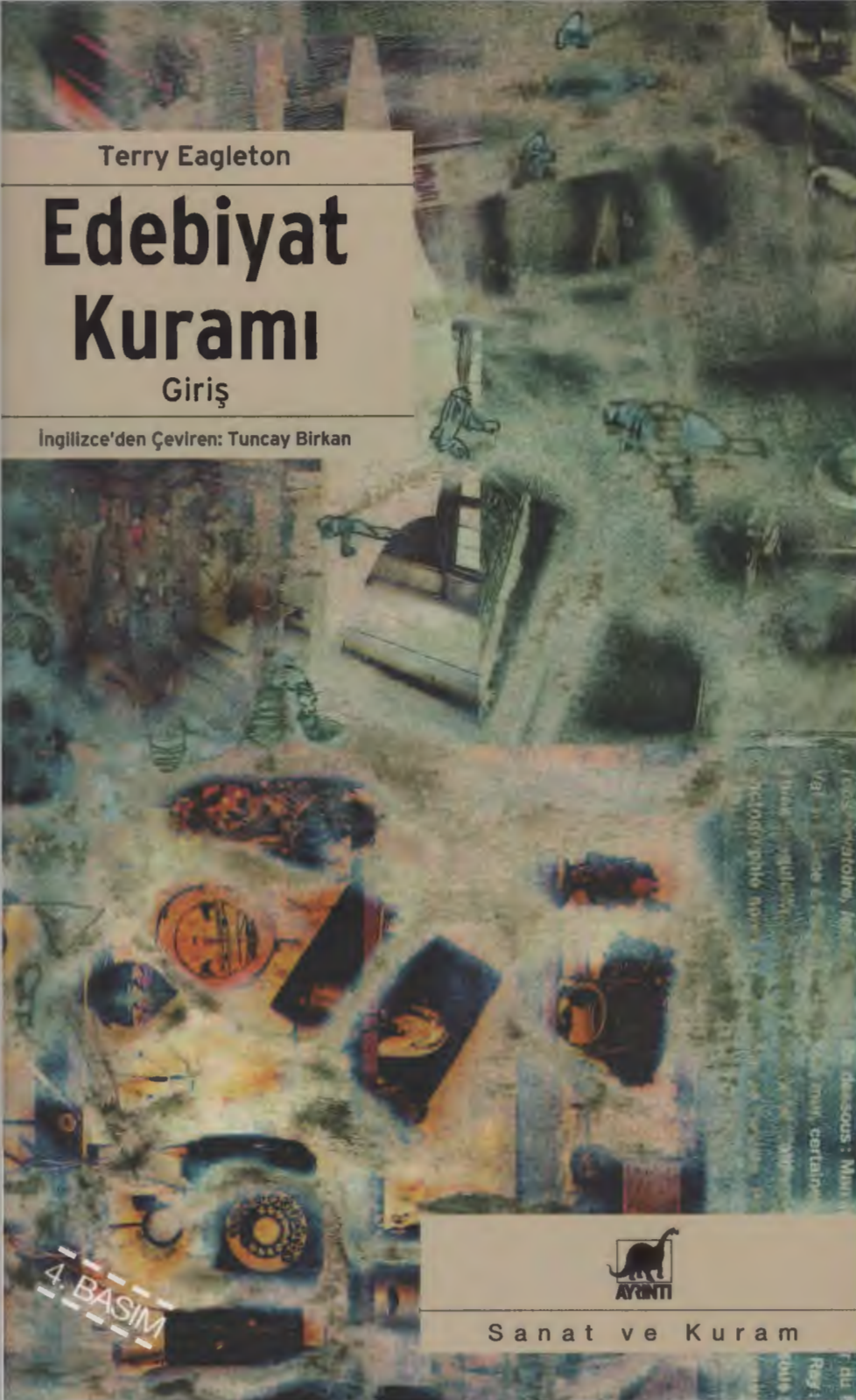

Terry Eagleton
Edebiyat Kuramı
Giriş
İngilizce'den Çeviren: Tuncay Birkan
4. BASIM
AYRINTI
Sanat ve Kuram

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları



TERRY EAGLETON

Britanya'nın yaşayan en büyük edebiyat eleştirmeni ve düşünürü kabul edilen Terence Francis Eagleton, 22 Şubat 1943'te Salford'da doğmuştur. Oldukça yoğun bir Katolik öğrenimi gördükten sonra, Raymond Williams'tan da dersler alacağı Cambridge Üniversitesi'ne girmiş ve burada lisans, lisansüstü ve doktora yaptıktan sonra kısa bir süre İngiliz Edebiyatı üzerine ders vermiştir. Oxford Üniversitesi (1992-2001), Manchester Üniversitesi, Notre Dame Üniversitesi ve halen çalıştığı Lancaster Üniversitesi'nde daimi hocalık yaptığı gibi daha birçok üniversitede de misafir hoca olarak konferanslara katılmış, sunumlar yapmıştır. Ayrıca *New Left Review* ve *New Statesman* dergilerine yıllarca yazılarıyla katkıda bulunmuştur.

Eagleton, ilk iki kitabı, *Shakespeare and Society* (1967) ve *Exiles and Emigrés*'te (1970) edebiyata Katoliklikle sosyalizmin ilginç bir sentezini yaparak yaklaşmıştır. İleriki yıllarda böylesi bir sentez arayışından koparak Althusser Okulu'nun edebiyat kuramı alanındaki en önemli adı Pierre Macherey'nin izini sürecek; "bütünlük", "organiklik" ve "yansıma" gibi Hegel kökenli kavramların edebiyat yapıtlarını çözümlemekte kullanılmasına karşı çıkacaktır. *Marxism and Literary Criticism* (1976) [*Edebiyat Eleştirisi Üzerine*, Çev. H. Gönenç, Eleştiri Yay., tarihsiz] adlı yapıtında Marksist gelenekteki benzer eğilimleri sert bir biçimde eleştirmektedir. *Criticism and Ideology* (1976) [*Eleştiri ve İdeoloji*, Çev. E. Tarım & S. Öztopbaş, İletişim Yay., 1985] kitabında ise yapısalcılıktan esinlenen bir "metinbilimi" kavrayışına maddeci ve bilimsel bir içerik kazandırmak için edebiyat yapıtı ile ideolojiler arasındaki, "yansıtma" kavramının kuşatamadığı karmaşıklıktaki ilişkileri incelemektedir. Eagleton, metni "açıklamaya" çalışan 80'lerdeki bilimsel yönelimini yavaş yavaş terk ederek metni "kullanmaya" ağırlık veren, daha siyasal bir yaklaşımı benimsemiştir. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism* (1981); *Literary Theory* (1983) ve *The Function of Criticism* (1984) [*Eleştirinin Görevi*, Çev. İsmail Serin, Ark Yay., 1998] gibi yapıtlarında, Benjamin'in yanı sıra, Mikhail Bakhtin, Derrida, Wittgenstein, Foucault ve feminist hareketin bu siyasal yaklaşımı büyük ölçüde etkilediği görülür.

Edebiyat kuramı alanındaki bu çalışmalarının yanında edebiyat "pratiğine" de bulaşmış, *Brecht and Company* (yayımlanmadı) ve *Saint Oscar* (1990) adlı iki oyun ve tek romanı olan *Saints and Scholars*'ı (1987) [*Azizler ve Alimler*, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, 2003] yazmıştır.

Diğer bazı yapıtları şunlardır: *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës* (1975); *The Rape of Clarissa* (1982); *Against The Grain* (1985); *Shakespeare* (1986) [*William Shakespeare*, Çev. A. Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 1998]; *The Ideology of The Aesthetic* (1990) [*Estetiğin İdeolojisi*, Çev. Bülend Gözkân vd, Doruk Yay., 2002]; *Ideology: An Introduction* (1991) [*İdeoloji-Giriş*, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yay., 1996]; *Heathcliff and The Great Hunger* (1995); *The Illusions of Postmodernism* (1996) [*Postmodernizmin Yanılsamaları*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., 1999]; *The Idea of Culture* (2000) [*Kültür Yorumları*, Çev. Özge Çelik, Ayrıntı Yay., 2005]; *The Gatekeeper* (2001) [*Kapı Bekçisi*, Çev. Gökçen Ezber&Rana Kahraman, Bilge Kültür Sanat, 2002]; *After Theory* (2003) [*Kuramdan Sonra*, Çev. Uygar Abacı, Literatür Yayıncılık, 2004]; *The Meaning of Life* (2007); *On Evil* (2010) ve *Why Marx Was Right* (2011). *Sweet Violence-The Idea of the Tragic* (2003) adlı kitabı ise Ayrıntı Yayınları'nın programındadır.

Terry Eagleton

Edebiyat Kuramı

Ayrıntı: 30
Sanat ve Kuram Dizisi: 11

Edebiyat Kuramı
Terry Eagleton

Kitabın Özgün Adı
Literary Theory-An Introduction

İngilizce'den Çeviren
Tuncay Birkan

Yayıma Hazırlayan
Çiçek Öztek

Düzelti
Mehmet Celep-Ayten Koçal

©1996, Terry Eagleton
All Rights Reserved. Authorised translation from the English language edition published by Blackwell Publishing Limited. Responsibility for the accuracy of the translation rests solely with AYRINTI YAYINLARI and is not the responsibility of Blackwell Publishing Limited. No part of this book may be reproduced in any form without the written permission of the original copyrlght holder, Blackwell Publishing Limited.

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Tasarımı
Deniz Çelikoğlu

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Esin Tapan

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *1990*
İkinci Basım *2004*
Üçüncü Basım *2011*
Dördüncü Basım *2014*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-412-1
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Edebiyat Kuramı

Terry Eagleton

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin EkonomiPolitiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

RABELAIS VE DÜNYASI
Mihail Bahtin

SANAT VE SORUMLULUK
İlk Felsefi Denemeler
Mihail Bahtin

SANAT VE ESTETİK
Peter de Bolla

FLAMENKO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

ARAP DÜNYASINDA MÜZİK
Tarab Kültürü ve Sanatçılığı
A.J. Racy

ATEŞ ve GÜNEŞ
Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?
Iris Murdoch

GERÇEĞİN GERİ DÖNÜŞÜ
Yüzyılın Sonunda Avangard
Hal Foster

SANATTA ANLAMIN GÖRÜNTÜSÜ
İmgelerin Toplumsal İşlevi
Richard Leppert

SANATIN SONUNDAN SONRA
Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi
Arthur C. Danto

KURMACA NASIL İŞLER?
James Wood

GÜLERYÜZLÜ SOHBETLER
Mehmet Güleryüz

ZORAKİ GÜZELLİK
Hal Foster

ANALİTİK RESİM ÇÖZÜMLEMELERİ
Leyla Varlık Şentürk

İNATÇI BİR BAHAR
Kürtçe ve Kürtçe Edebiyat
Vecdi Erbay

SIRADAN OLANIN BAŞKALAŞIMI
Arthur C. Danto

BUNU BEN DE YAPARIM
Christian Saehrendt

SANAT DÜNYALARI
Howard S. Becker

ARABESK
Uğur Küçükkaplan

ROMAN KURAMINA GİRİŞ
Zekiye Antakyalıoğlu

YAZMA CESARETİ
Nihan Kaya

HİÇLİĞİN ÖZGÜRLÜĞÜ
Ceren Selmanpakoğlu

İçindekiler

İkinci Basıma Önsöz 11
Önsöz 13
Giriş: Edebiyat Nedir? 15

I. İngiliz Edebiyatının Yükselişi 31
II. Fenomenoloji, Yorumbilgisi, Alımlama Kuramı 68
III. Yapısalcılık ve Göstergebilim 103
IV. Postyapısalcılık 138
V. Psikanaliz 161
Sonuç: Siyasi Eleştiri 201
Sonsöz 223

Kaynakça 247
Dizin 254

Charles Swann ve
Raymond Williams için...

İkinci Basıma Önsöz

Bu kitap, modern edebiyat kuramım mümkün olan en geniş sayıda okura anlaşılır ve çekici kılma yolunda bir girişimdir. 1983'teki birinci baskısından bu yana, edebiyat eleştirmenlerinden avukatlara, kültür kuramcılarından antropologlara çeşitli kesimlerden insanların kitabı okumuş olduğunu bilmek de sevinç verici. Bir anlamda belki de bu o denli şaşırtıcı değil; çünkü kitabın temel tezi, yalnızca edebiyattan kaynaklanan ya da yalnızca edebiyata uygulanabilen bir kuramsal bütünlük anlamında "edebiyat kuramı"nın olmadığıdır. Fenomenolojiden göstergebilime, yapısalcılıktan psikanalize, bu kitapta ele alman yaklaşımların hiçbiri *basitçe* "edebi" yazıyla ilgili değil. Aksine, bu yaklaşımların her biri başka bir insan bilimleri alanından çıkmıştır ve edebiyatın epey ötesinde uygulama alanlarına sahiptir. Kitabın popü-

lerliğinin nedenlerinden birinin bu olduğunu düşünüyorum ve aynı nedenle yeniden basılmaya değer görüyorum. Kitabın akademi dışından bu kadar çok sayıda okur çekebilmiş olması *da dikkat çekici*. Bu tür eserlerin çoğunluğunun aksine, bu kitap akademi ötesi bir okur kitlesine ulaştı. Edebiyat kuramının mahut elitizmi göz önüne alındığında bu durum özellikle ilginçtir. Edebiyat kuramı, dar bir zümrenin anlayabileceği zor bir dile sahip olsa *bile, bunun hayatında üniversite* yüzü görmemiş insanları cezbeden bir dil olduğu da görülüyor; eğer bu doğruysa, bu dili anlaşılmaz ilan ederek kınamakta olan bazı üniversiteler de konuyu yeniden düşünmek durumundalar. Her şey gibi *anlamın da hemen tüketilebilir olması beklenen postmodern çağda*, edebiyat üzerine konuşmanın yeni yollarını edinme uğraşını emek sarf etmeye değer bulanların var olması cesaret verici bir şey.

Bazı edebiyat kuramları, gerçekten de küçük bir gruba hitap ederler, *kapalı ve dışlayıcıdırlar*. Bu *kitap, işte bu* hasarı onarma ve kuramı daha yaygın ve ulaşılabilir kılma yolunda bir çabayı temsil ediyor. Ama bir başka anlamda da bu tür kuramlar elitizmin zıddıdır. Edebi çalışmalar alanında gerçekten elitist olan, edebiyat eserlerinin ancak *belli bir kültürel terbiyeden* geçmiş olanlarca değerlendirilebilir olduğu düşüncesidir. Buna göre, bir yanda damarlarında "edebi değerler" dolaşanlar, öte yanda ise dışlanmış karanlığın içinde acı çekmeye mahkûm olanlar vardır. 1960'lı yıllardan bu yana edebiyat kuramının gelişmesinin önemli nedenlerinden biri, bu varsayımın, "kültürsüz" olduğuna inanılan ortamlarda yetişmiş yeni tür öğrencilerin yükseköğrenime girişlerinin yarattığı etki sonucu aşama aşama kırılmasıdır. Kuram, edebiyat eserlerini "medeni duyarlığın" cenderesinden kurtararak, onları en azından ilke olarak herkesin katılabileceği bir analize açmanın yöntemi oldu. Böyle bir kuramının zorluğundan şikâyetçi olanların, bir biyoloji ya da kimya mühendisliği ders kitabını açar açmaz hemen anlamayı beklediklerini hiç sanmıyorum. Edebiyat araştırmaları neden bunlardan farklı düşünülsün? Belki edebiyatın kendisini, herkesin ulaşabileceği "sıradan" bir dil olarak düşündüğümüz için; ama bu da belli bir edebiyat "kuramı"nın tezidir. Hakkı verilerek anlaşıldığında, edebiyat kuramı elitist değil demokratik bir itkiyle şekillenmiştir; bu bakımdan da abartılı bir anlaşılmazlığa kaydığı durumlarda, kendi tarihsel köklerine sadık kalmamaktadır.

T. E.

Önsöz

Bu yüzyılda edebiyat kuramını etkilemiş olan dönüşümün başlangıç tarihini belirlemek istiyorsak, genç Rus Biçimcisi Victor Şiklovski'nin, çığır açıcı denemesi "Aygıt Olarak Sanat"ı yayımladığı yıl olan 1917'de karar kılmak en iyisi olacaktır. O tarihten beri, özellikle de son yirmi yıl içinde edebiyat kuramı çarpıcı bir biçimde dallanıp budaklandı: "Edebiyat", "okuma" ve "eleştiri" gibi terimlerin anlamları büyük değişimlere maruz kaldı. Ama bu kuramsal devrimin önemli bir kısmı hâlâ belli bir uzmanlar ve meraklılar çevresinin dışına çıkabilmiş, edebiyat araştırmacıları ve genel okur üzerinde tam bir etki yaratabilmiş değil.

Bu kitap, konu hakkında hiçbir bilgisi olmayanlara veya pek az şey bilenlere modern edebiyat kuramı hakkında makul ölçüde kapsamlı bir açıklama sunmayı amaçlıyor. Böyle bir tasarı bariz biçimde bazı

atlamalar ve basitleştirmeler yapmayı gerektirse de konuyu vülgarize değil popülarize etmeye çalıştım. Bence bu konuyu sunmanın "tarafsız", değer-içermeyen hiçbir bir yolu olmadığı için, bütün kitap boyunca belli bir *sav* ileri sürdüm. Umarım bu, kitabı daha ilginç kılıyordur.

İktisatçı J. M. Keynes bir keresinde, kuramdan hoşlanmayan, onsuz daha rahat ettiklerini iddia eden iktisatçıların, sadece daha eski bir kuramın etkisinde olduklarını söylemişti. Bu tespit, edebiyat araştırmacıları ve eleştirmenler için de geçerlidir. Edebiyat kuramının, biraz nükleer fiziğe benzer bir şekilde gizemli, elitist ve dışarıya kapalı bir alan olduğunu düşünen bazıları, bu kuramın fena halde dar bir zümreye hitap ettiğinden şikâyet ederler. "Edebiyat eğitimi" tam manasıyla analitik düşünceyi teşvik etmez, doğrudur; ama aslında edebiyat kuramı, çoğu kuramsal araştırmadan daha zor olmadığı gibi bazılarından da çok daha basittir. Umarım bu kitap, konunun kendilerini aştığından korkanları, bu korkularından kurtarmaya yardımcı olur. Bazı edebiyat araştırmacıları ve eleştirmenler de, edebiyat kuramının "okurla eserin arasına girmesine" itiraz ederler. Buna verilebilecek basit bir cevap şudur: Örtük de olsa, üzerinde düşünülmemiş de olsa, belli bir kuramımız olmasaydı, bir "edebiyat eseri"nin ne olduğunu veya bunu nasıl okuyacağımızı bile bilemezdik. Kurama gösterilen düşmanlık çoğunlukla, başkalarının kuramlarına muhalefet ederken kendininkini unutma anlamına gelir. Bu kitabın amaçlarından biri de bu bastırmayı kaldırıp hatırlamamıza yardımcı olmaktır.

T. E.

Giriş: Edebiyat Nedir?

Edebiyat kuramı diye bir şey varsa, o zaman bu kurama konu edilecek, edebiyat diye bir şeyin de var olduğu aşikârdır. O halde işe şu soruyla başlayabiliriz: Edebiyat nedir?

Edebiyatı tanımlamak amacıyla çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Örneğin, kurmaca anlamındaki "hayal ürünü" yazı; yani kelimenin düz anlamıyla doğru olmayan yazı olarak tanımlanabilir. Ama insanların genelde edebiyat başlığı altına dahil ettikleri yazılar üzerinde şöyle bir düşünmek bile bu tanımın işe yaramayacağını ortaya çıkaracaktır. XVII. yüzyıl İngiliz edebiyatı Shakespeare, Webster, Marvell ve Milton'ı içerir; ama Francis Bacon'ın denemeleri, John Donne'ın vaazları, Bunyan'ın manevi otobiyografisi ve Sir Thomas Browne'ın yazdığı her şeyi de kapsar. Hatta icabında Hobbes'un

Leviathan'ı* ya da Clarendon'ın *History of the Rebellion*'u bile XVII. yüzyıl İngiliz edebiyatı kapsamına sokulabilir. XVII. yüzyıl Fransız edebiyatı Corneille ile Racine'in yanı sıra La Rochefoucauld'nun özdeyişlerini, Boussuet'nin cenaze konuşmalarını, Boileau'nun şiir üstüne incelemesini, Madame de Sévigné'nin kızına yazdığı mektupları, Descartes ve Pascal'ın felsefesini de kapsar. XIX. yüzyıl İngiliz edebiyatı ise çoğunlukla (Bentham'ı olmasa da) Lamb'i, (Marx'ı olmasa da) Macaulay'i, (Darwin ya da Herbert Spencer'i olmasa da) Mill'i içerir.

Demek ki "gerçek" ile "kurmaca" arasındaki ayrım bizi pek ileri götüreceğe benzemiyor, bunun nedeni de en başta bu ayrımın kendisinin sorgulanabilir bir ayrım olması. Örneğin bizim "tarihsel" ve "sanatsal" hakikat arasında kurduğumuz karşıtlığın, erken dönem İzlanda sagaları için hiç mi hiç geçerli olmadığı iddia edilmiştir.[1] XVI. yüzyıl sonu ve XVII. yüzyıl başlarında İngiltere'de "roman" kelimesi hem gerçek hem de kurmaca olaylar için kullanılmış gibi görünüyor, gazetelerdeki haberler bile pek gerçeklere dayalı diye görülmüyordu. Romanlar ve haberler ne salt gerçeklere dayalıydı ne de salt kurmaca.[2] Bu kategoriler arasında şimdilerde yaptığımız keskin ayrımlar açıkça geçerli değildi. Gibbon tarihsel hakikati yazdığını düşünüyordu şüphesiz. Belki Tekvin'in yazarları da aynı fikirdeydiler; ama bu kitaplar artık kimilerince "gerçek" kimilerince de "kurmaca" olarak okunurlar. Newman kendi teolojik düşüncelerinin doğru olduğunu düşünüyordu kesinlikle; oysa bunlar artık birçok okur için "edebiyat"tır. Üstelik, "edebiyat" gerçeğe dayanan birçok yazıyı kapsadığı gibi birçok kurmaca yazıyı da dışlar. *Superman* çizgi romanı ve *Mills and Boon* beyaz dizisi kurmaca olmakla birlikte genellikle edebiyat, hele hele büyük harfli Edebiyat kapsamına sokulmazlar. Edebiyatı "yaratıcı" veya "hayal ürünü" yazı olarak tanımlarsak bu, tarihin, felsefenin ve doğa biliminin hayal gücü olmadığı ve yaratıcılıktan yoksun olduğu anlamına mı gelir?

Belki de bütünüyle farklı bir yaklaşım gerekiyordur. Belki de edebiyat kurmaca veya "hayal ürünü" oluşuna göre değil de dili kendine özgü biçimde kullanmasıyla tanımlanabiliyordur. Bu kurama göre edebiyat, Rus eleştirmen Roman Jakobson'un sözleriyle "sıradan konuşmaya karşı örgütlü bir şiddeti" temsil eden bir yazı türüdür. Ede-

---

* *Leviathan*, Çev. Semih Lim, Yapı Kredi Yay., 2011. (y.h.n.)

1. M.I.Steblin Kamenskij, *The Saga Mind*, Odense 1973.

2. Lennard J.Davis, "A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel", Edward W.Said (der.). *Literature and Society*, Baltimore ve Londra, 1980 içinde.

biyat sıradan dili dönüştürür ve yoğunlaştırır, günlük konuşmadan sistematik olarak sapar. Otobüs durağında yanıma yaklaşıp "Ey sükûnetin el değmemiş gelini" diye kulağıma fısıldarsanız edebiyatın huzuruna çıkmış olduğumu hemen fark ederim. Bunu, kelimelerinizin dokusu, ritmi ve titreşimi, soyutlanabilir anlamlarını aştığı, onlardan "fazla" bir şeye karşılık geldiği için ya da dilbilimcilerin daha teknik bir biçimde açıklayacakları gibi gösterenler ile gösterilenler arasında bir orantısızlık olduğu için fark ederim. Kullandığınız dil kendine dikkat çeker ve maddi varlığım öne çıkarır; oysa "Sürücülerin grevde olduğunu bilmiyor musun?" gibi cümleler bunu yapmaz.

Aslında Viktor Şiklovski, Roman Jakobson, Osip Brik, Yuri Tinyanov, Boris Eyhenbaum ve Boris Tomaşevski gibi isimlerin mensup olduğu Rus biçimcilerinin "edebiyat" tanımıdır bu. Rusya'da biçimciler 1917 Bolşevik Devrimi'nden önceki yıllarda ortaya çıkmışlar ve sonuçta Stalinizm tarafından fiilen susturuluncaya kadar 1920'ler boyunca serpilmişlerdir. Militan polemikçi bir eleştirmenler grubu olan Rus biçimcileri kendilerinden önceki edebi eleştiri anlayışını etkilemiş olan yarı-mistik simgeci öğretileri reddetmiş ve pratik, bilimsel bir tutumla bizzat edebi metnin maddi gerçekliğine dikkat çekmişlerdir. Eleştiri, sanatı gizemden ayırmalı ve edebi metinlerin fiilen nasıl işledikleriyle ilgilenmeliydi. Edebiyat sözde din, psikoloji veya sosyoloji değil dilin belirli bir düzenleniş biçimiydi. Edebiyatın, başka bir şeye indirgenmek yerine kendi içlerinde incelenmesi gereken kendine özgü yasaları, yapıları ve aygıtları vardı. Edebiyat eseri ne bir fikir iletme vasıtası ve toplumsal gerçekliğin bir yansıması ne de aşkın bir hakikatin tecellisiydi: İşleyişi bir makineyi incelercesine analiz edilebilecek maddi bir olguydu. Eser nesneler veya duygulardan değil kelimelerden oluşmuştu; onu yazarın zihninin dışavurumu olarak görmek yanlıştı. Osip Brik bir keresinde abartılı bir biçimde "Puşkin yaşamamış olsaydı bile *Yevgeni Onyegin** yine de yazılırdı" demiştir.

Biçimcilik esasen dilbilimin edebiyat çalışmalarına uygulanmasıydı; söz konusu dilbilim de kişinin gerçekten söyleyebilecekleriyle değil de dilin yapılarıyla ilgilenen biçimsel bir dilbilim olduğundan, biçimciler edebi "içeriğin" analizini es geçip (burada her zaman baştan çıkıp psikoloji ve sosyolojiye sapmak mümkündü) edebi biçimin analizine giriştiler. Biçimi içeriğin dışavurumu olarak görmek şöyle dursun ilişkiyi tepetaklak etmişlerdi. İçerik artık sadece biçimin "güdü"sü, belli türde bir biçimsel alıştırma yapma vesilesi ya da

* *Yevgeniy Onegin*, Çev. Ahmet Necdet, Everest Yay., 2003. (y.h.n.)

imkânıydı. *Don Kişot**, adını taşıdığı karakter "hakkında" değildi; karakter sadece farklı anlatı tekniklerini bir arada tutmayı sağlayan bir aygıttı. Dolayısıyla biçimcilere bakılacak olursa *Animal Farm*** Stalinizmin alegorisi sayılmazdı, aksine Stalinizm sadece bir alegori yapma fırsatı sağlamış sayılırdı. Hasımları, biçimcilik terimini bu anlamsız ısrar yüzünden küçültücü anlamda kullanmışlardır. Biçimciler sanatın toplumsal gerçeklikle bir ilişkisi olduğunu inkâr etmeseler de –hatta bazıları Bolşeviklerle sıkı işbirliği içindeydi– kışkırtıcı bir tavırla bu ilişkinin eleştirmeni ilgilendirmediğini iddia ediyorlardı.

Biçimciler edebiyat eserini başlarda az çok keyfi bir "aygıtlar" toplamı olarak görüyorlardı; ancak daha sonraları bu aygıtları bütünlüklü bir metin sistemi içindeki, birbiriyle bağlantılı öğeler veya "işlevler" olarak görmeye başladılar. "Aygıtlar" ses, imge örgüsü, ritim, sözdizimi, ölçü, uyak ve anlatı tekniklerini, özetle tüm biçimsel edebi unsurları içeriyordu; bütün bu unsurların ortak paydaları da "yadırgatıcı" ya da "yabancılaştırıcı" etkileriydi. Edebiyat diline özgü olan, onu diğer söylem biçimlerinden ayıran şey, günlük dili çeşitli yollarla "deforme" etmesiydi: Edebi aygıtların baskısıyla günlük dil yoğunlaşıyor, vurgulanıyor, çarpıtılıyor, kısaltılıyor, içi dışına çıkarılıyor ve baş aşağı çevriliyordu. Bu, "yadırgatıcı hale getirilmiş" dildi ve bu yadırgatıcılıktan ötürü gündelik dünya aniden farklı bir görünüm kazanıyordu. Günlük konuşma alışkanlığında gerçeklik algılarımız ve ona verdiğimiz tepkiler körleşir, bayatlar veya biçimcilerin deyişiyle "otomatikleşir". Edebiyat ise, bizi dramatik bir dil farkındalığına iterek bu alışkanlık haline gelmiş tepkileri tazeler, nesneleri daha "algılanabilir" hale getirir. Dil alışılageldiğinden daha zorlu ve özbilinçli bir biçimde ele alınınca, o dilin içerdiği dünya da çok canlı bir şekilde yenilenir. Gerard Manley Hopkins'in şiiri bunun özellikle canlı bir örneğidir. Edebi söylem gündelik konuşmayı yadırgatıcı hale getirir ya da yabancılaştırır; ama bunu yaparken paradoksal olarak bizi daha dolu ve daha samimi bir deneyime götürür. Çoğunlukla farkında olmadan nefes alırız: Hava da dil gibi içinde hareket ettiğimiz ortamdır. Ama hava aniden yoğunlaşır veya bozulursa nefes alıp verişimize dikkat etmek zorunda kalırız ki bunun sonucunda bedensel yaşamımızı daha yoğun olarak deneyimleriz. Bir arkadaşımızın bir kâğıt parçasına karalayıverdiği notu anlatı yapısına pek dikkat etmeden okuruz; ama hikâye kesilip yeniden başlar, bir anlatı düzeyinden devamlı bir başkasına sıçrar ve bizde gerilim yaratmak amacıyla düğüm noktası-

* *Don Quijote*, Çev. Ahlmet Güntan & Roza Hakmen, Yapı Kredi Yay., 2010. (y.h.n.)
** *Hayvan Çiftliği*, Çev. Celal Üster, Can Yay., 2011. (y.h.n.)

nı ertelerse, onun nasıl kurulmuş olduğunun bilincine varırız, aynı zamanda da ona karşı ilgimiz yoğunlaşır. Hikâye bizim dikkatimizi çekmek için, biçimcilerin deyişiyle "engelleyici" veya "geciktirici" aygıtlar kullanır; edebi bir dilde, bu aygıtlar "tüm çıplaklığıyla ortaya konur". Laurence Sterne'in, olayların gelişmesini kendisi engellediği için hikâyeyi anlatmaya bir türlü başlamayan *Tristram Shandy** romanı için Viktor Şiklovski'nin hınzırca "dünya edebiyatının en tipik romanı" demesine yol açan da buydu.

Demek ki biçimciler edebi dili belli bir normdan sapma, bir tür dilsel şiddet olarak ele alıyorlardı: Edebiyat her zaman kullandığımız "sıradan" dilden farklı "özel" bir dildir. Ama bir sapmayı belirlemek, onun saptığı normu da belirleyebilmeyi içerir. "Sıradan dil" Oxford'lu bazı filozofların çok sevdiği bir kavram olmakla birlikte, Oxford filozoflarının kullandıkları sıradan dil ile Glasgow'lu liman işçilerinin sıradan dili arasında pek az ortak nokta vardır. Her iki toplumsal grubun da aşk mektuplarını yazarken kullandıkları dil ile mahalle kilisesinin papazıyla konuştukları dil farklıdır. Sadece tek bir "normal" dilin, toplumun bütün üyelerince eşit olarak paylaşılan ortak bir tedavülün var olduğu düşüncesi bir yanılsamadır. Her gerçek dil, hiçbir suretle tek bir homojen dil topluluğu içinde birleştirilemeyen ve sınıf, bölge, cinsiyet, statü vesaireye göre değişen son derece karmaşık bir söylemler dizisidir. Biri için norm olan bir başkasına göre sapma sayılabilir: Çıkmaz sokak anlamına gelen "alleyway" yerine "ginnel" kullanmak Brighton'da şiirsel kabul edilebilir, halbuki "ginnel" Barnsley'de gündelik dilde kullanılır. Hatta XV. yüzyılın en "gayri şiirsel" metni bile arkaik olduğu için bize "şiirsel" gelebilir. Çoktan ortadan kalkmış bir uygarlıktan kalma tek bir yazının "şiir" olup olmadığını yalnızca incelemekle anlayamayız; çünkü bizim o toplumun "sıradan" söylemlerine ulaşma imkânımız olmayabilir. Daha sonra yapılan araştırmalar o metnin "sapma" içerdiğini ortaya çıkarsa bile bu yine de o metnin şiirsel olduğunu ispatlamaz; çünkü bütün dilsel sapmalar şiirsel değildir. Mesela argo. Söz konusu toplumda o metnin bir yazı parçası olarak gerçekte nasıl işlev gördüğü hakkında çok daha fazla bilgi sahibi olmadan, yalnızca şöyle bir göz atmakla "gerçekçi" bir edebiyat metni olup olmadığını söyleyemeyiz.

Rus biçimcileri tüm bunların farkında değillerdi demek istemiyoruz. Normlar ve sapmaların toplumsal ya da tarihsel bağlama göre değiştiğinin ve bu anlamda "şiir"in o sırada içinde bulunulan konuma

---

* *Tristram Shandy*, Çev. Nuran Yavuz, Yapı Kredi Yay., 2006. (y.h.n.)

bağlı olduğunun farkındaydılar. Bir dil parçasının "yadırgatıcı" olması, onun her yerde ve her zaman öyle olduğunun garantisi değildi; belirli bir normatif dilsel arka plana göre yadırgatıcıydı ve bu arka plan değişirse yazı artık edebi olarak görülmeyebilirdi. Sıradan bir meyhane muhabbetinde herkes "sükûnetin el değmemiş gelini" gibi laflar etseydi, bu tür bir dilin şiirselliği kalmayabilirdi. Başka bir deyişle biçimcilere göre "edebilik", bir söylem türü ile bir başkası arasındaki *ayırıcı* [differential] ilişkilerin bir işleviydi, yani ezelden ebede aynı kalan bir özellik değildi. Biçimciler "edebiyatı" değil, "edebiliği" yani "edebi" metinlerde olduğu kadar bu metinlerin dışında birçok yerde de rastlanan özel dil kullanımlarını tanımlamayı hedefliyorlardı. "Edebiyat"ın bu tür özel dil kullanımlarıyla tanımlanabileceğine inanan herkes Manchester'da Marvell'dan daha çok metafor olduğu gerçeğiyle yüzleşmek zorundadır. Günlük söylemde gayet yoğun bir biçimde kullanılmayan hiçbir "edebi" aygıt –metonimi, örtmece, değilleyerek söyleme [litote] vb– yoktur.

Gelgelelim biçimciler yine de "yadırgatma"nın, edebi olanın özü olduğunu düşünüyorlardı. Bu dil kullanımını görelileştirerek onu bir söz tipi ile bir diğeri arasında bir karşıtlık sorunu olarak ele aldılar. Peki ya meyhanede yan masadan birinin "Amma kargacık burgacık yazmış adam yahu" dediğini duyarsam? Bu "edebi" bir dil midir yoksa "edebi olmayan" mı? İşin aslı bu "edebi" bir dildir; çünkü Knut Hamsun'un *Hunger** romanından alınmıştır. Ama bunun edebi olduğunu nereden biliyorum? Zira cümle sözel bir edim olarak özellikle kendi üzerine dikkat çekmiyor. Bunun edebi olduğunu nereden biliyorum sorusunun cevaplarından biri cümlenin Knut Hamsun'un *Açlık* romanından alınmış olmasıdır. Bu cümle kendisinin "roman" olduğunu beyan eden, üniversite edebiyat müfredatlarına dahil edilebilecek, benim "kurmaca" gözüyle okuduğum metnin bir parçasıdır. Bana bu cümlenin edebi olduğunu bağlam söyler; ama dilin onu başka tür söylemlerden ayıran hiçbir bünyevi özelliği ya da niteliği yoktur, edebi ustalığına hayran olunmadan da herhangi biri tarafından pekâlâ bir meyhanede söylenebilir. Edebiyatı biçimciler gibi görmek aslında bütün edebiyatı şiir olarak görmek demektir. Biçimcilerin düzyazıyı ele aldıklarında, ona çoğunlukla şiirde kullandıkları türde teknikleri uygulamaları manidardır. Ama genellikle edebiyatın şiirin yanı sıra pek çok şeyi –örneğin dilsel olarak hiç de özbilinçli olmayan ve kendini teşhir etmeyen gerçekçi veya doğalcı yazıları– içerdi-

* *Açlık*, Çev. Selin Ceyhan, Oda Yay., 2001. (ç.n.)

ği kabul edilir. İnsanlar bazen tam da, gereksiz yere kendine dikkat *çekmeyen* yazıları "iyi" olarak tanımlarlar: Yazının özlü yalınlığına ve pes perdeden ayrılmayan itidaline hayran olurlar. Peki sözel bir şaşaaları olduğu halde genellikle edebiyat sınıfına sokulmayan şakaları, futbol tezahüratlarını, gazete başlıklarını ve reklamları nereye koyacağız?

"Yadırgatma" savının başka bir sorunu da azmederseniz her yazıyı yadırgatıcıymış gibi okuyabilecek olmanızdır. Londra metrosunda bazen görülen "Dogs must be carried on the escalator" [Köpekler yürüyen merdivende kucağa alınmalıdır] gibi son derece sade, gayet basit bir cümleyi ele alalım. Bu cümle ilk bakışta göründüğü kadar açık değildir belki de: Bu, yürüyen merdivende kucağınıza bir köpek almak *zorunda olduğunuz* anlamına mı geliyor? Yukarı çıkarken ortalıkta gezinen bir köpek bulup kucaklamazsanız yürüyen merdivene binmeniz yasaklanacak mı? Açık seçik görünen birçok levhada da bu belirsizlik vardır: Örneğin "Refuse to be put in this basket"* levhasını ya da Britanya yollarındaki "Way out" levhasının bir Californialı tarafından nasıl yorumlanacağını düşünelim.** Böyle sorun çıkaran belirsizlikler bir kenara bırakılsa bile, metrodaki levhanın edebiyat olarak okunabileceği açıktır. İlk üç hantal hecenin pürüzlü, tehditkâr *staccato*'suna"*** takılınabilir; "kucağa alınmalı" tabirinin zengin çağrışımlarına ulaşıldığında zihin cümleyi sakat köpeklere hayat boyu yardım etmek lazım şeklinde yorumlayabilir; hatta belki de "escalator" [yürüyen merdiven] kelimesinin oynaklığında aletin dönme, aşağı inip yukarı çıkma hareketinin bir taklidini bulabilir. Bu, beyhude gayret diye görülebilir; ama bir düellonun şiirsel anlatımında kılıçların şakırtısını duyduğunu iddia etmekten daha beyhude değildir ve en azından "edebiyat"m, yazının insanlara ne yaptığıyla ilgili olduğu kadar insanların yazıya ne yaptığıyla da ilgili olduğunu gösterebilme avantajına sahiptir.

Ama levha böyle okunacak olsa bile, bu yine de, levhayı edebiyat kapsamına alınan şeylerin sadece bir parçası olan *şiir* olarak okuma meselesi olabilirdi. Dolayısıyla şimdi bizi bu yorumun biraz ötesine götürebilecek bir başka "yanlış okuma" yapalım. Gece yarısı kafayı bulmuş birinin iki büklüm vaziyette, yürüyen merdivenin korkuluklarına tutunup levhayı birkaç dakika zor zahmet okuyarak kendi kendine

---

* İngilizce "refuse" kelimesi hem çöp hem de reddetmek anlamına gelir. (ç.n.)

** Way Out: Britanya'da "çıkış" anlamına gelen bu levha, Amerikan İngilizce'sinde "ta uzakta" gibi bir anlama gelir. (ç.n.)

*** Staccato: Kesik kesik anlamına gelen bir müzik terimidir. (ç.n.)

"Ne kadar da doğru!" dediğini düşünelim. Burada ne tür bir yanlış söz konusudur? Ayyaşın yaptığı, levhayı genel, hatta kozmik bir anlamı olan bir cümle olarak almaktır. Kelimelere belirli okuma usulleri uygulayarak onları dolaysız bağlamlarından koparmakta, genelleme yoluyla pragmatik amaçlarının çok ötesinde daha geniş ve belki daha derin anlamlar yüklemektedir. Bu, insanların edebiyat adını verdikleri şeyin yaptığı işlemlerden biridir. Şair, aşkını kırmızı güle benzettiğini söylediğinde, cümlesinin vezinli olmasından, gerçekten acayip bir sebepten dolayı ona güle benziyormuş gibi gelen bir sevgilisi var mı diye sormamamız gerektiğini anlarız. Şair bize genel olarak kadınlar ve aşk hakkında bir şey söylemektedir. Demek ki, edebiyat "pragmatik olmayan" söylemdir diyebiliriz: Biyoloji kitaplarının ve sütçüye bıraktığımız notların tersine dolaysız, pratik bir amaca hizmet etmez, genel bir durumdan bahsettiği kabul edilmelidir. Her zaman olmasa da ara sıra sanki bu gerçeği vurgulamak ve söz konusu olanın gerçekten yaşayan herhangi bir kadın değil de bir kadın hakkında *konuşma biçimi* olduğunu işaret etmek için kendine özgü bir dil kullanabilir. Anlatılan şeyin gerçekliği üzerinde değil de anlatma biçimi üzerinde bu şekilde odaklanmak, bazen edebiyatın *kendine gönderme yapan* bir tür dil, yani kendinden bahseden bir dil olduğunun işareti olarak kabul edilir.

Gelgelelim edebiyatı bu şekilde tanımlamanın da bazı sorunları vardır. Mesela denemelerinin, tartıştığı konular bunları tartışma biçimi kadar önemli değilmiş gibi okunması George Orwell'ı şaşırtırdı muhtemelen. Edebiyat olarak sınıflandırılan birçok yazıda, söylenen şeyin doğruluk değeri ve pratikle bağı, uyandırdığı genel etki açısından *önemli* görülür. Ama söyleme "pragmatik olmayan" bir şekilde muamele etmek "edebiyat" ile kastedilen şeyin bir parçası olsa bile, bu "tanım"dan, edebiyatın "nesnel olarak" tanımlanamayacağı sonucu çıkar. Bu durumda edebiyatın tanımı, yazılan şeyin doğasına değil birinin onu nasıl *okumaya* karar verdiğine bağlı olur. Bu anlamda açıkça "pragmatik olmamaları" amaçlanmış bazı yazı türleri (şiirler, oyunlar, romanlar) vardır; ama bu, onların fiilen aynı şekilde okunacaklarını garanti etmez. Gibbon'ın Roma İmparatorluğu hakkında anlattıklarını, bana eski Roma hakkında güvenilir bilgiler vereceğini sanacak kadar şaşırdığımdan değil de sadece Gibbon'ın düzyazı üslubundan ya da tarihsel kaynağı ne olursa olsun insanın yozlaşması imgesinden keyif aldığım için okuyabilirim. Bir Japon bahçecisiysem Robert Burns'ün şiirini XVIII. yüzyılda İngiltere'de kırmızı gül yetişip yetişmediğini öğrenmek için okuyabilirim. Bu, şiiri "edebiyat" olarak okumak olmaz diyenler olabilir, peki ama Orwell'ın denemelerini, yalnızca İspanya İç

Savaşı hakkında söylediklerinden genelleme yapıp insan hayatıyla ilgili kozmik bir önerme çıkardığım zaman mı edebiyat olarak okuyor sayılırım? Akademik kurumlarda edebiyat olarak incelenen eserlerin çoğunun edebiyat olarak okunmak üzere "inşa edildiği" doğrudur; ama birçoğunun böyle inşa edilmediği de doğrudur. Bazı yazılar tarih ve felsefe olarak doğup sonraları edebiyat saflarına dahil edilebilirler; bazıları ise edebiyat olarak doğup, sonradan sadece arkeolojik önemleri açısından değerli görülebilirler. Bazı metinler edebi doğar, bazıları sonradan edebileşir, bazılarına ise sonradan edebilik dayatılır. Bu açıdan bir çocuğa emek vermek onu doğurmaktan çok daha önemli olabilir. Önemli olan nereden geldiğiniz değil insanların size nasıl muamele ettikleri olabilir. Eğer sizin edebiyat olduğunuza karar verirlerse, siz ne olduğunuzu düşünürseniz düşünün, edebiyat olursunuz.

Bu anlamda edebiyat, ta *Beowulf*'tan Virginia Woolf'a kadar belli yazı türlerinin sergilediği bünyevi bir nitelik veya nitelikler kümesi olmaktan ziyade, insanların yazıyla *ilişki kurma* biçimleri olarak düşünülebilir. "Edebiyat" adı verilegelmiş olan her şeyden bazı değişmez bünyevi özellikler çıkarmak kolay değildir. Aslında bu, bütün oyunların müştereken sahip olduğu tek ayırt edici özelliği saptamak kadar imkânsız olurdu.* Edebiyatın hiçbir "özü" yoktur. Her türlü yazı "şiirsel" olarak okunabileceği gibi, eğer bir metni edebiyat olarak okumanın anlamı buysa "pragmatik-olmayan" bir tavırla da okunabilir. Tren tarifesine bir trenin kaçta geleceğini öğrenmek için değil de, modern varoluşun hızı ve karmaşıklığı hakkında genel fikirler geliştirmek için göz atarsam, onu edebiyat olarak okuduğum söylenebilir. John M. Ellis "edebiyat" teriminin "ot" kelimesi gibi iş gördüğünü iddia etmiştir: Otlar belirli türde bitkiler değil, bir bahçıvanın şu ya da bu nedenle etrafta görmek istemediği bitkilerdir.[3] Belki de "edebiyat" bunun tam tersi bir anlama gelir: Şu ya da bu nedenle birilerinin çok değer verdiği her türlü yazı. Felsefecilerin diyeceği gibi, "edebiyat" ve "ot" *ontolojik* değil *işlevsel* terimlerdir: Şeylerin sabit varlıklarını değil bizim ne yaptığımızı anlatırlar. Bize bir metnin, yani bir dikenin belli bir toplumsal bağlam içindeki rolünü, çevresiyle kurduğu ilişkileri ve onunla arasındaki farkları, davranış biçimlerini, hizmetine koşulabileceği amaçları ve etrafında kümeleşmiş insani pratikleri anlatırlar. Bu anlamda "edebiyat" katıksız bir şekilde biçimsel, içi boş bir tanımdır. "Edebiyat"ın dile, pragmatik olmayan bir biçimde muamele etmek olduğunu iddia

* Eagleton burada, Wittgenstein'ın *Philosophical Investigations*'ta, aynı bağlamda enine boyuna işlediği oyun örneğine gönderme yapıyor. (ç.n.)

3. *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis*, Berkeley 1974, s. 37-42.

etsek bile edebiyatın "özü"ne yine de ulaşmış olmayız çünkü bu, şakalar gibi başka dilsel pratikler için de geçerlidir. Her halükârda dille kurduğumuz ilişkileri, net bir biçimde pratik veya pratik olmayan ilişkiler diye bölümlere ayırabileceğimiz hiç de belli değildir. Bir romanı haz almak amacıyla okumak, bir yol levhasını bilgi edinmek üzere okumaktan elbette farklıdır; peki bir biyoloji kitabını zihin jimnastiği olsun diye okumak nasıl değerlendirilecektir? Burada dile "pragmatik" bir biçimde mi muamele edilmektedir yoksa başka türlü mü? Birçok toplumda, "edebiyat" son derece pratik işlevler (mesela dini işlevler) de görmüştür; "pratik" ile "pratik olmayan" arasında keskin bir ayrım yapmak, ancak bizimki gibi edebiyatın artık pek pratik işlevinin kalmadığı toplumlarda mümkündür. Aslında tarihsel olarak belli bir döneme özgü bir anlamı, "edebi olan"ın genel tanımı diye sunuyor olabiliriz.

Lamb, Macaulay ve Mili edebiyat sınıfına sokulurken Bentham, Marx ve Darwin'in neden edebiyat sayılmadığının sırrını hâlâ çözebilmiş değiliz. Belki de bunun cevabı sadece, ilk üçü "güzel yazı" örneklerini sunmuş olduğu halde, son üçünün sunmamış olmalarıdır. Bu cevabın en azından benim fikrimce büyük ölçüde yanlış olmak gibi bir dezavantajı vardır; ama insanların iyi olduğunu düşündükleri yazıları "edebiyat" diye tanımladıklarını göstermesi de bir avantaj sayılabilir. Buna yapılabilecek bariz bir itiraz, eğer bu tamamen doğru olsaydı "kötü edebiyat" diye bir şey olmayacak olmasıdır. Lamb ve Macaulay'in değerlerinin fazla abartıldığını düşünebilirim; ama bu ille de, onların eserlerine edebiyat olarak bakmaktan vazgeçtiğim anlamına gelmez. Raymond Chandler'ın "türünün iyilerinden" olsa da tam anlamıyla edebiyat olmadığını düşünebilirsiniz. Öte yandan Macaulay *gerçekten* kötü bir yazar olsaydı (dilbilgisi felaket olsaydı, beyaz farelerden başka hiçbir şeyle ilgilenmeseydi) insanlar onun eserlerini edebiyat, hatta kötü edebiyat olarak dahi kabul etmeyebilirlerdi pekâlâ. Neyin edebiyat sayılıp sayılmadığında değer yargıları kesinlikle çok etkili bir rol oynuyormuş gibi görünüyor; yazının edebi olması için ille de "güzel" olması gerektiği anlamında değil, güzel olarak değerlendirilen *türden* olması gerektiği anlamında: Eser genel olarak değer verilen bir tarzın kötü bir örneği de olabilir. Kimse çıkıp otobüs biletinin kötü edebiyat örneği olduğunu söylemeye zahmet etmez; ama biri Ernest Dowson'un şiiri için kötü edebiyattır diyebilir pekâlâ. "Güzel yazı", yani *belles lettres** terimi bu anlamda muğlaktır: Genellikle çok itibar edilen bir yazı

* *Beaux arts'ın* [güzel sanatlar] edebiyat karşılığı; güzel sanatların bir kolu olarak edebiyat. Günümüzde edebiyat çalışmalarının ve edebiyat estetiğinin neredeyse tüm alanları için kullanılıyor. (y.h.n.)

türüne karşılık gelir ama bir türün belli bir örneğinin illa ki "iyi" olduğunu söylemeniz gerekmez.

Bu çekince göz önünde bulundurulduğu sürece, "Edebiyat çok değer verilen bir yazı türüdür" önermesi aydınlatıcıdır. Ama bunun son derece yıkıcı bir sonucu vardır. "Edebiyat" kategorisinin kesin verili ve değişmez olma anlamında "nesnel" olduğu yanılsamasını bütünüyle terk edebiliriz demektir bu. Her şey edebiyat olabilir ve değiştirilemez, tartışmasız bir biçimde edebiyat gözüyle bakılan her şey –mesela Shakespeare– edebiyat olmaktan çıkabilir. Edebiyat incelemelerinin, tıpkı entomolojinin böcekleri inceleyen bilim olarak tanımlanması gibi, istikrarlı, tanımlanabilir bir kendiliğin incelenmesi olduğu yolundaki her türlü inanç vehim olarak görülüp bir kenara bırakılabilir. Bazı kurmaca [fiction] türleri edebiyattır, bazıları ise değildir; bazı edebiyat kurmacadır, bazısı değildir; bazı tür edebiyat sözel açıdan kendine dönüktür, öte yandan bazı çok süslü belagatler edebiyat değildir. Belli ortak bünyevi özellikleri paylaşan, kesin ve değişmez değerlere sahip bir eserler kümesi anlamında edebiyat diye bir şey yoktur. Bu kitapta bundan böyle "edebiyat" ve "edebi" kelimelerini kullandığım zaman, bu kelimeler gerçekte işe yaramadığı halde bunları halihazırda daha uygun terimler bulunmadığından ötürü kullandığımı işaret etmek için üzerlerine görünmez bir çarpı atıyorum.

Edebiyatın çok değer verilen yazı olarak tanımlanmasından, istikrarlı bir kendilik olmadığı sonucunun çıkmasının nedeni, değer yargılarının dillere destan değişkenliğidir. Gazetedeki bir reklamda "Zaman değişir, değerler değil" deniyor; duyan da hâlâ sakat doğmuş bebeklerin öldürülmeleri ya da akıl hastalarının halka teşhir edilmeleri gerektiğine inandığımızı zanneder. İnsanlar bir esere bir yüzyılda felsefe, sonraki yüzyılda ise edebiyat (ya da tersi) muamelesi yapabildikleri gibi, hangi yazıyı değerli buldukları konusunda da fikir değiştirebilirler. Hatta, neyin değerli, neyin değersiz olduğuna karar verdikleri zemin konusunda dahi fikir değiştirebilirler. Daha önce de söylediğim gibi, kötü buldukları bir esere edebiyat unvanı vermeyi ille de reddedecekleri anlamına gelmez bu: Ona hâlâ edebiyat diyebilirler, bununla da eserin genelde değer verdikleri yazı *türüne* ait olduğunu kastederler. Ama bu, "edebiyat kanonu"* denen şeyin, yani "ulusal edebiyat"ın sorgu sual istemeyen "büyük geleneği"nin belli bir zamanda belirli nedenlerle belirli bir grup insan tarafından meydana getirilmiş bir *kurgu* olarak gö-

* "Kanon" aslında Hıristiyan kilisesinin Kutsal Kitap'ın bir bölümü olarak kabul ettiği kitapların bütününe verilen addır. Edebiyat kuramında, okunmaya, düşünmeye ve incelemeye değer edebiyat kitaplarının tümü anlamında kullanılıyor. (ç.n.)

rülmesi gerektiği anlamına gelir. Birilerinin onun hakkında dediklerinden ya da diyeceklerinden bağımsız olarak *kendi içinde* değerli bir edebiyat eseri veya gelenek diye bir şey yoktur. "Değer", geçişli bir terimdir: Özgül durumlarda belirli ölçütlere dayanarak, verili amaçlar ışığında bazı insanlar tarafından değer verilmiş her türlü şey anlamına gelir. Nitekim tarihimizde yeterli derinlikte bir dönüşüm olduğu takdirde, gelecekte Shakespeare'den hiçbir tat almayacak bir toplum oluşturmamız mümkündür. Shakespeare'in eserleri onlara fena halde yabancı gelebilir, böyle bir toplumun sınırlı ya da kendisiyle alakasız olarak değerlendirebileceği düşünce ve duygu üsluplarıyla dolu görünebilir. Böyle bir durumda Shakespeare günümüzün duvar yazılarından daha değerli olmayabilir. Birçok kişi böyle bir toplumsal durumu trajik denecek ölçüde yoksullaşma diye görecek olsa da böyle bir durumun insanlığın genel olarak zenginleşmesinden doğabileceği olasılığını görmezden gelmek dogmatik bir tutummuş gibi geliyor bana. Kari Marx'ın kafasını, eski Yunan sanatının, içinde oluştuğu koşulların çoktan geçmişte kalmasına rağmen niçin "ebedi çekiciliğini" koruduğu sorusu meşgul etmişti; iyi de tarih henüz sona ermediğine göre çekiciliğini "ebediyen" koruyacağını nereden biliyoruz? Yeni ufuklar açan arkeolojik çalışmalar sayesinde eski Yunan tragedyalarının kendi seyircileri için ne anlam taşıdığı konusunda çok daha fazla şey öğrendiğimizi ve bu seyircilerin kaygılarının bizimkilerden çok farklı olduğunu görerek oyunları bu derinleşmiş bilgilerimiz ışığında yeniden okuduğumuzu düşünelim: Bunun sonuçlarından biri, artık belki de onlardan keyif almamak olurdu. Bu eserlerden, onları, farkında olmadan kendi dertlerimizin ışığı altında okuduğumuz için keyif almış olduğumuzu ve bu imkânsızlaştıkça artık bize önemli bir şey söylemediklerini fark edebilirdik.

Edebiyat eserlerini her zaman bir ölçüde kendi kaygılarımız ışığında yorumluyor oluşumuz –aslında "kaygılarımız" sözünün bir anlamına göre, başka bir şey yapmak da elimizde değildir– bazı edebiyat eserlerinin değerlerini yüzyıllar boyunca koruyabilmelerinin nedenlerinden biri olabilir. Eserin birçok derdi hâlâ bizim de derdimiz olabilir elbette; ama insanlar aynı esere değer verdiklerini zannetseler de aslında "aynı" eserden bahsetmiyor olabilirler. "Bizim Homeros'umuz", ortaçağın Homeros'u ile özdeş değildir, keza "bizim" Shakespeare'imiz ile çağdaşlarının Shakespeare'i de aynı değildir; farklı tarih dönemleri kendi amaçlarına uygun "farklı" birer Homeros ve Shakespeare oluşturmuşlar ve onların metinlerinde, ille de aynıları olmasa da değerli veya değersiz gördükleri unsurlar bulmuşlardır. Bir başka deyişle, bütün edebiyat eserleri, onları okuyan toplumlar tarafından, bilinçsiz

olarak da olsa "yeniden yazılırlar"; hatta bir eserin aynı zamanda bir "yeniden yazım" olmayan hiçbir okunuşu yoktur. Hiçbir eser ve onun hakkında halihazırda yapılan hiçbir değerlendirme, süreç içinde neredeyse fark edilmeden de olsa, belli bir değişime uğramadan yeni insan gruplarına aktarılamaz; edebiyat sayılan her şeyin belirgin biçimde istikrarsız olmasının bir nedeni de budur.

Edebiyat, değer yargıları "öznel" olduğu için istikrarsızdır, değil demek istediğim. Bu görüşe göre dünya, Büyük Merkez istasyonu gibi "orada duran" somut olgularla, (muz sevmek veya Yeats'in bir şiirinin başlarda kendini korumak amacıyla dayılansa da sonradan yelkenleri fena halde suya indiren bir havası olduğunu düşünmek gibi) "buradaki" keyfi değer yargıları arasında bölünmüş durumdadır. Olgular kamusal ve kesin, değerler de kişiye özel ve keyfidir. "Bu katedral 1612 yılında yapılmıştır" gibi bir olguyu belirtmekle "Bu katedral barok mimarinin muhteşem bir örneğidir" gibi bir değer yargısını dile getirmek arasında bariz bir fark vardır. Ama ilk cümle türünden bir cümleyi bir yabancıya İngiltere'yi gezdirirken söylediğimi ve bu cümlenin onun kafasını fena halde karıştırdığını fark ettiğimi varsayalım. Niçin bütün bu binaların kuruluş tarihlerini söyleyip duruyorsunuz, diye sorabilir. Bu köken takıntısı neden? Benim yaşadığım toplumda böyle olayların kaydını dahi tutmayız: Biz yapılarımızı böyle değil, cephelerinin kuzeybatıya ya da güneydoğuya bakmalarına göre sınıflandırırız. Bu örnek, benim kendi betimleyici cümlelerimin temelinde yatan bilinçdışı değer yargıları sistemini kısmen açıklayabilir. Bu tür değer yargıları ille de "Bu katedral barok mimarinin muhteşem bir örneğidir" türünden bir yargı değildir; ama yine de değer yargılarıdır ve yaptığım hiçbir olgusal beyan bunlardan kaçamaz. Ne de olsa olgu cümleleri de belirli sayıda sorgulanabilir yargıyı öngerektiren *cümlelerdir*: Bu cümlelerin kurulmaya değer oldukları, hatta belki kurulmaya diğer cümlelerden daha fazla değdikleri, benim bu tür cümleleri kurmaya yetkili olduğum ve belki de onların doğruluklarını garantileyecek kişi olduğum, senin bu cümleleri kurmama değecek türden bir kişi olduğun, bu cümleleri kurmakla işe yarar bir şey yapıldığı vb. Meyhane muhabbeti de pekâlâ bilgi iletebilir ama bu tür diyalogda, iletişim ediminin kendisine duyulan, dilbilimcilerin "ilişkisel" [phatic] olarak adlandırdıkları ilgi de önemli yer tutar. Seninle havadan sudan konuşurken, aynı zamanda seninle sohbete değer verdiğimi, seni sohbet etmeye değer bir insan olarak gördüğümü, toplumdışı bir insan olmadığımı veya senin kişisel görünüşüne dair ayrıntılı bir eleştiriye girişmek üzere olmadığımı da işaret etmekteyimdir.

Bu anlamda, tarafsız bir cümle imkânsızdır. Şüphesiz bir katedralin ne zaman yapıldığını belirtmek bizim kültürümüzde onun mimarisi hakkında kanaat arz etmek kadar tarafsız diye kabul edilebilir; ama birinci cümlenin ikincisinden daha değer yüklü olduğu durumlar da hayal edilebilir. Belki de "barok" ve "muhteşem" kelimeleri zamanla az çok eşanlamlı hale gelmiştir; ama binanın inşa tarihinin önemli olduğu inancını artık içimizdeki inatçı tipler dışında kimse benimsemiyor ve benim cümlem de bu tarafgirliğin şifreli işareti olarak kabul ediliyor olabilir. Bütün betimleyici cümlelerimiz, çoğunlukla görünmez bir değer kategorileri ağı içerisinde hareket ederler; zaten aslında bu kategoriler olmasaydı birbirimize söyleyecek bir şeyimiz kalmazdı. Söz konusu olan, olgusal bilgi denen bir şeye sahip olmamız ve bunun daha sonra belli ilgi/çıkar ve yargılarla çarpıtılabilecek olması değildir (tabii ki bu da mümkündür); belli ilgilerimiz/çıkarlarımız olmasa hiçbir bilgiye sahip olmayacağımızdır; çünkü aksi takdirde zahmet edip bir şeyler öğrenmek bize anlamlı gelmezdi. İlgiler bilgiyi tehlikeye sokan önyargılar değil, bilginin *kurucu* unsurlarıdır. Bilginin "değerden bağımsız" olması gerektiği iddiası, bizatihi bir değer yargısıdır.

Muz sevmek tamamen özel bir konu olabilir pekâlâ, halbuki aslında bu da sorgulanabilirdir. Yemek zevklerim hakkında yapılacak ayrıntılı bir analiz muhtemelen bu zevklerimin bebeklikteki bazı kurucu deneyimlerle, ailemle ve kardeşlerimle olan ilişkilerimle ve sözgelimi tren istasyonları gibi toplumsal ve "öznel olmayan" başka birçok kültürel etkenle ne kadar yakın ilişkisi olduğunu açığa çıkaracaktır. Belirli bir toplum üyesi olarak içinde doğduğum temel inanç ve ilgiler yapısı için, mesela "Sağlığıma dikkat etmeliyim", "Cinsel rol farklarının kökleri insan biyolojisindedir" ya da "İnsanlar timsahlardan daha önemlidirler" gibi inançlar için bu daha da geçerlidir. Şu ya da bu konuda aynı fikirde olmayabiliriz; ama bunu da toplumsal yaşamımızla bağlantılı ve bu yaşam dönüştürülmediği sürece değişmeyecek olan bazı "derin" görme ve değerlendirme biçimlerini paylaştığımız için yapabiliriz. Donne'ın bir şiirini beğenmediğim için kimse beni ağır şekilde cezalandırmayacaktır ama Donne'ın edebiyat falan olmadığını iddia edersem, kimi koşullarda işimi kaybetme riskiyle karşılaşırım. İşçi Partisi'ne veya Muhafazakârlara oy vermekte serbestimdir; ama bu seçimin daha derin bir önyargıyı, –demokrasinin anlamının birkaç yılda bir seçim kâğıdına bastığımız mühürle sınırlı olduğu önyargısını– gizlediği inancıyla hareket etmeye kalkarsam bazı olağandışı durumlarda soluğu hapiste alabilirim.

Olgusal cümlelerimizin temelini oluşturan, onları biçimlendiren büyük ölçüde gizli değerler yapısı "ideoloji" derken kastedilenlerin bir kısmını oluşturur. "İdeoloji" terimiyle kabaca, söylediğimiz ve inandığımız şeylerle, içinde yaşadığımız toplumun iktidar yapısı ve iktidar ilişkileri arasındaki bağlantıları kastediyorum. Böyle kaba bir ideoloji tanımından, temel yargı ve kategorilerimizin hepsinin ideolojik olduğunu söylemenin faydalı olmadığı sonucu çıkar. Geleceğe doğru ilerlediğimizi düşünmek beynimize kazınmıştır (başka bir toplum geleceğe geri geri gittiğini düşünebilir halbuki); ama bu görme biçimi toplumumuzun iktidar yapısı ile anlamlı bir biçimde bağlantılı olsa bile bunun her yerde ve her zaman için geçerli olması gerekmez. "İdeoloji" derken insanların içlerine işlemiş, çoğunlukla da bilinçdışı olan inançları kastetmiyorum sadece; daha özelinde, toplumsal iktidarın muhafazası ve yeniden üretilmesiyle ilişkisi olan hissetme, değerlendirme, algılama ve inanma tarzlarını kastediyorum. Bu inançların hiçbir şekilde özel alışkanlıklardan ibaret olmadığı, edebiyattan bir örnekle gösterilebilir.

Cambridge'li eleştirmen I.A.Richards ünlü *Practical Criticism* (1929) adlı eserinde edebi değer yargılarının ne kadar öznel ve keyfi olabileceğini, başlıklarım ve şairlerini belirtmediği bir dizi şiiri öğrencilerine verip onlardan bu şiirleri değerlendirmelerini isteyerek göstermeyi denemiştir. Sonuçta herkesin bildiği gibi, çok farklı değerlendirmeler yapılmıştı: Ünlü şairler beğenilmemiş, adı sanı duyulmamış şairler övülmüştü. Gelgelelim, bu çalışmanın anlaşılan Richards'ın kendisinin de gözünden kaçmış olan en ilginç yönü, bu fikir ayrılıklarının temelinde ne denli sıkı bir bilinçdışı değerlendirmeler mutabakatı bulunduğunu göstermesidir bence. Richards'ın öğrencilerinin edebi eserleri değerlendirmelerini okurken, kendiliğinden paylaştıkları algı ve yorum alışkanlıkları –edebiyattan beklediklerinin, bir şiire getirdikleri varsayımların ve şiirden alacaklarını öngördükleri tatminlerin benzerliği– çarpıcı boyutlardadır. Aslında bunların hiçbiri şaşırtıcı değildir; çünkü bu deneye katılanların tümü genç, beyaz, üst ya da üst-orta sınıfa mensup ve özel okullarda öğrenim görmüş, 1920'lerde yaşamış İngilizlerdi muhtemelen ve bir şiire gösterdikleri tepki salt "edebi" etkenlerden çok daha fazlasına dayalıydı. Eleştirel tepkileri, daha genel önyargıları ve inançlarıyla fena halde iç içe geçmişti. Bu *suçlanacak* bir şey değildir; bunlarla iç içe geçmiş olmayan hiçbir eleştirel tepki yoktur, dolayısıyla da "saf" edebi yargı veya yorum diye bir şey de yoktur. Suçlanacak biri varsa o da Richards'ın kendisidir; zira Richards genç, beyaz, üst-orta sınıfa

mensup Cambridge'li bir erkek olarak kendisinin de büyük ölçüde paylaştığı ilgiler bağlamını nesnelleştirememiş, bu yüzden de dünyayı toplumsal olarak yapılanan belli bir algılama biçimi çerçevesinde değerlendirirken yerel, "öznel" farkların devreye gireceğini bütünüyle kavrayamamıştır.

Nasıl ki edebiyatı "nesnel", betimleyici bir kategori olarak görmek işe yaramayacaksa, "edebiyat, insanların akıllarına estiği gibi edebiyat olarak adlandırmayı seçtiği şeydir" demek de yaramayacaktır. Çünkü bu tür değer yargılarının akla esmeyle ilgili hiçbir yönü yoktur: Bu yargıların kökleri çok derinlerde yatan inanç yapılarındadır, en az Empire State binası kadar sağlam yapılar. Demek ki şimdiye kadar hem edebiyatın böceklerden farklı bir varoluşu olduğunu ve onu kuran değer yargılarının tarihsel olarak değişken olduğunu, hem de bu değer yargılarının toplumsal ideolojilerle yakından ilişkili olduğunu görmüş bulunuyoruz. Sonuçta değer yargıları özel beğenilere değil, bazı toplumsal grupların diğer gruplar üzerinde iktidar sağlamak ve uygulamak için kullandıkları varsayımlara karşılık gelirler. Bu, fazla zorlama bir iddia, kişisel bir önyargı gibi görünüyorsa gelin bu iddiayı İngiltere'de "edebiyat"ın yükselişini inceleyerek sınayalım.

I
İngiliz Edebiyatının Yükselişi

XVIII. yüzyıl İngiltere'sinde edebiyat kavramı bugün zaman zaman yapıldığı gibi "yaratıcı" ya da "hayal ürünü" yazıyla sınırlandırılmıyordu. Toplumda değerli bulunan bütün yazılara, şiirler kadar felsefe, tarih, deneme ve mektuplara da edebiyat deniyordu. Metni "edebi" kılan, kurmaca olup olmadığı değil "kibar yazı" standartlarına uyup uymadığıydı (yeni, zıpçıktı roman türünün edebiyat olduğu konusunda XVIII. yüzyıl derin şüpheler besliyordu). Başka bir deyişle neyin edebiyat sayılacağına dair ölçütler düpedüz ideolojikti: Belli bir toplumsal sınıfın değerlerini ve "beğenilerini" cisimleştiren yazı edebiyat olarak nitelendiriliyor, buna karşın bir sokak baladı, popüler bir aşk romanı, hatta belki de tiyatro edebiyat sayılmıyordu. Demek ki tarihin bu noktasında edebiyat kavramının "değer yüklü" olduğu apaçık ortadaydı.

Gelgelelim XVIII. yüzyılda edebiyat belirli toplumsal değerleri "cisimleştirmenin" ötesinde bir şeyler yapıyordu: Edebiyat, bu değerlerin daha derinlere yerleşmesini ve daha geniş çevrelere yayılmasını sağlayan hayati önemdeki bir araçtı. XVIII. yüzyıl İngiltere'si, bir önceki yüzyılda toplumsal sınıfların birbirlerinin gırtlağına sarıldığı kanlı iç savaştan hırpalanmış ama bütünüyle yenilenmiş olarak çıkmıştı ve sarsılan toplumsal düzenin yeniden kurulmasında, en özlü ifadelerini sanatta bulan Akıl, Doğa, düzen, adap gibi neoklasik kavramlar kilit kavramlar haline geldi. Giderek güçlenen ama manevi bakımdan epey çiğ kalmış olan orta sınıfı egemen aristokrasi ile bütünleştirme, adabı muaşereti, "doğru" beğeni alışkanlıklarını ve ortak kültürel standartları yaygınlaştırma ihtiyacı yüzünden edebiyat yeni bir önem kazandı. Edebiyat; dergiler, kafeler, toplumsal ve estetik incelemeler, vaazlar, klasiklerin çevirileri, görgü ve ahlak konusundaki rehber kitapların da dahil olduğu kapsamlı bir ideolojik kurumlar kümesini içeriyordu. Edebiyat "hissedilen deneyim", "kişisel tepki" veya "hayal gücünün eşsizliği" sorunu değildi; bizim bugün "edebiyat" fikrinin bütününden ayrı düşünemeyeceğimiz bu kavramların Henry Fielding için pek anlamı yoktu.

Aslında bizim kullandığımız edebiyat tanımları, bugün "romantik dönem" adını verdiğimiz dönemde gelişmeye başlamıştır. "Edebiyat" kelimesi modern anlamıyla ancak XIX. yüzyılda devreye girmiştir. Kelimenin bu anlamıyla edebiyat, tarihsel olarak yakın döneme özgü bir fenomendir: XVIII. yüzyılın sonlarında icat edilmiş olan bu yeni anlam, Chaucer, hatta Pope tarafından çok garip bulunurdu muhtemelen. En başta, edebiyat kategorisi daraltılarak mahut "yaratıcı" veya "hayal ürünü" eserlerle sınırlandırıldı. XVIII. yüzyılın son yirmi yılında, söylemlerin yeni bir bölümlenmeye ve ayrışmaya maruz kalışına, İngiliz toplumunun "söylemsel oluşumu" adını verebileceğimiz oluşumun radikal biçimde yeniden düzenlenmesine tanıklık edildi. "Şiir" nazımın çok ötesinde bir anlam kazandı: Shelley'nin *Defence of Poetry* (1821) kitabında şiir, erken dönem sanayileşmiş, kapitalist İngiltere'nin faydacı ideolojisine fena halde aykırı bir insan yaratıcılığı kavrayışına karşılık gelir. Aslında "gerçeklere dayalı" yazı ile "hayal ürünü" yazı arasındaki ayrım uzun bir süredir biliniyordu: Geleneksel olarak "şiir" kelimesi kurmacayı dışarıda bırakıyordu; Philip Sidney *Apology for Poetry* eserinde o belagatli üslubuyla bunun savunmasını yapmıştır. Ama romantik dönemde edebiyat, "hayal ürünü"yle neredeyse eşanlamlı hale geliyordu. Var olmayan şeyler hakkında yazmak, Birmingham tarihini ya da kan dolaşımını kaleme almaktan daha heyecanlı ve

değerliydi. "Hayal ürünü" kelimesi bu tavrı ima eden bir muğlaklık içerir: "Düpedüz doğru olmayan" anlamına gelen, betimleyici nitelikteki "hayali" terimini çağrıştırır; ama aynı zamanda "düşsel" veya "yaratıcı" anlamına gelen değerlendirici nitelikte bir terimdir de.

O dönemden sonra yaşamak anlamından ziyade o dönemin ürünleri olduğumuz anlamında biz de postromantikler olduğumuz için bunun ne kadar acayip, tarihsel açıdan özgül bir fikir olduğunu fark etmemiz zordur. Bu fikrin, şimdilerde "hayal gücüne sahip vizyon"larını, veba salgınından veya Varşova Gettosu'ndan daha dramatik bir konu bulamayan yazarların "gayri şiirsel" [prosaic] söyleminden daha değerli bulduğumuz birçok İngiliz yazarına acayip geleceği kesindir. Aslında betimleyici bir terim olan "gayri şiirsel", yavan, sıkıcı, ilhamdan nasibini almamış gibi olumsuz anlamlarını romantik dönemde edinmeye başlamıştır. Eğer var olmayan, var olandan daha çekici görülüyorsa, nesir ya da "çıplak olgu" karşısında şiir ya da hayal gücüne ayrıcalık tanınıyorsa, bu düşüncelerin romantiklerin içinde yaşadığı toplum hakkında önemli bir şeyler söylediğini varsaymak akla yatkın olacaktır.

Söz konusu dönem bir devrim dönemidir. Amerika ve Fransa'da eski sömürgeci ve feodal rejimler orta sınıfın ayaklanmasıyla yıkılırken, İngiltere de, XVIII. yüzyılda köle ticaretinden ve imparatorluğun denizler üzerinde kurduğu denetimden sağladığı muazzam kazançlar sayesinde dünyanın ilk kapitalist sanayi ülkesi olma yolundaki ekonomik "atılımını" yapmıştı. Ama bu devrimlerin açığa çıkardığı dinamik enerjiler ve ütopyacı umutlar, yani romantik yazına canlılığını veren enerjiler, yeni burjuva rejimlerinin katı gerçeklikleriyle trajik denebilecek bir çelişkiye düştü. İngiltere'de olguları fetişleştiren, insan ilişkilerini piyasa ilişkilerine indirgeyen, kâr getirmeyen bir süsleme gözüyle baktığı sanatı bir kenara atıveren kaba saba, zevkten mahrum bir faydacılık, hızla, endüstriyel orta sınıfın egemen ideolojisi haline geliyordu. Erken dönem sanayi kapitalizminin hissizleşmiş disiplini cemaatleri bütünüyle yıkıyor, insan hayatını ücretli köleliğe dönüştürüyor, yeni oluşan işçi sınıfına yabancılaştırıcı bir emek süreci dayatıyor ve açık pazarda metaya dönüştürülemeyen hiçbir şeyden anlamıyordu. İşçi sınıfı bu baskıya militanca karşı çıktığı ve Manş'ın öbür yanındaki devrimin can sıkıcı hatıraları yöneticileri halen ürküttüğü için İngiliz devleti buna, romantik dönemin bir kısmı boyunca İngiltere'yi fiilen bir polis devletine dönüştüren acımasız bir siyasi baskıyla karşılık verdi.[1]

1. E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, Londra (1963) ve E.J. Hobsbawm, *The Age of Revolution*, Londra 1977 [*Devrim Çağı 1789-1848*, Çev. Bahadır Sina Şener, Dost Kitabevi Yay., 1998].

Bu güçler karşısında romantiklerin "yaratıcı hayal gücüne" tanıdıkları ayrıcalığın aylaklara özgü bir kaçışın epey ötesinde bir anlam taşıdığı düşünülebilir. Aksine "edebiyat", sanayi kapitalizmi tarafından İngiliz toplumundan silinmiş olan yaratıcı değerlerin kutlanabileceği ve olumlanabileceği az sayıdaki kurtarılmış bölgeden biri gibi görünüyordu artık. "Hayal gücünün yaratıcılığı" yabancılaşmamış emeğin imgesi olarak sunulabilir; şiirsel düşüncenin sezgisel, aşkın menzili, "gerçek"e kul köle olmuş rasyonalist ve ampirist ideolojilere yönelik canlı bir eleştiri getirebilirdi. Edebiyat eserinin kendisi kapitalist piyasanın fragmanlara ayrılmış bireyciliğinin zıddı olarak, gizemli bir organik birlik olarak görülüyordu. Rasyonel olarak hesaplanmış değil "kendiliğinden", mekanik değil yaratıcıydı. Demek ki "şiir" kelimesi artık basitçe teknik bir yazma tarzına karşılık gelmiyordu: Derin toplumsal, siyasi ve felsefi imaları vardı ve yönetici sınıfın şiir lafını duyar duymaz düpedüz silaha sarılması olmayacak şey değildi. Edebiyat başlı başına alternatif bir ideoloji haline gelmişti ve "hayal gücü"nün kendisi de Shelley ve Blake'te olduğu gibi siyasi bir güce dönüşmüştü. Görevi sanatın cisimleştirdiği değerler ve enerjiler doğrultusunda toplumu dönüştürmekti. Büyük romantik şairlerin çoğu savundukları edebi ve toplumsal davalar arasında çatışma değil süreklilik gören siyasi eylemcilerdi.

Ama bu edebi radikalizmde bizim daha çok aşina olduğumuz başka bir vurguyu fark edebiliriz: Hayal gücünün egemenliği ve özerkliği üzerindeki ve çocuk bakmak ya da siyasi adalet uğruna mücadele etmek gibi gündelik meselelerden uzaklığı üzerindeki vurguydu bu. Hayal gücünün "aşkın" doğası bir yandan kansızlık çeken rasyonalizme meydan okurken, bir yandan da yazara bizzat tarih karşısında rahatlatıcı oranda mutlak bir seçenek sunuyordu. Aslında tarihle arasındaki bu kopukluk romantik yazarın fiili durumunu yansıtıyordu. Sanat da diğer her şey gibi meta haline geliyor, romantik sanatçının da küçük ölçekli meta üreticisinden pek farkı kalmıyordu; romantik şair, retoriğinin birer parçasını oluşturan bütün o insanlığın "temsilcisi" olduğu, halkın sesiyle konuştuğu ve ebedi doğruları dile getirdiği iddialarına rağmen kâhinlere yükset ücret vermeme eğiliminde olan bir toplumun gittikçe dışına itiliyordu. Demek ki romantiklerin ihtiraslı idealizmleri kelimenin daha felsefi anlamında da idealistti. Sanayi kapitalizmini adil bir topluma gerçekten dönüştürebilecek toplumsal hareketler içinde kendisine doğru dürüst bir yer edinememiş olan yazar, gittikçe kendi yaratıcı zihninin yalnızlığına çekiliyordu. Adil bir toplum hayali çoğunlukla, miadı çoktan dolmuş olan eski "organik"

İngiltere'ye duyulan aciz bir nostaljiye dönüştürülüyordu. Şiirsel hayal ile siyasi pratik arasındaki mesafe, ancak XIX. yüzyıl sonlarında William Morris bu romantik hümanizmi işçi sınıfı hareketi davasının hizmetine verdiği zaman önemli ölçüde azaldı.[2]

Ele aldığımız dönemin modern "estetiğin", yani sanat felsefesinin yükseldiği dönem olması rastlantı değildir. "Simge" ve "estetik deneyim", "estetik uyum" ve sanat eserinin benzersiz doğası gibi güncel kavramları bu dönemden, Kant, Hegel, Schiller, Coleridge ve başkalarının çalışmalarından miras aldık. Daha önceleri insanlar çeşitli amaçlarla şiirler yazmış, oyunlar sahnelemiş veya resimler yapmışlardı, başkaları da bu şiirleri, oyunları çeşitli şekillerde okumuş, seyretmiş ya da resimlere bakmışlardı. Artık bu somut ve tarihsel olarak değişiklikler göstermiş pratikler "estetik" adıyla bilinen özel, esrarengiz bir yeti içine yerleştiriliyor ve yeni yeni ortaya çıkan estetikçiler, bu yetinin en derin yapılarını serimlemeye uğraşıyordu. Bu tür sorunlar önceden de gündeme getirilmişti getirilmesine ama artık yeni bir önem kazanmaya başlıyorlardı. "Sanat" denen değişmez bir nesnenin ya da "güzellik" veya "estetik" denen soyutlanabilir bir deneyimin var olduğu varsayımı, büyük ölçüde tam da daha önce değindiğimiz şeyin, yani sanatın toplumsal yaşamdan yabancılaşmasının sonucuydu. Edebiyatın artık bariz bir işlevi kalmamışsa, yazar artık sarayın, kilisenin veya aristokrat bir haminin maaşlı elemanı konumundaki geleneksel bir figür değilse, o zaman bu gerçeği edebiyatın lehine döndürmek mümkündü. "Yaratıcı" yazı denen şeyin esası, gösterişli bir şekilde faydasız, herhangi bir toplumsal amaçtan fena halde uzak "başlı başına bir amaç" oluşuydu. Hamisiz kalan yazar bunun ikamesini şiirsel olanda buldu.[3] Aslında *İlyada*'nın* eski Yunanlar için, bir katedralin ortaçağ için ya da Andy Warhol'un çalışmalarının bizim için aynı anlamda sanat eserleri olması pek olacak şey değildir; ama estetiğin etkisi bu tarihsel farklılıkları bastırmak olmuştur. Sanat, her zaman iç içe olduğu maddi pratiklerden, toplumsal ilişkilerden ve ideolojik anlamlardan soyutlanarak tek başına varolan bir fetiş düzeyine çıkarılmıştır.

XVIII. yüzyılın sonundaki estetik kuramının merkezinde yarı mistik simge doktrini vardır.[4] Aslında romantizm için simge, her derde

2. Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Londra, 1958, özellikle 2. Bölüm, "The Romantic Artist".
3. Jane P. Tompkins, "*The Reader in History:* The Changing Shape of Literary Response", Jane. P. Tompkins (der.), *Reader-Response Criticism*, Baltimore ve Londra, 1980 içinde.
* *İlyada*, Çev. A. Kadir & Azra Erhat, Can Yay., 2007. (y.h.n.)
4. Frank Kermode, *The Romantic Image*, Londra, 1957.

deva olmuştur. Gündelik hayatta çözülmez olduğu düşünülen –özne ile nesne, tümel ile tikel, duyusal ile kavramsal, maddi ile manevi, düzen ile kendiliğindenlik arasındaki– bütün çatışmalar simgede sihirli bir biçimde çözülebiliyordu. Böylesi çatışmaların bu dönemde şiddetle hissedilmiş olması şaşırtıcı değildir. Nesneler, onları sadece meta olarak görebilen bir toplumda cansız, hareketsiz ve onları üreten ya da kullanan insan öznelerden kopuk görünüyorlardı. Somut ve tümel birbirinden kopmuş gibi görünüyordu: Kuru bir rasyonalist felsefe, tikel şeylerin duyusal niteliğini görmezden gelirken, (İngiliz orta sınıfının o zaman olduğu kadar şimdi de "resmi" felsefesi konumunda olan) miyop bir ampirizm de dünyadaki bazı parçaların ötesine geçip bu parçaların oluşturabileceği bütünü kavramaktan acizdi. Toplumsal ilerlemenin dinamik, kendiliğinden enerjileri beslenmeliydi ama anarşi yaratabilecek güçlerinin, kısıtlayıcı bir toplumsal düzen tarafından dizginlenmesi gerekiyordu. Simge hareket ile durağanlığı, çalkantılı içerik ile organik biçimi, zihin ile dünyayı kaynaştırıyordu. Simgenin maddi varlığı, herhangi bir zahmetli eleştirel analiz süreciyle değil de doğrudan doğruya sezgiyle algılanan mutlak manevi hakikatin mecrasıydı. Bu anlamda simge, zihne sorgu sual istemeyen hakikatler getiriyordu, sen ister gör ister görme. Simge, irrasyonalizmin mihenk taşı, akıl yürütmeye dayalı eleştirel araştırmanın engellenmesiydi ki bu engelleme o zamandan beri edebiyat kuramı içinde yaygın olarak sürmektedir. *Bütünlüklü* bir şeydi ve onu teşrih etmek, –nasıl işlediğini görmek için onu parçalara ayırmak– Kutsal Üçlü'yü analiz etmeye kalkışmak gibi bir küfürdü neredeyse. Onu oluşturan çeşitli parçaların her biri kendi tabi konumunda kalarak, kendiliğinden ortak iyiyi yaratacak şekilde işliyordu; işte bu nedenle simgeyi veya edebi sanat eserini XIX. ve XX. yüzyıllar boyunca sürekli olarak bizatihi insan toplumunun ideal bir modeli olarak sunulurken görmek pek şaşırtıcı değildir. Alt sınıflar çektiklerini unutup herkesin iyiliği uğruna bir birleşseler, bu usandırıcı kargaşanın büyük bir bölümü yaşanmayabilirdi.

"Edebiyat ile ideoloji"den karşılıklı ilişki kurulabilecek, iki ayrı fenomenmiş gibi bahsetmek, göstermiş olduğumu umduğum gibi, bir anlamda bayağı gereksiz bir şeydir. Edebiyat, kelimenin miras aldığımız anlamıyla, bir ideolojidir. Toplumsal iktidar sorunlarıyla çok sıkı bağıntıları vardır. Ama okur hâlâ ikna olmadıysa, XIX. yüzyılın sonlarında edebiyatın başına gelenleri anlatmak biraz daha ikna edici olabilir.

XIX. yüzyıl sonlarında İngiliz edebiyatı çalışmalarının yükselişinin nedeni konusunda tek bir açıklama yapılması istenseydi, en iyi cevap "dinin başarısızlığı" olabilirdi. Viktorya döneminin ortalarına gelindiğinde geleneksel olarak güvenilir, muazzam bir güce sahip bu ideolojik biçimin, yani dinin başı büyük beladaydı. Artık kitlelerin kalplerini ve zihinlerini kazanamıyordu; bilimsel keşiflerin ve toplumsal değişimin çifte etkisiyle eski sorgulanamayan hâkimiyeti buharlaşma tehlikesiyle karşı karşıyaydı. Din bir sürü nedenle çok etkili bir ideolojik kontrol biçimi olduğu için bu durum özellikle Viktorya dönemi yönetici sınıfını endişelendiriyordu. Bütün başarılı ideolojiler gibi din de açık kavramlar ve formüle edilmiş öğretiler yoluyla değil, imge, simge, alışkanlık, ritüel ve mitoloji yoluyla işler. İnsan öznesinin en derin bilinçdışı kökleriyle iç içe geçmiş duygulanımsal ve deneyimle bağlantılı bir biçimdir; T.S. Eliot'ın da iyi bildiği gibi, böyle yerleşik akıldışı korku ve ihtiyaçlara karşılık vermeyen herhangi bir toplumsal ideolojinin pek uzun ömürlü olması mümkün değildir. Üstelik din toplumun her düzeyinde iş görebilmektedir: Entelektüel seçkinler için doktrin ağırlıklı, kitleler için de sofu bir çeşidi vardır. Din, dindar köylüyü, aydın orta sınıf liberalini ve ilahiyatçı entelektüeli tek bir organizasyon içinde bir araya getirerek mükemmel bir toplumsal "harç" görevi görür. Dinin ideolojik gücü, inançları, pratikler olarak "maddileştirme" yeteneğinden gelir: Din, ekmek ve şarabın İsa'nın bedenini ve kanını temsil etmesiyle ya da en saygıdeğer yaratığın Meryem Ana olmasıyla ilgili soyut tartışmalardan ibaret değildir, aynı zamanda ayin sırasında aynı kadehin paylaşılması ve hasadın kutsanmasıdır da. Dinin nihai hakikatleri, tıpkı edebi simge tarafından dolayımlanan nihai hakikatler gibi rasyonel tanıtlamaya münasip bir şekilde kapalıdır ve dolayısıyla dile getirdiği iddialar mutlaktır. Son olarak din, en azından Viktorya döneminde aldığı biçimiyle, uysallığı, kendini feda etmeyi ve tefekküre dayalı iç yaşamı besleyen *pasifleştirici* bir etki yaratır. Viktorya dönemi egemen sınıfının bu ideolojik söylemin tehditkârca çözülüşünü telaşla karşılaması boşuna değildir.

Gelgelelim neyse ki, dine epey benzeyen başka bir söylem imdada koşar: İngiliz edebiyatı. Oxford Üniversitesi'nde İngiliz edebiyatı profesörü olan George Gordon bir sömestr başlangıcında yaptığı konuşmada şöyle demiştir: "İngiltere hasta ve... İngiliz edebiyatının onu kurtarması gerekiyor. Gördüğüm kadarıyla kiliseler başarısız olduklarına, toplumsal tedavilerin etkisi de yavaş görüldüğüne göre, İngiliz edebiyatının artık üçlü bir işlevi vardır: Kanımca bizi eğlen-

dirme ve eğitme işlevini korumayı sürdürür; ama ayrıca ve hepsinden önemlisi, ruhlarımızı kurtarmakla ve Devlet'i iyileştirmekle görevlidir".[5] Gordon, bu konuşmayı bu yüzyılda yapmış olsa da, aynı sözler Viktorya İngiltere'sinin tamamında bir yankı bulur. Bugün Jane Austen romanlarının izahlı basımlarının ve "Pound'u anlama kılavuzları"nın bolluğunu, XIX. yüzyıl ortalarının ideolojisindeki dramatik krize borçlu olduğumuzu düşünmek insana çok çarpıcı geliyor. Din, toplumsal olarak kargaşa içindeki sınıflı bir toplumu birleştirebilecek toplumsal "harç"ı, duygulanımsal değerleri ve temel mitolojileri sunmayı tedricen bıraktıkça, Viktorya döneminden günümüze "İngiliz edebiyatı" bu ideolojik yükü taşıyacak bir özne olarak kurulmuştur. Burada anahtar figür, kendi toplumsal sınıfının ihtiyaçları konusunda her zaman doğaüstü bir hassasiyet sergilemiş ve bu hassasiyetini de dobra dobra savunmuş olan Matthew Arnold'dır. Toplumun acilen ihtiyaç duyduğu şey, der Arnold, siyasi ve ekonomik iktidarlarını, ona yaraşır zengin ve incelikli bir ideolojiyle desteklemekten aciz olduğunu göstermiş olan zevksiz orta sınıfı eğitmek ve "Helenize etmek"tir. Bu, Arnold'ın gayet zekice algıladığı gibi, İngiltere'de egemen sınıf olmaktan çıkmakta olan ama orta sınıf mensubu efendilerine el verecek kadar ideolojik donanıma hâlâ sahip olan aristokrasinin geleneksel üslubunu orta sınıfa aşılamakla başarılabilirdi. Devlet okulları, orta sınıfı "ulusun en iyi kültürü"yle ilişkiye geçirerek, bu sınıfa "halihazırda kendi kendine edinemeyeceği bir büyüklük ve soylu bir ruh" kazandıracaktı.[6]

Gelgelelim, bu manevranın asıl güzelliği, işçi sınıfını denetleme ve toplumun tamamıyla bütünleştirme konusunda yaratacağı etkiden gelir.

> Bir ulusun hislerinin körelmesi ve manevi ihtişamının azalması başlı başına ciddi bir felakettir. Ama orta sınıfın, halihazırdaki dar, katı, zekâ ve çekicilikten yoksun ruhları ve kültürleriyle, şu anda kendilerinden daha geniş ve daha liberal hevesleri olan, aşağıdaki kitleleri bir kalıba sokmakta ve mas etmekte neredeyse kesinlikle başarısız kalacak olmaları daha da ciddi bir felakettir. Bu kitleler dünyayı ele geçirme ve kendi hayatlarını ve girişikleri faaliyetleri daha canlı kılma şevkiyle doludurlar. Onların bu engellenemez gelişmelerindeki doğal eğitimcileri ve yönlendiricileri hemen bir üstlerindeki sınıf, yani orta sınıftır. Eğer orta sınıf bu kitlelerin

5. Aktaran Chris Baldick, "The Social Mission of English Studies" (basılmamış doktora tezi, Oxford 1981), s. 156. *The Social Mission of English Criticism*, Oxford 1983 adıyla yayımlanan bu kusursuz çalışmaya çok şey borçluyum.
6. "The Popular Education of France", *Democratic Education*, R.H. Super (der.), Ann Arbor, 1962 içinde, s. 22.

sempatisini kazanamaz ya da onlara bir doğrultu sunamazsa, toplum anarşiye düşme tehlikesi içindedir.[7]

Arnold'un ikiyüzlülüğe tevessül etmemesi takdire şayan: İşçi sınıfının eğitimini esasen onların yararını düşünerek istediği veya onların manevi durumlarına gösterdiği ilginin, onun pek sevdiği tabirle, "çıkara dayanmadığı" yollu en ufak bir bahane öne sürmüyor. XX. yüzyılda aynı görüşün bir başka savunucusu, daha da büyük bir toksözlülükle şunları söylemiştir: "İşçi sınıfının çocuklarıyla bazı manevi değerler paylaşılmazsa, bu çocuklar ileride maddi değerleri paylaşmayı zor kullanarak talep eden insanlar olacaklardır".[8] Eğer kitlelerin önüne birkaç roman atılmazsa, tepkilerini kendilerini barikatlara atarak gösterebilirler.

Edebiyat bu ideolojik girişime birçok bakımdan uygun bir adaydı. Liberal, "insanileştirici" bir uğraş olarak siyasi bağnazlığa ve ideolojik aşırılığa karşı kuvvetli bir panzehir olabilirdi. Bildiğimiz gibi edebiyat, iç savaşlar, kadınların ezilmesi veya İngiliz köylülerinin mülksüzleştirilmesi gibi önemsiz tarihsel olaylar yerine evrensel insani değerleri pazarladığı için, işçi sınıfının adam gibi yaşayabilme veya kendi hayatları üzerinde daha fazla söz hakkına sahip olma gibi ufak tefek taleplerini kozmik bir perspektife yerleştirebilir, hatta talihi yaver giderse onların ebedi hakikatler ve güzelliklere dalıp giderek bu tür sorunları unutmalarını bile sağlayabilirdi. Viktorya döneminde İngilizce öğretmenleri için hazırlanmış bir kılavuz kitapta, İngiliz edebiyatının "bütün sınıflar arasında sempati ve kardeşlik duygusu yaratmaya" yardımcı olacağından bahsedilir; başka bir Viktorya dönemi yazarına göre de edebiyat "insanın günlük işi gücü, sıkıntılarının hayhuyu, kiri ve pasının" ötesinde "herkesin buluşup uzun uzun sohbet edebileceği dingin ve aydınlık bir hakikat bölgesi" oluşturur.[9] Edebiyat, kitleleri kendilerininkinden başka bakış açılarının da olduğunu (özellikle de efendilerinin bakış açısını) kabul etmeye ikna ederek onlara çoğulcu düşünce ve duygu alışkanlıkları kazandıracaktı. Onlara burjuva uygarlığının manevi zenginliklerini ileterek, orta sınıfın başarılarına saygı duymalarını sağlayacaktı. Okumak, esasen tek başına gerçekleştirilen tefekküre dayalı bir faaliyet olduğu için de kitlelerin içlerindeki her türlü yıkıcı kolektif siyasi eylem eğilimini dizginleye-

7. A.g.y., s. 26.
8. George Sampson, *English for the English* 1921'den aktaran Baldick, "Social Mission of English Studies", s. 153.
9. H.G. Robinson, "On the Use of English Classical Literature in the Work of Education", *Macmillan's Magazine* 11 (1860)'den aktaran Baldick, a.g.y., s.103.

cekti. Kendi ulusal dil ve edebiyatlarından gurur duymalarını sağlayacaktı: Eğitim eksikliği ve uzun çalışma saatleri, şahsen bir edebiyat şaheseri üretmelerine engel olsa bile, aralarından birilerinin –İngilizlerin– bunu yapmış olduğunu düşünmekten keyif alabilirlerdi. 1891'de kaleme alınan bir İngiliz edebiyatı incelemesine göre halkın "devletle olan ilişkileri içinde, yurttaş olarak görevlerini yerine getirirken siyasi kültür ve eğitime ihtiyacı vardır; ayrıca kahramanlık ve vatanperverlik örneklerinin onlara tarih kitapları ve destanlarla canlı ve çekici bir biçimde sunularak duygusal açıdan da etkilenmeleri gerekir".[10] Ayrıca, bütün bunlar işçi sınıfına klasik dil ve edebiyatları öğretmenin getireceği maliyet ve zahmete katlanmadan sağlanabilirdi: İngiliz edebiyatı kendi dillerinde yazılmıştı, dolayısıyla ona kolayca ulaşabilirlerdi.

Din gibi edebiyat da öncelikle duygu ve deneyim yoluyla işlediğinden, dinin yarıda bıraktığı ideolojik görevi devam ettirmeye hayranlık uyandıracak derecede uygundu. Aslında bizim dönemimize gelindiğinde edebiyat, analitik düşünce ve kavramsal sorgulamanın tam karşıtı ile fiilen özdeş hale gelmiştir. Bilim insanları, filozoflar ve siyaset kuramcılarının sırtında, böyle içe sıkıntı veren, muhakemeye dayalı uğraşların yükü vardır, halbuki edebiyat üzerinde çalışanlar daha çok itibar edilen duygu ve deneyim arazisini işgal ederler. Bunun kimin deneyimi, bahsedilen duyguların ne tür duygular olduğu ise bambaşka bir sorundur. Edebiyat Arnold'dan bu yana "ideolojik dogma"nın düşmanıdır; bu anlayış Dante, Milton ve Pope'u hayrete düşürebilirdi. Beyazlar siyahlardan üstündür, gibi inançların doğruluğu veya yanlışlığı, bu tür inançları deneyimlemek kadar önemli değildir. Arnold'ın da inançları vardı elbette; ama Arnold da herkes gibi kendi inançlarının ideolojik dogmadan ziyade akla dayalı konumlar olduğunu düşünüyordu. Böyle olsa bile bu tür inançları doğrudan iletmek, örneğin açık açık özel mülkiyetin özgürlüğün kalesi olduğunu ileri sürmek, edebiyatın işi değildi. Edebiyat, bunun yerine, zaman aşırı hakikatleri iletmeli, kitleleri güttükleri davadan uzaklaştırarak, onlara hoşgörü ve cömertlik ruhu aşılamalı ve özel mülkiyetin devamını böyle garantilemeliydi. Nasıl Arnold, *Literature and Dogma* ve *God and the Bible* adlı eserlerinde Hıristiyanlığın sıkıntı verici doktriner parçalarını şiirsel çağrışımları olan sesler içinde eritmeye çalışmışsa, orta sınıfa yutturulacak ideoloji hapı da, edebiyat şekeriyle tatlandırılacaktı.

Edebiyatın "deneyimsel" doğası, başka bir anlamda da ideolojik olarak işe yarar. Zira "deneyim", ideolojinin anayurdu, en sağlam bi-

10. J.C. Collins, *The Study of English Literature* (1891)'den aktaran Baldick, a.g.y., s.100.

çimde kök saldığı yer olmasının yanı sıra, edebi biçime büründüğünde, kendini gerçekleştirmenin bir tür vekili işlevi de görür. Eğer Uzakdoğu'ya gidecek paranız ve boş vaktiniz yoksa, mesela İngiliz emperyalizminin emrindeki bir asker değilseniz bile, Uzakdoğu'yu Conrad veya Kipling okuyarak ikinci elden "deneyimleyebilirsiniz" her zaman. Hatta bazı edebiyat kuramlarına göre bu, Bangkok'ta başıboş dolaşmaktan daha bile gerçektir. Kitlelerin toplumsal koşullar yüzünden gerçekten de yoksullaşmış olan deneyimleri edebiyatla takviye edilebilir: Bu koşulları değiştirmeye kalkışmak yerine (hakkını yemeyelim, Arnold bu bapta, onun halefi olmaya soyunan hemen herkesten çok daha fazla şey yapmıştır), insanların daha tatmin edici bir yaşam sürme arzularını onlara *Pride and Prejudice** romanını vererek karşılayabilirsiniz.

Bu yüzden akademik bir konu olarak "İngiliz edebiyatı"nın ilk olarak üniversitelerde değil teknik enstitülerde, meslek liselerinde ve işçilere mesai sonrası eğitim veren gruplarda kurumlaşmış olması anlamlıdır.[11] İngiliz edebiyatı, düpedüz, yoksulların Klasik Edebiyatı'ydı: Özel okullar ve Oxbridge'in seçkin çevresinin dışında kalanlara ucuz tarafından "liberal" bir eğitim sağlama biçimiydi. F.D. Maurice ve Charles Kingsley gibi "İngiliz edebiyatı" öncülerinin çalışmalarında, en baştan beri vurgu, toplumsal sınıflar arasındaki dayanışma, "anlayış ve hoşgörüyü geliştirme", milli gurur aşılama ve "ahlaki" değerleri aktarma üzerindeydi. İngiltere'deki edebi çalışmaların hâlâ alametifarikası durumunda olan ve başka kültürlerin entelektüellerini sık sık eğlendirmiş olan bu "ahlaki değerleri aktarma" sorunu ideolojik projenin temel parçalarından biriydi; aslında "İngiliz edebiyatının" yükselişi, "ahlak" teriminin anlamındaki tarihsel bir kayma ile neredeyse yan yana gerçekleşmiştir (ki Arnold, Henry James ve F.R. Leavis bu kaymanın belli başlı eleştirel temsilcileriydi). Ahlak artık formülleştirilmiş bir kod ya da etik bir sistem değil, yaşamın tüm niteliğine, insan deneyiminin dolambaçlı, ince ayrıntılarına yönelik hassas bir uğraştı. Başka şekilde söylenecek olursa, bunun şu anlama geldiği söylenebilirdi: Eski dini ideolojiler güçlerini kaybetmişlerdi ve artık ahlaki değerlerin daha incelikli bir şekilde, içi boş tınlayan soyutlamalar yerine "dramatik canlandırma" yoluyla iletilmesi söz konusuydu. Bu değerler en canlı biçimiyle edebiyatta dramatize edildiği, kafaya indirilen bir darbenin bütün o sorgu sual istemeyen gerçekliğiyle "hissedilen deneyim" düze-

---

* *Gurur ve Önyargı*, Çev. Hamdi Koç, İş Bankası Kültür Yay., 2011. (y.h.n.)

11. Lionel Gossman, "Literature and Education" *New Literary History*, c: XIII, No: 2, Kış 1982, s. 341-71. Ayrıca bkz. D.J.Palmer, *The Rise of English Studies*, Londra 1965.

yine getirildiği için edebiyat, ahlaki ideolojinin hizmetçisi olmaktan öte bir şey haline gelmiştir: F.R. Leavis'in çalışmalarında çok çarpıcı bir biçimde gösterdiği gibi, edebiyat modern çağın ahlaki ideolojisinin ta kendisidir.

İşçi sınıfı, Viktorya toplumunda "İngiliz edebiyatı"nın üzerlerine ışık tuttuğu tek ezilen tabaka değildi. 1877'de bir Kraliyet Komisyonu görevlisi, İngiliz edebiyatının, "kadınlar... ve öğretmenlik yapan ikinci ve üçüncü sınıf erkekler" için de uygun bir konu sayılabileceğini söylemiştir.[12] Edebiyatın "yumuşatıcı" ve "insanlaştırıcı" etkileri, (bunlar ilk dönemlerde edebiyat taraftarlarının sık sık kullandığı terimlerdi) toplumsal cinsiyetle ilgili mevcut ideolojik stereotiplere göre, açıkça kadınsı laflardı. İngiltere'de İngiliz edebiyatının yükselişi kadınların yükseköğretim kurumlarına, homurdanarak da olsa tedricen kabul edilmeleriyle paralel gitmiştir; edebiyat hakiki akademik "disiplinlerin" daha erkeklere özgü konularıyla değil de, ince hislerle ilgili, pek kafa yormayan bir dal olduğu için, meslek yaşamından ve bilimden zaten dışlanmış olan hanımlara yutturulmaya elverişli bir yok-konu gibi görülüyordu. Cambridge Üniversitesi'nin ilk İngiliz edebiyatı profesörü Sir Arthur Quiller Couch çoğunluğunu kadınların oluşturduğu bir amfide derslerine "Baylar" diye başlarmış. Günümüzde erkek öğretim üyeleri tavırlarını değiştirmiş olsalar bile üniversitede İngiliz edebiyatı tahsilini kadınlar için cazip kılan ideolojik koşullar hâlâ değişmiş değildir.

Gelgelelim, İngiliz edebiyatının kadınsı bir veçhesi olsa da, XIX. yüzyıl sonlarına doğru erkeksi bir yön de kazandı. İngiliz edebiyatının akademik olarak kurumsallaştığı dönem, İngiltere'deki emperyalizmin iyice geliştiği dönemdir de. Britanya kapitalizmi sarsılmaya, yavaş yavaş daha genç Alman ve Amerikan rakiplerinin gerisinde kalmaya başlayınca, çok az sayıda denizaşırı bölgeden çok fazla sermaye yağmalama yarışı da hızlandı; 1914'teki ilk emperyalist dünya savaşını doğuran bu sefil, onursuz yarış, bir milli görev ve kimlik duygusunun acilen yaratılmasını gerektirdi. Edebiyat bölümlerinde artık İngiliz *edebiyatı* değil *İngiliz* edebiyatı inceleniyordu. Shakespeare ve Milton gibi büyük "milli şairlerimiz", "organik" bir milli gelenek ve kimlik hissi inceleniyordu; yeni öğrenciler bu geleneğe beşeri bilimler tahsili yaparlarsa kabul ediliyorlardı. Bu dönemde ve XX. yüzyıl başlarında edebiyat öğretimi konusunda eğitim kuruluşlarının hazırladıkları raporlar ve resmi araştırmalar, Elizabeth dönemi İngiltere'sinin, soylular ile en alt tabakadakilerin Shakespeare tiyatrosunda ortak

12. Aktaran Gossman a.g.y., s. 341-2.

bir buluşma yeri buldukları ve belki de bugün yeniden yaratılabilecek olan "organik" toplumuna yapılan nostaljik göndermelerle doludur. Bu alanda en çok etki yaratmış hükümet raporlarından biri olan *The Teaching of English in England*'ın (1921) yazarının, o ölümsüz "Play up! Play up! And play the game!"* dizesinin yaratıcısı şovenist minör şair Sir Henry Newbolt olması tesadüf değildir. Chris Baldick İngiliz edebiyatının Viktorya döneminde memuriyet sınavlarında soru sorulacak konular arasına dahil edilişinin önemine dikkat çekmiştir: Kendi kültürel hazinelerinin münasip şekilde ambalajlanmış versiyonlarıyla donanmış olan İngiliz emperyalizminin memurları, böylece denizaşırı ülkelere kendi milli kimliklerine güvenerek açılabilecek ve bu kültürel üstünlüğü onlara gıpta eden sömürge halkına sergileyebileceklerdi.[13]

Kadınlara, işçilere ve yerlileri etkilemek isteyenlere uygun bir konu olan İngiliz edebiyatının, yönetici sınıf iktidarının Oxford ve Cambridge'teki kalelerine sızması epey uzun zaman aldı. İngiliz edebiyatı akademik bir araştırma konusu olarak klasik edebiyatın veya filolojinin sağlam birikimiyle eşit koşullarda yarışamayacak, çok yeni ve amatörce bir olaydı; hem her İngiliz centilmeni boş vakitlerinde kendi edebiyatını zaten okuduğuna göre İngiliz edebiyatını sistematik bir incelemeye maruz bırakmanın ne anlamı vardı? Her iki eski üniversite de rahatsız edici denecek ölçüde amatörce olan bu alana karşı cephe gerisinden şiddetli saldırılar yönelttiler: Bir akademik konunun tanımı, incelenebilecek olan şeydi ve zaten İngiliz edebiyatı edebi beğeniyle ilgili boş bir gevezelikten başka bir şey olmadığından, onun münasip bir akademik araştırma alanı olarak nitelenebilmesi için nasıl yeterince nahoş hale getirilebileceğini bilmek zordu. Bunun, İngiliz edebiyatı çalışmalarının o zamanlardan bu yana çözdüğü birkaç sorundan biri olduğu söylenebilir. Oxford'da ilk gerçek "edebiyat" profesörü olan Sir Walter Raleigh'in kendi branşına gösterdiği o tepeden bakan aşağılayıcı tavır inanılmazdır, yazdıklarını okumadan anlamak mümkün değildir.[14] Raleigh bu göreve Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda gelmişti; savaşın patlak vermesiyle edebiyatın bu kadınsı kaprislerinden kurtulmanın ve kalemini daha erkeksi bir şeylerin hizmetine (savaş propagandasına) sunabilmenin onu ne kadar rahatlatmış olduğu yazılarında bariz biçimde hissedilir. İngiliz edebiyatının [Oxford ve Cambridge gibi] kadim üniversitelerdeki varlığını mazur göstermesinin tek yolu kendini sistematik olarak klasik edebiyat zan-

* İng.: Mealen "Gel bize, katıl bize/Hem oyuna, hem söze" diye çevrilebilir. (ç.n.)

13. Baldick, a.g.y., s. 108-11.

14. A.g.y., s. 117-23.

netmekti; ama klasikçiler kendilerinin bu acıklı parodisini kabul etmeye pek yanaşmıyorlardı.

İlk emperyalist dünya savaşı Sir Walter Raleigh'e daha çok Elizabeth devrinde yaşamış adaşına yaraşır kahramanca bir kimlik kazandırarak onun elini güçlendirmenin yanı sıra, İngiliz edebiyatı çalışmalarının Oxford ve Cambridge üniversitelerindeki nihai zaferini kazanmış olduğunu da işaret etmişti. İngiliz edebiyatının en zorlu hasımlarından biri olan filoloji, Germen nüfuzuyla çok iç içe geçmişti; İngiltere de Almanya ile büyük bir savaş içinde olduğu için klasik filolojiye, kendine saygı duyan hiçbir İngiliz'in birlikte anılmak istemeyeceği hantal, Germenik bir saçmalık diye kara çalmak mümkündü.[15] İngiltere'nin Almanya'yı yenmesi, milli gururun yenilenmesi ve milliyetçiliğin kabarması demekti ki bu da İngiliz edebiyatı davasının ekmeğine yağ sürüyordu; ama aynı zamanda savaşın yarattığı derin travma, bu travma yüzünden daha önceden kabul gören bütün kültürel varsayımların neredeyse katlanılmaz bir şekilde sorgulanması, o dönemden bir yorumcunun ifadesiyle "manevi bir açlığa" yol açtı ki bu açlığı sadece şiir dindirebilir gibi görülüyordu. İngiliz edebiyatının üniversitelere girmesini, en azından kısmen, anlamsız bir katliama borçlu olduğumuzu düşünmek gururumuzu kırar. Büyük Savaş, yönetici sınıfın kan dökücü belagatinin de yardımıyla İngiliz edebiyatının serpilmesine zemin hazırlamış olan daha keskin şovenizm biçimlerinin elini güçlendirdi: Wilfred Owen'dan sonra birkaç tane daha Walter Raleigh çıkabilirdi. İngiliz edebiyatı, savaş dönemi milliyetçiliğinin sırtında iktidara geldi; ama aynı zamanda kimlik duyguları derinden sarsılmış, ruhları yaşadıkları dehşet yüzünden onulmaz yaralar alan İngiliz egemen sınıfı için bir manevi çözüm arayışını da temsil eder olmuştu. Edebiyat, İngilizlerin hem tarihin kâbusunu araştırmak hem de ona bir alternatif bulmak üzere yeniden bir araya gelebilecekleri bir teselli, bir kendini yeniden onaylama aracı, tanıdık bir zemin olacaktı.

Bu yeni dalın Cambridge'teki mimarları, İngiliz işçi sınıfını cepheye götürme suçundan tamamıyla masun tutulabilecek bireylerdi. F.R. Leavis cephede sıhhiye eri olarak görev yapmıştı; Queenie Dorothy Roth, daha sonra alacağı isimle Q.D. Leavis, kadın olduğu için askerlikten muaftı, zaten savaş patlak verdiğinde de hâlâ çocuktu. I.A. Richards orduya mezuniyetten sonra girdi; bu öncülerin ünlü öğrencileri Willi-

15. Francis Mulhern, *The Moment of "Scrutiny"*, Londra 1979. s. 20-2.

arı Empson ve L.C. Knights da 1914'te daha çocuktular. Üstelik, İngiliz edebiyatının babaları İngiltere'yi savaşa sokmuş olan toplumsal sınıftan değil, başka bir sınıftan geliyorlardı. F.R. Leavis'in babası müzik aleti satıcısıydı, Q.D. Roth bir manifaturacının kızı, I.A. Richards ise Cheshire'da bir ustabaşının oğluydu. İngiliz edebiyatı kadim üniversitelerin ilk edebiyat kürsülerini işgal etmiş olan asilzade sanatseverler tarafından değil taşra küçük burjuvazisinin evlatları tarafından biçimlendirilecekti. Bu grup ilk kez geleneksel üniversitelere girebilen bir toplumsal sınıfın mensuplarından oluşuyordu; bu insanlar üniversitenin edebi yargılarını şekillendirmiş olan toplumsal varsayımları saptayacak ve Sir Arthur Quiller Couch'un takipçilerinin yapamayacakları bir şeyi yapıp bu varsayımlara meydan okuyacaklardı. Quiller Couch gibilerinin aldığı türden, tamamen edebi bir öğrenim almanın sakatlayıcı etkilerine hiçbiri maruz kalmamıştı: F.R. Leavis, İngiliz edebiyatına tarih bölümünden geçmişti, öğrencisi Q.D. Roth çalışmalarında psikoloji ve kültürel antropolojiden yararlanıyordu. I.A. Richards ise zihin ve ahlak bilimleri alanında öğrenim görmüştü.

Bu insanlar İngiliz edebiyatını ciddi bir disiplin haline getirirken savaş öncesi üst sınıfın varsayımlarını paramparça ettiler. İngiliz edebiyatı çalışmalarında, onlardan sonraki hiçbir hareket onların cesaretine ve radikalizmine yaklaşamamıştır. 1920'lerin başında İngiliz edebiyatının incelemeye değip değmediği bile hâlâ fena halde belirsizken; 1930'ların başlarına gelindiğinde vaktini edebiyattan başka bir şeye harcamaya değer mi sorusu sorulur olmuştu. İngiliz edebiyatı sadece araştırma yapmaya değer bir konu değil, aynı zamanda en üst seviyede medenileştirici meşgale, toplumsal formasyonun manevi özüydü. Amatör ya da izlenimci bir girişim olmak şöyle dursun, İngiliz edebiyatı insan varoluşunun en temel sorunlarının –insan olmanın, başkalarıyla anlamlı ilişkilere girmenin, en temel değerleri merkez alarak yaşamanın ne demek olduğunun– ortaya konarak, en yoğun biçimde araştırıldığı alan olmuştu. 1932'de Leavis'ler tarafından yayımlanmaya başlayan *Scrutiny* adlı eleştiri dergisi, İngiliz edebiyatı çalışmalarının ahlaki olarak merkezi önemde olduğu ve bir bütün olarak bu çalışmalarla toplumsal yaşamın niteliği arasında can alıcı bir ilişki bulunduğu üzerindeki inatçı ısrarı açısından hâlâ aşılabilmiş değildir. *Scrutiny* dergisinin ister "başarılı" ister "başarısız" bulunsun, edebiyat kurumunun Leavis karşıtı önyargıları ile *Scrutiny* hareketinin huysuzluğu arasındaki çatışma konusunda ne denirse densin, bugün İngiltere'deki İngiliz edebiyatı öğrencileri bu tarihsel müdahaleyle onulmaz biçimde değiştirildikleri için, farkında olsalar da olma-

salar da "Leavis"çidirler. Bugün artık nasıl kartvizitinize Kopernikçi olduğunuzu yazdırmanız gerekmiyorsa, aynı şekilde Leavisçi olduğunuzu yazdırmanız da gerekmez. Tıpkı Kopernik'in astronomiyle ilgili inançlarımızı yeniden şekillendirmesi gibi, bu akım da İngiltere'de İngiliz edebiyatı çalışmalarının kan dolaşımına girmiş ve Dünya'nın Güneş etrafında döndüğüne olan inancımız kadar yerleşik, kendiliğinden bir eleştirel hikmet haline gelmiştir. "Leavis tartışmasının" fiilen bitmiş olması bile belki de *Scrutiny*'nin zaferinin en önemli göstergesidir.

Leavis'ler şunu fark etmişti: Sir Arthur Quiller gibilerinin mücadeleyi kazanmasına izin verilseydi, edebiyat eleştirisi, olsa olsa kişinin patatesi mi yoksa domatesi mi tercih ettiği kadar önemli sayılabileceği tarihsel bir yan yolda tıkanıp kalırdı. Bu tür keyfi "beğeni" karşısında onlar, sağlam eleştirel analizin, "sayfadaki kelimelere" yönelik disiplinli bir dikkatin önemini vurguluyorlardı. Bunu da sadece teknik ya da estetik nedenlerle değil, edebiyat modern uygarlığın manevi bunalımıyla en yakından ilişkili şey olduğu için öne çıkarıyorlardı. Edebiyat başlı başına zaten önemli olduğu gibi, aynı zamanda modern "ticari" toplumun her yerinde kendini savunma durumunda olan yaratıcı enerjileri bünyesinde barındırdığı için de önemliydi. "Kitle toplumu"nda dilin ve geleneksel kültürün zevksizler tarafından pervasızca değersizleştirilmesinin hilafına, edebiyatta ve belki de sadece edebiyatta canlı bir yaratıcı dil kullanımı hevesi hâlâ görülebiliyordu. Toplumun kullandığı dilin niteliği onun kişisel ve toplumsal yaşamının niteliğinin en manidar göstergesiydi: Edebiyata artık değer vermeyen bir toplum, insan uygarlıklarının en iyisini yaratan ve sürdüren itkilere tehlikeli bir biçimde kapalı bir toplumdu. XVIII. yüzyıl İngiltere'sinin uygar tavırlarında ya da XVII. yüzyılın "doğal", "organik", tarım toplumunda yaşayan bir duyarlık biçimi gözlemlenebiliyordu ki bu duyarlık olmasa çağdaş sanayi toplumu körelir ve ölürdü.

1920'lerin sonunda ve 1930'larda Cambridge'te belli türden bir İngiliz edebiyatı öğrencisi olmak, sanayi kapitalizminin en bayağılaştırıcı özelliklerine karşı girişilen bu diri, polemik saldırıya katılmak demekti. İngiliz edebiyatı öğrencisi olmanın sadece değerli değil aynı zamanda hayal edilebilecek en önemli yaşam biçimi olduğunu –XX. yüzyıl toplumunun XVII. yüzyıl İngiltere'sinin "organik" cemaatine geri dönmesine karınca kararınca katkıda bulunduğunu, uygarlığın en ilerici kesiminde yer aldığını– bilmek memnuniyet verici bir duyguydu. Cambridge'e mütevazı bir tavırla sadece birkaç şiir, bir-iki roman okurum diye gelenler yanılgılarının farkına hemen varıyorlardı:

İngiliz edebiyatı herhangi bir disiplin değildi, bütün disiplinlerin merkezinde yer alıyordu, hukuk, bilim, siyaset, felsefe veya tarihten kıyas kabul etmeyecek ölçüde üstündü. *Scrutiny* bu konuların da birer yeri olduğunu gönülsüzce teslim ediyordu; ama bu yer, akademik bir branştan ziyade uygarlığın kaderiyle bağıntılı manevi bir araştırma mahiyetindeki edebiyat mihenktaşı kabul edilerek değerlendirilmeliydi. *Scrutiny* nefes kesici bir cüretkârlıkla İngiliz edebiyatı haritasını, eleştirinin bir daha asla tam manasıyla kopamadığı bir yoldan yeniden çizmiştir. Bu haritadaki anayollar Chaucer, Shakespeare, Jonson, Jakobenler ve Metafizik Şairler, Bunyan, Pope, Samuel Johnson, Blake, Wordsworth, Keats, Austen, George Eliot, Hopkins, Henry James, Joseph Conrad, T.S. Eliot ve D.H. Lawrence'tan geçiyordu. "İngiliz edebiyatı" denen şey, *buydu*: Spencer, Dryden, Restorasyon Tiyatrosu, Defoe, Fielding, Richardson, Sterne, Shelley, Byron, Tennyson, Browning, Viktorya dönemi romancılarının çoğu, Joyce, Woolf ve D.H. Lawrence'tan sonraki çoğu romancılar aralarında, birkaç çıkmaz sokağın da kestiği "B" yolları ağını oluşturuyorlardı. Dickens önce kapsam dışı bırakıldı, sonraları kabul edildi. "İngiliz edebiyatı"nda Emily Brontë marjinal bir durum sayıldığından iki buçuk kadın yazar vardı ve yazarların neredeyse hepsi muhafazakârdı.

Sırf "edebi" değerleri küçümseyen *Scrutiny*, edebiyat eserlerini değerlendirme biçiminin, bir bütün olarak tarih ve toplumun doğası hakkındaki daha derin yargılar ile sıkı sıkıya bağıntılı olduğunu savunuyordu. Edebi metinlerin teşrihini bir tür saygısızlık, insan bedenine ciddi zarar vermenin edebiyat alanındaki eşdeğeri olarak gören eleştirel yaklaşımlara karşı çıkan *Scrutiny*, bu kutsal nesneleri titiz bir biçimde analiz etmeyi savunuyordu. Güzel bir İngilizce'yle yazılmış her eserin diğerleri kadar iyi olduğu şeklindeki kayıtsız varsayımı korkunç bularak, farklı edebi nitelikler arasında son derece katı bir ayrım yapmakta ısrarlı oldu: Bazı eserler "hayata yönelik" iken diğerleri kesinlikle değildi. Geleneksel eleştirinin dünyaya kapalı estetizminden rahatsız olan Leavis, ilk yıllarında toplumsal ve siyasi sorunlara eğilme gereğini duydu: Hatta temkinli bir biçimde bir tür ekonomik komünizmi bile savundu. *Scrutiny* sadece bir dergi değil ahlaki ve kültürel bir haçlı seferinin odağıydı: Taraftarları edebiyat çalışmaları sayesinde zengin, karmaşık, olgun, ayrım gözeten, ahlaki bakımdan ciddi tepkilerle (ki bunların hepsi anahtar *Scrutiny* terimleriydi) beslenerek okullara, üniversitelere savaşmak üzere gidecekler; söz konusu tepkiler bireylere, bayağı aşk hikâyeleri, yabancılaşmış emek, adice reklamlar ve bayağılaşmanın öncüsü kitle iletişim araç-

larından oluşan mekanikleşmiş bir toplumda hayatta kalabilmek için gereken donanımı sağlayacaktı.

"Hayatta kalabilme" kelimesini kullanıyorum; çünkü Leavis'in kısa bir ara "bir tür ekonomik komünizm"le ilgilenmek dışında toplumu gerçekten değiştirmeye çalışma konusunda hiçbir ciddi düşüncesi yoktu. Mesele bu çorak kültürü yaratan mekanikleşmiş toplumu değiştirmekten ziyade ona tahammül etme yollarını arama meselesiydi. Bu anlamda, *Scrutiny*'nin daha en baştan havlu attığı söylenebilir. Aklına gelen tek değişim biçimi eğitimdi. *Scrutiny*'ciler eğitim kurumlarına yerleşerek şurada buradaki seçkin bireylerde zengin, organik bir duyarlık geliştirmeyi umuyorlardı, bu bireyler de daha sonra bu duyarlığı başkalarına aktarabilirlerdi. Leavis, eğitime böyle iman edişi bakımından Matthew Arnold'ın gerçek vârisiydi. Ama bu tür bireyler sayıca az ve "kitle uygarlığı"nın sinsi etkileri yüzünden birbirlerinden kopuk oldukları için, tek gerçek umut, savaşçı ruhlu, eğitimli bir azınlığın çağdaş çorak ülkede kültür meşalesini yanar vaziyette tutmaları ve öğrencileri sayesinde gelecek kuşaklara aktarmalarıydı. Eğitimin Arnold ve Leavis'in ona atfettikleri kadar dönüştürücü gücü olduğundan şüphelenmek için gerçek nedenler vardır. Ne de olsa, eğitim toplumun bir *bölümüdür*, çözümü değil; hem Marx'm da bir keresinde sorduğu gibi eğitimcileri kim eğitecek? Gelgelelim, *Scrutiny* siyasi bir çözüm tasarlamaya gönülsüz olduğu için bu idealist "çözümü" benimsedi. Edebiyat derslerinde öğrencileri reklamların maniple ediciliği ya da popüler basının dilsel sefaleti konusunda uyarmak önemli bir görevdi, hele ki onlara *The Charge of the Light Brigade*'i ezberletmekten daha önemliydi. *Scrutiny*'nin bugüne dek gelen katkılarından biri de İngiltere'de bu tür "kültürel incelemeleri"* fiilen başlatmış olmasıdır. Ama öğrencilere, reklamların ve popüler basının kâr güdüsünden dolayı şu anki hallerinde olduğunu anlatmak da mümkündür. "Kitle" kültürü "sanayi" toplumunun kaçınılmaz ürünü değil, üretimi kullanımdan çok kâr için örgütleyen, neyin değerli

* 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren, Eagleton, Williams, Bennett ve özellikle avangard sinema dergisi *Screen* çevresindeki yazarların (S. Heath, C.MacCabe vs) etkisiyle, Anglosakson ülkelerdeki sol radikaller, çalışma alanlarını klasik edebiyat kuramı, -eleştiri- edebiyat tarihi çerçevesinden çıkartıp, bir reklam metni ya da bir best-seller üzerinde inceleme yapmanın Joyce hakkında yazmak kadar önemli ve acil bir görev olduğunu vurgulayınca, yaptıkları işin niteliği hakkında mesleki bir kriz yaşandı klasik edebiyat eğitimi almış akademisyenler arasında İngiliz edebiyatı okutmanın anlamı konusunda çok ciddi sorunlar belirdi, uzun tartışmalar yapıldı, halen de yapılıyor. Sonuçta kimi çevrelerde çalışma alanlarına "kültürel incelemeler" diyerek genişletme eğilimi doğdu. Eagleton burada, *Scrutiny*'nin bu alandaki öncü rolüne gönderme yapıyor. Sonuç bölümünde de bu tarz çalışmanın "alternatif" olarak sunulduğunu göreceğiz. (ç.n.)

olduğu değil de neyin satacağıyla ilgilenen belli bir sanayi biçiminin sonucudur. Böyle bir toplumsal düzenin değişmez olduğunu varsaymak için hiçbir neden yoktur; ama bunun için gereken değişimler, *King Lear*'ın* duyarlı bir biçimde okunmasından çok ötede şeyler gerektirir. *Scrutiny*'nin projesinin bütünü hem tüyler ürpertici ölçüde radikal hem de aslında epey saçmaydı. Bir yorumcunun zekice vurguladığı gibi, Batı'nın çöküşünün yakın okumayla önlenebileceği düşünülüyordu.[16] Sanayi emeğinin öldürücü etkilerini ve medyadaki zevksizliği *edebiyatın* giderebileceği gerçekten doğru olabilir miydi? Henry James'i okuyarak uygarlığın ahlaki açıdan öncü sınıfına mensup olduğunu düşünmek şüphesiz rahatlatıcı bir duyguydu; ama James'i okumamış, okumak şöyle dursun adını hiç duymamış olan ve şüphesiz James diye birinin yaşayıp öldüğünü bilmeden mezara gidecek olan insanlar ne olacaktı? Bu insanlar kesinlikle toplumun büyük çoğunluğunu oluşturuyorlardı; yürekleri nasır tutmuş, insani açıdan banal ve hayal güçleri iflas etmiş kişiler miydi bunlar? Bunun ucu kendi ailemize veya arkadaşlarımıza da dokunabileceği için biraz ihtiyatlı olmakta fayda vardı. Bu insanların büyük bir çoğunluğu ahlaki olarak yeterince ciddi ve duyarlı görünüyorlardı: Özel bir cinayet, yağmalama, soygun eğilimi sergilemiyorlardı, böyle şeyler yapsalar da bunu onların Henry James'i okumamış olmalarıyla açıklamak anlamlı olmazdı. *Scrutiny*'nin savı kesinlikle elitistti: Dawning College'de İngiliz edebiyatı okuyacak kadar şanslı olmayanların yetenekleri konusunda tamamen bilgisiz olduklarını, bu yeteneklere hiç güvenmediklerini gösteriyordu. "Sıradan" insanlar ancak XVII. yüzyıl çobanları veya "hayat dolu" Avustralyalı yerliler oldukları sürece kabul edilebiliyorlardı.

Ama bunun az çok tersi sayılabilecek başka bir sorun daha vardı. Zira bir şiirde şairin dizeyi nasıl kırdığını fark edemeyenlerin hepsinin kötü ve kaba olduğunu söyleyemediğimiz gibi, fark edebilenlerin hepsinin de ahlaken pürüpak olduklarını varsayamayız. Yüksek kültür konusunda derya olan birçok insan vardı; ama bu kültürün bu insanların bazılarını Orta Avrupa'da Yahudilerin katledilmesine nezaret etmek gibi eylemlerden alıkoymadığının anlaşılması için *Scrutiny*'nin doğumundan sonra bir on yıl kadar geçmesi gerekecekti. Leavisçi eleştirinin gücü, Sir Walter Raleigh'in cevaplayamadığı "Niçin edebiyat okumalı?" sorusuna bir cevap verebilmesindeydi. Cevap da, özetle, edebiya-

---

* *Kral Lear*, Çev. Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, 1995. (y.h.n.)

16. Iain Wright, "F.R. Leavis, the *Scrutiny* Movement and the Crisis" Jon Clarke vd (der.). *Cultural Crisis in Britain in the Thirties*, Londra 1979, s. 48.

tın sizi daha iyi bir insan yapmasıydı. Pek az neden bundan daha ikna edici olabilirdi. *Scrutiny*'nin kurulmasından birkaç yıl sonra Müttefik kuvvetleri boş vakitlerini Goethe okuyarak geçiren komutanları tutuklamak üzere toplama kamplarına girdiklerinde, birilerinin bir açıklama yapması gerektiği anlaşıldı. Edebiyat okumak insanı gerçekten daha iyi biri yapıyorsa da amacına, Leavisçilerin en coşkulu anlarında zannettikleri kadar doğrudan ulaşamıyordu. Büyük İngiliz roman "geleneğini" araştırarak çok kıymetli sorunlara –insanların sanayi kapitalizmi düzeninde fabrikalarda verimsiz işlerde çalışarak ziyan olan hayatları için yaşamsal önem taşıyan sorunlara– değindiğinize inanmanız mümkündü. Ama kendinizi, bir şiir dizesinin kırılarak bir fiziksel dengeleme hareketi yarattığını fark etmekte biraz gecikecek olan bu insanlardan yıkıcı bir biçimde uzaklaştırdığınız da söylenebilirdi.

Belki de burada İngiliz edebiyatının mimarlarının aşağı-orta sınıftan geliyor olmaları da önemli bir faktördür. Konformist olmayan, taşralı, çalışkan ve vicdan sahibi insanlar olan *Scrutiny*'ciler, kadim üniversitelerin ilk edebiyat kürsülerini işgal eden yüksek sınıfa mensup İngiliz centilmenlerinin uçarı amatörlük meraklarını teşhis etmekte hiç zorlanmamışlardı. Bu insanlar onlardan değildi: Bir bakkal çocuğu veya bir manifaturacı kızının saygı duyduğu şeyler, onlar gibi insanları kadim üniversitelerden dışlayarak toplumsal bir elit oluşturan bu sınıfınkilerden farklıydı. Fakat aşağı orta sınıf, tepesine tünemiş ama takatsiz kalmış aristokrasiye karşı derin bir düşmanlık beslemekle birlikte, her zaman içine düşme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu daha alttaki işçi sınıfından da kendini ayırmaya çabalıyordu. *Scrutiny* bu toplumsal müphemlikten doğdu: Edebi-akademik düzene karşı radikal, kitlelere karşı belli bir zümreyi savunan tavırlar benimsiyordu. "Standartlara" gösterdikleri şiddetli bağlılık, Walter Savage Landor'un da kendi çapında John Milton kadar hoş olduğunu düşünen asilzade sanat meraklılarına kafa tutuyordu, aynı zamanda da bu alanda ben de varım diyen herkesi zorlu sınavlara tabi tutuyordu. Burada kazanç, bir yandan şaraptan da edebiyattan da anladığını iddia eden uçarılıkla, öte yandan "kitlesel" bayağılıkla kirlenmemiş amansız bir kararlılıktı. Kayıp ise çok büyük ölçüde kabuğuna çekilmeleri oldu. *Scrutiny* tıpkı romantikler gibi "merkez"de olduğuna inandığı halde aslında ikinci planda kalan; "gerçek" Cambridge'i temsil ettiğine inanırken, gerçek Cambridge'in akademik unvan vermeyi reddettiği; XVII. yüzyılın sömürülen çiftlik işçilerinin organik bütünlüğünü özlemle yad ederken kendini uygarlığın öncüsü olarak gören, savunma konumundaki bir elit olup çıkmıştı.

Raymond Williams'ın dediği gibi organik toplum hakkında kesin olan tek şey, her zaman geçmişte kalmış olmasıdır.[17] Organik toplumlar modern sanayi kapitalizminin mekanikleşmiş yaşamı hakkında nutuk çekmeye elverişli mitlerdir. *Scrutiny*'ciler mevcut toplumsal düzene siyasi bir alternatif sunamayınca, kendilerinden önce romantiklerin yaptığı gibi "tarihsel" bir alternatif sundular. Bir tarihsel ütopyanın taleplerini gündeme getirmiş olan neredeyse bütün İngiliz yazarlarının yaptığı gibi onlar da altın çağa gerçekten dönmenin söz konusu olamayacağını, burada mecazi bir dönüşün söz konusu olduğunu vurguluyorlardı şüphesiz. Organik toplum, Leavisçiler için ancak İngiliz dilinin bazı kullanımlarında yaşamaktaydı. Ticari toplumun dili soyuttu ve kansızlıktan mustaripti: Duyu deneyiminin canlı kökleriyle ilişkisini kaybetmişti. Gelgelelim gerçek "İngilizce" ile yazılmış yazılarda, dil bu tür hissedilen deneyimleri "somut olarak canlandırıyordu": Gerçek İngiliz edebiyatı sözel olarak zengin, karmaşık, duyarlı ve tikeldi ve en iyi şiir, biraz karikatürize ederek söylersek, yüksek sesle okunduğunda, elma yerken çıkan sese benzer bir ses çıkaran şiirdi. Böyle bir dilin "sıhhati" ve "canlılığı", "makul" bir uygarlığın ürünüydü: Bu dil, tarihsel olarak kaybolmuş yaratıcı bir bütünlüğü ete kemiğe büründürüyordu ve bu yüzden edebiyat okumak kişinin kendi varlığının kökleriyle arasındaki canlı teması yeniden kazanması demekti. Edebiyat bir anlamda başlı başına bir organik toplumdu: Tam bir toplumsal ideoloji olduğu için önemliydi.

Leavisçilerin "has İngiliz"liğe duydukları inanç (bazı İngilizlerin diğerlerinden daha çok İngiliz oldukları kanaati), İngiliz edebiyatının doğmasına yandım etmiş olan üst sınıf şovenizminin bir tür küçük burjuva versiyonuydu. 1918'den sonra eski askerler ve devletten burs alan orta sınıf mensubu öğrencilerin Oxbridge'in özel okul ethosuna sızmaya başlamasıyla birlikte, bu aşırı milliyetçilik rağbet görmemeye başladı; "İngilizlik" onun daha ılımlı, daha evcimen bir alternatifiydi. Bir branş olarak İngiliz edebiyatı kısmen, İngiliz kültürünün sınıfsal tınısındaki tedrici değişimden filizlenmiştir: "İngilizlik" emperyalist bayrak dalgalandırma meselesi değil, halk dansı meselesiydi; kentli ve aristokratik değil, kırsal, popülist ve taşralıydı. Ama bir düzeyde Sir Walter Raleigh'in donuk varsayımlarına karşı çıkmakla birlikte, başka bir düzeyde bu varsayımlarla suçortaklığı yapıyordu. Kendilerini, biraz kastırarak da olsa, züppe yönetici kesime değil John Bunyan'ın bahsettiği "İngiliz halkına" ait olarak gören yeni bir toplumsal sınıf tarafından değiştirilmiş bir tür şovenizmdi.

17. *The Country and the City*, Londra 1973, s. 9-12.

Görevleri Shakespeare İngilizce'sinin o gürül gürül canlılığını *Daily Herald*'dan ve kelimelerin somut olarak kendi anlamlarını canlandırmaktan aciz olduğu Fransızca gibi talihsiz dillerden korumaktı. Bütün bu dil anlayışı naif bir mimetizme dayanıyordu: Bu kuram, kelimeler nesnelerin durumuna yaklaştıkları, dolayısıyla artık kelime olmaktan çıktıkları zaman en sağlıklı hallerinde olduklarını iddia ediyordu. Dil fiili deneyimin fiziksel dokularına bürünmemişse, gerçek yaşamın özsuyuyla dolup taşmıyorsa, yabancılaşmış veya yozlaşmış bir dil demekti. Bu insanlar, has İngilizlik nosyonuna duydukları güvenden dolayı, Latince kökenli kelimelere sık başvuran veya kuru bir dil kullanan yazarları (Milton, Shelley) kapı dışarı ediyor, şeref payesini "dramatik olarak somut" yazarlara (Donne, Hopkins) veriyorlardı. Edebi alanın haritasının bu şekilde yeniden çizilmesi, kesin ideolojik önyargılarla biçimlenmiş tartışmalı bir gelenek inşa etmek demek değildi: Bu yazarlarda İngilizliğin özünün tezahür ettiğine inanılıyordu.

Aslında edebi harita, Leavis'in de çok etkilendiği bir eleştiri akımı tarafından başka bir yerde çizilmekteydi. Sürdürdüğü geleneksel kültürel öncü rolü, kendi ülkelerinin endüstriyel orta sınıfının etkisiyle aşınmakta olan St. Louisli "aristokrat" bir ailenin oğlu olan T.S. Eliot 1915'te Londra'ya gelmişti.[18] *Scrutiny* gibi sanayi kapitalizminin manevi çoraklığından nefret eden Eliot, Amerika'nın Güney bölgelerinin yaşamında bu çoraklığa bir alternatif buluyordu; yetişme tarzı ve ailenin hâlâ önemli sayıldığı bu bölgedeki yaşam o bir türlü net olarak tanımlanamayan organik toplumun bir diğer adayıydı. Kültüründen olmuş, manevi mirasını kaybetmiş bir halde İngiltere'ye gelen Eliot, haklı olarak "kültür emperyalizminin bu yüzyılda ürettiği en ihtiraslı teşebbüs"[19] olarak tanımlanan bir teşebbüste bulunarak bu kültürün edebi geleneklerinin arazisi üzerinde topyekün bir kurtarma ve yıkım çalışmasına başladı. Metafizik şairler ve Jakoben tiyatro yazarları aniden değer kazandı; Milton ve romantikler acımasızca alaşağı edildi, Fransız Simgeci şairleri de içeren seçme Avrupa ürünleri ithal edildi.

Bu, tıpkı *Scrutiny*'nin yaptığı gibi, sadece "edebi" bir yeniden değerlendirme değildi: İngiliz tarihinin kapsamlı bir siyasi yorumunu yansıtıyordu. Hâlâ mutlakiyetçi monarşinin ve Anglikan kilisesinin borusunun öttüğü XVII. yüzyıl başlarında, John Donne ve George Herbert gibi şairler (her ikisi de muhafazakâr Anglikanlardı) bir duyarlık

18. Gabriel Pearson, "Eliot: An American Use of Symbolism", Graham Martin (der.), *Eliot in Perspective* içinde, Londra 1970, s. 97-100.
19. Graham Martin, Introduction, a.g.y., s. 22.

birliği, akıcı bir düşünce ve duygu bileşimi sergilemişlerdi. Dil, duyusal deneyimle doğrudan temas halindeydi; akıl "duyuların ucundaydı" ve bir şey düşünmek, bir gül koklamak kadar fiziksel bir olaydı. Yüzyılın sonuna gelindiğinde İngiliz edebiyatı, güllük gülistanlık durumunu yitirmişti. İç savaşın kargaşası içinde kral kellesinden olmuş, alt sınıfların püritanizmi kiliseyi sarsmış ve modern sekiiler toplumu üretecek olan bilim, demokrasi, rasyonalizm, iktisadi bireycilik gibi güçler yükselişe geçmişti. Demek ki Andrew Marvell'dan falan sonra hep yokuş aşağı inilmişti. XVII. yüzyılda bir noktada (Eliot tam tarihinden emin değildir) "duyarlığın ayrışması" ortaya çıkmıştı: Düşünmek artık koklamaya benzemiyordu, dil deneyimden kopmuştu ve sonuçta İngiliz dilini anestezi marifetiyle kavruk bir törenselliğe büründüren John Milton diye bir edebiyat felaketi ortaya çıkmıştı. Eliot'ın Milton'a duyduğu hoşnutsuzlukta, Milton aynı zamanda püriten bir devrimciydi de şüphesiz, Eliot'm ondan hiç hazzetmemesinde bunun da payı olabilir pekâlâ. Aslında Milton, daha sonraları F.R. Leavis'i de üretmiş olan İngiltere'deki büyük muhalif radikal geleneğin mensubu olduğu için Leavis'in, Eliot'm "Paradise Lost" hakkındaki yargısını hemen onaylaması ironiktir. Milton'dan sonra da İngiliz duyarlığı kendini farklı kanatlara ayırmaya devam etti: Bazı yazarlar düşünebiliyorlar ama hissedemiyorlardı, bazıları ise hissediyorlar ama düşünemiyorlardı. İngiliz edebiyatı yozlaşarak romantizm ve Viktoryanizmi yaratmıştı: "Şiirsel deha", "şahsiyet" ve "iç ışık" gibi zındıklıklar, yani kolektif inancını yitirerek sapkın bir bireyciliğe düşen bir toplumun bütün anarşik öğretileri yaygınlaşmıştı. İngiliz edebiyatı bunlardan ancak T.S. Eliot'ın ortaya çıkışından sonra kurtulabilmişti.

T.S. Eliot aslında bütün orta sınıf liberalizm ideolojisine, kapitalist sanayi toplumunun resmi egemen ideolojisine saldırıyordu. Liberalizm, romantizm, Protestanlık ve ekonomik bireycilik: Tüm bunlar, organik toplumun saadet bahçesinden sürülen, kendi bayağı bireysel kaynaklarından başka güvenecek bir şeyleri kalmayanların sapıkça dogmalarıydı. Eliot'ın kendi çözümü aşırı sağcı bir otoriteciliktir: İnsanlar kendi cüzi "şahsiyetlerini" ve kanaatlerini gayri şahsi bir düzene feda etmelidirler. Edebiyat alanında, bu gayri şahsi düzen Gelenek'tir.[20] Her edebi gelenek gibi Eliot'ınki de büyük ölçüde seçmecidir: Aslında bu geleneğin kılavuz ilkesi, geçmişin hangi eserlerinin ebedi değeri olduğunu belirlemek değil de hangilerinin kendi şiirini yazmakta T.S. Eliot'a yardımcı olacağını saptamaktı. Gelgelelim, paradoksal olarak, bu keyfi kurguya mutlak bir otorite yetkisi verilmiş-

20. "Tradition and the Individual Talent", T.S. Eliot, *Selected Essays*, Londra 1963 içinde.

tir. Önemli edebiyat eserleri kendi aralarında, ara sıra yeni bir şaheserin katılmasıyla yeniden tanımlanan ideal bir düzen oluştururlar. Geleneğin sıkışık uzanımında bulunan klasikler, yeni gelene yer açmak için nazikçe kendi konumlarını değiştirir ve bu yüzden de farklı bir görünüm kazanırlar; ama bu yeni gelenin de kabul edilmesi için bir şekilde ilkeler bazında Geleneğe dahil edilmiş olması gerektiği için, onun girişi söz konusu Geleneğin temel değerlerini onaylama işlevi görür. Başka bir deyişle, Gelenek asla gafil avlanmaz; esrarengiz bir şekilde henüz yazılmamış şaheserleri öngörmüştür. Bu eserler bir kez üretildiklerinde Geleneğin yeniden değerlendirilmesine vesile olsalar bile onun midesinde kolayca sindirilirler. Nasıl bir Hıristiyan ancak Tanrı'nın verdiği hükümlere göre yaşayarak kurtulabiliyorsa, edebiyat eseri de ancak Gelenek içinde varolarak geçerli olabilir; her şiir edebiyat olabilir ama sadece bazıları, Geleneğin içlerine nüfuz edip etmediğine bakılarak, edebiyat sayılabilirler. Bu da, takdiri ilahi gibi, hikmeti anlaşılmayacak bir meseledir. Gelenek, tıpkı Tanrı veya paşa gönlü ne isterse onu yapan bir hükümdar gibi lütfunu bazen "büyük" edebiyat eserlerinden esirger de, tarihin karanlık köşelerinde kalmış küçük, mütevazı bir metne bağışlar. Kulübe ancak davetliler üye olabilir: T.S. Eliot gibi bazı yazarlar Geleneğin (veya Eliot'ın bazen kullandığı ifadeyle "Avrupalı zihniyeti"nin) kendiliğinden içlerinde kabarıverdiğini keşfediverirler; ama takdiri ilahiye mazhar olanlardaki gibi bu da kişisel liyakat sorunu değildir, sizin bu konuda şöyle ya da böyle yapabileceğiniz pek bir şey yoktur. Nitekim Geleneğe mensup olmak size hem otorite yanlısı hem de kendinizi inkâr edercesine mütevazı olma imkânı verir ki Eliot daha sonraları Hıristiyan Kilisesi'ne mensup olunduğunda bu bileşime ulaşmanın daha da muhtemel olduğunu keşfedecektir.

Siyaset alanında, Eliot'ın otorite savunuculuğu çeşitli biçimlere büründü. Bir süre *Action Française* adlı yarı faşist Fransız hareketiyle flört etti ve birkaç kere Yahudilerden olumsuz denebilecek bir dille bahsetti. 1920'lerin ortalarında Hıristiyanlığa ihtida ettikten sonra birkaç "geniş ailenin" ve kendisi gibi dindar aydınlardan oluşan küçük bir elit kesimin yönettiği büyük ölçüde kırsal bir toplumu savundu. Bu toplumdaki insanların çoğu Hıristiyan olacaktı; ama Eliot insanların herhangi bir şeye inanma yeteneklerini aşırı muhafazakâr bir tavırla değerlendirdiği için bu dini inancın büyük ölçüde bilinçdışı olması, mevsimlerin ritmi içinde yaşanması gerekiyordu. Modern toplumu kurtaracak bu her derde deva ilaç dünyaya, aşağı yukarı Hitler'in birliklerinin Polonya üzerine yürüdüğü dönemde öneriliyordu.

Eliot'a göre deneyimle yakın irtibatı olan bir dilin avantajı, şairi rasyonel düşüncenin ölümcül soyutlamalarını es geçip, okurlarının "beyin korteksine, sinir sistemine, sindirim sistemine" ulaşmaya teşvik etmesiydi.[21] Şiir, okurun zihnine seslenmemeliydi. Bir şiirin *ne anlama geldiği* aslında önemli değildi; Eliot eserleri hakkında yapılan acayip yorumlardan hiç rahatsız olmadığını iddia ediyordu. Anlam, okuru oyalamak için önüne atılan bir yemden öte bir şey değildi, bu arada şiir de daha fiziksel ve bilinçdışı yollarla gizlice okura işliyordu. Entelektüel açıdan zor şiirlerin yazarı allame Eliot, aslında bütün sağcı irrasyonalistlerin akla duyduğu horgörüyü sergiliyordu. Orta sınıf liberal rasyonalizminin kullandığı dillerin tükenmiş olduğunu zekice fark etmişti: Avrupa'da savaş meydanlarında milyonlarca ceset yatarken artık kimse "ilerleme" ve "akıl" gibi laflarla ikna edilemezdi. Orta sınıf liberalizmi başarısız olmuştu; şair, "sinirlerle doğrudan iletişim" kurabilen duyusal bir dil geliştirerek artık itibarı kalmamış olan bu kavramları aşmalıydı. Şair, "hassas kökleri en derin korku ve arzulara"[22] ulaşan kelimeler, bütün insanların ortak "ilkel" deneyim düzeylerine sızan güç anlaşılır ama çağrışım gücü yüksek imgeler seçmeliydi. Organik toplum, sadece kolektif bilinçdışında bile olsa, belki de hâlâ yaşıyordu; belki de psişede bazı derin simge ve ritimler, tarih boyunca değişmeyen, şiirin dokunup yeniden canlandırabileceği arketipler vardı. Avrupa toplumunun krizi –küresel savaş, şiddetli sınıf çatışması, başarısızlığa uğrayan kapitalist ekonomiler– tarihe bütünüyle sırt çevirip mitolojiyi onun yerine yerleştirerek çözülebilirdi. Mali kapitalizmin derinlerinde Balıkçı Kral, insanların ortak kimliklerini keşfedebilecekleri kudretli doğum, ölüm, yeniden dirilme imgeleri yatıyordu. Eliot'ın Batı'nın kurtuluşunun ipucunun bereket kültlerinde olduğunu ima eden şiiri *The Waste Land** 1922'de yayımlandı. Söz konusu şiirde skandal ölçüsünde avangard teknikler, en gerici amaçlar için kullanılmıştı: Bu teknikler rutin bilinci parçalayarak okurun tüm bedeninde hissedebileceği ortak bir kimlik hissini yaratmayı amaçlıyorlardı.

Eliot'ın dilin sanayi toplumunda bayatladığı, verimsizleştiği, şiir için uygunsuz hale geldiği görüşünün Rus biçimcileriyle yakınlıkları vardı; ama bu görüş Ezra Pound, T.E. Hulme ve İmgeci hareket tarafından da paylaşılıyordu. Şiir romantiklerin elinde şiir olmaktan çıkmış,

21. "The Metaphysical Poets", a.g.y., s. 290.
22. "Ben Jonson", s. 155.

* *Çorak Ülke*, Çev. Yaşar Gönenç, Yaba Yay., 2000; *Çorak Ülke, Dört Kuartet ve Başka Şiirler*, Çev. Suphi Aytimur, Adam Yay., 1990; *Çorak Ülke*, Çev. Cevap Çapan, İyi Şeyler Yay., 1995. (y.h.n.)

sulu gözlü ve hoş duygularla dolu kadınsı bir şey haline gelmişti. Dil yumuşamış, erkeksiliğini kaybetmişti: Fiziksel dünyayla yeniden ilişki içine sokularak sertleştirilmesi, katılaştırılması, taş gibi olması gerekiyordu. İdeal İmgeci şiir, bir subayın verdiği bir emir gibi kısa ve özlü, takır tukur imgelerden oluşan üç dizelik şiirdi. Duygular karmakarışık ve şaibeli şeylerdi, yerini modern toplumun insanlıktan çıkmış mekanik dünyasına bırakması gereken kibirli liberal bireycilik duygusunun ağır bastığı, artık köhneleşmiş döneme aittiler. D.H. Lawrence'a bakılacak olursa, duygular, "kişilik" ve "ego" itibarlarını aynı ölçüde kaybetmiştir ve yerlerini kendiliğinden-yaratıcı Yaşam'ın acımasızca gayri şahsi olan gücüne bırakmalıdır. Bu eleştirel tavrın ardında yine siyaset vardır: Orta sınıf liberalizminin işi bitmişti ve onun yerini Pound'un faşizmde keşfedeceği daha sert, erkeksi öğretinin bir versiyonu almalıydı.

Scrutiny, hiç değilse başlangıçta aşırı sağcı gericiliğin yolunu izlemedi. Aksine Eliot ve Pound'un hilafına, bireyin benzersiz değeriyle ve kişilerarası yaratıcı alanla ilgilenen liberal hümanizmin son kalesini temsil ediyordu. Bu değerler, *Scrutiny*'nin tanımlayamamayı erdem haline getirdiği "Yaşam" kelimesiyle özetlenebilirdi. Tam olarak neyi savunduklarına dair makul bir kuramsal açıklama isterseniz, durumunuzun ümitsiz olduğu açığa çıkardı: Zira Yaşam'ı ya hissedersiniz ya da hissedemezsiniz. Büyük edebiyat Yaşam'a hürmetle açık olan edebiyattı ve Yaşam'm ne olduğu, ancak büyük edebiyat tarafından gösterilebilirdi. Savları döngüsel ve sezgiseldi, her türlü tartışmaya kapalıydı ve Leavisçilerin dışarıya kapalı mahfellerini yansıtıyordu. Yaşam'm bir genel grevde sizi hangi saflara ittiği ya da şiirde Yaşam'ın tiril tiril titreyen mevcudiyetini övmenin, kitlesel işsizliği onaylamakla bağdaşıp bağdaşmadığı açık değildi. Yaşam yaratıcı gücünü en çok Leavis'in öteden beri övdüğü bir yazar olan D.H. Lawrence'm yazılarında hissettiriyordu; ama Lawrence'taki "kendiliğinden-yaratıcı yaşam" en azgın cinsiyetçilik, ırkçılık ve otorite yanlılığıyla gayet rahat bir arada bulunabiliyordu ve bu çelişkiden *Scrutiny*'cilerin çok azı rahatsız olmuş görünüyordu. Lawrence'ın Eliot ve Pound'la paylaştığı aşırı sağcı özellikler –liberal ve demokratik değerleri fena halde küçümseme, gayri şahsi otoriteye kölece itaat etme– görmezden geliniyordu: Lawrence fiilen yeniden inşa edilip bir liberal hümanist haline getirilmiş, İngiliz romanının Jane Austen'dan George Eliot'a, Henry James'e ve Joseph Conrad'a uzanan "büyük geleneğinin" gururlu doruğu koltuğuna oturtulmuştu.

Leavis, D.H. Lawrence'ın kabul edilebilir yüzünde endüstriyel kapitalist İngiltere'nin insanlık dışılığının güçlü bir eleştirisini görmekte

haklıydı. Lawrence da Leavis gibi, her şeyden önce XIX. yüzyıl kapitalizminin mekanikleşmiş ücret köleliğine, felç edici toplumsal baskıcılığına ve kültürel yıkıcılığına isyan etmiş olan romantik geleneğin vârisiydi. Ama hem Lawrence hem de Leavis de karşı çıktıkları sistemin siyasi bir analizini yapmayı reddettikleri için, somut olanda ısrar ettikçe daha da bariz biçimde soyutlaşan kendiliğinden-yaratıcı yaşam hakkında konuşmaktan başka bir şey yapmıyorlardı. Seminerlerde Marvell'dan bahsederek fabrika işçilerinin mekanikleşmiş çalışma tarzlarının nasıl dönüştürüleceği gittikçe daha belirsiz bir hal alırken, Leavis'in liberal hümanizmi de en banalinden siyasi gericiliğin kucağına düştü. *Scrutiny* 1953 yılına dek hayatta kaldı, Leavis de 1978'de öldü; ama bu son dönemlerde Yaşam, halk eğitimine karşı ateşli bir husumeti, transistörlü radyoya amansızca karşı çıkmayı ve "televizyon iptilası"nın yükseköğrenimde yönetime öğrencilerin de katılması talepleriyle ilgili olduğu şeklindeki karanlık bir şüpheyi beraberinde getiriyordu anlaşılan. Modern "Benthamcı-teknolojik" toplum kayıtsız şartsız "salaklaşmış ve salaklaştırıcı" olmakla itham ediliyordu: Anlaşılan, tavizsiz eleştirel ayrımcılık gelip buna varmıştı. Leavis son dönemlerinde İngiliz centilmenliğinin yok oluşuna üzülecekti: Çark başladığı yere dönmüştü.

Leavis'in adı "pratik eleştiri" ve "yakın okuma" ile birlikte anılır; yayımlanmış bazı eserleri de yüzyılın en incelikli, öncü niteliğindeki İngiliz edebiyatı eleştirileri arasında zikredilir. Bu "pratik eleştiri" terimini biraz daha kurcalamakta fayda var. Pratik eleştiri, edebiyata güzel yazı gözüyle bakan anlayışın boş laflarını tiksintiyle reddeden ve metni gerektiği gibi parçalara ayırmaktan korkmayan bir yöntem anlamına geliyordu; ama pratik eleştiri aynı zamanda da edebi "büyüklüğü" ve "merkeziliği", kültürel ve tarihsel bağlamlarından koparılmış şiirler ve düzyazılar üzerinde odaklanarak değerlendirebileceğimizi varsayıyordu. *Scrutiny*'nin varsayımları göz önünde bulundurulduğunda, aslında bu konuda bir sorun yoktu: Edebiyat dolaysız deneyime ilişkin somut bir duyguyu yansıttığı zaman "sağlıklı" ise, siz bu sağlıklılık yargısına bir düzyazı parçasından yola çıkarak, tıpkı bir doktorun hastalığı nabza ve deri rengine bakarak belirlemesine benzer bir kesinlikle varabilirsiniz. Eseri tarihsel bağlamı içinde incelemeye, hatta dayandığı fikirlerin yapısını tartışmaya gerek yoktu. Mesele, belirli bir pasajın tonunu ve duyarlığını saptama, onu kesin bir yere "yerleştirerek" başka bir pasaja geçme meselesiydi. Edebi izlenimcilerin "saadet

verici" dediğine sizin "Olgunlaşmış bir dinçliği var" diyebileceğiniz düşünülürse bu usulün şarap tatmanın biraz daha incelmiş bir biçiminden öte bir şey olup olmayacağı pek açık değildir. Yaşam fazla geniş ve belirsiz bir terim gibi görünürken, onu tespit etmeye yarayan eleştirel teknikler de bir o kadar sınırlı görünüyordu. Pratik eleştiri, uygarlığın kaderi gibi devasa bir mesele ile ilgilenen bir hareket için fazla pragmatik bir uğraş haline gelme tehdidini beraberinde getirdiğinden, Leavisçiler bu eleştiriyi bir "metafizik" ile destekleme ihtiyacı duydular ve bu metafiziği de D.H. Lawrence'ın eserinde buldular. Yaşam, kuramsal bir sistemden ziyade belli sezgilerle ilgili bir mesele olduğu için, her zaman bu sezgilerden hareketle başkalarının sistemlerine saldırabilirdiniz; ama Yaşam aynı zamanda akla gelebilecek en mutlak değer olduğundan, onu burunlarının ötesini görmeyen faydacılar ve ampiristlere kötek atmak için de kullanabilirdiniz. Düşman ateşinin geldiği yöne göre bu cephelerin birinden diğerine atlayarak epey zaman harcamak mümkündü. Yaşam, edebiyatın koyunlarını keçilerinden İncil'e özgü bir kesinlikle ayıran, amansız ve sorgulanamaz bir metafizik ilkeydi; ama yalnızca somut tikellikler içinde tezahür ettiği için kendi içinde sistematik bir kuram oluşturmuyordu, dolayısıyla ona saldırılamıyordu.

"Yakın okuma" da incelemeye değer başka bir tabirdir. "Pratik eleştiri" gibi, o da estet dedikodularına karşı değerli bir panzehir sağlayan ayrıntılı analitik yorum anlamına geliyordu; ama bundan önceki her eleştiri okulunun, her satırdan ortalama olarak yalnızca üç kelimeyi okuyabildiğini de ima ediyordu. Aslında yakın okumaya davet, metne gerekli dikkatin gösterilmesinde ısrar etmenin ötesinde bir anlam taşır. Bizi kaçınılmaz olarak, başka bir şeye değil, *şuna* dikkat etmeye davet eder: Kelimeleri üreten ve kuşatan bağlamlara değil, sadece "sayfa üzerindeki kelimelere" dikkate davet eder. İlginin hem odaklanmasını hem de sınırlanmasını içerir; Tennyson'ın kullandığı dilin dokusundan rahatça yazarın sakalının uzunluğuna atlayan edebi tartışmaların buna fena halde ihtiyacı vardı. Ama "yakın okuma", bu alakasız anekdotları bir kenara atarken başka birçok şeyi de dışlıyordu: "Edebi" olsun olmasın her dil parçasının yalıtılmış olarak yeterli ölçüde incelenebileceği, hatta anlaşılabileceği yanılsamasını besliyordu. Bu edebiyat eserinin "şeyleştirilmesi"nin, ona başlı başına bir nesne muamelesi edilmesinin başlangıcıydı ki bu süreç zirvesine Amerikan Yeni Eleştirisi'yle ulaşacaktı.

Cambridge'teki İngiliz edebiyatı anlayışı ile Amerikan Yeni Eleştirisi arasındaki önemli bağlardan biri, Cambridge'li eleştirmen I.A.

Richards'ın çalışmalarıydı. Leavis eleştiriyi, dine benzer bir şeye çevirerek kurtarmaya çalışır, böylelikle Matthew Arnold'ın çalışmalarını devam ettirirken, Richards 1920'lerdeki çalışmalarıyla eleştiriye katı, "bilimsel" psikoloji ilkeleri doğrultusunda sağlam bir temel kazandırma amacındaydı. Richards'ın nesrindeki işlek ama kuru nitelik, Leavis'in dolambaçlı yoğunluğunun tam karşıtıdır. Richards'a göre toplum krizdedir; çünkü tarihsel değişim, özellikle de bilimsel keşifler, insanların yaşamalarını sağlayan geleneksel mitolojileri geride bırakmış ve değersizleştirmişti. Dolayısıyla insan ruhunun hassas muvazenesi tehlikeli bir biçimde bozulmuştu ve din artık bu ince ayarı yapamayacağı için de bu işi şiir üstlenmeliydi. Richards insanı afallatan bir rahatlıkla, "Şiir bizi kurtarmaya muktedirdir; şiir kaosu alt etmenin olası bir yoludur",[23] der. Arnold gibi Richards da edebiyatı toplum düzenini yeniden inşa edecek bilinçli bir ideoloji olarak öne çıkarır; hem de bunu Büyük Savaş sonrasının toplumsal anlamda yıkıcı, ekonomik olarak çöküş içinde, siyasi açıdan istikrarsız yıllarında yapar.

Richards'a göre modern bilim, doğru bilginin modelidir ama ardında giderilmesi arzulanan bir boşluk duygusu bırakır. Sadece "nasıl" sorusunu cevaplandırmakla yetinir, "ne"' ve "niçin" sorularının cevaplarını bekleyen kitleleri tatmin edemez. Richards'ın kendisi "ne" ve "niçin"in sahici sorular olduğuna inanmaz ama yücegönüllü bir eda takınarak çoğu insanın buna inandığını teslim eder; böyle sözde sorunlara sözde cevaplar verilmediği takdirde toplumun dağılabileceğine inanır. Şiirin rolü de işte bu tür sözde cevapları sağlamaktır. Şiir "göndergesel" değil "duygusal" bir dildir, dünyayı tasvir ediyormuş gibi görünen ama aslında sadece bizim dünyayla ilgili hislerimizi tatminkâr biçimlerde düzenleyen bir tür "sözde önerme"dir. En etkili şiir asgari miktarda çatışma ya da hüsran yaratarak, azami sayıda itkiyi düzenleyen şiirdir. Bu tür bir psişik terapi sağlanamazsa, değer standartları "sinema ve hoparlörün daha sinsi imkânlarının" etkisi altında kalarak çökecektir.[24]

Richards'm davranışçı, nicelleştirici zihin modeli, aslında çözüm önerdiği toplumsal sorunun bir parçasıydı. Richards bilime tamamen araçsal ve tarafsızca "göndergesel" bir mesele gözüyle bakan yabancılaşmış anlayışı sorgulamak şöyle dursun, bu pozitivist fanteziyi onaylar ve zayıf bir manevra yaparak onu daha iç açıcı bir şeyle yedeklemeye çalışır. Leavis teknolojik Benthamcılara savaş açmıştı, hal-

23. *Science and Poetry*, Londra 1926, s. 82-3.
24. *Principles of Literary Criticism*, Londra 1963, s. 32.

buki Richards onları kendi silahlarıyla vurmaya çalışmıştır. Kusurlu bir faydacı değer kuramını, insan deneyimine ilişkin, esasen estetlere özgü bir anlayışla birleştirerek (Richards, sanatın en mükemmel deneyimleri tanımladığını varsayar), modern varoluşun anarşisini "incelikle çözümleyen" bir araç olarak şiiri önerir. Tarihsel çelişkiler gerçeklikte çözümlenemiyorsa da, düşünen zihin içindeki ayrı ayrı psikolojik "itkiler" olarak uzlaştırılabilirler. Eylem, itkilerin tamamen dengelenmesini engelleme eğiliminde olduğu için özellikle istenmez. Richards "En temel tepkiler karışık ve düzensiz olduğu hiçbir yaşam mükemmel olamaz"[25] der. Yasa tanımaz aşağı itkileri daha randımanlı olarak düzenlemek, daha yüksek, daha ince itkilerin hayatta kalmasını garantileyecektir; bu düşünce, aşağı sınıflara düzen vermenin, üst sınıfların hayatta kalmasını garanti altına alacağı şeklindeki, Viktorya dönemine ait inançtan pek farklı değildir, hatta bu inançla manidar bir şekilde ilişkilidir.

En canlı dönemini 1930'ların sonları ile 1950'ler arasında yaşamış olan Amerikan Yeni Eleştirisi'ne, bu öğretiler damgasını vurmuştu. Yeni Eleştiri'nin genellikle içlerinde John Crowe Ransom, W.K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Allen Tate, Monroe Beardsley ve R.P. Blackmur'un bulunduğu bir dizi önde gelen Amerikalı eleştirmenin yanı sıra Eliot'ın, Richards'ın ve hatta belki Leavis ile William Empson'ın çalışmalarını da kapsadığı kabul edilir genellikle. Amerika'daki bu hareketin kökenlerinin, ekonomik açıdan geri kalmış Güney bölgesinde, yani genç T.S. Eliot'ın organik toplumla ilk fikirlerini edindiği, geleneksel kan ve soy anlayışının hâlâ önemini koruduğu bölgede olması anlamlıdır. Aslında Güney, Amerikan Yeni Eleştirisi döneminde Kuzey'in kapitalist tekellerinin işgali altında hızlı bir sanayileşme sürecinden geçiyordu; ama Yeni Eleştiri'ye ismini veren John Crowe Ransom gibi "geleneksel" Güneyli entelektüeller, yine de burada sanayileşmiş Kuzey'in kısır bilimsel rasyonalizmine "estetik" bir alternatif bulabiliyorlardı. Sanayinin işgaliyle T.S. Eliot gibi manevi olarak öksüz kalmış olan Ransom, başlangıçta 1920'lerin Kaçaklar adı verilen edebiyat hareketine, daha sonra da 1930'ların sağcı Kırsal siyasasına sığındı. Yeni Eleştiri'nin ideolojisi kristalleşmeye başlıyordu: Bilimsel rasyonalizm eski Güney'in "estetik yaşamını" mahvediyordu, insan deneyimi duyusal tikelliğinden yoksun bırakılıyordu; bütün bunların çözümü şiir olabilirdi. Şiirsel tepki, bilimsel tepkinin tersine, nesnesinin duyusal bütünlüğüne saygı gösterirdi: Şiir rasyonel bir idrak sorunu değil, bizi esasen dinsel olan bir bağla "dünyanın

25. A.g.y., s. 62.

bedeni"ne bağlayan duygulanımsal bir şeydi. Sanat sayesinde, yabancılaşmış bir dünya bütün çeşitliliğiyle bize geri verilebilirdi. Özünde tefekküre dayalı bir tarz olarak şiir bizi dünyayı değiştirmeye değil, dünyaya olduğu gibi saygı duymaya teşvik eder, ona çıkar gözetmeyen bir tevazuyla yaklaşmayı öğretirdi.

Başka bir deyişle, *Scrutiny* gibi Yeni Eleştiri de gerçeklikte bulamadıklarını edebiyatta yeniden icat eden köksüz, savunma konumundaki bir entelijansiyamn ideolojisiydi. Şiir yeni din, sanayi kapitalizminin yabancılaştırıcı etkilerinin giremediği nostaljik bir sığınaktı. Şiirin kendisi, Tanrı gibi, rasyonel sorgulamaya kapalıydı; kendi üstüne kapanmış, biricik varlığına gizemli bir biçimde el sürülmemiş bir nesneydi. Şiir, başka kelimelerle açıklanamayan, kendisininkinden başka hiçbir dilde ifade edilemeyen şeydi: Her bir parçası, karmaşık bir organik bütünlük içinde bir diğerinin üzerine katlanıyordu ve bu bütünlüğü ihlal etmek küfür gibi bir şeydi. Dolayısıyla edebi metin, I.A. Richards ve Amerikan Yeni Eleştirisi tarafından "işlevselci" denebilecek bir şekilde kavranıyordu: Nasıl Amerikan işlevselci sosyolojisi, her bir öğenin bütün diğerlerine "uyum gösterdiği", "çatışmasız" bir toplum modeli geliştirmişse, şiir de her türlü sürtüşmeyi, düzensizliği ve çelişkiyi, muhtelif özelliklerinin simetrik işbirliği içinde ortadan kaldırıyordu. "Tutarlılık" ve "bütünleşme" kilit terimlerdi; ama şiirin okurda dünyaya karşı belirli bir ideolojik tavır (kabaca temaşaya dayalı bir kabul tavrı) da yaratması isteniyorsa, içsel tutarlılık üzerindeki vurgunun şiirin gerçeklikten bütünüyle kopup, kendi özerk varlığı içinde dönüp durmasına yol açabileceği noktaya vardırılmaması gerekirdi. O halde metnin içsel birliği üzerindeki bu vurguyu, eserin bu birlik sayesinde bir anlamda gerçekliğin kendisine "tekabül ettiği" iddiasıyla birleştirmek zorunluydu. Başka bir deyişle Yeni Eleştiri, tam manasıyla biçimci sayılmazdı, biçimciliği beceriksiz bir biçimde bir tür ampirizmle –şiirin söyleminin kendi içinde bir şekilde gerçekliği de "içerdiği" inancıyla– terbiye ediyordu.

Eğer şiir gerçekten başlı başına bir nesne olacaksa, Yeni Eleştiri'nin onu okurdan da, yazardan da koparması şarttı. I.A. Richards naif bir tutum takınarak şiirin, bizim şairin psikolojik süreçlerini gözlemleyebileceğimiz saydam bir ortamdan başka bir şey olmadığını varsaymıştı: Okumak, yazarın zihinsel durumunu kendi zihnimizde yeniden yaratmaktan ibaretti. Aslında geleneksel edebiyat eleştirisinin önemli bir kısmı şu ya da bu biçimde bu görüşü paylaşmıştır. Büyük edebiyat, Büyük İnsanların ürünüdür ve esasen onların ruhlarına ulaşmamıza imkân verdiği için değerlidir. Böyle bir anlayışın birçok

sorunu vardır. Bir kere, tüm edebiyatı örtük bir otobiyografi biçimine indirger: Edebiyat eserlerini edebiyat eserleri olarak değil, birini ikinci elden tanımamıza imkân sağladığı için okuyoruzdur. Ayrıca böylesi bir görüş, edebiyat eserlerinin gerçekten de yazarın zihninin bir "ifadesi" olduğu düşüncesini de beraberinde getirir, ki bu da *Kırmızı Başlıklı Kız*'ı ya da son derece stilize şövalye aşkı şiirlerini tartışırken pek işimize yaramaz. Ben *Hamlet*'i* okurken Shakespeare'in zihnine erişsem bile, eriştiğim bütün zihin sadece *Hamlet*'in metni olduğuna göre meseleyi böyle koymanın ne anlamı var? Niye *Hamlet*'i, Shakespeare zihnine ilişkin oyunun kendisinden başka bir kanıt bırakmadığı için okuyorum demeyelim? Shakespeare'in "zihnindekiler" yazdıklarından farklı mıydı ki, hem biz bunu nereden bilebiliriz? Shakespeare'in kendisi zihnindekileri biliyor muydu? Yazarlar her zaman kendi anlamlarına tamamen hâkim midirler?

Yeni Eleştiri, edebiyat hakkındaki Büyük İnsan kuramından cüretkâr bir biçimde kopmuş, yazarın yazarken güttüğü niyetlerin, bunlara ulaşabilseydik bile, çıkardığı metnin yorumuyla hiçbir alakası olmadığında ısrar etmiştir. Tek tek okurların duygusal tepkileri de şiirin anlamıyla karıştırılmamalıydı: Şiir, şairin niyetlerinden veya okurun ondan çıkardığı öznel duygulardan bağımsız olarak, ne anlama geliyorsa oydu.[26] Anlam genel ve nesneldi, edebi metnin diline kaydedilmişti; çoktan ölmüş yazarın kafasında olduğu varsayılan hayaletimsi bir itki veya okurun şairin kelimelerine atfettiği keyfi, özel anlamlar sorunu değildi. Bu görüşün olumlu ve olumsuz yanlarını 2. Bölüm'de ayrıntılı olarak ele alacağız; bu arada Yeni Eleştiri'nin bu sorular karşısındaki tavırlarının, şiiri kendi içinde yeterli, bir vazo veya ikon kadar katı ve maddi bir nesneye dönüştürmeyi istemeleriyle yakından bağlantılı olduğunu fark etmek gerekir. Şiir, zamansal bir süreçten çok uzamsal bir figür haline gelmişti. Metni yazardan ve okurdan kurtarmak, aynı zamanda onu her türlü toplumsal ya da tarihsel bağlamdan kopartmakla beraber gidiyordu. Şiirin kendi dönemindeki okurlar için taşıdığı anlamı bilmek gerekiyordu şüphesiz; ama caiz görülen tek tarihsel bilgi türü de epey teknik sayılabilecek bu tür bilgiydi. Edebiyat toplumsal sorunların bir parçası değil, o sorunlara bir çözümdü; şiir tarihin enkazından kurtarılıp tarihin üstünde yüce bir yere konmalıydı.

Yeni Eleştiri'nin yaptığı, şiiri bir fetişe dönüştürmekti aslında. I.A. Richards, metni şairin ruhuna açılan saydam bir pencereye indirgeye-

---

* *Hamlet*, Çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 2011. (y.h.n.)

26. "The Intentional Fallacy" ve "The Affective Fallacy", W.K. Wimsatt ve Monroe Beardsley, *The Verbal Icon* içinde, New York 1958.

rek "maddiliğinden arındırmıştı", buna karşılık Amerikan Yeni Eleştirisi şiiri bir anlam sürecinden ziyade, dört köşesi ve pütürlü bir cephesi olan bir şey gibi gösterip daha güçlü bir biçimde yeniden maddileştirdi. Bunun ironik bir yanı var; zira bu şiirin protesto ettiği toplumsal düzen, insanları, süreçleri ve kurumları "şeylere" dönüştüren "şeyleştirmeler"le doludur. Böylece, romantik simge gibi, Yeni Eleştiri'nin şiirine de rasyonel bir tartışmaya imkân tanımayan mutlak mistik bir otorite yüklenir. Şimdiye dek tartıştığımız diğer edebiyat kuramlarının çoğu gibi Yeni Eleştiri de dini dogmalara (önde gelen Amerikalı Yeni Eleştirmenlerinin çoğu Hıristiyandı) ve Kırsal hareketin sağcı "kan ve toprak" siyasetine sıkı sıkıya bağlı, dört başı mamur bir irrasyonalizmdi. Ama bu, Yeni Eleştiri'nin eleştirel analize karşı olduğu anlamına gelmez; bu *Scrutiny* için söylenemediği gibi onlar için de söylenemez. Bazı ilk dönem romantikleri, metnin künhüne varılmaz esrarına hürmetkâr bir sessizlikle secde ederlerken, Yeni Eleştirmenler özellikle en katı, en duygusuz eleştirel teşrih tekniklerini geliştirmişlerdi. Yeni Eleştirmenleri eserin "nesnel" statüsü üzerinde ısrar etmeye götüren itki, onu çok katı, "nesnel" bir anlayışla analiz etme yöntemini savunmalarına da neden oldu. Yeni Eleştiri'nin tipik bir şiir incelemesi, şiirin çeşitli "gerilimlerini", "paradokslarını" ve "müphemliklerini" konu alan titiz bir araştırma sunar, bunların şiirin kendi somut yapısı içinde nasıl çözümlenip bütünleştirildiğini gösterir. Şiir yeni organik toplumun ta kendisi idiyse, bilime, maddeciliğe ve "estetik", köleci Güney'in çöküşüne bir çözüm idiyse, eleştirel izlenimciliğe ya da vıcık vıcık bir öznelciliğe teslim edilemezdi.

Üstelik Yeni Eleştiri, edebiyat eleştirisinin Kuzey Amerika'da "profesyonelleşip" saygın bir akademik disiplin olarak kabul görme mücadelesi verdiği yıllarda gelişmiştir. Yeni Eleştiri'nin eleştirel araçları, pozitif bilimlerin egemen bilgi ölçütü olduğu bir toplumda, bu bilimlerle kendi terimleriyle rekabet etmenin bir yoluydu. Teknokratik topluma beşeri bilimlerden yapılan bir eklenti ya da bu toplumun alternatifi olarak hayata atılan bu hareket, kendini bu teknokrasiyi kendi yöntemlerinde yeniden üretirken buluverdi. İsyancı, efendisinin imgesine karıştı ve 1940'lardan 1950'lere gelirken akademik düzenin saflarına epey hızlı bir şekilde katıldı. Çok geçmeden, Yeni Eleştiri edebiyat eleştirisi çevresindeki en doğal şey olarak kabul edilmeye başladı; hatta ondan başka görüşlerin olduğunu hayal etmek bile zorlaştı. Kaçaklar'ın yurdu Nashville, Tennessee'den Doğu kıyılarındaki Sarmaşık Ligi'ne* varan uzun yol katedilmişti.

---

* ABD'de Yale, Harvard, Princeton gibi en saygın üniversiteler bu adla anılır. (ç.n.)

Yeni Eleştiri'nin akademilerde rağbet görmesinin en az iki sağlam nedeni vardı. Bir kere Yeni Eleştiri, artan öğrenci nüfusuyla baş etmeye elverişli bir pedagojik yöntem sağlıyordu.[27] Öğrencilere incelemeleri için kısa bir şiir dağıtmak, Dünyanın Büyük Romanları dersi vermek kadar zahmetli değildi. İkincisi, Yeni Eleştiri'nin şiiri, karşıt tutumlar arasındaki hassas bir denge, çatışan itkilerin tarafsız bir biçimde uzlaştırılması olarak görmesi, Soğuk Savaş'ın birbiriyle çelişen dogmalarıyla yönlerini kaybetmiş olan kuşkucu liberal entelektüellere çok çekici gelmişti. Bir şiiri Yeni Eleştiri'nin okuduğu gibi okuyunca hiçbir taahhüde girmiş olmuyordunuz. Şiirin size öğrettiği tek şey "çıkar gözetmeme"ydi ["tarafsızlık"], belirli olan her şeyi dingin, spekülatif ve kusursuz denecek kadar tarafsız bir biçimde reddetmeydi. Bu tavır sizi McCarthyciliğe karşı çıkmaya ya da yurttaşlık haklarını geliştirmeye değil de, bu tür baskıları dünyanın başka bir yerinde onları dengeleyen karşıtları bulunan kısmi baskılar olarak görmeye yöneltiyordu. Ezcümle, bir siyasi atalet, dolayısıyla da siyasi statükoya boyun eğme reçetesiydi. Bu halim selim çoğulculuğun da sınırları vardı tabii: Cleanth Brooks'ın sözleriyle şiir, "tavırların, bütüncül ve hâkim bir tavra tabi bir hiyerarşi içinde bütünleşmesi"ydi.[28] Çoğulculuk iyiydi hoştu ama hiyerarşik düzeni ihlal etmediği sürece; hâkim yapının bozulmaması şartıyla şiirin dokusundaki tüm olumsallıkların tadı çıkarılabilirdi. Sonuçta bir uyum içinde kaynaştırılabilecekse karşıtlıklar hoş görülebilirdi. Yeni Eleştiri'nin sınırları, esasen liberal demokrasinin sınırlarıydı: John Crowe Ransom'a göre şiir "deyim yerindeyse, devletin amaçlarını yurttaşlarının kişisel karakterlerini feda etmeksizin gerçekleştiren demokratik bir devlete" benziyordu.[29] Güneyli kölelerin bu iddiayı nasıl yorumlayacaklarını duymak isterdim doğrusu.

Okur, ele aldığım son birkaç eleştirmenin çalışmalarında "edebiyat"ın çaktırmadan "şiir"e dönüşüverdiğini fark etmiş olabilir. Yeni Eleştirmenler ve I.A. Richards, neredeyse sadece şiirle ilgilendiler. T.S. Eliot tiyatroya da uzanır ama romanla ilgilenmez; F.R. Leavis romanı ele alır ama "dramatik şiir" başlığı altında inceler, yani romandan başka her şey olarak. Aslında çoğu edebiyat kuramı bilinçsizce belirli bir edebi türü "öne çıkarır" ve genel fikirlerini bu edebi türden çıkarır; paradigma alınan edebiyat biçiminin hangisi olduğunu saptayarak bu süreci edebiyat kuramı tarihi boyunca izlemek ilginç olurdu. Modern edebiyat kuramında şiire kayma özellikle önemlidir. Zira şiir

27. Richard Ohmann, *English in America*, New York 1976, 4. Bölüm.
28. *The Well Wrought Urn*, Londra 1949, s.189.
29. *The New Criticism*, Norfolk Conn 1941, s. 54.

bütün edebi türler arasında tarihe en bariz şekilde kapalı, "duyarlığın" en saf, toplum tarafından en az lekelenmiş biçimiyle devreye girebildiği türdür. *Tristram Shandy* ya da *Savaş ve Barış*'ı sıkıca düzenlenmiş simgesel müphemlik yapıları olarak görmek zor olurdu. Gelgelelim bahsettiğim eleştirmenler şiirde bile kestirmeden "düşünce" olarak adlandırılabilecek şeyle hiç mi hiç ilgilenmezler. Eliot'ın eleştirileri edebiyat eserlerinin gerçekten ne *söylediği* karşısında olağanüstü kayıtsız bir tavır takınır: Dikkati neredeyse bütünüyle dilin nitelikleriyle, duygu üsluplarıyla, imge ve deneyim ilişkileriyle sınırlıdır. Eliot'a göre bir "klasik", bir ortak inançlar yapısından doğan eserdir; ama bu inançların ne oldukları onların ortak olmaları kadar önemli değildir. Richards'a göre inançları dert etmek edebi değerlendirmenin önünde düpedüz bir engeldir: Bir şiiri okurken duyduğumuz güçlü his bize inanç *gibi gelebilir*; oysa bu sadece bir başka sözde koşuldur. Sadece Leavis, bir eserin karmaşık biçimsel birliği ile "yaşam karşısındaki hürmetkâr açıklığı"mn tek bir sürecin farklı veçheleri olduğu görüşünü savunarak bu biçimcilikten kurtulur. Gelgelelim Leavis'in çalışmaları, pratikte "biçimsel" şiir eleştirisi ile "ahlaki" roman eleştirisi arasında ayrım yapma eğilimi gösterir.

İngiliz eleştirmen William Empson'ın da zaman zaman Yeni Eleştiri'ye dahil edildiğinden bahsetmiştim; fakat aslında Empson'ın Yeni Eleştiri'nin başlıca öğretilerinin amansız bir muhalifi olarak okunması çok daha ilginç olacaktır. Empson'ın Yeni Eleştiri'ye dahil gibi görünmesinin nedeni, sineğin yağını çıkaran analiz tarzı, edebi anlamların ince ayrıntılarını irticalen sökerken sergilediği nefes kesici yaratıcılıktır; ama tüm bunlar bir Eliot'ın veya bir Brooks'un simgesel batıniliğine fena halde ters düşen, eski moda bir liberal rasyonalizmin hizmetine koşulmuştur. *Seven Types of Ambiguity* (1930), *Some Versions of Pastoral* (1935), *The Structure of Complex Words* (1951) ve *Milton's God* (1961) gibi başlıca eserlerinde kullandığı kasten düz tutulmuş, sesini yükseltmeyen ve hafifliği gözeten gündelik nesir üslubundan da açıkça belli olduğu gibi, Empson gayet İngilizlere özgü sağduyusuyla bu tür hararetli softalıklar üzerinde soğuk duş etkisi yapar. Yeni Eleştiri, metni rasyonel söylemden ve toplumsal bağlamdan koparırken, Empson arsızca şiiri, sıradan konuşma ve davranma biçimlerimize uygun bir tür sözce, rasyonel bir biçimde şerh edilebilen bir tür "olağan" dil olarak görmekte ısrarlıdır. Empson yazarın "niyeti"ne her şeyden çok önem vermekten utanmaz, yazarın tahminen ne demek istediğini hesaba katıp, bunu en alicenap, nezih, bir İngiliz'e yaraşır bir biçimde yorumlar. Edebiyat eseri Empson için ka-

ranlık bir şekilde kendi içine kapalı bir nesne olmak şöyle dursun, açık uçludur: Onu anlamak, içsel sözel tutarlılık örüntülerinin izini sürmekten ziyade, kelimelerin toplumsal olarak kullanıldıkları genel bağlamları kavramayı gerektirir ve bu tür bağlamlar da her zaman belirsiz olacaktır. Empson'ın meşhur "muğlaklık" [ambiguity] kavramını Yeni Eleştiri'nin "paradoks', "ironi" ve "müphemlik" [ambivalence] kavramlarıyla karşılaştırmak ilginç olacaktır. Yeni Eleştiri'nin terimleri iki karşıt ama birbirini tamamlayan anlamın ekonomik biçimde kaynaşmasını çağrıştırır: Yeni Eleştiri'nin şiiri bu tür antitezlerden oluşan sımsıkı bir yapıdır; ama bu antitezler hiçbir zaman bizim tutarlılık ihtiyacımızı gerçekten tehdit etmezler çünkü her zaman kapalı bir birlik içinde çözümlenebilirler. Oysa Empson'm muğlaklıkları hiçbir zaman nihai olarak sabitlenemezler: Bu muğlaklıklar, şiirin dilinin sürçtüğü, yoldan çıktığı, kendinden öteleri, potansiyel olarak tükenmez olan bir anlam bağlamını çağrıştırdığı noktaları işaret ederler. Müphemliklerin kapalı yapısı okuru şiirin dışında tutup hayranlık duyan bir pasifliğe indirgerken, "muğlaklık" onu aktif katılıma çağırır: Empson'm tanımladığı haliyle muğlaklık "ne kadar küçük de olsa aynı dil parçasına farklı tepkiler gösterilebilmesine mahal veren her türlü sözel nüanstır".[30] Muğlaklığı yaratan okurun tepkisidir, bu tepki de yalnızca şiirin kendisine bağlı değildir. I.A. Richards ve Yeni Eleştirmenlere göre şiirsel söz, kökten "bağlamsal"dır ve şiirin içsel sözel düzenlenişinin bir işlevidir. Empson'a göre ise okur esere kaçınılmaz olarak, toplumsal söylem bağlamlarını ve metnin meydan okusa bile süreklilik içinde olduğu örtük anlam-üretme varsayımlarını taşır. Empson'ın poetikası liberal, toplumsal ve demokratiktir; bütün o göz kamaştırıcı özgünlüğüne rağmen, profesyonel eleştirmenin teknokratik tekniklerinden ziyade, genel okurun benzer sempatilerine ve beklentilerine hitap eder.

İngiliz sağduyusunda hep olduğu gibi Empson'm da ciddi sınırları vardır. Empson, nezihliğe, makullüğe, ortak insan sempatilerine ve genel bir insan doğasına duyduğu güven gönül çelici olduğu kadar şaibeli de olan eski tarz bir Aydınlanma rasyonalistidir. Empson kendi entelektüel incelmişliğiyle genel insanlığın sadeliği arasındaki mesafeyi sürekli özeleştirel bir sorgulamaya maruz bırakır: "Pastoral", incelmişlikle sadeliğin aralarındaki mesafenin bilincinde olmalarının verdiği ironik bir tedirginlikle bile olsa rahatça bir arada bulunabildiği edebiyat tarzı olarak tanımlanır. Ama Empson'ın ve onun gözde edebiyat formu pastoralin ironisi, daha derindeki bir çelişkinin de

30. *Seven Types of Ambiguity*, Harmondsworth 1965, s.1.

emaresidir. Bunlar, artık iyice uzmanlaşmış eleştirel akıl anlayışıyla, bu anlayışın üzerinde çalıştığı edebiyatın "evrensel" meşgaleleri arasındaki büyük uzlaşmazlığın farkında olan, 1920'lerin ve 1930'ların liberal zihniyetli edebi entelektüelin açmazını gösterir. Ekonomik bunalım ile ince şiirsel nüansların peşine düşme arasındaki çatışmanın farkında olan böylesi kafası karışık, muğlak bir bilinç, bu bağlılıklar arasında uyum sağlama sorununu ancak aslında göründüğü kadar ortak olmayan ve toplumsal açıdan da göründüğünden daha tikel olan bir "ortak akıl"a inanarak çözümleyebilirdi. Pastoral tam anlamıyla Empson'ın kafasındaki organik toplum değildir: Empson'a çekici gelen, herhangi "canlı bir birlik"ten ziyade biçimin gevşekliği ve uyumsuzluğu, pastoralin lordlar ile köylüleri ve sofistike olanlar ile basit olanları ironik bir biçimde yan yana getirmesidir. Ama pastoral Empson'a, yine de şu acil tarihsel soruna bir tür imgesel çözüm sunar: Entelektüel'in "genel insanlıkla" ilişkisi, yani hoşgörülü entelektüel şüpheciliği ile bedeli daha ağır inançlar arasındaki ilişki ve profesyonel eleştirinin krize gebe bir toplumla kuracağı toplumsal irtibat sorunudur bu.

Empson edebiyat metninin içerdiği anlamların daima belli bir ölçüde karmakarmaşık olduğunu, asla nihai bir yoruma indirgenemeyeceğini görmüştür; onun "muğlaklık" kavramıyla Yeni Eleştiri'nin "müphemlik" kavramı arasındaki karşıtlıkta, daha sonra inceleyeceğimiz yapısalcılarla postyapısalcılar arasındaki tartışmanın bir öncelini görürüz. Empson'ın yazarın niyetine duyduğu ilginin, bazı yönleriyle Alman filozofu Edmund Husserl'in çalışmalarını hatırlattığı da söylenmiştir.[31] Bu doğru olsun olmasın, bir sonraki bölüme geçmek için uygun bir vesile veriyor.

31. Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, Londra 1978, s. 99-100.

II

Fenomenoloji, Yorumbilgisi, Alımlama Kuramı

Avrupa 1918'de tarihin en yıkıcı savaşından sonra harabeye dönmüştü. Bu felaketin hemen ardından, tüm kıtayı toplumsal devrimler kasıp kavurdu: 1920 civarı yıllar Berlin'de Spartaküs Ayaklanması'na, Viyana Genel Grevi'ne, Münih'te ve Budapeşte'de işçi sovyetleri kurulmasına ve İtalya'nın dört bir yanında toplu fabrika işgallerine tanık oldu. Bütün bu isyanlar şiddetle bastırıldı; ama Avrupa kapitalizminin toplumsal düzeni, savaşın yıkıcılığı ve savaş sonrası siyasi kargaşayla kökünden sarsılmıştı. Bu düzenin geleneksel olarak dayandığı ideolojiler ve hâkimiyet kurarken başvurduğu kültürel değerler feci bir keşmekeş içindeydi. Bilim, olguları sınıflandırmak gibi miyop bir saplantıya, yani kısır bir pozitivizme indirgenmişti; felsefe ise bu tür bir pozitivizm ile iler tutar yanı olmayan bir öznelcilik arasında sıkışıp kalmış görü-

nüyordu: Muhtelif görecilik ve irrasyonalizm biçimleri gemi azıya almıştı, sanat da bu kafa karıştırıcı kerterizsizliği yansıtıyordu. Alman filozof Edmund Husserl, ilk dünya savaşından çok önce başlamış olan bu ideolojik kriz bağlamı içinde, çökmekte olan uygarlığa mutlak bir kesinlik verecek yeni bir felsefi yöntem geliştirmeye çalışıyordu. Husserl, daha sonraları *The Crisis of the European Sciences* (1935) adlı eserinde meselenin irrasyonalist barbarlık ile "kesinlikle kendine yeten bir tin bilimi" sayesinde yaşanacak manevi bir yeniden doğuş arasında bir seçim yapma meselesi olduğunu yazacaktı.

Husserl kesinlik avına, felsefi selefi René Descartes gibi "doğal tavır" diye adlandırdığı tavrı –nesnelerin dış dünyada bizden bağımsız olarak varoldukları ve bizim bu nesnelere ilişkin bilgimizin genelde güvenilir olduğu yolundaki sağduyu ürünü inancı– geçici olarak reddederek başlamıştır. Bu tür bir tavır bilginin olanaklılığını sorgusuz sualsiz verili kabul ediyordu, halbuki sorun tam da buydu. O halde, neyden açık seçik ve kesin olarak emin olabilirdik? Şeylerin bağımsız varoluşlarından emin olamasak da, der Husserl, fiilen deneyimlediğimiz şeyin, bir yanılsama olsun olmasın, bize bilincimizde dolaysız olarak nasıl göründüğünden emin olabiliriz? Nesnelere kendinde şeyler gözüyle değil de bilinç tarafından koyutlanan ya da "yönelinen/niyet edilen" [intended] şeyler gözüyle bakılabilir. Her türlü bilinç, bir şeyin bilincidir: Düşünürken, düşüncemin belli bir nesneye "yöneldiğini" bilirim. Düşünce edimi ile düşüncenin nesnesi, içsel olarak ilişkili, karşılıklı olarak bağımlıdır. Bilincim dünyanın pasif biçimde kaydedilmesinden ibaret değildir, aktif biçimde onu kurar ya da ona "yönelir". Demek ki kesinliği sağlamak için, öncelikle dolaysız deneyimimizin ötesinde kalan her şeyi görmezden gelmemiz, yani "paranteze almamız", dış dünyayı yalnızca kendi bilincimizin içeriklerine indirgememiz gerekir. "Fenomenolojik indirgeme" [phenomenological reduction] adı verilen bu indirgeme Husserl'in ilk önemli hamlesidir. Bilince "içkin" olmayan her şeyin katı bir tutumla dışlanması gerekir; tüm gerçekliklere, zihnimizdeki görünüşleri açısından saf "fenomenler" muamelesi yapmak gerekir ve işe başlayabileceğimiz tek kesin veri de budur. Husserl'in felsefi yöntemine verdiği ad olan fenomenoloji, bu ısrarın ürünüdür. Fenomenoloji katıksız fenomenlerin bilimidir.

Gelgelelim, sorunlarımızı çözmeye bu da yetmez. Zira zihnimizin içeriklerini taradığımızda, fenomenlerin rastlantısal akışının, kaotik bir bilinç akımının ötesinde bir şeye rastlamayız belki de, dolayısıyla da kesinliği bunun üzerinde temellendirmemiz pek mümkün değildir. Gel-

gelelim, Husserl'in ilgilendiği türden "katıksız" fenomenler, rastlantısal bireysel tikelliklerden öte bir şeydir. Bir genel özler sistemidir; çünkü fenomenoloji her nesneyi, imgelemde o nesnenin değişmeyen yanını bulana kadar değiştirir. Fenomenolojik bilgiye sunulan şey, sözgelimi kıskanma veya kırmızı renk görme deneyimi değil, bu nesnelerin kıskançlık veya kırmızılık gibi evrensel tipleri ya da özleridir. Bir fenomeni bütünüyle ve katıksız biçimde kavramak, onda özsel ve değişmez olanı kavramak demektir. Yunanca'da tip için *eidos* kelimesi kullanılır; Husserl de buna uygun olarak, yönteminin fenomenolojik indirgemenin yanı sıra "eidetik" bir soyutlama yaptığından bahseder.

Bütün bunlar kulağa dayanılmaz ölçüde soyut ve gerçekdışı gelebilir ki aslında öyledir de. Ama fenomenolojinin amacı aslında soyutlamanın taban tabana zıddıydı: Ünlü "Nesnelerin kendilerine dön!" sloganından da anlaşılabileceği gibi, somut olana, sert zemine dönmek istiyordu. Felsefe, kavramlarla çok fazla, somut verilerle ise pek az ilgilenmişti: Bu yüzden de çok zayıf temeller üzerine istikrarsız, ağır mı ağır entelektüel sistemler kurmuştu. Fenomenoloji bizim tecrübelerimizle emin olabileceğimiz şeyleri kavrayıp, üstünde sahiden güvenilebilir bir bilginin inşa edilebileceği temeli döşeyebilirdi. Hafıza gibi, kibrit kutusu gibi, matematik gibi akla gelebilecek her şeyin incelenmesi için bir yöntem sağlayarak "bilimlerin bilimi" olabilirdi. Fenomenoloji kendini insan bilincinin –sadece belirli insanların ampirik deneyimleri olarak değil, zihnin kendisinin "derin yapıları" olarak görülen insan bilincinin– bilimi olarak sunuyordu, daha aşağısı kurtarmıyordu. Bilimlerin tersine, şu ya da bu tikel bilgi biçimini değil, öncelikle her türlü bilgiyi mümkün kılan koşulları soruşturuyordu. Nitekim kendinden önceki Kant felsefesi gibi "aşkın" bir araştırma tarzıydı; konusu olan insan öznesi ya da bireysel bilinç ise "aşkın" bir özneydi. Fenomenoloji sadece benim belli bir tavşana baktığım zaman ne algıladığımı değil, tavşanların ve onları algılama ediminin evrensel özlerini araştırıyordu. Başka bir deyişle, belli bireylerin rastlantısal, bölük pörçük deneyimleriyle ilgilenen bir ampirizm biçimi olmadığı gibi, yalnızca bu bireylerin gözlemlenebilir zihinsel süreçleriyle meşgul olan bir tür "psikolojizm" de değildi. Fenomenoloji, bilincin kendisinin yapılarını açığa çıkarma ve bunu yaparak da fenomenlerin kendilerini de açığa çıkarma iddiasındaydı.

Bu kısa özetten bile fenomenolojinin "insan bilinci" denen bir soyutlamayı ve bir katıksız imkânlar dünyasını araştırmayı amaçlayan bir metodolojik idealizm biçimi olduğu anlaşılmış olmalıdır. Fakat Husserl doğa bilimlerinin ampirizm, psikolojizm ve pozitivizmini red-

detmekle kalmayıp, kendisinin Kant'ın klasik idealizminden de koptuğunu düşünmüştür. Kant, zihnin kendi dışındaki nesneleri gerçekten nasıl olup da bilebildiği sorusunu çözmeyi başaramamıştı; fenomenoloji, saf algıda verilen şeyin tam da şeylerin özü olduğunu iddia ederek bu şüpheciliği aşmayı ummuştur.

Bütün bunlar Leavis ve organik toplumdan çok uzak şeylermiş gibi görünüyor. Peki gerçekten de öyle mi? Ne de olsa, "kendinde şeylere dönme" ve kökleri "somut" yaşamda olmayan kuramları sabırsızca bir kenara atıverme, Leavis'in şiirsel dilin, gerçekliğin kendisinin maddesini cisimleştirdiği şeklindeki, naif mimetik kuramından çok farklı değildir. Hem Leavis hem de Husserl önemli bir ideolojik kriz döneminde teselliyi somut olanda, kanımızla bilebildiğimiz şeylerde ararlar; "nesnelerin kendilerine" dönme görüşü her iki durumda da irrasyonalizmin daniskasına işaret eder. Husserl'e göre fenomenlerin bilgisi mutlak olarak kesindir ya da kendi deyişiyle "apodiktik"tir, yani tartışma kabul etmez; çünkü bu sezgisel bir bilgidir: Kafama sert bir darbe aldığımdan şüphelenemeyeceğim gibi bu tür şeylerden de şüphelenemem. Leavis'e göre bazı dil biçimleri "sezgisel olarak" doğru, canlı ve yaratıcıdır; Leavis her ne kadar eleştiriyi işbirliğine dayalı bir muhakeme olarak görse de sonuç olarak bunun su götürür yanı yoktu. Ayrıca her ikisine göre de somut fenomeni kavrama ediminde evrensel bir şey sezilmekteydi: Husserl için *eidos*, Leavis içinse Yaşam. Başka bir deyişle, her ikisi de "küresel" bir kuram geliştirmek için dolaysız duyumun güvenli sınırlarının ötesine geçmek zorunda değillerdi: Fenomenler zaten böyle bir kuramla donanmış olarak gelir. Ama bu kuram tamamen sezgiye dayalı olduğu için otoriter olmak zorundadır. Husserl'e göre, fenomenlerin, akla dayalı tartışmalarda nasıl inşa edilirlerse edilsinler *yorumlanması* gerekmez. Bazı edebi yargılar gibi fenomenler de kendilerini bize, Leavis'in kilit önemdeki kelimelerden birine başvuracak olursak, "karşı konulmaz" bir biçimde dayatırlar. Bu tür dogmatizm –Leavis'in meslek yaşamının her döneminde belirgin bir dogmatizm söz konusudur– ile rasyonel analiz karşısında takınılan muhafazakârca küçümseme tavrı arasındaki ilişkiyi görmek zor değildir. Son olarak, Husserl'in "yönelimsel/niyete dayalı" bilinç kuramının "varlık" ile "anlam"ın her zaman birbiriyle bağıntılı olduğunu ima ettiğini belirtebiliriz. Öznesiz bir nesne, nesnesiz bir özne yoktur. T.S. Eliot'ı etkilemiş olan İngiliz filozofu F.H. Bradley'e göre olduğu gibi gibi Husserl'e göre de özne ile nesne aslında madalyonun iki yüzüdür. Nesnelerin yabancılaşmış, insani amaçlardan uzaklaşmış göründükleri, dolayısıyla insan öznelerinin de endişe veri-

ci bir yalnızlığa gömüldükleri bir toplumda, bu kesinlikle teselli verici bir öğretidir. Zihin ile dünya –en azından zihinde– yeniden bir araya getirilmiştir. Leavis de özneler ile nesneler, "insanlar" ile "doğal insani ortamları" arasındaki, "kitle" uygarlığının sonucu olan sakatlayıcı kopukluğu giderme derdindedir.

Fenomenoloji bir yandan bilinebilecek bir dünya olduğunu garanti ederken, bir yandan da insan öznesini merkeze koymuştur. Hatta bir öznellik bilimi vaat eder. Dünya benim koyutladığım yani "yöneldiğim" şeydir: Dünya benle ilişkisi içinde, benim bilincimle bağlantısı açısından ele alınmalıdır ve yanılgılara açık ampirik bir bilinç değil, aşkın bir bilinçtir bu. Bunu öğrenmek, insanı teskin ediyordu. XIX. yüzyıl biliminin kaba saba pozitivizmi, dünyayı öznellikten tamamen yoksun bırakma tehdidini beraberinde getirmişti, yeni Kantçı felsefe de uysal uysal onun peşine takılmıştı; XIX. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa tarihinin gidişatı, "insanın" kendi kaderini kontrol ettiği ve kendi dünyasının yaratıcı merkezi olduğu yolundaki geleneksel inancın üzerine ciddi şüpheler düşürmüş görünüyordu. Fenomenoloji, buna tepki olarak aşkın özneyi hak ettiği tahta yeniden oturttu. Özne, her türlü anlamın kaynağı ve kökeni olarak görülmeliydi: Aslında öznenin kendisi dünyanın bir parçası değildi; zira bu dünyayı zaten o var ediyordu. Fenomenoloji bu anlamda klasik burjuva ideolojisinin eski rüyasını canlandırıp yenilemiştir. Çünkü bu ideoloji "insan"ın, bir şekilde toplumsal koşullarından ve tarihinden önce geldiği inancına dayanıyordu; bu ideolojiye göre bir çeşmeden su nasıl akıyorsa, söz konusu koşullar ve tarih de insandan öyle akıyordu. Bu "insan"m en başta nasıl var olabildiği –toplumsal koşulların üreticisi olduğu kadar ürünü de olup olmadığı– ciddiye almaya değecek bir sorun değildi. Demek ki, fenomenoloji insan öznesini yeniden dünyanın merkezine yerleştirerek keder verici bir tarihsel soruna imgesel bir çözüm sağlıyordu.

Edebiyat eleştirisi alanında, fenomenoloji, Rus biçimcilerini bir ölçüde etkilemişti. Nasıl Husserl gerçek nesneyi "paranteze alıp" o nesneyi bilme edimine dikkat kesiliyorsa, biçimcilere göre de şiir, gerçek nesneyi paranteze alıp o nesnenin algılanış biçimi üzerinde odaklanıyordu.[1] Ama edebiyat eleştirisinin fenomenolojiye olan borcu en çok 1940'lar ve 1950'lerde ortaya çıkan Cenevre eleştiri okulunda belirginleşir. Belçikalı Georges Poulet, İsviçreli eleştirmenler Jean Starobinski ile Jean Rousset ve Fransız Jean-Pierre Richard bu oku-

1. Burada bir fark vardır yine de: Husserl "saf" göstergeyi tecrit etme umuduyla, göstergenin sessel ve grafik özelliklerini, yani tam da biçimcilerin önem verdikleri maddi nitelikleri paranteze almıştır.

lun en önemli temsilcileridir. Ayrıca Zürih Üniversitesi'nde Alman Edebiyatı profesörü olan Emil Staiger ve Amerikalı eleştirmen J. Hillis Miller'ın ilk dönem çalışmaları da bu okula dahil görülür.

Fenomenolojik eleştiri, fenomenolojik yöntemi edebiyat eserlerine uygulama çabasıdır. Husserl'in gerçek nesneyi "paranteze alması" gibi edebiyat eserinin fiili tarihsel bağlamı, yazarı, üretim koşulları ve okuru hesaba katılmaz; bunun yerine fenomenolojik eleştiri, metnin kendi dışında hiçbir şeyden kesinlikle etkilenmeksizin bütünüyle "içkin" bir yorumunu yapmayı amaçlar. Metnin kendisi, yazarın bilincinin saf tecessümüne indirgenir: Bütün stilistik ve semantik veçheleri, karmaşık bir bütünlüğün organik parçaları olarak, bu parçaları birleştiren öz de yazarın zihni olarak görülür. Bu zihni anlamak için yazar hakkında bildiğimiz hiçbir şeye atıfta bulunmamamız gerekir –biyografik eleştiri yasaktır–, yazarın bilincinin eserde tezahür eden yönlerine atıfta bulunmamız yeterlidir. Ayrıca bu zihnin, tekrar eden temalar ve imge dokusu kalıplarında bulunabilen "derin yapıları"yla ilgileniriz, bunları kavrarken yazarın dünyasını "yaşama" biçimini, özne olarak kendisi ile nesne olarak dünyayla arasındaki fenomenolojik ilişkileri de kavrarız. Bir edebiyat eserinin "dünyası" nesnel bir gerçeklik değil, Almanca'da *Lebenswelt* denilen şey, yani gerçekliğin fiilen bireysel özne tarafından düzenlenen ve deneyimlenen halidir. Fenomenolojik eleştiri, tipik olarak, yazarın zamanı ya da mekânı deneyimleme biçimi, benliği ile ötekiler arasındaki ilişkiyi ya da maddi nesneleri algılama biçimi üzerinde odaklanır. Başka bir deyişle, Husserl felsefesinin yöntemsel kaygıları, fenomenolojik eleştiri için genellikle edebiyatın "içeriği" haline gelir.

Fenomenolojik eleştiri, bu aşkın yapıları kavramak, bir yazarın bilincinin en derinlerine nüfuz etmek için tam bir nesnelliğe ve tarafsızlığa ulaşmaya çalışır. Kendi önyargılarından arınmalı, empati duygusuyla eserin "dünyasına" girmeli ve orada bulduklarını, mümkün olduğu kadar önyargısız şekilde ve bütünüyle yeniden üretmelidir. Bir Hıristiyan şiirini irdeliyorsa, bu dünya görüşü hakkında değer yargıları üretmekle değil, yazarın bunu "yaşamasının" nasıl bir his olduğunu göstermekle ilgilenir. Başka bir deyişle, değerlendirmeci olmayan ve eleştirellikten bütünüyle uzak bir inceleme tarzıdır. Eleştiri, kaçınılmaz olarak eleştirmenin kendi ilgi ve önyargılarını seferber eden aktif bir yorumlama, bir inşa olarak görülmez; yalnızca metnin pasif bir tavırla alımlanması, zihinsel özlerinin olduğu gibi yazıya dökülmesidir. Edebi bir eserin, hatta belli bir yazarın bütün eserlerinin organik bir bütünlük oluşturduğu varsayılır; böylece fenomenolojik

eleştiri, kendinden emin bir biçimde, çok ayrı tarihlerde yazılan, çok farklı temaları olan metinler arasında azimle bir birlik sağlamaya uğraşabilmektedir. Bu, bir bütün olarak modern edebiyat kuramının kör noktalarının, önyargılarının ve sınırlarının damıtılmış hali denebilecek idealist, özcü, tarihsellik karşıtı, biçimci ve organikçi bir eleştiridir. Bu eleştiriye ilişkin en etkileyici, en dikkate değer olgu, tek tek bazı önemli eleştirel çalışmalar (en başta da Poulet, Richard ve Starobinski'nin çalışmaları) üretmeyi başarabilmiş olmasıdır.

Fenomenolojik eleştiriye göre, bir edebiyat eserinin dili, onun içsel anlamlarının "ifadesi"nden başka bir şey değildir. Elden düşme hale gelmiş bu dil anlayışı Husserl'in kendisinden mirastır. Zira Husserl fenomenolojisinde dile gerçekten çok az yer ayrılmıştır. Husserl tamamen özel veya içsel bir deneyim alanından bahseder; ama bütün deneyimler dili içerdiği, dil de kaçınılmaz olarak toplumsal olduğu için bu alan aslında bir kurgudan ibarettir. Bütünüyle özel bir deneyimim olduğunu iddia etmem anlamsızdır: Deneyim, onu tanımlayabileceğim bir dilin terimleri çerçevesinde oluşmasaydı, bir deneyimim olamazdı. Husserl'e göre deneyimime anlamlılık veren şey dil değil, tikel fenomenleri tümeller olarak kavrama edimidir, bu edimin, dilden bağımsız olarak meydana geldiği varsayılır. Başka bir deyişle, Husserl'e göre anlam, dilden önce varolan bir şeydir: Dil, benim her nasılsa zaten sahip olduğum anlamları adlandıran tali bir faaliyettir. Zaten bir dile sahip olmadan anlamlara nasıl sahip olabildiğim, Husserl'in sisteminin cevaplamaktan aciz olduğu bir sorudur.

Saussure ve Wittgenstein'dan çağdaş edebiyat kuramına dek XX. yüzyılda yaşanan "dil devrimi"nin alametifarikası, anlamın dilde "ifade edilen" veya "yansıtılan" bir şey olmadığının anlaşılmasıdır: Anlam, fiilen dil tarafından *üretilir*. Önceden anlamlarımız veya deneyimlerimiz olup da bunları sonradan kelimelerle sarmalıyor değilizdir; ancak bir dilimiz olduğu içindir ki anlamlara ve deneyimlere sahip olabiliyoruzdur. Bu ayrıca birey olarak yaşadığımız deneyimin de iliğine kadar toplumsal olduğunu ima eder; zira özel dil diye bir şey yoktur ve bir dil tahayyül etmek bütün bir toplumsal yaşam biçimini tahayyül etmektir. Fenomenoloji ise tam tersine bazı "saf" içsel deneyimleri, dilden bulaşabilecek toplumsal lekelerden uzak tutmaya ya da dili sadece ondan bağımsız olarak oluşmuş olan anlamları "sabitleme"ye elverişli bir sistem olarak görmeye çalışır. Husserl'in kendisi, manidar bir şekilde, dilin "tüm açıklığıyla görülen şeye katıksız bir biçimde tabi olduğunu" yazar.[2] Ama insan, elinin altında dilin kavramsal kaynakları olmadan

2. *The Idea of Phenomenology*, Lahey 1964, s. 31.

bir şeyi nasıl açıklıkla görebilir ki? Dilin, kuramı için ciddi bir sorun olduğunun farkında olan Husserl, salt bilinci ifade edecek –konuşma sırasında zihnimizin dışında kalan anlamları işaret etme yükümlülüğünden kurtulmuş– bir dil tasarlayarak bu açmazdan kurtulmaya çalışır. Başarısızlığa mahkûm bir çabadır bu: Bu tür bir dil ancak hiçbir anlamı olmayan münferit, içsel sözcelerden oluşan bir "dil" olabilirdi.[3]

Bu, dış dünya tarafından kirletilmemiş, anlamsız, münferit bir sözce fikri, fenomenolojiye tuhaf bir biçimde yakışan bir imgedir. İnsan eyleminin ve deneyiminin "yaşayan dünyasını" geleneksel felsefenin çoraklığından kurtardığı yolundaki bütün iddialarına karşın fenomenoloji, baştan sona "dünyasız bir kafa"* olmuştur. İnsan bilgisine sağlam bir zemin kazandırmayı vaat eder; ama bu vaadini çok büyük bir bedel ödeyerek yerine getirebilir: Bizatihi insanlık tarihini feda eder. Çünkü insani anlamlar derin bir anlamda tarihseldir: Bu anlamlar, soğan olmanın evrensel özünü sezme meselesi değil, toplumsal bireyler arasındaki değişken, pratik alışverişlerle ilişkili bir meseledir. Fenomenoloji gerçekliği fiilen yaşantılanan haliyle, atıl bir olgu değil de *Lebenswelt* olarak ele almasına rağmen dünya karşısında takındığı tavır temaşaya dayalı ve tarih dışı bir tavırdır. Fenomenoloji modern tarihin kâbusunu ebedi kesinliğin bir köşede beklediği spekülatif bir bölgeye çekilerek çözmeye çalışmıştır: Bu haliyle de kendi münferit, yabancılaşmış düşünme tarzıyla tam da çözmeyi amaçladığı krizin semptomu haline gelmiştir.

Anlamın tarihsel olduğunun anlaşılması, Husserl'in en ünlü öğrencisi olan Alman filozof Martin Heidegger'in, onun düşünce sisteminden uzaklaşmasına neden oldu. Husserl aşkın özneden yola çıkar; Heidegger bu başlama noktasını reddeder ve onun yerine insan varoluşunun, kendi deyişiyle *Dasein*'ın indirgenemez bir biçimde "verili" olduğu düşüncesinden yola çıkar. Hocasının amansız "özcülüğüne" karşıt olarak Heidegger'in çalışmalarının "varoluşçu" olarak nitelenmesi bu yüzdendir. Husserl'den Heidegger'e geçmek, saf zihin alanından, yaşıyor olmanın nasıl bir şey olduğu hakkında kafa yoran bir felsefeye geçmek demektir. İngiliz felsefesi, genelde büyük bir tevazuyla söz verme edimlerini ya da "nothing matters" ve "nothing chatters" gibi tabirlerin dilbilgisel farklılıklarını araştırmakla yetinirken, Heidegger'in en önemli

3. Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Evanston Ill. 1973.

* Bu, Elias Canetti'nin *Körleşme* romanının bir bölümünün başlığıdır. Bu bölümde Profesör Kien, kendini dünyadan soyutlayıp tümüyle sinoloji çalışmalarına verir. (ç.n.)

eseri *Being and Time* (1927)* Varlık gibi devasa bir sorunu, özellikle de insana özgü olan varlık tarzını ele alır. Heidegger'e göre böyle bir varoluş öncelikle, her zaman dünyada-olmaktır: Bizler sadece başkalarıyla ve maddi dünyayla bağlantıda olduğumuz için insan özneleriyizdir ve bu ilişkiler hayatımızın arızi parçaları değildir, onu kuran şeylerdir. Dünya rasyonel bir şekilde analiz edilebilecek, temaşa halindeki öznenin karşısına yerleştirilmiş "oradaki" bir nesne değildir: Dünya hiçbir zaman dışına çıkamayacağımız, karşısında duramayacağımız bir şeydir. Biz, asla tamamen nesnelleştiremeyeceğimiz, hem "özne"yi hem de "nesne"yi içinde barındıran, anlamlarını tüketmenin mümkün olmadığı ve bizim onu kurduğumuz kadar o da bizi kuran bir gerçekliğin içinde özne olarak ortaya çıkarız. Dünya Husserl'in yaptığı gibi zihinsel imgeler halinde çözündürülebilecek bir şey değildir: Dünyanın bizim tasarılarımıza direnen, kendine özgü sert, inatçı bir varlığı vardır ve biz onun bir parçası olarak var oluruz. Husserl'in tahta aşkın egoyu oturtması, "insan"ın kendi imgesini zorla dünyaya kazıdığını söyleyen rasyonalist Aydınlanma felsefesinin son aşamasından ibarettir. Heidegger ise aksine insan öznesini bu hayali hâkimiyet konumundan kısmen indirir. İnsan varoluşu dünyayla bir diyalogdur ve dinlemek konuşmaktan daha hürmetkâr bir faaliyettir. İnsan bilgisi her zaman Heidegger'in "önanlama" dediği şeyden yola çıkar ve onun içinde hareket eder. Daha sistemli düşünmeye başlamadan önce pratik olarak dünyaya bağlanmışlığımızın ürünü olan bir sürü örtük varsayımı paylaşırız; nasıl bir harita gerçek yerşekillerinin soyutlamasıysa, bilim ya da kuram da bu somut kaygılardan çıkarak yapılan kısmi soyutlamalardır. Anlama, tecrit edilebilen bir "idrak" [cognition], yerine getirdiğim belirli bir edim meselesi değil, tam da insan varoluşunun yapısının bir parçasıdır. Çünkü ancak kendimi ileriye doğru "projekte ederek", yeni varlık imkânlarını fark edip gerçekleştirerek insanca yaşarım; hiçbir zaman kendimle tamı tamına özdeş değilimdir, her zaman zaten kendimden ileriye atılmış olan bir varlığımdır. Varoluşum hiçbir zaman bitmiş bir nesne olarak kavrayabileceğim bir şey değildir, her zaman yeni imkânlara açıktır, her zaman sorunludur; bu da bir insan, tarih ya da zaman tarafından kurulur demekle aynı kapıya çıkar. Zaman bir şişenin nehirde hareket ettiği gibi, bizim içinde hareket ettiğimiz bir ortam değildir: Zaman, insan hayatının yapısının ta kendisidir, benim öncelikle kendisinden yapıldığım ve ancak sonra ölçebileceğim bir şeydir. Demek ki anlama, özellikle belirli bir şeyi anlama olmaktan önce *Dasein*'in

---

* *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, 2011. (y.h.n.)

bir boyutu, benim kendimi sürekli aşmamın içsel dinamiğidir. Anlama, radikal bir biçimde tarihseldir: Her zaman benim içinde bulunduğum ve aşmaya çalıştığım somut durumla iç içe geçmiştir.

İnsan varoluşu zaman tarafından kurulduğu kadar dil tarafından da kurulmuştur. Heidegger'e göre dil salt bir iletişim aracı, "fikirleri" ifade etmeye yarayan tali bir aygıt değildir: Dil insan yaşamının hareket ettiği boyutun ta kendisi, dünyayı oluşturan şeydir. Sadece dil olan yerde, insana özgü anlamda "dünya" var olabilir. Heidegger dili, öncelikli olarak söyleyebileceğimiz şeyler düzeyinde düşünmez: Dilin, insanların katıldığı ve ancak ona katılmakla insan olabildikleri kendine ait bir varlığı vardır. Dil, her zaman özneden önce var olur, özne tam da dil alanı içinde gelişir; dil, doğru bilgiler iletme aracı olması anlamından ziyade, gerçekliğin kendi "gizini açtığı" [un-conceal], kendini bizim düşüncemize sunduğu yer olması anlamında "hakikat"i içerir. Heidegger'in düşünce tarzı, dili bütün tikel bireylerden önce var olan, yarı nesnel bir olay olarak görmesi bakımından yapısalcılığın kuramlarına yakındır.

Demek ki Heidegger'in düşüncesinin merkezi, bireysel özne değil, Varlığın kendisidir. Batı metafizik geleneğinin yanlışı, Varlığı nesnel bir kendilik olarak görüp onu özneden keskin bir biçimde ayırması olmuştur; Heidegger ise henüz özne ile nesne arasında bir ikiliğin oluşmadığı Sokrates öncesi düşünceye dönerek Varlığa her ikisini de kapsayan bir şey gözüyle bakmaya çalışır. Bu ufuk açıcı içgörünün sonucu, Heidegger'in özellikle daha sonraki eserlerinde Varlığın gizemine şaşırtıcı bir şekilde yaltaklanması olmuştur. Doğa'ya karşı acımasızca mütehakkim, araçsal bir tavır takınmış olan Aydınlanma rasyonalitesi reddedilmeli, tevazuyla yıldızların, gökyüzünün ve ormanların sesine kulak verilmeliydi; bir İngiliz yorumcu bu kulak verme tavrının "alıklaşmış bir köylünün" tavırlarından pek bir farkı olmadığım söyler. İnsan kendini tamamen Varlığa vererek ona "yol açmalı", bütün anlamların kaynağı olan bitmez tükenmez anaya, toprağa dönmelidir. Kara Ormanların filozofu Heidegger, "organik toplum"un bir başka romantik tefsircisidir; ama Heidegger'in durumunda söz konusu öğretinin sonuçları Leavis'in durumunda olduğundan daha meşum olmuştur. Köylünün yere göğe konamaması, aklın aşağılanıp kendiliğinden "önanlama"nın yüceltilmesi, bilgece bir pasifliğin övülmesi; bütün bunlar kitlelerin yaşamından üstün, "sahici" bir ölüme-yönelik-varoluş olduğu inancıyla birleşip Heidegger'in 1933'te açıkça Hitler'i desteklemesine yol açtı. Bu, kısa süreli bir destekti gerçi ama yine de bu yakınlık, felsefesinin unsurları arasında örtük olarak bulunuyordu.

Bu felsefede değerli olan şey, en başta, kuramsal bilginin her zaman bir pratik toplumsal çıkarlar bağlamından çıktığında ısrar etmesiydi. Heidegger'in bilinebilen nesne modelinin bir alet olması manidardır: Dünyayı temaşa yoluyla değil, çekiç gibi "ele gelen", birbiriyle bağlantılı şeylerden, pratik bir projenin unsurlarından oluşan bir sistem olarak bilebiliriz. Bilme, yapmayla çok yakından bağlantılıdır. Fakat köylülere özgü bu pratikliğin öbür yüzünde temaşaya dayalı bir mistisizm vardır: Çekiç kırıldığı, dolayısıyla biz de onu artık sorgusuz sualsiz çekiç olarak görmediğimiz zaman, aşinalığını yitirir ve bize sahici varlığını teslim eder. Kırılmış bir çekiç, kırılmamış çekiçten daha fazla çekiç sayılır. Heidegger, biçimcilerle sanatın bu tür bir yadırgatma olduğu yollu inancı paylaşır: Van Gogh bir çift köylü ayakkabısı çizdiği zaman, onları yadırgatıcı bir hale getirir, sahici ayakkabılıklarının ışımasını sağlar. Aslında Heidegger daha sonraki dönemlerinde bu tür bir fenomenolojik hakikatin ancak sanatta tezahür edebileceğini düşünür, tıpkı Leavis'in edebiyatın, modern toplumun güya yitirdiği bir varlık tarzını ikame ettiğini düşünmesi gibi. Sanat da, dil gibi bireysel öznenin ifadesi olarak görülmemeliydi: Özne, sadece dünyanın hakikatinin kendinden bahsettiği yer ya da ortamdır, şiirde okurun dikkat kesilip duyması gereken de işte bu hakikattir. Heidegger'e göre edebi yorumun temeli insan faaliyeti değildir: Bir kere edebiyat bizim yaptığımız bir şey değil, olmasına izin vermemiz gereken şeydir. Pasif bir tavırla kendimizi metne açmamız, metnin esrarengiz bir şekilde tükenmek bilmeyen varlığına boyun eğmemiz, onun tarafından sorgulanmaya izin vermemiz gerekir. Başka bir deyişle, sanat karşısındaki tavrımız, Heidegger'in Alman halkına Führer'e göstermesini tavsiye ettiği boyun eğme tavrını andırmahdır. Burjuva sanayi toplumunun zorba aklının tek alternatifi, kölece bir tavırla kendini hiçe saymaktır.

Heidegger'e göre anlamanın radikal bir biçimde tarihsel olduğunu söylemiştim; ama buna belli çekinceler koymak gerekiyor. Heidegger'in en önemli eserinin başlığı *Being and History* değil, *Being and Time*'dır; zaman ve tarih kavramları arasında önemli bir fark vardır. "Zaman" bir anlamda tarihten daha soyut bir kavramdır: Milletler arasındaki mücadeleleri, halkların karınlarını doyurma gailelerini ve katledilmelerini, devletlerin kuruluşunu ve devrilişini değil, benim kişisel yaşam biçimimi ya da mevsimlerin geçişini akla getirir. Heidegger'e göre "zaman" hâlâ esasen metafizik bir kategoridir; oysa başka düşünürlere göre "tarih" metafizik bir kategori değildir. Ben "tarih" terimini gerçekte yaptıklarımızın türevi olarak kullanıyorum. Bu tür somut bir tarih Heidegger'i pek ilgilendirmez: Hatta kabaca

"olup bitenler" anlamında *Historie* ile sahiden anlamlı olarak yaşanan "olup bitenler" anlamında *Geschichte* nosyonları arasında bir ayrım gözetir. Benim kişisel tarihim, ancak kendi varoluşumun sorumluluğunu kabul ettiğim, müstakbel/gelecekteki imkânlarımı kavradığım, daima müstakbel ölümümün farkında olarak yaşadığım zaman, sahiden anlamlıdır. Bu doğru olabilir de olmayabilir de; ama belirli bireylerle, gerçek toplumsal ilişkilerle ve somut kurumlarla bağıntım açısından "tarihsel olarak" nasıl yaşadığımla doğrudan hiçbir ilişkisi yok gibidir. Heidegger'in hantal, zor anlaşılır nesrinin bulunduğu tanrılar katından bakıldığında bütün bunlar zaten pek tırıvırı görünürler. Heidegger'e göre "hakiki" tarih içe dönük, "sahici", yani "varoluşsal" tarihtir; korku ve hiçliğin üzerinde hâkimiyet kurmak, ölüme karşı bir kararlılık ve güçlerimin "bir araya toplanması" yani. Bu tarih, fiilen tarihin daha yaygın ve pratik anlamlarının ikamesi işlevini görür. Macar eleştirmen György Lukács'ın belirttiği gibi Heidegger'in meşhur "tarihselciliği" aslında tarihdışılıktan farklı değildir.

Demek ki Heidegger, sonuçta Husserl'in ve Batı metafizik geleneğinin statik, ebedi hakikatlerini, onları tarihselleştirerek yıkmayı başaramaz. Bütün yaptığı *Dasein* diye farklı türden bir metafizik kendilik kurmaktan ibarettir. Çalışmaları tarihle bir hesaplaşma olduğu kadar tarihten bir kaçıştır da; flört ettiği faşizm için de aynı şey söylenebilir. Faşizm, tekelci kapitalizmin dayanılmaz hale gelen çelişkilerini ortadan kaldırmayı amaçlayan son ümitsiz çabadır; bunu da kısmen dört başı mamur alternatif bir tarih, saf kandan, toprak ve "ari" ırktan, ölümün ve kendini hiçe saymanın yüceliğinden, bin yıl sürecek Reich'dan bahseden bir hikâye sunarak ulaşmaya çalışır. Bu, bir bütün olarak Heidegger'in felsefesinin faşizmin bahanesinden ibaret olduğu anlamına gelmez; Heidegger'in felsefesi tıpkı faşizmin yaptığı gibi çağdaş tarihe imgesel bir çözüm sunmuştu ve bu iki çözümün bazı ortak özellikleri vardı.

Heidegger kendi felsefi girişimini "Varlığın yorumbilgisi" [hermeneutic of Being] olarak tanımlar; "yorumbilgisi" kelimesi de yorum sanatı ya da bilimi anlamına gelir. Heidegger'in felsefe tarzına, genellikle, onu Husserl ve takipçilerinin "aşkın fenomenoloji"sinden [transcendental phenomenology] ayırmak için "yorumbilgisel fenomenoloji" [hermeneutical phenomenology] denir; bu adı, aşkın bilinci değil, tarihsel yorum sorunlarını temel aldığı için almıştır.[4] "Yorumbilgisi" ke-

4. Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, Evanston III. 1969. Yorumbilgisel fenomenoloji geleneğindeki diğer eserler arasında şunlar sayılabilir: Jean-Paul Sartre, *Being and Noth-*

limesi başlangıçta Kitabı Mukaddes'in tefsiriyle sınırlıydı; ama XIX. yüzyılda kapsamı bir bütün olarak metin yorumu sorununu kuşatacak şekilde genişletildi. Heidegger'den en ünlü iki "yorumbilgici" selefi Alman Schleiermacher ile Dilthey'dı; Heidegger'in en tanınmış halefi ise modern Alman filozofu Hans-Georg Gadamer'dir. Gadamer'in *Truth and Method* (1960)* adlı önemli çalışmasıyla birlikte modern edebiyat kuramının başına sürekli bela olan sorunların alanına gireriz. Bir edebiyat metninin anlamı nedir? Yazarın niyeti bu anlamla ne ölçüde alakalıdır? Bize kültürel ve tarihsel bakımdan yabancı olan eserleri anlamayı umabilir miyiz? "Nesnel" anlama mümkün müdür; yoksa her türlü anlama, içinde bulunduğumuz tarihsel durumla mı ilgilidir? Göreceğimiz gibi, burada salt "edebi yorum"dan çok öteye giden meseleler söz konusudur.

Husserl'e göre anlam, "bir niyet nesnesi"ydi. Husserl bununla anlamın konuşanın veya dinleyicinin psikolojik edimlerine indirgenemeyeceği gibi bu tür zihinsel süreçlerden tamamen bağımsız olduğunu da söylemek istiyordu. Anlam, bir koltuğun olduğu anlamda nesnel değildi ama sadece öznel de değildi. Anlam çok çeşitli yollardan ifade edilebildiği ama yine de aynı anlam olarak kaldığı için "ideal" bir nesneydi. Bu görüşe göre bir edebiyat eserinin anlamı bir kere sabitlendikten sonra hep öyle kalır: Bu anlam, yazarın yazma sırasında zihninde bulunan ya da "niyetlendiği/yöneldiği" "zihinsel nesne" ile özdeştir.

Amerikalı yorumbilgici E.D. Hirsch Jr.'ın, Husserl fenomenolojisine epey şey borçlu olan *Validity in Interpretation* (1967) adlı eserinde benimsenen konum budur. Ama Hirsch'e göre eserin anlamının yazma sırasında yazarın kastettiği şeyle özdeş olması, metnin tek bir mümkün yorumu olmasını gerektirmez. Çok sayıda geçerli yorum yapılabilir; fakat bu yorumların hepsi yazarın zihnindeki anlamın cevaz verdiği "tipik beklentiler ve olasılıklar sistemi" içinde hareket etmelidir. Hirsch, edebiyat eserinin farklı dönemlerde farklı insanlar için farklı "anlamlar"a gelebileceğini de yadsıyor değildir. Ama bu, onun iddiasına göre, metnin "anlamından" [meaning] çok "imlem"iyle [significance] ilgili bir meseledir. *Macbeth*'i** nükleer savaşla bağlantılı olarak yorumlayıp sahneye koyabilecek olmam, bunun, Shakespeare'in kendi bakış açısından *Macbeth*'in karşılık geldiği "anlamdan" farklı olduğu gerçeğini de-

---

ingness, New York 1956; Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Londra 1962; Paul Ricœur, *Freud and Philosophy*, New Haven, Conn. ve Londra 1970 ve *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge 1981.

* *Hakikat ve Yöntem*, Çev. Hüsamettin Arslan & İsmail Yavuzcan, Paradigma Yay., 2009. (y.h.n.)

** *Macbeth*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, 2008. (y.h.n.)

giştirmez. İmlemler tarih boyunca değişir; oysa anlamlar aynı kalır. Yazarlar eserlerine anlam verirler, okurlar ise imlemler atfederler.

Hirsch metnin anlamını yazarın onunla ne kastettiğiyle özdeşleştirirken, bizim her zaman yazarın niyetlerine ulaşmamızın mümkün olduğunu varsaymaz. Yazar çoktan ölmüş ya da niyetinin ne olduğunu çoktan unutmuş olabilir. Demek ki bazen denk gelir ve metnin "doğru" yorumunu yapabiliriz; ama hiçbir zaman bunu bilebilecek bir konumda olamayız. Temel konumu –edebi anlam mutlak ve değişmezdir, tarihsel değişime karşı bütünüyle dirençlidir– korunduğu sürece bu konu Hirsch'i pek endişelendirmez. Hirsch'in bu konumu koruyabilmesinin nedeni esasen, anlam kuramının, tıpkı Husserl'inki gibi "dil öncesi" olmasıdır. Anlam, yazarın istediği bir şeydir: Sonradan bütün zamanlar için belli bir maddi göstergeler kümesi içinde "sabitlenen" hayaletimsi, sözsüz bir zihinsel edimdir. Kelimelerle değil, bilinçle ilgili bir meseledir. Bu sözsüz bilincin ne menem bir şey olduğu açıklığa kavuşturulmaz. Belki de bu noktada okurdan kafasını bir an için kitaptan kaldırıp bir deney yapmasını rica edebiliriz; kafanızda sessizce bir şey "kastedin". Ne "kastettiniz"? Kastınız, cevabınızı formüle ettiğiniz kelimelerden farklı mıydı, değil miydi? Anlamın/kastın kelimelere ilaveten, sözsüz bir isteme veya niyet etme ediminden ibaret olduğuna inanmak, kapıyı her "kasti" açışımda aynı zamanda sessiz bir isteme ediminde bulunduğuma inanmak gibi bir şeydir.

Birinin kafasından neler geçtiğini belirlemeye çalışmak, daha sonra da bunun bir yazının anlamı olduğunu iddia etmek bariz sorunlar yaratır. Bir kere, yazma anında yazarın kafasından birçok şey geçebilir. Hirsch bunu kabul eder ama bunların "sözel anlam"la karıştırılabileceğini düşünmez; gelgelelim kuramını ayakta tutabilmek için yazarın bütün söylemek istediklerini, anlam "tipleri" adını verdiği ve eleştirmenin metni daraltarak, basitleştirerek ve elekten geçirerek bu şekilde sınıflandırabileceği, başa çıkması kolay anlam kategorilerine indirgemek zorunda kalır. Böylece, her türlü tikelliğin itinayla dışlandığı bu geniş anlam tipolojileriyle ilgilenebiliriz sadece. Eleştirmen, Hirsch'in deyişiyle metnin "içsel türü"nü yeniden inşa etmeye çalışmalıdır; Hirsch bu tabirle kabaca, yazma sırasında yazarın kafasındaki anlamları yönlendiren genel uzlaşımları ve görme biçimlerini kasteder. Bundan ötesini pek bilemeyiz: Shakespeare'in "krem yüzlü ahmak" sözüyle *tam olarak ne* kastettiğini bulup çıkarabilmek şüphesiz imkânsızdır, o yüzden de kafasında genelde ne olduğuyla yetinmemiz gerekir. Bir eserin bütün ayrıntılarının bu tür genelliklerin hükmü altında olduğu varsayılır. Böyle bir varsayım edebiyat eserlerinin ay-

rıntılarına, karmaşıklığına ve çatışkılı doğalarına hakkını verebiliyor mu, bu ayrı bir sorundur. Eleştiri, bir eserin anlamını tarihin tahribatından kurtararak sürekli güvence altına almak için metnin anarşi çıkarmaya meyilli ayrıntılarını gözetim altına almalı, tekrar "tipik" anlam karışımı içine dahil etmelidir. Bu eleştirinin metne karşı takındığı tavır otoriter ve yargılayıcıdır: "Yazarın olası anlamı" kapsamına tıkıştırılamayan her şey hoyratça dışlanır ve bu kapsama giren her şey de kesinlikle bu tek belirleyici niyete tabi kılınır. Mukaddes yazının değişmez anlamı korunmuştur; yazıyla ne yapıldığı, yazının nasıl kullanıldığı yalnızca tali bir "imlem" sorunu haline gelir.

Bütün bu gözetimin amacı özel mülkiyeti korumaktır. Hirsch'e göre yazarın anlamı, kendisine aittir ve okur tarafından çahnmamalı ya da ihlal edilmemelidir. Metnin anlamı kamulaştırılmamalı, çeşitli okurların ortak mülkü haline getirilmemelidir; anlam, öldükten çok sonra bile onun üzerindeki münhasır haklarını koruyan yazara aittir. İşin ilginç yanı, Hirsch kendi bakış açısının epey keyfi olduğunu kabul eder. Metnin kendisinin doğasında okuru onu yazarın kastettiği anlama uygun olarak yorumlamaya zorlayan hiçbir şey yoktur; ama yazarın kestettiği anlamı dikkate almayı tercih etmezsek, o zaman hiçbir yorum "norm"u kalmaz, dolayısıyla kapılarımızı eleştirel anarşiye açma tehlikesiyle karşılaşırız. Yani, çoğu otoriter rejim gibi Hirsch'in kuramı da kendi egemen değerlerini rasyonel bir şekilde gerekçelendirebilmekten acizdir. İlkesel olarak, yazarın anlamının en kısa saçlı ya da en büyük ayaklı eleştirmenin önerdiği anlama tercih edilmesi için hiçbir neden yoktur. Hirsch'in yazarın anlamı savunusu, tapu haklarını yüzyıllar önce alınmış yasal miraslara dayandırarak savunmaya başlayan ama işlemi yeterince eskiye götürünce bu hakların başkalarıyla kavga ederek elde edildiğini kabul etmek durumunda kalanların savunmalarına benzer.

Eleştirmenler yazarın niyetine erişebilselerdi, bu, edebi metni belirli bir anlam üzerinde sağlam bir biçimde temellendirebilecek miydi? Peki ya yazarın niyetlerinin anlamına dair bir izah, sonra da bu izaha dair bir izah vb istersek ne olur? Burada güvence ancak yazarın kastettiği anlamlar Hirsch'in zannettiği şeyler olsaydı, yani eseri su götürmez bir biçimde güvenceye alan saf, katı, "kendiyle özdeş" olgular olsaydı mümkün olurdu. Ama herhangi bir anlamın böyle olabileceğini düşünmek epeyce su götürür bir yaklaşımdır. Anlamlar, hatta yazarın anlamları bile, Hirsch'in sandığı kadar değişmez ve belirlenmiş değildir; çünkü –Hirsch bunun farkında değildir– anlamlar her zaman kaygan bir yanı olan dilin ürünleridir. "Saf" bir niyete sahip

olmanın ya da "saf" bir anlam ifade etmenin ne demek olduğunu bilmek zordur; Hirsch sadece anlamları dilden ayrı tuttuğu içindir ki böyle kuruntulara inanabilmektedir. Yazarın niyetinin kendisi de, tüm diğerleri gibi tartışılabilecek, tercüme edilebilecek ve çeşitli biçimlerde yorumlanabilecek karmaşık bir "metin"dir.

Hirsch'in "anlam" ve "imlem" ayrımı bir yönüyle geçerlidir, çok bariz bir yönüyle. Shakespeare'in nükleer savaş hakkında yazdığını düşünmüş olması mümkün değildir. Gertrude, Hamlet'e "fat"* derken modern okurların zannedebilecekleri gibi Hamlet'in fazla kilolu olduğunu kastetmiyordur muhtemelen. Ama Hirsch'in ayrımının mutlaklığının savunulacak yanı yoktur kesinlikle. "Metnin anlamı" ile "benim metinden çıkardığım anlam" arasında bu kadar kesin bir ayrım yapmak imkânsızdır. *Macbeth*'in kendi döneminin kültürel koşullarında taşımış olabileceği anlamı açıkladığımda bile bu açıklama, kaçınılmaz olarak benim dilimden ve kültürel atıflarımdan etkilenmiş, *bana ait* bir açıklamadır yine de. Bu etkilerden sıyrılıp mutlak bir nesnellikle gerçekten Shakespeare'in kafasında ne olduğunu asla bilemem. Böyle mutlak bir nesnellik olduğu fikri yanılsamadır. Hirsch de, büyük ölçüde böyle bir şeye sahip olamayacağını bildiğinden bu tür bir mutlak kesinlik peşinde koşmaz: Bunun yerine yazarın "olası" niyetini yeniden inşa etmekle yetinmek zorunda kalır. Ama Hirsch, bu tür bir yeniden inşanın yalnızca kendi tarihsel olarak koşullanmış anlam ve algılama çerçeveleri içinde meydana gelebileceğini hiç dikkate almaz. Hatta polemiğinin hedefi tam da bu türden bir "tarihselcilik"tir. O da Husserl gibi zaman aşırı ve hiç mi hiç çıkar gözetmeyen bir bilgi biçimi önerir. Kendi çalışmasının basbayağı bir çıkar gözetiyor olması (Hirsch edebiyat eserlerinin değişmez anlamlarını, bazı çağdaş ideolojilere karşı koruduğuna inanır) bu tür iddiaları şüpheyle karşılamamıza neden olacak faktörlerden sadece biridir.

Hirsch'in kafasındaki hedef Heidegger, Gadamer ve diğerlerinin yorumbilgisi anlayışıdır. Ona göre bu düşünürlerin anlamın her zaman tarihsel olduğunda ısrar etmeleri tam bir göreciliğe kapı açar. Bu sava bakılacak olursa bir edebiyat eseri pazartesi başka, cuma başka bir anlama gelebilir. Hirsch'in bu olasılıktan niçin bu kadar ürktüğü hakkında ilginç spekülasyonlar yapılabilir; ama Hirsch, göreci yozlaşmaya engel olmak için Husserl'e dönerek anlamın değişmez olduğunu iddia eder; zira anlam her zaman, bir bireyin belli bir zamandaki niyet ürünü edimidir. Bu iddia çok bariz bir anlamda yanlıştır. Belli durum-

* Modern İngilizce'de "şişman" anlamına gelen "fat" kelimesini Shakespeare, Hamlet'in "terlemiş" olduğunu belirtmek için kullanır. (ç.n.)

larda sana "Kapıyı kapa!" dersem, sen kapıyı kapayınca da çileden çıkarak "Ne laftan anlamaz adammışsın, pencereyi aç demek istemiştim", diye atıp tutarsam, sen de haklı olarak bana, ben onunla ne kastetmiş olursam olayım "Kapıyı kapa" lafının değişmez bir anlamı olduğunu söyleyebilirsin. Bu "Kapıyı kapa" lafının alışılmış anlamından tamamen farklı anlamlar taşıyabileceği bağlamlar düşünülemez demek değildir: "Tartışmayı uzatma" demenin mecazi bir yolu olabilir. Bu cümlenin anlamı diğer bütün cümleler gibi kesinlikle değişmez değildir hiçbir şekilde: Yeterli yaratıcılığınız varsa, binlerce farklı anlam taşıyabileceği bağlamlar uydurabilirsiniz. Ama açık kapı cereyan yapıyorsa ve benim üstümde de sadece mayo varsa o zaman bu lafın anlamı durumsal olarak açıktır; bir dil sürçmesi ya da izahı zor bir dalgınlık söz konusu değilse, "Ben aslında pencereyi aç demek istemiştim" iddiası boş bir iddia olacaktır. Bu, kullandığım kelimelerin anlamının benim kişisel niyetlerimle belirlenmediğini gösterir: Bu anlamda, *Alice*'te Humpty Dumpty'nin yapabileceğini sandığı gibi –ki yanılır– kullandığım kelimelerle aklıma ne eserse onu kastedemem. Dilin anlamı toplumsal bir meseledir: Dil bana ait olmadan önce içinde bulunduğum topluma aittir gerçekten de.

Heidegger'in anladığı ve Hans-Georg Gadamer'in *Hakikat ve Yöntem* adlı eserinde işlediği şey de işte budur. Gadamer'e göre bir edebiyat eserinin anlamı hiçbir zaman yazarının niyetleriyle tüketilemez; eser bir kültürel veya tarihsel bağlamdan öbürüne geçtikçe ondan, yazarının veya yazıldığı döneminde yaşamış olan okurun düşünmediği yeni anlamlar çıkarılabilir. Hirsch de bunu bir bakıma kabul edecek ama "imlem" alanına havale edecektir; Gadamer'e göre bu istikrarsızlık tam da eserin karakterinin bir parçasıdır. Her türlü yorum durumsaldır, belirli bir kültürün tarihsel olarak göreli ölçütleri tarafından sınırlandırılır ve biçimlendirilir; edebi metni "nasılsa öyle" bilme imkânı yoktur. Hirsch, Heidegger'in yorumbilgisinde en çok bu "şüphecilik"ten rahatsız olur, ona karşı bir artçı saldırıya girişir.

Gadamer'e göre geçmiş döneme ait bir eserin her türlü yorumu geçmişle bugün arasında bir diyalogdan oluşur. Böyle bir eserle karşılaşınca Heideggervari bilgece bir pasiflikle bu aşina olmadığımız sesi dinler, bu sesin şu an güttüğümüz kaygıları sorgulamasına izin veririz; ama eserin bize ne "söylediği" de bizim kendi tarihsel konumumuzdan ona ne tür sorular sorabildiğimize bağlıdır. Ayrıca eserin kendisinin bir "cevap" olarak yazıldığı "soru"yu yeniden kurabilme yeteneğimize de bağlıdır; çünkü eser kendi tarihiyle bir diyalogdur da. Her türlü anlama çabası *üretkendir*: Her zaman "başka türlü

anlama"dır, metindeki yeni bir potansiyeli gerçekleştirmek ve ona bir farklılık kazandırmak demektir. Bugünü, ancak birlikte canlı bir süreklilik oluşturduğu geçmiş sayesinde anlayabiliriz; geçmiş de ancak bizim bugün sahip olduğumuz kısmi bakış açısından kavranabilir. Anlama olayı, bizim tarihsel anlam ve varsayımlarımızın "ufku", eserin kendisinin dahil edildiği anlam ve varsayımlar "ufku" ile "kaynaştığı" zaman gerçekleşir. Böyle anlarda eserin yabancı dünyasına gireriz, aynı zamanda da bu yabancı dünyayı kendi alanımıza sokarak kendimizi daha iyi anlayabilme imkânına ulaşırız. Gadamer "sıladan ayrılmayız", "sılaya döneriz" der.

Hirsch'in bütün bunlardan neden bu kadar rahatsız olduğunu anlamak zordur. Aksine her şey son derece pürüzsüz görünmektedir. Gadamer kendini ve edebiyatı tarihin rüzgârlarına mutedil bir şekilde bırakabilir; zira bu dağınık yapraklar sonunda her zaman sılaya dönerler. Dönerler; çünkü bütün tarihin gerisinde "gelenek" olarak bilinen ve geçmişi, bugünü ve geleceği sessiz sedasız birbirine kaynaştıran birleştirici bir öz yatar. Aynen T.S. Eliot'ta olduğu gibi, bütün "geçerli" metinler, hem benim üzerinde düşünmekte olduğum geçmişe ait eser aracılığıyla hem de "geçerli" düşünme edimi sırasında benim aracılığımla konuşan bu geleneğe aittir. Böylece geçmiş ile şimdi, özne ile nesne, yabancı olan ile mahrem olan, bunların her ikisini de içeren bir Varlık tarafından güven verici bir biçimde birleştirilir. Gadamer kültürel önkavrayışlarımızın, yani "önanlamalarımızın" geçmişe ait edebiyat eserini önyargılı bir biçimde değerlendirmemize yol açabilecek olmasından endişe duymaz; çünkü bu önanlamlar bize edebiyat eserinin de bir parçası olduğu gelenekten gelmişlerdir. Önyargı olumsuz değil olumlu bir faktördür: Modern çağın "önyargıya karşı önyargılı" bir tutum benimsemesine yol açan şey, Aydmlanma'nın hiç çıkar gözetmeyen bilgi hayalidir. Geçici ve çarpıtıcı önyargıların tersine yaratıcı önyargılar, gelenekten kaynaklanan ve onunla temas kurmamızı sağlayan önyargılardır. Nasıl kendimiz ile geçmişe ait bir eser arasındaki tarihsel mesafe, eserin doğru anlaşılmasının önünde bir engel yaratmak şöyle dursun, aslında eseri tali önemdeki öğelerden arındırarak bilme işlemine yardımcı oluyorsa, aynı şekilde geleneğin otoritesi de, kendi çetin özdüşünüm çabamızla birleşip, önkavrayışlarımızdan hangisinin meşru, hangisinin gayri meşru olduğunu belirler.

Gadamer'e kimin, hangi "geleneği"nden bahsettiği sorulabilir pekâlâ. Çünkü kuramı, tek bir "hâkim" gelenek olduğu, bütün "geçerli" eserlerin bu geleneğe katıldıkları; tarihin içinde tayin edici kopuş, çatışma ve çelişki barındırmayan kesintisiz bir süreklilik oluşturduğu;

ve "bizim" (kim bu biz?) "gelenekten" devraldığımız önyargıların üzerine titrememiz gerektiği gibi birçok kocaman varsayıma dayanır. Başka bir deyişle bu kuram, tarihin "bizim" her zaman ve her yerde kendimizi evimizde hissedeceğimiz bir yer olduğunu, geçmişe ait eserin şu an kendimiz hakkında beslediğimiz anlayışımızı –mesela budamak yerine– derinleştirdiğini, yabancı olanın aslında hep gizliden gizliye aşina olduğumuz bir şey olduğunu varsayar. Özetle bu, kendinden fena halde memnun bir tarih kuramıdır, "sanat" deyince sadece yüksek Alman geleneğinin klasik anıtlarını anlayan bakış açısının dünyaya yansıtılmasıdır. Tarih ve geleneğin özgürleştirici olduğu kadar baskıcı da olan güçler, çatışma ve tahakküm tarafından yarılmış alanlar olduğunu pek düşünmez. Gadamer'e göre tarih, bir mücadele, süreksizlik ve dışlama alanı değil, "kesintisiz bir zincir", her zaman akan bir nehir, tabiri caizse, aynı kafada olanların bir araya geldikleri bir kulüptür. Tarihsel farklılıklar, ancak "yorumcuyu metinden ayıran zamansal mesafeyi kapatan ve böylece metinde oluşan anlam yabancılaşmasının üstesinden gelen" bir anlayış tarafından fiilen tasfiye edildikleri zaman hoşgörülüp kabul edilebilirler.[5] Başta Wilhelm Dilthey olmak üzere kimi düşünürlerin inandığı gibi kişinin kendini empatik bir şekilde geçmişe yansıtarak zamansal mesafeyi kapatmaya uğraşmasına gerek yoktur; çünkü bu mesafe görenek, önyargı ve gelenek sayesinde çoktan kapatılmıştır. Geleneğin biat etmemiz gereken bir otoritesi vardır: Bu otoriteye eleştirel olarak meydan okumak pek mümkün değildir ve sadece hayırlı bir etkisinin olacağı da tartışma kabul etmez. Gelenek, der Gadamer, "akli savların ötesinde bir geçerliliğe sahiptir".[6]

Gadamer bir keresinde tarihi "bizi biz yapan söyleşi" diye tanımlamıştı. Yorumbilgisi, tarihi geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki canlı bir diyalog olarak görür ve bu sonsuz karşılıklı iletişimin önündeki engelleri sabırla kaldırmaya çalışır. Fakat geçici olmayan, sadece daha hassas metin yorumları yaparak düzeltilemeyecek olan ama bir şekilde *sistematik* olan, deyim yerindeyse toplumun tamamının iletişim yapıları içine kazınmış bir iletişim başarısızlığı fikrine tahammül edemez. Başka bir deyişle ideoloji sorunuyla, insanlık tarihinin sonsuz "diyaloğu"nun çoğunlukla güçlünün güçsüze yönelttiği bir monolog olduğu veya gerçekten diyalog olsa bile, katılımcılarının, –örneğin erkekler ve kadınların– eşit konumları işgal etmediği olgusuyla hesaplaşamaz. Söylemin her zaman, hiç de halim selim olmayabilecek

5. *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, s. 291.
6. Aktaran Frank Lentricchia, *After The New Criticism*, Chicago 1980, s.153.

bir iktidarla iç içe geçmiş olduğunu görmeyi reddeder; bu olguyu en bariz şekilde göremeyen söylem de kendi söylemidir.

Gördüğümüz gibi yorumbilgisi, geçmişe ait eserler üzerinde yoğunlaşma eğilimi gösterir: Sorduğu kuramsal sorular esasen bu perspektifin ürünüdür. İşe kutsal metinleri yorumlayarak başladığı düşünülünce bu pek şaşırtıcı olmamakla beraber yine de manidardır. Eleştirinin oynadığı asıl rolün klasikleri anlamak olduğunu ima eder. Gadamer'in, Norman Mailer'le boğuştuğunu hayal etmek zor olurdu. Bu gelenekçi vurgunun yanında bir vurgu daha vardır: Edebiyat eserlerinin "organik" bir birlik oluşturdukları varsayımı. Yorumbilgisi yöntemi metnin her unsurunu genellikle "yorumbilgisel döngü" adıyla bilinen bir işlemle, bir bütün içine yerleştirmeye çalışır: Tek tek özellikler ancak bağlamın tamamı göz önünde bulundurularak, bağlamın tamamı da tek tek özellikler sayesinde anlaşılabilir. Yorumbilgisi, edebiyat eserlerinin dağınık, tamamlanmamış ve içsel olarak çelişkili olabilecekleri olasılığını genelde dikkate almaz, halbuki böyle olduklarını düşünmek için pek çok neden vardır.[7] E.D. Hirsch'in, romantik organizmacı kavramlara duyduğu antipatiye rağmen onlarla edebi metinlerin entegre bütünler oldukları, hem de şu önermenin mantıksal sonucu olarak böyle oldukları önyargısını paylaştığım belirtmekte fayda vardır: Eserin bütünlüğü, yazarın her şeyi kapsayan niyetinden gelir. Aslında yazarın birbirleriyle çelişen birkaç niyetinin olmaması ya da niyetinin kendi içinde çelişkili olmaması için hiçbir neden yoktur; ama Hirsch bu ihtimalleri değerlendirmeye almaz.

Yorumbilgisinin Almanya'da yakın tarihlerde büründüğü hal, "alımlama estetiği" ya da "alımlama kuramı" olarak bilinir. Bu kuram Gadamer'den farklı olarak münhasıran geçmişe ait eserler üzerinde odaklanmaz. Alımlama kuramı, okurun edebiyattaki rolünü inceler, bu bakımdan epey yeni bir gelişimdir. Aslında modern edebiyat kuramının tarihi, çok kabaca üç aşama halinde dönemselleştirilebilir: Yazarın öne çıkarılması (romantizm ve XIX. yüzyıl); münhasıran metin üzerinde yoğunlaşılması (Yeni Eleştiri) ve son yıllarda dikkatin belirgin bir şekilde okura kayması. Bu üçlü arasında en az ayrıcalıklı olan hep okur olmuştur ki bu da tuhaftır; zira okur olmadan edebiyat metinleri de olamazdı. Edebiyat eserleri kitap raflarında yaşamazlar: Ama okuma pratiğinde maddilik kazanan anlamlandırma süreçleridir. Edebiyatın var olabilmesi için okur da yazar kadar hayati önem taşır.

Okurken neler olur? Rastgele bir romanın ilk iki cümlesini ele alalım: "'Yeni çifti nasıl buldun?' Hanemalar, Piet ve Angela soyunuyor-

7. Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londra 1978, özellikle 1. Bölüm.

du" (John Updike, *Couples*). Bundan ne anlarız? Bunu metnin kendisi yapmasa da, burada doğrudan bir konuşmayı belli bir karaktere atfedebilmeyi sağlayan edebi uzlaşımın iş başında olduğunu fark edene kadar, bu iki cümle arasındaki bariz ilişkisizlik bir an kafamızı karıştırır belki. İlk cümleyi karakterlerden birinin, büyük ihtimalle Piet veya Angela'mn söylediğini anlarız; ama bunu nereden çıkarıyoruz? Tırnak içindeki cümle hiç söylenmemiş de olabilir: Birinin aklından geçirdiği bir düşünce, bir başkasının sorduğu bir soru veya romanın başına konan bir tür epigraf da olabilir. Belki bir başkasının veya gaipten gelen bir sesin Piet ve Angela Hanema'ya yönelttiği bir sorudur. Yöneltilen soru biraz fazla gündelik olduğu için sesin gaipten gelme ihtimali azdır ve John Updike'ın genelde bu tür araçlara çoğunlukla yüz vermeyen gerçekçi bir yazar olduğunu bilebiliriz; ama bir yazarın metinleri ille de tutarlı bir bütün oluşturmaz, bu nedenle bu varsayıma fazlaca yaslanmak pek akıllıca olmayabilir. Bir sonraki cümlede Piet ve Angela Hanema'mn soyunduklarını öğrendiğimiz için gerçekçi bir yaklaşımla düşünürsek, sorunun hep bir ağızdan konuşan bir koro veya Piet ve Angela'nın dışında bir kişi tarafından sorulmuş olma ihtimali azalır. Aynı nedenle Piet ve Angela'nın belki de evli bir çift olduğunu düşünür ve evli çiftlerin, en azından bizim oturduğumuz Birmingham varoşlarında, üçüncü şahısların yanında soyunma âdetleri olmadığını bilebiliriz.

Daha bu cümleleri okurken bir dizi çıkarım yapmış olabiliriz. Örneğin söz konusu çiftin bir erkek ve bir kadın olduğunu düşünebiliriz, halbuki henüz söz konusu çiftin iki kadın ya da iki kaplan yavrusu olmadığını söyleyen bir şey yoktur. Soruyu soran kişi her kimse, zihinokuma yeteneğinin olmadığını çıkarabiliriz; çünkü o zaman soru sormasına gerek olmazdı. Hitap edilen kişinin yargılarına değer verildiğini düşünebiliriz; ama soru alaycı ya da saldırgan bir edayla da sorulmuş olabilir. Bu hükmü verebilmemiz için henüz yeterli bir bağlam oluşmamıştır. "Hanemalar" ifadesi, soyadlarını kullanarak çiftin evli olduklarını göstermek için "Piet ve Angela" ifadesine yapılan dilbilgisel bir koşuntudur [apposition] diye düşünürüz. Ama Piet ve Angela dışında Hanema soyadını taşıyan bir grup insanın, belki büyük bir kabilenin var olduğu ve bu insanların kocaman bir salonda birlikte soyundukları ihtimalini de devre dışı bırakamayız. Piet ve Angela'nın aynı soyadını taşımaları onların karı koca olduklarını göstermez: Gayet serbest fikirli ya da ensest yapan iki kardeş, baba ile kız, anne ile oğul da olabilirler. Üstelik biz bu iki kişinin birbirlerinin yanında soyunduklarını varsaydık ama söz konusu sorunun bir başka

odadan ya da bir plaj kabininden yüksek sesle sorulmadığını gösteren bir şey henüz söylenmemiştir bize. Belki de Piet ile Angela küçük çocuklardır; ama yine de sorunun nispi karmaşıklığı bu ihtimali azaltır. Okurların birçoğu Piet ile Angela Hanema'nın yeni evlenmiş başka bir çiftin de katılmış olduğu bir parti sonrasında yatak odalarında soyunan evli bir çift olduğunu düşünür; ama henüz böyle bir şey söylenmiş değildir.

Bunların bir romanın ilk iki cümlesi olması, bu soruların çoğunun cevabını okudukça bulacağımızı gösterir. Ama sonradan olacakları bilemediğimiz için ilk iki cümleye uyguladığımız bu varsayım ve çıkarım yapma işlemi, okurken her zaman yaptığımız şeyleri gösteren daha yoğun ve dramatik bir örnektir. Okudukça ancak yeni varsayımlar geliştirerek çözülebilecek başka sorunlarla karşılaşırız. Bize bu cümlelerde içyüzleri açıklanmayan *olgular* sunulacaktır; ama yine de bu olgulara dair su götürür yorumlar yapmamız gerekecektir. Updike'ın romanının başlangıcını okumak, şaşırtıcı denebilecek miktarda karmaşık ve büyük oranda bilinçdışı emek harcamamızı gerektirir: Nadiren farkında olsak da her zaman metnin anlamı hakkında hipotezler kurmakla uğraşırız. Okur, örtük bağlantılar kurar, boşlukları doldurur, çıkarımlar yapar, önsezilerini sınar; bütün bunları yapmak, genelde dünya ve özelde edebi uzlaşımlar hakkında zımni bir bilgiye sahip olmak demektir. Aslında metnin kendisi bir dil parçasından anlam inşa etmesi için okura sunulan bir davetiyeden, bir dizi "ipucu"ndan başka bir şey değildir. Alımlama kuramının terminolojisini kullanacak olursak, okur bir sayfa üzerindeki düzenli siyah işaretlerden başka bir şey olmayan edebiyat eserini "somutlaştırır". Okurun bu sürekli, aktif katılımı olmasaydı, hiçbir edebiyat eseri var olamazdı. Tıpkı modern fiziğe göre sözgelimi bir masanın boşluklardan oluşması gibi, alımlama kuramına göre de her eser, ne kadar elle tutulur bir görünümü olursa olsun, "boşluklardan" oluşmuştur. Örneğin *Couples*'ın birinci ve ikinci cümlesi arasındaki, birbirine bağlama işini okurun yapması gereken boşluk gibi. Eser, "belirlenmemişlikler"le, yani etkileri okurun yorumuna bağlı olan ve birçok şekilde, hatta belki de birbiriyle çelişkili olarak yorumlanabilen unsurlarla doludur. Burada söz konusu olan paradoks şudur ki eser ne kadar bilgi verirse, o kadar belirlenmemiş bir hal alır. Shakespeare'in "esrarengiz, kara, gece yarısı cadıları" sözü bir anlamda ne tür cadılardan bahsedildiğini belirttiği için onları daha belirlenmiş kılar; ama kullandığı üç sıfat da zengin çağrışımlı olduğu, farklı okurlarda farklı tepkiler uyandıracağı için de metin kendini daha belirlenmiş kılmaya çalışırkan daha da belirlenmemiş hale getirir.

Alımlama kuramına göre okuma işlemi her zaman dinamik bir işlem, zaman içindeki karmaşık bir hareket ve açılımdır. Edebiyat eserinin kendisi sadece, Polonyalı kuramcı Roman Ingarden'in, "şemalar" adını verdiği, okurun gerçekleştirmesi gereken genel talimatlar şeklinde var olur. Bunu yapabilmek için okur esere bazı "önanlamalar", belli belirsiz bir beklentiler ve inançlar bağlamı getirecek, eserin muhtelif özellikleri de bu bağlam içinde değerlendirilecektir. Gelgelelim okuma süreci devam ettikçe, bu beklentiler öğrendiklerimiz tarafından değiştirilecek ve –parçadan bütüne ve oradan yeniden parçaya doğru hareket eden– yorumbilgisel döngü dönmeye başlayacaktır. Metinden tutarlı bir anlam oluşturmaya uğraşan okur, metnin unsurlarını tutarlı bir bütün haline getirmek üzere seçip düzenleyecektir, bazı unsurları dışlayıp bazılarını öne çıkaracak, bazı şeyleri belli biçimlerde "somutlaştıracaktır"; farklı perspektifleri metnin içinde bir arada tutmaya çalışacak ya da bütünlüklü bir "yanılsama" kurabilmek için perspektiften perspektife geçip duracaktır. Birinci sayfada öğrendiklerimiz solarak bellekte "silinmeye" başlayacak, belki de daha sonra öğrendiklerimiz tarafından radikal bir şekilde sınırlandırılacaktır. Okuma dümdüz, çizgisel bir hareket, salt birikime dayalı bir mesele değildir: Başlangıçta yaptığımız spekülasyonlar bir gönderme çerçevesi oluşturur ve biz daha sonraki olayları bu çerçeve içinde yorumlarız; ama daha sonra olup bitenler bazı özellikleri öne çıkartıp bazılarını geriye iterek ilk düşüncelerimizi dönüştürebilirler. Okudukça varsayımlarımızı bırakır, inançlarımızı yeniden gözden geçirir, gittikçe daha karmaşıklaşan çıkarımlar, sezgiler geliştiririz; her cümle bir sonraki tarafından doğrulanan, meydan okunan ya da baltalanan bir ufuk açar. Aynı anda hem geriye hem de ileriye doğru, hem hatırlayarak hem de örgörülerde bulunarak, hatta belki de metnin bizim yorumumuzun dikkate almadığı diğer olası yorumlarının farkına vararak okuruz. Üstelik bütün bu karmaşık faaliyet aynı anda birkaç düzeyde sürdürülür çünkü metnin "öne çıkardıkları", "geriye ittikleri", farklı anlatısal bakış açıları, muhtelif anlam katmanları vardır; bunlar arasında sürekli dolanırız.

Deminden beri kuramlarını anlattığım, alımlama estetiğinde Constance Okulu olarak bilinen okula mensup Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (1978) adlı çalışmasında metinlerin yürürlüğe koyduğu "stratejilerden" ve bu stratejilerin içerdiği aşina tema ve anıştırmalar [allusion] "repertuarından" bahseder. Okuyabilmek için bir eserin başvurduğu edebi teknik ve uzlaşımlara aşina olmamız gerekir; metnin "kodlar"ını, yani metnin anlamlarını üretme yollarını sistematik

biçimde yöneten kuralları bilmemiz gerekir. Giriş Bölümü'nde tartıştığım Londra metrosundaki levhayı hatırlayalım: "Köpekler yürüyen merdivende kucağa alınmalıdır". Bu levhayı anlayabilmek için kelimeleri birbiri ardına okumaktan çok daha fazlasını yapmam gerekir. Örneğin bu kelimelerin "gönderme kodu" denebilecek bir şeye ait olduklarını, levhanın oraya sadece yolcuları eğlendirmek için konmuş dekoratif bir dil parçası değil, gerçek yürüyen merdivenlerdeki gerçek köpek ve yolcuların davranışlarına atıfta bulunan bir dil parçası olduğunu bilmem gerekir. Levhanın oraya yetkililer tarafından konduğunu, bu yetkililerin kurala uymayanları cezalandırma güçleri olduğunu ve halktan biri olarak zımnen bana da hitap edildiğini anlamam için genel toplumsal bilgimi seferber etmem gerekir; zira bu anlamlar sadece kelimelerle açıkça anlaşılmaz. Başka bir deyişle, levhayı doğru dürüst anlayabilmek için bazı toplumsal kod ve bağlamları dayanak almak zorundayımdır. Ama bu toplumsal kod ve uzlaşımları, bana yürüyen merdivenin Paraguay'daki değil de bu yürüyen merdiven olduğunu, "kucağa alınmalıdır" cümlesinin de "şimdi kucağa alınmalıdır" anlamına geldiğini vb söyleyen okuma kod ve uzlaşımları ile etkileşime de sokmam gerekir. Aynı zamanda levhanın, kitabın Giriş Bölümü'nde bahsettiğim muğlaklığın gerçekten belli bir "niyet"in ürünü olmasını büyük ölçüde ihtimal dışı hale getiren bir "tür"e ait bir yazı olduğunu fark etmem gerekir. Burada "toplumsal" kodlar ile "edebi" kodları birbirinden ayırmak pek kolay değildir: "Yürüyen merdiven"i, "bu yürüyen merdiven" şeklinde somutlaştırmak, muğlaklığı ortadan kaldıran bir okuma uzlaşımını benimsemek kapsamlı bir toplumsal bilgi ağına bağlıdır.

Demek ki levhayı uygun görünen belli kodlarla yorumlayarak anlarım; ama Iser'e göre edebiyat okurken olanlar bundan ibaret değildir. Edebiyat eserlerini yöneten kodlar ile bizim onları yorumlamak için başvurduğumuz kodlar arasında eksiksiz bir "uyuşma" olsaydı, bütün edebiyat Londra metrosundaki levha kadar sıkıcı olurdu. Iser'e göre en etkili edebiyat eseri, okuru kendi mutat kod ve beklentilerine yeni bir eleştirellikle bakmaya zorlayan eserdir. Eser bizim ona getirdiğimiz zımni inançları sorgular ve dönüştürür, rutin algılama alışkanlıklarımızın "geçersizliğini gösterir" ve böylece bizi bu alışkanlıkları ilk kez neyseler o olarak, yani alışkanlık olarak görmeye zorlar. Değerli edebiyat eseri, verili algılamalarımızı pekiştirmek yerine, bu normatif görme biçimlerini çiğneyerek ya da ihlal ederek bize yeni anlama kodları öğretir. Bu görüşle Rus Biçimciliği arasında bir paralellik vardır: Okuma edimi sırasında, uzlaşımsal varsayımlarımız "yadırgatıcı hale geti-

rilir" ve onları eleştirip yeniden gözden geçirebilmemizi sağlayacak kadar nesnelleştirilir. Biz nasıl okuma stratejilerimizle metni değiştiriyorsak, metin de aynı anda bizi değiştirir: Tıpkı bilimsel bir deneydeki nesnelerin yaptığı gibi metin "sorularımıza" önceden tahmin edilemez bir "cevap" verebilir. Iser gibi eleştirmenlere göre, okumanın bütün maksadı, bizi özbilincimizin daha derinlerine götürmesi, kendi kimliklerimize daha eleştirel bir şekilde bakabilmemizin katalizörlüğünü yapmasıdır. Kitap boyunca, kendimizi "okuruz" adeta.

Iser'in alımlama kuramı aslında liberal hümanist bir ideolojiye dayalıdır: Okurken esnek ve açık fikirli, kendi inançlarımızı sorgulamaya hazır olmamız ve bu inançların dönüştürülmesine izin vermemiz gerektiği inancına yani. Bu iddianın ardında, kendimiz hakkındaki bilgimizin aşina olmadımız şeylerle karşılaştıkça zenginleştiği itikadında olan Gadamerci yorumbilgisinin etkisi fark edilir. Ama Iser'in liberal hümanizmi bu tür öğretilerin çoğu gibi, ilk bakışta zannedildiği kadar liberal değildir. Iser, güçlü ideolojik bağlılıkları olan bir okurun, edebiyat eserlerinin dönüştürücü gücüne daha az açık olacağı için yetersiz bir okur olacağını yazar. Bu, metnin ellerinde dönüşüme uğrayabilmemiz için inançlarımızın zaten epey geçici olması gerektiğini ima eder. Tek iyi okur *zaten* iyi bir liberal olmak durumundadır: Okuma edimi belli bir tür insan öznesi üretir; ama bir yandan da bu tür özneyi öngerektirir. Bu, başka bir açıdan da paradoksal bir şeydir: Zira inançlarımızı zaten pek de ciddiye almıyorsak bu inançların metin tarafından sorgulanması ve altüst edilmesi de aslında pek önemli bir şey değildir. Başka bir deyişle aslında pek de büyük bir şey olmuş olmayacaktır. Okur radikal bir şekilde sorgulanmak yerine, daha dört başı mamur bir liberal özne olarak kendisine döner hepi topu. Okuma edimde, okuyan özneyle ilgili her şey sorgulanır; ama ne tür bir (liberal) özne olduğu hariç: Bu ideolojik sınırlar hiçbir surette eleştirilemez; zira o zaman tüm model çökerdi. Bu anlamda okuma sürecinin çoğulluğuna ve açık uçluluğuna izin verilebilir; çünkü bunlar hep yerinde kalan kapalı bir bütünlüğü öngerektirir: Okuyan öznenin, sırf kendisine daha dolu dönmesi amacıyla çiğnenen ve ihlal edilen bütünlüğüdür bu. Gadamer'de olduğu gibi yabancı topraklara akınlar yapabiliriz çünkü gizliden gizliye her zaman evimizdeyizdir. Edebiyatın en derinden etkileyeceği okur, zaten "doğru" yetenek ve tepkilerle donanmış, belli eleştirel teknikleri kullanma ve belli edebi uzlaşımları tanıma becerisine sahip okurdur; ama etkilenmeye en az ihtiyacı olan okur tam da bu tip okurdur. Bu tür okur daha en baştan "dönüştürülmüştür" ve sırf bu sayede de daha sonraki dönüşümleri göze almaya ha-

zırdır. Edebiyatı "etkili" bir biçimde okuyabilmek için bazı eleştirel yetenekleri, her zaman sorunlu bir biçimde tanımlanmış olan bazı yetenekleri uygulamaya geçirmek gerekir; ama bunlar tam da kendi varoluşu bunlara bağlı olduğu için "edebiyatın" sorgulayamayacağı yeteneklerdir. Neyi "edebi" eser olarak tanımladığınız, her zaman hangi eleştiri tekniklerini "uygun" bulduğunuza sıkı sıkıya bağlı olacaktır: Bir "edebiyat" eseri, aşağı yukarı bu sorgulama yöntemleriyle aydınlatılabilecek eser anlamına gelecektir. Ama bu durumda yorumbilgisel döngü zenginleştirici değil kısır bir döngüdür aslında: Eserden ne çıkardığınız büyük bir ölçüde başlangıçta esere ne koyduğunuza bağlı olacaktır ki burada okura köklü bir "meydan okuma" olduğundan bahsetmek yersiz olacaktır. Iser, bu kısırdöngüden, edebiyatın okurun kodlarını bozma ve yeniden biçimlendirme gücünü vurgulayarak kaçmış gibi görünebilir; ama bu da alttan alta, demin de söylediğim gibi tam da okuma yoluyla üretmeyi umduğu "verili" bir tür okuru öngerektirir. Eser ile okur arasındaki döngünün kapalılığı, sadece belli türden metin ve okurların uyum sağlayabileceği akademik edebiyat kurumunun kapalılığını yansıtır.

Alımlama kuramının görünüşteki açık uçluluğunun temelinde, gizliden gizliye, birleşik benlik ve kapalı metin öğretileri yatar. Roman Ingarden *The Literary Work of Art* (1931) adlı çalışmasında edebiyat eserlerinin organik bütünler oluşturduğunu, okurun da bunların "belirlenmemişlikleri"ni doldurmasının amacının, bu uyumu tamamlamak olduğunu varsayar dogmatik bir biçimde. Resimli çocuk kitapları nasıl yayımcının talimatlarına göre boyanıyorsa, okur da eserin çeşitli kesit ve katmanlarını "uygun" bir biçimde birleştirmelidir. Ingarden'e göre metin kendi belirlenmemişlikleriyle donanmış olarak gelir, okur ise onu "doğru olarak" somutlaştırmalıdır. Bu okurun etkinliğini epey sınırlar, hatta bazen onu genelde sinek avlayan, ara sıra da belirlenmemişlikleri dolduran bir tür edebiyat çırağına dönüştürür. Iser, okura eserle daha fazla ortaklık imkânı tanıyan çok daha liberal cinsten bir işverendir: Farklı okurlar eseri farklı şekillerde gerçekleştirmekte özgürdürler ve metnin semantik potansiyelini tüketecek tek bir doğru yorum yoktur. Ama bu cömertlik kesin bir talimatla sınırlandırılır: Okur metni içsel olarak *tutarlı* kılacak biçimde inşa etmelidir. Iser'in okuma modeli temelde işlevselcidir: Parçalar bütüne tutarlı bir biçimde uyarlanmalıdır. Aslında, bu keyfi önyargının ardında, ayrı ayrı algıları anlaşılabilir bir bütün içinde birleştirme kaygısı güden *Gestalt* psikolojisinin izleri görülür. Doğrudur, bu önyargı, modern eleştirmenlerce o kadar benimsenmiştir ki onu tam da bu şekilde,

yani bir önyargı olarak –en az diğerleri kadar tartışmalı ve ihtilaflı doktriner bir tercih olarak– görmek zordur. Edebiyat eserlerinin uyumlu birer bütün oluşturduklarını veya oluşturmaları gerektiğini ve içerdiği zengin anlam sürtüşmeleri ve çatışmalarının da onları bu bütünü oluşturmaya teşvik etmek üzere edebiyat eleştirisi tarafından nazikçe "işleme" tabi tutulmaları gerektiğini varsaymaya kesinlikle bir sebep yoktur. Iser, Ingarden'in metin anlayışının fazla "organikçi" olduğunu görür ve kısmen bizi onları yorumlarken daha özbilinçli bir tavır geliştirmeye yönelttikleri için modernist, çok katmanlı eserleri tercih eder. Ama eserin "açıklığı", okur metnin unsurlarının büyük bir çoğunluğunu izah edebilecek ve birbirleriyle tutarlı hale getirebilecek işlek bir hipotez kurdukça tedricen ortadan kaldırılacak bir şeydir de.

Metnin belirlenmemişlikleri bizi onları yok edip yerlerine istikrarlı bir anlam koymaya kışkırtır. Iser'in manidar bir şekilde otoriter çağrışımları olan terimini kullanırsak, bu belirlenmemişlikler "normalleştirilmeli", sağlam bir anlam yapısına sokulmak üzere ehlileştirilmeli ve zapt edilmelidir. Anlaşılan okur, metni yorumladığı kadar onunla mücadele de eder, metnin "çokanlamlı" anarşik potansiyelini başa çıkılabilir bir çerçeve içinde mıhlamaya uğraşır. Iser, açık açık bu çokanlamlı potansiyeli bir tür düzene "indirgemekten" bahseder ki "çoğulcu" bir eleştirmenin böyle şeyler söylemesi kulağa garip gelir. Bu yapılmadığı takdirde bütünleşmiş okuyan özne tehlikeye düşecek ve okuyarak "kendini düzeltme" terapisi sürdüren dengeli bir benlik olarak kendine dönmekten aciz hale gelecektir.

Her türlü edebiyat kuramını her zaman şu soruyu sorarak sınamakta fayda vardır: Joyce'un *Finnegans Wake*'ini açıklamakta işe yarar mı?.. Iser'in durumunda bu sorunun cevabı "pek değil" olmak zorundadır. Tamam, Iser Joyce'un *Ulysses** romanını ele alır; ama asıl eleştirel ilgisi XVIII. yüzyıldan bugüne gerçekçi roman üzerinde yoğunlaşmıştır ki *Ulysses*'i de bir şekilde bu modele uydurmak mümkündür. Iser'in, en muteber edebiyat eserlerinin kabul edilmiş kodları bozup ihlal ettiği düşüncesi, Homeros, Dante veya Spenser'in çağdaşı olan okurları için geçerli miydi? Bu, "düşünce sistemleri"nden olumlu değil olumsuz bir titreşim alan, dolayısıyla da bunları tahrip eden bir sanat biçimi isteyen çağdaş bir Avrupalı liberalin tipik bakış açısı değil midir? Pek çok "muteber" edebiyat örneği, zamanın kabul edilmiş kodlarını bozmaktan ziyade onları olumlamamış mıdır? Sanatın gücünü aslen olumsuz olana –ihlal edici ve yadırgatıcı olana– bağlamak,

* *Ulysses*, Çev. Nevzat Erkmen. Yapı Kredi Yay., 2010. (y.h.n.)

hem Iser hem de biçimciler gibi kişinin çağının toplumsal ve kültürel sistemlerine karşı belirli bir tavır alması demektir: Modern liberalizmde düşünce sistemlerinden sistem oldukları için şüphe etmekle aynı kapıya çıkan bir tavırdır bu. Bunu yapabiliyor olması, liberalizmin belli bir düşünce sistemini, yani kendi konumunu ayakta tutan düşünce sistemini unuttuğunun en bariz göstergesidir.

Iser'in liberal hümanizminin sınırlarını kavramak için onu bir başka alımlama kuramcısı olan Fransız eleştirmen Roland Barthes'la kıyaslayabiliriz. Barthes'm *The Pleasure of the Text*'teki (1973)* yaklaşımı Iser'inkinden bütünüyle farklıdır, hatta biraz klişe de olsa diyebiliriz ki bir Fransız hazcısı ile Alman rasyonalisti arasındaki farktır bu. Iser esasen gerçekçi eserler üzerinde odaklanırken, Barthes her türlü belirgin anlamı serbest bir kelime oyunu içinde dağıtan ve baskıcı düşünce sistemlerini, dili durmadan kaydırıp sürçtürerek çözündürmeye çalışan modernist metni ele alarak okuma sürecini Iser'inkine taban tabana zıt bir biçimde açıklar. Böyle bir metin "yorumbilgisinden" ziyade bir "erotizm bilgisi"ni [erotics] gerektirir: Bu metin belirli bir anlam içinde dondurulamayacağı için okur sadece göstergelerin hem davetkâr hem de uzaklaştırıcı akışıyla, bir an için yüzeye çıkıp sonra yine derinlere dalan kışkırtıcı anlam görüntüleriyle oyalanır. Dilin coşkulu dansına yakalanan, bizzat kelimelerin dokularından keyif alan okur, bütünsel bir benlik oluşturmak için metnin çeşitli unsurlarını ustaca birleştirerek tutarlı bir sistem kurmanın amaçlı hazlarından ziyade, söz konusu benliğin eserin karmakarışık ağları içinde parçalanıp dağılmasının verdiği mazoşistik duygu titreşimlerini tanır. Okuma laboratuvardan ziyade yatak odası gibi bir şeydir. Modernist metin, okuma ediminin sorguladığı benliğini nihayetinde ona yeniden kazandırarak okuru kendine döndürmek şöyle dursun, Barthes'm hem okumanın verdiği esriklik hem de cinsel orgazm anlamında kullandığı bir *jouissance* durumu içinde okurun güvenli kültürel kimliğini paramparça eder.

Okurun da fark etmiş olabileceği üzere, Barthes'm kuramının da belli sorunları vardır. Başkalarının sadece kitaptan değil, yiyecekten bile mahrum oldukları bir dünyada bu tuzu kuru avangard hazcılığın biraz rahatsız edici bir tarafı vardır. Iser, bize dilin sınırsız potansiyelini dizginleyen iç kapatıcı bir "normatif" model sunuyorsa, Barthes da belki de Iser'in modelinin öteki yüzünden başka bir şey olmayan özel, asosyal ve esasen anarşik bir deneyim sunar. Her iki eleştirmen

* *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı*, Çev. Şule Demirkol, Yapı Kredi Yay., 2007. (y.h.n.)

de sistematik düşünceye karşı liberal bir hoşnutsuzluk sergilerler; her ikisi de farklı biçimlerde okurun tarih içindeki konumunu görmezden gelirler. Zira okurlar metinlerle tabii ki bir boşlukta karşılaşmazlar: Bütün okurların tarihsel ve toplumsal olarak belirli bir konumları vardır ve edebiyat eserlerini nasıl yorumlayacakları da büyük ölçüde bu konumlarına bağlı olacaktır. Iser, *okumanın toplumsal boyutunun* farkındadır; ama büyük ölçüde okumanın "estetik" veçheleri üzerinde yoğunlaşmayı tercih eder. Constance Okulu'nun tarihe daha meraklı bir üyesi olan Hans Robert Jauss, Gadamer'i andıran bir tutum benimseyerek, edebiyat eserini tarihsel "ufkuna", içinde üretildiği kültürel anlamlar bağlamına yerleştirmeye çalışır ve daha sonra da bu bağlamla eserin tarihsel okurlarının değişen "ufukları" arasındaki karşılıklı ilişkileri araştırır. Bu çalışmanın amacı, yazarlar, etkiler ve edebi eğilimler üzerinde değil, çeşitli tarihsel "alımlama" uğraklarına göre tanımlanan ve yorumlanan edebiyat üzerinde odaklanan yeni bir tür edebiyat tarihi üretmektir. Bu görüş, edebiyat eserlerinin kendileri sabit kalırken yorumlarının değiştiği anlamına gelmez. Metinler ve edebi gelenekler de içlerinde alımlandıkları çeşitli tarihsel "ufuklara" göre aktif bir biçimde değişirler.

Jean Paul Sartre'ın *What is Literature?* (1948)* adlı eseri, edebiyatın alımlanmasına dair daha ayrıntılı, tarihsel bir çalışmadır. Sartre'ın kitabında eserin alımlanmasının hiçbir zaman esere "dışsal" bir olgu, kitap tanıtma yazıları ve kitap satışlarıyla ilgili olumsal bir mesele olmadığı açıkça ortaya konur. Alımlama, eserin kendisinin kurucu bir boyutudur. Her edebi metin potansiyel okurlarını dikkate alarak inşa edilir, kimin için yazıldığına dair bir imge içerir: Her eser kendi içinde Iser'in "ima edilen okur" adını verdiği şeyin şifresini taşır, her jestiyle ne tür bir "muhatap" beklediğini ima eder. Her tür üretimde olduğu gibi edebi üretimde de "tüketim", bizatihi üretim sürecinin bir parçasıdır. Bir roman "Jack pub'dan sendeleyerek, kıpkırmızı bir burunla çıktı" cümlesiyle başlıyorsa, zaten epey iyi İngilizce bilgisine sahip, pub'ın ne olduğunu bilen ve alkol ile yüz kızarıklığı arasındaki bağ hakkında kültürel bir bilgisi olan okuru ima etmektedir. Bu yalnızca yazarın bir "izleyici kitlesine ihtiyacı olduğu" anlamına gelmez: Kullandığı dil zaten şu değil de bu izleyici kitlesini ima etmektedir ve bu ille de yazarın pek bir seçim şansı olduğu söylenebilecek bir mesele değildir. Yazarın aklında hiç de belirli bir tür okur olmayabilir, eserini kimlerin okuduğu onu zerre kadar ilgilendirmeyebilir; ama yazma edi-

* *Edebiyat Nedir?*, Çev. Bertan Onaran, Payel Yay., 1995. (y.h.n.)

minin ta kendisinde, metnin içsel bir yapısı olarak belirli bir okur türü zaten içerilir. Hatta kendi kendime konuştuğum zaman bile sözcelerim (ben değil) potansiyel bir dinleyici varsaymamış olsalardı, sözce olmazlardı. Demek ki Sartre'ın çalışması "Kimin için yazılır?" sorusunu, "varoluşsal" bir açıdan değil, tarihsel bir açıdan gündeme getirir. Kitap, "klasik" üslubun okur ile yazar arasında yerleşik bir sözleşmenin ya da bir ortak varsayımlar çerçevesinin varlığını işaret ettiği XVII. yüzyıldan, edebiyatın kaçınılmaz olarak hor gördüğü burjuvaziye hitap ettiği XIX. yüzyıl edebiyatının içedönük özbilincine kadar Fransız yazarının yazgısını takip eder. Kitap, eseriyle ne burjuvaziye ne işçi sınıfına, ne de "genel anlamda insan" mitine hitap edebilen çağdaş "angaje" yazarın açmazını sergileyerek sona erer.

Iser ve Jauss'un geliştirdiği türden alımlama kuramı ortaya zorlu bir epistemolojik sorun koyuyor gibi görünmektedir. "Kendi içinde metin/kendinde metin" bir tür iskelet, çeşitli okurlar tarafından çeşitli biçimlerde somutlaştırılmayı bekleyen bir "şemalar" dizisi olarak kabul edilirse, o zaman bu şemalar zaten somutlaştırılmadan nasıl tartışılabilir? "Kendi içinde metin"den bahsedip, onu metnin belli yorumlarına karşı bir norm haline getiren kişi kendi somutlaştırmalarından başka bir şeyden bahsediyor sayılabilir mi? Eleştirmen "kendi içinde metin" hakkında, kaçınılmaz olarak metinden çıkarak yaptığı kendi kısmi inşasıyla yetinmek zorunda olan sıradan okurdan esirgenen Tanrısal bir bilgiye sahip olduğunu mu iddia etmektedir? Başka bir deyişle bu, o eski sorunun, buzdolabının kapağı kapandığı zaman içerideki ışığın söndüğü nasıl bilinebilir sorusunun bir versiyonudur. Roman Ingarden bu zorluğu ele alır ama yeterli bir çözüm getiremez; Iser okura epey özgürlük tanır; ama kafamıza estiği gibi yorum yapabilecek kadar özgür değilizdir. Zira bir yorumun başka bir metnin değil de bu metnin yorumu olması için bir anlamda metnin kendisi tarafından mantıksal olarak sınırlandırılması gerekir. Başka bir deyişle eser, okurların ona verdiği tepkileri belli bir ölçüde belirler, aksi takdirde eleştiri tam bir anarşiye düşerdi. *Bleak House**, okurların yaptığı milyonlarca farklı ve çoğunlukla birbiriyle bağdaşmayan yorumdan başka bir şey olamazdı ve "metnin kendisi" de esrarlı bir X gibi safını terk ederdi. Peki ya edebiyat eseri bazı belirlenmemişlikleri olan belirlenmiş bir yapı değilse, metindeki her şey belirlenmemişse, okurun onu inşa etme biçimine bağlıysa ne olacak? O zaman, "aynı" metni yorumladığımızdan bahsetmek ne kadar doğru sayılabilir?

---

* *Kasvetli Ev*, Çev. Aslı Biçen, Yapı Kredi Yay., 2008. (y.h.n.)

Bütün alımlama kuramcıları buna sıkıntı gözüyle bakmazlar. Amerikalı eleştirmen Stanley Fish, işin esasına inildiğinde, neticede "nesnel" bir edebiyat eseri olmadığını rahatlıkla kabul eder. *Kasvetli Ev*, romanın şimdiye kadar yapılmış ya da ileride yapılacak olan sınıflandırılmış açıklamalarından ibarettir. Asıl yazar okurdur: Iser'in önerdiği edebiyat teşebbüsünün ortaklarından biri olma statüsüyle yetinmeyen okurlar, patronları devirerek iktidara kendileri geçmişlerdir. Fish'e göre okuma, metnin ne anlama geldiğini keşfetme meselesi değil, metnin size *yaptıklarını* deneyimleme sürecidir. Fish'in dil anlayışı pragmatisttir: Örneğin dilsel bir tersine çevirme bizde belki bir şaşkınlık ya da yolunu kaybetmişlik hissi yaratabilir, işte eleştiri de okurun sayfa üzerinde birbirini izleyen kelimeler dizisine gösterdiği tepkilerin izahından ibarettir. Gelgelelim metnin bize ne "yaptığı", aslında bizim ona ne yaptığımızla ilgili bir meseledir, bir yorum meselesidir; eleştirel dikkatin nesnesi eserin kendisinde bulunan herhangi bir "nesnel" yapı değil, okurun deneyiminin yapısıdır. Metindeki her şey –metnin dilbilgisi, anlamları, biçimsel birimleri– hiçbir şekilde "olgusal olarak" verili değildir, yorumun ürünüdür; bu da Fish'in okurken neyi yorumladığını zannettiği gibi ilginç bir soruyu gündeme getirir. Fish, insanın içine su serpen bir içtenlikle bu soruya "Bilmiyorum" cevabını verir; ama kimsenin de bildiğini zannetmiyordur.

Fish, aslında kuramının yol açar gibi göründüğü yorumbilgisel anarşiye düşmemeye dikkat eder. Fish, metni binlerce farklı yorum içinde erimekten kurtarmak için okurların paylaştıkları ve onların kişisel tepkilerini yönelendirecek olan bazı "yorum stratejilerinden" medet umar. Artık her okuma tepkisi geçerli değildir. Söz konusu okurlar, her türlü makul tartışmayı engelleyebilecek ölçüde alakasız tepkiler göstermesi beklenmeyen, akademik kurumlarda yetişmiş "bilgili, yani bizden biri olan" okurlardır. Gelgelelim Fish, eserin kendisinin "içinde" hiçbir şey olmadığında, anlamın metnin diline "içkin" olduğu ve okurun yorumu tarafından su yüzüne çıkarılmayı beklediği düşüncesinin nesnelci bir yanılsama olduğunda ısrar eder. Ona göre, Wolfgang Iser işte bu yanılsamaya kurban düşmüştür.

Fish ile Iser arasındaki tartışma bir ölçüde şifahidir. Fish, edebiyatta ya da genelde dünyada hiçbir şeyin "verili" veya "belirlenmiş" olamayacağını söylerken, hiçbir şeyin "yorumlanmamış" olamayacağını kastediyorsa haklıdır. İnsani anlamlardan bağımsız "kaba" olgular yoktur; hakkında bir şeyler bilmediğimiz hiçbir olgu yoktur. Ama "verili" kelimesi ille de, hatta çoğunlukla bu anlama gelmez: Günümüzde

bir laboratuvardaki verilerin yorum ürünü olduğunu yadsıyacak çok az bilim felsefecisi vardır, sadece bu verilerin Darwin'in evrim kuramının bir yorum olması anlamında yorum olmadığını söyleyeceklerdir. Her ikisi de su götürmez biçimde "yorum" olsa da, geleneksel bilim felsefesinin çoğunlukla bunlar arasında olduğunu zannettiği aşılmaz uçurum kesinlikle bir yanılsamadan ibaret olsa da, bilimsel hipotez ile bilimsel veri arasında bir fark vardır.[8] On bir siyah işareti görünce "nightingale" [bülbül] kelimesini anlamak ya da bir şeyi siyah, on bir tane ya da kelime olarak algılamak bir yorumdur diyebilirsiniz ve haklı olursunuz; ama bu kelimeyi "nightgown" [gecelik] anlamına geliyormuş gibi yorumladığınız çoğu durumda yanılıyor olursunuz. Bir olgu, üzerinde herkesin anlaştığı bir yorum olarak da tanımlanabilir. Ama Keats'in "Ode to a Nightingale" [Bülbüle Övgü] adlı şiirinin yorumlarının yanlışlığını göstermek daha zordur. Bu ikinci ve daha geniş anlamda yorum, çoğunlukla bilim felsefesinde "kuramın altbelirlenimi" [underdetermination of theory] denen ve herhangi bir veriler kümesinin birden çok kuramla açıklanabilmesi anlamına gelen kategoriye girer. Sözünü ettiğim on bir işaretin "nightingale" kelimesini mi yoksa "nightgown" kelimesini mi oluşturduğuna karar verirken söz konusu olan durum bu değildir.

Bu işaretlerin belirli bir kuş türünü adlandırıyor olması keyfi bir şeydir, tarihsel ve dilsel bir uzlaşım sorunudur. İngiliz dili farklı şekilde gelişseydi, bu anlama gelmeyebilirlerdi; yahut bilmediğim bir başka dilde aynı on bir işaret "dichotomous" [ikili] anlamına gelebilir. Bu işaretleri bizim anladığımız anlamda "işaret" olarak değil de, beyaz kâğıt üzerinde bir şekilde ortaya çıkmış olan, kâğıda içkin siyah noktacıklar olarak algılayan başka bir kültür de olabilir. Bu kültürün bizimkinden farklı bir sayma sistemi de olabilir, dolayısıyla on bir değil de üç artı belirsiz bir sayıda işaret olduğunu söyleyebilir. Bu kültürün kendi yazı biçiminde "nightingale" ile "nightgown" kelimeleri aynı biçimde yazılıyor olabilir. Vs vs: Dilin gökten inme ya da kesinlikle değişmez bir yanı yoktur, "nightingale" kelimesinin zamanında birden fazla anlama gelmiş olması da bunu gösterir. Ama bu işaretleri yorumlamak sınırlı bir iştir; çünkü işaretler insanlar tarafından kendi toplumsal iletişim pratikleri içinde belli biçimlerde kullanılırlar ve kelimenin çeşitli anlamları da bu pratik toplumsal kullanımlardır. Ben bir edebiyat metninde söz konusu kelimeyi saptadığımda, bu toplumsal pratikler yok olup gitmezler. Metni okumayı bitirdikten sonra keli-

8. Mary Hesse, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science*, Brighton 1980, özellikle 2. Bölüm.

menin bir tür kuş anlamında değil de içine yerleştirildiği dönüştürülmüş anlam bağlamları yüzünden "dichotomous" anlamında kullanıldığını fark edebilirim. Ama kelimeyi saptamak bile, pratik toplumsal kullanımlarını biraz olsun bilmeyi gerektirir.

Bir metne canımızın istediği her anlamı verebiliriz iddiası bir anlamda gayet yerindedir. Hem bizi ne engelleyebilir ki? Tamamen farklı anlamlara gelebilmelerini sağlamak için metindeki kelimelere sınırsız sayıda bağlam icat edebiliriz. Başka bir anlamda bu düşünce, sınıfta çok fazla vakit geçirmiş olanların zihinlerinde yeşermiş basit bir fantezidir. Çünkü bu tür metinler bir bütün olarak dile aittirler, onları ne kadar bozup ihlal etseler de yine de diğer dilsel pratiklerle karmaşık ilişkiler içindedirler; dil de, onunla canımız ne isterse yapabileceğimiz bir şey değildir. "Nightingale" kelimesini, şehirden kaçıp doğanın kucağına sığınmanın ne kadar mutluluk verici bir şey olacağını düşünmeden okuyamıyorsam, o kelimenin benim için, benim üzerimde, onu şiirde gördüğüm zaman sihirli bir şekilde yok olmayan bir gücü var demektir. Edebiyat eserinin bizim onun hakkındaki yorumlarımızı sınırladığı ya da anlamının bir dereceye kadar kendinde "içkin" olduğu söylendiğinde kastedilen şey kısmen budur. Dil bizi iliklerimize kadar şekillendiren bir toplumsal güçler alanıdır ve edebiyat eserini, dilden kaçan sonsuz bir olabilirlik bölgesi olarak görmek akademisyenlere özgü bir kuruntudur.

Yine de bir şiir, kayda değer bir anlamda, Londra metrosundaki bir levhadan çok daha özgürce yorumlanabilir. Daha özgürce yorumlanabilir çünkü Londra metrosundaki levhada dil, metnin bazı yorumlarını devre dışı bırakıp bazılarını meşrulaştıran pratik bir durumun bir parçasıdır. Bu, gördüğümüz gibi hiçbir surette mutlak bir sınırlama olmasa da önemli bir sınırlamadır. Edebiyat eserlerini okurken de bazen bazı yorumları dışlayıp diğerlerine cevaz veren, öğretmen diye bildiğimiz bir pratik durum söz konusu olabilir. Akademik kurum, eserleri okumanın toplumca meşru görülen yollarının tamamı sınırlama işlevi görür. Bu tür cevaz verilmiş yorumlar şüphesiz hiçbir zaman "doğal" ya da sadece akademik değildir: Bir bütün olarak toplumdaki başat değerlendirme ve yorumlama biçimleriyle ilgilidir. Bunlar sadece üniversitede bir sınıfta bir şiiri okuduğum zaman değil, trende popüler bir roman okurken bile iş başındadır. Ama bir romanı okumak yine de yol işaretini okumaktan farklıdır; çünkü roman okurken okura dili anlaşılabilir kılacak hazır bir bağlam sunulmaz. "Lok olabildiğince hızlı koşuyordu" cümlesiyle başlayan bir roman okura üstü kapalı olarak "Sizi 'Lok olabildiğince hızlı koşuyordu' demenin anlamlı olacağı bir bağlam

hayal etmeye davet ediyorum"[9] demektedir. Roman bu bağlamı tedricen inşa edecektir, daha doğrusu okur roman için bu bağlamı tedricen inşa edecektir. Burada bile tam bir yorum özgürlüğü söz konusu değildir: İngilizce konuştuğum için "koşuyordu" gibi kelimelerin toplumsal kullanımları, uygun anlam bağlamları bulma arayışımı sınırlar. Ama burada "Çıkış yok" levhası karşısında olduğu kadar kısıtlanıyor değilimdir; insanların "edebiyat" muamelesi yaptıkları dilin anlamı konusunda sık sık büyük uyuşmazlıklara düşmelerinin nedenlerinden biri de budur.

Bu kitaba "edebiyat"ın değişmeyen bir nesne olduğu düşüncesine karşı çıkarak başladım. Edebi değerlerin hiç de insanların bazen sandıkları kadar garantili olmadığını da iddia ettim. Şimdi de edebiyat eserinin kendisini sabitlemenin çoğunlukla zannettiğimizden daha zor olduğunu gördük. Esere sabit bir anlam verebilmenin bir yolu, yazarın niyetidir: E.D. Hirsch'i tartışırken bu taktiğin yarattığı sorunlardan bir kısmını inceledik. Bir başka yol da Fish'in yaptığı gibi, en azından akademik okurların paylaştıkları bir tür ehliyet anlamına gelen ortak "yorum stratejisi"nden medet ummaktır. Genelde hangi yorumların caiz olduğunu büyük ölçüde belirleyen bir akademik kurumun *varolduğu* kesinlikle doğrudur; "edebiyat kurumu", akademisyenler kadar, yayımcılar, editörler ve kitap tanıtım yazarlarından da oluşur. Ama bu kurum içinde de Fish'in modelinin açıklayamadığı bir yorumlama *mücadelesi* –hem de sadece Hölderlin'in şu ya da bu yorumu arasında değil, sınıflandırmalar, uzlaşımlar ve yorum stratejilerinin kendisi etrafında verilen bir mücadele– olabilir. Hemen hiçbir eleştirmen ya da öğretmen, birisi Hölderlin veya Beckett'i kendilerinden farklı yorumladı diye onu cezalandırmaya kalkmaz. Gelgelelim yapılan yorum onlara "gayri edebi" gelirse, yani "edebiyat eleştirisi"nin kabul edilmiş sınır ve usullerini ihlal ederse çoğu cezalandırmadan yana olabilir. Edebiyat eleştirisi "edebi olarak eleştirel" olduğu sürece belli bir tür okuma dikte etmez; ve neyin edebiyat eleştirisi sayılacağını da edebiyat kurumu belirler. Dolayısıyla edebiyat kurumunun liberalizmi, tıpkı Wolfgang Iser'inki gibi, genellikle kendi kurucu sınırlarına karşı kördür.

Bazı edebiyat araştırmacıları ve eleştirmenler, edebi metnin bir tek "doğru" anlamı olmadığı ama bu doğru anlamların da muhtemelen çok fazla sayıda olmadığı fikrinden endişe duyabilirler. Bu eleştir-

9. T.A.van Dijk, *Some Aspects of Textual Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*, Lahey 1972.

menler metnin anlamlarının sabırla çekilmeyi bekleyen yirmi yaş dişinin ağızda bulunması gibi metnin içinde bulunmadığı, okurun da bu süreçte aktif bir rol üstlendiği fikrine daha sıcak bakacaklardır. Ayrıca okurun metne bir çeşit kültürel bakire, daha önceki toplumsal ve edebi angajmanlarından tamamen arınmış, metnin kendi yazılarını aktarabileceği boş bir sayfa olarak gelmediği fikri de bugün pek fazla kişiyi rahatsız etmeyecektir. Çoğumuz hiçbir yorumun masum, önyargısız olmadığını biliriz. Ama pek azımız okurun bu suçunun bütün içerimlerinin izini sürer. Bu kitabın temalarından biri de saf "edebi" tepki diye bir şeyin olmamasıdır: Bu tür bütün tepkiler (başta da bir eserin bazen kıskançça "estetik" alanına havale edilen yönlerine, edebi *biçime* verilen tepkiler) tarihsel ve toplumsal bakımdan ne tür bireyler olduğumuza sıkı sıkıya bağlıdır. Şimdiye kadar edebiyat kuramları hakkında yaptığım açıklamalarda, her zaman, söz konusu olanın edebiyata ilişkin görüşlerden ötede bir şey olduğunu, bu tür kuramların toplumsal gerçeklik hakkındaki az çok kesin yorumlar tarafından şekillendirilip ayakta tutulduğunu göstermeye çalıştım. Matthew Arnold'un işçi sınıfını pasifize etmeye yönelik, onlara tepeden bakan çabalarından, Heidegger'in Nazizmine dek gerçekte suçlu olan bu yorumlardır. Edebiyat kurumundan kopmak sadece farklı Beckett yorumları yapmak demek değildir; edebiyatın, edebiyat eleştirisinin ve *bu* eleştiriyi destekleyen toplumsal değerlerin tanımlanma biçiminden kopmak demektir.

XX. yüzyılda, edebiyat kuramı cephaneliğinde edebiyat eserini bir mıhlayışta sonsuza kadar sabitleyebilecek muazzam bir çivi daha vardı. Bundan sonraki bölümde inceleyeceğimiz bu çivinin adı yapısalcılıktır.

III

Yapısalcılık ve Göstergebilim

Giriş Bölümü'nün sonunda Amerikan edebiyat kuramını, Yeni Eleştiri'nin ellerinde, gittikçe karmaşıklaşan tekniklerini bilerken ve modern bilim ile sanayileşmeciliğe karşı bir artçı savaşı verirken bırakmıştık. Ama Kuzey Amerika toplumu 1950'lerden sonra gelişerek daha katı anlamda bilimsel ve işletmeci düşünce tarzlarını benimsediği için, daha hırslı bir eleştirel teknokrasi biçimi talebi doğdu. Yeni Eleştiri işini iyi yapmıştı; ama bir anlamda önce kendi çıkarlarını gözeten bir akademik disiplin olarak nitelenemeyecek kadar mütevazı ve tikelciydi. Tecrit edilmiş edebiyat metni üzerinde takıntılı bir biçimde yoğunlaşır ve ince hassasiyetler gözetirken, edebiyatın daha geniş, daha yapısal veçhelerini bir yana bırakma temayülü göstermişti. Edebiyat *tarihine* ne olmuştu? Yeni Eleştiri'nin *biçimci* eğilimini, edebiyata top-

lumsal bir pratik olarak değil de estetik bir nesne olarak yaklaşma inadını muhafaza eden; ama sonuçta bütün bunlardan daha "bilimsel" ve sistematik bir şeyler çıkaracak bir edebiyat kuramına ihtiyaç duyuluyordu. Bu ihtiyaca cevap, Kanadalı Northrop Frye'ın bütün edebi türleri kudretli bir şekilde "bütünleştiren" *Anatomy of Criticism* adlı çalışmasının yayımlandığı 1957'de geldi.

Frye, eleştirinin can sıkıcı, bilimdışı bir karmaşa içinde olduğuna ve bu karmaşanın akıllıca derlenip toplanması gerektiğine inanıyordu. Eleştiri, öznel değer yargıları ve boş gevezeliklerle ilgili bir mesele durumundaydı ve nesnel bir sistemin disiplinine fena halde muhtaçtı. Frye'a göre zaten edebiyatın kendisi de bir sistem oluşturduğu için bu mümkündü. Edebiyat, tarihin muhtelif köşelerine serpiştirilmiş gelişigüzel bir yazılar topluluğu değildi: Yakından incelendiğinde belirli nesnel yasalarla işlediği gözlemlenebilirdi ve bu yasaları formüle ederek eleştirinin kendisi de sistematikleştirilebilirdi. Bu yasalar bütün edebiyat eserlerinin yapılarının oluşturulduğu çeşitli tarzlar, arketipler, mitler ve türlerdi. Frye'a göre bütün edebiyatın temelinde dört "anlatı kategorisi" vardı (komik, romantik, trajik ve ironik), bu kategorilerin de sırasıyla ilkbahar, yaz, sonbahar ve kış *mitleri*ne karşılık geldikleri söylenebilirdi. Bir edebi "tarzlar" kuramı anahatlarıyla geliştirilebilirdi. Bu kurama göre mitte kahraman başkalarından türü itibarıyla, romansta ise unvan bakımından üstündür; "yüksek mimetik" trajedi ve epik tarzlarında unvan bakımından başkalarından üstündür ama çevresine göre üstün değildir; "alçak mimetik" komedi ve gerçekçilik tarzlarında ise kahraman hepimizle eşittir; hiciv ve ironide başkalarından aşağı durumdadır. Trajedi ve komedi de yüksek mimetik, alçak mimetik ve ironik şeklinde altbölümlere ayrılabilir; trajedi insanın yalıtılmışlığı, komedi ise insani bütünleşme hakkındadır. Simgeciliğin tekerrür eden üç örüntüsü belirlenir: Apokaliptik, demonik ve analojik. Artık sistem, döngüsel bir edebiyat tarihi kuramı olarak devreye sokulabilir: Edebiyat mit olarak yola çıkar, ironiye geçer ve sonra yeniden mite döner ki 1957'de açıkça ironik aşama içinde bir yerlerdeydik ve mite dönme alametleri görülmeye başlamıştı.

Frye'ın, yukarıda ancak kısmi olarak açıkladığımız edebi sistemini kurmak için, her şeyden önce yolu değer yargılarından temizlemesi gerekir; çünkü bunlar öznel parazitlerden başka bir şey değildirler. Edebiyatı analiz ettiğimiz zaman edebiyattan, değerlendirdiğimiz zaman ise kendimizden bahsederiz. Ayrıca sistem, edebiyat tarihinin dışında her türlü tarihi sürgüne göndermelidir: Edebiyat eserleri edebi sistemin dışında kalan herhangi bir malzemeden değil, başka edebiyat

eserlerinden oluşturulur. Frye'ın kuramının avantajı tıpkı Yeni Eleştiri gibi edebiyatı, metinlerin dışarı kapalı bir ekolojik dönüşümü olarak görerek tarihin onu kirletmesine izin vermemesi ama Yeni Eleştiri'nin tersine, edebiyatta tarihin kendisinin küresel kapsamına ve kolektif yapılarına sahip ikame bir tarih bulmasıdır. Edebiyatın tarzları ve mitleri tarih aşırıdır; tarihi aynılığa ya da aynı temalar üzerinde sürekli yinelenen çeşitlemelere indirgerler. Sistemin hayatta kalabilmesi için kesinlikle kapalı tutulması gerekir: Kategorilerinin düzeni bozulmasın diye yabancı hiçbir şeyin sisteme nüfuz etmesine izin verilmez. İşte bu yüzden Frye'ın "bilimsel" itkisi, Yeni Eleştiri'ninkinden daha gürbüz bir biçimcilik gerektirir. Yeni Eleştirmenler edebiyatın önemli bir anlamda bilişsel olduğunu, dünya hakkında bir tür bilgi verdiğini teslim ediyorlardı; Frye ise edebiyatın kendi dışında herhangi bir şeye gönderme yapmayan "özerk bir sözel yapı", "yaşamı ve gerçekliği bir sözel ilişkiler sistemi içinde sınırlayan" mühürlü ve içedönük bir alan olduğunda ısrarlıdır.[1] Sistemin tek yaptığı, simgesel birimlerini karşılıklı ilişkilerine göre yeniden düzenlemektir, kendi dışındaki herhangi bir gerçekliğe göre değil. Edebiyat gerçekliği öğrenme yolu değil, tarih boyunca sürmüş kolektif bir ütopik rüya, uygarlığın kendisini yaratan ama onun içinde hiçbir zaman tam manasıyla tatmin edilemeyen temel insani arzuların ifadesidir. Edebiyat, bu evrensel sistemin işlevlerinden başka bir şey olmayan tek tek yazarların kendilerini ifade etmeleri olarak görülmemelidir: Edebiyat, insanoğlu denen kolektif özneden kaynaklanır, kaldı ki "arketipleri", yani evrensel anlamı olan figürleri de bu sayede cisimleştirebilmektedir.

Frye'ın çalışması, edebiyatın ütopik kökenini, gerçek toplumsal dünyadan duyulan derin bir korkunun, bizzat tarihten duyulan bir hoşnutsuzluğun damgasını taşıdığı için vurgular. Göndergesel dilin çirkin "dışsallıklarından" ancak ve ancak edebiyatta kurtulunabilir, ancak edebiyatta manevi bir yuva bulunabilir. Kuramın bahsettiği *mitler* de, anlamlı bir şekilde, şehir hayatından önceki dönemlere ait doğal döngü imgeleri ve sanayileşme öncesine ait nostaljik tarihi anılardır. Gerçek tarih Frye'a göre esaret ve determinizmdir, edebiyatsa özgür olabileceğimiz tek alandır. Bu kuramın biraz olsun inandırıcı olabilmesi için, ne tür bir tarih süreci içinde yaşamış olmamız gerektiğini sormakta fayda vardır. Yaklaşımın güzelliği, bir yandan aşırı bir estetizmi verimli sınıflandırmalar yapan bir "bilimsellik" ile ustaca kaynaştırarak, edebiyatı modern topluma karşı imgesel bir alternatif olarak muhafaza ederken, bir yandan da bu toplumun terimleriyle

1. *Anatomy of Criticism*, New York 1967, s. 122.

eleştiriye saygınlık kazandırmasından gelir. Bu kuram, her eseri önceden belirlenmiş mitolojik bölmesine bir bilgisayar kesinliğiyle yerleştirerek edebi gevezeliklere karşı put kırıcı bir tavır takınır; ama bu tavrını son derece romantik bir özlem ile birleştirir. Kuram bir anlamda ağır şekilde "antihümanisttir", bireysel insan öznesini merkezi yerinden ederek her şeyin merkezine kolektif edebi sistemin kendisini koyar; başka bir açıdansa edebiyatı ve uygarlığı harekete geçiren dinamiğin –arzunun– sadece Tanrı'nın krallığında tatmin edileceğini düşünen angaje bir Hıristiyan hümanistin (Frye rahiptir) eseridir.

Demek ki şimdiye kadar ele aldığımız edebiyat kuramcılarının önemli bir kısmı gibi Frye da edebiyatı dinin farklı bir versiyonu olarak görür. Edebiyat, dini ideolojinin başarısızlığının devası haline gelir ve bize toplumsal hayatla irtibatı olan çeşitli mitler sağlar. Frye *The Critical Path* (1971) kitabında, muhafazakâr "kaygı mitleri" ile liberal "özgürlük mitlerini" karşılaştırır ve ikisi arasında huzurlu bir denge kurulmasını arzular: Muhafazakârlığın otoriter eğilimleri, özgürlük mitleri ile düzeltilmeli, muhafazakâr bir düzen hissi de liberalizmin ucu toplumsal sorumsuzluğa varan eğilimlerini terbiye etmelidir. Kısacası Homeros'tan Tanrı'nın krallığına kadar uzanan büyük mitolojik sistem, dönüp dolaşıp liberal Cumhuriyetçi ile muhafazakâr Demokrat arasında bir konuma tekabül eder. Frye'a göre tek yanlış, çocuksu bir tavırla özgürlük mitlerini tarihsel olarak gerçekleşebilir hedefler olarak yanlış yorumlayan devrimcinin yanlışıdır. Devrimci, bir aktristi gerçek bir masal prensesi zanneden bir çocuk gibi miti gerçek zanneden kötü bir eleştirmendir. Her türlü sefil pratik kaygıdan uzaklaştırılmış olan edebiyatın, sonuçta az çok hangi tarafa oy vermemiz gerektiğini söyleyebilmesi kayda değerdir. Frye, Arnold'ın liberal hümanist geleneğine bağlı kalır ve kendi deyişiyle "özgür, sınıfsız ve uygar bir toplum" arzular. Frye "sınıfsız" toplum derken, tıpkı daha önceleri Arnold'm yaptığı gibi, herkesin onun kendi orta sınıf liberal değerlerini benimsediği bir toplumu kasteder aslında.

Northrop Frye'ın çalışması gevşek bir anlamda "yapısalcı" olarak tarif edilebilir; bu çalışmanın Avrupa'da "klasik" yapısalcılığın gelişme dönemine rastlaması anlamlıdır. İsminden de anlaşıldığı üzere, yapısalcılık yapılarla ilgilenir ve özellikle de bu yapıların işlemesini sağlayan genel yasaları inceler. Yapısalcılık da Frye gibi tek tek fenomenleri bu yasaların bazı bölümlerine *indirgeme* eğilimindedir. Ama bildiğimiz anlamda yapısalcılıkta Frye'da rastlanmayan farklı bir öğreti vardır: Herhangi bir sistemin tekil birimlerinin, ancak kendi aralarındaki ilişkilerle anlam kazandıkları inancı. Bu inanç, nesnelere

"yapısal olarak" bakmak gerekir nevinden basit bir yaklaşımın sonucu değildir. Bir şiiri bir "yapı" olarak incelediğiniz halde her bir öğesini kendi içinde az çok anlamlı görebilirsiniz. Şiir belki de hem güneş hem de ay imgesi içeriyordur, siz de bu iki imgenin bir yapı oluşturacak şekilde nasıl bir araya getirildiğiyle ilgileniyorsunuzdur. Ama kartvizitinize yapısalcı yazdırmak için, her imgenin anlamının bir başka imgeyle ilişkisinden ibaret olduğunu iddia etmeniz gerekir. İmgelerin "tözel" değil sadece "ilişkisel" bir anlamı vardır. Şiirin dışına çıkıp güneşler ve aylar hakkında bildiklerinize başvurmanız gerekmez; bu iki imge, birbirlerini açıklar ve tanımlarlar.

Bunu basit bir örnekle göstermeye çalışayım. Babasıyla kavga ettikten sonra evi terk eden bir oğlan çocuğunun öğlen sıcağında ormanda gezmeye çıkıp, derin bir kuyuya düştüğü bir hikâyeyi analiz ettiğimizi düşünelim. Baba oğlunu aramaya çıkar, kuyuya eğilip bakar ama karanlık yüzünden oğlanı göremez. Tam o esnada güneş yükselir ve ışınlarıyla kuyunun derinliklerini aydınlatarak babanın oğlunu kurtarmasını sağlar. Sevinçle birbirlerine sarılıp barıştıktan sonra beraber eve dönerler.

Bu pek etkileyici bir anlatı olmayabilir ama basitlik gibi bir avantaja sahiptir. Her şekilde yorumlanabilir. Psikanalitik bir eleştirmen, hikâyede Oedipus kompleksine dair kesin ipuçları bulabilir ve çocuğun kuyuya düşmesinin babasıyla kavga etmiş olduğu için bilinçdışı olarak kendine uygun gördüğü bir ceza ya da bu bir tür simgesel iğdiş edilme biçimi veya ana rahmine simgesel bir dönüş olduğunu gösterebilir. Hümanist bir eleştirmen, hikâyeyi insan ilişkilerindeki güçlüklerin dokunaklı bir dramatizasyonu olarak okuyabilir. Başka bir eleştirmen hikâyeyi "son/sun"* kelimeleriyle oynanan uzun ve biraz da lüzumsuz bir oyun olarak görebilir. Yapısalcı bir eleştirmense hikâyeyi diyagramlarla şematize edecektir. Anlamlandırmanın [signification] ilk birimi olan "Çocuk babasıyla kavga eder" cümlesi "Aşağıdaki, yukarıdakine başkaldırır" şeklinde yeniden yazılabilir. Çocuğun ormanda yürümesi dikey "aşağı/yukarı" ekseninin tersine yatay eksende yapılan bir harekettir ve "orta" olarak adlandırılabilir. Kuyuya, yani yerin altındaki bir yere düşmek "aşağı"ya, güneşin yükselmesi ise "yukarı"ya karşılık gelir. Güneş kuyuyu aydınlatarak bir anlamda "aşağı"ya yönelmiş ve böylece anlatının, "aşağı"dakinin "yukarı"dakine başkaldırdığı ilk anlamlandırıcı birimini tersine çevirmiştir. Baba ile oğulun barışması "aşağı" ile "yukarı" arasındaki dengeyi yeniden kurar, "orta"yı temsil

* İngilizce'de "son" oğul, "sun" ise güneş anlamına gelir; ama bu iki kelime aynı şekilde telaffuz edilir. (ç.n.)

eden eve dönüş yürüyüşü de gayet uygun olan bu orta hale ulaşılmış olduğuna işaret eder. Yapısalcı, zafer coşkusu içinde cetvellerini derleyip toparlar ve bir sonraki hikâyeye geçer.

Bu analizin dikkate değer yanı, tıpkı Biçimciliğin yaptığı gibi, hikâyenin fiili *içeriğini* paranteze alarak tamamen biçim üzerinde yoğunlaşmasıdır. Baba ile oğul, kuyu ile güneş unsurlarının yerine bütünüyle farklı unsurlar –anne ile kız, kuş ile köstebek– koyup yine *aynı hikâyeyi* elde edebilirsiniz. Birimler arasındaki *ilişkilerin* yapısı korunduğu sürece hangi unsurları seçtiğiniz önemli değildir. Hikâyenin, bu unsurların belli bir içsel anlam taşıması üzerine kurulmuş olan psikanalitik veya hümanist yorumlarında durum böyle değildir, bu unsurları anlayabilmek için metin dışı bilgilere başvurmamız gerekir. Güneşin yukarıda kuyunun aşağıda olmasının da bir anlamı vardır elbette ve bu bakımdan neyin "içerik" olarak seçildiği önemlidir; ama iki öğe arasında simgesel bir "aracı" rolüne ihtiyaç duyan bir anlatı yapısı seçmiş olsaydık o zaman bu aracı, çekirgeden şelaleye kadar herhangi bir şey olabilirdi.

Hikâyenin unsurları arasında koşutluk, karşıtlık, tersine çevirme, eşdeğerlik vs gibi ilişkiler olabilir; bu içsel ilişkiler yapısı bozulmadığı sürece tek tek unsurlar birbirlerinin yerine konabilir. Bu yöntemle ilgili olarak üç noktaya daha dikkat çekilebilir. Birincisi, yapısalcılık için bu hikâyenin bir büyük edebiyat numunesi olmaması önemli değildir. Yöntem, nesnesinin kültürel değerine gayet kayıtsızdır: Bu açıdan *War and Peace** da *War Cry* da iş görür. Yöntem, değerlendirici değil analitiktir. İkincisi, yapısalcılık sağduyuyu hedef alan hesaplı bir saldırıdır. Hikâyenin "bariz" anlamını reddeder ve bunun yerine hikâye içinde yüzeyde görünmeyen belli "derin" yapıları yalıtmaya çalışır. Metni göründüğü şekliyle kabul etmez, onu gayet farklı bir nesneye "dönüştürür". Üçüncüsü, metnin içindeki belirli içerikler birbirlerinin yerine konabiliyorsa, anlatının "içeriği" anlatının yapısıdır demek de anlamlı olabilir. Bu da anlatının bir anlamda kendisiyle ilgili olduğunu iddia etmekle aynı kapıya çıkar: "Konusu" kendi iç ilişkileri, kendi anlam yaratma tarzlarıdır.

Edebi yapısalcılık 1960'larda modern yapısal dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure'ün yöntem ve görüşlerini edebiyata uygulama girişimi olarak gelişti. Saussure'ün çığır açıcı *Course in General Linguistics* (1916)** eserinin kolay anlaşılır açıklamaları artık kolay-

---

* *Savaş ve Barış*, Çev. Leyla Soykut, İletişim Yay., 2003. (y.h.n.)

** *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev. Berke Vardar, Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 1998. (y.h.n.)

ca bulunabileceği için ben yalnızca en önemli birkaç tezine değineceğim. Saussure, dili "artzamanlı" [diachronical] olarak, yani tarihsel gelişimi içinde değil de "eşzamanlı" [synchronical] yani tarihin belirli bir noktasında bütün bir sistem olarak incelenmesi gereken bir göstergeler sistemi olarak görüyordu. Her göstergenin [sign], bir "gösteren" [signifier] (ses imgesi veya grafik eşdeğeri) ile bir "gösterilen"den [signified] (kavram ya da anlam) oluştuğu düşünülmeliydi. Üç siyah c-a-t işareti, İngilizce'de "cat" (kedi) gösterilenini akla getiren bir gösterendir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki keyfidir: Kültürel ve tarihsel uzlaşımlar dışında bu üç işaretin "kedi" anlamına gelmesini gerektiren hiçbir içsel neden yoktur. Aynı şey Fransızca'daki chat kelimesi için de geçerlidir. Dolayısıyla gösterge ile gönderme yaptığı şey (Saussure'ün "gönderge" [referent] adını verdiği şey, gerçek, tüylü, dört ayaklı yaratık) arasındaki ilişki de keyfidir. Sistemdeki her gösterge yalnızca diğerleriyle arasındaki fark sayesinde bir anlama sahip olur. "Cat" kelimesinin "kendi içinde" bir anlamı yoktur, "cap", "cad" ya da "bat" olmadığı için anlamlıdır. Diğer bütün gösterenlerle arasındaki farkı koruduğu sürece gösterenin nasıl değiştiği önemli değildir; aradaki fark muhafaza edildiği sürece birçok farklı aksanda telaffuz edilebilir. Saussure "dil sisteminde yalnızca farklılıklar vardır" der: Anlam esrarengiz bir biçimde göstergeye içkin değildir, işlevseldir ve o göstergenin diğer göstergelerden farkının sonucudur. Nihayet, Saussure, dilbilimin gerçek konuşmayla yani kendi deyişiyle *parole* [söz] ile ilgilenirse, ümitsiz bir karmaşaya düşeceğine inanıyordu. Saussure insanların fiilen ne söylediklerini araştırmakla ilgilenmiyordu; göstergelerin insanların konuşmasını mümkün kılan nesnel yapısıyla ilgileniyordu ve buna da *langue* [dil] adını veriyordu. Saussure, insanların hakkında konuştuğu gerçek nesnelerle de ilgilenmiyordu: Dili etkili bir biçimde inceleyebilmek için göstergelerin göndergeleri, yani işaret ettikleri şeyler paranteze alınmalıydı.

Genel anlamda yapısalcılık, bu dil kuramını, dilin kendisi dışındaki nesne ve faaliyetlere uygulama çabasıdır. Bir mite, güreş müsabakasına, kabilevi akrabalık sistemine, lokanta mönüsüne veya bir yağlıboya resme bir göstergeler sistemi olarak bakabilirsiniz; yapısalcı analiz ise, bu göstergelerin birleşip anlama dönüşmesini sağlayan temel yasalar kümesini yalıtmaya çalışır. Göstergelerin fiilen ne "söylediklerini" büyük ölçüde görmezden gelir, onun yerine göstergelerin birbirleriyle ilişkilerine yoğunlaşır. Fredric Jameson'ın dediği gibi, yapısalcılık "her şeyi dilbilimin terimleriyle yeni baştan, bir kez daha

düşünme" girişimidir.[2] Yapısalcılık, dilin, içerdiği sorunlar, gizemler ve içerimler ile, XX. yüzyıl düşünce hayatı için hem bir paradigma hem de bir takıntı haline gelmesinin bir semptomudur.

Biçimciliğin kendisi tam anlamıyla bir yapısalcılık olmamasına rağmen, Saussure'ün dilbilimsel görüşleri Rus biçimcilerini etkilemiştir. Biçimcilik edebi metinleri "yapısal açıdan" inceler ve göstergenin kendini incelemek için göndergeyle ilgilenmeyi askıya alır; ama farklılık olarak anlamla ya da yaptığı çalışmaların çoğunda, edebi metnin temelindeki "derin" yasalar ve yapılarla özellikle ilgilenmez. Gelgelelim biçimcilik ve modern yapısalcılık arasındaki en önemli bağı, Rus biçimcilerinden biri olan dilbilimci Roman Jakobson kurmuştur. Jakobson 1915'te kurulmuş Biçimci bir grup olan Moskova Dilbilim Çevresi'nin lideriydi ve 1920'de Prag'a göç ederek Çek yapısalcılığının en önemli kuramcılarından biri oldu. Prag Dilbilim Çevresi 1926'da kuruldu ve İkinci Dünya Savaşı patlak verene kadar yaşamını sürdürdü. Jakobson bu kez de Amerika'ya göç etti ve burada İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss ile tanıştı; modern yapısalcılığın önemli bir kısmı bu entelektüel ilişkiden gelişecekti.

Biçimciliğin, Çek yapısalcılığının ve modern dilbilimin her yerinde Jakobson'ın etkisi görülebilir. Jakobson'un dilbilim alanının bir parçası olarak gördüğü poetikaya katkısı, "şiirsel" olanın, her şeyden önce dilin kendisiyle belli bir özbilinçli ilişkiye sokulmasından ibaret olduğu fikridir. Dilin şiirsel işleyişi "göstergelerin elle tutulurluğunu artırır", göstergeleri sadece iletişim kurmak için jeton niyetine kullanmak yerine, onların maddi niteliklerine dikkati çeker. "Şiirsel" olanda gösterge kendi nesnesinden koparılır: Gösterge ile gönderge arasındaki alışılmış ilişki bozulur, bu sayede de gösterge kendi içinde değer taşıyan bir nesne olarak belli bir bağımsızlık kazanır. Jakobson'a göre her türlü iletişimde altı unsur vardır: Hitap eden kişi, muhatap, ikisi arasında gidip gelen mesaj, söz konusu mesajı anlaşılabilir kılan ortak bir kod, bir "bağlantı", yani fiziksel iletişim ortamı ve mesajın gönderme yaptığı bir "bağlam". Belirli bir iletişim ediminde bu unsurların herhangi biri hâkim konumda olabilir: Hitap eden kişi açısından bakıldığında dil "duygusal"dır [emotive], yani bir zihin durumunu ifade eder; muhataba göre ise "çağrısal"dır [conative], bir etki yaratmaya çalışmaktadır; iletişim bağlam ile ilgili ise "göndergesel"dir [referential], kodun kendisine yönelik ise "üstdilsel"dir [metalinguistic] (iki kişinin birbirlerini

2. *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972, s.vii [*Dil Hapishanesi, Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, Çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yay., 2002].

anlayıp anlamadıklarını tartışmaları gibi), bağlantının kendisine yönelik iletişim ise "ilişkisel"dir [phatic] (örneğin; "En nihayet muhabbet etme fırsatı bulabildik"). İletişim mesajın kendisi üzerinde odaklandığı zaman, yani dikkatimizde hangi durumda ne amaçla kimin tarafından ne söylendiğinden ziyade, kelimelerin kendileri "öne çıkarıldığı" zaman" şiirsel" işlev hâkim durumdadır.[3]

Jakobson ayrıca Saussure'de örtük olarak bulunan metafor ile metonimi arasındaki ayrımı çok geliştirir. Metaforda bir gösterge bir şekilde benzediği başka bir göstergenin *yerine konur*: "İhtiras" "alev" haline gelir. Metonimide ise bir gösterge, bir diğerini çağrıştırır: "Kanat", bir parçası olduğu için "uçak"ı çağrıştırırken, "uçak" da fiziksel iç içeliği sayesinde "gökyüzü"nü çağrıştırır. Metafor yapabiliriz çünkü "eşdeğerli" bir dizi göstergeye sahibizdir: "İhtiras", "alev", "aşk" vb. Konuştuğumuz ya da yazdığımız zaman olası eşdeğerlikler alanından göstergeleri seçer ve bir cümle oluşturmak üzere bunları birleştiririz. Gelgelelim, şiirde "eşdeğerliklere" kelimeleri seçerken olduğu gibi onları *birleştirme* sürecinde de dikkat ederiz: Semantik, ritmik, fonetik olarak ya da başka bir şekilde eşdeğer olan kelimeleri yan yana getiririz. Jakobson ünlü tanımını bu sayede yapabilmiştir: "Şiirsel işlev, eşdeğerlik ilkesini, seçme ekseninden birleştirme eksenine yansıtır".[4] Başka bir deyişle şiirde "Benzerlik, bitişikliğe eklenir": Kelimeler günlük konuşmada olduğu gibi yalnızca aktardıkları düşünceler uğruna değil, sesleri, anlamları, ritimleri ve yananlamlarıyla yaratılan benzerlik, karşıtlık, koşutluk örüntüleri göz önünde bulundurularak bir araya getirilirler. Bazı edebi biçimler –örneğin gerçekçi nesir– metonimik olma eğilimindedir, göstergeleri birbirleriyle ilişkilerine göre birleştirirler; romantik ve sembolist şiir gibi başka biçimler ise son derece metaforiktir.[5]

Prag Dilbilim Okulu (Jakobson, Jan Mukarovski, Felix Vodiçka ve diğerleri), biçimcilikten modern yapısalcılığa geçişi temsil ederler. Bu kuramcılar biçimcilerin düşüncelerini işlemişler ama bu düşünceleri Saussure'cü dilbilim çerçevesi içinde daha sağlam bir biçimde sistematikleştirmişlerdir. Şiirlere, gösteren ve gösterilenlerin tek bir karmaşık ilişkiler kümesi tarafından yönetilen "işlevsel yapılar" olarak bakılmalıydı. Bu göstergeler bir dış gerçekliğin yansımaları olarak değil başlı başına incelenmeliydiler: Saussure'ün gösterge ile gönder-

3. "Closing Statement: Linguistics and Poetics", Thomas A.Sebeok (der.) *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1960.
4. A.g.y., s. 358.
5. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", Roman Jakobson ve Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Lahey 1956 içinde.

ge, kelime ile şey arasındaki keyfi ilişkiyi vurgulaması, metnin çevresinden koparılıp özerk bir nesne haline getirilmesine yardım ediyordu. Yine de Biçimci "yadırgatma" kavramı edebiyat eserini, hâlâ dünyaya bağlıyordu: Sanat uzlaşımsal gösterge sistemlerini yadırgatıcı kılıp altını oyar, dikkatimizi dilin kendisinin maddi sürecine çeker, böylece de algılarımızı yeniler. Dili verili bir şey olarak almayarak bilincimizi de dönüştürmüş oluruz. Gelgelelim eserin yapısal bütünlüğü üzerinde ısrar edenler biçimcilerden ziyade Çek yapısalcıları olmuştur. Eseri oluşturan unsurlar dinamik bir bütünün işlevleri olarak görülmeliydi; onlara göre metnin belli bir düzeyi (Prag Okulu'nun "başat" düzey dediği düzey) diğer bütün düzeyleri "bozan" veya kendi güç alanına çeken belirleyici etki olarak rolünü oynuyordu.

Şu ana kadar, Prag yapısalcıları, kulağa Yeni Eleştiri'nin daha bilimsel bir versiyonundan ibaretmiş gibi gelmiş olabilirler; bu görüşte de bir nebze doğruluk payı vardır. Ama sanat eseri kapalı bir sistem olarak görülmekle birlikte, neyin sanat eseri *sayıldığı* toplumsal ve tarihsel koşullarla ilgili bir meseleydi. Jan Mukarovski'ye göre bir sanat eseri ancak daha genel bir anlamlandırma fonu önünde, ancak dilsel normdan sistematik bir "sapma" olduğunda sanat eseri olarak algılanır; bu fon değiştikçe eserin yorum ve değerlendirmesi de değişebilir, hatta bir noktada artık, sanat eseri olarak algılanmaktan çıkabilir. Mukarovski, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Fact* (1936) adlı eserinde, yer, zaman veya onu değerlendiren kişiden bağımsız bir estetik işlevi olan ve uygun koşullarda bu işlevi edinemeyecek olan hiçbir şey olmadığını savunur. Mukarovski "maddi eser", yani fiziksel kitap, tablo ya da heykel ile yalnızca bu fiziksel olgunun insan tarafından yorumlanmasıyla varolan "estetik nesne" arasında ayrım yapar.

Prag Okulu'nun çalışmalarıyla birlikte "yapısalcılık" terimi "göstergebilim" kelimesiyle kaynaşmıştır. "Göstergebilim" ya da "göstergebilgisi" göstergelerin sistematik olarak incelenmesi anlamına gelir ki edebi yapısalcılar da gerçekten bunu yaparlar. "Yapısalcılık" teriminin kendisi, futbol maçlarından ekonomik üretim tarzlarına kadar her tür nesneye uygulanabilen bir sorgulama yöntemini işaret eder; "göstergebilim" ise tikel bir inceleme alanının, normal olarak gösterge olarak kabul edilebilecek sistemler (şiirler, kuş sesleri, trafik ışıkları, tıbbi semptomlar vb) alanının adıdır. Ama yapısalcılık çoğunlukla göstergeler sistemi olarak düşünülmeyen şeylere –örneğin kabile toplumlarındaki akrabalık ilişkilerine– de sistem muamelesi yaptığı, göstergebilim de genelde yapısalcı yöntemler kullandığı için, bu iki kelime örtüşür.

Göstergebilimin Amerikalı kurucusu filozof C.S. Peirce, üç tür temel gösterge ayırt etmiştir. Göstergenin karşılık geldiği şeye az çok benzediği "ikonik" gösterge (örneğin bir kişinin fotoğrafı); göstergenin bir şekilde gösterdiği şeyle (dumanın ateşle, cildteki kırmızı noktaların kızamıkla) birlikte anıldığı "dizinsel" [indexical] gösterge; ve Saussure'de olduğu gibi göstergenin, göndergesi ile sadece keyfi veya uzlaşımsal olarak irtibatlı olduğu "simgesel" gösterge. Göstergebilim bunun gibi birçok sınıflandırma yapar: "Düzanlam" [denotation] (göstergenin karşılık geldiği şey) ile "yananlam" [connotation] (onunla birlikte anılan diğer göstergeler) arasında; "kodlar" (anlamları üreten kurallı yapılar) ile bunlar tarafından iletilen mesajlar arasında; "paradigmatik" (birbirlerinin yerine konabilen göstergeler grubu) ile "sentagmatik" (birbirleriyle bir "zincir" halinde birleşen göstergeler grubu) arasında ayrımlar yapar. Bir gösterge sisteminin diğer bir gösterge sistemine işaret ettiği (mesela edebiyat eleştirisi ile edebiyat arasındaki ilişki) "üstdiller"den, birden çok anlam taşıyan "polisemik" göstergelerden ve daha birçok teknik kavramdan bahseder. Bu tür bir analizin uygulamada nasıl bir hal aldığını görmek için Tartu Okulu'nun önde gelen Sovyet göstergebilimcisi Yuri Lotman'ın çalışmalarını ele alalım.

Lotman, *The Structure of the Artistic Text* (1970) ve *The Analysis of the Poetic Text* (1972) adlı eserlerinde şiirsel metni, içinde anlamın sadece bağlamsal olarak var olduğu ve benzerlikler ve karşıtlıklar kümeleri tarafından yönetilen tabakalaşmış bir sistem olarak görür. Metindeki farklılıklar ve koşutluklar nispi terimlerdir ve ancak birbirleriyle ilişkileri içinde algılanabilirler. Şiirde gösterileni belirleyen, gösterenin doğasıdır, sayfa üzerindeki işaretlerin oluşturduğu ritim ve ses kalıplarıdır. Şiirsel metin "anlamsal açıdan doymuştur", içinde diğer bütün söylemlerden daha fazla "bilgi"yi [information] yoğunlaştırır; ama modern iletişim kuramına göre "bilgi"nin artması genelde "iletişim"in azalmasına yol açmasına rağmen (çünkü ben senin bu kadar yoğun bir biçimde anlattığın şeylerin hepsini "alamam"), benzersiz iç düzenlemesi sayesinde şiirde aynı şey söz konusu değildir. Bir söylemde bilgi iletmekten ziyade iletişimi kolaylaştırmak için çeşitli göstergeler kullanılır. Şiirdeyse bu "fazlalıklar" asgari düzeydedir; ama şiir yine de diğer bütün dil biçimlerinden daha zengin mesajlar üretmeyi başarır. Şiirler yeterli bilgi taşımadıkları zaman kötüdürler; çünkü der Lotman, "bilgi güzelliktir". Her edebiyat metni muhtelif "sistem"lerden (sözel, görsel, ölçüsel, sessel vs) oluşmuştur ve etkisini bu sistemler arasındaki sürekli çarpışma ve gerilimler sa-

yesinde yaratır. Bu sistemlerden her biri diğerlerinin "saptığı" bir "norm"u temsil eder, onların ihlal ettiği bir beklentiler kodu kurar. Örneğin ölçü, şiirin sözdiziminin bozabileceği belli bir örüntü yaratır. Bu şekilde metindeki her sistem birbirinin "aşinalığını bozar", diğer sistemlerin düzenini yıkıp daha belirgin bir hale gelmelerini sağlar. Sözgelimi şiirin gramer yapısını algılamamız, barındırdığı anlamları daha iyi kavramamıza yardımcı olabilir. Şiirin sistemlerinden biri iyice öngörülebilir hale gelmeye başlayınca bir diğeri ortaya çıkarak ona yeni bir canlılık kazandırır. İki kelime arasında, ses benzerliği veya ölçü şemasındaki konumları açısından bir ilişki kurulursa bu ilişki anlamlarındaki benzerliği ya da farklılığı daha net bir biçimde kavramayı sağlayacaktır. Edebiyat eseri, çeşitli "düzeylerinin" yoğunlaşması ve çarpışması yoluyla sürekli yeni anlamlar üreterek sözlük anlamını zenginleştirir ve dönüştürür. Herhangi iki kelime aralarındaki eşdeğerli bir özellik temelinde bir şekilde yan yana getirilebileceği için, bu imkân neredeyse sınırsızdır. Metindeki her kelime bir dizi biçimsel yapı aracılığıyla başka birkaç kelimeye bağlanır, bu yüzden de anlamı her zaman "aşırı belirlenmiştir", her zaman birkaç farklı belirleyicinin birlikte hareket etmesinin sonucudur. Bir kelime başka bir kelimeye ses benzerliği yoluyla, bir diğerine sözdizimsel eşdeğerlik yoluyla, bir diğerine de morfolojik koşutluk yoluyla bağlanabilir. Nitekim her gösterge aynı anda birkaç farklı "paradigmatik örüntüye" yani sisteme katılır; "sentagmatik" ilişki grupları, yani göstergelerin yerleştirildiği "dikey" değil "yatay" yapılar, bu karmaşıklığı büyük ölçüde artırır.

Nitekim Lotman'a göre şiirsel metin bir "sistemler sistemi", ilişkiler ilişkisidir. Hayal edilebilecek en karmaşık söylem biçimidir, her birinin kendi gerilimleri, koşutlukları, tekrarları ve karşıtlıkları olan ve her biri diğerlerini sürekli değiştiren birkaç sistemi kendi içinde yoğunlaştırır. Aslında bir şiir okunamaz, bazı yapıları ancak geriye dönerek algılanabileceği için sadece yeniden okunabilir. Şiir, gösterenin tamamını harekete geçirir, kelimeyi etrafındaki kelimelerin yoğun baskısıyla son haddine kadar çalıştırır, böylece onun en zengin potansiyelini açığa çıkarır. Metinde algıladığımız her şeyi sadece karşıtlık ve farklılık sayesinde algılarız: Diğerleriyle farklılık ilişkisi olmayan bir unsur görünmez olurdu. Bazı aygıtların *yokluğu* bile anlam üretebilir: Eserin ürettiği kodlar bizi bir kafiyeyi ya da bir mutlu son beklemeye yönlendirdiği halde bunlar ortaya çıkmıyorsa bu durumda Lotman'ın terimiyle "eksi aygıt" işliyor demektir ve bu, diğer bütün anlam birimleri kadar etkili olabilir. Aslında edebiyat eseri sürekli bir

beklenti üretimi ve ihlalidir, düzenli ile rastlantısalın, normlar ile sapmaların, rutinleşmiş örüntüler ile dramatik yadırgatmaların karmaşık bir etkileşimidir.

Lotman, bu benzersiz sözel zenginliğe rağmen, şiir ya da edebiyatın bünyevi dil özellikleriyle tanımlanabileceğini düşünmez. Metnin anlamı sadece içsel bir mesele değildir: Aynı zamanda metnin daha geniş anlam sistemleriyle, edebiyattaki ve bir bütün olarak toplumdaki başka metinler, kod ve normlarla ilişkisinin de ürünüdür. Anlam aynı zamanda okurun "beklentiler ufkuna" göre de değişir: Lotman alımlama kuramının verdiği dersleri iyi öğrenmiştir. Eserdeki bir unsuru elindeki "alımlayıcı kodlar" sayesinde "aygıt" olarak tanımlayan okurdur; aygıt yalnızca içsel bir özellik değildir, belli bir kodla ve belirli bir metinsel arka plan önünde algılanır. Bir kişinin şiirsel aygıtı, bir diğerinin günlük konuşması olabilir.

Bütün bu tartışmalardan edebiyat eleştirisinin, imgelerin güzelliğiyle mest olmaktan başka bir şey yapmadığımız günlerden bu yana epey mesafe katettiğini açıkça görebiliriz. Aslında göstergebilim, yapısalcı dilbilim tarafından dönüştürülen ve biçim ve dil zenginliğinin hakkını geleneksel eleştirinin önemli bir bölümünden *daha fazla* veren (Lotman'ın çalışması bunun kanıtıdır), daha disiplinli ve daha az izlenimci bir girişim haline getirilmiş bir edebiyat eleştirisini temsil eder. Ama yapısalcılık şiir çalışmalarını dönüştürmekle kalmadı, aynı zamanda anlatı çalışmalarına da devrim denebilecek bir yenilik getirdi. Hatta Litvanyalı A.J. Greimas, Bulgar Tzvetan Todorov, Fransız eleştirmenler Gérard Genette, Claude Bremond ve Roland Barthes'ın en etkili uygulayıcıları oldukları yeni bir edebiyat bilimini, "anlatıbilim"i yarattı. Modern yapısalcı anlatı analizi, Fransız yapısalcı antropolog Claude Lévi-Strauss'un mit hakkındaki, farklı gibi görünen mitleri bir dizi temel tema üzerindeki çeşitlemeler olarak gören öncü çalışmalarıyla başladı. Ona göre mitlerin muazzam heterojenliğinin ardında, her mitin indirgenebileceği belli değişmez evrensel yapılar vardı. Mitler bir tür dildi: Dilin ancak belirli şekilde birleştirildikleri zaman anlam kazanan temel ses birimleri [phoneme] gibi mitler de tek tek birimlere [mytheme] ayrılabilirdi. Bu tür bileşimleri yöneten yasa da bir tür gramer; anlatı yüzeyinin altındaki, mitin hakiki "anlamını" oluşturan bir ilişkiler kümesi olarak görülebilirdi. Bu ilişkiler, Lévi-Strauss'a göre, insan zihninin kendisine içkindi, bu yüzden de bir miti incelerken o mitin anlatı içeriklerinden ziyade, onu yapılandıran evrensel, zihinsel işlemlere bakıyoruzdur. Bir bakıma mitlerin konusu, bu zihinsel işlemlerdir (mesela ikili karşıtlıklar oluşturmak): Bunlar düşünme

aygıtları, gerçekliği sınıflandırma ve düzenleme biçimleridir ve mitlerin asıl önemli yanı da, herhangi bir masalı anlatmaktan ziyade bu aygıtları açığa çıkartmalarıdır. Lévi-Strauss toplumsal ve dini kurumlardan ziyade "mesajların" iletilmesini sağlayan iletişim ağları, kodlar olan totem sistemleri ve akrabalık sistemleri için de aynı şeyin söylenebileceğine inanır. Bütün bu düşünme işini yapan zihin, birey öznenin zihni değildir: İnsanlar mitler aracılığıyla düşünmez, tersine mitler insanlar aracılığıyla düşünür. Mitlerin kökeni tikel bir bilinçte değildir, belirli bir amaçları yoktur. Demek ki yapısalcılığın bir sonucu da artık anlamın kaynağı veya amacı olarak görülmeyen birey özneyi "merkez olmaktan çıkarmaktır". Mitlerin yanı nesnel kolektif bir varoluşları vardır, bireysel düşüncenin kaprislerini hiç mi hiç umursamadan kendi "somut mantıklarını" ortaya koyarlar ve her türlü tikel bilinci kendilerinin bir işlevi haline getirirler.

Anlatıbilim, bu modelin, kabile mitolojisinin kâğıda geçirilmemiş "metinleri" dışında kalan diğer hikâye türlerine de uygulanacak şekilde genellenmesinden ibarettir. Rus Biçimci Vladimir *Propp Morphology of the Folk Tale* (1928)* eseriyle ümit verici bir başlangıç yapmıştı zaten. Propp, bütün halk masallarını cüretli bir hamle yaparak yedi "eylem alanına" ve otuz bir sabit unsura, yani "işleve" indirgiyordu. Herhangi bir halk masalı bu yedi "eylem alanını" (kahraman, yardımcısı, kötü adam, aranan kişi vb) özgül biçimlerde birleştiriyordu sadece. Çok ekonomik olmasına rağmen bu modeli daha da indirgemek mümkündü. Propp'un şemasını hâlâ fazla ampirik bulan A.J. Greimas *Sémantique structurale* (1966) adlı eserinde özgül bir anlatı, hatta bir karakter değil de yapısal bir birim olan eyleyen [actant] kavramını kullanarak Propp'un açıklamasını daha da soyutlaştırmayı başarır. Altı eyleyen; Özne ve Nesne, Verici ve Alıcı, Yardımcı ve Hasım eyleyenleri Propp'un çeşitli eylem alanlarını kapsar, hatta onları daha da zarif bir biçimde basitleştirir. Tzvetan Todorov, Boccaccio'nun *Decameron*** hikâyelerini benzer bir "dilbilgisel" analize tabi tutarak hikâyedeki kişileri isim, karakterlerin niteliklerini sıfat, eylemlerini de fiil olarak ele alır. Böylece *Decameron*'daki her hikâye, bu birimleri farklı yollarla birleştiren bir tür uzun cümle olarak okunabilir. Eserin konusu kendi yarı dilsel yapısı haline geldiği için (zaten yapısalcılık için her edebiyat eseri böyledir) görünüşte dışsal bir gerçekliği betimlerken aynı zamanda gizliden gizliye kendi inşa ediliş süreçlerine de bir göz atar. Sonuçta

---

* *Masalın Biçimbilimi, Olağanüstü Masalların Yapısı*, Çev. Mehmet Rifat & Sema Rifat, Om Yayınevi, 2001. (y.h.n.)

** *Decameron*, Çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yay., 2003. (y.h.n.)

yapısalcılık her şeyi yeni baştan dil olarak düşünmekle kalmaz, her şeyi yeni baştan konusu dilin kendisiymiş gibi düşünür.

Anlatıbilim hakkındaki düşüncelerimize açıklık kazandırmak için son olarak Gérard Genette'nin çalışmalarına bakalım. Genette *Narrative Discourse* (1972) adlı eserinde, anlatıda récit (metindeki olayların fiili düzeni), histoire (bu olayların, metinden anlayabildiğimiz kadarıyla, "gerçekten" meydana gelme sırası) ve *anlatma* (anlatı ediminin kendisi) arasında bir ayrıma gider. İlk iki kategori Rus biçimcilerinin klasik "olay örgüsü"-"hikâye" ayrımına eşdeğerdir: Bir dedektif hikâyesi çoğunlukla bir cesedin bulunmasıyla başlar ve cinayetin nasıl olduğunu açıklamak için geriye doğru işler; ama bu olay örgüsü "hikâyeyi", yani gerçek eylem kronolojisini tersine çevirir. Genette, beş temel anlatı analizi kategorisi ayırt eder. "Düzen", anlatının zaman düzenidir, anlatının prolepsis (beklenti yaratma), analepsis (geriye dönüş) veya "olay örgüsü" ile "hikâye" arasındaki uyuşmazlıkları gösteren anakroni yoluyla nasıl işlediğine karşılık gelir. "Süre", anlatının bazı olayları nasıl atladığını, genişlettiğini, özetlediğini, nasıl biraz ara verip yeniden devam ettiğini vb işaret eder. "Sıklık", bir olayın "hikâye" içinde bir kere meydana gelip bir kere mi anlatıldığı yoksa bir kere meydana gelip birkaç kere mi anlatıldığı, birkaç kere meydana gelip birkaç kere mi anlatıldığı ya da birkaç kere meydana gelip sadece bir kere mi anlatıldığı sorunlarını içerir. "Kip" kategorisi "mesafe" ve "perspektif" olarak ikiye ayrılabilir. Mesafe, anlatının kendi malzemesiyle kurduğu ilişkiyle ilgilidir: Hikâye nakledilyor mu ("diagesis") yoksa temsil mi ediliyor ("mimesis")? Anlatı dolaylı ya da dolaysız anlatımla mı yoksa "serbest dolaysız" anlatımla mı aktarılıyor? "Perspektif" geleneksel ifadeyi kullanacak olursak, "bakış açısı"dır ve o da kendi içinde çeşitli bölümlere ayrılabilir: Anlatıcı karakterlerden daha çok, daha az ya da onlar kadar şey bilebilir; anlatı olayların dışında kaldığı halde her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından anlatılan "odaklanmamış" bir anlatı veya sabit bir konumdaki veya değişken konumlardaki bir karakter tarafından ya da birkaç karakterin bakış açısından nakledilen "içe odaklanmış" bir anlatı olabilir. Anlatıcının, karakterlerden daha az şey bildiği bir "dış odaklanma" da mümkündür. Bunların dışında bir de anlatma ediminin kendisiyle ve ne tür bir anlatıcının ima edildiğiyle ilgili olan bir "çatı" [voice] kategorisi vardır. Bu kategoride "anlatının zamanı" ile "anlatılan zaman" arasında, hikâyeyi nakletme eylemi ile nakledilen olaylar arasında çeşitli kombinasyonlar yapılabilir: Olayları olmadan önce, sonra ya da (mektup-romanda olduğu gibi) olurken anlatabilirsiniz. Bir anlatıcı

"heterodiyejetik" olabilir, yani kendi anlatısında görünmeyebilir; "homodiyejetik" olabilir, yani birinci tekil kişi ağzından anlatılan hikâyelerde olduğu gibi kendi anlatısı içinde bulunabilir; veya "otodiyejetik" yani anlatının içinde olmakla kalmayıp aynı zamanda hikâyenin başkarakteri de olabilir. Bunlar Genette'nin sınıflandırmalarından yalnızca birkaçıdır; ama bu sınıflandırmalar söylemin önemli bir yönüne, *anlatma* –bir hikâyeyi anlatma edimi ve süreci– ve *anlatı* –gerçekten anlatılan şey– arasındaki farklılığa dikkatimizi çeker. Otobiyografilerde olduğu gibi kendimle ilgili bir hikâye anlattığım zaman hikâyeyi anlatan "ben" ile tasvir ettiğim "ben" bir anlamda özdeştir ama bir anlamda da farklıdır. Bu paradoksun edebiyat dışında da ilginç içerimleri olduğunu ileride göreceğiz.

Yapısalcılığın kazanımları nelerdir? Yapısalcılık, ilk olarak edebiyatı merhametsizce *gizeminden arındırmıştır*. Greimas ve Genette'ten sonra üçüncü dizede kılıçların şıkırtısını duymak ya da "The Hollow Men"i* okuduktan sonra bir korkuluk olmanın ne menem bir şey olduğunu hissetmek zorlaşmıştır. Edebiyat eserini de bütün diğer dil ürünleri gibi bir *inşa* olarak kabul eden ve bu inşayı meydana getiren mekanizmaların da diğer bütün bilimlerin nesneleri gibi sınıflandırıp incelenebileceğini fark eden bu eleştiri, gevşek öznel gevezelikleri bertaraf etmiştir. Şiirin tıpkı insan gibi canlı bir özü, incelemeye tabi tutmanın saygısızlık sayılacağı bir ruhu olduğu yolundaki romantik önyargının maskesi acımasızca düşürülerek, örtük bir teolojiden, edebiyatı bir fetişe dönüştürüp, "doğal" bir hassasiyet sahibi eleştirel elit zümrenin otoritesini pekiştiren, rasyonel araştırmaya karşı duyulan hurafeyle karışık bir korkudan ibaret olduğu gösterilmiştir. Dahası, yapısalcı yöntem, edebiyatın benzersiz bir söylem biçimi olduğu iddiasını da üstü kapalı olarak sorgulamıştır. Sir Philip Sidney'den olduğu kadar Mickey Spillane'den de aynı derin yapılar çıkarılabildiğine göre, edebiyata ontolojik olarak ayrıcalıklı bir statü atfetmek artık kolay değildi. Yapısalcılığın gelişiyle birlikte, XX. yüzyıl Avrupa'sının büyük estetlerinin ve hümanist edebiyat araştırmacılarının dünyası (Croce, Curtius, Auerbach, Spitzer ve Wellek'in dünyası) miadını doldurmuş gibi görünüyordu.[6] Kayda değer bir bilgiye, yaratıcı bir sezgi-

* T.S. Eliot'ın ünlü şiiri "Boş Adamlar". (ç.n.)

6. Benedetto Croce, *Aesthetic*, New York 1966; Erich Auerbach, *Mimesis*, Princeton, NJ, 1971; E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Londra 1979; Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History*, Princeton, NJ, 1954; René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Londra 1966.

ye ve kozmopolit bir gönderme menziline sahip bu insanlar, tarih perspektifi içinde birdenbire, XX. yüzyıl ortalarındaki kargaşa ve yıkım dönemi öncesinde kalmış olan yüksek Avrupa hümanizminin büyük âlimleri gibi görünmeye başladılar. Bu kadar zengin bir kültürün yeniden yaratılamayacağı –bu kültürden bir şeyler öğrenerek onu sonraki kuşaklara aktarmak ile ucuz kitapların yüksek kültürü öldürdüğü ve siz odanıza çekilip okurken kapınızda bekleyen uşakların artık tarihe karıştığı "modern dünyayı" suçlayarak bu yüksek kültürün zamanımızdaki kalıntılarına nostaljik bir edayla sıkı sıkıya sarılmak arasında bir seçim yapmak gerektiği– açıkça görünüyordu.

Yapısalcıların, insan anlamlarının "inşa edilmişliği"ne yaptıkları vurgu önemli bir ilerlemeyi temsil ediyordu. Anlam ne kişiye özel bir deneyim ne de vahye benzeyen bir oluşumdu: Belli ortak anlamlandırma sistemlerinin ürünüydü. Soyut birey öznenin, anlamın kaynağı ve kökeni olduğu yolundaki kendinden emin burjuva inancına ağır bir darbe indirilmişti: Dil bireyden önce geliyordu ve dil bireyin değil, birey dilin ürünüydü. Anlam "doğal", bakılıp görülebilecek ya da sonsuza kadar belirlenmiş bir şey değildi; dünyayı yorumlama biçiminiz elinizin altındaki dillerin bir işleviydi ki bunların hiçbir değişmez yanı yoktu. Anlam, bütün insanların her yerde, sezgisel olarak paylaştıkları ve sonradan çeşitli dil ve alfabelerle dile getirdikleri bir şey değildi: Dile getirebileceğiniz anlam, her şeyden önce, hangi dil ve alfabeyi kullandığınıza bağlıydı. İçerimleri çağdaş düşünceyi derinden etkileyecek olan toplumsal ve tarihsel bir anlam kuramının tohumları burada yatıyordu. Artık gerçekliği "orada" duran bir şey, dilin sadece yansıttığı sabit bir şeyler düzeni olarak görmek mümkün değildi. Bu varsayıma göre kelime ile şey arasında doğal bir bağ, bu iki alan arasında verili bir mütekabiliyetler kümesi vardı. Dilimiz bize dünyanın nasıl olduğunu gösteriyordu, bunun sorgulanacak tarafı yoktu. Bu rasyonalist ya da ampirist dil anlayışı, yapısalcılık tarafından epeyce hırpalandı: Zira Saussure'ün iddia ettiği gibi gösterge ile gönderge arasında keyfi bir ilişki varsa o zaman "mütekabiliyet"e dayalı herhangi bir bilgi kuramı nasıl ayakta kalabilirdi? Gerçeklik dil tarafından yansıtılmıyor, onun tarafından *üretiliyordu*: Dil, büyük ölçüde emrimiz altındaki gösterge sistemlerine, daha doğrusu, bizim emri altında olduğumuz sistemlere bağımlı olan dünyayı şekillendirmenin özel bir yoluydu. Dolayısıyla yapısalcılığın sadece felsefi idealizmin bir başka biçimi olduğu için ampirizm olmadığından –gerçekliği esasen dilin bir ürünü olarak görmesinin, dünyayı insan bilincinin kurduğunu savunan klasik idealist öğretinin aldığı son biçim olduğundan– şüphe duyulmaya başladı.

Yapısalcılık bireyi bir kenara ittiği, edebiyatın gizlerine bir klinik soğukluğuyla yaklaştığı ve sağduyuyla açıkça bağdaşmadığı için edebiyat kurumunda infial yarattı. Yapısalcılığın sağduyuya aykırı olması her zaman lehine bir puan olmuştur. Sağduyu, şeylerin genelde tek bir anlamı olduğuna ve bu anlamın da çoğunlukla bariz olduğuna, karşılaştığımız nesnelerin yüzeylerine kalıtlı olduğuna inanır. Dünya büyük ölçüde bizim onu algıladığımız gibidir ve bizim onu algılama tarzımız da apaçık ve doğal olan tarzdır. Güneş'in Dünya'nın etrafında döndüğünü biliyoruz çünkü bunu görebiliyoruz. Sağduyu çeşitli dönemlerde büyücülerin yakılmasını, koyun hırsızlarının asılmasını ve öldürücü mikroplar bulaşmasın diye Yahudilere yanaşmamayı buyurmuştur; ama bu cümlenin kendisi pek sağduyulu sayılmaz çünkü sağduyu kendinin tarihsel olarak değişmez olduğuna inanır. Görünüşteki anlamın ille de gerçek anlam olması gerekmediğini savunan düşünürler çoğunlukla küçümsemeyle karşılanmışlardır: Kopernik'in ardından toplumsal süreçlerin asıl anlamlarının bireysel faillerin "arkasında" ortaya çıktığını iddia eden Marx gelmiştir; Marx'tan sonra da Freud, söz ve eylemlerimizin gerçek anlamlarını bilinçli zihnin algılayamayacağını ileri sürmüştür. Yapısalcılık, gerçeklik ile bizim gerçeklik deneyimimizin birbirlerinden farklı oldukları inancının modern vârisidir; bu haliyle de dünyanın kendi denetimlerinde olmasını, bir tek kendi anlamlarını yüzeyde taşımasını ve onlara kendi dillerinin lekesiz aynasını vermesini isteyenlerin ideolojik güvenliğini tehdit eder. Edebi hümanistlerin ampirizmini –en "gerçek" olanın, deneyimlenen şey olduğu ve bu zengin, incelikli, karmaşık deneyimin yuvasının da edebiyatın kendisi olduğu inancını– tahrip eder. Yapısalcılık, Freud gibi en mahrem deneyimimizin bile bir yapının sonucu olduğu şeklindeki şoke edici hakikati gösterir.

Yapısalcılığın, toplumsal ve tarihsel bir anlam kuramının tohumlarını taşıdığını söylemiştim; ama bu tohumlar bütünüyle yeşeremediler. Çünkü bireylerin, yaşamlarını sürdürmelerini sağlayan gösterge sistemlerinin kültürden kültüre değiştiği kabul edilse bile bu sistemlerin işleyişlerini yöneten derin yasalar değişmez görülüyordu. Zira en "katı" yapısalcılık biçimlerine göre, bu derin yasalar herhangi tikel bir kültürü aşan ve Lévi-Strauss'a göre kökleri bizatihi insan beyninin yapılarında olan kolektif zihniyette gömülüydüler, evrenseldiler. Yapısalcılık, tek kelimeyle, tüyler ürpertici ölçüde tarihdışıydı: Saptadığını iddia ettiği zihin yasaları (koşutluklar, karşıtlıklar, tersine çevirmeler vb) insanlık tarihindeki somut farklılıklardan etkilenmeyen genel bir düzeyde işliyorlardı. Bu Olympos Dağı'nın tepelerinden bütün zihinler

basbayağı aynı görünüyordu. Yapısalcılığın, edebi metnin temelinde yatan kural sistemlerini belirledikten sonra, oturup bundan sonra ne yapacağım düşünmekten başka bir işi kalmıyordu. Eseri, ele aldığı gerçekliklerle ya da onu üreten koşullarla ya da onu inceleyen gerçek okurlarla ilişkilendirmek söz konusu değildi; çünkü yapısalcılığı kuran hamle bu tür gerçeklikleri paranteze almak olmuştu. Gördüğümüz gibi, dilin doğasını açıklamak için Saussure, önce dilin bahsettiği şeyleri bastırmış ya da unutmuştu: Göstergenin yapısı daha iyi incelenebilsin diye, gönderge, yani işaret ettiği gerçek nesne askıya alınıyordu. Bu davranışın, Husserl'in gerçek nesneyi paranteze alarak zihnin o nesneyi nasıl deneyimlediğini incelemesine benzemesi manidardır. Yapısalcılık ve fenomenoloji, temel bakımlardan farklı olmakla birlikte, maddi dünyayı, bizim ona ilişkin bilincimizi daha iyi aydınlatabilmek amacıyla ironik bir şekilde dışlamaları açısından birbirlerinden farksızdırlar. Çünkü bilincin önemli bir anlamda pratik olduğuna, bizim gerçeklik içinde ve üzerinde eyleme tarzımıza ayrılmaz biçimde bağlı olduğuna inanan kişi için böyle bir tavır sonuçta kendi kendini sakatlayıcı olmak zorundadır. Bu, kan dolaşımını daha rahat incelemek için birini öldürmeye benzer.

Ama mesele "dünya" gibi genel bir şeyi dışlamaktan ibaret değildi: Mesele, kesinliğe ulaşmanın çok zor göründüğü belirli bir dünyada küçücük de olsa bir kesinlik keşfetmekti. Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* kitabını meydana getiren dersler Avrupa'nın göbeğinde, 1907 ila 1911 yılları arasında, yani Saussure'ün kendisinin tanık olacak kadar yaşamadığı tarihsel çöküşün eşiğinde verilmiştir. Tam bu yıllarda, Husserl Saussure'ün yaşadığı Cenevre kentinden pek uzakta olmayan bir Avrupa merkezinde, belli başlı fenomenoloji öğretilerini formüle ediyordu. Hemen hemen aynı sıralarda veya birkaç yıl sonra XX. yüzyıl İngiliz edebiyatının başlıca yazarları –Yeats, Eliot, Pound, Lawrence, Joyce– kendi kapalı simgesel sistemlerini geliştiriyorlardı; Gelenek, teosofi, erkek ve kadın ilkeleri, ortaçağcılık ve mitoloji gibi kavramların, tarihsel gerçekliği denetleyip açıklayacak dört başı mamur "eşzamanlı" yapılar, kuşatıcı modellerin köşe taşlarını oluşturduğu sistemlerdi bunlar. Saussure'ün kendisi de *langue* sisteminin temelinde "kolektif bilincin" varolduğunu varsayacaktı. İngiliz edebiyatının belli başlı yazarlarının mitolojiden medet umarak çağdaş tarihten kaçtıklarını görmek zor değildir; ama bir yapısalcı dilbilim ders kitabında veya anlaşılması zor bir felsefi yazıda bu kaçışı saptamak o kadar kolay olmaz.

Bu kaçış, belki de yapısalcılığın tarihsel değişim sorunu karşısında duyduğu sıkıntıda daha kolay saptanabilir. Saussure, bir Vatikan gö-

revlisinin, "Papanın doğum kontrolü sorunuyla ilgili olarak çok yakında yapacağı açıklama sonuçta daha önceki öğretiyi onaylasa da onaylamasa da, Kilise bir kesinlik durumundan başka bir kesinlik durumuna geçmiş olacaktır" demesine benzer bir biçimde, dilin gelişimini bir eşzamanlı sistemden diğerine geçmek olarak görüyordu. Saussure'e göre tarihsel değişim dilin unsurlarını tek tek etkileyen bir şeydi; bütünü de ancak bu sayede etkileyebilirdi: Bir bütün olarak dil, bu tür rahatsızlıklara alışmak için kendini yeniden düzenlerdi (bu, tahta bir bacakla yaşamayı öğrenmeye veya Eliot'ın Geleneğinin yeni bir başyapıtı kulübe kabul etmesini andırıyordu). Bu dilbilim modelinin ardında belli bir insan toplumu görüşü yatar. Esasen çatışma içermeyen bir sistemde değişim rahatsızlık ve dengesizlik demektir ama bu sistem bir anlığına sarsıldıktan sonra dengesini yeniden kuracak ve değişimi sindirecektir. Saussure'e göre dildeki değişim bir rastlantı meselesiymiş gibi görünmektedir: Değişim, "körlemesine" olmaktadır. Değişimin kendisinin sistematik olarak nasıl kavranabileceğini açıklama işi daha sonraki biçimcilere kalmıştır. Jakobson ve mesai arkadaşı Yuri Tinyanov, edebiyat tarihinin kendisinin bir sistem oluşturduğunu ve bu sistem içinde belli bir dönemde bazı biçim ve türlerin "başat", bazılarının da ikincil olduğunu ileri sürmüşlerdir. Edebi gelişim, bu hiyerarşik sistemdeki kaymalar sayesinde gerçekleşiyordu, yani daha önce başat olan bir biçim ikincil hale geliyor ya da ikincil durumda olan bir biçim başat oluyordu. Bu sürece dinamiğini yadırgatma veriyordu: Başat bir edebi biçim bayatlayıp "algılanmaz" hale gelmişse –örneğin biçimin bazı aygıtlarını popüler gazetecilik gibi bir alttür devralmışsa ve biçim ile bu tür yazılar arasındaki farklılığı belirsizleştirmişse– daha önce ikincil durumda olan bir biçim ortaya çıkıp bu durumu "*yadırgatıcı hale getirirdi*". Tarihsel değişim, sistem içindeki sabit unsurların tedricen yeniden düzenlenmesi meselesiydi: Hiçbir şey yok olmuyor, sadece diğer unsurlarla ilişkilerini farklılaştırarak şekil değiştiriyordu. Jakobson ve Tinyanov'a göre, bir sistemin tarihinin kendisi de bir sistemdir: Artzamanlılık, eşzamanlı olarak incelenebilir. Toplumun kendisi bir sistemler (ya da biçimcilerin tabiriyle "diziler") kümesinden oluşuyordu; bu sistemlerin her birinin kendi içsel yasaları vardı ve diğer hepsinden görece özerk olarak evrimleşiyorlardı. Gelgelelim, çeşitli diziler arasında "korelasyonlar" vardı: Edebi diziler verili herhangi bir dönemde gelişimlerini sürdürebilecekleri çeşitli olası yollarla karşılaşırlardı; ama gerçekte hangi yolun seçildiği edebi sistemin kendisi ile başka tarihsel diziler arasındaki korelasyonların sonucuydu. Bu, daha sonraki bütün yapısalcıların

benimsediği bir iddia değildi: İnceleme nesnelerine inatla "eşzamanlı" olarak yaklaştıkları için tarihsel değişim tıpkı romantik simge gibi esrarengiz bir şekilde açıklanamaz hale geldi.

Yapısalcılık alışılmış türde edebiyat eleştirisinden birçok bakımdan ayrılsa da başka birçok bakımdan da onun ipoteği altında kalmıştır. Gördüğümüz gibi dil takıntısının radikal içerimleri vardı; ama bu akademisyenler için tanıdık bir saplantıydı zaten. Gerçekten dilden başka bir şey yok muydu? Peki emeği, cinselliği, siyasi iktidarı ne yapacaktık? Bu gerçeklikler söylemle ayrılmaz biçimde iç içe geçmiş olabilirler ama kesinlikle söyleme indirgenemezler. Dilin bu kadar fazla "öne çıkarılmasını" hangi siyasi koşullar belirlemişti? Yapısalcıların edebi metni kapalı bir sistem olarak görmeleri Yeni Eleştiri'nin metne yalıtılmış bir nesne muamelesi yapmasından gerçekten çok mu farklıydı? Edebiyatın toplumsal bir *pratik*, ille de ürünün kendisi tarafından tüketilmeyen bir üretim biçimi olduğu kavrayışına ne olmuştu? Yapısalcılık bu ürünü teşrih edebiliyordu; ama bir "köken" mitine teslim olmak anlamına gelebilir diye ürünün oluşumunu belirleyen maddi koşulları araştırmayı reddediyordu. Ayrıca çoğu yapısalcı, ürünün gerçekte nasıl tüketildiğini –insanlar edebiyat eserlerini okuduklarında neler olduğunu, bu eserlerin toplumsal ilişkiler bütünü içinde hangi rolleri oynadığını– dert etmiyordu. Hem, yapısalcılığın gösterge sisteminin *bütünleşmiş* yapısını vurgulaması, eseri "organik birlik" olarak görmenin başka bir biçimi değil miydi? Lévi-Strauss, mitlerin gerçek toplumsal çelişkilerin imgesel çözümleri olduğundan bahsediyordu; Yuri Lotman şiirin nasıl karmaşık bir organik bütünlük oluşturduğunu göstermek için sibernetik imgelerden yararlanıyordu; Prag Okulu eseri, içinde tüm parçaların bütünün selameti uğruna amansızca birlikte çalıştığı "işlevselci" bir yaklaşımla ele alıyordu. Geleneksel eleştiri, bazen eseri esasen yazarın ruhuna açılan bir pencereye indirgemişti; yapısalcılık ise eseri evrensel zihne açılan bir pencere haline getiriyor gibiydi. Metnin kendisinin "maddiliği", yani ayrıntılı dilsel süreçleri yok olma tehlikesiyle karşı karşıyaydı: Bir yazı parçasının "yüzeyi", gizli derinliklerinin itaatkâr yansımasından başka bir şey değildi. Bir zamanlar Lenin'in "görünüşlerin gerçekliği" olarak adlandırdığı şey, göz ardı edilme riski altındaydı: Eserin bütün "yüzey"deki özellikleri, eserin bütün veçhelerini şekillendiren tek bir merkezi anlama, bir "öze" indirgeniyordu ki bu öz de artık yazarın ruhu veya Kutsal Ruh değil "derin yapının" kendisiydi. Metin aslında bu derin yapının bir "kopya"sından ibaretti; yapısalcı eleştiri de bu kopyanın kopyası. Son olarak, geleneksel eleştirmenler manevi bir elit oluştur-

muşlarsa, yapısalcılar da "sıradan" okurun çok uzak olduğu bilgilerle donanmış bilimsel bir elit oluşturmuş gibi görünüyorlardı.

Yapısalcılık gerçek nesneyi paranteze alırken insan öznesini de paranteze almıştır. Aslında yapısalcı projeyi tanımlayan şey tam da bu çifte harekettir. Eser ne bir nesneye gönderme yapar, ne de birey öznenin ifadesidir; bunların ikisi de devredışı bırakılmış, geriye de sadece bu ikisi arasında havada asılı duran bir kurallar sistemi kalmıştır. Bu sistemin kendine ait, bağımsız bir yaşamı vardır, bireysel niyetlerin ermine girmeye tenezzül etmez. Yapısalcılığın birey özneyle bir sorunu vardır demek sorunu fazla yumuşak ifade etmek olacaktır: Bu özne fiilen tasfiye edilmiş, gayri şahsi bir yapının işlevine indirgenmiştir. Başka bir deyişle yeni özne gerçekte sistemin kendisiydi ve bu sistem geleneksel bireyin bütün nitelikleriyle (özerklik, kendi kendini düzeltme, birlik gibi özellikler) donatılmış gibi görünüyordu. Yapısalcılık "antihümanist"tir; ama bu, yapısalcıların çocukların şekerlerini çaldıkları anlamına değil, anlamın bireyin "deneyim"inde başlayıp bittiği mitini reddettikleri anlamına gelir. Hümanist geleneğe göre anlam, benim ya da bizim birlikte yarattığımız bir şeydir; ama onu yöneten kurallar zaten ortada olmadan anlamı nasıl üretebiliriz? Ne kadar geriye gidersek gidelim, anlamın kökenini ne kadar ararsak arayalım, yine de her zaman çoktan bir yapı bulunduğunu görürüz. Bu yapı konuşmanın *sonucu* olamaz zira yapı olmasaydı nasıl tutarlı bir biçimde konuşabilirdik? Hiçbir zaman hepsinin başlangıcı olan bir "ilk gösterge" bulamayız; çünkü Saussure'ün açıkça gösterdiği gibi, her gösterge kendisinden farklı olan başka bir göstergeyi öngerektirir ve o gösterge de yine başka bir göstergeyi, bu böyle gider. Lévi-Strauss, dil eğer bir noktada "doğmuşsa", "bir çırpıda" doğmuş olmalıdır, diye bir spekülasyon yapar. Okurun hatırlayacağı gibi, Roman Jakobson'un iletişim modeli, iletilen mesajın kaynağı olan bir hitap eden kişiden yola çıkar; ama bu hitap eden kişi nereden çıkmıştır? Bir mesaj iletebilmesi için kişinin zaten dil tarafından yakalanmış ve kurulmuş olması gerekir. Başlangıçta Söz vardı.

Dili bu şekilde görmek dili sadece bireysel bir zihnin "ifadesi" olarak görmeye göre ciddi bir ilerlemedir. Ama yine de bazı ciddi sorunlar doğurur. Çünkü dili anlamanın en iyi yolu, onu bireyin ifadesi olarak görmek olmasa da, dil bir şekilde kesinlikle insan özneleri ve onların niyetleriyle ilgilidir; yapısalcıların sunduğu resim de işte bunu açıklamaz. Bir an yine daha önce bahsettiğim duruma dönelim: Odada cereyan olduğu için kapıyı kapatmanızı söylemiştim. Daha sonra da sözlerimin taşıdığı anlamın, benim kişisel niyetimden bağımsız ol-

duğunu, yani anlamın benim zihinsel sürecimden ziyade adeta dilin bir işlevi olduğunu söylemiştim. Belli bir pratik durumda kelimeler, ben onlara keyfi bir şekilde ne anlam yüklemek istersem isteyeyim, kendi anlamlarını taşırlar. Peki ya seni sandalyeye bağlamak için yirmi dakika uğraştıktan sonra kapıyı kapamanı söylemişsem? Ya kapı zaten kapalıysa ya da ortada hiç kapı falan yoksa? O zaman haklı olarak bana "Ne demek istiyorsun?" diye sorarsın. Bu, senin *kelimelerimin* anlamını anlayamadığım göstermez; yalnızca kelimelerimin *anlamını* anlayamamışsındır. Bu durumda sana bir sözlük uzatmam da bir işe yaramaz. Bu durumda "Ne demek istiyorsun?" gibi bir soru, bir insan öznenin niyetlerini sormak anlamına gelir ve niyetleri anlamadığım takdirde kapıyı kapama talebi anlamsızlaşır.

Gelgelelim niyetimi sormak ille de zihnime sızıp orada sürmekte olan zihinsel faaliyetleri gözlemlemek anlamına gelmez. Niyetleri E.D. Hirsch'in yaptığı gibi esasen kişiye özel "zihinsel edimler" olarak görmek şart değildir. Böyle bir durumda "Ne demek istiyorsun?" sorusunu sormak, dilimin ne tür sonuçlar doğurmaya çalıştığını sormaktır: Bu soru, kafatasımın içindeki hayaletimsi itkileri öğrenme girişimi değil, durumun kendisini anlamanın bir yoludur. Benim niyetimi anlamak, konuşma ve davranışımı anlamlı bir bağlamla bağıntılı olarak kavramaktır. Biz bir dil parçasının "niyetlerini" anladığımız zaman, o dil parçasını bir anlamda *yönlendirilmiş*, belli sonuçlar elde etmek üzere yapılandırılmış olarak yorumlarız; bunların hiçbiri de dilin içinde işlediği pratik koşulları dikkate almadan anlaşılamaz. Bu, dili nesne olarak değil bir pratik olarak görmektir ve tabii ki insan özneleri olmadan hiçbir pratik var olamaz.

Dile bu şekilde bakmak yapısalcılığa, en azından klasik yapısalcılık çeşitlerine epey yabancıdır. Saussure, daha önce de dediğim gibi, insanların gerçekte ne söyledikleriyle değil, bunları söylemelerine imkân veren yapıyla ilgileniyordu: *Parole*'ü değil *langue*'ı inceliyor, *langue*'ı nesnel bir toplumsal olgu, *parole*'ü ise bireyin kuramsallaştırılamayan rastgele sözceleri olarak görüyordu. Ama bu dil anlayışı, bireyler ile toplumlar arasındaki ilişkilerin sorgulanabilir bir biçimde kavramsallaştırılmasını beraberinde getirir. Sistemi belirlenmiş, bireyi ise özgür görür; toplumsal baskı ve belirleyicileri gerçek konuşmamızı etkileyen aktif güçler olarak değil, bir şekilde karşımızda duran monolitik bir yapı olarak kavrar. Söz konusu anlayış, bireysel sözcenin yani *parole*'ün, bir toplumsal değer ve amaçlar alanı içinde diğer konuşmacı ve dinleyicilerle birlikte bizi de kuşatan, kaçınılmaz biçimde toplumsal ve "diyalojik" olan bir mesele değil, gerçekten bireysel

bir mesele olduğunu varsayar. Saussure dili, en önemli noktada, somut toplumsal bireylerin gerçek konuşma, yazma, dinleme ve okuma faaliyetlerini içeren dilsel üretim noktasında, toplumsallığından ayırır. Bunun sonucu olarak da, dil sisteminin sınırları, fiili iletişimimiz içinde ürettiğimiz, değiştirdiğimiz ve dönüştürdüğümüz güçler değil, *langue*'ın verili ve sabit veçheleri haline gelirler. Birçok klasik burjuva modelinde olduğu gibi, Saussure'ün birey ve toplum modelinde de tek tek konuşmacılar ile bir bütün olarak dil sistemi arasında hiçbir ara terimin, hiçbir dolayımın olmadığını da fark ederiz. Bir kimsenin "toplumun bir üyesi" olmakla kalmayıp, aynı zamanda kadın, tezgâhtar, anne, göçmen, Katolik ve silahsızlanma kampanyasına katılan biri olabileceği gerçeği hasır altı ediliverir. Bunun dilsel sonucu –aynı anda, belki de birbirleriyle çatışan birkaç farklı "dil"e sahip olduğumuz olgusu– da görmezlikten gelinir.

Yapısalcılıktan uzaklaşmak, Fransız dilbilimci Emile Benveniste'nin sözleriyle, kısmen "dilden" "söyleme" kaymakla mümkün olmuştur.[7] "Dil", "nesnel olarak", öznesiz bir göstergeler zinciri olarak ele alman konuşma ya da yazıdır. "Söylem" ise, *sözce* olarak kavranan, konuşan ve yazan özneler, dolayısıyla da, en azından potansiyel olarak okur ve dinleyiciler gerektiren dil anlamına gelir. Bu, kaşlarımız nasıl tek tek bireyler olarak bize aitse dili de aynı şekilde bize ait bir şey olarak gördüğümüz yapısalcılık öncesi döneme dönüş değildir; dili, esasen tecrit edilmiş olan bireylerin kendi dil öncesi deneyimlerini anlatmak için kullandıkları bir araç olarak gören klasik "sözleşme olarak" dil modeline de geri dönmez. Bu, aslında burjuva bireyciliğinin tarihsel gelişimiyle yakından ilişkili olan bir "pazar olarak" dil anlayışıydı: Anlam bana aitti, benim malımdı; dil ise para gibi anlam-malını, kendi anlamının özel sahibi olan başka bir bireyle mübadele etmemi sağlayan işaretler kümesiydi. Bu ampirist dil kuramının zemininde kalındığında, mübadele edilen şeyin gerçek mal olup olmadığını anlamak zordu: Kafamdaki kavrama sözel bir gösterge iliştiriyor ve oluşturduğum paketi başka birine gönderiyorduysam; o da gönderdiğim göstergeye bakarak benim kavramıma tekabül eden bir kavram bulmak için kendi sözel dosyalama sistemini araştırıyorduysa, onun göstergelerle kavramları benim gibi birleştirip birleştirmediğini nereden bilebilirdim? Belki de birbirimizi daima, sistematik olarak yanlış anlıyorduk. Laurence Sterne, bu görüşün İngiltere'nin standart dil felsefesi haline gelmesinden kısa bir süre sonra bu ampirist modelin komik

7. *Problems in General Linguistics*, Miami 1971 [*Genel Dilbilim Sorunları*, Çev. Erdim Öztokat, Yapı Kredi Yay., 1995].

potansiyelinden yararlanan *Tristram Shandy* adlı bir roman yazmıştı. Yapısalcılığı eleştirenlerin, göstergeleri ele alma aracı olarak kavramlara sahip olmaktan bahsetmek yerine, göstergeleri kavrama dayalı olarak incelediğimiz bu üzücü duruma dönmeleri söz konusu değildi. Mesele sadece, insan öznesini hesaba katmayan bir anlam kuramının çok ilginç olmasıydı. Bundan önceki anlam kuramlarının darkafalı sayılabilecek yönleri, yorum için en önemli şeyin, yazarın ya da konuşmacının niyeti olduğu şeklindeki dogmatik ısrarlarıydı. Bu dogmatizme karşı çıkarken, niyetin var olmadığını iddia etmeye gerek yoktu, niyetin her zaman söylemin *egemen* yapısı olduğu iddiasının keyfiliğine dikkat çekmek yeterliydi.

Roman Jakobson ve Claude Lévi-Strauss, 1962'de, Charles Baudelaire'in "Les Chats" şiirinin, sonraları yüksek yapısalcı pratiğin klasiği haline gelen bir analizini yayımladılar.[8] Bu yazıda insana afakanlar bastıran bir kılı kırk yarmacılıkla şiirin anlamsal, sözdizimsel ve fonolojik düzeylerinden, tek tek sesbirimleri [phonemes] bile kapsayan bir eşdeğerlikler ve karşıtlıklar dizisi çıkartılıyordu. Ama Michael Riffaterre'in bu eleştiriye verdiği meşhur cevabında işaret ettiği gibi, Jakobson ve Lévi-Strauss'un saptadıkları bazı yapıları en dikkatli okur bile fark edemezdi.[9] Üstelik analizde okuma süreci hiç hesaba katılmıyordu: Metne eşzamanlı olarak, zaman içindeki bir hareketten ziyade mekân içindeki bir nesne gibi yaklaşılıyordu. Şiirdeki belli bir anlam bizim geri dönüp önceden öğrendiklerimizi gözden geçirmemize neden olur; tekrarlanan bir kelime veya imge, tam da tekrar edildiği için ilk seferkiyle aynı anlama gelmez. Hiçbir olay tam da bir kere olmuş olduğu için iki kere olmaz. Riffaterre'e göre, Baudelaire denemesi, kelimelerin ancak metnin dışına çıkıp onun temelinde yatan kültürel ve toplumsal kodlar saptandığı zaman anlaşılabilen önemli yananlamlarını da ihmal eder; yazarların yapısalcı varsayımları kuşkusuz böyle bir hamleyi yasaklar. Gerçek bir yapısalcı yaklaşımla şiiri bir "dil" olarak ele alırlar; Riffaterre okuma sürecini ve eserin kavrandığı kültürel durumu hesaba katarak, şiiri "söylem" olarak görme yolunda bir adım atmıştır.

Saussure'cü dilbilimi eleştiren en önemli isimlerden birisi, mesai arkadaşı V.N. Voloşinov'un ismini kullanarak 1929'da *Marxism and the Phisolophy of Language** adlı öncü bir çalışma yayımlayan Rus felsefeci ve edebiyat kuramcısı Mihail Bakhtin'di. Ayrıca hâlâ Rus bi-

8. Michael Lane (der.), *Structuralism: A Reader*, Londra 1970.
9. Jacques Ehrmann, *Structuralism*, New York 1970.
* *Marksizm ve Dil Felsefesi*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., 2001. (y.h.n.)

çimciliğinin en inandırıcı eleştirilerinden biri olan ve 1928'de Bakhtin ve P.N. Medvedev imzalarıyla yayımlanan *The Formal Method in Literary Scholarship* kitabından da büyük ölçüde Bakhtin sorumluydu. Saussure'ün "nesnelci" dilbilimine şiddetle karşı çıkan ama "öznelci" alternatifleri de aynı ölçüde eleştiren Bakhtin, dikkati soyut *langue* sisteminden, bireylerin belirli toplumsal bağlamlardaki somut sözcelerine yöneltiyordu. Dil bünyesi gereği "diyalojik" görülmeliydi: Dil, ancak bir başka dile doğru kaçınılmaz yönelişi içinde kavranabilirdi. Gösterge sabit bir birim olarak (bir sinyal gibi) değil, anlamı özgül toplumsal koşullarda kendi içinde yoğunlaştırdığı çeşitli toplumsal tınılar, değerlendirmeler ve yananlamlar tarafından dönüştürülen ve değiştirilen konuşmanın aktif bir bileşeni olarak görülmeliydi. Bu değerlendirmeler ve yananlamlar sürekli değiştiği, "dil topluluğu" aslında birbiriyle çatışan birçok çıkardan oluşan *heterojen* bir topluluk olduğu için, Bakhtin'e göre gösterge verili bir yapıdaki tarafsız bir unsurdan ziyade, mücadele ve çelişkinin odak noktasıydı. Mesele sadece "göstergenin ne anlama geldiğini" sorma meselesi değildi; çatışan toplumsal grup, sınıf, birey ve söylemler göstergeyi sahiplenerek ona kendi anlamlarını yüklemek istedikleri için, asıl mesele göstergenin değişken tarihini araştırmaktı. Kısacası dil, yekpare bir sistem değil, bir ideolojik çatışma alanıydı; aslında göstergeler, onlar olmadan hiçbir değer ya da fikir var olamayacağı için ideolojinin maddi mecralarıydı. Bakhtin dilin "görece özerkliği" denebilecek şeyi, yani dilin yalnızca toplumsal çıkarların bir yansımasına indirgenemeyeceğini dikkate alıyordu; ama belirli toplumsal ilişkilerle iç içe geçmeyen bir dilin bulunmadığını ve bu toplumsal ilişkilerin daha geniş siyasi, ideolojik ve ekonomik sistemlerin bir parçası olduğunu vurguluyordu. Kelimeler, anlamın içinde dondurulmamıştı, aksine çokvurguluydular [multiaccentual]: Her zaman bir insan öznesinin bir başkası için söylediği kelimelerdi ve anlamlarını bu pratik bağlam biçimlendirir ve değiştirirdi. Üstelik bütün göstergeler maddi –beden ya da otomobil kadar maddi– olduğu için ve onlar olmadan hiçbir insan bilinci var olamayacağı için, Bakhtin'in dil kuramı aynı zamanda maddeci bir bilinç kuramının temelini atıyordu. İnsan bilinci bu ilişkilerden kopuk, dışa kapalı bir iç alan değil, öznenin başkalarıyla kurduğu aktif, maddi ve semiyotik etkileşim *idi*; bilinç de dil gibi aynı anda öznenin hem "dışında" hem de "içindeydi". Dil "ifade", "yansıma" ya da soyut bir sistem olarak değil, göstergenin maddi varlığının bir toplumsal çatışma ve diyalog süreci aracılığıyla anlama dönüştüğü maddi bir üretim aracı olarak ele alınmalıydı.

Zamanımızdaki bazı önemli çalışmalara bu radikal yapısalcılık-karşıtı perspektif öncülük etmiştir.[10] Bu perspektifin "ideoloji" gibi yabancı kavramlarla hiç mi hiç ilgilenmeyen Anglosakson dil felsefesine bağlı bir akım ile uzaktan da olsa bir ilişkisi vardır. Söz edimi [speech act] kuramı olarak bilinen bu akım, İngiliz filozofu J.L. Austin'le, özellikle onun *How to Do Things With Words* (1962) gibi esprili bir adı olan çalışmasıyla başlamıştır. Austin dilimizin tamamının fiilen gerçekliği betimlemediğini fark etmişti: Dilin bir kısmı, bir şeyi yaptırmayı amaçlayan "performatif" [performative] konuşmalardan oluşur. Ayrıca "İyi olacağıma söz veriyorum" veya "Sizi karı koca ilan ediyorum" gibi söyleyerek bir şey yapan "eylemsel" [illocutionary] edimler vardır. Bir de bir şey söyleme yoluyla belli bir etki yaratan "etkisel" [perlocutionary] edimler vardır: Sizi sözlerimle ikna edebilir, kandırabilir veya korkutabilirim. Sonuçta Austin ilginç bir şekilde aslında bütün dilin performatif olduğunu kabul etmiştir: Olgu bildiren cümleler, yani "saptayıcı" [constative] dil bile bilgi verme ya da olumlama edimleridir ve bilgi vermek de bir gemiye ad vermek kadar bir "performans"tır. "Eylemsel" edimlerin geçerli olmaları için belli uzlaşımlara gerek vardır: Bu tür cümleleri söylemeye yetkili olmam gerekir, ciddi olmam gerekir, koşulların uygun olması gerekir, işlemlerin doğru yürütülmesi gerekir vs. Bir porsuğu vaftiz edemem, üstelik rahip de değilsem işleri iyice yüzüme gözüme bulaştırırım. (Bu vaftiz imgesini, Austin'in uygun koşullar, doğru işlemler vs ile ilgili olarak söylediklerinin, ayinlerin geçerliliğiyle ilgili teolojik tartışma ile tuhaf ama önemli sayılabilecek bir benzerliği olduğu için seçtim.) Edebiyat eserlerinin söz edimleri ya da söz edimlerinin taklitleri olarak görülebileceğini anladığımızda, bu tartışmaların edebiyat ile de ilgili olduğunu anlayabiliriz. Edebiyat dünyayı betimler gibi görünebilir ve bazen de gerçekten betimler; ama gerçek işlevi performatiftir. Dili, okurda belli etkiler uyandırmak için belli uzlaşımlar çerçevesinde kullanır. Söylerek bir şey yapar: Kendi içinde bir tür maddi pratik olarak dil, toplumsal eylem olarak söylemdir. "Saptayıcı" önermelere, doğru ya da yanlış olan tümcelere bakarken bunların başlı başına birer eylem olmalarından gelen gerçeklik veya etkinliklerini bastırmaya meylederiz; edebiyat bize bu dilsel performans hissini en dramatik biçimde verir çünkü varolduğunu iddia ettiği şeyin gerçekte varolup olmaması önemli değildir.

10. Michel Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology*, Londra 1981; Roger Fowler, *Literature as Social Discourse*, Londra 1981; Gunter Kress ve Robert Hodge, *Language as Ideology*, Londra 1979; M.A.K.Halliday, *Language as Social Semiotic*, Londra 1978.

Söz edimi kuramının hem kendi içinde hem de bir edebiyat modeli olarak bazı sorunları vardır. Böyle bir kuramın bir dayanak bulmak için eninde sonunda fenomenolojinin meşhur "niyet eden özne"sine başvurması kaçınılmazdır, zaten bu kuram dili de sağlıksız bir biçimde yargılayıcı bir yaklaşımla, yani kimin kime hangi koşullarda ne söylediğinden ibaretmiş gibi ele alır.[11] Austin'in analizinin nesnesi kendi deyişiyle "Bütün söz durumlarındaki bütün söz edimleridir". Ama Bakhtin bu edim ve durumların söz edimi kuramının zannettiğinden daha karmaşık olduğunu gösterir. "Canlı söz" durumlarını edebiyat modeli olarak kullanmak da tehlikelidir. Zira edebi metinler tabii ki, gerçekten söz edimi değildirler: Flaubert gerçekten benimle konuşmuyordur. Edebi metinler "sözde" veya "sanal" söz edimleridir yani söz edimlerinin "taklitleridir", bu nedenle de Austin bu tür edimleri "gayri ciddi" ve kusurlu edimler olarak nitelendirmiştir. Richard Ohmann edebi metinlerin bu özelliklerini –hiçbir zaman var olmayan söz edimlerini taklit ya da temsil etmelerini– "edebiyatı" tanımlamanın bir yolu olarak kullanmıştır; ama bu tanım genelde "edebiyat" kelimesinin karşılık geldiği her şeyi kapsamaz.[12] Edebiyat söylemini insan öznesi açısından düşünmek, tarih içindeki gerçek yazar, tarih içindeki belirli bir okur gibi *gerçek* insan öznesi açısından düşünmek anlamına gelmez. Bunu bilmek önemli olabilir ama bir edebiyat eseri aslında "canlı" bir diyalog veya monolog değildir. Edebiyat eseri her türlü özgül "canlı" ilişkiden soyutlanmış, dolayısıyla farklı okurların "yeniden yazmalarına" ve yeniden yorumlamalarına açık bir dil parçasıdır. Eser müstakbel yorumlanma tarihini "öngöremez", bu yorumları karşılıklı konuşmada sınırlayabildiğimiz ya da en azından bunu denediğimiz gibi denetleyemez ve sınırlayamaz. 'Anonimliği", başına gelen talihsiz bir kaza değil, tam da yapısının bir parçasıdır, dolayısıyla "yazar" [author] olmak –kişinin kendi anlamlarının "kökeni" olması, onlar üzerinde "otorite"ye [authority] sahip olması– bir mitten ibarettir.

Bu durumda bile bir edebiyat eserinin "özne konumları" diye adlandırılmış olan şeyleri inşa ettiği düşünülebilir. Homeros benim onun şiirlerini okuyacağımı bilemezdi; ama kullandığı dil belirli biçimlerde inşa edildiği için kaçınılmaz olarak okura belirli "konumlar", eseri yorumlayabileceği belirli noktalar sunar. Bir şiiri anlamak, şiir dilinin belirli konumlardan okura doğru "yöneltildiğini" kavramak demektir: Okurken, bu dilin bizde ne tür uyandırmak etkiler uyandırmak istdeği-

11. Jacques Derrida, "Limited Inc", *Glyph* 2, Baltimore ve Londra 1977.
12. Richard Ohmann, "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric* 4, 1971.

ni ("niyet"), hangi tür retorikleri kullanmaya elverişli bulduğunu, kullandığı şiirsel taktikleri ne tür varsayımların yönlendirdiğini ve bu varsayımların gerçeklik karşısında hangi tavırları ima ettiğini belirleriz. Bunların hiçbirinin tarihteki gerçek yazarın yazdığı sıradaki niyet, tavır ve varsayımlarıyla özdeş olması gerekmez; William Blake'in "Songs of Innocence and Experience" adlı şiiri, William Blake'in kendisinin "ifadesi" olarak okumaya çalışılırsa bu açıkça belli olur. Yazar hakkında hiçbir şey bilmeyebiliriz ya da eserin birkaç yazarı olabilir (*Casablanca*'nın veya İşaya'nın Kitabı'nın "yazarı" kimdi?) ya da belli bir toplumda yazar olarak kabul görmek bile belli bir "konumdan" yazmak anlamına gelebilir. Dryden "serbest nazım"la yazsaydı şair sayılmazdı. Bu metinsel etkileri, varsayımları, taktikleri ve yönelimleri anlamak demek eserin "niyeti"ni anlamak demektir. Bu taktik ve varsayımlar da birbirleriyle tutarlı olmayabilirler: Metin birbirleriyle çatışan ya da çelişen birkaç "özne konumu"ndan okunabilir. Blake'in "Tyger" şiirini okurken, oradaki dilin nereden geldiğine ve neyin amaçlandığına dair bir fakir oluşturma süreci kendimize okur olarak bir "özne konumu" inşa etme sürecinden ayrılamaz. Şiirin tınısı, retorik taktikleri, imgeleri ve varsayımları ne tür bir okuru ima eder? Şiir bunu ne şekilde benimsemenizi bekler? Önermelerini, bize sunduğu şekilde kabul edeceğimizi mi (ve böylece bizi muteber ve onaylanmış okurlar haline getirmeyi mi?) umar; yoksa bizi kendi sunduğundan farklı eleştirel bir konum edinmeye mi davet eder? Başka bir deyişle ironik ya da satirik midir? Yahut daha rahatsız edici seçenek mi doğrudur, yani metin bir yandan bizden bir tür rıza koparmaya çalışırken bir yandan da bu rızayı baltalamaya çalışarak bizi rahatsız edici bir şekilde belirsizlik içinde bırakmaya mı uğraşmaktadır?

Dil ile insan öznelliği arasındaki ilişkiyi bu şekilde görmek "hümanist" safsata denebilecek şeyden –edebi metni bize hitap eden gerçek kişinin canlı sesinin *yazıya geçirilmesi* gibi bir şey olarak olarak gören naif anlayıştan– kaçınmak konusunda yapısalcılarla hemfikir olmaktır. Bu tür bir edebiyat anlayışı, edebiyatın en ayırt edici özelliğinden –yazıya geçirilmiş olmasından– her zaman rahatsızlık duyma eğilimindedir: Matbaa harfleri, bütün o soğuk gayri şahsiliğiyle, hantal cüssesini yazar ile bizim aramıza yerleştirir. Ah Cervantes'le doğrudan konuşabilseydik ne güzel olurdu! Böyle bir tavır, edebiyatı "maddiliğinden arındırır", edebiyatın dil olarak sahip olduğu maddi yoğunluğu, yaşayan "kişiler" arasındaki mahrem, manevi bir karşılaşmaya indirgemeye çalışır. Bu tavır liberal hümanizmin, feminizmden fabrika üretimine dek kişilerarası ilişkiye indirgenmeyen her şeye

karşı duyduğu şüpheyle atbaşı gider. Sonuçta, edebiyat metnine bir metin olarak bakma gibi bir derdi yoktur. Yapısalcılık hümanist safsataya pabuç bırakmamıştır ama bunun tam karşıtı bir tuzağa, insan öznelerini neredeyse yok sayma tuzağına düşmüştür. Yapısalcılar için, bir eserin "ideal okuru", elinin altında eseri tamamen anlaşılabilir kılacak bütün kodlar olan biriydi. Nitekim okur eserin "aynadaki yansıması" gibi bir şey, eseri "nasılsa öyle" anlayacak kişiydi. İdeal okurun eserin şifresini çözmek için gerekli bütün teknik bilgiyle donanmış olması, bu bilgiyi kusursuz uygulayabilmesi, her türlü engelleyici kısıtlamadan kurtulmuş olması gerekirdi. Bu model aşırıya götürüldüğünde, okurun uyruğu, sınıfı, cinsiyeti, etnik kökeni olmaması ve sınırlayıcı kültürel varsayımlardan etkilenmemesi gerekirdi. Bu tabloya tamamen uyan pek fazla okur bulunamayacağı doğrudur; ama yapısalcılara göre ideal okur gerçekten var olmak gibi bayağı bir şey yapmasa da olur. Bu kavram, daha çok belirli bir metnin "en uygun biçimde" nasıl okunabileceğini belirlemek için kullanılan bulgulayıcı (yani açıklayıcı) bir kurgudur. Başka bir deyişle okur sadece metnin bir işlevidir. Metnin bütün özelliklerini kapsayan bir tasvirini yapmak, metni anlamak için ne tür bir okura gerek duyulduğunu açıklamak ile aynı şeydir.

Yapısalcılığın koyutladığı ideal okur veya "süper okur" aslında her türlü sınırlayıcı toplumsal belirleyiciden muaf aşkın bir öznedir. İdeal okur kavramı, Amerikalı dilbilimci Noam Chomsky'nin dilsel "yeterlilik" [competence] nosyonundan çok etkilenmiştir. Dilsel "yeterlilik" dilin temelindeki kurallara vâkıf olmamızı sağlayan, doğuştan gelen kabiliyetler anlamına gelir. Ama Lévi-Strauss bile metinleri Kadiri Mutlak bir Tanrı'nın okuyacağı kadar iyi okuyamaz. Aslında Lévi-Strauss'un yapısalcılığa duyduğu yakınlık onun savaş sonrası Fransa'nın yeniden inşa edilmesine ilişkin siyasi görüşlerine, yani hiçbir ilahi yanı olmayan görüşlere bağlanmıştır, ki bu akla yatan bir iddiadır.[13] Yapısalcılık edebiyat kuramlarının, dinin tahtına en az onun kadar etkili başka bir ölçüt –bu örnekte modern bilim dininioturtmak için giriştikleri ama başarısızlığa mahkûm girişimlerden biridir. Fakat edebiyat eserlerini büsbütün nesnel bir gözle okuma arayışı ciddi sorunlar yaratır. En katı nesnel analizlerden bile yorum öğesini, dolayısıyla öznelliği silmek imkânsız görünmektedir. Mesela, yapısalcı eleştirmen, metnin çeşitli "anlamlandırıcı birimlerini" nasıl saptar? Eleştirmen özgül bir gösterge veya göstergeler kümesinin böyle temel bir birim oluşturduğuna, yapısalcılığın katı biçimlerinin

13. Simon Clarke, *The Foundations of Structuralism*. Brighton 1981, s. 46.

görmezden gelmeyi tercih ettiği kültürel varsayımlara başvurmadan nasıl karar verebilir? Bakhtin'e göre her dil, tam da toplumsal bir pratik olduğu için kaçınılmaz olarak değerlendirmelerle yoğrulmuştur. Kelimeler sadece nesneleri adlandırmazlar, aynı zamanda bu nesneler karşısında takınılan tavırları da içerirler: "Peyniri uzatır mısın?" cümlesini söyleme tonun beni, kendini, peyniri ve içinde bulunduğumuz durumu değerlendirme biçimini de gösterir. Yapısalcılık dilin bu "yananlamsal" boyutunu kabul etmiş ama bunun tüm içerimlerini benimsemekten uzak durmuştur. Yapısalcılık belli bir eserin iyi mi, kötü mü yoksa vasat mı olduğunu söyleme anlamında değerlendirmeler yapmayı kesinlikle reddetme eğilimindeydi; çünkü bu bilimdışı bir tavır gibi görünüyordu ve yapısalcılık da *güzel edebiyat* yanlılarının yapmacıklıklarından usanmıştı. Dolayısıyla bir yapısalcı olarak hayatınızı otobüs biletlerini inceleyerek geçirmemeniz için ilkesel olarak hiçbir neden yoktu. Bilimin kendisi size neyin önemli, neyin önemsiz olduğu hakkında en ufak bir ipucu vermiyordu. Davranışçı psikolojinin, nazenin, hüsnütabirlerden ve dolaylamalardan medet umar bir tavırla insani bir kokusu olan her dilden kaçınması gibi yapısalcılığın da değer yargılarından kaçınması onun yöntemiyle ilgili bir olgudan öte bir şeyi gösteriyordu. Bu yapısalcılığın geç kapitalist toplumda egemen olan yabancılaşmış bir bilimsel pratik kuramına ne ölçüde kurban düştüğünü de gösteriyordu.

Yapısalcılığın bu tür bir toplumun amaç ve usulleriyle bazı bakımlardan suçortağı olduğunu, İngiltere'de alımlanma biçimi açıkça gösterir. Yapısalcılık, geleneksel İngiliz edebiyatı eleştirisini iki kampa ayırmıştır. Bir yanda yapısalcılıkta bildiğimiz anlamda uygarlığın sonunu görenler vardır. Diğer yanda ise en azından Paris'te, bir süredir yolun sonuna gelmiş gibi görünen yapısalcılık trenine doluşurken hepsi de haysiyetlerini aynı oranda koruyamamış olan sabık veya esasen gelenekçi eleştirmenler vardır. Yapısalcılığın Avrupa'da artık entelektüel bir hareket olarak fiilen miadını doldurmuş olması onları rahatsız etmiyordu: Düşüncelerin Manş Denizi'ni ancak on yılda aşıp İngiltere'ye ulaşmasına belki de alışılmıştı. Bu eleştirmenlerin, entelektüel iltica memurları oldukları söylenebilir. Görevleri Dover'da oturup Paris'ten sevk edilmiş yeni düşünceleri kılı kırk yararcasına incelemek ve geleneksel eleştirel tekniklere az çok uyar gibi görünen malların gümrükten geçmesine izin verirken, onlarla birlikte gelen (Marksizm, feminizm, Freudculuk gibi) daha tehlikeli malları ülkeye sokmamaktır. Orta sınıfa ters düşmeyecek her şeye çalışma izni verilir; o kadar oturaklı olmayan fikirler ise bir sonraki gemiyle geri gön-

derilir. Bu eleştirilerin bir kısmı sert, incelikli ve faydalı olmuştur sahiden: İngiltere'de daha önce olanlara kıyasla önemli bir ilerleme olmuş ve en iyi örneklerinde *Scrutiny*'den bu yana pek görülmeyen entelektüel bir serüvencilik sergilenmiştir. Tek tek bazı metinlerin kayda değer ölçüde inandırıcı ve sağlam yorumları yapılmış, Fransız yapısalcılığı İngilizlere özgü geleneksel "dile karşı duyarlık" tavrıyla faydalı bir şekilde kaynaşmıştır. Her zaman dikkate alınmayan ama belirtilmesi gereken en önemli noktalardan biri, bu eleştiri anlayışının yapısalcılığa aşırı seçkinci bir tavırla yaklaşmış olmasıdır.

Yapısalcı kavramları böyle basiretli bir şekilde ithal etmenin amacı, edebiyat eleştirisine yeni meşguliyetler bulmaktı. Eleştirinin, yeni düşünceler açısından kısır, "uzun erimli perspektiflerden" yoksun ve hem yeni kuramlara hem de kendi kuramlarının içerimlerine utanç verici düzeyde kapalı olduğu belli bir zamandır açıkça ortadaydı. Avrupa Ekonomik Topluluğu İngiltere'ye nasıl ekonomik açıdan yardımcı olabiliyorsa, yapısalcılık da entelektüel açıdan yardımcı olabilirdi. Yapısalcılık, entelektüel açıdan azgelişmiş ülkeler için çökmekte olan yerli sanayilerini yeniden canlandırabilecek ağır sanayi tesisleri kuran bir tür yardım projesi işlevini görmüştür. Yapısalcılık, tüm akademik edebiyat uğraşını daha sağlam bir temele oturtmayı, böylece "beşeri bilimlerdeki kriz" denen şeyin üstesinden gelmeyi vaat eder. Yapısalcılık "Neyi öğretiyoruz, neyi inceliyoruz?" sorusuna yeni bir cevap sağlar. Bu soruya verilen eski cevap, yani edebiyat gördüğümüz gibi pek tatmin edici değildir: Çünkü kabaca söylersek, edebiyat çok fazla öznelcilik içerir. Ama öğrettiğimiz ve incelediğimiz şey, "edebiyat eserleri"nden ziyade "edebi sistem" –en başta edebiyat eserlerini tanımlamak ve yorumlamak için kullandığımız bütün uzlaşım, tür ve kodların oluşturduğu sistem– ise daha somut bir araştırma nesnesi bulmuş oluruz. Böylece eleştiri bir tür *meta*eleştiri haline gelebilir: Artık yalnızca yorumlayıcı ya da değerlendirici önermelerde bulunmak değil, bir adım geri çekilip bu önermelerin mantığını incelemek, bu önermeleri dile getirerek ne yapmak istediğimizi, uyguladığımız kod ve modelleri çözümlemek olabilir. Jonathan Culler'a göre "Edebiyat incelemesine girişmek, başka bir *Kral* Lear yorumu üretmek değil, bir kurumun, bir söylem tarzının başvurduğu uzlaşımlara ve yaptığı işlemlere dair anlayışımızı geliştirmektir".[14] Yapısalcılık edebiyat kurumunu canlandırmanın, ona günbatımını ballandıran vıcık vıcık sözlerden daha saygın bir *raison d'etre* [varlık nedeni] sağlamanın bir yoludur.

14. *The Pursuit of Signs*, Londra 1981, s. 5.

Ama asıl önemli olan, kurumu anlamak değil onu değiştirmek olabilir. Culler edebiyat söyleminin nasıl işlediğini araştırmanın başlı başına bir amaç olduğunu, başka bir gerekçe gerekmediğini varsayar görünüyor; ama bir kurumun "başvurduğu uzlaşımlar ve yaptığı işlemlerin" günbatımını ballandıran vıcık vıcık sözlerden daha az eleştirileceğini varsaymak için hiçbir neden yoktur; bunlara eleştirel bir tavırla yaklaşmamak, kesinlikle kurumun kendisinin iktidarını pekiştirmek anlamına gelecektir. Bu kitabın göstermeye çalıştığı gibi, bütün bu tür uzlaşım ve işlemler, belli bir tarihin ideolojik ürünleri, kesinliği tartışılabilir billurlaştırıcı görme (hem de yalnızca "edebi" görme biçimleri değil) biçimleridir. Görünüşte tarafsız olan bir eleştiri yönteminde üstü kapalı olarak koca koca toplumsal ideolojiler barınıyor olabilir; bu yöntemleri incelerken bu hesaba katılmazsa bu araştırma kuruma kölelik etmekten başka bir sonuç doğurmaz. Yapısalcılık kodların hiçbir şekilde masum olmadığını göstermiştir; ama bu kodları inceleme nesnesi olarak ele almak da pek masum bir tavır değildir. Hem bu incelemeyi yapmanın amacı nedir? Kimin çıkarlarına hizmet edecektir? Edebiyat araştırmacılarına mevcut uzlaşım ve işlemler bütününün radikal bir biçimde sorgulanabileceği izlenimini mi verecektir; yoksa bu uzlaşım ve işlemlerin her edebiyat araştırmacısının öğrenmesi gereken tarafsız teknik bilgilerden ibaret oldukları mı ima edilecektir? "Yeterli" okur ne demektir? Yalnızca bir tür yeterlilik mi vardır ve yeterlilik kimin ya da neyin ölçütleriyle ölçülecektir? Uzlaşımsal olarak tanımlandığı haliyle "edebi yeterlilik"ten bütünüyle yoksun olan birinin göz kamaştırıcı zenginlikte bir şiir yorumu yapması mümkün olabilir, bunu da alışılmış yorumbilgisi usullerine uyarak değil bunları hor görerek yapabilir. Bir yorum, uzlaşımsal eleştiri işlemlerini dikkate almıyor diye ille de "yetersiz" olması gerekmez: Birçok yorum bu uzlaşımlara fazlasıyla sadık kaldıkları için farklı bir anlamda yetersizdirler. Ayrıca edebiyat yorumunun, edebiyat alanıyla sınırlı olmayan değer, inanç ve varsayımlar içerdiğini düşündüğümüzde "yeterlilik"i değerlendirmek daha da zorlaşır. Edebiyat eleştirmeninin inançlar hakkında hoşgörülü olmaya hazır olduğunu ama teknik usullerden ödün vermeyeceğini iddia etmesi işe yaramaz; çünkü bunlar birbiriyle çok sıkı biçimde ilişkilidir.

Bazı yapısalcı savlar, eleştirmenin metnin şifresini çözmek için "uygun" kodlar belirleyip, sonradan bunları uyguladığını, böylece metnin kodları ile okurun kodlarının tedricen örtüşerek bütünlüklü bir bilgi oluşturduklarını varsayar gibidir. Ama bu kesinlikle fazla basit bir okuma anlayışıdır. Bir kodu metne uygularken, okuma süreci için-

de revizyona, dönüşüme uğradığını görebiliriz; aynı kodla okumaya devam ederken o kod "farklı" bir metin ürettiğini, bu "farklı" metnin de elimizdeki kodu dönüştürdüğünü keşfedebiliriz. Bu diyalektik süreç ilkesel olarak sonsuzdur; ve eğer sürecin sonsuz olduğunu kabul edersek, metne uygulanabilecek uygun kodları bulduğumuz zaman görevimizin biteceği yolundaki her türlü varsayım da çürütülmüş olur. Edebi metinler, "kod onaylayıcı" oldukları kadar "kod üretici" ve "kod bozucu"durlar da: Elimizin altındaki kodları pekiştirmenin yanı sıra bize yeni okuma yolları öğretebilirler. "İdeal" ya da "yeterli" okur, statik bir kavrayıştır: Bu kavrayış her türlü "yeterlilik" yargısının kültürel ve ideolojik olarak göreli olduğunu ve her okumanın "yeterlilik" kavramıyla ölçmenin gülünç kaçacağı edebiyat dışı varsayımları harekete geçirdiği hakikatini bastırır.

Gelgelelim yeterlilik kavramı teknik düzeyde bile sınırlı bir kavramdır. Yeterli okur metne belli kuralları uygulayabilen okurdur; peki ama kural uygulamanın kuralları nelerdir? Kural bize izleyeceğimiz yolu parmakla işaret eder; ama senin parmağın bir şeyi, ancak benim senin ne yaptığınla ilgili olarak yaptığım ve beni koluna değil gösterilen nesneye bakmaya yönlendiren belli bir yorum çerçevesinde "işaret eder". İşaret etmek "bariz" bir faaliyet değildir; kurallar da uygulama talimatlarını üstlerinde taşımazlar: Onları nasıl uygulayacağımızı katı bir biçimde belirlemiş olsalardı "kural" olmazlardı. Kuralları izlemek yaratıcı bir yorum gerektirir; genellikle bir kuralı seninle aynı biçimde uygulayıp uygulamadığımı, hatta uyguladığımız kuralın aynı olup olmadığını söylemek bile zordur. Kuralı uygulama biçimi yalnızca teknik bir sorun değildir: Bir kurala uymaya indirgenemeyecek daha geniş kapsamlı gerçeklik yorumlarına, angajmanlara ve temayüllere sıkıca bağlıdır. Kural, bir şiirdeki koşutlukları izlemek olabilir; ama neler koşutluk olarak kabul edilecektir? Benim koşutluk saydığım şeyler sana göre koşutluk değilse sen kuralı çiğnemiş olmazsın: Ben tartışmayı, ancak edebiyat kurumunun otoritesine başvurup, "Koşutluktan şunu kastediyoruz" sözleriyle noktalayabilirim. Niçin özellikle bu kuralı izlememiz gerektiğini sorarsan yeniden edebiyat kurumunun otoritesine başvurup: "Biz böyle yapıyoruz" diyebilirim. Sen de bu durumda her zaman "Güzel, başka bir şey yap" cevabını verebilirsin. Ne yeterliliği tanımlayan kurallara ne de metne başvurmam bu cevaba karşı çıkmama yeter: Bir metinle yapılabilecek binlerce şey vardır. Bu senin "anarşistlik" yaptığın anlamına da gelmez: Anarşist, kelimenin yaygın, gevşek anlamıyla kuralları çiğneyen kişi değil, kuralları çiğneme *amacı* taşıyan, kural olarak kuralları çiğne-

yen kişidir. Sen edebiyat kurumunun yaptıklarına meydan okuyorsundur, ben bunu çeşitli tartışmalarla savuşturabilirim ama "yeterliliğe" başvurarak savuşturamam; çünkü sorgulanmakta olan zaten "yeterliliğin" ta kendisidir. Yapısalcılık mevcut pratiğe başvurup onu inceleyebilir; ama "Başka bir şey yap" diyenlere cevabı nedir?

IV

Postyapısalcılık

Okurun da hatırlayacağı gibi Saussure, dilde anlamın yalnızca bir farklılık meselesi olduğunu ileri sürer. "Kaz", "kar" veya "yaz" olmadığı için "kaz"dır. Peki ama bu farklılık süreci nereye kadar götürülebilir? "Kaz" aynı zamanda "kaş" veya "saz" olmadığı için de "kaz"dır, "saz" ise "sal" veya "faz" olmadığı için "saz"dır. Nerede durulması gerekiyor? Dildeki bu farklılık süreci sonsuza kadar götürülebilir gibi görünmektedir: Ama bu süreç sonsuzsa, Saussure'ün dilin kapalı, istikrarlı bir sistem oluşturduğu fikrine ne olur? Her gösterge, bütün diğer göstergeler olmadığı için kendisiyse o zaman her gösterge potansiyel olarak sonsuz bir farklılık dokusundan oluşuyormuş gibi görünecektir. Bu nedenle bir göstergeyi tanımlamak zannedildiğinden daha alengirli bir iş olabilir. Saussure'ün *langue* kavramı, *sınırlandırılmış* bir anlam yapısını çağrıştırır; iyi de dilde çizgi nereye çekilecek?

Saussure'ün anlamın doğasının farklılığın ürünü olduğu görüşünü ifade etmenin bir başka yolu da, anlamın her zaman göstergelerin ayrışmasının veya "eklemlenmesinin" sonucu olduğunu söylemektir. "Kayak" göstereni bize "kayak" kavramını, yani gösterileni iletir; çünkü kendini "kazak" göstereninden ayrıştırmıştır. Yani gösterilen, iki gösteren arasındaki farklılığın ürünüdür. Ama gösterilen aynı zamanda diğer birçok gösterenin ("dayak", "kayık", "kasık" vs) arasındaki farklılığın da ürünüdür. Bu, Saussure'ün göstergeyi bir gösteren ile bir gösterilen arasındaki düzenli, simetrik bir birlik olarak gören kavrayışını sorgular. Çünkü gerçekte "kayak" gösterileni, gösterenlerin karmaşık etkileşiminin ürünüdür ve bu etkileşimin görünür bir sonu yoktur. Anlam, belli bir gösterene sıkı sıkıya iliştirilmiş bir kavram değil, gösterenlerin potansiyel olarak sonsuz oyununun çıktısıdır. Gösteren, bize aynanın bir imge sunduğu gibi doğrudan bir gösterilen sunmaz: Dilde gösterenler düzeyi ile gösterilenler düzeyi arasında bire bir, uyumlu mütekabiliyetler kümesi yoktur. Üstüne üstlük, gösterenler ile gösterilenler arasında da sabit bir ayrım yoktur. Bir gösterenin anlamını (yani gösterilenini) öğrenmek için sözlüğe bakabilirsiniz; ama sözlükte sadece daha da çok gösterenle karşılaşırsınız, bunların da gösterilenlerini aramanız gerekir ve bu böyle sürer gider. Ele aldığımız süreç, kuramsal olarak sadece bitimsiz değil aynı zamanda bir ölçüde döngüseldir de: Gösterenler sürekli olarak gösterilenlere, gösterilenler ise gösterenlere dönüşürler ve hiçbir zaman kendisi de bir gösteren olmayan nihai bir gösterilene ulaşamazsınız. Yapısalcılık gönderge ile göstergeyi birbirinden koparmıştı, genellikle "postyapısalcılık" olarak bilinen bu düşünce biçimi de bir adım daha atar: Gösteren ile gösterileni birbirinden koparır.

Başka türlü söylersek, anlam doğrudan göstergede *mevcut* değildir. Bir göstergenin anlamı, o göstergenin *ne olmadığına* bağlı olduğuna göre, anlamı da bir bakıma hiçbir zaman kendi içinde taşımaz. Anlam bütün bir gösterenler zincirine dağıtılmış veya yayılmıştır, deyim yerindeyse: Kolayca sabitlenemez, hiçbir zaman tümüyle sadece bir göstergede bulunamaz; fakat sürekli bir mevcudiyet-namevcudiyet kırpışması gibi bir şeydir. Bir metni okumak, kolyedeki boncukları saymaktan ziyade, bu sürekli kırpışma sürecini izlemeye benzer. Anlamı hiçbir zaman sabitleyememizin, dilin zamansal bir süreç olmasından kaynaklanan başka bir yönü de vardır. Bir cümleyi okurken cümlenin anlamı bir şekilde her zaman askıya alınır, ertelenir veya daha belli değildir, "gelmekte"dir: Bir gösteren beni bir başkasına, o da bir başkasına götürür durur, ilk anlamlar sonraki anlamlar tarafın-

dan dönüştürülür ve cümle bitse de dil sürecinin kendisi bitmez. Her zaman orada olandan daha fazla anlam vardır. Bir cümlenin anlamını yalnızca kelimeleri mekanik bir biçimde üst üste yığarak kavrayamam: Kelimelerin görece tutarlı bir anlam oluşturmaları için, her birinin, deyim yerindeyse daha öncekilerin izlerini taşıması ve kendini daha sonra gelecek olan kelimelerin izlerine açık tutması gerekir. Anlam zincirindeki her gösterge, hiç tükenmeyen karmaşık bir doku oluşturacak şekilde bütün diğerleriyle birlikte hesaba katılır veya izlenir ve bu anlamda da hiçbir gösterge tümüyle "saf" ya da "tamamen anlamlı" değildir. Bütün bunlar olurken bir yandan da her göstergede bilinçsizce de olsa kendisi olmak için dışladığı diğer kelimelerin izlerini görebilirim. "Kaz" yalnızca "kar" ve "yaz" olmaya karşı koyarak "kaz" olmuştur; ama bu diğer göstergeler gerçekte "kaz"ın kimliğinin kurucusu oldukları için yine de bir şekilde "kaz" kelimesinin bünyevi birer parçasıdırlar.

Anlam hiçbir zaman kendisiyle özdeş değildir, diyebiliriz. Anlam, sadece başka bir gösterge olmadıkları için kendileri olan göstergelerin ayrışma ve eklemlenme sürecinin sonucudur. Aynı zamanda ertelenmiş, askıya alınmış, gelmekte olan bir şeydir. Anlamın hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmaması, göstergeler her zaman tekrarlanabilir ya da yeniden üretilebilir olmalıdırlar anlamına da gelir. Yalnızca bir kere ortaya çıkan işarete "gösterge" diyemeyiz. Dolayısıyla göstergenin yeniden üretilebilir olması, onun kimliğinin bir parçasıdır; ama onun kimliğini bölen şeydir de; çünkü her zaman anlamını değiştiren farklı bir bağlamda yeniden üretilebilir. Bir göstergenin "başlangıçtaki" anlamını, "başlangıçtaki" bağlamını bilmek güçtür: O göstergeyle birçok farklı durumda karşılaşırız; tanımlanabilir bir gösterge olabilmesi için bütün bu durumlarda belirli bir tutarlılığı sağlaması gerekse de, bağlamı her zaman farklı olduğu için hiçbir zaman *kesinlikle* aynı, hiçbir zaman kendisiyle özdeş değildir. "Cat" dört ayaklı tüylü bir yaratık, kötücül insan, düğümlü bir kırbaç, Amerikalı, gemi çapasını çıkartmak için kullanılan yatay kiriş, altı ayaklı fotoğraf makinesi tripodu, sivri uçlu kısa çubuk vb anlamında kullanılabilir. Sadece dört ayaklı tüylü bir hayvan anlamına gelse bile, bağlamına göre bu anlam değişebilir: Gösterilen, karıştığı çeşitli gösterenler zincirinde sürekli değişecektir.

Bütün bunlar dilin klasik yapısalcıların düşünmedikleri ölçüde istikrarsız bir şey olduğu anlamına gelir. Dil, simetrik gösteren ve gösterilen birimleri içeren, açık seçik sınırlandırılmış, tanımlanmış bir yapıdan ziyade, barındırdığı unsurların sürekli bir karşılıklı ilişki ve dönüşüm içinde bulundukları, içindeki hiçbir unsurun mutlak olarak

tanımlanamayacağı, her şeyin diğer her şeye karışıp izini bıraktığı sınırsız, saçılmış bir ağ gibi görünmeye başlar artık. Eğer bu doğruysa, bazı geleneksel anlam kuramlarına ciddi bir darbe indirir. Bu kuramlara göre göstergenin işlevi içedönük deneyimleri ya da gerçek dünyadaki nesneleri yansıtmak, kişinin duygu ve düşüncelerini "açığa çıkartmak" veya gerçekliği betimlemektir. Daha önce yapısalcılığı tartışırken bu "temsil" fikrinin içerdiği bazı sorunlara değinmiştik; ama bu aşamada başka bazı güçlükler de çıkar ortaya. Çünkü şimdi ana hatlarıyla açıkladığım kurama göre hiçbir şey göstergelerde tam olarak mevcut değildir: Söylediğim veya yazdıklarımla sizin karşınızda tamamen mevcut olduğuma inanmam yanılsamadır; çünkü göstergeleri kullanmak, aktarmaya çalıştığım anlamın da dağılmasını, bölünmesini ve kendisiyle hiçbir zaman özdeş olmamasını gerektirir. Aslında yalnızca iletmek istediğim anlam için değil *benim* için de aynı şey söz konusudur: Çünkü dil sadece kullandığım bir araç olmadığı, benim imal edildiğim şey de olduğu için istikrarlı, birleşik bir bütünlük olduğum düşüncesinin de bir kurgu olması gerekir. Kendimi ne sizin ne de kendim karşısında hiçbir zaman tümüyle mevcut kılamam. Zihnime baktığım veya ruhumu yokladığım zaman yine göstergeler kullanmak zorundayımdır ki bu da hiçbir zaman kendimle "tam bir birlik" içinde olamayacağım anlamına gelir: Bu sonradan kusurlu dil ortamının çarpıttığı, kırınıma uğrattığı saf, bozulmamış bir anlama, niyete veya deneyime sahip olduğum anlamına gelmez: Dil içinde nefes aldığım için hiçbir zaman saf, bozulmamış bir anlam veya deneyimim olamaz.

Kendimi, bunun mümkün olabileceğine, düşüncelerimi kâğıda yazarken olmasa da konuşurken kendi sesimi dinleyerek belki ikna edebilirim. Çünkü konuşma ediminde, kendimle yazdığımda olduğundan epey farklı bir biçimde "çakışır" gibi görünürüm. Konuşurken kelimelerim doğrudan bilincimde mevcutmuş gibidir, sesim de onları ileten mahrem, kendiliğinden araç haline gelir. Halbuki yazarken iletmek istediğim anlamlar denetimimden çıkma riskini taşır: Düşüncelerimi gayri şahsi yazı ortamı aracılığıyla ilettiğim ve basılı metnin kalıcı, maddi bir varlığı olduğu için, bu metin her zaman benim tahmin veya niyet etmediğim şekillerde dolaşıma sokulabilir, yeniden üretilebilir, alıntılanabilir, kullanılabilir. Yazı beni kendi varlığımdan yoksun bırakıyor gibi görünür: Elden düşme bir iletişim tarzıdır, konuşmanın soluk, mekanik bir biçimde yazıya dökülmesidir, dolayısıyla da her zaman bilincimin bir adım gerisindedir. Platon'dan Lévi-Strauss'a uzanan Batı felsefe geleneği işte bu nedenle yazıyı sürekli olarak cansız, yabancılaşmış bir ifade biçimi olarak kötüleyip insan sesini sürek-

li olarak yüceltmiştir. Bu önyargının ardında belirli bir "insan" anlayışı yatar: İnsan kendiliğinden kendi anlamlarını yaratmaya ve ifade etmeye ve en derinlerde yatan varlığının saydam bir aracı olarak dile ve kendine tam manasıyla hâkim olmaya muktedirdir. Ama bu kuramın göremediği şey, "insan sesinin" basılı yazı kadar maddi bir şey olduğu ve konuşma göstergeleri de yazı göstergeleri gibi sadece farklılık ve ayrışma süreciyle işlediğinden, yazının konuşmanın elden düşme biçimi kabul edilmesi gibi, konuşmanın da bir yazı biçimi olarak görülebileceğidir.

Batı felsefesi yazıdan kuşku duyup "insan sesine" ağırlık vererek "sesmerkezci" [phonocentric] olmasının yanı sıra aynı zamanda daha geniş anlamda "sözmerkezci"dir [logocentric], bütün düşünce, dil ve deneyimimizin temeli işlevini görecek nihai bir "söz", mevcudiyet, öz, hakikat veya gerçekliğin var olduğuna inanır. Bütün diğer göstergelere anlam kazandıracak bir göstergenin ("aşkın gösteren") ve bütün göstergelerin işaret ettiği söylenebilecek temellendirici, sorgulanamaz bir anlamın ("aşkın gösterilen") hasretini çekmiştir. Çeşitli zamanlarda bu rol için çeşitli adaylar –Tanrı, İde, Dünya Tini, Benlik, töz, madde vs– ön plana çıkmıştır. Bu kavramların her biri bizim tüm düşünce ve dil sistemimizin *temelini* oluşturmayı umdukları için, kendilerinin bu sistemin ötesinde olmaları gerekir, dilsel farklılıkların oyunundan etkilenmemeleri gerekir. Düzenlemeye ve temellendirmeye çalıştığı dillerde içerilemez: Bir şekilde bu söylemlerden önce gelmesi gerekir. Bir anlam olmalı ama öbür anlamlar gibi sadece farklılıkların oyununun ürünü olmamalıdır. Anlamların anlamı, tüm düşünce sisteminin dingil çivisi ya da dayanak noktası, öbür göstergelerin etrafında döndükleri ve itaatkâr bir şekilde yansıttıkları bir gösterge olarak ortaya çıkmalıdır.

Size ana hatlarıyla anlattığım dil kuramının sonuçlarından biri, bu tür her aşkın anlamın kurmaca –belki de gerekli bir kurmaca– olduğudur. Anlamlandırmanın açık uçlu oyunu içinde yoğrulmayan, başka düşüncelerin iz ve parçalarından arınmış hiçbir kavram yoktur. Gösterenlerin bu oyunu içinden bazı anlamlar, toplumsal ideolojiler tarafından ayrıcalıklı bir konuma yükseltilir ya da diğer anlamların etrafında dönmeye zorlandıkları bir merkez haline getirilirler. Örneğin bizim toplumumuzdaki Özgürlük, Aile, Demokrasi, Bağımsızlık, Otorite, Düzen gibi kavramları düşünün. Bu anlamlar bazen bütün diğerlerinin *kökeni*, hepsinin fışkırdığı kaynak olarak görülürler ama gördüğümüz gibi bu garip bir düşünce biçimidir; çünkü bu anlamın mümkün olabilmesi için diğer göstergelerin çoktan varolmuş olmaları gerekir. Bir

köken düşünüp de daha ötesini araştırmayı istememek zordur. Bu tür anlamlar başka bir bağlamda ise köken değil, diğer bütün anlamların kararlı bir şekilde yöneldikleri ya da yönelmeleri gereken bir *erek* olarak görülürler. Hayatı, dili ve tarihi bir ereğe, yani *telos*'a yönelimi açısından ele alan erekselcilik [teleology], anlamları bir önem hiyerarşisi içinde düzenleme ve payelendirme, aralarında nihai bir amaç açısından bir kıdem sırası yaratma biçimidir. Ama tarihi ve dili basit çizgisel bir evrim olarak gören bu tür bir kuram, göstergelerin deminden beri anlatmakta olduğum ağı andıran karmaşıklığını ve dilin fiili süreçleri içindeki ileri ve geri, öne ve yana doğru yaptığı mevcudiyet ve namevcudiyet hareketlerini fark edemez. İşte postyapısalcılık, bu ağı andıran karmaşıklığı "metin" kelimesiyle adlandırır.

Birkaç sayfadır görüşlerini serimlemekte olduğum Fransız filozof Jacques Derrida, üzerinde tüm bir anlamlar hiyerarşisinin inşa edilebileceği sarsılmaz bir temele, bir ilk ilkeye, sağlam bir zemine dayanan tüm düşünce sistemlerini "metafizik" olarak değerlendirir. Derrida kendimizi bu tür ilk ilkeler oluşturma itkisinden kurtarabileceğimize inanıyor değildir; çünkü bu itki tarihimizin derinlerine yerleşmiştir, dolayısıyla –hiç değilse henüz– ortadan kaldırılamaz ya da görmezlikten gelinemez. Derrida kendi eserlerinin de bu metafizik düşünceden her ne kadar kaçmaya çalışırsa çalışsın kaçınılmaz olarak bu düşünceyle "lekelenmiş" olduğunu gözlemler. Ama bu tür ilk ilkeleri yakından incelerseniz, her zaman "yapıbozuma maruz bırakılabileceklerini" [deconstructed] görebilirsiniz: Bu ilkelerin, belirli bir anlam sistemini dışarıdan destekleyen şeyler değil, bu sistemin ürünleri oldukları gösterilebilir. Bu türden ilk ilkeler genellikle dışladıkları şeylerle tanımlanırlar: Yapısalcılığın bayıldığı türden bir "ikili karşıtlığın" [binary opposition] bir parçasını oluştururlar. Nitekim erkek egemen bir toplumda, erkek kurucu ilke, kadın da bu ilkenin dışlanmış karşıtıdır; ve böyle bir karşıtlık yerli yerinde kaldığı sürece bütün sistem etkili bir biçimde işleyebilir. "Yapıbozum" [deconstruction]* bu tür karşıtlıkların kısmen altının oyulmasını veya karşıtlıkların metinsel anlam süreci içinde birbirlerinin altını zaten oyduklarının gösterilmesini sağlayan eleştirel işleme verilen addır. Kadın erkeğin karşıtı, "ötekisi"dir: Kadın erkek-olmayandır, kusurlu erkektir, kadına eril ilk ilke karşısında olumsuz bir değer yüklenmiştir. Ama erkek de sadece bu karşıtını, ötekisini sürekli olarak dışladığı, kendini ona bir antitez

* Kitabın ilk basımında "yapıçözüm" karşılığı kullanılmış. Ancak aradan geçen on üç yılda "yapıbozum" önerisi daha çok benimsendi. Biz de teamüle uyuyoruz. (ç.n.)

olarak tanımladığı için erkektir, dolayısıyla tam da kendi biricik, özerk varoluşunu ortaya koymaya çalışırken bütün kimliği tehlikeye girer. Kadın sadece onun bilgisi dışında olduğu için öteki değil, aynı zamanda onun ne olmadığının imgesi olarak, dolayısıyla da ne olduğunun en önemli hatırlatıcısı olarak onunla mahrem bir ilişki kurmuş olan bir ötekidir. Erkek aşağılarken bile bu ötekine muhtaçtır ve bir hiç gözüyle baktığı bu şeye pozitif bir kimlik vermek zorundadır. Erkeğin varlığı asalakça kadına, kadını dışlama ve onu kendine tabi kılma edimine bağımlıdır; fakat bu dışlamanın zorunlu olmasının nedeni kadının belki de o kadar öteki olmayışı olabilir. Belki de kadın erkeğin bastırmak, kendi varlığının dışına itmek, tanımlanabilir sınırlarının ötesinde tamamen yabancı bir yere göndermek istediği, kendinde bulunan bir şeylerin alametidir. Belki de dışarıda olan aynı zamanda içeride, yabancı olan ise yakındadır, dolayısıyla erkek bu iki bölge arasındaki kesin sınırı elinden geldiğince dikkatle korumalıdır çünkü bu sınır her zaman ihlal edilebilir; zaten hep ihlal edilmiştir ve göründüğü kadar mutlak değildir.

Yapıbozum, klasik yapısalcılığın ikili karşıtlıklarının, ideolojilerin tipik görme biçimini temsil ettiğini fark etmiştir. İdeolojiler kabul edilebilen ile edilmeyen, benlik ile ben olmayan, doğruluk ile yanlışlık, anlam ile anlamsızlık, akıl ile delilik, merkezi ile marjinal, yüzey ile derinlik arasında katı sınırlar çizmeyi severler. Daha önce belirttiğim gibi bu türden metafizik düşünceden kaçınmak kolay değildir: Bu ikili düşünme alışkanlığından çıkıp metafizik aşırı bir bölgeye kolayca geçemeyiz. Ama –ister "edebi" ister "felsefi"– metinler üzerinde belli bir şekilde çalışarak bu karşıtlıkları çözümlemeye başlayabilir, bir antitezin nasıl gizlice diğerinin içinde de var olduğunu gösterebiliriz. Yapısalcılık metni ikili karşıtlıklara (alçak/yüksek, aydınlık/karanlık, Doğa/Kültür vb) ayırmak ve onların işleyiş mantığını serimlemekle yetiniyordu. Yapıbozum bu karşıtlıkların yerlerini korumak için kendilerini nasıl dönüştürdüklerini ya da yok ettiklerini veya sonradan dönüp başlarına bela olacak bazı ince ayrıntıları metnin çeperlerine gönderme gereğini duyduklarını göstermeye çalışır. Derrida'nın kendi tipik okuma alışkanlığı, eserde görünüşte kenarda kalan bir parçayı –bir dipnotu, yinelenen önemsiz bir terim veya imgeyi, rastgele bir anıştırmayı– ele alma ve onu metnin tamamına hükmeden karşıtlıkları sökme tehdidi ortaya çıkana dek inatla kurcalama şeklindedir. Demek ki yapıbozumcu eleştirinin taktiği bazı metinlerin nasıl kendi egemen mantık sistemlerine ters düştüklerini göstermektir; yapıbozum bunu metinlerin başlarının derde girdikleri, takıldıkları ve kendi-

leriyle çelişkiye düşmek zorunda kaldıkları "semptomatik" noktalara, *aporia*'lara yani anlamsal çıkmazlara dikkat çekerek gösterir.

Bu yalnızca bazı yazı türlerini kapsayan ampirik bir gözlem değildir: Yazının kendisinin doğasına ilişkin evrensel bir önermedir. Çünkü eğer bu bölümün başında anlattığım anlamlandırma kuramı geçerliyse, o zaman *yazının kendisinde*, her türlü sistem ve mantıktan nihai olarak kaçan bir şey var demektir. Metnin yapı kategorileri ya da geleneksel eleştirel yaklaşım kategorileri içine kolayca sokulamayan sürekli bir anlam genişlemesi, taşması, yayılması (Derrida buna "saçılma" [dissemination] adını verir) söz konusudur. Yazı da bütün dil süreçleri gibi farklılıklarla işler; ama farklılığın kendisi bir *kavram* değildir, düşünülebilecek bir şey değildir. Bir metin bize anlam veya anlamlandırmanın doğasına ilişkin, önerme olarak formüle edemeyeceği bir şey "gösterebilir". Derrida'ya göre her türlü dil, kesin anlamın ötesindeki bu "fazla"yı sergiler ve bu fazlayı içermeye, sınırlamaya çalışan anlamdan kaçma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Bu tehlikenin en bariz görüldüğü yer "edebi" söylemdir; ama aynı tehlike bütün yazılar için geçerlidir. Yapıbozum bütün mutlak ayrımlar gibi edebi/edebi olmayan karşıtlığını da reddeder. Demek ki *yazı* kavramının ortaya çıkışı tam da yapı düşüncesine yönelik bir meydan okumadır; çünkü bir yapı *her zaman bir merkez, sabit bir ilke, bir anlamlar hiyerarşisi ve sağlam* bir temel varsayar; yazının sonsuz farklılaştırıcılığı ve erteleyiciliğinin* sorguladığı da işte bu fikirlerdir. Başka bir deyişle, yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçmiş bulunuyoruz. Postyapısalcılık Derrida'nın yapıbozumcu işlemlerini, Fransız tarihçi Michel Foucault'nun çalışmalarını, Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın ve feminist filozof ve eleştirmen Julia Kristeva'nın yazılarını kapsayan bir düşünce tarzıdır. Bu kitapta Foucault'nun çalışmalarını açıktan açığa tartışmadım; fakat bu çalışmalar olmasaydı Sonuç bölümünü yazmam mümkün olmazdı; zira o bölüm üzerindeki etkisi çok büyüktür.

Bu gelişimi izlemenin bir yolu da Fransız eleştirmen Roland Barthes'ın eserlerini incelemektir. *Mythologies* (1957)**, *On Racine* (1963), *Elements of Semiology* (1964), *Système de la Mode* (1967) adlı ilk eserlerinde "yüksek" yapısalcı bir profil çizen Barthes moda,

---

* Derrida'nın Fransızca'da hem ertelemek hem de farklı olmak anlamına gelen *differer* fiilini iki anlamı da aynı anda vermek için (á) ile yazarak oluşturduğu sözcük "différance" yapıbozumcu yöntem için kilit önemdedir. Bu kelimenin Türkçe'deki gibi İngilizce'de de karşılığı olmadığı için, Eagleton açarak kullanıyor. (ç.n.)

** *Çağdaş Söylenler*, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yay., 1998. (y.h.n.)

striptiz, Racine tarzı tragedya, biftek ve patates gibi anlamlandırıcı sistemleri hafif bir ruh haliyle analiz eder. 1966'da kaleme aldığı önemli denemesi "Anlatının Yapısal Analizine Giriş", Jakobson'cu ve Lévi-Strauss'cu bir tarzda yazılmıştır; anlatının yapısını farklı birimlere, işlevlere ve "endekslere" (karakter psikolojisine, "atmosfer"e vb dair işaretlere) ayırır. Bu tür birimler anlatıda birbirlerini izler, yine de eleştirmenin görevi bu birimleri zamandışı bir açıklama çerçevesi içine yerleştirmektir. Gelgelelim, Barthes'ın yapısalcılığı bu ilk çalışmalarında bile başka kuramların izlerini taşır. *Michelet par lui-même'de* (1954) fenomenolojinin, *On Racine*'de psikanalizin etkileri görülür; ayrıca edebi üslubu bu ilk eserlerinde bile açıkça hissedilir. Barthes'ın şık, oyuncul, neoloji dolu düzyazı üslubu yapısalcı araştırmanın katılığına sığmayan bir yazı "fazla"sını beraberinde getirir: Bu Barthes'ın, anlamın zorbalığından kısmen kurtulup özgürlüğün keyfini çıkardığı bir alandır. *Sade, Fourier, Loyola* (1971) adlı eseri erken dönem yapısalcılık ile daha sonraki erotik oyunculluğun ilginç bir karışımıdır; Sade'ın yazısında erotik konumlanışların sistematik permütasyonlarını görür.

Dil, özellikle de Saussure'ün göstergenin her zaman tarihsel ve kültürel bir uzlaşım meselesi olduğu yolundaki görüşü, Barthes'ın değişmez temasıdır. Barthes'a göre "sağlıklı" gösterge, kendi keyfiliğine dikkat çeken göstergedir, yani kendini "doğal" diye yutturmaya uğraşmayan, anlamı ilettiği anda kendi göreli, yapay statüsüne ilişkin bazı şeyleri de sezdiren gösterge. İlk eserlerinde bu inancın ardındaki itki siyasidir: Kendilerini doğal gösteren, dünyaya bakmanın tek yolu olarak sunan göstergeler, tam da bu yüzden otoriter ve ideolojiktirler. İdeolojinin işlevlerinden biri de toplumsal gerçekliği "doğallaştırmak" ve onu Doğa'nın kendisi gibi masum ve değişmez olarak göstermektir. İdeoloji, kültürü Doğa'ya dönüştürmek ister ve "doğal" gösterge de silahlarından biridir. Bir bayrağı selamlamak* veya Batı demokrasisinin "özgürlük" kelimesinin hakiki anlamını temsil ettiğini düşünmek, dünyadaki en bariz, kendiliğinden tepkilerden biri haline gelmiştir. Bu anlamda ideoloji çağdaş bir mitoloji, kendisini muğlaklıktan ve alternatif imkânlardan arındırmış bir bölgedir.

Barthes'a göre, bu "doğal tavra" tekabül eden bir edebiyat ideolojisi vardır ve adı da gerçekçiliktir. Gerçekçi edebiyat, dilin toplumsal olarak göreli, yani inşa edilmiş doğasını gizlemeye çalışır: Her nasılsa

* Bilindiği gibi Barthes, *Çağdaş Söylenler*'de bir dergi kapağındaki, Fransız bayrağını selamlayan zenci asker fotoğrafını, Fransa'nın emperyalist ideolojisini gizlemeye yarayan bir gösterge olarak yorumlamıştır. (ç.n.)

doğal olan bir "gündelik" dil biçimi olduğu önyargısını doğrulamaya hizmet eder. Bu doğal dil, gerçekliği bize "olduğu gibi" aktarır. Bu dil –romantizm veya sembolizm gibi–, gerçekliği çarpıtıp öznel şekillere dönüştürmez, dünyayı bize Tanrı'nın bilebileceği gibi temsil eder. Gösterge belirli, değişebilir bir gösterge sisteminin kurallarıyla belirlenen, değişebilir bir kendilik olarak görülmez: Nesneye veya zihne açılan yarısaydam bir pencere olarak görülür. Kendi içinde gayet nötr ve renksizdir: Tek görevi başka bir şeyi temsil etmek, kendisinden bağımsız olarak kavranan anlamın aracı olmaktır ve ilettiği şeye mümkün olduğu kadar az müdahale etmek zorundadır. Gerçekçilik veya temsil ideolojisinde, kelimelerin kendi düşünceleriyle veya nesneleriyle, esasen doğru ve değişmez bir ilişki kurduğu düşünülür: Kelime bu nesneye bakmanın veya düşünceyi dile getirmenin tek uygun yolu haline gelir.

Dolayısıyla Barthes'a göre gerçekçi veya temsili gösterge esasen sağlıksızdır. Gerçeği onun müdahalesi olmadan algıladığımız yanılsamasını beslemek için kendi gösterge statüsünü siler. "Yansıma", "ifade" ya da "temsil" olarak gösterge, dilin üretici niteliğini yadsır: Sadece onu anlamlandıracak bir dile sahip olduğumuz için bir "dünya"mız olduğunu ve bizim "gerçek" saydığımız her şeyin, içinde yaşadığımız değişken anlamlandırma yapılarına bağlı olduğunu görmezden gelir. Barthes'ın "çifte" göstergesi –bir anlamı iletirken aynı zamanda kendi maddi varoluşuna da dikkat çeken gösterge– biçimcilerin ve Çek yapısalcılarının "yadırgatıcı" dilinin ve Jakobson'un kendi dilsel varlığını öne çıkaran "şiirsel" sözünün torunudur. "Çocuğu" değil de "torunu" dedim; çünkü biçimcilerin çocukları, Alman Weimar Cumhuriyeti'nde bu "yadırgatma/yabancılaştırma etkilerini" siyasi amaçlarla kullanan sosyalist sanatçılardır, ki Bertolt Brecht de bunlardan biridir. Bu sanatçıların ellerinde, Şiklovski'nin ve Jakobson'un yadırgatıcı aygıtları, sözel işlevlerin çok ötesinde şeyler haline gelmişlerdir: Herkesin sorgusuz sualsiz kabul ettiği şeylerin ne kadar sorgulanabilir olduğunu göstermek, siyasi toplumu "yapaylaştırmak", "yadırgatıcılaştırmak" için kullanılan şiir, sinema ve tiyatro araçları haline gelmişlerdir. Bu sanatçılar aynı zamanda Bolşevik fütüristlerinin, diğer Rus avangard sanatçıların, Mayakovski'nin, "Sanatta Sol Cephe"nin, 1920'ler Sovyetleri'nin kültürel devrimcilerinin de vârisiydiler. Barthes'ın *Critical Essays* (1964) adlı eserinde Brecht tiyatrosuna ilişkin coşkulu bir deneme yer alır. Barthes bu tiyatronun Fransa'daki ilk savunucularından olmuştur.

Erken yapısalcı döneminde Barthes hâlâ bir edebiyat "bilimi" ihtimaline inanır; ama bu bilimin "içeriklerin" değil sadece "biçimlerin"

bilimi olacağını söyler. Böyle bir bilimsel eleştiri bir anlamda nesnesini, "gerçekten olduğu şekliyle" bilmeyi amaçlayacaktır; peki ama bu Barthes'ın tarafsız göstergeye duyduğu düşmanlığa ters düşmez mi? Zira eleştirmen de, edebi metni analiz etmek için eninde sonunda dili kullanmak zorundadır ve bu dilin Barthes'ın genelde temsili söyleme yönelttiği eleştirilere hedef olmaması için hiçbir neden yoktur. Eleştiri söylemi ile edebiyat metninin söylemi arasında ne gibi bir ilişki vardır? Yapısalcı için eleştiri, nesnesine yukarıdan yaklaşarak onu önyargısız olarak inceleyen bir tür "üstdildir"; başka bir dil hakkındaki dil. Ama Barthes'm *Système de la Mode* adlı eserinde fark ettiği gibi nihai bir üstdil olamaz: Her zaman başka bir eleştirmen çıkıp sizin eleştirinizi kendi inceleme nesnesi yapabilir ve bu sonsuza dek sürebilir. Barthes *Critical Essays*'de eleştirinin, (metni) "kendi dili ile mümkün olduğu kadar kapladığım" söyler; *Critique et vérité*'de (1966) eleştirel söylem, "eserin birincil dilinin üzerinde yüzen bir ikinci dil olarak" görülür. Aynı denemede edebiyat dili artık postyapısalcı terimler olarak kabul edilegelen terimlerle açıklanmaya başlamıştır: Edebiyat dili, "dibi olmayan" bir dil, "boş bir anlam" tarafından desteklenen "saf muğlaklık" gibi bir şeydir. Durum buysa, klasik yapısalcılığın yöntemlerinin dille başa çıkabileceği şüphelidir.

"Kopuş çalışması", Barthes'ın Balzac'ın *Sarrasine* adlı hikâyesini şaşırtıcı bir biçimde incelediği *S/Z*'dir (1970).* Edebiyat eserine artık istikrarlı bir nesne ya da sınırlı bir yapı muamelesi yapılmaz, eleştirmenin dili de her türlü bilimsel nesnellik iddiasını bir yana bırakmıştır. Eleştiri açısından en karmaşık metinler okutan metinler değil, yazdıran metinlerdir; eleştirmenleri kendilerini delik deşik etmeye, farklı söylemlere taşımaya, esere ters düşen kendi yarı keyfi anlam oyunlarını üretmeye teşvik eden metinler. Okur veya eleştirmen, tüketici durumundan üretici durumuna geçer. Bu, eser yorumlanırken "her şeyi mubah" olduğu anlamına gelmez; çünkü Barthes, eserden her istenen anlamın çıkartılmayacağını belirtmeye özen gösterir. Ama edebiyat, artık eleştirinin uyum göstermesi gereken bir nesneden ziyade, eleştirinin rahatça at koşturabileceği bir serbest bölgedir. "Yazdıran" metnin –çoğunlukla da modernist metnin– belirli bir anlamı, yerleşik gösterilenleri yoktur, çoğul ve dağınıktır; eleştirmenin aralarından kendi yolunu belirleyebileceği tükenmez bir gösterenler dokusu veya galaksisi, dikiş yerleri görünmeyen bir kod ve kod parçaları örgüsüdür. Başlangıçlar ve sonlar yoktur; tersine çevrilemeyecek hiç-

* *S/Z*, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yay., 2002. (y.h.n.)

bir sıralama, size hangisinin daha önemli ya da önemsiz olduğunu söyleyebilecek metinsel "düzeyler" hiyerarşisi yoktur. Bütün edebiyat metinleri başka edebiyat metinlerinden örülmüştür; ama bu, başka metinlerin "etki"lerinin izlerini taşıdıkları gibi klasik bir anlama gelmez; çok daha radikal bir anlama, her kelime, cümle ve kesitin eseri çevreleyen veya ondan önce yazılmış olan yazıların yeniden işlenmesi olduğu anlamına gelir. Edebi "özgünlük", "ilk" edebi metin diye bir şey yoktur: Bütün edebiyat "metinlerarasıdır". Dolayısıyla özgül bir yazı parçasının açık seçik tanımlanmış sınırları yoktur: Yazı sürekli olarak bir yok olma noktasına yönelen yüzlerce farklı perspektif üreterek etrafında kümelenmiş olan eserlere taşar. Yazardan medet umularak eser kapalı, belirli kılınamaz; çünkü "yazarın ölümü" sloganı modern eleştirinin artık güvenle ilan edebileceği bir slogan olmuştur.[1] Yazarın yaşamöyküsü özel bir ayrıcalık atfedilmesi gerekmeyen başka bir metindir yalnızca: Bu metin de yapıbozuma uğratılabilir. Edebiyatta konuşan, yazarın kendisi değil, bütün o oğul veren "çokanlamlı" çoğulluğu içinde dildir. Metnin bu kum gibi kaynayan çoğulluğunun geçici bir süre odaklandığı bir yer varsa o da yazar değil *okur*'dur.

Postyapısalcılar "yazı" veya "metinsellikten" bahsettiklerinde, çoğunlukla yazının ve metnin bu anlamlarını kastederler. Yapısalcılıktan postyapısalcılığa geçiş bir anlamda Barthes'ın kendisinin tabiriyle, "eser"den "metne" geçiş olmuştur.[2] Roman veya şiiri, eleştirmenin şifresini çözmekle görevli olduğu belirli anlamlarla donanmış kapalı bir kendilik olarak görmekten, indirgenemeyecek biçimde çoğul bir şey olarak, sonuçta hiçbir zaman tek bir merkeze, öze veya anlama indirgenemeyen gösterenlerin sonsuz bir oyunu olarak görmeye geçiş. Bu *S/Z*'nin de açıkça gösterdiği gibi eleştiri pratiğinde radikal bir farklılık yaratır. Barthes'ın bu kitaptaki yöntemi, Balzac'ın hikâyesini daha küçük birimlere bölmek ve onlara beş kod uygulamaktır: "Proiaretik" (veya anlatı) kodu, hikâyenin kat kat açılan muammalarıyla ilgilenen "yorumlayıcı" kod, metnin dayanak aldığı toplumsal bilgiler toplamını inceleyen "kültürel" kod, insanların, yerlerin ve nesnelerin yananlamlarını ele alan "anlamsal" kod ve metindeki cinsel ve psikanalitik ilişkilerin haritasını çıkaran "simgesel" kod. Buraya kadar anlatılanların hiçbiri standart yapısalcılık pratiğinden pek farklı görünmeyebilir.

1. Roland Barthes, "The Death of the Author", Stephen Heath (der.), *Image-Music-Text: Roland Barthes*, Londra 1977 içinde. Kitapta "Introduction to the Structural Analysis of Narrative" makalesi de bulunmaktadır. [Söz konusu makale Türkçe'de ayrı bir kitap olarak yayımlandı: *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yay., 1988]
2. "From Work to Text", a.g.y.

Ama metnin birimlere bölünmesi az çok keyfidir; seçilen beş kod, sonsuz sayıdaki olasılık arasından seçilmiş herhangi beş koddur; belirli bir hiyerarşik düzen içinde sıralanmazlar ama bazen çoğulcu bir biçimde, mesela üçü birden aynı birime uygulanırlar ve bu kodlar metni en sonunda herhangi tutarlı bir anlam "bütünlüğüne" sokmaktan kaçınırlar. Daha çok dağılışını ve parçalanışını gösterirler. Barthes, metnin "yapı"dan ziyade açık uçlu bir "yapılaşma" süreci olduğunu, bu yapılaşmayı da eleştirinin sağladığını iddia eder. Balzac'ın novellası gerçekçi bir eser gibi görünür, Barthes'ın uyguladığı göstergebilimsel şiddete pek müsait değil gibidir: Barthes'ın eleştirisi, nesnesini "yeniden yaratmaz" ama onu öyle feci bir biçimde yeniden yazar ve yeniden düzenler ki metin geleneksel yollarla tanınmaz hale gelir. Gelgelelim, böylece, eserin şimdiye dek gözden kaçmış bir boyutu ortaya çıkar. *Sarrasine* edebi gerçekçilik için "sınır metin" olarak teşhir edilir, hâkim varsayımlarının aslında gizlice çıkmazda oldukları gösterilen bir metin: Anlatı hüsrana uğramış bir anlatma edimi, cinsel iğdiş edilmişlik, kapitalist servetin gizemli kaynakları ve sabit cinsel rollerin fena halde karışması etrafında döner. Barthes, son darbeyi, novellanın "içeriklerinin" kendi analiz yöntemiyle ilişkili olduğunu iddia ederek indirir: Hikâye edebi temsilde, cinsel ilişkilerde ve ekonomik mübadelede ortaya çıkan bir krizle ilgilidir. Bütün bu düzeylerde göstergeyi "temsil" olarak gören burjuva ideolojisi sorgulanmaya başlamıştır ve bu anlamda yorumlayıcı bir şiddet ve cesaret gösterisi yapılarak, Balzac'ın anlatısının XIX. yüzyıl başlarındaki kendi tarihsel uğrağını aşarak Barthes'ın modernist dönemini öngördüğü yorumu getirilebilir.

Aslında yapısalcı ve postyapısalcı eleştiri edebiyattaki modernizm hareketi içinde doğmuştur. Barthes'ın ve Derrida'nın son dönem eserlerinin bazıları deneysel, bilmecemsi ve zengin çağrışımlı modernist edebiyat metinleridir. Postyapısalcı eleştiri açısından "eleştiri" ile "yaratma" arasında açık bir ayrım yoktur: Her ikisi de "yazı" kapsamına sokulur. Yapısalcılık, dil entelektüellerin takıntısı haline gelince gelişmeye başlamıştı. Bu da XIX. yüzyıl sonlarına ve XX. yüzyıl başlarına rastlar; çünkü dil bu dönemde Batı Avrupa'da derin bir kriz yaşamaktaydı. Söylemin basit bir bilim, ticaret, reklam ve bürokrasi aracına dönüştürüldüğü bir sanayi toplumunda nasıl yazılabilirdi? Okuyucuların kârdan başka bir şey düşünmeyen, uyuşmuş bir "kitle" kültürüyle doldurulmuş olduğu düşünüldüğünde kimin için yazılacaktı? Bir edebiyat eseri aynı zamanda hem sanat eseri hem de açık pazardaki bir meta olabilir miydi? XIX. yüzyıl ortalarında yaşamış olan orta sınıfın rasyonalist ve ampirist düşüncelerini paylaşarak dilin as-

lında kendini dünyaya iliştirdiğini hâlâ savunabilir miydik? Yazarın okuruyla paylaştığı bir ortak inançlar çatısı olmadan yazı nasıl mümkün olabilirdi ve XX. yüzyılın bu ideolojik karmaşasında, böyle bir ortak çatı nasıl yeniden icat edilebilirdi?

Dilin bu kadar dramatik bir biçimde "öne çıkmasını" sağlayan şey, modern yazının gerçek tarihsel koşullarından kaynaklanan bu tip sorulardı. Biçimcilerin, fütüristlerin ve yapısalcıların, sözün yenilenmesi ve yadırgatıcı hale getirilmesiyle, yabancılaşmış bir dile, elinden alınmış olan zenginliğini yeniden kazandırmayla meşgul olmaları, hep bu tarihsel açmaza gösterilen çeşitli tepkilerdi. Ama dili, başınıza dert olan toplumsal sorunlara bir alternatif haline getirmek ve *birine, bir şey* anlatmak için yazıldığı şeklindeki geleneksel anlayışı kederle ya da zafer kazanmış edasıyla terk ederek dilin kendisini kutsal bir nesne haline dönüştürmek de mümkündü. Barthes, ilk döneminin ustalıklı denemelerinden *Writing Degree Zero* (1953)* adlı eserinde yazının XIX. yüzyıl Fransız simgeci şairleri için "geçişsiz" bir edim haline geldiği tarihsel sürecin haritasını çıkarır: "Klasik" çağdaki gibi belirli bir konu hakkında, belirli bir amaç için değil de sadece başlı başına bir amaç, başlı başına bir tutku olarak yazma. Gerçek dünyadaki nesne ve olaylar cansız ve yabancılaşmış olarak yaşanıyorsa, tarih yolunu şaşırmış ve kaosa düşmüş gibi görünüyorsa, tüm bunları her zaman "paranteze almak", "göndergeyi askıya almak" ve bunun yerine nesne olarak kelimeleri almak mümkündür. Yazı derin bir narsisizm edimiyle kendine döner; ama kendi faydasızlığından duyduğu toplumsal suçluluk hissi onu hep gölgeleyecek, rahatsız edecektir. Onu istenmeyen bir metaya dönüştürenlerle kaçınılmaz olarak suçortaklığı yapan yazı, yine de toplumsal anlama bulaşmamaya çalışır, bunu da ya simgeciler gibi sessizliğin saflığını savunarak ya da dıştan tarafsız, masum gibi görünme arzusunda olan ama Hemingway'in örneklediği gibi yine de bir edebi üslup olan bir "yazının sıfır derecesi" arayışıyla sağlamaya çalışırlar. Barthes'm sözünü ettiği "suçluluk hissinin" edebiyat kurumunun kendi suçluluk hissi olduğu kesindir. Barthes'm yorumuna göre bu, dillerin ve sınıfların bölünmesini onaylayan bir kurumdur. Modern toplumda "edebi" bir biçimde yazmak, kaçınılmaz olarak bu türden bölme işlemleriyle suçortaklığı yapmak demektir.

Yapısalcılık kabaca anlattığım toplumsal ve dilsel krizin hem bir semptomudur hem de ona bir tepkidir. Tarihten dile kaçar, ironik bir

* *Yazının Sıfır Derecesi*, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yay., 2003. (y.h.n.)

hamledir bu; çünkü Barthes'ın da gözlemlediği gibi çok az hamle, tarihsel olarak bu denli manidar olmuştur. Ama yapısalcılık, tarih ve göndergeyi bir kenara bırakırken aynı zamanda insanların yaşamalarını sağlayan göstergelerin "yapay" oldukları hissini korumaya çalışır, dolayısıyla göstergelerin tarihsel olarak değişebilirliklerine dair radikal bir farkındalık yaratır. Bu şekilde, en başta terk ettiği tarihle tekrar buluşabilir. Ama bunu yapıp yapmaması göndergenin geçici olarak mı yoksa temelli mi askıya alındığına bağlıdır. Postyapısalcılığın ortaya çıkışıyla birlikte yapısalcılığın tarihi reddetmesi değil, kullandığı yapı kavramının kendisi gerici görünmeye başladı. Çünkü *Metnin Hazzı* kitabında Barthes'a her türlü kuram, ideoloji, belirlenmiş anlam, toplumsal angajman, bünyesi icabı teröristçe görünmeye başlamıştır ve "yazı" da bütün bunlara verilen yanıttır. Yazı veya yazı-olarak okuma, içinde entelektüellerin Elyseé sarayında veya Renault fabrikalarında olup bitenleri umursamadan, gösterenin şaşaalı zevkine varabilecekleri kolonize edilmemiş en son bölgedir. Yazıda yapısal anlamın diktatörlüğü, dilin serbest oyunuyla geçici olarak bozulabilir; yazan/okuyan özne tek bir kimliğin deli gömleğine bürünmekten kurtulup darmadağınık bir benliğin vecdini yaşayabilir. Barthes'a göre metin, "Siyasi Baba'ya kıçını gösteren patavatsız kişidir". Matthew Arnold'dan bu yana uzunca bir yol katetmiş durumdayız.

Siyasi Baba'ya yapılan bu gönderme rastlantısal değildir. *Metnin Hazzı* Fransa'da siyasi babaları köklerinden sarsan toplumsal bir patlamadan beş yıl sonra yayımlanmıştı. 1968'de eğitim kurumlarının otoriterliğine karşı ayaklanan ve Fransa'da kısa bir süre bizzat kapitalist devleti tehdit eden öğrenci hareketleri bütün Avrupa'yı kasıp kavurmuştu. Devlet kısa bir süre yıkılmanın eşiğine geldi. Polis ve ordu, işçi sınıfı ile dayanışmaya girmek isteyen öğrencilerle sokaklarda çarpıştı. Tutarlı bir siyasi liderlikten yoksun kalan bu hareket, karmakarışık bir sosyalizm, anarşizm ve çocukça bir kıç gösterme karışımına dönüşerek geriledi ve dağıldı; miskin Stalinist liderlerin ihanetine uğrayan işçi sınıfı hareketi, iktidarı ele geçirmeyi başaramadı. Charles de Gaulle kısa süren sürgününden döndü ve Fransız devleti vatanperverlik, yasa ve düzen adına kuvvetlerini yeniden düzenledi.

Postyapısalcılık, bu coşku ve hayal kırıklığı, özgürleşme ve dağılma, karnaval ve felaket karışımının yani 1968'in ürünüydü. Devlet iktidarının yapılarını yıkamayacağını anlayan postyapısalcılık, dilin yapılarını altüst etmenin mümkün olduğunu gördü. Bari bu nedenle kimse tepenize binmezdi. Öğrenci hareketi sokaklardan püskürtülüp yeraltına, söyleme itildi. Daha sonraki dönemlerindeki Barthes gibi,

her türlü tutarlı inanç sistemine düşman kesildiler, özellikle de toplum yapılarını bir bütün olarak analiz eden ve bunları dönüştürmeye çalışan her türlü siyasi kuram ve örgütlenme biçimlerine. Çünkü başarısız olmuş görünen tam da bu tür siyasetlerdi: Sistem onlar için fazla güçlü çıkmıştı; ve fena halde Stalinistleşmiş bir Marksizmin önerdiği "bütünsel" eleştiri de çözüm değil, sorunun bir parçasıydı. Bu tür bütünsel sistematik düşüncelerin hepsine artık teröristçe bir şey gibi, şüpheyle bakılıyordu: Libidinal jest ve anarşist kendiliğindenliğin hilafına, kavramsal anlam baskıcı bir şey gibi görülüyor ve ondan korkuluyordu. Barthes son döneminde okuma işlemini bilme çabası değil erotik bir oyun olarak görüyordu. Kabul edilen siyasi eylem biçimleri artık yalnızca bölgesel, dağınık ve stratejik eylemlerdi: Mahkûmlar veya diğer marjinal toplumsal gruplarla yapılan çalışmalar, belirli kültür ve eğitim projeleri... Klasik sol örgütlenme biçimlerine karşı çıkan kadın hareketi, liberter, "ademi merkezci" alternatifler sunuyor, hatta bu harekete bağlı kimi çevreler sistematik kuramı eril bir şey olarak görüp reddediyordu. Postyapısalcı düşünürlere göre, bu tür yerel projelerin ve belirli ilişkilerin, tekelci kapitalizmin işleyişine dair genel bir kavrayış içinde birleştirilmeleri gerektiğine inanmak en kötü yanlıştı; zira bu kavrayış tam da karşı çıktığı sistem kadar baskıcı bir biçimde "bütüncül" olabilirdi ancak. İktidar her yerdeydi, toplumun bütün gözeneklerine cıva gibi sızan bir sıvıydı; ama edebiyat metni gibi onun da bir merkezi yoktu. "Bir bütün olarak sistemle" mücadele edilemezdi çünkü gerçekte "bir bütün olarak sistem" yoktu. Nitekim Barthes'ın *S/Z*'yi bölüp keyfi bir kodlama oyunu yarattığı gibi siz de istediğiniz bir noktada toplumsal ve siyasi yaşama müdahale edebilirdiniz. Genel kavramlar tabu iken hiçbir sistemin bir bütün olarak var olmadığını nasıl *anladığımız* pek açık değildi; ayrıca böyle bir görüşün dünyanın diğer bölgelerinde de Paris'teki kadar geçerli olup olamayacağı da belli değildi. Üçüncü Dünya denen yerde insanlar, ülkelerini Avrupa ve Amerika'nın siyasi ve ekonomik egemenliğinden, emperyalizm mantığına dair genel bir kavrayışın rehberliğiyle kurtarmaya çalışıyorlardı. Avrupa'daki öğrenci hareketi sırasında Vietnam'da bunu yapmaya çalışıyorlardı ve "genel kuramları" benimsemiş olmalarına rağmen birkaç yıl sonra Parisli öğrencilerden daha başarılı oldukları ortaya çıktı. Ama Avrupa'da bu tür kuramlar hızla *modası geçmiş* hale geliyordu. Nasıl "bütüncül" siyasetin eski biçimleri, dogmatik bir biçimde bölgesel sorunların öneminin geçici olduğunu iddia etmişlerse, yeni fragman siyaseti de küresel angajmanların artık tehlikeli bir yanılsama haline geldiğini dogmatik bir biçimde iddia ediyordu.

Bu konum daha önce de dediğim gibi özgül bir siyasi yenilgiden ve hayal kırıklığından doğmuştu. Düşman olarak gördüğü "bütüncül yapı" tarihsel olarak belirli bir yapıydı: Bu yapı, geç dönem tekelci kapitalizmin silahlı baskıcı devleti ile buna karşı çıkar gibi görünen ama altan alta onun egemenliğiyle suçortaklığı içinde olan Stalinist siyasetten oluşuyordu. Postyapısalcılık ortaya çıkmadan çok önceleri, çeşitli sosyalist kuşaklar bu iki heyula ile mücadele etmişlerdi. Ama erotik okumanın verdiği ürpertilerin, hatta akıl hastaları ve mahkûmlarla sınırlandırılmış bir çalışmanın yeterli bir çözüm olabileceğini düşünmemişlerdi, tıpkı Guatemala'daki gerillalar gibi.

Postyapısalcılık, daha doğrusu onun bir varyantı, bu tür siyasi sorunlardan kaçmanın elverişli bir yolu olup çıktı. Derrida ve diğerlerinin çalışmaları, naifçe temsile dayalı bir dil kuramını temel alan klasik hakikat, gerçeklik, anlam ve bilgi anlayışlarını sarsmıştı. Anlam, yani gösterilen kelimelerin veya gösterenlerin her zaman değişen, kısmen mevcut, kısmen namevcut olan bir ürünü ise, belirlenmiş bir hakikat veya anlamdan nasıl bahsedebilirdik? Söylemimiz gerçekliği yansıtmak yerine onu kuruyorsa, sadece kendi söylemimizi değil de gerçekliğin kendisini nasıl bilebilirdik? Bütün konuşmalar sadece konuşmalarımıza ilişkin konuşmalar mıydı? Gerçekliğin, tarihin ve edebiyat metninin bir yorumunun diğerlerinden "daha iyi" olduğunu söylemenin bir anlamı var mıydı? Yorumbilgisi kendini geçmişin anlamını sempati yoluyla anlamaya adamıştı; ama halihazırdaki söylemin işlevinden ibaret olmasının dışında bilinebilecek bir geçmiş gerçekten var mıydı?

Postyapısalcılığın kurucuları gerçekten bu görüşleri savunmuş olsunlar olmasınlar, bu tür şüphecilik sol akademik çevrelerde hızla moda haline geldi. "Hakikat", "kesinlik", "gerçek" kelimelerini kullananlar bazı çevrelerde anında metafizikçi olmakla suçlandılar. Hiçbir zaman hiçbir şey bilemeyeceğimiz dogmasına karşı çıktıysanız eğer, bu, mutlak hakikat anlayışlarına nostaljik bir tavırla bağlı olmanızdan ve bazı çok bilmiş doğabilimcileriyle birlikte kendini beğenmiş bir tavırla gerçeği "olduğu gibi" görebildiğinizi sanmanızdandı. Artık en başta da bilim felsefecileri arasında, bu öğretilere inananların azalması şüphecileri yıldırmadı. Postyapısalcılığın sık sık alaya aldığı bilim modeli genellikle pozitivist bilim modelidir; XIX. yüzyılın olgular hakkında değer yüklü olmayan, aşkın bir bilgiye ulaşılabileceğini savunan rasyonalist iddiasının bir versiyonu. Ama bu model hayali bir düşünceden ibarettir. "Bilim" teriminin anlamını tüketemez, bu bilimsel özdüşünüm karikatürüyle hiçbir şey

elde edilemez. Hakikat, kesinlik, gerçeklik gibi kelimelerin kullanılabileceği mutlak bir zemin olmadığını söylemek, bu kelimelerin anlamdan yoksun veya etkisiz oldukları anlamına gelmez. Böyle mutlak zeminlerin var olduğunu kim düşünür ki; hem olsa bile neye benzerlerdi?

Bizim kendi söylemimizin esiri olduğumuz ve akla uygun kesin doğruluk iddialarında bulunamayacağımız çünkü bu iddiaların kullandığımız dile göre değiştiği yolundaki dogmanın bir avantajı, sizi herhangi bir inanç benimsemek gibi münasebetsiz bir şey yapmak zorunda bırakmadan elalemin inançları alanında at koşturmanıza imkân sağlamasıdır. Aslında bu kimsenin bir zarar veremeyeceği bir konumdur ve aynı zamanda tamamen boş olması da bunun için ödemeniz gereken bedeldir. Herhangi bir dil parçasının en önemli yönünün ne hakkında konuştuğunu bilmiyor oluşu olduğu görüşü, hakikatin imkânsızlığına isteksizce boyun eğişten kaynaklanır ki bu boyun eğiş de aslında 1968 sonrası tarihsel hayal kırıklığıyla yakından ilgilidir. Ama bu, aynı zamanda sizi önemli meseleler hakkında belirli bir konum benimsemekten de bir çırpıda kurtarır; çünkü böyle meseleler hakkında söylediklerinizi sadece gösterenin geçici bir ürünü olacaktır, dolayısıyla hiçbir anlamda "doğru" veya "ciddi" olarak kabul edilemez. Bu durumun başka yararı da hem başkalarının düşünceleri karşısında hınzırca radikal bir tavır takınıp bütün ciddi beyanların ardında yalnızca göstergelerin karmakarışık oyunlarını görmesi, hem de diğer bütün görüşlerinde son derece muhafazakâr kalabilmesidir. Sizi hiçbir şeyi onaylamak durumunda bırakmadığı için boş bir cephanelik kadar da zararsızdır.

Yapıbozum Anglo-Amerikan dünyasında tümüyle bu yolu izlemeye meyletmiştir. Yale yapıbozum okulundan (ki Paul de Man, J.Hillis Miller, Geoffrey Hartman ve bazı bakımlardan Harold Bloom, bu okulun üyeleri sayılabilir) özellikle Paul de Man'ın eleştirisi, edebiyat dilinin sürekli olarak kendi anlamının altını oyduğunu göstermeye çalışır. Aslında de Man, bu işlemde edebiyatın "özünü" tarif etmenin yeni bir yolunu bulur. De Man'ın da doğru olarak algıladığı gibi her türlü dil iflah olmaz şekilde metaforiktir, mecazlar [tropes] ve figürlerle işler; her türlü dil kullanımının *kelimenin düzanlamıyla* düzanlama dayalı olduğuna inanmak yanlıştır. Felsefe, hukuk ve siyasi kurumlar da şiirler gibi metaforlar kullanır, dolayısıyla şiir kadar kurmacadırlar. Metaforlar, esasen *temelsiz* oldukları, bir göstergeler kümesinin yerine konan başka bir göstergeler kümesi oldukları için, dil en yoğun olarak inandırıcı olmaya çalıştığı noktada kendi kurmaca ve keyfi doğasını

açığa vurma eğilimindedir. "Edebiyat" bu muğlaklığın en açık seçik görüldüğü bölgedir; okurun "düzanlam" ile "mecazi" anlam arasında tereddüt ettiği, askıda kaldığı, seçim yapamadığı ve "okunaksız" hale gelen metnin dipsiz dilsel uçurumuna düştüğü bölgedir. Gelgelelim edebiyat eserleri, bir bakıma, başka söylem biçimlerine göre daha az aldanırlar; çünkü kendi retorik statülerini, yani söyledikleri şeyin yaptıkları şeyden farklı olduğu ve bilgi iddialarının onları muğlaklaştıran mecazi yapılarla işlediği olgusunu örtük bir biçimde kabul ederler. Edebiyat eserleri doğaları gereği ironiktir de denebilir. Başka yazı türleri de aynı derece mecazi ve muğlaktırlar; ama kendilerini su götürmez doğruyu iletir gibi gösterirler. De Man ve Hillis Miller için edebiyatın eleştirmen tarafından yapıbozuma uğratılmasına gerek yoktur; edebiyatın zaten kendi kendini yapıbozuma uğrattığı gösterilebilir, zaten edebiyat da aslında tam da bu işlem "hakkındadır".

Yale eleştirmenlerinin metinsel muğlaklıkları Yeni Eleştiri'nin şiirsel müphemliklerinden farklıdır. Yeni Eleştirmenlerin düşündüğü gibi okuma, farklı ama belirlenmiş olan iki anlamı kaynaştırma meselesi değildi: Mesele ne uzlaştırılabilen ne de reddedilebilen iki anlam arasındaki yerde durmaktır. Edebiyat eleştirisi böylece ironik, huzursuz bir uğraş; metnin içsel boşluğuna doğru çıkılan ve anlamın yanılsamaya dayalı doğasını, hakikatin imkânsızlığını ve her türlü söylemin aldatıcı parlaklığını sergileyen bir macera haline gelir. Ama başka bir anlamda da bu Anglo-Amerikan yapıbozum anlayışı, eski Yeni Eleştiri'nin biçimciliğinin geri dönüşünden ibarettir. Hem de yoğunlaşmış bir biçimde geri döner; çünkü Yeni Eleştirmenler şiiri şiir dışındaki bir gerçeklik hakkındaki dolaylı bir söylem olarak kabul ederlerken, yapıbozumcular için edebiyat, dilin, sarhoş muhabbeti gibi kendi başarısızlığı hakkında konuşmaktan başka bir şey olmasının imkânsızlığına tanıklık eder. Edebiyat bütün göndergelerin çöküşü, iletişimin mezarlığıdır.[3] Yeni Eleştiri, edebi metni gittikçe ideolojikleşen bir dünyada doktriner inancın rahatlatıcı bir biçimde askıya alınışı olarak görüyordu; yapıbozum ise toplumsal gerçekliği baskıcı bir şekilde belirli olarak değil de, ufka uzanan titrek karar verilemezlik ağları gibi görür. Yeni Eleştiri'de olduğu gibi edebiyat, maddi tarihe münzevilere yaraşır bir alternatif sunmakla yetinmez: Edebiyat artık tarihe uzanıp onu kolonize eder, tarihi kendi suretinde

3. Edebiyatta aciliyete ve anlamın aynı anda hem acil bir ihtiyaç hem de "imkânsız" oluşuna gösterilen bu ilgi, Fransız eleştirmen Maurice Blanchot'nun eserlerine de damgasını vurmuştur; ama Blanchot'yu postyapısalcı olarak görmemek gerekir. Blanchot'nun denemelerinden Gabriel Josipovici'nin yaptığı derleme için bkz. *The Siren's Song*, Brighton 1982.

yeniden yazar, kıtlıkları, devrimleri, futbol maçlarını ve tatlı ve boş konuşmaları, hakkında karar verilemeyen birer "metin" olarak görür. Basiretli insanlar anlamları makul bir açık seçikliğe kavuşmamış durumlarda eyleme geçmeye eğilimli olmadıkları için, bu bakış açısı, kişinin toplumsal ve siyasi yaşam biçimleriyle de ilgilidir. Ama edebiyat bütün bu belirlenmemişliğin ayrıcalıklı paradigması olduğu için, eleştirinin dünyaya, ondan intikam almak amacıyla elini uzatıp onu anlamdan yoksun bıraktığı bir dönemde, Yeni Eleştiri'nin yaptığı gibi yeniden metne *dönmek* mümkündür. Daha önceki edebiyat kuramlarına göre, ele avuca sığmayan, uçucu olan, zengin çağrışımlı muğlaklıklara sahip olan şey *deneyim* idi, artık dil böyle olmuştu. Terimler değişmiş; bu dünya görüşünün büyük kısmı ise dikkate değer ölçüde aynı kalmıştı.

Ama bu Bakhtin'deki gibi "söylem" olarak dil değildir. Jacques Derrida'nın eseri bu tür sorunlar karşısında çarpıcı derecede kayıtsızdır. Doktriner "karar verilemezlik" saplantısı da büyük ölçüde bundan kaynaklanır. Dili temaşaya dayalı bir yaklaşımla, sayfadaki bir gösterenler zinciri olarak ele alırsak, anlam nihai olarak karar verilemez bir şey haline gelebilir; anlam ancak dili yaptığımız bir şey, pratik yaşam biçimlerimizden ayrılamaz bir parça olarak düşünürsek "karar verilebilir" hale gelir ve "hakikat", "bilgi", "gerçeklik" ve "kesinlik" gibi kelimeler güçlerinin bir kısmını yeniden kazanırlar. Dil bu durumda yine de sabit ve şeffaf olmaz, tam tersine en çok "yapıbozuma" uğramış edebi metinden bile daha yüklü ve çatışkılı bir hal alır. Böylece nelerin belirleyici, ikna edici, karar verici, kesinlik kazandırıcı, doğru, yanlış sayıldığını ve ayrıca böyle tanımların dilin dışında neleri *içerdiğini* akademizmle değil, ancak pratikle görebiliriz. Anglo-Amerikan yapıbozum anlayışı, bu gerçek mücadele alanını büyük ölçüde görmezden gelir ve kapalı eleştirel metinler üretmeye devam eder. Böyle metinler tam da boş oldukları için kapalıdırlar: Bütün pozitif metinsel anlam parçacıklarının çözündürülmesine hayran olmanın dışında bu metinlerle yapılabilecek pek bir şey yoktur. Böyle bir çözündürme akademik yapıbozum oyununda bir zorunluluktur; çünkü bir başkasının eleştirel metin açıklaması hakkında yaptığınız eleştirel açıklamada "pozitif" anlam parçacıkları kalmış ise, yine bir başkasının çıkıp mutlaka sizi yapıbozuma uğratacağından emin olabilirsiniz. Böyle bir yapıbozum bir güç oyunu, ortodoks akademik rekabetin bir yansımasıdır. Ama şimdi eski ideolojiye dini bir tını verilip zafere, *kenosis*, yani kendini boşaltma sayesinde ulaşır: Bütün kartlarından kurtulup, eli boş kalan kişi kazanır.

Anglo-Amerikan yapıbozumculuk her iki toplumun modern dönemdeki tarihinden aşina olduğumuz liberal kuşkuculuğun son safhasına işaret eder; ama Avrupa'daki hikâye biraz daha karmaşıktır. 1960'lardan 1970'lere doğru gelinip, 1968'in karnavalesk anıları silindiğinde ve dünya kapitalizmi ekonomik krize yuvarlandığında, başlangıçta avangard bir edebiyat dergisi olan *Tel Quel* ile bağlantılı olan bazı Fransız postyapısalcı düşünürler, militan bir Maoculuktan keskin bir komünizm karşıtlığına döndüler. 1970'lerin Fransa'sında postyapısalcılar, İranlı mollaları ve tasnif edilmiş dünyada kalan tek özgürlük ve çoğulculuk vahası olarak gördükleri Amerika'yı yüceltip, insani hastalıklara karşı çözüm olarak mistisizmi tavsiye eder hale gelmişlerdi. Saussure neleri başlattığını görseydi, belki de sadece Sanskrit dilbilgisi ile uğraşmayı yeğlerdi.

Gelgelelim, bütün hikâyeler gibi postyapısalcılık anlatısının da bir yönü daha vardır. Amerikalı yapıbozumcular metinsel girişimlerinin Jacques Derrida'ya sadık kaldığını düşünseler bile, Jacques Derrida böyle düşünmüyordu. Derrida'ya göre Amerikan yapıbozumcularmm bazı uygulamaları, Amerikan toplumunun egemen siyasi ve ekonomik çıkarlarına hizmet eden "kurumsal bir kapanışı" sağlama almak üzere işler.[4] Derrida sadece yeni okuma teknikleri geliştirmeyi amaçlamaz; onun için yapıbozum nihayetinde siyasi bir pratik, belirli bir düşünce sisteminin ve onun arkasındaki bütün siyasi yapı ve toplumsal kurumlar sisteminin gücünü korumasını sağlayan mantığı sökme çabasıdır. Derrida'nın amacı görece belirlenmiş hakikatlerin, anlamların, niyetlerin, kimliklerin ve tarihsel sürekliliklerin varlığını absürd bir şekilde yadsımak değildir; o, daha çok bunları daha geniş ve köklü tarihin –dilin, bilinçdışının, toplumsal kurumlar ve pratiklerin tarihinin– sonuçları olarak görmeye çalışır. Kendi eserinin büyük ölçüde tarih dışı, siyasi açıdan kaçamaklı olduğu ve pratikte dili "söylem" olarak ele almadığı inkâr edilemez; "sahici" bir Derrida ile müritlerinin suiistimalleri arasında kesin bir ikili karşıtlık oluşturulamaz. Ama yapıbozumun söylem dışında her şeyin varlığını reddettiği ya da her türlü anlam ve özdeşliğin çözüldüğü bir saf farklılık bölgesini onayladığı şeklindeki yaygın kam, Derrida'nın kendi eserinin ve ondan yola çıkan verimli çalışmaların karikatüründen ibarettir.

Her ne kadar böyle temalar içerse de postyapısalcılığı basit bir anarşizm veya hazcılık olarak görüp bir kenara atmak hatalı olacaktır. Postyapısalcılık kendi dönemindeki ortodoks sol siyaseti başarısız

4. Phillippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy (der.), *Les fins de l'homme*, Paris 1981, s. 526-9.

görüp reddetmekte haklıydı: 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında geleneksel solu kararsızlığa düşürüp hareketsiz kılan yeni siyasi biçimler ortaya çıkmaya başladı. Geleneksel sol ya bu biçimleri küçümsedi ya da onları kendi programının ikincil parçaları olarak kendine mal etmeye çalıştı. Ama Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişen kadın hareketi, bu iki taktiğe de cevap vermedi. Kadın hareketi çoğu klasik Marksist düşüncenin dar ekonomik odağını reddediyordu; bu ekonomik düşünce ezilen bir toplumsal grup olarak kadınların içinde bulundukları özel koşulları açıklamaktan veya bu durumu yaratan özgül koşulları dönüştürmeye katkıda bulunabilmekten çok uzaktı. Çünkü kadınların ezilmesi maddi bir gerçeklik, analık, ev işi, iş ayrımcılığı ve adil olmayan ücretlerle ilgili bir sorun olmasına rağmen bu etkenlere indirgenemezdi: Mesele aynı zamanda cinsel ideolojiyle, kadın ve erkeklerin, erkek egemen bir toplumda kendilerini ve birbirlerini belirli yerlere yerleştirmeleriyle, bilinçli veya bilinçdışı davranış ve algılamalarıyla ilgiliydi. Bu meseleleri kuramının ve pratiğinin merkezine yerleştirmeyen her siyaset kendini tarihin çöplüğünde bulacaktı. Cinsiyetçilik ve toplumsal cinsiyet rolleri insan yaşamının en derin kişisel boyutlarıyla ilgili olduğu için, insan öznesinin deneyimlerini görmezlikten gelen bir siyaset baştan özürlü demekti. Yapısalcılıktan postyapısalcılığa uzanan hareket kısmen bu siyasi taleplere bir cevaptı. Tabii ki kadın hareketi, bazen ima edildiği gibi "deneyim"in tekelini elinde bulundurmuyordu: Sosyalizm, nesiller boyu "bütünlük öğretisi" veya ekonominin önceliğinden daha önemli şeyler için yaşayan ve bazen de ölen milyonlarca kişinin buruk umut ve arzularından başka ne olmuştur ki? Ayrıca kişisel olan ile siyasi olanı *özdeşleştirmek* de yetmez: Kişisel olanın siyasi olduğu doğrudur ama kişisel olanın kişisel, siyasi olanın da siyasi olduğu önemli bir yer vardır. Siyasi mücadele kişisel mücadeleye *indirgenemez*, kişisel olan da siyasi mücadeleye. Kadın hareketi haklı olarak bazı katı örgüt biçimlerini ve bazı "aşırı bütünselleştirici" siyaset kuramlarını reddetti; fakat bunları yaparken de sanki bunlar bir siyasi strateji sağlamaya yetermiş gibi kişisel, kendiliğinden ve deneyimle ilgili olanı öne çıkarttı; bildik bir antientelektüalizmden pek farkı olmayan bir tavır ile "kuramı" yadsıdı ve bazı Marksistlerin işçi sınıfından başka kimsenin ezilmesiyle ilgilenmemeleri gibi kadın hareketi de bazı kesimlerde, kadınların dışındakilerin acılarına ve bunların siyasi çözümü sorununa ilgisiz kaldı.

Feminizm ile postyapısalcılık arasında başka ilişkiler de vardır. Çünkü postyapısalcılığın çözmeye çalıştığı ikili karşıtlıklar içinde bel-

ki de en tehlikelisi kadın ile erkek arasındaki hiyerarşik karşıtlıktır. Bu kesinlikle en eski karşıtlıktı: Tarihte insan ırkının yarısının aşağılanıp, kusurlu ve ikincil bir varlık muamelesi görmediği hiçbir dönem yoktur. Bu şaşırtıcı olgu tabii ki yeni bir kuramsal teknik geliştirmekle düzeltilemezdi. Ama yine de kadınla erkek arasındaki çatışma, tarihsel açıdan tabii ki gerçek olmakla birlikte artık bu antagonizmanın ideolojisinin metafizik bir yanılsamadan kaynaklandığı gösterilebilirdi. Bu antagonizma hem erkeklerin yararlandığı maddi ve manevi çıkarlar tarafından, hem de acilen giderilmesi gereken karmaşık bir korku, arzu, saldırganlık, endişe ve mazoşizm yapısı tarafından korunuyordu. Feminizm diğer siyasi sorunların yanı sıra açılan bir diğer "kampanya", yalıtılabilir bir sorun değil, kişisel, toplumsal ve siyasi yaşamın her yönünü sorgulayan ve biçimlendiren bir boyuttu. Kadın hareketinin mesajı, hareketin dışındakilerin bazen yorumladığı gibi, sadece kadınların erkeklerle eşit güç ve statüye sahip olmaları gerektiği değildir; bütün bu güç ve statülerin sorgulanmasıdır. Mesele kadınların daha çok katılımıyla dünyanın daha iyi olacak olması değil; mesele, insan tarihi "dişileştirilmezse" dünyanın pek uzun süre devam etmeyecek olmasıdır.

Postyapısalcılık ile modern edebiyat kuramını günümüze kadar izlemiş olduk. Bir "bütün" olarak postyapısalcılıkta, geleceği şimdiden kestirilemeyecek olan gerçek çelişki ve farklılıklar barınır. Postyapısalcılığın tarihten hazcı bir uzaklaşmayı, belirsizlik veya sorumsuz bir anarşizm kültünü temsil eden biçimleri vardır; ayrıca Fransız tarihçisi Michel Foucault'nun zengin araştırmaları gibi kendi içinde ciddi sorunları olmakla birlikte daha olumlu bir yöne işaret eden biçimleri de vardır. Ayrıca çoğulculuk, farklılık ve cinsel ayrılığı vurgulayan "radikal" feminizm biçimlerinin yanında kadınların mücadelesini sonradan ona egemen olup, onu yutacak bir hareketin öğesi olarak görmeyi reddederken, bir yandan da toplumdaki diğer ezilen grup ve sınıfların özgürlüğünü sadece başlı başına ahlaki ve siyasi bir buyruk olarak değil, kadınların özgürleşmesi için gerekli (ama hiçbir şekilde yeterli olmayan) bir koşul olarak gören sosyalist feminizm biçimleri de vardır.

Saussure'ün göstergeler arasındaki farklılığı vurgulayışından yola çıkarak dünyadaki en eski farklılığa ulaştık; artık bu farklılığı ayrıntılı bir biçimde inceleyebiliriz.

V
Psikanaliz

Bundan önceki bölümlerde modern edebiyat kuramındaki gelişimler ile XX. yüzyılın siyasi ve ideolojik karmaşası arasında bir ilişki olduğunu ileri sürmüştüm. Ama bu karmaşa yalnızca savaşlarla, devrimlerle, ekonomik çöküşlerle ilgili değildir: En mahrem ve kişisel düzeyde de hissedilen bir karmaşadır. Toplumsal bir kasılma olduğu gibi, insan ilişkilerindeki ve insan kişiliğindeki bir krizdir. Endişe, zulüm görme korkusu ve benliğin parçalanması gibi deneyimlerin sadece Matthew Arnold'dan Paul de Man'a uzanan döneme özgü olduğunu söylemek istemiyorum elbette: Bu deneyimler bütün yazılı tarih boyunca bulunabilir. Belki de asıl önemli *olan* bu tür deneyimlerin bu dönemde sistematik bir bilgi alanı olarak yeni bir biçimde ele alınmasıdır. Bu bilgi alanı XIX. yüzyılın sonunda Viyana'da, Sigmund Freud

tarafından geliştirilen psikanaliz adıyla bilinir. Bu bölümde Freud'un öğretilerini özetlemek istiyorum.

"Son tahlilde insan toplumunun güdüsü ekonomik bir güdüdür". Bu cümleyi Karl Marx değil *Introductory Lectures on Psychoanalysis** adlı kitabında Freud söylemiştir. Şu ana dek insanlık tarihine çalışma ihtiyacı hâkim olmuştur; Freud'a göre bu katı zorunluluk, haz ve doyum eğilimlerimizin bazılarını bastırmamız gerektiği anlamına gelir. Hayatımızı sürdürmek için çalışmamız gerekmeseydi hiçbir şey yapmadan bütün gün yatabilirdik. Her insan Freud'un tabiriyle "haz ilkesi"nin "gerçeklik ilkesi" tarafından bastırılması sürecini yaşamak zorundadır; ama bazılarımız ve hatta bütün toplumlar için bu baskı aşırı hale gelebilir ve bizi hasta edebilir. Bazen doyumdan vazgeçmeyi kahramanca boyutlara ulaştırabiliriz; ama genellikle bu, hemen alınacak hazzı erteleyerek sonunda belki de daha doyurucu bir haz elde edeceğimiz güveniyle yapılır. Ondan elde edeceğimiz bir şey olduğunu düşündüğümüz sürece baskıya dayanmaya hazırızdır: Gelgelelim bizden çok şey talep edilirse büyük olasılıkla hastalanırız. Bu hastalık biçimine nevroz adı verilir; demin söylediğim gibi bütün insanlar bir dereceye kadar baskıya maruz kalmak zorunda oldukları için insan ırkından, Freud'un yorumcularının birinin deyişiyle "nevrotik hayvan" diye bahsetmek mümkündür. Bu tür bir nevrozun, mutsuzluğumuzun nedenleriyle ilgili olduğu kadar, ırk olarak bizdeki yaratıcılıkla da ilgili olduğunu anlamak şarttır. Gerçekleştiremediğimiz arzularla baş etme yollarımızdan biri "yüceltim"dir; Freud bu tabirle söz konusu arzuları toplumsal olarak daha değerli amaçlara yönlendirmeyi kasteder. Köprüler ya da katedraller inşa ederek, cinsel hayal kırıklıklarımıza bilinçdışı bir çıkış noktası bulabiliriz. Freud'a göre, uygarlığın kendisi bu tür yüceltmeler sayesinde oluşur: Kültür tarihinin ta kendisi, içgüdülerimizi bu daha yüksek amaçların hizmetine koşarak yaratılır.

Marx, çalışma zorunluluğunun sonuçlarını toplumsal ilişkiler, toplumsal sınıflar ve beraberinde getirdiği siyasi biçimler çerçevesinde inceler, Freud ise bu zorunluluğun psişik yaşam için taşıdığı içerimleri araştırır. Freud'un eserinin temelini oluşturan paradoks ya da çelişki, ancak bizi meydana getirmiş olan unsurları büyük oranda bastırarak kendimiz olduğumuz şeklindeki görüştür. Marx'a göre nasıl insanlar kendi hayatlarını belirleyen toplumsal süreçlerin bilincinde değillerse, aynı şekilde biz de bu bastırma sürecinin farkında

* *Ruhçözümlemesine Giriş Konferansları*, Çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yay., 1998. (y.h.n.)

değilizdir. Aslında doyuma ulaşamayan arzularımızı gönderdiğimiz yere bilinçdışı adını verdiğimize göre kelimenin tanımı gereği, bu olgunun bilincinde olamayız. Gelgelelim hemen bir soru gelir akla, niçin sümüklüböcekler ya da kaplumbağalar değil de insanlar nevrotik hayvanlar olmak zorundadırlar? Bu hayvanları romantik bir tavırla idealleştirmiş olabiliriz; çünkü belki de bu hayvanlar gizliden gizliye bizim düşündüğümüzden çok daha nevrotik yaratıklardır ama kayda geçmiş birkaç histerik paraliz olayı dışında bu hayvanlar dışarıdan epey uyumlu görünürler.

İnsanları diğer hayvanlardan ayıran bir özellik de bizlerin, evrimsel nedenlerle neredeyse bütünüyle aciz doğmamız ve hayatımızı sürdürebilmek için türümüzün daha olgun üyelerinin, genellikle de anne ve babalarımızın bakımına muhtaç olmamızdır. Hepimiz "prematüre" doğarız. Böyle dolaysız ve sürekli bir bakım olmazsa hemen ölebiliriz. Anne ve babamıza duyduğumuz bu epey uzun süren bağımlılık, öncelikle beslenme ve tehlikelere karşı korunmayla ilgili bütünüyle maddi bir bağımlılıktır: Mesele, "içgüdülerimizin" tatmin edilmesi meselesidir, "içgüdüler" derken beslenme, ısınma vb gibi biyolojik bakımdan değişmeyen ihtiyaçları kastediyoruz. (Bu tür kendimizi korumaya yönelik içgüdüler, ileride göreceğimiz gibi, doğalarını sık sık değiştiren "dürtülerden" daha sabittirler.) Ama anne ve babamıza olan bağımlılığımız biyolojik düzeyle sınırlı kalmaz. Küçük bebek, süt için annesinin memesini emecektir ama bu hareketi yaparken, biyolojik olarak gerekli olan bu faaliyetin aynı zamanda ona haz verdiğini de keşfedecektir ki Freud'a göre cinselliğin başlangıcı budur. Bebeğin ağzı yalnızca fiziksel yaşama organı değildir, aynı zamanda "erojen bölge"ye dönüşür ve çocuk birkaç yıl sonra parmağını emerek, daha sonra da öpüşerek bu "erojen bölgeyi" yeniden harekete geçirebilir. Anneyle arasındaki ilişki yeni, libidinal bir boyut kazanmıştır: Cinsellik başta biyolojik içgüdüden ayrılamayan ama artık kendini bu içgüdüden farklılaştırarak belli bir özerklik elde eden bir dürtü olarak doğmuştur. Freud'a göre cinselliğin kendisi bir "sapıklık"tır, kendini korumaya yönelik doğal bir içgüdüden "uzaklaşarak" başka bir amaca yönelmektir.

Bebek büyüdükçe başka erojen bölgeler devreye girer. Freud'un tabiriyle, oral evre, cinsel hayatın ilk safhasıdır ve nesneleri içeri alma dürtüsüyle ilgilidir. Anal evrede anüs erojen hale gelir ve çocuğun kaka yaparken duyduğu haz, aktiflik ile pasiflik arasında, oral evrede tanınmayan yeni bir karşıtlık yaratır. Anal evre sadist bir evredir çünkü çocuk dışa atma ve tahrip etmekten cinsel haz alır; ama çocuk başkalarının arzularını kakasını tutarak ya da "ihsan ederek"

maniple edebileceğinin farkına varıp yeni bir egemenlik biçimi keşfettikçe, bu evre alıkoyma ve sahiplenici denetim arzusuyla da birleşir. Bundan sonraki "fallik" evre, çocuğun libidosunu (cinsel dürtüsünü) cinsel organlara yöneltir; ama bu evreye "jenital" (cinsel organ) evre değil "fallik" evre denir. Çünkü Freud'a göre bu noktada yalnızca erkeğin cinsel organı tanınır. Freud'a göre, küçük kız vajina ile değil penisin "eşdeğeri" olan klitoris ile yetinmek zorundadır.

Bu evreler bazen birbirine karışır ve mutlak bir sıra takip etmezler; ama yine de bu süreç içinde, halen çocuğun kendi bedeni üzerinde odaklanmış olan libidinal dürtüler tedricen düzenlenir. Dürtüler biyolojik içgüdüler gibi sabit değil son derece esnektirler. Yöneldikleri nesneler değişebilir ve olumsaldır; bir cinsel dürtü yerini bir diğerine bırakabilir. Bu nedenle, çocuğu ilk yıllarında değişmez bir nesneyle karşılaşan, onu arzu eden birleşik bir özne olarak değil, içinde öznenin (çocuğun kendisi) dağınık bir biçimde bulunduğu, henüz bir kimlik merkezine sahip olmadığı ve kendisi ile dış dünya arasındaki sınırların henüz belirlenmediği karmaşık, ele avuca sığmaz bir güç alanı olarak düşünebiliriz. Bu libidinal güç alanı içinde nesneler ve yarı nesneler belirir, kaybolur, bir kaleydoskoptaki gibi yer değiştirirler; bu tür nesnelerin en önemlisi de, bütün dürtülerin rastlaştıkları yer olan çocuğun bedenidir. Buna "otoerotizm" de denebilir, Freud bazen bütün çocuk cinselliğinden "otoerotizm" olarak bahseder: Çocuk kendi bedeninden erotik bir haz duyar; ama henüz kendi bedenini bütünlüğü olan bir nesne olarak göremez. Otoerotizm, Freud'un kişinin bedeninin ya da egosunun tümüyle "libidinal enerji ile yüklendiği" [cathected], yani arzu nesnesi olarak görüldüğü evreyi belirtmek için kullandığı "narsisizm" evresiyle karıştırılmamalıdır.

Çocuğun bu evrede bütün bir gün ağır işlerde çalıştırılabilecek bir yurttaş, hatta bir yurttaş adayı bile olmadığı açıktır. Çocuk anarşik, sadistik, saldırgan, kendine dönük ve Freud'un deyişiyle haz ilkesinin etkisiyle devamlı haz arayan bir varlıktır; ayrıca toplumsal cinsiyet ayrımının da farkında değildir. Henüz "cinsiyetli özne" diyebileceğimiz özne kapsamına girmez: Cinsel dürtülerle dolup taşar ama bu libidinal enerji henüz dişi ve erkek ayrımını tanımaz. Çocuğun hayatta başarılı olması isteniyorsa, mutlaka elinden tutulmalıdır ve bunun mekanizması da Freud'un ünlü Oedipus kompleksidir. Oedipal öncesi evreleri aşan çocuk sadece anarşik ve sadistik değildir, aynı zamanda fena halde enseste meyillidir: Oğlan çocuğunun annesinin bedeniyle olan yakın ilişkisi, onu annesiyle bilinçdışı, yasak bir cinsel beraberlik arzusuna yöneltir, halbuki anneyle aynı şekilde yakın, dolayısıyla ilk

arzusu her zaman eşcinsel olan kız çocuğu libidosunu babasına yöneltmeye başlar. Yani bebekle anne arasındaki "ikili" ilişki, artık çocuk, anne ve babadan oluşan üçlü bir ilişkiye dönüşmüştür; ve çocuk kendi cinsinden olan ebeveynini, karşı cins ebeveynine duyduğu sevgide rakibi olarak görmeye başlar.

Erkek çocuğu annesine duyduğu yasak arzuyu terk etmeye ikna eden şey, babasının onu iğdiş etme tehdididir. Bu tehdidin mutlaka dile getirilmesi gerekmez; ama kızın "iğdiş edilmiş" olduğunu gören erkek çocuk, bunu kendine de uygulanabilecek bir ceza olarak düşünür ve endişeli bir teslimiyetle annesine duyduğu yasak arzuyu bastırır; kendisini "gerçeklik ilkesine" göre ayarlar, babasına boyun eğer, kendini annesinden uzaklaştırır ve bilinçdışı olarak her ne kadar *artık* babasını altedip annesine sahip olma ümidi kalmasa bile, babasının gelecekte kendisinin sahip olabileceği bir yeri, bir imkânı simgelediği düşüncesiyle teselli bulur. Şu anda aile reisi değildir ama ileride olacaktır. Çocuk babasıyla barış imzalar, kendini onunla özdeşleştirir ve böylece simgesel erkeklik rolüyle tanışır. Oedipus kompleksini aşmış, toplumsal cinsiyetini kazanmış bir özne olmuştur; ama bu arada kendi yasak arzusunu yeraltına, bilinçdışı dediğimiz bölgeye itmiştir. Bu, böyle bir arzuyu kabul etmeyi bekleyen halihazırdaki bir bölge değildir: Bilinçdışı bu ilk bastırma ile üretilir, açılır. Erkek olma yolundaki oğlan çocuk, artık kendi toplumunun "erkeğe uygun" olarak tanımladığı imge ve pratikler içinde büyüyecektir. Bir gün kendisi de baba olacak ve üreme işine katkıda bulunarak bu toplumu sürdürecektir. Önceki dağınık libidosu Oedipus kompleksi tarafından düzenlenerek jenital cinsellik üzerinde yoğunlaşmıştır. Oğlan çocuk Oedipus kompleksini başarıyla atlatamazsa cinsel açıdan böyle bir rol için yeterli olmayabilir: Annesini bütün kadın imgelerinin üstünde ayrıcalıklı bir yere yerleştirebilir, bu da Freud'a göre eşcinselliğe yol açabilir; ya da kadınların "iğdiş edildikleri" düşüncesi onu, kadınlarla tatmin edici bir cinsel ilişkiye girmekten zevk alamayacak kadar travmaya uğratmış olabilir.

Kızın Oedipus kompleksini geçiş süreci oğlan çocuğunki kadar düz değildir. Freud'un erkek egemen bir toplumdan gelmiş olması, kendini en çok bir keresinde "karanlık kıta" dediği kadın cinselliği karşısında duyduğu şaşkınlıkta belli eder. Freud'un kadınlara karşı takındığı, eserlerine zarar veren küçümseyici ve önyargılı tavra daha ileride değineceğiz, Freud'un, kızların Oedipus kompleksinden geçiş süreciyle ilgili izahını bu cinsiyetçilikten ayırabilmek hiç de kolay değildir. "İğdiş edildiği" için daha aşağı bir konumda olduğunu anlayan küçük kız,

hayal kırıklığı içinde kendisi gibi "iğdiş edilmiş" olan annesinden uzaklaşarak babasını baştan çıkarmaya çalışır; ama böyle bir tasarının başarısızlığı kaçınılmaz olduğu için sonuçta gönülsüzce de olsa annesine dönmeli, onunla özdeşleşerek kadın rolünü kabul etmelidir ve kıskandığı ama hiçbir zaman sahip olamayacağı penisin yerine babasından edinmeyi arzuladığı bir bebeği koymalıdır. Kızın bu cinsel arzusunu terk etmesi için görünürde hiçbir neden yoktur çünkü zaten "iğdiş edilmiş" olduğu için iğdiş edilmekle tehdit edilemez; bu yüzden de Oedipus kompleksini hangi mekanizmayla yenebildiğini anlamak zordur. "İğdiş edilme" korkusu erkek çocukta ensest arzusunu engeller; halbuki kız çocukta bu arzunun oluşmasını zaten iğdiş edilmiş olmak mümkün kılar. Ayrıca kız çocuğu Oedipus kompleksine girmek için "sevgi nesnesini" anneden babaya kaydırmak zorundadır; oysa erkek çocuk sadece annesini sevmeyi sürdürmek zorundadır. Sevgi nesnelerinin değişmesi daha karmaşık, zor bir mesele olduğu için, bu da kadınların Oedipus sürecinden geçmeleriyle ilgili bir sorun yaratır.

Oedipus kompleksi sorununu bir yana bırakmadan önce, Freud'un eserinin tam merkezinde yer aldığını vurgulamak gerekir. Oedipus kompleksi harcıâlem bir kompleks değil, bizi kadın ve erkek yapan ilişkilerin yapısıdır. Bizim özne olarak üretildiğimiz ve kurulduğumuz noktadır; bu kompleksin her zaman bir anlamda kısmi ve kusurlu bir mekanizma olması bizim için bir sorundur. Oedipus kompleksi haz ilkesinden gerçeklik ilkesine geçişe ve ensestten aile dışı ilişkilere yöneldiğimiz için de, kapalı aile ortamından topluma açılmaya karşılık gelir. Ayrıca, Doğa'dan Kültür'e geçmeye de karşılık gelir; çünkü bebeğin annesiyle olan ilişkilerini bir şekilde "doğal" görebiliriz. Halbuki Oedipus evresi sonrasında çocuk kendine bir bütün olarak kültürel düzende bir yer edinme sürecine girmiştir. (Anne-çocuk ilişkisini "doğal" kabul etmek bir anlamda epey su götürür; çünkü neticede çocuk için ihtiyaçlarını karşılayanın kim olduğu önemli değildir.) Ayrıca Oedipus kompleksi Freud'a göre ahlak, vicdan, yasa ve bütün toplumsal ve dinsel otorite biçimlerinin başlangıcıdır. Babanın ensesti gerçek anlamda ya da hayali olarak yasaklaması, daha sonra karşılaşılacak olan daha yüksek otoritenin simgesidir; ve bu ataerkil yasayı "içe atma" (kendinin kılma) sürecinde çocuk aynı zamanda Freud'un tabiriyle "süperego"yu, içindeki korkunç cezalandırıcı vicdanın sesini oluşturmaya başlar.

Demek ki, toplumsal cinsiyet rolünü benimsemek, doyumları ertelemek, otoriteyi kabul etmek ve aile ile toplumu yeniden üretmek için her şey hazır görünmektedir. Ama boyun eğmez, asi bilinçdışım unut-

tuk. Çocuk artık bir ego, yani bireysel bir kimlik, cinsel, ailevi ve toplumsal ilişkilerde belirli bir yer edinmiştir; ama bunu ancak, tabiri caizse, kendi yasak arzularını bölerek, bilinçdışına iterek başarabilmiştir. Oedipus sürecinden çıkan insan öznesi bölünmüş, bilinç ile bilinçdışı arasında istikrarsız bir şekilde sıkışmış bir öznedir ve bilinçdışının her zaman yüzeye çıkma tehlikesi vardır. Gündelik dilde "bilinçaltı" [subconscious] kelimesi daha çok kullanılır; ama "bilinçdışı" [unconscious] yerine "bilinçaltı" kelimesini kullanmak, bilinçdışını yüzeyin hemen altında bir yer gibi düşünerek onun radikal *başkalığını* hafife almak demektir. Bu kullanım, hem belirli bir yer hem de yer olmayan, gerçekliğe bütünüyle kayıtsız kalan, hiçbir mantık, olumsuzlama, nedensellik ya da çelişki tanımayan, dürtülerin içgüdüsel akışına ve haz arayışına kendini olduğu gibi teslim eden bilinçdışının olağanüstü tuhaflığını görmezlikten gelmektir.

Bilinçdışına giden "anayol" rüyalardır. Rüyalar bize bilinçdışımızın işleyişine göz atma ayrıcalığını sağlarlar. Freud için rüyalar, temelinde bilinçdışı isteklerin simgesel tatminleridir. Rüyalar simgesel bir biçime bürünmüşlerdir; çünkü eğer bu malzeme dolaysız biçimde dışavurulabilseydi, bizi uyandıracak kadar rahatsız ve şoke edici olabilirdi. Biraz uyuyabilmemiz için bilinçdışı yardımsever bir tavırla kendi anlamlarını gizler, çarpıtır ve yumuşatır, böylece rüyalar, şifrelerinin çözülmesi gereken simgesel metinlere dönüşürler. Rüya görürken bile dikkatli ego işbaşındadır, ara sıra bir imgeyi sansürden geçirir ya da bir mesajı karıştırır; ve bilinçdışı da kendine özgü işleme tarzından dolayı bu karmaşıklığı artırır. Tembelce bir tutumlulukla, bir dizi imgeyi tek bir "ifade"de yoğunlaştırır ya da bir nesnenin anlamını onunla bir ilgisi olan başka bir nesneye "yükler", böylece bir insana duyduğum hırsı, rüyamda isminin benzerliğinden dolayı yengeçten çıkarabilirim. Anlamın bu sürekli yoğunlaşma ve yer değiştirmesi, Roman Jakobson'un insan dilinin temel iki işlemi olarak tanımladığı metafor (anlamların bir arada yoğunlaşması) ve metoniminin (bir anlamın başka bir anlamla yer değiştirmesi) karşılığıdır. Fransız psikanalist Jacques Lacan'ı "Bilinçdışı, dil gibi yapılanmıştır" yorumuna götüren de buydu. Rüya metinleri muammalıdırlar da; çünkü büyük ölçüde görsel imgelerle sınırlandırılmış olan bilinçdışı, söylemek istediğini temsil ederken teknik açıdan pek zengin sayılmaz, bu nedenle sözel bir anlamı, hünerle görsel anlama dönüştürmek zorundadır: Gizli bir ilişkiyi göstermek istediğinde tenis *raketini* kullanabilir. Rüyalar, bilinçdışı, pişirdiği yemeğe elinde kalmayan bir baharat yerine, o sabah çarşıda bulduğu herhangi bir baharatı koyarak çok farklı

malzemeleri birbirine karıştıran tembel bir aşçının takdire şayan becerikliliğine sahip olduğunu göstermeye yeter. Aynı şekilde rüya da o "günün kalıntılarına" başvurup, günün olaylarını ya da uyku sırasında hissedilen duyumları, çocukluk döneminden çekip çıkardığı imgelerle karıştırır.

Rüyalar, bilinçdışına açılan ana giriştir; ama tek giriş değildir. Freud'un "parapraxis" adını verdiği ve izlerini bilinçdışı istek ve niyetlerde arayabileceğimiz açıklanamayan dil sürçmeleri, hafıza boşlukları, beceriksizlikler, yanlış okumalar, nesneleri yanlış yerlere koymalar da bilinçdışına açılan birer kapıdır. Bilinçdışının mevcudiyeti şakalarda da kendini ele verir, zaten Freud'a göre şakaların içerikleri büyük ölçüde libidinaldir, endişe ve saldırganlık yüklüdür. Bilinçdışının en çok zarar vererek harekete geçtiği yer çeşitli psikolojik rahatsızlıklardır. İnkâr edilemeyecek ama pratik bir çıkış yolu bulamayan belli bilinçdışı arzularımız olabilir; bu durumda arzu bilinçdışından çıkmaya çabalar, ego kendini savunmak için onu engeller ve bu iç çatışmanın sonucunda nevroz adını verdiğimiz rahatsızlık oluşur. Hasta, uzlaştırıcı bir tavırla hem bilinçdışı arzuyu gizleyen hem de onu örtük olarak dışavuran semptomlar geliştirmeye başlar. Bazı nevrozlar takıntılı (her sokak lambasını ellemek gibi), histerik (hiçbir fiziksel neden olmadan kolun uyuşması gibi) ya da fobik (açık yerlerden ya da belirli hayvanlardan nedensiz korkmak gibi) olabilir. Psikanaliz, bu nevrozların gerisinde, kökleri bireyin ilk gelişme dönemlerine uzanan ve genellikle Oedipal dönemde odaklanan çözümlenmemiş çelişkiler bulur; hatta Freud Oedipus kompleksine "nevrozların çekirdeği" demiştir. Hastanın sergilediği nevrozun türü ile onun pre-Oedipal dönemde psişik gelişiminin "saplanıp kaldığı" nokta arasında genellikle bir ilişki vardır. Psikanalizin amacı, bu gizli kalmış nedenleri açığa çıkarıp hastanın çelişkilerini gidermek, endişe verici semptomları ortadan kaldırmaktır.

Egonun nevroz durumundakinin tersine bilinçdışı arzuyu kısmen bastıramadığı, dolayısıyla bu arzunun hükmü altına girdiği psikoz durumuyla baş etmek çok daha zordur. Psikozda ego ile dış dünya arasındaki bağ kopar ve bilinçdışı alternatif, kuruntu ürünü bir gerçeklik oluşturmaya başlar. Başka bir deyişle psikozlu hasta, paranoya ve şizofrenide olduğu gibi temel noktalarda gerçeklikle temasını koparmıştır: Nevrotik hasta, kolunun uyuştuğunu sanabilir, psikotik hasta ise kolunun fil hortumu olduğuna inanır. "Paranoya" az çok sistematik bir kuruntu durumudur. Freud'a göre sadece eziyet görme kuruntusu değil, kıskançlık ve büyüklük kuruntusu da paranoya kapsamına

girer. Bu tür bir paranoyanın kökeni Freud'a göre eşcinselliğe karşı geliştirilen bilinçdışı bir savunmadır: Zihin bu arzuyu, sevgi nesnesini rakip ya da zulmedici olarak görmeye başlayarak reddeder ve bu şüpheyi doğrulamak için de gerçekliği sistematik olarak yeniden düzenler, yeniden yorumlar. Şizofreni gerçeklikten kopma ve aşırı derecede fakat az da olsa sistematik olarak fantezi üreterek kendine dönme durumudur: Adeta bilinçdışı arzu yani "id", çoğalarak, fikirler arasında duygulammsal (kavramsal değil) ilişkiler, mantıkdışı, karmakarışık düşünce bağlantıları kurarak bilince dolmuş gibidir. Şizofrenik dilin, bu anlamda şiirle ilginç bir benzerliği vardır.

Psikanaliz sadece insan zihniyle ilgili bir kuram değildir, aynı zamanda akıl hastalarını tedavi etme pratiğidir de. Freud'a göre tedavi, yalnızca hastaya içindeki çelişkileri anlatarak, bilinçdışı güdülerini sergileyerek yapılamaz. Bu tür bir açıklama psikanalitik tedavinin bir kısmıdır ama hastayı iyileştirmek için yeterli değildir. Freud bu anlamda kendimizi ya da dünyayı anladığımız zaman ona uygun bir davranış benimseyeceğimize inanan bir rasyonalist değildir. Freudcu kurama göre tedavinin özü "aktarım"dır [transference], bu kavram Freud'un "yansıtma" [projection], yani aslında bizim olan duygu ve arzuları başkalarına mal etme kavramıyla çok karıştırılır. Tedavi sürecinde hasta, çektiği psişik çatışmaları psikanaliste bilinçdışı olarak "aktarmaya" başlayabilir. Örneğin babası ile sorunu varsa, acısını çektiği psikanalisti bilinçsizce babasının yerine koyabilir. Bu, psikanalist için bir sorun yaratır çünkü asli çatışmanın bu tür "yinelenmesi" ya da ayinsel biçimde yeniden canlandırılması, hastanın bu çatışmayla yüzleşmekten kaçınmak için bilinçdışı olarak başvurduğu yollardan biridir. Bazen zorlantılı bir biçimde tam hatırlayamadığımız bir şeyi yineleriz, hatırlayamayız çünkü hoş değildir. Ama aktarım sayesinde psikanalist, hastanın ruhsal hayatını denetlenmiş bir durumda yakından gözlemleyebilir ve müdahale edebilir (Psikanalistlerin temel eğitimlerini alırken kendilerinin de analizden geçmek zorunda olmalarının bir nedeni de kendi bilinçdışı süreçlerini yakından tanımaları ve böylece kendi sorunlarını hastaya aktararak "karşı-aktarım" sürecine girme ihtimaline karşı koyabilmeleridir.) Bu aktarım oyununun psikanaliste sağladığı bilgiler ve psikanalistin müdahaleleri sayesinde hastanın sorunları zamanla analitik durum düzleminde yeniden tanımlanır. Ama paradoksal bir biçimde bu muayene odasında ele alman sorunlar, bu anlamda hiçbir zaman hastanın gerçek hayattaki sorunlarının aynısı değildir; bu sorunlarla gerçek hayattaki sorunlar arasında, belki de edebi metnin dönüştürdüğü gerçek

hayat malzemesiyle arasındaki "kurmaca" ilişkiye benzer bir ilişki vardır. Kimse muayene odasından doktora başvurduğu zamanki sorunlarından bütünüyle arınarak çıkmaz. Hasta bir dizi bildik teknikle psikanalistin kendi bilinçdışına sızmasına karşı koyacaktır; ama her şey yolunda giderse, aktarım süreci hastanın sorunlarının işlenerek bilince "çıkmasını" sağlar ve psikanalistin aktarım ilişkisini tam zamanında çözerek hastayı sorunlarından arındırma olasılığı artar. Başka bir deyişle, bu süreç hastanın bastırdığı yaşam parçalarını yeniden hatırlayabilmesini sağlar: Çektiği rahatsızlıkları yorumlayan, onlara anlam kazandıran hasta, kendisi hakkında yeni ve daha bütünlüklü bir hikâye anlatmayı başarabilir. "Konuşma terapisi" etkisini gösterecektir.

Psikanalizin ne iş yaptığı en iyi Freud'un sloganlarından biriyle özetlenebilir: "İd'in olduğu yerde, ego da olacaktır". İnsanların kavrayamadıkları, hasta edici güçlerin etkisinde oldukları yerde, akıl ve kendine hâkim olma egemen olacaktır. Bu slogan Freud'u olduğundan daha rasyonalistmiş gibi gösterir. Bir dönemde akıl ve deneyime hiçbir şey karşı koyamaz görüşünü vurgulamış olsa da, zihnin dikbaşlılığını ve kurnazlığını küçümsemekten mümkün olduğunca uzak durmuştur. İnsanın yapabilecekleri hakkındaki değerlendirmesi genelde muhafazakâr ve kötümserdi: Doyuma ulaşma arzusu ve bu arzuyu engelleyecek her şeye karşı duyulan düşmanlığın hükmü altındayızdır. Freud daha sonraki çalışmalarında, insan ırkını korkunç bir ölüm dürtüsünün, egonun kendi üstüne saldığı ilk mazoşizmin pençesinde tutsak olarak görür. Hayatın nihai amacı ölümdür; egonun artık incinmeyeceği mutlu, hareketsiz duruma dönüştür ölüm. Eros, yani cinsel enerji, tarihi oluşturan güçtür; ama Thanatos yani ölüm dürtüsü ile trajik bir çelişki içerisindedir. İlerlemeye çalışırken sürekli olarak geriye, hatta bilinçlenmeden önceki evreye dönmeye uğraşırız. Ego dış dünya tarafından tahrip edilen, süperegonun zalim azarlarıyla sersemleyen, id'in açgözlü, doymak bilmez taleplerinin istilasına uğramış, acınası, güçsüz bir kendiliktir. Freud'un egoya duyduğu merhamet, arzuyu bastıran ve doyumu erteleme üzerine kurulmuş olan bir uygarlığın ona yüklediği tahammül edilemez talepleri altında ezilen insan ırkına duyduğu merhamettir. Freud, bu durumu değiştirmeye yönelik her türlü ütopyacı öneriyi küçümsüyordu; ama toplumsal görüşlerinin çoğu otoriter ve geleneksel olsa da, özel mülkiyet ve ulus-devlet kurumlarını ortadan kaldırma ya da en azından reforma tabi tutma çabalarına sempatiyle bakmıştı. Bunu modern toplumun baskısının yıkıcı boyutlara ulaştığına inandığı için yapıyordu. *The Future*

*of an Illusion** adlı kitabında dediği gibi, bir toplumda bir grubun rahatı, başka bir grubun ezilmesine bağlı ise o zaman bu ezilen grubun, emekleriyle var ettikleri ama zenginliklerinden çok az pay aldıkları kültüre karşı bir düşmanlık beslemeleri anlaşılır bir şeydir. Freud "Üyelerinin çoğunu doyumsuz bırakan ve onları başkaldırıya iten bir uygarlığın sonsuza kadar varolma olasılığı yoktur, zaten bunu da hak etmez" der.

Freud'unki kadar özgün ve karmaşık bir kuramının şiddetli tartışmalara yol açması doğaldır. Freudculuk çeşitli zeminlerde eleştirilmiştir ve hiçbir şekilde sorunsuz bir kuram olarak kabul edilemez. Örneğin öğretilerinin nasıl test edileceği, nelerin iddialarının lehinde ya da aleyhinde kanıt olarak kabul edilebileceğiyle ilgili sorunlar vardır. Amerikalı bir davranışçı psikolog bir sohbet sırasında, "Başlıca sorun Freud'un çalışmalarının '*testicle*'** olmamasıdır" demiştir. Tabii bu, "test edilebilir" kelimesini ne anlamda kullandığımıza bağlıdır; ama Freud'un zaman zaman artık geçerli olmayan bir XIX. yüzyıl bilim kavrayışına başvurduğu da doğrudur. Tarafsız ve nesnel olma iddialarına rağmen, çalışmaları kendi bilinçdışı arzuları ile şekillenmiş ve bazen de bilinçli ideolojik inançları tarafından çarpıtılmış, deyiş yerindeyse "karşı aktarım"la yüklenmiştir. Bahsettiğimiz cinsiyetçi değer yargılarını hatırlatalım. Freud tavır olarak XIX. yüzyıl Viyana erkeklerinden daha ataerkil değildi belki; ama kadınları edilgen, narsis, mazohist, penisi kıskanan ve erkeğe oranla daha az ahlaki vicdan sahibi olarak görmesi, feministler tarafından şiddetle eleştirildi.[1] Freud'un cinsel yaklaşımındaki ton farklılığını görmek için, Dora adlı bir genç kadın ile küçük Hans'ı incelemesini karşılaştırmak yeterlidir: Dora'yı incelerken sert, şüpheci davranan ve bazen grotesk bir biçimde konu dışına çıkan Freud, protofreudcu filozof, küçük Hans'a karşı güler yüzlü, müşfik ve sevgi doludur.

Psikanalizin tıbbi bir uygulama olarak bireyleri etkileyerek onları keyfi "normallik" tanımlarına uymaya zorlayan, baskıcı bir toplumsal denetim biçimi olduğu şikâyeti de aynı şekilde ciddi bir eleştiridir. As-

---

* *Bilim ve İman, Bir Yanılsamanın Geleceği*, Çev. Zafer Kars, Kaynak Yay., 1995; *Bir Yanılsamanın Geleceği, Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., 2000. (y.h.n)

** Burada bir söz oyunu yapılıyor. Aslında "testis" anlamına gelen kelime, "test edilemez" anlamında kullanılmış. (ç.n.)

1. Örneğin bkz. Kate Millett, *Sexual Politics*, Londra, 1971 [*Cinsel Politika*, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yay., 1987]; öte yandan Freud'un feminist bir savunusu için bkz. Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, 1975 [*Psikanaliz ve Feminizm*, Yaprak Yay., 1985].

lında bu suçlama daha çok psikiyatrik tıbba yöneltilir: Freud'un "normallik" hakkındaki görüşleri dikkate alındığı zaman bu suçlamanın yanlış yönde olduğu görülür. Freud'un eseri, libidonun nesne seçiminde nasıl değişken ve "plastik" olduğunu, sözde cinsel sapkınlıkların nasıl normal cinselliğin bir parçası olduğunu, heteroseksüelliğin hiç de doğal ya da apaçık bir olgu olmadığını göstermiştir. Freudcu psikanalizin cinsel bir "norm" kavramıyla işlediği doğrudur; ama bu hiçbir şekilde doğa tarafından verilmiş bir norm değildir.

Freud'a yöneltilen, temellendirilmesi zor başka eleştiriler de vardır. Bunlardan biri sağduyunun infialinden ibarettir: Küçük bir kız nasıl babasından bir çocuğu olmasını arzu edebilir? Bunun doğruluğunu "sağduyu" ile belirleyemeyiz. Freud'u bu tür sezgisel nedenlere dayanarak suçlamadan önce, bilinçdışının rüyalarda kendini sergilediği garip biçimi, egonun aydınlık dünyasından farklılığını hatırlamak gerekir. Başka bir eleştiri de Freud'un "her şeyi cinselliğe indirgemesi" yani nereye baksa cinsellik görmesidir. Bu, savunulabilecek bir eleştiri değildir. Freud radikal olarak düalist bir düşünürdü ve her zaman cinsel dürtülerin karşısına, kendini korumaya yarayan "ego-içgüdüleri" gibi cinsel olmayan güçleri çıkartmıştı. Her yerde cinsellik görmesine dair suçlamalardaki doğruluk payı Freud'un cinselliği bütün faaliyetlerimizin bir *bileşeni* olarak merkeze yerleştirmesidir: Ama bu, cinsel indirgemecilik değildir.

Sol kanattan halen duyulan bir eleştiri ise Freud'un bireyci olması, yani toplumsal ve tarihsel neden ve açıklamaların yerine "kişisel" psikolojik neden ve açıklamaları koymasıdır. Bu suçlama da Freudcu kuramı fena halde yanlış anlaşılmasından kaynaklanır. Tamam, toplumsal ve tarihsel etkenlerin bilinçdışı ile nasıl *ilişkiye girdiğiyle* ilgili gerçek bir sorun vardır; ama Freud'un eseri, insan bireyinin gelişmesini toplumsal ve tarihsel açıdan incelememize imkân sağlamıştır. Aslına bakılacak olursa Freud insan öznesinin oluşumuna dair materyalist bir kuram üretmiştir. Biz, bebekliğimiz sırasında kendi bedenimiz ile çevremizdeki öteki bedenler arasındaki ilişki sayesinde kendimiz oluruz. Bu, biyolojik indirgemecilik değildir: Freud tabii ki *yalnızca* bedenden oluştuğumuza ya da zihinlerimizin bedenlerimizin yansıması olduğuna inanmaz. Ayrıca etrafımızdaki bedenler ve bizim onlarla ilişkimiz her zaman toplumsal olarak özgül olduğu için, bu toplumdışı bir hayat modeli değildir. Anne ile babanın rolleri ve çocuk bakımına ait inanç ve imgeler, içinde bulunulan topluma, yaşanan döneme göre dikkate değer ölçüde değişen kültürel meselelerdir. "Çocukluk" yakın tarihin icadıdır ve "aile" kelimesinin çok farklı tarihsel

biçimler içeriyor olması, zaten kelimenin değerini sınırlar. Bu kurumlarda değişmeyen bir tek inanç vardır: Kadın ve kızların erkeklere göre daha aşağıda bulundukları varsayımı. Bu, bilinen bütün toplumları birleştiren bir önyargıdır. Bu önyargının kökenleri bizim ilk cinsel ve ailevi gelişmemizden kaynaklandığı için, bazı feministler psikanalize çok önem vermişlerdir.

Feministlerin bu amaçla başvurdukları Freudcu kuramcılardan biri, Fransız psikanalist Jacques Lacan olmuştur. Bunun nedeni Lacan'ın feminizm yanlısı bir düşünür olması değildir; tersine Lacan kadın hareketlerine karşı genelde kibirli ve küçümser bir tavır takınmıştır. Ama Lacan'ın eseri insan öznesi, öznenin toplumdaki yeri ve hepsinden de öte dil ile ilişkisi sorunuyla ilgilenen herkesi alakadar edecek, Freud'un kuramını çok özgün bir şekilde bir "yeniden yazma" çabasıdır. Öznenin dil ile ilişkisi sorununa da eğildiği için Lacan, edebiyat kuramcılarının da ilgisini çekmiştir. Lacan, *Ecrits* adlı kitabında Freud'u yapısalcı ve postyapısalcı söylem kuramlarına göre yeniden yorumlamayı amaçlar; böyle bir yorum, eserini yer yer insanı bıktıracak kadar karanlık, anlaşılmaz kılsa bile, psikanaliz ile postyapısalcılık arasındaki karşılıklı ilişkiyi anlamak için incelenmeye değer.

Freud'a göre bebeğin ilk gelişiminde özne ile nesne, kendisi ile dış dünya arasında kesin bir ayrımın mümkün olmadığını daha önce belirtmiştim. Lacan işte bu döneme "imgesel" adını verir; bu, belirli bir benlik merkezinden yoksun olduğumuz, sahip olduğumuz "benliğin" kapalı ve kesintisiz bir mübadele içinde nesnelere, nesnelerin ise bu "benliğe" geçip durduğu dönemdir. Oedipal dönem öncesinde çocuk annesinin bedeniyle, aralarında kesin bir ayrım yapmaya imkân tanımayan "ortakyaşar" [symbiotic] bir ilişki içindedir: Yaşamak için annesinin bedenine gereksinimi vardır; ama çocuğun dış dünya olarak bildiği deneyimi kendine bağımlıymış gibi yaşadığını da düşünebiliriz. Freudcu kuramcı Melanie Klein'a göre bu kimlik kaynaşması göründüğü kadar mutlu bir şey değildir: Bebek çok küçük bir yaşta annesinin bedenine karşı öldürücü derece saldırgan içgüdüler besler, bu bedeni paramparça etme fantezileri kurar ve bu bedenin de kendisini yok edeceği şeklindeki paranoyak kuruntuların pençesine düşer.[2]

Küçük bir çocuğun aynada kendini seyretmesini düşünürsek (Lacan buna "ayna evresi" adını verir) bu "imgesel" varoluş durumunda, çocuğun ilk ego ve bütünleşmiş benlik imgesinin nasıl oluşmaya başladığını görebiliriz. Psişik açıdan henüz koordine edilmemiş olan çocuk, aynadan kendine yansıyan tatminkâr ölçüde bütünleşmiş bir

2. *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921-1945*, Londra 1975.

imge görür; bu imgeyle olan ilişkisi henüz "imgesel" olsa bile –aynadaki imge hem kendidir hem de değildir, özne ve nesne belirsizliği hâlâ geçerlidir– çocuk bir benlik merkezi kurma sürecini başlatmıştır. Ayna durumunun gösterdiği gibi, bu benlik özde narsisisttir: "Ben" duyusuna, dünyadaki bir nesne ya da bir insan tarafından bize yansıtılan bir "Ben" ile ulaşırız. Bu nesne hem bizim bir parçamızdır, –kendimizi bu nesneyle *özdeşleştiririz*– hem de bizden farklı, yabancı bir şeydir. Küçük çocuğun aynada gördüğü imge, bu anlamda "yabancılaşmış" bir imgedir: Çocuk bu imgede kendini "yanlış tanır", imgede gerçekte kendi bedeninde deneyimlemediği hoş bir bütünlük görür. Lacan'a göre imgesel dönem, özdeşleşmeler yaptığımız ama bu arada da kendimizi "yanlış tanıyıp" "yanlış algıladığımız" *imgelerin* bölgesidir. Çocuk büyüdükçe nesnelerle böyle imgesel özdeşlikler kurmaya devam eder ve böylece egosu oluşur. Lacan için ego, dünyada kendimizle özdeşleştirebileceğimiz bir şey bularak kurgusal bir bütünsel benlik duyusu geliştirdiğimiz bu narsistik sürecin ta kendisidir.

Oedipus öncesi ya da imgesel dönemi tartışırken, sadece iki terimi olan bir varlık düzeyinden bahsederiz: Çocuğun kendisi ve öteki beden. Öteki beden bu aşamada genellikle annenin bedenidir ve çocuk için dış gerçekliği temsil eder. Ama Oedipus kompleksini açıklarken gördüğümüz gibi bu "ikili" yapı, babanın ortaya çıkarak bu uyumlu tabloyu bozmasıyla yerini "üçlü" bir yapıya bırakır. Baba, Lacan'ın Yasa adını verdiği şeyi, her şeyden önce ensesti yasaklayan toplumsal tabuyu temsil eder. Annesi ile arasındaki libidinal ilişki bozulan çocuk, baba figüründe kendisinin sadece bir parçası olduğu daha geniş bir ailevi ve toplumsal düzen olduğunu anlamaya başlamalıdır. Çocuk bu düzenin bir parçasından ibaret olmakla kalmaz, çocuğun oynaması gereken rol de önceden belirlenmiş, içine doğduğu toplumun pratiklerince onun için hazırlanmıştır. Babanın ortaya çıkışı, çocuğu annenin bedeninden koparır ve daha önce de gördüğümüz gibi, bu dönemde çocuk arzusunu bilinçdışına iter. Bu anlamda, Yasa'nın ilk ortaya çıkışı ile bilinçdışı arzunun oluşumu aynı döneme rastlar: Çocuk ancak babasının simgelediği tabuyu ve yasağı fark ettiği zaman yasak arzusunu bastırır ve bu arzu da bilinçdışı denen şey *olur*.

Oedipus kompleksinin ortaya çıkması için, çocuğun cinsel farklılığının az çok bilincinde olması gerekir. Bu cinsel farklılık babanın devreye girmesiyle belirlenir ve Lacan'ın eserindeki kilit terimlerden biri olan fallus da bu cinsel ayrımın önemine işaret eder. Çocuk ancak daha önce farkında olmadığı cinsel farklılığın, farklı cinsiyet rollerinin zorunluluğunu kabul ederek doğru bir şekilde "toplumsallaşabilir".

Lacan'ın özgünlüğü Freud'un Oedipus kompleksi açıklamasında da gördüğümüz bu süreci, dilsel terimlerle yeniden yazmasıdır. Ayna karşısında kendini seyreden çocuğu bir tür "gösteren" (anlam kazandırabilen bir şey) ve aynada gördüğü imgeyi de bir tür "gösterilen" olarak düşünebiliriz. Çocuğun gördüğü imge, bir şekilde çocuğun kendi "anlamı"dır. Bu durumda gösteren ile gösterilen Saussure'ün gösterge kavramında olduğu gibi uyumlu bir şekilde birleşmiştir. Ayna durumunu başka bir şekilde bir tür metafor olarak da değerlendirebiliriz: Çocuk bir başkası (aynadaki yansıması) ile kendi arasında bir benzerlik keşfeder. Lacan'a göre bu, bir bütün olarak imgeselin yerinde bir imgesidir: Bu varoluş biçiminde nesneler, kapalı bir daire içinde kendilerini sürekli olarak birbirlerinde yansıtırlar; hiçbir gerçek farklılık ya da ayrım henüz belirginleşmemiştir. Bu, içinde hiçbir yoksunluk ya da dışlamaya yer olmayan bir *bolluk* dünyasıdır: Aynanın karşısında duran "gösteren" (çocuk) kendi yansımasının gösterileninde bir "bütünlük", kusursuz ve bütün bir kimlik bulur. Henüz gösteren ile gösterilen, özne ile dış dünya arasında bir boşluk açılmamıştır. Bebek şimdiye dek postyapısalcılığın sorunlarıyla, yani görmüş olduğumuz gibi dil ve gerçekliğin bu durumdaki kadar uyumlu biçimde senkronize olmadığı olgusuyla karşılaşmamıştır.

Babanın devreye girişiyle birlikte çocuk postyapısalcı endişelere düşer. Şimdi Saussure'ün kimliklerin ancak farklılıkların sonucu olarak ortaya çıktığı görüşünü, bir öznenin ya da terimin ancak bir diğerini dışlayarak kendi olduğu olgusunu kavramak zorundadır. Çocuğun cinsel farklılığını ve dili neredeyse aynı anda keşfetmesi anlamlıdır. Bebeğin ağlaması gerçekte bir gösterge değil bir sinyaldir: Çocuğun aç, üşümüş vb olduğunun belirtisidir. Çocuk dili öğrenmeye başlayınca, göstergenin ancak öteki göstergelerle arasındaki farklılık dolayısıyla bir anlamı olduğunu ve göstergenin anlamlandırdığı nesnenin *namevcudiyetini* öngerektirdiğini bilinçdışı olarak öğrenir. Dil, nesnelerin "yerine geçer". Bütün diller o nesneye sahip olmak yerine kendilerini o nesnenin yerine koydukları için metaforiktirler. Swift'in romanındaki Laputalılar, sırtlarında bir torba içinde konuşurken kullanacakları çeşitli nesneler taşırlar ve bu nesneleri birbirlerine göstererek konuşurlar. İşte dil bizi bu zahmetten kurtarır. Ama çocuk bu dersleri bilinçdışı olarak dil alanı içinde öğrenirken aynı zamanda yine bilinçdışı olarak cinsellik dünyasında da öğrenir. Fallusla simgelenen babanın varlığı, çocuğa aile içinde cinsel farklılık, dışlama (anne ve babasının sevgilisi olamaz) ve namevcudiyet (annesinin bedeniyle arasındaki daha önceki bağları kopartmalıdır) ile tanımlanan

bir yer edinmesi gerektiğini öğretir. Bir özne olarak kimliğinin etrafındaki diğer öznelerle farklılık ve benzerlik ilişkileri tarafından oluşturulduğunun farkına varır. Bütün bunları kabul ederken çocuk imgesel bölgeden Lacan'm deyişiyle "simgesel düzene" yani, aile ve toplumu oluşturan toplumsal ve cinsel rol ile ilişkilerin önceden verili yapısına geçer, Freud'un kendi terimlerini kullanırsak, Oedipus kompleksi denen acı veren geçiş dönemini başarıyla geçmiştir.

Ama yine de her şey yoluna girmiş sayılmaz. Çünkü gördüğümüz gibi Freud'a göre bu süreçten geçen özne "bölünmüş", ego'nun bilinçli hayatı ile bilinçdışı ya da bastırılmış arzu arasında sıkışmış kalmış bir öznedir. Bizi kendimiz kılan, işte arzunun bu ilk bastırılışıdır. Çocuk artık gerçekliğe, özellikle de annesinin artık yasaklanmış olan bedenine *doğrudan* erişemeyeceğini kabullenmek zorundadır. Bu "tam" ve imgesel sahip olma durumundan atılmış, dilin "boş" dünyasına girmek zorunda kalmıştır. Dilin içi "boştur"; çünkü sürekli bir farklılık ve yokluk sürecinden ibarettir: Herhangi bir şeye bütünüyle sahip olmak yerine, çocuk şimdi potansiyel olarak sonsuz bir dilsel zincir üzerinde, bir gösterenden öbürüne geçip duracaktır. Bir gösteren bir başkasını ima eder, o da bir başkasını ve bu sonsuza dek böyle sürer gider. Aynanın "metaforik" dünyası yerini dilin "metonimik" dünyasına bırakmıştır. Bu metonimik gösterenler zincirinde, anlam ya da gösterilenler üretilecektir; ama hiçbir nesne ya da insan bu zincirde tamamıyla "mevcut" olamaz; çünkü Derrida'nm gösterdiği gibi bu zincir, bütün kimlikleri farklılaştırıp böler.

Lacan arzu kelimesiyle bir gösterenden bir diğerine uzanan bu sonsuz hareketi kasteder. Her arzu sürekli doldurmaya çalıştığı bir eksikten kaynaklanır. İnsan dili bu eksik sayesinde işler: Göstergelerin işaret ettikleri gerçek nesnelerin namevcudiyeti, kelimelerin yalnızca diğer kelimelerin namevcudiyeti ve dışlanmasından dolayı bir anlam kazandıkları olgusu sayesinde. Bu nedenle dile girmek, arzuya yem olmaktır. Lacan'a göre "Varlığın içini boşaltıp arzu haline getiren şeydir dil". Dil imgeselin bütünlüğünü böler, eklemler: Artık tek bir nesnede, diğer her şeye anlam katarak bir nihai anlam bulma imkânımız yoktur. Dile girmek Lacan'ın "gerçek" adını verdiği, her zaman simgesel düzenin dışında kalan, her zaman anlamlandırmanın ötesinde olan erişilmez bölgeden kopmak demektir. Özellikle de annenin bedeninden kopmuşuzdur; Oedipus krizinden sonra artık bu kıymetli nesneye hiçbir zaman sahip olamayız; halbuki bütün hayatımızı ona ulaşmak düşüncesiyle geçiririz. Annenin bedeninin yerine ikame nesnelerle yetinmek zorunda kalırız, Lacan buna "nesne küçük *a*" [objet petit a]

adını verir ve biz varlığımızın merkezindeki boşluğu bu nesneyle boş yere doldurmaya çalışırız. İkamelerin ikameleriyle, metaforların metaforlarıyla uğraşıp hiçbir zaman imgesel konumundayken bildiğimiz saf (kurgusal olsa bile) özkimlik ve kişisel bütünlüğü yeniden bulamayız. Bu sonsuz özlemi giderebilecek hiçbir "aşkın" anlam ya da nesne yoktur ya da böyle bir aşkın gerçeklik olsa bile bu Lacan'ın deyişiyle "aşkın gösteren" olan fallustur. Ama fallus aslında bir nesne ya da gerçeklik, gerçek erkek cinsel organı değildir: Fallus boş bir farklılık işareti, bizi imgeselden koparıp, simgesel düzende daha önceden belirlenmiş yerimize yerleştiren şeyin göstergesidir.

Freud'u incelerken gördüğümüz gibi Lacan, bilinçdışının aynı dil gibi yapılandığını söyler. Bunun nedeni yalnızca bilinçdışının metafor ve metonimi ile işlemesi değil, aynı zamanda postyapısalcı eleştirmenlere göre aynı dil gibi, *göstergelerden* ziyade (değişmez anlamlar), *gösterenlerden* oluşmasıdır. Rüyamızda bir at görürsek neyi anlamlandırdığını hemen anlamayız: Bu, birçok çelişkili anlam taşıyabilir ya da eşit derece çok anlam taşıyan gösteren zincirlerinden biri de olabilir. Demek ki at simgesi Saussure'ün anladığı anlamda bir gösterge değildir –kuyruğuna iliştirilmiş tek bir, kesin belirlenmiş gösterileni yoktur; at imgesi çok farklı gösterenlerle ilişkili ve etrafındaki diğer gösterenlerin izlerini taşıyan bir gösterendir. (Ben yukarıdaki cümleyi yazdığım zaman "at" ile "kuyruk" kelimelerindeki oyunun farkında değildim: Bir gösteren benim iradem hilafına başka bir gösterenle karşılıklı etkileşime girdi.) Bilinçdışı, gösterenlerin sürekli bir hareketi ve faaliyetidir ve bu gösterenlerin gösterilenleri *bastırılmış oldukları* için onlara genellikle ulaşamayız. Bu yüzden Lacan bilinçdışından, "gösterilenin gösterenin altında kayması", anlamın sürekli solması ve buharlaşması, neredeyse okunaksız ve nihai sırlarını hiçbir zaman yoruma teslim etmeyen "modernist" metin olarak bahseder.

Bu sürekli anlam kayması ve gizlenmesi bilinçli hayatımızda da geçerli olsaydı, o zaman asla tutarlı olarak konuşamazdık elbette. Dilin tümü ben konuştuğum zaman elimin altında olsaydı, hiçbir şeyi ifade edemezdim. Bu nedenle ego ya da bilinç, sadece bu karmaşık faaliyeti bastırarak ve kelimeleri geçici olarak anlamlara mıhlayarak işleyebilir. Ara sıra söylemek istemediğim, bilinçdışından gelen bir kelime söylemime sızabilir, işte bu da Freud'un meşhur dil sürçmesi, yani parapraxis'tir. Ama Lacan'a göre bütün söylemimiz bir anlamda dil sürçmesidir: Dil süreci Lacan'ın iddia ettiği kadar belirsiz ve kaypak olsaydı söylemek istediğimiz şeyi hiçbir zaman söyleyemezdik, söylediğimiz şey de hiçbir zaman istediğimiz şey olmazdı. Anlam her

zaman bir anlamda bir kestirim, kısmi bir başarısızlık, tam isabet kaydedememektir, anlam dışı ile iletişim dışını anlama ve diyaloğa dönüştürmektir. Hakikati hiçbir zaman "saf" ve dolaysız bir yolla ifade edemeyiz. Bilinçdışının diline benzeyen Lacan'ın kendi karanlık üslubu, yazıyla ya da konuşmayla bütünlüklü, saf anlamı tümüyle iletme çabasının, Freud öncesine ait bir yanılsama olduğunu gösterir. Bilinçli hayatımızda kendimizi tutarlı, bütünlüklü benlikler olarak görürüz; zaten kendimizi bu şekilde kabul etmeden hiçbir eylem söz konusu olamazdı. Ama bütün bunlar yalnızca egonun "imgesel" düzeyinde gerçekleşir. İnsan öznesinin egosu ise psikanalize göre buzdağının su üstünde kalan en uç kısmına benzer. Ego her zaman dağılmış olan, hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmayan, onu oluşturan söylem zincirleri boyunca yayılmış olan öznenin bir işlevi ya da sonucudur. Bu iki varlık düzeyi arasında köklü bir yarık vardır. bir cümle içinde kendinden bahsetme edimiyle örnekleyebileceğimiz bir boşluk. "Ben yarın çimleri biçeceğim", dediğim zaman "ben" kelimesi, konuşmayı yapan "Ben"in karanlık derinliklerini yalanlayan sabit bir gönderge noktasıdır. Cümledeki "ben" dilbilimsel kurama göre "sözceleme öznesi" [subject of enunciation], cümlemin belirttiği konudur; cümleyi söyleyen "Ben" ise "sözceleyişin öznesidir" [subject of enunciating], yani fiili söyleme ediminin öznesidir. Konuşma ve yazma sürecinde bu iki "Ben" kabaca bir bütünlük sağlamış gibidir ama bu imgesel bir bütünlüktür. "Sözceleyişin özne"si, yani yazan ve konuşan gerçek kişi, hiçbir zaman kendini söylediği şeyde tümüyle temsil edemez: Tabiri caizse, benim tüm varlığımı ortaya koyabilecek hiçbir gösterge yoktur. Kendimi dilde ancak uygun bir zamirle *adlandırabilirim*. "Ben" zamiri, herhangi bir dil parçasının ağından her zaman sıyrılıp kayan, ele avuca sığmayan öznenin yerine geçer; başka bir deyişle aynı anda hem "var olup" hem de bir şeyi "anlatamam". Bu görüşü açıklamak için Lacan, Descartes'ın "Düşünüyorum öyleyse varım", cümlesini yeniden yazar: "Düşündüğüm yerde değilim ve olmadığım yerde düşünürüm".

Şimdi anlattığım görüş ile edebiyat olarak bilinen "sözceleme edimleri" arasında ilginç bir benzerlik vardır. Bazı edebiyat eserlerinde, özellikle gerçekçi romanda, ilgimiz "sözceleyiş edimine", bir şeyin *nasıl*, hangi konumdan ve hangi amaçla söylendiğine değil, *neyin* söylendiğine, sözcenin kendisine yöneliktir. Böyle "anonim" bir sözcelemenin üzerimizde, sözcelemenin nasıl oluştuğuna dikkati çeken bir sözceleme ediminden daha çok otoritesi vardır, ona daha kolay rıza gösteririz. Yasal bir bildirinin ya da bilimsel bir ders kitabının kullandığı dil bizi etkileyebilir, hatta ürkütebilir; çünkü dilin buraya nasıl

vardığını anlamayız. Metin, okurun içindeki olguların nasıl seçildiğini, nelerin dışlandığını, bu olguların niçin bu şekilde düzenlendiğini, bu süreci hangi varsayımların yönettiğini, metnin oluşmasında hangi çalışma biçimlerinin kullanıldığını ve bütün bunların sonuçta nasıl şimdikinden çok daha farklı bir biçim alabileceğini anlamasına izin vermez. Bu nedenle bu tür metinlerin gücünün bir kısmı, deyim yerindeyse üretim tarzlarını, nasıl oluştuklarını gizlemelerinden kaynaklanır; bu anlamda kendi oluşum sürecini bastırarak serpilen insan egosunun hayatına benzerler. Buna karşın birçok modernist edebiyat eseri, "sözceleyiş edimini", kendi üretim süreçlerinin "içeriklerinin" bir parçası yaparlar. Kendilerini, Barthes'ın "doğal" göstergesi gibi tartışmasız kabul ettirmeye çalışmaktan ziyade, Biçimcilerin deyişiyle kendi bileşimlerindeki "aygıtı açığa çıkartırlar". Bu metinler, mutlak hakikat ile karıştırılmamak ve gerçekliği oluştururken izledikleri kısmi, tikel yolları okurun eleştirel olarak düşünebilmesini ve böylece her şeyin nasıl farklı olabileceğini anlamasını sağlamak için böyle bir yönteme başvururlar. Bu tür edebiyata en iyi örnek belki de Bertolt Brecht'in tiyatrosudur; ama modern sanatlarda, özellikle sinemada bu türün birçok örneğine rastlayabiliriz. Şimdi kamerayı seyircinin gerçekliği görebildiği bir tür "pencere" ya da ikinci göz olarak kullanan ve onu sabit tutarak yalnızca olayları olduğu gibi "kaydeden"' tipik bir Hollywood filmini düşünün. Böyle bir filmi seyrederken "gelişen olayların" sadece "olaylar dizisi" değil, birçok insanın eylem ve varsayımlarını içeren son derece karmaşık bir *inşa* olduğunu unuturuz. Bir de öyle bir film sekansı düşünün ki bu sekansta kamera çeşitli nesneleri çeşitli açılardan göstermek için sürekli hareket etsin, asabi bir şekilde bir ona bir buna odaklansın, bir o açıdan bir bu açıdan çeksin. Bu özellikle avangard bir işlem olmayabilir ama yine de burada ilk filmin tersine kameranın *etkinliği* ve bir olayı sergileme biçimi "öne çıkarılmıştır"; çünkü amaç seyircinin bu işlem sonucu gözlerini dikip sadece nesneleri gözlemlemekle yetinmemesini sağlamaktır.[3] Sekansın "içeriği" kameranın yalnızca doğrudan yansıttığı "doğal" ya da verili bir gerçeklik olarak değil, belirli teknik aygıtların *ürünü* olarak kavranabilir. "Gösterilen" (sekansın "anlamı") "gösterenin" (sinema tekniklerinin) ürünüdür, onları önceleyen bir şey değildir.

Lacan'ın insan öznesine dair düşüncelerini daha ayrıntılı olarak incelemeden önce Fransız Marksist düşünür Louis Althusser'in

3. Bu türden bazı önemli analizler için bkz. Londra'da, Sinema ve Televizyon Eğitimi Topluluğu tarafından yayımlanan *Screen* adlı sinema dergisi. Ayrıca bkz. Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, Londra 1982.

Lacan'ın etkisi altında yazdığı tanınmış denemesine bir göz atmak gerekir. *Lenin and Philosophy* (1971)* adlı kitabındaki "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları" başlıklı denemesinde Althusser, açıkça Lacan'ın psikanalitik kuramını da kullanarak ideolojinin toplumdaki işleyişini açıklamaya çalışır.** Denemenin sorusu şudur: İnsan özneleri genellikle kendi toplumlarının egemen ideolojilerine boyun eğecek duruma nasıl gelirler? Althusser bu ideolojilerin egemen sınıfın iktidarının korunması açısından yaşamsal önemde olduğunu görür. Hangi mekanizmalar böyle bir boyun eğmeye hazırlar insanı? Althusser bazen insan bireylerini, çeşitli toplumsal belirleyicilerin ürünü olarak (yani dolayısıyla özsel bir bütünlükten yoksun) gördüğü için "yapısalcı" bir Marksist düşünür olarak görülmüştür. İnsan toplumlarının biliminde, bu bireyler şu ya da bu toplumsal yapının işlevleri ya da sonuçları, özgül bir toplumsal sınıfın üyesi ya da üretim tarzında belirli bir yeri olan kişiler olarak incelenebilirler. Ama bu, kesinlikle bizim kendi kendimizi deneyimleme biçimimiz değildir. Kendimizi özgür, bileşik, özerk, üretici bireyler olarak görme eğilimindeyizdir, ki zaten toplumsal hayattaki rollerimizi başka türlü oynayamazdık. Althusser'e göre bizim kendimizi bu şekilde deneyimlememizin nedeni ideolojidir. Bu görüşü nasıl yorumlamalıyız?

Bir toplum söz konusu olduğunda, ben bir birey olarak pek önemli değilimdir. Bu tür bir toplumsal sistemin yeniden üretilmesinde eğitim önemli bir rolü üstlendiği için benim sürdürdüğüm işlevleri (yazma, öğretme, konferans verme) birinin yerine getirmesi gerekir; ama bu kişinin ben olması için hiçbir özel neden yoktur. Bu düşünce sonucunda gidip bir sirke katılmıyorsam ya da yüksek dozda uyuşturucu almıyorsam eğer, bunun nedeni benim kendi kimliğimi deneyimleme biçimim ve hayatımı gerçekte "yaşama" biçimimin bunlara uymamasıdır. Durumu *analiz ettiğimde* doğru bile görünse, ben kendimi toplumsal yapının sadece bir işlevi olarak değil, o toplumda ve dünyayla önemli bir *ilişkisi* olan biri gibi *hissederim*. Bu, bana belli bir amaçla hareket etmem için yeterli bir anlam nosyonu ve değeri sağlayan bir ilişkidir. Toplum benim için kişiliği olmayan bir yapı değil, bana şahsen "hitap eden", beni tanıyan, değerli olduğumu söyleyen ve böylece bu tanıma edimiyle beni özgür, özerk bir özne yapan bir "özne"dir adeta. Dünya yalnızca benim için var olur duygusuna kapılmasam

---

* *Lenin ve Felsefe*, Çev. B. Aksoy & E. Tulpar & M. Belge, İletişim Yay., 2008. (y.h.n)

** Bu deneme ayrı bir kitap olarak Alp Tümertekin çevirisiyle, İthaki Yayınları tarafından 2003 yılında basıldı. Daha eski tarihli bir çevirisi için bkz. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. M. Özışık, Y. Alp, İletişim Yay. (y.h.n.).

bile dünyanın bende "merkezleştiğini" ve benim de dünyada "merkezleştiğimi" düşünürüm. Althusser'e göre ideoloji, bu merkezleşmeyi yapan inanç ve pratikler kümesidir. İdeoloji, açık seçik bir öğretiler kümesinden daha incelikli, bilinçdışı ve yaygındır: Benim toplumla ilişkimi "yaşadığım" ortam, beni toplumsal yapıya bağlayan ve bana tutarlı bir amaç ve kimlik duygusu veren göstergeler ve toplumsal pratikler alanıdır. Bu anlamda kiliseye gitmek, oy kullanmak, kapıdan geçerken kadınlara yol vermek ideolojinin kapsamına girer; ideoloji sadece monarşiye bağlılığım gibi bilinçli tercihlerimi değil, giyim tarzım, kullandığım araba gibi, kendimle ve başkalarıyla ilgili bilinçdışı görüşlerimi de kapsar.

Başka bir deyişle Althusser ideoloji terimini, Lacan'ın "imgesel" kavramına oturtarak yeniden ele almıştır. Çünkü Althusser'in kuramında birey öznenin toplumla ilişkisi, Lacan'm kuramındaki küçük çocuğun aynadaki imgesiyle ilişkisine benzer. Her iki kuramda da insan öznesi, kapalı, narsistik bir döngüde kendi imgesini yansıtan bir nesne ile özdeşleşerek birleşik bir benlik imgesi kazanır. Aynı şekilde her iki kuramda da bu imgede bir *yanlış* tanıma söz konusudur; çünkü bu imge, öznenin gerçek durumunu idealize eder. Çocuk gerçekte aynadaki imgesinin zannettirdiği kadar bütünleşmiş değildir; ben de ideolojik alandayken zannettiğim gibi tutarlı, özerk, kendini yaratan bir özne değil, pek çok toplumsal belirleyicinin "merkezi olmayan" bir işlevi durumundayımdır. Kendi imgeme kapılarak ona boyun eğerim ve bu "boyun eğmeden" dolayı bir özne olurum.

Çoğu yorumcu, artık Althusser'in denemesinde ciddi yanlışlar bulunduğunu düşünmektedir. Örneğin burada ideoloji, bizi ezen baskıcı bir güçten ibaretmiş gibi düşünülmüş, ideolojik *mücadelenin* gerçekliklerine yeterli yer ayrılmamıştır. Ayrıca Althusser, Lacan'ı yorumlarken önemli yanlışlar yapmıştır. Bütün bunlara rağmen, Lacan'm kuramının muayene odasının dışındaki konularla da ilgili olduğunu göstermek açısından önemli bir çalışmadır. Doğru bir şekilde bu çalışmanın, psikanalizin ötesindeki pek çok alanda derin içerimleri olduğunu göstermiştir. Aslında Freudculuğu esasen toplumsal bir faaliyet olan dil açısından yeniden yorumlayan Lacan, bilinçdışı ile insan toplumu arasındaki ilişkiyi incelememize yardımcı olur. Başka bir deyişle Lacan, bilinçdışının "içimizdeki", kıpırdayıp duran özel bir bölge değil, birbirimizle ilişkilerimizin bir sonucu olduğunu göstermiştir. Deyim yerindeyse, bilinçdışı bizim "içimizde" değil "dışımızda" ya da ilişkilerimiz gibi "aramızda"dır. Zihnimizin derinliklerinde gömülü olduğu için değil, bizi çevreleyen devasa, karmakarışık bir ağ olduğu,

kendini içimizde ördüğü ve bizi sardığı için ele gelmez. Hem bizim ötemizde olan hem de bizi oluşturan böyle bir ağ için kullanılabilecek en iyi imge dilin ta kendisidir; zaten Lacan'a göre bilinçdışı, farklılığın harekete geçirdiği bir arzu süreci, dilin belli bir sonucudur. Simgesel düzene girdiğimiz zaman dile gireriz; ama yapısalcılar için olduğu gibi Lacan için de bu dil hiçbir zaman bütünüyle bireysel denetimimize giremez. Tam tersine dil rahatlıkla maniple edebileceğimiz bir araç değildir, daha önce de incelediğimiz gibi dil bizi içsel olarak *böler*. Dil her zaman bizden önce varolur; her zaman zaten "yerinde"dir ve kendi içindeki yerlerimizi belirlemek üzere orada bekler. Anne ve babalarımız gibi her zaman hazırdır ve bizi bekler; anne ve babamızın oluşumumuzdaki belirleyici rolünden kaçamayacağımız gibi dili de hiçbir zaman kendi amaçlarımıza uyduramayız ve ona egemen olamayız. Lacan dil, bilinçdışı, anne-baba, simgesel düzen terimlerini eşanlamlı olarak kullanmaz; ama bunlar birbirleriyle yakından ilişkili terimlerdir. Lacan zaman zaman bu terimlerden "Öteki" –dil gibi her zaman bizden önce var olan, hiçbir zaman yakalayamayacağımız, bizi özne olarak var eden ama her zaman elimizden kaçan bir kavram– olarak bahseder. Lacan'a göre bilinçdışı arzu bu Öteki'ne yöneliktir, Öteki hiçbir zaman sahip olamayacağımız, son derece tatmin edici bir gerçeklik görünümdedir; ama Lacan için aynı zamanda arzumuzun bir şekilde her zaman Öteki'nden bize *geçtiği* de doğrudur. Biz örneğin ana babalarımızın bilinçdışında bizim için arzuladıkları şeyleri arzularız; arzu da ancak onu üreten dilsel, cinsel ve toplumsal ilişkilere (yani Öteki'nin kapsamına giren her şeye) girdiğimiz zaman doğabilir.

Lacan, kuramlarının toplumsal anlamıyla pek ilgilenmez ve kesinlikle toplum ile bilinçdışı arasındaki ilişki sorununu "çözmez". Ama bir bütün olarak Freudculuk bize bu soruyu irdeleme imkânı tanır. Şimdi bu sorunu somut bir edebi örnekle, D.H. Lawrence'ın *Sons and Lovers** adlı romanını ele alarak incelemek istiyorum. "Oedipus kompleksi"ni yabancı bir terim olarak gören en muhafazakâr eleştirmenler bile bazen bu metinde Freud'un meşhur dramasına benzeyen bir şeylerin olduğunu kabul ederler. (Bu arada, söz konusu geleneksel kafalı eleştirmenlerin "simge", "dramatik ironi", "yoğun bir biçimde dokunmuş" gibi terimleri gayet rahat kullanırken "gösteren" ve "merkezsizleştirme" gibi terimlere tuhaf bir şekilde karşı koymaları ilginçtir.) Bildiğimiz kadarıyla *Oğullar ve Sevgililer*'i yazdığı sırada

* *Oğullar ve Sevgililer*, Çev. Cem Taylan, Oğlak Yay., 1999. (y.h.n.)

Lawrence, Alman karısı Frieda sayesinde Freud'un çalışmaları hakkında bir şeyler biliyordu; ama bu çalışmalar hakkında doğrudan ya da ayrıntılı bir bilgisi olduğunu kanıtlayacak bir delil yoktur, dolayısıyla bu durum Freud'un öğretisini doğrulayan önemli, bağımsız bir olgu olarak düşünülebilir. Çünkü Oğullar ve Sevgililer Freud'un bu öğretisinin farkında olmamakla birlikte tam bir Oedipal romandır: Annesiyle aynı yatakta yatan genç Paul Morel, annesine bir sevgili şefkatiyle yaklaşır ve babasına karşı kuvvetli bir nefret duyar. Çocuk Morel büyür ve erkek olur. Ama bir kadınla uyumlu bir ilişki sürdürmeyi beceremez, sonunda muğlak bir aşk, intikam ve kendini özgürleştirme edimiyle annesini öldürerek bu durumdan kurtulur. Bayan Morel de oğlu Paul'ün Miriam'la olan ilişkisini kıskanır ve rakip bir sevgili gibi davranır. Paul annesi için Miriam'ı reddeder; ama Miriam'ı reddederken aslında bilinçsizce onun *içindeki* annesini de reddetmiştir; zira Miriam'ın boğucu manevi baskısı annesininkini aratmaz.

Gelgelelim Paul'ün psikolojik gelişimi belli toplumsal koşulların sonucudur. Babası Walter Morel bir madencidir, annesi ise babasına göre bir tabaka daha üst bir toplumsal sınıftan gelir. Bayan Morel Paul'ün, babası gibi madende çalışmasını değil rahip olmasını ister. Kendisi de ev kadını olarak evde kalır: Moreller'in aile yapısı "cinsel işbölümüne" uygundur, kapitalist toplumda erkek ebeveyn üretim sürecinde işgücü olarak kullanılır, bu arada kadın, erkeğin ve gelecekteki işgücünün (çocukların) maddi ve duygusal "bakım"mı sağlamak durumundadır. Bay Morel'in evin yoğun duygusal yaşamından uzaklaşmasının nedeni kısmen bu toplumsal işbölümüdür; babayı çocuklarından ayırıp onları duygusal olarak anneye yaklaştıran bir düzendir bu. Bir de babanın işi Walter Morel'inki gibi özellikle yorucu, ağır bir iş ise, o zaman babanın ailedeki rolü daha da azalır: Morel çocuklarıyla yalnızca evdeki tamirat işleri dolayısıyla bir ilişki kurabilir. Ayrıca eğitimsiz olması, duygularını dile getirmesini zorlaştırır tabii bu da ailesi ile arasındaki mesafeyi artıran bir olgudur. İş sürecinin yoruculuğu ve katı disiplini, evde sinirli ve kavgacı olmasına neden olur, böylece çocuklar annelerinin kucağına daha çok sığınırlar ve bu da annelerinin onları kıskançça sahiplenme dürtüsünü kuvvetlendirir. Baba işyerindeki aşağı statüsünü dengelemek için evde geleneksel bir erkek otoritesi kurmaya çalışır, böylece çocuklarını kendinden daha da uzaklaştırır.

Morel Ailesi'nde bu toplumsal etkenler, karı koca arasındaki sınıf ayrımından dolayı daha da karmaşık hale gelir. Morel'in romanda kullanıldığı biçimiyle proleterce bir kendini ifade edememe durumu,

bedenselliği ve edilgenliği vardır: *Oğullar ve Sevgililer*, madencileri zihinlerinden çok bedenleriyle yaşayan yeraltı yaratıkları olarak tasvir eder. Bu ilginç bir tasvirdir çünkü 1912'de, yani Lawrence'ın kitabını tamamladığı yılda, madenciler İngiltere'de o zamana dek görülen en büyük grevi başlatmışlardı. Bir yıl sonra, yani kitabın yayımlandığı yıl, yüzyılın en büyük maden faciasına neden olan bir işletme ihmali, önemsiz bir para cezasına çarptırıldı. İngiltere madenlerinde tamamıyla bir sınıf savaşı havası esiyordu. Bu gelişmeler beyinsiz yığınların eylemleri değil, tam tersine siyasi açıdan bilinçlenmiş ve örgütlü bir grubun eylemleriydi. Bayan Morel (ilk adını kullanma gereği hissetmeyişimiz belki de önemli bir noktadır) aşağı orta sınıf kökenlidir, yeterince eğitim görmüş ve kendini rahatça ortaya koyabilen kararlı bir kadındır. Bu nedenle genç, hassas, sanatçı ruhlu Paul'ün varmaya çalıştığı noktayı simgeler: Paul'ün babasından duygusal olarak uzaklaşıp annesine yakınlaşması aynı zamanda madencilerin yoksul, sömürücü dünyasından kurtulup özgürleşmiş bilinçle yaşamaya çalışmasıdır. Paul'ün kendisini içinde tuzağa düşmüş ve neredeyse yıkılmış hissettiği trajik gerilim, Paul'ü ev ve madenin dışına iten enerjinin kaynağı olan annesinin aynı zamanda onu geri çeken güçlü duygusal kuvvet olmasından kaynaklanır.

Bu nedenle romanın psikanalitik yorumunun, toplumsal yorumunun alternatifi olması gerekmez. Söz konusu olan bir insanlık durumunun iki yönüdür. Paul'ün "zayıf" baba ve "güçlü" anne imgesini hem Oedipus kompleksi hem de sınıf farkı çerçevesinde tartışabiliriz; sert ve evde olmayan bir baba, hırslı, duygusal talepleri olan bir anne ve hassas bir çocuk arasındaki insan ilişkileri hem bilinçdışı süreçlerle hem de belirli toplumsal güç ve ilişkilerle açıklanabilir. (Bazı eleştirmenler ise bu iki yaklaşımı da kabul etmeyip romanın "insani" yorumunu tercih ederler. Bu "insani" nitelik ile ne kastedildiğini anlamak kolay değildir; çünkü bu yorum, karakterlerin somut hayat durumlarını, işlerini ve tarihlerini, kişisel ilişki ve kimliklerinin derin anlamını, cinselliklerini vb dışlar.) Gelgelelim bütün bu söylediklerimiz hâlâ "içerik analizi" diye adlandırabileceğimiz şeyle sınırlıdır; içerik analizi nasıl söylendiğine değil söylenen şeye, "biçim"den çok "tema"ya önem verir. Ama bu düşünceleri "biçim"e, yani romanın anlatısını nasıl yapılandırdığı ve ilettiği, karakterleri nasıl betimlediği, hangi anlatısal bakış açısını benimsediği gibi meselelere de uygulayabiliriz. Örneğin, metnin bütünüyle olmasa da büyük ölçüde Paul'ün bakış açısını içerdiği ve onunla özdeşleştiği gayet açıktır: Anlatıya çoğunlukla Paul'ün gözleriyle bakıldığı için Paul'den başka bir tanığımız yoktur. Paul

hikâyede ön plana çıktıkça, babası arka plana itilir. Roman, genelde Bayan Morel'e Bay Morel'den daha "içsel" bir tavırla yaklaşır. Hatta romanın Bayan Morel'i ön plana çıkartıp Bay Morel'i gizleyecek biçimde düzenlendiğini bile söyleyebiliriz; bu, kahramanın kendi düşüncelerini kuvvetlendiren bir biçimsel aygıttır. Başka bir deyişle anlatının yapılanışı bir ölçüde Paul'ün kendi bilinçdışıyla koşuttur. Örneğin metinde Paul'ün bakış açısından anlatıldığı kadarıyla, Miriam'ın Paul'ün ona karşı gösterdiği sinirli sabırsızlığı gerçekten hak edip etmediği pek açık değildir ve çoğunlukla okurda romanın Miriam'a karşı pek "adil" davranmadığı duygusu uyanır. (Gerçek yaşamdaki Miriam yani Jessie Chambers da bu görüşü paylaşır; ama şu anda bizim için bu görüşün pek bir önemi yoktur.) Ama güvenilir bir kanıt olarak yalnızca sürekli olarak Paul'ün bakış açısı "öne çıkarılırken" bu haksızlık duygusunu nasıl doğrulayabiliriz?

Öte yandan romanın bu "yanlı" yorumuna karşı işleyen bazı özellikleri de vardır. H.M. Daleski güçlü sezgileriyle bu konuda şöyle bir yorumda bulunur: "Lawrence'ın Bay Morel'e yönelttiği düşmanca eleştirinin ağırlığı, onun dramatik olarak temsil edilişindeki bilinçdışı sempatiyle ve Bayan Morel'e yöneltilen açık beğeni de karakterinin eylem halindeyken sergilediği sertliğiyle dengelenmiştir".[4] Lacan için kullandığımız terimlerle söylersek, roman tam olarak anlatmak istediğini anlatmaz, anlattığı da anlatmak istediği değildir. Bu, kısmen psikanalitik terimlerle de açıklanabilir: Erkek çocuğun babasıyla arasındaki Oedipal ilişki muğlaktır; çünkü çocuk babayı hem sever hem de onu rakip olarak görerek bilinçdışında nefret eder ve çocuk, babasını kendinin ona karşı duyduğu bilinçdışı saldırganlıktan korumaya çalışır. Bu muğlaklığın başka bir nedeni de romanın bir düzeyde, Paul'ün orta sınıf bilincine girmesi için madencilerin dar ve kaba dünyalarını reddetmesi gerektiğini kabul etmekle birlikte, aslında bu orta sınıf bilincinin hiç de tümüyle hayran kalınacak bir bilinç olmadığını görmesidir. Bayan Morel'in karakterinde gözlemlediğimiz gibi bu bilinçte değerli unsurların yanı sıra mütehakkim ve hayatı reddeden unsurlar da vardır. Metnin bize anlattığı kadarıyla "içindeki Tanrı'yı inkâr eden" Walter Morel'dir; ama ister ağırbaşlı olsun ister müdahaleci, yazarın metne yaptığı bu ilavenin zahmete değip değmediği pek belli değildir. Çünkü roman böyle *söylemekle* birlikte tam aksini *sergiler*. Roman bize Bay Morel'in aslında hâlâ hayat dolu olmasını sağlayan unsurları gösterir; metin Bay Morel'in yok olmasının, onun yerine oğlunu ön plana çıkartan kendi anlatısının düzenleniş biçimiyle

4. *The Forked Flame: A Study of D.H. Lawrence*, Londra 1968, s. 43.

yakından ilgili olduğunu görmemizi engellemez; ayrıca kasten ya da farkında olmaksızın Bay Morel "içindeki Tanrı'yı inkâr etmiş" olsa bile kabahatin onda değil, ondan sadece üretim çarkında bir dişli olarak faydalanan yağmacı kapitalizmde olduğunu gösterir. Ne kendini babasının dünyasından kurtarmaya çalışan Paul ne de roman, bu hakikatlerle açıkça yüzleşebilir: *Oğullar ve Sevgililer*'i yazarken Lawrence sadece işçi sınıfını anlatmıyordu, aynı zamanda kendinin bu sınıftan çıkma sürecini de anlatıyordu. Ama Baxter Dawes'ın (Baxter Dawes bazı bakımlardan Morel'e benzer) ayrıldığı karısı Clara ile yeniden birleşmesi türü olayları anlatmakla roman, "bilinçdışı olarak" babasını aşağılamak pahasına Paul'ü yüceltmesini (bu birleşme olayı Paul'ü çok daha olumsuz bir açıdan gösterir) telafi eder. Lawrence son olarak *Lady Chatterley's Lover** romanının kahramanı Mellors'ın "kadınsı" ama güçlü erkek kişiliğinde Morel'i onarmaya çalışır. Roman Paul'ün hiçbir zaman, bazı "nesnel" kanıtların açıkça gösterdiği annesinin sahipleniciliğini tamamıyla eleştirmesine izin vermez; ama anne ile oğul arasındaki ilişkinin dramatize edilme biçimi bizim niçin böyle bir eleştirinin yapılamadığını anlamamıza imkân tanır.

Oğullar ve Sevgililer'i romanın bu yönlerini dikkate alarak okurken, bir "altmetin" oluştururuz. Yazılı metne paralel, bazı "semptomatik" muğlaklık, atlama ve vurgu noktalarında izlenebilen ve roman "yazmasa" bile okur olarak bizim yazabileceğimiz bir metin. Her edebiyat metninde bir ya da birkaç altmetin bulunur; bu altmetinlere eserin "bilinçdışı" diyebiliriz. Bütün yazılarda olduğu gibi eserin içgörüleri, körlükleriyle yakından ilişkilidir.** Eserin söylemedikleri ve bu söylemediklerini söylememe *biçimi*, anlattıkları kadar önemli olabilir; eserde yok gibi görünen, marjinal ve muğlak olan bir şey eserin anlamını açığa çıkaran temel ipucunu sağlayabilir. Biz sadece örneğin Bay Morel'in gerçek kahraman ve karısının da kötü karakter olduğunu iddia ederek, en basit yoldan "romanın anlattığını" reddedip tersine çevirmiyoruz. Paul'ün bakış açısı bütünüyle geçersiz değildir: Annesi gerçekten de babasından daha zengin bir sempati kaynağıdır. Biz aslında romanın kendisiyle bütünüyle özdeş olmadığı durumları araştırarak, bu tür önermelerin kaçınılmaz olarak neleri susturduğunu ya

---

* *Lady Chatterley'in Sevgilisi*, Çev. Akşit Göktürk, Yapı Kredi Yay., 2001. (y.h.n.)

** Eagleton "içgörü" ve "körlük" terimlerini, ünlü Amerikalı yapıbozumcu eleştirmen Paul de Man'dan alıyor. De Man'ın ünlü kitabının adı da bu terimleri öne çıkarır: *Blindness and Insight*. Kabaca söylersek, metnin bazı şeyleri derinlemesine görebilmesi için diğer bazı şeylere karşı "kör" olması, onları görmezlikten gelmesi ya da bastırması gerektiğini iddia eder Paul de Man. (ç.n.)

da bastırdığını inceliyoruz. Başka bir deyişle psikanalitik eleştiri sadece fallik simgeleri aramakla sınırlı değildir: Bize edebiyat metinlerinin nasıl oluşturulduklarını anlatabilir, bu oluşumun anlamını kısmen açıklayabilir.

Psikanalitik edebiyat eleştirisi ele aldığı konular açısından dörde bölünebilir: Eserin *yazarını, içeriğini, biçimsel yapısını* ya da *okuru* nesne olarak alabilir. Psikanalitik eleştirilerin çoğu aslında en sınırlı ve en sorunlu olan ilk iki türde olmuştur. Yazarı psikanalize tabi tutmak spekülatif bir iştir; burada yazarın "niyeti" ile eserin ilişkisini tartışırken karşılaştığımız sorunlara benzer sorunlarla karşılaşılır. Karakterlerin bilinçdışı güdülerine ya da metindeki nesnelerin ya da olayların psikanalitik önemine değinen "içerik" psikanalizinin sınırlı bir değeri vardır; bu fallik simge peşinde koşmak gibi genelde indirgemeci bir tutumu yansıtır. Freud'un sanat ve edebiyat alanındaki münferit çalışmaları, genelde bu iki tarzdadır. Leonardo da Vinci hakkında ilgi çekici bir monografi, Michelangelo'nun "Musa" heykeline dair bir deneme ve Alman yazar Wilhelm Jensen'in *Gradiva* adlı kısa romanına dair yazısı başta olmak üzere, bazı edebi analizler kaleme almıştır. Bu denemeler ya eserde kendini açığa çıkardığı kadarıyla yazarın psikanalitik izahını yapar ya da yaşamda da izleyebileceğimiz bir biçimde bilinçdışının sanattaki semptomlarını inceler. Her iki durumda da sanat eserinin "maddiliği", kendine özgü biçimsel oluşumu gözden kaçmıştır.

Freud'un sanata dair en çok hatırlanan görüşü de aynı derecede yetersizdir: Sanatı nevrozla karşılaştırır.[5] Freud sanatçının aynı nevrotik bir hasta gibi, güçlü içgüdüsel ihtiyaçların baskısı altında gerçeklikten kaçıp hayal âlemine, fantezilere sığındığını kasteder. Ama diğer hayalcilerden farklı olarak sanatçı, kendi gündüz düşlerini başkalarına kabul ettirebilecek şekilde (çünkü Freud'a göre kıskanç benciller olduğumuz için başkalarının hayallerini itici buluruz) işlemesini, şekillendirmesini ve yumuşatmasını bilir. Bu biçimlendirme ve yumuşatma için sanatsal biçimin güçlü olması gerekir, bu sanatsal güç ise okura ya da seyirciye Freud'un deyişiyle "ön-haz" sağlar, onun başkalarının istek-gerçekleştirmelerine karşı gösterdiği tepkileri yumuşatır ve kısa bir süre için okurun bastırılmış duygularının açığa çıkmasına ve onun kendi bilinçdışı süreçlerinden yasak bir zevk al-

5. Freud'un "Creative Writers and Day-Dreaming" denemesi, James Strachey (der.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londra, 1953-73, c.IX içinde.

masına imkân tanır. Freud'un şakalara dair kuramı da kabaca aynı görüşü yansıtır: *Jokes and their Relation to the Unconscious* (1905)* adlı kitabında Freud şakaların normalde sansür edilen saldırgan ya da libidinal itkiyi dışavurduklarını; ama bu itkinin şakanın "biçimiyle", içerdiği zekâ ve kelime oyunlarıyla toplumsal olarak kabul edilebilir hale sokulduğunu savunur.

Demek ki biçimle ilgili sorunlar, Freud'un sanat üzerine düşüncelerinde bir yer tutar; ama sanatçının nevrotik bir hasta olarak düşünülmesi, normal vatandaşın, romantik sanatçının yarı çılgın, gözü mehtaptan başka şey görmeyen biri olduğunu düşünmesi gibi çok basit bir düşüncedir. Ama Freud'un başyapıtı olan *The Interpretation of Dreams* (1900)** adlı kitabında rüya yapısı hakkında geliştirdiği görüşler, bir psikanalitik edebiyat kuramına çok daha fazla şey vaat eder. Aslında rüyalarda hiçbir bilinç süreci olmamasına karşın edebiyat eserlerinde vardır: Edebiyat eserleri bu anlamda rüyalardan çok şakalara benzer. Bunu bir çekince olarak koymakla birlikte Freud kitapta epey önemli noktalara değinir. Freud'un "örtük içerik" adını verdiği rüya "hammaddeleri", bilinçdışı istekler, bir önceki günün deneyimlerinden arta kalan imgeler, uyurken ortaya çıkan bedensel uyarımlardır; ama rüya bütün bu malzemeleri dönüştürme sürecinin ürünüdür. Bu dönüştürme sürecine "rüya-çalışması" adı verilir. Aslında rüya-çalışmasının mekanizmalarını daha önce inceledik: Bu mekanizmalar, bilinçdışının malzemeyi yoğunlaşma, yer değiştirme ve anlaşılabilir bir biçimde temsil etme teknikleridir. Bu çalışma sonucunda üretilen rüyaya, yani hatırladığımız rüyaya Freud "belirtik içerik" [manifest content] adını verir. Demek ki rüya yalnızca, bilinçdışının "ifadesi" ya da "yeniden üretimi" değildir. Bilinçdışı ile rüya arasında bir "üretim" ya da "dönüşüm" sürecinin müdahalesi söz konusudur. Freud'a göre rüyanın "özü", hammaddeler yani "örtük içerik" değil, rüya-çahşmasınm kendisidir. Freud'un analiz nesnesi de bu "pratik"tir. Rüya işleyişinin "ikinci gözden geçirme" olarak bilinen bir aşamasında, rüya görece tutarlı ve anlaşılabilir bir anlatı olarak sunulacak şekilde yeniden düzenlenir. İkinci gözden geçirme rüyayı sistematize eder, boşlukları doldurur, çelişkilerini yumuşatır, düzensiz unsurları daha tutarlı bir masal haline dönüştürür.

Bu kitapta incelediğimiz edebiyat kuramlarının çoğu, edebiyat metninin bir tür "ikinci gözden geçirmesi" olarak kabul edilebilir. Ta-

---

* *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, Çev. Emre Kapkın, Payel Yay., 1996. (y.h.n.)
** *Düşlerin Yorumu I, II*, Çev. Emre Kapkın, Payel Yay., 1996. (y.h.n.)

kıntılı bir "uyum", "tutarlılık", "derin yapı", "özsel anlam" arayışı içindeki bu kuramlar metnin boşluklarını doldurur, çelişkilerini yumuşatır, aykırı yönlerini evcilleştirir ve karşıtlıklarını yok eder. Bütün bunları, metin, tabiri caizse daha rahatça "tüketilebilsin", okura uzanan yolda, açıklanmamış düzensizliklerin yol açabileceği pürüzler kalmasın diye yapar. Çoğu edebiyat araştırması, metni, özellikle bu muğlaklıkları "çözmek" ve metni okura rahatça anlaşılır şekilde sunmak için inceler. T.S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sinin açıklamalarından biri uç bir örnek olmakla birlikte yine de tipik bir "ikinci gözden geçirme"dir. Bu açıklamada şiir, amcası arşidükle kızak yolculuğuna çıkan, Londra'da birkaç kez cinsiyet değiştirip kendini Kutsal Kâse'yi aramaya adayan ve en nihayet kendini kurak bir düzlükte balık avlarken bulan bir kızın hikâyesi olarak ele alınır. Eliot'ın şiirindeki aykırı, bölük pörçük unsurlar tutarlı bir anlatı haline getirilmiş, eserdeki parçalanmış insan özneleri tek bir birleşik egoya dönüştürülmüştür.

Ayrıca incelediğimiz edebiyat kuramlarının çoğu, edebiyat eserini gerçekliğin bir "yansıması" ya da "ifadesi" olarak görür: Eser insan deneyimini canlandırır ya da yazarın niyetini cisimleştirir ya da yapıları, insan zihninin yapılarını yeniden üretir. Freud'un rüya açıklaması ise tam tersine edebiyat eserini bir yansıma olarak değil, bir üretim biçimi olarak ele almamıza yardımcı olur. Tıpkı rüya gibi eser de bazı "hammaddeleri" (dil, başka edebi metinler, dünyayı algılama yolları gibi) ele alır ve bu "hammaddeleri" bazı tekniklerle ürün haline dönüştürür. Bu üretim yapılırken başvurulan teknikler, "edebi biçim" olarak bildiğimiz çeşitli aygıtlardır. Hammaddelerini işlerken, edebiyat metni onları kendi ikinci gözden geçirimine tabi tutmaya eğilim gösterir. *Finnegans Wake* gibi "devrimci" bir metin değilse, bu hammaddeleri tutarlı ve tüketilebilir bir bütün halinde düzenlemeye çalışacaktır (*Oğullar ve Sevgililer*'de de olduğu gibi her zaman başarılı olamasa bile). Edebiyat eseri de rüya metni gibi üretildiği süreçleri açıklayacak biçimde deşifre edilebilir, çözümlenebilir. Daha fazla araştırmaya gerek duymadan anlattığınız bir rüyayı dinlemem kabîlinden "naif" bir okuma ise metinsel ürünle yetinebilir. Oysa psikanaliz, yorumcularından birinin deyişiyle "kuşkunun yorumbilgisi"dir.* Yalnızca bilinçdışının "metnini okumakla"

* Deyim Paul Ricœur'e ait. Ricœur psikanalitik ve Marksist yorumlama tekniklerinin ait olduğunu düşündüğü bu kutbun karşısına, "onaylamanın yorumbilgisini" koyar. Hemen her türlü "metin içi" yorum tekniği, özellikle kutsal metinleri yorumlayan tefsir geleneği bu kutuptadır.Gadamer çizgisindeki yorumbilgisinde olduğu gibi, burada da temel amaç, değerlendirmek ya da eleştirmekten çok "anlamak"tır. (ç.n.)

yetinmeyip metnin üretildiği süreçleri, rüya-çalışmasını araştırır. Böyle bir inceleme için de, özellikle rüya metnindeki "semptomatik" bölgeler üzerinde –metnin oluşumunda etkili olan, "örtük içerik" ya da bilinçdışı dürtülere ulaşabilmemizi sağlayan çarpıtmalar, belirsizlikler, eksiklikler ve atlamalar üzerinde– durur. Edebiyat eleştirisi de, Lawrence'ın romanında gördüğümüz gibi benzer bir araştırma yapabilir: Eleştiri, anlatıdaki atlamaları, muğlaklıkları ve yoğunlaşma noktalarını (söylenmeyen kelimeleri, çok sık tekrarlanan kelimeleri, dil sürçmelerini, kekelemeleri) gözleyerek, ikinci gözden geçirmenin katmanları arasında gezebilir, tıpkı bilinçdışı istek gibi, eserin hem gizlediği hem de ortaya çıkardığı "altmetni" araştırabilir. Başka bir deyişle, yalnızca metnin söyledikleri ile değil, nasıl işlediği ile de ilgilenebilir.[6]

Bazı Freudcu edebiyat eleştirmenleri bu tasarıyı belli bir noktaya kadar uygulamışlardır. Amerikalı eleştirmen Norman N.Holland, *The Dynamics of Literary Response* (1968) adlı kitabında Freud'dan yola çıkarak, edebiyat eserini okurda bilinçdışı fanteziler ve bunlara karşı bilinçli savunma mekanizmaları oluşturma süreci olarak görür. Eser, dolaylı biçimsel yollarla en derin endişelerimizi ve arzularımızı, toplumsal olarak kabul edilebilir anlamlara dönüştürdüğü için keyif verir. Eser, biçimi ve kullandığı dil ile bu arzularımızı "yumuşatıp" onlara hâkim olma ve kendimizi savunma imkânı sağlamadığı zaman geçersizleşir; yalnızca bastırdığımız dürtüleri kuvvetlendirdiği zaman da aynı şekilde geçersizleşir. Aslında bu, karmakarışık içerik ile uyumlu biçim arasındaki eski romantik karşıtlığın Freudculuk kılığında yeniden ileri sürülmesidir. *Fiction and the Unconscious* (1957) kitabının yazarı Amerikalı eleştirmen Simon Lesser'a göre edebi biçimin "teskin edici bir etkisi" vardır, endişeyle mücadele eder ve bizim yaşama, sevgi ve düzene bağlılığımızı destekler. Lesser'a göre edebi biçim sayesinde "süperegoya olan borcumuzu" öderiz. Peki düzeni yıkan, anlamı bozan ve kendimize güvenimizi sarsan modernist biçimler ne olacak? Edebiyat sadece bir terapi biçimi midir? Holland'ın daha sonraki eseri böyle düşündüğünü ortaya koyar. *Five Readers Reading* (1975) adlı eserinde Holland, okurların edebiyat metinlerine verdikleri bilinçdışı tepkileri inceler, böylece okurların yorum süreci içinde nasıl kendi kimliklerini uyarlayıp kendi içlerinde teskin edici bir bütünlük keşfettikle-

6. Freud'un rüya kuramının edebiyat metnine Marksist bir tarzda uygulanışı için bkz. Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londra 1978, s.150-1 ve Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, Londra, 1976 [*Eleştiri ve İdeoloji*, Çev. Esen Tarım, İletişim Yay., 1985, s.112-14].

rini açıklamaya çalışır. Holland'ın bireyin hayatından "değişmeyen" bir kişisel kimlik "özü" soyutlanabileceği inancı, eserin dikkatini "bölünmüş özne"ye yönelten klasik psikanalizden ziyade, egonun bütünlüğünü vurgulayan bir tür ehlileştirilmiş Freudculuk akımı olan Amerikan "ego-psikolojisi" akımına yakınlaştırır. Bu akım, egonun toplumsal yaşama nasıl uyum sağladığıyla ilgilenen bir psikolojidir: Terapi teknikleriyle birey, hırslı bir idareci olarak kendi doğal, sağlıklı rolüne "yerleştirilir" ve bu normdan sapan herhangi bir rahatsız edici kişilik özelliği "tedavi edilir". Bu psikoloji ile orta sınıf toplumuna karşı bir hakaret, bir skandal olarak işe başlamış olan Freudculuk, bu toplumun değerlerini destekleyen bir görünüm kazanır.

Kenneth Burke ve Harold Bloom, Freud'dan yola çıkan iki Amerikalı eleştirmendir. Kenneth Burke, Freud, Marx ve dilbilimi eklektik bir biçimde kaynaştırarak edebiyat eserini bir simgesel eylem biçimi olarak ele alır. Bloom ise Freud'un çalışmalarından yararlanarak son on yılın en cüretli ve özgün edebiyat kuramını geliştirmiştir. Bloom, edebiyat tarihini Oedipus kompleksine göre yeniden yazar. Oğulların babaları tarafından bastırılmaları gibi şairler de kendilerinden önceki "güçlü" bir şairin gölgesinde yaşarlar; her şiir ise, eski bir şiiri yeniden şekillendirerek bu "etkilenme endişesinden" kurtulma çabası olarak okunabilir. Kendisini iğdiş eden "bir önceki şiir" ile Oedipal bir rekabete giren şair, bu gücü zararsız hale getirmek için onun içine girerek onu yenileyecek, değiştirecek ve yeniden düzenleyecek biçimde yeniden yazmaya çalışır; bu anlamda bütün şiirler diğer şiirlerin yeniden yazılmış biçimleri, onların "yanlış yorumları" ya da onların "aleyhinde oluş" olarak, şairin kendi hayal gücüne, özgünlüğüne yer açabilmesi için onların aşırı gücünü dışlama çabası olarak okunabilir. Her şair "geç kalmıştır", bir geleneğin sonuncusudur; güçlü şair, bu geç kalmışlığı kabul edip, bir öncekinin gücünü yıpratma cesareti gösteren şairdir. Aslında her bir şiir, *yalnızca* böyle bir yıpratmadan, başka bir şiiri çözmek ve onu geçmek için düzenlenen retorik stratejiler ve psikanalitik savunma mekanizmaları olarak görebileceğimiz bir seri aygıttan ibarettir. Bir şiirin anlamı başka bir şiirdir.

Bloom'un edebiyat kuramı Eliot, Leavis ve onların takipçilerinin izledikleri muhafazakâr Anglo-Katolik gelenek (Donne, Herbert, Pope, Johnson, Hopkins) tarafından dışlanan romantik Protestan "geleneğine" (Spenser ve Milton'dan Blake, Shelley ve Yeats'e uzanan) tutkulu ve meydan okuyucu bir geriye dönüşü temsil eder. Edebiyat tarihini devlerin savaşı ya da zorlu psişik bir dram olarak gören, kendini yaratma mücadelesi veren güçlü şairin "ifade etme istemine" güvenen

Bloom, yaratıcı hayal gücünün modern çağdaki sözcüsüdür. Böylesi cesur bir romantik bireycilik, yapıbozumcu çağın kuşkucu, antihümanist *ethos*'uyla bütünüyle aykırıdır ve gerçekten de Bloom Yale'deki Derridacı meslektaşlarına (Hartman, de Man, Hillis Miller'a) karşı bireysel şiirsel "sesin" ve dehanın değerini savunmuştur. Yapıbozumcu eleştirinin pençesinden bazı bakımlardan hayal gücünü, niyeti ve yazarı vurgulayan romantik hümanizme benzettiği bir şeyleri kurtarmaya çalışır. Bu tür bir hümanizm Bloom'un haklı olarak çoğu Amerikan yapıbozumcu eleştiride gördüğü "huzurlu dilsel nihilizme" savaş açacaktır; çünkü böyle bir hümanizm belirlenmemiş anlamı sürekli sökmek gayretkeşliğine sırt çevirip, şiirsel vizyonu insani istem ve olumlama olarak ele alır. Zaten Bloom'un yazısındaki çetin, savaş halindeki apokaliptik ton ve kullandığı tuhaf, kendine özgü terimler, giriştiği işin zorluğunun ve umutsuzluğunun belirtisidir. Bloom'un eleştirisi modern liberalin ya da romantik hümanistin açmazını çırılçıplak gözler önüne serer: Bir yandan Marx'tan, Freud'dan ve postyapısalcılıktan sonra artık huzurlu, iyimser bir insan inancına meyletmenin mümkün olmadığını; ama bir yandan da Bloom'unki gibi bizi bu öğretilerin baskısından kurtaran hümanizmin eninde sonunda bu öğretilerin etkisinde kalacağını gösterir. Bloom'un eserinde şiir devlerinin epik savaşları, Freud öncesi dönemin psişik şaşaasını korumakla birlikte masumiyetini yitirmiştir. Bunlar artık yalnızca ev içi kavgaları, suç, kıskançlık, endişe ve saldırganlık gösterileridir. Bu gerçeklikleri dikkate almayan hiçbir hümanist edebiyat kuramı "modern" sayılamaz: Ama bu gerçeklikleri terkisine alan bir kuram da bu gerçekliklerden öyle etkilenir, öyle buruklaşır, öyle ayılır ki olumlama yeteneği neredeyse manyaklık ölçüsünde iradi bir şey haline gelir. Bloom, Amerikan yapıbozumunun zevk ve safa yolundan öteye gider ama ancak Nietzschevari bir yaklaşımla bireysel düş gücünün "güç istemi" ile "ikna istemine" başvurarak insana geri dönebilir; ki bu da keyfi ve jest düzeyinde kalmak zorunda olan bir geri dönüştür. Babalar ve oğullardan oluşan bu aşırı ataerkil dünyada, gittikçe artan bir keskin retorik ses sayesinde, her şeyin merkezi güç, mücadele ve irade kuvveti haline gelir. Bloom için eleştiri bir şiir biçimidir; çünkü şiirler de başka şiirlerin örtük edebi eleştirileridir ve eleştirel yorumun "başarılı" olup olmaması, doğruluk değeriyle değil eleştirmenin belagat gücüyle ilgili bir sorundur. Bloom'un eleştirisi, kendi inancından başka hiçbir temeli olmayan, itibarını kaybetmiş bir rasyonalizm ile hoşgörülemeyecek derecede aşırı bir şüphecilik arasında kalan uç bir hümanizmdir.

Çocuk arabasında torununun oyununu seyreden Freud çocuğun elindeki oyuncağı atınca *fort* (hoop)! tekrar alınca *da* (paa)! diye bağırdığını gözlemler. Bu, Freud'un, Beyond the Pleasure Principle (1920)* kitabında bebeğin annesinin yokluğuyla simgesel olarak başa çıkması şeklinde yorumladığı meşhur fort-da oyunudur; ama bu oyun anlatının ilk oluşumları olarak da yorumlanabilir. *Fort-da* belki de düşünebileceğimiz en kısa hikâyedir: Bir nesne kaybolur ve yeniden bulunur. En karmaşık anlatılar bile bu modelin çeşitlemeleri olarak düşünülebilir: Klasik anlatı modelinde de düzen önce bozulur, en sonunda yeniden kurulur. Bu bakış açısından, anlatı bir teselli kaynağıdır: Kaybolan nesneler bizim için endişe kaynaklarıdır; çünkü daha derin bilinçdışı kayıpları (doğum, dışkı, anne) simgeler; bu nedenle onların tekrar yerine konduğunu görmek her zaman haz verir. Lacancı kuramda yaşamın anlatısını ileri doğru harekete geçiren kayıp nesne, annenin bedenidir ve bu dürtü bizi sürekli bir metonimik arzu hareketiyle, kaybolan bu cennetin yerine koyabileceğimiz şeyler aramaya zorlar. Freud'a göre bu, bize zarar gelmeyecek bir yere, her türlü bilinçli hayattan önce var olan ve bize mücadele gücü veren inorganik varoluşa dönme arzusudur: Bizim huzursuz bağlılıklarımız (Eros) ölüm dürtüsünün (Thanatos) esiridir. Anlatının açılması için herhangi bir şeyin kaybolması ya da eksik olması gerekir: Her şey yerli yerinde olduğu zaman anlatacak hikâye de olmazdı. Bu kayıp üzücü olmakla birlikte aynı zamanda da heyecan vericidir: Arzu bütünüyle sahip olamadığımız bir şey tarafından harekete geçirilir ve bu da anlatıdan aldığımız doyumun bir kaynağıdır. Gelgelelim o nesneye hiçbir zaman sahip olamazsak, heyecanımız dayanılmaz bir boyuta ulaşır ve sonunda mutsuzluğa dönüşür; dolayısıyla nesnenin sonuçta bize geri verileceğinden, Tom Jones'un Paradise Hall'a döneceğinden, Hercule Poirot'nun katili yakalayacağından emin olmamız gerekir. Heyecanımız doyurucu bir şekilde yatıştırılmıştır: Anlatıda gerilim ve tekrarlar, enerjilerimizi sonradan haz verici bir şekilde boşaltmaya yöneltmek üzere kurnazca "hapsetmiştir".[7] Nesnenin ortadan yok olmasına tahammül edebildik çünkü sonuçta eve döneceğini gizliden gizliye bildiğimiz için huzur vermez gerilimimiz yatıştırıldı. *Fort* ancak *da* ile ilişkisi içinde bir anlam kazanır.

Ama bunun tersi de doğrudur. Nesne bir kere simgesel düzene yerleştirildiğinde, bilinçdışı olarak o nesnenin yok olabileceği olasılığını

---

* *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, Çev. Ali Babaoğlu, Metis Yay., 2001. (y.h.n.)

7. Peter Brooks, "Freud's Masterplot: Questions of Narrative", Shoshana Felman (der.), *Literature and Psychoanalysis*, Baltimore 1982.

düşünmeden ve varlığının bir bakıma keyfi ve geçici olduğunu hissetmeden ona sahip olamayız ya da düşünemeyiz. Anne uzaklaşıyorsa bu aynı zamanda onun dönüşünü hazırlar; ama anne döndüğünde biz onun yeniden yok olabileceği ve belki de her zaman dönmeyebileceği olgusunu artık hiç unutmayız. Gerçekçi klasik anlatının, bizim namevcudiyet karşısında duyduğumuz endişeyi rahatlatıcı mevcudiyet göstergesiyle geçiştiren, tümüyle "muhafazakâr" bir biçimi vardır; Brecht ve Beckett'inkiler gibi çoğu modernist metinler ise bize sürekli olarak, tanık olduğumuz olayın başka türlü gelişebileceğini ya da böyle bir olayın hiç olmaması olasılığını hatırlatırlar. Psikanalize göre her türlü namevcudiyetin prototipi iğdiş edilmektir (küçük oğlanın cinsel organını kaybedeceği, küçük kızın ise zaten "kaybetmiş" olduğunu düşünerek kapılacağı varsayılan hayal kırıklığı); postyapısalcı düşünürlere göre de bu tür modern metinler iğdiş edilme gerçeğini, kayıp, namevcudiyet ve farklılığın insan hayatındaki kaçınılmazlığını kabul etmişlerdir. Bu tür metinleri okurken biz de bu gerçekliklerle yüzleşiriz; kaybetme ve farklılığın düşünülemez olduğunu, dünyanın bizim, bizim de dünya için yaratıldığımızı düşündüğümüz "imgesel"den kendimizi kurtarmak zorunda kalırız. İmgeselde, dünyanın varoluşu benim hayatıma, benim hayatım da ona bağlı olduğu için ölüm yoktur; sadece simgesel düzene girince ölebileceğimiz hakikatiyle karşılaşırız çünkü dünyanın varoluşu aslında bize bağlı değildir. İmgesel varlık alanında kaldığımız sürece, kendi kimliklerimizin sabit ve müstakil olduğunu düşünerek kendimizi yanlış tanırız ve gerçekliğin de değişmediğini zannederiz. Althusser'in deyişiyle ideolojinin tutsağı olarak kalır, toplumsal gerçekliğe eleştirel gözle yaklaşarak onun ve bizim nasıl oluşturulduğunu ve nasıl dönüştürülebileceğini sorgulamak yerine, onu "doğal" kabul ederiz.

Roland Barthes'tan bahsederken edebiyatın tam da kullandığı biçimler sayesinde, bu tür bir eleştirel soruşturmayı engellemede suçortaklığı yaptığını görmüştük. Barthes'ın "doğallaştırılmış" göstergesi, Lacan'ın "imgesel"iyle eşdeğerdir: Her iki durumda da yabancılaşmış bir kişisel kimlik, "verili", kaçınılmaz bir dünya kavrayışıyla onaylanır. Bu tarzda yazılan edebiyatın içeriğinin de illaki muhafazakâr olması gerekmez; ama cümlelerin radikalliği, kullanılan biçimler tarafından baltalanabilir. Raymond Williams doğalcı tiyatronun (örneğin Shaw'un) toplumsal radikalizmi ile biçimsel yöntemleri arasındaki ilginç çelişkiye dikkat çekmiştir. Oyunun söylemi, değişim, eleştiri ve başkaldırı gereklidir diyebilir; ama dramatik biçimler (dekoru oluşturan her kalem tek tek sayılıp dökülür ve tami bir "gerçeğe benzerlik" etkisi yaratmak amaçlanır) kaçınılmaz ola-

rak hizmetçinin çoraplarının renginin bile değişmediği değişmez bir toplumsal dünya imgesi yaratır.[8] Tiyatronun bu bakış açılarını aşması için doğalcılıktan bütünüyle uzaklaşarak son döneminde Ibsen ve Strindberg'in yaptığı gibi daha deneysel tarzlara yönelmesi gerekiyordu. Bu tür dönüştürülmüş biçimler, seyircinin tanıdığı bir dünyayı seyrederken duyduğu güven duygusunu sarsar. Bu açıdan Shaw ve Bertolt Brecht'i karşılaştırabiliriz. Brecht toplumsal gerçekliğin en çok sorgusuz sualsiz kabul edilen yönlerini şoke edici ölçüde farklı bir biçimde göstermek ve böylece seyircide yeni bir eleştirel farkındalık yaratmak için çeşitli dramatik teknikler (meşhur "yabancılaştırma etkisi") kullanır. Seyircinin güven duygusunu kuvvetlendirmekle ilgilenmek şöyle dursun, Brecht, kendi deyişiyle "seyircide çelişkiler yaratmak", inançlarını sarsmak, kabul ettikleri kimliklerini sökmek ve yeniden biçimlendirmek, bu benlik bütünlüğünün ideolojik bir yanılsama olduğunu göstermek ister.

Feminist filozof Julia Kristeva'nın çalışmalarında da siyasi ve psikanalitik kuramlar belli bir noktada kesişir. Kristeva'nın düşünme tarzı, Lacan'dan çok etkilenmiştir; ama herhangi bir feminist için böyle bir etki açıkça sorun yaratır. Çünkü Lacan'm sözünü ettiği simgesel düzen aslında modern sınıflı toplumun, fallus "aşkın göstereni" etrafında oluşturulmuş, babanın Yasa'sımn egemen olduğu ataerkil cinsel ve toplumsal düzendir. Bu nedenle bir feministin ya da feminizm sempatizanının eleştirellikten uzak bir biçimde imgesel pahasına simgesel düzenden yana olmasına imkân yoktur: Tam tersine feminist eleştiri, böyle bir sistemin toplumsal ve cinsel ilişkilerinin baskıcı niteliğini karşısına alır. *La Révolution du langage poétique* (1974) adlı kitabında Kristeva, simgesel düzene karşı imgeseli değil "semiyotik"i çıkartır. Kristeva "semiyotik" kelimesi ile, dilin içinde rastladığımız ve Oedipal dönem öncesinin bir tür kalıntısını temsil eden bir güç düzenini ya da oyununu kasteder. Oedipal dönem öncesinde çocuk henüz dile girmemiştir ("bebek" "dilsiz"dir); ama çocuğun gövdesinde bu evrede henüz dağınık olan "dürtüler" ya da itkiler dolaşır durur. Bu ritmik kalıp, henüz bir anlam taşımamakla birlikte bir dil biçimi olarak düşünülebilir. Çünkü dil olabilmek için bu heterojen akışın deyim yerindeyse parçalara bölünerek sabit terimler oluşturmak üzere eklemlenmesi gerekir; böylece simgesel düzene geçerken bu "semiyotik" düzen bastırılır. Ama bu bastırma bütünü kapsamaz: Çünkü semiyotik hâlâ bir tür itkisel baskı olarak dilde, tonda, ritimde ve dilin maddi ve bedensel niteliklerinde, hatta, çelişkide, anlamsızlıkta, engelleme-

8. Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht*, Londra 1968, Sonuç.

de, sessizlik ve namevcudiyette görülebilir. Semiyotik, dilin "öteki"sidir ama yine de onunla iç içedir. Semiyotik, Oedipal öncesi dönemden kaynaklandığı için de çocuğun annesinin bedeniyle arasındaki temasla bağıntılıdır, Halbuki simgesel, gördüğümüz gibi babanın yasasıyla bağıntılıdır. Dolayısıyla semiyotik ile kadınlık arasında sıkı bir bağ vardır: Ama bu yalnızca kadınlara özgü bir dil değildir çünkü Oedipal öncesi dönemde geliştiği için cinsiyet ayrımı tanımaz.

Kristeva bu semiyotik "dil"i, simgesel düzenin altını oymak için kullanır. Bazı Fransız sembolist şairlerin ve diğer avangard yazarların yazılarında "sıradan" dilin görece kesin anlamları bu anlamlandırma akışı tarafından bozulur; bu anlamlandırma akışı dilsel göstergeyi en uç sınırlarına kadar zorlar, onun tonal, ritmik ve maddi özelliklerini değerlendirir ve metindeki kabul edilmiş toplumsal anlamları parçalama tehdidi getiren bilinçdışı dürtüleri harekete geçirir. Semiyotik, çoğul ve akıcıdır, kesin anlamların haz veren, yaratıcı artığıdır ve bu tür kesin göstergeleri olumsuzlamaktan ya da bozmaktan sadistçe bir zevk alır. Bütün sabit ve aşkın anlamlandırmalara karşı çıkar; erkek egemen modern sınıflı toplumların ideolojileri, güçlerini bu tür sabit göstergelerden (Tanrı, baba, devlet, düzen, mülk vb) aldıkları için bu tür edebiyat, siyasi alandaki devrimin dil alanındaki muadilini oluşturur. Bu tür metinlerin okuru bu dilsel güç tarafından hırpalanır, "merkezsizleştirilir", çelişkiye düşürülür ve okur bu çokbiçimli eserler karşısında tek, yalın bir "özne konumu" edinmekte zorluk çeker. Semiyotik, eril ve dişil arasındaki kesin ayrımları sarsar. Biseksüel bir yazma biçimidir ve bizimki gibi toplumların sayelerinde hayatlarını sürdürdükleri kesin ikili karşıtlıkları (uygun/uygun değil, norm/sapma, akıllı/deli, benimki/seninki, otorite/itaat) yapıbozuma uğratır.

İngilizce dilini kullanan yazarlar arasında Kristeva'nın kuramlarını en çarpıcı biçimde örnekleyeni belki de James Joyce'tur.[9] Ama Virginia Woolf'un yazdıklarında da bu kuramın izlerine rastlanır. Woolf'un akıcı, dağınık, duyumsal üslubu *To the Lighthouse** romanında filozof Bay Ramsay'in simgelediği erkek metafizik dünyasına karşı çıkar. Ramsay'in dünyasında, soyut hakikatler, sabit özler ve kesin ayrımlar vardır: Bu, ataerkil bir dünyadır çünkü fallus kesin, kendiyle özdeş hakikatin simgesidir ve ona karşı çıkılamaz. Postyapısalcı düşünürlere göre modern toplum "fallusmerkezcidir" [phallocentric]; aynı zamanda, gördüğümüz gibi "sözmerkezci"dir [logocentric], söylemlerinin bize tam hakikati ileteceklerine ve şeylerin mevcudiyetini tanımamıza

9. Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, Londra 1978.

* *Deniz Feneri*, Çev. Naciye Akseki Öncül, İletişim Yay., 2008. (y.h.n.)

imkân sağlayacağına inanır. Jacques Derrida bu iki terimi kaynaştırarak faliusözmerkezci [phallogo-centric] terimini üretmiştir, ki bunu kabaca "kendinden fazla emin olmak" diye tercüme edebiliriz. Cinsel ve toplumsal iktidara sahip olanlar, bu iktidarı ellerinde kendilerinden bu kadarının olmaları sayesinde tutarlar, ki Woolf'un "semiyotik romanı" tam da buna meydan okur.

Bu noktada feminist edebiyat kuramında çok tartışılan, asap bozucu bir soru ortaya çıkar; bütünüyle dişil bir yazım tarzı var mıdır? Gördüğümüz gibi Kristeva'nın "semiyotiği" *içsel olarak* dişil değildir: Aslında Kristeva'nın "devrimci" yazarlarının çoğu erkektir. Ama annenin bedeni ile sıkı bir bağı olduğundan ve kadınların erkeklere göre bu bedenle daha yakın bir ilişki kurduklarına inanmamız için karmaşık psikanalitik nedenler olduğundan dolayı, bu tür yazının genelde daha çok kadınlara özgü olduğu düşünülebilir. Bazı feministler bu kuramın kültürel olmayan bir tür "kadınlık özünü" yeniden keşfetmekten ibaret olduğu korkusu ve bu kuramın belki de kadınların boş konuştuklarını düşünen cinsiyetçi görüşün daha gösterişli bir biçimi olduğu şüphesiyle onu reddetmişlerdir. Benim düşünceme göre Kristeva'nın kuramından bunların ikisi de çıkmaz. Semiyotiğin simgesel düzenin bir *alternatifi*, "normal" söylem yerine kullanabileceğimiz bir dil olmadığını anlamak gerekir: Semiyotik bizim uzlaşımsal gösterge sistemlerimizin *içinde*, onları sorgulayan, onların sınırlarını ihlal eden bir süreçtir. Lacan'ın kuramına göre deneyimlerini dil aracılığıyla simgelemek üzere simgesel düzene giremeyen kişi psikotik olacaktır. Semiyotik, simgesel düzenin bir tür sınırı olarak görülebilir; ve bu anlamda "dişil olan"ın böyle bir sınır çizgisinde varolduğu düşünülebilir. Çünkü dişillik de toplumsal cinsiyet gibi simgesel düzende oluşur; ama erkek gücünün üstünlüğü kabul edilerek kadın, bu düzenin sınırına sürülür. Kadın, erkek toplumun hem "içinde" hem de "dışında"dır, hem o topluının romantik bir biçimde idealize edilmiş bir üyesi hem de kurban edilmiş sürgünüdür. Kadın bazen, erkek ile kaos arasında duran şey, bazen de kaosun cisimleşmiş halidir. İşte bu nedenle kadın bu rejimin kesin tanımlanmış sınırlarını bulanıklaştırarak sınıflandırmaları bozar. Kadınlar erkek egemen toplumda temsil edilirler, gösterge, imge ve anlam tarafından sabitleştirilirler; ama bu toplumsal düzenin aynı zamanda "olumsuz" yönü oldukları için her zaman o toplumda fazlalık gibi, lüzumsuz gibi görünen, şekillendirilmeyi reddeden, temsil edilemeyen bir yanları da vardır.

Bu görüşe göre dişillik (ki bu, ille de kadınlarla özdeş olması gerekmeyen bir varlık ve söylem tarzıdır), toplum içinde bulunan ama için-

de bulunduğu topluma karşı koyan bir gücü temsil eder. Bu görüşün kadın hareketi gibi çeşitli siyasi içerimleri vardır. Kristeva'mn kuramlarının (bütün sabit anlam ve kurumları yıkan semiyotik iktidar kuramlarının) siyasi karşılığı bir tür anarşizmdir. Siyasi alanda bütün sabit yapıları sürekli olarak yıkmak nasıl yetersiz bir tepki ise, kuramsal alanda da anlamı yıkan edebiyat metninin *bu nedenle* "devrimci" bir metin olduğu varsayımı da aynı şekilde yetersizdir. Bir metin, sağcı bir irrasyonalizm adına ya da önemli hiçbir nedeni olmadan da bu bozma işlevini yerine getirebilir. Kristeva'nın tezi tehlikeli oranda biçimcidir ve bu nedenle kolayca karikatürleştirilebilir: Mallarmé okuyarak burjuva devletini yıkmak mümkün müdür? Kristeva da tabii ki böyle bir iddia öne sürmüyor; ama metnin siyasi *içeriğine*, metnin gösterileni alaşağı ettiği tarihsel koşullara ve bütün bunların yorumlandığı ve kullanıldığı tarihsel koşullara pek az önem veriyor. Ayrıca yalnızca bütünlüklü öznenin sökülmesi kendi içinde devrimci bir tavır değildir. Kristeva doğru olarak burjuva bireyciliğinin bu tür fetişlerle kuvvetlendiğini gözlemler; ama çalışması öznenin bölündüğü ve çelişkiye düştüğü noktada sona erer. Halbuki Brecht'e göre verili kimliklerimizin sanat yoluyla sökülmesi, bütünüyle yeni bir insan öznesi üretme pratiğinden ayrı düşünülemez. Bu yeni insan öznesi yalnızca içsel bölünmeyi değil, aynı zamanda toplumsal dayanışmayı da bilme ihtiyacında olan ve ayrıca hem libidinal dilin doyumunu hem de siyasi haksızlıkla mücadele etmenin hazzını deneyimleyen bir öznedir. Kristeva'nm zihin açıcı kuramının örtük anarşizmi ya da liberterliği, tam da kadınların ve bazı "devrimci" edebiyat eserlerinin tam da toplumun ilerisine geçmeye cesaret edemeyeceği bir sınırı işaret ettikleri için toplumu sorguladıklarını fark etmesinin sonucu ortaya çıkabilecek olan tek siyasi tavır değildir.

Sonuç olarak psikanaliz ile edebiyat arasında değinmeye değer basit ve belirgin tek bir ilişki vardır. Doğru ya da yanlış, Freud'un kuramına göre bütün insan davranışının temel güdüsü acıdan kaçmak ve haz almaktır: Bu, hazcılık diye bilinen felsefenin bir biçimidir. Birçok insanın şiir, roman, piyes okumasının nedeni bundan haz almalarıdır. Bu o kadar bariz bir olgudur ki üniversitelerde sözü edilmez bile. Pek çok üniversitede birkaç yıl edebiyat öğrenimi gördükten sonra edebiyatı hâlâ zevkli bulmak ise epey zordur doğrusu. Çoğu üniversite programları edebiyatı zevkli kılmamak üzere düzenlenmiş gibidir ve edebiyat eserlerinden haz almaya devam edenlere ya kahraman ya

da sapkın gözüyle bakılsa yeridir. Bu kitapta daha önce gördüğümüz gibi, edebiyat okumanın genelde keyifli bir iş olması, edebiyatı ilk olarak akademik bir "disiplin" haline getirmek isteyenler için ciddi sorunlar çıkarmıştır: "İngiliz edebiyatı" klasik edebiyatın saygıdeğer kuzeni olarak ün kazanacaksa tüm meseleyi daha keyifsizleştirmek ve daha ürkütücü kılmak gerekirdi. Bu arada dış dünyada insanlar akademi mensuplarının bu endişelerinden habersiz aşk romanlarını, tarihi ve polisiye romanları yutarcasına okuyorlardı.

"Haz" kelimesinin bayağı bir ton edinmesi, bu tuhaf durumun semptomlarından biridir; "haz" kelimesi "ciddi" kelimesinden kesinlikle daha az ciddidir. Bir şiiri çok eğlenceli bulduğumuzu söylemek, onun ahlaki olarak derin anlamlar taşıdığını iddia etmekten çok daha az kabul edilebilir bir eleştirel yargıdır. Komedinin trajediden daha yüzeysel olduğunu düşünmemek zordur. Bıkıp usanmadan "ahlaki ciddiyet"ten bahseden Cambridge'li Protestan cumhuriyetçiler ile George Eliot'ı "eğlenceli" bulan Oxford'lu kral taraftarları arasında daha uygun bir haz kuramına yer açmanın pek olanağı yoktur. İşte psikanaliz her şeyden önce bunu sağlar: Entelektüel cephanesi, insanların neden haz alıp neden almadıklarını, ıstıraplardan nasıl kurtarılıp mutlu kılınabileceklerini araştırır. Freudculuk psişik güçlerin gayri şahsi analiziyle ilgilenen bir bilim dalı olduğu gibi aynı zamanda insanları mutluluktan uzaklaştıran endişelerden kurtarmaya yönelik bir bilimdir de. Dönüştürücü bir pratiğin hizmetinde olan bir kuramdır, bu açıdan da radikal siyasetle koşutlukları vardır. Bu kurama göre haz ve hoşnutsuzluk epey karmaşık sorunlardır, halbuki geleneksel edebiyat eleştirmeni birinin kişisel olarak hoşlanıp hoşlanmadığını belirten cümlelerini, tartışılmaz "beğeni" önermeleri olarak kabul eder. Geleneksel eleştirmen için bir şiirden hoşlandığınızı söylemek tartışmanın sonu demektir; Halbuki bir diğer eleştirmen için bu söz tam da tartışmanın başlangıcı olabilir.

Bu, psikanalizin tek başına edebi değer ve haz sorunlarına bir çözüm getirebileceği anlamına gelmez. Bizim bazı metinleri beğenmemiz ya da beğenmememiz yalnızca onların bizde uyandırdığı dürtülerin bilinçdışı oyununa bağlı değildir, aynı zamanda belirli bilinçli angajmanlarımız ve tercihlerimizle ilgilidir. Bu iki bölge arasında, belirli bir edebiyat metninde ayrıntılı olarak inceleyerek gösterilmesi gereken karmaşık bir etkileşim vardır.[10] Edebi değer ve haz sorunları psikanaliz, dilbilim ve ideoloji arasındaki kesişim noktasında bir yerde durur

10. *Formations* dergisinde (1984) yayımlanan "Poetry, Pleasure and Politics: Yeats's 'Easter 1916'", adlı yazım.

gibidir ve henüz bu yönde pek bir çalışma yapılmamıştır. Gelgelelim niçin bazılarının belirli kelime düzenlemelerinden hoşlandığı konusunda geleneksel edebiyat eleştirisinden daha fazlasını söyleyebilmemiz mümkündür.

Daha da önemlisi okurların edebiyattan aldıkları haz ve hoşnutsuzluğun daha iyi anlaşılması, mutluluk ve ıstırap sorunlarına mütevazı fakat önemli bir ışık tutabilir. Freud'un kendi yazılarından kaynaklanan en zengin geleneklerden biri ise Lacan'ın kaygılarıyla hiç alakası olmayan kaygılar güder: Bu, toplumsal mutluluk sorunuyla ilgili siyasi-psikanalitik bir çalışma biçimidir. Bu alanda Alman psikanalist Wilhelm Reich'ın çalışmaları, Herbert Marcuse'nin ve Frankfurt Okulu diye adlandırılan toplumsal araştırma grubunun diğer üyelerinin yazıları öncü olmuştur.[11] Bizi bir yandan hemen doyum edinme arayışına iten, diğer yandan da nüfusun bütün kesimlerini doyumu sürekli ertelemeye zorlayan bir toplumda yaşıyoruz. Ekonomik, siyasi ve kültürel hayat bölgeleri "erotikleştirilmiştir", baştan çıkarıcı metalar ve parlak imgelerle doldurulmuş, bu arada kadın ile erkek arasındaki cinsel ilişkiler bozulmuş ve sağlıksızlaşmıştır. Böyle bir toplumda saldırganlık, kardeşler arasındaki rekabetten ibaret olamaz. Gittikçe artan nükleer savaş olasılığı haline, askeri bir strateji olarak meşrulaştırılan ölüm dürtüsü haline gelir. Böyle bir durumda *Freud'un The Psychopathology of Everyday Life** kitabının başlığı yeni, uğursuz bir anlam kazanır. Haz ve hoşnutsuzluğun dinamiğini araştırmamızın bir nedeni de toplumun ne kadar baskıya ve ertelenmiş mutluluğa tolerans göstereceğini anlamaktır; nasıl olup da arzu, değer verdiğimiz amaçlardan saptırılarak onu küçülten ve değersizleştiren amaçlara yönlendirilir; insanlar nasıl bazen baskıya ve hakarete katlanır ve hangi zamanlarda sabır taşı çatlar, bunları anlamak isteriz. Psikanalitik kuram bize sadece niçin çoğunluğun John Keats'ı Leigh Hunt'a tercih ettiği konusunda değil, aynı zamanda "üyelerinin çoğunu doyumsuz bırakarak onları isyana sürükleyen... sürekli var olma ümidi olmayan ve zaten bunu hak etmeyen bir uygarlığın" doğası hakkında da daha çok şey öğretebilir.

---

11. Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism*, Harmondsworth 1975 [*Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı*, Çev. Bertan Onaran, Payel Yay., 1979]; Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, Londra 1956 [*Eros ve Uygarlık*, Çev. A. Yardımlı, İdea Yay.] ve *One-Dimensional Man*, Londra 1958 [*Tek Boyutlu İnsan*, Çev. A. Yardımlı, İdea Yay., 1990]. Ayrıca bkz. Theodor Adorno ve diğerleri, *The Authoritarian Personality*, New York 1950 ve Adorno ve Frankfurt Okulu hakkında açıklamalar için bkz. Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Boston 1973 [*Diyalektik İmgelem*, Çev. Ünsal Oskay, Ara Yay., 1989]; Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor Adorno*, Londra 1978 ve Susan Buck-Morss, *The Origins of Negative Dialectic*, Hassocks 1977.

* *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*, Çev. Şemsa Yeğin, Payel Yay., 1996. (y.h.n.)

Sonuç: Siyasi Eleştiri

Bu kitap boyunca edebiyat kuramının bir dizi sorununu ele aldık. Ama en önemli soru henüz cevaplanmış değil. Edebiyat kuramının amacı nedir? Bir kere onunla niçin ilgilenelim ki? Dünyada kodlardan, gösterenlerden ve okuyan öznelerden daha ciddi sorunlar yok mu?

Bu sorunlardan sadece birini ele alalım. Ben bu satırları yazdığım sırada dünyada, çoğunun Hiroşima'yı yerle bir eden bombanın bin katı kapasiteye sahip olduğu tahmin edilen 60 bin nükleer savaş başlığı bulunuyor. Bu silahların bizler yaşarken kullanıldığını görme ihtimali de gittikçe artmaktadır. Bu silahların yaklaşık maliyeti yılda 500 milyar, yani günde 1,3 milyar dolardır. Bunun beşte biri –25 milyar dolar– yoksulluğun pençesinde kıvranan Üçüncü Dünya ülkelerinin sorunlarını kökten çözebilirdi. Edebiyat kuramının bütün bu sorunlar-

dan daha önemli olduğuna inanan kişiye tabii ki biraz kaçık gözüyle bakılacaktır, öte yandan edebiyat kuramıyla bu sorunların bir şekilde ilişkili olduğunu düşünenler daha da garip karşılanabilirler. Uluslararası siyasetin edebiyat kuramıyla ne alakası olabilir? Tartışmaya ikide bir siyaset sokmaya uğraşan bu sapkın ısrarın ne anlamı vardır?

Aslında edebiyat kuramına siyaset sokmaya hiç gerek yoktur: Güney Afrika sporunda olduğu gibi edebiyat kuramında da en baştan beri siyaset çoktan vardır. Siyasi kelimesiyle yalnızca toplumsal hayatımızı birlikte örgütleme biçimimizi ve bunun beraberinde getirdiği iktidar ilişkilerini kastediyorum; bu kitap boyunca da modern edebiyat kuramı tarihinin çağımızın siyasi ve ideolojik tarihinin bir parçası olduğunu göstermeye çalıştım. Percy Bysshe Shelley'den Norman N. Holland'a kadar edebiyat kuramı, siyasi inanç ve ideolojik değerlere ayrılmaz biçimde bağlı olmuştur. Aslında edebiyat kuramı başlı başına bir entelektüel araştırma nesnesi olmaktan ziyade, kendi tarihimize bakarken başvurduğumuz belirli bir perspektiftir. Bu hiç de şaşırtıcı bir şey değildir; çünkü insani anlam, değer, dil, duygu ve deneyimlerle ilgili olan her kuram kaçınılmaz olarak insan bireylerinin ve toplumlarının doğasına dair daha geniş, daha kapsamlı inançlarla, iktidar ve cinsellik sorunlarıyla, geçmiş tarihe dair yorumlarla, bugünün farklı versiyonlarıyla ve geleceğe dönük umutlarla da hesaplaşacaktır. Mesele, edebiyat kuramının bu sorunlardan arınmış, "saf" bir kuram olmadığı ve onlarla ilgilendiği için *suçlama* ve "saf" olmadığı için *üzülme* meselesi değildir. Böylesi "saf" bir edebiyat kuramı akademik bir mittir: Bu kitapta incelediğimiz kuramlardan bazıları en çok tarih ve siyaseti bütünüyle görmezden gelmeye çalıştıkları zaman ideolojiktirler. Edebiyat kuramları siyasi oldukları için değil ama üstü kapalı olarak ya da bilincine varmaksızın siyasi oldukları, kendilerini sözde "teknik", "apaçık", "bilimsel", "evrensel" hakikat öğretileri olarak sundukları için kınanmalıdırlar; oysa üzerinde biraz düşünüldüğünde bu kuramların belirli dönemlerde belirli insan gruplarının çıkarlarıyla ilgili olduğu ve bu çıkarları destekledikleri görülür. "Sonuç: Siyasi Eleştiri" başlığı "nihayet siyasi bir alternatif" anlamında değil, "Sonuç, ele aldığımız edebiyat kuramlarının siyasi olduğudur" anlamında kullanılmıştır.

Gelgelelim sorun bu temayüllerin üstü kapalı ve bilinçdışı olmasından ibaret değildir. Bazen, mesela Matthew Arnold'da olduğu gibi ne üstü kapalı ne de bilinçdışıdırlar ve bazen de T.S. Eliot'taki gibi kesinlikle üstü kapalı ama bilinçdışı değildirler. İtiraz edilen şey edebiyat kuramının siyasi olması ya da bunu sık sık görmezden gelişinin yanıltı-

cı olması değildir: Aslında kuramının savunduğu siyasetin doğasına itiraz edilmektedir. Bu itiraz da, bu kitapta kabaca ele alman edebiyat kuramlarının çoğunun, günümüzde yol açtığı sorunlardan bazılarını tanımladığım iktidar sisteminin varsayımlarına kafa tutmak yerine bu varsayımları pekiştirdiği söylenerek özetlenebilir. Matthew Arnold'ın nükleer silahları desteklediği ya da silahlanma sayesinde kimileri zengin olurken kimilerinin sokaklarda açlıktan öldüğü bir sisteme karşı çıkacak bir çok edebiyat kuramcısının olmadığı değil söylemek istediğim. Birçok edebiyat kuramcısı ve eleştirmeninin, hatta belki de çoğunun, kaç kuşaktır süregelen sömürgecilikten dolayı durgunluğa sürüklenmiş ve orantısız gelişmiş ekonomilerin, aldıkları ağır borçları geri ödeyebilmek için hâlâ Batı kapitalizmine muhtaç oldukları bir dünyadan rahatsız olmadıklarını ya da büyük çoğunluğa verilen eğitim, sağlık, kültür ve eğlence gibi insani hizmetler kırpıla kırpıla kuşa dönerken zenginliğin hâlâ çok küçük bir azınlığın elinde kayda değer bir servete sahip olduğu bizimki gibi toplumları onaylayacağım sanmıyorum. Mesele bu kuramcıların, edebiyat kuramının bu tür sorunlarla hiç alakası olmadığını düşünmeleridir. Bana göre edebiyat kuramının bu siyasi sistemle bayağı bir alakası vardır. İsteyerek ya da istemeden bu sistemin varsayımlarını pekiştirmiş ve ayakta tutmuştur.

Edebiyat, insanların hayat durumlarıyla çok yakından ilgilidir: Soyut değil somuttur, hayatı bütün zenginliği ve çeşitliliğiyle sergiler ve yaşıyor olmanın verdiği hissi ve zevki, kuru kavramsal araştırmalar yapmaya tercih eder, deniyor. Oysa, modern edebiyat kuramının öyküsü, paradoksal olarak bu tür gerçekliklerden kaçarak şiirin kendisi, organik toplum, ebedi doğrular, hayal gücü, insan zihninin yapısı, mit, dil vb gibi bitimsiz alternatiflere sığınmanın anlatısı olmuştur. Gerçek tarihten bu şekilde kaçmak, XIX. yüzyılda hüküm süren antikiteci, tarihsel olarak indirgemeci eleştiriye karşı bir tepki olarak kabul edilirse kısmen anlaşılabilir; ama tepkinin aşırılığı yine de çarpıcıdır. Aslında "aşırıcılık" daha çok edebiyatın gerçek hayattaki rolüne dikkat çekmeye çalışanlar için kullanılan bir terim olmasına rağmen, edebiyat kuramını inceleyenlere en şaşırtıcı gelen şey, bu kuramın *aşırıcılığı*, toplumsal ve tarihsel gerçekliklerle yüzleşmeyi sapkın denebilecek bir inatla ve beceriyle reddetmesidir. Gelgelelim edebiyat kuramı, modern ideolojilerden kaçarken bile edebi metin için doğal bularak kullandığı "estetik" ve "apolitik" dilde kendi elitizmini, cinsiyetçiliğini, bireyciliğini ortaya koyarak bu ideolojilerle arasındaki bilinçdışı ortaklığı açığa çıkarır. Bu kuramlar dünyanın merkezinde kendi kitabına eğilmiş, deneyim, hakikat, gerçeklik, tarih ve gelenekle

ilişki kurmaya çalışan, düşünceler içinde kaybolmuş bireyin bulunduğunu varsayar. Başka sorunlar da önemlidir elbette –bu birey başkalarıyla kişisel ilişki içindedir ve her zaman okuyucu olmaktan çok daha fazlasıyızdır– ama kendi ilişkilerinin dar çerçevesine yerleştirilen bu tür bireysel bilincin sonuçta her şeyin mihenk taşı haline gelmesi ilginçtir. Edebiyatın en üstün numunesini oluşturduğu kişisel hayatın zengin içedönüklüğünden uzaklaştıkça varoluş da gittikçe daha sıkıcı, mekanik olur ve kişisellikten uzaklaşır. Toplumsal alanda sahiplenici bireycilik olarak adlandırılan akımın edebiyat alanındaki muadili durumundaki bir görüştür bu (her ne kadar edebiyatçılar bundan hiç hazzetmeyeceklerse de durum budur): Bu görüş, insan hayatının toplumsallığını münferit bireyci girişime tabi kılan siyasi sistemin değerlerini yansıtır.

Bu kitaba edebiyatın var olmadığım iddia ederek başladım. Edebiyat yoksa edebiyat kuramı nasıl var olabilir? Bir kuramın belirli bir amaç ve kimlik edinebilmesinin iki yolu vardır. Kuram kendini ya kullandığı belirli araştırma *yöntemlerine* göre ya da araştırdığı belirli *nesneye* göre tanımlar. Edebiyat kuramını, kullandığı belirli bir yönteme göre tanımlama çabası başarısız olmaya mahkûmdur. Edebiyat kuramının, edebiyatın doğası ve edebiyat eleştirisi üzerinde düşündüğü varsayılır. Ama edebiyat eleştirisinde ne kadar çok yöntem bulunduğunu düşünün. Şairin hastalıklı çocukluğunu ya da kullandığı sözdiziminin acayipliğini tartışabilirsiniz; s'lerin söylenişinde ipeğin hışırtısını duyabilir, okumanın fenomenolojisini araştırabilir, eserle sınıf mücadelesi arasında ilişki kurabilir ya da kitabın kaç tane sattığım araştırabilirsiniz. Bu yöntemlerin hiçbir ortak yönü yoktur. Aslında başka "öğretilerle" (dilbilim, tarih, sosyoloji vb) daha çok benzerlikleri vardır. Yöntembilimsel açıdan söylersek edebiyat eleştirisi konu-olmayan bir konudur. Eğer edebiyat kuramı bir tür "metaeleştiri", eleştiriye eleştirel bir yaklaşım ise o halde o da konu-olmayan bir konudur.

Demek ki belki de edebi çalışmaların birliği başka bir düzeyde aranmalıdır. Belki de edebiyat eleştirisi ve edebiyat kuramı, edebiyat olarak adlandırılan bir nesne hakkındaki (elbette belirli bir "yeterlilik" düzeyinde) her türlü konuşmalardır. Belki de söylemi ayırt eden ve sınırlayan, yöntem değil nesnedir. Bu nesne nispeten sabit kalırsa, biyografik, mitolojik ve göstergebilimsel yöntemler arasında gezebilir, yine de nerede olduğumuzu bilebiliriz. Ama Giriş Bölümü'nde de söylediğim gibi edebiyatın böyle bir sabitliği yoktur. Nesne birliği de yöntem birliği kadar yanılsamadır. Roland Barthes'ın dediği gibi: "Edebiyat öğretilen şeydir".

Belki de edebiyat çalışmalarında yöntem bütünlüğünün olmaması bizi boşu boşuna endişelendirmemelidir. Coğrafyayı ya da felsefeyi tanımlamak, sosyoloji ile antropoloji arasına kesin sınırlar koymak, çarçabucak bir "tarih" tanımı yapmak da ihtiyatsız bir tavır olurdu. Belki de eleştirel yöntemlerin çokluğundan memnuniyet duymalı, hoşgörülü, ekümenik bir tavır benimseyerek tek bir usulün tiranlığından kurtulduğumuza sevinmeliyiz. Ama kendimizi fazla coşkuya kaptırmadan önce böyle bir yaklaşımın da sorunlar yaratacağını unutmamamız gerekir. Her şeyden önce bu yöntemlerin hepsi birbirine uygun değildir. Ne kadar liberal kafalı olursak olalım, yapısalcılığı, fenomenolojiyi ve psikanalizi birleştirmeye çalışmak parlak bir edebi kariyerden ziyade sinir krizine yol açacaktır. Çoğulculuklarıyla övünen eleştirmenler, kullandıkları yöntemler sonuçta pek de farklı olmadığı için hepsini kaynaştırabiliyorlar. Ayrıca bu "yöntemlerin" bazıları aslında yöntem bile sayılmaz. Çoğu edebiyat eleştirmeni yöntem fikrinden hoşlanmaz ve sezgiler, önseziler, ani algılamalarla çalışmayı tercih eder. Bu türden bir çalışma anlayışının henüz tıp ve uçak mühendisliğine sızmış olmaması belki de bizim için bir şanstır; ama yine de bu mütevazı yöntem tekzibini pek ciddiye almamak gerekir çünkü sahip olduğunuz önseziler ve sezgiler, genelde herhangi bir yapısalcının varsayımları kadar inatçı olan bir örtük varsayımlar yapısına bağlı olabilir. "Yöntem"e değil de "akıllı bir duyarlığa" güvenen bu tür bir "sezgisel eleştiri"nin çoğunlukla edebiyattaki ideolojik değerleri sezmemesi ilginçtir. Ama edebiyatın bu değerleri sergilememesi için hiçbir neden yoktur. Bazı geleneksel eleştirmenler, kendileri edebiyatı "olduğu gibi" okumayı tercih etmekle birlikte diğer insanların kuramlara bağlandıklarını söylerler. Başka bir deyişle, hiçbir kuramsal ya da ideolojik önyargı kendileri ile metin arasına girmez: George Eliot'ın son dönem dünyasını "olgun bir boyun eğme" biçiminde tanımlamak ideolojik değildir; ama bu dünyanın bir kaçış ve uzlaşmayı gösterdiği yorumu ideolojiktir. Bu tür eleştirmenleri ideolojik önyargılar hakkında bir tartışmaya sokmak kolay değildir. Çünkü ideolojinin gücünün onların üzerindeki etkisinin en belirgin göstergesi, yorumlarının "masum" olduğuna samimiyetle inanmalarıdır. Milton'ı savunan C.S. Lewis değil ona saldıran Leavis "doktriner"dir; Richardson'un Clarissa'smn tecavüzünden kendisinin sorumlu olduğunu savunarak siyasi bir yorum yapanlar, göreneksel eleştirmenler değil, kurmaca cinsiyet imgelerini inceleyerek edebiyatla siyaseti birbirine karıştırmakta ısrar eden feminist eleştirmenlerdir.

Bazı eleştirel yöntemlerin diğerlerinden daha metodik olması, her şeyde biraz doğruluk payı olduğu inancını paylaşan çoğulcuların rahatsız olmalarına neden olur. (Bu kuramsal çoğulculuğun siyasi karşılığı da vardır: Herkesin bakış açısını anlamaya çalışmak çoğunlukla sizin bütünüyle tarafsız bir şekilde yukarıda ya da ortada bir yerde olduğunuzu ima eder ve çelişkili bakış açılarını bir uzlaşmaya sokmaya çalışmanız da bazı çelişkilerin sadece bir tarafta kalarak çözümleneceği hakikatini reddettiğinizi gösterir.) Edebiyat eleştirisi, elemanlarının bazılarının beyaz gömlek giyerek kontrol panelinde oturdukları, diğerlerinin ise havaya sopalar ya da bozuk paralar attıkları bir laboratuvara benzer. Kibar amatörler çıkarcı profesyoneller ile mücadele ederler ve "İngiliz edebiyatı"yla bir yüzyıla yakın bir süre uğraştıktan sonra bile "İngiliz edebiyatı"nın hangi tarafa ait olduğuna karar veremezler. Bu açmaz, İngiliz edebiyatının kendine özgü tarihinin ürünüdür ve tam anlamıyla çözülemez; çünkü söz konusu olan, yöntem çatışması ya da yöntem eksikliğinden daha öte bir şeydir. Çoğulcuların hüsnükuruntularımn gerçek nedeni, farklı edebiyat kuramları ya da "kuram olmayan" yöntemler arasındaki çatışmada söz konusu olanın çeşitli ideolojik stratejiler olması ve bu ideolojik stratejilerin modern toplumda İngiliz edebiyatı çalışmalarının kaderiyle yakından ilişkili olmasıdır. Edebiyat kuramının sorunu, geç sanayi kapitalizminin egemen ideolojileriyle ne birleşebilmesi ne de onları yenebilmesidir. Liberal hümanizm, teknokratik olana karşı hoşnutsuzluk duyarak ve düşman bir dünyada manevi bir bütünlüğü destekleyerek bu tür ideolojilere karşı çıkmayı ya da en azından onları değiştirmeyi amaçlar; biçimciliğin ve yapısalcılığın bazı kolları ise bu toplumun teknokratik rasyonalitesini ele geçirmek ve böylece onunla bütünleşmek isterler. Northrop Frye ve Yeni Eleştirmenler bunların bir sentezini yaptıklarını düşündüler ama bugün onları okuyan kaç edebiyat öğrencisi var? Kibar, duyarlı ve etkisiz liberal hümanizm, burjuva toplumunun iktidarsız vicdanı konumuna girerek önemini kaybetmiştir; yapısalcılık ise neredeyse edebiyat müzesine kaldırılmak üzeredir.

Liberal hümanizmin iktidarsızlığı, modern kapitalizmle arasındaki esasen çelişkili ilişkisinin belirtisidir. Çünkü liberal hümanizm bu tür bir toplumun "resmi" ideolojisinin bir parçasını oluşturmasına ve onu yeniden üretmek için var olan "insan bilimlerine" rağmen, içinde var olduğu toplumsal düzenin ona ayıracak çok az vakti vardır. Dışişleri Bakanlığı'nda ya da Standard Oil'ın yönetim kurulunda bireyin benzersizliği, insanlık durumunun değişmez hakikatleri ya da yaşan-

mış deneyimin duyusal dokularıyla kim ilgilenir? Kapitalizmin sanata gösterdiği saygı, onu iyi bir yatırım olarak duvara asmanın dışında bütünüyle ikiyüzlüdür. Yine de kapitalist devletler yükseköğretimde insan bilimleri için fonlar ayırmışlardır ve kapitalizm periyodik krizlerinden birine girdiği zaman önce bu bölümlerden kısıntı yapmakla birlikte, bu desteğin tek nedeninin ikiyüzlülük ve kültürsüzlük görünümünü gizlemek olduğu da şüphelidir. İşin aslı şudur ki liberal hümanizm fena halde etkisizdir ama aynı zamanda bugün burjuva toplumunun bir araya getirebileceği en iyi "insan" ideolojisidir. "Benzersiz birey" nosyonu, aslında işadamının bir yandan insanları işten atarken diğer yandan kâr etmeye hakkı olduğunu savunması için önemlidir; kişinin her koşulda "seçme özgürlüğü" olması gerekir; ama bu, kadınların çocuk yapma konusundaki seçim hakkı değil, bazı çocuklar okul yemeklerinden mahrum kalırken, parası olanın çocuğuna pahalı bir özel eğitim sağlama hakkı anlamına gelir. "İnsanlık durumunun değişmez hakikatleri" özgürlük, demokrasi gibi bizim tikel yaşama biçimimizin cisimleştirdiği doğruları kapsar. "Yaşanmış deneyimin duyusal dokuları" ise elverişsiz ve tartışmaya açık "kuru kuramsal" düşüncelerle değil, alışkanlıkla, önyargıyla, "sağduyuyla" yargı vermek, yani kafadan tepki vermek şeklinde tercüme edilebilir. Bizim özgürlüğümüzü ve demokrasiyi garantileyenler küçük görseler bile insan bilimlerine hâlâ yer vardır.

Yükseköğrenimdeki edebiyat bölümleri o halde, modern kapitalist devletin ideolojik aygıtlarından biridir. Bu aygıtlar bütünüyle güvenilir değildirler çünkü insan bilimleri, bilgelik ve deneyim açısından devletin anlayamayacağı kadar zengin olan, devletin toplumsal önceliklerinin karşıtı olan birçok değer, anlam ve gelenek içerirler. Ayrıca bir sürü genç insanın birkaç yıl hiçbir şey yapmadan sadece kitap okuyup tartışmalarına izin verirseniz, bu insanlara daha geniş tarihsel imkânlar sağlandığı zaman yalnızca kendilerine iletilen değerleri değil, aynı zamanda değerleri ileten otoriteyi de sorgulamaya başlayacaklardır. Tabii ki öğrencilerin kendilerine iletilen değerleri sorgulamalarında hiçbir sakınca yoktur: Aslında yükseköğrenimin asıl anlamı da budur. Bağımsız düşünce, eleştirel fikir ayrılığı ve akla dayalı diyalektik, insani bir eğitimin bir parçasıdır; daha önce de söylediğim gibi hiç kimse Chaucer ya da Baudelaire hakkında yazdığınız bir denemenin daha önceden belirlenmiş sonuçlara varması gerektiğini talep etmez. Bütün istenen, belli bir dili kabul edilebilir biçimde kullanmanızdır. Edebiyat dalında devletten diploma alabilmek için belirli bir biçimde yazabilmeniz ve konuşabilmeniz gerekir. Size öğre-

tilen, sizden istenen budur ve karşılığında size verilen belge, kişisel düşünce ya da inancınıza değil belirli bir yazma ve konuşma biçimine verilmiştir. Zaten düşünülebilecek şeyler dil tarafından sınırlandırılacaktır. Bu özel dili konuştuğunuz sürece istediğinizi düşünebilirsiniz ya da inanabilirsiniz. Özgül bir söylem biçimine uygun olduğu ve o söylem biçiminde dile getirilebildiği sürece hiç kimse sizin ne söylediğinizle, hangi ılımlı, radikal ya da muhafazakâr konumu benimsediğinizle özellikle ilgilenmez. Ama bazı anlamlar ve konumlar bu söylem biçiminde ifade edilemezler. Başka bir deyişle edebiyat çalışmaları gösterilenle değil gösterenle ilgilidirler. Size bu söylem biçimini öğretenler, söylediklerinizin içeriğini unuttuktan çok sonra bile söyleme uygun konuşup konuşmadığınızı hatırlayacaklardır.

Demek ki edebiyat kuramcıları, eleştirmenler ve öğretmenler doktrin satıcıları değil söylem koruyucularıdır. Görevleri, gerektiğinde bu söylemi korumak, geliştirmek, genişletmek ve başka söylem biçimlerine karşı onu savunmak, yeni gelenleri bu söyleme dahil etmek, yeni gelenlerin bu işi başarıp başarmadıklarına karar vermektir. Söylemin kendisinin belirli bir gösterileni yoktur; ama bu, söylemin kendine özgü hiçbir varsayımı yoktur anlamına gelmez: Söylem bütün bir anlamlar, nesneler ve pratikler alanını kuşatan gösterenler ağıdır. Bazı yazılar bu söyleme daha uygun olduğu düşünülerek seçilir, bunlar edebiyat ya da "edebi kanona" ait olarak kabul edilirler. Bu kanonun* sabit ve hatta bazen sonsuza dek değişmez olarak görülmesi bir bakıma ironiktir; çünkü edebiyat eleştirisi söyleminin belirli bir gösterileni olmadığı için eğer isterse dikkati aşağı yukarı her türlü yazı biçimine yöneltebilir. Bu kanonu hararetle savunanların bazıları, zaman zaman bu söylemin "edebi olmayan" yazı tarzları için nasıl geçerli hale getirilebileceğini göstermişlerdir. Aslında edebiyat eleştirisi kendini bir nesneyle sınırlandırması gerekmeyen bir dizi söylemsel teknik olarak var olmakla birlikte, kendine özel bir nesneyi, yani edebiyatı seçmesi onun zayıf noktasıdır. Diyelim bir partiye gittiniz ve orada yapacak bir şey bulamadınız; onu bir edebiyat eleştirisine tabi tutabilir, tür ve üsluplarından bahsedebilir, önemli nüansları ayırabilir ya da gösterge sistemlerini belirleyebilirsiniz. Böyle bir "metin", kanonik eserler kadar yoğun olabilir ve bu metnin eleştirel analizleri de Shakespeare analizi kadar zorlu olabilir. Bu nedenle edebiyat eleştirisi ya Shakespeare'i eleştirdiği tarzda partileri de eleştirebileceğini itiraf edecektir –ki bu durumda kendi kimliğini ve nesnesini kaybetme teh-

* Bkz. s. 25'teki not. (ç.n.)

likesiyle karşılaşacaktır– ya da partilerin ilginç bir şekilde, ancak farklı bir başlık altında –örneğin etnometodoloji ya da yorumbilimsel fenomenoloji kapsamında– incelenebileceğini kabul edecektir. Eleştirinin ilgisi en çok edebiyata yöneliktir; çünkü edebiyat, eleştiri söyleminin uygulanabileceği başka her türlü metinden çok daha değerlidir, çok daha fazla şey vaat eder. Bu iddianın dezavantajı, büsbütün yanlış oluşudur: Birçok film ve felsefe eseri, "edebiyat kanonu"na kabul edilmiş pek çok eserden daha değerlidir. Bu, farklı bir şekilde değerlidirler demek değildir: Bunlar eleştirinin bu terimi tanımladığı anlamda değerlidirler. Çalışma alanı olarak kabul edilmeyişlerinin nedeni, söyleme "uygun" olmamaları değil bütünüyle edebiyat kurumunun keyfi otoritesidir.

Edebiyat eleştirisi "değer" ilkesine dayanarak kendini belirli eserlerle sınırlamasını haklı gösteremez; çünkü zaten eleştiri bu eserlere ilk başta değerlerini vermiş olan edebiyat kurumunun bir parçasıdır. Belirli bir biçimde ele alınarak değerli edebi nesnelere *dönüştürülen* şeyler, sadece ikincil eserler değildir, Shakespeare de aynı süreçten geçmek durumundadır. Shakespeare, edebiyat kurumunun daha sonra neşeyle keşfettiği el altındaki büyük bir edebiyat değildi: Shakespeare büyük bir edebiyattır çünkü kurum onu böyle kurar. Bu, Shakespeare'in "gerçekten" büyük olmadığı, bunun yalnızca insanların onun hakkında ne düşündükleriyle ilgili olduğu anlamına gelmez; çünkü belirli toplumsal biçimler ve kurumsal hayat çerçevesine yerleştirilmeyen "gerçekten" büyük ya da "gerçekten" önemli bir edebiyat yoktur. Shakespeare'i çok farklı biçimlerde tartışabilirsiniz ama bu tartışmaların hepsi edebiyat eleştirisi kapsamına girmez. Belki de Shakespeare'in kendisi, arkadaşları ve aktörler, oyunları hakkında bizim edebiyat eleştirisi olarak gördüğümüzden çok farklı bir biçimde konuşuyorlardı. Shakespeare tiyatrosu hakkında söylenebilecek en ilgi çekici görüşler, belki de edebiyat eleştirisi olarak kabul edilmeyecektir. Edebiyat eleştirisi, metinleri, belirli kuramsallaşmış "edebi" normlara (her zaman tartışmalı ve tarihsel olarak değişken normlara) uygun olarak seçer, işler, düzeltir ve yeniden yazar. Çünkü eleştiri söyleminin belirlenmiş gösterileni yoktur dememe rağmen, bu söylem edebiyatın tartışma biçimlerini sınırlar; geçersiz, saçma, caiz olmayan, eleştiri dışı olarak nitelendirdiği birçok söylemsel hareket ve strateji vardır. Eleştirinin gösterilen düzeyinde gösterdiği cömertlik, gösteren düzeyindeki sekter hoşgörüsüzlüğüyle dengelenir. Söylemin bazı yerel lehçeleri kabul edilir ve bazen de hoş görülür ama bambaşka bir dil konuşuyormuş izlenimi vermemeniz gerekir. Bunu

yapmak en kesin biçimde eleştiri söyleminin iktidar olduğunu kabul etmektir. Bu söylemin içinde olan kişi bu iktidarı fark etmez; çünkü kişinin kendi dilini konuşmasından daha doğal, daha baskıcı olmayan ne olabilir?

Eleştiri söyleminin iktidarı çeşitli düzeylerde işler. Dilde "asayişi temin etme", söylenebilirlik çerçevesine uymadığı için bazı cümlelerin dışlanması gerektiğini belirleme iktidarıdır. Bu, yazının kendisini "edebi" ve "edebiyat dışı", kalıcı büyük edebiyat ve geçici olarak sınıflandırarak temin edilen asayişin iktidarıdır. Bu, otoritenin başkaları *karşısındaki* iktidarıdır; söylemi tanımlayan ve koruyanlar ile seçilerek söyleme kabul edilen grup arasındaki iktidar ilişkileridir. Söylemi iyi ve kötü konuşuyor yargısına göre diploma verip vermemek iktidarıdır. Sonuç olarak bütün bu işlerin görüldüğü akademik edebiyat kurumu ile ideolojik ihtiyaçlarının karşılanmasını ve personelinin yeniden üretimini, söz konusu söylemin korunmasına ve denetim altında yayılışına borçlu olan toplumun iktidar çıkarları arasındaki iktidar ilişkileri sorunudur.

Eleştiri söyleminin sınırsız genişletilebilirliği, yani ancak keyfi olarak "edebiyatla" sınırlandırılabilmesi, edebiyat kanonunun koruyucuları için bir sıkıntı yaratır ya da yaratmalıdır, demiştim. Freud'un dürtülerinin nesneleri gibi, eleştiri nesneleri de bir anlamda olumsaldır, yerlerine her an başka şeyler konabilir. İşin ilginç yanı, eleştiri ancak liberal hümanizmin tükendiğini hissedip, daha hırslı ve daha kesinlikli eleştiri yöntemlerine yöneldiği zaman bu olgunun farkına varabilmiştir. Eleştiri şuraya biraz basiretli tarihsel analiz, buraya biraz alışkanlık yapmayacak dozda yapısalcılık serpiştirerek, aksi takdirde epey yabancı olabilecek bu yaklaşımları sayesinde önemsizleşen manevi sermayesini güçlendirebileceğini düşündü. Ama kazın ayağı öyle değildi. Çünkü edebiyatın kendisinin tarihsel olarak yeni bir icat olduğunu anlamadan tarihsel edebiyat analizi yapılamaz; "Paradise Lost"a yapısalcı araçları uygulayabilmeniz için aynı araçların *Daily Mirror*'a da uygulanabileceğini kabul etmeniz gerekir. Eleştiri, dolayısıyla ancak kendi tanımlayıcı nesnesini kaybetme pahasına kendini kuvvetlendirebilir: Kırk katır mı, kırk satır mı seçimini yapmak durumundadır. Edebiyat kuramı kendi içerimlerini fazla zorlarsa, varoluş sınırlarının dışına çıkmış olur.

Bana göre eleştirinin yapabileceği olası en iyi şey de budur. Edebiyatın yanılsama olduğunu fark ederek başlayan süreçte en son mantıksal adım, edebiyat kuramının da yanılsama olduğunu kabul etmektir. Bu, bu kitapta tartıştığım çeşitli insanları ben uydurdum

demek değil. Northrop Frye da, F.R. Leavis de gerçekte var olan kişilerdir. Edebiyat kuramı yanılsamadır; çünkü göstermiş olduğumu ümit ederim ki, başlangıçta kendini felsefeden, dilbilimden, psikolojiden, kültürel ve sosyolojik düşünceden farklılaştıracak bir bütünlüğü ya da kimliği yoktur, sadece toplumsal ideolojilerin bir koludur. İkinci olarak da, kendini farklılaştırma –edebiyat olarak adlandırılan nesneye tutunma– umudu yanlış sularda kürek çektiği için de bir yanılsamadır. Demek ki bu kitabın bir giriş değil bir mezartaşı yazısı olduğunu, yeryüzüne çıkarmaya çalıştığımız nesneyi gömdüğümüzü söyleyebiliriz.

Başka bir deyişle, bu kitapta eleştirel bir bakışla ele aldığım kuramların karşısına siyasi açıdan daha kabul edilebilir kendi kuramımı çıkartmak gibi bir niyetim yok. Marksist bir kuram beklentisi içinde olan okur bu kitabı gerekli dikkatle okumamış demektir. Aslında burada tartıştığım kuramlardan çok daha değerli olan feminist ve Marksist edebiyat kuramları vardır, okur, bu kuramlarla ilgili bir kaynakçayı kitabın sonunda bulabilir. Ama sorun bu değildir. Asıl önemli nokta edebiyatın ayrı, bütünlüklü bir bilgi nesnesi olduğu yanılsamasını sürdürmeden "edebiyat kuramı"ndan bahsetmenin mümkün olup olmadığı ya da edebiyat kuramının Bob Dylan'ı da aynı John Milton gibi eleştirebileceği olgusunun pratik sonuçlarını anlamanın daha iyi olup olmadığıdır. Benim görüşüme göre, "edebiyatı" insanların zaman zaman çeşitli nedenlerle, Michel Foucault'nun "söylemsel pratikler" adını verdiği geniş alandan yalnızca bazı yazı türlerine uyguladıkları bir isim olarak görmek ve yalnızca belirsizce "edebiyat" olarak etiketlenen türleri değil de tüm bu pratikler alanını inceleme nesnesi yapmak en yararlı tavırdır. Bu kitapta açıkladığım kuramlara karşı bir *edebiyat* kuramı değil, bu kuramların ele aldığı nesneleri ("edebiyatı") içeren ama daha geniş bir bağlama yerleştirerek onları dönüştüren farklı bir söylem –ya da bir "kültür", "anlamlandırma pratikleri" de denebilir– getiriyorum.

Ama bu da edebiyat kuramının sınırlarını herhangi bir özgüllüğünün kalmayacağı bir noktaya kadar genişletmek olmayacak mıdır? Bir "söylem kuramı" da edebiyat çalışmalarında karşımıza çıkan yöntembilimle ve inceleme nesnesiyle ilgili benzer sorunlarla karşılaşmayacak mıdır? Zaten belli sayıda söylem ve bunları incelemenin belli sayıda biçimi vardır. Gelgelelim benim tasarladığım çalışma biçiminin en özgül yanı, söylemlerin *ürettiği* etkileri ve söylemlerin bu etkileri nasıl ürettiğini incelemesi olacaktır. Zürafaları öğrenmek için bir zooloji kitabını okumak zooloji öğrenmenin bir parçasıdır; ama aynı

kitabı söyleminin nasıl yapılaştığını ve düzenlendiğini öğrenmek ve bu biçim ve aygıtların gerçek durumlarda okurlarda ne tür etkiler yarattığını incelemek için okumak farklı bir tasarıdır. Aslında bu, dünyanın en eski "edebiyat eleştirisi" biçimidir, retorik olarak bilinir. Eski toplumlardan XVIII. yüzyıla dek kullanılan bir eleştirel analiz biçimi olan retorik, söylemlerin belirli etkileri sağlamak için nasıl oluşturulduğunu inceler. Araştırma nesnelerinin yazılı ya da sözlü, şiir ya da felsefe, roman ya da tarihyazımı olmasını önemsemez: Bir toplumdaki bütün söylemsel pratikleri inceler ve özellikle de bu pratikleri, iktidar ve performans biçimleri olarak kavramakla ilgilenir. Bu, retoriğin söz konusu söylemlerin doğruluk değerlerini görmezlikten geldiği anlamına gelmez; çünkü doğruluk değeri, dinleyicilerde ve okurlarda yarattıkları etkiyle çok yakından ilgili olabilir. En üst düzeyinde retorik, ne insanların dil deneyimleriyle sezgisel bir biçimde ilgilenen bir "hümanizm" ne de yalnızca dilsel aygıtları analiz eden bir "biçimciliktir". Retorik bu tür aygıtları somut performans terimleri –bu aygıtlar yalvarma, ikna etme, kışkırtma vb araçlarıdır– düzeyinde ve insanların söyleme gösterdikleri tepkileri de dilsel yapılar ve bu yapıların işlediği maddi durumlarla ilgili olarak ele alıyordu. Yazıyı ve sözü estetik olarak kavranacak ya da sürekli yapıbozuma uğratılacak metinsel nesneler olarak değil, okurlar ile yazarlar, konuşmacılar ile dinleyiciler arasındaki geniş toplumsal ilişkilerden ayrı düşünülemeyen bir *faaliyet* biçimi olarak görüyordu ve ancak içinde bulundukları toplumsal amaç ve koşullar çerçevesinde anlaşılabileceklerini düşünüyordu.[1]

Demek ki en iyi radikal konumlar gibi benimki de tepeden tırnağa geleneksel bir konum. Edebiyat eleştirisini yeni moda düşünce tarzlarından –ayrıcalıklı bir nesne olarak "edebiyat", toplumsal belirleyicilerden ayrı değerlendirilebilen "estetik" vb– kurtarıp terk ettiği eski konuma geri döndürmek istiyorum. Gerici görünüyor olsam bile ben eski retorik terimlerini tümüyle canlandırarak, onları modern eleştiri dili yerine kullanmayı savunmuyorum. Bunu yapmamıza gerek yok; çünkü bu kitapta incelenen edebiyat kuramlarında, en azından bir başlangıç yapmaya elverecek yeteri kadar terim bulunabilir. Retorik ya da söylem kuramı, biçimcilik, yapısalcılık ve göstergebilim gibi dilin biçimsel aygıtlarıyla ilgilenir ama aynı zamanda alımlama kuramında olduğu gibi bu aygıtların "tüketim" aşamasındaki faaliyetlerini de inceler; söylemi bir iktidar ve arzu biçimi olarak görmesi, yapıbo-

1. Terrey Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Londra 1981, 2. Bölüm, 2. Kısım, "A Small History of Rhetoric".

zum ve psikanaliz kuramlarından öğreneceği çok şey olduğunu gösterir; liberal hümanizm ile de söylemin insani olarak dönüştürücü bir şey olduğu görüşünü paylaşır. "Edebiyat kuramı"nın bir yanılsama olması, bu kuramdan farklı bir söylem pratiği için birçok değerli kavram türetemeyeceğimiz anlamına gelmez.

Retoriğin, söylemleri incelemeyi kendine dert etmesinin bir nedeni vardı tabii ki. Retorik, söylemleri sadece orada oldukları için incelemezdi, halbuki günümüzün pek çok edebiyat eleştirisi biçimi, edebiyatı böyle bir gerekçeyle inceler. Retorik en etkili isteme, ikna etme, tartışma biçimini bulmak istiyordu ve retorikçiler bu tür aygıtları kendi dillerinde daha verimli olarak kullanabilmek için önce başkalarının dillerinde inceliyorlardı. Bugünkü deyişle hem "eleştirel" hem de "yaratıcı" bir faaliyetti: "Retorik" kelimesi, hem etkili söylem pratiğini hem de bu pratiğin bilimini kapsar. Aynı şekilde retorikten yola çıkarak, bizim toplumumuzdaki çeşitli gösterge sistemleri ve anlamlandırma pratikleriyle (*Moby Dick*'ten* Muppet Show'a, Dryden ve Jean-Luc Godard'dan, reklamlardaki kadın imgesine ve hükümet raporlarının retorik tekniklerine uzanan bir geniş alanla) ilgili bir inceleme biçimi geliştirmeyi düşünmemizin de belirli bir nedeni olmalı. Daha önce de iddia ettiğim gibi bütün kuram ve bilgiler "çıkar gözetir", her zaman niçin bunları geliştirmekle uğraşıldığını sorabilirsiniz. Biçimci ve yapısalcı eleştirinin en zayıf noktası, bu soruyu cevaplayamamasıdır. Yapısalcı, gerçekten de gösterge sistemlerini sadece var oldukları için inceler ya da bu pek geçerli bir savunma gibi görünmezse başka bir mantığa –anlamlandırma tarzlarımızı incelemek, eleştirel özbilincimizi geliştirecektir– başvurur ki, bu mantık da liberal hümanistlerin genel çizgisinden pek de farklı değildir. Halbuki liberal hümanizmin gücü, edebiyatla niye uğraştığımız sorusuna belirli bir cevap verebilmesindedir. Onlara göre edebiyat incelemesi değerlidir; çünkü bu araştırmalar sonucu daha iyi bir insan olabilirsiniz. Ama bu aynı zamanda liberal hümanist iddianın zayıflığıdır da.

Gelgelelim liberal hümanist tepkinin zayıflığı, edebiyatın dönüştürücü olabileceğini düşünmesinden gelmez. Zayıflığı bu dönüştürücü gücü çok abartması, onu her türlü belirleyici toplumsal bağlamdan soyutlaması ve "daha iyi bir insan" derken kastettiği şeyi dar ve soyut terimlerle formüle etmesidir. Bu terimler, XX. yüzyılın sonunda Batı toplumunda insan olmanın Sonuç bölümünün başında belirttiğim siyasi koşullara bağlı olmak ve bir anlamda da onlardan sorumlu ol-

---

* *Moby Dick*, Çev. Mina Urgan, Yapı Kredi Yay., 2010. (y.h.n.)

mak anlamına geldiğini görmezlikten gelirler. Liberal hümanizm pratikte büyük ölçüde kişiler arası sorunlarla sınırlı, kent banliyölerine özgü bir ahlaki ideolojidir. Silahlanmadan ziyade zina ile uğraşır ve özgürlük, demokrasi, bireysel haklar gibi sorunlara yönelttiği saygıdeğer ilgi yeterince somut değildir. Örneğin demokrasiye dair görüşleri Dışişleri Bakanlığı ve Standard Oil'da neler olup bittiğini de kapsayacak, özgül, yaşayan ve pratik bir demokrasi anlayışından ziyade, oy sandığıyla sınırlı soyut bir görüştür. Bireysel özgürlük anlayışı da aynı şekilde soyuttur: Herhangi bir bireyin özgürlüğü, başkalarının ezilmesine, angarya işlerin onlara yüklenmesine bağlı olduğu sürece sakat ve asalakçadır. Edebiyat bu tür koşullara karşı çıkabilir ya da çıkmayabilir; ama edebiyat tam da bu koşullar sayesinde var olur. Alman eleştirmen Walter Benjamin şöyle der: "Aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmayan hiçbir kültür ürünü yoktur".[2] Sosyalistler liberal hümanizmin "canlı tikellik"e dikkat çekmelerini ciddiye alır, onun benimsediği soyut özgürlük ve demokrasi nosyonlarına, somut ve pratik uygulamalar getirmek isterler: Çoğu Batılı sosyalistlerin, liberal hümanistlerin Doğu Avrupa'daki zorbalıklara karşı tavırlarından huzursuz olmalarının nedeni budur: Sosyalistlere göre liberal hümanistler yeterince öteye gidemezler çünkü bu zorbalar sadece ifade özgürlüğüyle değil, işçilerin devlete karşı *girişecekleri bir* devrimle devrilebilirler.

Bu yüzden "daha iyi insan" teriminin somut ve pratik bir anlamı olmalıdır, yani insanların bütün siyasi durumları ile ilgili olmalıdır. Bu somut bütünden soyutlanabilen ve yalnızca kişiler arası ilişkilerin yorumuyla sınırlı, dar, soyut anlamı yeterli değildir. Yalnızca "ahlaki" değil aynı zamanda siyasi bir tartışma sorunu olmalıdır: Yani bireysel nitelikler ve değerler ile bütün maddi varoluş koşullarımız arasındaki ilişkiyi kapsayan *sahici* bir ahlaki tartışma olmalıdır. Siyasi tartışma, ahlaki kaygıların alternatifi değil, bu kaygıların tüm içerimlerinin ciddiye alınmasıdır. Ama liberal hümanistler edebiyat çalışmalarının bir amacı olduğu ve bu amacın sonuçta yalnızca edebi olmadığı konusunda haklıdırlar. Bu terim kulaklarını tırmalayacak olsa da edebiyatın bir yararı (use) olduğunu savunurlar. "Yarar" edebiyatçılara saç kurutma makinesi ve kâğıt tutacını çağrıştıran tatsız bir kelimedir. Romantizmin, kapitalizmin yararcı ideolojisine karşı çıkması "yarar" kelimesini kullanılmaz kılmıştı: Estetikçiler için sanatın yüceliği, onun katıksız yararsızlığındadır. Yine de bugün bile pek azımız şu düşünceyi

2. Walter Benjamin, "Eduard Fuchs, Collector and Historian", *One-Way Street and Other Writings* içinde, Londra 1979, s. 359.

onaylarız: Bir eserin her okunuşu bir anlamda onun kullanımıdır. *Moby Dick*'i balina avını öğrenmek için kullanmayabiliriz; ama yine de "ondan bir şeyler alırız". Her edebiyat kuramı, edebiyatın, sonuçta ondan elde ettiğimiz şey mutlak yararsızlıktan ibaret olsa bile, belli bir yararı olmasını öngerektirir. Liberal hümanist eleştiri, edebiyatı kullandığı için değil kullanmadığını düşünerek kendini aldattığı için hatalıdır. Edebiyatı, bazı ahlaki değerleri devam ettirmek için kullanır; bu değerlerin ideolojik değerlerden ayrılamayacağını ve sonuçta belirli bir siyasi biçimi ima ettiklerini umarım bu kitapta gösterebilmişimdir. Bu, hümanist eleştirinin metni "tarafsız" okuyup, okuduğunu kendi değerlerinin hizmetine sunduğu anlamına gelmez. Tersine değerler, fiili okuma sürecini yönlendirir ve eleştirinin incelediği eserlerden çıkardığı anlamı biçimlendirirler. Bu nedenle edebi metinleri belirli siyasi inanç ve eylemlerle bağlantılı belli değerler doğrultusunda yorumlayacak bir "siyasi eleştiriyi" savunmuyorum; çünkü bütün eleştiriler zaten bunu yapar. "Siyasi olmayan" eleştirilerin var olduğu düşüncesi, edebiyatın bazı siyasi kullanımlarını besleyen çok etkili bir mittir. "Siyasi" ve "siyasi olmayan" eleştiri arasındaki fark başbakan ile hükümdar arasındaki farka benzer: Birisi belli siyasi amaçlara hizmet etmezmiş gibi görünüp hizmet ederken diğeri bunu sorun etmeden yapar. Bu gibi sorunlarda dürüst olmak her zaman daha iyi bir tavırdır. Conrad ya da Woolf'taki "deneyim kaosundan" bahseden göreneksel eleştirmen ile bu yazarlardaki toplumsal cinsiyet imgelerini inceleyen feminist arasındaki fark, siyasi ve siyasi olmayan eleştiri arasındaki fark değildir. Bu fark, değişik siyasi biçimler arasındaki farktır; tarih, toplum ve insan gerçekliğinin bölük pörçük, keyfi ve yönsüz olduğu öğretisine inananlar ile dünyanın nasıl olduğu konusunda başka görüşleri olmasına yol açan farklı ilgileri olanlar arasındaki fark. Edebiyat eleştirisi düzeyinde hangi siyasetin daha iyi olduğunu belirleyecek hiçbir ölçüt yoktur. Siyaset hakkında tartışmanız gerekir. Bu, "edebiyatın" "tarih" ile bir ilişkisi olup olmadığı tartışması değil, tarihin farklı yorumlarının tartışmasıdır.

Feminist eleştirmen cinsiyetin temsil ediliş biçimlerini, yalnızca kendi siyasi amaçlarını desteklemek için incelemez. Feminist eleştirmen, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin edebiyatta ve başka söylemlerde ana temalar olduğuna ve bunları bastıran herhangi bir eleştirinin kusurlu olduğuna da inanır. Aynı şekilde sosyalist eleştirmen de edebiyatı, kendi siyasi görüşleri bu doğrultuda olduğu için edebiyat eserlerine keyfi bir biçimde dayatılan ideoloji ve sınıf mücadelesi düzeyinde görmez. Sosyalist eleştirmene göre ideoloji ve

sınıf mücadelesi tarihin malzemesidir, edebiyat da tarihsel bir mesele olduğu için ideoloji ve sınıf mücadelesi aynı zamanda edebiyatın da malzemesini oluşturur. Feminist ya da sosyalist eleştirmen cinsiyet ya da sınıf sorunlarının analizini sadece akademik bir merak, edebiyatı daha iyi açıklama biçimi olarak görseydi, o zaman garip olurdu. Zira o zaman bu uğraşa gerek kalmazdı. Liberal hümanist eleştirmenler sadece edebiyatı daha iyi açıklamak amacıyla yola çıkmazlar: Edebiyatı hayatlarımızı derinleştirecek, zenginleştirecek ve genişletecek biçimde tartışmak isterler. Bu düşünceye sosyalist ve feminist eleştirmenler de katılır: Yalnız sosyalist ve feminist eleştirmenler, sınıf ve cinsiyet ayrımı gözeten bir toplumda derinleştirme ve zenginleştirmenin böyle bir toplumun dönüştürülmesini gerektirdiğini savunurlar. Bu eleştirmenler, liberal hümanistin kendi konumunun tüm içerimlerini kabul etmesini isterler. Liberal hümanist bu fikre katılmadığı zaman ortaya çıkan tartışma, edebiyatın "kullanılıp kullanılmadığı" tartışması değil siyasi bir tartışmadır.

Daha önce edebiyat incelemelerini yöntemine ya da nesnesine göre tanımlamaya çalışmanın başarılı olamayacağını belirtmiştim. Ama şimdi biz söylemlerin arasındaki farklılığı, ontolojik ya da yöntembilimsel düzeyde değil *stratejik* düzeyde tartışmaya başladık. Bu, ilk olarak nesnenin ne olduğunu ya da ona *nasıl* yaklaşmamız gerektiğini değil, *niçin* onunla ilgilendiğimizi araştırmak anlamına gelir. Liberal hümanistin bu soruya cevabı, belirttiğim gibi hem çok akla yatkındır, hem de mevcut haliyle bütünüyle yararsızdır. Şimdi önerdiğim gibi, retoriğin ("söylem kuramı" ya da "kültürel incelemeler" de denebilir) yeniden gündeme getirilmesinin, bizim daha iyi insan olmamızda ne gibi bir katkısı olabileceğini araştırarak bunu somutlaştıralım. Söylemler, gösterge sistemleri, film ve televizyondan romana ve doğal bilim dillerine kadar her tür anlamlandırma pratikleri bizim iktidar sistemlerimizin korunması ya da dönüştürülmesiyle yakın ilişkisi olan etkiler üretir, bilinç ve bilinçdışı biçimlerini şekillendirirler. Dolayısıyla da bunlar, insan olmanın anlamıyla yakından ilişkilidirler. Aslında "ideoloji" kelimesi tam da söylemler ile iktidar arasındaki bu bağlantıyı belirtir. Bu gerçeği kavradıktan sonra kuram ve yöntem sorunlarına farklı bir bakışla yaklaşabiliriz. Sorun önce belirli kuramsal ya da yöntembilimsel sorunlarla işe koyulmak değildir: Sorun önce *yapmak* istediğimizi belirlemek, sonra hangi yöntem ve kuramların amacımıza uygun olduğunu bulmaktır. Stratejinizi belirlemekle hangi yöntem ve inceleme nesnelerinin daha değerli olduğu önceden belirlenmiş olmaz. İnceleme amacımız belliyse, neyi incelemeye karar

verdiğiniz, büyük ölçüde pratik duruma bağlıdır. Proust'u ya da *Kral Lear*'ı ya da televizyondaki çocuk programlarını ya da popüler aşk romanlarını ya da avangard filmleri incelemeyi tercih edebiliriz. Radikal bir eleştirmenin bu sorulara yaklaşımı epey liberaldir: Proust incelemenin televizyon reklamlarını çözümlemekten her zaman daha değerli olduğunu savunan dogmatik görüşü reddeder. Hangisinin daha değerli olduğu, hangi durumda ne yapmak istediğinize bağlıdır. Radikal eleştirmenler yöntem ve kuram konularında da açık fikirlidirler: Bu açıdan çoğulcu olma eğilimindedirler. Sosyalist dönüşüm yoluyla insan özgürlüğünü elde etme şeklindeki stratejik hedefe, "daha iyi insan"m üretilmesine katkısı olan her yöntem ya da kuram kabul edilebilir. Yapısalcılık, göstergebilim, psikanaliz, yapıbozum, alımlama kuramı... Bütün bu yaklaşımların ve diğerlerinin faydalanılabilecek değerli görüşleri vardır. Gelgelelim edebiyat kuramlarının hepsi de söz konusu stratejik amaçlara uygun olmayabilir: Bence bu kitapta incelenen çoğu kuram böyledir. Bu nedenle kuramsal olarak neyi seçip, neyi reddettiğiniz pratik olarak ne yapmak istediğinize bağlıdır. Edebiyat eleştirisinde her zaman durum böyle olmuştur: Genellikle edebiyat eleştirisi bu olguyu kabul etmeye pek hevesli görünmemiştir. Herhangi bir akademik incelemede en önemli olduğuna inandığımız nesneleri ve işlem yöntemlerini seçeriz; bu kararımızıysa toplumsal hayatımızın pratik biçimleri derinden etkiler. Bu, radikal eleştirmenler için de geçerlidir: Yalnızca, onların çoğu insanın kabul etmediği toplumsal öncelikleri vardır. Genellikle "ideolojik" olarak kabul edilmelerinin nedeni budur; çünkü "ideoloji" her zaman kendinden ziyade başka insanların ilgi ve çıkarlarını tanımlama biçimidir.

Kuram ve yöntemlerin birden fazla stratejik kullanımı vardır. Çeşitli amaçlar için çeşitli stratejiler de harekete geçirilebilir. Ama yöntemlerin hepsi belirli bir amaç için aynı şekilde uygun olmayacaktır. Mesele, tek bir yöntemin ya da kuramın daha en baştan işe yarayacağını varsaymak değil bunu daha sonra bulmak meselesidir. Bu kitabı, sosyalist ya da feminist kuram ile bitirmedim, bunun nedenlerinden biri böyle bir jestin, okuru filozofların deyişiyle "kategori hatasına" sevk edeceğine inanmamdır. Bu jest, insanları "siyasi eleştiri"nin tartıştığım diğer kuramlardan farklı varsayımları olan ama özde aynı tür bir eleştirel yaklaşım biçimi olduğu düşüncesine yöneltebilir. Halbuki daha önce de belirtiğim gibi bence her eleştiri bir anlamda siyasidir ve insanlar genelde kendi siyaset anlayışlarına uymayan eleştirilere "siyasi" adını verme eğilimindedirler, bu nedenle yukarıdaki görüş doğru olamaz. Sosyalist ve feminist eleştiri, amaçlarına uygun kuram ile yön-

temler geliştirmek için uğraşır: Başka kuramların genelde yapmadığı bir şey yapar, yazı ile cinsellik ya da metin ve ideoloji arasındaki ilişki sorunlarını ele alırlar. Ayrıca bu kuramların diğerlerinden daha güçlü bir şekilde açıklayıcı olduğunu savunmak isterler; çünkü aksi takdirde bunları kuram olarak sunmanın hiçbir anlamı kalmazdı. Ama bu eleştiri biçimleri yalnızca alternatif yöntem kuramları kullandıkları için değil, aynı zamanda inceleme nesnelerini farklı tanımladıkları, farklı değerler, inançlar ve amaçlar taşıdıkları, dolayısıyla bu amaçları gerçekleştirmek için farklı stratejiler sundukları için diğer biçimlerden ayrılırlar.

'Amaçlar" kelimesini kullandım çünkü, bu eleştiri biçiminin tek bir amacı olduğu düşünülemez. Ulaşılacak birçok amaç ve bu amaca ulaşmanın da birçok yolu olabilir. Bazı durumlarda en verimli işlem bir "edebiyat" metninin anlamlandırma sistemlerinin nasıl belirli ideolojik etkiler yarattığını araştırmaktır; ya da aynı şey bir Hollywood filmi için de yapılabilir. Bu tür tasarılar çocuklara kültürel incelemeleri öğretirken özellikle önemli olabilir; ama çocuklarda, toplumsal koşulların kendilerinden esirgediği dilsel yaratıcılık duygusunu uyandırmak için edebiyatı kullanmak da yararlı olabilir. Bu tür "ütopyacı" edebiyat kullanımları ve "idealist" yargısıyla dışlanmaması gereken zengin bir ütopyacı düşünce geleneği vardır. Ama kültür ürünlerinin keyifli yönü sadece ilkokullarla sınırlandırılıp, yüksek sınıflara sadece daha kasvetli analiz işleri yüklenmemelidir. Haz, keyif, söylemin potansiyel olarak dönüştürücü etkileri "yüksek" öğrenim için en az XVII. yüzyılda püriten risalelerin söylemsel oluşumlardaki yerini incelemek kadar "uygun" bir konudur. Bazı durumlarda ise başka insanların söyleminden keyif almak ya da onları eleştirmek değil kendi söylemini üretmek daha faydalı olabilir. Bu durumda da retorik gelenekte olduğu gibi başkalarının yaptıklarını incelemek yararlı olabilir. Başkalarının pratiklerinin ürettiği etkileri dönüştürmek, değiştirmek, zenginleştirmek ya da onlara karşı çıkmak için kendi anlamlandırma pratiklerinizi ortaya koymak isteyebilirsiniz.

Bütün bu çeşitli faaliyetler arasında halen "edebiyat" olarak tanımlanan alanın da belirli bir yeri olacaktır. Ama halen "edebiyat" olarak tanımlanan alanın her zaman, her yerde en önemli ilgi noktası olacağı *a priori* bir varsayım olarak görülmemelidir. Böyle bir dogmatizmin kültürel araştırmalarda yeri yoktur. Şimdi "edebiyat" olarak kabul edilen metinler kendilerinin de bir parçası oldukları daha geniş ve derin söylemsel oluşumlara yerleştirildiklerinde şimdiki gibi algılanıp, tanımlanmayacaklardır. Kaçınılmaz olarak "yeniden yazılacak", farklı

kullanımlar kazanacak ve farklı ilişki ve pratiklere yerleştirileceklerdir. Aslında bu her zaman böyle olmuştur; ama "edebiyat" kelimesinin bir etkisi de bizim bu olguyu görmemizi engellemektir.

Böyle bir stratejinin çok geniş kurumsal içerimleri olduğu açıktır. Örneğin yükseköğretimde şu en bilinen biçimleriyle edebiyat bölümleri ortadan kalkabilir. Belirttiğim gibi hükümet bu amaca benden daha çabuk ve aktif bir biçimde ulaşabileceği bir noktada olduğu için, şunu da eklemek gerekir ki, bu bölümlerin ideolojik etkileri hakkında şüpheleri olanların ilk işi, onları hükümet saldırılarına karşı koşulsuz olarak korumak olmalıdır. Ama bu öncelik, edebiyat çalışmalarını uzun vadede nasıl daha iyi örgütleyebileceğimizi düşünmemize engel olmamalıdır. Bu tür bölümlerin ideolojik etkileri sadece ilettikleri özgül değerlerle sınırlı değildir, aynı zamanda "edebiyatı" üstü kapalı olarak ve fiilen diğer kültürel ve toplumsal pratiklerden ayırırlar. Kültürel ve toplumsal pratiklerin, kabaca sadece edebiyatın "arka planı" olarak görülmesi bizi engellememelidir. "Arka plan" statik, uzaklaştırıcı yananlamlarıyla kendi hikâyesini anlatır. İleride bu tür bölümlerin yerine her ne geçecek olursa olsun, esasen çeşitli kültürel analiz yöntem ve kuramlarının öğretimini içerecektir, ki bu yolda kimi öneriler ve uygulamalar kimi yükseköğrenim kurumlarında halihazırda vardır. Bu tür bir eğitimin halen var olan edebiyat bölümlerinde verilmemesi ya da "seçmeli" ya da marjinal olarak verilmesi bu bölümlerin en tuhaf, en komik özellikleridir. (Diğer bir tuhaf ve komik özellik de doktora öğrencilerinden, abuk sabuk araştırma konuları hakkında, kimsenin okumadığı ve kısır akademik uygulamalar olmaktan öte geçemeyen tezler üretmek için harcamaları beklenen enerjidir.) Eleştiriyi altıncı his olarak gören kibar amatörlük, çoğu edebiyat öğrencisini yıllardır yalnızca anlaşılabilir bir karmaşaya düşürmekle kalmayıp, egemen otoriteyi de pekiştirmeye hizmet etmiştir. Eleştiri ıslık çalıp aynı anda farklı melodiler mırıldanmak gibi bir hünerden ibaret ise o zaman, hem belirli bir elit grubun koruması gereken ender bir mesele hem de hiçbir yorucu kuramsal doğrulamayı gerektirmeyecek denli "sıradan" gibi gözükecektir. İngiliz "sıradan" dil felsefesinde de benzer bir hareket görülür. Ama bunun çözümü, bu tür karmakarışık bir amatörlüğü, öfkeli vergi mükelleflerine kendini kabul ettirmek amacında olan bir profesyonellikle değiştirmek değildir. Bu tür bir profesyonellik de gördüğümüz gibi, aynı şekilde kendi faaliyetlerini toplumsal olarak geçerli kılamaz; çünkü niçin edebiyatı da düzenleyip metinleri sınıflandırdıktan sonra deniz biyolojisi alanına geçmediğini açıklayamaz. Eleştirinin amacı, edebi

eserleri yorumlamak değil de tarafsız bir yaklaşımla onları üreten gösterge sistemlerini anlamaktan ibaret olsaydı birkaç yıl sürecek bu işlemden sonra eleştirinin bir işi kalmazdı.

Günümüzde, edebi araştırmalar dalındaki kriz aslında konunun kendisinin tanımında ortaya çıkan krizdir. Böyle bir tanım yapmanın zor olması, kitapta belirttiğim gibi normaldir. Hiç kimse Edmund Spenser'ı göstergebilimsel açıdan analiz ettiği için akademik görevinden alınmaz ama Spenser'dan Shakespeare ve Milton'a uzanan "geleneğin" söylemi düzenlemenin en iyi yolu olup olmadığını, bunları müfredata alıp almamayı tartışırsanız size kapıyı gösterebilirler ya da daha baştan sizi işe almayabilirler. İşte edebi kanon bu noktada suçluları edebiyat alanından dışarı atmak için işler.

Kültürel pratikler alanında çalışanlar kendi faaliyetlerinin merkezi önem taşıdığını düşünmek gibi bir hataya düşmezler. İnsanlar yalnızca kültürle yaşamazlar, tarih boyunca pek çok insan kültürü tanımak fırsatından bütünüyle yoksun bırakılmıştır ve kültürle yaşayan azınlık ise, onu tanımayanların emeği sayesinde bu şansa sahip olabilmiştir. Bu en önemli olgudan yola çıkmayan ve faaliyetleri süresince bunu unutan herhangi bir kültürel ya da eleştirel kuramın bence değerli olma olasılığı azdır. Aynı zamanda barbarlığın kaydı da olmayan hiçbir kültürel ürün yoktur. Ama bizim gibi (Marx'ın hatırlattığı gibi) kültüre ayıracak vakti olmayan toplumlarda bile, kültürün, kendinin ötesinde bir anlam yüklenerek aniden yeni bir geçerlilik kazandığı yer ve dönemler olmuştur. Bizim dünyamızda bu tür önemli dört dönem vardır. Özgürlüklerini kazanmak için emperyalizmle mücadele eden milletlerin hayatında kültür, pazar gazetelerindeki kitap tanıtım sayfalarından epey farklı bir anlam taşır. Emperyalizm sadece ucuz işgücünün, hammaddelerin, kolay pazarların sömürüsü değil, dil ve âdetlerin yok edilmesidir; yalnızca yabancı orduların değil, yabancı deneyim biçimlerinin de dayatılmasıdır. Kendini yalnızca şirket bilançolarında ve hava üslerinde değil aynı zamanda konuşma ve anlamlandırma sistemlerinde de gösterir. Bizden çok uzakta olmayan bu durumlarda kültür, kişinin kimliğiyle o kadar sıkı sıkıya ilişkilidir ki bunun siyasi mücadeleyle ilişkisini tartışmaya bile gerek yoktur. Hatta aksini iddia etmek anlaşılmaz bir şeydir.

Kültürel ve siyasi eylemin sıkıca birleştikleri ikinci alan kadın hareketidir. Feminist siyasette gösterge ve imgelerin, yazılı ve dramatize deneyimin özel bir anlamı vardır. Her türlü söylem, ya kadınların ezilmelerini gösterebilecekleri ya da onunla mücadele verecekleri alan olarak feministlerin ilgi alanına girer. Kimlik ve ilişkiyi merkeze alan

ve ilgisini "yaşanan deneyime" ve "bedenin söylemine" yönelten bir siyaset içinde kültür, siyasi geçerlilik kazanmak için uğraşmak zorunda kalmaz. Aslında kadın hareketinin bir başarısı da "yaşanan deneyim" ve "bedenin söylemi" gibi lafları pek çok edebiyat kuramının onlara yüklediği ampirist yananlamlarmdan kurtarmak olmuştur. Artık "deneyim" kelimesinin iktidar sistemleri ve toplumsal ilişkilerden ziyade, özel adların, ayrıcalıklı kesinlikleri gibi bir anlam taşıması gerekmiyor; çünkü feminizm insan öznesi ve siyasi mücadele sorunları arasında bir ayrım gözetmez. Bedenin söylemi Lawrencevari ganglionlar, karanlıkların ağzından bal damlayan sulpleri meselesi değil, bedenin *siyaseti*, onu denetleyen ve yöneten güçleri tanıyarak bedenin toplumsallığının yeniden keşfedilmesidir.

Söz konusu üçüncü alan "kültür endüstrisidir". Edebiyat eleştirmenleri sadece küçük bir grubun duyarlığını geliştirmeye çalışırlarken iletişim araçları çoğunluğun bu duyarlığını imha etmeye uğraşırlar; ama yine de örneğin Gray ve Collins'i incelemenin televizyon ya da popüler basını araştırmaktan daha önemli olduğu varsayılır. Böyle bir tasarı, ele aldığım diğer iki tasarıdan özünde savunmaya yönelik olmasıyla ayrılır: Kültürü kendi amaçları için temellük etmeyi değil, başka birinin kültürel ideolojisine gösterilen eleştirel tepkiyi temsil eder. Gelgelelim melankolik sola ya da sağdaki tek biçimli medya mitolojisine teslim edilmemesi gereken hayati bir tasarıdır. İnsanların gördükleri ya da okudukları her şeye inanmadıklarını biliyoruz; ama bu tür bir eleştirel inceleme, siyasi olarak yalnızca bir engelleme operasyonu olarak görülse bile bu tür etkilerin (örneğin iletişim araçlarının) kişilerin bilincinde oynadıkları rolü daha yakından öğrenmemiz gerekir. Bu ideolojik aygıtların demokratik denetimi ile bunların popüler alternatiflerinin oluşturulması, geleceğin sosyalist programlarının gündemlerinde ilk sıralara alınmalıdır.[3]

Dördüncü ve sonuncu alan, güçlü bir şekilde yükselmekte olan işçi sınıfı yazınıdır. Nesiller boyu susturulmuş, edebiyatı kendilerinin ulaşamayacağı bir grubun faaliyeti olarak görmeye alıştırılmış olan çalışan insanlar, İngiltere'de son on yıldır kendi edebi tarzlarını ve seslerini bulabilmek için aktif olarak örgütlenmekteler.[4] Akademiler işçi yazarlar hareketinin pek farkında olmamışlar ve bu yazarlar devletin kültürel organlarınca da pek yüreklendirilmemişlerdir; ama bu

3. Bu doğrultuda bazı ilginç pratik öneriler için bkz. Raymond Williams, *Communications*, Londra 1962.

4. *The Republic of Letters: Working Class Writing and Local Publishing* (Comedia Publishing Group, 9 Poland Street, Londra, W1 3DG).

hareket, egemen edebiyat üretimi ilişkilerinden önemli bir kopmanın belirtisidir. Kooperatif tarzı ortak yayın girişimleri, yalnızca alternatif toplumsal değerleri taşıyan bir edebiyatla ilgilenmekle kalmamış aynı zamanda yazarlar, yayımcılar, okurlar ve diğer edebiyat işçileri arasındaki mevcut toplumsal ilişkilere karşı çıkan ve onları değiştiren ortak tasarımlar olmuşlardır. Bu tür girişimler edebiyatın egemen *tanımlarını* sorguladıkları için, *Oğullar ve Sevgililer*'i ve hatta zaman zaman Robert Tressell'ı bile hoşgörüyle karşılayan edebiyat kurumu tarafından kolayca benimsenmezler.

Bu alanlar Shakespeare ve Proust incelemelerine alternatif oluşturmazlar. Bu yazarların incelenmesine, ele aldığım faaliyetler kadar enerji, aciliyet duygusu ve coşku akıtılabilirse, edebiyat kurumunun bundan şikâyet etmesi değil, sevinmesi gerekir. Ama bu tür metinler, tarihten insafsızca uzaklaştırılıp kısır eleştirel biçimciliğe tabi tutuldukça, dindarca bir yaklaşımla evrensel doğruların baskıcı kuşatması altına alınıp, biraz kafası çalışan herhangi bir öğrencinin bile itiraz edeceği önyargıları pekiştirmek için kullanıldıkça böyle bir coşku yaratılamaz. Shakespeare ve Proust'un bu tür denetimlerden kurtulması edebiyatın ölümünü beraberinde getirebilir; ama onların kurtuluşu da olabilir.

Kitabı bir alegori ile bitireyim. *Biz* aslanın aslan terbiyecisinden daha kuvvetli olduğunu biliyoruz, aslan terbiyecisi de biliyor. Sorun, bunu aslanın bilmemesi. Edebiyatın ölümü, aslanın uyanmasına yardımcı olabilir; bu, belki o kadar da uzak bir ihtimal değildir.

Sonsöz

Bu kitap 1982 yılında, birbirinden çok farklı iki on yılın geçiş anında yazıldı. Kendinden sonra olacakları tahmin edemediği gibi, edebiyat kuramında olmuş şeyleri de yol açacağı şeyler ışığında kavraması mümkün değildi. Anlamak bir anlamda her zaman geri-dönüşlüdür; Hegel, Minerva'nın baykuşu yalnız geceleyin uçar, derken bunu anlatmaya çalışıyordu. Bir fenomenin sonraki hayatı her zaman onun anlamının bir parçasıdır ama bu anlam, onunla çağdaş olan gözlemci için bulanıktır. Fransız Devrimi hakkında Robespierre'in bildiğinden daha çok şey biliyoruz; bu devrimin sonunda monarşinin restorasyonuna yol açtığı bilgisine sahibiz. Tarih ileriye doğru hareket ederken tarih bilgisi geriye doğru seyahat eder; öyle ki kendi yakın geçmişimizi yazarken, sürekli öteki yönden gelen kendimizle karşılaşırız.

1970'li yıllar ya da en azından bu on yılın ilk yarısı, toplumsal umut, siyasi militanlık ve yüksek kuram yılları oldu. Bu konjonktür rastlantısal değildi: Büyük kuramlar, rutin toplumsal ya da entelektüel pratikler çığrından çıkıp başlarını belaya soktukları ve acilen kendileri hakkında yeniden düşünme gereğini hissettikleri zamanlarda ortaya çıkarlar. Hatta kuram bir anlamda, bu pratiklerin kendilerini ilk kez kendi soruşturmalarının konusu yapmak zorunda kaldıkları andan başka bir şey değildir. Bu nedenle kuramın her zaman narsisist bir yanı vardır; birkaç edebiyat kuramcısı tanımış herkes, bu önermeyi onaylayacaktır. Kuram, bir pratiğin kendi olanaklılık koşullarını incelemek üzere kendi üzerine eğildiği anda ortaya çıkar. Öte yandan bu esasen imkânsız bir çaba olduğu için, kendi ayak izlerimizden geriye giderek kendimizi yakalayamayacağımız ya da kendi hayat biçimlerimizi bir Venüslünün klinik tarafsızlığıyla inceleyemeyeceğimiz için kuram bir anlamda her zaman kendini yenilgiye uğratmaya mahkûm bir girişimdir. İşte bu durum, bu kitap ilk yayımlandığından bu yana ortaya çıkan bütün kuramların değişmez motifi oldu.

Buna rağmen 1960'lı yılların sonları ve 1970'li yılların başları, yeni toplumsal güçlerin tahkim edildiği, (devrimci milliyetçilik gibi) belli küresel mücadelelerin yoğunlaştığı ve akademiye hâkim mutabakatla pek uyuşmayan müktesebatlardan gelen daha heterojen bir öğretmenler ve öğrenciler kümesinin akademiye doluştuğu bir dönemdi. Kampuslar alışılmamış biçimde bir dönem siyasi çatışma yatağı haline geldi; bu militanlık patlaması 1960'lı yılların sonunda edebiyat kuramının ilk ortaya çıkışıyla aynı zamanda gerçekleşti. Jacques Derrida'nın çığır açıcı eserleri, Fransız öğrenciler kendilerini devlet iktidarıyla çatışmaya hazırladıkları anda ortaya çıktı. Edebiyatın ne olduğunu, nasıl okunması gerektiğini ya da edebiyatın hangi toplumsal işlevlere hizmet ettiğini sorgulamaksızın geçiştirmek artık mümkün değildi; Vietnam macerasında olduğu gibi Batı üniversitelerinin kendilerini toplumsal iktidar, ideolojik kontrol ve askeri şiddet yapılarına gittikçe daha fazla kitlemiş göründükleri bir çağda akademinin liberal tarafsızlık iddiasını sorgusuz sualsiz kabul etmek de mümkün değildi. Özellikle insan bilimleri, hayati bir biçimde öğretenler ile öğrenenler arasında zımni bir değer mutabakatı olmasına bağlıdır; ki bu, gittikçe daha zor sağlanan bir şey olmaktaydı.

Belki de en çok sorgulanan nokta, *evrensel* değerin edebiyatta cisimleştiği varsayımıydı; bu entelektüel kriz ise üniversitelerin kendi toplumsal bileşimlerindeki değişimlerle yakından bağlantılıydı. Geleneksel olarak öğrencilerden bir edebi metne yaklaşırken kendi tikel

tarihlerini geçici olarak buzluğa kaldırmaları, metni sınıfsız, cinsiyetsiz, etnik olmayan, tarafsız bir evrensel öznenin yüksek konumundan yargılamaları bekleniyordu. Bu, bireysel tarihleri kabaca aynı tür toplumsal dünyanın ürünü olan kişiler için gayet kolay başarılabilen bir işti; ama etnik gruplardan ya da işçi sınıfından ya da cinsel mahrumiyet gruplarından gelenler için bu evrensel olduğu varsayılan değerlerin, gerçek anlamda onlara da ait olduğu giderek daha fazla su götürür hale geliyordu. O halde Rus Biçimcilerinin, Fransız yapısalcılarının ve Alman alımlama kuramcılarının ansızın moda oluşu rastlantı değildi; zira bu yaklaşımların hepsi belli geleneksel edebi varsayımları, akademiye yeni gelenlerin ruhlarına hitap edecek bir şekilde "doğallığından arındırıyordu". Bir şiirin kendine özgü aygıtlarını saptamak amacıyla icat edilmiş olan Biçimci "yadırgatma" öğretisi, akademik kurumların rahatlıkla sorgusuz sualsiz kabul ettiği alışılmış kuralları da eleştirel bir yadırgatma işlemine tabi tutmak için kullanılabilirdi. Yapısalcılık, hem benliğin hem de toplumun, illa ki bilincin dışında olan belli derin yapılarca yönetilen kurgular oldukları üzerindeki ısrarıyla bu projeyi daha da ileriye, skandal sınırlarına doğru itti. Böylelikle hümanizmin bilinç, deneyim, müzakereye dayalı yargı, iyi yaşam, ahlaki nitelik takıntılarına yıkıcı bir darbe indirdi ve bu terimlerin hepsini fütursuzca parantez içine aldı. Hümanistlere hapşırma bilimi kadar saçma ve kendiyle çelişkili bir şey gibi gelen "edebiyat bilimi" düşüncesi ansızın gündeme yerleşmişti. Katı analize ve evrensel yasalara duyulan yapısalcı güven, teknolojik bir çağa uygundu; bu güven, bilimsel mantığı, Freud'un psikanalizde yaptığına benzer biçimde insan ruhunun korunaklı bölgesine doğru yükseltiyordu. Ama bunu yaparken o toplumun kabaca liberal hümanist olarak adlandırılabilecek egemen inanç sistemlerinden birini de tahrip etme imkânı veriyordu; bu nedenle de aynı anda hem radikal hem de teknokratik olma çelişkisini gösteriyordu. Alımlama kuramı görünürdeki en doğal ve kendiliğinden faaliyeti –kitap okumayı– ele alarak içinde sayısız öğrenilmiş işlem ve sorgulanabilir kültürel varsayım taşıdığını gösterdi.

Bu epey küstah kuramsal çıkış kısa sürede dağılacaktı. Yetmişli yılların ilk dönemine özgü kuram –Marksist, feminist, yapısalcı– bütünselleştirici bir eğilime sahipti; arzulanan bir alternatif adına, siyasi yaşam biçimini bir bütün olarak sorgulamak gibi bir derdi vardı. Bu işi sonuna kadar götürdü, nitekim entelektüel gayreti ve cüreti bakımından zamanın isyancı siyasi radikalizmleriyle aynı kumaştandı. Louis Althusser'in deyişiyle, kuram düzeyinde siyasi mücadeleydi bu.

Söz konusu kuram o kadar hırslıydı ki kısa süre içinde sorun, sadece edebiyatı teşrih etmenin farklı yolları sorunu olmaktan çıkıp bir bütün olarak çalışma alanının tanımı ve kuruluşu sorununa dönüşecekti. Altmışların ve yetmişlerin çocukları popüler kültür denen şeyin de mirasçılarıydı ki onlardan Jane Austen'i incelerken askıya almaları istenen şeylerden biri de buydu. Ama klasik değer ayrımlarını umursamayan yapısalcılık hem "yüksek" hem de "aşağı" kültürde aynı kodların ve kuralların kullanıldığını açıkça ortaya koymuştu; öyleyse kimsenin *Coriolanus*'un nerede bitip *Coronation Street*'in nerede başladığını pek bilmemesinden yararlanıp bir yandan 68 kuşağının anti-elitist putkırıcılığını tatmin ederken bir yandan da "bilimsel" kuramsal bulgularla bütünüyle uyum içinde görünen yepyeni bir araştırma alanı (kültürel incelemeler) inşa etmeye neden girişilmesindi? Bu, kendi akademist tarzı içinde de olsa, sanat ile toplum arasındaki engelleri aşmayı hedefleyen geleneksel avangard projenin son versiyonuydu ve kendi akşam yemeğini hazırlayan aşçı yamağı gibi ders ve dinlenme zamanlarını gayet ekonomik şekilde birbirine bağladığını keşfedenlere cazip gelmesi kaçınılmazdı.[1]

Yaşanan, bu projenin yenilgisi değil (aksine bu proje başlangıcından günümüze kurumsal güç kazanmayı sürdürdü), kökeni itibarıyla edebiyat kuramındaki yeni gelişimlerin temelinde yatan siyasi güçlerin yenilgisi oldu. Öğrenci hareketi, siyasi sistemi yıkmanın çok zor olduğunu görerek geri çekildi. Üçüncü Dünya'nın dört bir yanındaki ulusal kurtuluş hareketlerinin ivmesi 1970'li yılların başında Portekiz devrimini takiben yavaşladı. Batı'da, yoğun kriz içinde olan kapitalizmin birbiri üzerine yığılan sorunlarıyla başa çıkamayacağı ortaya çıkan sosyal demokrasi, yerini radikal değerlerle savaşmakla kalmayıp bu değerleri yaşayan insanların hafızasından kazımayı da amaçlayan açıkça sağ eğilimli siyasi rejimlere bıraktı. 1970'lerin sonuna yaklaşırken, 1970'lerin başındaki petrol krizinden beri ekonomik bakımdan

1. Kültürel incelemeler konusunda faydalı serimleme çalışmaları için bkz. G. Turner, *British Cultural Studies: An Introduction*, Londra, 1990 ve Antony Easthope ve Kate McGowan (der), *A Critical and Cultural Theory Reader*, Buckingham, 1992. Bu alandaki diğer eserler arasında şunlar da sayılabilir: Tony Bennett ve diğerleri, *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes, 1986; R. Collins ve diğerleri, *Media, Culture and Society: A Critical Reader*, Londra,1986; Dick Hebdige, *Hiding in the Light*, Londra, 1988; Colin MacCabe (der.), *High Theory/Low Culture*, Manchester, 1986; Judith Williamson, *Consuming Passions*, Londra, 1986; Iain Chambers, *Popular Culture: The Metropolitan Experience*, Londra, 1986; Morag Shiach, *Discourses on Popular Culture* (Cambridge, 1987); John Fiske, *Understanding Popular Culture*, Londra, 1993 [*Popüler Kültürü Anlamak*, Çev. Süleyman İrvan, Ark Yay., Ankara 1999]; Lawrence Grossberg ve diğerleri, *Cultural Studies*, New York, 1992; Jim McGuigan, *Cultural Populism*, Londra, 1992; John Frow, *Cultural Studies and Cultural Value*, Oxford, 1995.

köşeye sıkışmış olan dünya kapitalist sisteminin, dışarıda Üçüncü Dünya'mn devrimci milliyetçiliğiyle şiddetle savaşırken içeride işçi hareketine, sol güçlere ve genel olarak liberal ve aydınlanmacı düşünceye bir dizi öldürücü saldırı başlattığı bir iklimde Marksist eleştiri, hızla gözden düşmekteydi. Bütün bunlar yetmezmiş gibi, kültürel kuramdan pek hazzetmediği anlaşılan Tanrı da araya girdi ve Roland Barthes'ı, Michel Foucault'yu, Louis Althusser'i ve Jacques Lacan'ı tek tek aramızdan aldı.

Bu sırada hızla kendini bulan feminizm, siyasi eleştiri kalesini savunmayı sürdüren tek unsurdu; öte yandan bu dönemin, aynı zamanda postyapısalcılığm altın çağı da olması rastlantı değildi. Postyapısalcılığm radikal bir kanadı da olmasına rağmen, postyapısalcı siyaset genelde sessiz ya da muğlak bir tavır takınıyordu ve bu haliyle daha çok postradikal bir çağa daha uyumluydu. Kendinden önceki çağın muhalif enerjilerini korumakla birlikte, bunları belirlenmiş hakikatler ve anlamlardan duyulan ve düş kırıklığı içindeki liberal duyarlığa gayet iyi uyan bir şüphecilikle birleştiriyordu. Gerçekten de postyapısalcılığm birçok vurgusu –semiyotik kapanımı ve metafizik temellere karşı bir şüphecilik, pozitif ya da programlı olana karşı bir asabiyet, tarihsel ilerleme nosyonlarına karşı bir hoşnutsuzluk, doktriner olana karşı çoğulcu bir direnç– bu liberal zihniyetle gayet iyi kaynaşır. Postyapısalcılık birçok bakımdan bundan çok daha yıkıcı bir projedir; ama diğer bakımlardan, muhalif olmanın hâlâ mümkün olduğu fakat kimsenin geçmişte muhalefetin faili olarak görülen bireysel ya da kolektif özneye ya da bu öznenin eylemlerine yol gösterebilecek olan sistematik kurama artık pek güvenmediği bir topluma gayet iyi uymaktaydı.[2]

Feminist kuram, şimdi olduğu gibi o zaman da anlaşılması pek de zor olmayan nedenlerle entelektüel gündemin tepesine yakın bir noktadaydı.[3] Bütün bu kuramsal akımlar içinde, edebiyat öğrenimi

2. Dönemin postyapısalcı makalelerinin kapsamlı bir derlemesi için bkz. Derek Attridge ve diğerleri, *Post-Structuralism and the Question of History*, Cambridge, 1987. Postyapısalcılığa karşı yapılmış en güçlü eleştiri Manfred Frank'm *What is Neostructuralism*, Minneapolis, 1984 adlı eseriydi.

3. Gayet yüklü feminist eleştiri külliyatından yapılacak her seçki biraz keyfi olmak durumundadır. Ama dönemin başlıca çalışmaları şöyle sıralanabilir: Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, Oxford, 1987; Elaine Showalter, *The Female Malady*, Londra, 1987 ve *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (New York, 1990; Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, *No Man's Land: c. 1, The War of the Words*, New Haven, 1988, *c. 2. Sexchanges*, New Haven, 1989; Patricia Parker, *Literary Fat Ladies*, Londra, 1987; Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics*, Cambridge, Mass., 1989; Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Londra, 1984; Gisela Ecker (der.), *Feminist Aesthetics*, Londra, 1985; Alice Jardine, *Gynesis*, Ithaca, 1985; Cora Kaplan, *Sea Changes: Culture and Feminism*, Londra, 1986; Nancy K. Miller, *The Poetics of Gender*, New York, 1986; Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist*,, Oxford, 1986. Kullanışlı olabilecek

yapanların yarısından fazlasının siyasi ihtiyaçları ve deneyimleriyle en derinden ve en acil bir biçimde bağlantılı olanı oydu. Kadınlar, kuramda olmasa da pratikte büyük ölçüde kendilerine ait olmuş olan bir alanda artık özgün ve belirgin bir müdahalede bulunabiliyorlardı. Feminist kuram, kimlik sorunlarıyla siyasi örgütlenme sorunları arasında olduğu kadar akademi ile toplum arasında da o çok kıymetli bağı kuruyordu, ki bu, gittikçe muhafazakârlaşan bir çağda giderek zorlaşan bir şeydi. Büyük bir entelektüel heyecan yaratmasının yanında erkek egemen yüksek kuramın ciddiyet ve ağırbaşlılıkla dışladığı birçok şeye de yer açıyordu: Hazza, deneyime, bedensel hayata, bilinçdışına; duygulanımsal, özyaşamöyküsel ve kişilerarası olana, öznellik ve gündelik pratiğe dair sorunlara. Bu, yüzünü aynı anda hem meydan okunan hem de saygı duyulan gerçekliğe dönmüş bir kuramdı ve bu haliyle özcülük ve gelenekçilik, kimliklerin kuruluşu ve siyasi iktidarın doğası gibi soyut konulara ayakları yere basan bir yaşam alanı vaat ediyordu. Ama aynı zamanda, başta Kuzey Amerika olmak üzere zayıf bir sosyalizm hafızasına sahip toplumlarda ve sol siyasetin daha geleneksel türlerine de giderek daha şüpheyle bakılan bir dönemde, bir kuramsal radikalizm ve siyasi angajman biçimi de öneriyordu. Sosyalist sol güçler amansızca geri püskürtülmekteyken cinsel siyaset bu güçleri hem zenginleştirmeye hem de yerlerinden etmeye başladı. 1970'lerin başlarında gösterenler, sosyalizm ve cinsellik arasındaki ilişkiler hakkında çok konuşuluyordu; 1980'lerin başında gösterenler ile cinsellik arasındaki ilişkiler konuşulurken, 1980'lerden 1990'lara geçildiğinde ise artık en çok cinsellik üzerine konuşulmaya başladı. Kuram, neredeyse bir gecede Lenin'den Lacan'a, Benveniste'den bedene doğru yön değiştirmişti; bu, bir yanıyla, siyasetin daha önce ulaşmayı başaramadığı alanlara doğru sağlıklı bir genişleyişiydi, öte yandan ise kısmi olarak başka siyasi mücadele türlerindeki kitlenmenin sonucuydu.

Gelgelelim feminist kuramın, 1970'lerin son dönemiyle 1980'lerin başlarında yaşanan radikal siyasetin gerileyişinden etkilenmediği söylenemezdi. Kadın hareketi gelenekçi, aile-merkezci, püriten bir

---

antolojiler ise şunlar: C. Belsey ve J. Moore (der.), *The Feminist Reader*, Basingstoke ve Londra, 1989; Mary Eagleton, *Feminist Literary Theory: A Reader*, Oxford, 1986 ve *Feminist Literary Criticism*, Londra, 1991; G. Greene ve C. Kahn (der.), *Making a Difference*, Londra, 1985; Elaine Showalter (der.), *The New Feminist Criticism*, Londra, 1986; J. Newton ve D. Rosenfelt (der.), *Feminist Criticism and Social Change*, Londra, 1988; Sara Mills ve diğerleri, *Feminist Readings/Feminist Reading*, New York ve Londra, 1989; Linda Kauffman (der.), *Gender and Theory*, Oxford, 1989; Robyn Warhol ve Diane Price Herndl (der), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, 1991; Susan Sellers (der.), *Feminist Criticism: Theory and Practice*, New York ve Londra, 1991.

yeni sağ tarafından geri püskürtüldükçe kuramsallaştırmaya da damgasını vuracak olan bir dizi siyasi geri adım atmak durumunda kaldı. Feminist kuram altın çağını, zamanımızdan yirmi küsur yıl önce, 1970'li yıllarda yaşadı. O zamandan bu yana bu alan, gerek genel konular gerek belli yazarlar anlamında sayısız kuramsal çalışmayla zenginleşti; ama Moers, Millett, Showalter, Gilbert ve Gubar, Kristeva, Irigaray, Cixous gibi ilk öncülerin göstergebilim, dilbilim, psikanaliz, siyaset kuramı, sosyoloji, estetik ve pratik eleştiriyi kaynaştırarak yarattıkları çığır açıcı eserlerle kıyaslanabilecek çok az sayıda *kuramsal* atılım gerçekleşti. Bu, en başta da çok bereketli bir alan olan feminizm ve psikanaliz alanında epey yüklü miktarda etkileyici eser üretilmedi anlamına gelmiyor;[4] ama bir bütün olarak alındığında, önceki yılların entelektüel hararetiyle boy ölçüşmesi söz konusu değildi, her nedense bu hararetin arkası gelmedi. Feminizm ile Marksizmin bağdaşıp bağdaşmadığıyla ilgili olarak 1970'lerde yapılmış olan öncü tartışmalar büyük ölçüde sessizliğe gömüldü. 1980'lerin ortalarına gelindiğinde bir feministin, özellikle Kuzey Amerikalı bir feministin, sosyalist proje hakkında örneğin bir fenomenolojistten çok daha fazla bilgi sahibi olması ya da bu projeye sempati duyması artık söz konusu değildi. Böyle de olsa feminist eleştiri son on-on beş yıllık süre boyunca, kendinden önceki kuramlardan hareketle bütün edebiyat kanonunu gözden geçirdi ve kısıtlayıcı sınırlarını yıkıp geçti ve böylece edebiyata yönelik yeni yaklaşımlar arasında en popüler olanı haline geldi.

Aynı şeyleri, 1970 ortalarında ulaştığı zirve noktasından beri sakin limanlara çekilmiş görünen Marksist eleştiri için söylemek epey zor.[5] Bu anlamda, Batı'nın önde gelen Marksist edebiyat kuramcısı Fredric Jameson'ın eserlerinin, yönelimi bakımından kararlı biçimde Marksist kalmakla birlikte 1980'ler boyunca gittikçe film kuramı ve postmoder-

4. Özellikle bkz. Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, Londra, 1986 ve Teresa Brennan (der.), *Between Feminism and Psychoanalysis*, Londra, 1989.

5. Bu konuda değerli bir antoloji için bakınız Francis Mulhern (der..), *Contemporary Marxist Literary Criticism*, Londra and New York, 1992. Nispeten demode sayılsa da dönemin Marksist eleştirisi bazı iyi yapıtlar üretmeyi başardı; örneğin, Peter Burger, *Theory of the Avant Garde*, Manchester, 1984 [*Avangard Teorisi*, Çev. E. Özbek, İletişim Yay., 2003]; Franco Moretti, *The Way of the World*, Londra, 1987, John Frow, *Marxism and Literary History*, Oxford, 1986, Raymond Williams, *Writing in Society*, Londra, 1984 ve *The Politics of Modernism*, Londra, 1989, Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory*, 2 cilt, Londra, 1988 ve *Late Marxism*, Londra, 1990 ve Terry Eagleton, *The Function of Criticism*, Londra, 1984 [*Eleştirinin Görevi*, Çev. İsmail Serin, Ark Yay., 1998] ve *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, 1991 [*Estetiğin İdeolojisi*, Doruk Yay., 2002]. Kullanışlı bir Marksist eleştiri derlemesi için bakınız, C. Nelson ve L. Grossberg (der), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Londra, 1988.

nizm alanlarına kayması semptomatiktir.[6] Marksizmdeki bu zayıflama, 1980'lerin sonunda Doğu Avrupa'da, neo-Stalinizmin Batı postmodernizminin tuzu kuru bir edayla artık mümkün ya da arzu edilir olmadığını ilan etmiş olduğu halk devrimleri tarafından yıkılmasına ve bütün demokratik sosyalistlerin derin bir oh çekmesine yol açan önemli olaylardan çok önce başlamıştı. Bu, Batılı Marksist solun başlıca akımlarının yetmiş küsur yıldır dört gözle beklediği bir olay olduğu için Batı'da Marksist eleştirideki gerileyişin nedeninin, Doğu'daki "reel sosyalizm"in çöküşüyle yaşanan düş kırıklığı olduğunu söylemek epey zordur. 1970'lerden itibaren Marksist eleştirinin popülerliğinin azalmasının başlıca nedeni, İkinci denilen Dünya'da değil Birinci Dünya'da yaşanan gelişmelerdi. Kısmen, küresel kapitalizmin demin bahsettiğimiz krizinin, kısmen de kendinden önceki işçi sınıfı militanlığından, milliyetçi ayaklanmalardan, sivil haklar ve öğrenci hareketlerinden serpilen bir dizi "yeni" siyasi akımdan –feminizm, eşcinsel hakları, çevrecilik, etnik hareketler ve diğerleri– Marksizme yöneltilen eleştirilerin sonucuydu. Önceki projelerin çoğunluğu, mücadelenin kitlesel bir siyasi örgütlenme ile baskıcı bir devlet iktidarı arasında geçtiğine duyulan inanca dayalıydı; çoğu kapitalizmi, ırkçılığı ya da emperyalizmi bir bütün olarak kökten dönüştürmeyi hayal ediyor, yani iddialı "bütünselleştirici" terimlerle düşünüyordu. 1980'e gelindiğinde bütün bunlar bariz biçimde geçmişte kalmış gibi görünüyordu. Devlet iktidarının kolayca ortadan kaldırılamayacak denli güçlü olduğu ortaya çıktığı için artık yeni moda mikrosiyaset denen şeydi. Bütünselleştirici kuramlar ve örgütlü kitle siyaseti giderek daha fazla, ataerkilliğin ya da Aydınlanma'nın aklı ile özdeşleştiriliyordu. Ve her türlü kuram, bazılarının kuşkulandığı gibi, bünyesi gereği bütünselleştiriciyse, yeni kuram tarzları bir anti-kuram türüne ait olmalıydı: Nesnelci ve her şeyi bilen türden değil yerel, sektörel, öznel, anekdota dayalı, estetikleştirilmiş ve yaşamöyküsel türden. Anlaşılan, neredeyse başka her şey gibi yapıbozuma uğratmış olan kuram sonunda kendini de yapıbozuma uğratmayı başarmıştı. Dönüştürücü, kendi kaderini tayin eden eylemli insan fikri, "hümanist" olduğu gerekçesiyle bir kenara atılmış, yerini akışkan, hareketli, merkezsizleştirilmiş özneye bırakmıştı. Artık karşı çıkılacak tutarlı bir sistem ya da birleşik bir tarih yoktu, yalnızca gevşek bir iktidarlar, söylemler, pratikler ve anlatılar kümesi söz konusuydu. Devrimler çağı yerini postmodernizm çağına bırakmıştı ve "devrim" artık tamamen

6. Özellikle bkz. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londra, 1991 [*Postmodernizm, Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, Çev. N. Plümer, Yapı Kredi Yay., 1994] ve *Signatures of the Visible*, Londra, 1992.

reklamlara tahsis edilmiş bir terim haline gelmişti. Cinsellikle gözleri kamaşan ama sosyal sınıftan sıkılan, popüler kültürden heyecanlanan ama işçi sınıfı tarihinden habersiz, egzotik ötekilik düşüncesiyle büyülenmiş ama emperyalizmin işlerine pek aşinalığı olmayan yeni bir edebiyat araştırmacıları ve kuramcıları kuşağı doğmuştu.

1980'ler geçtikçe Michel Foucault hızla siyaset kuramının duayeni sıfatını Karl Marx'tan devraldı; öte yandan Jacques Lacan tarafından gizemli bir biçimde yeniden yorumlanan Freud, hâlâ yüksek mevkiini korumaktaydı. Jacques Derrida ve yapıbozumun konumu ise daha muğlaktı. Bu kitabın ilk baskısı yapıldığında bu akım epey revaçtaydı; bugün şurada burada halen güçlü bir etkisi olmakla birlikte eskisi kadar rağbet görmediği söylenebilir. Derrida'nın nefes kesici ölçüde özgün olan ilk eserleri (*Voice and Phenomenon, Of Grammatology, Writing and Difference, Disseminations, Margins of Philosophy*) artık ilk feministlerin öncü eserleri gibi yaklaşık bir çeyrek yüzyıl kadar gerimizde kaldı. Derrida'nın kendisi 1980'ler ve 1990'lar boyunca parıltılı ama ilk döneminin bu doğurgan metinlerinin hırsı ve derinliğiyle kıyaslanması mümkün olmayan eserler vermeye devam etti. Yazısı genel olarak daha az programlı ve özlü, daha değişken ve eklektik hale geldi. Derrida'nın bazı Anglosakson müritlerinin elinde yapıbozum dar bir metinsel araştırma biçimine indirgendi; yıkmayı vaat ettiği edebiyat kanonunu, tam da kanonu oluşturan metinleri tekrar tekrar yapıbozumdan geçirerek ve eleştiri sanayiini sürekli yeni sofistike malzemeyle besleyerek yeni bir hayatiyet kazandırmış oldu. Derrida'nın kendisi, projesinin siyasi, tarihsel ve kurumsal doğası üzerinde her zaman ısrarlıydı; ama bu gözü pek, put kırıcı düşünce biçimi, Paris'ten Yale'e ya da Cornell'a nakledildiğinde, seyahat esnasında bozulan hassas Fransız şarabı misali, biçimci bir paradigmaya kolaylıkla asimile oldu. Bütün olarak alındığında postyapısalcılık genellikle en iyi, daha geniş bir projeyle –feminizmle, postkolonyalizmle, psikanalizle– harmanlandığında serpilip gelişiyordu. 1980'lerin sonlarına gelindiğinde kartvizitinde yapıbozumcu yazan şahsiyetler, özellikle 1987'deki, de Man skandalı adı verilen büyük dramdan sonra soyları tükenme tehlikesiyle karşı karşıya olan bir canlı türü görünümüne büründüler. Bu skandal, ABD yapıbozumunun büyük ustası, Yale'li eleştirmen Paul de Man'ın İkinci Dünya Savaşı sırasında işbirlikçi Belçika dergilerine Alman yanlısı ve Yahudi düşmanı makaleler yazdığını açığa çıkarmıştı.[7]

7. Warner Hamacher ve diğerleri, *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism*, Lincoln, Nebraska ve Londra, 1989.

Bu skandalın beslediği yoğun duygular kaçınılmaz biçimde yapıbozumun kaderini etkiledi. Derrida da dahil olmak üzere, de Man'in bu dönemdeki bazı cesur savunucularının neden bu denli öfkeli tepki gösterdiklerini anlamamak mümkün değil; söz konusu olan yalnızca saygıdeğer bir çalışma arkadaşının adının kötüye çıkması değil bir bütün olarak yapıbozum kuramının yıldızının sönmesiydi. De Man olayı, adeta tarihin bir cilvesiyle, ilginç bir biçimde, entelektüel yıldızın bu şekilde sönüşüyle ve kısmen de artık kendini köşeye sıkıştırılmış hisseden bir kuramsal akımın kopardığı yaygaraya karşılık gelen hastalıklı duygularla örtüştü. Doğru ya da yanlış, yapıbozum başka günahların yanında tarih dışı bir biçimcilikle suçlandı; ve 1980'ler boyunca özellikle ABD'de edebiyat kuramını bir tür tarihselciliğe geri çeken bir dalgalanma yaşandı. Ama değişen siyasi koşullar içinde bu artık büyük, birleştirici anlatılara duyduğu varsayılan inancı, teleolojik umutları, tarihsel nedenler arasında kurduğu hiyerarşi, tarihsel olayların hakikatini saptamaya duyduğu gerçekçi inanç ve tarihte neyin merkezi neyin ikincil olduğu hakkındaki kendine aşırı güvenli ayrımları ile itibarını kaybetmiş gibi görünen Marx ya da Hegel tarihselciliği olamazdı. 1980'lerde yeni tarihselcilik adıyla sahneye çıkan, tam da bu öğretilerin toptan reddi ekseninde dönen bir tarihsel eleştiri tarzıydı.[8] Tarihsel hakikat, nedensellik, örüntü, amaç ve yön kavramlarının giderek daha fazla top atışma tutulduğu postmodern bir çağa uygun bir tarihyazımıydı bu.

Daha çok Rönesans dönemi üzerinde yoğunlaşan yeni tarihselcilik, kesin tarihsel hakikat karşısındaki epistemolojik bir şüpheciliği, büyük anlatılardan duyulan kayda değer bir asabiyetin emrine veriyordu. Tarih belirli bir neden-sonuç örüntüsünden ziyade raslantısal, olumsal bir güçler alanıydı; bu alan içinde nedenler ve sonuçlar verili kabul edilmek yerine, gözlemci tarafından kuruluyordu. Tarih, hiçbiri ille de diğerinden daha önemli olmayan dağınık bir anlatılar yumağıydı; geçmişe dair her türlü bilgi, şimdiki zamana ait çıkar ve arzularca çarpıtılmaktaydı. Tarihsel anayollarla küçük patikalar arasında artık belirgin bir ayrım, hatta gerçek ile kurmaca arasında katı bir karşıtlık söz konusu değildi. Tarihsel olaylara, "metinsel" fe-

8. Yeni tarihselciliğin tipik örnekleri için bkz. Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago, 1980. *Representing the English Renaissance*, Berkeley, 1988 ve *Shakespearean Negotiations*, Oxford, 1988. Ayrıca bkz. Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature*, Baltimore, 1983 ve *Voice Terminal Echo: Postmodernism and English Renaissance Texts*, New York ve Londra, 1989. Ayrıca bkz. H.A. Veeser (der.), *The New Historicism*, New York ve Londra, 1989. Bu akımın mükemmel bir eleştirisi için bkz. David Norbrook, "Life and Death of Renaissance Man", *Raritan*, cilt 8, no. 4, Bahar, 1989.

nomenler muamelesi yapılıyor, öte yandan edebi eserlere maddi olaylar gözüyle bakılıyordu. Tarihyazımı, anlatıcının kendi önyargıları ve kaygıları tarafından koşullanan bir anlatı biçimiydi, bu nedenle kendisi de bir tür retorik ya da kurguydu. Herhangi bir anlatı ya da olayın belirlenebilir tek bir hakikati yoktu; sonucu son kertede hakikatten ziyade iktidar tarafından belirlenen bir yorumlar çatışmasıydı söz konusu olan.

"İktidar" terimi Michel Foucault'nun yazdıklarına gönderme yapıyor. Gerçekten de birçok yönüyle yeni tarihselcilik Foucaultcu temaların (genellikle) Rönesans kültürü tarihine uygulanması anlamına geldi. Bu biraz garip bir durumdu çünkü eğer anlatı alanı gerçekten yeni tarihseiciliğin ısrar ettiği kadar açık idiyse ortaya konan anlatılar nasıl oluyor da esas olarak bu denli tahmin edilebilir oluyordu? Cinselliği, etnisiteyi, siyasi iktidarı, kültürü ele almak serbestken sosyal sınıfları, emek ve maddi üretimi, ekonomiyi ya da bir bütün olarak dini tartışmak pek mümkün değildi. Yeni tarihseiciliğin çoğulculuk ruhu içinde Michel Foucault'nun eserlerinde bir yerde görünmüş ya da günümüz Amerikan kültürünün müşkül durumuyla doğrudan ilgili olduğu sürece her konuyu incelemeye hazır olduğunu iddia etmek pek de abartma olmayacaktır. Sonuçta bu çalışmalar çoğunlukla Elizabeth dönemi devleti ya da I. James dönemi sarayından ziyade, günümüzde California'da yaşayan sabık radikallerin kaderiyle ilgiliymiş gibi görünüyorlardı. Bu okulun büyük ustası Stephen Greenblatt, bir zamanlar öğrencisi olduğu Raymond Williams'm etki alanından Michel Foucault'nun etki alanına doğru kaydı; ki bu da, özellikle Reagancı ABD'de 1980'lerin değişen ruh halini yansıtır biçimde, siyasi umuttan siyasi karamsarlığa geçiş anlamına geliyordu. Demek ki yeni tarihselcilik, geçmişi kesinlikle şimdinin ışığı altında yargılıyordu ama bunu ille de her zaman kendisine itibar kazandıracak şekillerde ya da kendisine karşı eleştirel ve kendi kendini tarihselleştiren bir tavırla yaptığı söylenemezdi. Tarihselciliklerin tarihsel yargılamaya tabi tuttukları en son şeyin çoğunlukla kendi tarihsel koşulları olması alışkın olduğumuz bir hakikattir. Birçok postmodern düşünce biçiminde olduğu gibi, mesafeli bir bakışla Batılı sol entelijansiyanm belli bir kanadının tarihsel bakımdan kendine özgü durumu olarak görülebilecek bir şeyi, evrensel bir buyruk olarak sunuyordu; örneğin evrenselleştirmeme buyruğu. Belki California'da tarihi rastlantısal, sistematik olmayan, yönü belli olmayan bir şeymiş gibi görmek dünyanın daha az ayrıcalıklı bölgelerinde olduğundan daha kolaydır; tıpkı Virginia Woolf'un hayatın parçalı ve yapıdan yoksun olduğu hissine kapılma-

sının, hizmetçilerinin bu hisse kapılmasından daha kolay olması gibi. Yeni tarihselcilik, eşine ender rastlanır cesaret ve parlaklıkta eleştirel yorumlar üretmiş ve birçok biçimlerde tarihyazımı geleneğine meydan okumuştur; ama makrotarihsel şemalara yönelik reddiyesi, tarihsel yapılar ve uzun dönemli eğilimler fikrini küçümsemek için kendi siyasi nedenleri olan muhafazakâr düşünceyle rahatsızlık verici bir ortak zemini paylaşmasına neden olmaktadır.

Britanya'nın yeni tarihselciliğe cevabı, –daha canlı sosyalist geleneklere sahip bir topluma uygun bir tarzda– Atlantik'in öte yakasındaki muadilinde eksik olan bir keskinlikle kültürel materyalizmin savunusu biçiminde oldu.[9] "Kültürel materyalizm" tabirini, 1980'lerde Britanya'nın en önde gelen sosyalist eleştirmeni Raymond Williams önermişti. Bu tabirle kültürü münferit sanatsal anıtlar kümesi olarak değil de, kendi üretim tarzlarına, iktidar etkilerine, toplumsal ilişkilerine, belirlenebilir izleyicilerine ve tarihsel olarak koşullanmış düşünce-biçimlerine sahip maddi bir formasyon olarak ele alan bir analiz biçimi tanımlıyordu. Geleneksel eleştirel düşüncede maddi olan her şeyin antitezi olarak ele almagelmiş olan bu toplumsal varoluş alanını, yani kültürü hiç çekinmeksizin materyalist bir analize tabi tutmanın bir yoluydu bu; başlıca amacı Williams'ın ilk dönem tarzındaki gibi, "kültür"ü "toplum"la bağlantılandırmaktan ziyade, kültürü, kökeninde zaten her zaman toplumsal ve maddi olan bir unsur olarak ele almaktı. Bu bakış tarzı, klasik Marksizmin zenginleştirilmesi ya da sulandırılması olarak görülebilir: Zenginleştirilmesi; çünkü materyalizmi cesaretle "maneviyat"ın alanına taşıyordu. Sulandırılması; çünkü bunu yaparken ekonomik olan ile kültürel olan arasındaki, ortodoks Marksizm için hayati önem taşıyan ayrımı muğlaklaştırıyordu. Bu, Williams'a göre Marksizmle "bağdaşan" bir yöntemdi ama kültürü ikincil, "üstyapısal" bir statüye havale etmiş olan Marksizm türüyle uyuşmuyordu ve bu tür hiyerarşilerin reddi noktasında yeni tarihselcilikle benzeşiyordu. Marksist eleştirinin geleneksel olarak üstünkörü yaklaştığı bir dizi yeni konuyu –en başta da cinsellik, feminizm, etnik sorunlar ve postkolonyal sorunları– ele alması bakımından da yeni tarihselcilikle paralellik gösteriyordu. Bu-

9. Kültürel materyalizm konusunda bkz. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977 [*Marksizm ve Edebiyat*, Çev. Esen Tarım, Adam Yay., 1990] ve *Problems in Materialism and Culture*, Londra, 1980 ve *Culture*, Londra, 1981 [Kültür, Çev. Ertuğrul Başer, İletişim Yay.]. Ayrıca bkz. Jonathan Dollimore ve Alan Sinfield, *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Manchester, 1985 ve Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Post-War Britain*, Oxford, 1989. Genel bir bakış için bkz. Andrew Milner, *Cultural Materialism*, Melbourne, 1993.

raya kadar, kültürel materyalizm, Marksizm ile postmodernizm arasında bir köprü oluşturuyordu: Marksizmi radikal bir biçimde gözden geçirirken postmodernizmin daha modaya uygun, eleştirellikten ve tarihsellikten uzak yanlarına ihtiyatla yaklaşmaktaydı. Bugünlerde İngiltere'nin solcu kültür eleştirmenlerinin çoğunun bulunduğu konumun bu olduğu söylenebilir.

Postyapısalcılığın tarihsellikten uzak olduğu algısı, bu suçlamanın haklı olup olmaması bir yana, gitgide yaygınlaşıyordu; öte yandan, 1980'li yıllar geçtikçe postyapısalcılığın başlangıçtaki siyasi vaatlerini yerine getirmeyi genelde başaramadığı yolunda bir kanaat de oluşmaktaydı. Genel anlamda siyasi soldaydı ama bütün olarak alındığında, psikanalizden postkolonyalizme geniş bir toplumsal araştırma alanına bir dizi zihin açıcı hatta devrimci kavram sağlamış olsa da, somut siyasi konularda söyleyebileceği çok az şey olduğu görülüyordu. Belki de siyasi boyuta daha doğrudan angaje olma yolundaki bu ihtiyaç Jacques Derrida'yı, uzun süre ertelenmiş bir vaadi yerine getirerek Marksizm sorununu ele almaya yöneltti;[10] ama epey geç kalınmıştı. 1980'ler, kısa vadeli görüşlerin ve tuzu kuru maddi çıkarların, yaratıcı olarak değil tüketici olarak bireyin, metalaşmış miras olarak tarihin ve (Margaret Thatcher'ın berbat deyişiyle) "var olmayan bir şey olarak toplumun" hâkim olduğu pragmatik bir dönemdi. Tarihsel değerlendirmelere, iddialı felsefi sorgulamalara ya da evrensel kavramlara konukseverlik gösterecek bir çağ değildi ve yapıbozumun, genel olarak yeni pragmatizm ve postmodernizmle birlikte filizlendiği toprak da gerçekte, daha solcu uygulayıcılarının hâlâ tahrip etmeye çalıştığı bu topraktı. Ama öte yandan, 1980'lerden 1990'lara geçilirken, yeni pragmatizmin ve bazı postyapısalcılık türlerinin rafa kaldırmış olduğu –adalet ve özgürlük, hakikat ve özerklik gibi– utanç verici ölçüde büyük bazı sorular, ortadan kaldırılmaya inatla direnmeyi sürdürüyorlardı. Apartheid'ın kuşatma altında olduğu, neo-Stalinizmin beklenmedik biçimde alaşağı edildiği, kapitalizmin yayılışım yerkürenin yeni bölümlerine doğru genişlettiği, zengin ile yoksul arasındaki eşitsizliklerin dramatik ölçülerde genişlediği ve çevre ülkelerinin yoğun sömürüye maruz kaldığı bir dünyada bu sorunları görmezden gelmek zordu. Aydınlanma'mn adalet ve özerklik söyleminin kesinlikle sona ermiş olduğunu, hatta tarihin başarıyla tüketilmiş olduğunu düşünenler yanında, daha az kıyametçi bir tarzda, büyük etik ve siyasi soruların tam da pratikte etkili bir çözüme

10. J. Derrida, *Specters of Marx*, New York ve Londra, 1994 [*Marx'ın Hayaletleri*, Çev..Alp Tümertekin, Ayrıntı Yay., 2001].

ulaştırılmamış olmaları nedeniyle kuramdan dışlanmaya inatla direndiğini savunan ve berikiler denli kıyametçi bir tavır takınmayan düşünürler de vardı. Postyapısalcılık sanki bunun farkına varmış gibi hafiften bir etik dönüş yapmaya başladı;[11] ama bu bölgede Hegel'den Habermas'a her ne kadar itici biçimde soyut bir tarzda olsa da azimle bu konuları ele almış ve etrafında sistemli bir düşünce külliyatı oluşturagelmiş Alman felsefi sorgulama geleneğiyle rekabet etmekte epey zorlandı. Bu nedenle, özellikle İngiltere'de bir grup Alman düşüncesine yakın felsefi kuramcının, belki de fazla erken yapıbozuma uğratılmış sorunlar ve çözümler konusunda, postyapısalcılığın son derece ihtiyatla uzak durduğu "metafizik" mirasa yeniden el atması şaşırtıcı bir gelişme olmadı.[12] Öte yandan 1980'li yıllar geçtikçe etrafında ağır bir eleştirel sanayi yeşermiş olan Rus kuramcısı Mihail Bakhtin'in eserleri, postyapısalcıların metinsel, bedensel ya da söylemsel kaygılarını daha tarihsel, materyalist ya da sosyolojik bir perspektifle birleştirmeyi vaat ediyordu.[13]

Buraya kadar "postmodernizm" terimine, bu terimi açımlamaksızın değindik. Oysa Madonna'dan metaanlatıya, postfordizmden ucuz romana her şeyi kapsamayı vaat eden ve tam da bu nedenle anlamsızlığa düşme tehlikesi içinde olan bu terim, hiç kuşku yok günümüz kültür kuramında en büyük gürültüyü koparan terimdir. Öncelikle, daha kapsamlı, tarihsel ya da felsefi "postmodernlik" terimi ile dar, daha kültürel ya da estetik "postmodernizm" terimi arasında bir ayrıma gidebiliriz. Postmodernlik, Aydınlanma'dan bu yana modern düşüncenin karakterini belirlemiş olan hakikat, akıl, bilim, ilerleme ve evrensel kurtuluş gibi büyük anlatılar anlamında modernliğin sonu anlamına gelir.[14] Postmodernliğe göre bu pek hoş umutlar ta-

11. Örneğin bkz., J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading*, New York, 1987.
12. Örneğin bkz. Gillian Rose, *Dialectic of Nihilism*, Oxford, 1984; Peter Dews, *Logics of Disintegration*, Londra, 1987; Howard Caygill, *Art of Judgement*, Oxford, 1989, Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche*, Manchester, 1990; J. M. Bernstein, *The Fate of Art*, Oxford, 1992; Peter Osborne, *The Politics of Time*, Londra, 1995.
13. Bakhtin için bkz. Katerina Clark ve Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass., 1984, Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*, Manchester, 1984 ve Ken Hirschkop, *Bakhtin and Democracy*, yayına hazırlanıyor.
14. Genel postmodernlik kuramı için bkz. Hal Foster (der.), *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, 1983; Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, Manchester, 1984 [Postmodern Durum, Çev. Ahmet Çiğdem, Ara Yay., İstanbul 1990]; David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, 1989 [*Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yay., 1997]; Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Diğer genel yapıtlar şunlardır: Christopher Norris, *The Contest of Faculties*, Londra, 1985, A. Kroker ve D. Cook, *The Postmodern Scene*, New York, 1986, Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, Columbus, 1987, Jonathan Arac (der.), *Postmodernism and*

rihsel olarak itibarlarını kaybetmiş olmakla kalmıyorlardı; tarihin zengin olumsallıklarını kavramsal bir deli gömleğine sıkıştıran bu anlatılar, başından itibaren tehlikeli yanılsamalardı. Bu tür zorba şemalar, gerçek tarihin karmaşıklığı ve çeşitliliğini ezip geçer, farklılığı acımasızca yerle bir eder, her türlü başkalığı bunaltıcı bir aynılığa indirger ve sık sık totaliter bir siyaset üretirler. İmkânsız ideallerle gözlerimizi boyayarak bizi gerçekten başarabileceğimiz mütevazı ama etkili siyasi değişimlerden uzaklaştıran boş umutlardır bunlar. Farklı, olumsal yaşam ve bilgi biçimlerimizin tek, nihai ve kuşku duyulamaz bir ilkede –Akıl ya da tarihin yasaları, teknoloji ya da üretim tarzları, siyasi ütopya ya da evrensel insan doğasında– temellendirilebileceği biçimindeki tehlikeli ölçüde mutlakçı bir inancı barındırırlar. Oysa "temelcilik karşıtı" postmodernliğe bakılacak olursa, yaşam biçimlerimiz, göreli, temellenmemiş, kendi kendine ayakta kalan, yalnızca kültürel uzlaşım ve geleneklerden oluşan, herhangi belirli bir kaynağı ya da şaşaalı bir amacı olmayan şeylerdir; "kuram" da, en azından postmodernliğin daha muhafazakâr kanatlarına göre, devralınmış bu alışkanlık ve kurumlara bahane üretmenin şatafatlı bir tarzından ibarettir çoğunlukla. Faaliyetlerimizi akılcı bir biçimde inşa edemeyiz; yalnızca farklı, devamlılık arz etmeyen, belki de birbiriyle kıyaslanması imkânsız aklilikler olduğu için değil, yapabileceğimiz her akıl yürütme, kendisi asla akılcı bir tanıtlamanın konusu olamayacak rasyonellik öncesi bir iktidar, inanç, çıkar ya da arzu bağlamı tarafından şekillenmiş olduğu için inşa edemeyiz. İnsan hayatının ufkunu bütünüyle kuşatabilecek bir bütünsellik, rasyonalite, bir üstdil ya da insan hayatının sabit bir merkezi yoktur; hiyerarşik olarak düzenlenmesi ya da "ayrıcalık tanınması" imkânsız ve dolayısıyla kendilerine ait olmayan iş görme biçimlerinin dokunulmaz "başkalığına" saygı göstermeleri gereken bir kültürler ve anlatılar çoğulluğu vardır yalnızca. Bilgi, kültürel bağlamlara göre değişir; öyle ki dünyayı "olduğu gibi" bilme iddiası –kavrayışımızın her zaman taraflı, partizan bir yorumlama meselesi olması kadar, dünyanın kendisinin de belli bir "oluş"u olmaması nedeniyle– boş bir hayalden ibarettir. Hakikat, yorumun ürünüdür; olgular söylem tarafından kurulurlar; nesnellik, halihazırda şeylerin sorgulanabilir yorumlama tarzları arasında hangisi iktidarı ele geçirmişse odur; insan öznesi de, temaşa ettiği gerçeklik kadar kurgu-

---

Politics, Manchester, 1986, John Fekete (der.), *Life After Postmodernism*, Londra, 1988 ve Alex Callinicos, *Against Postmodernism*, Cambridge, 1989 [*Postmodernizme Hayır, Marksist Bir Eleştiri*, Çev. Şebnem Pala, Ayraç Yay., 2001].

saldır: Sabit bir doğası ya da özü olmayan dağınık, kendi içinde bölünmüş bir varlık. Bütün bu tezleriyle postmodernlik, XIX. yüzyıl Avrupa'sında bu savların hemen her birini öne sürmüş olan Friedrich Nietzsche'nin felsefesine düşülen kapsamlı bir dipnottur adeta.

Öyleyse postmodernizm diye bilinen şey, bu dünya görüşüne tekabül eden kültür formu olarak görülebilir.[15] Tipik postmodernist sanat eseri keyfi, eklektik, melez, merkezsiz, akışkan, devamlılık arz etmeyen, pastiş benzeri niteliklere sahiptir. Postmodernliğin ilkelerine uygun olarak metafizik derinliği reddeder ve onun yerine bir tür tasarlanmış dipsizliği, oyunculluğu ve duygulanım yokluğunu esas alan bir hazlar, yüzeyler ve geçici yoğunluklar sanatını koyar. Bütün garantili hakikatlere ve kesinliklere kuşkuyla yaklaşan bu eserin biçimi ironik, epistemolojisi de göreci ve şüphecidir. Kendi ötesinde istikrarlı bir gerçekliği yansıtmaya yönelik bütün girişimleri reddederek, özbilinçli olarak biçim ya da dil düzeyinde var olur. Kendi kurgularının temelsiz ve keyfi olduğunu bildiğinden, ancak bu gerçeğin ironik biçimde farkında oluşunu sergileyerek, inşa edilmiş bir yapıntı sıfatıyla sahip olduğu kendi statüsüne alaylı bir yüz ifadesiyle işaret ederek bir tür negatif sahicilik kazanabilir. Her türlü tecrit edilmiş kimlikten tedirgin olan ve mutlak kökenler anlayışına ihtiyatla yaklaşan postmodernist eser kendi "metinlerarası" doğasına, başka eserlerin parodisini yaparak onları yeniden dolaşıma sokmakta oluşuna dikkat çeker, zaten o eserlerin kendileri de başka eserleri yeniden dolaşıma sokmuşlardır. Parodi konusu yaptığı şeylerden biri de geçmiş tarihtir; çizgisel biçimde şimdiyi üretmiş olan nedensellik zinciri olarak görülen bir tarih değil, kendi bağlamından koparılarak çağdaş olanla yoğrulmuş çok çeşitli hammaddeler olarak, bir tür ebedi şimdiki zamanda var olan bir tarihtir bu. Son ve belki de en tipik olarak postmodernizm, sabit sınırlar ve kategorilerden duyduğu hoşnutsuzluğu "yüksek" ve "popüler" sanat arasındaki geleneksel ayrıma da taşıyıp bu iki düzeyi ayıran sınırı yapıbozuma uğratır; bunu da özbilinçli olarak popüler ya da halk dilinde ya da hazla tüketilmeye uygun metalar olarak kendilerini sunan sanat eserleri üreterek yapar. Postmodernizm, Walter Benjamin'in "mekanik yeniden

15. Genel araştırmalardan bazıları için bkz., Robert Venturi ve diğerleri, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass., 1977, Christopher Butler, *After the Wake*, Oxford, 1980, Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus*, New York, 1982, Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative*, Waterloo, Ontario, 1980 ve *A Poetics of Postmodernism*, New York ve Londra, 1988, Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York ve Londra, 1987, Patricia Waugh, *Metafiction*, Londra ve New York, 1984, Lisa Appignanesi (der.), *Postmodernism: ICA Documents 5*, Londra, 1986.

üretim"[16] diye adlandırdığı durum gibi, yüksek modernist kültürün göz korkutucu halesini, daha avam, kullanıcı-dostu bir sanatla dağıtmayı hedefler. Bütün değer hiyerarşilerine, bir şeylere ayrıcalık tanıdıkları ya da elitist oldukları kuşkusuyla yaklaşan postmodernizm için daha iyi ya da daha kötü değil, yalnızca farklı olan vardır. Sanat ile sıradan hayat arasındaki engelleri aşmak isteyen postmodernizm, geleneksel olarak bu amacı gütmüş olan radikal avangardın günümüzde hortlamış hali gibidir. Reklamcılıkta, modada, yaşam tarzında, alışveriş merkezinde ve kitle iletişim araçlarında estetik ve teknoloji en nihayet iç içe geçmiş, siyasi hayat da bir tür estetik gösteriye dönüşmüştür. Postmodernizmin uzlaşımsal estetik yargılar karşısındaki sabırsızlığı, kültürel incelemeler diye adlandırılan alanda elle tutulur bir biçim almıştır. 1980'li yıllarda hızla gelişen bu araştırma tarzı, sone ile pembe dizi arasında değer açısından bir ayrım yapmayı çoğunlukla reddetmiştir.

Postmodernizm ve postmodernlik hakkındaki tartışmalar birçok biçim almıştır. Örneğin bu gelişmelerin nereye kadar gideceği; çağımızın egemen kültürü olarak, deyim yerindeyse duvardan duvara mı yoksa bundan çok daha kısmi ve özgül mü oldukları soruları ortaya atılmıştır. Postmodernlik zamanımıza uygun bir felsefe midir yoksa tipik entelektüel kibirleriyle onu çağdaş tarihin bütünü üzerine yansıtmakta olan bir avuç batılı sabık devrimci entelektüelin dünya görüşünden mi ibarettir? Mali ya da Mayo'da postmodernizm ne anlama gelir? Daha tam modernliğe geçmemiş olan toplumlar için ne anlama gelir? Bu kelime, tüketim toplumunun tarafsız bir tasviri mi yoksa belli bir yaşam biçimini olumlayan bir öneri midir? Fredric Jameson'un inandığı gibi geç kapitalizmin –yani meta formunun en nihayet kültürün kendisine nüfuz edişinin– kültürü müdür yoksa daha radikal yorumcuların iddia ettiği gibi bütün elitlere, hiyerarşilere, ana anlatılara ve değişmez hakikatlere yönelik yıkıcı bir saldırı mıdır?

Hiç kuşku yok tartışmalar sürecek; çünkü postmodernizm, kuramlar arasında en kapsamlısı ve bir dizi somut toplumsal pratik ve kurumların içinde kök salmış olanı. Fenomenoloji, göstergebilim ya da alımlama kuramı karşısında kayıtsız kalmak mümkündür –gerçekten de insan türünün büyük çoğunluğu bunda gayet başarılı olmuştur– ama tüketimcilik, kitle iletişim araçları, estetize edilmiş siyaset ve cinsel farklılık söz konusu olduğunda aynı şeyin geçerli olduğu söylenemez. Ama tartışmalar, postmodern kuramın kendi içinde ciddi ay-

16. Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', Hannah Arendt (der.), *Illuminations* içinde, New York, 1969.

rılmalar olması nedeniyle de sürecek. Meseleye daha siyasi bakan taraftarları için, hakikat, kimlik, bütünsellik, evrensellik, temeller, meta-anlatılar, kolektif devrimci özne gibi mistifiye edici düşüncelerin yoldan temizlenmeleri, gerçekten etkili radikal projelerin harekete geçebilmesi için gereklidir. Daha muhafazakâr savunucuları için ise bu nosyonların reddi siyasi statükonun savunusuyla el ele gider. Bu nedenle Foucault ile Stanley Fish arasında ve Derrida ile Richard Rorty arasında, bu dördü de geniş anlamda postmodernist olarak kategorize edilseler de dünya kadar fark vardır. Rorty ve Fish gibi Amerikan yeni pragmatistleri için aşkın bakış açılarının çöküşü, dört başı mamur siyasi eleştiri imkânının da çöküşüne işaret eder.[17] Bu iddiaya göre böyle bir eleştiri, ancak mevcut yaşam biçimlerimizin tamamıyla ötesindeki metafizik bir mevkiden yapılabilir; durulacak böyle bir mevkinin olmadığı ortada olduğuna göre –yahut olsa bile, bu bizim için geçerli ve anlaşılabilir olmayan bir mevki olacağına göre– en devrimci görünen iddialarımız bile her zaman bugünün söylemleriyle suçortaklığı içinde olmak zorundadır. Kısacası, her zaman eleştirmeyi umduğumuz kültürün içinde konumlanmış durumdayızdır; bu kültürün çıkarları ve inançlarıyla o denli yoğrulmuşuzdur ki bunları radikal bir sorgulamaya tabi tutmak, kendi derilerimizin ötesine sıçramayı gerektirecektir. Konuştuklarımız anlaşılır olduğu sürece –ki böyle olmayan her türlü eleştiri etkisiz kalmaya mahkûm olacaktır– nesneleştirmeyi amaçladığımız kültürle her zaman suçortaklığı içindeyiz, dolayısıyla da bir tür kötü niyet içine saplanıp kalmışız demektir. "İçerisi" ile "dışarısı" arasındaki, yapıbozuma uğratılabilir bir ayrıma dayanan bu doktrin halihazırda bazılarınca, Amerikan yaşam tarzını savunmak amacıyla kullanılmaktadır; çünkü postmodernizm tedirginlik duyarak da olsa bu yaşam tarzının ya da herhangi başka bir yaşam tarzının rasyonel bir eleştirisinin artık mümkün olmadığının farkındadır. Hasmınızın altından temellerini çekip almak, aynı zamanda kaçınılmaz olarak kendi temellerinizi de çekip almak anlamına gelir. İnsan, kendi yaşam biçiminin hiçbir rasyonel doğrulamasının mümkün olmadığı şeklindeki istenmeyen sonuca varmaktan kaçınabilmek için, eleştiri fikrinin kendisini gözden düşürmek, eleştiriyi ille de "metafizik", "aşkın", "mutlak" ya da "temelci" diye damgalamak zorundadır. Keza, eğer sistem ya da bütünlük fikri gözden düşürülebiliyorsa, ataerkillik ya da "kapitalist sistem" gibi eleştirilecek şeyler

17. Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally*, Oxford (1989) ve Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge 1989 [*Olumsallık, İroni ve Dayanışma*, Çev. Alev Türker-Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., 1995].

de yok demektir. Toplumsal hayatın hiçbir bütünlüğü, dönüştürülecek bir toplam sistem olmadığı için bütünlüklü bir değişikliğin konuşlanacağı bir yer de yoktur. Akla hayale sığmaz şekilde çokuluslu kapitalizmin şu ya da bu pratiğin, tekniğin, toplumsal ilişkinin hiçbir sistematik mantık olmaksızın rastgele bir araya gelmesinden ibaret olduğuna inanmamız istenir bizden; ve bütün bunlar, bütünselleştirme terörüne karşı "radikal" bir çoğulculuk savunusu olarak sunulur. Bu dogmayı Columbia Üniversitesi'nde savunmak, Kolombiya'da savunmaktan çok daha kolaydır herhalde.

1990'lı yılların ortalarına gelindiğinde feminist eleştiri çeşitli yeni edebi yaklaşımların en popüleri konumuna gelirken postkolonyal kuram da adımlarını sağlam atmaktaydı.[18] Feminizm ile postmodernizm gibi ve fenomenoloji ile alımlama kuramlarından farklı olarak postkolonyal kuramın kökleri, doğrudan tarihsel gelişmelerin içindedir. Büyük Avrupa imparatorluklarının çöküşü, bunların yerini Amerika Birleşik Devletleri'nin dünya üzerindeki ekonomik hegemonyasının alışı; kitlesel göçlerle ve çokkültürlü denilen toplumların ortaya çıkışıyla birlikte ulus-devletlerin ve geleneksel coğrafi sınırların sürekli erozyona uğrayışı; Batı'da ve başka yerlerdeki "çevre" toplumlarında etnik gruplara yönelik sömürünün yoğunlaşması; yeni ulusaşırı şirketlerin ürkütücü boyutlara ulaşan gücü: Bütün bunlar, 1960'lardan bu yana hızla yaşanan gelişmelerdi ve bunlarla birlikte mekân, iktidar, dil ve kimlik anlayışlarımızda basbayağı bir devrim gerçekleşti. Kelimenin dar değil de geniş anlamında kültür, bu meselelerin merkezinde ya da merkezine yakın bir yerlerde bulunduğu için, bu meselelerin son yirmi yıl boyunca geleneksel olarak dar anlamda kültürle ilgilenmiş olan insan bilimleri üzerinde iz bırakmış olması pek şaşırtıcı değildir. Kitle iletişim araçlarının hâkimiyeti, nasıl kültür araştırmaları içindeki klasik sınırlar üzerinde yeniden düşünmeyi zorunlu hale getirmişse, aynı tarihsel döneme ait "çokkültürcülük" de Batı'nın kendi kimliğini kurgulama ve bunu bir sanat eserleri kanonunda ifade etme yöntemlerine meydan okumaktadır. Kültürel incelemeler de postkolonyalizm de,

18. Edward Said, *Orientalism*, New York 1979, genelde postkolonyal kuramın kurucu eseri olarak görülür. [*Şarkiyatçılık*, Çev. Berna Ülner, Metis Yay., 1999] Said'in *Culture and Imperialism* adlı yapıtına da bakınız [*Kültür ve Emperyalizm*, Çev. Necmiye Alpay, Hil Yay., 1998]. Diğer yankı uyandırmış metinler şunlardır: Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Londra 1983 [*Hayali Cemaatler*, Çev. İskender Savaşır, Metis Yay., 1995]; Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds*, New York ve Londra 1987; Robert Young, *White Mythologies*, Londra 1990; Homi Bhabha (der.), *Nation and Narration*, Londra ve New York 1990 ve *The Location of Culture*, Londra 1994. Sömürgecilik sonrası kuramın sert bir eleştirisi için bakınız Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Londra 1992 [*Teoride Sınıf, Ulus, Edebiyat*, Çev. Ahmet Fethi, Alan Yay., 1995].

edebiyat kuramının daha önceki dönemleri üzerinde etkili olan kuramsal yöntem sorunlarının ötesine tayin edici bir adım atıyorlar. Artık söz konusu olan, yalıtılmış sanat eseri alanının ötesine, dil, yaşam biçimi, toplumsal değer, grup kimliği gibi alanlara açılırken kaçınılmaz olarak küresel siyasi iktidar sorunlarıyla iç içe geçmekte olan "kültür"ün kendisinin sorunsallaştırılmasıdır.

Sonuç, dar biçimde tasarlanmış Batı kültürel kanonunun kırılarak açılması ve "marjinal" gruplar ve halkların kuşatılmış kültürlerinin geri kazanılması oldu. Bu, aynı zamanda "yüksek" kuramın bazı sorunlarını çağdaş küresel topluma uygulamak anlamına da geldi. "Metaanlatı" sorunları artık yalnızca edebi eserleri değil, Aydınlanma-sonrası Batı'nın emperyalist projesini sürdürürken geleneksel olarak başvurduğu terimleri de ilgilendirir. Kategorilerin ve kimliklerin merkezden edilişi ve yapıbozuma uğratılışı, ırkçılık, etnik çatışma ve yeni-sömürgeci tahakküm bağlamı içinde yeni bir aciliyet kazandı. "Öteki", yalnızca kuramsal bir kavram olmaktan çıkarak tarihten dışlanmış, köleleştirmeye, aşağılamaya, mistifikasyona ve soykırıma maruz kalmış gruplara ve halklara işaret eden bir kavram haline geldi. "Yarılma" ve yansıtma, inkâr ve tekzip gibi psikanalitik kategoriler, Freudcu ders kitaplarından çıkarak sömürgeciler ile sömürgeler arasındaki psiko-politik ilişkileri analiz etme yöntemleri haline geldiler. "Modernlik" ile "postmodernlik" arasındaki tartışmalar, iyi ya da kötü, Avrupai bir modernleşmeyi tam manasıyla yaşamaksızın postmodern Batı'nın yörüngesine sürüklenmekte olan çevre kültürlerde özel bir güce sahiptir. Ve bu tür toplumlarda, bu toplumların en ağır sorunlarını sırtlamaya zorlanan kadınların içinde bulunduğu durum, feminizm ile postkolonyalizm arasında özellikle verimli bir ittifaka yol açtı.

Postkolonyal kuram yalnızca çokkültürcülük ve dekolonizasyonun ürünü değildir. Bu kuram aynı zamanda, Üçüncü Dünya'da 1970'li yıllarda sendelemeye başlayan devrimci milliyetçilikten ulusaşırı şirketlerin gücünün sarsılmaz göründüğü "devrimcilik sonrası" duruma doğru tarihsel bir geçişin de yansımasıdır. Buna bağlı olarak postkolonyal yazıların büyük çoğunluğu, örgütlü kitlesel siyasete yönelik postmodern kuşkularla gayet güzel bağdaşır; yüzlerini, kitlesel siyaset yerine kültürel sorunlara çevirmektedir. Kültür, neokolonyal dünyada her bakımdan büyük öneme sahiptir ama sonuçta tayin edici unsur olduğu söylenemez. Sonuçta zengin ve yoksul uluslar arasındaki ilişkileri şekillendiren şey, dil, deri rengi ya da kimlik meseleleri değil, meta fiyatları, hammaddeler, işgücü piyasaları, askeri ittifaklar

ve siyasi güçlerdir. Batı'da, özellikle de Birleşik Amerika'da, etnisite sorunları, bir yandan yalnızca toplumsal sınıflar üzerinde sabitlenmiş radikal siyaseti zenginleştirirken diğer yandan da farklılık üzerindeki kendi dar sabitlenmesiyle farklı etnik grupların ortak hayati maddi koşullarını muğlaklaştırmıştır. Özetle, postkolonyal kuram, son dönemlerde kendinden önceki biyolojizme, hümanizme ya da ekonomizme anlaşılır bir şekilde aşırı tepki gösterirken, insan hayatının kültürel boyutunu aşırı vurgulayan Batılı kültürel kuramı kasıp kavuran "kültürcülüğün" bir örneği olmuştur. Böyle bir kültürel görecilik, birçok yönüyle, sömürgeci egemenliğin başaşağı çevrilmiş halidir.

Öyleyse, bütün kuramlar gibi postkolonyal söylemin de belli sınırları ve kör noktaları vardır. Zaman zaman "öteki"nin/"başka"nın romantik bir idealize edilişini ve bütün siyasi kötülüklerin temelinde "başka"yı "aynı"ya indirgemenin yattığını düşünen basitleştirici bir siyaset tarzını beraberinde getirmiştir. Ötekilik ve özkimliği vurgulayan bu özgül postmodern tema, şimdilerde fena halde totolojikleşme tehlikesi altındadır. Postkolonyal düşüncenin kolonileştiren benlik ile kolonileştirilen öteki arasındaki her türlü çok katı karşıtlığı yapıbozuma tabi tutma çabası içindeki alternatif bir kolu, sonuç olarak iki tarafın da karşılıklı birbirini gerektirdiğini vurgulama noktasına varır ve kolonyalizm karşıtı eleştirinin siyasi keskinliğini körleştirme riskini beraberinde getirir. Farklılık üzerine yaptığı bütün vurguya rağmen postkolonyal kuram bazen çok farklı toplumları fazla hızlı bir biçimde aynı "Üçüncü Dünya" kategorisi içine yerleştiriverir; dili çoğu zaman sözcülüğünü yaptığını varsaydığı halkların dilinden tamamıyla kopuk, şaşaalı bir anlaşılmazlıkla maluldür. Kuramın bazı bileşenleri gerçekten çığır açıcı nitelikteyken, bazıları ise içinde bulunduğumuz zor siyasi zamanlarda kendinden başka her şey olmaya razı Batı liberalizminin, suçluluk duygusu içinde kendinden tiksinme halini yansıtmaktan öteye pek gidememiştir.

Postmodern toplumun sunduğu en çekici metalar arasında kültürel kuramın kendisi gelmektedir. Postmodern kuram, yalnızca postmodern piyasa hakkındaki bir düşünce değil bu piyasanın bir parçasıdır. Başka şeylerin yanı sıra, şiddetlenen entelektüel rekabet koşullarında değeri sürekli artan "kültürel sermaye"yi biriktirmenin bir yolunu temsil eder. Kuram, güçlülük, zor anlaşılırlık, güncellik, az bulunurluk ve görece yenilik gibi özellikleriyle, pabucunun dama atılması tehlikesiyle karşı karşıya kalan liberal hümanizmin şiddetli düş-

manlığım hâlâ çekiyor da olsa, akademik piyasada yüksek prestij kazanmıştır. Postyapısalcılık, Philip Sidney'den daha seksidir, tıpkı kuark taneciklerinin dörtkenarlılardan daha çekici olması gibi. Zamanımızda kuram, entelektüel hayatın metalaştırılışının semptomlarından biri olmuştur; bir kavramsal modanın kendinden öncekinin yerini alışı saç modellerinin değişimi kadar kısa vadelidir artık. Nasıl insan bedeni de –başka birçok şey gibi– günümüzde estetize edilmişse, kuram da bir tür azınlık sanatı olmuştur; oyuncu, kendi ironisini yapan, hazcı bir sanat; yüksek modernist sanatın ardındaki itkilerin şimdilerde sığındığı yerlerden biri. Kuram, reddedilmiş Batı entelektüel mirasının sığınağıdır; geleneksel hümanist niteliklerinden modern tarihin katışıksız sefaleti tarafından koparılmış, aynı anda hem safdil hem sofistike, hem sokağa inmiş hem de yolunu şaşırmış durumdadır. Siyasi faaliyete katılımın epey zorlaştığı bir çağda, onun modaya uygun bir ikamesi işlevini görmektedir çoğu zaman; hayata, halihazırdaki yaşam biçimlerimizin ihtiraslı bir eleştirisi olarak başlamışken, şimdi bu yaşam biçimlerinin kayıtsız bir kutsaması olma tehlikesi içindedir.

Gelgelelim her zaman anlatılabilecek birden fazla öykü vardır. Kültürel kuram bir prestij kazanmışsa, bunun nedeni aynı zamanda, insanların cevaplarını merak ettikleri bazı temel soruları cesaretle sormasıdır. Dar bir analitik felsefe, ampirist bir sosyoloji ve pozitivist bir siyaset bilimin çabalarıyla asabi bir biçimde bir kenara atılmış, bezdirici ölçüde büyük konuların yığıldığı bir tür çöplük işlevi görmüştür. Kültürel kuram, siyasi eylemin yerine geçme eğilimi göstermişse de, bazı hayati siyasi konuların kendilerine düşman bir iklim içinde beslenebileceği bir alan da sağlamıştır. Bir disiplin olarak özgül bir birliği yoktur; örneğin, fenomenoloji ile *queer** kuramının ne gibi bir ortak yanı olabilir? Hem *edebiyat* kuramı altında gruplanmış hiçbir yöntem edebiyat araştırmalarına özgü değildir; hatta çoğunluğu bu alanın epey dışında kalan alanlarda filizlenmiştir. Bu disiplin belirsizliği aynı zamanda, "kuram" kelimesinin bir şekilde çağrıştırdığı geleneksel entelektüel işbölümünde de bir kırılmaya işaret eder. "Kuram", klasik bilgi sınıflandırma yöntemlerimizin başının, sağlam tarihsel nedenlerle artık fena halde dertte olduğuna işaret eder. Ama bu, söz konusu kırılmanın aydınlatıcı bir semptomu olduğu kadar, bu alanın pozitif anlamda yeniden düzenlenmesi anlamına da gelir. Kuramın ortaya çıkışı, insan bilimleri olarak bilinen alanın, ciddi tarihsel nedenlerle, artık alışılmış biçimiyle devam edemeyeceğini ortaya koyar.

---

* Eşcinsel kimlikleri ön plana çıkaran gruplar, onların dahil olduğu hareket. (y.h.n.)

Bu son derece olumlu bir gelişmedir çünkü insan bilimleri çoğunlukla yapmacık bir tarafsızlık tavrı benimsemiş, aslında belli toplumlara özgü olan "evrensel" değerler vaz etmiş, bu değerlerin maddi temellerini hasır altı etmiş ve kıskançlıkla elitist bir anlam yüklediği "kültür"ün önemini abes denecek ölçüde abartmıştır. Ama olumsuz bir gelişmedir de; çünkü insan bilimleri gündelik hayatın nezaketsizce hor gördüğü bazı doğru dürüst, soylu değerleri sıcak tutmuş, halihazırdaki yaşam tarzımızın –ne denli idealist bir biçimde olursa olsun– keskin bir eleştirisini teşvik etmiş ve manevi bir elitizmi beslerken en azından piyasanın sahte eşitlikçiliğinin diğer yüzünü görebilmiştir.

Kültürel kuramın görevi, genelde geleneksel insan bilimlerinin düşünce mirasını parçalamaktı. Bunu gerçekleştirmekte, pratikte olmasa bile kuramda epey başarılı olduğu söylenebilir. Bu kitabın ilk basımından bu yana, edebiyat kuramının ortaya attığı çeşitli tezlere çok az sayıda ikna edici karşı cevap verilebildi. Kurama gösterilen düşmanlık, çoğunlukla, fikirler karşısındaki tipik Anglosakson rahatsızlığının –konu sanat olunca, kuru soyutlamaların yerinde olmadığı duygusunun– ifadesinden pek öteye gidemedi. Fikirler karşısındaki bu asabiyet, belli bir tarihe özgü olan ve şu an için galip gelmiş kendi fikirlerini, doğal duygular ya da ebedi hakikatler zanneden toplumsal grupların tipik özelliğidir. İktidarda olanlar eleştiriyi ve kavramsal analizi reddetme lüksüne sahipken onların yönetimi altında olanların böyle bir lüksü yoktur. Kuramın, okur ile metin arasına muğlaklaştırıcı bir jargon perdesi çektiği suçlaması her türden eleştiriye yöneltilebilir. Matthew Arnold ve T.S. Eliot, onların eleştirel dillerine pek aşina olmayan sokaktaki insana muğlak jargon gibi gelir. Bir kişinin uzmanlık söylemi, bir başkasının sıradan dilidir. Çocuk doktorlarıyla ya da motor tamircileriyle tanışıklığı olan herkes buna tanıklık edebilir.

Kültürel kuramın kazandığı bir muharebe varsa o da bir sanat eserinin tarafsız ya da masum bir okunuşunun olmadığı iddiasıdır. Bazı gayet muhafazakâr eleştirmenler bile bu günlerde, radikal kuramcıların ideolojik gözlükler taktıklarını oysa kendilerinin eseri gerçekten olduğu gibi gördüklerini daha az öne sürer oldular. Geniş bir tür tarihselcilik de moda oldu: Etrafta kartvizitinde biçimci yazan pek kimse kalmamış gibi. Yazar tamamen ölmüş olmasa bile naif bir biyograficilik artık moda olmaktan çıkmıştır. Edebi kanonların rastlantılara dayalı ve kültürel olarak özgül bir değer çerçevesine bağımlı oldukları, tıpkı belli toplumsal grupların adil olmayan biçimde bunlardan dışlandıkları hakikati gibi, günümüzde epey yaygın biçimde kabul gör-

mektedir. Artık, yüksek kültürün nerede bitip popüler kültürün nerede başladığından da tam anlamıyla emin değiliz.

Yine de, bazı geleneksel hümanist doktrinler –ki buna evrensel değer varsayımı da dahildir– kolayca ortadan kalkmıyor. Eğer bugün edebiyat hâlâ önemliyse, bunun en önemli nedeni birçok geleneksel eleştirmene göre edebiyatın, bölünmüş ve parçalanmış bir dünyada bir evrensel değer hissinin hâlâ bulunabileceği ve sefilce maddileşmiş bir dünyada aşkınlığın nadiren de olsa bir anlığına görülebileceği çok az alandan biri oluşudur. Hiç kuşkusuz, edebiyat kuramcısı gibi çok az insanın ilgilendiği, akademisyenlere özgü bir çabanın başka türlü açıklanamayacak ölçüde yoğun, hatta tehlikeli tutkuları besleyebilmesinin nedeni de budur. Zira eğer zar zor hayatta kalabilen *bu* sanat adacığı bile tarihselleştirilebiliyor, maddileştirilebiliyor, yapıbozuma uğratılabiliyorsa, rezil bir dünyada değer nerede bulunacaktır? Bir radikalin buna vereceği cevap, toplumsal hayatın yekpare biçimde rezilleştiğini ve yalnızca kültürün değerli olduğunu varsaymanın, çözümden ziyade sorunun bir parçası olduğudur. Bu tavrın kendisi, tarafsız bir olgu beyanı olmaktan ziyade, belli bir siyasi görüşün ifadesidir. Ama, hümanistin ortak değerlere olan inancındaki cömertliği de samimiyetle teslim edilmelidir. Tek sorun, hümanistin, henüz gerçekleştirilmemiş bir projeyi –siyasi ve ekonomik olarak ortak bir dünya projesini– yanlış bir biçimde henüz bu şekilde yeniden kurulmamış bir dünyanın "evrensel" değerleri sanmasıdır. Öyleyse hümanistin hatası, bu tür evrensel değerlerin var olma olasılığına güvenmesi değildir; sorun, ortaya çıkmaları için gereken uygun maddi koşullar henüz oluşmadığı için kimsenin bu değerlerin tam olarak ne olacağını söyleyemeyecek olmasıdır. Eğer bu koşullar ortaya çıkarsa o zaman kuramcı, tam da siyasi olarak gerçekleşmiş olduğu için artık gereksiz hale gelecek olan kuramını rahatlıkla bir yana bırakabilir ve değişiklik olsun diye daha ilginç bir şeylerle uğraşabilir.

Kaynakça

Bu bibliyografya, kitapta ele alınan çeşitli edebiyat kuramı alanlarının tümünü ya da herhangi birini incelemek isteyen okurlar için hazırlanmıştır. Her başlık altındaki eserler alfabetik olarak değil, bu alanda okumaya yeni başlayanlar tarafından incelenmeye en uygun biçimde sıralanmıştır. Kitapta ele alınan tüm kitapların yanı sıra fazladan bazı kitapların adları da verilmiştir; ama listenin olabildiğince kullanışlı olmasına ve seçilmiş kitaplardan oluşmasına özen gösterdim. Birkaç istisna dışında listedeki tüm kitaplar İngilizce'dir.

Terry Eagleton

RUS BİÇİMCİLİĞİ

Lee T. Lemon and Marion J. Reis (der.), *Russian Formalist Criticism*: Four Essays, Lincoln, Nebraska, 1965.

L. Matejka and K. Pomorska (der.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Mass., 1971.

Stephen Bann and John E. Bowlt (der.), *Russian Formalism*, Edinburgh, 1973.

Victor Erlich, Russian Formalism: *History-Doctrine*, Lahey, 1955.

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972 [*Dil Hapishanesi, Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, Çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yay., 2002].

Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, Londra, 1979.

Ann Jefferson, "Russian Formalism", Ann Jefferson and David Robey (der.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Londra, 1982 içinde.

P. N. Medvedev and M. M. Bakhtin, The Formal Method in Literary Scholarship, Baltimore, 1978.

Christopher Pike (der.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*, Londra, 1979.

İNGİLİZ EDEBİYATI ELEŞTİRİSİ

Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge, 1963; *Literature and Dogma*, Londra, 1873.

T.S. Eliot, *Selected Essays*, Londra 1963 [*Denemeler*, Çev. Halit Çakır, Remzi Kitabevi, 1988], *The Idea of a Christian Society*, Londra, 1939; 2. baskı, Londra, 1982; *Notes Towards the Definition of Culture*, Londra, 1948 [*Kültür Üzerine Düşünceler*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 1987].

F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, Londra, 1932; (Denys Thompson'ba birlikte) *Culture and Environment*, Londra, 1933; *Revaluation: Tradition and Development in English Poetry*, Londra, 1936; *The Great Tradition*, Londra, 1948; *The Common Pursuit*, Londra, 1952; D. H. Lawrence, *Novelist*, Londra, 1955; *The Living Principle*, Londra, 1975.

Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, Londra, 1932.
Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'*, Londra, 1979.
I. A. Richards, *Science and Poetry*, Londra, 1926; *Principles of Literary Criticism*, Londra 1924; *Practical Criticism*, Londra, 1929.
William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Londra, 1930; *Some Versions of Pastoral*, Londra, 1935; *The Structure of Complex Words*, Londra, 1951; *Milton's God*, Londra, 1961.
Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, Londra, 1978.
D. J. Palmer, *The Rise of English Studies*, Londra, 1965.
C. K. Stead, *The New Poetic*, Londra, 1964.
Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, Oxford, 1983.

AMERİKAN YENİ ELEŞTİRİSİ

John Crowe Ransom, *The World's Body*, New York, 1938; *The New Criticism*, Norfolk, Conn., 1941.
Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, Londra, 1949.
W. K. Wimsatt ve Monroe Beardsley, *The Verbal Icon*, New York, 1958; W. K. Wimsatt ve Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, New York, 1957.
Allen Tate, *Collected Essays*, Denver, Col,. 1959.
Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, 1957.
David Robey, "Anglo-American New Criticism", Ann Jefferson ve David Robey (der.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Londra, 1982 içinde.
John Fekete, *The Critical Twilight*, Londra, 1977.
E. M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*, Lahey, 1971.
Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Chicago, 1980.

FENOMENOLOJİ VE YORUMBİLGİSİ

Edmund Husserl, *The Idea of Phenomenology*, Lahey, 1964.
Philip Pettit, *On the Idea of Phenomenology*, Dublin, 1969.
Martin Heidegger, *Being and Time*, Londra, 1962; *Introduction to Metaphysics*, New Haven, Conn., 1959; *Poetry, Language, Thought*, New York, 1971.
William J. Richardson, *Heidegger: Through Phenomenology to Thought*, Lahey, 1963.
H. J. Blackham, "Martin Heidegger", *Six Existentialist Thinkers* içinde, Londra, 1961.
Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, Londra, 1975.
Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, Evanston, Ill., 1969.
E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Conn., 1976.
Georges Poulet, *The Interior Distance*, Ann Arbor, 1964.
Jean-Pierre Richard, *Poésie et Profondeur*, Paris, 1955; *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961.

Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, 1962.
Jean Starobinski, *L'Oeil vivant*, Paris, 1961; La relation critique, Paris, 1972.
J. Hillis Miller, Charles Dickens: *The World of his Novels*, Cambridge, Mass., 1959; *The Disappearance of God*, Cambridge, Mass., 1963; *Poets of Reality*, Cambridge, Mass., 1965.
Robert R. Magliola, *Phenomenology and Literature*, West Lafayette, Ind., 1977.
Sarah Lawall, *Critics of Consciousness*, Cambridge Mass., 1968.

ALIMLAMA TEORİSİ

Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston, Ill., 1973.
Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, 1974; *The Act of Reading*, Londra, 1978.
Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to Literary Theory", Ralph Cohen (der.), *New Directions in Literary Theory*, Londra, 1974 içinde.
Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*, Londra, 1978 [*Edebiyat Nedir?* Çev. Bertan Onaran, Payel Yay., 1995].
Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., 1980.
Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Ill., 1979.
Susan R. Suleiman ve Inge Crosman (der.), *The Reader in the Text*, Princeton, NJ, 1980.
Jane P. Tompkins (der.), *Reader-Response Criticism*, Baltimore, 1980.

YAPISALCILIK VE GÖSTERGEBİLİM

Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, Londra, 1978 [*Genel Dilbilim Dersleri*, Çev. Berke Vardar, Multilingual Yabancı Dil Yay., 1998].
Jonathan Culler, *Saussure*, Londra, 1976.
Roman Jakobson, *Selected Writings* (4 cilt), Lahey, 1962; (Morris Halle'le birlikte) *Fundamentals of Language*, Lahey, 1956, *Main Trends in the Science of Language*, Londra, 1973.
Paul Garvin (der.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, DC, 1964.
J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics, Bloomington*, Ill., 1964
Jan Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Arbor, 1970.
Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Londra, 1966 [*Yaban Düşünce*, Çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yay., 2000].
Edmund Leach, *Lévi-Strauss*, Londra, 1970 [*Lévi-Strauss*, Çev. Ayla Ortaç, Afa 1985].
Vladimir Propp, The Morphology of the Folktale, Austin, Texas, 1968 [*Masalın Biçimbilimi*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Om Yay., 1999].
A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966; Du Sens, Paris, 1970.
Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, 1973.
Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Lahey, 1969,
Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Oxford, 1982; *Figures of Literary Discourse*, Oxford, 1982.

Yury Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, 1977; *Analysis of the Poetic Text*, Ann Arbor, 1976.
Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Londra, 1977.
Michael Riffaterre, Semiotics of Poetry, Londra, 1980.
Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, III., 1977.
Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, Londra, 1977.
Jacques Ehrmann (der.), *Structuralism*, New York, 1970.
Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, Londra, 1975; *The Pursuit of Signs*, Londra, 1981.
Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972 [*Dil Hapishanesi, Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, Çev. Mehmet Doğan, YKY Yay., 2002].
Michael Lane (der.), *Structuralism*: A Reader, Londra, 1970.
David Robey (der.) *Structuralism: An Introduction*, Oxford, 1973.
Richard Macksey ve Eugenio Donato (der.), *The Structuralist Controvery: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, 1972.

POSTYAPISALCILIK

Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Evanston, III., 1973; *Of Grammatology*, Baltimore, 1976; *Writing and Difference*, Londra, 1978; *Positions*, Londra, 1981.
Ann Jefferson, "Structuralism and Post-Structuralism", Ann Jefferson ve David Robey, *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction* içinde, Londra, 1982.
Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, Londra, 1967; *Elements of Semiology*, Londra, 1967; *Mythologies*, Londra, 1972; S/Z, Londra, 1975; *The Pleasure of the Text*, Londra, 1976 [*Yazının Sıfır Derecesi*, Çev. Tahsin Yücel, Metis Yay., 2003; *Göstergebilim İlkeleri*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Sözce Yay., 1986; Çağdaş Söylenler, Çev. Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yay., 1990; S/Z, Çev. Sündüz Öztürk Keser, Yapı Kredi Yay., 2002].
Michel Foucault, *Madness and Civilization*, Londra, 1967; *The Order of Things*, Londra, 1970; *The Archaeology of Knowledge*, Londra, 1972; *Discipline and Punish*, Londra, 1977; *The History of Sexuality* (cilt 1), Londra, 1979 [*Deliliğin Tarihi*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., 1994; *Kelimeler ve Şeyler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., 1994; *Bilginin Arkeolojisi*, Çev. Veli Urhan, Birey Yay., 1999; *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., 2000; *Cinselliğin Tarihi*, I, II, III, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yay., 2003].
Hayden White, "Michel Foucault", John Sturrock (der.), *Structuralism and Since*, Oxford, 1979 içinde.
Colin Gordon, *Michel Foucault: The Will to Truth*, Londra, 1980.
Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974; *Desire in Language*, Oxford, 1980.
Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Conn., 1979.
Geoffrey Hartman (der.), *Deconstruction and Criticism*, Londra, 1979; *Criticism in the Wilderness*, Baltimore, 1980.

J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Oxford, 1982.
Rosalind Coward ve John Ellis, *Language and Materialism*, Londra, 1977 [*Dil ve Maddecilik, Semiyolojideki Gelişmeler ve Özne Teorisi*, Çev. Esen Tarım, İletişim Yay., 1985].
Catherine Belsey, *Critical Practice*, Londra, 1980.
Christopher Norris, *Deconstruction*: Theory and Practice, Londra, 1982.
Josué V. Harari (der.), *Textual Strategies*, Ithaca, NY, 1979.
Jonathan Culler, *On Deconstruction*, Londra, 1982.

PSİKANALİZ

Sigmund Freud: Pelican Freud Library'deki ciltler (Harmondsworth, 1973-86), özellikle *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, *The Interpretation of Dreams*, *On Sexuality* ve *Case Histories* (2 cilt.) [*Ruhçözümlemesine Giriş Konferansları*, Çev. Emre Kapkın, Ayşen Kapkın, Payel Yay., 1998; *Düşlerin Yorumu*, I, II, Çev. Emre Kapkın, Payel Yay., 1996; *Cinsellik Üzerine*, Çev. Selçuk Budak, Öteki Yay., 1997; *Olgu Öyküleri* I, II, Çev. Ayhan Eğrilmez, Payel Yay., 1998].
Richard Wollheim, *Freud*, Londra, 1971.
J. Laplanche ve J. B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, Londra, 1980.
Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, Londra, 1956 [*Eros ve Uygarlık*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., 1995].
Paul Ricœur, *Freud and Philosophy*, New Haven, 1970.
Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, Londra, 1977; *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Londra, 1977.
A. G. Wilden, *The Language of the Self*, Baltimore, 1968.
Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, Londra, 1977.
Elizabeth Wright, "Modern Psychoanalytic Criticism", Ann Jefferson ve David Robey, *Modern Literary Theory*: A Comporative Introduction içinde, Londra, 1982.
Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957.
Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, Oxford; 1968, Five *Readers Reading*, New Haven, Conn., 1975.
Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952.
Kenneth Burke, *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941.
Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Londra, 1975; *A Map of Misreading*, Londra, 1975; *Poetry and Repression*, New Haven, Conn., 1976.
Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, Londra, 1978.
Shoshana Felman (der.) *Literature and Psychoanalysis*, Baltimore, 1982.
Geoffrey Hartman (der.), *Psychoanalysis and the Question of the Text*, Baltimore, 1978.

FEMİNİZM

Michèle Barrett, *Women's Oppression Today*, Londra, 1980.
Marry Ellmann, *Thinking About Women*, New York, 1968.
Juliet Mitchell, *Women's Estate*, Harmondsworth, 1977.

M. Z. Rosaldo ve L. Lamphere (der.), *Women, Culture and Society*, Stanford, 1974.
S. McConnell-Ginet, R. Borker ve N. Furman (der.), *Women and Language in Literature and Society*, New York, 1980.
Kate Millett, *Sexual Politics*, Londra, 1971 [*Cinsel Politika*, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yay., 1987].
Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, 1978.
Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, 1976.
Annette Kuhn ve AnnMarie Wolpe (der.), *Feminism and Materialism*, Londra, 1978,
Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*, Londra, 1982.
Janine Chasseguet-Smirgel (der.), *Female Sexuality*, Ann Arbor, 1970.
Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, NJ, 1977.
Josephine Donovan, *Feminist Literary Criticism*, Lexington, Ky., 1975.
Sandra Gilbert ve Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Londra, 1979.
Patricia Stubbs, *Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880-1920*, Londra, 1979.
Ellen Moers, *Literary Women*, Londra, 1980.
Mary Jacobus (der.), *Women Writing and Writing about Women*, Londra, 1979.
Tillie Olsen, *Silences*, Londra, 1980.
Elaine Marks ve Isabelle de Courtivron (der.), *New French Feminism, Amherst, Mass.*, 1979.
Julia Kristeva, *About Chinese Women*, New York, 1977.
Hélène Cixous ve Catherine Clément, *La jeune née*, Paris, 1975.
Hélène Cixous, Madeleine Gagnon ve Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, 1977.
Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", *Signs*, cilt 1, No. 4, 1976.
Luce Irigaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, 1974; *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, 1977.
Sarah Kofman, *L'énigme de la femme*, Paris, 1980.

MARKSİZM

Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Londra, 1976 [*Edebiyat Eleştirisi Üzerine*, Çev. Handan Gönenç, Eleştiri Yay., tarihsiz].
Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977 [*Marksizm ve Edebiyat*, Çev. Esen Tarım, Adam Yay., 1990].
Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londra, 1978.
Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, Londra, 1976 [*Eleştiri ve İdeoloji*, Çev. Esen Tarım-Serhat Öztopbaş, İletişim Yay., 1985].
Cliff Slaughter, *Marxism, Ideology and Literature*, Londra, 1980.
Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, Londra, 1979.
Terry Lovell, *Pictures of Reality*, Londra, 1980.
Lee Baxandall ve Stefan Morowski (der.), *Marx and Engels on Literature and Art*, New York, 1973.

Leon Troçki, *Literature and Revolution*, Ann Arbor, 1971 [*Edebiyat ve Devrim*, Çev. Hasan Portakal, Kabalcı Yay., 1989].

Mihail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass., 1968 [*Rabelais ve Dünyası*, Ayrıntı Yay., 2004 programında].

V. N. Voloşinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, 1973 [*Marksizm ve Dil Felsefesi*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., 2001].

Georg Lukács, *The Historical Novel*, Londra, 1974; *Studies in European Realism*, Londra, 1975.

Lucien Goldmann, *The Hidden God*, Londra, 1964.

Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, Londra, 1973 [*Yanılsama ve Gerçeklik*, Çev. Mehmet Doğan, Payel Yay., 1988].

John Willett (çev.), *Brecht on Theatre*, Londra, 1973.

Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, Londra, 1973; *Illuminations*, Londra, 1973; *Charles Baudelaire*, Londra, 1973; *One-Way Street and Other Writings*, Londra, 1979. [*Brecht'i Anlamak*, Çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ, Metis Yay., 2000; *Parıltılar*, Çev. Yılmaz Öner, Belge Yay., 1990; *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yay., 1995; *Tek Yön*, Çev. Tevfik Turan, Yapı Kredi Yay., 1999].

Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, Londra, 1981.

Pierre Macherey ve Etienne Balibar, "On Literature as an Ideological Form", Robert Young (der.), *Untying the Text*, Londra, 1981.

Ernst Bloch ve diğerleri, Aesthetics and Politics, Londra, 1977. [Estetik ve Politika, Çev. Ünsal Oskay, Eleştiri Yay., 1985].

Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, NJ, 1971 [*Marksizm ve Biçim*, Çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yay., 1997]; *The Political Unconscious*, Londra, 1981.

Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, Londra, 1973 [*Diyalektik İmgelem*, Çev. Ünsal Öskay, Ara Yay., 1989].

Raymond Williams, *Politics and Letters*, Londra, 1979; *Problems in Culture and Materialism*, Londra, 1980.

Dizin

1917 Bolşevik Devrimi 17
68 kuşağı 226

A
aşk 17, 19, 22, 31, 34, 47, 62, 70, 72, 73, 75, 76, 79, 111, 132, 142, 154, 177, 183, 195, 196, 199, 217, 240, 246
ahlak 32, 41, 45, 166
aktarım 169, 170, 171
Almanya 44, 87
alımlama kuramı 68, 87, 92, 97, 217, 239
Althusser, Louis 179, 180, 181, 194, 225, 227
Amerika 33, 52, 60, 63, 103, 110, 153, 158, 159, 228, 241, 243
Amerikan Yeni Eleştirisi 58, 60, 61, 63
ampirizm 36, 70, 119
analitik 40, 58, 169, 244
analojik 104
anarşizm 152, 158, 160
anlamlandırma 87, 112, 119, 145, 147, 196, 211, 213, 216, 218, 220
anlatıbilim 115
Apartheid 235
apodiktik 71
apokaliptik 192
aporia 145
argo 19
aristokrasi 32
ataerkillik 240
Atlantik 234
Auerbach, Erich 118
Austen, Jane 38, 47, 56, 226
Austin, J.L. 129, 130, 249
avangard 48, 55, 95, 147, 158, 179, 196, 217, 226, 239
Avrupa 49, 52, 55, 68, 72, 106, 118, 119, 121, 133, 134, 150, 152, 153, 158, 159, 214, 230, 238, 241
Avrupa Ekonomik Topluluğu 134
Aydınlanma 66, 76, 77, 85, 230, 235, 236, 242
ayna evresi 173

B
bağlam 20, 23, 30, 57, 66, 69, 73, 78, 87, 88, 90, 96, 100, 101, 110, 128, 140, 237, 238, 242
Bacon, Francis 15, 44, 229, 248
Bakhtin, Mihail 127, 128, 130, 133, 157, 236, 247, 253
Baldick, Chris 38, 39, 40, 43, 248
Bangkok 41
Barnsley 19
Barthes, Roland 95, 115, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 179, 194, 204, 227, 250
Baudelaire, Charles 127, 207, 253
Beardsley, Monroe 60, 62, 248
Beckett, Samuel 101, 102, 194
Belçika 231
Benjamin, Walter 212, 214, 238, 239, 253
Bentham, Jeremy 16, 24
Benveniste, Emile 126, 228
Berlin 68
biçimcilik 18, 105, 110, 212
bilim 25, 47, 53, 59, 76, 99, 103, 115, 116, 117, 132, 150, 154, 171, 199, 216, 236
bilimsellik 105
bilinçaltı 167
bilinçdışı 27, 29, 37, 54, 55, 89, 107, 159, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 171, 172, 174, 175, 176, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 193, 196, 199, 202, 203, 216
bireycilik 53, 56, 192, 204
Birinci Dünya Savaşı 43
Birmingham 32, 88
Blackmur, R.P. 60
Blake, William 34, 47, 131, 191
Blanchot, Maurice 156
Bloom, Harold 155, 191, 192, 251
Boccaccio, G. 116
Boileau, Nicolas 16
Boussuet, Jacques-Bénigne 16
Bradley, F.H. 71
Brecht, Bertolt 147, 179, 194, 195, 198, 253
Bremond, Claude 115, 249
Brik, Osip 17
Britanya 21, 42, 234
Brontë, Emily 47, 252

Brooks, Cleanth 60, 64, 65, 193, 248
Browne, Thomas 15
Browning, R. 47
Budapeşte 68
Bunyan, John 15, 47, 51
Burke, Kenneth 191, 251
Burns, Robert 22

C-Ç

California 233
Casablanca 131
Cenevre 72, 121
Chambers, Jessie 185, 226
Chandler, Raymond 24
Chaucer, G. 32, 47, 207
Chomsky, Noam 132
cinsellik 165, 172, 175, 202, 218, 228, 234
cinsiyetçilik 56
Cixous, Hélène 229, 252
Clarendon 16
Collins, J.C. 40, 221, 226
Conrad, Joseph 41, 47, 56, 215
Constance Okulu 90
Corneille, Pierre 16
Couch, Arthur Quiller 42, 45
Croce, Benedetto 118
Culler, Jonathan 134, 135, 249, 250, 251
Curtius, E.R. 118
çokkültürcülük 241, 242

D

Daily Herald 52
Daily Mirror 210
Daleski, H.M. 185
Dante Alighieri 40, 94
Darwin, C. 16, 24, 99
dasein 75, 77, 79
da Vinci, Leonardo 187
değer yargıları 24, 27, 30, 73, 104
Defoe, D. 47
de Gaulle, Charles 152
de Man, Paul 155, 156, 161, 192, 231, 232, 250
Derrida, Jacques 75, 130, 143, 144, 145, 150, 154, 157, 158, 176, 197, 224, 231, 232, 235, 240, 250
devrimci milliyetçilik 224
dilbilim 17, 110, 111, 115, 121, 122, 199, 204, 229
dil felsefesi 126
dil kuramı 128
dil sürçmesi 84, 177
Dilthey, Wilhelm 80, 86
din 17, 37, 59, 61
diyalektik 136, 207
Doğu Avrupa 214, 230
dogmatizm 71
Donne, John 15, 28, 52, 191
Dowson, Ernest 24
dramatik 18, 33, 38, 41, 52, 64, 89, 115, 129, 151, 182, 185, 194, 195, 235
Dryden, J. 47, 131, 213
düzyazı 22, 57, 146
Dylan, Bob 211

E

edebi biçim 122, 189, 190
edebi değer 29, 199
edebi kanon 220
edebiyat 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 72, 73, 74, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 173, 178, 179, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 231, 232, 242, 244, 245, 246, 247
edebiyat bilimi 225
edebiyat eleştirisi 46, 63, 94, 101, 113, 187, 204, 208, 209, 212, 213, 217
edebiyat kuramı 36, 48, 64, 102, 191, 192, 202, 203, 204, 211, 215, 244, 247
eşzamanlı 109, 121, 122, 123, 127

ego 56, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 176, 177, 191
eleştirel 29, 36, 41, 46, 47, 56, 57, 58, 63, 67, 74, 82, 86, 92, 93, 94, 98, 101, 103, 118, 131, 133, 135, 143, 145, 148, 157, 179, 192, 194, 195, 199, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 212, 213, 217, 220, 221, 222, 225, 233, 234, 236, 245
eleştiri 17, 34, 45, 48, 52, 57, 58, 59, 72, 73, 74, 93, 97, 98, 118, 123, 134, 135, 148, 149, 150, 153, 172, 187, 192, 194, 195, 201, 205, 209, 210, 212, 215, 217, 218, 227, 229, 231, 232, 240, 241
Eliot, George 47, 205
Eliot, T.S. 37, 47, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 64, 65, 71, 85, 118, 121, 122, 189, 191, 199, 202, 205, 245, 247, 205
Elizabeth dönemi 42, 233
Ellis, John 23, 251
emperyalizm 153
Empson, William 45, 60, 65, 66, 67, 248
ensest 88, 166
epik 104, 192
epistemolojik 97, 232
erekselcilik 143
erotizm 95
estetik 32, 35, 46, 60, 63, 96, 102, 104, 112, 203, 212, 229, 236, 239
etik 41, 235, 236
etnisite 243
etnometodoloji 209
Eyhenbaum, Boris 17

F

faşizm 79
faydacılık 33
felsefe 23, 25, 31, 36, 47, 68, 72, 79, 141, 209, 212, 239, 244
feminist eleştiri 195, 217, 227, 229, 241
feminist kuram 217, 228
feminizm 133, 160, 173, 195, 221, 227, 229, 230, 234, 242
fenomenoloji 69, 70, 71, 72, 75, 79, 121, 209, 241, 244
fenomenolojik eleştiri 73
Fielding, Henry 32, 47
filoloji 44
Fish, Stanley 98, 101, 240, 249
Flaubert, Gustave 130
fobik 168
Foucault, Michel 145, 160, 211, 227, 231, 233, 240, 250
Frankfurt Okulu 200
Freudculuk 133, 171, 182, 190, 191, 199
Freud, Sigmund 80, 120, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 178, 182, 183, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 198, 200, 210, 225, 231, 251
Frye, Northrop 104, 105, 106, 206, 211, 248

G

Gadamer, Hans-Georg 80, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 96, 189, 248
Genette, Gérard 115, 117, 118, 249
gerçek 16, 19, 34, 43, 48, 50, 51, 52, 72, 73, 76, 79, 91, 105, 106, 109, 117, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 141, 147, 151, 154, 157, 160, 166, 169, 172, 175, 176, 177, 178, 181, 186, 203, 206, 212, 225, 232, 237
gerçekçilik 104, 150
gerçekdışı 70
gerçeklik 18, 73, 102, 120, 121, 129, 131, 136, 154, 155, 156, 157, 159, 162, 165, 166, 168, 177, 179, 182, 203, 237
gerçeklik ilkesi 162
Gibbon, E. 16, 22
Godard, Jean-Luc 213
Goethe, W. 50
Gordon, George 37, 38, 250
gönderge 109, 110, 111, 119, 121, 139, 178
görecilik 69, 243
gösteren 89, 109, 111, 117, 139, 140, 142, 146, 152, 175, 176, 177, 182, 191, 209
gösterge 109, 110, 111, 112, 113, 114, 119, 120, 123, 124, 126, 128, 132, 138, 140, 142, 146, 147, 175, 177, 178, 197, 208, 213, 216, 220

göstergebilim 103, 112, 115, 212, 217, 229, 239
gösterilen 109, 136, 139, 140, 142, 150, 151, 154, 156, 175, 209, 221, 245
Gray, Thomas 221
Greenblatt, Stephen 232, 233
Greimas, A.J. 115, 116, 118, 249
Guatemala 154
Gubar, Susan 227, 229, 252
Güney Afrika 202

H

Habermas, Jürgen 236
Hamsun, Knut 20
Hartman, Geoffrey 155, 192, 250, 251
haz 24, 39, 42, 44, 92, 100, 135, 162, 163, 164, 166, 167, 174, 180, 182, 187, 193, 194, 196, 198, 199, 200, 224, 226, 233, 236, 247
hazcılık 158, 198
haz ilkesi 162
Hegel, G. 35, 223, 232, 236
Heidegger, Martin 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 102, 248
Hemingway, E. 151
Herbert, George 16, 52, 191, 200, 251
hiciv 104
Hiroşima 201
Hirsch, E.D. 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 101, 125, 248
Hitler 54, 77
Hobbes, T. 15
Holland, Norman N. 190, 191, 202, 251
Homeros 26, 94, 106, 130
Hopkins, Gerard Manley 18, 47, 52, 191
Hölderlin, Friedrich 101
hukuk 47, 155
Hulme, T.E. 55
Hunt, Leigh 200
Husserl, Edmund 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 83, 121, 248
hümanist edebiyat kuramı 192
hümanist eleştiri 215
hümanizm 192, 206, 207, 212, 213, 214

I-İ

Ibsen, Henrik 195
Ingarden, Roman 90, 93, 94, 97, 249
Irigaray, Luce 229, 252
ırkçılık 56, 242
Iser, Wolfgang 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 249
id 169, 170
idealizm 70
ideoloji 29, 34, 36, 40, 51, 59, 72, 86, 129, 146, 152, 181, 199, 215, 216, 217, 218
ideolojik 29, 32, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 52, 61, 69, 71, 92, 120, 128, 135, 136, 151, 161, 171, 181, 195, 202, 205, 206, 207, 210, 215, 217, 218, 219, 221, 224, 245
işçi sınıfı 35, 152, 221, 230, 231
İkinci Dünya Savaşı 110, 231
imge 18, 37, 65, 73, 96, 107, 127, 139, 165, 174, 175, 181, 182, 197
imlem 80, 82, 83, 84
İncil 58
İngiltere 16, 22, 27, 30, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 41, 42, 44, 45, 46, 48, 52, 53, 56, 126, 133, 134, 184, 221, 235, 236
ironi 66, 182
irrasyonalizm 69, 198
İsa 37
İspanya İç Savaşı 22
İtalya 68

J

Jakobson, Roman 16, 17, 110, 111, 122, 124, 127, 146, 147, 167, 249
James, Henry 41, 47, 49, 56
Jameson, Fredric 109, 229, 230, 236, 239, 247, 250, 253
Jauss, Hans Robert 96, 97, 249
Jensen, Wilhelm 187
Johnson, Samuel 47, 191
Jones, Tom 193
Jonson, B. 47, 55
Joyce, James 47, 48, 94, 121, 196, 251

K

kadın hareketi 153, 159, 198
Kant, I. 35, 70, 71, 236
karşıaktarım 171

karnavalesk 158
Keats, John 47, 99, 200
Keynes, J.M. 226
Kingsley, Charles 41
Kipling, Rudyard 41
Kitabı Mukaddes 80
kitle iletişim araçları 239
Klein, Melanie 173
Knights, L.C. 45
Kolombiya 241
kolonyalizm 243
komedi 104
komünizm 48, 158
Kopernik 46, 120
Kristeva, Julia 145, 195, 196, 197, 198, 229, 250, 252
kurgu 25, 141
kurmaca 15, 16, 20, 25, 31, 142, 155, 170, 205, 232
Kuzey Amerika 63, 103, 228
kültür 40, 48, 49, 52, 99, 153, 203, 211, 214, 218, 220, 221, 226, 234, 235, 236, 238, 241, 242, 245
kültürel kuram 243
kültürel materyalizm 235

L
Lacan, Jacques 145, 167, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 194, 195, 197, 200, 227, 228, 231, 251
Lamb, C. 16, 24
Landor, Walter Savage 50
langue [dil] 109
Lawrence, D.H. 47, 56, 57, 58, 121, 182, 183, 184, 185, 186, 190, 226, 247
Leavisçi 46, 49
Leavis, F.R. 41, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 52, 53, 56, 57, 59, 60, 64, 65, 71, 72, 77, 78, 191, 205, 211, 247
Leavis, Q.D. 44, 248
Lenin, V.I. 123, 180, 228
Lesser, Simon 190, 251
Lévi-Strauss, Claude 110, 115, 116, 120, 123, 124, 127, 132, 141, 146, 249
Lewis, C.S. 205
liberal hümanizm 206, 207, 213
liberalizm 53
258
Londra 16, 21, 33, 35, 41, 44, 49, 51, 52, 53, 59, 64, 67, 80, 87, 91, 100, 118, 127, 129, 130, 134, 149, 171, 173, 179, 185, 187, 189, 190, 195, 196, 200, 212, 214, 221, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 241, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253
Lotman, Yuri 113, 114, 115, 123, 250
Lukács, György 79, 253

M
Macaulay, T. 16, 24
Madonna 236
Mailer, Norman 87
Mallarmé, Stéphane 198, 248
Manchester 20, 226, 229, 234, 236, 237
Manş 33, 133
Marcuse, Herbert 200, 251
Marksist eleştiri 227, 229
Marksizm 133, 234, 235, 252, 253
Marvell, Andrew 15, 20, 53, 57
Marx, Karl 16, 24, 26, 48, 120, 162, 191, 192, 220, 231, 232, 235, 252
masal 106, 116, 188
materyalist 172, 234, 236
Maurice, F.D. 41, 80, 156
Mayakovski, Vladimir 147
mazoşizm 160
mektup 117
metaeleştiri 134, 204
metafizik 58, 77, 78, 79, 143, 144, 160, 196, 227, 236, 238, 240
metafor 20, 111, 167, 175, 177
metinlerarası 238
metonimi 20, 111, 177
Michelangelo 187
mikrosiyaset 230
Miller, J. Hillis 73, 155, 156, 192, 227, 236, 249, 251
Millett, Kate 171, 229, 252
milliyetçilik 51, 224
Mill, J.S. 16, 24
Milton, John 15, 40, 42, 50, 52, 53, 65, 191, 205, 211, 220, 226, 248
mistisizm 78
mit 104, 115, 203
mitoloji 37, 121, 146

moda 65, 145, 154, 212, 225, 230, 245
modern edebiyat kuramı 202
modern eleştiri 212
modern toplum 196
Moers, Ellen 229, 252
Morris, William 35, 111, 249
Moskova Dilbilim Çevresi 110
Mukarovski, Jan 111, 112
Münih 68
müphemlik 65, 66, 67

N
narsisizm 151, 164
nedensellik 167, 232, 238
neoklasik 32
neokolonyal 242
neoloji 146
nesir 33, 65, 111
nesnellik 83, 148, 237
nevroz 162, 168
Newbolt, Henry 43
Nietzsche, Friedrich 236, 238

O-Ö
Oedipus kompleksi 165, 166, 175, 176, 182, 184
Ohmann, Richard 64, 130
okuma 21, 22, 57, 58, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 95, 98, 101, 126, 127, 132, 135, 136, 144, 152, 153, 156, 158, 189, 215
ontolojik 23, 118, 216
organik toplum 51, 67, 77, 203
ortaçağcılık 121
Orwell, George 22
otoerotizm 164
Owen, Wilfred 44
oyun 23, 107, 153, 193
ölüm dürtüsü 170, 200
özel mülkiyet 170
öznelcilik 68, 134
öznellik 72, 228

P
Paraguay 91
paranoya 168
Paris 133, 153, 158, 231, 248, 249, 250, 252
parole [söz] 109
Pascal 16
Peirce, C.S. 113
Platon 141
Polonya 54
Pope, A. 32, 40, 47, 191
popüler kültür 226
postkolonyalizm 241, 242
postkolonyal kuram 241, 243
postmodernizm 229, 230, 235, 236, 238, 239, 240, 241
postradikal 227
postromantikler 33
postyapısalcı eleştiri 150
postyapısalcılık 139, 143, 152, 158, 159, 173, 231, 235
Poulet, Georges 72, 74, 248
Pound, Ezra 38, 55, 56, 121
pozitivizm 68
Prag 110, 111, 112, 123
Prag Okulu 112, 123
Propp, Vladimir 116, 249
Protestanlık 53
Proust 217, 222
psikanalitik 108, 149, 169, 180, 184, 185, 187, 188, 189, 191, 195, 197, 200, 242
psikanalitik eleştiri 187
psikanalitik kuram 180
psikanaliz 162, 173, 189, 198, 199, 213, 217, 229
psikoloji 17, 45, 59, 191
psikotik 168, 197
psikoz 168
Puşkin, A. 17

Q
Quiller, Arthur 42, 45, 46

R
Racine 16, 145, 146
raison d'etre 134
Raleigh, Walter 43, 44, 49, 51
Ransom, John Crowe 60, 64, 248
rasyonalizm 53, 60, 192
reel sosyalizm 230
Reich, Wilhelm 79, 200
reklam 48, 150
Restorasyon Tiyatrosu 47
retorik 131, 156, 191, 192, 212, 213, 218, 233
Richard, Jean-Pierre 64, 72, 74, 79, 130, 240, 248, 250, 251

Richards, I.A 29, 44, 45, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 248
Riffaterre, Michael 127, 250
Robespierre 223
Roma İmparatorluğu 22
roman 16, 19, 20, 24, 31, 39, 46, 50, 56, 64, 65, 75, 87, 88, 89, 94, 96, 98, 100, 101, 127, 175, 182, 184, 185, 186, 187, 190, 197, 198, 212
romantik 32, 33, 34, 35, 57, 63, 77, 87, 104, 106, 111, 118, 123, 163, 188, 190, 191, 192, 197, 243
romantik dönem 32
romantik Protestan 191
romantizm 35, 53, 87, 147
Rorty, Richard 240
Rousset, Jean 72, 249
Rönesans 232, 233
Rusya 17

S-Ş
sanal 130
sanat 17, 18, 26, 33, 34, 35, 36, 50, 60, 69, 78, 79, 86, 94, 112, 150, 187, 188, 198, 214, 226, 238, 241, 242, 244, 245, 246
sanayi toplumu 46
Sartre, Jean Paul 79, 96, 97, 249
satirik 131
Saussure, Ferdinand 74, 108, 109, 110, 111, 113, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 138, 139, 146, 158, 160, 175, 177, 249
Schiller, Friedrich 35
Schleiermacher, Friedrich D.E. 80
Scrutiny 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56, 57, 61, 63, 134, 248
sémantique structurale 116, 249
sembolizm 147
semiyotik 128, 195, 196, 197, 198, 227
Sévigné, Madame de 16
Shakespeare, W. 15, 25, 26, 42, 47, 52, 62, 80, 81, 83, 89, 208, 209, 220, 222, 232, 234
Shaw, G.B. 194, 195
Shelley, Percy Beysshe 32, 34, 47, 52, 191, 202
Showalter, Elaine 227, 228, 229, 252
sibernetik 123
Sidney, Philip 32, 118, 244
simge 35, 36, 37, 55, 63, 123, 182, 187
sinema 48, 59, 147, 179
sinoloji 75
siyaset 40, 47, 56, 159, 202, 217, 221, 227, 228, 229, 231, 237, 239, 242, 243, 244
siyaset kuramı 229
siyasi eleştiri 217, 227, 240
sınır metin 150
Soğuk Savaş 64
sone 239
sosyal demokrasi 226
sosyalizm 152, 228, 230
sosyoloji 17, 204, 205, 229, 244
söylem kuramı 211, 212, 216
Spencer, Herbert 16, 47, 227
Spenser, Edmund 94, 191, 220
Spillane, Mickey 118
Spitzer 118
Stalinizm 17, 18
Starobinski, Jean 72, 74, 249
Sterne, Laurence 19, 47, 126
Strindberg, August 195
süperego 166
Swift, J. 175
Şiklovski, Victor 17, 19, 147
şiir-şiirsel 16, 19, 20, 21, 23, 32, 33, 34, 35, 40, 44, 46, 50, 51, 54, 55, 56, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 100, 110, 111, 113, 114, 115, 130, 131, 135, 147, 155, 156, 189, 191, 192, 198, 212
şovenizm 44

T
Tanrı 54, 61, 106, 132, 142, 147, 185, 186, 196, 227
tarih-tarihsel 16, 19, 22, 23, 24, 26, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 41, 45, 46, 47, 51, 55, 57, 59, 62, 67, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 96, 97, 99, 102, 105, 106, 109, 112, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 130, 146, 150, 151, 152, 154, 155, 158, 160, 161, 172, 198, 202, 203, 204, 205, 207, 209, 210, 215, 216, 220, 223, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 238, 241, 242, 244

tarihselcilik 83, 232, 233, 234, 245
Tate, Allen 60, 248
teknokrasi 103
Tekvin 16
teleolojik 232
Tennessee, Williams 63
Tennyson, A. 47, 58
teosofi 121
Thatcher, Margaret 235
Tinyanov, Yuri 17, 122
tiyatro 31, 52, 147
Todorov, Tzvetan 115, 116, 236, 249
Tomaşevski, Boris 17
toplumsal cinsiyet 159, 164, 166, 197, 215
toplumsal gerçeklik 102
toplumsal iktidar 29, 224
toplumsal kod 91
toplumsal sınıf 31, 38, 45, 51, 180
totem 116
tragedya 146
trajedi 104
Tressell, Robert 222

U-Ü
Updike, John 88, 89
Uzakdoğu 41
Üçüncü Dünya 153, 201, 226, 227, 242, 243
üstdil 148, 237
ütopya 237

V
Van Gogh, Vincent 78
Varşova 33
varlık 76, 85
Vietnam 153, 224
Viktorya dönemi 37, 39, 47
Viyana 161, 171
Viyana Genel Grevi 68
Vodiçka 111
Voloşinov, V.N. 127, 253

W
Warhol, Andy 35, 228
Webster, Merriam 15
Wellek, René 118
Williams, Raymond 35, 48, 51, 194, 195, 221, 229, 233, 234, 252, 253
Wimsatt, W.K. 60, 62, 248
Wittgenstein, L. 23, 74
Woolf, Virginia 23, 47, 196, 197, 215, 233
Wordsworth, W. 47

Y
yabancılaşmış emek 47
yanılsama 69, 98, 153, 178, 195, 210, 213
yapıbozum 143, 144, 155, 156, 157, 158, 212, 217, 231, 232
yapısalcılık 106, 108, 109, 110, 112, 115, 116, 117, 119, 120, 123, 125, 126, 129, 133, 134, 146, 149, 152, 206, 210, 212, 226
yaratıcılık 218
Yeats, W.B. 27, 121, 191, 199
Yeni Eleştiri 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 87, 103, 105, 112, 123, 156, 157
yeni tarihselcilik 232, 233
yorumbilgisel fenomenoloji 79
yorumbilgisi 68, 79, 83, 87, 135, 189
yorumbilimsel fenomenoloji 209

Edebiyat kuramı, nükleer fizik kadar anlaşılmaz bir şey midir? Sadece edebiyat metinlerini içeren ve sadece onlara uygulanabilen bir edebiyat kuramından söz etmek mümkün müdür?

Eagleton, edebiyat çalışmalarının neden nükleer fizikten farklı olduğunu, edebiyatın herkese ulaşabilecek "sıradan" bir dile sahip oluşuyla açıklıyor; işçi, avukat, antropolog, öğrenci, yani hemen herkes edebiyatı okuyabilir, anlayabilir ve edebiyattan zevk alabilir. Ama bu, demokratik bir yaklaşımı benimseyen, belirli bir tarihsel dönemde ortaya çıkmış belirli bir edebiyat kuramının tezidir.

Eagleton, *Edebiyat Kuramı*'nda temel olarak, kendinden menkul edebiyat kuramı diye bir şeyin olmadığını ve olamayacağını; bu kuramın, kimi insani bilim alanlarından çıkıp onlarla sürekli flört halinde hayatına devam ettiğini söylüyor. Yazar, "Edebiyat nedir?" gibi temel ama cevaplandırması da bir o kadar zor bir soruyla yola çıkıyor. Bu soru ve çevresinde konumlanan "kurmaca", "hayal gücü", "edebi dil", "edebi aygıt" gibi kavramlara dair sorulara, Marksist ve tarihsel bir yaklaşımla, kimi zaman çok sevimli ve hınzırca denebilecek örneklerle cevaplar arıyor.

Kitabın ilerleyen bölümlerinde fenomenoloji, yorumbilgisi, alımlama kuramı, yapısalcılık, göstergebilim, postyapısalcılık ve psikanaliz duraklarına uğrayarak, bunları salt tarif etmekle yetinmeyip her biri için politik, tarihsel, eleştirel bağlama oturan çarpıcı tartışmalar yapıyor.

Edebiyat kuramı gibi asık suratlı olabilecek bir meseleyi kimi zaman gülümseyerek, hatta bazen yüksek sesle gülerek okuma zevki veren bu kitap sadece edebiyat eleştirmenlerinin ya da öğrencilerinin değil, edebiyatı seven, okuyan herkesin ilgisini hak ediyor.

Genişletilmiş yeni basımında yer alan Sonsöz'deki samimi Marksist kuram özeleştirisine; feminist ve postyapısalcı kuramlarla ilgili 90'lı yıllarda yapılan en taze tartışmalara; kültürel incelemeler, postmodern kuram, yeni tarihselcilik, postkolonyal kuram gibi yakın tarihli tartışma ve eleştirilere, ayrıca tüm bunlarla ilgili verilen kapsamlı okuma listelerine de özellikle dikkat!

"Edebiyat çalışmaları alanında son elli yılın en ilginç ve şaşırtıcı eğilimleri konusunda özlü bir rehber."

The Nation

AYRINTI • SANAT VE KURAM
ISBN: 978-975-539-412-1
9 789755 394121

4. BASIM

20 TL