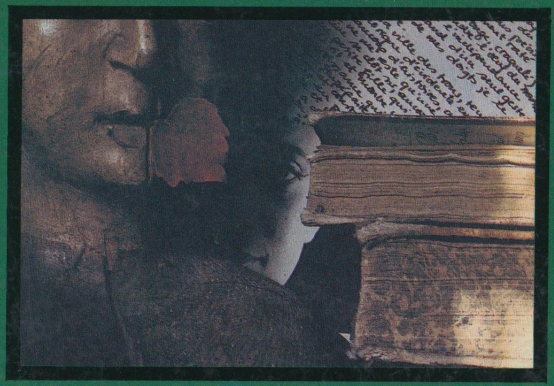
Edebiyat Kuramı

TERRY EAGLETON

İngilizce'den çeviren: Esen Tarım

AYRINTI



TERRY EAGLETON

Terence Eagleton, Salford'da doğdu (1943). Cambridge Üniversitesi'ni bitirdikten sonra aynı üniversitenin İngiliz Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi oldu. 1969'da Oxford Üniversitesi'nin Wadham Koleji'nde ders vermeye başladı. **New Left Review** adlı dergide yazılar yazdı.

Eagleton, ilk kitabı **Shakeapeare and Society** (Shakespeare ve Toplum)'i 1967'de yayımladı. 1976'da yayımlanan **Marxlam and Literary Criticlam'**de (Edebiyat Eleştirisi Üzerine) Marx ve Engels'in yanı sıra Plehanov, Troçki, Lenin, Lukács, Goldmann, Caudwel, Benjamin ve Brecht gibi düşünürlerin edebiyat konusundaki yaklaşımlarını değerlendirir. Edebiyat-tarih ilişkisi, biçim-içerik ilişkisi, yazarın politik bağlanmaları, sanatın üretim ve teknolojiyle ilişkisi gibi konular çerçevesinde Marxist edebiyat eleştirisinin temel sorunlarını tartışır. Aynı yıl yayımlanan **Criticlam and Ideology** (Eleştiri ve İdeoloji) ise Eagleton'ın en önemli yapıtlarındandır. Bu kitabında, maddeci bir estetik ve bilimsel bir metin eleştirisi oluşturmak amacıyla edebiyat metni ile ideoloji arasındaki ilişkiyi ve edebiyat eleştirisinin oluşmasına katkıda bulunan ideolojik etmenleri ele alır.

Hareket noktası yaptığı düşünür ve yazarlar arasında Benjamin'in yanı sıra, Marxizm ile Rus Biçimciliği'ni birleştirmeye çalışan Mikhail Bakhtin ile Yapısalcılık sonrası Fransız düşüncesinde önemli bir yeri olan Jacques Derrida vardır.

• **BAŞLICA YAPITLARI: Shakespeare and Society,** 1967, (Shakespeare ve Toplum); **Exlles and Emlgrés,** 1970, (Sürgünler ve Mülteciler); **Mytha of Power: A Marxlat Study of the Brontës,** 1975, (İktidar Mitleri: Brontë Kardeşler Üzerine Marxist Bir İnceleme); **Criticlam and Ideology,** 1976, (Eleştiri ve İdeoloji); **Marxism and Literary Criticism,** 1976, (Marxism ve Edebiyat Eleştirisi Üzerine); **Walter Benjamin or Towarda a Revolutionary Criticism,** 1981, (Walter Benjamin ya da Devrimci Bir Eleştiriye Doğru); **The Rape of Clarissa,** 1982; **Literary Theory,** 1983, (Edebiyat Kuramı).

AYRINTI: 30
İnceleme dizisi: 15

EDEBİYAT KURAMI
Terry Eagleton

İngilizce'den çeviren
Esen Tanm

Yayına hazırlayan
Tuncay Birkan

Kitabın özgün adı
Literary Theory/An Introduction

Bu kitap Basil Blackwell Yayınevi'nin
1983 basımından çevrilmiştir

Ofset baskıya hazırlık
Renk Yapımevi, Başmusahip Sk. 3/3
Cağaloğlu-İstanbul Tel: 526 91 69

Baskı
Kıral Matbaası 527 39 69

Birinci basım
Kasım 1990

AYRINTI
Yayınevi
Başmusahip Sk. 3/4 Cağaloğlu-İstanbul Tel: 511 70 09

Terry Eagleton

EDEBİYAT KURAMI



İ N C E L E M E

ŞENLİKLİ TOPLUM
İvan İllich/2. basım

YEŞİL POLİTİKA
Jonathan Porritt/2. basım

Marks, Freud ve
GÜNLÜK HAYATIN ELEŞTİRİSİ
Bruce Brown/2. basım

KADINLIK ARZULARI
"Günümüzde Kadın Cinselliği"
Rosalind Coward/2. basım

FREUD'dan LACAN'a PSİKANALİZ
Saffet Murat Tura

NASIL SOSYALİZM? HANGİ YEŞİL? NE İÇİN SANAYİ?
Rudolf Bahro

ANTROPOLOJİK AÇIDAN ŞİDDET
Der: David Riches

ELEŞTİREL AİLE KURAMI
Mark Poster

İKİBİN'E DOĞRU
Raymond Williams

DEMOKRASİ ARAYIŞINDA KENT
Kürşat Bumin

YARIN
Sanayi Toplumu Yol Ayrımında / Eleştiri ve Gerçek Ütopya
Robert Havemann

DEVLETE KARŞI TOPLUM
Pierre Clastres

RUSYA'DA SOVYETLER (1905-1921)
Oskar Anweiler

BOLŞEVİKLER VE İŞÇİ DENETİMİ
1917'den 1921'e Devlet ve Karşı Devrim
Maurice Brinton

EDEBİYAT KURAMI
Terry Eagleton

SANAYİ SONRASI ÜTOPYALAR
Boris Frankel

EZİLENLERİN PEDAGOJİSİ
Paulo Freire

ÖZGÜR EĞİTİM
Joel Spring

İÇİNDEKİLER

— SUNUŞ: YİRMİNCİ YÜZYILDA EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ VE TERRY EAGLETON / Jale Parla 7
— ÖNSÖZ / Terry Eagleton 23
— GİRİŞ: EDEBİYAT NEDİR? 25
I. İNGİLİZ EDEBİYATININ YÜKSELİŞİ 41
II. FENOMENOLOJİ, YORUMBİLGİSİ, ALIMLAMA KURAMI 79
III. YAPISALCILIK VE GÖSTERGEBİLİM 114
IV. YAPISALCILIK SONRASI 149
V. PSİKANALİZ 173
— SONUÇ: POLİTİK ELEŞTİRİ 215

Charles Swann ve
Raymond Williams için

SUNUŞ: YİRMİNCİ YÜZYILDA EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ VE TERRY EAGLETON / Jale Parla

BİÇİMCİ YAKLAŞIMLAR

Yirminci yüzyılda edebiyat eleştirisi yazın metni üzerinde odaklanır. Birbirinden farklı yönler izleyen çok çeşitli eleştiri kuram ve yöntemlerinde, eleştirinin belki de en tartışmalı yüzyılı diye nitelendirebileceğimiz bu yüzyılda artık yazın metninden yola çıkma gerekliliği asgari bir ortak nokta oluşturmuştur. Terry Eagleton, yüzyıl başında tümüyle karşıt yönlerde ilerleyen biçimci ve tarihsel eleştirinin yüzyıl sonunda bu ortak noktada birleşebilmesini sağlayan kuramsal aşamayı gerçekleştirebilmiş bir eleştirmendir.

İngiliz edebiyatında ondokuzuncu yüzyılın sonu Matthew

Arnold'ın İngiltere'de kültür ve sanatın can cekişmesi üzerine yaktığı ağıtla yankılanır. Arnold'a göre, bir yüzyılı geçkin bir süredir yaşantısını bireyci-yararcı liberal ideolojiye uydurmuş olan İngiliz toplumu sonunda kültür ve sanatı öldürmeyi başarmıştır. Batı'nın büyük yazarlarını çıkarmış hümanist geleneğe ve bu geleneğin başyapıtlarına dönerek gerçekleştirilecek bir kültürel yenilenme programı acil bir gereksinim haline gelmiştir; kültürlü kişiler kadar "ahlaklı" kişilerin de yetişmesi için. İşte bunun için Matthew Arnold geleneğe dönmeyi, başyapıtları yeniden okuyup değerlendirmeyi, uzmanlaşmış bir akademik uğraştan çok ahlaki bir zorunluluk olarak önermişti. Yirminci yüzyılın ilk otuz yılında İngiltere ve Amerika'da edebiyat çalışmalarının niteliğini saptayan, Arnold'ın bu çağrısıdır. Büyük edebi geleneğe dönüş ve o geleneğin, Arnold'ın deyişiyle "kilometre taşlarını" oluşturan başyapıtlarını taze bir anlayışla incelemek için yeni yöntemsel arayışlar oluşacaktı. Edebiyat çalışmaları, profesyonel bir uzmanlık dalı olmaktan öte bir anlam ve işlev kazanacaksa; bu, ister istemez bu çalışmaların klasikçi seçkinlerin tekelinden alınıp ulusal edebiyat geleneğinde odaklaşmayı öngören daha orta sınıf bir uzmanlaşmayı kabul etmekle gerçekleşecekti. 1932'de F.R. Leavis, *Scrutiny* dergisini tam da bu iddiayla başlattı. Derginin önde gelen iddiası, adının da açıkça belirttiği gibi, inceleme ve araştırmaydı. Ama bu inceleme ve araştırma artık "filolojik", yani klasik dil ve edebiyat tarihlerini öğrenmeye yönelik olmayacaktı. Bu, İngiliz edebiyatında ve F.R. Leavis'in hocalık yaptığı Cambridge Üniversitesi'nde akademik bir devrim demekti. O güne dek İngiliz edebiyatı çalışması bağımsız bir uzmanlık alanı oluşturmuyordu. Önce klasik Yunanca ve Latince ve bu dillerde yazılmış tüm yapıtlar öğreniliyor, sonra İngiliz edebiyatının geçirdiği dil evreleri çalışılıyordu. İngiliz şair ve yazarları, biyografik bilgiler önde gelmek üzere, bu dil evrelerine göre sınıflandırılıyordu. Bu sınıflandırmada en geçerli ölçüt de Yunan ve Latin klasiklerine ne denli yaklaşabildikleriydi.

F.R.Leavis işe klasikçi önyargıya cephe almakla başladı. Öyle de başarılı oldu ki, Terry Eagleton'ın deyişiyle, 1920'lerin başında İngiliz edebiyatı ile uğraşmanın neye yarayacağı pek

belli değilken, 1930'larda insanın vaktini başka bir şeye harcamasının hikmeti sorgulanır olmuştu.

Leavis ve *Scrutiny*cilere göre edebiyat uğraşı kişinin dünya görüşünü ve değer yargılarını dönüştürecek bir güce sahipti. Ama bunun için skolastik yargılardan kurtulup metinlerin *kendilerine* dönmek gerekiyordu. Leavis'in Cambridge Üniversitesi'nde başlattığı yapıta odaklanmış "uygulamalı eleştiri" seminerleri, bu yeni yöntemin provasıydı. Öğrenci-okur taptaze bir bakışla sayfanın başına oturmalıydı. Metnin ait olduğu dönem, akım, yazar hakkında bir şey bilip bilmemesi önemli değildi, hatta belki de işin başında bildiklerini unutmuş olması gerekiyordu. *Scrutiny* ve "uygulamalı eleştiri" seminerlerinin ürettiği yeni fikir ve yargıları elinizdeki kitapta bulacağınız için şimdi bu radikal eleştiri anlayışının kardeş gelenekte, Amerikan edebiyatında nasıl yankılandığına bakalım.

Sözümona kurumsal yargıların görece gevşek olduğu Amerika'da da uygulamalı eleştiri İngiltere'deki kadar dehşetle karşılandı ve cehaletle yargılandı. Ama bir grup eleştirmenin kolektif çabası sayesinde belki de o günden bugüne Amerika'da edebiyat eleştirisine en kalıcı damgayı vuran anlayışı oluşturdu.

Yazardan (yani yazarın yaşamından ve hatta o yapıtı yazmaktaki niyetinden) ve toplumsal ortamdan bağımsız olarak yazın metninde odaklanmak elbette yalnızca bir vurgu değişiminden ibaret değildi. Her yeni yöntem gibi, bu yöntem de önerdiği yenilikle birlikte birçok soruyu barındırıyordu. Metne nasıl bir birikimle yaklaşılacak? Metin nasıl bir yöntemle okunacak? Anlam ve edebi değer konusunda bir anlaşmaya varılacak mı? Varılacaksa bu nasıl olacak?

İngiltere'de Leavis'in başlattığı uygulamalı eleştiriyle Amerika'da gelişen Yeni Eleştiri yöntemi arasındaki köprüyü I.A.Richards kurdu ve bunu yaparken de Leavis ilkelerinden ayrılmadan yukarıdaki soruların yanıtlarını aradı. Richards'a göre yazın metni üzerinde odaklanacak dikkatlerin öncelikle kavraması gereken şey bu metnin *çok özel* bir dil dokusu olduğunu kabul etmek ve sonra da bu *farklı* dokunun metnin şiirselliğini

belirleyen dilbilimsel özelliklerini sınıflandırarak bu özelliklerin yarattığı *estetik tepkiyi* bilinçlendirmekti. Bu özellikler dilin günlük ve bilimsel kullanımında bulunmayan özelliklerdir. Dilin günlük kullanımı, belli bir amacın gerçekleşmesine yönelik yararcı bir kullanımdır. Örneğin "Bana bir bardak su getir" cümlesi, bir bardak suyun kullanılmak üzere getirilmesini amaçlarken, "Bir yudum su ver bana billur pınarlarından" cümlesinde pınarın gerçekten bir yudum su uzatacağı düşünülmez. Aynı şekilde, "Su, hidrojenden ve oksijenden oluşur" cümlesi, "Su, hidrojen ve oksijenin tutkulu birlikteliğiyle vardır" biçiminde söylenmez. Bir bardak su isterken kastettiğimiz su bellidir; hidrojen ve oksijenden oluşan su da. Ama billur pınarların suyu zihnimizdeki bir imgeye yöneliktir; belirli bir billur pınarın belirli bir yudum suyuna değil. Kısaca, Richards'ın *edebi dil* ayrımı, yararcı olmayan, duyulara hitap ederek duygusal tepki yaratmaya yönelik dili belirler. Bu dilin kullanıldığı metinler gerçek dünyadaki belirli nesnelere gönderme yapmaz. Uyandırmak istediği tepkiyi duyulara hitap eden imgelerle elde eder. Okur, şiiri ya da edebi metni gereken duyarlılıkta okursa -ki bunu herkes başarabilir- belirli bir duygusal yoğunluk ve bu yoğunluğun verdiği hazza ulaşacaktır. Bu dengeli bir hazdır. Neredeyse iyileştirici bir gücü vardır (Richards'taki dengeli haz -*synaesthesia*- kavramı insanın aklına Aristoteles'teki *katarsis* kavramını getiriyor). Böyle bir haz durumunda okur, yaşantısal gerçekliği, bu gerçeklikle ilintili temel ahlaki normları kavrar; ama bu, metinden bir ders çıkarmak anlamına gelmez, yani yazın metni okuru bu duruma ilkesel ya da ahlaksal bir bildiri ileterek sokmaz. Metnin yapısındaki gerilim dengesi, imgelerin yoğunluğu, yaratılan yaşantısal yanılsamanın hem karmaşıklığı hem de bu karmaşıklığın bir iç tutarlılıkla verilmiş olması, dengeli haz durumunu gerçekleştirir. Her okur, çok dikkatli bir yakın okumayla ve kendi yaşantısının duyarlılık birikimiyle metnin bu özelliklerine ulaşabilir. Bunun için o metnin ne zaman yazıldığını, yazarının kim olduğunu, hangi toplumsal ve tarihsel koşullarla çerçevelendiğini bilmesine gerek yoktur. Yazın metni öylesine kusursuz bir bütündür ki anlamı ve etkisi kendisidir, kendi dışında ve ötesindeki olgulara bağımlı değildir.

Estetik bir *nesne* olan yapıtın anlam katlarının çokluğu, doğasının gereğidir; dış dünyaya hiçbir göndermeyle bağlı olmadığı gibi, bire bir anlam belirlemeleriyle de sınırlandırılamaz.

Metinde odaklanmış olmakla birlikte, yazın metnine Yeni Eleştiricilerden daha teknik bir biçimde yaklaşan ve yazın metnini toplumsal ve tarihsel art alanından tümüyle soyutlamayacak analiz yollarını açık bırakan Rus Biçimcileri oldu. Rus Biçimciliği 1914 yılında Viktor Şiklovski'nin yazılarıyla başladı ve 1930'da Stalin tarafından tümüyle yasaklanıncaya kadar sürdü. Ama Eagleton'ın bu kitabında da görüleceği gibi, Rus Biçimcilerinin analitik yöntemleri günümüze dek geçerliliğini korudu. Petersburg'daki OPAJAZ grubuyla (Şiir Dilini İnceleme Derneği) Moskova'daki Dilbilimciler Ekibi'nin çalışmalarından oluşan Rus Biçimciliğinin OPAJAZ'daki öncüsü Victor Şiklovski, Moskova'daki öncüsü ise Roman Jakobson'du. Kendilerini bir akım olarak görmeyen bu grubun (onlara Rus Biçimcileri ismi sonradan yakıştırılmıştır) tekil çalışmaları birbirinden oldukça farklı olduğu için ortak amaçlarının, en genel biçimiyle edebiyat çalışmalarını yönlendirecek bilimsel bir yöntem arayışı olduğu söylenebilir.

Biçimci kuramın başlıca nesnesi şiirdir. Rus Biçimcileri şiir dilinin günlük dilden tümüyle bağımsız, ayrı bir dil olduğunu düşünüyorlardı. Ayırıcı özelliği de şiir dilinin mutlaka içermesi gereken *yadırgatma* öğesiydi. Bu yadırgatma, seçilen sözcüklerin seslerine konulan vurguyla, alışılmamış sentaktik düzenlemelerle, sözcüklerin dizimindeki ritmik ustalıklarla gerçekleşiyordu. *Yadırgatma* ya da *yabancılaştırma* etkilerinin kasıtlı kullanılışı, bir metni edebi yapmaya, yani ona edebilik kazandırmaya yetiyordu. Bu edebilik, metnin mesajı ya da anlamıyla değil, yalnızca teknik *dilsel* yadırgatma amacıyla ölçülebiliyordu. Okur da bu teknik sayesinde güncel dile olan bağışıklıktan kaynaklanan kayıtsızlıktan sıyrılıyor, sözcükleri taze bir biçimde algılıyor, dilin kendisi onun için bir sanat nesnesi haline geliyor, dile olan tepkisi aynı bir müzik parçası ya da resme olan tepkisine benziyordu. Bu yadırgatma ya da yabancılaştırma amacı belli tekniklerin yinelenmesiyle mekanikleşemez miydi? Buna verilen cevap şuydu: Yabancılaştırma ya da yadırgatma etkisi edebi tekniğin

kendisinden kaynaklanmaz, onun nasıl kullanıldığından, diğer hangi öğelerin yanına getirilerek vurgulandığından kaynaklanır. Yadırgatma, edebi tekniklerin vurgulanışıdır. Bu vurgulama ya da ön plana çıkarma, edebi gelenek içinde başlıca yazar eylemidir zaten. Yani, klişeleşerek yadırgatma etkisini eskitmiş bir edebi teknik, yeni bir vurgulamayla yine yadırgatıcı hale getirilebilir. Ya da edebi gelenekte daha önce ikincil bir yer tutmuş, fazla popüler ve bu anlamda klişeleşmiş oldukları için başyapıt düzeyine çıkamamış yapıtların biçimsel özellikleri, daha ileri bir zamanda, yeni bir akımın içinde öne çıkarak edebilik kazanabilir. Edebi gelenek de aslında süreklilikten değil kesintilerden oluşur. Edebiyat geleneğindeki tek süreklilik, yadırgatma eyleminin sonucu olan kesintilerdir.

Eleştiriyi bilimsel bir temele oturtmak iddiasında olan Rus Biçimcileri'ne göre, eleştirinin nesnesi edebiyat değil, edebiliktir. Böyle olunca, edebi yapıtın "içeriği" ve "biçimi" gibi bir ikilem de kalmaz. Edebiyat yapıtı biçimden oluşur, edebiyat dilinin belirli teknik ve taktiklerle kullanımı ya da olay örgüsünün ne olduğu na değil, nasıl dizildiğine göre belirlenir.

Biçimciler için, şiir, şiirsel dile eşitse (yani sözcüklerin sessel özelliklerinin vurgulanması, ritm duygusunun en beklenmedik biçimlerde uyandırılması, sözcüklerin anlamlarına göre değil işlevlerine göre okunması), düzyazı nedir? Aynı *edebilik* kıstası düzyazıyla yazılmış edebiyat yapıtları için de, yani kısa öykü ve roman için de geçerli midir? Bu sorunun düz ve kesin yanıtı "evet"tir. Çünkü, öncelikle, edebi dil, güncel dilden zaten ayrı ve bağımsızdır. Yalnız, öykü ve romanda yadırgatma ve vurgulama olay dizgisiyle de sağlanır. Önemli olan öykünün olayları ya da konusu değildir; bu olayların nasıl yan yana geldiğidir, dizilişlerindeki taktiktir. Olaylar, bu teknik ve taktikleri sergilemek, okuru yapıtın bir kurmaca olduğunun bilincine vardırmak için kullanılır.

Yeni Eleştiri'de tümüyle yadsınan tarihsel-toplumsal boyutun, Rus Biçimciliği'nde, geleneğe verilen yerle bir ölçüde giderildiğini görüyoruz. Gerçi Rus Biçimciliği'ne göre edebiyat geleneği tümüyle bağımsız bir gelenek olup yalnızca kendi

yasalarıyla incelenmelidir. Yine de Rus Biçimcileri, yadırgatma tekniğinin işlevinin değerlendirilebilmesi için, edebi geleneğin iyi bilinmesini şart koşarlar. Ama onların sisteminde de bu geleneğin tarihle ilişkisi edebiyat eleştirisinin alanına girmez. Çünkü edebiyat geleneğini oluşturan yasalarla, toplumsal-tarihsel süreçleri oluşturan yasaların hiç ilgisi yoktur.

İZLEKSEL ELEŞTİRİ

Amerika'da Yeni Eleştiri akımının geliştiği yıllarda, Harvard Üniversitesi'nde genç bir İngiliz edebiyat profesörü, Thomas Mann, Marcel Proust ve James Joyce'u ders programına koyarak geleneksel filolojik yaklaşıma karşı tavır aldı. Bu, öğrencilik yıllarında eğitimini T.S.Eliot'tan Marksizme kadar uzanan çok geniş bir etki alanına açan Harry Levin'di. Gerek Yeni Eleştiri'nin gerekse Rus Biçimciliğinin metne dönük eleştiri yaklaşımına arketipçi eleştirinin verilerini de katan ve bunun da ötesine giderek edebiyat eleştirisini hem tarihsel-toplumsal bir eksene hem de edebiyat gelenekleri içine oturtmayı amaçlayan Herry Levin, aynı üniversitede verdiği İzleksel Eleştiri seminerlerinde bunun nasıl yapılacağını göstermeye çalıştı. Bu yöntem, biçimci eleştirilerin metin üzerinde odaklanma ilkesini benimsemekle birlikte, Yeni Eleştiri'nin biraz daha da masumane bir aldatmacanın ötesine gidemeyen "yaşantısal duyarlılık" ilkesini yeterli bulmuyordu. Tersine, izleksel eleştiriyi uygulamak için çok boyutlu bir birikim gerekliydi. Yakın metin okuması en az bir, tercihen birden fazla edebiyat geleneği iyi bilinerek yapılmalıydı. Çünkü incelemenin amacı edebi gelenekteki tema ve motiflerin sürekliliğini, kesintilerini, tek tek yapıtlardaki biçimsel dönüşümlerini saptamak ve bu devinimin tarihsel ve sosyolojik art alanını da ortaya çıkarmaktı. Yapmak istediği, biçimi hiç gözardı etmeden, edebiyatı yeniden tarihin akışına iade etmek, edebiyata hiçbir şeyin "yabancı" ya da "dışsal" olamayacağını kanıtlamaktı. Örneğin "başkaldırı" arketipini Yunan mitolojisi ve Tevrat'tan başlayarak Al-

bert Camus'nün varoluşçu "âsi"sine dek izlerken, başkaldırı izleğinin çevresinde ortaya çıkan karakterleri (şeytan, Faust, Don Juan, vb), bu karakterlerin her birinin değişik yapıtlarda geçirdiği izleksel dönüşümleri (Magus prototipinden Ortaçağların lanetlenmiş Faust'una, oradan Goethe'nin Aydınlanma kahramanı Faust'una geçiş gibi), mitin klişeleşerek motif, motifin yeni bir teknik vurgu ya da öne çıkarmayla leit-motif olarak kullanımını, yeni bir edebiyat türünün ortaya çıkışının art alanındaki sosyolojik ve epistemolojik olguları içeren alabildiğine kapsamlı bir okuma öneriyordu. Amerikan eleştirisinin, Levin'in önerdiği bu zor çizgiyi izlemeyip özellikle 1970'ten sonra yapısalcılık ve Derrida etkisinde gelişmesi, 1940'larda başlamış dinamizminin soluğunun kesilmesidir. Şimdilerde Yeni Tarihçilik adı altında, yukarda söz ettiğim türden bir birikimle edebiyata yaklaşan akım, belki de Amerika'da yitirilen bu zamanı telafi edecek. Yeni Tarihçiler'in dikkat çeken isimlerinden Stephen Greenblatt'in Rönesans uzmanı olması da ayrıca ilginç bir rastlantı. Çünkü Harry Levin de, şaşırtıcı bilgi birikiminin yanı sıra, kayda değer bir Rönesans uzmanıdır.

TARİHSEL YAKLAŞIMLAR

Edebiyat eleştirisinde içerikçi ya da tarihsel yaklaşımlar, biçimci yaklaşımların biraz daha eskisine, ondokuzuncu yüzyılın sosyoloji kuramlarına dayanır. Bu türden yaklaşımların ortak özelliğini, edebiyatı çağının tanığı ya da belgesi olarak görmek diye tanımlarsak, kimilerinin yaptığı gibi edebiyat sosyolojisini daha eski bir yüzyıla, Giambattista Vico'nun *Yeni Bilim* adlı kitabının yayımlandığı 1725 yılına kadar götürebiliriz. Bu kitap, toplumsal koşulların Tanrı tarafından değil insan tarafından yaratıldığını savunması ve toplumsal kurumların o toplumun maddi koşullarıyla açıklanabileceğini göstermeye çalışması bakımından çağının çok ilerisinde bir sosyoloji çalışması olarak ilgi çekmiştir. Vico'ya göre Homer'in *Ilyada*'sı Truva Savaşı'ndaki ateşli, genç, dinamik

Kuzey Yunanistan toplumunu anlatır. Oysa *Odyssea*, daha geç bir dönemin olgunlaşmış ama biraz da bıkkın Güney Yunanistanı'nı yansıtır. Kitapla yazıldığı çağ arasındaki ilişkiyi böyle bire bir bir ilişkiymiş gibi açıklayan mekanik materyalist yöntem, daha sonra gerek ondokuzuncu yüzyılın sosyolojik yaklaşımlarının, gerekse yirminci yüzyıldaki kimi Marksist yaklaşımların en çok eleştiri çeken yönü olmuştur.

Sosyolojik yaklaşımda ondokuzuncu yüzyılın en etkili düşünürleri, bütün toplumsal kurumları iklim, coğrafya, ulusal özellikler, gelenekler ve siyasi yapıyla açıklamaya çalışan Herder ve Mme de Stäel'di. 1800 yılında yayımlanan *Toplumsal Kuramlarla İlişkileri Açısından Edebiyat*'ta Mme de Stäel, dehanın en verimli esin kaynağı olan melakolinin Kuzey iklimlerinin bir özelliği olduğunu söyleyerek Kuzey Avrupa edebiyatını bu açıdan değerlendirir «Bu edebiyatta duygular değil analitik bir zihin egemendir. Güney Avrupa edebiyatı ise, güneşli, parlak, cıvıl cıvıl iklimine koşut olarak özgür ve dizginlenmemiş duyguların egemen olduğu coşkulu bir aşk edebiyatıdır. Böyle olunca, konusunu aşk öykülerinden alan romanın da bir Güney Avrupa ülkesinde, örneğin İtalya'da çıkması beklenirdi» der Mme de Stäel. Ama ona göre roman kadınların yarattığı, kadınsal bir türdür ve kadına saygı duymayan, ona toplumda özgür ve önemli yer vermeyen bir toplumda yeşeremez.

Mme de Stäel'in gözlemi de, açıklaması da ilginçtir. Romanın çıkış vatanı olan İngiltere'de ilk romancıların nasıl bir çoğunlukla kadın olduğunu anımsarsak, bu sosyolojik olgunun Mme de Stäel'in gözünden kaçmadığını ve açıklamak gereksinimi duyduğunu görürüz. Onsekizinci yüzyıl İngiliz edebiyatında romanı kadın yazarların başlattığı savı, bugün özellikle feminist eleştirmenlerce benimsenmiş bir olgudur. Gelgelelim Mme de Stäel salt içeriğe bakmayla yetinmeyip biçime de baksaydı, romanın prototipinin bir Güney Avrupa ülkesinde, İspanya'da Cervantes tarafından yazıldığını ve *Don Kişot*'un edebiyat geleneğindeki eski biçimleri yeni bir vurguyla öne çıkararak yeni bir türün habercisi olan kesintilerden birini oluşturduğunu gözlemleyebilecekti.

Edebiyat eleştirisini bilimsel bir temele oturtmak amaç ve çabasında en iddialı ondokuzuncu yüzyıl sosyoloğu Hippolyte Taine'dir. Taine'in amacı sosyolojiyi ve toplumsal bir kurum saydığı edebiyatı soyutlamalardan kurtarmaktı. Erdem ve kötülüğü bile kimyasal bir bileşim gibi görmek gerektiğini söylerken, kişilik davranış ve özelliklerinin çevreden, yani maddi koşullardan kaynaklandığını göstermek istiyordu. Taine'e göre de edebiyat, toplumun maddi temelleriyle bağıntılıdır ve bu temellerin belki de en kalıcı belgelerini oluşturur. Edebiyatın bu belgeselliği onun değerini küçültücü bir şey değildir, tersine arttırır; çünkü en büyük yazarlar çağlarının nabzını en iyi tutmuş yazarlardır.1858'de yayımlanan *İngiliz Edebiyatı Tarihi*'nde Taine, herhangi bir edebiyat geleneğini bilimsel bir biçimde incelemek için üç kategori önerir: Ulusal özellikler, dönem ve ortam. Bu üç kategoriden tarihsel eleştiri geleneği için sonradan en çetrefil sorunları yaratacak olanı "ortam"dır. Çünkü ortam, Taine'in sisteminde coğrafi ve toplumsal koşulları birlikte içerir. Ama analizinde coğrafi koşullara indirgenir. Örneğin Taine'in sistemini değerlendiren birçok çalışmanın değindiği -Taine'e biraz da haksızlık yapmak pahasına-, Hollanda'da sanatın ortamla ilişkisini açıkladığı bir pasajda Taine sulak iklimlerin yeşil bitki örtüsüne, yeşil bitki örtüsünün de inek yetiştirmeye elverişli olduğunu kaydeder. Peynir, yağ, et gibi besin maddelerine birayı da ekleyince bu besin maddelerini tüketen insanın kişilik yapısını elde ederiz. Böylesine zengin ve aksamasız bir düzenden sakin tabiatlı, tertipli, tedbirli, kendinden memnun, huzur ve rahata düşkün kişilikler çıkar. Bu mekanik analizden "bilinç yaşamı değil, yaşam bilinci belirler" önermesine gelene dek ne kadar yol katedilmesi gerektiği açıktır.

Edebiyat sosyolojisinin tarihi bir uzantısı gibi görünen Marksist eleştiri, Marx ve Engels'in yazılarında doğrudan eleştiri kuramına ilişkin önermeler çok az olduğundan, tarihi maddecilik kuramını edebiyat incelemesine uygulayarak ilerledi. Gençliğinde yazarlığı deneyecek kadar edebiyata meraklı olan Karl Marx, bilincin yaşamı değil yaşamın bilinci belirlediğini söyleyerek edebiyat yapıtlarının *nasıl* bir bilincin sonucu olduğu sorusunu

gündeme getiriyor ve edebiyat sosyolojisine yeni bir yön veriyordu. Taine sosyolojisinin "dönem" ve "ortam" öğelerinin yetersizliğinin yanıtı Marx ve Engels'in ideoloji tanımında bulundu. İdeoloji eğer tüm toplumsal düşünceyi koşullandırıyor, maddi yaşam koşulları da bilinci belirliyorsa, edebiyat ve sanat elbette ideolojinin bir yansıması olacaktı.

Edebiyat yapıtının döneminin ideolojisini yansıttığı iddiası beraberinde birçok soru getirir. Bu ne tür bir yansıtmadır? Edebiyatın, ideolojinin belirlediği diğer toplumsal üst yapı kurumlarından (hukuk, felsefe, eğitim) ayrıldığı bir yönü yok mudur? Ayrıldığı yön yalnızca biçimsel özelliklerine ve diline indirgenip gözardı mı edilecektir? Eğer edebiyat yapıtı egemen ideolojinin dolaysız bir yansımasıysa, bu yaklaşımı bol süt veren inekler ve refah içinde yüzen yazarlar arasında kurulan cinsten koşutluklar kurmaktan hangi kuramsal incelik koruyacaktır? İdeoloji ve sanat yapıtı arasındaki bağın bir eşitlik, bire bir bir örtüşme, basit bir etki-tepki ilişkisi olmadığının, en kaba sosyolojik analizle suçlanan Marksist eleştirmenler bile farkındadır. Bu tür kabalık ve indirgemecilik suçlamalarına karşı Marksist refleks, artık klasik metinler haline gelmiş olan Mina Kautsky ve Mary Harkness'a yazılmış mektuplara gönderme yapmaktır. Ama bundan da öte, Lunacharsky ve Zhdanov gibi edebiyatın okunmasını ve yazılmasını salt pragmatik politik amaçlarla yönlendirmeye çalışan Marksist eleştirmenlerin sonuçsuz çabaları dışında Marksist eleştiri, bütünüyle ideoloji ve sanat arasındaki ilişkinin indirgemecilikten arınmış bir kuramını oluşturmaya çalıştı. Bu çabalar, içinde eklektik öğeler barındıran bir dizi kuramla sonuçlandı: Plekhanov'da Marx ve Kant, Lukacs'ta Marx ve Hegel, Goldmann'da Marx ve Lukacs sentezleri gibi. Fakat bütün bu çabaların altında yatan zorlayıcı neden aynıydı: Edebiyatı tarihe ya da sosyo-ekonomik yapılara indirgememek.

Terry Eagleton *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi* (1976) adlı kitabında, devraldığı Marksist eleştirinin bir değerlendirmesini yaparken iki eksenli bir bakış açısı önerir. Marksist eleştiri nasıl

edebiyatı tarihsel dönemi içinde inceliyorsa, Marksist eleştirmenlerin değerlendirmeleri de yazdıkları tarihsel koşullar ve hatta belki koşullandırılmalar göz önüne alınarak yapılmalıdır. Örneğin Eagleton'a göre Lukacs'ın Hegelciliği Marksist eleştiri geleneğinin gelişmesinde oldukça belirleyici bir rol oynamıştır. Cambridge'te hocası olan Raymond Williams'ın Marksizmini de ondokuzuncu yüzyıl İngiliz korporatist düşüncesinin mirasından sıyrılamamış olmakla suçlar (*Eleştiri ve İdeoloji*, 1977). İşte bu yüzden edebiyat yapıtının biçimiyle ancak Georg Lukacs ve Raymond Williams'ın yaptığı gibi edebiyat türlerinin (tragedya, epik, roman vb) tarihsel dönüşümleri incelenerek uğraşılmış ve Rus Biçimcilerinin biçim çalışmalarına biraz hafiflik, biraz teknokratlık, biraz da ayrıntıcılık olarak yukarıdan bakılmıştır. Dolayısıyla Lukacs'ın başı çektiği ve Raymond Williams'ın da onu izlediği oldukça güçlü bir Marksist eleştirel çizgiye göre edebiyata yaklaşım, yazın metninin dilsel yapısında değil, yansıttığı dünya görüşünün belirlediği yapısı da odaklanmıştı.

Terry Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*'nde şöyle der:

> *Kral Lear*'i, *The Dunciad*'ı (Mina Urgan *Aptalname* diye çeviriyor) ya da *Odyssea*'yı anlamak, bunların sembolizmini yorumlamak, edebiyat tarihindeki yerini incelemek ve içerdikleri sosyolojik olgulara dipnotları yazmaktan daha fazla bir şey yapmaktır. Öncelikle, bu yapıtlarla yaşadıkları ideolojik dünya arasındaki karmaşık, dolaylı ilişkileri anlamaktır -yalnızca izleklerde ve yazarın ilgilerinde ortaya çıkan ilişkileri değil, anlatım, ritm, imge, nitelik ve biçimde içerilenleri de. Ama ideolojinin ne olduğunu da eğer toplumda aldığı yeri bütünüyle kavrayamazsak anlayamayız... Bu kolay bir iş değildir, çünkü ideoloji hiçbir zaman egemen sınıfın görüşlerinin basit bir yansıması olmamıştır; tersine, her zaman çatışan dünya görüşlerini içermiş karmaşık bir olgudur (s. 6-7).

Tarihsel indirgemeciliğe bir uyarı olarak Eagleton'ın T.S.Eliot'ın *Çorak Ülke* adlı şiirinin nasıl incelenmesi gerektiğini örneklediği yere bakalım. *Çorak Ülke*'nin ideolojik ve ekonomik

etkenlerle belirlendiğini, yani emperyalist kapitalizmin tükenmiş ve yozlaşmışlığının bunalımını yansıttığını söylemek kaba bir indirgemecilik olur. Yapılacak şey en azından şu soruların sorulmasını içermelidir: Bir Amerikalı olarak İngiliz vatandaşlığını seçen Eliot'ın toplumsal konumunun özelliği nedir? Vatandaşlığını seçtiği ülkede daha yaygın olan ticari burjuvazinin dünya görüşü yerine niçin azınlıkta kalmış olan gelenekçi dünya görüşünü benimsemiştir? Bu geleneksel dünya görüşünün o dönemde yapısında barındırdığı karmaşıklığın boyutları nelerdir? Bu denli gelenekçi bir yazar neden sanatında avant-garde bir tavır almış ve deneysel biçimler kullanmayı seçmiştir? Şiirin içerdiği Budist ve Hıristiyan öğelerin toplumsal kökenleri nelerdir? Şiirde Fraser antropolojisi ile Bradley idealizmi nasıl biçimlenmiştir? Eliot'ın yayın dünyasıyla ilişkileri nasıldır ve bu ilişkilerin şiirin biçimini ve okurların niteliğini belirleyici özellikleri var mıdır? Şiirin dönemin estetik ölçütleri ile ilişkisi nedir? Estetik ideolojiye katkısı ne olmuştur? Eagleton'a göre *Çorak Ülke*'nin kapsamlı bir kavraması en azından bu soruların sorulup yanıtlanmasına bağlıdır. Tabii belki başka soruların da. Demek ki *Çorak Ülke*'nin dönemiyle olan ilişkisi doğrudan bir ilişki olmaktan çok uzaktır, bu ve benzeri soruların yapılandırdığı *dolaylı* bir ilişkidir.

Terry Eagleton sanat ve ideoloji arasındaki dolaylı ilişkinin bugüne dek öne sürülmüş iki tür açıklamasını da yetersiz bulur. Bunların birincisi edebiyat yapıtının estetik biçim kazanmış ideoloji olduğuna ilişkin görüştür. Bu görüşe göre, estetik biçim özelliklerinden sıyrıldıkları zaman -ki bunu yapmaya hiçbir eleştirmenin de hakkı yoktur- edebiyat yapıtları yanlış bilincin, yani temsil ettikleri ideolojinin tutsakları olarak ortaya çıkarlar. Bu görüş, her şey bir yana, birçok edebiyat yapıtının çağının ideolojisine karşı çıkışını açıklayamaz. İkinci görüş ise Ernst Fischer'in *İdeolojiye Karşı Sanat* (1969) adlı kitabında benimsediği görüştür. Fischer'e göre özgün sanat, her zaman ideolojik sınırları zorlayan, ideolojinin sakladığı gerçekleri açıklayabilen, yani çağına aykırı sanattır.

Eagleton, "Bu iki görüş de bana gereğinden fazla basit geliyor" der (s. 18). Kendisi *Eleştiri ve İdeoloji*'de Louis Althusser ve

Althusser'in meslektaşı Pierre Macherey'i izler. Althusser'e göre sanat ve ideoloji arasındaki ilişki şöyledir: İdeoloji insanın gerçek dünyayı çarpıtılmış biçimde algılamasıdır; edebiyat da bir bakıma bu algılamanın yaşantısal izlenimlerini aktarır, yani yaşam koşullarımızın bilimsel ve kavramsal bir analizini yapmaz. Ama edebiyat yaşantıyı edilgin bir biçimde yansıtmaz, yansıttığı yaşantıyla bu yaşantının kaynaklandığı ideolojinin arasındaki mesafeyi açık tutar. Bu mesafe biçimle korunur; ideoloji kişiyi nasıl bir "yanılsama" yumağı içine sararsa, edebiyat da bir "kurmaca" yumağı içine sarar. Yalnız edebiyat, biçimsel özellikleriyle, her an "kurmacalığını" ilan eder. Demek ki ideolojik yanılsamanın kurmacaya dönüştüğü yerde biçim kendi içinde yadırgatıcı ve bu yüzden de eleştirel duyarlılığı keskinleştirici bir unsur olur. Burada Macherey ve Eagleton'ın Rus Biçimcilerinden yadırgatma öğesini alıp kendi yansıtma kuramlarına iliştirdiklerini görüyoruz. Edebiyat eleştirisinin böylesine yoğun bir pratik halinde sürdüğü yirminci yüzyılın sonunda bu tür bir eklektizme yer vardır diye düşünebiliriz. Gelgelelim burada başka bir sorun göze çarpar. Biçim adeta otomatik bir yadırgatma işlevi yüklenmiş, edebi yapıtın üretiminde yazarın rolü, aynı Lukacs kuramındaki gibi arka plana itilmiştir.

Elimizdeki kitabında artık Terry Eagleton Marksist eleştiri sorunsalıyla boğuşmuyor. Yüzyılın başından beri etkili olmuş çeşitli edebiyat kuram ve yöntemlerinin Marksist açıdan bir değerlendirmesini yapıyor yalnızca. Ele aldığı kuram ve yöntemleri aktarışındaki berraklıkla bunları değerlendirirken sergilediği dümdüz ve dinamik irdeleyiciliğini, son bölüme kadar eksilmeyen bir enerji, düşmeyen bir tempoyla sürdürüyor. "Siyasal Eleştiri" adını verdiği sonuç bölümünde ise eleştirinin ölümünü ilan ediyor. Kitabının gerek içeriğini, gerekse başlığını oluşturan "Edebiyat Kuramı"nı bir yok-konu olarak niteliyor.

Bu ironik bitişi herhalde şöyle anlamak gerek: Yüzyıl sonunda eleştiri söyleminin ulaştığı yoğunluk, yüzyıl başındaki arayışların dinamiğini boğmakla kalmayıp edebiyat öğrenimi, daha

da kötüsü, edebiyatın kendisi üzerinde ideolojik bir baskı aracı haline gelmiştir. David Lodge, Malcolm Bradbury gibi romancı-eleştirmenler bu baskıyı hicivlerinde dile getireli neredeyse on yıl oluyor. Terry Eagleton ise kuramı gereği, aynı baskıya feminist yazarlar ve işçi sınıfından gelmesini beklediği yeni yazın türlerinin karşı çıkacağını umuyor. Dolayısıyla son bölümün Eagleton'ın bir sonraki çalışmasının konusuna ilişkin ipuçlarını içerdiğini de söyleyebiliriz.

ÖNSÖZ

Bu yüzyılda edebiyat kuramının etkisi altına alan dönüşümün başlangıç tarihi belirlenmek isteniyorsa, en iyisi 1917'de konaklamaktır. Bu yılda genç Rus Biçimcisi Victor Şiklovski, yol açıcı denemesi "Teknik Olarak Sanat"ı yayımlamıştı. O tarihten beri ve özellikle de son yirmi yıl içinde edebiyat kuramı çarpıcı bir biçimde tomurcuklandı; "edebiyat", "okuma" ve "eleştiri" gibi terimlerin anlamları büyük değişikliklere uğradı. Ancak bu kuramsal devrim belli bir uzmanlar ve meraklılar çevresinin dışına pek çıkamadı: Hâlâ edebiyat öğrencisi ve genel okur üzerinde tam bir etki yaratamadı.

Bu kitabın amacı, konu hakkında hiçbir bilgisi olmayanlara veya pek az şey bilenlere modern edebiyat kuramını mümkün

olduğu kadar anlaşılır bir şekilde anlatmaktır. Böyle bir tasarı açıkça bazı atlamalar ve basitleştirmeler getirse de konuyu vülgarize değil popülarize etmeye çalıştım. Bence böyle bir konuyu sunmanın hiçbir "tarafsız", değerlerden bağımsız bir yolu olmadığı için, bütün kuramları belli bir *konumdan* ele aldım. Umarım bu, kitabın ilgi çekiciliğini arttırıyordur.

İktisatçı J. M. Keynes bir keresinde, kuramlardan hoşlanmayan, onlarsız daha rahat ettiklerini iddia eden iktisatçıların eski bir kuramın kölesi olduklarını söylemişti. Bu, edebiyat hakkında çalışanlar ve eleştirmenler için de doğrudur. Edebiyat kuramının, biraz nükleer fiziğe benzer bir şekilde esrarengiz, seçkinci bir kapalı alan olduğunu düşünen bazıları, bu kuramın anlaşılmaz ölçüde "içrek" olduğundan şikâyet etmişlerdir. "Edebiyat eğitiminin" tam da analitik düşünceyi teşvik etmediği doğrudur; fakat aslında edebiyat kuramı, çoğu kuramsal araştırmadan daha zor olmadığı gibi bazılarına oranla çok daha basittir. Bu kitabın, konunun kendilerini aştığından korkanları bu korkularından kurtarmaya yardımcı olacağını umuyorum. Bazı öğrenciler ve eleştirmenler, edebiyat kuramının "okurla yapıtın arasına girmesini" protesto etmişlerdir. Buna şöyle basit bir cevap verilebilir: Örtük de olsa belli bir kuramımız olmasaydı, bir "edebiyat yapıtı"nın ne olduğunu veya bunu nasıl okuyacağımızı bile bilemezdik. Kurama gösterilen düşmanlık genellikle, başkalarının kuramlarına gösterilen düşmanlık ve kendininkini unutma anlamına gelir. Bu kitabın amaçlarından biri de bu bastırmayı su yüzüne çıkartmak ve hatırlamamıza yardımcı olmaktır.

Terry Eagleton

GİRİŞ: EDEBİYAT NEDİR?

Edebiyat kuramı diye bir şey varsa, o zaman bunun kuramı olduğu, edebiyat denen bir şeyin de bulunduğu açıktır. O halde şu soruyu sorarak başlayabiliriz: Edebiyat nedir?

Edebiyatı tanımlamak için çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. Örneğin, kurmaca anlamındaki düşsel, yaratıcı yazı, kesinkes gerçek olmayan yazı olarak tanımlanabilir. Ancak insanların genelde edebiyat adını verdikleri yazıları şöyle bir gözden geçirmek bile bu tanımın yetersizliğini ortaya çıkaracaktır. 17.yy İngiliz edebiyatı Shakespeare, Webster, Marvell ve Milton'ı kapsar; ancak Francis Bacon'ın denemeleri, John Donne'ın vaazları, Bunyan'ın manevi özyaşamöyküsü ve Sir Thomas Browne'ın yazdığı her şey yine edebiyat kapsamına girer. Hatta gerekirse Hobbes'in *Leviathan* ve Clarendon'ın *History of the*

Rebellion'ı (Başkaldırının Tarihi) bile 17. yüzyıl İngiliz edebiyatı kapsamına alınabilir. On yedinci yüzyıl Fransız edebiyatı Corneille ve Racine'in yanı sıra La Rochefoucauld'nun özdeyişlerini, Boussuet'nin cenaze konuşmalarını, Boileau'nun şiir hakkındaki incelemesini, Madame de Sévigne'nin kızına yazdığı mektupları, Descartes ve Pascal'ın felsefesini de kapsar. 19.yy İngiliz edebiyatı ise genellikle Lamb'ı (Bentham'ı olmasa da), Macaulay'ı (ama Marx dahil değil), Mill'i (ama Darwin ya da Herbert Spencer'ı değil) içerir.

Şu halde "gerçek" ve "kurmaca" ayrımı bizi pek ileri götüreceğe benzemiyor, bunun nedeni bu ayrımın kendisinin sorgulanabilir bir ayrım olması da değil. Örneğin "tarihsel" ve "sanatsal" hakikat arasında olduğunu varsaydığımız karşıtlığın, hiç de erken dönem İzlanda söylencelerine uygulanamayacağı ileri sürülmüştür.[1] 16.yüzyıl sonu ve 17.yüzyıl başlarında İngiltere'de "roman" sözcüğü hem gerçek hem de kurmaca olaylar için kullanılıyor, haber bültenlerinin bile gerçeklere dayandığı pek kabul edilmiyordu. Romanlar ve haber bültenleri ne salt kurmaca ne de salt gerçeklere dayalıydı.[2] Bu kategoriler arasında şimdi yaptığımız ayrımlar açıkça geçerli değildi. Gibbon şüphesiz ki tarihsel gerçeği yazdığını düşünüyordu ve Tekvin'in yazarları da belki aynı kanıdaydılar fakat bu kitaplar şimdi bazılarınca "gerçek" bazılarınca da "kurmaca" olarak okunurlar; Newman kendi teolojik düşüncelerinin gerçek olduğunu sanıyordu oysa bunlar artık pek çok okur için "edebiyat"tır. Ayrıca, "edebiyat" gerçeğe dayanan birçok yazıyı da kapsar. Ama bunun yanı sıra birçok kurmaca yazıyı da dışlar. *Superman* çizgi romanı, Mills ve Boon'ın romanları kurmaca olmakla birlikte genellikle edebiyat kapsamına sokulmaz ve kesinlikle de edebiyat oldukları kabul edilmez. Edebiyat "düşsel" veya "yaratıcı" yazı anlamında kullanılıyor diyelim. Bu tarihin, felsefenin ve doğal bilimin düşsel olmadığı ve yaratıcılıktan yoksun olduğu anlamına mı gelir?

Belki de tamamen farklı bir yaklaşım gereklidir. Belki de edebiyat kurmaca veya "düşsel" oluşuna göre değil de dili kendine özgü biçimde kullanmasıyla tanımlanabilir. Bu kurama göre edebiyat Rus eleştirmen Roman Jakobson'un deyişiyle "günlük konuşmaya karşı ör-

1. Bkz. M.I.Steblin Kamenskij, **The Saga Mind**, Odense 1973.
2. Bkz. Lennard J.Davis, "A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel", Edward W.Said (ed.). **Literature and Society,** Baltimore ve Londra, 1980 içinde.

gütlü bir şiddeti" temsil eden bir yazı türüdür. Edebiyat günlük dili dönüştürür ve yoğunlaştırır, günlük dilden sistematik olarak sapar. Otobüs durağında yanıma yaklaşır da bana "Ey sessizliğin el değmemiş gelini" derseniz edebi söylem alanında olduğumu hemen fark ederim. Bunu, kelimelerinizin dokusu, ritmi ve titreşimi soyutlanabilir anlamlarının ötesinde bir anlamı çağrıştırdığı için veya dilbilimcilerin daha teknik olarak açıklayacakları gibi gösterenler ile gösterilenler arasında bir oransızlık olduğu için fark ederim. Kullandığınız dil kendine dikkat çeker ve maddi varlığını "Sürücülerin grevde olduğunu bilmiyor musun?" gibi cümlelerden çok farklı bir biçimde öne çıkarır.

Bu aslında Viktor Şiklovski, Osip Brik, Yuri Tinyanov, Boris Eikhenbaum ve Boris Tomaşevski'den oluşan Rus Biçimcilerinin "edebiyat" tanımıdır. Rusya'da Biçimciler 1917 Bolşevik Devrimi'nden önce ortaya çıktılar ve sonuçta Stalinizm tarafından susturuluncaya dek 1920'ler boyunca geliştiler. Militan polemikçi bir eleştirmenler grubu olarak kendilerinden önceki edebi eleştiriyi etkileyen yarı-mistik simgeci öğretileri yadsıdılar ve pratik, bilimsel bir tutumla bizzat edebi metnin maddi gerçekliğine dikkat çektiler. Eleştiri, sanatı gizemden ayırmalı ve edebi metinlerin gerçekte ne şekilde oluşturulduğuyla ilgilenmeliydi. Edebiyat sözde-din, psikoloji veya sosyoloji değil dilin belirli bir düzenleniş biçimiydi. Edebiyatın başka bir şeye indirgenmeden kendi içlerinde incelenmesi gereken yasaları, yapıları ve aygıtları vardı. Edebiyat yapıtı ne bir düşün taşıyıcısı ve toplumsal gerçekliğin yansıması ne de aşkın, bir hakikatin yazıya dökülmesiydi; işleyişi bir makine gibi incelenebilecek maddi bir olguydu. Nesneler veya duygulardan değil sözcüklerden oluşmuştu ve yapıtı yazarın zihninin dışavurumu olarak görmek yanlıştı. Osip Brik bir keresinde biraz da abartarak "Puşkin yaşamamış olsaydı bile *Yevgeni Onyegin* yine de yazılırdı" demiştir.

Biçimcilik aslında dilbilimin edebiyat çalışmalarına uygulanmasıydı; ve söz konusu dilbilim kişinin gerçekten söyleyebilecekleriyle değil de dilin yapılarıyla ilgili biçimsel bir dilbilim olduğundan, Biçimciler edebi içeriklerin analizini bir yana bırakıp (ki bu analizlerde her zaman psikolojiye sapma olanağı vardı) edebi biçimlerin analizine giriştiler. Biçimi içeriğin dışavurumu olarak görmek şöyle dursun ilişkiyi tamamen tersine çevirmişlerdi. İçerik artık sadece biçimin "dürtü"sü, belli türde bir biçimsel alıştırma için bir olanak, bir rahatlık idi. *Don Kişot*, adını taşıdığı karakteri hakkında değildi; karakter sade-

ce çeşitli anlatı tekniklerini bir arada tutmak için gereken bir aygıttı. Dolayısıyla Biçimcilere göre *Animal Farm (Hayvan Çiftliği)* Stalinizmin alegorisi sayılmazdı, tam tersine Stalinizm sadece bir alegori yapılması için fırsat sağlamış sayılırdı. Hasımlarının Biçimciliği küçültücü anlamda kullanmalarına neden olan şey bu anlamsız ısrardı. Biçimciler sanatın toplumsal gerçeklikle bir ilişkisi olduğunu yadsımamakla birlikte -gerçekte bazıları Bolşeviklerle sıkı işbirliği içindeydi- kışkırtıcı bir tavırla bu ilişkinin eleştirmenin görevi olmadığını iddia ettiler.

Biçimciler edebiyat yapıtını ilkin "aygıtların" az çok keyfi bir düzenlenişi olarak gördüler ve ancak daha sonraları bu aygıtları tüm bir metin sistemi içinde karşılıklı-ilişkiler içeren öğeler veya "işlevler" olarak görmeye başladılar. "Aygıtlar" ses, imge örgüsü, ritm, sözdizimi, ölçü, uyak ve anlatı tekniklerini yani tüm biçimsel edebi öğeleri içeriyordu; bütün bu öğelerin ortak paydaları da "uzaklaştırıcı" veya "yabancılaştırıcı" etkileriydi. Edebiyat diline özgü olan, onu diğer söylem biçimlerinden ayıran şey, gündelik dili çeşitli yollarla deforme etmesiydi: Edebi aygıtların baskısıyla gündelik dil yoğunlaşıyor, vurgulanıyor, çarpıtılıyor, içi dışına çıkarılıyor ve başaşağı çevriliyordu. Bu, "yabancı kılınmış" bir dildi ve bu yabancılaştırmadan ötürü günlük dünya aniden farklı bir görünüm kazanıyordu. Günlük konuşma alışkanlığında algılarımız ve gerçeğe tepkilerimiz körleşir, eskir veya Biçimcilerin deyişiyle "otomatikleşir". Edebiyat ise, bizi dramatik bir dil farkındalığına iterek bu alışkanlık haline gelmiş tepkileri canlandırır, nesneleri daha çok "algılanabilir" hale getirir. Dil alışılmışın ötesinde, daha zorlu ve bilinçli bir biçimde ele alınınca, o dilin içerdiği dünya da yenilenir. Gerard Manley Hopkins'in şiiri bunun canlı bir örneğidir. Edebi söylem gündelik konuşmayı yabancılaştırır, ancak bunu yaparken çelişkili bir biçimde bizi daha dolu ve daha sıcak bir yaşantıya götürür. Genelde farkında olmadan nefes alırız: Hava da tıpkı dil gibi içinde hareket ettiğimiz ortamdır. Ancak hava aniden yoğunlaşır veya bozulursa nefes almamıza dikkat etmek zorunda kalırız. Bu, fiziksel yaşamımıza farklı bir yaşantı getirir. Arkadaşımızın çalakalem yazdığı bir notu anlatı yapısına pek dikkat etmeden okuruz; ama hikâye kesilir, yeniden başlar, bir anlatı düzeyinden sürekli olarak bir başkasına sıçrar ve gerilim yaratmak için düğüm noktasını ertelerse, biz 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; ve edebi bir dilde, bu aygıtlar ortaya konur. Olayların gelişmesini kendisi engellediği için bir türlü hikâyeyi anlatmaya başlamayan Laurence Sterne'in *Tristram Shandy* romanı için Viktor Şiklovski'nin hınzırca dünya edebiyatının en tipik romanı demesine yol açan da buydu.

Şu halde Biçimciler edebi dili belli bir normdan sapma, bir çeşit dilsel şiddet olarak ele aldılar. Edebiyat her zaman kullandığımız "gündelik" dilden farklı "özel" bir dildir. Ancak bir sapmayı belirlemek aynı zamanda, onun saptığı normu da belirleyebilmeyi içerir. "Gündelik dil" bazı Oxford filozoflarının çok sevdiği bir kavram olmakla birlikte, Oxford filozoflarının kullandıkları gündelik dil ile Glaswegian liman işçilerinin gündelik dili arasında pek az ortak nokta vardır. Her iki toplumsal grubun da aşk mektuplarını yazarken kullandıkları dil ile kilise papazıyla konuştukları dil farklıdır. Sadece tek bir "normal" dil, toplumun bütün üyelerince paylaşılan ortak bir tedavül olduğu düşüncesi bir yanılsamadır. Herhangi bir gerçek dil, hiçbir zaman türdeş dilsel bir topluluğa dönüştürülemeyen ve sınıf, dil, statü, ve cinsiyet farklarına göre değişen oldukça karmaşık söylemler dizisidir. Biri için norm olan bir başkasına göre sapma sayılabilir: "Alley-way" yerine "ginnel" kullanmak Brighton'da şiirsel kabul edilebilir oysa "ginnel" Barnsley'de gündelik dilde kullanılır. Hatta 15.yy'ın "düzyazı" tarzda yazılmış en basmakalıp metni bile geçmiş yüzyılların ürünü olduğu için bize "şiirsel" gelebilir. Çoktan izi silinmiş bir uygarlıktan kalma bir yazının "şiir" olup olmadığını yalnızca incelemekle anlayamayız çünkü bizim o toplumun "gündelik" söylemlerine ulaşma imkânımız olmayabilir ve daha sonra yapılan araştırmalar o metnin "sapmalar" içerdiğini ortaya çıkarsa bile bütün dilsel sapmalar şiirsel sayılmayacağı için bu yine de o metnin şiirsel olduğunu ispatlamaz. Örneğin argoyu ele alalım. Söz konusu toplumda argonun bir yazı parçası olarak gerçekte nasıl işlev gördüğü hakkında yeterince bilgi sahibi olmadan yalnızca şöyle bir göz atmakla "gerçekçi" bir edebiyat metni olup olmadığını söyleyemeyiz.

Rus Biçimcileri tüm bunların farkında olmadı denemez. Normlar ve sapmaların toplumsal veya tarihi bağlama göre değiştiğinin ve şiirin bu anlamda o sırada içinde bulunulan konuma bağlı olduğunun farkındaydılar. Bir dilin "uzaklaştırıcı" olması, onun her yerde ve her zaman öyle olduğu anlamına gelmiyordu yalnızca; belirli bir normatif

dilsel zemine göre uzaklaştırıcıydı ve bu zemin değişirse yazı artık edebi olarak değerlendirilmeyebilirdi. Sıradan bir pub sohbetinde herkes "sessizliğin el değmemiş gelini" benzeri deyişler kullansaydı bu tür bir dilin şiirselliği kalmayabilirdi. Başka bir deyişle Biçimcilere göre, edebilik, bir söylem türü ile bir diğeri arasındaki *ayırıcı* (differential) ilişkilerin bir işleviydi, yani sonsuza dek bâki kalan bir özellik değildi. Biçimciler "edebiyatı" değil, "edebiliği" yani dilin "edebi" metinlerde ve bu metinlerin dışında da rastlanan özel kullanımlarını tanımlamak peşindedirler. "Edebiyat"ın dilin bu tür özel kullanımlarıyla tanımlanabileceğine inanan kişi Manchester'da Marvell'dan daha çok mecaz olduğunu kabul etmek zorundadır. Gündelik söylemde oldukça yoğun bir biçimde kullanılmayan hiçbir "edebi" aygıt - düzdeğişmece, örtmece, tersinden söyleme vb. yoktur.

Bununla birlikte Biçimciler yine de "yabancı kılma"nın, edebi olanın özü olduğunu düşünüyorlardı. Dilin bu kullanımını görecelestirerek onu bir söz tipi ile bir diğeri arasında bir karşıtlık sorunu olarak ele aldılar. Peki ya pubda yan masadan birinin "Berbat, karmakarışık bir elyazısı" dediğini duyarsam? Bu "edebi" bir dil midir, yoksa "edebi olmayan" bir dil midir? Gerçekte bu "edebi" bir dil, çünkü Knut Hamsun'un *Açlık* romanından alınmıştır. Ancak ben bunun edebi olduğunu nasıl anlayabilirim? Çünkü cümle sözsel bir gösterim olarak özellikle kendi üzerine dikkat çekmiyor. Bunun edebi olduğunu nasıl anlarım sorusunun yanıtlarından biri cümlenin Knut Hamsun'un *Açlık* romanından alınmış olmasıdır. Yani bu cümle kendini "roman" olarak ortaya koyan, üniversite edebiyat antolojilerine konulabilecek, benim "kurmaca" kabul ederek okuduğum metnin bir parçasıdır. Bana bu cümlenin edebi olduğunu söyleyen *bağlam*dır; ancak dilin onu başka söylem çeşitlerinden ayıran hiçbir içsel özelliği ya da niteliği yoktur, pekâlâ edebi ustalığına hayranlık duyulmaksızın herhangi biri tarafından bir pubda söylenebilir. Edebiyatı Biçimciler gibi ele almak gerçekte bütün edebiyatı *şiir* olarak görmek olur. Biçimcilerin düzyazıyı ele aldıklarında, şiirde kullandıkları türde teknikleri uygulamaları anlamlıdır. Ancak genellikle edebiyatın şiirin yanında pek çok şey içerdiği kabul edilir -örneğin hiçbir biçimde dilsel olarak kendinin farkında olmayan ve kendini sergilemeyen gerçekçi veya doğalcı yazıları. Bazı kişiler, gereksiz yere kendine dikkat çekmeyen yazıları "iyi" olarak tanımlarlar: Yazının kısa ve öz oluşuna ve ölçülülüğüne hayrandırlar. Peki sözsel gösterişi olan ancak genellikle

edebiyat sınıfına sokulmayan şakalar, maç sloganları, gazete başlıkları ve reklamları nereye koyacağız?

"Yabancılaştırma" konusunda ortaya çıkan başka bir sorun da yeterli ölçüde ustalıklı olan her yazının yabancılaştırıcı olarak okunabilmesidir. Londra metro sisteminde bazen görülen "Dogs must be carried on the escalator" (köpekler yürüyen merdivenle taşınmalıdırlar) gibi son derece yalın, gayet açık bir cümleyi düşünün. Belki de bu ilk göründüğü kadar açık değildir: Bu yürüyen merdivenle çıkarken bir köpek taşıma zorundasınız anlamına mı geliyor? Yukarı çıkarken başıboş bir köpek bulup kollarınızda taşımazsanız yürüyen merdivene binmeniz yasaklanacak mı? Açık seçik görünen birçok işaret levhasında da bu belirsizlik fark edilir: Örneğin "Çöpleri bu sepete atınız" veya İngiltere'de "çıkış" gibi bir yol levhasının bir Californialı tarafından yorumlanacağı gibi.* Böyle sorun çıkaran belirsizlikleri bir kenara bıraksak bile, metrodaki yazının edebiyat olarak okunabileceği gayet açıktır. Kişi, ilk üç hantal hecenin kısa ve gözdağı veren *Staccato*'suna"** takılabilir; "taşınmalı" sözcüğünün zengin çağrışımlarına ulaşıldığında zihin cümleyi yaşam boyunca sakat köpeklere yardım etmeli şeklinde yorumlayabilir; ve hatta belki de escalator (yürüyen merdiven) sözcüğünün telaffuzu ve çekiminde (inflection) o nesnenin dönme, aşağı inip yukarı çıkma hareketinin yansımasını bulabilir. Bu işlem sonunda bir yere varılmayabilir, ancak olay bir düellonun şiirsel anlatımında kılıçların sesini duyduğunu iddia etmekten de daha anlamsız değildir ve en azından edebiyatın, sadece yazının insanlara ne yaptığı ile değil aynı zamanda insanların yazıya ne yaptığı sorunuyla ilgili olduğunu gösterebilme avantajına sahiptir.

Ancak levha edebiyat olarak yorumlansa bile, bu levhayı edebiyatın genellikle kapsadıklarının sadece bir bölümü olan *şiir* olarak okumak anlamına gelirdi. Dolayısıyla şimdi bizi bu yorumun ötesine götürebilecek başka bir "yanlış yorum" yapalım. Gece yarısı bir ayyaşın iki büklüm, yürüyen merdivenin kenarlarına tutunup birkaç dakika dikkatle yazıyı okuyarak kendi kendine "Ne kadar da doğru" dediğini

---

* Refuse to be put in this basket (refuse hem çöp anlamına gelir hem de reddetmek mastarının emir kipidir) hem çıkılır, hem de -Amerikan İngilizcesinde "Ta uzakta" anlamındadır. (Ç.n.)

** Staccato: Kesik kesik anlamına gelen bir müzik terimidir. (Yayına hazırlayanın notu)

düşünün. Burada ne tür bir yanlış vardır? Ayyaşın yaptığı bu işareti genel ve hatta evrensel bir geçerliliği olan bir cümle olarak almaktır. Sözcüklere belirli okuma gelenekleri uygulayarak onları dolaysız bağlamlarından uzaklaştırıp, pragmatik amaçlarını genelleyerek daha geniş ve belki daha derin anlamlar yüklüyor. Bu, insanların edebiyat adını verdikleri şeyin yaptığı bir işlemdir. Şair aşkını kırmızı güle benzettiği zaman, cümlesinin vezinli olmasından anlarız ki gerçekten herhangi tuhaf bir sebepten dolayı güle benzeyen bir sevgilisi var mı diye sormamız gerekmez. Şair bize kadınlar ve aşk hakkında genel bir şey söylemektedir. O zaman, edebiyat "pragmatik olmayan" söylemdir diyebiliriz: Biyoloji kitaplarının ve sütçüye ilettiğimiz notların tersine dolaysız, pratik bir amaca hizmet etmez, genel bir duruma gönderme yaptığı kabul edilmelidir. Her zaman olmamakla birlikte arasıra sanki bu olguyu vurgulamak ve sorunun gerçekten yaşayan herhangi bir kadını değil de bir kadını *anlatma biçimi* olduğunu işaret etmek için kendine özgü değişik bir dil kullanılabilir. Anlatılan şeyin gerçekliğinin değil de anlatma biçiminin vurgulanması, bazen edebiyatın kendine gönderme yapan bir tür dil, yani kendinden söz eden bir dil olduğunun belirtisi olarak kabul edilir.

Ancak edebiyatı bu şekilde tanımlamak da bazı sorunlar çıkarır. Sözgelimi denemelerinin, tartışığı konular, bunların tartışma biçiminden daha az önemliymiş gibi okunması George Orwell'ı herhalde çok şaşırtırdı. Edebiyat olarak sınıflandırılan yazıların çoğunda, söylenen şeyin doğruluk değeri ve pratikle ilgisi yapıtın uyandırdığı genel etki açısından önemli görülür. Ancak söylemi "yararcı olmayan" bir açıdan ele almak "edebiyat" ile kastedilen şeyin bir bölümü olsa bile, bu "tanım"dan, edebiyatın "nesnel olarak" tanımlanamayacağı sonucu çıkar. O zaman edebiyatın tanımı yazılan şeyin doğasına değil kişinin onu nasıl *okumaya* karar verdiğine bağlı olur. Bu anlamda "yararcı olmamayı" amaçlayan bazı yazı biçimleri (şiirler, oyunlar, romanlar) vardır, ancak bu onların gerçekte aynı tavırla (yararcı olmayan) okunacaklarının garantisi değildir. Gibbon'ın Roma İmparatorluğu hakkında anlattıklarını bana eski Roma hakkında güvenilir bilgiler vereceğini sanarak değil de sadece Gibbon'ın düzyazı üslubundan veya tarih kaynağı ne olursa olsun insanın yozlaşması imgesinden hoşlandığım için okuyabilirim. Aynı şekilde Robert Burns'ün şiirini bir Japon çiçekçisiysem kırmızı gülün 18.yy'da İngiltere'de yetişip yetişmediğini anlamak için okuyabilirim. Bu, şiiri edebiyat olarak okumak olmaz

denebilir, peki ama Orwell'ın denemelerini, yalnızca İspanya İç Savaşı hakkında söylediklerini insan yaşamı için genelleştirdiğim zaman mı edebiyat olarak okuyor sayılırım? Akademik kurumlarda edebiyat olarak incelenen yapıtların çoğunun edebiyat olarak okunmak üzere "kurulduğu" doğrudur, birçoğunun böyle kurulmadığı da doğrudur. Bazı yazılar tarih ve felsefe yapıtı olarak doğup sonraları edebiyat kapsamına alınabilirler. Bazıları ise edebiyat yapıtı olarak doğup, sonradan yalnızca arkeolojik önemi açısından değerlendirilebilirler. Bazı metinler edebi doğarlar, bazıları ise edebilik özelliğini zamanla kazanırlar, bazılarına ise bu özellik sonradan mal edilir. Bir çocuğu yetiştirmek bu açıdan doğurmaktan çok daha önemli olabilir. Önemli olan nereden geldiğiniz değil insanların size nasıl yaklaştıklarıdır. Eğer sizin edebiyat olduğunuza karar verirlerse, ne olduğunuz hakkında düşündüklerinizin önemi kalmaz, edebiyat olursunuz.

Bu anlamda edebiyat *Beowulf*'tan Virginia Woolf'a kadar çeşitli yazı biçimlerinin sergilediği içsel bir nitelik veya nitelikler kümesi olmaktan çok, insanların *kendilerini* yazıya göre *konumlama* biçimleri olarak düşünülebilir. "Edebiyat" kapsamına giren yazılardan bazı değişmez içsel özellikleri soyutlamak kolay değildir. Aslında bu bütün oyunların ortak, sahip olduğu ayırt edici tek özelliği belirlemek kadar imkânsızdır.* Edebiyatın "özü" falan yoktur. Her türlü metin "şiirsel" olarak okunabileceği gibi, eğer bir metni edebiyat olarak okumanın anlamı buysa "yararcı-olmayan" bir tavırla da okunabilir. Bir tren tarifesine bir trenin kaçta kalktığını öğrenmek için değil de, modern yaşamın hızı ve karmaşıklığı üzerine genel düşünceler geliştirmek için göz atarsam onu edebiyat olarak okuduğum söylenebilir. John M. Ellis "edebiyat" teriminin "ot" kelimesi gibi iş gördüğünü iddia eder: Otlar belirli türde bitkiler değil, bir bahçıvanın şu ya da bu nedenle görmek istemediği bitkilerdir.[3] Belki de "edebiyat" bunun tam tersi bir anlama gelir. Şu ya da bu nedenle büyük değer verilen her türlü yazı. Felsefeciler gibi söylersek "edebiyat" ve "ot" *ontolojik* değil *işlevsel* terimlerdir: Şeylerin sabit varlıklarını değil bizim ne yaptığımızı anlatırlar. Bize bir metin veya dikenli otun bir toplumsal bağlamdaki rolünü,

---

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

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

çevresiyle ilişkilerini ve ondan farklılıklarını, davranış biçimlerini ondan istenen hizmetleri ve etrafında toplanan insani pratikleri anlatırlar. Bu anlamda "edebiyat" tamamen biçimsel, boş bir tanımdır. "Edebiyat"ın dile yararcı olmayan bir yaklaşımı olduğunu savunsak bile biz edebiyatın "özü"ne yine de ulaşmış olmayız çünkü bu, şakalar gibi başka dilsel pratikler için de geçerlidir. Dille kurduğumuz ilişkileri pratik veya pratik olmayan şeklinde ayırmamız açık olmaz. Zevk için bir roman okumak açıkça bilgi edinmek üzere bir yol levhasını okumaktan farklıdır, peki zihni çalıştırmak amacıyla bir biyoloji kitabı okumak nasıl değerlendirilecektir? Bu yararcı bir dil yaklaşımı mıdır? Değil midir? Pek çok toplumda, "edebiyat" dini işlevler gibi oldukça pratik işlevler de görmüştür; "pratik" ve "pratik olmayan" gibi keskin bir ayrım ancak bizimki gibi edebiyatın artık pratik işlevi kalmadığı toplumlarda mümkündür. "Edebi olan"ın genel tanımı diye sunduğumuz anlamı, aslında tarihsel olarak belli bir döneme özgüdür.

Lamb'ın, Macaulay'ın ve Mill'in yazıları edebiyat sınıfına sokulurken Bentham'ın, Marx'ın ve Darwin'in yazılarının neden edebiyat sayılmadığının gizini henüz çözemedik. Belki de buna verilecek en kolay yanıt ilk gruptakilerin "güzel yazı" örnekleri olması, diğerlerinin ise olmamasıdır. Bu yanıtın en azından bana göre büyük ölçüde yanlış olmak gibi bir sakıncası vardır, ancak aynı zamanda insanların *iyi* buldukları yazıyı "edebiyat" olarak tanımlama eğilimlerini de yansıtır. Buna açıkça, eğer bu tamamen doğru olsaydı "kötü edebiyat" diye bir şey olmazdı denerek karşı çıkılabilir. Lamb ve Macaulay'ın gereğinden fazla önemsendiğini düşünebilirim; ancak bu, onların yapıtlarına edebiyat olarak bakmaktan vazgeçtiğim anlamını taşımaz. Raymond Chandler'ın "türünün iyilerinden" olmakla birlikte tam anlamıyla edebiyat olmadığını düşünebilirsiniz. Diğer taraftan Macaulay *gerçekten* kötü bir yazar olsaydı (hiç dilbilgisi bilmeden, beyaz farelerden başka hiçbir şeyle ilgilenmeseydi) insanlar pekâlâ onun yapıtlarını edebiyat, hatta kötü edebiyat olarak kabul etmeyebilirlerdi: Neyin edebiyat olduğu veya olmadığının belirlenmesinde değer yargıları büyük ölçüde etkilidir, yazının edebi olması için "güzel" olması gerekmez, güzel olarak değerlendirilen *türden* olması gerekir: Yapıt genel olarak değerli bulunan bir tarzın kötü örneği de olabilir. Kimse otobüs biletinin bir kötü edebiyat örneği olduğunu söyleyemez, ancak Ernest Dowsen'ın şiiri için kötü edebiyattır denebilir. "Güzel yazı veya *belles letters* terimi bu anlamda belirsizdir: Genellikle çok itibar

gösterilen bir yazı türünü belirtir ancak sizi zorunlu olarak bir türün belli bir örneğinin iyi olduğu görüşüne vardırmaz.

Bu sakıncayla birlikte "edebiyat oldukça değer verilen bir yazı türüdür" önerisi aydınlatıcıdır. Ama oldukça yıkıcı bir sonucu vardır. "Edebiyat" kategorisinin kesin verili ve değişmez olması anlamında "nesnel" olduğu yanılsamasından tamamen vazgeçebiliriz anlamına gelir bu. Her şey edebiyat olabilir ve tartışmasız değiştirilemez bir biçimde edebiyat olarak kabul edilen bir şey -örneğin Shakespeare- edebiyat olmaktan çıkabilir. Edebiyat çalışmalarının entomolojinin böcekleri inceleyen bilim olarak tanımlanması gibi istikrarlı, tanımlanabilir bir kendilik olduğu kanısı olanaksız addedilerek bir kenara bırakılabilir. Bazı kurmaca türleri edebiyattır, bazıları ise değildir, bazı edebiyat kurmacadır, bazısı değildir, bazı tür edebiyat sözsel açıdan kendine dönüktür; öbür taraftan iyi işlenmiş bazı belagatlar edebiyat değildir görülebilir. Ortak iç özellikleri paylaşan, kesinlikli ve değişmez değerler taşıyan bir küme yapıt anlamında edebiyat yoktur. Bu kitapta bundan böyle "edebiyat" ve "edebi" sözcüklerini kullandığım zaman, bu sözcüklerin tam olarak yerine oturmadığını ancak şu anda daha uygun terimler bulunmadığından kullandığımı belirtmek için üzerlerine görünmez bir çarpı işareti koyuyorum.

Edebiyatın çok değer verilen yazı olarak tanımlanmasından, istikrarlı bir kendilik olmadığı sonucunun çıkmasının nedeni, herkesin bildiği üzre değer yargılarının değişken oluşudur. "Zaman geçer, değerler kalır" deniyor bir gazete ilanında, sanki hâlâ zayıf bünyeli bebeklerin öldürülmelerini veya zihinsel özürlülerin teşhir edilmelerini savunuyormuşuz gibi. İnsanlar yapıtı bir yüzyılda felsefe, sonraki yüzyılda ise edebiyat (ya da tersi) kabul edebildikleri gibi, aynı şekilde hangi yazıyı değerli buldukları konusunda da fikir değiştirebilirler. Bu, belirttiğim gibi mutlaka kötü buldukları bir yapıtı edebiyat sınıfına sokmayacakları anlamına gelmez, yapıtı yine de edebiyat olarak kabul edebilirler ancak bu yapıtın genellikle değerli buldukları yazı *türüne* ait olduğu anlamına gelir. "Edebiyat kanonu*" olarak adlandırılan şeyin, tartışmasız kabul edilen ulusal edebiyatın "büyük geleneğinin"

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

belli bir dönemde belirli nedenlerden dolayı belirli bir grup insan tarafından kurulan bir *yapı* olarak kabul edilmesi gerektiğini gösterir bu. Birilerinin onun hakkında dediği ya da diyeceklerinden bağımsız olarak *kendi içinde* değerli olan hiçbir edebiyat yapıtı veya gelenek yoktur. "Değer" geçici bir terimdir: Özgül durumlarda belirli bir ölçüte dayanarak, verili amaçlar doğrultusunda bazı insanlar tarafından değerli bulunan her şey anlamına gelir. Dolayısıyla tarihimizde yeterli oranda büyük bir dönüşüm olduğu takdirde, gelecekte Shakespeare'den hiçbir şey çıkarmayacak bir toplum oluşturmamız mümkündür. Shakespeare'in yapıtları tamamen yabancı, böylé bir toplumun sınırlı veya alakasız olarak değerlendirebileceği duygu ve düşün üsluplarıyla dolu görünebilir. Böyle bir durumda Shakespeare günümüzdeki bir duvar yazısından daha değerli olmayabilir. Birçok kişi böyle bir toplumsal durumu trajik denecek ölçüde kısır bulsa da bana göre böyle bir durumun genelde insanlığın zenginleşmesinden doğabileceği olasılığını görmezden gelmek dogmatik bir tutumdur. Karl Marx eski Yunan sanatının içinde oluştuğu koşulların değişmesine karşın niçin "edebi çekiciliğini" koruduğu sorusuyla cebelleşmişti; ancak tarih henüz sona ermediğine göre "sonsuza dek" çekiciliğini koruyacağını nasıl bilebiliriz? Şimdi titiz arkeolojik çalışmalar sonucu eski Yunan tragedyalarının kendi izleyicileri için ne anlam taşıdığı konusunda daha geniş bilgiler edindiğimizi ve dönemin ilgilerinin bizimkilerden çok farklı olduğunu görerek oyunları bu derinleşmiş bilgilerimiz ışığında yeniden okuduğumuzu düşünelim. Bu durumda artık belki de onlardan zevk almaz oluruz. Bu yapıtlardan onların farkına varmadan kendi uğraşlarımız için zevk aldığımızı; ve bu olanaksızlaştıkça tiyatronun artık bize önemli bir şey söylemediğini fark edebiliriz.

Edebiyat yapıtlarını her zaman bir ölçüde kendi ilgilerimiz ışığında yorumluyor oluşumuz -aslında ilgilerimiz sözünün bir anlamına göre, başka bir şey yapmamız da mümkün değildir- bazı edebiyat yapıtlarının değerlerini yüzyıllar boyunca koruyabilmelerinin bir nedeni olabilir. Tabii ki yapıtın içerdiği pek çok sorunu halen paylaşıyor olabiliriz veya insanlar aynı yapıtı değerlendirdiklerini sanmalarına rağmen gerçekte söz ettikleri yapıt "aynı" olmayabilir. "Bizim Homeros"umuz ile Ortaçağın Homeros'u özdeş değildir, aynı şekilde "bizim" Shakespeare'imiz ile çağdaşlarının Shakespeare'i de farklıdır; demek ki farklı tarih dönemleri kendi amaçlarına uygun "farklı" birer Homer ve Shakespeare oluşturmuşlar ve bu metinlerde, aynıları olma-

sa da değerli veya değersiz gördükleri öğeler bulmuşlardır. Başka bir deyişle, bütün edebiyat yapıtları o yapıtı okuyan toplumlarca bilinçsiz olarak "yeniden yazılırlar", aslında bir yapıtın aynı zamanda bir yeniden yazım olmayan okunuşu yoktur. Bu süreçte her yapıt ve bir döneme özgü değerlendirilmesi ancak pek farkedilmeyen belli bir değişime uğrayarak yeni insan gruplarına mal edilebilir; edebiyat olarak geçerli kabul ettiğimiz her şeyin bu denli istikrarsız olmasının bir nedeni de budur.

Değer yargıları "öznel" olduğu için istikrarsızdır demek istemiyorum. Bu görüşe göre dünyada "orada duran" somut olgularla (Büyük merkez istasyonu gibi) "buradaki" keyfi değer-yargıları (muz sevme veya bir Yeats şiirinin tonunun savunucu bir başkaldırmadan, oldukça esnek olan el etek çekmeye yöneldiğini düşünmek gibi) vardır. Olgular genel ve kesin, değerler de özel ve keyfidir. "Bu katedral 1612 yılında inşa edilmiştir" gibi bir olguyu belirtmekle "Bu katedral barok mimarisinin görkemli bir örneğidir" gibi bir değer yargısını dile getirmek arasında açık bir fark vardır. Ancak bir yabancıya İngiltere'yi gezdirirken ilk cümle gibi bir cümle kullandığımı ve neticede onun kafasının karıştığını farkettiğimi düşünün. Bana, niçin bütün bu binaların kuruluş tarihlerini söyleyip duruyorsunuz diye sorabilir. Niçin bu yapıların inşa edildikleri döneme saplanıp kalıyorsunuz? Benim yaşadığım toplumda böyle olayların kaydını tutmayız: Yapıtları cephelerinin kuzeybatıya ya da güneydoğuya bakmalarına göre sınıflandırırız. Bu tür bir konuşma, benim betimleyici cümlelerimin temelini oluşturan bilinçdışı değer-yargıları sisteminin bir bölümünü açıklayabilir. Bu tür değer-yargıları mutlaka "bu katedral barok mimarinin görkemli bir örneğidir" türünden bir yargı olmamakla birlikte yine de değer-yargılarıdırlar ve olgulardan söz etmek için kullandığım hiçbir cümle bunlardan kaçamaz. Olgu cümleleri de neticede belirli sayıda sorgulanabilir yargıyı önvarsayan *cümlelerdir:* Bu cümlelerin oluşturulmaya değer olduğu, belki de diğer cümlelerden daha fazla değdikleri, benim bu tür cümleleri kurmaya yeterli olduğum ve belki de onların doğruluklarını garantileyecek kişi olduğum, senin bu cümleleri kurmama değecek türden bir kişi olduğun, bu cümleleri kurmakla faydalı bir şey yapıldığı vb. Kahve sohbeti de pekâlâ bilgi iletebilir ancak bu tür diyalogda, dilbilimcilerin "İlişkisel" (phatic) olarak adlandırdıkları iletişim ediminin kendisine duyulan ilgi önemli yer tutar. Ben seninle hava hakkında gevezelik ederken aynı zamanda seninle sohbeti değerli bul-

duğumu, seni sohbet etmeye değer bir insan olarak gördüğümü, benim toplum-dışı olmadığımı veya senin kişisel görünümünü ayrıntılı olarak eleştirmeye girişmek üzere olmadığımı da bu ara belirtiyorumdur.

Bu anlamda, hiç yarar gözetmeyen bir cümle olması mümkün değildir. Şüphesiz bir katedralin ne zaman inşa edildiğini belirtmek bizim kültürümüzde onun mimarisi hakkında fikir yürütmekten daha az yarar gözetiyor kabul edilebilir, ancak birinci cümlenin ikincisinden daha değer-yüklü olduğu durumlarda düşünülebilir. Belki de "barok" ve "görkemli" sözcükleri zamanla az çok eşanlamlı olarak kullanılabilir, ama bu arada içimizden inatçı keçinin teki bir binanın inşa tarihinin önemli olduğu inancına saplanır ve benim cümlem de bu taraf almanın kodlanmış işareti olarak kabul ediliyordur. Bütün betimleyici cümlelerimiz görülmez bir değer kategorileri ağı içerisinde hareket ederler; ki aslında bu kategoriler olmaksızın birbirimize söyleyecek bir şeyimiz kalmazdı. Söz konusu olan daha sonra ilgi ve yargılarla çarpıtılabilecek olgusal bilgi denen bir şeye sahip olmamız değildir (ki bu da mümkündür). İlgilerimiz olmasa hiçbir bilgiye sahip olmayacağımızdır, çünkü aksi takdirde zahmet edip bir şeyler öğrenmenin anlamını kavrayamazdık, ilgiler sadece bilgiyi tehlikeye sokan önyargılar değil, bilginin kurucu öğeleridir. Bilginin "değerden bağımsız" olduğu iddiasının kendisi bile bir değer yargısıdır.

Aslında bu da sorgulanabilirse de, muzu sevmek tamamen özel bir konu olabilir. Yemek zevkim üzerinde yapılan ayrıntılı bir analiz muhtemelen bu zevklerimin bebeklikteki bazı oluşturucu deneyimlerimle, ailemle ve kardeşlerimle olan ilişkilerimle ve tren istasyonları kadar toplumsal ve "öznel olmayan" birçok kültürel etmenle ne kadar yakın ilişkisi olduğunu açığa çıkaracaktır. Belirli bir toplum üyesi olarak içinde doğduğum "Sağlığıma dikkat etmeliyim cinsel rol farklılıkları insan biyolojisinden kaynaklanır" veya "insanlar timsahlardan daha önemlidirler" gibi inanç ve ilgilerin temel yapısı için bu daha da geçerlidir. Şu ya da bu konuda fikirlerimiz uyuşmayabilir, ancak bunu da yalnızca toplumsal yaşamımıza bağlı ve bu yaşamı dönüştürmediğimiz sürece değişmeyecek olan "köklü" değerlendirme ve görme biçimlerini paylaştığımız için yapabilmekteyizdir. Hiç kimse beni Donne'ın bir şiirini beğenmediğim için cezalandıramaz ancak Donne'ın edebiyat olmadığını iddia edersem işimi kaybetme tehlikesiyle karşılaşırım. İşçi partisine veya muhafazakâr partiye oy vermekte serbestim, ancak bu seçimin daha köklü bir önyargıyı demokrasinin

anlamının birkaç sencde bir seçim kâğıdına bastığımız mühürle sınırlı olduğu önyargısını, gizlediği inancıyla hareket etmeye kalkarsam bazı olağanüstü durumlarda kendimi hapiste bulabilirim.

Olgusal cümlelerimizin temelini oluşturan, büyük ölçüde gizlenen değerlerin yapısı "ideoloji" sözcüğüne verilen anlamın bir kısmını oluşturur. "İdeoloji" sözcüğüyle kabaca, söylediğimiz ve inandığımız şeylerin, içinde yaşadığımız toplumun iktidar yapısı ve güç ilişkileriyle arasındaki bağlantıları kastediyorum. Böyle kabataslak bir ideoloji tanımından temel yargı kategorilerimizin hepsinin ideolojik olduğunun söylenmesinin yararlı olmayacağı sonucu çıkar. Geleceğe doğru yöneldiğimizi düşünmek (en azından bir başka toplum geleceğe geri geri gittiğini düşünebilir) içimize yer etmiştir. Bu görüş toplumumuzun iktidar yapısı ile anlamlı bir biçimde bağlantılı olsa bile her yerde ve her zaman için geçerli değildir bu. "İdeoloji"yi insanların içlerine kazınmış, çoğunlukla da bilinçdışı inançları anlamında kullanmıyorum; daha özgül olarak iktidarın yerinden üretilmesi ve korunmasıyla ilişkisi olan hissetme, değerlendirme, algılama ve inanma tarzlarını kastediyorum. Böyle inançların sadece özel alışkanlıklar olmadığı olgusu edebi bir örnekle gösterilebilir.

Cambridge Üniversitesi eleştirmeni I.A.Richards ünlü *Practical Criticism (Uygulamalı Eleştiri)* (1929) adlı çalışmasında edebi değer-yargılarının ne kadar öznel ve keyfi olabileceğini, isimlerini ve şairlerini belirtmediği bir dizi şiiri öğrencilerine verip, onlardan bu şiirleri değerlendirmelerini isteyerek göstermiştir. Sonuçta herkesin malumu olduğu üzre çok farklı değerlendirmeler yapılmışu: Ünlü şairler yerilmiş, buna karşın adı sanı duyulmamış şairler övülmüş. Bana göre bu çalışmanın Richards'ın gözünden kaçan çok önemli bir yönü de belirli fikir ayrılıklarının temelinde ne denli sıkı bir bilinçdışı değerlendirmeler uzlaşımı bulunduğunu göstermesidir. Richards'ın öğrencilerinin edebi eserleri değerlendirmelerini okurken, kendiliğinden paylaştıkları algılama ve yorum alışkanlıkları -edebiyattan bekledikleri, şiire getirdikleri varsayımlar ve şiirin yerine getirmesini bekledikleri beklentileri- insanı hayrete düşürür. Aslında bunların hiçbiri gerçekten şaşırtıcı değildir; çünkü bu deneye katılanların tümü tahminen genç, beyaz, üst ya da üst-orta sınıfa mensup ve özel okullarda öğrenim görmüş 1920'ler kuşağına mensup İngilizlerdi ve bir şiire gösterdikleri tepki katıksız "edebi" etmenlerden çok daha fazlasına bağlıydı. Eleştirel tepkileri daha geniş bir düzlemdeki, önyargıları ve inançlarıyla sıkı sıkıya

ilişkiliydi. Bu bir *suçlama* değildir; bunlarla sıkı sıkıya ilişkili olmayan hiçbir eleştirel tepki yoktur, dolayısıyla da tamamen "katışıksız" bir edebi yargı veya yorum söz konusu olamaz. Suçlanacak biri varsa o da Richards'ın kendisidir, çünkü Richards genç, beyaz, üst-orta sınıfa mensup bir Cambridge üyesi olarak kendisinin de paylaştığı ilgiler bağlamını nesnelleştiremediği için, dünyayı toplumsal olarak yapılanan belli bir algılama biçimi çerçevesinde değerlendirirken ortaya çıkan tamamen yerel, "öznel" farklılıkları kavrayamamıştır.

Edebiyatı "nesnel", betimleyici bir kategori olarak görmek işe yaramadığı gibi "edebiyat insanların akıllarına estiği gibi edebiyat olarak adlandırmayı seçtikleri yapıtlardır" demek de yaramayacaktır. Çünkü bu tür değer-yargıları verilirken akla esme diye bir şey söz konusu olamaz: Bu yargıların kökleri açık ki Empire State Building kadar sağlam inançların derin yapılarındadır. Şu halde şimdiye kadar hem edebiyatın böceklerin olduğu gibi var olmadığını ve onu oluşturan değer yargılarının tarihsel olarak değişken olduğunu, hem de bu değer yargılarının toplumsal ideolojilerle yakın ilişkisi olduğunu görmüş bulunuyoruz. Sonuçta değer-yargıları özel zevklere değil bazı toplumsal grupların diğer gruplar üzerinde iktidar sağlamak ve uygulamak için kullandıkları varsayımlara gönderme yaparlar. Bu zorlama bir iddia, kişisel bir önyargı gibi görünüyorsa o zaman bu iddiayı İngiltere'de "edebiyat"ın gelişimini inceleyerek sınayabiliriz.

I. İNGİLİZ EDEBİYATININ YÜKSELİŞİ

18.yy İngilteresi'nde edebiyat kavramı bugün bazen yapıldığı gibi "yaratıcı" veya hayal ürünü yazıyla sınırlandırılıyordu. Edebiyat sözcüğü toplumda değerli bulunan tüm yazılar için, felsefe, tarih, deneme, mektup ve şiir için kullanılırdı. Metni "edebi" kılan kurmaca olup olmadığı değil "edepli yazı" standartlarına uyup uymadığıydı (18.yy'ın yeni gelişen roman türünün edebiyat olduğu konusunda derin şüpheleri vardı). Başka bir deyişle edebiyat tamamen ideolojikti: Belirli bir toplumsal sınıfın değerlerini ve "zevklerini" ifade eden yazı edebiyat olarak nitelendirilir, buna karşın bir sokak baladı, popüler bir aşk romanı hatta belki de tiyatro edebiyat kavramı dışında bırakılırdı. Şu halde tarihin bu döneminde edebiyat kavramının değer yüklülüğü kendiliğinden ortaya çıkar.

Bununla birlikte 18.yy'da edebiyatın belirli toplumsal değerleri "ifade etmenin ötesinde işlevleri vardı: Edebiyat bu değerlerin korunması ve yaygınlaşması için hayati önem taşıyan bir araçtı. 18.yy İngil-

teresi bir önceki yüzyılda toplumsal sınıfların birbirlerinin gırtlağına sarıldığı kanlı iç savaştan hırpalanmıştı ama bütün olarak yeni çıkmıştı ve sarsılan toplumsal düzeni yeniden kurma dürtüsü ile akıl, doğa, düzen, erdem kavramları sanatta yoğunlaştırılarak kilit kavramlar haline getirildi. Gittikçe kuvvetlenen ancak manevi açıdan olgunlaşmamış orta sınıfı egemen aristokrasi ile bütünleştirmek, kibar toplumsal tavırları, "doğru" zevk alışkanlıklarını ve ortak kültürel standartları yaygınlaştırmak gereksinimiyle edebiyat yeni bir önem kazandı. Edebiyat, dergiler, kafeler, toplumsal ve estetik incelemeler, vaazlar, klasik çeviriler, görgü ve ahlak kılavuzları dahil bir ideolojik kurumlar, kümesini içeriyordu. Edebiyat "hissedilen deneyim" "kişisel bir tepki" veya "düşün biricikliği" sorunu değildi, bizim bugün "edebi" sözcüğünden ayrı düşünemeyeceğimiz bu kavramların Henry Fielding için pek anlamı yoktu.

Aslında bizim kullandığımız edebiyat tanımları, bugün "Romantik dönem" adını verdiğimiz dönemde başlamıştır. "Edebiyat" sözcüğü modern anlamıyla ancak 19.yy'da kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlamda edebiyat tarihsel olarak yakın bir dönemde ortaya çıkmış bir olaydır: 18. yy'ın bitimine doğru ortaya çıkan bu yeni anlam, herhalde Chaucer ve hatta Pope tarafından oldukça garip karşılanırdı. Edebiyat kategorisi ilkin daraltılarak "yaratıcı" veya "hayal ürünü" yazıyla sınırlandırıldı. 18. yy'ın son on yirmi yılı, söylemlerin yeniden sınıflandırılarak belirlenmesine, İngiliz toplumunun "söylemsel formasyonu" adını verebileceğimiz formasyonun radikal olarak yeniden düzenlenmesine tanık oldu. "Şiir" nazımın çok daha ötesinde bir anlam kazanır: Shelley'in *Defence of Poetry* (Şiirin Savunusu) (1821) kitabında şiir, erken dönemdeki kapitalist endüstriyel İngiltere'nin faydacı ideolojisine radikal olarak ters düşen bir yaratıcılık kavrayışını belirtir. Aslında "gerçeklere dayalı" ile "hayal ürünü" yazı ayrımı uzun bir süredir biliniyordu: Geleneksel olarak şiir sözcüğü kurmacayı kapsamıyordu, Philip Sidney *Apology for Poetry* (Şiirin Savunusu) yapıtında savunmasını yapmıştı. Ancak Romantik döneme gelindiğinde edebiyat "hayal ürünü" sözcüğüyle eşanlamlı olmaktaydı. Var olmayan bir şeyi yazmak kan dolaşımını veya Birmingham tarihini kaleme almaktan daha değerli ve heyecan vericiydi. "Hayal ürünü" sözü bu tavra yol açan bir belirsizlik içerir: "Açıkça doğru olmayan" anlamına gelen ve betimleyici bir sözcük olan hayali terimini çağrıştırır ancak aynı zamanda da "görsel" veya "yaratıcı" anlamına gelen bir değerlendirme

terimidir.

Yalnızca o dönemden sonra yaşamak anlamında değil, o dönemin ürünleri olduğumuz anlamında bizler de post-romantikler sayılabiliriz, dolayısıyla bu düşüncenin tarihsel açıdan özgül, değişik bir düşünce olduğunu fark etmemiz zordur. Elbette Romantizm şimdilerde "hayal ürünü" görüşleri ile veba veya Varşova Gettosu'ndan daha dramatik bir konu bulamayan yazarların "sıradan" (prosaic) söyleminden daha değerli bulduğumuz pek çok İngiliz yazarına böyle görünecekti. Aslında betimleyici bir terim olan "sıradan" sıkıcı, esinleme gücünden yoksun gibi olumsuz anlamlarını Romantik dönemde edinmeye başlamıştır. Eğer var olmayan var olandan daha çekici geliyorsa, şiir veya düşgücüne nesir veya "katı olguya" oranla ayrıcalık gösteriyorsa, bu düşüncelerin Romantiklerin içinde yaşadığı toplum hakkında önemli bir fikir vermesi de akla yatkın bir varsayımdır.

Söz konusu dönem bir devrim dönemidir. Amerika ve Fransa'da eski sömürgeci ve feodal rejimler orta-sınıfın ayaklanmasıyla yıkılmaktaydı ve bu arada da İngiltere tahminen, 18.yy'da köle ticaretinden ve denizlerdeki üstünlüğünden sağladığı kazançlarla dünyanın ilk kapitalist endüstriyel devleti olma yolundaki ekonomik "atılımını" yapmıştı. Ancak Romantik edebiyatı besleyen bu devrimlerin ortaya çıkardığı ileriye yönelik umutlar ve dinamik enerjiler, yeni burjuva rejiminin katı gerçekleriyle potansiyel olarak trajik bir çelişkiye düştü. İngiltere'de var olanı fetişleştiren, insan ilişkilerini pazar ilişkilerine indirgeyen, sanatı yararsız bir süsleme olarak dışlayan tamamen zevksiz bir yararcılık süratle endüstriyel orta sınıfın egemen ideolojisini oluşturuyordu. Erken dönem endüstriyel kapitalizminin katı öğretileri bütün toplulukları altüst ediyor, insan hayatını ücret-köleliğine dönüştürüyor, yeni oluşan işçi sınıfına yabancılaştırıcı bir iş-sürecini dayatıyor ve açık pazarda metaya dönüştürülemeyen hiçbir şeyden anlamıyordu. İşçi sınıfı bu baskıya militanca karşı koydu. Fransa'daki devrimin getirdiği sorunlar yöneticileri halen ürküttüğü için İngiliz Devleti buna, İngiltere'yi Romantik dönemin bir kısmında gerçekten bir polis devletine dönüştüren saldırgan bir politik baskıyla karşılık verdi.[1]

---

1. Bkz. E.P. Thompson, **The Making of the English Working Class**, Londra 1963 ve E.J. Hobsbawm, **The Age of Revolution**, Londra 1977.

Bu güçler karşısında Romantiklerin "yaratıcı düşgücüne" tanıdıkları ayrıcalığın edilgen bir kaçışın ötesinde bir anlam taşıdığı düşünülmelidir. Tersine artık "edebiyat" endüstriyel kapitalizmin İngiliz toplumundan sildiği yaratıcı değerlerin kutlanabileceği ve olumlunabileceği az sayıdaki alandan biriydi. "Düşsel yaratıcılık" yabancılaşmamış bir emeğin imgesi olarak sunulabilir; şiirsel düşüncenin, sezgisel, aşkın ufku, "olgu"yla sınırlı rasyonalist ve ampirist ideolojilere karşı canlı bir eleştiri getirebilirdi. Edebiyat yapıtı kapitalist piyasanın bölünmüş bireyciliğinin tersine gizemli bir organik birlik olarak görülüyordu. Edebiyat yapıtı mekanik ve akılla hesaplanmış değil yaratıcı ve "kendiliğindendi". Şu halde "şiir" sözcüğü artık teknik bir yazma tarzı anlamına gelmiyordu: Derin toplumsal, politik ve felsefi içerimleri vardı ve şiir lafını duyar duymaz yönetici sınıfın telaşlanarak silahına sarılması işten değildi. Edebiyat tamamen alternatif bir ideoloji haline gelmişti ve "düşgücü" de Shelley ve Blake'te olduğu gibi politik bir güç oluşturmuştu. Görevi sanatın içerdiği değerler ve enerjiler doğrultusunda toplumu dönüştürmekti. Bellibaşlı Romantik şairlerin çoğu edebi ve toplumsal bağıtlılıkları arasında çatışma değil süreklilik gören politik eylemcilerdi.

Yine de bu edebi radikalizmde bizim daha çok aşina olduğumuz başka bir vurgu olduğunu fark edebiliriz: Düşgücünün egemenliği ve özerkliğinin ve edebiyatın çocuk besleme veya politik adalet için mücadele etmek gibi sıradan meselelerden uzak oluşunun vurgulanmasıydı bu. Düşgücünün "aşkın" yapısı anemik rasyonalizme meydan okusa bile, aynı zamanda yazara tarih karşısında rahatlatıcı oranda mutlak bir seçenek sunuyordu. Aslında tarihten bu şekilde uzaklaşma Romantik yazarın gerçek durumunu yansıtıyordu. Sanat da başka her şey gibi meta haline geliyordu ve Romantik sanatçı da meta üreticisinden yalnızca bir derece üstün oluyordu. Toplumun "temsilcisi" ve sözcüsü olduğunu ve ebedi doğruları ifade ettiğini iddia etmesine rağmen, Romantik şair kâhinlere fazla para ödememe eğiliminde olan bir toplumun gittikçe dışına itilmişti. Şu halde Romantiklerin tutkulu idealizmleri kelimenin daha felsefi anlamında da idealistti. Endüstriyel kapitalizmi adaletli bir topluma dönüştürebilecek toplumsal hareketlerin dışında kalan yazar gittikçe kendi yaratıcı zihninin yalnızlığına çekiliyordu. Adaletli bir toplum düşü genellikle çoktan devrini tamamlamış olan eski "organik" İngiltere'ye duyulan kısır bir özleme dönüştürülüyordu. Şiirsel görüş ile politik pratik arasındaki mesafe

ancak 19. yy sonlarında William Morris bu Romantik hümanizmi işçi sınıfı hareketine bağlayınca önemli ölçüde azalmıştır. [2]

Tartıştığımız bu dönemin modern "estetiğin" veya sanat felsefesinin doğuşuna tanık olması rastlantı değildir. "Simge " ve "estetik yaşantı", "estetik uyum" ve sanat yapıtının benzersiz yapısı gibi çağdaş kavramları bu dönemden, Kant, Hegel, Schiller, Coleridge ve diğer yazarların çalışmalarından devraldık. Daha önceleri insanlar şiirler yazmış, çeşitli amaçlarla oyunlar sahnelemiş veya resimler yapmışlardı, başkaları da bu eserleri çeşitli şekillerde okumuş, seyretmiş veya izlemişlerdi. Artık bu somut tarihsel olarak değişken pratikler "estetik" adıyla bilinen özel, gizemli bir öğreti çerçevesine yerleştiriliyor ve yeni bir estetikçi grup öğretinin en derin yapılarını ortaya çıkarmaya uğraşıyordu. Bu tür sorunlar önceden de ortaya atılmakla birlikte şimdi yeni bir önem kazanmaya başlıyorlardı. "Sanat" olarak bilinen değişmez bir nesnenin veya "güzellik" veya "estetik" denen soyutlanabilir bir yaşantının var olduğu varsayımı, büyük ölçüde biraz önce sözünü ettiğimiz sanatın toplumsal yaşamdan yabancılaşmasının sonucuydu. Edebiyatın artık belirli bir işlevi kalmamışsa, yazar artık sarayın, kilisenin veya aristokratik bir himayecenin verdikleriyle geçinen geleneksel bir kişi değilse, o zaman bu gerçeği edebiyatın lehine kullanmak mümkündü. "Yaratıcı" yazının tüm esprisi tamamen faydasız oluşuydu, herhangi bir toplumsal amaçtan uzak, yalnızca "kendi içinde bir amaçtı": Himayesiz kalan yazar bunun yerine şiirselliği koydu. [3] Aslında İlyada'nın Yunanlılar için, bir katedralin Ortaçağlar için veya Andy Warhol'un eserlerinin bizim için aynı anlamda sanat eserleri olması ihtimali pek azdır; ancak estetiğin etkisi bu tarihsel farklılıkları bastırmak olmuştu. Sanat her zaman bulunduğu maddi pratiklerden, toplumsal ilişkilerden ve ideolojik anlamdan soyutlanarak fetiş düzeyine çıkartılmıştı.

18. yy'ın sonundaki estetik kuramın merkezinde yarı mistik simge öğretisi vardır. [4] Aslında Romantizm için simge bütün sorunlara

---

2. Bkz. Raymond Williams, **Culture and Society** 1780-1950, Londra 1958, özellikle 2. bölüm, "The Romantic Artist".
3. Bkz. Jane P. Tompkins, "The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response", Jane. P. Tompkins (ed.), **Reader-Response Criticism**, Baltimore ve Londra, 1980 içinde.
4. Bkz. Frank Kermode, **The Romantic Image**, Londra 1957.

şifa sayılmıştır. Günlük yaşamda çözülemez gibi görünen özne ile nesne, tümel ile tikel, duyusal ile kavramsal, maddi ile manevi, düzen ile kendiliğindenlik arasındaki bütün çatışmalar simgede sihirli bir biçimde çözümleniyordu. Bu çatışmaların böyle bir dönemde doğru bir biçimde hissedilmesi şaşırtıcı değildir. Yalnızca meta olarak görülebildikleri bir toplumda nesneler cansız, hareketsiz ve onları üreten veya kullanan insan öznelerden kopuk görünüyorlardı. Somut ve tümel birbirinden kopmuş gibiydi: Kuru bir rasyonalist felsefe bazı şeylerin duyusal niteliğini görmezden gelirken, dar görüşlü bir ampirizm de (İngiliz orta sınıfının o zaman olduğu kadar şimdi de geçerli olan "resmi" felsefesi) dünyadaki bazı parçaların ötesine geçip bu parçaların oluşturabileceği bütünü kavrayamıyordu. Toplumsal gelişmenin dinamik kendiliğinden enerjileri desteklenmeliydi ama potansiyel anarşik güçleri kısıtlayıcı bir toplumsal düzen tarafından dizginlenerek. Simge hareket ile durağanlığı, karmaşık içerik ile organik biçimi, zihin ile dünyayı kaynaştırıyordu. Simgenin maddi varlığı, herhangi bir türden eleştirel analizin yorucu süreciyle değil de doğrudan sezgiyle algılanan mutlak manevi doğrunun aracı idi. Bu anlamda simge zihne, hiçbir belirsizliğe yol açmayan doğrular getiriyordu, ya görüyordun ya da görmüyordun. Simge irrasyonalizmin mihenk taşıydı ve uzun zamandan beri edebiyat kuramı içinde yaygın olduğu gibi akıl ürünü eleştirel araştırmayı engelleyici nitelikteydi. *Bütünsel* bir şeydi ve nasıl işlediğini görmek için parçalara ayırmak, Kutsal Üçlüyü analiz etmeye kalkışmak gibi bir saygısızlıktı. Bu parçaların her biri kendi ikincil konumunda kalarak, ortak iyiler için kendiliğinden işlerdi; işte bu nedenle simgeyi veya edebi sanat eserini 19. yy ve 20. yy'da sürekli, insan toplumunun ideal bir modeli olarak sunulurken görmek pek şaşırtıcı olmuyor. Alt sınıflar kendi acılarını unutup ortak iyilik için birleşirlerse, bu sıkıcı karmaşanın büyük bir bölümü giderilebilirdi.

***

"Edebiyat ve ideolojiden" karşılıklı ilişki kurulabilecek, iki ayrı olaymış gibi söz etmek, göstermiş olduğu umduğumu gibi, bir anlamda gereksizdir. Edebiyat devraldığımız anlamıyla ideolojidir. Toplum-

sal iktidar sorunlarıyla çok yakın ilişkileri vardır. Ancak okur halen ikna olmamış isc 19. yy'da edebiyatın aldığı biçimleri aktarmak sanırım biraz daha inandırıcı olacaktır.

19. yy sonlarında İngiliz edebiyatı çalışmalarının artmasının nedeni konusunda tek bir açıklama istenirse, en iyi yanıt dinin etkisini kaybetmesidir. Viktorya döneminin ortalarına gelindiğinde bu geleneksel olarak güvenilir, son derece güçlü ideolojik biçim can çekişiyordu. Artık yığınların kalplerini ve zihinlerini kazanamıyordu ve bilimsel keşifler ve toplumsal değişimin çifte etkisiyle önceki sorgulanamayan egemenliği yok olmak tehlikesi içindeydi. Din çok etkili bir ideolojik denetleme biçimi olduğu için bu durum özellikle Viktorya dönemi yönetici sınıfın canını sıkıyordu. Bütün başarılı ideolojiler gibi din de açık kavramlar ve formüle edilmiş öğretilerle değil imge, simge, alışkanlık, ayin ve mitoloji ile işler. Kendini insan öznesinin en derin bilinçdışı kökleriyle sınırlandırmış hassas ve yaşantısal bir biçimdir; ve T.S.Eliot'ın da gördüğü gibi, böyle yerleşik akıldışı korku ve ihtiyaçlara yanıt vermeyen herhangi bir ideoloji pek uzun ömürlü olamaz. Dahası dinin toplumun her düzeyinde iş görme yeteneği vardır: Entelektüel elit tabaka için öğretisel kitleler için de sofu bir yönü vardır. Din, dindar köylü, aydın orta sınıf liberalini ve dinbilimci entelektüeli bir bütün haline getirerek toplumsal "kaynaştırıcı" görevini yapar. Dinin ideolojik gücü insanları, pratikler olarak "maddileştirme" yeteneğinde ortaya çıkar: Din aynı türden olma hakkındaki soyut tartışmalardan ibaret değildir, aynı zamanda aynı kutsal kadehten içmek ve ekini kutsamaktır da. Dinin nihai doğruları aynı edebi simge tarafından dolayımlanan nihai doğrular gibi rasyonel tanıtlamaya kapalıdır ve dolayısıyla iddialarında mutlaktır. Son olarak din, en azından Viktorya döneminde aldığı biçimiyle, uysallığı, özveriyi ve düşünsel iç yaşamı besleyen *edilgenleştirici* bir etkendir. Dolayısıyla Viktorya dönemi yönetici sınıfının bu ideolojik söylemin çözülüşünü tehditkâr bir şekilde telaşla izlemesine şaşmamak gerekir.

Bu arada neyse ki, dine hayli benzeyen başka bir söylem yardıma koşar: İngiliz edebiyatı. Oxford Üniversitesi'nde İngiliz edebiyatı profesörü olan George Gordon açılış konuşmasında "İngiltere hastadır, ve... İngiliz edebiyatı onu kurtarmalıdır. Anladığım kadarıyla kiliseler başarısız kalmakta, toplumsal çözümler de etkili olamamaktadır. Bu durumda İngiliz edebiyatının üçlü bir işlevi vardır: Kanımca bizi eğlendirici ve eğitici işlevini gene korur ancak ayrıca ve hepsinden

önemlisi ruhlarımızı kurtarmalı ve Devlet'i iyileştirmelidir" der. [5] Gordon bu konuşmayı bu yüzyılda yapmış olmakla birlikte aynı sözler Viktorya İngilteresi için de tamamen geçerlidir. Bugün Jane Austen'in romanlarını ve Pound hakkındaki kurusıkı kılavuz kitapları 19.yy. ortalarındaki ideolojik krize borçlu olduğumuzu düşünmek çok şaşırtıcı bir düşüncedir. Din toplumsal olarak kargaşa içinde olan sınıflı-toplumu bütünleştirebilecek hassas değerleri, temel mitolojileri ve toplumsal "harc"ı sağlayamayınca "İngiliz edebiyatı" Viktorya döneminden sonraki dönemlerde de bu ideolojik yükü taşıyacak bir özne olarak kurulmuştur. Burada en önemli figür kendi toplumsal sınıfının ihtiyaçlarına olağanüstü duyarlı ve bu duyarlılığı konusunda gayet açıksözlü olan Matthew Arnold'dır. Arnold'a göre politik ve ekonomik güçlerini yeteri ölçüde zengin ve incelikli bir ideolojiyle destekleyemeyen dar kafalı orta sınıfı eğitmek ve Helenize etmek acil bir toplumsal gereksinimdir. Bu, yalnızca, Arnold'ın da doğru olarak algıladığı gibi İngiltere'de üstünlüğünü yitirmek üzere olan fakat orta sınıftan efendilerine yardım edecek kadar ideolojik aracı kalmış olan aristokrasinin geleneksel üslubunu orta sınıfa aşılamakla başarılabilirdi. Devlet okulları, orta sınıfa "ulusun en iyi kültürü"nün bu sınıfa şimdiki durumda kendi kendine edinemeyeceği bir "büyüklük ve asil bir ruh"u getirecekti. [6]

Bu planın asıl başarısı işçi sınıfını bütünleştirme ve denetlemede kazanacağı etkide yatar.

> Bir ulusun ruh yüceliğinin azalması ve duygularının körelmesi kendi içinde ciddi bir felakettir. Ancak orta sınıfın, şimdiki düzeyinde dar, katı, zekâ ve çekicilikten yoksun ruhları ve kültürleriyle şu anda kendilerinden daha geniş ve daha liberal olan yığınları şekillendirmek ve özümsemekte kesinlikle başarısız kalmaları daha da önemli bir felakettir. Bu yığınlar kendi yaşam ve etkinliklerini daha canlı kılmak ve dünyayı ele geçirmek için öğrenme isteğiyle doludurlar. Onların bu önlenemez gelişmelerindeki doğal eğitimcileri ve öncüleri hemen bir üst kademede olan sınıf yani orta sınıftır. Eğer orta sınıf

---

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

bu yığınların sevgilerini kazanamaz veya onları yönlendiremezse, toplum anarşiye düşme tehlikesiyle karşılaşacaktır. [7]

Arnold düşüncelerini ikiyüzlülük yapmadan çok açık bir dilde aktarıyor: İşçi sınıfının eğitimini sadece onların yararını düşünerek istediği veya onların manevi durumlarına duyduğu ilginin kendi kullandığı, en çok üzerinde durulan terimle ifade edersek "çıkara dayanmadığı" yollu en ufak bir bahane yoktur. 20. yy'da aynı görüşün bir başka savunucusu çok daha büyük bir açık sözlülükle şöyle demişti: "İşçi sınıfının çocuklarıyla bazı manevi değerler paylaşılmazsa, bu çocuklar ilerde maddi değerlerin paylaşılmasını tehditle talep eden insanlar olacaklardır." [8] Eğer kitlelere birkaç roman verilmezse, barikatlar kurarak tepki gösterebilirler.

Edebiyat bu ideolojik girişim için pek çok yönden uygun bir adaydı. Liberal, "insani" bir uğraş olarak politik bağnazlığa ve ideolojik aşırılığa karşı kuvvetli bir panzehir olabilirdi. Hepimizin bildiği gibi edebiyat iç savaşlar, kadınların ezilmesi veya İngiliz köylülerinin haklarının tanınması gibi önemsiz tarihi olaylar yerine evrensel insan değerleri ile uğraştığı için, işçi sınıfının daha düzgün yaşam koşulları veya kendi yaşamları üzerinde daha fazla denetim sahibi olma gibi önemsiz taleplerini kozmik bir perspektife yerleştirebilir ve onların hatta ebedi doğrular ve güzelliklere dalıp giderek bu tür sorunları unutmalarını bile sağlayabilirdi. Viktorya döneminde Edebiyat Öğretmenleri El Kitabı'nda edebiyattan "sınıflar arasında sempati ve dostluk duygusu yaratmaya yarayacaktır" şeklinde söz edilir; başka bir Viktorya yazarına göre de edebiyat "insanın günlük iş güç yaşamındaki sis ve dumanın gürültülü karmaşa ve kargaşanın" üstünde herkesin buluşup konuşabilecekleri dingin ve aydınlık bir hakikat bölgesi oluşturur.[9] Edebiyat yığınları kendi görüşlerinden başka görüşlerin de (özellikle efendilerinin) olduğuna inandırarak onlara çoğulcu düşünce ve duygu alışkanlığı kazandıracaktı. Onlara burjuva uygarlığının ahlaki zenginliklerini ileterek, orta sınıfın başarılarına saygı duymalarını sağ-

---

7. a.g.y.
8. George Sampson, **English for the English** 1921, alıntılayan Baldick, a.g.y. s. 153
9. H.G. Robinson, 'On the Use of English Classical Literature in the Work of Education, **MacMillan's Magazine** 11 (1860), alıntılayan Baldick, a.g.y. s.103.

layacak ve okuma temelinde tek başına uygulanan, düşünsel bir etkinlik olduğu için de içlerindeki herhangi bir yıkıcı toplu politik eylem eğilimini engelleyecekti. Onların kendi milli dil ve edebiyatlarından gurur duymalarını sağlayacaktı: Eğitim eksikliği ve yoğun çalışma onların bireysel olarak bir edebiyat şaheseri üretmelerine engel olsa bile, kendilerinden birilerinin -İngilizlerin- sanat eserleri yarattıklarını düşünerek memnun olabilirlerdi. 1891'de yapılan bir İngiliz edebiyatı incelemesine göre "insanların devletle olan ilişkilerinde, vatandaş olarak görevlerini yerine getirirken politik kültür ve eğitime gereksinimleri vardır; ayrıca duygusal açıdan kendilerine canlı ve çekici bir biçimde tarih ve destan olarak sunulan kahramanlık ve vatanperverlik örneklerinden de etkilenmeleri gerekir."[10] Ayrıca, bütün bunlar işçi sınıfına klasikleri öğretme zahmetine katlanmadan sağlanabilirdi: İngiliz edebiyatı kendi dillerinde yazılmıştı, dolayısıyla rahatça okuyabilirlerdi.

Edebiyat da din gibi öncelikle duygu ve yaşantıyla işler, dolayısıyla da dinden devraldığı ideolojik görev için şaşılacak derece uygundu. Aslında zamanımıza gelindiğinde edebiyat analitik düşünce ve kavramsal araştırmanın tam karşıtı ile özdeş hale getirildi. Bilim adamları, filozoflar ve siyaset kuramcıları, böyle sıkıcı söylemsel uğraşlarla dolu olmalarına karşın edebiyat üzerinde çalışmalar daha çok değer verilen duygu ve yaşantı bölgesine yerleşmişlerdi. Kimin yaşantısı ve ne tür duygular olduğu ise ayrı bir sorundur. Edebiyat Arnold'dan bu yana "ideolojik dogma"nın düşmanıdır, bu Dante, Milton ve Pope'u hayrete düşürebilecek bir tavırdır. Siyahlar beyazlardan aşağıdırlar türü inançların doğruluğu veya yanlışlığı bu inançları yaşarken hissetmekten daha önemsizdir. Şüphesiz Arnold'ın da inançları vardı, ancak Arnold ideolojik dogmadan çok akla dayalı konumlar olduğunu düşünüyordu. Böyle olsa bile bu tür inançları doğrudan iletmek, örneğin özel mülkiyetin özgürlüğün temel direği olduğunu açıkça tartışmak, edebiyatın işi değildi. Bilakis edebiyat zaman aşırı doğruları iletmeli, böylece kitleleri dolaysız bağıtlılıklarından koparark, onların hoşgörü, cömertlik duygularını beslemeli ve dolayısıyla özel mülkiyetin devamını garantilemeliydi. Arnold'ın *Literature and*

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

Dogma (Edebiyat ve Dogma) ve *God and Bilde (Tanrı ve İncil)* adlı yapıtlarında Hıristiyanlığın sıkıntı verici derecede öğretisel olan bölümlerini şiir izlenimi veren sesler içinde eritmeye çalışması gibi, orta-sınıfın uyutucu ideoloji hapı da, edebiyat şekeriyle tatlılaştırılacaktı.

Edebiyatın "yaşantısal" doğasının ideolojik olarak uygun olmasında başka bir anlam daha bu vardır. Çünkü "yaşantı" en etkin biçimde kök saldığı ideolojinin anayurdu olmanın yanında, aynı zamanda edebi biçim içinde bir çeşit kişisel-doyumdur. Eğer Uzak Doğu'ya gidecek zamanınız ve paranız yoksa (İngiliz emperyalizminin emrindeki bir asker değilseniz) o zaman Uzak Doğu'yu Conrad veya Kipling okuyarak ikinci elden "yaşayabilirsiniz". Aslında bazı edebiyat kuramlarına göre bu Bangkok'ta başıboş dolaşmaktan daha da gerçekçidir. İnsan yığınlarının gerçekte toplumsal koşullar sonucu yoksullaşan yaşantıları edebiyatla zenginleşebilir: Bu koşulları değiştirmeye kalkışmak yerine (Arnold kendinden sonrakilerden çok daha başarılı olmuştur bu konuda) *Pride and Prejudice* (Gurur ve Önyargı) romanını vererek kişinin daha dolu bir yaşam isteğini doyurabilirsiniz.

Bu yüzden akademik bir konu olarak "İngiliz edebiyatının" ilkin üniversitelerde değil teknik okullarda, işçi okullarında ve konuk öğrencilere verilen ders çevrelerinde kurumlaşmış olması anlamlıdır.[11] İngiliz edebiyatı yoksulların klasiği özel okullar ve Oxbridge'ın çekici çevresinin dışında kalanlara ucuz "liberal" bir eğitim sağlama biçimidir. Baştan beri F.D. Maurice ve Charles Kingsley gibi "edebiyat" öncülerinin çalışmalarında, toplumsal sınıflar arasındaki dayanışma, daha sıkı yakınlıklar geliştirilmesi, milli gurur aşılanması ve "ahlaki" değerlerin aktarımı vurgulanıyordu. Halen İngiltere'deki edebi çalışmaların ayırıcı bir özelliği olan ve diğer kültürlerin entelektüellerini sürekli şaşırtan bu sorun (ahlak değerlerini aktarım sorunu) ideolojik tasarının önemli bir kısmıydı; aslında edebiyatın gelişimi, "ahlak" teriminin (Arnold, Henry, James ve F.R. Leavis belli başlı eleştirel temsilcileriydi) anlamındaki tarihsel bir kayma ile atbaşı gider. Ahlaklılık artık formüle edilmiş bir kod veya etik bir sistem değil, yaşamın tüm niteliğini, insan yaşantısının ince ayrıntılarını ele alan hassas bir uğ-

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

raştı. Başka bir deyişle bu görüşten eski din ideolojilerinin güçlerini kaybettikleri ve artık soyutlama yerine ahlaki değerlerin daha incelikli bir şekilde "dramatik tezahür"le iletilmesinin geçerli olduğu anlamı çıkartulabilir. Bu değerler en canlı biçimiyle edebiyatta dramatize edildiği, "hissedilen yaşantı" düzeyine, kafaya vururcasına getirildiği için edebiyat, ahlak ideolojisinin sadece yardımcısı olmaktan fazla bir şey olmuştur: F.R.Leavis'in çalışmalarında açıkça sergilediği gibi modern çağın ahlaki ideolojisinin *kendisidir*.

İşçi sınıfı, Viktorya toplumunda "İngiliz edebiyatı"nın ışıklarını saçtığı tek ezilen tabaka değildi. 1877'de bir kraliyet görevlisi, İngiliz edebiyatı "kadınlar.... ve sonradan özel okullarda öğretmen olan ikinci ve üçüncü sınıf erkekler" için de uygun bir konu sayılabilir demiştir. [12] Edebiyatın "yumuşatıcı" ve "insanlaştırıcı" etkileri, (bunlar taraftarlarının sık sık kullandığı terimler) cinsiyetle, özellikle kadınlarla ilgili ideolojik tiplerin arasındaydı. İngiltere'de edebiyatın gelişimi kadınların zamanla, pek de istemeksizin yüksek öğretim kurumlarına kabul edilmeleriyle koşut gitmiştir; ve edebiyat *hakiki* akademik "öğretilerin" erkek işi olan konularından çok, daha güncel duygularla ilgili bir konu olduğu için, zaten meslek edinemeyen ve bilimden uzaklaştırılmış olan bayanlara uygun, önemsiz bir öğrenim dalı gibi görünüyordu. Cambridge Üniversitesi'nin ilk edebiyat profesörü Sir Arthur Quiller Couch çoğunluğu kadın olan bir salonda derslerine "Baylar" diye başlardı. Modern erkek hocalar bu tavırlarını değiştirmiş olsalar bile edebiyatı kadınlar için cazip kılan ideolojik koşullar halen değişmedi.

İngiliz edebiyatı bu kadınsı yönünün yanı sıra yüzyıl sonlarına doğru erkeksi bir yön de kazandı. Edebiyatın akademik olarak kurumsallaşması İngiltere'deki emperyalizmin gelişme dönemine rastlar. İngiliz kapitalizmi sarsılmaya, daha genç Alman ve Amerikan rakiplerinin gerisinde kalmaya başlayınca, 1914'teki ilk emperyalist dünya savaşını doğuran deniz aşırı sömürgelerde sermaye aramak için girişilen bu onursuz, çirkin yarış acilen bir milli görev ve kimlik duygusunun yaratılmasını gerektirdi. Edebiyat çalışmalarında söz konusu olan İngiliz *edebiyatı* değil *İngiliz* edebiyatıydı. Shakespeare ve Milton gibi büyük "milli şairlerimiz", beşeri bilim çalışmalarıyla yeni taraftarların kabul edilebileceği "organik" milli gelenek ve kimlik duygu-

12. Alıntılayan Gossman a.g.y. s. 341-2

suydu yani. Bu dönemde ve 20. yy başlarında eğitim bünyelerinin ve resmi araştırmaların edebiyat öğretimine ilişkin raporları, asiller ve sıradan insanların Shakespeare tiyatrosunda buluştukları ve belki de bugün yeniden yaratılabilecek olan Elizabeth devri İngilteresi'nin "organik" toplumuna yapılan nostaljik göndermelerle doludur. En etkin hükümet raporlarından biri olan *The Teaching of English in England*'ın *(İngiltere'de İngilizce Eğitimi)* (1921) yazarının, ölümsüz "Play up! Play up! And play the game!" dizelerinin yaratıcısı aşırı milliyetçi şair Sir Henry Newbolt olması rastlantı değildir. Chris Baldick İngiliz edebiyatının Viktorya döneminde memuriyet imtihanlarında sorulmak üzere kabul edilişinin önemini belirtmiştir: Böylece kendi kültürel hazinelerinin iyice paketlenmiş versiyonlarıyla donanmış olan İngiliz emperyalizminin uşakları, kendi milli kimliklerine güvenerek deniz aşırı ülkelere açılabilir ve bu kültürel üstünlüğü onlara kıskançlıkla bakan koloni halkına gösterebilirlerdi.[13]

Kadınlar, işçiler ve yerlileri etkilemek isteyenler için uygun bir konu olan İngiliz edebiyatının yönetici sınıf iktidarının Oxford ve Cambridge'teki kalelerine sızması oldukça uzun zaman aldı. İngiliz edebiyatı akademik konular söz konusu olunca klasik edebiyatın veya filolojinin inceliğiyle yarışamayacak, çok yeni ve amatörce bir olaydı; ki her İngiliz centilmeni boş vakitlerinde zaten kendi edebiyatını okuduğuna göre İngiliz edebiyatını sistematik bir çalışmaya tabi tutmanın ne anlamı vardı? Her iki eski üniversite de bu tedirgin edecek kadar amatörce olan konuya şiddetle saldırdılar ve zaten İngiliz edebiyatı edebi beğeni hakkında boş bir gevezelikten başka bir şey olmadığından, onun uygun bir akademik araştırma olarak nitelenebilmesi için nasıl yeterince can sıkıcı hale getirilebileceğini bilmek zordu. Denebilir ki İngiliz edebiyatı hakkındaki çalışmaların o günden bu yana çözdüğü birkaç sorundan biridir bu. Oxford'da ilk gerçek "edebiyat" profesörü olan Sir Walter Raleigh'in kendi branşına duyduğu küçümsemeye okumadan inanmak zordur.[14] Raleigh bu görevini Birinci Dünya Savaşı'na dek sürdürdü; savaşın patlak vermesiyle edebiyatın bu kadınsı kaprislerinden kurtulmanın ve kalemini çok daha erkeksi bir görevin hizmetine (savaş propagandası) verebilmenin rahatlığı yazılarında hissedilir. İngiliz edebiyatının eski üniversiteler-

13. Bkz. Baldick, a.g.y., s. 108-11.
14. Bkz. a.g.y., s. 117-23.

deki varlığının tek mazereti kendini sistematik olarak klasikler arasına koymaktı, ancak klasik bilimciler kendilerinin bu dokunaklı parodisini kabul etmeye pek hevesli değildiler.

İlk emperyalist dünya savaşı Sir Walter Raleigh'e daha çok Elizabeth devrine ait ismine yaraşır kahramanca bir kimlik kazandırarak onu haklı çıkartmakla birlikte, bu savaş İngiliz edebiyatı çalışmalarının Oxford ve Cambridge üniversitelerindeki zaferini de müjdeledi. İngiliz edebiyatının en önemli muhaliflerinden biri olan filoloji Germen etkisine çok açıktı; ve İngiltere Almanya ile büyük bir savaş içersinde olduğu için klasik filolojiyi kendine saygı duyan hiçbir İngilizin ilgilenmek istemeyeceği sıkıcı Germenik bir saçmalık biçimi olarak lekelemek mümkündü.[15] İngiltere'nin Almanya'ya karşı kazandığı galibiyet İngiliz edebiyatının gelişmesine yardım edebilecek bir milli gurur ve vatanperverlik duygusunun yenilenmesi demekti; ancak aynı zamanda savaşın derin travmasının, daha önceden kabul edilen her kültürel varsayımı neredeyse katlanılmaz bir şekilde sorgulaması çağdaş bir yorumcunun tanımladığı gibi sadece şiirin dindirir gibi göründüğü "manevi bir açlığa" yol açtı. Edebiyatın üniversitelere girmesini anlamsız bir savaşa borçlu olduğumuzu düşünmek ilginçtir. Büyük savaş yönetici sınıfın retoriğini yıkarak İngiliz edebiyatının temelinde yatan bazı katı şovenizm biçimlerini haklı çıkardı: Wilfred Owen'dan sonra birkaç tane daha Walter Raleigh yetişebilirdi. İngiliz edebiyatı savaş dönemi milliyetçiliğine dayanarak iktidara geldi, ancak aynı zamanda kimlik duyguları derinden sarsılmış, ruhları yaşadıkları korkularla onulmaz yaralar alan İngiliz yönetici sınıfı için de bir manevi çözüm arayışını temsil ediyordu. Edebiyat İngilizlerin yeniden bir araya gelip hem tarihin kâbusunu araştırdıkları, hem de ona bir seçenek bulabilecekleri bir teselli, tanıdık bir zemin olacaktı.

***

Bu yeni dalın Cambridge'teki mimarları İngiliz işçi sınıfını cepheye götürme suçundan tamamiyle tenzih edilebilecek bireylerdi. F.R.Leavis cephede erkek hastabakıcı olarak görev yapmıştı; Queenie

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

Dorothy Roth (sonradan, Q.D. Leavis olmuştu) böyle işlerden uzaktı ve zaten savaş patlak verdiğinde çocuktu. I.A.Richards orduya mezuniyetten sonra girdi; bu öncülerin ünlü öğrencileri olan William Empson ve L.C.Knights da 1914'te daha çocuktular. Ayrıca İngiliz edebiyatının şampiyonları İngiltere'yi savaşa sokan toplumsal sınıftan çok farklı bir sınıftan geliyorlardı. F.R. Leavis'in babası müzik aletleri satardı, Q.D. Roth bir döşemecinin kızı, I.A.Richards ise Cheshire'da bir idare memurunun oğluydu. İngiliz edebiyatı eski üniversitelerin edebiyat kürsülerindeki aristokrat sanatseverler tarafından değil taşralı küçük burjuvazinin çocukları tarafından yaygınlaştırılacaktı. Bu grup ilk kez geleneksel üniversitelere girebilen bir toplumsal sınıfın, üniversitenin edebi yargılarını belirleyen toplumsal varsayımları Sir Arthur Quiller Couch'un takipçilerinin başaramayacakları biçimde belirleyerek onlara meydan okuyan üyelerinden oluşuyordu. Hiçbiri Quiller Couch gibileri için tamamen edebi bir öğrenimin doğurduğu aksaklıkları yaşamamıştı: F.R.Leavis, İngiliz edebiyatına tarih bölümünden geçmişti, talebesi Q.D.Roth ise eserlerinde psikoloji ve kültürel antropolojiden yararlanıyordu. I.A.Richards da zihinsel ve ahlaki bilimler dalında öğrenim görmüştü.

Bu insanlar İngiliz edebiyatını ciddi bir disiplin haline getirirken savaş öncesi üst sınıfın varsayımlarından uzaklaştılar. İngiliz edebiyatı çalışmalarında, onlardan önceki hiçbir hareket onların cesaretine ve radikalizmine yaklaşamadı. 1920'lerin başında İngiliz edebiyatının incelemeye değip değmediği bile halen tartışılırken; 1930'ların başlarına gelindiğinde vaktini edebiyattan başka bir şeye harcamanın değip değmeyeceği tartışması gündemdeydi. İngiliz edebiyatı sadece araştırma yapmaya değer bir dal değil aynı zamanda en üst düzeyde uygarlaştırıcı bir uğraş, toplumsal formasyonun manevi özüydü. Amatör ya da izlenimci bir girişim olmak şöyle dursun, İngiliz edebiyatı insan oluşunun en temel sorunlarının -insan olmanın, başkalarıyla anlamlı ilişkilere girmenin, en temel değerlerin merkezinde yaşamanın anlamının- ortaya konarak, en ayrıntılı bir biçimde araştırıldığı alandı. 1932'de Leavisler tarafından *Scrutiny* adlı eleştirel bir dergi yayımlandı; bu dergi İngiliz edebiyatı çalışmalarının ahlaki olarak merkezi önemde oluşunu inatla desteklemesi ve bu çalışmaların bir bütün olarak toplumsal yaşamın niteliği ile arasındaki canalıcı ilişkisi açısından halen aşılamamıştır. *Scrutiny* dergisinin "başarısı" veya başarısızlığı ne olursa olsun, edebiyat kurumunda Leavis'a karşı olma önyargısı ile

Scrutiny'nın hazır cevaplılığı arasındaki çatışmadan söz edilse bile bugün İngiltere'deki İngiliz edebiyatı öğrencileri bu tarihsel müdahale ile onulmaz biçimde değiştirildikleri için kendileri farkında olmasa da "Leavis"çidirler. Bugün artık Kopernikçi olduğunu göstermek için kart taşımak nasıl gerekmiyorsa, aynı şekilde Leavisçi olduğunu göstermek için de kart taşımak gerekmez. Bu akım İngiltere'de İngiliz edebiyatı çalışmalarının kan dolaşımına Kopernik'in astronomi ile ilgili inançlarımızı yeniden-şekillendirmesi gibi girmiş ve dünyanın güneş etrafında döndüğü hakkındaki kesin inancımız kadar yerleşik, kendiliğinden bir eleştirel bilgelik haline gelmiştir. "Leavis tartışmasının" artık gündemde olmaması bile belki de *Scrutiny*'nin en önemli zaferidir.

Leavis'ler, Sir Arthur Quiller'ın üstünlüğü durumunda artık edebiyat eleştirisinin, kişinin patatesi mi yoksa domatesi mi tercih ettiği kadar önemli olacağı tarihsel bir eğilimi benimseyeceğini farketmişti. Bu tür "beğeni" karşısında, keskin eleştirel analizin, sayfadaki kelimelere yönelik disiplinli bir dikkatin önemini vurguladılar. Bunda da sadece teknik ve estetik nedenlerle değil, çağdaş uygarlığın manevi bunalımıyla yakın ilişkisi olduğu için ısrar ettiler. Edebiyat sadece kendi içinde değil, aynı zamanda modern "ticari" toplumda kendini savunma durumunda olan yaratıcı enerjileri taşıdığı için de önemliydi. Edebiyatta ve belki de sadece edebiyatta yaratıcı dil kullanım için canlı bir istek halen görülebiliyordu; bu da "kitle toplumu"nda dilin ve geleneksel kültürün dar kafalılarca değersizleştirilmesine karşıydı. Toplumun kullandığı dilin niteliği onun bireylerinin ve toplumsal yaşamının niteliğinin en belirgin göstergesidir: Edebiyatı artık değerli bulmayan bir toplum, insan uygarlıklarının en yetkinini yaratan ve sürdüren itkiye tehlikeli bir biçimde kapalı bir toplum demekti. 18.yy İngilteresi'nin uygar tavırlarında veya 17. yy'ın "doğal", "organik", tarım toplumunda, çağdaş endüstriyel toplumun onsuz can çekişip yok olabileceği yaşayan bir duyarlılık biçimi gözlemlenebiliyordu.

1920'lerin sonunda ve 30'larda Cambridge'te İngiliz edebiyatı öğrencisi olmak, endüstriyel kapitalizmin değersiz özelliklerine karşı girişilen polemik saldırıya katılmak demekti. Edebiyat öğrencisi olmanın sadece değerli değil aynı zamanda kişinin düşleyebileceği en önemli yaşam biçimi olduğunu, kişinin 20. yy toplumunun 17. yy İngilteresi'nin "organik" toplumuna geri dönmesine kendince katkıda bulunduğunu, uygarlığın en ilerici kesiminde yer aldığını bilmek yü-

reklendirici bir duyguydu. Cambridge'e mütevazı bir tavırla sadece şiir ve roman okuyacağını düşünerek gelenler yanıldıklarının hemen farkına varıyorlardı: İngiliz edebiyatı, hukuk, bilim, politika, felsefe ve tarih gibi herhangi bir öğreti değildi, bunlardan çok daha merkezi ve önemliydi. *Scrutiny* bu konuların da bir önemi olduğunu istemeden teslim ediyordu, ancak bu önem edebiyat (edebiyat akademik bir daldan çok uygarlığın kaderine ilişkin manevi bir araştırma niteliği taşıyordu) temel değer ölçütü olarak alınarak değerlendirilmeliydi. *Scrutiny* nefes kesen bir cüretkârlıkla İngiliz edebiyatı haritasını, eleştirinin hiçbir zaman erişemediği bir yoldan yeniden çizdi. Bu haritadaki başlıca yollar Chaucer, Shakespeare, Jonson, Jakobiyenler 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'ten geçiyordu. "İngiliz edebiyatı" işte buydu: Spencer, Dryden, Restorasyon Tiyatrosu, Defoe, Fielding, Richardson, Sterne, Shelley, Byron, Tennyson, Browning, Viktorya dönemi romancılarının çoğu, Joyce, Woolf ve D.H.Lawrence'den sonraki çoğu romancılar aralarında bir kaç çıkmaz sokağın da bulunduğu "B" yolu ağını oluşturuyorlardı. Dickens ilkin kapsam dışı bırakılmakla birlikte sonradan kabul edilmişti. İngiliz edebiyatında iki buçuk kadın yazar vardı (Emily Bronte marjinal bir durum sayılıyordu) ve yazarların büyük bir çoğunluğu muhafazakârdı.

Salt "edebi" değerleri yeterli bulmayan *Scrutiny*, kişinin edebiyat yapıtlarını değerlendirme biçiminin, bir bütün olarak tarih ve toplum hakkındaki daha derin yargıları ile yakın ilişkisi olduğunu savundu. Edebi metinlerin çözümlenmesini bir tür saygısızlık, insan bedenine zarar vermek gibi bir şey olarak gören eleştirel yaklaşımlara karşı olan *Scrutiny* bu tür kutsal nesneleri ayrıntılı olarak analiz etmeyi amaçladı. Güzel bir İngilizceyle yazılan herhangi bir yapıtın bir diğeri kadar iyi olduğu yollu umursamaz varsayıma ürküntüyle bakarak farklı edebi niteliklerin kesin olarak belirlenmesinde ısrar etti: Bazı yapıtlar "yaşam"a yönelikken diğerleri kesinlikle değildi. Geleneksel eleştirinin dış dünyadan kopuk estetizminden rahatsız olan Leavis, ilk yıllarında toplumsal ve politik sorunlara eğilme gereğini duydu: Hatta ölçülü bir tavırla bir ekonomik komünizm biçiminden bile söz etti. *Scrutiny* herhangi bir dergi değil ahlaki ve kültürel bir haç yolculuğunun odak noktasıydı: Taraftarları edebiyat çalışmaları sayesinde zengin, karmaşık, olgun, farklı, ahlaki açıdan ciddi tepkilerle beslenerek

savaşmak üzere okullara, üniversitelere gideceklerdi. Bu tepkiler bireyin sadece bayağı romanslar, yabancılaşmış emek, banal reklamlar ve her şeyi bayağılaştıran kitle iletişim araçlarından oluşan mekanikleşmiş bir toplumda yaşamlarını sürdürmelerini sağlayacaktı.

"Yaşamlarını sürdürme" sözcüğünü kullanıyorum, çünkü Leavis'in bir ara bir çeşit "ekonomik komünizme" el atmasının dışında toplumu gerçekten *değiştirme* konusunda hiçbir ciddi düşüncesi yoktu. Kurak bir kültür yaratan mekanikleşmiş toplumu değiştirmekten çok bu kültüre tahammül edebilme yollarının aranmasıydı söz konusu olan. Bu anlamda, *Scrutiny*'nin en baştan havlu attığı söylenebilir. Önerdiği tek değişim biçimi eğitimdi. *Scrutiny*'ciler kendilerini eğitim kurumlarına yerleştirerek şurda burdaki seçkin bireylerde zengin, organik bir duyarlılık geliştirmeyi umuyorlardı, bu seçilmiş bireyler de bu duyarlılığı başkalarına aktaracaklardı. Leavis eğitime duyduğu bu inanç bakımından Matthew Arnold'ın gerçek varisiydi. Ancak bu tür bireyler sayıca az ve birbirlerinden kopuk oldukları için, kitle uygarlığının sinsi etkileri de göz önünde tutulduğunda, karşısındaki tek gerçek umut, savaşkan, eğitimli bir azınlığın çağdaş çorak ülkede yanan bu kültür meşalesini, öğrencileri vasıtasıyla gelecek kuşaklara aktarmalarıydı. Eğitimin Arnold ve Leavis'in ona mal ettikleri kadar dönüştürücü gücü olduğundan şüphelenmek için gerçek nedenler vardır. Çünkü eğitim toplumun bir *bölümüdür*, çözümü değil, ki ayrıca Marx'ın da bir defasında sorduğu gibi eğitimcileri kim eğitecek? *Scrutiny* yine de bu idealist "çözümü" benimsedi, çünkü politik bir çözüm tasarlamaya isteksizdi. Edebiyat derslerinde öğrencileri reklamların

* 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren, Eagleton, Williams, Bennett ve özellikle avantgarda sinema dergisi **Screen** çevresindeki yazarların (S. Heath, C.MacCabe vs.) etkisiyle, Anglo-Saxon 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 kalmış akademisyenler arasında. İngiliz edebiyatı okutmanın anlamı konusunda çok ciddi sorunlar belirdi, uzun tartışmalar yapıldı, halen de yapılıyor. Sonuçta kimi çevrelerde çalışma alanlarına "kültürel çalışmalar" diyerek genişletme eğilimi doğdu. Eagleton burada, **Scrutiny**'nin bu alandaki öncü rolüne gönderme yapıyor. Sonuç bölümünde de bu tarz çalışmanın "alternatif" olarak sunulduğunu göreceğiz. (Y.h.n.)

uyutuculuğu veya popüler basının dilsel yoksulluğu konusunda uyarmak önemli bir görevdi ve onlara *The Charge of the Last Brigade*'i (Son Tugayın Hücumu) ezberletmekten tabii ki daha önemliydi. *Scrutiny*'nin bugüne dek gelen katkılarından biri de İngiltere'de bu tür "kültürel çalışmaları"* başlatmasıdır. Ancak öğrencilere hali hazırda reklamların ve popüler basının kâr dürtüsünden dolayı var olduğunu anlatmak da mümkündür. "Kitle" kültürü "endüstriyel" toplumun kaçınılmaz bir ürünü değil, üretimi kullanımdan çok kâr için örgütleyen, neyin değerli olduğu değil de neyin satabileceği sorunu ile ilgilenen belirli bir endüstri biçiminin sonucudur. Böyle bir toplumsal düzenin değişmez olduğunu varsaymak için hiçbir neden yoktur, ama bunun için, gerekli değişimleri sağlamak için *Kral Lear*'in duyarlı bir biçimde okunmasından çok ötede şeyler gerekir. *Scrutiny* planının tümü tüyler ürpertici ölçüde radikal ve aslında biraz da saçma idi. Bir eleştirmenin zekice vurguladığı gibi, Batı'nın çöküşü doğru okumayla önlenebilir diye düşünülüyordu.[16] *Edebiyatın* endüstriyel emeğin ve iletişim araçlarının öldürücü etkilerini giderebileceği gerçekten doğru olabilir miydi? Henry James'i okuyarak uygarlığın ahlaki açıdan öncü sınıfına mensup olduğunu düşünmek şüphesiz rahatlatıcı bir duyguydu, ama James'i okumak bir yana adını bile hiç duymamış olan ve James diye birinin yaşayıp öldüğünü bilmeden bu dünyadan göçecek olan insanlar ne olacaktı? Toplum çoğunluğunu oluşturan bu insanlar ahlaki olarak kemikleşmiş, insani açıdan banal ve hayal güçleri kısır kişiler miydi? Bunun ucu kendi ailemize veya arkadaşlarımıza da dokunabilir, onun için biraz dikkatli olmak gerekirdi. Bu insanların büyük bir çoğunluğu yeterli ölçüde duyarlı ve ahlaklı kişilerdi, hiçbirinde cinayet, yağmalama, soygun eğilimine rastlanmıyordu, böyle şeyler yapsalar da bunu onların Henry James'i okumamış olmalarıyla açıklamak anlamlı değildir. *Scrutiny*'ninki kesinlikle elitist bir yaklaşımdı: Dawning College'de İngiliz edebiyatı okuyacak kadar şanslı olmayanların yetenekleri konusunda tamamen bilgisiz ve güvensiz olunduğunu gösteriyordu. "Sıradan" insanlar ancak 17.yy çobanları veya "kanlı canlı" Avustralyalı ormancılar oldukları sürece kabul edilebiliyorlardı.

---

16. Bkz. Iain Wright, "F.R. Leavis, the Scrutiny movement and the Crisis" Con Clarke et al (ed). **Cultural Crisis in Britain in the Thirties**, Londra 1979 s. 48.

Ancak bunun az çok tersi olan başka bir sorun daha vardı. Nasıl bir söz sanatını fark edemeyenlerin hepsinin kötü ve kaba olduğunu söyleyemiyorsak fark edebilenlerin hepsinin de ahlaki açıdan temiz olduklarını varsayamayız. Birçok insan gerçekten kültürlüydü ancak bu kültürün bu insanları Orta Avrupa'daki Yahudileri katletme gibi eylemlerden alıkoymadığının anlaşılması için *Scrutiny*'nin doğumundan sonra on sene geçmesi gerekecekti. Leavisçi eleştirinin gücü, Sir Walter Raleigh'in yanıtlayamadığı "Niçin edebiyat okumalı" sorusuna bir yanıt verebilmesindedir. Yanıt, özetle, edebiyatın sizi daha iyi bir insan yapmasıydı. Pek az neden bunun kadar ikna edici olabilirdi. *Scrutiny*'nin yayımlanmasından birkaç sene sonra Müttefik kuvvetleri toplama kamplarına girerek boş vakitlerini Goethe okuyarak geçiren komutanları tutukladıklarında, bir açıklama yapma gereği doğdu. Edebiyat kişinin gerçekten daha iyi olmasını sağlıyorsa da amacına sanıldığı kadar doğrudan ulaşamıyordu. İngiliz roman "geleneğini" inceleyerek önemli sorunlara değindiğinize inanmak mümkündü (endüstriyel kapitalizm düzeninde fabrikalarda verimsiz emek içinde harcanan insanların yaşamını ilgilendiren sorunlar). Ancak kendinizi bir şiir dizesinin bir sonraki dizede sürerek, nasıl bir fiziksel dengeleme hareketi başlattığını nispeten daha geç fark edecek olan bu insanlardan tamamen uzaklaştırmanız da söz konusu olabilirdi.

Belki de İngiliz edebiyatı kurucularının aşağı orta sınıf kökenleriyle ilgilidir bu. Nonkonformist, taşralı, çalışkan ve vicdanı bütün *Scrutiny* takımı eski üniversitelerin edebiyat kürsülerini işgal eden yüksek sınıfa mensup İngiliz centilmenlerinin başıboş amatörlük meraklarını kolayca fark edebiliyorlardı. Bu insanlar kendilerine benzemiyorlardı, bir bakkal çocuğu veya bir döşemecinin kızının saygı duydukları şeyler, kendi insanlarını eski üniversitelerden dışlayarak toplumsal bir elit oluşturan bu sınıfın insanlarınkinden farklıydı. Ancak, aşağı orta sınıf üstündeki aristokrasiye karşı derin bir husumet beslemekle birlikte kendini, her zaman içine düşme tehlikesiyle karşı karşıya olduğu daha alttaki işçi sınıfından da farklılaştırmaya uğraşıyordu. *Scrutiny* bu toplumsal belirsizlik ortamında doğdu, akademik Düzene karşı radikal, kitlelere karşı umursamazdı. "Standartlarına" sıkı bağlılıkları, Walter Savage Landor'un da bir bakıma John Milton kadar etkileyici olduğunu düşünen üst sınıftan sanat meraklısı asilzadelere ters geldi, çünkü aynı zamanda yürek istiyordu. Kazancı bir yandan şarap tatma gibi bir saçmalıktan öte yandan "kitle" basitliğin-

den uzak, kesin bir amacı olmasıydı. Kaybı ise büyük ölçüde kabuğuna çekilmesiydi. *Scrutiny* aynı Romantikler gibi "merkezi" önem taşıdığına inanırken, aslında kenarda kalan; gerçek Cambridge'i temsil ettiğine inanırken, gerçek Cambridge'in akademik ünvan vermeyi reddettiği; 17.yüzyılın sömürülen çiftlik emekçilerinin organik bütünlüğünü özlemle anarken uygarlığa öncülük yaptığını sanan müdafi bir seçkinler grubu olup çıkmıştı.

Raymond Williams'ın belirttiği gibi organik toplum hakkında kesin olan tek şey, her zaman geçici olmuş olmasıdır.[17] Organik toplumlar modern endüstriyel kapitalizmin mekanikleşmiş yaşamını eleştirmek için uygun mitlerdir. *Scrutiny*'ciler toplumsal düzene başka bir politik seçenek sağlayamadıkları için, kendilerinden önceki Romantiklerin yaptığı gibi "tarihsel" bir seçenek sundular. Bir tarihsel ütopyada ısrar eden hemen tüm İngiliz yazarlarının yaptığı gibi onlar da eski altın çağa gerçekten dönülemeyeceğini vurguluyorlardı. Organik toplum Leavis'çiler için ancak bazı dil kullanımlarında yaşamaktaydı. Ticari toplumun dili soyut ve cansızdı. Duyu deneyiminin canlı köklerivle ilişkisini kaybetmişti. Oysa gerçek İngiliz edebiyatı yazılarında, dil böylesi hissedilen yaşantıları "somut olarak canlandırıyordu": Gerçek İngiliz edebiyatı sözsel olarak zengin, karmaşık, duyarlı ve tikeldi ve biraz da karikatürleştirerek söylersek en iyi şiir yüksek sesle okunduğunda, elma yerken çıkan sese benzer bir ses çıkaran şiirdi. Böyle bir dilin "sağlıklılığı" ve "canlılığı" "aklıbaşında" bir uygarlığın ürünüydü. Bu dil, tarihsel olarak kaybolmuş yaratıcı bir bütünlüğü cisme diyordu ve bu yüzden edebiyat okumak kişinin kendi varlığının kökenleriyle arasındaki canlı bağı yeniden kurması demekti. Edebiyat bir anlamda kendi başına bir organik toplum*du*: Önemliydi, çünkü bütünlüklü bir toplumsal ideolojiydi.

Leavis'çilerin "öz İngiliz"liğe duydukları inanç (bazı İngilizlerin diğerlerinden daha çok İngiliz oldukları kanısı), İngiliz edebiyatının doğmasını sağlayan üst-sınıf şovenizminin bir çeşit küçük burjuva versiyonuydu. 1918'den sonra askerler ve devlet yardımı gören orta sınıf mensubu öğrenciler Oxbridge'ın özel okullarına sızmaya başlayınca, bu tür aşırı milliyetçilik yerini daha ılımlı bir seçeneğe ("İngilizlik") bıraktı. Akademik bir konu olarak İngiliz edebiyatı kıs-

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

men, İngiliz kültüründeki sınıf mücadelesinde gerçekleşen tedrici değişimin bir sonucuydu: "İngilizlik" emperyalist bayrak dikme olayından çok sözgelimi halk dansıyla ilgiliydi; şehirli ve aristokratik değil, kırsal, halkçı ve taşralıydı. Ancak bir düzeyde Sir Walter Raleigh'in varsayımlarına karşı çıkmakla birlikte, başka bir düzeyde bu varsayımlarla birliktelik içersindeydi. Biraz zorlamayla, kendilerini züppe yönetici sınıfına değil John Bunyan'ın sözünü ettiği "İngiliz halkına" ait olarak gören yeni bir toplumsal sınıf tarafından değiştirilmiş bir tür şovenizmdi. Görevleri Shakespeare İngilizcesinin canlılığını *Daily Herald* 'dan ve Fransızca gibi, kelimelerin somut olarak kendi anlamlarını canlandırmadıkları dillerden korumaktı. Tüm dil nosyonları naif bir mimetizme dayandırılmıştı. Bu kurama göre kelimeler nesnelerin durumuna yaklaştıkları ve dolayısıyla artık kelime olmaktan çıktıkları zaman en sağlıklı hallerindeydiler. Dil gerçek yaşantının fiziksel dokularını taşımadığı, gerçek yaşamın öz suyunu taşımadığı takdirde, yabancılaşmış veya yozlaşmış bir dil sayılıyordu. İngilizlik nasyonuna duydukları güvenden dolayı, Latince yazan veya soyut bir dil kullanan yazarları (Milton, Shelley) kapı dışarı etmiş ve "dramatik olarak somut" yazarları (Donne, Hopkins) onurlandırmışlardı. Edebi alanın bu şekilde yeniden düzenlenmesi, kesin ideolojik önyargılarla tartışmalı bir gelenek *kurulması* demek değildi, bu yazarların İngilizliğin özünü taşıdıklarına inanılıyordu.

Aslında edebi harita, Leavis'in de etkilendiği bir eleştiri gövdesi tarafından başka bir yerde çizilmişti bile. St. Louisli "aristokratik" bir ailenin oğlu olan T.S.Eliot 1915'te Londra'ya gelmişti. Ailesinin sürdürdüğü geleneksel kültürel öncü rolü, kendi ülkelerinin endüstriyel orta sınıfının etkisiyle aşınıma uğramıştı.[18] *Scrutiny* gibi Eliot da endüstriyel kapitalizmin manevi boşluğuna duyduğu nefretle, yetişme tarzı ve ailenin halen önemli kabul edildiği bir organik toplum özelliğini koruyan eski Amerika (güney) yaşamını bir seçenek olarak gördü. İngiltere'ye manevi kalıtımdan yoksun, toplum içindeki kültürel yeri belirsiz bir konumda varan Eliot, çok doğru olarak kültür emperyalizminin "bu yüzyıldaki en ihtiraslı başarısı"[19] olarak tanımlanan bir başarıyla bu kültürün edebi geleneklerine karşı toptan bir yıkım ve

18. Bkz. Gabriel Pearson, "Eliot: an American use of symbolism", Graham Martin (ed.), **Eliot in Perspective**, Londra 1970, s.97-100 içinde.
19. Graham Martin, Introduction, a.g.y., s.22.

saldırı harekâtına girişti. Metafizik şairler ve Jakoben tiyatro yazarları aniden değerleniyor; Milton ve Romantikler acımasızca aşağılanıyor, buna karşın Fransız Simgeci şairleri de içeren seçkin Avrupa ürünleri benimseniyordu.

Bu, *Scrutiny*'nin yaptığı gibi, sadece "edebi" bir yeniden değerlendirme değil, İngiliz tarihinin bütünlüklü bir politik yorumuydu. Mutlak monarşinin ve Anglikan kilisesinin halen etkili olduğu 17.yy'da, John Donne ve George Herbert gibi şairler (her ikisi de muhafazakâr Anglikanlardı) bir duyarlılık birliğini, düşünce ve duygunun birleşimini dile getiriyorlardı. Dil duyusal yaşantıyla doğrudan ilişkiliydi; akıl "duyuların ucundaydı" ve bir düşüncesi olmak bir gül koklamak kadar fiziksel bir olaydı. Yüzyılın sonunda İngiliz edebiyatı bu cennet misali durumunu yitirdi. Şiddetli bir iç savaş sonucu monarşi sona ermişti; alt sınıfların püritanizmi kiliseyi sarsmış ve modern laik toplumu üretecek olan bilim, demokrasi, akılcılık, iktisadi bireycilik gibi güçler gelişmeye başlamıştı. Dolayısıyla Andrew Marvell'den sonra bir iniş söz konusuydu. 17.yy'da (Eliot tam tarihinden emin olmasa bile) "duyarlılığın ayrışması" ortaya çıkmıştı, düşünmek artık koklamaya benzemiyordu, dil yaşantıdan kopmuştu ve sonuçta İngiliz dilini sıkıcı bir törenselliğe büründüren John Milton'ın edebiyat felaketi ortaya çıkmıştı. Eliot'ın Milton'a duyduğu hoşnutsuzlukta Milton'ın püriten bir devrimci olmasının da etkisi vardır: Aslında Milton da, Eliot'ın *Paradise Lost (Yitik Cennet)* hakkındaki yargısını hemen onaylayışı ironik olan F.R.Leavis'i üreten İngiltere'deki nonkonformist radikal geleneğe dahildi. Milton'dan sonra da İngiliz duyarlılığı kendini iki kanada ayırmaya devam etti: Bazı yazarlar düşünebiliyorlar ancak hissedemiyorlardı, bazıları ise tam tersine hissediyorlar ama düşünemiyorlardı. İngiliz edebiyatı yozlaşarak Romantizm ve Viktoryanizmi yaratmıştı: "Şiirsel deha", "kişilik" ve "iç ışık" gibi aykırı düşünceler, yani kolektif inançlarını yitirerek serüvenci bir bireyciliğe düşen bir toplumun anarşik öğretileri yaygınlaşmıştı. İngiliz edebiyatının yeniden canlanması ancak T.S.Eliot'ın ortaya çıkışından sonra mümkün olmuştu.

T.S.Eliot aslında tüm orta-sınıf liberalizm ideolojisine, endüstriyel kapitalist toplumun resmi yönetici ideolojisine saldırıyordu. Eliot'a göre, liberalizm, Romantizm, Protestanlık ve iktisadi bireycilik, orga-

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

nik toplumun bu mutlu bahçesinden sürülen, kendi değersiz dayanaklarından başka güvenecek bir şeyleri kalmayanların sapkın dogmalarıdır. Eliot buna karşın aşırı sağcı bir yetkeciliği savunur: Kadınlar ve erkekler kendi "kişiliklerini" kişiler üstü bir düzene feda etmelidirler. Edebiyat alanında, bu kişiler üstü düzen "gelenek"tir.[20] Her edebi gelenek gibi Eliot'un geleneği de büyük ölçüde seçmecidir. Aslında temel ilkesi geçmişin hangi yapıtlarının edebi olarak değeri olduğunu belirlemek değil de kendi şiirini yazmakta ona yardımcı olacak yapıtların seçilmesidir. Bununla birlikte, son derece paradoksal bir tutumla bu keyfi yapıya mutlak bir otorite gücü verilmiştir. Edebiyatın belli başlı yapıtları kendi aralarında, arasıra yeni başyapıtların katılmasıyla yeniden tanımlanan ideal bir düzen oluştururlar. Geleneğin sıkışık uzamında bulunan klasikler, yeni gelene yer açmak için kendi konumlarını değiştirir ve bu değişim nedeniyle de farklı bir görünüm kazanırlar, ancak bu yeni gelenin de kabul edilmesi için bir şekilde ilke olarak geleneğe uygun olması gerektiğinden, onun girişi söz konusu geleneğin temel değerlerini onaylamaya yarar. Başka bir deyişle, gelenek hiç açık vermez; oldukça gizemli bir şekilde henüz yazılmamış başyapıtları önceden fark etmiştir, bu yapıtlar bir kez üretildiklerinde geleneğin yeniden değerlendirilmesine neden olmakla birlikte yine de kolayca onun kucağına düşerler. Bir Hıristiyanın ancak Allah'a inanarak kurtulabileceği gibi edebiyat yapıtı da, gelenekte yer aldığı sürece geçerli olacaktır, her şiir edebiyat olabilir ancak sadece bazıları, geleneğin onlara nüfuz edip etmediğine bakılarak, edebiyat sayılabilirler. Bu da, takdiri ilahi gibi anlaşılmayan bir olaydır. Gelenek, Tanrı veya aklına estiği gibi davranan Mutlak Kral gibi bazen lütfunu büyük edebiyat yapıtlarından esirger de tarihin karanlık köşelere gömülmüş mütevazi metinlere bağışlar. Kulübe ancak çağrılırsanız üye olabilirsiniz. T.S.Eliot gibi bazı yazarlar geleneğin (veya Eliot'ın bu Avrupalı kafasının) kendiliğinden içlerinde bulunduğunu keşfediverirler, ancak takdir-i ilahi'ye mazhar olanlardaki gibi bu da kişisel değer sorunu değildir, sizin bu konuda şöyle ya da böyle yapabileceğiniz fazla bir şey yoktur. Dolayısıyla geleneğin üyesi olmak siz hem yetkeci hem de alçak gönüllü olma imkânı verir. Sonradan Eliot bu bileşime ulaşmanın Hıristiyan kilisesinin üyesi olunduğunda daha olası olduğunu keşfedecektir.

Politika alanında, Eliot'ın yetke savunuculuğu çeşitli biçimlere büründü. Bir süre *Action Française* adlı yarı-faşist Fransız hareketine

yanaştı ve Yahudilere bazı olumsuz sayılabilecek göndermeler yaptı. 1920'lerin ortalarında Hıristiyanlığı benimsedikten sonra "geniş ailelerin" ve kendisi gibi dinibütün aydınlardan oluşan küçük bir elit kesimin yönettiği bir kırsal toplumu savundu. Eliot öngördüğü toplumdaki insanların Hıristiyan olmalarını istiyordu ancak, herhangi bir şeye inanma yeteneklerini oldukça muhafazakar bir tavırla değerlendirdiği için bu dini inancın mevsimlerin akışı içersinde yaşanan tamamen bilinçdışı bir inanç niteliği taşıması gerekiyordu. Modern toplum için düşünülen bu kurtuluş yolunun dünyaya ilan edilişi aşağı yukarı Hitler'in ordularının Polonya'ya girdikleri döneme rastlıyordu.

Eliot'a göre yaşantıyla yakından ilişkili bir dilin üstünlüğü şairi rasyonel düşüncenin öldürücü soyutlamalarından kurtarıp, okurlarının "sinir sistemi, sindirim sistemi ve beyin korteksine" ulaşma imkânı sağlamasıydı.[21] Şiir okurların zihinlerine seslenmemeliydi. Bir şiirin gerçekten *ne anlama geldiği* önemli değildi; Eliot yapıtlarının tuhaf yorumlarından hiç rahatsız olmadığını itiraf etmiştir. Anlam, sadece okuru oyalar, bu arada şiir de daha fiziksel ve bilinçdışı yollarla sessizce okura işler. Aslında düşünsel açıdan zor şiirlerin yazarı bilgili Eliot, sağcı akıldışıcının akla duyduğu horgörüye ihanet ediyordu. Orta sınıf liberal rasyonalizminin kullandığı dillerin tükendiğini zekice fark etti: Avrupa'da savaş alanlarında milyonlarca ölü yatarken kimse "ilerleme" ve "akıl" gibi laflarla ikna edilemezdi. Orta sınıf liberalizmi çökmüştü ve "sinirlerle doğrudan bir iletişim" kurabilen duyusal bir dil geliştirerek bu artık geçersizleştirilen kavramlar aşılmalıydı. Şair "hassas kökleri en derin arzu ve korkulara"[22] ulaşan sözcükler, tüm insanların ortak "ilkel" yaşantı düzeylerine sızan anlaşılmaz imgeler seçmeliydi. Ortak bilinçdışında bile olsa organik toplum belki de hâlâ yaşıyordu; belki de ruhta derin simge ve ritmler, tarih boyunca değişmeyen, şiirin dokunup yeniden canlandırabileceği arketipler halen mevcuttu. Avrupa toplumunun krizi (dünya savaşı, yoğun sınıf çatışması, çöken kapitalist ekonomiler) tarihe sırt çevirip, mitolojiyi onun yerine yerleştirerek çözümlenebilirdi. Mali kapitalizmin derinlerinde Fisher King ve insanların ortak kimliklerini keşfedebilecekleri doğum, ölüm, yeniden-dirilme imgeleri yatıyordu. Eliot'ın Batı'nın kurtuluşunun bereket kültlerinde olduğunu anlatan şiiri *Waste*

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

Land 1922'de yayımlandı. Skandal ölçüsünde öncü teknikler, en geri amaçlar için kullanılmıştı; bu teknikler alışılagelmiş bilinci yıkarak okurun tüm bedeninde hissedebileceği ortak bir kimlik duygusu yaratmayı amaçlıyorlardı.

Eliot'ın dilin endüstriyel toplumda eskimiş, verimsiz, şiir için uygunsuz olduğu görüşünün Rus Biçimcileriyle yakınlıkları vardı, öte yandan Ezra Pound, T.E.Hulme ve İmgeci hareket tarafından da paylaşılıyordu. Şiir romantiklerin elinde şiirlikten çıkıp, bol gözyaşı ve hoş duygularla dolu kadınsı bir olay haline gelmişti. Dil yumuşamış, erkekçe özelliklerini yitirmişti: Dilin fiziksel dünyayla yeniden ilişki içine sokularak sertleştirilmesi gerekiyordu. En ideal imgeci şiir, bir subayın kesin buyruğu gibi kısa üç dizelik, takır tukur imgelerden oluşan şiirdi. Duygular belirsiz ve karmaşıktılar, artık yerini modern toplumun robotlaşan mekanik dünyasına bırakması gereken kibirli liberal bireycilik duygusunun alkışlandığı bir döneme aittiler. D.H.Lawrence için duyguların, "kişilik" ve "ego"nun çağı eşit ölçüde geçmiştir, sakıncalıdır ve yerlerini kendiliğinden, yaratıcı yaşamın acımasızca kişilerüstü olan gücüne bırakmalıdır. Bu eleştirel tutum gerisinde yine bir politika vardır: Orta sınıf liberalizmi sona ermişti ve daha sonra da Pound'un faşizmde keşfettiği daha erkeksi, sert öğretinin bir versiyonu bu liberalizmi dışlayacaktı.

Scrutiny dergisi en azından başlangıçta aşırı sağcı bir yol izlemedi. Tam tersine Eliot ve Pound'dan farklı olarak, bireyin kendi değeriyle ve kişiler arası olanın yaratıcı alanıyla ilgilenen liberal hümanizmin son kalesini temsil ediyordu. Bu değerlerin hepsine birden "yaşam" adı verilebilirdi. "Yaşam" *Scrutiny*'nin tanımlayamamasını erdem haline getirdiği bir sözcüktür. Yanılıp da bu değerlerin mantıklı bir kuramsal açıklamasını isterseniz, kara cahilliğiniz açığa çıkardı: Çünkü yaşamı ya hissediyordunuz ya da hissetmiyordunuz. Gerçek edebiyat Yaşam'a açık olan edebiyattı ve yaşamın ne olduğu, ancak gerçek edebiyatta sergilenebilirdi. Açıklamaları döngüsel ve sezgiseldi, tüm tartışmalara bir karşı kanıt niteliğindeydi ve Leavisçi'lerin dışa kapalı gruplarını yansıtıyordu. Genel bir grevde yaşamın sizi hangi tarafa yerleştirdiği veya şiir yoluyla yaşamın güçlü varlığını kutsamanın kitlesel işsizlik ile ne gibi bir ilişkisi olduğu açık değildi. Yaşam yaratıcı gücünü her yerde hissettiriyorsa, o zaman Leavis'in çok önceden övdüğü bir yazar olan D.H.Lawrence'ın yazılarında da hissettiriyordu, ama Lawrence'ın romanlarındaki "kendiliğinden-yaratıcı yaşam" en

şiddetli cinsiyetçilik, ırkçılık ve yetkecilikle gayet rahat bir arada bulunabiliyordu ve *Scrutinyci*'lerin çok azı bu çelişkiden rahatsız olmuş görünüyordu. Lawrence'ın Eliot ve Pound'la paylaştığı aşırı sağcı özellikler (liberal ve demokratik değerleri küçümseme, kişilerüstü otoriteye kölece boyun eğme) çıkarılmış: Lawrence liberal hümanist çerçeveye oturtulmuş, İngiliz romanının Jane Austen'dan George Eliot'a, Henry James'e ve Joseph Conrad'a uzanan "büyük geleneğinin" muzaffer doruğu kabul edilerek bir yere yerleştirilmiştir. Leavis, kabul edilebilir yüzüyle D.H.Lawrence'ın aynı zamanda endüstriyel kapitalist İngiltere'nin insanlıkdışılığını eleştirdiğinin farkındadır. Lawrence, Leavis'in kendisi gibi, her şeyden önce 19.yy kapitalizminin mekanikleşmiş ücret-köleliğine, kültürel yıkıcılığına, toplumsal baskıcılığına karşı olan Romantik başkaldırının mirasçısıydı. Ancak Lawrence da Leavis de karşı çıktıkları sistemin politik bir analizini yapmayı reddettikleri için somutu vurgulamak istedikçe daha da belirgin olarak soyutlaşan kendiliğinden yaratıcı yaşam hakkında konuşmaktan öte bir şey yapmıyorlardı. Fabrika işçilerinin mekanikleşmiş emeklerini dönüştürmek için masa başında Marvell'ı incelemenin yeterli olmayacağı anlaşıldıkça, Leavis'in liberal hümanizmi de banal bir politik gericilik düzeyinde kaldı. *Scrutiny* 1953 yılına dek yayımlandı, Leavis de 1978'de öldü, ancak son dönemlerinde Leavis için yaşam açıkça halk eğitimine karşı ateşli bir muhalefeti, transistörlü radyoya karşı çıkmayı ve "televizyon iptilası"nın öğrencilerin yüksek öğrenime katılımları yolundaki taleplerle ilgili olduğu düşüncesini de içeriyordu. Modern "Benthamcı teknolojik" toplum açıkça "alıklaşmış ve alıklaştırıcı" olmakla suçlanmalıydı: Kesinlikli eleştirel ayrımın gelip vardığı yer burasıydı. Leavis son dönemlerinde İngiliz centilmenliğinin yok oluşuna üzülecekti: Ancak tekerlek artık devrini tamamlamıştı.

***

Leavis'in ismi "pratik eleştiri" ve "yakın okuma" ile birlikte anılır; yayımlanmış bazı yapıtları da yüzyılın en incelikli, öncü niteliğindeki İngiliz edebiyatı eleştirileri olarak kabul edilir. Bu "pratik eleştiri" terimini kurcalamakta yarar vardır. Pratik eleştiri edebiyatı güzel yazı diye gören anlayışın gevezeliklerini reddeden ve metni gerektiği gibi parçalamakta hiçbir sakınca görmeyen bir yöntem anlamına geli-

yordu; ancak pratik eleştiri aynı zamanda da edebi "büyüklüğü" ve "merkezciliği", şiirleri ve düzyazıları, kültürel ve tarihi bağlamlarından koparak yoğun bir dikkatle değerlendirebileceğimizi varsayar. *Scrutiny*'nın varsayımları kabul edilirse bu konuda bir sorun çıkmaz: Edebiyat dolaysız yaşantıya ilişkin somut bir duyguyu dile getirdiği zaman "sağlıklı" ise, siz bu sağlıklılık yargısına bir düzyazı parçasından yola çıkarak, ancak bir doktorun sizin hasta olup olmadığınızı nabzınız ve deri renginize bakarak belirlemesine benzer bir kesinlikle varabilirsiniz. Yapıtı tarihsel bağlamına yerleştirmenin veya dayandığı düşüncelerin yapısını tartışmanın bir gereği yoktu. Önemli olan belirli bir bölümün tonunu ve duyarlılığını saptamak, onu kesinlikle bir yere "yerleştirerek" başka bir bölüme geçmekti. Ancak değerlendirmelerin değişebileceği ve edebi empresyonistlerin, sizin "sağlıklı" dediğinizi "mutluluk verici" olarak değerlendirebilecekleri düşünülürse bu işlemin şarap tatma işleminin ötesinde bir anlam taşıyıp taşımayacağı pek açık değildir. Yaşam sözcüğünün çok geniş ve belirsiz bir terim olması gibi onu tespit etmek için kullanılan eleştirel teknikler de o derece sınırlıdır. Pratik eleştiri uygarlığın yazgısı ile ilgili bir hareket arayışı içinde çok pragmatik olma durumuna düştüğü için, Leavis'çiler bu eleştiriyi "metafizik" ile desteklemek gereği duydular ve D.H.Lawrence'ın yapıtında da bu tür bir gereksinime cevap buldular. Yaşam kuramsal bir sistemden çok tikel sezgilerle ilgili bir sorun olduğu için, bu sezgileri başkalarının sistemlerini eleştirmek için kullanabilirdiniz. Ancak yaşam aynı zamanda düşünebileceğiniz en mutlak değer olduğundan, onu burunlarının ötesini görmeyen faydacılar ve ampiristlere saldırmak için de kullanabilirdiniz. Düşman ateşinin yönüne göre bir cepheden diğerine atlayarak çok zaman harcamak mümkündü. Yaşam edebiyatın koyunlarını keçilerinden İncil'e özgü bir kesinlikle ayıran, amansız ve sorgulanamaz bir metafizik ilkeydi; ancak kendini sadece somut tikellikler içinde ortaya koyduğu için kendi içinde sistematik bir kuram oluşturmuyordu ve dolayısıyla karşı saldırıdan etkilenmiyordu.

"Yakın okuma" da incelenmeye değer başka bir deyişdir. "Pratik eleştiri" gibi, "estet" gevezeliğine karşı değerli bir panzehir sağlayan ayrıntılı analitik yorum anlamına geliyordu; ancak aynı zamanda bundan önceki her eleştiri okulunun her satırdan ortalama sadece üç kelimeyi okuyabildiğini de ima ediyordu. Aslında metne gerekli dikkati göstermekte ısrar etmenin ötesinde bir anlam taşır. Kelimeleri üreten

ve çevreleyen bağlamlara değil sadece "sayfa üzerindeki kelimelere" dikkat eder. Burada söz konusu olan hem ilginin odaklaşması hem de sınırlanmasıydı, bu sınırlamaya çok ihtiyaç vardı, çünkü örneğin Tennyson'ın kullandığı dilin dokusundan rahatça yazarın sakalının uzunluğuna atlayan edebi tartışmalar yapılmaktaydı. Ancak bu alakasız anekdotları, bir yana bırakan "yakın okuma" aynı zamanda da başka bazı şeyleri de dışlıyordu: "Edebi" olsun veya olmasın herhangi bir dil parçasının tek başına yeterli ölçüde incelenebileceği ve hatta anlaşılabileceği yanılsamasını destekliyordu. Bu edebiyat yapıtının şeyleştirilmesinin, kendi içinde bir nesne olarak ele alınmasının başlangıcıydı ve Amerikan Yeni Eleştirisi de edebiyat yapıtını aynı yaklaşımla ele aldı.

Cambridge'in İngiliz edebiyatı ile Amerikan Yeni Eleştirisi arasındaki en önemli bağ, Cambridgeli eleştirmen I.A.Richards'ın çalışmalarıydı. Leavis eleştiriyi, ona dine benzer bir nitelik kazandırarak kurtarma amacındaydı ve böylelikle Matthew Arnold'ın çalışmalarını sürdürüyordu; Richards ise 1920'lerdeki çalışmalarıyla eleştiriye katı, "bilimsel" psikoloji ilkeleri doğrultusunda sağlam bir temel kazandırmak amacındaydı. Richards'ın düzyazısının cansız ve sert niteliği, Leavis'in karmaşık yoğunluktaki düzyazısının tam karşıtıdır. Richards'a göre toplum bunalımdadır, çünkü tarihsel değişim ve özellikle bilimsel keşifler insanların yaşamalarını sağlayan geleneksel mitolojileri aşmış ve değersizleştirmişlerdi. Dolayısıyla insan ruhunun hassas dengesi tehlikeli bir biçimde sarsılmıştı ve din artık bu yarayı onaramayacağı için de bu görevi şiir üstlenmeliydi. Richards şaşırtıcı bir rahatlıkla "Şiirin bizi kurtarma yeteneği vardır; şiir kaosu yenebilmenin olası bir yoludur"[23] der. Arnold gibi Richards da edebiyata toplum düzenini yeniden oluşturacak bilinçli bir ideoloji olarak yaklaşır; bu yaklaşımı Büyük Savaş sonrasının toplumsal olarak yıkıcı, ekonomik olarak çöküntü içinde, politik olarak istikrarsız yıllarında benimser.

Richards'a göre modern bilim gerçek bilginin modelidir ancak duygusal olarak giderilmesi istenen eksiklik bırakır. Sadece "nasıl" sorusunu cevaplandırmak, "ne"' ve "niçin" sorularının yanıtlarını bekleyen bir yığın insanı tatmin edemez. Richards'ın kendisi "ne" ve "niçin"in gerçek sorular olduğuna inanmamakla birlikte çoğu insanın inandıklarını da açık yüreklilikle kabul eder ve böyle sözde-sorunlara

23. **Science and Poetry**, Londra 1926, s.82-3.

sözde-cevaplar verilmedikçe toplumun dağılacağına inanır. Şiirin rolü de bu tür sözde-cevaplar sağlamaktır. Şiir "göndergesel" bir dil değil "duygusal" bir dildir, dünyayı betimler görünen ancak aslında sadece bizim dünya hakkındaki hislerimizi doyurucu biçimlerde düzenleyen bir çeşit "sözde-cümle"dir. En etkili şiir en az çatışma ve engellemeyle en çok dürtüyü düzenleyen şiirdir. Bu tür bir psişik terapi sağlanamazsa, "sinema ve hoparlörün meşum olanaklarının" etkisiyle değer ölçüleri çökecektir.[24]

Richards'ın davranışçı ve niteleyici zihin modeli aslında bir çözüm önerdiği toplumsal sorunun bir parçasıdır. Richards bilimi tamamen araçsalcı, nötr olan göndergesel bir olay olarak değerlendiren yabancılaşmış görüşü sorgulamak şöyle dursun, bu pozitivist fanteziyi onaylar ve ona daha neşeli bir boyut kazandırmayı amaçlar. Leavis teknolojik Bentham'cılara savaş açar, oysa ki Richards onları kendi oyunlarına getirmeye çalışır. Kusurlu bir faydacı değer kuramını "insan yaşantısına ilişkin, özünde estet" bir görüşle birleştiren Richards sanatın en mükemmel yaşantıları tanımladığını varsayar, modern varoluşla anarşiyi "incelikle uzlaştıran" bir araç olarak şiiri önerir. Tarihsel çelişkiler gerçeklikte çözümlenemiyorsa, bu çelişkiler düşünen zihinde farklı psikolojik "dürtüler" olarak uzlaştırılabilirler. Eylem, dürtülerin tamamen dengede olmasını engellediği için özellikle istenmez. Richards "Temel tepkilerin karmaşık ve düzensiz bir biçimde bulunduğu hiçbir yaşam mükemmel olamaz"[25] der. İkinci dereceden başına buyruk dürtüleri daha verimli olarak düzenlemek, daha yüksek ince dürtülerin süregelmesini garantileyecektir; bu düşünce Viktorya devrindeki "aşağı sınıfların örgütlenmesi üst sınıfların yaşamlarını sürdürmelerini sağlar" inancından pek farklı değildir, aslında bu düşünceyle anlamlı bir biçimde ilişkilidir.

1930'ların sonlarından 1950'lere dek süren Yeni Eleştiri bu öğretilerle belirlenmişti. Yeni Eleştiri'nin genellikle içlerinde John Crowe Ransom, W.K.Wimsatt, Cleanth Brooks, Allen Tate, Monroe Beardsley ve P.P.Blackmur'un bulunduğu Amerikan eleştirmenlerinin yanında Eliot'ın ve Richards'ın çalışmalarını ve belki de Leavis ile William Empson'ı kapsadığı kabul edilir. Amerikan hareketinin kökenleri

---

24. **Principles of Literary Criticism**, Londra 1963, s.32.

25. a.g.y., s. 62.

anlamlı bir biçimde, gene T.S. Eliot'ın organik toplum düşüncesini edindiği, geleneksel ailenin ve çocuk yetiştirme biçimlerinin önemini koruduğu ve ekonomik açıdan geri kalmış Güney bölgesindedir. Aslında Güney, Amerikan Yeni Eleştirisi döneminde Kuzey'in kapitalist tekellerinin işgali altında hızlı bir sanayileşme sürecini yaşıyordu; ancak Yeni Eleştiri'ye ismini veren John Crowe Ransom gibi "geleneksel" Güneyli entelektüeller, Güney'de yine de sanayileşmiş Kuzey'in kısır bilimsel akılcılığına "estetik" bir seçenek görüyorlardı. Sanayi akını dolayısıyla T.S.Eliot gibi manevi olarak yerinden edilmiş olan Ransom, ilkin 1920'lerin Fugitives isimli edebiyat hareketine, daha sonra da 1930'ların sağcı tarım politikasına sığındı. Yeni Eleştiri'nin ideolojisi şekillenmeye başlamıştı: Bilimsel akılcılık eski Güney'in "estetik yaşamını" tahrip ediyordu, insan yaşantısı duyusal özelliğinden ediliyordu; şiir bu duruma bir çözüm getirebilirdi. Şiirsel tepki, bilimsel tepkiden farklı olarak nesnesinin duyusal bütünlüğüne saygı gösterirdi: Şiir akılcı bir anlama sorunu değil, bizi özünde dinsel olan bir bağla "dünyanın gövdesi"ne bağlayan duygusal bir olaydı. Sanat yoluyla, yabancılaşmış olan bir dünya bütün çeşitliliğiyle bizim için onarılabilirdi. Şiir özünde düşünsel bir tarz olduğundan bizi dünyayı değiştirmeye değil, dünyaya olduğu gibi saygı duymaya yöneltir ve ona çıkar gözetmeyen bir alçak gönüllülükle yaklaşmamızı öğretirdi.

Başka bir deyişle, *Scrutiny* gibi Yeni Eleştiri de gerçekliğe yerleştiremediklerini edebiyatta yeniden keşfeden köksüz, savunma durumundaki aydınlar sınıfının ideolojisiydi. Şiir yeni bir din, sanayi kapitalizminin yabancılaştırıcı etkilerinden ötede nostaljik bir sığınaktı. Şiir de Tanrı gibi rasyonel araştırmaya kapalıydı; kendi içinde kapalı, gizemli bir şekilde biricik varlığına el değmemiş bir nesneydi. Şiir özetlenemeyen, kendi dilinden başka bir şekilde dile getirilemeyen bir şeydi: Her bir bölümü, bozulmasının bir tür günah sayılabileceği karmaşık bir organik bütünlük içersinde bir diğerinin üzerine katlanmıştı. Dolayısıyla edebi metin, I.A.Richards'a ve Amerikan Yeni Eleştirisi'ne göre ancak "işlevselci" terimlerle kavranabiliyordu: Amerikan işlevselci sosyolojisinin her bir öğenin bütün diğerlerine "uyum gösterdiği", "çelişkisiz" bir toplum modeli geliştirmesi gibi, şiir de çeşitli özelliklerinin simetrik işbirliği içersinde her türlü anlaşılmazlık, düzensizlik ve çelişkiyi ortadan kaldırıyordu. "Tutarlılık" ve "bütünleşme" anahtar sözcüklerdi; ancak şiir okura dünyaya karşı belirli bir ide-

olojik tavır (kabaca müttefik bir kabul tavrı) yaratmalıysa da, içsel tutarlılık üzerindeki vurgunun şiirin tamamen gerçeklikten kopup, kendi özerk varlığı içinde dönüp durmasına yol açabileceği noktaya kadar getirilmemesi gerekirdi. Dolayısıyla, metnin içsel birliğini vurgularken bu birlik sayesinde yapıtın bir anlamda gerçekliğin kendisine "tekabül ettiği" iddiasını da göz önünde bulundurmak gerekiyordu. Başka bir deyişle, Yeni Eleştiri safkan bir biçimcilikten, onu bir çeşit ampirizmle (şiirin söyleminin kendi içinde bir şekilde gerçekliği de "içerdiği" inancı) yoğurarak kaçındı.

Eğer şiir gerçekten kendi başına bir nesne olacaksa, Yeni Eleştiri onu okurdan da, yazardan da koparmak zorundaydı. I.A.Richards safça bir tutumla şiirin, bizim şairin psikolojik sürecini gözlemleyebileceğimiz saydam bir ortam olduğunu varsaymıştı. Richards'a göre okuma, yazarın zihni durumunu kendi zihnimizde yeniden yaratmaktan ibaretti. Aslında geleneksel edebiyat eleştirilerinin pek çoğu çeşitli biçimlerde bu görüşü paylaşmışlardır. Büyük edebiyat büyük insanların ürünüydü ve onların ruhlarına girmemize izin verdiği ölçüde değerliydi. Böyle bir görüş çeşitli sorunlar yaratır. Her şeyden önce tüm edebiyatı örtük bir özyaşamöyküsü biçimine indirger: Bu görüşe göre edebiyat yapıtlarını edebiyat yapıtları olarak değil, birini tanıma imkânı sağladığı için okuruz. Ayrıca böylesi bir görüş edebiyat yapıtlarının yazarın zihninin bir "ifadesi" olduğu düşüncesini de getirir, oysa ki bu da *Little Red Riding Hood*'u veya oldukça stilize saray aşk şiirlerini tartışırken pek yardımcı olmaz. Ben *Hamlet*'i okurken Shakespeare'in düşünce biçimini (zihnini) kavrıyor olsam bile, kavrayabildiğim bütün zihin sadece *Hamlet*'in metni olduğuna göre metni yazarın zihni olarak ortaya koymanın ne anlamı var? Niçin *Hamlet*'i sadece Shakespeare piyese ilişkin metinden başka bir kanıt bırakmadığı için okuyorum demiyoruz? Shakespeare'in "zihninden" geçen yazdığından farklı mıdır, ayrıca biz bunu nerden bilebiliriz? Shakespeare'in kendisi zihnindekileri biliyor muydu? Yazarlar her zaman kendi anlamlarına tamamen hâkim midirler?

Yeni Eleştiri, edebiyat hakkındaki büyük insan kuramından küstahça kopar, yazarın yazmadaki niyetleri, amacı anlaşılabilse bile

---

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

bunun metnin yorumuyla hiçbir ilgisi olmadığında ısrar eder. Tekil okurların duygusal tepkileri de şiirin anlamıyla karıştırılmamalıdır: Şiir ne anlama geliyorsa odur, bu anlam şairin niyetlerinden veya okurun ondan çıkardığı öznel duygulardan bağımsızdır.[26] Anlam genel ve nesneldir, edebiyat metninin dilinde kazılıdır; çoktan ölmüş yazarın kafasında olduğu varsayılan bir itki veya okurun şairin sözcüklerine mal ettiği keyfi, özel anlamlar sorunu değildir. Bu görüşü ikinci bölümde daha ayrıntılı olarak ele alacağız; bu arada Yeni Eleştiri'nin bu sorulara verdiği cevapların şiiri bir vazo vaya ikon kadar katı ve maddi, kendi içinde yeterli bir nesneye dönüştürme dürtüsüyle ilgili olduğu anlaşılmalıdır. Şiir, zamansal bir süreçten çok uzamsal bir beti (figure) olmuştu. Metni yazar ve okurdan soyutlamak, aynı zamanda onu toplumsal veya tarihi bağlamlarından kopartmakla başa baş gidiyordu. Elbette, şiirin kendi dönemindeki okurlar için ne anlam taşıdığını bilmek gerekiyordu, ancak sakıncalı bulunmayan tek bilgi türü de oldukça teknik tarihsel bilgiydi. Edebiyat toplumsal sorunların bir parçası değil, toplumsal sorunlara bir çözümdü; şiir tarihin enkazından kurtarılıp tarihin üstünde yüce bir yere çıkartılmalıydı.

Aslında Yeni Eleştiri'nin yaptığı şiiri bir fetişe dönüştürmekti. I.A.Richards metni şairin ruhuna açılan saydam bir pencereye indirgeyerek "maddi koşullarından soyutlamıştı", buna karşın Amerikan Yeni Eleştirisi onu bir anlam sürecinden çok, gökten zembille inmiş, dört köşeli bir şey gibi gösterip yeniden maddeleştirerek öcünü aldı. Bu tür bir şiirin tepki olarak yazıldığı toplumsal düzenin insanları, süreçleri ve kurumları "şeylere" dönüştüren "şeyleştirmeler"le dolu olduğu düşünüldüğünde, bu ironik bir durumdur. Romantik simge gibi, Yeni Eleştiri'nin şiiri de akılcı bir tartışmaya imkân tanımayan mutlak mistik bir otoriteyle yoğruludur. Şimdiye dek tartıştığımız edebiyat kuramlarının çoğu gibi Yeni Eleştiri de kökende dini dogmalara (Amerikalı Yeni Eleştirmenlerinin önde gelenlerinden çoğu Hıristiyandı) ve tarımsal hareketin sağcı "kan ve toprak" politikasına sıkıca bağlı, safkan bir akıldışıcılıktı. Ancak bu, Yeni Eleştiri'nin de *Scrutiny* gibi eleştirel analize karşı olduğu anlamına gelmez. Bazı ilk dönem Romantiklerinin metnin anlaşılmaz gizi karşısında saygı dolu bir sessizlikle eğilmelerine karşın, Yeni Eleştirmenler en katı ve en akılcı eleştirel inceleme tekniklerini geliştirmişlerdi. Yeni Eleştirmenleri yapıtın "nesnel" stütüsünü vurgulamaya götüren itki, aynı zamanda metni "nesnel" bir anlayışla inceleme yöntemleri geliştirmelerine de neden

oldu. Tipik bir Yeni Eleştirel şiir incelemesi, şiirin "gerilimlerini", "paradokslarını" ve "belirsizliklerini" kendi somut yapısı içersinde nasıl çözümleyip bütünlediğini gösteren titiz bir inceleme demektir. Şiir kendi içinde yeni organik toplum, bilimin, maddeciliğin ve "estetik", köleci Güney'in çöküşüne bir çözüm idiyse eleştirel izlenimciliğe veya cıvık bir öznelciliğe teslim edilemezdi.

Ayrıca Yeni Eleştiri, edebiyat eleştirisinin Kuzey Amerika'da "profesyonelleşip" saygın bir akademik disiplin olarak kabul edilme mücadelesi verdiği yıllarda gelişti. Yeni Eleştiri'nin eleştirel araçları, pozitif bilimlerin egemen bilgi ölçütü sayıldığı bir toplumda bu bilimlere kendi silahlarıyla karşı çıkmanın bir yoluydu. Hümanizme destek veya teknik topluma bir seçenek olarak ortaya atılan bu hareket, kendi yöntemleriyle bu tür bir teknolojiyi yeniden üretir duruma geldi. İsyancının imgesi efendisinin imgesine karıştı ve 1940'lardan 1950'lere gelirken akademik Düzene oldukça hızlı bir şekilde katıldı. Çok geçmeden, Yeni Eleştiri de edebiyat eleştirisi çevresindeki en doğal şey olarak kabul edilmeye başlandı. O kadar doğallaştı ki ondan önce başka görüşlerin olduğu bile unutuldu. Fugitive'lerin yurdu Nashville-Tennessee'den Doğu kıyılarındaki Ivy League üniversitelerine varan uzun yol katedilmişti.

Yeni Eleştiri'nin akademilerde tutulmasının en az iki geçerli nedeni vardı. İlk olarak, Yeni Eleştiri, sürekli artan öğrenci nüfusuyla ilgilenmek için uygun bir pedagojik yöntem sağlıyordu.[27] Öğrencilere incelemeleri için kısa bir şiir vermek "Dünyanın Büyük Romanları dersi" vermekten daha zahmetsizdi. İkinci olarak Yeni Eleştiri'nin, şiiri karşıt tutumların hassas dengesi, çatışan ilkilerin çıkar gözetmeyen uzlaşması olarak ele alması, soğuk savaş dogmalarıyla zihinleri karışan kuşkucu liberal entelektüellere çekici gelmişti. Bir şiiri Yeni Eleştiri'nin okuduğu gibi okumak sizi hiçbir şeye bağlamıyordu. Şiirin size öğrettiği tek şey "çıkar gözetmeme"ydi, belirli olan her şeyi dingin, spekülatif ve çarçabuk bir biçimde reddetmeydi. Bu görüş sizi Mc Carthyciliğe karşı çıkmaya veya vatandaşlık haklarını geliştirmeye değil de bu tür baskıları dünyanın herhangi bir yerinde birbirlerini bütünleyen karşıtları bulunan kısmi baskılar olarak görmeye yönelti-

27. Bkz. Richard Ohmann, **English in America**, New York 1976, 4. bölüm

yordu. Başka bir deyişle, politik ataletin ve dolayısıyla da politik statükoya boyun eğmenin bahanesiydi. Doğal olarak bu yumuşak çoğulculuğun da sınırları vardı; Cleanth Brooks'a göre şiir "tavırların total ve hâkim bir tavra göre ikincil durumda olan bir hiyerarşi içinde bütünleşmesi"ydi.[28] Çoğulculuk iyiydi ama, hiyerarşik düzeni sarsmadığı sürece; hakim yapının bozulmaması şartıyla şiirin dokusundaki tüm çeşitlilikler zevkle izlenebilirdi. Sonuçta bir uyum sağlanabilecekse tüm karşıtlıklara göz yumulabilirdi. Yeni Eleştiri'nin sınırları özünde liberal demokrasinin sınırlarıydı: John Crowe Ransom'a göre şiir "vatandaşlarının bireysel özelliklerini feda etmeksizin devletin amaçlarını gerçekleştiren demokratik bir devlete" benziyordu.[29] Güneyli kölelerin bu görüşü nasıl yorumlayacaklarını öğrenmek ilginç olurdu.

Okur, tartıştığım son birkaç eleştirmenin çalışmalarında "edebiyat"ın sadece "şiir" anlamında kullanıldığını fark etmiş olabilir. Yeni Eleştirmenler ve I.A.Richards hemen sadece şiirle ilgiliydiler. T.S.Eliot tiyatroyla da ilgilenir, ancak romanı kapsam dışı bırakır; F.R.Leavis romana eğilir ama romanı "dramatik şiir" başlığı altında inceler, yani roman dışında her şey gibi. Aslında çoğu edebiyat kuramları farkında olmaksızın belirli bir edebi türü "öne çıkarır" ve genel önermelerini bu edebi türden çıkarırlar; örnek olarak alınan belirli bir edebi biçimi inceleyerek bu süreci edebiyat kuramı tarihi boyunca izlemek ilginç olacaktır. Modern edebiyat kuramında şiire dönüş özellikle önemlidir. Çünkü şiir bütün edebi türler arasında tarihten en açıkça gizlenmiş, "duyarlılığın" en yalın biçimiyle devreye girebildiği, toplumsal damgayı en az taşıyan türdür. *Tristram Shandy* veya *War and Peace (Savaş ve Barış)*'ı simgesel belirsizliğin sıkıca düzenlenmiş yapıları olarak görmek zor olurdu. Hatta demin tanıttığım eleştirmenler şiirde bile basitçe "düşünce" olarak adlandırılabilecek şeyle hiç ilgilenmezler. Eliot, eleştirilerinde edebiyat yapıtlarının gerçekten ne *söylediklerine* tamamen kayıtsız kalır: İlgisi dilin niteliklerıyle, duygu üsluplarıyla, imge ve yaşantı ilişkileriyle sınırlıdır. Eliot'a göre "klasik" bir yapıt bir ortak inançlar yapısından doğan yapıtur, ancak bu inançların ne oldukları onların ortak olmalarından daha önemsizdir. Richards'a göre inançlarla uğraşmak edebi değerlen-

---

28. **The Well Wrought Urn,** Londra 1949, s.189

29. **The New Criticism,** Norfolk Conn 1941, s.54.

dirme için bir engeldir; bir şiiri okurken duyduğumuz güçlü his bize inanç gibi gelebilir, oysa ki bu sadece bir başka sözde-koşuldur. Sadece Leavis, yapıtın karmaşık biçimsel bütünlüğüyle "yaşam karşısındaki saygılı açıklığı" tek bir sürecin farklı yönleridir görüşünü öne sürerek bu biçimcilikten kurtulur. Ama yine de uygulamada Leavis'in çalışmaları "biçimsel" şiir eleştirisiyle "ahlaki" roman eleştirisi arasında bir ayrım yapma eğilimindedir.

İngiliz eleştirmeni William Empson'ın da bazen Yeni Eleştiri grubuna sokulduğundan söz etmiştim; oysa ki aslında Empson'ın Yeni Eleştiri'nin başlıca öğretilerinin amansız bir karşıtı olarak okunması daha ilginç olacaktır. Empson'ın bu akıma dahil gibi görünmesinin nedeni çok ayrıntılı inceleme tarzıyla edebi anlamların ince ayrıntılarını çözümlemedeki nefes kesici yaratıcılığıdır; ancak tüm bu yetenekler Eliot'ın ve Brooks'un simgesel içrekçiliğine ters düşen, modası geçmiş bir liberal akılcılık yararına kullanılır. *Seven Types of Ambiguity* (*Çokanlamlılığın Yedi Türü*) (1930), *Some Versions of Pastoral (Pastoral'ın Bazı Versiyonları*) (1935), *The Structure of Complex Words (Karmaşık Sözcüklerin Yapısı*) (1951), and *Milton's God (Milton'ın Tanrı'sı*) (1961) gibi başlıca yapıtlarında kullandığı düz, alttan alan ve hoppaca gündelik olan düzyazı üslubundan da açıkça belli olduğu gibi, Empson bu tür hararetli softalıklar hakkındaki İngiliz sağduyusuna soğuk duş etkisi yapar. Yeni Eleştiri metni, akılcı söylemden ve toplumsal bağlamdan soyutlarken, Empson şiiri, ısrarla bizim sıradan konuşma ve davranış biçimlerimize uygun bir tür söz, akıla uygun bir biçimde özetlenebilen bir tür "olağan" dil olarak görmekte ısrar eder. Empson yazarın tahminen ne demek istediğini göz önünde bulundurup, bunu en yüce gönüllü, nezih, İngilizvari biçimde yorumlar; yazarın "niyeti"ne her şeyden çok önem vermekten sıkılmaz. Edebiyat yapıtı Empson için bulanık bir şekilde kendi içine kapalı bir nesne değildir, tam tersine açık uçludur. Onu anlamak, içsel sözsel tutarlılık kalıplarını izlemekten çok sözcüklerin toplumsal olarak kullanıldıkları genel bağlamları kavramayı gerektirir ve bu tür bağlamlar da büyük bir olasılıkla belirlenmemişlerdir. Empson'ın meşhur "çokanlamlı" (ambigious) kavramını Yeni Eleştiri'nin "paradoks', "ironi" ve "belirsizlik" kavramlarıyla karşılaştırmak ilgi çekici olacaktır. Paradoks, ironi ve belirsizlik terimleri iki karşıt, ancak birbirini bütünleyen anlamın ekonomik bileşimini akla getirir: Yeni Eleştiri'nin şiiri bu tür antitezlerden oluşan düzenli bir yapıdır, ancak bu antitezler hiçbir zaman

bizim tutarlılık gereksinimimizi tehdit etmezler, çünkü bu antitezler her zaman kapalı bir birlikte çözümlenebilirler. Öte yandan Empsonvari çokanlamlılıklar hiçbir zaman nihai olarak belirlenemezler: Bu çokanlamlılıklar şiirin dilinin sürçerek, yoldan çıkarak, kendini aşıp potansiyel olarak sonsuz olan anlam bağlamlarını çağrıştırdığı noktaları gösterirler. Belirsizliklerin kapalı yapısı okuru şiire yaklaştırmadan, hayranlık duyan bir edilgenliğe indirgerken, çokanlamlılık onu etkin bir katılıma zorlar: Empson'ın tanımıyla çokanlamlılık "nedeni zayıfça da olsa aynı dil parçasına gösterilebilecek farklı tepkilere imkân tanıyan sözsel nüanstır".[30] Çokanlamlılığı yaratan okurun tepkisidir ve bu tepki sadece şiirin kendisine bağlı değildir. I.A.Richards ve Yeni Eleştirmenler için şiirsel söz köklü bir biçimde "bağlamsal"dır ve şiirin iç sözsel düzenlenişinin bir işlevidir. Empson'a göre ise okur kaçınılmaz olarak toplumsal söylem bağlamlarını ve metnin meydan okumakla birlikte içinde olduğu anlam-yapıcı örtük varsayımları taşır. Empson'ın poetikası liberal, toplumsal ve demokratiktir; profesyonel eleştirmenin teknokratik tekniğinden çok genel okurun liberal toplumsal ve demokratik beğenileriyle beklentilerine hitap eder.

İngiliz sağduyusunda her zaman olduğu gibi Empson'ın da kesin sınırları vardır. Empson, ılımlılığa, akla yatkınlığa, ortak insan beğenilerine ve genel bir insan doğasına duyduğu güven sevimli olmasının yanında şüphe uyandırıcı olan bir Aydınlanma çağı rasyonalistidir. Empson kendi entelektüel titizliğiyle genel insanlık beğenisi arasındaki uzaklığı sürekli öz eleştirel bir irdelemeye tabi tutar. "Pastoral", her ikisinin aralarındaki mesafenin bilincinde olmalarının verdiği ironik bir sıkıntıyla bile olsa rahatça bir arada bulunabildiği bir edebiyat tarzı olarak tanımlanır. Ancak Empson'ın ve onun çok yaygın pastoral biçiminin ironisi aynı zamanda daha derindeki bir çelişkinin de belirtisidir. Bunlar, 1920 ve 1930'larda artık oldukça uzmanlaştırılmış eleştiri anlayışıyla, bu anlayışın üzerine eğildiği edebiyatın "evrensel" ilgileri arasındaki büyük farklılığı gören liberal düşünceli edebi entelektüelin ikilemini sergiler. Ekonomik bunalım ile ince şiirsel nüanslar arayışı arasındaki çatışmanın farkında olan böylesi şaşkın, belirsiz bir bilinç, ancak aslında göründüğünden daha genel ve toplumsal açıdan daha belirli olan bir "genel akıl"a inanarak bu bağlılıkları çözümleyebilirdi. Aslında pastoral tam anlamıyla Empson'ın kafasındaki organik toplum

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

değildir. Empson'a çekici gelen herhangi "canlı bir birlik"ten çok biçimin gevşekliği ve uyumsuzluğu, beylerle köylülerin ve karmaşık ile basitin ironik bir aradalığıdır. Ancak Empson için pastoral, yine de şu acil tarihsel soruna bir çeşit imgesel bir çözüm sağlar: Entelektüel'in "genel insanlıkla" ilişkisi, yani hoşgörülü entelektüel şüpheciliğiyle, daha sağlam inançlar arasındaki ilişki ve profesyonel eleştirinin krize gebe bir toplum karşısındaki toplumsal geçerliliği sorunudur bu.

Empson edebiyat metninin içerdiği anlamların her zaman belli bir ölçüde karmaşık olduğunu ve hiçbir zaman nihai bir yoruma indirgenemeyeceğini görmüştür. Ve onun "çokanlamlılık" kavramıyla Yeni Eleştiri'nin "belirsizlik" kavramının karşıtlığında daha sonra inceleyeceğimiz yapısalcı düşünceyle yapısalcılık sonrası düşünce arasındaki tartışmanın bir ön-örneğini görürüz. Empson'ın yazarın niyetine duyduğu ilginin aynı zamanda bazı yönleriyle Alman filozofu Edmund Husserl'in çalışmalarını hatırlattığı söylenmiştir.[31] Bu iddia doğru olsa da olmasa da, bir sonraki bölüme uygun bir geçiş sağlar.

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

II. FENOMENOLOJİ, YORUMBİLGİSİ, ALIMLAMA KURAMI

Avrupa 1918'de tarihin en yıkıcı savaşının kalıntılarını taşıyordu. Bu felaketin hemen ardından, tüm kıtaya yayılan toplumsal devrimler geldi: 1920 civarı yıllar Berlin'de Spartaküs ayaklanmasına, Viyana genel grevine, Münih'te ve Budapeşte'de işçi sovyetleri kurulmasına ve İtalya'da fabrika işgallerine tanık oldu. Bütün bu ayaklanmalar şiddetle ezildi, ancak Avrupa kapitalizminin toplumsal düzeni savaşın yıkımı ve savaş sonrası politik kargaşanın etkileri tarafından kökünden sarsılmıştı. Bu düzenin geleneksel olarak dayandığı ideolojiler ve yönetimine hizmet eden kültürel değerler tümüyle sarsıntıdaydı. Bilim, olguları sınıflandırmaktan başka bir şey yapmayan kısır bir pozitivizme düşmüştü; felsefe ise bu tür bir pozitivizmle savunulamaz bir öznelcilik arasında sıkışıp kalmıştı: Görecelik ve akıldışıcılık biçimleri yaygınlaşmıştı, sanat da bu şaşırtıcı başıboşluğu yansıtıyordu. İşte

Alman filozofu Edmund Husserl'in çökmekte olan uygarlığa mutlak bir kesinlik sağlayacak yeni bir felsefi yöntem geliştirme çabası, ilk dünya savaşından çok önce oluşmaya başlayan bu ideolojik kriz bağlamına rastlar. Daha sonra Husserl *The Crisis of the European Sciences (Avrupa Bilimlerinin Bunalımı)* (1935) adlı yapıtında bu sorunun akıldışıcı barbarlık ile "kesinlikle kendine yeten bir ruh bilimi" sayesinde ulaşılabilecek manevi bir yeniden doğuş arasında bir seçim meselesi olduğunu yazmıştır.

Husserl felsefi öncüsü Renè Descartes gibi kesinlik arayışına, "doğal tavır" diye adlandırdığı tavrı, nesnelerin dış dünyada bizden bağımsız olarak var oldukları ve bizim bu nesnelere ilişkin bilgimizin genelde güvenilir olduğuna ilişkin sağduyusal inancı geçici olarak reddederek başladı. Bu tür bir tavır bilgi olasılığını sorgulamadan kabul ediyordu, oysa sorun tam da buydu. Kesin olarak bilebileceğimiz açık seçik bir şey var mıdır? Husserl'e göre nesnelerin bağımsız var oluşlarından emin olmasak da yaşantıladığımız gerçek nesne bir yanılsama olsun olmasın, bize bilincimizde dolaysız olarak nasıl göründüklerinden emin olabiliriz. Nesnelere kendi için şeyler değil de bilinç tarafından konumlanan veya "amaçlanan" şeyler olarak bakılabilir. Her türlü bilinç, bir şeyin bilincidir: Düşünürken, ben düşüncemin belli bir nesneye "yönelik" olduğunu bilirim. Düşünce edimi ve düşüncenin nesnesi içsel olarak ilişkili ve karşılıklı olarak bağımlıdır. Benim bilincim dünyanın edilgin biçimde keşfedilmesinden ibaret değildir, onu oluşturur veya "amaçlar". Şu halde kesinliğe varmak için, her şeyden önce bizim dolaysız yaşantımızın dışında kalan her şeyi görmezlikten gelmeli veya "paranteze almalıyız"; dış dünyayı yalnızca kendi bilincimizin içeriklerine indirgemeliyiz. "Fenomenolojik indirgeme" adı verilen bu indirgeme Husserl'in ilk önemli adımıdır. Bilince "içkin" olmayan her şey kesinlikle dışlanmalıdır; tüm gerçeklikler bizim zihnimizdeki görünüşlerine göre saf "fenomenler" olarak ele alınmalıdır ve kendisinden yola çıkabileceğimiz tek kesin veri de budur. Husserl'in felsefi yöntemine verdiği ad (fenomenoloji) bu ısrardan kaynaklanır. Fenomenoloji saf fenomenlerin bilimidir.

Bununla birlikte, bu da sorunlarımızı çözmeye yetmez. Çünkü zihnimizin içeriklerini tarayınca belki de kaotik bir bilinç akımı, olguların gelişigüzel akışının ötesinde bir şeye rastlamayız ve dolayısıyla da kesinliği bunun üzerinde temellendiremeyiz. Oysa ki Husserl'in ilgilendiği saf fenomen türü, keyfi bireysel tikellerden ötede bir şeydir.

Genel özler sistemidir, çünkü fenomenoloji imgelemdeki her nesneyi o nesnenin değişmezini bulana dek değiştirir. Fenomenolojik bilgiye sunulan, örneğin kıskançlığın veya kırmızı rengin yaşantısı değil, bu nesnelerin kıskançlık veya kırmızılık gibi evrensel tipleri veya özleridir. Bir fenomeni tümüyle ve saf olarak kavrayabilmek ondaki değişmezi ve özsel olanı kavramak demektir. Tip kelimesinin Yunanca karşılığı *eidos*'tur; ve Husserl de yönteminin fenomenolojik indirgemenin yanı sıra "eidetik" bir soyutlama yaptığını söyler.

Bütün bunlar tahammül edilemez ölçüde soyut ve gerçekdışı görünebilir ve aslında öyledir de. Ancak fenomenolojinin asıl amacı soyutlamanın tam karşıtıydı: "Nesnelerin kendisine dönelim!" sloganından da anlaşılabileceği gibi, somut olana ve katı gerçekliğe dönmek istiyordu. Felsefe somut verilerle pek az, kavramlarla ise çok fazla uğraşmıştı; ve dolayısıyla kararsız, karmaşık entelektüel sistemlerini çok zayıf temeller üzerine kurmuştu. Fenomenoloji bizim yaşantılarımızdan çıkarak emin olabileceğimiz şeyleri kavrayıp, üstünde gerçekten güvenilebilir bir bilginin oluşturulabileceği temeli hazırlayabilecekti. Bellek, kibrit kutusu, matematik gibi çok çeşitli şeylerin incelenmesi için bir yöntem sağlayarak "bilimlerin bilimi" olabilirdi. Fenomenoloji kendini insan bilincinin bilimi olarak sundu, ancak söz konusu insan bilinci sadece belirli insanların ampirik yaşantısı değil, zihnin kendisinin "derin yapıları" anlamındadır. Bilimin tersine, şu ya da bu tekil bir bilgi biçimini değil, her şeyden önce her türlü bilgiyi mümkün kılan koşulları araştırır. Dolayısıyla kendinden önceki Kant felsefesi gibi "aşkın" bir araştırma tarzıydı ve konusu olan insan öznesi veya bireysel bilinç de "aşkın" bir özneydi. Fenomenoloji sadece benim belirli bir tavşana baktığım zaman ne algıladığım sorusunu değil, tavşanların evrensel özlerini ve onları algılama edimini araştırıyordu. Başka bir deyişle ne bireylerin keyfi, bölük pörçük yaşantılarıyla ilgilenen bir ampirisizm biçimiydi ne de yalnızca bu bireylerin gözlemlenebilir zihin süreçlerini araştıran bir çeşit "psikolojizm"di. Fenomenoloji bilincin yapılarını ortaya koyduğunu ve bu edimiyle fenomenlerin kendilerini de ortaya koyduğunu iddia ediyordu.

Bu kısa özetten bile fenomenolojinin "insan bilinci" adını verdiği bir soyutlamayı ve saf bir olasılıklar dünyasını açıklamayı amaçlayan yöntemsel bir idealizm biçimi olduğu anlaşılabilir. Ancak Husserl sadece ampirisizm, psikolojizm ve doğal bilimlerin pozitivizmine karşı çıkmakla kalmayıp Kant gibi bir düşünürün klasik idealizmini de red-

dettiğini düşünmüştür. Kant, zihnin kendi dışındaki nesneleri gerçekten nasıl bilebildiği sorusunu çözememişti: Fenomenoloji saf algılayışta şeylerin özüne varıldığını iddia ederek bu şüpheciliği aşmayı ummuştur.

Bütün bunlar Leavis ve organik toplumdan çok farklı şeyler gibi görünür. Fakat gerçekten de öyle mi acaba? Çünkü "nesnelerin kendine dönme" ve "somut" yaşamdan kaynaklanmayan kuramların dışlanması Leavis'in naif mimetik teorisinden (şiirsel dil gerçekliğin kendisinin maddesini içerir) çok farklı değildir. Leavis de Husserl de ideolojik bir bunalım döneminde somut olana, ancak damarlarımızda hissedebildiklerimize dönerler; ve "nesnelerin kendilerine" dönme görüşü her iki durumda da bir akıldışıcılığa işaret eder. Husserl'e göre fenomenin bilgisi mutlak olarak kesindir veya kendi deyişiyle "apodiktik"tir, çünkü bu sezgisel bir bilgidir: Kafama sert bir darbe yediğimden nasıl şüphelenemezsem bu tür şeylerden de şüphelenemem. Leavis'e göre bazı dil biçimleri "sezgisel olarak" doğru, canlı ve yaratıcıdır ve Leavis eleştiriyi ortak bir tartışma biçimi olarak kabul etmekle birlikte sonuçta bunu da reddetmiyordu. Hem Husserl'e hem de Leavis'e göre somut fenomeni kavrama ediminde sezinlenen şey evrenseldir. Bu Husserl için *eidos*, Leavis için de yaşam'dır. Başka bir deyişle, her ikisinde de "global" bir teori geliştirmek için dolaysız duyunun güvenceli sınırlarını aşma zorunluluğu yoktur: Fenomen böyle bir kuramı zaten beraberinde getirir. Ancak tümüyle sezgiye bağlı olduğu için otoriter bir kuram olmak durumundadır. Husserl'e göre, akli tartışmalarda nasıl kurulursa kurulsun fenomenin *yorumlanması* gerekmez. Leavis'in deyişiyle, bazı edebi yargılar gibi fenomenler de kendilerini bize "karşı konulmaz" bir biçimde sunarlar. Leavis'ın meslek yaşamında belirgin bir tutum olan bu tür dogmatizmle akılcı analize yöneltilen muhafazakâr bir küçümseme arasındaki ilişkiyi görmek zor değildir. Son olarak, Husserl'in "amaçsal" bilinç kuramının "varlık" ve "anlam"ın birbiriyle ilgili oluğunu ima ettiğini belirtmemiz gerek. Öznesiz bir nesne ve nesnesiz bir özne yoktur. T.S.Eliot'ı etkilemiş olan İngiliz filozofu F.H.Bradley gibi Husserl'e göre de özne ve nesne gerçekte madalyonun iki yüzüdür. Nesnelerin yabancılaşmış, insani amaçlardan uzaklaşmış göründükleri ve insan öznelerinin de dolayısıyla kaygı dolu bir yalnızlığa düştükleri bir toplumda, bu tabii ki avutucu bir tezdir. Zihin ve dünya (en azından zihinde) yeniden birleştirilmiştir. Leavis de öznelerle nesneler, "insanlar"la "doğal insan

ortamları" arasındaki "kitle uygarlığının sonucu olan" kopukluğu gidermeye çalışır.

Fenomenoloji bir yandan bilebileceğimiz bir dünya olduğunu garanti ederken, bir yandan da insan öznesini merkeze yerleştirmiştir. Aslında fenomenoloji bir öznellik bilimi vaat eder. Dünya benim konumladığım veya "amaçladığım" şeydir. Dünya benle ilişkisi içerisinde, benim bilincimle olan bağlantısı açısından ele alınmalıdır ve bu bilinç ampirik değil, aşkın bir bilinçtir. Bu, insana güven veren bir şeydi. 19.yy biliminin kaba pozitivizmi, dünyayı öznellikten tamamen yoksun bırakmak tehdidini getirmişti ve yeni Kantçı felsefe de bu akımı uysallıkla devam ettirmişti; 19.yy'ın sonlarından itibaren Avrupa tarihinin gelişimi "insanın" kendi kaderini yönettiği ve artık kendi dünyasının yaratıcı merkezi olduğuna ilişkin geleneksel inancı sarsar nitelikteydi. Buna tepki olarak fenomenoloji, aşkın özneyi hak ettiği tahta yeniden oturttu. Özne, tüm anlamın kaynağı ve kökeni olarak ele alınmalıydı. Özne gerçekten o dünyanın bir parçası değildi, çünkü bu dünyayı var eden kendisiydi. Fenomenoloji bu anlamda klasik burjuva ideolojisinin eski düşünü yeniden canlandırdı ve yeniledi. Çünkü bu tür ideoloji insanın toplumsal koşullarından ve tarihinden önce geldiği inancına dayanıyordu; bu ideolojiye göre bu koşullar ve tarih, insandan, bir çeşmeden su akması gibi akıyordu. "İnsanın" nasıl var olabildiği, toplumsal koşulların üreticisi olduğu kadar ürünü de olup olmadığı ciddiyetle ele alınacak bir sorun değildi. Fenomenoloji insan öznesini yeniden dünyanın merkezine yerleştirerek acılı bir tarihsel soruna düşsel bir çözüm sağlıyordu.

Fenomenoloji, edebiyat eleştirisi alanında Rus Biçimcileri'ni bazı bakımlardan etkilemiştir. Husserl'in gerçek nesneyi "paranteze alıp" o nesneyi bilme edimini ön plana çıkarması gibi, Biçimcilere göre de şiir gerçek nesneyi paranteze alıp o nesnenin algılanış biçimini vurguluyordu.[1] Ancak fenomenolojinin asıl eleştirel etkisi özellikle 1940 ve 1950'lerde ortaya çıkan Cenevre eleştiri okulunda belirgindir. Belçikalı Georges Poulet, İsviçreli eleştirmenler Jean Starobinski ile Jean Rousset ve Fransız Jean Pierre Richard bu okulun bellibaşlı öncüleridir. Ayrıca Zürih Üniversitesi'ndeki Alman dili profesörü olan Emil Stai-

1. Burada yine de bir fark vardır: Husserl "saf" göstergeyi soyutlamayı umduğundan, göstergenin sessel ve grafik özelliklerini paranteze almıştır. Oysa bunlar tam da Biçimcilerin önem verdikleri maddi niteliklerdir.

ger ve Amerikalı eleştirmen J.Hillis Miller'ın ilk dönem çalışmaları da bu okula yakındır.

Fenomenolojik eleştiri, fenomenolojik yöntemi edebiyat yapıtlarına uygulama çabasıdır. Husserl'in gerçek nesneyi "paranteze alması" gibi edebiyat yapıtının gerçek tarihsel bağlamı, yazarı, üretim koşulları ve okuru görmezlikten gelinir; buna karşın fenomenolojik eleştiri metnin kendi dışında hiçbir şeyden etkilenmeksizin tümüyle metnin "içkin" bir yorumunu yapmayı amaçlar. Metnin kendisi yazarın bilincinin katıksız olarak somutlaşmasına indirgenir. Metnin tüm semantik ve stilistik yönleri karmaşık bir bütünlüğün organik bölümleri olarak ele alınır ve bu bölümleri birleştiren öz, yazarın zihnidir. Bu zihni anlamak için yazar hakkında bildiğimiz bazı gerçeklere başvurmamız gerekmez (biyografik eleştiri yasaktır); yazarın bilincinin yapıtta kendini gösteren yönlerini incelememiz yeterlidir. Ayrıca bu zihnin yinelenen temalar ve imge kalıplarında bulunabilen 'derin yapıları'nı araştırırız, bunları kavradığımızda yazarın dünyasını, "yaşama" biçimini, özne olarak kendisiyle nesne olarak dünya arasındaki fenomenolojik ilişkileri de kavrarız. Bir edebiyat yapıtının "dünyası" nesnel bir gerçeklik değil, Almancada *lebenswelt* denilen, bireysel öznenin düzenlediği ve yaşantıladığı gerçekliktir. Fenomenolojik eleştiri, yazarın zamanı veya mekânı yaşantılama biçimini, başkalarıyla ilişkisini veya maddi nesneleri algılama biçimini inceler. Başka bir deyişle, fenomenolojik eleştiri Husserl felsefesinin yöntemsel ilgilerini genellikle edebiyatın "içeriği" olarak kabul eder.

Bu aşkın yapıları kavramak ve yazarın bilincine sızmak için fenomenolojik eleştiri tamamiyle nesnel ve tarafsız olmaya çalışır. Kendini önyargılardan arındırmalı, muhakkak yapıtın "dünyasına" girmeli ve orada bulduklarını mümkün olduğu kadar önyargısız davranıp tamamiyle yeniden üretmelidir. Söz konusu olan bir Hıristiyan şiiri ise bu dünya görüşü hakkında değer yargıları üretmekle değil, bunu "yaşamanın" yazarda yarattığı etkiyle ilgilenir. Başka bir deyişle, bu değerlendirmeci olmayan ve eleştirellikten bütünüyle uzak bir inceleme tarzıdır. Eleştiri, kaçınılmaz olarak eleştirmenin kendi ilgi ve önyargılarını kapsayan etkin bir yorumlama, bir kuruluş olarak görülmez; yalnızca metnin edilgen bir tavırla alımlanması, zihinsel özlerinin yazıya dökülmesidir. Edebi bir yapıtın ve hatta aynı yazarın bütün yapıtlarının organik bir bütünlük oluşturduğu varsayılır; dolayısıyla fenomenolojik eleştiri, kendinden emin, çok ayrı tarihlerde yazılan ve temala-

rı farklı olan metinler arasında azimle bir birlik sağlamaya uğraşabilmektedir. Bu, idealist, özcü, biçimci, organizmacı ve tarihdışı bir eleştiridir, bir bütün olarak modern edebiyat kuramı önyargılarının, sınırlamalarının ve belirsizliklerinin damıtılmış bir türüdür. Bu eleştiriye ilişkin en etkileyici, dikkate değer olgu bazı önemli bireysel eleştirel çalışmalar (en azından Poulet, Richard ve Starobinski'nin çalışmaları) üretmeyi başarabilmiş olmasıdır.

Fenomenolojik eleştiriye göre, bir edebiyat yapıtının dili, onun iç anlamlarının "ifadesi"nden başka bir şey değildir. Bu biraz zamanını doldurmuş dil görüşü Husserl'e kadar uzanır, çünkü Husserl fenomenolojisinde dil gerçekten çok az yer kaplar. Husserl tamamen özel veya içsel bir yaşantı alanından söz eder, ama bütün yaşantılar dili içerdiği ve dil de kaçınılmaz olarak toplumsal olduğu için böyle bir alan aslında kurgusaldır. Tümüyle özel bir yaşantım olduğunu iddia etmek anlamsızdır: Yaşantı, onu tanımlayabileceğim bir dilin terimleri çerçevesinde oluşmasaydı, bir yaşantım bile olamazdı. Husserl'e göre yaşantıma anlam kazandıran dil değil, tikel fenomenleri tümeller olarak kavrama edimidir; bu edimin, dilden bağımsız olarak oluştuğu varsayılır. Başka bir deyişle, Husserl'e göre anlam dilden önce vardır: Dil, benim her nasılsa zaten sahip olduğum anlamları isimlendiren ikincil bir etkinliktir. Dile sahip olmadan anlamlara nasıl sahip olabildiğim ise Husserl sisteminin yanıtlayamadığı bir sorudur.

20.yy'da Saussure'den ve Wittgenstein'dan çağdaş edebiyat kuramlarına dek "dil devrimi"nin en büyük katkısı anlamın dilde "ifade edilen" veya "yansıtılan" bir şey olmadığının, tam tersine dil tarafından *üretildiğinin* anlaşılmasıdır. Önceden anlamlarımız veya yaşantılarımız olup da bunlara sonradan sözcük buluyor değilizdir; tersine, ancak bir dilimiz olduğu için anlamlara ve yaşantılara sahip olabiliriz. Bu görüş ayrıca birey olarak yaşantımızın da tamamen toplumsal olduğu anlamına gelir; çünkü özel dil diye bir şey yoktur ve bir dili düşünmek bütün bir toplumsal yaşam biçimini de düşünmektir. Fenomenoloji ise tam tersine bazı "saf" içsel yaşantıları dilin toplumsal lekelerinden uzak tutmaya veya dili sadece ondan bağımsız olarak oluşan anlamları "sabitleştirmek" için uygun bir sistem olarak görmeye çalışır. Husserl de dilin "tüm açıklığıyla görülen yaşantıya katkısız bir biçimde tabi olduğunu" yazar.[2] Ancak dilin kavramsal kaynakları

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

elinde olmadan bir yaşantıyı nasıl açıklıkla görebilir? Dilin, kuramı için ciddi bir sorun olduğunun farkına varan Husserl, bu ikilemi, tamamen bilinci ifade edecek ve konuştuğumuz sırada bizim zihnimizin dışında kalan anlamları işaret etme yükümlülüğü olmayacak bir dil tasarlayarak çözmeye çalışır. Ancak bu başarısızlığa mahkûm bir çabadır, çünkü bu tür bir dil ancak hiçbir anlamı olmayan, saf biçimde münferit, içsel sözlerden oluşan bir "dil" olabilir.[3]

Dış dünyadan arınmış, anlamsız, münferit sözler fenomenoloji için oldukça uygun bir imgedir. İnsan eyleminin ve yaşantısının "yaşayan dünyasını" geleneksel felsefenin tatsız boyunduruğundan kurtardığı yolundaki bütün iddialarına karşın, fenomenoloji başından sonuna dek "dünyasız bir kafa"* olmuştur. İnsan bilgisi için sağlam bir temel hazırlamayı vaat eder, ama bu vaadini büyük bir bedel ödeyerek yerine getirebilir; insanlık tarihini feda eder. Çünkü insanların dile getirdikleri anlamlar tarihseldir. Bu anlamlar, bir soğan olmanın evrensel özünü sezebilmekle değil, toplumsal bireyler arasındaki değişken pratikle ilişkilidir. Fenomenolojinin gerçekliği gerçekten yaşanmış olarak, süreduran bir olgu değil de *lebenswelt* olarak ele almasına rağmen dünyaya yaklaşımı soyut ve tarih dışıdır. Fenomenoloji modern tarihin kâbusunu edebi kesinliğin bekleyedurduğu spekülatif bir bölgeye çekilerek çözmeyi amaçladı: Böyle olunca da kendi münferit, yabancılaşmış düşünce biçimiyle çözmeyi amaçladığı sorunun semptomu haline geldi.

***

Anlamın tarihsel olduğunun anlaşılması Husserl'in en ünlü öğrencisi olan filozof Martin Heidegger'in onun düşünce sisteminden uzaklaşmasına neden oldu. Husserl aşkın özneden yola çıkar; Heidegger bu başlangıcı reddeder ve insan var oluşunun indirgenemez bir biçimde "verili" olduğu (kendi deyişiyle *Dasein*) düşüncesinden yola çıkar. Hocasının amansız özcülüğüne karşıt olarak çalışmalarının "va-

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

* Bu, Elias Canetti'nin "Körleşme" romanın bir bölümünün başlığıdır. Bu bölümde, profesör Kien, kendini dünyadan soyutlayıp tümüyle sinoloji çalışmalarına verir. (Y.h.n.)

roluşçu" olarak nitelendirilmesinin nedeni budur. Husserl'den Heidegger'e geçmek saf düşünceden canlı olmanın ne demek olduğunu araştıran bir felsefeye geçmek demektir. İngiliz felsefesi, tevazu göstererek söz verme edimlerini veya "nothing matters" ve "nothing chatters" gibi deyişlerin dilbilgisi açısından farklılıklarını araştırmakla yetinirken; Heidegger'in en önemli yapıtı *Being and Time (Varlık ve Zaman)* (1927) Varlık gibi zorlu bir sorunu ve özellikle de insani olan varlık tarzını araşurır. Heidegger'e göre böyle bir varoluş her şeyden önce her zaman dünyada olmaktır: Bizler sadece maddi dünyayla ve başkalarıyla ilişkide olduğumuz ve bu ilişkiler tesadüfi ilişkiler değil, bizim yaşamımızın oluşturucuları olduğu için insan özneleriyiz. Dünya akılcı bir şekilde analiz edilebilecek, düşünen öznenin karşıtı olan "oradaki" bir nesne değildir: Dünya hiçbir zaman dışına çıkamayacağımız bir şeydir. Biz, hiçbir zaman tamamiyle nesnelleştiremeyeceğimiz, hem "özne"yi hem de "nesne"yi içeren ve sonsuz anlamlar taşıyan gerçekliğin içinde oluşturulan, ama aynı zamanda bu gerçekliği oluşturan özneler olarak var oluruz. Dünya Husserlvari bir yöntemle zihinsel imgelere dönüştürülebilecek bir şey değildir. Dünyanın bizim tasarılarımıza direnen, kendine özgü inatçı bir varlığı vardır ve biz onun bir bölümü olarak var oluruz. Husserl'in aşkın egoyu yüceltmesi, insanın kendi imgesini zorla dünyaya kazıdığını varsayan akılcı Aydınlanma felsefesinin son aşamasıdır. Heidegger ise tam tersine insan öznesini bu hayali egemenlik konumundan kısmen indirmiştir. İnsan varoluşu dünyayla bir diyalogdur ve dinlemek konuşmaktan daha saygılı bir davranıştır. İnsan bilgisi her zaman Heidegger'in "ön-anlama" dediği şeyden yola koyulur ve onun içinde devinir. Daha, sistemli düşünmeye başlamadan önce dünyayla aramızdaki pratik bağlanmışlıktan doğan, örtük ortak varsayımlar oluşmuştur ve bir harita nasıl gerçek yerşekillerinin soyutlamasıysa, aynı şekilde bilim ve kuram da bu somut sorunların soyutlamalarıdır. Anlama, yerine getirdiğim belirli bir edim, soyutlanabilen bir "biliş" (cognition) sorunu değil, insan varoluşunun yapısının bir bölümüdür. Ben ancak kendimi ileriye doğru "tasarlayarak", varlığın yeni olanaklarını anlayıp gerçekleştirerek insanca yaşarım; ben hiçbir zaman kendimle tümüyle özdeş değilimdir, her zaman zaten kendimden ileriye atılmış olan bir varlığımdır. Varoluşumu hiçbir zaman bitmiş bir nesne olarak kavrayamam, varoluşum her zaman sorunsaldır, her zaman yeni olanaklara açıktır; ve bu da insan, tarih veya zaman tarafından kurulur, demenin bir başka yolu-

dur. Zaman bir şişenin nehirde akıp gitmesi gibi, bizim içinde hareket ettiğimiz bir ortam değildir: Zaman, insan yaşamının yapısının kendisidir, benim ilkin kendisiyle yoğrulduğum ve ancak sonra ölçebileceğim bir şeydir. Şu halde anlama, özellikle belirli bir şeyi anlama olmaktan önce *Dasein*'in bir boyutu, benim sürekli olarak kendimi aşmamın içsel dinamiğidir. Anlama, köklü bir biçimde tarihseldir, her zaman benim içimde bulunduğum ve aşmaya çalıştığım somut durumda tespit edilir.

İnsan varoluşu zaman tarafından kurulduğu gibi dil tarafından da kurulmuştur. Heidegger'e göre dil sadece bir iletişim aracı, "düşünceleri" ifade etmeye yarayan ikincil bir aygıt değildir: Dil insan yaşamının devindiği boyut, dünyayı oluşturan öğedir. Sadece dil olan yerde, insani anlamda "dünya" var olabilir. Heidegger dili, öncelikli olarak söylenilen söz düzeyinde düşünmez: Dilin, insan varlıklarının katıldıkları ve ancak ona katılmakla insan olabildikleri kendine ait bir varlığı vardır. Dil, her zaman öznenin içinde yayıldığı alan olarak özneden önce var olur; dilin doğru bilgileri iletme aracı olması anlamında değil, dilin gerçekliğin kendini "gizlemediği" ve bizim düşüncemize sunduğu yer olması anlamında "hakikat"i içerir. Dili bütün tikel bireylerden önce var olan yarı nesnel bir olay olarak ele alması Heidegger düşüncesini yapısalcılığın kuramlarına yaklaştırır.

Şu halde Heidegger'in düşüncesindeki merkezi unsur bireysel özne değil, varlığın kendisidir. Batı metafizik geleneğinin yanlışı, varlığı nesnel bir kendilik olarak görüp onu özneden keskin bir biçimde ayırmasıdır. Heidegger, Sokrat-öncesi, henüz özneyle nesne arasında bir karşıtlığın söz konusu olmadığı düşünce tarzına döner ve varlığın her ikisini de kapsadığını kabul eder. Bu zihin açıcı içgörünün sonucu, Heidegger'in özellikle daha sonraki yapıtlarında varlığın gizemi önünde şaşırtıcı bir şekilde eğilmesi olmuştur. Doğaya karşı katı, hükümran ve araçsalcı bir tavrı olan Aydınlanma çağı akılcılığı reddedilmeli, buna karşılık yıldızların, gökyüzünün ve ormanların sesine kulak verilmeliydi; bir İngiliz yorumcusu bu tavrın "aptallaşmış bir köylünün" tüm özelliklerini taşıdığını söyler. İnsan kendini tamamen varlığa vererek "ona yol açmalıdır": Bütün anlamların kaynağı olan bitmez tükenmez anaya, toprağa dönmelidir. Kara ormanların filozofu olan Heidegger, "organik toplum" düşüncesinin bir başka romantik temsilcisidir, ancak Heidegger'in öğretisi Leavis'inkinden daha kötü sonuçlar doğurmuştur. Köylünün yüceltilmesi, aklın yerini kendiliğin-

den bir "ön-anlama"nın alması, bilgece bir edilgenliğin kutsanması, Heidegger'in yığınların yaşamından üstün, "sahici" bir ölüm yönelimli varoluş olduğu inancıyla birleşip Heidegger'in 1933'te açıkça Hitler'i desteklemesine yol açtı. Bu, kısa süreli bir destekti, ancak felsefesinin bütün öğelerinde kendini gösteriyordu.

Bu felsefede değerli olan şey, her şeyden önce, kuramsal bilginin her zaman pratik toplumsal çıkarların bağlamından ortaya çıktığını vurgulamasıydı. Heidegger'in bilinebilen nesne modeli, anlamlı bir şekilde, bir alettir: Biz dünyayı düşünsel olarak değil, çekiç gibi "elle tutulabilecek", karşılıklı ilişkili öğeleri bulunan bir sistem olarak bilebiliriz. Bilme yapıyla çok yakından ilgilidir. Ancak köylülüğü çağrıştıran bu pratikliğin bir başka yönü de düşünsel mistisizmdir: Çekiç kırıldığı zaman ve biz de dolayısıyla onu artık çekiç olarak görmediğimiz zaman çekiç tanıdıklığından sıyrılır ve bize sahici varlığını temsil eder. Kırılmış bir çekiç kırılmamış çekiçten daha fazla çekiç özelliğini taşır. Heidegger, Biçimcilerin sanatın bu tür bir yabancılaştırma olduğu yollu inancına katılır: Van Gogh bir çift köylü ayakkabısı çizdiği zaman bunların sahibi ayakkabılıklarının ışımasını sağlayarak onları yabancılaştırır. Aslında Heidegger daha sonraki dönemlerinde bu tür bir fenomenolojik hakikatin ancak sanatta ortaya çıkabileceğini düşünür, aynı şekilde edebiyatta Leavis için modern toplumun yitirdiği bir varlık tarzını temsil ediyordu. Sanat da aynı dil gibi bireysel öznenin dışavurumu olarak görülmemeliydi: Özne, sadece dünyanın hakikatinin kendini ortaya çıkardığı ortam veya yerdir; şiirde okurun dikkatle *duyması* gereken de işte bu hakikattir. Heidegger'e göre edebi yorum insan etkinliğinde temellendirilmez. Çünkü edebiyat bizim *yaptığımız* bir şey değil bizim olmasına müsaade etmemiz gereken şeydir. Edilgin bir tavırla kendimizi metne açmalı, metnin tükenmez varlığına boyun eğmeli, onun tarafından sorgulanmayı kabul etmeliyiz. Başka bir deyişle, sanat karşısındaki tavrımız, Heidegger'in Alman halkına Führer'e göstermesini tavsiye ettiği boyun eğme tavrının benzeri olmalıdır. Sanayi burjuva toplumunun zorba aklına karşı tek seçenek kölemsi bir boyun eğmedir.

Anlama, Heidegger'e göre tarihsel, köktenci bir biçimde tarihseldir demiştim, ancak bu cümlenin biraz açıklanması gerekir. Heidegger'in en önemli yapıtının ismi *Being and History* (*Varlık ve Tarih*) değil, *Varlık ve Zaman*'dır; zaman ve tarih kavramları arasında önemli bir fark vardır. "Zaman" bir anlamda tarihten daha soyut bir nosyon-

dur. Milletlerin mücadelesini, devletlerin kuruluşuyla yükselişini ve katliamları değil, benim kişisel yaşam biçimimi veya mevsimlerin akışını akla getirir. Heidegger'e göre zaman hâlâ özde metafizik bir kategoridir (oysa başka düşünürlere göre "tarih" metafizik değildir). Zaman bizim gerçekte yaptıklarımızdan türemiştir, ben tarihi de bu anlamda kullanıyorum. Heidegger bu tür somut bir tarihle hemen hiç ilgilenmez: Aslında *Historie* ile *Geschichte* nosyonlarını birbirinden ayırır. *Historie* kabaca "olaylar", *Geschichte* ise sahiden anlamlı olarak yaşantılanan "olaylar" anlamında kullanılır. Benim kişisel tarihim, ancak kendi varoluşumun sorumluluğunu kabul ettiğim, gelecekteki olanaklarımı kavrayıp, gelecekteki ölümümün farkında olarak belli bir tahammül gücüyle yaşadığım zaman sahiden anlamlıdır. Bu doğru olabilir veya olmayabilir; ancak belirli bireylerle, gerçek toplumsal ilişkilerle ve somut kurumlarla ilişkim açısından "tarihsel olarak" nasıl yaşadığımla hiçbir doğrudan ilişkisi yok gibidir. Heidegger'in hantal, içrek nesrinin tanrılar katından bakıldığında bunlar zaten pek önemsiz görünürler. Heidegger'e göre "gerçek" tarih içe dönük, "sahici" veya "varoluşsal" tarihtir (korku ve hiçliğe egemen olmak, ölüme karşı bir kararlılık ve güçlerinin "bir araya toplanması"). Ve bu tarih, tarihin daha yaygın ve pratik anlamlarının yerine kullanılır. Macar eleştirmen Georg Lukacs'ın belirttiği gibi Heidegger'in meşhur "tarihselciliği" tarihdışılıktan gerçekten farklı değildir.

Şu halde sonuçta Heidegger, Husserl'in ve Batı metafizik geleneğinin statik, ebedi doğrularını onları tarihselleştirerek yıkmayı başaramaz. Bütün yaptığı farklı bir metafiziksel kendilik (Dasein) kurmaktır. Yapıtı hem tarihten kaçış hem de tarihle bir hesaplaşmadır, aynı şey flört ettiği faşizm için de söylenebilir. Faşizm, tekelci kapitalizmin artık tahammül edilmez hale gelen çelişkilerini yok etmek için öne sürülen son ümitsiz çabadır; ve faşizm amacına tüm bir tarih seçeneği; saf kandan, toprak ve "ari" ırktan, ölümün ve boyun eğmenin yüceliğinden, Reich'ın 1000 sene süreceğinden söz eden bir hikâye sunarak ulaşmaya çalışır. Bu, Heidegger'in felsefesinin faşizme bir bahane olmaktan başka bir şey olmadığı anlamına gelmez; Heidegger'ın felsefesi aynı faşizm gibi çağdaş tarihe düşsel bir çözüm sunar ve her iki çözümün bazı ortak yönleri vardır.

Heidegger kendi felsefi girişimini "varlığın yorumbilgisi" olarak tanımlar; "yorumbilgisi" sözcüğü de yorum sanatı veya bilimi anlamına gelir. Heidegger'in felsefe biçimine, onu Husserl ve öğrencilerinin

aşkın fenomenolojisinden farklılaştırmak için "yorumbilgisel fenomenoloji" adı verilir; aşkın bilinci değil, tarihsel yorum sorunlarını temel aldığı için bu adı almıştır.[4] "Yorumbilgisi" başlangıçta kutsal yazıların tefsiri ile sınırlıydı; ancak 19.yy'da anlamı bir bütün olarak metin yorumuyla ilgili tüm sorunları kapsayacak ölçüde genişletildi. Heidegger'den önceki en önemli "yorumbilgici" düşünürler arasında Alman Schleiermacher'i ve Dilthey'i sayabiliriz; Heidegger'in en tanınmış izleyicisi ise çağdaş Alman filozofu Hans Georg Gadamer'dir. Gadamer'in *Truth and Method (Hakikat ve Yöntem)* (1960) adlı önemli çalışması modern edebiyat kuramının başlıca sorunlarına değinir. Bir edebiyat metninin anlamı nedir? Yazarın amacı bu anlamla ne kadar ilgilidir? Bize kültürel ve tarihsel açıdan yabancı olan yapıtları anlamayı umabilir miyiz? "Nesnel" bir anlama mümkün müdür yoksa tüm anlama bizim tarihsel konumumuzla mı ilgilidir?

Husserl'e göre anlam "amaçlı bir nesne"dir. Bu sözle Husserl anlamın ne konuşanın veya dinleyicilerinin psikolojik edimlerine indirgenebileceğini ne de bu tür zihinsel süreçlerden tamamen bağımsız olduğunu söylemek istiyordu. Anlam, bir koltuk gibi nesnel değildi ama öznel de değildi. Anlam çok çeşitli biçimlerle ifade edilebildiği, ancak yine de anlam olarak değişmediği için "ideal" bir nesneydi. Bu görüşe göre bir edebiyat yapıtının anlamı değişmez bir biçimde belirlenmiştir: Bu anlam yazarın yazma sırasında zihninde bulunan veya "amaçladığı" "zihinsel nesneyle" özdeştir.

Bu, Husserl fenomenolojisine çok şey borçlu olan Amerikan yorumbilgici E.D.Hirsch Jr.'ın *Validity in Interpretation (Yorumlamadaki Geçerlilik)* (1967) adlı yapıtındaki konumdur da. Yalnız Hirsch'e göre yapıtın anlamının yazma sırasında yazarın zihnindeki anlamla özdeş olması, metnin sadece bir tek mümkün yorumu olmasını gerektirmez. Çok sayıda geçerli yorum yapılabilir, ancak bu yorumların hepsi yazarın zihnindeki anlamın izin verdiği "tipik beklentiler ve ola-

---

4. Bkz. Richard E. Palmer, **Hermeneutics**, Evanston III. 1969. Yorumbilgisel fenomenoloji geleneğindeki diğer yapıtlar şunlardır: Jean-Paul Sartre, **Being and Nothingness**, New York 1956, Maurice Merleau-Ponty, **Phenomenology of Perception**, Londra 1962 ve Paul Ricoeur, **Freud and Philosophy**, New Haven, Conn., ve Londra 1970 ve **Hermeneutics and the Human Sciences**, Cambridge 1981.

temiyle" sınırlıdır. Hirsch, edebiyat yapıtının farklı dönemlerde farklı insanlar için farklı anlamlara "geldiğini"de inkâr etmez. Ancak bu, metnin "anlamından" çok "imlem"iyle ilgili sorunudur. Macbeth'i nükleer savaşla ilgili olarak yorumlayıp sahneye koyabileceğim olgusu, benim sahnelediğim *Macbeth*'in Shakespeare'in kendi düşündüğü *Macbeth*'in "anlamından" farklı olduğu gerçeğini değiştirmez. İmlemler tarih boyunca değişir, ama anlamlar aynı kalır; yazarlar yapıta anlamları katar, okurlar ise imlemleri belirlerler.

Hirsch metnin anlamıyla yazarın ne kastettiğini özdeşleştirirken, bizim her zaman yazarın amaçlarını bilebileceğimizi varsaymaz. Yazar çoktan ölmüş veya neyi amaçladığını çoktan unutmuş olabilir. O halde bazen metnin "doğru" yorumunu yapabiliriz, ama hiçbir zaman bunu bilebilecek bir konumda olamayız. Temel konumu -edebi anlam mutlak ve değişmezdir ve tarihsel değişime dirençlidir- korunduğu sürece bu konu Hirsch'i hiç ilgilendirmez. Hirsch'in bu konumu koruyabilmesinin nedeni anlam kuramının, tıpkı Husserl'inki gibi 'dil-öncesi' olmasıdır. Anlam, yazarın *arzu ettiği* bir şeydir, sonradan bütün zamanlar için belirli bir maddi göstergeler kümesi içinde "sabitleştirilen" sözcüksüz zihinsel bir edimdir. Sözcüklerle değil, bilinçle ilgilidir. Bu sözcüksüz bilinçle ne kastedildiği tam olarak belirtilmemiştir. Belki de bu noktada okur kafasını kitaptan kaldırıp, bir an için sessizce bu şeyin "anlamını" kafasında düşünecektir. "Ne demek" istediniz? Anlam cevabınızı formüle ettiğiniz sözcüklerden farklı mıdır değil midir? Anlamın sözcüklere ek olarak sözsüz bir isteme veya amaçlama ediminden meydana geldiğine inanmak, kapıyı her "amaçlı" açtığımda aynı zamanda sessiz bir isteme ediminde bulunduğuma inanmak gibidir.

Kişinin kafasından geçeni belirlemeye çalışmak, daha sonra da bu belirlediğimiz anlamın bir yazının anlamı olduğunu iddia etmak çok açık sorunlar yaratır. İlkin, yazma anında yazarın kafasından birçok şey geçebilir. Hirsch bunu kabul eder, ancak bunların "sözsel anlamla" karışabileceği görüşünde değildir; bununla birlikte kuramını desteklemek için yazarın bütün söylemek istediklerini anlam "tipleri" adını verdiği ve eleştirmenin metni basitleştirerek ve daraltarak bu şekilde sınıflandırabileceği anlam kategorilerine indirgemek zorunda kalır. Dolayısıyla biz yalnızca sadece, bütün tikel özelliklerin dikkatlice dışlandığı geniş anlam tipolojileriyle ilgilenebiliriz. Eleştirmenin amacı, Hirsch'in deyişiyle metnin "içsel türü"nü yeniden oluşturmak

olmalıdır; metnin "içsel türü" deyişiyle Hirsch, yazma sırasında yazarın kafasındaki anlamları yöneten genel gelenekleri ve görme biçimlerini kasteder. Ancak biz bundan biraz daha fazlasını bilebiliriz: Shakespeare'in "krem yüzlü serseri" sözüyle *tam olarak* ne demek istediğini bulabilmemiz imkânsızdır, dolayısıyla kafasının içinde genelde ne olduğunu ortaya koymak zorundayız. Bir yapıtın bütün ayrıntılarının bu tür genellikler tarafından yönetildiği varsayılır. Böyle bir varsayımın edebiyat yapıtlarının ayrıntılı, karmaşık ve çatışkılı doğalarını görmezden geldiği ise ayrı bir sorundur. Bir yapıtın anlamını tarihin tahribatlardan kurtararak sürekli olarak korumak için eleştiri, metnin potansiyel anarşik detaylarını tekrar "tipik" anlam bileşimine sokarak bastırmalıdır. Bu eleştirinin metne yaklaşımı otoriter ve yargılayıcıdır: "Yazarın olası anlamı" kapsamına girmeyen her şey sertçe dışlanır ve bu kapsama giren her şey de bir tek yönetici amaca boyun eğer. Kutsal yazının değişmez anlamı korunmuştur; kişinin yazıyla ne yaptığı, onu nasıl kullandığı yalnızca ikinci dereceden bir "imlem" sorunudur.

Bütün bu polisçilik oyununun amacı özel mülkiyeti korumaktır. Hirsch'e göre anlam yazarın kendisine aittir ve okur tarafından çalınmamalı veya çiğnenmemelidir. Metnin anlamı toplumsallaştırılmamalı, çeşitli okurların ortak mülkiyeti haline getirilmemelidir; anlam, ölümünden çok sonra bile onun üzerindeki haklarını koruyan yazarına aittir. Hirsch ilginç bir biçimde kendi bakış açısının oldukça keyfi olduğunu kabul eder. Metnin yapısında okurun onu yazarın kullandığı anlama uygun olarak yorumlamasını gerektiren bir şey yoktur; ama yazarın anlamını dikkate almamayı seçmişsek, o zaman yorum yapabilmek için hiçbir "norm" kalmaz ve dolayısıyla kapılarımızı eleştirel anarşiye açma tehlikesiyle karşılaşırız. Bütün otoriter rejimler gibi Hirsch'in kuramı da akılcı bir şekilde kendi hâkim değerlerini doğrulayamaz. İlkesel olarak, yazarın anlamının eleştirmenin sunduğu zahmet gerektirmeyen anlama tercih edilmesi için hiçbir neden yoktur. Hirsch'in yazarın anlamını savunması, yüzyıllardır süregelen yasal mirasları izleyerek tapu haklarını savunmaya başlayan, ancak işlemi daha eskilere götürünce bu hakların başkasıyla çarpışarak elde edildiğini kabul edenlerin savunmalarına benzer.

Eleştirmenler yazarın amacını öğrenseler bile, bu bilgi edebi metni belirli bir anlam üzerinde temellendirebilecek midir? Yazarın amaçlarının anlamını veya sonra bu açıklamanın açıklanmasını da is-

tersek ne olur? Kesinliğe ulaşmak için yazarın anlamlarını Hirsch'in düşündüğü gibi, yapıtı su götürmez bir biçimde güvenceye alan saf, katı, kendiyle özdeş olgular olarak kabul etmek gerekir. Ancak herhangi bir anlamı bu şekilde düşünmek oldukça su götürür. Anlamlar, Hirsch'in düşündüğü kadar değişmez ve belirlenmiş değildir ve hatta yazarın anlamları bile değişkendir; çünkü anlamlar her zaman kaygan olan dilin ürünleridir. Hirsch bunu fark etmez. "Saf" bir amaç veya "saf" bir anlam ifade etmenin ne demek olduğunu bilmek zordur; Hirsch anlamları dilden ayrı düşündüğü için böyle saçmalıklara inanabilmektedir. Bizatihi yazarın amacı da, tüm diğerleri gibi tartışılabilen, çevrilebilen ve çeşitli biçimlerde yorumlanabilen karmaşık bir "metin"dir. Hirsch'in "anlam" ve "imlem" ayrımı bir yönüyle geçerlidir. Shakespeare'in nükleer savaş hakkında yazdığını düşünmesi mümkün değildir. Gertrude, Hamlet'e "fat"* derken tahminen çağdaş okurların zannedebilecekleri gibi Hamlet'in fazla kilolu olduğunu kastetmez. Ancak Hirsch'ün ayrımının mutlaklığı da kesinlikle savunulamaz. "Metnin anlamı" ile "Benim metinden çıkarttığım anlam" arasında bu denli kesin bir ayrım yapmak mümkün değildir. *Macbeth*'in kendi döneminin kültürel koşullarında taşıyabileceği anlamı açıkladığımda bile bu açıklama *bana ait* bir açıklamadır. Kaçınılmaz olarak benim dilimden ve kültürel göndermeler çerçevemden etkilenmiştir. Hiçbir zaman kendimi bu etkilerden arındırıp, mutlak bir nesnellikle gerçekten Shakespeare'in kafasında ne olduğunu bilemem. Böyle mutlak bir nesnellik nosyonu yanılsamadır. Hirsch de, büyük ölçüde sahip olamayacağını bildiği için bu tür mutlak kesinlik peşinde değildir: Dolayısıyla yazarın "olası" amacını yeniden oluşturmakla yetinmek zorundadır. Ancak Hirsch, bu tür bir yeniden oluşturmanın yalnızca kendisinin tarihsel olarak koşullanmış anlam ve algılama çerçeveleri içinde meydana geldiğine hiç dikkat etmez. Aslında polemiğinin hedefi de böylesi bir "tarihselcilik"tir. Husserl gibi Hirsch de zamanla ilişkili olmayan ve tamamen tarafsız bir bilgi biçimi önerir. Kendi çalışmasının tarafsız olmaması (Hirsch edebiyat yapıtlarının değişmez anlamlarını bazı çağdaş ideolojilere karşı koruduğuna inanır) bu tür iddiaları şüpheyle karşılamamıza neden olacak etmenlerden sadece biridir.

* Modern İngilizcede 'şişman' anlamına gelen "fat" sözcüğünü Shakespeare, Hamlet'in "terlemiş" olduğunu belirtmek için kullanır. (Y.h.n.)

Hirsch'in amaçladığı hedef Heidegger, Gadamer ve diğerlerinin yorumbilgisidir. Hirsch'e göre bu düşünürlerin anlamın her zaman tarihsel olduğunda ısrar etmeleri tam bir göreceliğe yol açar. Bu sava göre bir edebiyat yapıtı pazartesi başka cuma başka bir anlam taşıyabilir. Hirsch'ın bu olasılıktan niçin bu kadar korktuğunu araştırmak ilginçtir; ancak görecelikçi yozlaşmaya engel olmak için Hirsch, Husserl'e katılır ve anlamın değişmez olduğunu iddia eder, çünkü Hirsch'e göre anlam her zaman, bir bireyin belli bir zamandaki amaçlı edimidir. Bunun yanlışlığını çok açık bir örnekle gösterebiliriz. Belli durumlarda sana "kapıyı kapa" dersem ve sen kapıyı kapadıktan sonra sabırsız bir tavırla "tabii ki pencereyi aç demek istemiştim" diye eklersem haklı olarak bana "kapıyı kapa" sözcüklerinin benim amacımdan bağımsız, değişmez bir anlamı olduğunu söyleyebilirsin. Bu "kapıyı kapa" sözcüklerinin tamamen farklı anlamlar taşıyabileceği bağlamlar bulunmadığı anlamına gelmez: Mecazi olarak "daha fazla tartışma" anlamına gelebilir. Benim cümlemin anlamı diğer cümleler gibi kesinlikle değişmez değildir: Binlerce farklı anlam taşıyabileceği bağlamlar düşünülebilir. Ancak odadan içeri sert bir rüzgâr esiyorsa ve üstümde sadece mayom varsa o zaman bu sözcüklerin anlamı durumsal olarak bellidir; ve bir dil sürçmesi veya açıklanması zor bir dalgınlık söz konusu değilse, "ben aslında pencereyi aç demek istemiştim" iddiası boş bir iddia olacaktır. Bu kullandığım sözcüklerin anlamının benim kişisel amaçlarımla belirlenmediğini (sözcüklerime kendi isteğime göre bir anlam veremeyeceğimi) gösteren bir örnektir: Bu anlamda, *Alice*'te Humpty Dumpty'nin yanılarak yapabileceğini sandığı gibi, kullandığım sözcüklerle kafama ne eserse onu kastedemem. Dilin anlamı toplumsal bir sorundur: Dil bana ait olmadan önce içinde bulunduğum topluma aittir.

Heidegger'in anladığı şey de işte budur ve Hans Georg Gadamer de *Truth and Method (Hakikat ve Yöntem)* yapıtında bu görüşü işler. Gadamer'e göre bir edebiyat yapıtının anlamı hiçbir zaman yazarının amaçlarıyla sınırlı değildir; yapıt bir kültürel veya tarihsel bağlamdan diğerine geçtikçe yazarının veya kendi dönemine ait okurun düşünmediği yeni anlamlar kazanabilir. Hirsch de bunu bir bakıma kabul eder, ama ancak "imlem" alanında; Gadamer'e göre bu istikrarsızlık tam da yapıtın kendi karakterine aittir. Bütün yorumlar durumsaldır ve belirli bir kültürün tarihsel olarak değişen ölçütü tarafından sınırlandırılır ve biçimlendirilir; edebi metni "olduğu gibi" bilmenin imkânı yoktur.

Hirsch, Heidegger'in yorumbilgisinde en çok bu "şüpheciliğe" tepki gösterir.

Gadamer'e göre geçmiş döneme ait yapıtların yorumu geçmişle bugün arasında bir diyaloğu kapsar. Böyle bir yapıtla karşılaşınca Heideggervari bilgece bir edilgenlikle bu yabancı sesi dinler ve bu sesin bizim şimdiki ilgilerimizi sorgulamasına izin veririz; ancak yapıtın bize ne "anlattığı" da bizim kendi tarih konumumuzdan ona yöneltebildiğimiz soruların türüne bağlıdır. Ayrıca yapıtın kendisinin bir "cevap" olarak yazıldığı soruyu yeniden oluşturabilme yeteneğimize de bağlıdır, çünkü yapıt kendi tarihiyle bir diyalogdur da. Bütün anlama çabaları *üretkendir*: Her anlama "farklı bir anlama", metinde yeni potansiyel keşfetme, ona bir farklılık kazandırmaktır. Bugünü ancak onunla birlikte canlı bir süreklilik oluşturan geçmiş sayesinde anlayabiliriz; ve geçmiş de ancak bizim bugün içersinde sahip olduğumuz kısmi bakış açısından kavranabilir. Anlama olayı, bizim tarihsel anlam ve varsayımlarımızın "ufku", yapıtın içine yerleştirildiği anlam ve varsayımlar "ufku" ile kaynaştığı zaman gerçekleşir. Böyle anlarda biz yapıtın yabancı dünyasına gireriz ve aynı zamanda bu yabancı dünyayı kendi alanımıza sokarak kendimizi daha iyi anlayabilme imkânı yakalarız. Gadamer "yuvadan ayrılamayız", "yuvaya döneriz" demektedir.

Hirsch'ın bütün bunları neden bu kadar rahatsız edici bulduğunu anlamak zordur. Tam tersine her şey oldukça yumuşak gözükmektedir. Gadamer kendini ve edebiyatı tarih rüzgârlarına yavaşça bırakabilir, bu dağınık yapraklar sonunda her zaman eve dönerler, çünkü ona göre bütün tarihin, sessizce uzaklaşan geçmişin, şimdi ve geleceğin gerisinde "gelenek" olarak bilinen birleştirici bir öz yatar. Tıpkı T.S.Eliot'ta olduğu gibi, bütün "geçerli" metinler bu geleneğe bağlıdırlar, gelenek hem benim üzerinde düşündüğüm geçmişe ait yapıt sayesinde hem de "geçerli" düşünme edimi sırasında benim sayemde ortaya çıkar. Dolayısıyla geçmiş ve şimdi, özne ve nesne, yabancı ve dost her ikisini de içeren bir varlık tarafından güven verici bir biçimde birleştirilirler. Kültürel "önkavrayışlarımızın" veya "ön-anlamalarımızın" geçmişe ait edebiyat yapıtını önyargılı bir biçimde değerlendirmemize yol açmaları Gadamer'i tasalandırmaz, çünkü bu ön-anlamlar bize edebiyat yapıtının da dahil olduğu gelenekten gelmişlerdir. Önyargı olumsuz değil olumlu bir etmendir: Modern çağın "önyargıya karşı önyargılı" bir tutum benimsemesinin nedeni Aydınlanma'nın bütünüy-

le tarafsız bilgi düşüdür. Geçici ve çarpıtıcı önyargıların tersine yaratıcı önyargılar gelenekten kaynaklanan ve bizim gelenekle ilişki kurmamızı sağlayan önyargılardır. Kendimiz ile geçmiş döneme ait yapıt arasındaki tarihsel uzaklık, yapıtın doğru anlaşılmasında bir engel yaratmaz, tam tersine yapıttan önemsiz öğeleri ayıklayarak bilgi işlemine yardımcı olur. Aynı şekilde geleneğin otoritesi de, kendi yoğun düşünme çabamızla birleşip, önyargılarımızın hangisinin meşru, hangisinin gayrimeşru olduğunu belirler.

Gadamer'e kimin, hangi "geleneği"nden söz ettiği sorulmalıdır. Çünkü kuramı, tek bir "ana" gelenek olduğu, bütün "geçerli" yapıtların bu geleneğe katıldıkları; tarihin çelişki, kopuş ve çatışması olmayan kesintisiz bir süreklilik oluşturduğu; ve "bizim" (biz kim?) "gelenekten" devraldığımız önyargıların üzerine titrememiz gerektiği gibi birçok varsayıma dayanır. Başka bir deyişle bu kuram tarihin "bizim" her zaman ve her yerde içinde rahat edeceğimiz bir yer olduğunu, geçmişe ait yapıtların kendimiz hakkındaki anlayışımızı, sözgelişi yok etmeyip arttırdığını, yabancı olanın aslında hep farkında olmadan bildiğimiz bir şey olduğunu varsayar. Özetle bu kendinden memnun bir tarih kuramı, "sanat"tan sadece yüksek Almanca geleneğindeki klasik yapıtları anlayan bakış açısının dünyaya yansıtılmasıdır. Tarih ve geleneğin özgürleştirici olduğu kadar baskıcı olduğunu, çatışma ve tahakküm tarafından tutulan alanlar olduğunu pek düşünmez. Gadamer'e göre tarih bir mücadele, dışlama ve süreksizlik alanı değil, her zaman akan bir nehir, "kesintisiz bir zincir", deyiş yerindeyse aynı fikirde olanların bir araya geldikleri bir kulüptür. Tarihsel farklılıklar "yorumlayan ile metin" arasındaki zaman aralığını yakınlaştıran ve böylece metinde oluşan anlam yabancılaşmasının üstesinden gelen bir anlayışla nispeten giderildikleri zaman kabul edilebilirler.[5] Wilhelm Dilthey'in inandığı gibi özellikle geçmişe dönerek zamansal mesafeyi kapatmaya uğraşmak gereksizdir, çünkü bu mesafe zaten görenek, önyargı ve gelenek sayesinde kapatılmıştır. Geleneğin boyun eğmemiz gereken bir otoritesi vardır: Bu otoriteye eleştirel olarak meydan okuma ve etkisinin hayrını tartışma olasılığı azdır. Gadamer geleneğin

---

5. **Wahrheit und Methode,** Tübingen 1960, s.291.

6. Alıntılayan Frank Lentricchia, **After The New Criticism,** Chicago 1980, s.153

"mantık tartışmalarının ötesinde bir geçerliliği olduğunu" savunur.[6]

Gadamer bir keresinde tarihi "biz olan söyleşi" olarak tanımlamıştı. Yorumbilgisi, tarihi geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki canlı bir diyalog olarak görür ve bu sonsuz karşılıklı iletişimin yoluna çıkan engelleri satırla kaldırmaya çalışır. Ancak geçici olmayan, daha hassas metin yorumları yaparak düzeltilemeyecek olan, ama bir şekilde *sistematik* olan, yani bütün toplumların iletişim yapıları içinde inşa edilmiş iletişim başarısızlığı fikrine tahammül edemez. Başka bir deyişle ideoloji sorunuyla, insan tarihinin sonsuz "diyaloğu"nun genellikle güçlünün güçsüze yönelttiği bir monolog olduğu veya gerçekte diyalog olsa bile, katılımcılarının, örneğin erkekler ve kadınların eşit konumlara sahip olmadıkları olgusuyla yüz yüze gelemez. Söylemin her zaman, iyiliği hiçbir şekilde garanti olmayan bir iktidar tarafından yönelildiğini görmeyi reddeder ve bu olguyu en göze batan şekilde göremeyen söylem de kendi söylemidir.

Gördüğümüz gibi yorumbilgisi geçmişe ait yapıtlar üzerinde yoğunlaşma eğilimindedir: Yönelttiği kuramsal sorular genelde bu perspektiften kaynaklanır. Kutsal metinleri yorumlayarak başladığı düşünülünce bu pek şaşırtıcı olmamakla beraber yine de önemlidir. Eleştirinin temel amacının klasikleri anlamak olduğunu ima eder. Gadamer'in Norman Mailer'i incelediğini düşünmek zor olurdu. Bu gelenekçi vurgunun yanında bir başka vurgu daha vardır: Edebiyat yapıtlarının "organik" bir birlik oluşturdukları varsayımı. Yorumbilgisi yöntemi her öğeyi genellikle "yorumbilgisel döngü" adı verilen bir süreçte bir bütün içersine yerleştirmeyi amaçlar: Tek tek özellikler ancak bağlamın tümüyle ilişki içersinde ve bağlamın tümü de tek tek özelliklere ilişkin olarak anlaşılabilirler. Yorumbilgisi, edebiyat yapıtlarının genellikle dağınık, içsel olarak çelişkili ve tamamlanmamış olma ihtimalini dikkate almaz ki böyle olduklarını düşünmek için pekçok neden vardır.[7] E.D.Hirsch'in Romantik organizmacı kavramlara duyduğu antipatiye rağmen onlarla edebi metinlerin birleşik bütünler oldukları, mantıksal olarak böyle oldukları önyargısını paylaşır. Yapıtın bütünlüğü, yazarın her şeyi kapsayan amacının neticesidir. Aslında yazarın birden fazla, birbirleriyle çelişen amacının olmaması veya amacın kendi içinde çelişmemesi için hiçbir neden yoktur, ancak

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

Hirsch bu ihtimalleri görmezlikten gelir.

Yorumbilgisinin Almanya'daki en son gelişimi "alımlama estetiği" veya "alımlama kuramı" olarak bilinir ve bu kuram Gadamer'den farklı bir yaklaşımla sadece eski yapıtlarla ilgilenmez. Alımlama kuramı okurun edebiyattaki rolünü inceler, bu haliyle de oldukça yeni bir gelişimdir. Aslında modern edebiyat kuramı, tarihsel olarak kabaca üç aşamaya ayrılabilir: Yazarın ön planda olduğu Romantizm ve 19.yy, sadece metne dönük Yeni Eleştiri; ve son yıllarda ilginin belirgin bir şekilde okura yöneltilmesi. Okurun var olmadığı durumda bir edebi metin de var olamaz; ama yine de ilginçtir, metin, yazar ve okur arasında her zaman en az ayrıcalıklı olan okurdur. Edebiyat yapıtları raflarda var olamazlar: Edebiyat yapıtları ancak okuma pratiğinde somutlaşan anlamlandırma süreçleridir. Edebiyatın var olabilmesi için okur da yazar kadar gereklidir.

Okuma ediminde söz konusu olan nedir? Bir romanın ilk iki cümlesini ele alalım: "Yeni çiftı nasıl buldun?" "Hanemalar, Piet ve Angela soyunuyorlardı" (John Updike, *Couples (Çiftler)*). Bu iki cümleden ne anlarız? Belki de iki cümle arasında açık bir ilişkisizlik söz konusu olduğu için burada metnin kendisi belirtmemekle birlikte doğrudan bir konuşmayı belli bir karaktere mal edebileceğimizi fark edene kadar pek bir şey anlamayız. İlk cümleyi söyleyenin Piet veya Angela olduğunu anlarız ama nereden anlarız? Tırnak işareti içindeki cümle hiç söylenmemiş de olabilir: Bir düşünce veya bir başkasının sorduğu bir soru veya romanın başına konan bir epigraf da olabilir. Belki bir başkasının Piet ve Angela Hanema'ya yönelttiği bir sorudur veya gökten gelen bir sestir. Yöneltilen soru fazla gündelik olduğu için sesin yukardan gelme ihtimali azdır ve biz de John Updike'ın bu tür araçlara başvurmayan gerçekçi bir yazar olduğunu bilebiliriz; ancak bir yazarın metinlerinin tutarlı bir bütün oluşturması zorunluluğu yoktur ve dolayısıyla John Updike'ın gerçekçiliğine güvenmek pek de akıllıca bir tutum olmayabilir. Bir sonraki cümlede Piet ve Angela Hanema'nın soyunduklarını öğrendiğimiz için gerçekçi bir yaklaşımla düşünürsek, sorunun hep birlikte 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 olduğunu düşünür ve evli çiftlerin en azından Birmingham'ın varoşlarında, başkalarının karşısında soyunmadıklarını bilebiliriz.

Bu cümleleri okurken de bir dizi çıkarım yapmış olmamız müm-

kün olabilir. Örneğin söz konusu çiftin bir erkek ve bir kadın olduğunu düşünebiliriz, oysa ki şimdiye kadar söz konusu çiftin iki kaplan yavrusu veya iki kadın olmadığını belirten bir şey yoktur. Soruyu soran kişinin düşünceleri okuma yeteneğinin olmadığını çıkarabiliriz, çünkü o zaman soru sormasına gerek olmazdı. Sorunun alaycı veya saldırgan bir soru olduğu yargısına varabilmemiz için henüz yeterli bir bağlam olmamasına rağmen hitap edilen kişinin yargılarına değer verildiğini düşünebiliriz. "Hanemalar", sözcüğü, bizce soyadlarını kullanarak çiftin evli olduklarını göstermek için "Piet ve Angela" isimlerine yapılan dilbilgisel bir ilavedir. Ancak Piet ve Angela dışında Hanema soyadını taşıyan bir grup insanın var olduğu ve bu grubun birlikte kocaman bir salonda soyundukları ihtimalini de düşünmeliyiz. Piet ve Angela'nın aynı soyadını taşımaları onların karı-koca olduklarını göstermez: Oldukça serbest fikirli veya zina yapan iki kardeş, baba ve kızı ve oğlu ile annesi de olabilir. Ayrıca birbirlerinin yanında soyunduklarını varsayarız, oysa ki sorunun bir başka odadan veya bir plaj kulübesinden sorulmadığını gösteren bir sözcük yoktur. Belki de Piet ve Angela küçük çocuklardır, ama gene de sorunun görece karmaşıklığı bu ihtimali azaltır. Okurların birçoğu Piet ve Angela'nın yeni evlenmiş başka bir çiftin de bulunduğu bir parti sonrasında yatak odalarında soyunan evli bir çift olduğunu düşünür, ancak cümlede bu düşünceyi doğrulayacak somut bir söz yoktur.

Bu iki cümlenin bir romanın ilk iki cümlesi olması, bu soruların kitapta okudukça cevaplandırılacağını gösterir. Ancak devamını bilemediğimiz için ilk iki cümleye uyguladığımız bu varsayım ve çıkarım yapma süreci, okurken her zaman yaptığımız şeyleri gösteren daha yoğun ve dramatik bir örnektir. Okudukça ancak başka varsayımlar kurarak çözebileceğimiz başka sorunlarla karşılaşırız. Bize bu cümlelerde açıklanmayan olgular sunulacaktır, ancak yine de bu cümleler hakkında geçici yorumlar yapmamız gerekecektir. Updike'ın romanının başlangıcını okumak, bizim şaşırtıcı ölçüde karmaşık ve büyük oranda bilinçdışı emek harcamamızı gerektirdi. Farkında olmamamıza rağmen her zaman metnin anlamı hakkında hipotezler kurmaya çalışırız. Okur örtük bağlantıları bulur, boşlukları doldurur, sonuçlar çıkarır; ve bütün bunları yapmak için genelde dünya ve özelde edebi gelenekler hakkında yeterli bilgiye sahip olmalıdır. Gerçekte metnin kendisi bir dil parçasını anlamlı kılmak için okura sunulan bir davetiye, bir dizi "ipucu"ndan başka bir şey değildir. Alımlama kuramının

terminolojisinde, okur bir sayfa üzerindeki düzenli siyah işaretlerden başka bir şey olmayan edebiyat yapıtını, "somutlaştırır". Okurun bu sürekli, etken katılımı olmasaydı, hiçbir edebiyat yapıtı var olamazdı. Alımlama kuramına göre somut bir görünümü olsa bile her yapıt "boşluklardan" oluşmuştur, tıpkı modern fiziğe göre sözgelimi, masanın boşluklardan oluşması gibi. Örneğin *Couples*'in birinci ve ikinci cümlesi arasında, bağlantısını okurun sağlaması gereken boşluk gibi. Yapıt, etkileri okurun yorumuna bağlı olan ve birçok şekilde ve belki de birbiriyle çelişkili olarak yorumlanabilen öğelerle, "belirlenmemişlikler"le doludur. Burada şöyle bir paradoks vardır: Yapıtın verdiği bilgi arttığı oranda, daha belirsiz bir hal alır. Shakespeare'in "gizemli, kara, gece yarısı cadıları" sözü bir anlamda cadıların türünü sınırladığı için anlamı daha belirli kılar, ancak kullandığı zengin çağrışımlı sıfatlar farklı okurlarda farklı tepkiler uyandıracağı için de metin kendini belirleme ediminde kendini daha da belirsizleştirir.

Alımlama kuramına göre okuma her zaman dinamik bir süreç,zaman içersinde karmaşık bir hareket ve açılımdır. Edebiyat yapıtı Polonyalı kuramcı, Roman Ingarden'ın "şemalar" adını verdiği, okurun gerçekleştirmesi gereken genel talimatlar dizisidir. Bunu yapabilmek için okur yapıta bazı "ön-anlamlar"la, beklentiler ve inançlar bağlamıyla yaklaşacaktır, yapıtın çeşitli özellikleri de bu bağlamda değerlendirilecektir. Okuma süreci geliştikçe bu beklentiler öğrendiklerimiz tarafından değiştirilecek ve parçadan bütüne ve yeniden parçaya doğru işleyen yorumbilgisel döngü dönmeye başlayacaktır. Metinden tutarlı bir anlam oluşturmak için okur, bu döngünün bazı öğelerini dışlayıp, bazılarını öne çıkararak ve bazı şeyleri belirli bir biçimde "somutlaştırarak" metnin öğelerini tutarlı bir bütün haline getirmek üzere seçip düzenleyecektir; değişik perspektiflerle metini bir arada tutmaya çalışacak veya bütünlüklü bir "yanılsama" kurabilmek için farklı perspektifleri deneyecektir. Sayfalardan öğrendiklerimiz solarak bellekte "silinmeye" başlayacak ve belki de daha sonra öğrendiklerimiz tarafından sınırlandırılacaktır. Okuma düz, çizgisel bir hareket, sadece biriktirmeye dayalı bir olay değildir: Başlangıçta düşündüklerimiz bir gönderme çerçevesi oluşturur ve biz daha sonraki olayları bu çerçeve içersinde yorumlarız, ancak daha sonraki gelişimler bazı özellikleri öne çıkartıp, bazılarını geriye iterek bizim ilk düşüncemizi dönüştürebilirler. Okudukça varsayımlar geliştirir, inançlarımızı yeniden gözden geçirir ve gittikçe daha karmaşık çıkarımlar yapar ve beklentilere varı-

rız; her cümle bir sonraki tarafından doğrulanan, meydan okunan veya geçersizleştirilen bir ufuk açar. Biz aynı anda hem geriye hem de ileriye doğru yeniden hatırlayarak ve varsayımlar yaparak, belki de metnin bizim yorumumuz dışında kalan diğer yorumlarının farkına vararak okuruz. Ayrıca bütün bu karmaşık etkinlik aynı anda birkaç düzeyde sürdürülür, çünkü metnin "öne çıkardıkları", "geriye ittikleri", değişik anlatı açıları, çeşitli anlam katları vardır; biz bunlar arasında sürekli dolanırız.

Yukarda adını vermeden kuramlarını tartıştığım alımlama estetiğinde Constance Okulu olarak bilinen okulun temsilcisi olan Wolfgang Iser, *The Act of Reading (Okuma Edimi)* (1978) adlı yapıtında metinlerin harekete geçirdiği "stratejilerden" ve bu "stratejilerin" içerdiği tema ve anıştırmalar (allusion) "repertuarından" söz eder. Okuyabilmek için bir yapıtın kullandığı edebi teknik ve gelenekleri tanıyor olmamız gerekir; metnin anlamlarını üretme yollarını sistematik olarak yöneten kuralları, yani metnin "kodlar"ını bilmeliyiz. Giriş bölümünde tartıştığım Londra metrosundaki levhayı hatırlayalım: "Köpekler yürüyen merdivenle taşınmalıdırlar." Bu yazıyı anlayabilmek için birbiri ardına sözcükler okumam yeterli değildir. Örneğin bu sözcüklerin bir "gönderme kodu"na ait olduklarını, levhanın sadece oradaki yolcuları eğlendirmek için konan dekoratif bir dil parçası değil gerçek yürüyen merdivenlerdeki gerçek köpek ve yolcuların davranışlarını ele alan bir dil parçası olduğunu bilmem gerekir. İşaretin oraya yetkililer tarafından konduğu ve bu yetkililerin karşı koyanları cezalandırma güçleri olduğunu ve içinde bulunduğum toplumun bir üyesi olarak bana da hitap edildiğini anlamam için genel toplumsal bilgimi kullanmam gerekir, çünkü bu anlamlar sözcüklerin kendilerinde açıkça belli değildir. Başka bir deyişle, yazıyı doğru olarak anlayabilmek için bazı toplumsal kod ve bağlamlara başvurmak zorundayım. Ancak bu toplumsal kod ve bağlamlar ile yürüyen merdivenin Paraguay'daki değil de *bu* yürüyen merdiven olduğunu, "taşınmalıdır" cümlesinin de "şimdi taşınmalıdır" anlamına geldiğini belirten okuma kod ve gelenekleri arasındaki karşılıklı etkileşimi kurmak zorundayım. Aynı zamanda yazının giriş bölümünde söz ettiğim belirsizliğin gerçekten "amaçlanmış" olması ihtimalini ortadan kaldıracak bir "tür"e ait bir yazı olduğunu gözlemlemeliyim. Burada "toplumsal" ve "edebi" kodlarını birbirinden ayırmak pek kolay değildir: "Yürüyen merdiveni", "bu yürüyen merdiven" şeklinde somutlaştırmak, belirsizliğe yer ver-

meyen bir okuma geleneğini benimsemek tüm bir toplumsal bilgi ağına bağlıdır.

Şu halde yazıyı uygun görünen belirli kodlar vasıtasıyla anlarım; ancak Iser'e göre edebiyat için bu süreç geçerli değildir. Edebiyat yapıtlarını yöneten kodlar ile bizim yorumlamak için uyguladığımız kodlar arasında tam bir "uygunluk" olsa idi, bütün edebiyat Londra metrosundaki bir yazı kadar sıkıcı olurdu. Iser'e göre en etkili edebiyat yapıtı okuru kendi alışılmış kod ve beklentilerine eleştirel bir gözle bakmaya zorlayan yapıttır. Yapıt bizim ona getirdiğimiz örtük inançları sorgular ve dönüştürür, rutin algılama alışkanlıklarımızı "geçersizleştirir" ve böylece bizi bu alışkanlıkları ilk kez oldukları gibi görmeye zorlar. Verili algılamalarımızı kuvvetlendirmek yerine, değerli edebiyat yapıtı bu normatif görme biçimlerini yıkıp aşarak bize yeni anlama kodları öğretir. Bu görüşte Rus Biçimcileriyle bir benzerlik vardır: Okuma ediminde bizim geleneksel varsayımlarımız "yabancı kılınır" ve onları eleştirip yeniden gözden geçirebileceğimiz kadar nesnelleştirilir. Biz metni okuma stratejilerimizle değiştirdiğimiz anda metin de bizi değiştirir: Bilimsel bir deneydeki nesneler gibi metin "sorularımıza" önceden tahmin etmediğimiz bir "cevap" verebilir. Iser gibi bir eleştirmen için okumanın bütün önemi, bizi kendi bilincimizin daha derinlerine götürmesi, kendi kimliklerimize daha eleştirel bir bakışla yaklaşmamızı sağlamasıdır. Kitap boyunca kendimizi "okur" gibiyizdir.

Iser'in alımlama kuramı aslında liberal hümanist ideoloji üzerine kurulmuştur: Okurken esnek ve açık fikirli bir tavırla kendi inançlarımızı sorgulamaya hazır olmamız ve bu inançların dönüştürülmesine izin vermemiz gerektiği inancı üzerine. Bu inancın gerisinde, bilinmeyenle karşılaştıkça kendimizi daha iyi tanıdığımıza inanan Gadamerci yorumbilgisinin etkisi gözlemlenir. Ancak Iser'in liberal hümanizmi bu tür öğretilerin çoğu gibi, ilk bakışta göründüğü kadar liberal değildir. Iser, kuvvetli ideolojik bağıtlılıkları olan okurun, edebiyat yapıtlarının dönüştürücü gücüne daha az açık oldukları için uygun olmadıklarını söyler. Bunun anlamı şudur, metnin ellerinde dönüşüme uğrayabilmek için her şeyden inançlarımızı geçici olarak sahiplenmemiz gerekir. Tek iyi okur *zaten* iyi bir liberal olmak zorundadır. Okuma edimi aynı zamanda öngerektirdiği bir tür insan öznesi üretir. Bu, başka bir açıdan da paradoksaldır, çünkü inançlarımıza ilkin tam anlamıyla sahip çıkamazsak metin tarafından onları sorgulamamızın

ve yıkmamızın pek anlamı da kalmaz. Başka bir deyişle gerçekte fazla bir değişiklik söz konusu olmayacaktır. Okur pek de radikal bir şekilde sorgulanmış olmaz, yalnızca okuma edimi sonunda daha liberal bir özne olarak gözlemler kendini. Okuma edimi sırasında okuyan öznenin ne tür bir (liberal) özne olduğu sorusunun dışında her şey irdelenir: Bu ideolojik sınırlar hiçbir şekilde eleştirilemez, çünkü o zaman tüm model çöker. Bu anlamda okuma sürecinin çoğulluğuna ve açık uçluluğuna izin verilebilir, çünkü bunlar hiç yok olmayan kapalı bir bütünlüğü öngerektirir. Daha dolu olarak geri dönmesi için bozulan ve çiğnenen okuyan öznenin bütünlüğü. Gadamer'de olduğu gibi yabancı topraklara uzanabiliriz, çünkü aslında her zaman kendi bölgemizdeyizdir. Edebiyatın en derinden etkileyeceği okur, zaten "doğru" yetenek ve tepkilerle donanmış, belirli eleştirel teknikleri kullanabilen ve belirli edebi gelenekleri tanıyabilen okurdur; ancak en az etkilenmesi gereken okur da aslında bu tip okurdur. Bu tür okur daha en baştan "dönüştürülmüştür" ve bu olgudan dolayı da daha sonraki dönüşümlere hazırdır. Edebiyatı "etkili" bir biçimde okuyabilmek için her zaman sorunsal bir biçimde tanımlanmış bazı eleştirel yetenekleri uygulamak gerekir; ancak bunlar "edebiyatın" sorgulayamayacağı yeteneklerdir, çünkü bizzat kendi varoluşu bunlara bağlıdır. "Edebi" yapıt olarak tanımladığınız yapıt, "geçerli" kabul ettiğiniz eleştirel tekniklere sıkı sıkıya bağlı olacaktır: "Edebi" yapıt, aşağı yukarı araştırma yöntemleriyle aydınlatılabilecek yapıt anlamına gelecektir. Ancak bu durumda yorumbilgisel döngü gerçekte kısır bir döngüdür: Yapıttan ne aldığınız büyük bir ölçüde başlangıçta yapıta ne koyduğunuza bağlıdır ve bunun da okura "köklü" bir "meydan okuma" olduğu söylenemez. Iser, edebiyatın okurun kodlarını bozma ve yeniden biçimlendirme gücünü vurgulayarak bu kısır döngüden uzaklaşmış gibi görünebilir; ancak bu bozma ve biçimlendirme, önceden de belirttiğim gibi okuma sürecinde üretmeyi umduğu "verili" bir tür okuru önvarsayar. Yapıt ile okur arasındaki döngünün kapalılığı, sadece belirli metin ve okurların başvurmaya ihtiyaç duydukları akademik edebiyat kurumunun kapalılığını yansıtır.

Alımlama kuramının belirgin açık uçluluğunun temelinde kapalı metin ve birleşik kişilik öğretileri yatar. *The Literary Work of Art* (Edebi Sanat Yapıtı) (1931) adlı yapıtında Roman Ingarden edebiyat yapıtlarının organik bütünler oluşturduğunu, okurun da bunların "belirsizlikleri"ni, bu armoniyi tamamlamak amacıyla doldurduğunu var-

sayar. Çocukların verilen talimata göre resim kitaplarını boyamaları gibi okur da "uygun" bir biçimde çeşitli parça ve katmanları birleştirmelidir. Ingarden'a göre metin kendi belirsizlikleriyle donanmış olarak gelir ve okur da onu "doğru olarak" somutlaştırmalıdır. Bu bir anlamda okuru ortada dolaşıp belirsizlikleri tamamlayan bir edebiyat işçisine dönüştürerek etkinliğini sınırlar. Iser, okura daha fazla ortaklık imkânı tanıyan daha liberal bir işverendir: Farklı okurlar yapıtı farklı biçimlerde gerçekleştirmekte özgürdürler ve metnin semantik potansiyelini tüketecek tek bir doğru yorum yoktur. Ancak bu cömertlik kesin bir talimatla sınırlandırılır: Okur metni içsel olarak *tutarlı* kılacak biçimde oluşturmalıdır. Iser'in okuma modeli temelde işlevselcidir: Bölümler bütüne tutarlı bir biçimde uyarlanmalıdır. Bu keyfi önyargının gerisinde farklı algılamaları anlaşılabilir bir bütün haline sokma amacını taşıyan *Gestalt* psikolojisinin izleri görülür. Bu yargı modern eleştirmenlerce o kadar benimsenmiştir ki onu diğer öğretiler gibi tartışılabilir, öğretiye bağlı bir tercih olarak görmek zordur. Edebiyat yapıtlarının uyumlu bir bütün oluşturduklarını veya oluşturmaları gerektiğini ve anlam sürtüşme ve karışıklıklarının da bu bütünü oluşturmak üzere edebiyat eleştirisi tarafından "işleme" tutulmaları gerektiğini varsaymamız için hiçbir neden yoktur. Iser, Ingarden'ın metni fazla "organizmacı" bir yaklaşımla ele aldığını görür ve daha modern, çok katlı yapıtları tercih eder, çünkü bu yapıtlar, bizi onları yorumlarken daha bilinçli bir tavır geliştirmeye yöneltir. Ancak yapıtın "açıklığı" da, yavaş yavaş okur metnin öğelerinin büyük bir çoğunluğunu açıklayabilecek ve birbirleriyle tutarlı hale getirebilecek bir hipotez oluşturdukça ortadan kaldırılır.

Metnin belirsizlikleri bizi kendilerini yok etmeye ve onları sabit anlamlar kazandırmaya özendirirler. Iser'in anlamlı bir şekilde otoriter olan terimini kullanırsak "normalleştirilmeli", sağlam bir anlam yapısına sokulmak için uysallaştırılmalıdır. Öyle görülüyor ki, okur yorumlamanın yanında metinle mücadele de eder, metnin "çokanlamlı" anarşik potansiyelini düzenli bir çerçeveye sokmak için uğraşır. Iser, açıkça bu çokanlamlı potansiyeli belirli bir düzene "indirgemekten" söz eder ("çoğulcu" bir eleştirmenin bu tür bir amaç gütmesi biraz şaşırtıcıdır). Bu sağlanmadıkça bütünleşmiş okuma öznesi tehlikeye düşecek ve okuyarak "kendini-düzeltme" terapisinde dengeli bir kendilik olarak kendine dönmekten aciz kalacaktır.

Herhangi bir edebiyat kuramı Joyce'un *Finnegans Wake* adlı ya-

pıtında uygulanarak sınanmalıdır. Iser'in kuramı söz konusu olunca bu uygulama neticesi "pek başarılı" olmayacaktır. Kabul, Iser Joyce'un *Ulysses* romanını da inceler, ancak asıl eleştirel ilgisini 18.yy'dan sonraki gerçekçi romana yöneltir ve *Ulysses* de bir şekilde bu modele uydurulabilir. Iser'in en geçerli edebiyatın kabul edilmiş kodları bozup çiğnediği düşüncesi, Homer, Dante veya Spenser'in kendi çağlarındaki okurları için geçerli midir? Bu, "düşünce sistemlerinin" olumlu değil olumsuz etkileri olduğunu düşünen ve dolayısıyla da bunları bozan bir sanat biçimi arayan çağdaş bir Avrupalı liberalin bakış açısına daha yakın değil midir? Pek çok "geçerli" edebiyat örneği, zamanın kabul edilmiş kodlarına karşı çıkmak yerine onları desteklememişler midir? Sanatın gücünü tamamen olumsuza, yabancılaştırıcı ve bozucu etkisine yerleştirmek, hem Iser'de hem de Biçimcilerde kişinin çağının toplumsal ve kültürel sistemlerine karşı kesin bir tavır alması demektir: Bu, modern liberalizmde her türlü düşünce sistemlerinden şüphe etmeye kadar varan bir tavırdır. Bu tür sistemlerden şüphe edebilmesi liberalizmin belirli bir düşünce sistemini-kendi konumunu ayakta tutan düşünme sistemini - unuttuğunun en açık kanıtıdır.

Liberal hümanizmanın sınırlarını kavramak için Iser'i bir başka alımlama kuramcısı olan Fransız eleştirmen Roland Barthes'la karşılaştırabiliriz. Barthes'ın *The Pleasure of the Text (Metnin Hazzı)* (1973) 'ndaki yaklaşımı Iser'in yaklaşımından tamamen farklıdır, hatta diyebiliriz ki bir Fransız hedonisti ile Alman rasyonalisti arasındaki farktır bu. Iser gerçekçi yapıtlar üzerinde yoğunlaşırken, Barthes ise tüm farklı anlamları serbest bir sözcük oyunu içinde yoğuran ve dili sürekli kaydırıp sürçtürerek baskı altındaki düşünce sistemlerini çözmeyi amaçlayan modernist metni ele alarak tamamen farklı bir okuma biçimi önerir. Böyle bir metin için "yorumbilgisinden" çok bir "cinsiyet bilgisi" (erotics) gereklidir, çünkü metin belirlenmiş bir anlamla sınırlandırılamayacağı için okur sadece işaretlerin afallatıcı akışı ile bir müddet yüzeye çıkıp sonra yine kaybolan kışkırtıcı anlam görüntüleriyle oyalanır. Coşkun dil dansları arasında kalıp, bizzat sözcüklerin dokularının tadına varan okur, tek bir bütün oluşturmak için metnin öğelerini ustaca birleştirerek tutarlı bir sistem kurma zevkinden çok yapıtın karmaşık örüntüleri arasına yayılan mazoşistik duygu çalkantılarını tanır. Okuma bir laboratuvardan çok bir yatak odasına benzer. Modernist metin, okuma ediminin sorguladığı kişiliğini sonunda yeniden kazandırarak okuru kendine döndürmez, tam tersine Barthes'a

göre okuyucunun hissettiği, bir kıvanç ve cinsel tatmin anlamına gelen "jouissance" durumunda okurun sağlam kültürel kişiliğini yıkar. Okurlarımınız da fark etmiş olabileceği üzre, Barthes'ın kuramının da sorunları vardır. Başkalarının değil kitap, yiyecek bile bulamadıkları bir dünyada bu tamamen kendi isteklerine yönelik avant-garde hedonizmin rahatsız edici bir tarafı vardır. Iser, bize dilin sonsuz potansiyelini sınırlayan bir "normatif" model sunar. Barthes ise belki de Iser'in modelinin öteki yüzünden başka bir şey olmayan özel, toplum dışı ve temelde anarşik bir yaşantı sunar. Her iki eleştirmende de sistematik düşünceye karşı liberal bir hoşnutsuzluk vardır; her ikisi de farklı biçimlerde okurun tarih içindeki konumunu görmezlikten gelmişlerdir. Okurlar tabii ki metinlerle bir boşlukta karşılaşmazlar: Bütün okurların tarihsel ve toplumsal olarak belirli bir konumları vardır ve edebiyat yapıtlarını yorumlama biçimleri de büyük ölçüde bu konumlarına bağlıdır. Iser, okumanın toplumsal boyutunun farkındadır; ancak ilgisini daha çok bu boyutun "estetik" yönüne yöneltir; Constance Okulu'nun tarihle daha ilgili bir üyesi Hans Robert Jauss'tur. Hans Robert Jauss, Gadamervari bir tutumla edebiyat yapıtını tarihsel "ufkuna", içinde üretildiği kültürel anlamlar bağlamına yerleştirmeye çalışır ve bu bağlamla tarihsel okurlarının değişken "ufukları" arasındaki karşılıklı ilişkileri araştırır. Bu çalışmanın amacı yazarlar, merkezi etkiler ve edebi akımlara değil de, tarihsel "alımlama" dönemlerine göre tanımlanan ve yorumlanan bir edebiyat olan yeni bir tür edebiyat tarihi üretmektir. Bu görüş, yorumları değişir ama edebiyat yapıtları sabit kalır anlamına gelmez. Metinler ve edebi gelenekler de çeşitli tarihsel "ufuklara" göre etken bir biçimde değişirler.

Jean Paul Sartre'ın *What is Literature (Edebiyat Nedir?)* (1948) kitabında, edebi alımlama kuramı daha ayrıntılı, tarihsel bir yaklaşımla incelenir. Sartre'ın kitabında yapıtın alımlanmasının hiçbir zaman yapıtın "dışında", kitap tanıtma yazıları ve kitap satışları gibi raslansal (contingent) bir olgu olmadığı belirtilmiştir. Alımlama yapıtın kendisinin oluşturucu bir boyutudur. Her edebi metin potansiyel okuru dikkate alarak oluşturulmuştur; kimin *için* yazıldığına dair bir imge içerir: Her yapıt kendi içinde Iser'in "ima edilen okur" adını verdiği okuru taşır, her hareketinde "hitap ettiği" okuru belirtir. Her üretimde olduğu gibi edebi üretimde de "tüketim", üretim sürecinin bir bölümüdür. Bir roman "Jack kıpkırmızı bir burunla, sendeleyerek bardan dışarı çıktı" cümlesiyle başlıyorsa, oldukça iyi İngilizce bilgisi olan, barın ne oldu-

ğunu bilen ve alkol ile yüz kızarıklığı arasındaki bağ hakkında kültürel bir bilgisi olan okuru ima etmektedir. Bu yalnızca yazarın bir "okur grubuna gerek duyması" anlamına gelmez: Kullandığı dil zaten belli bir okur kitlesini ima eder ve bu konuda da yazarın fazla bir seçeneği yoktur. Yazar hiç de belirli bir okur kitlesini hedeflemeyebilir, yapıtını kimin okuduğu onu hiç ilgilendirmeyebilir, ama yazma ediminin ta kendisinde, metnin içsel bir yapısı olarak belirli bir okur kitlesi zaten içerilir. Hatta kendi kendimle konuştuğum zaman bile cümlelerim potansiyel bir dinleyici varsaymamış olsalardı, cümle olmazlardı. Sartre'ın çalışması şu halde "kimin için yazılır?" sorusunu ortaya kor, ancak bu soru "varoluşçu" bir açıdan değil tarihsel bir açıdan ele alınmıştır. Çalışmada, Fransız yazarlarının gelişim çizgisi, "klasik" tarzın okur ile yazarın paylaştığı ortak varsayımları sergilediği 17.yy'dan, yazarların küçük gördükleri burjuvaya hitap etmek durumunda kaldıkları 19.yy edebiyatına kadar incelenmiştir. Kitapta son olarak yapıtını ne burjuvaziye ne işçi sınıfına ve ne de "genel insan" mitine adayamayan çağdaş "bağıtlı" yazarın ikilemi incelenmiştir.

Iser ve Jauss'un alımlama kuramı ortaya kavurucu bir epistemolojik sorun koyar. "Metnin kendisini" kendi içersinde bir çeşit iskelet, çeşitli okurlar tarafından somutlaştırılmayı bekleyen bir "şemalar" dizisi olarak kabul edersek, o zaman bunları zaten somutlaşturmadan bu "şemalar"ı nasıl tartışabiliriz? "Metnin kendisinden" söz edip, onu belirli yorumların ölçütü olarak gören kişi sadece kendi somutlaştırmalarından söz etmiş olmaz mı? Eleştirmen "metnin kendisi" hakkında, metni kendi kısmi yapılandırmasıyla yetinmek zorunda olan sıradan okurdan esirgenen Tanrısal bir bilgisi olduğunu mu iddia ediyor? Başka bir deyişle bu buzdolabının kapağını kapadığımız zaman içerdeki ışığın söndüğünü nasıl bilebiliriz sorusunun başka bir çeşididir. Roman Ingarden bu zorluğu görür, ancak yeterli bir çözüm getiremez; Iser okura belli bir özgürlük tanır, ancak istediğimiz gibi yorumlayabilecek kadar özgür değilizdir. Çünkü yorumun başka bir metin değil de *bu* metnin yorumu olması için bir anlamda metnin kendisi tarafından mantıksal olarak sınırlandırılması gerekir. Başka bir deyişle yapıt okurların ona yönelik tepkilerini belli bir ölçüde belirler, aksi takdirde eleştiri tam bir karmaşaya düşerdi. *Bleak House (Kasvetli Ev)* okurların vardıkları milyonlarca farklı ve çoğunlukla da karşıt yorumdan başka bir şey olamazdı ve "metnin kendisi" de gizemli bir x gibi yok olup giderdi. Peki ya edebiyat yapıtı bazı belirsizlikleri olan belirlen-

miş bir yapı değilse de, metindeki her şey belirsizse, okurun onun oluşturma biçimine bağlıysa ne olacak? O zaman, ne anlamda "aynı" metni yorumladığımızdan söz edebiliriz?

Bütün alımlama kuramcıları bunu bir kusur olarak görmezler. Amerikalı eleştirmen Stanley Fish, bir tartışma sırasında, neticede "nesnel" bir edebiyat yapıtı olmadığını rahatlıkla kabul eder. *Bleak House* yalnızca romanın şimdiye kadar yapılmış veya daha sonra yapılacak olan sınıflandırılmış açıklamalarıdır. Gerçek yazar okurdur: Edebi alanda Iser'in önerdiği ortaklıkla yetinmeyen okurlar, patronları devirerek iktidara kendileri geçmişlerdir. Fish'e göre okuma, metnin ne anlama geldiğini keşfetmek değil, metnin size ne yaptığını yaşantılama sürecidir. Fish'in dil nosyonu pragmatisttir: Örneğin dilsel bir sapma bizde belki de şaşkınlık veya karışıklık duygusu yaratabilir ve eleştiri de okurun sayfa üzerindeki sözcükler dizisine gösterdiği tepkilerin açıklanmasıdır. Bununla birlikte metnin bize ne "yaptığı", gerçekte bizim ona ne yapuğumızla ilgili bir yorum sorunudur; eleştirel dikkatin nesnesi yapıtın kendisinde bulunan "nesnel" bir yapı değil okurun yaşantısının yapısıdır. Metindeki her şey, metnin grameri, anlamları, biçimsel birimleri, hiçbir şekilde "olgusal" olarak verili değil, yorumlamanın ürünüdür; ve bu da Fish okuduğu zaman neyi yorumladığını sanıyor sorusunu doğurur. Fish, içtenlikle bu soruya bilmiyorum cevabını verir; ama kimsenin de bildiğini sanmadığını ilave eder.

Fish, aslında kuramını içine düşme tehlikesinde olduğu yorumbilgisel anarşiye karşı korumaya dikkat eder. Metni binlerce farklı yorum içinde erimekten kurtarmak için Fish, okurların paylaştıkları ve onların kişisel tepkilerini yönetecek olan "yorumlayıcı stratejilere" başvurur. Artık eski 'okurun tepkisi' eleştirisi yetmeyecektir. Söz konusu okurlar, her türlü tartışmayı engelleyebilecek kadar farklı tepkiler göstermesi beklenmeyen, akademik kurumlarda yetişmiş "bilgili" okurlardır. Bununla birlikte Fish, yapıtın kendisinin "içinde" hiçbir şey olmadığında, anlamın metnin diline "içkin" olduğu ve okurun yorumu tarafından serbest bırakılmayı beklediği düşüncesinin nesnelci bir yanılsama olduğunda ısrar eder. Aslında Fish'e göre Wolfgang Iser'in kurban düştüğü yanılsama da budur.

Fish ile Iser arasındaki tartışma bir ölçüde sözseldir. Fish, edebiyatta veya dünyada hiçbir şeyin "verili" veya "belirlenmiş" olamayacağını söylerken, "yorumlanmamış" demek istiyorsa haklıdır. İnsan anlamlarından bağımsız "kaba" olgular yoktur; hakkında bir şeyler bil-

mediğimiz hiçbir olgu yoktur. Ancak "verili" sözcüğünün zorunlu ya da sıkça kullanılan anlamı değildir bu; bir laboratuvardaki verilerin yorum ürünü olduğunu çoğu bilim felsefecisi kabul eder, ancak bu yorum Darwin'in evrim kuramının yorum oluşundan farklıdır. Her ikisi de kesinlikle "yorum" olmakla birlikte bilimsel hipotez ile bilimsel veri arasında fark vardır, ancak geleneksel bilim felsefesinin zannettiği gibi aşılamaz bir uçurum değildir bu.[8] On bir siyah işareti görünce "nightingale" (bülbül) sözcüğünü anlamak veya bir şeyi siyah, on bir veya sözcük olarak algılamak bir yorumdur diyebilirsiniz ve haklı da olursunuz; ancak bu sözcüğü sıklıkla "nightgown" (gecelik) diye okursanız yanılışlık yapmış olursunuz. Olguyu tanımlamanın bir yolu da herkesin anlaştığı bir yorum olmasıdır. Ancak Keats'in "Ode to a Nightingale" (Bülbüle Övgü) şiirinin yorumlarının yanlışlığını göstermek daha zordur. Bu, yorum sözcüğünün ikinci ve daha geniş bir anlamda kullanılmasıdır ve herhangi bir veriler kümesinin birden çok kuramla açıklanabilmesi anlamına gelen, bilim felsefesinde "kuramın belirlenimi" denen kategoriye girer. Sözünü ettiğim on bir işaretin "nightingale" mi yoksa "nightgown" mu olduğunu belirlerken bu kuramın pek yararı olmaz.

Bu işaretlerin belirli bir kuş çeşidini belirtmesi oldukça keyfidir, tarihsel ve dilsel bir uzlaşım sorunudur. İngiliz dilinin gelişim çizgisi farklı olsaydı bu sözcük aynı anlamı taşımayabilirdi; veya benim bilmediğim bir başka dilde aynı on bir işaret "dichotomous" anlamına gelebilirdi. Bu işaretleri bizim anladığımız anlamda "işaret" olarak değil de, beyaz bir kâğıt üzerinde nasılsa ortaya çıkmış olan siyah noktacıklar olarak algılayan başka bir kültür de olabilir. Bu kültürün sayı sistemi bizimkinden farklı olabilir ve dolayısıyla onları on bir değil de üç artı belirsiz bir sayı gibi değerlendirebilir. Bu kültürün *kendi* yazı biçiminde "nightingale" ile "nightgown" sözcükleri aynı biçimde yazılabilir. Ve bu tür tahminler sürer gider: Dilde kesin değişmez veya göklerden gelen bir özellik yoktur, sözgelimi "nightingale" sözcüğünün birden fazla anlama geldiği zamanlar da olmuştur. Ancak bu işaretlerin yorumlanması sınırlandırılmıştır. Çünkü işaretler insan-

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

lar tarafından kendi toplumsal iletişim pratiklerine göre belli biçimlerde kullanılırlar ve bu pratik toplumsal kullanımlar sözcüğünün çeşitli anlamları *olmaktadır*. Ben bir edebiyat metninde sözcüğü belirlediğim zaman bu toplumsal pratikler yok olup gitmezler. Metni bitirdikten sonra sözcüğün bir çeşit kuş anlamında değil de içine yerleştirildiği dönüştürülmüş anlam bağlamlarından dolayı "dichotomous" (ikili) anlamında kullanıldığını fark edebilirim. Ancak sözcüğü belirlemek için bile, sözcüğün pratik toplumsal kullanımlarını bilmek gerekir.

Bir metne istediğimiz anlamı verebiliriz iddiası bir anlamda doğrulanmıştır. Zaten bizi ne engelleyebilir ki? Tamamen farklı anlamlar taşıyabilmeleri için metnin sözcüklerine sınırsız sayıda bağlam oluşturabiliriz. Başka bir anlamda bu düşünce, sınıfta uzun zaman geçirmiş olanların zihinlerinde yeşermiş basit bir fantezidir. Çünkü bu tür metinler bütünüyle dile aittirler, onları bozup tahrip etseler bile yine de diğer dilsel pratiklerle karmaşık ilişkiler içersindedirler, ve dil, onunla canımız ne isterse yapabileceğimiz bir şey değildir. "Nightingale" sözcüğünü, şehir toplumundan uzaklaşıp doğanın kollarına atılmanın ne kadar mutluluk verici olduğunu düşünmeden okuyamıyorsam, o sözcüğün üzerimde, onu şiirde gördüğüm zaman sihirli bir şekilde yok olmayan bir gücü var demektir. Edebiyat yapıtının kendi yorumlarını sınırladığını veya anlamının bir dereceye kadar kendinde "içkin" olduğunu belirtirken biraz da bunu anlatmak isteriz. Dil bizi köklerimize kadar şekillendiren toplumsal güçlerin alanıdır ve edebiyat yapıtını sonsuz olanaklar bölgesi olarak görmek akademik bir yanılgıdır.

Bununla birlikte bir şiiri Londra metrosundaki bir levhadan çok daha özgürce yorumlayabiliriz. Daha özgürüzdür çünkü Londra metrosundaki bir yazıda dil metnin bazı yorumlarını basıp bazılarını ise meşru kılan pratik bir durumun bir bölümüdür. Bu, gördüğümüz gibi mutlak bir sınırlama değildir ama yine de önemli bir sınırlamadır. Edebiyat yapıtlarını okurken de bazen bazı yorumları dışlayıp, diğerlerine izin veren bir pratik durum (meşela bir öğretmen) söz konusu olabilir. Sınırlayıcı olan akademik kurumlar, yapıtları okumanın toplumca meşru görülen yollarıdır. Bu tür yorumlar şüphesiz hiçbir zaman "doğal" veya sadece akademik değildirler: Bu yorumlar, bir bütün olarak toplumda egemen olan değerlendirme ve yorumlama biçimleriyle ilgilidirler. Bu egemen değerlendirme ve yorumlama biçimleri sadece bir şiiri üniversitede bir sınıfta okuduğum zaman değil, trende bir roman okurken bile etkendirler. Ancak bir romanı okumak yöntemleri

ni okumaktan farklıdır, çünkü roman okurken okura dili anlaşılabilir kılmak için hazır-verili bir bağlam sağlanmaz. 'Lok olabildiğince hızlı koşuyordu' cümlesiyle başlayan bir roman okura örtük olarak "Ben sizi "Lok olabildiğince hızlı koşuyordu" cümlesinin bir anlam kazanacağı bir bağlam düşünmeye davet ediyorum"[9] demektedir. Roman yavaş yavaş bu bağlamı oluşturacaktır veya isterseniz bu bağlamı roman için okur oluşturacaktır da diyebiliriz. Burada bile bir yorum özgürlüğü yoktur: İngiliz dilini konuştuğum için "koşuyordu" kelimesinin toplumsal kullanımları, bulabileceğim uygun anlam bağlamlarını sınırlar. Ancak bu sınırlama "Çıkış yok" levhasındaki kadar kesin değildir; insanların "edebi" olarak yorumladıkları dilin anlamı konusunda bu kadar büyük uyuşmazlıklara düşmelerinin nedeni de budur.

* * *

Bu kitaba "edebiyat"ın değişmeyen bir nesne olduğu düşüncesine meydan okuyarak başladım. Aynı zamanda da edebi değerlerin insanların düşündüğünden daha az kesin olduğunu da belirttim. Edebiyat yapıtını sabitlemenin çoğunlukla sandığımızdan daha zor olduğunu gördük. Yapıta sabit bir anlam verebilmenin bir yolu da yazarın amacıdır: Bu taktiğin yarattığı sorunlardan bir kısmını da E.D.Hirsch'i tartışırken inceledik. Başka bir yol Fish'in ortak "yorumlayıcı strateji" adını verdiği ve en azından akademik okurların paylaştıkları ortak bir yeterliliktir.Hangi yorumlara izin verileceğini büyük ölçüde belirleyen bir akademik kurumun *var olduğu* kesinlikle doğrudur; ve "edebiyat kurumu" yayıncılar, editörler, eleştirmenler ve akademisyenlerden oluşmuştur. Ancak bu kurum içinde de Fish'in modelinin açıklayamadığı, sadece Hölderlin'in farklı yorumlarıyla değil de sınıflandırmalar, görenekler ve yorum stratejilerinin kendisi ile ilgili yorum *çatışmaları* olabilir. Birinin Hölderlin veya Beckett'in farklı yorumunu yapması yüzünden eleştirmenlerin veya öğretmenlerin şimşeklerini çekmesi ihtimali pek yoktur. Ancak yorum "edebiyat eleştirisinin" kabul edilmiş sınır ve işlemlerini ihlal eder ve dolayısıyla "edebi-değil" izlenimi yaratırsa o zaman daha çok kişi tepki gösterebilir. "Edebiyat eleştirisi" edebi olarak eleştirel olduğu sürece belli bir tür okumayı zorunlu kılmaz; ve neyin edebiyat eleştirisi olduğunu da edebiyat kurumu belirler. Dolayısıyla Wolfgang Iser'inki gibi bir edebiyat kurumunun libe-

9. Bkz. T.A.Van Dijk, **Some Aspects of Textual Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics**, La Hey 1972.

ralizmi, genellikle kendi kurucu sınırlarını görmezlikten gelir.

Bazı edebiyat öğrencileri ve eleştirmenler, edebi metnin bir tek "doğru" anlamı olmaması ve muhtemelen de çok fazla olmaması düşüncesinden endişe duyabilirler. Bu eleştirmenler metnin anlamlarının çekilmeyi bekleyen yirmi yaş dişinin ağızda durması gibi metnin içinde bulunduklarını değil, okurun da bu süreçte etken bir rol üstlendiğini düşünürler. Ayrıca okurun metne kültürel bir bakire, daha önceki toplumsal ve edebi bağımlılıklarından tamamen arınmış, metnin kendi yazılarını aktarabileceği boş bir sayfa olarak yaklaşmadığı gerçeği de bugün pek fazla kişiyi rahatsız etmeyecektir. Çoğumuz yorumların masum, önyargısız olmayacağını biliriz. Ancak pek azımız okuyucunun bu günahının bütün içerimlerini araştırırız. Bu kitabın ele aldığı konulardan biri de katışıksız "edebi" tepki diye bir şeyin olmamasıdır: Bütün bu tür tepkiler (bir yapıtın bazen kıskançça estetiğin alanına saklanan yönlerine, edebi *biçime* verilen tepkiler de) bizim tarihsel ve toplumsal yapımıza bağlıdır. Şimdiye kadar değindiğim çeşitli edebiyat kuramlarına ilişkin açıklamalarda, söz konusu olanın edebiyata ilişkin görüşlerden ötede bir şey olduğunu göstermeye çalıştım: Bu tür kuramlar kurmak ve desteklemek toplumsal gerçekliği az çok kesin olarak yorumlamaktır.Matthew Arnold'un işçi sınıfını pasifize etme çabalarından Heidegger'ın Nazizmine dek gerçekte suçlu olan *bu* yorumlardır. Edebiyat kurumundan kopmak sadece farklı Beckett yorumları yapmak demek değildir; aynı zamanda edebiyatın, edebiyat eleştirisinin ve bu eleştiriyi destekleyen toplumsal değerlerin tanımlanma biçiminden kopmak demektir.

20.yy'ın edebiyat kuramı deposunda edebiyat yapıtını sabitleştirmeye yarayan önemli bir diğer edebiyat kuramı da yapısalcılıktır. Burdan sonraki bölümde bu kuramı inceleyebiliriz.

III. YAPISALCILIK VE GÖSTERGEBİLİM

Giriş bölümünün sonunda Amerikan edebiyat kuramını, Yeni Eleştiri'nin ellerinde, giderek karmaşıklaşan tekniklerini bilerken ve modern bilim ve endüstriye karşı geriden bir saldırıya girişirken bırakmıştık. Ancak Kuzey Amerika toplumu 1950'lerden sonra gelişerek daha katı bilimsel ve daha yönetimsel düşünce tarzlarını benimseyince daha hırslı bir eleştirel teknokrasi biçimine gerek duyuldu. Yeni Eleştiri görevini yerine getirmişti; ancak bir anlamda burnunun dikine giden bir akademik disiplin olarak nitelenemeyecek kadar fazla ılımlıydı, tekillikle uğraşıyordu, yalıtlanmış edebiyat metni üzerinde takınaklı bir biçimde yoğunlaştığı ve ince duyarlılığı savunduğu için edebiyatın daha geniş, daha yapısal yönlerini bir yana bırakmıştı. Edebiyat *tarihine* ne olmuştu? Yeni Eleştiri'nin *biçimci* eğilimini, edebiyatı toplumsal pratik olarak değil de estetik bir nesne olarak ele alan tutumunu

koruyan, ancak sonuçta daha "bilimsel" ve sistematik olan bir edebiyat kuramına ihtiyaç duyuluyordu. Böyle bir gereksinimi karşılamak üzere 1957'de Kanadalı Northrop Frye'ın bütün ebedi türleri "bütünleştiren" *Anatomy of Criticism (Eleştirinin Anatomisi)* adlı çalışması yayımlandı.

Frye, eleştirinin bilimdışı, üzücü bir karmaşa içerisinde olduğuna ve bu karmaşanın derlenip toplanması gerektiğine inanıyordu. Eleştiri öznel değer yargıları ve boş gevezeliklerle doluydu ve nesnel bir sistemin disiplinine feci bir biçimde gereksinimi vardı; Frye'a göre zaten edebiyatın kendisi bir sistem oluşturduğu için bu sistemi kurmak mümkündü. Edebiyat, tarihe serpiştirilmiş gelişigüzel bir yazılar topluluğu değildi: Yakından incelendiğinde belirli nesnel yasalarla işlediği gözlemlenebilirdi ve bu yasaları formüle ederek eleştiri de sistematikleştirilebilirdi. Bu yasalar bütün edebiyat yapıtlarının yapılarını oluşturan çeşitli tarzlar, arketipler, mitler ve türlerdi (genres). Bütün edebiyatın temelinde dört "anlatım kategorisi" vardır : Komik, romantik, trajik ve ironik ; ve bu kategoriler sırasıyla ilkbahar, yaz, sonbahar, kış *mitler*ine karşılık gelirler. Bir edebi "tarzlar" kuramı geliştirilebilirdi. Bu kurama göre mitte kahraman başkalarından kişi olarak, romansta ise derece açısından üstündür,"yüksek mimetik" trajedi ve epik tarzında derece olarak başkalarından üstündür, ancak çevresine göre üstün değildir. "Alçak mimetik" komedi tarzında ve gerçekçilikte ise kahraman herkesle eşittir, hiciv ve ironide başkalarından aşağı durumdadır. Trajedi ve komedi de yüksek mimetik, alçak mimetik ve ironik bölümlerine ayrılır; trajedi insanın yalnızlığını, komedi ise insanın bütünleşmesini işler. Sembolizmde yinelenen üç kalıp vardır. Apokaliptik, demonik ve analojik. Artık sistem döngüsel bir edebiyat tarihi kuramı olarak harekete geçirilebilir: Edebiyat mit olarak başlar, ironiye döner ve yeniden mite yönelir. 1957'de biz açıkça ironik aşamada bir yerlerdeydik ve mite dönme belirtileri görülmeye başlamıştı.

Yukarda ancak kısmen açıkladığımız edebi sistemini kurmak için Frye ilkin sadece öznel parazitler olan değer-yargılarından kurtulmalıydı. Biz edebiyatı analiz ettiğimiz zaman edebiyattan, değerlendirdiğimiz zaman kendimizden söz ederdik. Ayrıca edebiyat tarihinin dışındaki hiçbir tarih sisteme dahil edilmemeliydi. Edebiyat yapıtları başka edebiyat yapıtlarından oluşurlardı, edebi sistemin dışında kalan herhangi bir malzemeden değil. Frye'ın kuramının avantajı Yeni Eleştiri gibi edebiyatı, metinlerin kapalı bir ekolojik dönüşümü olarak gö-

rerek tarihe bulaşmasına izin vermemesidir, ancak Yeni Eleştiri'den farklı bir yaklaşımla, bizzat tarihin global süreci ve kolektif yapılarını içermesinden ötürü edebiyatı tarihin *yerine* koyar. Edebiyatın tarzları ve mitleri tarih-aşırıdır; tarihi aynılığa ya da aynı temaların sürekli yinelenen çeşitlemelerine indirger. Sistemin devam edebilmesi için kesinlikle kapalı tutulması gerekir: Kategorilere uygun değişiklere tabi tutulmadıkça yabancı hiçbir şeyin sisteme sızmasına için verilmez. Frye'ın "bilimsel" itkisinin Yeni Eleştiri'den daha safkan bir biçimciliğe gerek duymasının nedeni budur. Yeni Eleştirmenler edebiyatın bir anlamda bilişsel olduğunu, dünya hakkında bir çeşit bilgi verdiğini kabul ederler; oysa ki Frye'a göre edebiyat kendi dışında herhangi bir şeye gönderme yapmayan, "bir sözsel ilişkiler sistemi içinde yaşamı ve gerçekliği içeren" kapalı ve içe dönük, "özerk, sözsel bir yapı"dır.[1] Sistem ise yalnızca simgesel birimlerini karşılıklı ilişkilerine göre (kendi dışındaki herhangi bir gerçekliğe göre değil) yeniden düzenler. Edebiyat gerçekliği öğrenme yolu değil, tarih boyu süregelen ortak bir ütopik, hayali uygarlığı yaratan ancak içersinde hiçbir zaman doyuma ulaşamayan temel insan isteklerinin dışavurumudur. Edebiyat, bu evrensel sistemin işlevlerinden ibaret olan yazarların kendilerini dışavurması olarak görülmemelidir: Edebiyat, kolektif bir özne olan insan ırkından kaynaklanır, zaten evrensel anlamı olan beti (figure) veya "arketipleri" canlandırabilmesinin nedeni de budur.

Frye'ın çalışmasında gerçek toplumsal dünyaya karşı bir korku, tarihe karşı bir hoşnutsuzluk göze çarptığından dolayı, Frye edebiyatın ütopik kökenini vurgular. Kişi, edebiyatta ve yalnızca edebiyatta, göndergesel dilin çirkin "dışsallığından" kurtulup manevi bir yuva bulabilir. Kuramın mitlerinin de şehir hayatından önceki doğal döngü imgeleri ve sanayileşme öncesine ait nostaljik tarihi anılar olması anlamlıdır. Gerçek tarih Frye'a göre esaret ve belirlenimciliktir (determinism) ve edebiyat özgür olabileceğimiz tek alandır. Bu kuramın biraz inandırıcı olabilmesi için, ne tür bir tarih sürecinde yaşadığımızı sormamız gerekir. Yaklaşımın güzelliği, uç bir estetizm ile sınıflandırıcı "bilimselliği" ustaca kaynaştırarak, edebiyatı modern topluma karşı hayali bir seçenek olarak görmesi, ancak aynı zamanda da eleştiriye o toplumun değerleri çerçevesinde saygınlık kazandırmasından gelir. Bu kuram, her yapıtı bir bilgisayar kesinliğiyle belirlenmiş mitolojik

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

yerine yerleştirerek edebi gevezeliklerin canına okuyan bir canlılık getirir, ancak bu tavrını uç bir Romantik özlem ile birleştirir. Kuram bir anlamda "anti-hümanistir", insan öznesini merkezi yerinden ederek her şeyin merkezine kolektif edebi sistemi koyar; ama başka bir açıdan ise edebiyatı ve uygarlığı harekete geçiren dinamiğin, yani arzunun sadece Tanrın'ın krallığında doyuma ulaşacağını düşünen bağıtlı Hıristiyan hümanistin (Frye rahipti) eseridir.

Şu halde şimdiye kadar incelediğimiz diğer edebiyat kuramcıları gibi Frye da edebiyatı dinin farklı bir biçimi olarak görür. Edebiyat dini ideolojinin başarısızlığının özrü haline gelir ve bize toplumsal yaşam için geçerli olan çeşitli mitler sağlar. *The Critical Path (Eleştirinin Yolu)* (1971) kitabında Frye, tutucu "ilgi mitleri" ile liberal "özgürlük mitlerini" karşılaştırır ve ikisi arasında eşit bir denge özlemini dile getirir: Tutuculuğun otoriter eğilimleri özgürlük mitleri ile düzeltilmeli ve liberalizmin toplumsal sorumsuzluğa varan eğilimleri de tutucu bir düzen duygusu ile dengelenmelidir. Homer'den Tanrı'nın krallığına kadar uzanan büyük mitolojik sistem, liberal Cumhuriyetçi ile muhafazakâr Demokrat arasında bir konuma getirilmiştir. Frye'a göre tek yanlış, özgürlük mitlerini tarihsel olarak gerçekleşebilir hedefler olarak gören devrimcinin tavrıdır. Devrimci, bir aktristi gerçek bir masal prensesi sanan bir çocuk gibi miti gerçek sanan kötü bir eleştirmendir. Tüm pratik sorunlardan soyutlanan edebiyatın, sonuçta az çok hangi tarafa oy verebileceğimizi söyleyebilmesi kayda değer. Frye, Arnold'ın liberal hümanist geleneğine bağlı kalır ve kendi deyişiyle "özgür, sınıfsız ve uygar bir toplum" özlemi duyar. Frye'ın "sınıfsız" toplumdan anladığı, aslında Arnold gibi kendi orta sınıf liberal değerlerini evrensel olarak benimseyen bir toplumdur.

Northrop Frye'ın çalışmasını bir anlamda "yapısalcı" olarak tanımlayabiliriz; çalışma, anlamlı bir şekilde Avrupa'da "klasik" yapısalcılığın gelişme dönemine rastlar. İsminden de anlaşılacağı gibi yapısalcılık yapıları ve özellikle de bu yapıların genel işleyiş yasalarını inceler. Yapısalcılık da Frye gibi tekil olayları genel yasalara *indirger*. Ancak yapısalcılıkta Frye'da rastlayamayacağımız farklı bir öğreti vardır: Herhangi bir sistemin tekil birimlerinin ancak kendi aralarındaki ilişkileriyle anlam kazandıkları inancı. Bu inanca, nesneleri "yapısal olarak" incelemelisiniz gibi basit bir görüş sonucunda varılmamıştır. Bir şiiri hem bir yapı olarak inceleyebilir hem de bir öğesini kendi içinde az çok anlamlı bulabilirsiniz. Şiirde hem güneş hem de ay im-

gesi bulunabilir ve siz bu iki imgenin bir yapı oluşturacak şekilde nasıl bir araya getirildiğiyle ilgilenebilirsiniz. Ancak adına yaraşır bir yapısalcı olmak için, her imgenin sadece diğerleriyle ilişkisi içersinde anlaşılabileceğini iddia etmeniz gerekir. İmgelerin anlamı "tözsel" değil "ilişkisel"dir. Şiirdeki güneş ve ay imgesini anlamak için, şiirin dışına çıkıp güneşler ve aylar hakkında genel bilgilere başvurmanız gerekmez; şiir içinde bu iki imge, birbirlerini tanımlar ve açıklarlar.

Bunu basit bir örnekle açıklamaya çalışayım. Babasıyla kavga ettikten sonra evi terk edip öğlen sıcağında ormana çıkıp, derin bir kuyuya düşen bir oğlan çocuğunun hikâyesini incelediğimizi düşünelim. Baba oğlunu aramaya çıkar, kuyuya bakar, ancak karanlıktan dolayı içersini göremez. Tam bu sırada güneş yükselir ve ışınlarıyla çukurun derinliklerini aydınlatarak babanın çocuğu kurtarmasını sağlar. Neşe içinde barıştıktan sonra birlikte eve dönerler.

Bu çok etkileyici bir anlatı olmasa bile, basitliği bir kolaylık sağlar. Bu anlatı çeşitli biçimlerde yorumlanabilir. Psikanalitik bir eleştirmen hikâyede Oedipus kompleksi belirtileri bulabilir ve çocuğun babasıyla kavgasından dolayı çukura düşmeyi bilinçdışında kendine uygun bir ceza olarak gördüğünü ya da bu düşüşün bir çeşit simgesel hadım edilme biçimi veya ana karnına simgesel bir dönüşü temsil ettiğini söyleyebilir. Hümanist bir eleştirmen, hikâyeyi insan ilişkilerindeki karmaşıklığın dokunaklı bir dramatizasyonu olarak okuyabilir. Başka bir eleştirmen hikâyeyi "son/sun"* sözcükleri üzerine kurulan anlamsız bir kelime oyunu olarak görebilir. Yapısalcı eleştirmense hikâyeyi diyagramlar çizerek şematize edecektir. Anlamlamanın (signification) ilk birimi olan "çocuk babasıyla münakaşa eder" cümlesini "aşağıdaki, yukardakine başkaldırır" şeklinde yeniden yazabilir. Çocuğun ormanda yürümesi dikey / aşağı / yukarı ekseninin tersine yatay ekscnde bir harekettir ve "orta" olarak sınıflandırılabilir. Kuyuya yani yer düzeyinden aşağı seviyeye düşmek "aşağı"yı, güneşin tepeye çıkması ise "yukarı"yı temsil eder. Güneş çukuru aydınlatarak bir anlamda "aşağı"ya eğilir ve böylece "aşağıdakinin yukardakine başkaldırdığı" anlatının ilk anlamlandırıcı birimini tersine çevirir. Baba ile oğulun barışması "aşağı" ile "yukarı" arasında bir denge sağlar, "orta"yı temsil eden eve dönüş yürüyüşü de bu gelişmeyi belirler. Ya-

* İngilizce'de "son"-oğul, "sun" ise güneş demektir ve bu iki sözcüğün telaffuzları aynıdır. (ç.n.)

pısalcı, zafer coşkusu içersinde cetvellerini yeniden düzenleyip başka bir hikâyeye geçer.

Bu analizde dikkati çeken şey biçimcilik gibi hikâyenin *içeriğini* paranteze alarak tamamen biçim üzerinde yoğunlaşmasıdır. Baba, oğul, çukur, güneş öğelerinin yerine anne, kız çocuk, kuş, mendirek öğelerini koyup yine de *aynı hikâyeyi* elde edebilirsiniz. Birimler arasındaki ilişkilerin yapısı korunduğu sürece hangi öğeleri seçtiğiniz önemli değildir. Oysa ki psikanalitik veya hümanist yorumlarda durum başkadır çünkü bu yorumlar *içsel* bir anlam taşıyan bu öğeler üzerine kurulmuşlardır ve bu öğeleri anlayabilmek için metin dışı bilgilere başvurulması gerekir. Tabii güneşin yukarda kuyunun aşağıda olmasının da bir anlamı vardır ve bu anlamda "içerik" önemlidir, ama anlatı yapısı iki öğe arasında sadece simgesel bir "aracı" rolü gerektirseydi o zaman bu aracının niteliği önemli olmazdı.

Hikâyenin öğeleri arasında koşutluk, karşıtlık, dönüşüm ve eşitlik ilişkileri olabilir; ve bu içsel ilişkiler yapısı bozulmadığı sürece bir öğenin yerine bir başkasını koyabilirsiniz. Bu yönteme ilişkin başka üç noktayı ele alalım. İlkin yapısalcılık için hikâyenin büyük edebiyat örneği olması önemli değildir, bu açıdan *Savaş ve Barış* veya *Savaş Çığlığı* eşit değerdedir. Yöntem, değerlendirici değil analitik bir yöntemdir. Ayrıca yapısalcılık sağduyuya hesaplı bir saldırı niteliğindedir. Hikâyenin "açık" anlamını reddeder ve hikâye içinde yüzeyde görünmeyen bazı "derin" yapıları ayıklamaya çalışır. Metni kendi olarak değerlendirmez ve onu oldukça farklı bir nesneye "dönüştürür". Ve nihayet metnin içersindeki belirli içerikler değişebilir nitelikte ise anlatının "içeriği" anlatının yapısıdır görüşü pek yanlış sayılmaz. Bu da anlatının bir anlamda kendi hakkında olduğunu iddia etmektir: "Konusu" kendi içsel ilişkileri, kendi anlamlama tarzlarıdır.

Edebi yapısalcılık 1960'larda modern yapısalcı dilbiliminin kurucusu, Ferdinand Saussure'ün yöntem ve görüşlerini edebiyata uygulamak üzere gelişti. Saussure'ün yeni bir çığır açan *Course in General Linguistics (Genel Dilbilim Dersleri)* (1916) kitabının açıklamaları kolayca bulunabileceği için ben yalnızca birkaç önemli görüşüne değineceğim. Saussure, dili göstergeler sistemi olarak ele alır, bu sistem "artzamanlı" yani tarihi gelişimi içersinde değil de "eşzamanlı", yani belirli bir tarih anında bütün bir sistem olarak incelenmelidir. Her gösterge, "gösteren" (ses imgesi veya grafik eşdeğeri) ve "gösterilen"den (kavram veya anlam) oluşur. C-a-t işaretleri İngilizcede "cat" (kedi)

gösterilenini çağrıştıracak bir gösterendir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki keyfidir: Kültürel ve tarihsel gelenekler dışında bu üç işaretin dışında "kedi" anlamına gelmesini gerektiren hiçbir neden yoktur. Fransızcadaki *chat* kelimesiyle karşılaştırın. Gösterge ile gönderme yapığı şey (Saussure buna "gönderge" adını verir, tüylü dört ayaklı yaratık) arasındaki ilişki de dolayısıyla keyfidir. Sistemde her gösterge yalnızca diğerlerinden farklı olduğu için bir anlam taşır. "Cat" sözcüğünün "kendi içinde" bir anlamı yoktur, cat, "cap" veya "cad" veya "bat" olmadığı için "cat"tir. Diğer gösterenlerle arasındaki farklılığı koruduğu sürece gösterenin değişmesi önemli değildir; aradaki fark sağlandığı sürece çok farklı biçimlerde telaffuz edilebilir. Saussure'e göre "dil sisteminde yalnızca farklılıklar vardır": Gösterge gizemli bir biçimde anlamı içermez, anlam işlevseldir ve diğer göstergelerden farkının sonucudur. Saussure, ayrıca dilbiliminin gerçek konuşmayla yani kendi deyişiyle *parole* (söz) ile uğraştığı sürece karmaşaya düşeceğine inanır. Saussure insanların gerçekten ne söylediklerini araştırmakla ilgilenmiyordu; göstergelerin konuşmayı mümkün kılan nesnel yapısıyla ilgiliydi ve buna da *langue* (dil) adını vermiştir. Saussure insanların haklarında konuştukları gerçek nesnelerle de ilgilenmez: Dili etkin bir biçimde inceleyebilmek için göstergelerin göndergeleri yani onların ifade ettikleri şeyler paranteze alınmalıydı.

Genelde yapısalcılık bu dil kuramını, dilin dışındaki nesne ve etkinliklere uygulama çabasıdır. Bir miti, güreş maçını, kabile akrabalık sistemini, lokanta mönüsünü veya bir yağlıboya resmi göstergeler sistemi olarak görebilirsiniz; yapısalcı analiz, bu göstergelerin anlama dönüşmesini sağlayan temel yasaları belirlemeye çalışacaktır. Göstergelerin gerçekte ne "söylediklerini" büyük oranda görmezlikten gelecek ve göstergelerin aralarındaki iç ilişkileri inceleyecektir. Frederic Jameson'ın deyişiyle yapısalcılık "her şeyi dilbilimin terimleriyle bir kez daha düşünme" çabasıdır.[2] Yapısalcılık, dilin sorunları, gizleri, içerimleri ile 20.yy düşünsel yaşamı için hem bir paradigma hem de bir saplantı haline gelmesinin bir belirtisidir.

Biçimcilik tam anlamıyla yapısalcılık olmasa bile Saussure'ün dilbilimsel görüşleri Rus Biçimcilerini etkiledi. Biçimcilik edebi metinleri "yapısal açıdan" inceler ve göstergenin kendini incelemek için

2.**The Prison-House of Language**, Princeton, NJ, 1972, s.vii.

göndergeyi ele alır, ancak özellikle farklılık olarak anlamla veya edebi metnin temelindeki yapılar ve "derin" yasalarla ilgilenmez. Bununla birlikte Biçimcilik ve çağdaş yapısalcılık arasındaki en temel bağı kuran dilbilimci Roman Jakobson bir Rus Biçimcisidir. Jakobson 1915'te kurulan ve Biçimci bir grup olan Moskova Dilbilim Çevresi'nin lideriydi ve 1920'de Prag'a göç ederek Çek yapısalcılığının belli başlı kuramcılardan biri oldu. Prag Dilbilim Çevresi 1926'da kuruldu ve İkinci Dünya Savaşı çıkana dek sürdü. Jakobson bu kez de Amerika'ya göç etti ve burada İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransız antropoloğu Claude Lévi-Strauss ile tanıştı. Bu ilişkinin modern yasalcılığın gelişmesinde önemli katkısı oldu.

Jakobson Biçimciliği, Çek yapısalcılığını ve modern dilbilimi etkilemiştir. Jakobson'un dilbiliminin bir bölümü olarak gördüğü poetikaya en büyük katkısı "şiirselin", dilin kendisiyle bilinçli bir ilişkiye girmesi sonucu oluştuğu düşüncesidir. Dilin şiirsel işleyişi "göstergelerin hissedilebilirliğini arttırır", göstergeler sadece iletişim aracı olarak kullanılmak yerine, onların maddi niteliklerine dikkati çeker. "Şiirsel"de gösterge kendi nesnesinden ayrılır: Gösterge ile gönderge arasındaki olağan ilişki bozulur ve böylece işaret kendi içinde değer taşıyan bir nesne olarak belli bir bağımsızlık kazanır. Jakobson'a göre her türlü iletişimde altı öğe vardır: Konuşucu, dinleyici, ikisi arasındaki mesaj, mesajı anlaşılabilir kılan ortak bir kod, bir "bağlantı" veya fiziksel iletişim ortamı ve mesajın göndernne yaptığı "bağlam". Belirli bir iletişim ediminde bu öğelerin herhangi biri egemen olabilir: Konuşucu açısından bakıldıkta dil "duygusal"dır, belli bir zihin durumunu dışavurur; dinleyiciye göre ise "çağrısal"dır, bir etki yaratmaya çalışır; eğer iletişim bağlam ile ilgili ise "göndergesel"dir, eğer kodun kendisine yönelik ise "üstdilsel"dir (iki kişinin birbirlerini anlayıp anlamadıklarını tartışmaları gibi) ve iletişim bağlantı hakkındaysa "ilişkisel"dir (örneğin; "işte sonunda beraber gevezelik ediyoruz"). İletişim mesajın kendisi üzerinde odaklaştığı zaman "şiirsel" işlev egemendir, hangi durumda ne amaçla kimin tarafından ne söylendiğinden çok sözcüklerin kendileri ilgimizi çektiği zaman.[3]

Jakobson ayrıca Saussure'de belli olan eğretileme ile düzdeğişmece arasındaki ayrımdan çok yararlanır. Eğretilemede bir gösterge

---

3. Bkz. 'Closing Statement: linguistics and poetics', Thomas A.Sebeok (ed.) **Style in Language**, Cambridge, Mass., 1960.

mece arasındaki ayrımdan çok yararlanır. Eğretilemede bir gösterge bir şekilde benzediği başka bir göstergenin *yerine konur*: "İhtiras"ın yerini "alev" alır. Düzdeğişmecede ise bir gösterge ile bir diğeri arasında bir *ilişki kurulur*: Kanat uçağın bir bölümü olduğu için "kanat" ile "uçak" arasında ve fiziksel bütünlük açısından ise "gökyüzü" ile "uçak" arasında bir ilişki kurulur. "Eşdeğer" olan bir dizi göstergeye sahip olduğumuz için eğretileme yapabiliriz: "İhtiras", "alev", "aşk" vb. Konuştuğumuz veya yazdığımız zaman belli bir eşdeğerlikler alanından göstergeleri seçer ve bir cümle oluşturmak üzere bunları birleştiririz. Şiirde ise "eşdeğerliklere" sadece işaretleri seçerken değil sözcükleri *birleştirme* sürecinde de dikkat ederiz: Semantik, ritmik, fonetik olarak veya herhangi bir şekilde eşdeğer olan sözcükleri bir araya dizeriz. Jakobson meşhur tanımını bu sayede yapabilmiştir: "Şiirsel işlev, eşdeğerlik ilkesini seçme ekseninden birleştirme eksenine geçirir".[4] Başka bir deyişle şiirde "benzerlik bitişikliğe ilave edilmiştir": Sözcükler günlük konuşmada olduğu gibi sadece ilettikleri düşüncelere göre değil, seslerine, anlamlarına, ritmlerine ve yananlamlarına göre yaratılan benzerlik, karşıtlık, koşutluk örgülerine göre bir araya konmuşlardır. Bazı edebi biçimler -örneğin gerçekçi düzyazı- göstergeleri birbirleriyle ilişkilerine göre birleştirirler, yani düzdeğişmeceli olma eğilimindedirler; Romantik ve Sembolist şiir ise oldukça eğretilemelidir.[5]

Prag Dilbilimi Okulu, (Jakobson, Jan Mukarovsky, Felix Vodicka ve diğerleri) Biçimcilikten modern yapısalcılığa geçişi temsil ederler. Bu kuramcılar Biçimcilerin düşüncelerini işlediler, ancak bu düşünceleri Saussurecü dilbilim çerçevesine yerleştirerek sistemleştirdiler. Şiirlere gösteren ve gösterilenlerin tek bir karmaşık ilişkiler kümesi ile yönetildikleri "işlevsel yapılar" olarak bakılıyordu. Bu göstergeler bir dış gerçekliğin yansımaları olarak değil kendi içlerinde incelenmelidirler: Saussure'ün gösterge ile gönderge, sözcük ile şey arasındaki keyfi ilişkiyi vurgulaması metnin çevresinden koparılıp özerk bir nesne haline getirilmesine yardımcı oldu. Yine de Biçimci "yabancılaştırma" kavramı ile edebiyat yapıtı hâlâ dünyayla ilişkisi içinde ele

4. a.g.y., s.358.

5. Bkz. "Two aspects of language and two types of aphasic disturbances", Roman Jakobson ve Morris Halle, **Fundamentals of Language**, La Hey 1956 içinde.

alınıyordu: Sanat uzlaşımsal gösterge sistemlerini yabancılaştırıp bozuyor, dikkatimizi bizzat dilin maddi sürecine çekiyor ve böylece de algılarımızı yeniliyordu. Dilin önemini teslim ederek bilincimizi de dönüştürmüş oluyorduk. Bununla birlikte yapıtın yapısal bütünlüğünü Biçimcilerden çok Çek yapısalcıları vurguladılar. Yapıtın öğeleri dinamik bütünün işlevleri olarak görülüyordu; metnin bir düzeyi (Prag okulu bu düzeye "egemen" düzey adını vermiştir) diğer düzeyleri "bozan" veya kendi güç alanına çeken belirleyici etki olarak hareket ediyordu.

Buraya kadar, Prag yapısalcıları, Yeni Eleştiri'nin daha bilimsel bir biçiminden ibaretmiş gibi görülebilir ve bu görüşte de biraz gerçek payı vardır. Ancak sanat yapıtı kapalı bir sistem olarak ele alınsa bile, neyin sanat yapıtı *sayılacağı* toplumsal ve tarihsel olaylara bağlıydı. Jan Mukarovsky'ye göre bir sanat yapıtı ancak daha genel bir anlamlandırma zemininde, sadece dilsel normdan sistematik bir "sapma" olarak algılanır: Bu zemin değiştikçe yapıtın yorum ve değerlendirmesi de değişebilir ve hatta bu değişim sonucu artık, sanat yapıtı olarak kabul edilmeyebilir. Mukarovsky'ye göre *Aestnetic Function, Norm and Valve as Social Facts (Toplumsal Olgular Olarak Estetik İşlev, Düzgü ve Değer)* (1936) yer, zaman veya onu değerlendiren kişiden bağımsız estetik bir işlevi olan ve uygun koşullarda bu tür bir işlevi edinemeyecek olan hiçbir şey yoktur. Mukarovsky "maddi yapıt" (somut kitap, tablo veya heykel) ile yalnızca bu fiziksel olgunun insan tarafından yorumlanmasında var olan "estetik nesne" ayrımını yapar.

Prag okulunun çalışmasıyla "yapısalcılık" terimi "göstergebilim" sözcüğüyle kaynaşmıştır. Göstergebilim, göstergelerin sistematik olarak incelenmesi anlamını taşır ve edebi yapısalcılar da gerçekte bu tür bir inceleme yaparlar. "Yapısalcılık" teriminin kendisi bile futbol maçlarından ekonomik üretim tarzlarına kadar çeşitli nesnelere uygulanabilen bir araştırma *yöntemini* belirtir; "göstergebilim" ise daha tikel bir inceleme *alanı*, normalde göstergeler olarak kabul edilebilecek (şiirler, kuş sesleri, trafik işaretleri, tıbbi arazlar vb.) sistemlerin araştırılmasıdır. Yapısalcılık genelde işaretler sistemi olarak düşünülmeyen şeyleri de sistem olarak kabul ettiği (örneğin kabile toplumlarındaki akrabalık ilişkileri) ve semiyoloji de çoğunlukla yapısalcı yöntemler kullandığı için her iki sözcük de eşanlamlı olarak kullanılır.

Göstergebilimin kurucusu olan Amerikalı filozof C.S.Peirce'a göre üç tür temel gösterge vardır. Göstergenin karşılık geldiği şeye az

çok benzediği (örneğin birinin fotoğrafı) "ikonik" gösterge; göstergenin belirlediği şeyle birlikte anıldığı (dumanın ateşle, kırmızı noktaların kızamıkla) "dizinsel" gösterge; ve Saussure'de olduğu gibi göstergenin, göndergesi ile sadece keyfi veya uzlaşımsal olarak ilişkili olduğu "simgesel" gösterge. Göstergebilim bu ve bu tür sınıflandırmaları yapar:" "Düzanlam" (işaretin karşılık geldiği şey) ve "yananlam" (onunla ilgili olan diğer işaretler) arasında, "kodlar" (anlamları üreten kurallı yapılar) ve bunlar tarafından iletilen mesajlar arasında, "dizim" (birbirlerinin yerine konabilen göstergeler grubu) ve "dizi" (göstergelerin birbirleriyle bir "zincir" halinde birleşmesi) arasında ayrımlar yapar. Bir gösterge sisteminin diğer bir gösterge sistemine işaret ettiği (örneğin edebiyat eleştirisi ile edebiyat arasındaki ilişki) "üst dillerden", birden çok anlam taşıyan "polisemik" göstergelerden ve birçok teknik kavramdan söz eder. Bu tür bir incelemenin uygulanması için Tartu okulunun önde gelen Sovyet göstergebilimci Yuri Lotman'ın çalışmalarına bakalım.

The Structure of the Artistic Text (Sanatsal Metnin Yapısı) (1970) ve *The Analysis of the Poetic (Şiirsel Metnin Yapısı)* (1972) adlı yapıtlarında Lotman, şiirsel metni, içinde anlamın sadece bağlamsal olarak var olduğu ve benzerlikler ve karşıtlıklar dizileri tarafından yönetilen tabakalaşmış bir sistem olarak görür. Metindeki farklılıklar ve koşutluklar görece terimlerdir ve ancak birbirleriyle ilişkileri içersinde algılanabilirler. Şiirde gösterileni belirleyen gösterenin doğası, sayfa üzerindeki işaretlerin ritm ve ses kalıplarıdır. Şiirsel metin "semantik açıdan doymuştur", içindeki "bilgi" herhangi bir metinden daha yoğundur; ancak modern iletişim kuramına göre "bilgi" artımı "iletişim" eksikliğine (ben senin bu kadar yoğun bir biçimde anlattığın şeylerin hepsini "anlayamayacağıma" göre) yol açmasına rağmen, şiirde benzersiz içsel örgütlenmesinden dolayı aynı şey söz konusu değildir. Bir söylemde bilgi iletmekten çok iletişimi kolaylaştırmak için kullanılan göstergeler şiirde en az "düzeydedir" ancak şiir yine de diğer dil biçimlerinden daha zengin mesajlar üretir. Şiirler yeterli bilgi taşımadıkları zaman kötüdürler, çünkü Lotman'ın belirttiği gibi "bilgi güzelliktir". Her edebiyat metni birkaç "sistem"den (sözsel, görsel, ölçüsel, sessel vs.) oluşmuştur ve etkisini bu sistemler arasındaki sürekli çarpışma ve gerilimler sayesinde elde eder. Bu sistemlerden her biri diğerlerinin ihlal ettiği bir bekletiler kodu kurar, onların "saptığı" bir "norm"u temsil eder. Örneğin ölçü, şiirin sözdiziminin bozabileceği

belli bir kalıp yaratır. Bu şekilde metindeki her sistem birbirinin düzenini sarsıp onları daha canlı bir gevşekliğe iterek diğer sistemleri "yabancılaştırır". Örneğin gramer yapısını algılamamız şiirin anlamını daha iyi kavramamıza yardımcı olabilir. Şiirin bir sistemi iyice tanıdık bir hal almaya başlayınca bir diğeri ortaya çıkarak onu yeni bir yaşamın içine iter. Eğer iki kelime arasında ses benzerliği veya ölçü şemasındaki konumları açısından bir ilişki kurulursa bu ilişki onların anlam benzerliğini veya farklılığını daha çok vurgular. Edebiyat yapıtı, sürekli olarak çeşitli "düzeylerinin" yoğunlaşması ve çarpışmasıyla yeni anlamlar üreterek sözlük anlamını zenginleştirir ve dönüştürür. Ve herhangi iki kelime arasında, nasılsa eşdeğer bir özellik bulunabileceği için bu az çok sınırsız bir olasılıktır. Metindeki her kelime, bütün bir biçimsel yapılar kümesi sayesinde diğer kelimelerle bağlanır ve böylece kelimenin anlamı birkaç farklı belirleyicinin birlikte işlemesi sonucu her zaman "üstbelirlenmiştir". Bir kelime ile başka bir kelime arasında ses benzerliği, bir diğeriyle sözdizimsel eşdeğerlik ve yine bir diğeriyle morfolojik koşutluk ilişkisi olabilir. Böylece her gösterge çeşitli "dizimsel kalıplara" yani sistemlere aynı anda katılır ve "dizisel" ilişki grupları (işaretlerin yerleştirildiği "yatay" yapılar) bu karmaşıklığı büyük bir ölçüde arttırırlar.

Dolayısıyla Lotman'a göre şiirsel metin bir "sistemler sistemi", ilişkiler ilişkisidir. Düşünülebilecek en karmaşık söylem biçimidir, her birinin kendi gerilimleri, koşutlukları, tekrarları ve karşıtlıkları olan ve sürekli birbirlerini değiştiren pek çok sistemi şiir kendi içinde yoğunlaştırmıştır. Aslında bir şiir okunamaz ancak yeniden okunabilir çünkü bazı yapıları ancak geçmişe dönerek anlaşılabilir. Şiir gösterenin tüm gövdesini harekete geçirir, kelimeyi çevredeki kelimelerin yoğun baskısıyla son haddine kadar çalıştırır ve böylece onun en zengin potansiyelini açığa çıkarır. Metinde algıladığımız her şeyi sadece karşıtlık ve farklılıklardan dolayı algılarız: Diğerleriyle farklılık ilişkisi olmayan bir öğe belirsiz olurdu. Bazı aygıtların *yokluğu* bile anlam üretebilir: Yapıtın üretiği kodlar bizi belirli bir ritmi veya mutlu bir sonu beklemeye yönlendiriyorsa ve bunlar da ortaya çıkmıyorsa bu durumda Lotman'ın terimiyle "eksi aygıt" herhangi bir anlam birimi kadar etkili olabilir. Aslında edebiyat yapıtı sürekli olarak beklentiler üretir ve bozar, yapıt düzenli ile gelişigüzelin, normlar ile sapmaların, alışılmış kalıplar ile dramatik yabancılaştırmaların karmaşık bir işleyişidir.

Bu benzersiz sözsel zenginliğe rağmen, Lotman, şiir veya edebi-

Metnin anlamı sadece içsel bir sorun değildir: Anlam aynı zamanda metnin daha geniş anlam sistemleriyle, başka metinlerle, edebiyattaki diğer kod ve normlarla ve tümüyle toplumla ilişkisindedir. Anlam aynı zamanda okurun "beklentiler ufkuna" da bağlıdır: Lotman alımlama kuramının derslerini iyi öğrenmiştir. Yapıttaki bir öğeyi elindeki "alımlayıcı kodlar" yardımıyla "aygıt" olarak tanımlayan okurdur; aygıt yalnızca içsel bir özellik değildir, belirli bir kodla ve belirli bir metinsel zeminde algılanır. Bir kimsenin şiirsel aygıtı bir diğerinin günlük konuşması olabilir.

Bütün bu tartışmalardan edebiyat eleştirisinin, imge örgüsünün güzelliğine hayran kalmaktan fazla bir şey yapmadığımız günlerden bu yana epey yol katettiğini göreceğimiz açıktır. Aslında göstergebilim, yapısalcı dilbilim tarafından dönüştürülen ve en geleneksel eleştiriden *daha fazla* biçim ve dil zenginliğinin hakkını veren, (Lotman'ın çalışması da bunu doğrular) daha disiplinli ve daha az izlenimci bir girişim haline getirilen bir edebiyat eleştirisini temsil eder. Ancak yapısalcılık sadece şiir çalışmalarını dönüştürmekle kalmadı, aynı zamanda anlatı çalışmalarına da devrim ölçüsünde yenilik getirdi. Yapısalcılık aslında Litvanyalı A.J.Greimas, Bulgar Tzvetan Todorov, Fransız eleştirmen Gérard Genette, Claude Bremond ve Roland Barthes'ın etkili birer uygulayıcısı oldukları yeni bir edebiyat bilimini, "anlatıbilim"i yarattı. Modern yapısalcı anlatı analizi, Fransız yapısalcı antropolog Claude-Lévi Strauss'un miti inceleyen öncü çalışmalarıyla başladı. Strauss farklı mitlere bir dizi temel temaların çeşitlemeleri olarak bakıyordu. Strauss'a göre mitlerin geniş çeşitliliğinin ardında her mitin indirgenebileceği değişmez evrensel yapılar vardı. Mitler de bir çeşit dildi: Dilin ancak belirli şekilde birleştiği zaman anlam kazanan temel ses birimleri (fonemler) gibi mitler de tek tek birimlere (mitemler) ayrılabilirdi. Bu tür bileşimleri yöneten yasa bir çeşit gramer, mitin gerçek "anlamını" oluşturan anlatının derinliklerindeki ilişkiler dizisi olarak görülebilirdi. Lévi-Strauss, bu ilişkilerin insan zihninde içkin olduğunu ve bu yüzden de bir miti incelerken o mitin anlatı içeriklerinden çok, onu yapılandıran evrensel, zihinsel işlemleri incelediğimizi ileri sürer. İkili karşıtlıklar oluşturma türünden bu zihinsel işlemler bir bakıma mitlerin sözünü ettiği şeylerdir: Bunlar düşünme aygıtları, gerçekliği sınıflandırma ve düzenleme biçimleridir ve mitlerin asıl amacı herhangi bir masalı anlatmaktan çok bu aygıtları açığa çıkartmaktır. Lévi-Strauss aynı şeyin toplumsal ve dini ku-

rumlardan çok "mesajların iletilmesini" sağlayan iletişim ağları, kodlar olan totemik ve akrabalık sistemleri için de geçerli olduğuna inanır. Bütün bu düşünmeyi gerçekleştiren zihin, birey öznenin zihni değildir: İnsanlar mitler aracılığıyla düşünmezler tersine mitler insanın aracılığıyla düşünürler. Mitlerin kökeni belirli bir bilinçte aranmamalıdır, belirli bir amaçları yoktur. Şu halde yapısalcılığın bir sonucu da artık anlamın kaynağı veya amacı olarak kabul edilmeyen birey özneyi "merkezi yerinden etmektir". Mitlerin yarı-nesnel kolektif bir varoluşları vardır, kendi "somut-mantıklarını" bireysel düşüncenin kapris lerini umursamaksızın ortaya koyarlar ve herhangi bir tikel bilinci kendilerinin bir işlevi haline getirirler.

Anlatıbilim bu modeli kabile mitolojisinin kâğıda geçirilmemiş "metinlerinin" dışında kalan diğer hikâye çeşitlerine de uygular. Rus Biçimcisi Vladimir Propp *Morphology of the Folk Tale (Masalın Biçimbilimi)* (1928) kitabıyla ümit verici bir başlangıç yapmıştı zaten. Propp çalışmasında, bütün halk masallarını yedi "eylem alanına" ve otuz bir sabit öğeye veya "işleve" indirgemiştir. Herhangi bir halk masalı bu yedi "eylem alanını" (kahraman, yardımcısı, kötü adam, aranan kişi vb.) özgül biçimlerde birleştirir. Bu modeli çok ekonomik olmasına rağmen daha da indirgemek mümkündü. Propp'un şemasını çok ampirik bulan A.J.Greimas *Semantique Structurale (Yapısal Anlambilim)* (1966) adlı yapıtında özgül bir anlatı veya bir karakter değil de yapısal bir birim olan eyleyen (actant) kavramını kullanarak Propp'un açıklanmasını daha da soyutlaştırır. Özne ve nesne, verici ve alıcı, yardımcı, düşman eyleyenleri Propp'un çeşitli eylem sınıflarını kapsar ve hatta onları daha da zarif bir biçimde basitleştirir. Tzvetan Todorov, Boccacio'nun *Decameron* hikâyelerini benzer bir "dilbilgisel" tarzda analiz etmeye çalışır; hikâyedeki kişiler isim, özellikleri sıfat ve eylemleri de fiil olarak ele alınır. Böylece *Decameron*'daki her hikâye bu birimleri farklı biçimlerde birleştiren uzun bir cümle olarak okunabilir. Yapıt kendi yarı-dilsel yapısı hakkında olduğu için (zaten yapısalcılık için her edebiyat yapıtı böyledir) görünüşte bazı dışsal gerçeklikleri betimlerken aynı zamanda da kendi kuruluş süreçlerine de bir göz atar. Sonuçta yapısalcılık her şeyi sadece yeniden dil olarak düşünmekle kalmaz, her şeyi konusu dilmiş gibi yeniden düşünür.

Anlatıbilim hakkındaki düşüncelerimize açıklık kazandırmak için son olarak da Gérard Genette'nin çalışmalarını inceleyelim. *Narrative Discourse (Anlatı Söylemi)* (1972) adlı yapıtında Genette, anlatıda

récit (metindeki gerçek olayların düzeni), *historie* (bu olayların "gerçekten" meydana gelme sırası) ve *anlatma* (anlatı ediminin kendisiyle ilgilidir) öğelerini ayırır. İlk iki sınıflandırma Rus Biçimcilerinin klasik "olay örgüsü" ve "hikâye" ayrımına eşdeğerdir. Bir dedektif hikâyesi genellikle bir ölünün bulunmasıyla başlar ve cinayetin nasıl olduğunu açıklamak için geri döner; ancak olayların bu şekilde planlanması "hikâyeyi" veya gerçek eylem kronolojisini tersine çevirir. Genette, beş temel anlatı analiz sınıfı ayırt eder. "Düzen" anlatının zaman düzenidir, anlatının prolepsis (önceden belirtme), analepsis (geriye dönüş) veya "olay örgüsü" ve "hikâye" arasındaki uyuşmazlıkları gösteren anakroni ile nasıl işlediğini gösterir. "Süre" anlatının olayları nasıl atladığını, genişlettiğini, özetlediğini, biraz ara verip yeniden devam ettiğini belirtir. "Sıklık" bir olayın "hikâye" içinde bir kere meydana gelip bir kere mi anlatıldığını, yoksa bir kere meydana gelip birkaç kere mi anlatıldığını, birkaç kere meydana gelip bir kaç kere mi nakledildiğini veya bir kaç kere meydana gelip sadece bir kere mi nakledildiği sorunlarıyla ilgilidir. "Kip" kategorisi "uzaklık" ve "perspektif" olarak ikiye ayrılabilir. Uzaklık anlatının kendi malzemeleriyle arasındaki ilişkidir: Hikâye anlatılıyor mu ("diagesis") yoksa temsil mi ediliyor ("mimesis")? Anlatı dolaylı mı dolaysız mı, yoksa "serbest dolaysız" anlayışla mı aktarılmış? "Perspektif" geleneksel olarak bakış açısı olarak adlandırılabilir ve kendi içinde bölümlere ayrılır: Anlatıcı karakterlerden daha çok, daha az veya onlar kadar bilebilir; anlatı olaylara katılmayan bir anlatıcı tarafından anlatılan "odaklaşmamış" bir anlatı veya sabit bir konumda, veya çeşitli konumlarda bir kişi tarafından veya da birkaç kişinin bakış açısından nakledilen "içe odaklaşmış" bir anlatı olabilir. Anlatıcı karakterlerden daha az şey biliyorsa buna da "dış odaklaşma" adı verilir. Bunların dışında bir de ne tür bir anlatıcının ima edildiğiyle ve anlatma ediminin kendisiyle ilgili olan "anlatma" kategorisi vardır. Bu kategoride "anlatının zamanı" ile "anlatılan zaman" arasında, hikâyeyi anlatma eylemi ile anlatılan olaylar arasında çeşitli birleşimler yapılabilir: Olayları olmadan önce, sonra veya (mektuplardan oluşan romanda olduğu gibi) aynı anda anlatabilirsiniz. Bir anlatıcı "heterodiyejetik" (yani kendisi anlatısında görünmez), "homodiyejetik" (ilk ağızdan anlatılan hikâyelerde olduğu gibi kendi anlatısı içinde) veya "otodiyejetic" (anlatının içinde olmakla kalmayıp aynı zamanda hikâyenin ana kişisidir) olabilir. Bunlar Genette'nin sınıflandırmalarından yalnızca birkaçıdır;

ancak bu sınıflandırmalar söylemin önemli bir yönüne, *anlatma* (bir hikâyeyi anlatma edimi ve süreci) ve anlatı (anlatılan şey) arasındaki farklılığa dikkatimizi çeker. Özyaşamöykülerinde olduğu gibi kendimle ilgili bir hikâye anlattığım zaman hikâyeyi anlatan birinci tekil şahıs "Ben" ile betimlediğim "Ben" bir anlamda özdeştir, ama bir anlamda da farklıdır. Bu paradoksun edebiyat dışında da ilginç içerimleri vardır. Bunlara ilerde değineceğiz.

***

Yapısalcılık ne kazandırmıştır? Her şeyden önce yapısalcılık edebiyatı *demistifiye etmiştir*. Greimas ve Genette'ten sonra üçüncü dizedeki kılıçların sesini duymak veya *The Hollow Men**'i okuduktan sonra bir korkuluk olmanın ne anlam taşıdığını hissetmek zorlaşmıştır. Edebiyat yapıtını da tüm dil ürünleri gibi herhangi bir bilim nesnesi gibi sınıflandırıp incelenebilecek bir *yapı* olarak kabul eden bu eleştiri öznel gevezelikleri engellemiştir. Şiirin aynı insan gibi canlı bir özü, dokunulmaması gereken bir ruhu olduğu yolundaki Romantik önyargının maskesi, örtük bir teoloji, edebiyatı bir fetişe dönüştürüp, "doğal olarak" duyarlı olan eleştirel elit zümrenin otoritesini pekiştiren, rasyonel araştırmaya karşı duyulan batıl bir korku olduğu gösterilerek düşürülmüştür. Ayrıca, yapısalcı yöntem edebiyatın benzersiz bir söylem biçimi olduğu iddiasını da sorgulamıştır. Sadece Philip Sidney'in yapıtlarında değil Mickey Spillane'de de aynı derin yapılara rastlanabildiğine göre edebiyata ontolojik olarak ayrıcalıklı bir statü vermek artık pek kolay değildi. Yapısalcılığın gelişmesiyle birlikte, 20.yy. Avrupası'ndaki büyük estetlerin ve hümanist edebiyat hocalarının dünyası (Croce, Curtius, Auerbach, Spitzer ve Wellek'in dünyası) miyadını doldurdu.[6] Geniş bilgiye yaratıcı görüşe ve kozmopolit bir inceleme alanına sahip bu insanlar, tarih perspektifinde 20.yy ortalarındaki kar-

---

* T.S. Eliot'un ünlü bir şiiri: **Boş Adamlar**. (Y.h..n.)

6. Bkz. Benedetto Croce, **Aesthetic**, New York 1966; Erich Auerbach, **Mimesis**, Princeton, 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 1900-1950**, Londra 1966.

maşa dönemi öncesine ait yüksek Avrupa hümanizminin meşaleleri gibi görünmeye başladılar. Bu tür zengin bir kültürün yeniden yaratılamayacağı açıktı, bu kültürden bir şeyler öğrenerek zamanın geçtiğini kabullenmek ile ucuz kitapların yüksek kültürü yok ettiği ve kişi odasına çekilip okurken kapısını bekleyecek hizmetkârların artık kalmadığı "modern dünyayı" suçlayarak bu yüksek kültüre nostaljik bir yaklaşımla tutunmaya çalışmak arasında seçim yapılmalıydı artık.

Yapısalcıların insan anlamlarının "kurulmuşluğu"na yaptıkları vurgu önemli bir ilerlemedir. Anlam ne kişisel bir yaşantı ne de göklerden gelen bir oluşumdu: Anlam, belirli ortak anlamlandırma sistemlerinin ürünüydü. Soyut birey öznenin anlamın kaynağı olduğu burjuva inancına ağır bir darbe indirilmişti: Dil bireyden önce oluşmuştu ve dil bireyin değil, birey dilin ürünüydü. Anlam sonsuza dek belirlenmiş veya bir bakışta anlaşılabilecek "doğal" bir şey değildi; dünyayı yorumlama biçiminiz sizin elinizdeki dillerin bir işleviydi ve dolayısıyla değişmezlik söz konusu değildi. Anlam, kadın erkek bütün insanların sezgisel olarak paylaştıkları ve sonradan çeşitli konuşma ve yazı biçimlerinde eklemledikleri bir şey değildi: Eklemleyebileceğiniz anlam, her şeyden önce paylaştığınız yazı ve konuşma biçimine bağlıydı. Bu görüşte, içerimleri çağdaş düşünceyi derinden etkileyecek olan toplumsal ve tarihsel bir anlam kuramının tohumları yatıyordu. Artık gerçekliği "işte orada" duran bir şey, dilin sadece yansıttığı, şeylerin sabit bir düzeni olarak görmek mümkün değildi. Bu görüşe göre kelime ile nesne (şey) arasında doğal bir bağ, bu iki bölge arasında verili bir karşılıklılıklar kümesi vardı. Dilimiz bize dünyanın nasıl olduğunu gösteriyordu ve bu sorgulanamazdı. Bu rasyonalist ve ampirist dil anlayışı yapısalcılığın ellerinde epeyce hırpalandı: Çünkü eğer Saussure'ün iddia ettiği gibi işaret ile gönderge arasında ancak keyfi bir ilişki varsa o zaman bilgi hakkında nasıl bir "karşılıklılık" kuramı oluşturulabilirdi. Gerçeklik dil tarafından yansıtılmıyor, onun tarafından üretiliyordu: Dil emrimizdeki gösterge sistemlerine (veya daha doğrusu biz onların emrindeyiz) bağımlı olan dünyayı tanıma biçimiydi. Dolayısıyla yapısalcılığın sadece sonuçta bir çeşit felsefi idealizm olmasından ampirizm olmadığı kuşkusu doğmaya başladı. Gerçekliği özde dilin ürünü olarak görmesi, dünyayı insan bilincinin oluşturduğunu savunan klasik idealist öğretinin aldığı son biçimdi.

Yapısalcılık bireyi bir kenara ittiği, edebiyatın gizlerine bilimsel olarak yaklaştığı ve açıkça sağduyuyla uyuşamadığı için edebiyat ku-

rumunu sarstı. Yapısalcılığın sağduyuya karşı çıkması her zaman lehine bir puan olmuştur. Sağduyu nesnelerin sadece tek bir anlamı olduğuna ve bu anlamın da karşılaştığımız nesnelerin görünümlerinden kolayca anlaşılabileceğine inanır. Dünya büyük ölçüde bizim onu algıladığımız, gördüğümüz gibidir ve bu algılama süreci açık seçik ve doğal bir süreçtir. Güneşin dünyanın etrafında döndüğünü biliyoruz çünkü bu dolaşımı görürüz. Çeşitli dönemlerde sağduyu büyücülerin yakılmasını, koyun hırsızlarının asılmasını ve öldürücü mikrop korkusu ile Yahudilere yanaşmamayı buyurmuştur, ancak bu cümlenin kendisi pek sağduyusal sayılmaz çünkü sağduyu kendinin tarihsel olarak değişmez olduğuna inanır. Açık seçik görünen anlamın mutlaka gerçek anlam olması gerekmediğini savunan düşünürler genellikle küçümsenmişlerdir. Kopernik'in ardından toplumsal süreçlerin gerçek anlamlarının bireylerin "ötesinde" olduğunu iddia eden Marx gelir ve Marx'tan sonra da Freud sözcük ve eylemlerimizin, gerçek anlamlarını bilincin kavrayamayacağını iddia etmiştir. Yapısalcılık gerçeklik ile bizim ona ilişkin yaşantımızın birbirlerinden farklı oldukları inancının modern varisidir; böyle olunca da dünyanın kendi denetimlerinde olmasını, kendi tek anlamlarını yüzeyde taşımasını ve onlara kendi dillerinin lekesiz aynasını vermesini isteyenlerin ideolojik güvenliğini tehdit etmiştir. En "gerçek" olan yaşantılanandır ve bu zengin, incelikli, karmaşık yaşantının yuvası da edebiyatın kendisidir görüşünü savunan edebi hümanistlerin ampirizmini çökertir. Yapısalcılık Freud gibi bizim en mahrem yaşantımızın bile yapının etkisi olduğu yollu şok edici hakikati gösterir.

Yapısalcılığın, toplumsal ve tarihsel bir anlam kuramının tohumlarını taşıdığını belirtmiştim ancak bu tohumlar tümüyle yeşeremediler. Çünkü bireylerin sayesinde yaşadıkları gösterge sistemlerinin, kültüre bağlı olarak değiştiği kabul edilse bile bu sistemlerin işleyişlerini yöneten derin yasalar değişmezler. En "katı" yapısalcılık biçimlerine göre, bu derin yasalar herhangi bir kültürü aşan ve Lévi-Strauss'a göre insan beyninin yapılarında yerleşik olan kolektif zihniyette içerilmektedir. Kısaca yapısalcılık, tüyler ürpertici ölçüde tarih-dışıydı: Soyutladığını savunduğu zihin yasaları (koşutluk, karşıtlık, ters çevirme vb) insan tarihindeki somut farklılıklardan etkilenmeyen genel bir düzeyde işliyorlardı. Olimpos dağının yükseliklerinden bütün zihinler aynı görünüyordu. Edebi metnin temelindeki kural-sistemlerini belirleyen yapısalcılığın oturup bundan sonra ne yapacağını düşünmekten başka

bir işi kalmamıştı. Yapıtı ele aldığı gerçekliklerle veya onu üreten koşullarla veya yapıtı inceleyen okurlarla ilişkisi içersinde düşünmek söz konusu değildi, çünkü yapısalcılığın ilk işi bu tür gerçeklikleri paranteze almak olmuştu. Dilin yapısını açıklamak için Saussure, ilkin dilin anlattığı gerçekliği bastırmış ya da unutmuştu. Göstergenin yapısını daha iyi inceleyebilmek için, işaret ettiği gönderge veya gerçek nesne askıya alınıyordu. Bu davranış Husserl'in gerçek nesneyi paranteze alarak zihnin o nesneyi yaşantılamasını incelemesine benzer. Temelde farklı olsalar bile yapısalcılık ve fenomenoloji maddi dünyayı bizim ona ilişkin bilincimizi aydınlatabilmek için dışlamaları açısından birbirlerine benzerler. Çünkü bilincin bizim gerçeklik içindeki hareket tarzımızdan ayrı düşünülemeyeceğine *pratik* olduğuna inanan kişi için böyle bir tavır sonuçta kendi kendini çürütecektir. Bu, kan dolaşımını incelemek için birini öldürmeye benzer.

Ancak söz konusu olan yalnızca "dünya" kadar genel bir şeyi dışlamak değildi: Sorun kesinliğin zor elde edilebilir gibi göründüğü bir dünyada belirli bir kesinlik keşfetmekti. Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri* kitabını oluşturan konferanslar Avrupa'ya Saussure'ün kendisinin tanık olacak kadar yaşamadığı 1907 ile 1911 yıllarındaki tarihsel çöküşün eşiğinde dağıtıldı. Bu yıllarda Saussure'ün yaşadığı Cenevre kentinden pek uzakta olmayan bir Avrupa merkezinde Husserl, temel fenomenoloji öğretilerini formüle ediyordu. Aynı dönemde veya birkaç sene sonra 20.yy İngiliz edebiyatının başlıca yazarları (Yeats, Eliot, Pound, Lawrence, Joyce) kendi kapalı simgesel sistemlerini geliştirerek, "eşzamanlı" yapılara temel oluşturmak, tarihsel gerçekliği denetleyip açıklayacak, ayrıntılı modeller sağlamak için gelenek, teozofi, erkek ve kadın ilkeleri, Ortaçağcılık ve mitoloji gibi kavramları işliyorlardı. Saussure'ün kendisi de *langue* sisteminin temelinde "kolektif bilincin" var olduğunu ileri sürmüştü. İngiliz edebiyatı yazarlarının mitolojiye başvurarak çağdaş tarihten kaçtıklarını görmek zor değildir, ancak bu kaçış bir yapısalcı dilbilim metninde veya içrek bir felsefi yazıda daha az belirgindir.

Bu kaçış belki de en çok yapısalcılığın tarihsel değişim sorunu karşısında duyduğu sıkıntıda gözlemlenebilir. Saussure, dilin bir dizisel sistemden diğerine geçerek geliştiğini savunuyordu. Bu, bir Vatikan görevlisinin, "Papanın doğum kontrolü sorunuyla ilgili bildirgesinin sonuçta daha önceki öğretiyi onaylar mahiyette olsa da olmasa da, kilise bir kesinlik durumundan başka bir kesinlik durumuna geçmiş-

tir" demesine benzer. Saussure'e göre tarihsel değişim yalnızca dilin tekil öğelerini etkiler ve zaten ancak öğeleri tek tek etkileyebildiği için bütünü de etkileyebilir: Bir bütün olarak dil bu tür rahatsızlıklara alışmak için kendini yeniden düzenleyecektir (bu tahta bir bacakla yaşamayı öğrenmeye veya Eliot'ın geleneğinin yeni bir başyapıtı kabul etmesine benzer). Bu dilsel modelin kökeninde belirli bir insan toplumu görüşü yatar. Temelinde çelişkisiz bir sistemde değişiklik bir rahatsızlık, dengesizlik yaratır ama sistem bir süre sarsıldıktan sonra dengesini yeniden bulacak ve değişimi kendi içinde eritecektir. Saussure'e göre dilsel değişim "anlaşılmaz" bir rastlantı sonucu oluşur ve değişimin sistematik olarak nasıl kavranabileceğini ancak daha sonraki Biçimciler açıklamışlardır. Jakobson ve çalışma arkadaşı Yury Tynyanov edebiyat tarihinin bir sistem oluşturduğunu ve bu sistem içinde belli bir dönemde bazı biçim ve türlerin "egemen" olduğunu ileri sürdüler. Edebi gelişim bu hiyerarşik sistemdeki kaymalarla ilerliyordu, yani daha önce egemen olan bir biçim ikinci plana itiliyordu ya da ikincil durumda olan bir biçim egemen oluyordu. Bu sürecin itici gücü *yabancılaştırma* idi: Egemen bir edebi biçim yıpranmış ve "özelliğini yitirmiş" ise -örneğin biçimin bazı aygıtlarını gazetecilik gibi bir alttür devralmışsa ve biçimin bu tür yazılarla arasındaki farklılığı belirsizleştirmiş ise- daha önce ikincil durumda olan bir biçim ortaya çıkıp bu durumu "*yabancılaştıracaktır*". Tarihsel değişim, sistem içindeki sabit öğelerin zamanla yeniden düzenlenmesidir: Hiçbir şey yok almaz sadece öteki öğelerle farklı ilişkilere girerek şekil değiştirir. Jakobson ve Tynyanov sistemin tarihinin de bir sistem olduğunu, artzamanlı olanın, eşzamanlı olarak incelenebileceği görüşünü paylaşırlar. Toplum bir sistemler (veya Biçimcilerin deyişiyle "diziler") kümesinden oluşur ve bu sistemlerin kendi içsel yasaları vardır ve diğerlerinden görece özerk olarak gelişirler. Bununla birlikte çeşitli diziler arasında "karşılıklı-ilişkiler" vardır: Herhangi bir dönemde edebi diziler ilerleyebilecekleri çeşitli olası yollarla karşılaşacaklardır, ancak gerçekte hangi yolun seçildiği edebi sistem ile başka tarihsel diziler arasında karşılıklı-ilişkilerin sonucudur. Bu, daha sonraki yapısalcıların hepsinin benimsediği bir iddia olmadı: Ele aldıkları nesneye kesinlikle "eşzamanlı" olarak yaklaştıkları için tarihsel değişim aynı Romantik simge gibi açıklanamaz bir olgu haline geldi.

Yapısalcılık geleneksel edebiyat eleştirisine bazı görüşleriyle farklılık getirmekle birlikte bazı noktalarda bağlı kaldı. Gördüğümüz

gibi dile yaklaşımının içerimleri radikal olsa da, bu zaten akademisyenler için tanıdık bir takınaktı. Ortada gerçekten dilden başka bir şey yok muydu? O halde cinsellik, emek ve siyasi iktidar ne oluyordu? Bu gerçekler bir söylemde yoğun bir biçimde yer alabilirler ancak kesinlikle söyleme indirgenemezler. Dilin bu kadar "öne çıkmasını" hangi politik koşullar belirlemiştir? Yapısalcıların ebedi metni kapalı bir sistem olarak ele almaları Yeni Eleştirinin metne soyut bir nesne olarak yaklaşmasından gerçekten çok mu farklıydı? Edebiyatın toplumsal bir *pratik*, zorunlu olarak ürünün kendisi tarafından tüketilmeyen bir *üretim* biçimi olduğu kavramına ne olmuştu? Yapısalcılık bu ürünü parçalara ayırabilirdi, ama ürünü oluşturan maddi koşulları araştırmayı reddediyordu, çünkü bu bir "köken" mitine teslim olmak anlamına gelebilirdi. Ayrıca çoğu yapısalcı, ürünün gerçekte nasıl tüketildiğini, insanlar edebiyat yapıtlarını okuduklarında neler olduğunu ve bu yapıtların toplumsal ilişkiler bütünü içersinde oynadıkları rollerini önemsemiyorlardı. Ayrıca, yapısalcılığın gösterge sisteminin *bütünlüklü* yapısını vurgulaması yapıtı, "organik birlik" olarak görmenin başka bir biçimi değil miydi? Lévi-Strauss, mitleri gerçek toplumsal çelişkilerin hayali çözümleri olarak görüyordu; Yuri Lotman şiirin nasıl karmaşık, organik bir bütünlük oluşturduğunu göstermek için sibernetik imge örgüsünden yararlanıyordu; Prag okulu yapıtı, içinde tüm parçaların bütüne hizmet ettiği "işlevselci" bir yaklaşımla ele alıyordu. Geleneksel eleştiri kimi zaman yapıtı temelde yazarın ruhuna açılan bir pencereye indirgemişti. Yapısalcılık ise yapıtı evrensel zihne açılan bir pencere olarak ele alıyordu. Metnin kendisinin "maddiliği", ayrıntılı dilsel süreçleri yok olma tehlikesi içindeydi: Bir yazı parçasının "yüzeyi", gizli derinliklerinin itaatkâr bir yansımasından başka bir şey değildi. Lenin'in "görünümlerin gerçekliği" olarak adlandırdığı gerçeklik dikkate alınmıyordu: Yapıtın bütün "yüzeysel" özellikleri, eserin bütün yönlerini şekillendiren tek bir merkezi anlama, "öze" indirgeniyordu ve bu öz artık yazarın ruhu veya kutsal ruh değil "derin yapının" kendisiydi. Metin bu derin yapının sadece "kopya"sıydı. Yapısalcı eleştiri de bu kopyanın kopyası. Geleneksel eleştirmenler manevi bir elit oluşturmuşlardı, yapısalcılar da "sıradan" okuru çok aşan bilgilerle yüklü bilimsel bir elit oluşturuyorlardı.

Yapısalcılık gerçek nesneyi paranteze alırken insan öznesini de paranteze almıştı. Aslında yapısalcı tasarıyı tanımlayan, bu çift harekettir. Yapıt ne bir nesneye gönderme yapar, ne de birey öznenin dışa-

vurumudur; bu yolların ikisi de kapatılmıştır ve geriye sadece kurallar sistemi kalır. Bu sistemin bağımsız bir yaşamı vardır ve bireysel amaçların çağrısına kulak asmaz. Yapısalcılığın birey özneye yaklaşımı sorunludur demek oldukça ılımlı bir yaklaşım olacaktır: Birey özne tamamen tasfiye edilmiş ve kişisel olmayan bir yapının işlevine indirgenmiştir. Başka bir deyişle yeni özne gerçekte *sistemin kendisiydi* ve bu sisteme geleneksel bireyin bütün özellikleri (özerklik, iç-düzeltim, birlik gibi) verilmişti. Yapısalcılık anti-hümanisttir; bu, yapısalcıların çocukların şekerlerini çaldıkları anlamına gelmez, yalnızca anlamın bireyin "yaşantısı"nda başlayıp bittiği mitini reddederler. Hümanist geleneğe göre anlam benim veya bizim birlikte yarattığımız bir şeydir; ama onu yöneten kurallar olmadan anlamı nasıl üretebiliriz? Ne kadar geriye gidersek gidelim, anlamın kökenini ne denli bulmaya çalışırsak çalışalım yine de her zaman bir yapı bulunduğunu göreceğiz. Bu yapı yalnızca sözün *sonucu* olamaz çünkü eğer yapı olmasaydı nasıl tutarlı bir biçimde konuşabilirdik? Saussure'ün açıkça gösterdiği gibi hepsinin başlangıcı olan bir ilk gösterge bulamayız, çünkü her gösterge kendisinden farklı olan başka bir göstergeyi öngerektirir ve o gösterge de yine başka bir göstergeyi vb. Lévi-Strauss, dil eğer "doğmuşsa" "bir çırpıda" doğmuş olması gerekir diye düşünür. Hatırlayacağınız gibi Roman Jakobson'un iletişim modelinde iletilen mesajın kaynağı olan bir konuşucu vardır; ama bu konuşucu nasıl ortaya çıkmıştır? Bir mesaj iletebilmesi için kişinin zaten dil tarafından oluşturulmuş olması gerekir. Başlangıçta söz vardı.

Dili bu şekilde görmek dili sadece zihnin "dışavurumu" olarak görmeye göre önemli bir ilerlemedir. Ancak yine de bazı önemli sorunlara yol açar. Çünkü bireysel bir dışavurum olarak pek anlaşılamaz ama yine de dilin bir şekilde insan özneleri ve onların amaçlarıyla ilgili olduğu kesindir ve işte yapısalcılar da bunu açıklamazlar. Şimdi daha önce söz ettiğim duruma dönelim: Oda cereyan yaptığında kapıyı kapatmanızı söylemiştim. Sözlerimin taşıdığı anlamın benim kişisel amacımdan bağımsız olduğunu yani anlamın benim zihinsel sürecimden çok dilin bir işlevi olduğunu söylemiştim. Somut bir durumda sözcükler benim onlara yüklemek istediğim anlam dışında bir anlam taşıyabilirler. Ancak seni sandalyeye bağlamak için yirmi dakika uğraştıktan sonra kapıyı kapamanı söylersem ne olur? Ya kapı zaten kapalı ise ya da ortada hiç kapı yoksa? O zaman haklı olarak bana "Ne demek istiyorsun?" diye sorabilirsin. Bu, senin *benim sözcüklerimin*

anlamını anlayamadığını göstermez; yalnızca sözcüklerimin *anlamını* anlayamamışsındır... Bu durumda sözlük de bir işe yaramaz. Bu durumda "Ne demek istiyorsun?" gibi bir soru bir insanın amaçlarını sormak anlamına gelir ve amaçları anlamadığım takdirde kapıyı kapa talebi anlamsızlaşır.

Bununla birlikte amacımı sormak mutlaka zihnime sızıp oradaki zihinsel faaliyetlerimi gözlemlemek anlamına gelmez. Amaçları E.D.Hirsch'in algıladığı gibi temelinde kişisel "zihinsel edimler" olarak görmek zorunlu değildir. Yukarıdaki gibi bir durumda "Ne demek istiyorsun?" sorusu sözlerimin ne tür etkiler getireceğini sormaktır: Kafatasının içindeki hayaletimsi itkileri öğrenme çabası değil, durumun kendisini anlamanın bir biçimidir. Benim amacımı anlamak bağlamla ilgili olarak konuşma ve davranışımı kavramaktır. Biz bir dil parçasının "amaçlarını" anladığımız zaman, o dil parçasını bir anlamda *yönlendirilmiş* ve belirli etkiler elde etmek için yapılaşmış olarak yorumlarız; ve bunların hiçbiri dilin içinde işlediği pratik koşulları kavramadan anlaşılamaz. Bu, dili nesne olarak değil bir pratik olarak görmektir; tabii ki insan öznesi olmadan hiçbir pratik var olamaz.

Dili bu şekilde ele almak yapısalcılığa, en azından en klasik yapısalcılık biçimlerine oldukça yabancıdır. Belirttiğim gibi Saussure insanların gerçekte ne söyledikleriyle değil, söylediklerine imkân sağlayan yapıyla ilgilenir: *Parole*'u (söz) değil *langue*'ı (dil) inceler. Saussure'e göre langue nesnel bir toplumsal olgu, parole ise bireyin kuramı yapılamayan rastgele sözleridir. Ancak bu dil anlayışı da bireyler ve toplumlar arasındaki ilişkilerin belli, sorgulanabilir bir biçimde kavramsallaştırılmasını içerir. Bu anlayışa göre sistem belirlenmiş, birey ise özgürdür; toplumsal baskı ve belirleyiciler gerçek konuşmamızı etkileyen etkin güçler değil, bir şekilde karşımızda duran monolitik bir yapıdır. Söz konusu anlayış bireyin sözünün, *parole*'un bizi toplumsal bir değer ve amaçlar bütünü içersinde diğer konuşmacı ve dinleyicilerle birlikte saran, kaçınılmaz biçimde toplumsal ve "diyalojik" olan bir olay değil bireysel bir olay olduğunu varsayar. Saussure en can alıcı noktasında, somut toplumsal bireylerin gerçek konuşma, yazma, dinleme ve okuma gibi dilsel üretim noktasında,dili toplumsallığından soyutlar. Dil sisteminin sınırları, gerçek iletişim edimimizde ürettiğimiz, değiştirdiğimiz ve dönüştürdüğümüz güçler değil genellikle verili, sabit ve *langue*'a ait olgular olurlar. Birçok klasik burjuva modelinde olduğu gibi, Saussure'ün birey ve toplum mo-

delinde de hiçbir ara terimin, bir bütün olarak dilsel sistem ile tek tek konuşmacılar arasında hiçbir dolayımın olmadığını da fark ederiz. Bir kimsenin sadece "toplumun bir üyesi" değil de, aynı zamanda kadın, tezgâhtar, anne, göçmen, Katolik ve silahsızlanma kampanyasında çalışan biri olabileceği hasır altı ediliverir. Bunun dilsel karşılığı da - aynı anda, belki de birbirleriyle çelişen birkaç farklı "dil"e sahip olduğumuz olgusu- görmezlikten gelinmiştir.

Yapısalcılıktan uzaklaşmak, Fransız dilbilimcisi Emile Benveniste'nin terimini kullanırsak "dilden" "söyleme" kaymakla mümkün olmuştur.[7] "Dil", öznesiz bir göstergeler sistemi olarak "nesnel bir yaklaşımla" ele alınan bir konuşma veya yazmadır. "Söylem", söyleyiş olarak kavranan, konuşan ve yazan özneler ve dolayısıyla da okur ve dinleyicileri gerektiren bir dildir. Bu anlayış dilin kaşlarımızın bize ait olması gibi bizden bir parça olarak düşünüldüğü yapısalcılık öncesine dönüş değildir. Aynı şekilde, dili temelinde yalıtılmış olan bireyler tarafından kendi dil öncesi yaşantılarını anlatmak için kullanılan bir araç olarak gören klasik, "sözleşme olarak" dil modelinden de farklıdır. Bu, gerçekte burjuva bireyciliğinin tarihsel gelişimiyle yakınen ilişkili olan ve dili bir "pazar" olarak gören bir dil anlayışıydı: Anlam benim malımdı ve dil de para gibi anlam- malımı, kendi anlamının özel sahibi olan başka bir bireyle değiş tokuş etmemi sağlayan işaretler kümesiydi. Bu ampirist dil kuramına göre, mübadele edilen şeyin gerçek mal olup olmadığını anlamak zordur: Zihnimdeki kavrama sözsel bir gösterge iliştirerek oluşturduğum paketi; gönderdiğim göstergeye bakarak benim kavramımın karşılığı olan bir kavram bulmak için kendi sözsel sistemini araştıran birine gönderiyorduysam kişinin göstergelerle kavramları benin gibi birleştirip birleştirmediğini nasıl bilebilirdim? Belki de sistematik olarak birbirimizi her zaman yanlış anlıyorduk. Laurence Sterne, bu görüşün İngiltere'nin standart dil felsefesi haline gelmesinden kısa bir müddet sonra bu ampirist modelin komik potansiyelini kullanan *Tristram Shandy* adlı bir roman yazdı. Yapısalcılığın eleştiricileri için, kavramları göstergeleri iletme aracı olarak değil de, göstergeleri kavrama dayalı olarak inceleyen o üzücü duruma düşmek söz konusu değildi. Söz konusu olan insan öznesini yok sayan bir anlam kuramının çok ilginç olmasıydı. Bundan önceki anlam kuramla-

---

7. Bkz. **Problems in General Linguistics**, Miami 1971.

rı dogmatik bir ısrarla yazarın veya konuşmacının amacını yorum için en temel şey saydıkları için çok sınırlı kalmışlardı. Bu dogmatizme karşı çıkarken, amacın var olmadığını iddia etmek; amacın her zaman söylemin *egemen* yapısı olduğu iddiasının keyfiliğini belirtmek yeterliydi.1962'de Roman Jakobson ve Claude Lévi-Strauss, Charles Baudelaire'in *Les Chats* şiirinin yüksek yapısalcı pratiğin klasiği haline gelen bir analizini yayımladılar.[8] İncelemede şairin semantik, sentaktik ve fonolojik düzeylerinden çıkartılan ve bireysel fonemlere kadar uzanan eşdeğerlikler ve karşıtlıklar dizisi çıkartılmıştı. Ancak Michael Riffaterre'ın bu eleştiriye yönelttiği meşhur cevabında belirttiği gibi, en dikkatli okur bile Jakobson ve Lévi-Strauss'un tanımladıkları bazı yapıları fark edemez.[9] Ayrıca, incelemede okuma süreci hiç dikkate alınmamıştı: Metin eşzamanlı olarak, zaman içindeki bir hareketten çok mekân içindeki bir nesne gibi ele alınmıştı. Şiirdeki belli bir anlam bizim geri dönüp önceden öğrendiklerimizi gözden geçirmemize neden olacaktır; tekrarlanan bir kelime veya imge, tam da tekrar edildiği için ilk anlamından farklı bir anlam taşıyacaktır. Hiçbir olay ikinci defa tekrarlanamaz çünkü bir kere olmuştur. Riffaterre, Baudelaire denemesinin, kelimelerin ancak metinlerin dışına çıkıp kültürel ve toplumsal kodlar belirlendiği zaman anlaşılabilen önemli yananlamlarını görmezlikten geldiğini söyler; yazarların yapısalcı varsayımları böyle bir genişletmeyi engellemiştir. Gerçek bir yapısalcı yaklaşımla şiiri bir "dil" olarak ele alırlar; Riffaterre okuma sürecini ve yapıtı algıladığımız kültürel durumu göz önüne alarak, şiiri "söylem" olarak kabul etme yolunda bir adım atmıştır.

Saussure'cü dilbilimin en önemli eleştiricilerinden birisi olan Rus felsefeci ve edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin, meslektaşı V.N.Voloşinov'un ismini kullanarak 1929'da *Marxism and the Philosophy of Language (Marksizm ve Dil Felsefesi)* adlı öncü bir yapıt yayımladı. Bakhtin, aynı zamanda Rus Biçimcilerinin en inandırıcı eleştirilerinden biri olan ve 1928'de Bakhtin ve P.N.Medvedev imzalarıyla yayımlanan *The Formal Method in Literary Scholarship (Edebiyat Çalışmalarında Biçimci Yöntem)* kitabından da büyük ölçüde sorumludur. Saussure'ün "nesnelci" dilbilimine şiddetle karşı çıkan, ancak aynı derecede "öznel" seçenekleri de eleştiren Bakhtin,

---

8. Bkz. Michael Lane (ed.), **Structuralism: A Reader**, Londra 1970.

9. Bkz. Jacques Ehrmann, **Structuralism**, New York 1970.

dikkati soyut *langue* sisteminden belirli toplumsal bağlamlardaki bireylerin somut söyleyişlerine (utterance) yöneltti. Dil temelinde "diyalojik" olarak ele alınmalıydı: Dil ancak bir başka dile doğru kaçınılmaz yönelişi içersinde kavranabilirdi. Gösterge sabit bir birim olarak (sinyal gibi) değil de özgül toplumsal koşullarda kendi içersinde yoğunlaştırdığı çeşitli toplumsal tonlar, değerlendirmeler ve yananlamlar tarafından anlamı dönüştürülen ve değiştirilen bir sözün etken bileşimi olarak ele alınmalıydı. Bu değerlendirmeler ve yananlamlar sürekli değiştiği, "dilsel topluluk" aslında *heterojen* bir topluluk olduğu için, Bakhtin'e göre gösterge verili bir yapıdaki tarafsız bir öğe değil mücadele ve çelişkinin odak noktasıydı. "Göstergenin ne anlama geldiğini" sormak yeterli değildi. Çatışan toplumsal grup, sınıf, birey ve söylemler göstergeyi kendilerine mal ederek ona kendi anlamlarını vermek istedikleri için, önemli olan göstergenin değişken tarihini araştırmaktı. Kısaca dil monolitik bir sistem değil ideolojik bir çatışma alanıydı; aslında onlarsız hiçbir değer ve düşünce var olamayacağı için göstergeler ideolojinin maddi araçlarıydı. Bakhtin dilin "görece özerkliğine", yani dilin yalnızca toplumsal çıkarların yansıması olarak algılanamayacağı olgusuna saygı gösterirdi; ancak belirli toplumsal ilişkilerle sınırlı olmayan bir dilin bulunmadığını ve bu toplumsal ilişkilerin daha geniş politik, ideolojik ve ekonomik sistemlerin bir bölümü olduğunu vurguladı. Sözcüklerin anlamı dondurulmamıştır, aksine sözcükler çok-vurgulu* (multiaccentual) dur: Sözcükler her zaman bir insan öznesinin bir başkası için söylediği sözlerdi ve bu pratik bağlam sözcüklerin anlamlarını biçimlendiriyor ve farklılaştırıyordu. Ayrıca bütün göstergeler maddi olduğu için (gövde veya otomobil kadar maddi) ve onlar olmadan hiçbir insan bilinci var olamayacağı için, Bakthin'in dil kuramı aynı zamanda maddeci bir bilinç kuramının temelini oluşturmuştur. İnsan bilinci bu ilişkilerden kopuk, kapalı bir iç alan değil öznenin başka öznelerle arasındaki etkin, maddi ve semiyotik ilişkisi *idi*; bilinç de dil gibi aynı anda öznenin hem "dışında hem de "içindeydi". Dil "dışavurum", "yansıma" veya soyut bir sistem olarak değil, işare-

---

*Kelimelerin birden çok anlamı ve kullanımı olduğu ve onları kullanan kişi veya grupların bunlardan bazılarını vurguladığı düşünülürse, her kelimenin tarihi birden çok vurguyla doludur. Bu yüzden çok-vurgulu karşılığını önerdik. (Y.h.n.)

tin maddi varlığının toplumsal bir çatışma ve diyalog süreciyle anlama dönüştüğü maddi bir üretim aracı olarak ele alınmalıydı.

Bu radikal anti-yapısalcı görüş zamanımızda birçok önemli çalışmaya öncülük etmiştir. [10] Ayrıca bu görüşün "ideoloji" gibi yabancı kavramlarla ilgilenmeyen Anglo Saxon dil felsefesi akımı ile az da olsa bir ilişkisi vardır. Söz-eylem kuramı olarak bilinen bu akım, İngiliz filozofu J.L.Austin'in *How to Do Things with Words* (*Sözcüklerden yararlanmanın yolu*) (1962) adlı yapıtıyla başlamıştır. Austin dilimizin tamamının gerçekliği betimlemediğini fark etmişti: Bazıları bir şeyin yapılmasını sağlamayı amaçlayan "edimsel" (performative) konuşmalardı. "İyi olacağıma söz veriyorum" veya "Sizi karı koca ilan ediyorum" gibi söz *içinde* bir şey yapan "edimsel"* (illocutionary) eylemler vardır. Ayrıca söz *ile* belli bir etkiyi sağlayan "etkisel" (perlocutionary) eylemler vardır. Ben sözlerimle sizi ikna edebilirim veya korkutabilirim. Sonuçta Austin bütün dilin edimsel olduğunu kabul eder: Olgu cümleleri veya "saptayıcı (constative) dil bile bilgi verme veya onaylama eylemleridir ve bilgi iletmek de bir gemiyi isimlendirmek kadar bir "edim"di. Edimsel eylemlerin geçerli olmaları için belirli uzlaşımlara gerek vardır: İlkin bu tür cümleleri söylemeye yetkili olmalıyım, konuya ciddiyetle yaklaşmalıyım, koşullar uygun olmalı, işlemler doğru olarak yürütülmeli vb. Bir porsuğu vaftiz edemem ve üstelik de rahip de değilsem işleri daha da kötüleştiririm. (Bu vaftiz imgesini, Austin'in uygun koşullar, doğru işlemler vs ile ilgili söylediklerinin teolojik kutsal geçerlilik tartışması ile tuhaf ancak önemli sayılabilecek bir benzerliği olduğu için seçtim) Edebiyat yapıtlarının söz-eylemler veya söz-eylemlerinin taklitleri olarak görülebileceğini anladığımızda, bu tartışmaların edebiyat ile de ilgili olduğunu anlayabiliriz. Edebiyat dünyayı tanımlar gibi görünebilir ve bazen de gerçekten tanımlar, ancak gerçek işlevi edimseldir: Okurda belli etkiler uyandırmak için dili belli uzlaşımlar çerçevesinde kullanır. Söz içinde

---

10. Bkz. Michel Pécheux, **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.

* Bu karşılıkları Akşit Göktürk'e borçluyuz. Bkz. **Okuma Uğraşı**, s.40, İstanbul 1980 (Y.h.n.)

bir şey yapar: Bu kendi içinde bir çeşit maddi pratik olarak dil, toplumsal eylem olarak söylemdir. "Saptayıcı" önermeleri doğru veya yanlış olan tümceleri incelerken bunların bir çeşit eylem olmalarından gelen gerçeklik veya etkinliklerini bastırmaya eğilimliyizdir; edebiyat bize bu dilsel gösteri duygusunu en dramatik biçimde sunar çünkü var olduğunu iddia ettiği şeyin gerçekte var olup olmaması önemsizdir.

Söz-eylem kuramının hem kendi içinde hem de bir edebiyat modeli olarak bazı eksiklikleri vardır. Böyle bir kuramın bir dayanak bulmak için eninde sonunda fenomenolojinin eski "amaçlı özne"sine başvurması kaçınılmazdır, zaten bu kuram dili de sağlıksız bir biçimde, yani kimin kime hangi koşullarda ne söylediğinden ibaretmiş gibi alır.[11] Austin'in analizinin nesnesi kendi deyişiyle "bütün söz durumlarındaki bütün söz-eylemlerdir"; ancak Bakhtin bu eylem ve durumların söz eylem kuramının sandığından daha karmaşık olduğunu gösterir. "Gerçek konuşmaları" edebiyat modeli olarak kullanmak da aynı şekilde tehlikelidir. Çünkü edebi metinler tabii ki, gerçekten söz eylemleri değildirler: Flaubert gerçekten benimle konuşmaz. Edebi metinler "sözde" veya "örtük" söz eylemlerdir yani söz-eylemlerin "taklitleridir" ve bu nedenle de Austin bu tür eylemleri "ciddi-olmayan" ve kusurlu eylemler olarak nitelendirmiştir. Richard Ohmann edebi metinlerin aslında hiçbir zaman var olmayan söz-eylemleri taklit etme veya temsil etme özelliklerini "edebiyatı"ı tanımlamak için kullanılmıştır, ancak bu tanım genelde "edebiyat" sözcüğünün çağrıştırdığı her şeyi kapsamına almaz.[12] Edebiyat söylemini insan öznesinden yola çıkarak inceleme tarih içindeki gerçek yazar, tarih içindeki belirli bir okur gibi *gerçek* insan öznesinden yola çıkmak demek değildir. Bunu bilmek önemli olabilir ancak bir edebiyat yapıtı gerçekten "varolan" bir diyalog veya monolog değildir. Edebiyat yapıtı herhangi bir özgül "varolan" ilişkiden soyutlanmış ve dolayısıyla farklı okurların yeniden yorumlama ve "yeniden yazmalarına" açık bir dil parçasıdır. Yapıt ilerde nasıl yorumlanacağını "önceden bilemez", karşılıklı konuşmada sınırlayabileceğimiz veya sınırlamaya çalışacağımız yorum olasılıklarını denetleyemez ve sınırlayamaz. "Anonimliği" onun başı-

11. Bkz. Jacques Derrida, "Limited Inc", **Glyph** 2, Baltimore ve Londra 1977.

12. Bkz. Richard Ohmann, "Speech Acts and the Definition of Literature", **Philosophy and Rhetoric** 4 (1971).

na gelen talihsiz bir kaza değil, yapısının bir parçasıdır; ve dolayısıyla "yaratıcı" olmak-kişinin kendi anlamlarının "kökeni" olması ve onlara "hâkim olması" bir mitten ibarettir.

Bu durumda bile bir edebiyat yapıtının "özne konumları"nı oluşturduğu söyleyebilir. Homer benim şiirlerini okuyacağımı bilemezdi, ama kullandığı dil belirli biçimlerde oluşturulduğu için kaçınılmaz olarak okura belirli "konumlar", yapıtı yorumlayabileceği belirli noktalar sunar. Bir şiiri anlamak, şiir dilinin belirli konumlardan okura doğru "yöneltildiğini" kavramak demektir: Okurken, bu dilin bizde uyandırmak istediği etkileri ("amaç"), hangi söz sanatlarını kullanmaya elverişli bulduğunu, kullandığı şiirsel taktik çeşitlerini belirleyen varsayımları ve bu varsayımların gerçeklik karşısında hangi tavırları ima ettiğini belirleriz.Bunların hiçbirinin tarihteki gerçek yazarın amaç, tavır ve varsayımlarıyla özdeş olması gerekmez. William Blake'in *Songs of Innocence and Experience* (Masumiyet ve Deneyim Şarkıları)'ı kendisinin "dışavurumu" olarak okumaya çalışınca aynı varsayımları paylaşmak gerekmediği açıkça belli olur. Yazarı hiç tanımayabiliriz veya yapıtın birkaç yazarı olabilir (*Casablanca*'nın veya Book of Isaiah'ın "yazarı" kimdir) veya belirli bir toplumda yazar olmak belirli bir "konumda" yazmak anlamına gelebilir. Dryden "serbest nazım"la yazsaydı şair sayılamazdı. Bu metinsel etkileri, varsayımları, taktikleri ve yönlenmeleri anlamak yapıtın "amacını" anlamaktır. Ve bu taktik ve varsayımlar birbirleriyle tutarlı olmayabilirler: Metin birbirleriyle çelişen veya karşıt çeşitli "özne konum"larından okunabilir. Blake'in *Tyger* şiirini okurken dilin nereden geldiğini ve neyi amaçladığını bulma süreci kendimize okur olarak bir "özne konumu" oluşturma sürecinden ayrılamaz. Şiirin tonu, belagat taktikleri, imge örgüsü ve varsayımları ne tür bir okuru ima eder? Şiir bunu ne şekilde benimsemenizi bekler? Önermelerini yüzey değerleriyle kabul edip bizi okur olarak anlama ve onaylama konumuna yerleştirmeyi mi umar yoksa bizi kendi sunduğundan farklı eleştirel bir konum edinmeye mi davet eder? Başka bir deyişle ironik mi yoksa satirik midir? Ya da rahatsız edici bir şekilde metin bizim bir çeşit onayımızı almaya çalışırken aynı anda da bu onayı çürütmeye çalışarak bizi belirsizlik içinde bırakmayı mı amaçlar?

Dil ile insan öznelliği arasındaki ilişkiyi bu biçimde ele almak "hümanist" safsataya düşmemek konusunda yapısalcılarla hemfikir olmaktır. "Hümanist" safsata edebi metni bize hitap eden kişinin gerçek-

teki sesinin yazıya geçirilmesi olarak gören naif bir nosyondu. Bu tür bir edebiyat anlayışı, edebiyatın en belirgin özelliğinden (yazıya geçirilmiş olmasından) rahatsız olur: Hiçbir bireyselliği olmayan soğuk baskı, hantal cüssesini yazar ile bizim aramıza yerleştirir. Cervantes'le doğrudan konuşabilsek ne iyi olurdu! Böyle bir tavır metnin maddi dil yoğunluğunu, yaşayan "insanlarla" manevi bir karşılaşma aracına indirger ve böylece edebiyatı "maddi koşullarından uzaklaştırır". Bu tavır feminizmden fabrika üretimine dek insanlararası ilişkiye indirgenmeyen her şeyden kuşku duyan liberal hümanist düşünceyle atbaşı gider. Edebi metni *metin* olarak görmek kaygısı taşımaz. Yapısalcılık hümanist yanılgıya düşmedi ama insan öznelerini neredeyse yok saymak gibi bunun tam karşıtı bir tuzağa düştü. Yapısalcılar için, bir yapıtın en "ideal okuru", yapıtı tamamen anlaşılabilir kılacak bütün kodlara sahip olan okurdu. Okur yapıtın bir tür "aynada-yansıması", yapıtı "gerçekte olduğu gibi" anlayacak kişiydi. İdeal okurun yapıtı çözümlemek için gerekli bütün teknik bilgiyle donanmış olması, bu bilgiyi kusursuz uygulayabilmesi, engelleyici kısıtlamalardan arınmış olması gerekirdi. Bu model aşırıya götürüldüğünde, okurun milliyeti, sınıfı, cinsiyeti olmaması, ayrıca etnik özelliklerden ve sınırlayıcı kültürel varsayımlardan etkilenmemesi gerekir. Yukardaki tabloya tamamen uyan okur sayısının fazla olmadığı bir gerçektir, ancak yapısalcılara göre ideal okur gerçekten var olmak gibi cansıkıcı bir şey yapmasa da olur. İdeal okur, daha çok belirli bir metnin "en uygun biçimde" nasıl okunabileceğini belirlemek için kullanılan aydınlatıcı (veya açıklayıcı) bir kavramdır. Başka bir deyişle okur yalnızca metnin bir işlevidir. Metnin aydınlatıcı bir tanımını yapmak, metni anlamak için ne tür bir okura gerek duyulduğunu açıklamak ile aynı şeydir.

Yapısalcılığın önerdiği ideal okur veya "süper-okur" aslında bütün sınırlayıcı toplumsal belirleyicilerden arınmış aşkın bir öznedir. İdeal okur kavramı, Amerikalı dilbilimci Noam Chomsky'nin dilsel "yeterlilik" nosyonundan çok etkilenmiştir. Dilsel "yeterliliği" dilin temelindeki kuralları anlamamıza imkân sağlayan doğuştan gelen kabiliyetler anlamına gelir. Ancak Lévi-Strauss bile metinleri Herşeye

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

Kadir olan kadar iyi okuyamaz. Aslında Lévi-Strauss'un yapısalcılığa duyduğu yakınlık haklı olarak onun savaş sonrası Fransa'nın yeniden inşa edilmesine ilişkin politik görüşleriyle bağdaştırılmıştır.[13] Yapısalcılık edebiyat kurumlarının, din tahtına en az onun kadar etkili başka bir ölçüt (bu durumda modern bilim dini) geçirmek için giriştikleri ancak başarısızlığı kaçınılmaz olan girişimlerden biridir. Ancak edebiyat yapıtlarını tamamen nesnel bir gözle okumaya çalışmak ciddi sorunlar yaratır. En nesnel analizlerde bile yorum öğesini ve dolayısıyla öznelliği aşabilmek olanaksız gibidir. Her şeyden önce yapısalcı eleştirmen metnin çeşitli "anlamlardırıcı birimlerini" nasıl tanımlar? Eleştirmen belirli bir gösterge veya göstergeler kümesinin böyle temel bir birim oluşturduğuna, yapısalcılığın katı biçimlerinin görmezlikten gelmeyi amaçladığı kültürel varsayımlara başvurmadan nasıl karar verebilir? Bakhtin'e göre her dil bir toplumsal pratik olduğu için kaçınılmaz olarak değerlendirmelerle yoğrulmuştur. Sözcükler yalnızca nesneleri göstermezler aynı zamanda bu nesnelere ilişkin tavırları da ima ederler: "Peyniri verir" misin?" cümlesini söylerken kullandığınız ton beni,kendinizi, peyniri ve içinde bulunduğumuz durumu değerlendirme biçiminizi de gösterir. Yapısalcılık dilin bu "yananlamsal" boyutunu kabul eder ancak bunun tüm içerimlerini kabul etmez. Yapısalcılık belirli bir yapıt hakkında" iyi, kötü veya olmasa da olur" türü değerlendirmeleri kesinlikle reddetme eğilimindeydi; çünkü bu bilimdışı bir tavır gibi görünüyordu ve yapısalcılık da *belleletristik* atıp tutmalardan usanmıştı: Dolayısıyla bir yapısalcı olarak yaşamınızı otobüs biletlerini inceleyerek geçirmemeniz için ilkesel olarak hiçbir neden yoktu. Bilim size neyin önemli neyin önemsiz olduğu hakkında en ufak bir ipucu vermiyordu. Davranışçı psikolojinin insanı anlatan herhangi bir dilden dolaylı ve imalı bir tavırla sakınması gibi yapısalcılığın da değer yargılarından kaçınması onun yöntemiyle ilgili bir olgudan ötede bir şeydi. Bu yapısalcılığın geç kapitalist toplumda egemen olan yabancılaşmış bir bilimsel pratik kuramının başka bir biçimi olduğunu da gösteriyordu.

İngiltere'de alımlanma biçimi yapısalcılığın bu tür bir toplumun amaç ve prosedürleriyle bazı bakımlardan suç ortağı olduğunu açıkça gösterir. Yapısalcılık, geleneksel İngiliz edebiyatı eleştirisini iki kanada ayırdı. Bir yanda yapısalcılıkta bizim de bildiğimiz gibi uygarlığın sonunu görenler vardı. Diğer yanda ise bir süredir Paris'te en azın-

dan yok olmaya yüz tutmakta olan çeşitli soyluluk unvanlarıyla uğraşan eski veya özde geleneksel olan eleştirmenler vardı. Yapısalcılığın Avrupa'da artık entelektüel bir hareket olarak etkisini kaybetmiş olması onları rahatsız etmiyordu: Düşüncelerin ancak 10 senede Manş denizini aşıp İngiltere'ye ulaşmasına belki de alışılmıştı. Bu eleştirmenlerin entelektüel göçmen memurları oldukları söylenebilir. Görevleri Dover'de durarak Paris'ten boşaltılmış yeni düşünceleri incelemek ve geleneksel eleştirel tekniklere az çok uyan malları içeri göndermek, ancak onlarla birlikte gelen Marksizm, feminizm, Freudculuk gibi daha tehlikeli malları memlekete sokmamaktır. Orta sınıfa ters düşmeyen her şeye iş izni verilir; ökçesi biraz sıkan düşünceler ise bir sonraki gemiyle geri gönderilir. Bu eleştirilerin bir kısmı sert, incelikli ve faydalı olmuştur: İngiltere'de daha önce var olan eleştiri için önemli bir ilerleme olmuş ve *Scrutiny*'den bu yana pek görülmeyen entelektüel bir serüvencilik sergilenmiştir. Bazı metinleri inandırıcı ve kesinlikli bir tavırla yorumlamıştır ve Fransız yapısalcılığı İngilizlerin geleneksel "dile karşı duyarlılık" tavırlarıyla kaynaşmıştır. Belirtilmesi gereken en önemli nokta yapısalcılığa son derece seçici bir tavırla yaklaşmış olmasıdır, bu her zaman teslim edilmez.

Yapısalcı kavramları akıllıca ithal etmenin amacı edebiyat eleştirisine hareket sağlamaktı. Uzun bir zamandır yeni düşünceler açısından kısır, "geniş perspektiften" yoksun ve hem yeni kuramlara hem de kendi kuramlarının içerimlerine kapalı idi. Avrupa Ekonomik Topluluğu İngiltere'ye ekonomik açıdan , yapısalcılık da entelektüel açıdan yardımcı olabilirdi. Yapısalcılık entelektüel açıdan az gelişmiş ülkeler için çökmekte olan yerli sanayilerini geliştirebilecek tesisler kuran bir çeşit yardım projesi olarak işlev gördü. Yapısalcılık, tüm akademik edebiyat uğraşını daha sağlam bir temele oturtmayı ve böylece "insan bilimlerindeki bunalım" denen şeyin üstesinden gelmeyi vaat eder. Yapısalcılık "Neyi öğretiyoruz, neyi araştırıyoruz?" sorusuna yeni bir cevap sağlar. "Eski Edebiyat" cevabı gördüğümüz gibi pek doyurucu olamıyordu: Çünkü genelde buna çok fazla öznellik karışıyordu. Ama öğrettiğimiz ve araştırdığımız "edebiyat" yapıtlarından çok "edebi sistem" ise (edebiyat yapıtlarını tanımlamak ve yorumlamak için kullandığımız uzlaşım,tür ve kodlar sistemi) daha somut bir araştırma nesnesi bulmuş oluyorduk. Böylece eleştiri bir çeşit *meta*-eleştiri haline gelebilir: Artık yalnızca yorumlayıcı veya değerlendirici önermeler kurmak değil, bu önermelerin mantığını incelemek, amacımızı, uygu-

ladığımız kod ve modelleri çözümlemektir. Jonathan Culler'a göre "Edebiyat araştırması başka bir *King Lear* yorumu üretmek değil, bir kurumun, bir söylem tarzının işlemlerini ve uzlaşımlarını daha iyi çözebilmektir".[14] Yapısalcılık güneşin batışına ilişkin coşkun sözlerden daha saygın bir raison *d'etre* (varoluş nedeni) sağlayarak edebiyat kurumunu canlandırmanın bir yoludur.

Ancak asıl amaç kurumu anlamak değil onu değiştirmek olabilir. Culler edebiyat söyleminin nasıl işlediğini araştırmanın kendi başına bir amaç olduğunu, başka bir gerekçe gerekmediğini varsayar gözüküyor ancak bir kurumun "gelenek ve işlemlerinin" güneşin batışına ilişkin coşkun sözlerden daha az eleştirileceğini düşünmek için hiçbir neden yoktur ve "uzlaşım ve işlemlere" eleştirel bir tavırla yaklaşmamak kesinlikle kurumun gücünü kuvvetlendirmek anlamına gelecektir. Bu kitabın göstermeye çalıştığı gibi, bütün bu tür uzlaşım ve işlemler belirli bir tarihin ideolojik ürünleri, kesinliği tartışılabilir sabit görme (ve yalnızca "edebi" görme biçimi değil) biçimleridir. Görünüşte tarafsız olan bir eleştiri yönteminde de tüm toplumsal ideolojiler gizli olabilir, ve bu yöntemleri incelerken bu gerçeğe dikkat edilmezse bu araştırma kurama hizmet etmekten öteye gidemez. Yapısalcılık kodların masum hiçbir özellikleri olmadığını göstermiştir. Ancak bu kodları inceleme nesnesi olarak ele almak da pek masum bir tavır değildir. Peki bu incelemeyi yapmanın amacı nedir? Kimin çıkarlarına hizmet edecektir? Edebiyat öğrencilerine uzlaşım ve işlemler bütününün radikal bir yaklaşımla tartışılabileceği izlenimini mi verecektir; yoksa bu uzlaşım ve işlemlerin edebiyat öğrencisinin öğrenmesi gereken tarafsız teknik bilgileri içerdikleri mi öğretilecektir? "Yeterli" okur ne demektir? Sadece bir çeşit yeterlilik mi vardır ve yeterliliğin ölçütü nedir, kimdir? Geleneksel "edebi yeterlilik" tanımı dışında kalan, alışılmış yorumlayıcı işlemlere uymayan ve onlara karşı çıkan biri oldukça anlamlı bir şiir yorumu yapabilir. Herhangi bir yorumun geleneksel eleştiri ile işlem modelini görmezlikten geldiği için "yetersiz" olması gerekmez: Çoğu yorumlar bu geleneklere fazlasıyla uydukları için farklı bir anlamda yetersizdirler. Ayrıca edebiyat yorumunun edebi anlamla sınırlı olmayan değer, inanç ve varsayımlarla ilgili olduğunu düşünürsek "yeterlilik" sözcüğünü kullanmak daha da zorla-

---

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

şır. Edebiyat eleştirmeninin inançlar hakkında hoşgörülü olmaya hazır olduğunu, ancak teknik işlemlerde taviz vermeyeceğini iddia etmesi hiçbir işe yaramaz, çünkü bunlar birbiriyle çok sıkı biçimde ilişkilidir.

Bazı yapısalcı tartışmalar, eleştirmenin metni çözümlemek için "uygun" kodlar belirleyip, sonradan bunları uyguladığını, böylece metnin kodları ile okurun kodlarının zamanla birleşik bir bilgi oluşturduklarını varsayar. Ama bu açıklamada okuma işlemi çok basite indirgenmiştir. Bir kodu metne uygularken okuma süreci içinde dönüşüme uğradığını görebiliriz; aynı kodla okumaya devam ederken o kod "farklı" bir metin üretebilir ve bu "farklı" metin de ilimizdeki kodu dönüştürebilir. Bu diyalektik süreç ilkesel olarak sonsuzdur; ve eğer sürecin sonsuz olduğunu kabul edersek metne uygulanabilecek uygun kodları bulduğumuz zaman görevimizin biteceği varsayımı da çürütülmüş olur. Edebi metinler "kod-üretici", "kod-bozucu" ve "kod-pekiştirici" dirler: Metinler elimizdeki kodları kuvvetlendirmenin yanı sıra bize yeni yorum biçimleri öğretebilirler. "İdeal" ve "yeterli" okur statik bir kavrayıştır: Bu kavrayış bütün "yeterlilik" yargılarının kültürel ve ideolojik olarak görece olduğunu ve "yeterlilik" kavramının kesinlikle ölçmeye yetmediği edebiyat dışı varsayımları harekete geçirdiği gerçeğini basturır.

Bununla birlikte yeterlilik kavramı teknik düzeyde bile oldukça sınırlıdır. Yeterli okur metne belirli kuralları uygulayabilen okurdur; ama kural uygulamanın kuralları nelerdir? Kural bize izleyeceğimiz yolu parmak işareti ile gösterir; ama parmağınız benim sizin ne yaptığınıza ilişkin yorumum çerçevesinde "bir şeye işaret eder" ve beni kolunuza değil gösterilen nesneye bakmaya yönlendirir. İşaret etmek "açık" bir etkinlik değildir ve kurallar da uygulamalarını üstlerinde taşımazlar: Kuralları izleme yaratıcı bir yorum gerektirir ve genellikle bir kuralı seninle aynı biçimde uygulayıp uygulamadığımı veya hatta o uyguladığımız kuralın aynı olup olmadığını söylemek bile zordur. Kuralı uygulama biçiminiz yalnızca teknik bir sorun değildir: Bir kurala dahil edilemeyen önyargı, bağıtlılık ve gerçeklik yorumlarına sıkıca bağlıdır. Kural bir şiirdeki koşutlukları izlemek olabilir ancak neleri koşutluk olarak kabul edeceğiz? Benim koşutluk saydığım şeyler size göre koşutluk değilse siz kuralı çiğnemiş olmazsınız: Ben tartışmayı, ancak edebiyat kurumuna başvurup, "koşutluktan *şunu* kastediyoruz" sözleriyle noktalayabilirim. Niçin özellikle bu kuralı izlememiz gerektiğini sorarsanız yeniden edebi kurumun yetkisine başvurup:

"Biz böyle yapıyoruz" diyebilirim. Siz de bu durumda "İyi o zaman başka bir şey yapın" yanıtını verebilirsiniz. Ne yeterliliği tanımlayan kurallara ne de metne başvurmam bu yanıta karşı çıkmama yetmez. Bu sizin "anarşist" olmanız anlamına da gelmez: Anarşist sözcüğü en yaygın anlamıyla kuralları çiğneyen değil, kuralları çiğneme *amacı* taşıyan, kural olarak kuralları çiğneyen kişi demektir. Siz edebiyat kurumunun yapıtlarına meydan okuyorsunuzdur, ben çeşitli tartışmalarla bunu geçiştirebilirim ama "yeterliliğe" başvurarak geçiştiremem, çünkü sorgulanmakta olan zaten "yeterlilik" sorunudur. Yapısalcılık halen var olan pratiğe başvurup onu inceleyebilir; ancak "başka bir şey yapın" diyenlere ne yanıt verilebilir?

IV. YAPISALCILIK SONRASI

Okurun da hatırlayacağı gibi Saussure anlamın yalnızca bir farklılık sorunu olduğunu ileri sürer. "Cat", "cap" veya "bat" olmadığı için "cat"tir. Ancak bu farklılık süreci nereye kadar götürülebilir? "Cat" "cad" veya "mat" olmadığı için, "mat" ise "map" veya "hat" olmadığı için "mat"tir. Peki nerede durmamız bekleniyor? Dildeki bu farklılık süreci sonsuza kadar götürülebilir gibi gözükmektedir. Ancak bu süreç sonsuz ise Saussure'ün dilin kapalı, istikrarlı bir sistem oluşturduğu düşüncesine ne olur? Her gösterge özelliğini farklılığından kazanıyorsa o zaman her gösterge potansiyel olarak sonsuz bir farklılık dokusundan oluşmuş gibi görünecektir. Dolayısıyla bir göstergeyi tanımlamak sanıldığından daha zor olabilir. Saussure'ün *langue* kavramı *sınırlandırılmış* bir anlam yapısını çağrıştırır; ancak dilde çizgiyi nereye çekebilirsiniz?

Saussure'ün anlamın doğasının değişikliklerle belirlendiği görü-

şü, anlamın her zaman göstergelerin bölünmesi veya "eklemlenmesinin" sonucu olduğunu belirterek de ifade edilebilir. "Boat" göstereni bize "boat" gösterileni veya kavramını iletir çünkü kendini "moat" göstereninden farklılaştırmıştır. Yani gösterilen iki gösteren arasındaki farklılığın ürünüdür. Ancak gösterilen aynı zamanda diğer birçok gösterenin ("coat" "boar", "bolt" vs.) arasındaki farklılığın da ürünüdür. Bu, Saussure'ün göstergeyi gösteren ile gösterilen arasındaki düzenli, simetrik bir birlik olarak kavramasını sorgular. Çünkü gerçekte "boat" gösterileni, belirli bir sonu olmayan gösterenlerin karşılıklı karmaşık ilişkilerinin ürünüdür. Anlam belirli bir gösterene iliştirilmiş bir kavram değil, gösterenlerin potansiyel olarak sonsuz oyununun ürünüdür. Gösteren gösterileni aynanın bir görünümü yansıttığı gibi doğrudan yansıtmaz: Dilde gösterenler düzeyi ile gösterilenler düzeyi arasında bire bir, uyumlu bir ilişki olmadığı gibi, gösteren ile gösterilenler arasında da sabit bir ayrım yoktur. Bir gösterenin anlamını (veya gösterilenini) öğrenmek için sözlüğe bakabilirsiniz; ancak sözlükte gösterilenlerini yeniden aramanız gereken birçok gösterenle karşılaşırsınız. Tartıştığımız süreç kuramsal olarak sadece bitimsiz değil aynı zamanda bir ölçüde döngüseldir: Gösterenler sürekli olarak gösterilenlere, gösterilenler ise gösterenlerle dönüşürler ve hiçbir zaman kendisi de bir gösteren olmayan nihai bir gösterilene ulaşamazsınız. Yapısalcılık gönderge ile göstergeyi birbirinden koparmıştı, daha sonra genellikle yapısalcılık-sonrası (post-structuralism) olarak bilinen bu düşünce biçimi de bir adım daha atarak gösteren ile gösterileni birbirinden koparır.

Başka bir deyişle, anlam doğrudan göstergede *bulunmaz* (present). Bir göstergenin anlamı, o göstergenin *ne olmadığına* bağlı olduğuna göre anlamı da bir bakıma her zaman kendi içinde taşımaz.Anlam bütün bir gösterenler zincirine dağıtılmış veya yayılmıştır: Kolayca belirlenemez, hiçbir zaman tümüyle sadece bir göstergede bulunamaz, ancak gösterge içinde, sürekli bir bulunup bulunmama sınırında oynayan bir şeydir. Bir metni okuma, kolyedeki boncukları saymaktan çok bu sürekli hareketi izlemeye benzer. Anlamı sabit olarak belirleyemememizin dilin zamana ilişkin bir süreç olmasından kaynaklanan başka bir yönü de vardır. Bir cümleyi okuduğumda cümlenin anlamı bir şekilde her zaman kesin değildir, askıya alınır, ertelenir veya daha sonra kavranır: Bir gösteren beni bir başkasına, o da bir başkasına götürür durur, ilk anlamlar sonraki anlamlar

tarafından dönüştürülür ve cümle bitse bile dil süreci bitmez. Bir cümlenin anlamını yalnızca mekanik olarak sözcükleri üst üste yığarak kavrayamam: Sözcüklerin görece tutarlı bir anlam oluşturmaları için, her birinin daha öncekilerin izlerini taşıması ve kendini daha sonra gelecek olan sözcüklerin izlerine açık tutması gerekir. Anlam zincirindeki her gösterge, hiç tükenmeyen karmaşık bir doku oluşturmak için bütün diğerleriyle birlikte değerlendirilir veya izlenir ve bu anlamda da hiçbir gösterge tümüyle "katışıksız" veya "tamamen anlamlı" değildir. Bu sürecin yanı sıra her göstergede bilinçdışı da olsa kendisini oluşturmak için dışladığı diğer sözcüklerin izlerini görebilirim. "Cat" yalnızca "cap" ve "bat" olmaya karşı koyarak "cat" olmuştur, ancak bu diğer göstergeler gerçekte "cat"in kimliğinin oluşturucusu oldukları için yine bir şekilde "cat" sözcüğünde içkindirler.

Diyebiliriz ki anlam hiçbir zaman kendisiyle özdeş değildir. Anlam kendi kimliklerini öbür göstergelerle farklılıklarından dolayı edinen göstergelerin bölünme ve eklemlenme sürecinin sonucudur. Anlam aynı zamanda ertelenmiş, askıya alınmıştır. Anlamın hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmaması, işaretler her zaman yinelenebilir veya yeniden üretilebilir olmalıdırlar anlamına da gelir. Yalnızca bir kere ortaya çıkan işarete "gösterge" diyemeyiz. Dolayısıyla göstergenin yeniden üretilebilir olması onun kimliğinin bir parçasıdır; ancak onun kimliğini bölen de bu olgudur; çünkü her zaman anlamını değiştiren farklı bir bağlamda yeniden üretilebilir. Bir göstergenin "ilk" anlamını, "ilk" bağlamını bilmek güçtür: O göstergeyle farklı durumlarda karşılaşırız; tanımlanabilir bir gösterge olabilmesi için bütün bu durumlarda belirli bir tutarlılığı sağlaması gerektiği halde bağlamı her zaman farklı olduğu için hiçbir zaman *kesinlikle* aynı ve kendi kendisiyle özdeş değildir. "Cat" dört ayaklı tüylü bir yaratık, düğümlü bir kırbaç, Amerikalı, kötü niyetli insan, fotoğraf makinesi ayaklığı, demir çapasını çıkartmak için kullanılan çubuk vb anlamında kullanılabilir. Sadece dört ayaklı tüylü bir hayvan anlamına gelse bile, bağlamına göre bu anlam değişebilir. Gösterilen kanştığı çeşitli göstereıler zincirinde değişik anlamlar edinecektir.

Bütün bunlar dilin klasik yapısalcıların düşündüğünden çok daha değişken bir olay olduğu anlamına gelir. Simetrik gösteren ve gösterilen birimleri içeren, açık seçik sınırlandırılmış, tanımlanmış bir yapı değil, içindeki öğelerin mutlak olarak tanımlanamayacağı, her şeyin diğerleriyle birlikte kavranıp izlenebileceği ve öğelerin sürekli olarak

karşılıklı ilişki ve dönüşüm içinde bulundukları sınırsız bir ağ görünümündedir artık. Bu görüş bazı geleneksel anlam kuramlarına sert bir darbe indirir. Çünkü bu kuramlara göre göstergenin işlevi içe dönük yaşantıları ve gerçek dünyadaki nesneleri yansıtmak, kişinin duygu ve düşüncelerini "açığa çıkartmak" veya gerçekliği tanımlamaktır. Yapısalcılığı tartışırken bu "temsil etme" düşüncesinin yol açtığı bazı sorunlara değinmiştik, ancak bu aşamada başka bazı zorluklar da çıkar ortaya. Çünkü şimdi açıkladığım kurama göre hiçbir şey göstergelerde tam olarak bulunmaz: Söylediğim veya yazdıklarımla sizin beni tümüyle anladığınıza inanmam yanılsamadır çünkü göstergeleri kullanmak, aktarmaya çalıştığım anlamın da yayılmasını, bölünmesini ve kendisiyle hiçbir zaman özdeş olmamasını gerektirir. Sadece iletmek istediğim anlam için değil *benim* kendim için de aynı şey söz konusudur: Çünkü dil sadece kullandığım bir araç olmadığı ve aynı zamanda beni oluşturduğu için birleşik, istikrarlı bir bütünlük olduğu düşüncesinin de bir yanılsama olması gerekir. Kendimi ne size ne de kendime hiçbir zaman tümüyle iletemem. Zihnime baktığım, ruhumu araştırdığım zaman yine göstergeler kullanmak zorundayım ve bu da hiçbir zaman kendimle "tüm bir birlik" içersinde olamayacağım anlamına gelir: Bu sonradan dil ortamının çarpıttığı katışıksız, bozulmamış bir anlama, amaca veya yaşantıya sahip olduğum anlamına gelmez: Dil içinde nefes aldığım için hiçbir zaman katışıksız, bozulmamış anlam veya yaşantım olamaz.

Düşüncelerimi yazmak yerine, konuşurken kendi sözcüklerimi dinleyerek belki kendimi katışıksız bir anlama sahip olabileceğime ikna edebilirim. Çünkü konuşma ediminde kendimle yazma ediminden oldukça farklı bir biçimde "çakışır" gibi görünürüm. Konuşurken sözlerim doğrudan bilincimi yansıtıyor gibidir ve sesim de sözlerimi ileten içten, kendiliğinden araç olur. Oysa ki yazarken ilettiğim anlamlar denetimimden çıkacak gibidir: Düşüncelerimi kişisel olmayan yazı aracılığıyla ilettiğim ve basılı metnin kalıcı maddi bir varlığı olduğu için her zaman benim amaçlamadığım ve tahmin edemediğim şekillerde yeniden üretilebilir, alınılanabilir ve aktarılabilir. Yazı beni kendi varlığımdan koparıyor gibidir: İkinci elden bir iletişim tarzıdır, sözlerin mekanik bir biçimde yazıya dökülmesidir, dolayısıyla da bilincimin bir adım ötesindedir. Eflatun'dan Lévi-Strauss'a uzanan Batı felsefe geleneğinin yazıyı cansız, yabancılaşmış bir ifade biçimi olarak görüp insan sesini yüceltmesinin nedeni işte budur. Bu önyargının

gerisinde belirli bir "insan" görüşü yatar: İnsan kendiliğinden düşüncelerini yaratabilir ve dışavurabilir ve en gizemli varlığının saydam bir aracı olarak dile egemen olabilir. Ancak bu kuramın yanılgısı "insan sesinin" yazı kadar maddi olduğunu fark etmemesidir, ve konuşma göstergeleri de yazı göstergeleri gibi sadece farklılık ve bölünme süreciyle işlediğine göre yazının konuşmanın ikinci el biçimi kabul edilmesi gibi, konuşma da bir yazı biçimi olarak görülebilir.

Batı felsefesi yazıdan kuşku duyup "insan sesine" ağırlık vererek "sesmerkezci" olmasının yanı sıra aynı zamanda daha geniş anlamda "sözmerkezci"dir (logocentric), bütün düşünce, dil ve yaşantımızın kurucusu olacak nihai bir "söz", varlık, öz, hakikat veya gerçekliğin var olduğunu düşünür. Bütün diğer göstergelere ("aşkın gösteren") anlam kazandıracak ve bütün göstergelerin belirteceği temellendirici, sorgulanamaz bir anlamı ("aşkın gösterilen") barındıracak bir gösterge özlemini duymuştur. Çeşitli zamanlarda bu rol için çeşitli adaylar (Tanrı, ide, dünya tini, ben, töz, madde vs) önplana çıkmışlardır. Bu kavramların her biri bizim tüm düşünce ve dil sistemimizin *temelini* oluşturmak istedikleri için kendilerinin dilsel farklılıkların oyunundan etkilenmeyecek biçimde o sistemin ötesinde olmaları gerekir. Düzenlemeye ve temellendirmeye çalıştığı dillerde içerilemez: Bu söylemlerden önce var olmuş olması gerekir. Bir anlam olmalı ama öbür anlamlar gibi farklılıkların oyununun ürünü olmamalıdır. Anlamların anlamı, tüm düşünce sisteminin temeli, öbür göstergelerin etrafında döndükleri ve itaatkâr bir şekilde yansıttıkları bir işaret olarak çıkmalıdır ortaya.

Size anahatlarıyla anlattığım dil kuramının sonuçlarından biri bu tür her aşkın anlamın kurmaca olduğudur. Anlamlandırmanın açık uçlu oyunu içersinde yoğrulmayan, başka düşünce iz ve parçalarından arınmış hiçbir kavram yoktur. Gösterenlerin bu oyunu içinden bazı anlamlar, toplumsal ideolojiler tarafından ayrıcalıklı bir konuma yükseltilir veya 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 olarak görülürler; ancak gördüğümüz gibi bu enteresan bir düşünce biçimidir, çünkü bu anlamın var olabilmesi için diğer anlamların çoktan var olmuş olmaları gerekir. Daha ilerisini araştırmayı istemeyeceğiniz bir kökeni olduğunu düşünmek oldukça zordur. Bu tür anlamlar bazen de köken değil bütün an-

lamların yönelmeleri gereken bir *erek* olarak görülürler. Yaşamı, dili ve tarihi bir sona vaya *telos*'a yönelmesi açısından ele alan erekselcilik (teleology), bir alt üst düzeni yaratarak anlamları nihai bir amaç ölçütüyle önem derecelerine göre düzenleme biçimidir. Ancak tarih ve dili basit çizgisel bir evrim olarak ele alan bu tür bir kuram, göstergelerin ağ misali karmaşıklığını ve dilin gerçek süreçlerindeki ileri ve geri, öne ve yana, oluş ve kayboluş hareketlerini fark edemez. İşte yapısalcılık-sonrası, bu karmaşıklığı "metin" sözcüğüyle belirtir.

Deminden beri görüşlerini açıklamakta olduğum Fransız filozofu Jacques Derrida, tüm bir anlam hiyerarşisinin üzerine oturtulabileceği sağlam bir temele veya bir ilk ilkeye dayanan tüm düşünce sistemlerini "metafizik" olarak değerlendirir.Derrida'ya göre bu tür ilk ilkeleri belirleme isteğinden kolayca kurtulamayız, çünkü bu dürtü tarihimize yerleşmiştir ve dolayısıyla görmezlikten gelinemez ve yok edilemez. Derrida metafizik düşünceden uzaklaşmaya çalıştıkça yapıtlarının kaçınılmaz olarak bu düşünceye "bulaştığını" gözlemler. Ancak bu tür ilk ilkeleri yakından incelerseniz her zaman "yapılarının çözülebileceğini" (deconstructed) görebilirsiniz. Bu ilkelerin dış destekleyiciler değil, belirli bir anlam sisteminin ürünleri oldukları gösterilebilir. Bu tür ilk ilkeler genellikle dışladıkları şeylere göre tanımlanırlar: Yapısalcılığın çok sevdiği türden bir "ikili karşıtlığın" bir bölümünü oluştururlar. Dolayısıyla erkeklerin egemen olduğu bir toplumda, erkek kurucu ilke, kadın da bu ilkenin dışlanmış karşıtıdır; ve böyle bir karşıtlık bozulmadığı sürece bütün sistem etkili bir biçimde işleyebilir. "Yapı-çözüm" (Deconstruction)* bu tür karşıtlıkların kısmen çözülebileceği veya karşıtlıkların metinsel anlam sürecinde birbirlerini çözebilecekleri eleştirel işleme verilen addır. Kadın erkeğin karşıtı, "ötekisi"dir: Kadın erkek-olmayan, kusurlu erkektir, kadına eril ilk ilkeye

---

* Yapı-çözüm'ü "deconstruction"ın karşılığı olarak öneriyoruz. "Çözme"yi tercih etmedik, çünkü çözülecek şeyin (metnin, nesnenin, vs) bir yapısı olduğunu zorunlu olarak içermiyor bu terim. Oysa yapı kavramından bütün bütüne vazgeçmiyorlar Derridacılar; geçersizliği gösterilecek, tasfiye edilecek, sürekli bozuşturulacak bir şey olarak 'yapı' kavramına ihtiyaçları var. "Yapı-ayrıştırma" vs gibi terimleri çok uzun olduğu için tercih etmedik. Ancak "'yapı-çözüm" de geçici bir öneri olabiliyor, çünkü etkin ve özellikle edilgen fiil olarak kullanıldığında Türkçeyi zorluyor. (Y.h.n.)

ilişkin olarak olumsuz bir değer yüklenmiştir. Ancak erkek de sadece bu karşıtını dışladığı, kendini ona bir antitez olarak tanımladığından dolayı erkektir ve dolayısıyla tüm kimliği kendi özerk varlığını korumak için yaptığı her harekette tehlikeye girer. Kadın onun bilgisi dışında olduğu için öteki değil, aynı zamanda onun ne olmadığının imgesi olarak onunla sıkı sıkıya ilişkisi olan bir ötekidir; ve dolayısıyla da erkeğin ne olduğunun en önemli hatırlatıcısıdır. Erkeğin bu ötekine ihtiyacı vardır ve hiçbir şey olarak nitelendirdiği bu şeye pozitif bir kimlik vermek zorundadır. Erkeğin varlığı kadına, kadını dışlama ve ona egemen olma edimine bağlıdır, fakat bu dışlamanın 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 şeyi temsil eder. Belki de dışarda olan aynı zamanda içerde, yabancı olan ise yakındadır, dolayısıyla erkek bu iki bölge arasındaki kesin sınırı şimdiki gibi çok dikkatle korumalıdır çünkü bu sınır her zaman çiğnenebilir, zaten çiğnenmiştir ve göründüğü kadar mutlak değildir.

Yapı-çözüm, klasik yapısalcılığın ikili karşıtlıklarının, ideolojilere özgü bir görüş biçimini temsil ettiğini fark etmiştir. İdeolojiler kabul edilebilen ile edilmeyen, ben ile ben olmayan, doğruluk ile yanlışlık, anlam ile anlamsızlık, akıllılık ile delilik, merkezi ile marjinal, yüzey ile derinlik arasında kesin sınırlar çizmeyi severler. Daha önce belirttiğim gibi bu türden metafizik düşünceden kolayca kurtulunamaz: Bu ikili düşünme alışkanlığından çıkıp aşırı metafizik bir bölgeye kolayca geçemeyiz. Ancak metinleri edebiyat veya felsefe metinlerini belli bir şekilde inceleyerek bu karşıtlıkları çözümlemeye başlayabilir ve bir antitezin nasıl gizlice diğerinin içinde de var olduğunu gösterebiliriz. Yapısalcılık metni ikili karşıtlıklara (alçak/yüksek, aydınlık/karanlık, doğa/kültür) ayırmak ve onların işleyiş mantığını ortaya çıkarmakla yetiniyordu. Yapı-çözüm bu karşıtlıkların yerlerini korumak için kendilerini nasıl dönüştürdüklerini veya yok ettiklerini veya sonradan kendilerine saldıracak bazı ince ayrıntıları metnin sınırlarına gönderme gereğini duyduklarını göstermeye çalışır. Derrida, genellikle yapıtta görünüşte yüzeysel olan bir parçayı (bir dipnot, yinelenen önemsiz bir terim veya imge, rasgele bir anıştırma) ele alır ve onu metnin tümünü yöneten karşıtlıkları yok etme tehdidi ortaya çıkana dek inatla kurcalar. Yapı-çözümcü eleştirinin taktiği bazı metinlerin nasıl kendi yönetici mantık sistemlerine ters düştükle-

rini göstermektir; yapı-çözüm bunu metinlerin çıkmaza girdikleri, takıldıkları ve kendileriyle çelişkiye düşmek zorunda kaldıkları "semptomatik" bölümlere, anlam düğümlerine dikkat çekerek gösterir.

Bu yalnızca bazı yazı türlerini kapsayan ampirik bir gözlem değil, aynı zamanda yazının doğasına ilişkin evrensel bir önermedir. Çünkü eğer bu bölümün başında anlattığım anlamlandırma kuramı geçerliyse, o zaman *yazının kendisinde*, somut bütün sistem ve mantıkları aşan bir şey var demektir. Metnin yapı kategorileri veya geleneksel eleştirel yaklaşım kategorilerine kolayca sokulamayan sürekli bir anlam genişlemesi, taşması, titreşimi (Derrida buna "yayılma" "dissemination" adını verir) vardır. Yazı da bütün dil süreçleri gibi farklılıklarla işler; ancak farklılığın kendisi bir *kavram*, *düşünülebilecek* bir şey değildir. Metin anlam veya anlamlandırmanın doğasına ilişkin, önerme olarak formüle edemeyeceği bir şeyi bize "gösterebilir". Derrida'ya göre bütün diller kesin anlamın ötesindeki bu "artık"ı sergiler ve bütün diller bu artığı içermeye çalışan anlamı elden kaçırma tehlikesiyle karşı karşıyadırlar. Bu tehlikenin en belirgin örneği "edebi" söylemdir, ancak aynı tehlike bütün yazılar için de geçerlidir; yapı-çözüm bütün kesin ayrımlar gibi edebi/edebi olmayan karşıtlığını da yadsır. Şu halde *yazma* kavramının ortaya çıkışı tam da yapı düşüncesine meydan okumuştur; çünkü bir yapı her zaman bir merkez, sabit bir ilke, sağlam bir temel ve bir anlamlar hiyerarşisini varsayar; yazının farklılaştırıcı ve erteleyici* niteliğinin sorguladığı da işte bu nosyonlardır. Başka bir deyişle, yapısalcılıktan yapısalcılık sonrası dönemine geçmiş olduk. Yapısalcılık-sonrası Derrida'nın yapı-çözümcü işlemlerini, Fransız tarihçisi Michel Foucault'nun çalışmalarını, Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın yazılarını ve feminist filozof ve eleştirmen Julia Kristeva'nın yapıtlarını kapsayan bir düşünce sistemidir. Bu kitapta Foucault'nun çalışmalarını açıktan açığa tartışmadım fakat bu çalışmalar olmasaydı sonuç bölümünü yazmam mümkün olmazdı; etkisi çok büyük.

***

---

* Derrida'nin Fransızcada hem ertelemek hem de farklı olmak anlamına gelen differer fiilini iki anlamı da aynı anda vermek için (á) ile yazarak oluşturduğu sözcük "différánce" yapı-çözümcü yöntem için kilit önemdedir. Bu sözcüğün Türkçedeki gibi İngilizcede de karşılığı olmadığı için, Eagleton açarak kullanıyor. (Y.h.n.)

Bu gelişimi izlemenin bir yolu da Fransız eleştirmen Roland Barthes'ın yapıtlarını incelemektir. *Mythologies (Mitolojiler)* (1957), *On Racine (Racine Üzerine)* (1963), *Elements of Semiology (Göstergebilim İlkeleri)* (1964), *Système de la mode* (*Moda Sistemi)* (1967) adlı ilk yapıtlarında Barthes "son derece" yapısalcıdır. Moda, striptiz, Racine tarzı tragedya, biftek ve patates gibi anlamlandırıcı sistemlerini büyük bir ustalıkla analiz eder. 1966'da yazılan denemesi "Anlatıların Yapısal Analizine Giriş", Jakobson'un ve Lévi-Strauss'un tarzında yazılmıştır ve anlatının yapısını farklı birimlere, işlevlere ve belirtilere (karakter psikolojisi, atmosfer vb belirtilerine) ayırır. Bu tür birimler anlatıda birbirlerini izler yine de eleştirmenin görevi bu birimleri zamanla sınırlı olmayan bir açıklama çerçevesine yerleştirmektir. Barthes'ın yapısalcılığı bu ilk çalışmalarında bile başka kuramların izlerini taşır. *Michelet par lui meme'*de *(Kendi Yapıtlarıyla Michelet)* (1954) fenomenoloji, *Racine Üzerine*'de psikanalizin etkileri görülür; ayrıca kendi edebi üslubu bu ilk yapıtlarında bile oldukça belirgindir. Barthes'ın *şık*, oyuncul, neolojistik düzyazı üslubu yapısalcı araştırmanın katılığına sığmayan bir yazı "fazla"sı getirir: Bu Barthes'ın anlamın egemenliğinden kısmen kurtulup özgürlüğü tadabileceği bir alandır. *Sade, Fourier, Loyola* (1971) adlı yapıtı erken dönem yapısalcılık ile daha sonraki erotik oyunculluğun ilginç bir karışımıdır; Sade'ın yazımında erotik konumların sistematik değişimin izlerini görür.

Barthes'ın değişmez teması, dil ve özellikle de Saussure'ün göstergenin her zaman tarihsel ve kültürel bir uzlaşım olduğu yolundaki görüşüdür. Barthes'a göre "sağlıklı" gösterge kendi keyfiliğine dikkat çeken göstergedir, kendini "doğal" göstermeye uğraşmayan, ancak anlamı ilettiği sırada kendi görece, yapay statüsüne ilişkin bazı şeyleri de ileten gösterge. İlk yapıtlarında bu inanca yol açan itki politiktir: Kendilerini doğal ve dünyayı gözlemlemenin tek yolu olarak sunan göstergeler otoriter ve ideolojiktirler. İdeolojinin işlevlerinden biri de toplumsal gerçekliği "doğallaştırmak" ve onu doğanın kendisi gibi masum ve değişmez olarak göstermektir. İdeoloji kültürü doğaya dönüştürmek ister ve "doğal" gösterge de silahlarından biridir. Bir bayrağı selamlamak* veya Batı demokrasisinin "özgürlük" sözcüğünün ger-

---

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

çek anlamını temsil ettiğini düşünmek dünyadaki en belirgin, kendiliğinden tepkilerden biri haline gelmiştir. Bu anlamda ideoloji çağdaş bir mitoloji, kendisini belirsizlikten ve alternatif bir olanaktan arındırmış bir bölgedir.

Barthes'ın görüşüne göre bu "doğal tavrın" karşılığı olan bir edebiyat ideolojisi vardır ve adı da gerçekçiliktir. Gerçekçi edebiyat toplumsal olarak görece olanı veya dilin oluşturulmuş yapısını gizlemeye çalışır: Her nasılsa doğal olan bir "gündelik" dil biçimi olduğu önyargısını pekiştirmeye yarar. Bu doğal dil, gerçeği "bize olduğu gibi" aktarır. Bu dil Romantizm ve Sembolizm gibi gerçeği öznel şekillere dönüştürmez, dünyayı bize Tanrı'nın gördüğü 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 oldukça 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. Gerçekçiliğin ve temsil etmenin ideolojisinde, sözcüklerin kendi düşünceleriyle veya nesneleriyle temelinde doğru ve değişmez bir ilişki kurduğu düşünülür: Sözcük bu nesneyi veya düşünceyi dile getirmenin en uygun yoludur.

Dolayısıyla Barthes için gerçekçi veya temsili gösterge özde sağlıksızdır. Gerçeği kendi müdahalesi olmadan algıladığımız yanılsamasını beslemek için kendi gösterge statüsünü siler. "Yansıma", "dışavurma", "temsil etme" olarak gösterge, dilin *üretici* niteliğini yadsır: Sadece onu anlamlandıracak bir dile sahip olduğumuz için bir "dünya"mız olduğunu ve bizim "gerçek" sandığımız her şeyin içinde yaşadığımız değişken anlamlandırma yapılarına bağlı olduğunu görmezlikten gelir. Barthes'ın "çifte göstergesi" -bir anlamı ileten ve aynı zamanda kendi maddi varlığına dikkati çeken gösterge- Biçimcilerin ve Çek yapısalcılarının "yabancılaşmış" dilinin ve Jakobson'un kendi dilsel varlığını öne çıkaran "şiirsel" sözün torunudur. Çocuğu değil de torunu deyişini kullandım, çünkü Biçimcilerin çocukları bu "yabancılaştırma etkilerini" politik amaçlar için uygulayan Alman Weimar Cumhuriyeti'nin sosyalist sanatçılarıdır. (Bertolt Brecht de dahil), Bu sanatçıların ellerinde, Şiklovski'nin ve Jakobson'un yabancılaştırıcı aygıtları sözsel işlev sınırlarını aşmışlardır: Herkesin doğruluklarını tartışmasız kabul ettikleri olayların farklı boyutlarını göstererek politik toplumu "yabancılaştırmak", "yapaylaştırmak" için bu aygıtları şi-

irsel, sinema ve tiyatro araçları olarak kullandılar. Bu sanatçılar aynı zamanda Bolşevik Fütüristlerinin, diğer Rus *avant-garde*'ların, Mayakovski'nin "Sanatta Sol Cephe"sinin, 1920'ler Sovyetleri'nin kültürel devrimcilerinin de varisiydiler. Barthes'ın *Critical Essays (Eleştirel Denemeler)* (1964) adlı yapıtında Brecht tiyatrosuna ilişkin coşkun bir deneme yer alır ve Barthes bu tür tiyatronun Fransa'daki ilk savunucularından olmuştur.

Yapısalcı 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" tanımayı amaçlar; ancak bu Barthes'ın nötr göstergeye duyduğu düşmanlığa ters düşmez mi? Eleştirmen de, edebi metni analiz etmek için eninde sonunda dili kullanmak zorundadır ve bu dilin Barthes'ın genelde temsili söyleme yöneltiği eleştirilere hedef olmaması için hiçbir neden yoktur. Eleştiri söylemi ile edebiyat metninin söylemi arasında ne gibi bir ilişki vardır? Yapısalcı için eleştiri, nesnesine yukardan yaklaşarak onu önyargısız olarak inceleyen bir çeşit "üstdildir" (başka bir dil hakkındaki dil). Ancak Barthes'ın *Moda Sistemi* adlı yapıtında belirttiği gibi nihai bir üstdil olamaz: Her zaman başka bir eleştirmen çıkıp sizin eleştirinizi kendi inceleme nesnesi yapabilir, bu sonsuza dek sürebilir. *Eleştirel Denemeler*'de Barthes eleştirinin, (metni)" kendi dili ile mümkün olduğu kadar kapladığını" söyler; *Critique, et vérité {Eleştiri ve Gerçek')*te (1966) eleştirel söylem "yapıtın birincil dilinin üzerinde yüzen ikinci bir dil olarak" görülür. Aynı denemede edebiyat dili şimdi bizim yapısalcılık-sonrası terimleri olarak kabul ettiğimiz terimlerle açıklanır: Edebiyat dili, "tabanı olmayan", "boş bir anlam" tarafından desteklenen "katıksız bir belirsizlik" gibi bir şeydir. Böyle olduğunu kabul edersek, klasik yapısalcılığın yöntemlerinin dili çözümlemek için yeterli olabilecekleri şüphelidir.

Barthes'ın Balzac'ın *Sarrasine* adlı hikâyesini hayranlık verici bir şekilde incelediği *S/Z* (1970) öbürlerinden bir "kopuş çalışması"dır. Edebiyat yapıtına artık sınırlı bir yapı veya sabit bir nesne olarak yaklaşılmaz, eleştirmenin dili de her türlü bilimsel nesnellik pozundan kurtulmuştur.Eleştiri açısından en karmaşık metinler *okunabilir* olanlar değil, "yazılabilir" (scriptable) olanlardır, eleştirmenlere araştırma, onları çeşitli söylemlere dönüştürme, yapıta ters düşen kendi yarıkeyfi anlam oyunlarını üretme cesareti veren metinlerdir. Okur veya eleştirmen tüketici durumundan üretici durumuna geçer. Bu yapıtın

yorumlanmasında "her şey mübahtır" anlamına gelmez, çünkü Barthes, yapıttan her istenen anlamın çıkartılmayacağını belirtir; ancak edebiyat artık eleştirinin uyum göstermesi gereken bir nesneden çok, eleştirinin rahatça at koşturabileceği serbest bir bölgedir. "Yazılabilir" metnin (genellikle de modernist metnin) belirli bir anlamı, yerleşik gösterilenleri yoktur, çok-katlı ve yaygındır, eleştirmenin aralarından kendi yolunu belirleyebileceği tükenmez bir gösterenler dokusu veya galaksisi, uzayıp giden kod ve kod parçaları örgüsüdür. Başlangıç ve son, tersine çevrilemeyecek hiçbir dizi, size hangisinin daha önemli olduğunu söyleyebilecek metinsel "düzeyler" hiyerarşisi yoktur. Bütün edebiyat metinleri başka edebiyat metinlerinden örülmüştür, ancak bu, başka metinlerin "izlerini" taşıdıkları gibi klasik bir anlama gelmez, çok daha radikal anlamda her sözcük, cümle ve parçanın yapıtı 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 belirli bir yazının açık seçik tanımlanmış sınırları yoktur: Yazı sürekli olarak bir yok olma noktasına yönelen yüzlerce farklı perspektif üreterek etrafındaki yapıtlara taşar. Yazara başvurularak yapıt kapalı, belirli kılınamaz çünkü "yazarın ölümü" sloganı modern eleştirinin artık güvenle kullanabildiği bir slogan olmuştur.[1] Yazarın yaşamöyküsü özel bir ayrıcalığı olması gerekmeyen başka bir metindir yalnızca: Bu metin de ayrıca çözümlenebilir. Edebiyatta konuşan yazarın kendisi değil, bütün "çokanlamlı" çoğulluğu içinde dildir. Metnin bu kaynayan çeşitliliğinin geçici bir süre odaklaştığı bir yer varsa o da yazar değil *okur*'dur.

Yapısalcılık sonrası eleştirmenler "yazı" veya "metinsellikten" söz ettiklerinde yazının ve metnin bu yönünü kastederler. Yapısalcılıktan yapısalcılık-sonrasına geçiş bir anlamda Barthes'ın da belirttiği gibi "yapıt"tan "metne" geçiş olmuştur.[2] Roman veya şiir eleştirmenin çözmekle görevli olduğu, belirli anlamlarla donanmış kapalı bir kendilik olarak kabul ediliyordu, oysa ki yapısalcılık-sonrası akımında roman veya şiir çoğul, sonuçta hiçbir zaman tek bir merkeze, öze veya

1. Bkz. Roland Barthes, "The Death of the Author", Stephen Heath (ed.), **Image-Music-Text: Roland Barthes**, Londra 1977 içinde.

2. Bkz. "From Work to Text", a.g.y.

anlama indirgeneyemeyen gösterenlerin sonsuz bir oyunu olarak ele alınır. Bu *S/Z*'nin de açıkça gösterdiği gibi eleştiri pratiğinde radikal bir farklılık yaratır; Barthes'ın kitaptaki yöntemi, Balzac'ın hikâyesini daha küçük birimlere bölmek ve onlara beş kod uygulamaktır: "Proiaretik" (veya anlatı) kodu, hikâyenin bilinmeyenleriyle ilgili olan "yorumlayıcı" kod, metnin başvurduğu toplumsal bilgileri inceleyen "kültürel" kod, insanların, yerlerin ve nesnelerin yananlamlarıyla uğraşan "semik" kod ve metindeki cinsel ve psikanalitik ilişkileri izleyen "simgesel" kod. Bu kadarı standart yapısalcılık pratiğinden pek farklı görünmeyebilir.Ancak metnin birimlere bölünmesi az çok keyfidir; seçilen beş kod sonsuz sayıdaki olasılık arasından seçilmiş herhangi beş koddur; belirli bir hiyerarşik düzen içinde uygulanmazlar ancak bazen çoğulcu bir tavırla üçü birden aynı birime uygulanır; ve bu kodlar metni herhangi tutarlı bir anlam "bütünlüğüne" sokmaktan kaçınırlar. Daha çok yayılışını ve parçalanışını gösterirler. Barthes, metnin "yapı"dan çok sonsuz bir "yapılaşma" süreci olduğunu ve bu yapılaşmayı da eleştirinin sağladığını iddia eder. Balzac'ın anlatısı gerçekçi bir yapıttır, Barthes'ın uyguladığı göstergebilimsel şiddete kolayca boyun eğmez: Barthes'ın eleştirisi nesnesini "yeniden yaratmaz", ancak onu bütün geleneksel tanımlardan farklı bir biçimde yeniden yazar ve yeniden düzenler. Böylelikle, yapıtın şimdiye dek gözden kaçmış bir boyutu ortaya çıkar. *Sarrasine* edebi gerçekçilik için "sınır metin" olarak gösterilir, hâkim varsayımlarının aslında gizlice çıkmazda oldukları gösterilen bir metin: Anlatı öfkeli bir anlatı edimi, cinsel hadımlık, kapitalist servetin gizli kaynakları ve sabit cinsel rollerin karışması etrafında döner. Son bir darbeyle, Barthes romanın "içeriklerinin" kendi analiz yöntemiyle ilişkili olduğunu iddia eder: Hikâye edebi temsilde, cinsel ilişkilerde ve ekonomik mübadelede ortaya çıkan bunalımla ilgilidir. Bütün bu düzeylerde göstergeyi "temsili" olarak gören burjuva ideolojisi sorgulanmaya başlanmıştır ve bu anlamda Balzac'ın anlatısı yorumlayıcı bir zorlama ve cesaret sayesinde 19. yy'daki kendi tarihi dönemini aşarak Barthes'ın modernist dönemine ulaşıyor gibidir.

Aslında yapısalcı ve yapısalcılık sonrası eleştiri edebiyattaki modernizm hareketi içinde doğmuştur. Barthes'ın ve Derrida'nın son dönem yapıtlarının bazıları deneysel, bilmecemsi ve zengin çağrışımlı modernist edebiyat metinleridir. Yapısalcılık-sonrası eleştiri açısından "eleştiri" ile "yaratma" arasında açık bir ayrım yoktur. Her iki tarz da

"yazı" kapsamına girer. Yapısalcılık, entelektüeller dili saplantı haline getirince gelişmeye başlamıştı; bu da 19.yy sonlarına ve 20.yy'ın başlarına rastlar çünkü dil bu dönemde Batı Avrupa'da derin bir bunalım yaşamaktaydı. Söylemin bilim, ticaret, reklam ve bürokrasi aracına dönüştürüldüğü bir endüstriyel toplumda nasıl yazılabilirdi? Okuyucuların kârdan başka bir şey düşünmeyen, uyuşmuş, bir "kitle" kültürüyle doldurulmuş olduğu düşünüldüğünde kimin için yazılacaktı? Bir edebiyat yapıtı aynı zamanda hem sanat yapıtı hem de açık pazardaki bir meta olabilir miydi? 19.yy ortalarındaki orta sınıfın rasyonalist ve ampirist düşüncelerini koruyarak dilin aslında kendini dünyaya ilişkin diğini hâlâ savunabilir miydik? Yazarın okuruyla paylaştığı bir ortak inançlar çatısı olmadan yazı nasıl mümkün olabilirdi ve 20. yy'ın bu ideolojik karmaşasında, böyle bir ortak çatı nasıl yeniden yaratılabilirdi?

Modern yazının gerçek tarihsel koşullarından kaynaklanan bu tip sorunlar dilin bu denli "öne çıkmasını" sağladı. Biçimcilerin, Fütüristlerin ve yapısalcıların, sözün yenilenmesi ve yabancılaştırılması ile ilgilenerek yabancılaşmış bir dile yeniden elinden alınmış olan zenginliğini kazandırma uğraşları hep bu tarihsel ikileme gösterilen çeşitli tepkilerdi. Ancak dili, sizi boğan toplumsal sorunlara bir seçenek olarak görmek ve geleneksel yazma nosyonunu (ancak *birine, bir şey* anlatmak için yazma) üzüntüyle ya da sevinçle terk ederek dili kutsal bir nesne haline dönüştürmek de mümkündü. İlk döneminin ustalıklı denemelerinden *Writing Degree Zero (Yazının Sıfır Derecesi)* (1953) adlı yapıtında Barthes, yazının 19.yy Fransız Simgeci şairleri için "geçişsiz" bir edim haline gelmesinin gelişimini izler: "Klasik" çağdaki gibi belirli bir konu hakkında, belirli bir amaç için değil de sadece yazma tutkusuyla, kendi içinde bir amaç olarak yazma. Gerçek dünyadaki nesne ve olaylar cansızlaşmış ve yabancılaşmışlarsa, tarih yolunu şaşırmış ve karışıklığa düşmüş gibi görünüyorsa, tüm bunları her zaman "parantez içine almak" ve "göndergeyi askıya alarak" nesne olarak sözcükleri almak mümkündür. Yazı narsisist bir hareketle kendine döner, ancak kendi faydasızlığının toplumsal suçu onu hep gölgeleyecek, rahatsız edecektir. Onu istenmeyen bir metaya dönüştürenlerle kaçınılmaz olarak çelişki içinde olan yazı yine de toplumsal anlama bulaşmamaya çalışır, bunu da ya simgeselciler gibi sessizliğin saflığını savunarak ya da dışlan tarafsız, masum gibi görünme arzusunda olan, ancak Hemingway'in örneklediği gibi yine de bir edebi

üslup olan bir "yazının sıfır derecesi" arayışıyla sağlamaya çalışırlar. Barthes'ın sözünü ettiği suçun, edebiyat kurumunun kendi suçu olduğu kesindir. Barthes'ın yorumuna göre bu dillerin ve sınıfların bölünmesini onaylayan bir kurumdur. Modern toplumda "edebi" bir biçimde yazmak, böyle bölme işlemlerine ortak olmak demektir.

Yapısalcılık şematik olarak gösterdiğim toplumsal ve dilsel bunalımın hem bir belirtisidir hem de ona bir tepkidir. Tarihten dile doğru yönelir ancak bu ironik bir harekettir, çünkü Barthes'ın da gözlemlediği gibi ancak çok az hareket tarihsel olarak daha önemli olabilir. Ancak yapısalcılık tarih ve göndergeyi bir kenara bırakırken aynı zamanda insanların yaşamalarını sağlayan göstergelerin "yapaylıklarını" korumaya çalışır ve dolayısıyla göstergelerin tarihsel olarak değişebilirliklerini gösterir. Bu şekilde, terk ettiği tarihle tekrar buluşabilir. Ancak tarihle yeniden buluşup buluşmaması göndergenin geçici olarak mı, yoksa sürekli mi askıya alındığına bağlıdır. Yapısalcılık-sonrasının ortaya çıkışıyla birlikte yapısalcılığın tarihi reddetmesi değil, kullandığı yapı kavramının kendisi gerici görünmeye başladı. Çünkü *The Pleasure of the Text (Metnin Hazzı)*'nda (1973) Barthes'a bütün "kuram", "ideoloji", "toplumsal bağıtlılık", "belirlenmiş anlam" lafları bozguncu görünmeye başlamıştır ve "yazı" da bütün bunlara verilen yanıttır . Yazı veya yazı-olarak okuma içinde entelektüelerin Elyseé sarayında veya Renault fabrikalarında ne olduğunu umursamadan, gösterenin zevkine varabilecekleri işgal edilmemiş en son bölgedir. Yazıda yapısal anlamın egemenliği, dilin serbest oyunuyla geçici olarak bozulabilir; ve yazan/okuyan özne tek bir kimliğe bürünmekten kurtulup çok kimlikliliğin vecdini yaşayabilir. Barthes'a göre metin "Politik Baba'ya kıçını gösteren patavatsız kişidir". Matthew Arnold'dan bu yana uzunca bir yol katedilmiştir.

Politik Baba'ya yapılan gönderme rastlantısal değildir. *Metnin Hazzı* Fransa'da politik babaları yerlerinden sarsan toplumsal bir patlamadan beş yıl sonra yayımlanmıştı. 1968'de eğitim kurumlarının otoriterliğine karşı ayaklanan ve Fransa'da kısa bir süre kapitalist devleti tehdit eden öğrenci hareketleri bütün Avrupa'yı etkilemişti. Devlet kısa bir süre yıkılmanın eşiğine geldi. Polis ve ordu, işçi sınıfı ile dayanışmaya girmek isteyen öğrencilerle sokaklarda çarpıştı. Tutarlı bir politik liderlikten yoksun kalan bu hareket, sosyalizm, anarşizm ve çocukça bir kıç gösterme kargaşasına dönüşerek geriledi ve dağıldı; Stalinci liderlerin ihanetine uğrayan işçi sınıfı hareketi iktidarı ele geçir-

mekten acizdi. Charles de Gaulle sürgünden döndü ve Fransız devleti vatanperverlik, yasa ve düzen adına kuvvetlerini yeniden düzenledi.

Yapısalcılık-sonrası rahatlık ve yanılgı, özgürleşme ve dağılma, karnaval ve felaket karışımının,yani 1968'in ürünüydü. Devlet iktidarının yapılarını kıramayacağını anlayan yapısalcılık-sonrası, dilin yapılarını altüst etme yolunu seçti. En azından bu nedenle kimse tepemize binmezdi. Öğrenci hareketi sokaklardan püskürtülüp yeraltına, söyleme itildi. Herhangi bir tutarlı inanç-sistemine düşman kesildiler (Daha sonraki dönemlerinde Barthes da dahil), özellikle de bir bütün olarak toplum yapılarını analiz eden ve eylem yapan bütün politik kuram ve örgüt biçimlerine. Çünkü başarısız olmuş görünen tam da bu tür politikalardı: Sistem onlara göre çok güçlü olduğunu göstermişti; ve büyük ölçüde Stalinist olan bir Marksizmin önerdiği "bütünsel" eleştiri de çözüm değil sorunun bir bölümüydü. Bu tür tüm bütünsel sistematik düşüncelere artık bozguncu gözüyle bakılıyordu: Libidinal hareket ve anarşist kendiliğindenliğin karşıtı olan kavramsal anlam baskıcı bir unsur olarak görülüyordu. Barthes daha sonraları okuma işlemini bilgilenme değil erotik bir oyun olarak ele aldı. Kabul edilen politik eylem biçimleri yalnızca bölgesel, yaygın ve stratejik eylemlerdi: Mahkûmlar veya diğer marjinal toplumsal gruplarla yapılan çalışmalar ve belirli kültür ve eğitim projeleri. Klasik sol örgütlenme biçimine hasım olan kadın hareketi, liberter, "merkezi olmayan" seçenekler sundu ve bazı bölgelerde sistematik kuramı eril bir düşünme sistemi olarak reddediyordu. Yapısalcılık-sonrası düşünürlerine göre, bu tür yerel projelerin ve belirli ilişkilerin, tekelci kapitalizmin işleyişinin en az karşı çıkılan sistem kadar baskıcı bir şekilde "bütünsel" olabilen genel kavrayışı içinde birleştirilmeleri gerektiğine inanmak en büyük yanılgıydı. İktidar her yerdeydi, toplumun bütün hücrelerine 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. Dolayısıyla Barthes'ın *S/Z*'yi keyfi bir kodlamayla böldüğü gibi sizde istediğiniz bir noktada toplumsal ve politik yaşama müdahale edebilirdiniz. Genel kavramlar tabu isc hiçbir sistemin bir bütün olarak varolmadığını nasıl anlayacağımız pek açık değildi; ayrıca böyle bir görüşün Paris'teki gibi dünyanın diğer bölgelerinde de geçerli olup olamayacağı da belli değil. Üçüncü-Dünya'da insanlar ülkelerini Avrupa ve Amerika'nın politik ve ekonomik egemenliğinden, emperyalizm mantığının genel kavranışının reh-

berliğiyle kurtarmaya çalışıyorlardı. Avrupa'daki öğrenci hareketi döneminde Vietnam da bu kurtulma arayışı içindeydi ve "genel kuramlarına" karşın birkaç sene sonra Parisli öğrencilerden daha başarılı oldukları ortaya çıktı. Ancak Avrupa'da bu tür kuramlar hızla *eskiyordu.* "Bütünsel" politikanın eski biçimlerinin dogmatik olarak bölgesel sorunların öneminin geçici olduğunu iddia etmeleri gibi, yeni parçalı politika da artık global politakaların tehlikeli bir yanılsama haline geldiğini dogmatik olarak iddia ediyordu.

Bu konum belirttiğim gibi belli bir politik yenilgiden ve hayal kırıklığından doğmuştu. Düşman olarak gördüğü "bütünsel yapı" tarihsel olarak özgün bir yapı idi: Bu yapı geç dönem tekelci kapitalizmin silahlı baskıcı devleti ile buna karşı çıkar gibi görünen ama onun kuralına tamamen uygun olan Stalinci politikadan oluşuyordu. Yapısalcılık-sonrası ortaya çıkmadan çok önceleri, çeşitli sosyalist kuşaklar bu iki tavırla mücadele etmişlerdi. Ancak erotik okumanın frisson'larının (ürperti) veya hatta mahkumlarla sınırlandırılmış bir çalışmanın yeterli bir çözüm olabileceğini düşünmüyorlardı, Guatemala'nın gerilla savaşçıları da bu çözümü fark etmemişlerdi.

Yapısalcılık-sonrası, bu tür politik sorunlardan kaçmak için uygun bir yol oluşturdu. Derrida ve diğerlerinin çalışmaları temsili bir dil kuramını temel alan klasik hakikat, gerçeklik, anlam ve bilgi nosyonlarını sarsmışlardı. Anlam (gösterilen) sözcüklerin veya gösterenlerin her zaman değişen, kısmen var, kısmen yok olan bir ürünü ise, belirlenmiş bir hakikat veya anlamdan nasıl söz edebiliriz? Bizim söylemimizin gerçeği aynası değil de oluşturucusu ise kendi söylemimizin ötesindeki gerçekliği nasıl bilebiliriz? Bütün konuşmalar sadece konuşmalarımıza ilişkin konuşmalar mıdır? Gerçeğin, tarihin ve edebiyat metninin bir yorumunun diğerlerinden daha iyi olduğunu söylemenin bir anlamı var mıdır? Yorumbilgisi kendini geçmişin anlamını araştırmaya adamıştı; ancak şimdiki söylemin işlevi olmasının dışında bilebileceğimiz bir geçmiş gerçekten var mıdır?

Yapısalcılık-sonrası kurucularının gerçekten bu görüşleri savunup savunmadıkları bir yana, bu tür şüphecilik sol akademik çevrelerde çok yaygınlaştı. "Hakikat", "kesinlik", "gerçek" sözlüklerini kullananlar bazı çevrelerde metafizikçi olmakla suçlandılar. Hiçbir zaman hiçbir şey bilemeyeceğimiz dogmasına karşı çıktıysanız eğer, bu mutlak hakikat nosyonlarına nostaljik bir tavırla bağlı olmanız ve bazı daha akıllı doğa bilimcileriyle birlikte kendini beğenmiş bir tavırla

gerçeği "olduğu gibi" görebildiğinizi sanmanızdandı. Artık bu öğretilere inananların azalması (bilim felsefecileri de dahil) şüphecileri yıldırmadı. Yapısalcılık-sonrası, pozitivist bilim modelini (19.yy'ın olguların değer-yüklü olmayan, aşkın özellikleri olduğu yollu rasyonalist iddiasının bir başka çeşidi) alaya alır. Ama bu model boş bir hedeftir. "Bilim" teriminin anlamını tüketemez, bu bilim karikatürüyle hiçbir şey elde edilemez. Hakikat, kesinlik, gerçeklik gibi sözcükleri kullanmak için mutlak hiçbir temel olmadığını söylemek bu sözcüklerin anlamdan yoksun veya etkisiz oldukları anlamına gelmez. Böyle mutlak temellerin var olduğunu kim düşünür ki, hem olsa bile bir şeye benzemezlerdi herhalde.

Bizim kendi söylemimizin esiri olduğumuz ve akla uygun kesin doğruluk iddialarında bulunamayacağımız (çünkü bu iddialar kullandığımız dile bağlıdır) dogmasının bir avantajı hiçbir inancı benimseme gereği duymadan herkesin inancını eleştirmenize olanak sağlamasıdır. Aslında bu ulaşılmaz 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, aslında 1968 sonrası hayal kırıklığıyla yakından ilgili olan, hakikatin imkânsızlığına isteksizce boyun eğmekten kaynaklanır. Ancak bu, aynı zamanda sizi önemli sorunlar hakkında belirli bir konum edinmekten kurtarır çünkü böyle sorunlara ilişkin söyledikleriniz sadece gösterenin bir ürünü olacaktır ve dolayısıyla hiçbir anlamda "doğru" veya "ciddi" olarak kabul edilemez. Bu durumun başka yararı da başkalarının düşüncelerine oranla sözde radikal olması, hem bütün ciddi sözlerin ardında yalnızca göstergelerin gizli oyunlarını görmesi hem de diğer bütün görüşlerinde muhafazakâr kalabilmesidir. Sizi hiçbir şeyi onaylamaya zorlamadığı için boş bir cephanelik kadar da zararsızdır.

Yapı-çözüm Anglo-Amerikan dünyasında tümüyle bu yolu izleme eğiliminde oldu. Yale yapı-çözüm okulunun (Paul de Man, J.Hillis Miller, Geoffrey Hartman ve bazı bakımlardan Harold Bloom okulun üyeleridir) özellikle Paul de Man'ın eleştirisi edebiyat dilinin sürekli olarak kendi anlamını yıktığını göstermeye çalışır. Aslında de Man, bu işlemde edebiyatın "özünü" görmüştür. De Man'ın da doğru olarak algıladığı gibi her çeşit dil eğretilemelidir, değişmece (tropes) ve betilerle (figures) işler; her türlü dil kullanımının *aslında* edebi olduğuna inanmak yanlıştır. Felsefe, hukuk ve politik kurumlar da şiirler gibi

eğretilemeler kullanır ve dolayısıyla şiir kadar kurmacadırlar. Eğretilemelerin *temelleri* olmadığı, bir göstergeler kümesinin yerine konan başka bir göstergeler kümesi oldukları için, dil en yoğun olarak inandırıcı olmaya çalışığı noktada kendi kurmaca ve keyfi doğasına ihanet etmek eğilimindedir. "Edebiyat" bu belirsizliğin en açık seçik görüldüğü bölgedir; okurun "düzanlam" ile "mecazi" anlam arasında tereddüt ederek, seçim yapamadığı ve "okunamaz" hale gelen metnin dipsiz dilsel çukuruna düştüğü bölgedir. Edebiyat yapıtları yine de başka söylem biçimlerine göre daha az aldanırlar, çünkü örtük bir biçimde kendi retorik statülerini yani söyledikleri şeyin yaptıkları şeyden farklı olduğu ve bilgi iddialarının onları belirsiz kılan mecazi yapılarla işlediği olgusunu açıkça kabul eder. Edebiyat yapıtları doğaları gereği ironiktirler de denebilir. Başka yazı türleri de aynı derece mecazî ve belirsizdirler, ancak kendilerini kesin doğruyu iletir gibi gösterirler. De Man ve Hillis Miller için edebiyatın eleştirmen tarafından yapı-çözüme uğratılmasına gerek yoktur; edebiyatın kendi kendinin yapısını zaten çözdüğü gösterilebilir ve zaten edebiyat da aslında bu işlemi "anlatır".

Yale eleştirmenlerinin metinsel belirsizlikleri Yeni Eleştiri'nin şiirsel belirsizliklerinden farklıdır. Yeni Eleştirmenlerin düşündüğü gibi okuma farklı ancak belirlenmiş olan iki anlamı kaynaştırma sorunu değildi: Sorun ne uzlaştırılabilen ne de reddedilebilen iki anlam arasındaki yerde durmaktır. Edebiyat eleştirisi böylece ironik, huzursuz bir uğraş; anlamın geçiciliğini, hakikatin olanaksızlığını ve bütün söylemin aldatıcı parlaklığını sergileyen metnin içsel boşluğuna doğru çıkılan bir macera olmuştu. Ancak başka bir anlamda da bu Anglo-Amerikan yapı-çözümcülük, eski Yeni Eleştirel Biçimciliğe dönüş olmaktadır. Aslında yoğunlaşmış biçime dönüyordu çünkü Yeni Eleştirmenlerin şiiri şiir dışındaki bir gerçeklik hakkındaki dolaylı bir söylem olarak kabul etmelerine karşı, yapı-çözümcüler için edebiyat, dilin kendi başarısızlığı hakkında konuşmaktan başka bir şey olabilmesinin imkânsızlığına tanıklık ediyordu. Edebiyat bütün göndergele-

---

3. Kendiliğinden dolaysızlığa ve anlamın "imkânsızlığına" gösterilen bu ilgi, kendisine bir yapısalcılık-sonrası eleştirmen olarak bakılmaması gerekse de, Fransız eleştirmen Maurice Blanchot'nun yapıtlarında da göze çarpar. Denemelerinden Gabriel Josipovici'nin yaptığı derleme için bkz., **The Siren Song,** Brighton 1982.

rin çöküşü, iletişimin mezarlığı idi.[3] Yeni Eleştiri, edebi metni gittikçe ideolojik olan bir dünyada doktrinel inancın askıya alınışının kutsanması olarak görürdü; yapı-çözüm ise toplumsal gerçekliği baskıcı bir şekilde belirlenmiş olarak değil de ufka uzanan titrek bir kararsızlık ağı gibi görür. Yeni Eleştiri'deki gibi edebiyat maddi tarihe kapalı bir seçenek sunmakla yetinmez; artık edebiyat tarihe uzanıp, onu egemenliği altına alır, tarihi kendi görüşüne göre yeniden yazar, kıtlıkları, devrimleri ve futbol maçlarını henüz belirlenemeyen "metinler" olarak görür. Sağduyulu insanlar önemleri mantıksal açıdan belirli olmayan durumlarda harekete geçmeye eğilimli olmadıkları için, bu bakış açısı, kişinin toplumsal ve politik yaşam biçimleriyle de ilgilidir. Ancak edebiyat bütün bu belirsizliğin ayrıcalıklı bir paradigması olduğu için eleştirinin dünyaya öç elini uzatıp onu anlamdan yoksun bıraktığı bir dönemde, Yeni Eleştiri'nin yaptığı gibi yeniden metne çekilmek mümkündür. Daha önceki edebiyat kuramlarına göre belirsiz olan, akılda kalmayan yaşantı idi, artık dil olmuştur. Terimler değişmiş; bu dünya görüşünün büyük kısmı ise büyük ölçüde kalmıştı.

Ancak bu Bakhtin'de olduğu gibi dili "söylem" olarak ele almak anlamına gelmez. Jacques Derrida'nın yapıtı bu tür sorunlarla ilgili değildir. "Belirlenemezlik" saplantısı da genelde bu nedenle ortaya çıkar. Dili düşünsel bir yaklaşımla, sayfadaki bir gösterenler zinciri olarak ele alırsak anlam nihaî olarak belirlenemeyebilir; anlam ancak dili *yaptığımız* bir şey,pratik yaşam biçimlerimizden ayrılamaz bir parça olarak düşünürsek "belirlenebilir" hale gelir ve "hakikat", "bilgi", "gerçeklik" ve "kesinlik" gibi sözcükler güçlerinin bir kısmını yeniden kazanırlar. Dil bu durumda yine de sabit ve şeffaf olmaz, tam tersine en çok "yapı-çözüme" uğramış edebi metinden bile daha yüklü ve çatışkılı bir hal alır. Biz ancak pratikle nelerin belirleyici, ikna edici, karar verici, kesinlik kazandırıcı, doğru, yalanlayan olarak sayıldığını ve ayrıca böyle tanımların dilin dışında neyle ilgili olduğunu da görebiliriz. Anglo-Amerikan yapı-çözümcülük bu gerçek mücadele alanını görmezlikten gelir ve kapalı eleştirel metinlerini didiklemeye devam eder. Böyle metinler tam da boş oldukları için kapalıdırlar: Metinsel anlamın bütün pozitif ayrıntılarının çözülmesine hayran olmanın dışında bu metinlerde yapılabilecek pek bir şey yoktur. Böyle bir çözülme akademik yapı-çözüm oyununda bir zorunluluktur; çünkü bir başkasının eleştirel metin açıklaması hakkında yaptığınız eleştirel açıklamada "olumlu" anlam parçacıkları kalmış ise, bir başkasının

çıkıp mutlaka sizi yapı-çözüme uğratacağından emin olabilirsiniz. Böyle bir yapı-çözüm bir güç-oyunu, ortodoks akademik rekabetin bir yansımasıdır. Ancak şimdi eski ideolojiye dini bir dönüş hareketi, *kenosis* (yani kendini boşaltma) sayesinde zafere ulaşır: Bütün kartlarından kurtulup, eli boş kalan kişi kazanır.

Anglo-Amerikan yapı-çözümcülük her iki toplumun tarihinde görülen liberal kuşkuculuğun son aşamalarını işaret eder, ancak Avrupa'daki gelişim biraz daha karmaşıktır. 1960'lardan 1970'lere doğru gelinip, 1968'in şenlikli anıları silindiğinde ve dünya kapitalizmi ekonomik krize girdiğinde, başlangıçta öncü bir edebiyat dergisi olan *Tel Quel* ile ilişkili olan bazı Fransız yapısalcılık sonrası düşünürleri militan bir Maoculuktan keskin bir anti-komünizme döndüler. 1970'lerin Fransası'nda yapısalcılık sonrası eleştirmenler İran mollalarını ve sistemleştirilmiş dünyada kalan tek özgürlük ve çoğulculuk bölgesi olarak gördükleri Amerika'yı yüceltip, her türlü mistizmi insan hastalıklarına karşı bir çözüm olarak tavsiye eder hale gelmişlerdi. Saussure dil kuramının sonuçlarını görseydi, belki de sadece Sanskrit dilbilgisi ile uğraşmayı yeğlerdi.

Bütün hikâyeler gibi yapısalcılık-sonrası anlatısının da başka bir yönü vardır. Amerikalı yapı-çözümcüler metinsel girişimlerinin Jacques Derrida'ya sadık kaldığını düşünseler bile, Jacques Derrida aynı kanıda değildi. Derrida'ya göre Amerikan yapı-çözümcülerinin bazı uygulamaları Amerikan toplumunun egemen politik ve ekonomik çıkarlarına hizmet eden "kurumsal bir kapanışı" sağlamak üzere işler.[4] Derrida sadece yeni okuma teknikleri geliştirmeyi amaçlamaz; onun için yapı-çözüm *politik* bir pratik, belirli bir düşünce sisteminin ve onun arkasındaki bütün politik yapı ve toplumsal kurumlar sisteminin gücünü sağladığı mantığı çözmek çabasıdır. Derrida'nın amacı görece belirlenmiş doğruları, anlamları, amaçları, kimlikleri ve tarihsel süreklilikleri yadsımak değildir; daha çok bunları daha geniş ve köklü tarihin (dilin, bilinçdışının, toplumsal kurumlar ve pratiklerin) sonuçları olarak görmeye çalışır. Kendi yapıtının büyük ölçüde tarihdışı olduğu, politik açıdan belirsizliği ve pratikte dili "söylem" olarak ele almadığı inkâr edilemez; "has" Derrida ile müritlerinin suiistimalleri arasında kesin bir ikili karşıtlık sınırı belirlenemez. Ancak yapı-

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

çözümün söylem dışında her şeyin varlığını reddettiği veya tam anlam ve özdeşliğin çözüldüğü katışıksız bir farklılık bölgesi olduğunu onayladığı kanısı, Derrida'nın kendi yapıtının ve ondan yola çıkan verimli çalışmaların karikatürü olmaktadır.

Her ne kadar böyle temalar içerse de yapısalcılık -sonrası akımı basit bir anarşizm veya hazcılık olarak görüp bir kenara atmak hatalı olacaktır. Yapısalcılık-sonrası akım kendi dönemindeki ortodoks sol politikayı reddetmekte haklıydı: 1960'ların sonunda, 1970'lerin başında geleneksel solu kararsızlığa düşürüp hareketsiz kılan yeni politik biçimler ortaya çıkmaya başladı. Geleneksel sol ya bu biçimleri küçümsedi ya da onları programının bir parçası olarak kendine mal etmeye çalıştı. Ancak Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişen kadın hareketi bu iki taktiğe de uymadı. Kadın hareketi çoğu klasik Marksist düşüncenin dar ekonomik odağını reddediyordu, bu ekonomik düşünce kadınların niçin toplumsal olarak ezildiklerini açıklamaktan veya bu durumu yaratan özgül koşulları değiştirmeye katkıda bulunabilmekten çok uzaktı. Çünkü kadınların ezilmesi maddi bir gerçeklik, analık , ev işi, iş farklılığı ve eşitsiz ücretlerle ilgili bir sorun olmasına rağmen bu etmenlere indirgenemezdi: Sorun aynı zamanda cinsel ile ideoloji, kadın ve erkeklerin, erkeğin egemen olduğu bir toplumda kendilerini ve birbirlerini belirli yerlere yerleştirmeleriyle, bilinçli veya bilinçdışı davranış ve algılamalarıyla ilgiliydi. Bu sorunları kuramının ve pratiğinin merkezine yerleştirmeyen her politika kendini tarihin çöpçülüğünde bulacaktır. Cinsiyetçilik ve cinsiyet rolleri insan yaşamının en derin kişisel boyutlarıyla ilgili olduğu için, insan öznesinin yaşatısını görmezlikten gelen bir politika baştan özürlü demektir. Yapısalcılıktan yapısalcılık-sonrası akımına uzanan hareket kısmen bu politik taleplere bir cevaptı. Tabii ki kadın hareketi, bazen söylendiği gibi "yaşantı"nın tekelini elinde bulundurmuyordu: Sosyalizm, nesiller boyu "bütünlük öğretisi" veya "ekonominin önceliği"nden daha önemli şeyler için yaşayan ve bazen de ölen milyonlarca kişinin acı umut ve arzularından başka ne olmuştur ki? Ayrıca kişisel olan ile politik olanı *özdeşleştirmek* de yetmez: Kişisel olanın politik olduğu doğrudur ama kişisel olanın kişisel, politik olanın da politik olduğu önemli bir yer vardır. Politik mücadele kişisel mücadeleye indirgenemez, kişisel olan da politik mücadeleye. Kadın hareketi haklı olarak bazı katı örgüt biçimlerini ve bazı "aşırı bütünselleştirici" politik kuramlarını reddetti; fakat bunları yaparken de sanki bunlar bir

politik strateji sağlamaya yetermiş gibi kişisel, kendiliğinden ve yaşantısal olanı öne çıkarttı; bildik bir anti-entelektüel tavır ile "kuramı" yadsıdı ve bazı Marksistlerin işçi sınıfından başka kimselerin ezilmeleriyleilgilenmemeleri gibi kadın haraketi de bazı kesimlerde, kadınların dışındakilerin acılarına ilgisiz kaldı.

Feminizm ile yapısalcılık-sonrası akımı arasında başka ilişkiler de vardır. Çünkü yapısalcılık-sonrası akımının çözmeye çalıştığı ikili karşıtlıklar içinde belki de en tehlikelisi kadın ve erkek arasındaki hiyerarşik karşıtlıktır. Bu aynı zamanda en eski karşıtlık idi: Tarihte insan ırkının yarısının aşağılanıp, kusurlu ve ikincil bir varlık muamelesi görmediği hiçbir dönem yoktur. Bu şaşırtıcı olgu tabii ki bu yeni kuramsal teknikle ortaya konmuş değildi. Ama yine de kadınla erkek arasındaki çatışma tarihsel açıdan tabii ki gerçek olmakla birlikte artık bu karşıtlığın ideolojisinin metafizik bir yanılsamadan kaynaklandığı gösterilebilirdi. Bu karşıtlık hem erkeklerin yararlandığı maddi ve fiziksel çıkarları tarafından hem de acilen giderilmesi gereken karmaşık bir korku, arzu, saldırganlık, endişe ve mazoşizm yapısı tarafından korunuyordu. Feminizm diğer politik sorunların yanısıra açılan bir "kampanya", yalıtlanabilir bir sorun değil kişisel, toplumsal ve politik yaşamın her yönünü sorgulayan bir boyuttu. Kadın hareketinin mesajı hareketin dışındakilerin bazen yorumladığı gibi kadınların erkeklerle eşit güç ve statüye sahip olmaları gerektiği değildir; bütün bu güç ve statülerin sorgulanmasıdır. Sorun kadınların daha çok kaulımıyla dünyanın daha iyi olması değil; insan tarihi "dişileştirilmezse" dünyanın pek uzun süre devam etmeyeceğidir.

Yapısalcılık-sonrası akımı ile modern edebiyat kuramını günümüze kadar izlemiş olduk. Bir "bütün" olarak yapısalcılık-sonrası akımında geleceği şimdiden kestirilemeyecek olan gerçek çelişki ve farklılıklar vardır. Yapısalcılık-sonrası akımının 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 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 bir öğesi olarak görmeyi reddederek toplumdaki diğer ezilen grup ve sınıfların özgürlüğünün sadece ahlaki ve politik bir zorunluluk olmayıp, kadınların özgürleşmesi için gerekli (ancak

hiçbir şekilde yeterli değil) bir koşul olarak gören sosyalist feminizm biçimleri de vardır.

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

V. PSİKANALİZ

Bundan önceki bölümlerde modern edebiyat kuramındaki gelişimler ile yirminci yüzyılın politik ve ideolojik karmaşası arasında bir ilişki olduğunu ileri sürmüştüm. Sözünü ettiğim karmaşa sadece savaşlarla, devrimlerle, ekonomik çökmelerle ilgili değildir: Bu karmaşa en kişisel düzeyde de hissedilen bir karmaşadır. Bu, insan ilişkilerinin, insan kişiliğinin bunalımı ve toplumsal bir gerilimdir. Endişe, baskı korkusu ve kişiliğin bölünmesi gibi yaşantıların sadece Matthew Arnold'dan Paul de Man'a uzanan döneme özgü olduğunu söylemek istemiyorum: Bu yaşantılara bütün yazılı tarih boyunca rastlanır. Asıl önemli olan bu tür yaşantıların bu dönemde sistematik bir bilgi alanı olarak yeni bir biçimde ele alınmasıdır. Bu bilgi alanı 19.yy'ın sonunda Viyana'da Sigmund Freud tarafından geliştirilen psikanalizdir; şimdi de Freud'un öğretilerini özetlemek istiyorum.

"Son kertede insan toplumunun dürtüsü ekonomiktir". Bu cümle-

yi Karl Marx değil *Introductory Lectures on Psychoanalysis* (Psikanalize Giriş Konferansları) adlı kitabında Freud söylemiştir. Bugüne dek insan tarihine çalışma ihtiyacı egemen olmuştur ve Freud'a göre bu katı zorunluluk bizim haz ve doyum eğilimlerimizin bazılarını bastırmak durumunda olduğumuz anlamına gelir. Yaşamımızı sürdürmek için çalışmak zorunda olmasaydık hiçbir şey yapmadan bütün gün yatabilirdik. Her insan Freud'un deyişiyle "gerçeklik ilkesinin" "haz ilkesini" bastırma sürecini yaşamak zorundadır, ancak bazılarımız ve hatta bütün toplumlar için bu baskı fazla olabilir 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 güveni vardır içimizde. Sonunda ulaşacağımız bir şey olduğunu düşündüğümüz süre baskıya dayanmaya hazırızdır: Ancak bizden çok şey talep edilirse hastalanma olasılığımız artar. Bu hastalık biçimine nevroz adı verilir; ve demin söylediğim gibi bütün insanlar bir dereceye kadar bastırılmak zorunda oldukları için insan ırkını Freud'un yorumcularının birinin deyişiyle "nevrotik hayvan" diye tanımlayabiliriz. Bu tür bir nevrozun hem ırk olarak bizdeki yaratıcılıkla hem de mutsuzluğumuzun nedenleriyle ilgili olduğunu anlamak önemlidir. Arzularla baş etme yollarınızdan biri 'yüceltim'dir. Freud'a göre tatmin edemediğimiz isteklerimizi "yücelterek" onları toplumsal olarak daha değerli amaçlara dönüştürürüz. Köprüler veya katedraller inşa ederek cinsel engellenmişliğimize bilindışı bir çıkış noktası bulabiliriz. Freud uygarlığın bu tür yüceltmelerle oluştuğunu söyler: Kültürel tarih, içgüdülerimizi bu daha yüksek amaçların hizmetine vererek yaratılır.

Marx çalışma zorunluluğunun sonuçlarını toplumsal ilişkiler, toplumsal sınıflar ve beraberinde getirdiği politik biçimler çerçevesinde inceler. Freud ise bu zorunluluğun ruhsal yaşam için taşıdığı içerimleri araştırır. Freud'un yapıtın temelini oluşturan paradoks veya çelişki, oluşumumuza katkısı olan öğeleri ancak büyük oranda bastırarak oluşturduğumuz yollu görüştür. Marx'a göre insanlar kendi yaşamlarını belirleyen toplumsal süreçlerin bilincinde değildirler, aynı şekilde biz de bu bastırma sürecinin farkında değilizdir. Aslında doyuma ulaşamayan isteklerimizi gönderdiğimiz yere bilinçdışı adını verdiğimize göre sözcüğün tanımı gereği, bu olgunun bilincinde olamayız. Ancak hemen bir soru gelir akla, niçin sümüklüböcekler veya kaplumbağalar değil de insanlar nevrotik hayvanlar olmak durumun-

dadırlar? Bu hayvanları Romantik bir tavırla idealleştirmiş olabiliriz, çünkü belki de bu hayvanlar bizim düşündüğümüzden çok daha fazla nevrotik yaratıklardır, ancak birkaç isterik paraliz olayı dışında bu hayvanlar dışardan oldukça uyumlu görünürler.

İnsanları diğer hayvanlardan ayıran bir özellik de bizlerin neredeyse tamamen aciz doğmamız ve yaşamımızı sürdürebilmek için türümüzün daha olgun üyelerine, genellikle de anne ve babalarımıza ihtiyaç duymamızdır. Hepimiz "prematür" doğarız. Anında ve sürekli bir bakım olmazsa hemen ölebiliriz. Anne ve babamıza duyduğumuz bu oldukça uzun süren bağımlılık, ilk başta beslenme ve korunmayla ilgili tamamen maddi bir bağımlılıktır: Bu "içgüdülerimizin" tatmin edilmesi sorunudur, "içgüdülerimiz" insanların beslenme, ısı vb gibi biyolojik gereksinimleridir (bu tür kendimizi korumaya yönelik içgüdüler, ilerde göreceğimiz gibi, genellikle doğalarını değiştiren "dürtülerden" daha sabittirler). Ancak anne ve babamıza olan bağımlılığımız biyolojik düzeyle sınırlı değildir. Küçük bebek, süt için annesinin memesini emecektir ancak bu hareketi yaparken biyolojik olarak gerekli olan bu hareketin aynı zamanda haz verdiğini de keşfedecektir ve Freud'a göre cinselliğin ilk belirtisi budur. Bebeğin ağzı sadece fiziksel yaşama organı değildir, aynı zamanda "erotojenik bölge"ye dönüşür ve çocuk birkaç sene sonra parmağını emerek ve daha sonra da öpüşerek bu "erotojenik bölgeyi" yeniden harekete geçirebilir. Anneyle arasındaki ilişki yeni, libidinal bir boyut kazanmıştır: Cinsellik ilkin biyolojik içgüdüden ayrılamayan, ancak şimdi kendini bu içgüdüden farklılaştırarak belli bir özerklik elde eden bir dürtü olarak doğmuştur. Freud'a göre cinselliğin kendisi bir "sapma"dır, doğal kendini korumaya yönelik bir içgüdüden "uzaklaşarak" başka bir amaca yönelmektir.

Bebek büyüdükçe başka erotojenik bölgeler keşfeder. Oral devre cinsel yaşamın ilk aşamasıdır ve nesneleri içeri alma dürtüsü ile ilgilidir. Anal devrede anüs erotojenik hale gelir ve çocuğun kaka yaparken duyduğu haz, etkenlik ve edilgenlik arasında, oral devrede tanınmayan yeni bir karşıtlık yaratır. Anal devre sadist bir devredir, çünkü çocuk dışa atma ve tahrip etmekten cinsel haz alır, ancak çocuk başkalarının isteklerini kakasını tutarak veya "bağışlayarak" idare edebileceğinin farkına varıp, yeni bir egemenlik biçimi keşfettikçe, bu devre alıkoyma ve sahiplenişi denetim arzusuyla da birleşir. Bundan sonraki "fallik" devre, çocuğun libidosunu (cinsel dürtüsünü) cinsel organlara yöneltir; ancak bu devreye "jenital" (cinsel organ) devre değil "fallik"

devre denir çünkü Freud'a göre ilkin sadece erkeğin cinsel organı keşfedilir. Freud'a göre, küçük kız vajina ile değil penisin "eşdeğeri" olan klitoris ile yetinmek zorundadır.

Bu devreler bazen birbirine karışır ve mutlak bir sıra takip etmezler, ama yine de bu süreç içerisinde, halen çocuğun kendi vücuduna yönelik olan libidinal dürtüler yavaş yavaş düzenlenir. Dürtüler biyolojik içgüdüler gibi sabit değil esnektirler. Hedefleri değişebilir ve rastlansaldır (contingent) ve bir cinsel dürtü yerini bir diğerine bırakabilir. Dolayısıyla biz çocuğu ilk yıllarında belirli bir nesneyle karşılaşan, onu arzu eden birleşik bir özne olarak değil, karmaşık, içinde öznenin (çocuğun kendisi) dağınık bir biçimde bulunduğu, henüz bir kimlik merkezi olmayan ve kendi ile dış dünya arasındaki sınırların henüz belirlenmediği karmaşık, ele avuca sığmaz bir güç alanı olarak düşünebiliriz. Bu libidinal güç alanı içersinde nesneler ve yarı nesneler belirir, kaybolur, bir kaleydoskoptaki gibi yer değiştirirler ve bu tür nesnelerin en önemlisi bütün dürtülerin rastlaştıkları yer olan çocuğun vücududur. Buna "otoerotizm" de denebilir, Freud bazen bütün çocuk cinselliğinden "otoerotizm" olarak söz eder: Çocuk kendi vücudundan erotik bir haz duyar, ancak bu aşamada henüz kendi vücudunu bütünlüğü olan bir nesne olarak göremez. Oto-erotizm, Freud'un kişinin vücudu ve egosunun tümüyle libidinal enerji ile dolduğu veya arzu nesnesi olarak görüldüğü devreyi belirtmek için kullandığı "narsisizm" devresiyle karıştırılmamalıdır.

Çocuğun bu devrede bütün bir günün ağır işini yüklenebilecek bir vatandaş olmadığı açıktır. Çocuk anarşik, sadistik, saldırgan, kendine dönük ve (Freud'un deyişiyle) haz ilkesinin dürtüsüyle devamlı haz arayan bir varlıktır; ayrıca cins 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. Çocuk ilerde başarılı olacaksa, mutlaka elinden tutulmalıdır ve bunun mekanizması da Freud'un ünlü Oedipus kompleksidir. Oedipal öncesi devreleri aşan çocuk sadece anarşik ve sadistik değildir, aynı zamanda anne ve babasına karşı da cinsel istek duyar: Oğlan çocuğunun annesinin vücuduyla olan yakın ilişkisi, onu annesiyle bilindışı, yasak bir cinsel beraberlik arzusuna yöneltir, oysa ki anneyle aynı şekilde yakın ve dolayısıyla ilk arzusu her zaman eşcinsel olan kız çocuğu libidosunu babasına yöneltmeye başlar. 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 çocuğunun annesine duyduğu yasak arzuyu terk etmeye yönelten, babasının onu iğdiş etme tehdididir. Bu tehdidin mutlaka dile getirilmesi gerekmez; ancak 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 ve kendini annesinden uzaklaştırır ve bilindışı olarak her ne kadar *şimdi* babasını altedip annesine sahip olma ümidi kalmasa bile, babasının gelecekte kendisinin sahip olabileceği bir yeri simgelediği düşüncesiyle kendini avutur. Şimdi aile reisi değildir ama ilerde olacaktır. Çocuk babasıyla barış imzalar, kendini onunla özdeşleştirir ve böylece simgesel erkeklik rolüyle tanışır. Oedipus kompleksini aşmış, cinsiyetli bir özne olmuştur; ancak bu arada kendi yasak arzusunu yeraltına, bilindışı dediğimiz bölgeye itmiştir. Bu, böyle bir arzuyu kabul etmeyi bekleyen hali hazırdaki bir bölge değildir: Bilinçdışı bu ilk bastırma ile üretilir, açılır. Erkek olma yolundaki çocuk, şimdi kendi toplumunun "erkek" olarak tanımladığı imge ve pratikler içinde büyüyecektir. Bir gün kendisi de baba olacak ve cinsel üretim olayına katkıda bulunarak bu toplumu sürdürecektir. Önceki dağınık libidosu Oedipus kompleksi tarafından düzenlenerek jenital cinsellik üzerinde yoğunlaşmıştır. Çocuk Oedipus kompleksini başarıyla atlatamaz ise 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; veya kadınların "iğdiş edildikleri" düşüncesi onu kadınlarla tatmin edici bir cinsel ilişkiye girmekten zevk alamayacak kadar çok rahatsız etmiş olabilir.

Kızın Oedipus kompleksini geçiş süreci erkek çocuğunki kadar düz değildir. Freud'un daha çok erkeğin egemen olduğu toplumları incelemesi, "karanlık kıta" adını verdiği kadın cinselliği karşısında duyduğu şaşkınlıkta kendini belli eder. Freud'un kadınlara karşı küçümseyici ve önyargılı tavrına daha ilerde değineceğiz, zaten Freud kızların Oedipus kompleksinden geçiş süreçlerini bu cinsiyetçilikten etkilenerek açıklamıştır. "İğdiş edildiği" için daha küçültücü bir konumda olduğunu anlayan küçük kız, hayal kırıklığı içinde kendisi gibi "iğdiş edilmiş" olan annesinden uzaklaşarak babasını baştan çıkarmaya çalışır; ancak böyle bir tasarının başarısızlığı kaçınılmaz olduğu için so-

nuçta yeniden annesine dönmeli, onunla özdeşleşerek kadın rolünü kabul etmelidir ve kıskandığı, ancak hiçbir zaman sahip olamayacağı penisin yerine babasından edinmeyi arzuladığı bir bebeği koyar. Kızın bu cinsel arzusunu terk etmesi için hiçbir belirgin neden yoktur, çünkü zaten "iğdiş edilmiş" olduğu için iğdiş edilmekle tehdit edilemez ve bu yüzden de Oedipus kompleksini hangi mekanizmayla yenebildiğini anlamak zordur. "İğdiş edilme" korkusu erkek çocukta ensest arzusunu engeller; oysa ki kız çocukta bu arzunun oluşmasına ilkin bu korku neden olmuştur. Ayrıca kız çocuğu Oedipus kompleksine girmek için "sevgi-nesnesini" anneden babaya kaydırmak zorundadır; oysa erkek çocuk annesini sevmeyi sürdürmek zorundadır yalnızca; ve sevgi nesnelerinin değişmesi daha karmaşık, zor bir olay olduğu için kadınların Oedipus kompleksini yenmelerinde ayrıca sorunlar ortaya çıkar.

Bu arada belirtmek gerekir ki Oedipus kompleksi Freud'un yapıtının merkezinde yer alır. Oedipus kompleksi herhangi başka bir kompleks değil, bizi kadın ve erkek yapan ilişkilerin yapısıdır. Bizim özne olarak üretildiğimiz ve oluşturulduğumuz noktadır ve bu kompleksin her zaman bir anlamda kısmi ve kusurlu bir mekanizma olması bizim için bir sorundur. Oedipus kompleksi haz ilkesinden gerçeklik ilkesine geçiş ve aile içi yasak cinsel ilişkilerden aile dışı ilişkilere yöneldiğimiz için de, kapalı aile ortamından topluma açılma dönemidir; ayrıca doğadan kültüre doğru yönelmedir, çünkü bebeğin annesine olan ilişkileri doğaldır, oysa ki Oedipus devresi sonrasında çocuk kendine bir bütün olarak kültürel düzende bir yer edinme sürecine girmiştir (Anne-çocuk ilişkisini "doğal" kabul etmek tartışılabilir bir olgudur; çünkü neticede çocuk için ihtiyaçlarını karşılayanın kim olduğu önemli değildir). Ayrıca Oedipus kompleksi Freud'a göre ahlak, vicdan, yasa ve bütün toplumsal ve dini otorite biçimlerinin başlangıcıdır. Babanın aile içi cinsel ilişkiyi yasaklaması daha sonra karşılaşılacak olan daha yüksek otoritenin simgesidir; ve bu ataerkil yasayı "içe atma" (kendinin kılma) sürecinde çocuk aynı zamanda içindeki cezalandırıcı vicdanı, Freud'un deyişiyle "süper ego"yu oluşturmaya başlar.

Şu halde cinsiyet rolünü benimsemek, doyumları ertelemek, otoriteyi kabul etmek ve aile ve toplumu yeniden üretmek için her şey hazırdır. Ancak dizginlenemez, asi bilinçdışını unutmayalım. Çocuk artık bir ego, bireysel bir kimlik, cinsel, ailevi ve toplumsal ilişkilerde

belirli bir yer edinmiştir; ancak bunu kendi yasak arzularını bilinçdışına iterek başarabilmiştir. Oedipus sürecinden geçen insan öznesi *bölünmüş*, bilinç ile bilinçdışı arasında sıkışmış bir öznedir ve bilinçdışının her zaman yüzeye çıkma tehlikesi vardır. Gündelik İngilizcede "bilinçaltı" kelimesi daha çok kullanılır; ancak "bilinçdışı" yerine "bilinçaltı" sözcüğünü 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 tamamen kayıtsız kalan, hiçbir mantık, olumsuzlama, nedensellik veya çelişki tanımayan, dürtülerin içgüdüsel akışına ve zevk arayışına kendini olduğu gibi teslim eden bilinçdışının olağanüstü tuhaflığını görmezlikten gelmektir.

Bilinçdışına giden "ana yol" rüyalardır. Rüyalar bize bilinçdışımızın işleyişine göz atma ayrıcalığını sağlarlar. Freud için rüyalar temelinde bilinçdışı isteklerin simgesel doyumlarıdır; bilinçdışı simgesel bir biçimde ortaya çıkar, çünkü eğer bu malzeme olduğu gibi dışavurulabilseydi, bizi uyandıracak kadar rahatsız ve şok edici olabilirdi. Biraz uyuyabilmemiz için bilinçdışı yardımsever bir tavırla kendi anlamlarını gizler, çarpıtır ve yumuşatır ve böylece rüyalar çözümlenmesi gereken simgesel metinlere dönüşürler. Rüya görürken bile dikkatli ego işbaşındadır, arasıra bir imgeyi sansürden geçirir veya bir mesajı karıştırır; ve bilinçdışı da kendine özgü işleme tarzından dolayı bu karmaşıklığı arttırır. Tembelce bir tutumla, bir dizi imgeyi tek bir "cümle"de yoğunlaştırır veya bir nesnenin anlamını onunla bir ilgisi olan başka bir nesneye "yükler", böylece bir insana duyduğum hırsı isminin benzerliğinden dolayı yengeçten çıkarabilirim. Anlamın bu sürekli yoğunlaşma ve yer değiştirmesi, Roman Jakobson'un insan dilinin temel iki işlemi olarak tanımladığı eğretileme (anlamların yoğunlaşması) ve düzdeğişmecenin (bir anlamın başka bir anlamla yer değiştirmesi) karşılığıdır. Jacques Lacan'ı "Bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır" yorumuna götüren de buydu. Rüya-metinleri muammalıdırlar da, çünkü görsel imgelerle sınırlandırılmış olan bilinçdışı söylemek istediğini temsil ederken teknik açısından pek zengin sayılmaz ve dolayısıyla sözsel bir anlamı kurnazca görsel anlama dönüştürmek zorundadır: Gizli ilişkileri göstermek istediğinde tenis *raketini* kullanabilir. Bilinçdışı pişirdiği yemeğe elinde kalmayan bir baharat yerine, o sabah çarşıda bulduğu herhangi bir baharatı koyarak çok farklı malzemeleri birbirine karıştıran tembel bir aşçının becerikli-

liğine sahiptir. Aynı şekilde rüya da o "günün izlenimlerine" başvurup, günün olaylarını veya uykuda yaşanan duyumları çocukluk döneminden çekip çıkardığı imgelerle karıştırır.

Rüyalar bilinçdışına açılan ana giriştir ancak tek giriş değildir. Freud'un "parapraxis" adını verdiği ve izlerini bilinçdışı istek ve amaçlarda arayabileceğimiz açıklanmayan dil sürçmeleri, hafıza boşlukları, beceriksizlikler, yanlış okumalar vardır. Bilinçdışının varlığı şakalarda da kendini ele verir, zaten Freud'a göre şakaların içerikleri büyük ölçüde libidinal ve saldırganlık yüklüdür. Bilinçdışının en çok zarar vererek harekete geçtiği yer çeşitli psikolojik rahatsızlıklardır. Vazgeçemeyeceğimiz, ancak pratik bir çıkış yolu bulamayan belirli bilinçdışı isteklerimiz olabilir; bu durumda istek bilinçdışından çıkmaya çabalar, ego onu engeller ve bu iç çatışmanın sonucunda nevroz adını verdiğimiz rahatsızlık oluşur. Hasta uzlaşırıcı bir tavırla hem bilinçdışı isteği gizleyen hem de onu örtük olarak dışavuran semptomlar geliştirmeye başlar. Bazı nevrozlar saplantısal (her sokak lambasını ellemek gibi), isterik (hiçbir fiziksel neden olmadan kolun uyuşması gibi) veya fobik (açık yerlerden veya belirli hayvanlardan korkmak gibi) olabilir. Psikanaliz bu nevrozların gerisinde kökleri bireyin ilk gelişme dönemlerine uzanan ve genellikle Oedipal dönemde merkezleşen çözümlenmemiş çelişkiler bulur; aslında Freud Oedipal döneme "nevrozların çekirdeği" demiştir. Hastanın sergilediği nevrozun türü ile onun Oedipal aşama öncesi fiziksel gelişiminin "saplanıp kaldığı" nokta arasında genellikle bir ilişki vardır. Psikanalizin amacı, bu gizli kalmış nedenleri açığa çıkarıp hastanın çelişkilerini gidererek endişe verici arazları ortadan kaldırmaktır.

Egonun aynı nevroz durumundaki gibi bilinçdışı isteği kısmen bastıramadığı ve dolayısıyla bu isteğin etkisi altına girdiği psikoz durumunu çözmek çok daha zordur. Psikozda ego ile dış dünya arasındaki bağ kopar ve bilinçdışı alternatif, düşsel bir gerçeklik oluşturmaya başlar. Başka bir deyişle hasta paranoya ve şizofrenide olduğu gibi temel noktalarda gerçeklikle ilişkisini 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 baskı değil, kıskançlık ve büyüklük kuruntusu da paranoya kapsamına girer. Bu tür bir paranoyanın başlangıcı Freud'a göre eşcinselliğe karşı girişilen bilinçdışı bir savunmadır: Zihin bu isteği, sevgi nesnesini rakip olarak görmeye başlayarak reddeder ve bu

şüpheyi doğrulamak için de gerçekliği sistematik olarak yeniden düzenler ve yeniden yorumlar. Şizofreni gerçeklikten kopma ve aşırı derecede fakat az da olsa sistematik olarak hayal üreterek kendine dönme durumudur: Bilinçdışı istek, "id", çoğalarak, düşünceler arası duygusal (kavramsal değil) ilişkiler, mantıkdışı, karmaşık düşünce bağlantıları kurarak bilince egemen olur. Şizofrenik dilin bu anlamda şiirle enteresan bir benzerliği vardır.

Psikanaliz sadece insan zihniyle ilgili bir kuram değildir, aynı zamanda zihinsel özürlüleri ve hastaları tedavi etme pratiğidir. Freud'a göre tedavi yalnızca hastaya içindeki çelişkileri anlatarak, bilinçdışı dürtülerini sergileyerek yapılamaz. Bu tür bir açıklama psikanalitik tedavinin bir kısmıdır ama hastayı iyileştirmek için yeterli değildir. Freud bu anlamda kendimizi veya dünyayı anladığımız zaman uygun bir davranış benimseyeceğimize inanan bir rasyonalist değildir. Freudcu kurama göre tedavinin özü "aktarım"dır, bu kavram Freud'un "yansıtma" (aslında bizim olan duygu ve arzuları başkalarına mal etme) kavramıyla çok karıştırılır. Tedavi sürecinde hasta bilinçdışı olarak kendisinin çektiği fiziksel çelişkileri psikanaliste "aktarmaya" başlayabilir. Örneğin babası ile sorunu varsa psikanalisti babasının yerine koyabilir. Bu psikanalist için bir sorun yaratır çünkü orijinal çelişkinin bu tür "yinelenmesi" veya ayinsel biçimde yeniden canlandırılması hastanın bu çelişkiyle yüzleşmekten kaçınmak için bilinçdışı olarak başvurduğu yollardan biridir. Bazen zorlamayla tam hatırlayamadığımız bir şeyi yineleriz, hatırlayamayız çünkü hoş değildir. Ancak aktarım sayesinde psikanalist hastanın fiziksel yaşamını denetlenmiş bir durumda yakından gözlemleyebilir ve müdahale edebilir (Psikanalistlerin tedavi sırasında 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 analistin müdahaleleri sayesinde hastanın sorunları zamanla analitik durum düzleminde yeniden tanımlanır. Ancak paradoksal bir biçimde bu tedavi odasında ele alınan sorunlar hiçbir zaman hastanın gerçek yaşamdaki sorunlarının aynısı değildir; bu sorunlarla gerçek yaşamdaki sorunlar arasında, belki de edebi metnin dönüştürdüğü gerçek yaşam malzemesiyle arasındaki "kurmaca" ilişkiye benzer bir ilişki vardır. Kimse muayene odasından doktora başvurduğu zamanki sorunlarından tamamen arınarak çıkmaz. Hasta

muhtemelen bildik tekniklerle psikanalistin kendi bilinçdışına sızmasına karşı koyar, ancak her şey yolunda giderse, aktarım süreci hastanın sorunlarının 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 ve onlara anlam kazandıran hasta kendisi hakkında yeni ve daha bütünlüklü bir hikâye anlatmayı başarabilir. "Konuşma terapisi" etkisini göstermiştir.

Psikanalistin çalışması en iyi Freud'un kendi sloganlarından biriyle özetlenebilir: "İd'in olduğu yerde, ego 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 yaşantıya hiçbir şey karşı koyamaz görüşünü vurgulamış olsa da, zihnin dikbaşlılığını ve kurnazlığını küçümsemekten mümkün olduğunca uzak durmuştur. İnsanın yapabilecekleri hakkındaki değerlendirmesi genelde tutucu ve kötümserdi: Bize doyuma ulaşma isteği ve bu isteği engelleyecek her şeye karşı duyulan düşmanlık egemendir. Freud daha sonraki çalışmalarında insan neslini korkunç bir ölüm dürtüsünün, egonun kendi üstüne saldığı ilk mazoşizmin pençesinde tutsak olarak görür. Yaşamın nihai amacı ölümdür, egonun artık incinmeyeceği mutlu, hareketsiz duruma dönüştür ölüm. Eros, yani cinsel enerji, tarihi oluşturan güçtür, ancak Thanatos yani ölüm dürtüsü ile trajik bir çelişki içersindedir. İlerlemeye çalışırken sürekli olarak geriye, bilinçlenmenin önceki devreye dönmeye uğraşırız. Ego dış dünya tarafından tahrip edilen, süper egonun zalim azarlarıyla sersemleyen, id'in açgözlü, doymaz taleplerinin istilasına uğramış, acınası, güçsüz bir kendiliktir. Freud'un egoya duyduğu acıma, isteği bastırarak ve doyumu erteleyerek kurulmuş olan bir uygarlığın ona yüklediği tahammül edilemez talepleri altında ezilen insan ırkına duyduğu acımadır. Freud, koşulları değiştirebilecek her türlü ütopyacı öneriyi küçümserdi; ama toplumsal görüşlerin çoğunun otoriter ve geleneksel olmasına karşın, özel mülkiyet ve milli devlet kurumlarını ortadan kaldırma veya en azından yenileme çabalarına sempatiyle bakmıştı. Bunu modern toplumun baskısının yıkıcı boyutlara ulaştığına inandığı için yapıyordu. *The Future of an Illusion (Bir Yanılsamanın Geleceği)* adlı kitabında dediği gibi, bir toplumda bir grubun rahatı başka bir grubun ezilmesine bağlı ise o

zaman bu ezilen grubun, emekleriyle var ettikleri, ancak 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 var olma olasılığı yoktur, zaten bunu da haketmez" der.

***

Freud'unki kadar özgün ve karmaşık bir kuramın şiddetli tartışmalara yol açması doğaldır. Freudculuk çeşitli zeminlerde eleştirilmiştir ve hiçbir şekilde sorunsuz bir kuram olarak kabul edilemez. Örneğin öğretilerinin nasıl test edileceği, iddialarının yanında veya karşısında neyin kanıt kabul edilebileceğiyle ilgili sorunlar vardır. Amerikalı bir davranışçı psikolog bir konuşma sırasında "Başlıca sorun Freud'un çalışmalarının *'testicle'** olmamasıdır" demiştir. Tabii bu, "test edilebilir" sözcüğünü ne anlamda kullandığımıza bağlıdır; ancak Freud'un artık geçerli olmayan bir 19.yy bilim kavrayışına başvurduğu da doğrudur. Tarafsız ve nesnel olma iddialarına rağmen, çalışmaları kendi bilinçdışı istekleri ile şekillenmiş ve bazen de bilinçli ideolojik inançları tarafından çarpıtılmış, deyiş yerindeyse "karşı aktarım"la yüklenmiştir. Söz ettiğimiz cinsiyetçi değer yargıları hatırlansın. Freud tavır olarak 19.yy Viyana erkeklerinden daha ataerkil değildi, ama kadınları edilgen, narsisist, mazoşist, penisi kıskanan ve erkeğe oranla daha az ahlaki vicdan sahibi olarak görmesi feministler tarafından şiddetle eleştirildi.[1] Freud'un cinsel yaklaşımındaki farklılığı 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 yumuşak ve yakındır.

Psikanalizin tıbbi bir uygulama olarak bireyleri etkileyerek onları

---

* Bir söz oyunu var. Aslında "testis" anlamına gelen sözcük, "test edilemez" anlamında kullanılmış (Y.h.n.).

1. Örneğin bkz. Kate Millett, **Cinsel Politika**, Payel Y. 1989; fakat ayrıca Freud'un feminist bir savunusu için bkz., Juliet Mitchell, **Psikanaliz ve Feminizm**, Yaprak Y. 1985.

keyfi "normallik" tanımlarına uymaya zorlayan, baskıcı bir toplumsal denetim biçimi olduğu eleştirisi de aynı şekilde ciddi bir eleştiridir. Aslında bu suçlama daha çok psikiyatrik tıbba yöneltilmiştir: Freud'un "normallik" hakkındaki görüşleri dikkate alındığı zaman bu suçlamanın yanlış yönde olduğu görülür. Freud'un yapıtı libidonun nesne seçiminde nasıl değişken ve "plastik" olduğunu, sözde cinsel sapmaların nasıl normal cinselliğin bir parçası olduğunu, tek-cinselliğin doğal veya kendiliğinden belli bir olgu olmadığını göstermiştir. Freudcu psikanalizin cinsel bir "norm" kavramıyla işlediği doğrudur, ancak bu, doğa tarafından verilmiş bir norm değildir.

Freud'a yöneltilen, temellendirilmesi zor başka eleştiriler de vardır. Bunlardan biri sadece sağduyusal bir sabırsızlıktır: 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 cinsiyete indirgemesi" yani tamamen- cinsiyetçi olmasıdır. 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 çıkartmıştır. Tamamen-cinsiyetçi olmasına ilişkin suçlamalardaki doğruluk payı Freud'un cinselliği bütün etkinliklerimizin bir *bileşeni* olarak merkeze yerleştirmesidir: Ancak bu, cinsel indirgemecilik değildir.

Sol kesimden halen duyulan bir eleştiri ise Freud'un bireyci olması, yani toplumsal ve tarihsel sorunlara "kişisel" psikolojik nedenler ve açıklamalar getirmesidir. Bu suçlama da Freudcu kuramın çok yanlış anlaşılmasından kaynaklanır. Gerçekten toplumsal ve tarihsel etmenlerin bilinçdışı ile nasıl *ilişkiye girdiği* konusunda bir sorun vardır; ancak Freud'un yapıtı insan bireyinin gelişmesini toplumsal ve tarihsel ortamda incelememize imkân sağlamıştır. Aslında Freud insan öznesinin oluşuna ilişkin maddeci bir kuram üretmiştir. Biz bedenlerin karşılıklı etkileşimleri -bebekliğimiz sırasında kendi bedenimiz ile çevremizdeki öteki bedenler arasındaki ilişki- sayesinde kendimiz oluruz. Bu, biyolojik indirgemecilik değildir: Freud tabii ki *yalnızca* bedenden oluştuğumuza veya zihinlerimizin bedenlerimizin yansıması olduğuna inanmaz. Ayrıca etrafımızdaki bedenler ve bizim onlarla

ilişkimiz her zaman toplumsal olarak özgül olduğu için, bu toplumdışı bir yaşam modeli değildir. Anne ve babanın rolleri ve çocuk bakımına ait inanç ve imgeler, içinde bulunulan topluma, yaşanılan döneme göre değişen kültürel olaylardır. "Çocukluk" yakın tarihte yapılmış bir keşiftir ve "aile" sözcüğünün içerdiği çok farklı tarihsel biçimler, zaten sözcüğün değerini sınırlar. Bu kurumlarda değişmeyen bir tek inanç, kadın ve kızların erkeklere göre ikinci planda oldukları varsayımıdır. 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 psikanalisti Jacques Lacan olmuştur. Bunun nedeni Lacan'ın feminizm yanlısı bir düşünür olması değildir: Tersine Lacan kadın hareketlerine karşı küçümser bir tavır takınmıştır. Ancak Lacan'ın yapıtı insan öznesi, öznenin toplumdaki yeri ve dil ile ilişkisi sorunuyla ilgilenenleri aydınlatacak biçimde, 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. *Ecrits* adlı kitabında Lacan, Freud'u yapısalcı ve yapısalcılık-sonrası söylem kuramlarına göre yeniden yorumlamayı amaçlar; böyle bir yorum yapıtını yer yer bıktıracak kadar karanlık, anlaşılmaz kılsa bile psikanaliz ile yapısalcılık-sonrası 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, kapalı, sürekli bir mübadele içinde sahip olduğumuz "benliğin" nesnelere, nesnelerin ise bu "benliğe" geçip durduğu dönemdir. Oedipal dönem öncesinde çocuk annesinin bedeniyle, aralarında kesin bir ayrım getirmesine imkân tanımayan "ortakyaşar" (symbiotic) bir ilişki içersindedir: Yaşamı için annesinin bedenine gereksinimi vardır, ama çocuğun dış dünya ile bildiği şeyi deneyiminin tamamen kendine bağlı olduğunu da düşünebiliriz. Freudcu kuramcı Melanie Klein'a göre bu kimlik karışması göründüğü kadar mutlu bir olay değildir: Bebek çok küçük bir yaşta annesinin bedenine karşı öldürücü derece saldırgan içgüdüler besler, bu bedeni paramparça etme fantezileri kurar ve bu bedenin sonuçta

kendisini yok edeceği yollu paranoyak kuruntuların pençesine düşer.[2]

Küçük bir çocuğun aynada kendini incelemesini düşünürsek (Lacan buna ayna evresi adını verir) bu "imgesel" varlık durumunda, çocuğun ilk ego ve bütünleşmiş kişilik imgesinin nasıl oluşmaya başladığını görebiliriz. Fiziksel açıdan henüz koordine edilmemiş olan çocuk aynada kendine yansıyan tatminkâr ölçüde bütünleşmiş bir 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, bir nesne veya dünyadaki 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 sahip olamadığı hoş bir bütünlük görür. Lacan'a göre imgesel dönem, özdeşleştirmeler yaptığımız, ancak bu arada da kendimizi "yanlış tanıyıp" "yanlış algıladığımız" *imgelerin* bölgesidir. Çocuk büyüdükçe nesnelerle böyle imgesel özdeşlikler kurmaya devam edecektir ve böylece egosu oluşacaktır. Lacan için, ego, dünyada kendimizle özdeşleştirebileceğimiz bir şey bularak kurgusal bir bütünsel kişilik duyusu geliştirdiğimiz bu narsistik sürecin ta kendisidir.

Oedipus öncesi veya imgesel dönemi tartışırken, sadece iki terimi olan bir varlıktan söz ederiz: Çocuğun kendisi ve öteki beden. Öteki beden bu aşamada genellikle annenin bedenidir ve çocuk için dış gerçekliği temsil eder. Ancak 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 aile içi cinsel ilişkiyi yasaklayan toplumsal tabuyu temsil eder. Annesi ile arasındaki libidinal ilişki bozulduğu için çocuk, baba figüründe kendisinin sadece bir parçası olduğu daha geniş bir ailevi ve toplumsal düzen olduğunu anlamaya başlamalıdır. Çocuk bu düzenin bir parçası olmakla kalmaz, çocuğun oynaması gereken rol de önceden-belirlenmiş, içine doğduğu toplu-

---

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

mun pratiklerince onun için hazırlanmıştır. Babanın ortaya çıkışı, çocuğu anneden koparır ve bu dönemde çocuk isteğini bilinçdışına iter. Bu anlamda, yasa'nın ilk ortaya çıkışı ile bilinçdışı isteğin oluşumu aynı döneme rastlar: Çocuk ancak babasının simgelediği tabuyu ve yasağı fark ettiği zaman yasak isteğini bastırır ve bu istek de bilinçdışı denen şey olur.

Oedipus kompleksinin ortaya çıkması için, çocuğun cinsel farklılığının çok bilincinde olması gerekir. Bu cinsel farklılık babanın ortaya çıkmasıyla belirlenir ve Lacan'ın eserindeki kilit terimlerden biri olan fallus da bu cinsel ayrımı gösterir. Çocuk ancak cinsel farklılığın, farklı cinsiyet rollerinin zorunluluğunu kabul ederek doğru bir şekilde "toplumsallaşabilir". Lacan'ın özgünlüğü Freud'un Oedipus kompleksini açıklarken gürdüğümüz bu süreci, dilsel terimlerle yeniden yazmasıdır. Ayna karşısında kendini inceleyen çocuğu bir çeşit "gösteren" (anlam kazandırabilen bir şey) ve aynada gördüğü imgeyi de bir çeşit "gösterilen" olarak düşünebiliriz. Çocuğun gördüğü imge, çocuğun kendi "anlamı"dır. Bu durumda gösteren ile gösterilen Saussuer'ün gösterge kavramında olduğu gibi uyumlu bir şekilde birleşmiştir. Ayna durumunu başka bir şekilde bir çeşit eğretileme olarak da değerlendirebiliriz: Çocuk bir başkası ile (aynadaki yansıması) kendi arasında bir benzerlik keşfeder. Lacan'a göre bir bütün olarak imgeselin yerinde bir imgesidir: Bu varlık tarzında nesneler kapalı bir daire içinde kendilerini sürekli olarak birbirlerinde yansıtırlar ve hiçbir gerçek farklılık veya ayrım henüz belirginleşmemiştir. Bu, içinde hiçbir yoksunluk veya dışlamaya yer olmayan bir *bolluk* dünyasıdır: Aynanın karşısında duran "gösteren" (çocuk) kendi yansımasının göstereninde bir "bütünlük", lekesiz bir kimlik bulur. Henüz gösteren ile gösterilen, özne ile dış dünya arasında bir boşluk açılmamıştır. Bebek şimdiye dek yapısalcılık-sonrasının sorunlarıyla görmüş olduğumuz gibi bu durumda dil ve gerçekliğin bu kadar uyumlu biçimde senkronize olmadığı olgusuyla karşılaşmamıştır.

Babanın girişiyle birlikte çocuk yapısalcılık-sonrası endişelere düşer. Şimdi Saussure'ün kimliklerin ancak farklılıkların sonucu olarak ortaya çıktığı görüşünü, bir öznenin veya terimin ancak bir diğerini dışlayarak kendi olduğu olgusunu kavramak zorundadır. Çocuğun cinsel farklılığını ve dili aynı anda keşfetmesi anlamlıdır. Bebeğin ağlaması gerçekte bir gösterge değil bir sinyaldir: Çocuğun aç, üşümüş vb olduğunun belirtisidir. Dili öğrenmeye başlayınca çocuk bilinçdışı

olarak göstergenin ancak öteki göstergelerle arasındaki farklılık dolayısıyla bir anlamı olduğunu ve göstergenin anlamlandırdığı nesnenin yokluğunu öngerektirdiğini öğrenir. Dil nesnelerin "yerine geçer": Bütün diller o nesneye sahip olmak yerine kendini o nesnenin yerine koyduğu için eğretilemelidirler. Swift'in romanındaki Laputanlar sırtlarında bir torba içinde çeşitli nesneler taşırlar ve bu nesneleri birbirlerine göstererek konuşurlar. İşte dil bizi bu zahmetten kurtarır. Ancak çocuk bu dersleri bilinçdışı olarak dil alanı içinde öğrenirken aynı zamanda yine bilinçdışı olarak cinsellik dünyasında da öğrenir. Fallusla simgelenen babanın varlığı, çocuğa ailede cinsel farklılık, dışlama (anne ve babasının sevgilisi olamaz) ve yokluk (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'ın deyişiyle "simgesel düzene" geçer: Aile ve toplumu oluşturan toplumsal ve cinsel rol ile ilişkilerin önceden-verili yapısına. Freud'un kendi terimlerini kullanırsak, bebek Oedipus kompleksi sayesinde 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 yaşamı ile bilinçdışı veya bastırılmış istek arasında sıkışmış kalmış bir öznedir. Bizi kendimiz kılan, işte isteğin bu ilk bastırılışıdır. Çocuk artık gerçekliğe, özellikle de annesinin yasaklanmış bedenine *doğrudan* uzanamayacağı olgusuna boyun eğmek zorundadır. Bu "tam" ve imgesel sahip olma durumundan dilin "boş" dünyasına girmek zorunda kalmıştır. Dil "boştur", çünkü yalnızca sürekli bir farklılık ve yokluk sürecidir: Herhangi bir şeye bütünüyle sahip olmak yerine, çocuk şimdi potansiyel olarak bitimsiz olan dilsel zincirde, bir gösterenden bir diğerine geçip duracaktır. Bir gösteren bir başkasını ima eder o da bir başkasını ve bu sonsuza dek böyle sürer gider. Aynanın "eğretilemeli" dünyası yerini dilin "düzdeğişmeceli" dünyasına bırakmıştır. Bu düzdeğişmeceli gösterenler zincirinde, anlam ve gösterilenler üretilecektir; ama hiçbir nesne veya insan bu zincirde tamamıyla "var olamaz", çünkü Derrida'nın gösterdiği gibi bu zincir bütün kimlikleri farklılaştırıp böler.

Lacan istek sözcüğüyle bir gösterenden bir diğerine uzanan bu sonsuz hareketi kasteder. Her istek sürekli doldurmaya çalıştığı bir

yokluktan kaynaklanır. İnsan dili bu yoklukla işler: Göstergelerin işaret ettikleri gerçek nesnelerin yokluğu, sözcüklerin yalnızca diğer sözcüklerin yokluğu ve dışlanmasından dolayı bir anlam kazandıkları olgusuyla. Dolayısıyla dile girmek, arzuya yem olmaktır. Lacan'a göre "insanı arzuya iten dildir". Dil imgeselin bütünlüğünü böler, *eklemler*: Artık tek bir nesnede, bütün her şeye anlam katarak bir son anlam bulma imkânımız yoktur. Dili öğrenmek Lacan'ın "gerçek" adını verdiği, her zaman simgesel düzenin dışında kalan yasak bölgeden kopmak demektir. Artık annenin bedeninden kopmuşuzdur; Oedipus karmaşasından sonra artık bu kıymetli nesneye hiçbir zaman sahip olamayız; oysa ki bütün hayatımızı ona ulaşmak düşüncesiyle geçiririz. Annenin bedeninin yerine geçirdiğimiz nesnelerle yetinmek zorunda kalırız, Lacan buna "nesne küçük a" adını verir ve biz varlığımızın merkezindeki boşluğu bu nesneyle boş yere doldurmaya çalışırız. Yedeklerin yedekleriyle, eğretilemelerin eğretilemeleriyle uğraşıp hiçbir zaman imgesel konumunda bildiğimiz saf (kurgusal olsa bile) öz kimlik ve kişisel bütünlüğü yeniden bulamayız. Bu sonsuz özlemi giderebilecek hiçbir "aşkın" anlam veya nesne yoktur -veya böyle bir aşkın gerçeklik olsa bile bu Lacan'ın deyişiyle "aşkın gösteren" olan fallustur. Ancak fallus aslında bir nesne veya gerçeklik, gerçek erkek cinsel organı değildir: Fallus boş bir farklılık işareti, bizi imgeselden koparıp simgesel düzende daha önceden belirlenmiş yerimize yerleştiren bir göstergedir.

Freud'u incelerken gördüğümüz gibi Lacan bilinçdışının aynı dil gibi yapılaştığını söyler. Bu yalnızca bilinçdışı eğretileme ve düzdeğişmece ile işlediği için değil, aynı zamanda yapısalcılık-sonrası eleştirmenlere göre aynı dil gibi, *göstergelerden* çok (değişmez anlamlar) *gösterenlerden* oluştuğu için dile benzer. Rüyamızda bir at görürsek neyi anlamlandırdığını hemen anlamayız: Birçok çelişkili anlam taşıyabilir veya eşit derece çok anlam taşıyan gösteren zincirlerinden biri de olabilir. At simgesi Saussure'ün anladığı anlamda bir gösterge değildir -kuyruğuna iliştirilmiş sadece bir tane, kesin belirlenmiş bir gösterileni yoktur- at imgesi çok farklı gösterenlerle ilişkili ve etrafındaki diğer gösterenlerin izlerini taşıyan bir gösterendir (Ben yukardaki cümleyi yazdığım zaman "at" ile "kuyruk" sözcüklerindeki kelime oyununun farkında değildim: Bir gösteren benim isteğimin dışında başka bir gösterenle karşılıklı etkileşime girdi). Bilinçdışı gösterenlerin sürekli bir hareketi ve etkinliğidir ve bu gösterenlerin gösterilenleri

bastırılmış oldukları için genellikle öğrenemeyiz. Bu yüzden Lacan bilinçdışından "gösterilenin gösterenin altında kayması", anlamın sürekli solması ve kaybolması, pek anlaşılmayan ve nihai sırlarını hiçbir zaman yorumlamaya teslim etmeyen "modernist" bir metin olarak söz eder.

Bu sürekli anlam kayması ve gizlenmesi bilinçli yaşamımızda da geçerli olsaydı o zaman tutarlı olarak konuşma imkânımız kalmazdı. Dilin tümü ben konuştuğum zaman elimin altında olsaydı, hiçbir şeyi ifade edemezdim. Dolayısıyla ego veya bilinç sadece bu karmaşık etkinliği bastırarak ve geçici olarak sözcükleri anlamlara iliştirerek işleyebilir. Arasıra söylemek istemediğim bilinçdışından gelen bir sözcük söylemime sızabilir, işte bu da meşhur, Freud'un dil sürçmesi veya parapraxis adını verdiği olaydır. Ancak Lacan'a göre bütün söylemimiz bir anlamda dil sürçmesidir. Dil süreci Lacan'ın iddia ettiği kadar belirsiz ve kaypak olsa idi söylemek istediğimiz şeyi hiçbir zaman söyleyemezdik, söylediğimiz şey de hiçbir zaman istediğimiz şey olmazdı. Anlam her zaman bir anlamda tahmin, kısmi bir başarısızlık, çok yakına isabet, anlam-dışı ile iletişim dışına anlama ve diyaloğa dönüştürmektir. Hakikati hiçbir zaman "saf" ve dolaysız bir yolla ifade edemeyiz. Bilinçdışının diline benzeyen Lacan'ın kendi karanlık üslubu yazıyla veya konuşmayla bütünlüklü, saf anlamı tümüyle iletmek çabasının Freud-öncesine ait bir yanılsama olduğunu gösterir. Bilinçli yaşamımızda kendimizi tutarlı, bütünlüklü kişilikler olarak görürüz ve 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 veya etkisidir. Bu iki varlık düzeyi arasında köklü bir yarık vardır, bir cümle içersinde kendinden söz etme edimiyle örnekleyebileceğimiz bir boşluk. "Ben yarın çimleri biçeceğim" dediğim zaman "Ben" sözcüğü konuşmayı yapan "Ben" hakkında bilinmeyeni ortaya çıkaran sabit bir gönderge noktasıdır. Cümledeki "ben" dilbilimsel kurama göre "sözce öznesi", cümlemin belirttiği konudur; cümleyi söyleyen "Ben" ise "sözcelemenin öznesidir", gerçek söyleme ediminin öznesidir. Konuşma ve yazma sürecinde bu iki "Ben" bir bütünlük sağlamış gibidir ama bu imgesel bir bütünlüktür. "Sözceleme ediminin özne"si yazan ve konuşan gerçek kişi,

hiçbir zaman kendini söylediği şeyde tümüyle temsil edemez: Kısaca benim tüm varlığımı ortaya koyabilecek hiçbir gösterge yoktur. Kendimi dilde ancak uygun bir zamirle *gösterebilirim*. "Ben" zamiri, herhangi bir dil parçasından 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 yeri düşünürüm."

Şimdi tanımladığım görüş ile edebiyat olarak bilinen "sözce edimleri" arasında ilginç bir benzerlik vardır. Bazı edebiyat yapıtlarında, özellikle gerçekçi romanda, ilgimiz "sözceleme edimine", bir şeyin *nasıl*, hangi konumdan ve hangi amaçla söylendiğine değil, *neyin* söylendiğine, sözcenin kendisine yöneliktir. Böyle anonim bir sözcenin üzerimizde sözcenin nasıl oluştuğuna dikkati çeken bir sözceleme ediminden daha çok otoritesi vardır. Yasal bir bildirinin veya bilimsel bir metnin kullandığı dil bizi etkileyebilir veya hatta ürkütebilir, çünkü dilin buraya nasıl vardığını anlamayız. Metin okurun, içindeki olguların nasıl seçildiğini, neyin 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 biçimde değerlendirilebileceğini anlamasına izin vermez. Dolayısıyla bu tür metinlerin gücü, deyiş yerindeyse, üretim tarzlarını, nasıl oluştuklarını gizlemelerinden kaynaklanır; bu anlamda kendi oluşum sürecini bastırmaya çalışan insan egosunun yaşamına benzerler. Buna karşın birçok modernist edebiyat yapıtı, kendi üretim süreçlerine, "sözceleme edimini", "içeriklerinin" bir bölümü yaparlar. Kendilerini, Barthes'ın "doğal" göstergesi gibi tartışmasız kabul ettirmeye çalışmaktan çok, Biçimcilerin deyişiyle kendi bileşimindeki "aygıtı açığa çıkartırlar". Bu metinler, mutlak hakikat olarak kabul edilmemek ve gerçekliği oluşturdukları kısmi, tikel biçimleri 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 çeşit "pencere" veya ikinci göz olarak kullanan ve onu sabit tutarak yalnızca olayları olduğu gibi "nakleden" tipik bir Hollywood filmini düşünün. Böyle bir filmi seyrederken "ge-

lişen olayların" sadece "olaylar dizisi" değil, birçok insanın eylem ve varsayımlarını içeren oldukça karmaşık bir *yapı* olduğunu unuturuz. Bir de öyle bir film sekansı düşünün ki bu sekansta kamera çeşitli nesneleri çeşitli açılardan göstermek için sürekli hareket etsin. Bu özellikle avant-garde bir işlem olmayabilir ama yine de ilk filmin tersine kameranın *etkinliği* ve bir olayı sergileme biçimi "öne çıkarılmıştır", çünkü amaç seyircinin bu işlem sonucu sadece nesneleri gözlemlemekle yetinmemesini sağlamaktır.[3] Sekansın "içeriği" kameranın yalnızca olduğu gibi "doğal" veya verili bir gerçeklik olarak değil de belirli teknik aygıtların *ürünü* olarak kavranabilir. "Gösterilen" (sekansın "anlamı") "gösterenin" (sinema tekniklerinin) ürünüdür, onları önceleyen bir şey değildir.

Lacan'ın insan öznesine ilişkin düşüncelerini daha ayrıntılı olarak incelemeden önce Fransız Marksist düşünür Louis Althusser'in Lacan'ın etkisi altında yazdığı tanınmış denemesine bir göz atmak gerekir. *Lenin and Philosopy (Lenin ve Felsefe)* (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 yönetici 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 veya sonuçları, özgül bir toplumsal sınıfın üyesi veya üretim tarzında belirli bir yeri olan kişiler olarak incelenebilirler. Ancak bu, kesinlikle bizim kendi kendimizi değerlendirme biçimimiz değildir. Kendimizi özgür, bileşik, özerk, üretici bireyler olarak görme eğilimindeyizdir; ki zaten toplumsal yaşamdaki rollerimizi başka türlü oynayamazdık. Althusser'e göre bizim kendimizi bu şekilde görebilmemizin nedeni ideolojidir. Bu görüşü nasıl yorumlamalıyız?

---

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

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 veya uyuşturucudan gitmiyorsam eğer, bunun nedeni benim kendi kimliğimi algılama biçimim ve hayatımı gerçekte "yaşama" biçimimin bunlara uymamasıdır. Durumu *incelerken* 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 gerekli yeterli bir anlam duyusunu ve değeri sağlayan bir ilişkidir. Toplum benim için kişiliği olmayan bir yapı değil, kişisel olarak bana "hitap eden", beni tanıyan, değerli olduğumu söyleyen ve böylece bu tanıma edimiyle beni özgür, özerk bir özne yapan bir "özne"dir. Dünya yalnızca benim için var olur duygusuna kapılmasam bile dünyanın bende "merkezleştiğini" ve benim de dünyada merkezleştiğimi düşünürüm. Althusser'e göre ideoloji bu merkezleşmeyi yapan inanç ve pratikler kümesidir. İdeoloji bir küme açık öğretiden 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 bölgesidir. Bu anlamda kiliseye gitmek, oy kullanmak, kapıdan önce kadınları geçirmek ideolojinin kapsamına girer; ideoloji sadece monarşiye bağlılığım gibi bilinçli tercihlerimi değil giyim tarzımı, 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'ın kuramındaki küçük çocuğun aynadaki yansımasıyla ilişkisine benzer. Her iki kuramda da insan öznesi; kapalı, narsistik bir döngüde kendi imgesini yansıtan bir nesne ile özdeşleşerek birleşik bir kişilik imgesi kazanır. Aynı şekilde her iki kuramda da bu imgede bir *yanlış* tanıma söz konusudur çünkü bu öznenin gerçek durumunu idealize eder. Çocuk gerçekte aynadaki imgesinin zannettirdiği kadar bütünleşmiş değildir; ben de ideolojik olarak kendimi değerlendirdiğim gibi tutarlı, özerk, kendini yaratan bir özne değil, bazı toplumsal belirleyicilerin "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'ın kuramının terapi 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 Freud'u öncelikle toplumsal bir etkinlik olan dile uygulayarak 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 karşılıklı ilişkilerimizin bir sonucu olduğunu göstermiştir. Deyiş yerindeyse, bilinçdışı bizim "içimizde" değil "dışımızda" ya da ilişkilerimiz gibi "aramızda"dır. Zihinlerimizde gömülü olduğu için değil bizi çevreleyen geniş, karmaşık bir ağ örgüsü olduğu ve kendini içimizde ördüğü ve bizi sardığı için tam olarak tespit edilemez. Hem bizim ötemizde olan hem de bizi oluşturan böyle bir ağ örgüsü için kullanılabilecek en iyi imge dildir; zaten Lacan'a göre bilinçdışı farklılığın harekete geçirdiği bir arzu süreci, dilin belli bir sonucudur. Simgesel düzene girdiğimiz zaman dile gireriz; ancak yapısalcılar için olduğu gibi Lacan için de bu dil hiçbir zaman tamamen bireysel denetimimize giremez. Tam tersine dil rahatlıkla işletebileceğimiz bir araç değildir, daha önce de incelediğimiz gibi dil bizi içsel olarak böler. Dil her zaman bizden önce var olur; her zaman zaten "yerinde"dir ve kendi içindeki yerleri*mizi* belirlememizi bekler. Anne ve babalarımız gibi her zaman hazırdır ve bizi bekler; ve 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 ancak bunlar birbirleriyle yakından ilişkili terimlerdir. Lacan bazen 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 söz eder. Lacan'a göre bilinçdışı arzu bu Öteki'ne yöneliktir, Öteki hiçbir zaman sahip olamayacağımız, nihai olarak tatmin edici bir gerçeklik görünümdedir; ancak Lacan için aynı zamanda isteğimizin bir

şekilde her zaman Öteki'nden bize *geçtiği* de doğrudur. Biz örneğin anne-babalarımızın bilinçdışında bizim için istedikleri şeyleri isteriz; ve istek ancak onu üreten dilsel, cinsel ve toplumsal ilişkilere (Öteki'nin kapsamına giren her şey) 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; ve şimdi bu sorunu somut bir edebi örnekle, D.H.Lawrence'ın *Oğullar ve Sevgililer* adlı romanını ele alarak incelemek istiyorum. "Oedipus kompleksi"ni yabancı bir terim olarak gören en muhafazakâr eleştirmenler bile bazen bu metinde Freud'un meşhur oyununa benzeyen bir şeylerin olduğunu kabul ederler (Bu geleneksel kafalı eleştirmenlerin "simge", "dramatik ironi", "yoğun bir biçimde dokulaşmış" gibi terimleri kullanırken "gösteren" ve "merkezsizleştiren" gibi terimlere tuhaf bir şekilde karşı koymaları ilginçtir). Bildiğimiz kadarıyla *Sons and Lovers (Oğullar ve Sevgililer)*'i yazdığı sırada Lawrence, Alman karısı Frieda'dan dolayı Freud'un çalışmaları hakkında bir şeyler biliyordu; ancak bu çalışmalar hakkında doğrudan veya ayrıntılı bir bilgisi olduğunu kanıtlayacak bir delil yoktur, dolayısıyla bu roman 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 beraber yatan genç Paul Morel annesine bir sevgili şefkati ile yaklaşır ve babasına kuvvetli bir nefret duyar; genç çocuk büyür ve erkek Morel olur. Ancak bir kadınla uyumlu bir ilişki sürdürmeyi beceremez, sonunda karmaşık bir aşk, intikam ve kendini özgürleştirme edimiyle annesini öldürerek bu durumdan kurtulur. Bayan Morel de Paul'ün Miriam'la olan ilişkisini kıskanır ve rakip bir sevgili gibi davranır. Paul annesi için Miriam'ı reddeder; ancak Miriam'ı reddederken *onun* boğucu manevi baskısından aynı zamanda bilinçdışı olarak annesini de reddeder.

Bununla birlikte 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: Morellerin aile yapısı "emeğin cinsel bölüşümüne" uygundur, kapitalist toplumda erkek ebeveyn üretim sürecinde emek-gücü olarak kullanılır, bu arada kadın erkeğin maddi ve duygusal "bakım"ını ve gelecekteki emek gücünü (ço-

cuklar) sağlamak durumundadır. Bay Morel'in evin yoğun duygusal yaşamından uzaklaşmasının nedeni kısmen bu toplumsal iş bölümüdür; babayı çocuklarından ayırıp onları duygusal olarak anneye yaklaştıran bir düzendir. Bir de Walter Morel'inki gibi babanın işi özellikle yorucu 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 arttıran bir olgudur. İş sürecinin yoruculuğu ve katı disiplini evde sinirli ve kavgacı olmasına neden olur, böylece çocuklar annelerinin kollarına daha çok sığınırlar ve bu da annelerinin onlara sahip olma dürtüsünü kuvvetlendirir. Baba işyerindeki ikincil mevkiini dengelemek için evde geleneksel bir erkek otoritesi kurmaya çalışır ve böylece çocuklarını kendinden daha da uzaklaştırır.

Morel ailesinde bu toplumsal etmenler karıkoca arasındaki sınıf ayrımından dolayı daha da karmaşık hale gelir. Morel'in romanda kullanıldığı biçimiyle proleterce bir edilgenliği, acizliği, bedenselliği vardır: *Oğullar ve Sevgililer*, madencileri zihinlerinden çok bedenleriyle yaşayan yeraltı yaratıkları olarak sergiler. Bu ilginç bir tablodur çünkü 1922'de, Lawrence'ın kitabını tamamladığı yılda, madenciler İngiltere'de o zamana dek görülen en büyük grevi başlatmışlardı. Bir sene sonra, yani kitabın yayımlandığı yıl, yüzyılın en büyük maden faciasına neden olan yönetim aksaklığı önemsiz bir para cezasına çarptırıldı. İngiltere madenlerinde tamamiyle bir sınıf savaşı havası esiyordu. Bu gelişmeler beyinsiz yığınların eylemleri değil tam tersine politik açıdan bilinçlenmiş ve örgütlü bir grubun eylemleriydi. Bayan Morel (ilk adını kullanmayışımız belki de önemli bir noktadır) aşağı orta sınıf kökenlidir, yeterince eğitim görmüş ve kendini rahatça ortaya koyabilen bir kadındır. Dolayısıyla 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 nerdeyse 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.

Dolayısıyla romanın psikanalitik yorumunun toplumsal yorumuna karşı seçenek olması gerekmez. Söz konusu olan bir insanlık duru-

munun iki yönüdür. Paul'un "zayıf" baba ve "kuvvetli" 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 süreçler hem de belirli toplumsal güç ve ilişkilerle açıklanabilir (Bazı eleştirmenler ise bu iki yaklaşımı da kabul etmeyip romanın "insani" yorumunu tercih ederler. Bu "insani" niteliği ile ne kastedildiğini anlamak kolay değildir, çünkü bu yorum karakterlerin somut yaşam durumlarını, işlerini ve tarihlerini, kişisel ilişki ve kimliklerinin derin anlamını, cinselliklerini dışlar). Bununla birlikte bütün bu yorumlar hâlâ içerik analizi ile sınırlandırılmıştır; içerik analizi nasıl söylendiğine değil söylenen şeye, "biçim"den çok "tema"ya önem verir. Ancak bu düşünceleri "biçim"e, romanın anlatısını nasıl yapılandırdığı ve ilettiğine, karakterleri nasıl betimlediğine, hangi bakış açısını benimsediğine de uygulayabiliriz. Örneğin, metnin tamamen 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 önplana çıktıkça, babası arka plana itilir. Roman Bayan Morel'e Bay Morel'den daha "içsel" bir tavırla yaklaşır. Aslında romanın Bayan Morel'i önplana çıkartıp Bay Morel'i gizleyecek biçimde düzenlendiğini bile söyleyebiliriz; bu, kahramanın kendi düşüncelerini kuvvetlendiren biçimsel bir 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 hakedip 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, ancak şu anda bizim için bu görüşün pek bir önemi yoktur). Ancak güvenilir bir kanıt olarak bize yalnızca sürekli olarak Paul'un bakış açısı "öne çıkarılırken" bu haksızlık duygusunu nasıl doğrulayabiliriz?

Öte yandan romanın bu "yanlı" yorumuna karşı koyan bazı özellikleri de vardır. H.M.Daleski bu konuda şöyle demiştir: "Lawrence'ın Bay Morel'e yönelttiği düşmanca eleştirinin ağırlığı onun dramatik olarak temsil edilmesindeki bilinçdışı sempatiyle ve Bayan Morel'e yöneltilen açık beğeni de karakterinin sertliğiyle dengelenmiştir"[4]

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

Lacan için kullandığımız terimlerle söylersek, roman tam olarak anlatmak istediğini anlatmıyor, anlattığını anlatmak istemiyor. Bu, kısmen psikanalitik terimlerle de açıklanabilir: Erkek çocuğun babasıyla arasındaki Oedipal ilişki belirsizdir, çünkü çocuk babayı hem sever hem de rakip olarak görerek bilinçdışı nefret eder ve çocuk babasını kendinin ona karşı duyduğu bilinçdışı saldırganlıktan korumaya çalışır. Bu belirsizliğin 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 bilincin hiç de tümüyle hayran kalınacak bir bilinç olmadığını görmesidir. Bayan Morel'in karakterinde gözlemlediğimiz gibi bu bilinçte değerli öğelerin yanı sıra baskıcı ve yaşamı reddeden unsurlar da vardır. Metnin bize anlattığı kadarıyla "içindeki tanrıyı reddeden" Walter Morel'dir; ancak yazarın bu müdahalesinin zahmete değip değmediği pek belli değildir. Çünkü roman böyle *söylemekle* birlikte tam aksini *sergiler*. Roman bize Bay Morel'in yaşamını sürdürmesini sağlayan öğeleri gösterir; metin Bay Morel'in yok olmasının, onun yerine oğlunu önplana çıkartan kendi anlatısının düzenleniş biçimiyle yakından ilgili olduğunu görmemizi engellemez; ayrıca amaçlı ya da amaçsız olarak Bay Morel "içindeki tanrıyı reddetmiş" 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 gerçeklerle açıkça yüzleşebilir: *Oğullar ve Sevgililer*'i yazarken Lawrence sadece işçi sınıfını anlatmıyordu, aynı zamanda kendinin bu sınıftan çıkma sürecini de anlatıyordu. Ancak 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 yüceltme olayını (bu birleşme olayı Paul'ü çok daha olumsuz bir açıdan gösterir) telafi eder. Lawrence son olarak *Lady Chatterley's Lover (Lady Chatterley'in Sevgilisi)* romanının kahramanı Mellors'ın "kadınsı" ancak güçlü erkek kişiliğinde Morel'i onarmaya çalışır. Roman Paul'ün hiçbir zaman, bazı "nesnel" kanıtların açıkça gösterdiği annesinin tahakkümünü tamamiyle eleştirmesine izin vermez;ancak anne ve oğul arasındaki ilişkinin anlatılış biçimi *bizim* niçin böyle bir eleştirinin yapılamadığını anlamamıza imkân tanır.

Oğullar ve Sevgililer'i romanın bu yönlerini dikkate alarak okurken, bir "alt-metin" oluştururuz. Yazılı metne paralel, bazı "sempto-

matik" belirsizlik, atlama ve vurgu noktalarında izlenebilen ve roman "yazmasa" bile okur olarak bizim yazabileceğimiz bir metin. Her edebiyat metninde bir veya birkaç alt-metin bulunur ve bu alt-metinlere eserin "bilinçdışı" diyebiliriz. Bütün yazılarda olduğu gibi yapıtın içgörüleri, körlükleriyle yakından ilişkilidir*. Yapıtın söylemedikleri ve bu söylemediklerini söylememe biçimi anlattukları kadar önemli olabilir; yapıtta yok gibi görünen, marjinal ve belirsiz olan bir şey yapıtın 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 tamamen geçersiz değildir: Annesi gerçekten babasından daha yoğun bir ilgi kaynağıdır. Biz aslında romanın kendisiyle tamamen özdeş olmadığı durumları araştırarak bu tür önermelerin neyi susturduğunu veya bastırdığını inceliyoruz. Başka bir deyişle psikanalitik eleştiri sadece fallik simgeleri aramakla sınırlı değildir: Bize edebiyat metinlerinin nasıl oluşturulduklarını anlatabilir ve bu oluşumun anlamını kısmen açıklayabilir.

Psikanalitik edebiyat eleştirisi ele aldığı konular açısından dörde bölünebilir: Yapıtın *yazarını, içeriğini, biçimsel yapısını* veya *okuru* nesne olarak alabilir. Çoğu psikanalitik eleştiri aslında en sınırlı ve en sorunlu olan ilk iki türde olmuştur. Yazarı psikanalize tabi tutmak spekülatif bir iştir ve yazarın "amacı" ile yapıtın ilişkisini tartışırken karşılaştığımız sorunlara benzer sorunlarla karşılaşılır. Karakterlerin bilinçdışı dürtülerine veya metindeki nesnelerin veya olayların psikanalitik önemine değinen "içerik" psikanalizinin sınırlı bir değeri vardır, ancak fallik simge peşinde koşmak gibi genelde indirgemeci bir tutumu yansıtır. Freud sanat ve edebiyatı genelde bu iki tarzda ele aldı. Leonardo da Vinci hakkında ilgi çekici bir monografi, Michelangelo'nun "Musa" heykeline ilişkin bir deneme ve özellikle de Alman yazarı Wilhelm Jensen'in *Gradiva* adlı kısa romanına ilişkin bazı edebi analizler kaleme aldı. Bu denemeler ya yapıtta kendini açığa çı-

---

* Eagleton "içgörü" ve "körlük" terimlerini, ünlü Amerikalı yapı-çözümcü eleştirmen Paul de Man'dan alıyor. De Man'ın ünlü kitabının adı da bu terimleri öne çıkarıyor: **Blindness and Insight**. Kabaca söylersek, metnin bazı şeyleri derinliğine görebilmesi için diğer bazı şeylere karşı "kör" kalması, görmezlikten gelmesi ya da bastırması gerektiğini iddia eder Paul de Man. (Y.h.n.)

kardığı kadarıyla yazarın psikanalitik eleştirisini sunar ya da sanatta yaşamda da izleyebileceğimiz bir biçimde bilinçdışının semptomlarını inceler. Her iki durumda da sanat yapıtının "maddiliği", özgül biçimsel oluşumu gözden kaçmıştır.

Freud'un sanata ilişkin 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 sığındığını kasteder. Ancak diğer hayalcilerden farklı olarak sanatçı kendi hayallerini başkalarına kabul ettirebilecek şekilde (çünkü kıskanç benciller olduğumuz için Freud'a göre başkalarının hayallerini itici buluruz) işlemesini, şekillendirmesini ve yumuşatmasını bilir. Bu biçimlendirme ve yumuşatma için sanatsal bir güç gerekir ve bu sanatsal güç okura veya seyirciye Freud'un deyişiyle "ön-haz" sağlar ve onun başkalarının istek-doyumuna karşı gösterdiği tepkileri yumuşatır ve kısa bir süre için okurun bastırılmış duygularının açığa çıkmasına ve onun kendi bilinçdışı süreçlerinden yasak bir zevk almasına imkân tanır. Freud'un şakalara ilişkin kuramı aynı görüşü yansıtır: *Jokes and their Relation to the Unconscious (Şakalar ve Bilinçdışı ile İlişkiler)* (1905) adlı kitabında Freud şakaların normalde sansür edilen saldırgan veya libidinal itkiyi dışavurduklarını, ancak bu itkinin şakanın "biçimiyle", sözcük oyunlarıyla toplumsal olarak kabul edilebilir hale sokulduğunu savunur.

Şu halde Freud sanatta biçimin önemli olduğunu savunur; ancak sanatçının nevrotik bir hasta olarak düşünülmesi, normal vatandaşın Romantik sanatçının yarı çılgın, mehtapperver (moonstruck) biri olduğunu düşünmesi gibi çok basit bir çözümdür. Psikanalitik edebiyat kuramının en önemli yönü, Freud'un başyapıtı olan *The Interpretation of Dreams (Rüyaların Yorumu)* (1900) adlı kitabındaki rüya yapısı hakkındaki görüşleridir. Aslında rüyalarda hiçbir bilinç süreci olmamasına karşın edebiyat yapıtlarında vardır: Edebiyat yapıtları bu anlamda rüyalardan çok şakalara benzer. Bununla birlikte Freud kitapta oldukça önemli noktalara değinir, Freud'un "örtük içerik" adını verdiği rüya "hammaddeleri", bilinçdışı istekler, bir önceki günün yaşantısından

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

arta kalan imgeler, uyurken ortaya çıkan vücut uyarımlarıdır; ancak rüya bütün bu malzemelerin dönüşüm sürecinin ürünüdür. Bu dönüşüm sürecine rüya işleyişi adı verilir. Aslında rüya işleyişinin mekanizmalarını daha önce inceledik: Bu mekanizmalar, bilinçdışının yoğunlaşma, yerdeğiştirme ve rüyayı anlaşılabilir bir biçimde temsil etme teknikleridir. Bu süreç sonucunda üretilen rüyaya, yani hatırladığımız rüyaya Freud "belirtik içerik" adını verir. Şu halde rüya yalnızca, bilinçdışının "dışavurumu" veya "yeniden üretimi" değildir. Bilinçdışı ile rüya arasında bir "üretim" veya "dönüşüm" sürecinin müdahalesi söz konusudur. Freud'a göre rüyanın özü, hammaddeler yani "örtük içerik" değil, rüya işleyişinin kendisidir. Freud'un analiz nesnesi de bu "pratik"tir. Rüya işleyişinin "ikinci gözden geçirim" olarak bilinen bir aşamasında, rüya kendini tutarlı ve anlaşılabilir bir anlatı olarak sunacak şekilde yeniden düzenler. İkinci gözden-geçirme rüyayı sistematize eder, boşlukları doldurur, çelişkilerini yumuşatır, düzensiz öğeleri daha tutarlı bir masal haline dönüştürür.

Bu kitapta incelediğimiz edebiyat kuramlarının çoğu, edebiyat metninin bir çeşit "ikinci gözden geçirimi"; olarak kabul edilebilir. "Uyum", "tutarlılık", "derin yapı", "temel anlam" arayışı içindeki bu kuramlar metnin boşluklarını doldurur, çelişkilerini yumuşatır, aykırı yönlerini evcilleştirir ve karşıtlıklarını yok eder. Bütün bunları, metin daha rahatça "tüketilebilsin", okura uzanan yolda, açıklanamayan düzensizliklerin yol açabileceği pürüzler kalmasın diye yapar. Çoğu edebiyat araştırması metni, özellikle bu belirsizlikleri "çözmek" ve metni okura rahatça anlayabilme olanağı sağlamak için inceler. T.S. Eliot'ın *Çorak Ülke*'sinin açıklamalarından biri uç bir örnek olmakla birlikte yine de tipik bir "ikinci gözden geçirim"dir. Bu açıklamada şiir, amcası arşidükle kızak yolculuğuna çıkan, Londra'da birkaç kez cinsiyet değiştirip Kutsal Kâse'yi ararken yakalanan ve sonuç olarak kurak bir düzlükte balık avlayan bir kızın hikâyesi olarak ele alınır. Eliot'ın şiirindeki aykırı, bölük pörçük öğeler tutarlı bir anlatı haline getirilmiş, yapıttaki parçalanmış insan özneleri tek bir birleşik ben'e dönüştürülmüştür.

Ayrıca incelediğimiz edebiyat kuramlarının çoğu, edebiyat yapıtını gerçekliğin bir "yansıması" veya "dışavurumu" olarak görür: Yapıt insan yaşantısını canlandırır veya yazarın amacını somutlaştırır veya yapıları, insan zihninin yapılarını yeniden üretir. Freud'un rüya açıklaması ise tam tersine edebiyat yapıtını bir yansıma olarak değil

üretim olarak ele almamıza yardımcı olur. Aynı rüya gibi yapıt da bazı "hammaddeleri" (dil, başka edebi metinler, dünyayı algılama yolları gibi) ele alır ve bu "hammaddeleri" bazı tekniklerle ürün haline dönüştürür. Bu üretimi oluşturan 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*'deki gibi başarılı olamasa bile). Edebiyat yapıtı da rüya metni gibi üretildiği süreçleri açıklayacak biçimde analiz edilebilir ve çözümlenebilir. Daha fazla araştırmaya gerek duymadan sizin anlattığınız rüyayı dinlemem gibi "naif" bir okuma ise metinsel ürünle yetinebilir. Oysa ki psikanaliz, yorumcularından birinin deyişiyle "kuşkunun yorumbilgisi"dir.* Yalnızca bilinçdışının "metnini okumakla" yetinmeyip metnin üretildiği süreçleri, rüya işleyişini araştırır. Böyle bir inceleme için de, özellikle rüya metninin oluşumunda etkili olan, "örtük içerik" veya bilinçdışı dürtüleri çözebilmemizi sağlayan çarpıtmalar, belirsizlikler, eksiklikler ve atlamalar gibi "semptomatik" bölgeler üzerinde durur. Edebiyat eleştirisi de, Lawrence'ın romanında gördüğümüz gibi benzer bir araştırma yapabilir: Anlatıdaki atlamalar, belirsizlikleri ve yoğunlaşma noktalarını (söylenmeyen sözcükleri, çok sık tekrarlanan sözcükleri ve dil sürçmelerini) gözleyerek eleştiri bilinçdışı istek gibi, yapıtın hem gizlediği hem de ortaya çıkardığı "alt-metni" 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*

---

* Deyim Paul Ricoeur'e ait. Ricoeur 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. (Y.h.n.)

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, **Eleştiri ve İdeoloji**, İletişim Y. 1985, s.112-14.

Dynamics of Literary Response (Edebi Yanıtın Dinamiği) (1968) adlı kitabında Freud'dan yola çıkarak, edebiyat yapıtını okurda bilinçdışı fantezileri ve bunlara karşı bilinçli savunma mekanizmalarını oluşturma süreci olarak görür. Yapıt, dolaylı biçimsel yollarla en derin endişelerimizi ve arzularımızı, toplumsal olarak kabul edilebilir anlamlara dönüştürdüğü için haz verir. Yapıt biçimi ve kullandığı dil ile bu arzularımızı "yumuşatıp" onlara hâkim olmamızı 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 Freud maskesiyle yeniden ileri sürülmesidir. *Fiction and the Unconcious (Edebiyat ve Bilinçaltı)* (1957) kitabının yazarı Amerikalı eleştirmen Simon Lesser'a göre edebi biçimin "ikna edici bir etkisi" vardır, endişeyle mücadele eder ve bizim yaşama, sevgi ve düzene bağlılığımızı destekler. Lesser'a göre edebi biçim sayesinde "süper egoya olan borcumuzu" öderiz. Ancak düzeni yıkan, anlamı bozan ve kendi güvenimizi sarsan modernist biçimler ne olacak? Edebiyat sadece bir terapi biçimi midir? Holland'ın daha sonraki yapıtı böyle düşündüğünü ortaya koyacaktır. *Five Readers Reading*'de *(Okuyan Beş Okuyucu)* (1975) Holland, okurların edebiyat metinlerine gösterdikleri bilinçdışı tepkileri inceler ve böylece okurların nasıl yorum sürecinde kendi kimliklerini uyarlayıp kendi içlerinde bir bütünlük keşfettiklerini açıklamaya çalışır. Holland'ın bireyin yaşamında "değişmeyen" bir kişisel kimlik "özü" olduğu inancı, yapıtın dikkatini "bölünmüş özne"ye yönelten klasik psikanalizin tersine, egonun bütünlüğünü vurgulayan bir çeşit ehlileştirilmiş Freudculuk ekolü olan Amerikan ego-psikoloji akımına yakınlaştırır. Bu akım, egonun toplumsal yaşama nasıl uyum sağladığıyla ilgilenen bir psikolojidir: Terapik tekniklerle 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 olarak görülen Freudculuk, bu toplumun değerlerini destekleyen bir görünüm kazanır.

Kenneth Burke ve Harold Bloom, Freud'dan yola çıkan iki farklı Amerikalı eleştirmendir. Kenneth Burke, Freud, Marx ve dilbilimi eklektik bir biçimde kaynaştırarak edebiyat yapıtını bir çeşit simgesel eylem biçimi olarak ele alır. Bloom ise Freud'un çalışmalarından yararlanarak son on yılın en cüretli ve özgün edebiyat kuramını geliştir-

miştir. Bloom, edebiyat tarihini Oedipus kompleksine göre yeniden yazar. Oğulların babaları tarafından bastırılmaları gibi şairler de kendilerinden önceki "güçlü" bir şairin gölgesinde yaşarlar; ve herhangi bir şiir, bir önceki şiiri yeniden şekillendirerek bu "etkilenme endişesinden" kurtulma çabası olarak okunabilir. Kendisini kısırlaştıran "bir önceki şiir" ile Oedipal çelişki içerisinde sıkışıp kalan şair, bu gücü zararsız hale getirmek için ona içinden girerek onu yenileyecek, değiştirecek ve yeniden düzenleyecek biçimde yeniden yazmaya çalışır; bu anlamda bütün şiirler diğer şiirlerin yeniden yazılmış biçimleri, onların "yanlış yorumları" veya "yanlışı", şairin kendi düşsel 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) geriye dönüşü temsil eder. Edebiyat tarihini devlerin savaşı veya psikolojik bir dram olarak gören, kendini-yaratma mücadelesi veren güçlü şairin "ifade etme" arzusuna güvenen Bloom, yaratıcı imgelemin modern çağdaki sözcüsüdür. Böylesi cesur bir Romantik bireycilik yapı-çözümcü çağın kuşkucu, anti-hümanist *ahlakı* ile tamamen zıttır ve gerçekten de Bloom bireysel şiirsel "sesin" ve dehanın değerini Yale'deki Derridacı meslektaşlarına (Hartman'de Man, Hillis Miller) karşı savunmuştur. Yapı-çözümcü eleştirinin pençesinden bazı bakımlardan imgelem gücünü, amacı ve yazarı vurgulayan Romantik hümanizme benzettiği bir şeyler çıkarmaya çalışır. Bu tür bir hümanizm Bloom'un çoğu Amerikan yapı-çözümcü eleştiride gördüğü huzurlu "dilsel nihilizme" ters düşecektir, çünkü böyle bir hümanizm belirlenmemiş anlamı sürekli sökmek yerine, şiiri insani istek 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 veya Romantik hümanistin ikilemini gözler

önüne serer: Marx'tan, Freud'dan ve yapısalcılık sonrası akımdan sonra artık huzurlu, iyimser bir insan inancına meyletmenin mümkün olmadığını, ancak bir yandan da Bloom'unki gibi bizi bu öğretilerin baskısından kurtaran hümanizmin eninde sonunda bu öğretilerin etkisinde kalacağı olgusunu. Bloom'un yapıtında şiir devlerinin epik savaşları Freud-öncesi dönemin psişik şaşaasını korumakla birlikte masumiyetini yitirmiştir. Bunlar artık yalnızca, suç, kıskançlık, endişe ve saldırganlık sahneleridir. Bu gerçeklikleri dikkate almayan hiçbir hümanistik edebiyat kuramı "modern" sayılamaz: Ancak bu gerçeklikleri terkisine alan tipte kuram da bu gerçeklikler tarafından, kendi olumlama yeteneğine söz geçiremeyecek raddeye dek etkilenir. Bloom, Amerikan yapı-çözümün zevk ve safa yolundan öteye gider ama ancak Nietzschevari bir yaklaşımla keyfi ve jest düzeyinde kalmak zorunda olan bireysel düş gücünün "güç istemi" ile "ikna istemine" başvurarak insana geri dönebilir. Babalar ve oğullardan oluşan bu aşırı ataerkil dünyada her şeyin merkezi güç, mücadele ve irade kuvvetidir. Bloom için eleştiri bir şiir biçimidir, çünkü şiirler de başka şiirlerin örtük edebi eleştirileridir ve eleştirel yorumun "başarılı" olup olmaması doğruluk değerine değil eleştirmenin belagat gücüne ilişkin bir sorundur. Bloom'un eleştirisi kendi inancından başka hiçbir temeli olmayan, modası geçmiş bir rasyonalizm ile 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 (Haz İlkesinin Ötesinde)* (1920) kitabında bebeğin annesinin yokluğunu simgesel olarak belirtme şeklinde yorumladığı meşhur *fort-da* oyunudur; ancak 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 ilkin bozulur, daha sonra da yeniden kurulur. Bu görüş anlatıyı bir teselli kaynağı olarak ele alır: Kaybolan nesneler bizim için endişe kaynaklarıdır, çünkü daha derin bilinçdışı kayıpları (doğum, dışkı, anne) sim-

gelerler ve dolayısıyla onların tekrar yerine konduğunu görmek her zaman haz verir. Lacancı kuramda yaşamın anlatısını ileri doğru harekete geçiren kayıp nesne, annenin gövdesidir ve bu dürtü bizi sürekli bir düzdeğişmeceli arzu hareketiyle kaybolan bu cennetin yerine koyabileceğimiz şeyler aramaya zorlar. Freud'a göre bu bize zarar gelmeyecek, bütün bilinçli yaşamdan önce var olan ve bize mücadele gücü veren inorganik varoluşa dönme arzusudur: Bizim huzursuz bağlılıklarımız (Eros) ölüm dürtüsünün (Tahanatos) esiridirler. Anlatının ilerlemesi için herhangi bir şeyin kaybolması veya eksik olması gerekir: Her şey yerli yerinde olduğu zaman anlatacak hikâye de kalmazdı. Bu kayıp üzücü olmakla birlikte aynı zamanda da heyecan vericidir: Arzu tamamen sahip olamadığımız bir şey tarafından harekete geçirilir ve bu da anlatıdan aldığımız duyumun bir kaynağıdır. Biz 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 olmalıyız. Heyecanımız doyurucu bir şekilde yatıştırılmıştır: Anlatıda gerilim ve tekrarlar, sonradan enerjilerimizi haz verici bir şekilde boşaltmaya yöneltmek üzere kurnazca "hapsetmişlerdir".[7] Biz nesnenin ortadan yok olmasına tahammül edebildik çünkü sonuçta eve döneceğini gizlice hissediyorduk. *Fort* ancak *da* ile ilişkisi içinde bir anlam kazanır.

Ancak bunun tersi de doğrudur. Nesne bir kere simgesel düzene yerleştirildiğinde bilinçdışı olarak o nesnenin yok olabileceği olasılığını düşünmeden ve varlığının bir bakıma keyfi ve geçici olduğunu hissetmeden ona sahip olamayız veya düşünemeyiz. Anne uzaklaşıyorsa bu aynı zamanda onun dönüşünü hazırlar, ancak anne döndüğünde biz onun yeniden yok olabileceği ve belki de her zaman dönmeyeceği olgusunu artık hiç unutmayız. Gerçekçi klasik anlatının rahatlatıcı buradalık göstergesiyle, bizim yokluk karşısında duyduğumuz endişeyi geçiştiren, tümüyle "muhafazakâr" bir biçimi vardır; Brecht ve Beckett'inkiler gibi çoğu modernist metinler ise bize sürekli olarak, tanık olduğumuz olayın başka türlü gelişebileceğini veya böyle bir olayın hiç olmaması olasılığını hatırlatırlar. Psikanalize göre her türlü yokluğun prototipi iğdiş edilmedir (küçük oğlanın cinsel or-

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

ganını kaybedeceği, küçük kızın ise zaten "kaybetmiş" olduğunu düşünerek kapılacağı varsayılan hayal kırıklığı); yapısalcılık-sonrası düşünürlerine göre de bu tür modern metinler iğdiş edilme gerçeğini, kayıp, yokluk ve farklılığın insan yaşamındaki kaçınılmazlığını kabul etmişlerdir. Bu tür metinleri okurken biz de bu gerçekliklerle yüzleşiriz; kaybetme ve farklılık olasılığının olmadığı, dünyanın bizim, bizim de dünya için yaratıldığımızı düşündüğümüz "imgesel"den kendimizi kurtarmak zorunda kalırız, imgeselde dünyanın varoluşu benim yaşamıma, benim yaşamım da ona bağlı olduğu için ölüm yoktur; ve biz sadece simgesel düzene girince ölebileceğimiz gerçeğiyle karşılaşırız, çünkü dünyanın varoluşu aslında bize bağlı değildir. Biz imgesel varlık alanında kaldığımız sürece, kendi kimliklerimizin sabit ve dairevi 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 söz ederken edebiyatın tam da kullandığı biçimler sayesinde bu tür bir eleştirel soruşturmayı engellemede suç ortaklığı yaptığını görmüştük. Barthes'ın "doğallaştırılmış" göstergesi Lacan'ın "imgesel"i ile eşdeğerdir: Her iki durumda da yabancılaşmış bir kişisel kimlik, "verili" kaçınılmaz bir dünya kavrayışı ile pekiştirilir. Bu tarzda yazılan edebiyatın *içeriğinin* de zorunlu olarak muhafazakâr olması gerekmez; ancak cümlelerin radikalliği kullanılan biçimleri tarafından baltalanabilir. Raymond Williams doğalcı tiyatronun (örneğin Shaw) toplumsal radikalizmi ile biçimsel yöntemleri arasındaki ilginç çelişkiye dikkat çekmiştir. Oyunun söylemi, değişim, eleştiri ve başkaldırı gereklidir diyebilir; ama dramatik biçimler (amaç ve dekor gerçeğe "benzerlik" etkisi için ayrıntılarıyla anlatılmalıdır) kaçınılmaz olarak hizmetçinin çoraplarının rengi bile değişmeyen değişmez bir toplumsal dünya imgesi yaratır.[8] Tiyatronun bu bakış açılarını aşması için doğalcılıktan tamamen 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

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

Shaw ve Bertolt Brecht'i karşılaştırabiliriz. Brecht toplumsal gerçekliğin en çok sorgusuz sualsiz kabul edilen yönlerini farklı bir biçimde göstermek ve böylece seyircide yeni bir eleştirel farkındalık yaratmak için çeşitli dramatik teknikler (meşhur "yabancılaştırma etkisi") kullanır. Seyircinin güven duygusunu kuvvetlendirmek bir yana Brecht, kendi deyişiyle "seyircide çelişkiler yaratmak", inançlarını sarsmak, kabul ettikleri kimliklerini sökmek ve yeniden biçimlendirmek, bu kişilik bütünlüğünün ideolojik bir yanılsama olduğunu göstermek ister.

Feminist filozof Julia Kristeva'nın çalışmalarında da politik ve psikanalitik kuramlar belli bir noktada kesişir. Kristeva, Lacan'dan çok etkilenmiştir ancak herhangi bir feminist için böyle bir etki açıkça sorun yaratır. Çünkü Lacan'ın sözünü ettiği simgesel düzen aslında modern sınıflı toplumun, fallus "aşkın göstereni" etrafında oluşturulmuş, babanın yasasının egemen olduğu ataerkil cinsel ve toplumsal düzendir. Dolayısıyla bir feministin ya da feminizm sempatizanının eleştirellikten uzak bir biçimde imgesel pahasına simgesel düzenden yana olmasına imkân yoktur: Çünkü tam tersine feminist eleştirmen böyle bir sistemin toplumsal ve cinsel ilişkilerinin baskıcı niteliğini karşısına alır. *La Révolution du Langage Poétique (Şiirsel Dilin Devrimi)* (1974) adlı kitabında Kristeva, simgesel düzene karşı imgeseli değil 'semiyotik'i çıkartır. Kristeva "semiyotik" sözcüğü ile, dilin içinde rastladığımız ve Oedipal dönem öncesinin bir tür kalıntısını temsil eden bir güç düzenini veya oyununu kasteder. Oedipal dönem öncesinde çocuk henüz dile girmemiştir ("bebek" "dilsiz"dir) ancak 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 deyiş yerindeyse parçalara bölünerek sabit terimler oluşturmak üzere eklemlenmesi gerekir ve böylece simgesel düzene geçerken bu "semiyotik" düzen bastırılır. Ancak bu bastırma bütünü kapsamaz: Çünkü semiyotik hâlâ bir çeşit itkisel baskı olarak dilde, tonda, ritmde ve dilin maddi ve gövdesel niteliklerinde ve hatta, çelişkide, anlamsızlıkta, engellemede, sessizlik ve yoklukta görülebilir. Semiyotik, dilin içindeki "öteki"dir. Semiyotik Oedipal öncesi dönemden kaynaklandığı için de çocuğun annesinin bedeniyle arasındaki temasla ilgilidir, oysa ki simgesel, gördüğümüz gibi babanın yasası ile ilgilidir. Dolayısıyla semiyotik ile dişilik arasında sıkı bir bağ vardır: Ancak bu yalnızca kadınlara özgü bir dil değildir çünkü Oedipal

öncesi dönemde geliştiği için cinsiyet ayrımı tanımaz.

Kristeva bu semiyotik "dil"ini simgesel düzeni çürütmek için kullanır. Bazı Fransız sembolist şairlerin ve diğer *avant-garde* 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 zevk veren, yaratıcı arıtığıdır ve bu tür kesin göstergeleri olumsuzlamaktan veya bozmaktan sadistçe bir zevk alır. Bütün sabit ve aşkın anlamlandırmalara karşı çıkar; ve erkek-egemen modern sınıflı toplumların ideolojileri güçlerini bu tür sabit göstergelerden (Tanrı, baba, devlet, düzen, mülk vb) aldıkları için bu tür edebiyat politik alandaki devrimin dil alanındaki eşdeğerini oluşturur. Bu tür metinlerin okuru bu dilsel güç tarafından koparılır, "merkezsizleştirilir", çelişkiye düşürülür ve okur bu çok biçimli yapıtlar karşısında tek yalın bir "özne konumu" edinmekte zorluk çeker. Semiyotik erkek ve kadın arasındaki kesin ayrımları sarsar. İki cinsiyetli bir yazma biçimidir ve bizimki gibi toplumların sayelerinde yaşamlarını sürdürdükleri ikili karşıtlıkları (uygun/uygun değil, norm/sapma, akıllı/deli, benimki/seninki, otorite/itaat) bozar.

İngilizce dilini kullanan yazarlar arasında Kristeva'nın kuramlarını en çarpıcı biçimde örnekleyeni belki de James Joyce'tur.[9] Ancak Virginia Woolf'un yazdıklarında da bu kuramın izlerine rastlanır. Woolf'un akıcı, dağınık, duyusal üslubu *To the Lighthouse (Deniz Feneri)* romanında filozof Bay Ramsay'in simgelediği erkek metafizik dünyasına karşı çıkar. Ramsay'in dünyasında, soyut doğrular, sabit özler ve kesin ayrımlar vardır: Bu, ataerkil bir dünyadır çünkü fallus kesin, kendiyle özdeş hakikatin simgesidir ve ona karşı çıkılamaz. Yapısalcılık-sonrası düşünürlere göre modern toplum "fallusmerkezcidir" (phallocentric); aynı zamanda, gördüğümüz gibi "sözmerkezci"dir, (logocentric) söylemlerinin bize tam hakikati ileteceklerine ve varlıkların buradalığını tanımamıza imkân sağlayacağına inanır. Jacgues Derrida bu iki terimi kaynaştırarak bileşik fallusözmerkezci (phallogocentric) terimini üretmiştir. Cinsel ve toplumsal güç

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

kullananlar bu "fallusözmerkezciliğe" etkilerini sağlarlar, Woolf'un "semiyotik romanı" da işte bu "fallusözmerkezciliğe" meydan okur.

Bu noktada feminist edebiyat kuramında çok tartışılan bir soru ortaya çıkar; tamamen dişi bir yazım tarzı var mıdır? Gördüğümüz gibi Kristeva'nın "semiyotiği" *içsel olarak* dişi değildir: Aslında Kristeva'nın "devrimci" yazarlarının çoğu erkektir. Ancak annenin gövdesi ile sıkı bir bağı olduğundan ve kadınların erkeklere göre bu gövdeyle daha yakın bir ilişki kurduklarına inanmamız için karmaşık psikanalitik nedenler olduğundan dolayı, bu tür yazımın genelde daha çok kadınlara özgü olduğu düşünülebilir. Bazı feministler bu kuramın kültürel-olmayan bir çeşit "kadınlık özünü" yeniden keşfetmekten ibaret olduğunu düşünerek ve bu kuramın belki de kadınların gevezelik ettiklerini düşünen cinsiyetçi görüşün daha gösterişli bir biçimi olduğu şüphesiyle onu reddetmişlerdir. Benim düşünceme göre Kristeva'nın kuramı bunların ikisini de içermez. Semiyotiğin simgesel düzen için ("normal" söylem yerine kullanabileceğimiz bir dil) bir *seçenek* olmadığını anlamak gerekir: Semiyotik bizim *uzlaşımsal göstergesistemlerimizin içinde*, onları sorgulayan ve sınırlarını zorlayan bir süreçtir. Lacan'ın kuramına göre simgesel düzene girmeyen, yaşantısını dil aracılığıyla simgeleyen kişi psikotik olacaktır. Semiyotik, simgesel düzenin bir çeşit sınırı olarak görülebilir; ve bu anlamda "dişi olan"ın böyle bir sınır çizgisinde var olduğu düşünülebilir. Çünkü dişilik de cinsiyet gibi simgesel düzende oluşur, ancak erkek gücünün üstünlüğü kabul edilerek kadın bu düzenin sınırına sürülür. Kadın erkek toplumun hem içinde hem de dışındadır, hem o toplumun romantik bir biçimde idealize edilmiş bir üyesi hem de kurban edilmiş sürgünüdür. Kadın bazen erkek ile kaos arasında duran şey, bazen de kaosun kendisidir. İşte bu nedenle kadın bu rejimin kesin tanımlanmış sınırlarını zorlayarak sınıflandırmaları bozar. Kadınlar erkek-egemen toplumda temsil edilirler, gösterge, imge ve anlam tarafından sabitleştirilirler, ancak bu toplumsal düzenin aynı zamanda "olumsuz" yönü oldukları için her zaman o toplumda şekillendirilmeyi reddeden, temsil edilemeyen bir yanları da vardır.

Bu görüşe göre dişilik (kadınlarla özdeş olması gerekmeyen bir varlık ve söylem tarzı) toplum içinde bulunan, ancak içinde bulunduğu topluma karşı koyan bir gücü temsil eder. Ve bu görüşün kadın hareketi gibi çeşitli politik içerimleri vardır. Kristeva'nın kuramlarının (bütün sabit anlam ve kurumları yıkan semiyotik güç kuramlarının,

politik karşılığı bir çeşit anarşizmdir. Politik 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: Mallarme okuyarak burjuva devletini yıkmak mümkün müdür? Kristeva da tabii ki böyle bir iddia öne sürmüyor, ancak Kristeva metnin politik ***içeriğine***, metnin gösterileni alaşağı ettiği tarihsel koşullara ve bütün bunların yorumlandığı ve kullanıldığı tarihsel koşullara pek az önem verir. Ayrıca yalnızca birleşik öznenin sökülmesi kendi içinde devrimci bir tavır değildir. Kristeva doğru olarak burjuva bireyciliğinin bu tür fetişlerle kuvvetlendiğini gözlemler, ancak çalışması öznenin bölündüğü ve çelişkiye düştüğü noktada sona erer. Oysa ki Brecht'e göre verili kimliklerimizin sanat yoluyla dağılması, tamamen 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 politik haksızlıkla mücadele etmenin hazzını yaşayan bir öznedir. Kristeva'nın zihin açıcı kuramının örtük anarşizm veya liberterlik, Kristeva'nın kadınların ve bazı "devrimci" edebiyat yapıtlarının toplumun ilerisine geçmeye cesaret edemeyeceği bir sınırı işaret ettikleri için toplumu sorguladıklarını fark etmesinin sonucu ortaya çıkabilecek olan tek politik tavır değildir.

***

Sonuç olarak psikanaliz ve edebiyat arasında basit ve belirgin olarak tek bir ilişki söz konusudur. Doğru veya yanlış, Freud'un kuramına göre bütün insan davranışının temel dürtüsü acıdan kaçma ve zevk edinmektir: Bu hazcılık diye bilinen felsefenin bir biçimidir. Birçok insanın şiir, roman,piyes okumasının nedeni bundan haz almalarıdır. Bu o kadar belirli bir olgudur ki üniversitelerde sözü edilmez bile. Üniversitede birkaç yıl edebiyat öğrenimi gördükten sonra edebiyatı hâlâ zevkli bulmak ise oldukça zordur doğrusu. Çoğu üniversite programları edebiyatı zevkli kılmamak üzere düzenlenmişlerdir ve edebi-

yat yapıtlarından haz almaya devam edenlere ya kahraman ya da sapkın gözüyle bakılır. Bu kitapta daha önce gördüğümüz gibi, edebiyat okumanın genelde eğlenceli bir iş olması, edebiyatı ilk olarak akademik bir "öğreti" haline getirmek isteyenler için ciddi sorunlar çıkarmıştır: "İngiliz edebiyatı" klasik edebiyatın kuzeni olarak ün kazanacaksa tüm olayı 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" sözcüğünün bayağı bir ton edinmesinin bir nedeni de bu ilginç durumdur; "haz" sözcüğü "ciddi" sözcüğünden 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. "Ahlaki ciddiyet"ten söz eden Cambridgeli Protestan cumhuriyetçiler* ile George Eliot'ı "eğlenceli" bulan Oxford kral taraftarları arasında daha uygun bir haz kuramı bulmanın pek olanağı yoktur. İşte psikanaliz her şeyden önce bunu sağlar: Entelektüel cephanesi, insanların neden haz alıp neden almadıklarını ve nasıl endişelerinden kurtarılıp mutlu kılınabileceklerini araştırır. Freudculuk ruhsal güçlerin kişisel olmayan analiziyle ilgilenen bir bilim dalı olduğu gibi aynı zamanda insanları mutluluktan uzaklaştıran, endişelerden kurtarmaya yönelik bir bilimdir. Dönüştürücü bir pratiğin hizmetinde olan bir kuramdır ve bu açıdan radikal politikaya benzer. Bu kurama göre haz ve hoşnutsuzluk oldukça karmaşık sorunlardır, oysa ki geleneksel edebiyat eleştirmeni kişisel olarak hoşlanıp hoşlanmadığını belirten cümlelerini tartışılmaz "beğeni" önermeleri olarak kabul eder. Geleneksel eleştirmen için bir şiirden hoşlandığınızı söylemek tartışmanın sonu demektir; oysa ki diğer eleştirmen için bu söz tartışmanın başlangıcı olabiir.

Bu, psikanalizin tek başına edebi değer ve haz sorunlarına bir çözüm getirebileceği anlamına gelmez. Bizim bazı metinleri beğenmemiz veya beğenmememiz yalnızca onların bizde uyandırdığı dürtülerin bilinçdışı oyununa bağlı değildir, aynı zamanda belirli bilinçli

---

* İngiltere iç savaşında yuvarlak şapka giydikleri için round-head olarak bilinen Cromwell taraftarı koyu Protestanlar (Ç.n.).

bağıtlılıklarımız ve tercihlerimizle ilgilidir. Bu iki bölge arasında belirli bir edebiyat metninde ayrıntılı olarak inceleyerek gösterilmesi gereken karmaşık karşılıklı ilişkiler vardır.[10] Edebi değer ve haz sorunları psikanaliz, dilbilim ve ideoloji arasındaki bağlantıda bir yerde gibidir ve henüz bu yönde pek bir çalışma yapılınamıştır.

Bununla birlikte niçin bazılarının belirli sözcük düzenlemelerinden hoşlandığı konusunda göreneksel edebiyat eleştirisinden daha fazlasını söyleyebilmemiz mümkündür. Daha da önemlisi okurların edebiyattan aldıkları zevk ve hoşnutsuzluğun daha iyi anlaşılması mutluluk ve ıstırap sorunlarına mütevazi fakat önemli bir ışık tutabilir. Freud'un kendi yazılarından kaynaklanan en zengin geleneklerden biri ise Lacan'ın ilgi sahasına girmez: Bu, toplumsal mutluluk sorunuyla ilgili politik-psikanalitik bir çalışma biçimidir. Bu alanda Alman psikanalisti Wilhelm Reich'ın çalışmaları, Herbert Marcuse'ün 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 ertelemeye zorlayan bir toplumda yaşıyoruz. Ekonomik,politik ve kültürel yaşam bölgeleri "cinselleştirilmiştir", baştan çıkarıcı mallar 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, askeri bir strateji olarak yasallaşan ölüm dürtüsü olur . Böyle bir durumda Freud'un *The Psychopathology of Everyday (Gündelik Yaşamın Psikopatolojisi)* kitabının başlığı yeni, uğursuz bir anlam kazanır. Haz ve hoşnutsuzluğun dinamiğini araştırmamızın bir nedeni de toplumun ne kadar baskıya ve ertelenmiş mutluluğa tolerans

---

10. Bkz. benim yazım "Poetry, Pleasure and Politics: Yeats's 'Easter 1916', **Formations** dergisinde çıkacak.

11. Bkz Wilhelm Reich, **Faşizmin Kitle Ruhu Anlayışı**, Payel Y. 198; Herbert Marcuse, **Eros ve Uygarlık**, İdea Y., ve **Tek Boyutlu İnsan**, İdea Y., Ayrıca bkz. Theodor Adorno **et al.**, **The Authoritarian Personality** New York 1950 ve Adorno ve Frankfurt Okulu hakkında açıklamalar için bkz. Martin Jay, **Diyalektik İmgelem**, Ara Y. 1989, Gillian Rose, **The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor Adorno**, Londra 1978 ve Susan Buck-Morss, **The Origin of Negative Dialectics**, Hassocks 1977.

göstereceğini anlamaktır; nasıl olup da arzu değer verdiğimiz amaçlardan saptırılarak onu küçülten ve değersizleştiren amaçlara dönüştürülür; nasıl insanlar bazen baskıya katlanır ve hangi zamanlarda patlak verirler, bunları anlamak isteriz. Psikanalitik kuram bizi niçin çoğunluğun John Keats'ı Leigh Hunt'a tercih ettikleri konusunda aydınlatabilir; aynı zamanda "üyelerinin çoğunu doyumsuz bırakarak onları isyana sürükleyen, sürekli var olma ümidi olmayan ve" zaten bunu haketmeyen bir uygarlığın " doğası hakkında da daha çok şey öğrenebiliriz.

SONUÇ: POLİTİK ELEŞTİRİ

Kitap boyunca edebiyat kuramının bir dizi sorununu inceledik. Ancak en önemli soru henüz cevaplanmadı. Edebiyat kuramının *amacı* nedir? Her şeyden önce onunla niçin ilgileniyoruz? Dünyada kodlardan, gösterenlerden ve okuyan öznelerden daha önemli sorunlar yok mudur?

Bu sorunlardan birini inceleyelim. Bu satırları yazdığım sırada dünyada 60.000 nükleer savaş başlığı bulunduğu ve bunların kapasitesinin Hiroşima'yı yerle bir eden bombanın 1000 katı olduğu hesaplanmıştır. Bizim bu silahların kullanılışını görme ihtimalimiz de günden güne artmaktadır. Bu silahların yaklaşık maliyeti yılda 500 milyar, günde ise 1.3 milyar dolardır. Bunun beşte biri (25 milyar dolar) yoksul Üçüncü Dünya ülkelerinin sorunlarını tamamiyle çözebilirdi. Edebiyat kuramının bütün bu sorunlardan daha önemli olduğuna inanan kişiye biraz garip gözüyle bakılabilir ancak edebiyat kuramıyla bu so-

runların ilişkili olduğunu düşünenler daha da garip karşılanabilirler. Uluslararası politikanın edebiyat kuramıyla ne ilişkisi olabilir? Tartışmaya politika katmaya çalışan bu sapkın ısrarın ne anlamı vardır?

Aslında edebiyat kuramına politika sokmaya gerek yoktur çünkü Güney Afrika sporunda olduğu gibi edebiyat kuramında da en baştan beri politika zaten vardır. Politik sözcüğüyle yalnızca toplumsal yaşamımızı birlikte örgütleme biçimimizi ve bunun getirdiği güç ilişkilerini kastediyorum; ve kitap boyunca modern edebiyat kuramının tarihinin çağımızın politik ve ideolojik tarihinin bir bölümü olduğunu göstermeye çalıştım. Percy Bysshe Shelley'den Norman N.Holland'a kadar edebiyat kuramı politik inanç ve ideolojik değerlere kopmaz biçimde bağlı olmuştur. Aslında edebiyat kuramı kendi içinde değerlendirilen düşünsel bir araştırmanın nesnesi olmaktan çok kendi tarihimizi belirli bir perspektiften değerlendirme aracıdır. Bu sizi şaşırtmasın, çünkü insan anlamı, değeri, dili, duygu ve yaşantısıyla ilgili olan her kuram kaçınılmaz olarak insan bireylerinin ve toplumlarının doğasına ilişkin daha geniş ve köklü inançlarla, güç ve cinsellik sorunlarıyla, tarihe ilişkin yorumlarla, bugünün açıklaması ve geleceğe dönük umutlarla da ilgili olacaktır. Edebiyat kuramını bu sorunlardan arınmış, "katışıksız" bir kuram olmadığı ve sorunlarla ilgilendiği için *suçlamak* ve "katışıksız" olmadığı için *üzülmek* söz konusu değildir. Böylesi bir "katışıksız" kuram akademik bir mittir: Bu kitapta incelediğimiz kuramlardan bazıları en çok tarih ve politikayı tamamen görmezlikten gelmeye çalıştıkları an ideolojiktirler. Edebiyat kuramları politik oldukları için değil, ancak farkına varmaksızın gizliden gizliye politik oldukları, kendilerini sözde "teknik", "apaçık", "bilimsel", "evrensel" hakikat öğretileri olarak sundukları için eleştirilmelidirler; oysa ki incelendiğinde bu kuramların belirli dönemlerde belirli bir grup insanın çıkarlarıyla ilgili olduğu ve bu çıkarları destekledikleri görülür. "Sonuç: Politik Eleştiri" başlığı "nihayet politik bir alternatif anlamında" değil, incelediğimiz edebiyat kuramları nihai olarak politiktir anlamında kullanılmıştır.

Ancak sorun bu eğilimlerin örtük ve bilinçdışı olmasıyla bitmez. Bazen Matthew Arnold'da olduğu gibi ne örtük ne de bilinçdışıdırlar ve bazen de T.S.Eliot'taki gibi kesinlikle örtük ancak bilinçdışı değildirler. Eleştirilen nokta edebiyat kuramının politik olması veya politik olduğunun farkına varmayışının yanıltıcı olduğu olgusu değildir: Gerçekte kuramın politikasının doğasına karşı çıkılır. Bu karşı çıkış da,

"Bu kitapta incelenen edebiyat kuramlarının çoğu, günümüzdeki sonuçlarını tanımladığım güç-sisteminin varsayımlarına karşı çıkmayıp bu varsayımları kuvvetlendirmiştir" şeklinde özetlenebilir. Matthew Arnold'ın nükleer silahları desteklediğini veya silahlanmadan dolayı kimilerinin zengin olduğu, diğerlerinin ise sokaklarda açlıktan öldüğü bir sisteme karşı çıkacak edebiyat kuramcıları olmadığını söylemek istemiyorum. Pek çok kuramcının yüzyıllardır süregelen sömürgecilikten dolayı geri kalmış ve borçlarını ödemek için hâlâ Batı kapitalizmine muhtaç olan ekonomilerin var olduğu bir dünyada huzursuzluk duymadıklarına veya kuramcıların büyük çoğunluğun eğitim, sağlık, kültür ve eğlence gibi insani hizmetlerden faydalanamadığı ve zenginliğin hâlâ azınlığın elinde olduğu bizimki gibi toplumları onaylayacaklarına inanmıyorum. Sorun bu kuramcıların edebiyat kuramının bu tür sorunlarla ilgili olmadığını düşünmeleridir. Bana göre edebiyat kuramının bu politik sistemle belirli bir ilgisi vardır. Edebiyat kuramı isteyerek veya istemeden bu sistemin varsayımlarını kuvvetlendirmiş ve devamını sağlamıştır.

Denir ki, edebiyat insanların yaşamlarıyla çok yakından ilgilidir: Soyut değil somuttur, yaşamı bütün zenginliğiyle sergiler ve canlı olmanın verdiği duygu ve zevki kuru ve kavramsal bir yöntemle araştırmayı reddeder. Modern edebiyat kuramının öyküsü ise paradoksal olarak bu tür gerçekliklerden kaçarak şiirin kendisi elverdiği organik toplum, ebedi doğrular, imgelem, insan zihninin yapısı, mit, dil gibi günümüzden sınırsız olan seçeneklere başvurmanın anlatısı olmuştur. Gerçek tarihten böylesi bir kaçış 19.yy'a egemen olan tarihsel olarak indirgemeci eleştiriye karşı bir tepki olarak kabul edilirse bir anlam kazanabilir; bununla birlikte tepkinin aşırılığı yine de çarpıcıdır. Aslında "aşırıcılık" genelde edebiyatın gerçek yaşamdaki rolüne dikkat çekmeye çalışanlar için kullanılan bir terim olmasına rağmen edebiyat kuramını inceleyen öğrencilere en şaşırtıcı gelen bu kuramın *aşırıcılığı*, toplumsal ve tarihsel gerçekliklerle yüzleşmeyi inat ve beceriyle reddetmesidir. Buna rağmen edebiyat kuramı modern ideolojilerden kaçarken bile edebi metin için doğal bularak kullandığı "estetik" ve "apolitik" dikiş [illegible] ideolojisini, cinsiyetçiliğini, bireyciliğini ortaya koyarak bu [illegible] arasındaki bilinçdışı ortaklığı açığa çıkarır. Bu kuramlar [illegible] merkezinde kendi kitabına eğilmiş, yaşantı, hakikat, gerçeklik, tarih ve gelenekle ilişki kurmaya çalışan bireyin bulunduğunu varsayar. Başka sorunlar da önemlidir elbette -bu birey

başkalarıyla kişisel ilişki içerisindedir ve her zaman okuyucu olmaktan çok daha fazlasıyızdır- ancak kendi ilişkilerinin dar çerçevesine yerleştirilen bu tür bireysel bilincin sonuçta her şeyin merkezi haline gelmesi ilginçtir. Edebiyat örneğinde olduğu gibi kişisel yaşamın zengin içe dönüklüğünden uzaklaştıkça varoluş da gittikçe daha sıkıcı, mekanik olur ve kişisellikten uzaklaşır. Toplumsal alanda sahiplenici bireycilik olarak adlandırılan akımın edebiyat alanındaki karşılığı olan bir görüştür bu: Bu görüş insan yaşamının toplumsallığını bağımsız bireyci girişime egemen kılan politik sistemin değerlerini yansıtır.

Bu kitaba edebiyatın var olmadığını 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. Ancak edebiyat eleştirisinde ne kadar çok yöntem bulunduğunu düşünün. Şairin hastalıklı çocukluğunu veya kullandığı sözdizimin farklılığını tartışabilirsiniz; s'lerin söylenişinde ipeğin hışırtısını duyabilir, okumanın fenomenolojisini araştırabilir, yapıtla sınıf mücadelesi arasında ilişki kurabilir veya kitabın kaç tane sattığını araştırabilirsiniz. Bu yöntemlerin hiçbir ortak yönü yoktur. Aslında başka "öğretilerle" (dilbilim, tarih, sosyoloji vb) daha çok benzerlikleri vardır. Yöntembilimsel deyişle edebiyat eleştirisi özne-olmayandır. Eğer edebiyat kuramı bir çeşit "üsteleştiri", eleştiriye eleştirel bir yaklaşım ise o halde o da özne-olmayandır.

Şu halde belki de edebi çalışmaların ortak yönleri başka bir düzeyde aranmalıdır. Belki de edebiyat eleştirisi ve edebiyat kuramı edebiyat olarak adlandırılan bir nesne hakkındaki her türlü konuşmalardır (elbette belirli bir "yeterlilik" düzeyinde). Belki de söylemi farklılaştıran ve sınırlayan yöntem değil nesnedir. Bu nesne değişmedikçe, biyografik, mitolojik ve göstergebilimsel yöntemler kullanabilir ve yine de nerede olduğumuzu bilebiliriz. Ancak Giriş bölümünde de söylediğim gibi edebiyatın böylesi bir değişmezliği yoktur. Nesne birliği de yöntem birliği kadar yanılsamadır. Roland Barthes'ın dediği gibi "Edebiyat öğretilen şeydir".

Belki de edebiyat çalışmalarında yöntem bütünlüğünün olmaması bizi boş yere endişelendirmemelidir. Coğrafyayı veya felsefeyi ta-

nımlamak, sosyoloji ile antropoloji arasına kesin sınırlar koymak, çarçabucak bir "tarih" tanımı yapmak da ihtiyatsız bir tavır olurdu. Belki de eleştirel yöntemlerin çokluğundan memnuniyet duymalı, en akla yatkın ortak bir tavır benimseyerek tek bir işlemin egemenliğinden kurtulduğumuza sevinmeliyiz. Ancak kendimizi bu işe kaptırmadan önce böyle bir yaklaşımın da sorunlar yaratacağını unutmamız gerekir. Her şeyden önce bu yöntemlerin hepsi birbirlerine uygun değildir. Ne kadar liberal kafalı olursak olalım, yapısalcılığı, fenomenolojiyi ve psikanalizi birleştirmeye çalışmak parlak bir edebi kariyerden çok sinir bozukluğuna yol açacaktır. Çoğulculuklarıyla övünen eleştirmenler, kullandıkları yöntemler sonuçta pek de farklı olmadığı için hepsini kaynaştırabiliyorlar. Ayrıca bu "yöntemlerin" bazıları aslında yöntem bile değildir. Çoğu edebiyat eleştirmeni yöntem fikrinden hoşlanmaz ve sezgiler, önseziler, ani algılamalarla çalışmayı tercih eder. Bu türden bir çalışmanın tıp ve uçak mühendisliğine uygulanmaması belki de bizim için bir şanstır; ama yine de bu mütevazı yöntemsizliği pek ciddiye almamak gerekir çünkü sahip olduğunuz önseziler ve sezgiler, genelde herhangi bir yapısalcının varsayımları kadar inatçı olan bir örtük varsayımlar yapısına bağlı olacaktır. "Yöntem"e değil de "akıllı bir duyarlılığa" güvenen bu tür bir "sezgisel eleştiri"nin çoğunlukla edebiyattaki ideolojik değerleri sezmemesi ilginçtir. Ama kendi içlerinde 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 veya ideolojik önyargı kendileri ile metin arasına girmez: George Eliot'ın son dönem dünyasını "olgun bir boyun eğme" biçiminde tanımlamak ideolojik değildir, ancak bu dünyanın bir kaçış ve uzlaşmayı gösterdiği yorumu ideolojiktir. Bu tür eleştirmenleri ideolojik önkavramlar hakkında bir tartışmaya sokmak kolay değildir. Çünkü ideolojinin gücünün onların üzerindeki etkisinin en belirgin göstergesi yorumlarının "masum" olduğu yolundaki dürüst inançlarıdır. Milton'ı savunan C.S.Lewis değil ona saldıran Leavis "öğretisel"dir. Politik bir yorum yapan Clarissa'nın (Richardson) tecavüzünden kendisinin sorumlu tutulması gerektiğini savunarak göreneksel eleştirmenler değil, kurmaca cinsiyet imgelerini inceleyerek edebiyatla politikayı birbirine karıştırmakta ısrar edenler feminist eleştirmenlerdir.

Bazı eleştirel yöntemlerin diğerlerinden daha yöntemli olması,

her şeyde biraz doğru payı vardır inancını paylaşan çoğulcuların rahatsız olmalarına neden olur (Bu kuramsal çoğulculuğun politik karşılığı da vardır: Herkesin bakış açısını anlamaya çalışmak çoğunlukla sizin tamamen 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 yanda çözümleneceği gerçeğini reddettiğinizi belirtir.). Edebiyat eleştirisi, elemanlarının bazılarının beyaz gömlek giyerek kontrol panelinde oturdukları, diğerlerinin ise havaya sopalar 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 ikilem İngiliz edebiyatının kendine özgü tarihinin sonucudur ve tam anlamıyla çözülemez; çünkü söz konusu olan yöntem çatışması veya yöntem eksikliğinden daha öte bir şeydir. Çoğulcuların hüsnü kuruntularının gerçek nedeni farklı edebiyat kuramları veya "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 kavramının sorunu endüstriyel kapitalizmin 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 veya en azından onları değiştirmeyi amaçlar; biçimciliğin ve yapısalcılığın bazı kolları ise bu toplumun teknokratik rasyonelliğini ele geçirmek ve böylece kendilerini onunla bütünleştirmek isterler. Northrop Frye ve Yeni Eleştirmenler bunların bir sentezini yaptıklarını düşündüler ama bugün onları okuyan kaç edebiyat öğrencisi vardır? Kibar, duyarlı ve etkisiz liberal hümanizm burjuva toplumunun iktidarsız vicdan konumuna girerek önemini kaybetmiştir; yapısalcılık ise neredeyse edebiyat müzesine kaldırılmak üzeredir.

Liberal hümanizmin iktidarsızlığı modern kapitalizmle arasındaki çelişkili ilişkisinin belirtisidir. Çünkü liberal hümanizm bu tür bir toplumun "resmi" ideolojisinin bir bölümünü 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 veya Standard Oil'in idari heyetinde bireyin benzersizliği, insanlığın değişmez hakikatleri veya yaşanmış deneyimin duyusal

dokularıyla kim ilgilenir? Kapitalizmin sanata gösterdiği saygınlık onu iyi bir yatırım olarak duvarlarına asmanın dışında tamamen iki yüzlüdür. Yine de kapitalist devletler yüksek öğretimde insan bilimleri için fonlar ayırmışlardır ve kapitalizm periyodik krizlerinden birine girdiği zaman ilkin bu bölümlerden kısıntı yapmakla birlikte, bu tür bir desteklemenin tek nedeninin iki yüzlülük ve kültürsüzlük görünümünü gizlemek olduğu da şüphelidir. Gerçek şudur ki liberal hümanizm oldukça etkisizdir ama şimdiki burjuva toplumunun bulabileceği 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; ancak bu kadınların çocuk yapma konusundaki özgürlüğü değil, bazı çocuklar okul yemeklerinden mahrum kalsalar bile parası olanın çocuğuna pahalı bir özel eğitim sağlayabilmesi anlamına gelir. "İnsanlığın değişmez hakikatleri" özgürlük, demokrasi gibi bizim yaşama biçimimize sinmiş özleri kapsar. "Yaşanmış deneyimin duyusal dokuları" ise elverişsiz ve tartışmaya açık "kuru kuramsal" düşüncelerle değil, alışkanlıkla, önyargıyla, "sağduyuyla" yargı vermek anlamında kullanılır. Bizim özgürlüğümüzü ve demokrasiyi garantileyenler küçük görseler bile insan bilimlerine hâlâ yer vardır.

Yüksek öğrenimdeki edebiyat bölümleri şu halde modern kapitalist devletin ideolojik aygıtlarından biridir. Bu aygıtlar tamamen güvenilir değildirler çünkü insan bilimleri, bilgelik ve yaşantı açısından devletin anlayamayacağı kadar zengin olan, devletin toplumsal önceliklerinin karşıtı olan birçok değerler, anlamlar ve gelenekler içerirler. Ayrıca bir sürü genç insanın birkaç yıl hiçbir şey yapmadan sadece kitap okuyup tartışmalarına izin verirseniz, bu insanlara daha geniş tarihsel olanaklar sağlandığı zaman yalnızca kendilerine iletilen değerleri değil aynı zamanda değerleri ileten otoriteyi de sorgulayacaklardır. Tabii ki öğrencilerin kendilerine iletilen değerleri sorgulamalarında hiçbir sakınca yoktur: Aslında yüksek öğrenimin asıl anlamı da budur. Bağımsız düşünce, eleştirel muhalefet ve mantıklı diyalektik insani bir eğitimin bir parçasıdır, daha önce de söylediğim gibi hiç kimse Chaucer veya Baudelaire hakkında yazdığınız bir denemenin daha önceden verili sonuçlara varması gerektiğini talep etmez. Bütün istenen, belli bir dili kabul edilebilir biçimde kullanmanızdır. Edebiyat dalında devletten diploma alabilmek için belirli bir biçimde yazmanız ve konuş-

manız gerekir. Size öğretilen, sizden istenen budur ve karşılığında size verilen belge kişisel düşünce veya inancınıza değil belirli bir yazma ve konuşma biçimine verilmiştir. Şüphesiz düşünülebilir olan dil tarafından sınırlandırılacaktır. Bu dili konuştuğunuz süre istediğinizi düşünebilirsiniz veya inanabilirsiniz. Özgül bir söylem biçimine uygun olduğu ve o söylem biçiminde dile getirilebildiği sürece hiç kimse sizin ne söylediğinizle, hangi ılımlı, radikal veya muhafazakâr konumu benimsediğinizle özellikle ilgilenmez. Ancak bazı anlamlar ve konumlar bu söylem biçiminde ifade edilemezler. Başka bir deyişle edebiyat çalışmaları gösterilen ile değil gösterenle ilgilidirler. Size bu söylem biçimini öğretenler söylediklerinizin içeriğini unuttuktan sonra bile söyleme uygun konuşup konuşmadığınızı hatırlayacaklardır.

Edebiyat kuramcıları, eleştirmenler ve öğretmenler şu halde doktrin satıcıları değil söylem koruyucularıdır. Görevleri *gerektiğinde* bu söylemi korumak, geliştirmek, genişletmek ve başka söylem biçimlerine karşı onu savunmak, yeni gelişen biçimleri bu söyleme dahil etmektir. Söylemin kendisinin belirli bir gösterileni yoktur, ancak bu söylemin kendine özgü bir varsayımı yoktur anlamına gelmez: Söylem bütün bir anlamlar, nesneler ve pratikler alanını kuşatan göstergeler ağıdır, bazı yazılar bu söyleme daha uygun olduğu düşünülerek seçilir, bunlar edebiyat veya "edebi" 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 yazım biçimine yöneltebilir. Bu kanonu hararetle müdafaa edenlerin bazıları zaman zaman bu söylemin "edebi-olmayan" yazım tarzları için nasıl geçerli hale getirilebileceğini göstermişlerdir. Aslında edebiyat eleştirisi kendini bu nesneyle sınırlandırması gerekmeyen bir dizi söylemsel teknik olarak var olmakla birlikte, kendine özel bir nesneyi, edebiyatı seçmesi onun zayıf noktasıdır. Partide yapacak bir şey bulamazsanız onu edebiyat eleştirisel analize tabi tutabilir, tür ve üsluplarından söz edebilir, önemli nüansları ayırabilir veya gösterge sistemlerini belirleyebilirsiniz. Böyle bir "metin" eleştirel açıdan kabul edilmiş yapıtlar kadar yoğun olabilir ve bu metnin eleştirel bölümlerini incelemek de Shakespeare incelemesi kadar zor gelebilir. Dolayı-

* Bkz. s. 35'deki not (Y.h.n.).

sıyla edebiyat eleştirisi ya Shakespeare'i eleştirdiği tarzda partileri de eleştirebileceğini itiraf edecektir -ki bu durumda da kendi kimliğini ve nesnesini kaybetme tehlikesiyle karşılacaktır- veya partilerin ilginç bir şekilde, ancak farklı bir başlık altında (örneğin etnometodoloji veya yorumbilimsel fenomenoloji) incelenebileceğini kabul edecektir. Eleştirinin ilgisi en çok edebiyata yöneliktir, çünkü edebiyat eleştirel söylemin uygulanabileceği başka her türlü metinden çok daha değerlidir. Böyle bir iddia açıkça yanlıştır: Birçok film ve felsefe yapıtı, "edebiyat kanonu"na kabul edilmiş pek çok yapıttan daha değerlidirler. Bu, farklı bir şekilde değerlidirler demek değildir: Bunlar eleştirinin bu terimi tanımladığı anlamda, değerlidirler. Çalışma sahası olarak kabul edilmeyişlerinin nedeni "uygun" olmamaları değil tamamen edebiyat kurumunun keyfi otoritesidir.

Edebiyat eleştirisi "değer" ilkesine dayanarak kendini belirli yapıtlarla sınırlamasını haklı gösteremez, çünkü zaten eleştiri bu yapıtların ilk başta değerlerini oluşturan edebiyat kurumunun bir bölümüdür. Belirli bir biçimde el alınarak değerli edebi nesnelere *dönüştürülen* ikincil yapıtlar değildir, Shakespeare de aynı süreçten geçmek durumundadır. Shakespeare edebiyat kurumunun zamanla 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 yaşam çerçevesine yerleştirilmeyen "gerçekten" büyük veya "gerçekten"önemli bir edebiyat yoktur. Shakespeare'i çok farklı biçimlerde tartışabilirsiniz ama hepsi edebiyat eleştirisi kapsamına sokulmayacaktır. 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, kuramsallaşmış belirli "edebi" normlara (her zaman tartışmalı ve tarihsel olarak değişken normlara) uygun olarak seçer, işler, düzeltir ve yeniden yazar. Çünkü eleştirel söylemin belirlenmiş gösterileni yoktur dememe rağmen, bu söylem edebiyatın tartışma biçimlerini sınırlar; geçersiz, saçma, eleştiri dışı olarak nitelendirdiği birçok söylemsel hareket ve stratejiler vardır. Eleştirinin gösterilene gösterdiği cömertlik, gösteren düzeyindeki sekter hoşgörüsüzlüğü ile dengelenir. Bazı yerel diyalek-

ler kabul edilir ve bazen de hoş görülür ancak başka bir dil konuşuyormuş izlenimi vermemeniz gerekir. Bunu yapmak en kesin biçimde eleştirel söylemin iktidar olduğunu kabul etmektir. Bu söylemin içinde olan kişi bu iktidarı fark etmez çünkü kişinin kendi dilini konuşmasından daha doğal ve egemenlik dışı ne olabilir?

Eleştirel söylemin iktidarı çeşitli düzeylerde işler. Dili "düzenleme", söylenebilirlik çerçevesine uymadığı için bazı cümlelerin dışlanması gerektiğini belirleme iktidarıdır. Yazının kendisini edebi ve edebiyat dışı, kalıcı büyüklükte ve geçici başarı olarak sınıflandırarak düzenlemesinin iktidarıdır. Bu otoritenin başkaları *karşısındaki* iktidarıdır-söylemi tanımlayan ve koruyanlar ile seçilerek söyleme kabul edilen grup arasındaki güç ilişkileridir. Söyleme 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 denetli yayınına borçlu olan toplumun iktidar çıkarları arasındaki güç ilişkileri sorunudur.

Eleştirel söylemin sınırsız genişletilebilirliği ve ancak keyfi olarak "edebiyatla" sınırlandırıldığı olgusu edebiyat kanonunun koruyucularını şaşırtır demiştim. Freud'un dürtüleri gibi eleştiri nesneleri de rastlantısaldır, değiştirilebilirler. İroniktir, eleştiri ancak liberal hümanizmin tükendiğini hissedip, daha hırslı ve daha kesinlikli eleştirel yöntemlere yöneldiği zaman bu olgunun farkına varabilmiştir. Eleştiri şuraya biraz tarihsel analiz, buraya biraz yapısalcılık serpiştirerek önemsizleşen manevi sermayesini güçlendirebileceğini düşündü. Ancak işin başka bir yönü de vardı. Çünkü edebiyatın kendisinin tarihsel olarak yeni bir keşif 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 katın ve kırk satın seçmek 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 mantıki adım edebiyat kuramının da yanılsama olduğunu kabul etmektir. Bu, bu kitapta tartıştığım çeşitli insanların var olmadıkları anlamına gelmez. Northrop Frye da F.R.Leavis de gerçekte var olan kişilerdir.

Edebiyat kuramı yanılsamadır, çünkü ilkin kendini felsefeden, dilbilimden, psikolojiden, kültürel ve sosyolojik düşünceden farklılaştıracak bir bütünlüğü veya kimliği yoktur; ikinci olarak da sadece toplumsal ideolojilerin bir kolu olduğu; ayrıca kendini farklılaştırma umudu (edebiyat olarak adlandırılan nesneye tutunma) yanlış yönlendirildiği için de yanılsamadır. Şu halde bu kitabın bir giriş değil bir mezartaşı yazısı olduğunu, yeryüzüne çıkarmaya çalıştığımız nesneyi gömdüğümüzü söyleyebiliriz.

Başka bir deyişle, amacım bu kitapta eleştirel bir bakışla ele aldığım kuramların karşısına politik açıdan daha kabul edilebilir kendi kuramımı çıkartmak değildir. 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. Ama sorun bu değildir. Asıl önemli nokta edebiyatın farklı, bütünlüklü bir bilgi nesnesi olduğu yanılmasını sürdürmeden "edebiyat kuramı"ndan söz etmenin mümkün olup olmadığı veya 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 yazım türlerine uyguladıkları bir isim olarak görmek ve yalnızca belirsizce "edebiyat" olarak etiketlenen türleri değil de tüm pratikler alanını inceleme nesnesi yapmak en yararlı tavırdır. Bu kitapta açıkladığım kuramlara karşı bir edebiyat kuramı değil, bu kuramların ele aldığı nesneleri ("edebiyatı") içeren ancak daha geniş bir bağlama yerleştirerek onları dönüştüren farklı bir söylem -veya bir "kültür", "anlamlandırma pratikleri" de denebilir- getiriyorum.

Ancak bu da edebiyat kuramının sınırlarını herhangi bir özgüllüğünün kalmayacağı bir noktaya ulaştırmak 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. Bununla birlikte benim tasarladığım çalışma biçiminin en özgül yanı söylemlerin *ürettiği* etkileri ve söylemlerin bu etkileri nasıl ürettiğini incelemesidir. 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 retorik olarak bilinen dünyanın en eski "edebiyat eleştirisi" biçimidir. Eski toplumlardan 18.yy'a dek kullanılan bir eleştirel analiz biçimi olan retorik, söylemlerin belirli etkileri sağlamak için nasıl oluşturulduğunu inceler. Araştırma nesnelerinin yazılı veya sözlü, şiir ve felsefe, roman veya tarih yapıtı olması önemsenmez: Bir toplumdaki bütün söylemsel pratikleri inceler ve özellikle de bu pratikleri, güç ve performans biçimleri olarak kavramakla ilgilenir. Bu, retoriğin söz konusu söylemlerin doğruluk değerlerini görmezlikten geldiği anlamına gelmez, çünkü bu dinleyicilerde ve okurlarda yarattıkları etkiyle ilgili olabilir. En üst düzeyinde retorik ne insanların dil yaşantılarıyla sezgisel bir biçimde ilgilenen bir "hümanizm" ne de yalnızca dilsel aygıtları analiz eden bir "biçimciliktir". Retorik bu tür aygıtları somut performans terimleri -bu terimler 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 kavranarak veya sürekli yapı-çözüme uğratılacak metinsel nesneler olarak değil, okur ve yazarlar, konuşmacı ve dinleyiciler arasındaki geniş toplumsal ilişkilerden ayrı düşünülemeyen bir *etkinlik* biçimi olarak görüyordu ve ancak yerleştirildikleri toplumsal amaç ve koşullar çerçevesinde anlaşılabileceklerini düşünüyordu.[1]

Şu halde en iyi radikal konumlar gibi benimki de oldukça 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 bir başlangıç yapmaya elveren yeteri kadar terim bulunabilir. Retorik veya söylem kuramı Biçimcilik, yapısalcılık ve göstergebilim gibi dilin biçimsel aygıtlarıyla ilgilenir ancak aynı zamanda alımlama kuramında olduğu gibi bu aygıtların "tüketim" aşamasındaki etkinliklerini de inceler; söylemi bir güç ve

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

arzu biçimi olarak görmesi, yapı-çözüm ve psikanalitik kuramlardan öğreneceği çok şey olduğunu gösterir ve liberal hümanizm ile de söylemin insani olarak dönüştürücü bir olay olduğu görüşünü paylaşır. "Edebiyat kuramının" bir yanılsama olması kuramdan farklı bir söylem pratiği için birçok değerli kavram türetemeyeceğimiz anlamına gelmez.

Retoriğin söylemleri incelemesinin bir nedeni vardı tabii ki. Retoriğin edebiyat eleştirisinin edebiyatı sadece orada oldukları için incelemekten farklı bir tutumu vardı. Retorik en etkili isteme, ikna etme, tartışma biçimini bulmak istiyordu ve retorikçiler bu tür aygıtları kendi dillerinde daha verimli olarak kullanabilmek için ilkin başkalarının dillerinde inceliyorlardı. Bugünkü deyişle hem "eleştirel" hem de "yaratıcı" bir etkinlikti: Retorik sözcüğü 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 alan) ilgili bir inceleme biçimi geliştirebileceğimizi düşünmemizin de belirli bir nedeni olmalı. Daha önce de tartıştığım gibi bütün kuram ve bilgiler "çıkar gözetir", her zaman niçin geliştirmekle uğraşıldığını sorabilirsiniz. Biçimci ve yapısalcı eleştirinin en zayıf noktası bu soruyu yanıtlayamamasıdır. Yapısalcı gerçekten de gösterge sistemlerini sadece var oldukları için inceler veya bu pek geçerli bir savunma gibi görünmezse başka bir mantığa -anlam yapma tarzlarını incelemek eleştirel bilincimizi geliştirecektir- başvurur ki, bu mantık da liberal hümanistlerin genel çizgisinden pek de farklı değildir. Oysa ki 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. Ancak verdiği cevap liberal hümanist tavrın zayıflığıdır da.

Bununla birlikte liberal hümanist tepki, edebiyatın dönüştürücü olabileceğini düşündüğü için pek de zayıf sayılmaz. Zayıflığı bu dönüştürücü gücü abartması ve onu herhangi bir belirleyici toplumsal bağlamdan soyutlaması ve anlatmak istediğini "daha iyi bir insan" gibi dar ve soyut terimlerle formüle etmesidir. Bu terimler, 1980'lerin Batı toplumunda insan olmanın Sonuç bölümünün başında belirttiğim politik koşullara bağlı olmak ve bir anlamda da onlardan sorumlu olmak

anlamına geldiği olgusunu görmezlikten gelirler. Liberal hümanizm pratikte kişiler arası sorunlarla sınırlı, kent varoşlarına özgü bir ahlaki ideolojidir. Silahlanmadan çok zina ile uğraşır ve özgürlük, demokrasi, bireysel hak gibi sorunlara yönelttiği saygıdeğer ilgi yeterince somut değildir. Örneğin demokrasiye ilişkin görüşleri Dışişleri Bakanlığı ve Standard Oil'da neler olup bittiğini de kapsayacak, özgül, yaşayan ve pratik bir demokrasi anlayışından çok oy sandığıyla sınırlı soyut bir görüştür. Bireysel özgürlük anlayışı da aynı şekilde soyuttur: Herhangi bir bireyin özgürlüğü başkalarının emeğine ve ezilmesine bağlı olduğu sürece sakat ve asalakçadır. Edebiyat bu tür koşullara karşı çıkabilir veya çıkmayabilir, ancak edebiyat ilk başta 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 tekillik"e dikkat çekerek benimsediği soyut özgürlük ve domakrasi nosyonlarına somut ve pratik uygulamalar getirmek isterler: Çoğu Batılı sosyalistlerin, liberal hümanistlerin Doğu Avrupa'daki baskılara karşı tavırlarından huzursuz olmalarının nedeni budur: Sosyalistlere göre liberal hümanistler yeterince öteye gitmezler çünkü bu zorbalar sadece söz özgürlüğüyle değil, işçilerin devlete karşı girişecekleri bir devrimle devrilebilirler.

Dolayısıyla "daha iyi insan" teriminin somut ve pratik bir anlamı olmalıdır, yani insanların bütün politik durumları ile ilgili olmalıdır. Bu somut bütünden soyutlanabilen kişiler arası ilişkilerle ilgili soyut anlamı yeterli değildir. Yalnızca "ahlaki" değil aynı zamanda politik bir sorun olmalıdır: Yani bireysel nitelikler ve değerler ile bütün maddi varoluş koşullarımız arasındaki ilişkiyi kapsayan *sahici* bir ahlaki tartışma olmalıdır. Politik tartışma ahlaki uğraşların seçeneği değil, bu uğraşların tüm içerimlerinin ciddiyetle ele alınmasıdır. Ancak liberal hümanistler edebiyat çalışmalarının bir amacı olduğu ve bu amacın sonuçta yalnızca edebi olmadığı konusunda haklıdırlar. Bu terim kulaklarını tırmalasa da edebiyatın bir "yararı" olduğunu savunurlar. "Yarar" edebiyatçılara saç kurutma makinesi ve kâğıt klipsini çağrıştıran tatsız bir kelimedir. Romantizmin, kapitalizmin yararcı ideolojisine karşı çıkması "yarar" kelimesini kullanılmaz kılmıştır: Estetikçiler için sanatın yüceliği yararsızlığındadır. Yine de bugün bile

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

pek azımız şu düşünceyi onaylarız: Bir yapıtın her okunuşu bir anlamda onun kullanımıdır. *Moby Dick*'i balina avını öğrenmek için kullanmayabiliriz, ama yine de "ondan bir şeyler alırız". Her edebiyat kuramı, sonuçta aldığımız yararsızlığından karar verilse bile edebiyatın belli bir yararı olmasını öngerektirir. Liberal hümanist eleştiri edebiyatı kullandığı için değil kullanmadığını düşünerek kendini aldattığı için hatalıdır. Edebiyatı bazı ahlaki değerleri desteklemek için kullanır, bu değerlerin ideolojik değerlerden ayrılamayacağını ve sonuçta belirli bir politik biçimi ima ettiklerini umarım bu kitapta gösterebilmişimdir. Bu, hümanist eleştirinin metni "taraf sız" okuyup, okuduğunu kendi değerlerinin hizmetine sunduğu anlamına gelmez. Tersine değerler okuma sürecini yönetir ve eleştirinin incelediği yapıtlardan çıkardığı anlamı biçimlendirirler. Dolayısıyla edebiyatları belirli politik inanç ve eylemler doğrultusunda yorumlayacak bir "politik eleştiriyi" savunmuyorum, çünkü bütün eleştiriler zaten bunu yapar. "Politik olmayan" eleştirilerin var olduğu düşüncesi, edebiyatın bazı politik kullanımlarını besleyen bir mittir. "Politik" ve "politik olmayan" eleştiri arasındaki fark başbakan ile hükümdar arasındaki farka benzer: Birisi belli politik amaçlara hizmet etmezmiş gibi görünüp hizmet ederken diğeri bunu sorun saymaksızın yapar. Bu gibi sorunlarda dürüst olmak her zaman daha iyi bir tavırdır. Conrad veya Woolf'taki "yaşantı karmaşasından" söz eden göreneksel eleştirmen ile bu yazarlardaki cinsiyet imgesini inceleyen feminist arasındaki fark, politik ve politik olmayan eleştiri ayrımı değildir. Bu fark değişik politik 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 politikanın daha iyi olduğunu belirleyecek hiçbir ölçüt yoktur. Politika 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 politik amaçlarını desteklemek için incelemez. Feminist eleştirmen 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 politik görüşleri bu doğrultuda olduğu için edebiyat yapıtlarına keyfi bir biçimde dayatılan ideoloji ve sınıf mücadelesi düzeyinde görmez.

Sosyalist eleştirmene göre ideoloji ve sınıf mücadelesi tarihin maddesidir, edebiyat da tarihsel bir olay olduğu için ideoloji ve sınıf mücadelesi aynı zamanda edebiyatın da maddesini oluşturur. Feminist veya sosyalist eleştirmenin cinsiyet veya sınıf sorunlarının analizini sadece akademik bir merak, edebiyatı daha iyi açıklama biçimi olarak görmeleri çok garip olurdu. Çünkü o zaman bu uğraşa ne gerek vardı? Liberal hümanist eleştirmenler edebiyatı daha iyi açıklamak için yola çıkmazlar: Edebiyatı yaşamlarımızı 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. Sosyalist eleştirmenler liberal hümanistin kendi konumunun tüm içerimlerini belirlemelerini isterler.Liberal hümanist bu fikre katılmadığı zaman ortaya çıkan tartışma, edebiyatın kullanılıp kullanmadığı tartışması değil politik bir tartışmadır.

Daha önce edebiyat incelemelerini yöntemlerine veya nesnesine göre tanımlamaya çalışmanın başarılı olamayacağını belirtmiştim. Ancak şimdi biz söylemlerin arasındaki farklılığı ontolojik veya yöntembilimsel düzeyde değil *stratejik* düzeyde tartışmaya başladık. Bu, ilkin nesnenin *ne* olduğunu veya ona *nasıl* yaklaşmamız gerektiğini değil, *niçin* onunla ilgilendiğimizi araştırmak anlamına gelir. Liberal hümanistin bu soruya cevabı, belirttiğim gibi ilk başta çok akla yatkın gelir ancak bir sürede tamamen yararsız olduğu anlaşılır. Şimdi önerdiğim gibi, retoriğin ("söylem kuramı" veya "kültürel çalışmalar" denebilir) yeniden kullanılmasının, bizim daha iyi insan olmamızda ne gibi bir katkısı olabileceğini araştırarak bunu somutlaştıralım. Söylemler, gösterge-sistemleri, film ve televizyondan romana kadar her çeşit anlamlandırma pratikleri ve doğal bilim dilleri bizim iktidar sistemlerimizin korunması veya dönüştürülmesiyle yakın ilişkisi olan etkiler üretir ve bilinç ve bilinçdışı biçimlerini şekillendirirler. Dolayısıyla da insan olmanın anlamıyla yakından ilişkilidirler. Aslında "ideoloji" sözcüğü de söylemler ve iktidar arasındaki bu bağlantıyı belirtir. Bu gerçeği kavradıktan sonra kuram ve yöntem sorunlarına farklı bir bakışla yaklaşabiliriz. Sorun ilkin belirli kuramsal veya yöntembilimsel sorunlarla işe koyulmak değildir: Sorun ilkin *yapmak* istediğimizi belirlemek ve sonra hangi yöntem ve kuramların amacımıza uygun olduğunu bulmaktır. Stratejinizi belirlemekle hangi yön-

tem ve inceleme nesnelerinin daha değerli olduğu önceden belirlenmiş olmaz. İnceleme nesnesi söz konusu olunca, neyi incelemeye karar verdiğiniz pratik duruma bağlıdır. Proust'u veya *King Lear*'ı veya televizyondaki çocuk programlarını veya popüler aşk romanlarını veya avant-garde filmleri incelemeyi tercih edebiliriz. Radikal bir eleştirmenin bu sorulara yaklaşımı oldukça 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 yolundaki stratejik hedefe daha iyi insanın üretilmesine katkısı olan her şey kabul edilebilir. Yapısalcılık, göstergebilim, psikanaliz, yapı-çözüm, alımlama kuramı vb. Bütün bu yaklaşımların ve diğerlerinin faydanılabilecek değerli görüşleri vardır. Bununla birlikte edebiyat kuramlarının hepsi de söz konusu stratejik amaçlara uygun olmayabilir. Bence bu kitapta incelenen bazı kuramlar böyledir. Dolayısıyla 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 inandığınız nesneleri ve işlem yöntemlerini seçeriz ve bu kararımızı toplumsal yaşamımızın pratik biçimleri derinden etkiler. Bu açıdan radikal eleştirmenler de aynıdırlar: Yalnızca, çoğu insanın kabul etmedikleri toplumsal önceliklere inanırlar. Genellikle "ideolojik" olarak kabul edilmelerinin nedeni budur çünkü "ideoloji" her zaman kendinden çok başka insanların ilgi ve çıkarlarını tanımlama biçimidir.

Kuram ve yöntemlerin birden fazla stratejik kullanımları olacaktır. Çeşitli amaçlar için çeşitli stratejiler de kullanılabilir. Ancak yöntemlerin hepsi belirli bir amaç için aynı şekilde uygun olmayacaktır. Bu kitapta sosyalist veya feminist kurama girmedim çünkü böyle bir açıklamanın okuru filozofların deyişiyle "kategori yanlışına" düşmeye sevk edeceğine inanıyorum. Bu tür bir açıklama insanları "politik eleştiri"nin tartışığım diğer kuramlardan farklı varsayımları olan ancak özde aynı tür bir eleştirel yaklaşım biçimi olduğu düşüncesine yöneltebilir. Oysa ki daha önce de belirtiğim gibi bence her eleştiri bir anlamda politiktir ve insanlar karşı çıktıkları eleştirilere "politik" adını

verirler, dolayısıyla yukardaki görüş doğru olamaz. Sosyalist ve feminist eleştiri, amaçlarına uygun kuram ve yöntemler geliştirmek için uğraşır: Yazma ve cinsellik veya metin ve ideoloji arasındaki ilişki sorununu ele alırlar. Ayrıca bu kuramların diğerlerinden daha açıklayıcı olduğunu savunmak isterler, çünkü aksi takdirde bunları kuram olarak sunmanın hiçbir anlamı kalmazdı. Ancak bu eleştiri biçimleri yalnızca alternatif yöntem kuramları kullandıkları için değil, aynı zamanda inceleme nesneleri farklı olduğu, farklı değerler, inançlar ve amaçlar taşıdıkları ve dolayısıyla bu amaçları gerçekleştirmek için farklı stratejiler sundukları için diğer biçimlerden ayrılırlar.

"Amaçlar" kelimesini kullandım, bu eleştiri biçiminin tek bir amacı olduğu düşünülemez. Ulaşılacak birçok amaç ve bu amaca ulaşmanın da birçok yolu vardır. Bazı durumlarda en verimli işlem bir " edebiyat" metninin anlamlandırma sistemlerinin nasıl belirli ideolojik etkiler yarattığını araştırmaktır; veya aynı şey bir Hollywood filmi için de yapılabilir. Bu tür tasarılar çocuklara kültürel çalışmaları öğretirken özellikle önemli olabilir; ancak çocuklarda toplumsal koşulların kendilerinden esirgediği dilsel potansiyel duygusunu uyandırmak için edebiyatı kullanmak da yararlıdır. Bu tür "ütopyacı" edebiyat kullanımları ve "idealist" yargısıyla dışlanmaması gereken zengin bir ütopyacı düşünce geleneği vardır. Ancak kültür ürünlerinin keyifli yönü sadece ilkokullarla sınırlandırılıp, yüksek sınıflara sadece daha zor analiz işlemi yüklenmemelidir. Haz, hoşlanma gibi söylemin potansiyel olarak dönüştürücü etkileri daha "yüksek" öğrenim için en az 17.yy'da söylemsel oluşumlardaki püriten risalelerin yerini incelemek kadar "uygun" bir konudur. Bazı durumlarda ise başka insanların söyleminden tat alma veya 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, karşı çıkmak ve zenginleştirmek için kendi anlamlandırma pratiklerinizi kullanmak isteyebilirsiniz.

Bütün bu çeşitli etkinlikler arasında halen "edebiyat" olarak tanımlanan alanın da belirli bir yeri olacaktır. Ancak halen "edebiyat" olarak tanımlanan alanın her zaman, her yerde en önemli ilgi noktası olacağı ön 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 formasyonlara yerleştirildiklerinde şimdiki gibi algılanıp, tanımlanmayacaklardır. Kaçınılmaz olarak "yeniden yazılacak", farklı kullanımlar kazanacak ve farklı ilişki ve pratiklere yerleştirileceklerdir. Aslında bu her zaman böyle olmuştur ancak "edebiyat" sözcüğünün bir etkisi de bizim bu olguyu görmemizi engellemektir.

Böyle bir stratejinin çok geniş kurumsal içerimleri olduğu açıktır. Örneğin yüksek öğretimdeki şu en bilinen biçimleriyle edebiyat bölümleri ortadan kalkacaktır. Belirttiğim gibi hükümet bu amaca benden daha çabuk ulaşabileceği bir noktada olduğu için, bu bölümlerin ideolojik etkileri hakkında şüpheleri olanların ilk işi onları hükümet saldırılarına karşı koşulsuz olarak korumak olmalıdır. Ancak bu, edebiyat çalışmalarını uzun vadede nasıl daha iyi örgütleyebileceğimizi düşünmemize engel olmamalıdır. Bu tür bölümlerin ideolojik etkileri sadece iletükleri özgül değerlerle sınırlı değildir, aynı zamanda "edebiyatı" diğer kültürel ve toplumsal pratiklerden ayırırlar. Kültürel ve toplumsal pratiklerin sadece edebiyatın "arkaplanı" olarak görülmesi bizi engellememelidir. "Arka plan" statik, uzaklaştırıcı yananlamlarıyla kendi hikâyesini anlatır. Bu tür bölümlerin yerine geçen her ne olursa olsun çeşitli kültürel analiz yöntem ve kuramlarının öğretimiyle ilgili olacaktır. Bu tür bir eğitimin halen var olan edebiyat bölümlerinde uygulanmaması veya "seçmeli" veya marjinal olarak uygulanması bu bölümlerin en tuhaf özellikleridir (Diğer bir tuhaf özellik de doktora öğrencilerinin kimsenin okumadığı ve kısır akademik uygulamalar olmaktan öte geçemeyen tezler üretmek için harcamaları beklenen enerjidir). Eleştiriyi alunca his olarak gören kibar amatörler çoğu edebiyat öğrencilerini senelerdir yalnızca anlaşılabilir bir karmaşaya düşürmekle kalmayıp egemen otoriteyi de pekiştirmişlerdir. Eleştiri ıslık çalıp aynı anda farklı melodiler mırıldanmak gibi bir ustalıktan ibaret ise o zaman hem belirli bir grubun koruması gereken ender bir olay hem de hiçbir yorucu kuramsal doğrulamayı gerektirmeyecek denli "sıradan" gibi gözükecektir. İngiliz "sıradan" dil felsefesinde de benzer bir hareket görülür. Ancak bunun çözümü bu tür karmakarışık bir amatörlüğü sıkkın vergi mükelleflerine kendini kabul ettirmek amacında olan bir profesyonellikle değiştirmek değildir. Bu tür bir profesyonellik de gördüğümüz gibi aynı şekilde kendi etkinliklerini toplumsal olarak geçerli kılamaz, çünkü niçin edebiyatı da biyoloji gibi düzenleyip metinleri sınıflandırmakla yetinmediğini açıklayamaz. Eleştirinin amacı edebiyat yorumlamak değil de tarafsız bir yaklaşımla onları üreten

gösterge sistemlerini öğrenmekten ibaret olsaydı bir kaç sene sürecek bu işlemden sonra eleştirinin gereği kalmazdı.

Günümüzde araştırmalar dalındaki bunalım aslında konunun kendisinin tanımında ortaya çıkan bunalımdır. Böyle bir tanımın zorluğu 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 tartışırsanız size kapıyı gösterebilirler. İşte edebi ölçüt bu noktada suçluları edebiyat alanından dışarı atmak için geri işler.

Kültürel pratikler alanında çalışanlar kendi etkinliklerinin merkezi önem taşıdığını düşünmezler. İnsanlar yalnızca kültürle yaşamazlar, tarih boyunca pek çok insan kültürü tanımak fırsatını hiç bulamamıştır ve kültürle yaşayan azınlık ise tanımayanların emeği sayesinde bu şansa sahip olabilmiştir. Bu en önemli olgudan yola çıkmayan ve etkinlikleri süresince bunu unutan herhangi kültürel veya eleştirel kuramın bence değerli olma olasılığı azdır. Aynı zamanda barbarlığın da belgesi olmayan hiçbir kültürel kayıt yoktur. Ancak bizimki gibi (Marx'ın hatırlattığı gibi) kültüre vakit ayıramayan toplumlarda bile, kültürün kendinin ötesinde bir anlam yüklenerek aniden geçerlilik kazandığı yer ve dönemler olmuştur. Dünyamızda dört tane bu tür önemli dönem vardır. Özgürlüklerini kazanmak için emperyalizmle mücadele eden milletlerin yaşamında kültür, pazar gazetelerindeki eleştiri sayfalarından farklı bir anlam taşır. Emperyalizm sadece ucuz emek -gücünün, hammaddelerin, kolay pazarların sömürüsü değil dil ve âdetlerin yok edilmesidir, yalnızca yabancı orduların değil,yabancı yaşantı 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 sıkıca ilişkilidir ki bunun politik mücadeleyle ilişkisini tartışmanın gereği bile yoktur. Aslında aksini düşünmek anlaşılmaz bir tartışmadır.

Kültürel ve politik eylemin yakından birleştikleri ikinci alan da kadın hareketidir. Feminist politikada gösterge ve imgelerin, yazılı ve dramatize yaşantının özel bir anlamı vardır. Her türlü söylem ya kadınların ezilmelerini izleyebilecekleri veya mücadele verecekleri alan olarak feministlerin ilgi alanına girer. Kimlik ve ilişkiyi merkeze alan ve ilgisini "yaşanan deneyime" ve "gövdenin söylemine" yönelten bir

politika içinde kültürpolitik geçerlilik kazanmak için uğraşmak zorunda kalmaz. Aslında kadın hareketinin bir başarısı da "yaşanan deneyim" ve "gövdenin söylemi" gibi pek sözleri çok edebiyat kuramının onlara yüklediği ampirist yananlamlarından kurtarmak olmuştur. Artık "yaşantı" sözcüğünün güç sistemleri ve toplumsal ilişkilerden çok; özel, ayrıcalıklı kesinlikler anlamı taşıması gerekmiyor, çünkü feminizm insan öznesi ve politik mücadele sorunları arasında bir ayrım gözetmez. Gövdenin söylemi Lawrencevari karanlık bir cinsiyet değil, gövdenin *politikası*, onu denetleyen ve yöneten güçleri tanıyarak gövdenin toplumsallığının keşfedilmesidir.

Söz konusu üçüncü alan "kültür endüstrisidir". Edebiyat eleştirmenleri sadece küçük bir grubun duyarlılığını geliştirmeye çalışırlarken iletişim araçları bu duyarlılığı çoğunluğa yaymaya uğraşırlar; ancak yine de örneğin Gray ve Collins'i incelemenin televizyon veya basını araşurmaktan daha önemli olduğu varsayılır. Böyle bir tasarı ele aldığım diğer iki tasarıdan özündeki savunmacı niteliğiyle farklıdır: Kendi amaçları için kültür edinmeyi değil, başka birinin kültürel ideolojisine gösterilen eleştirel tepkiyi temsil eder. Bununla birlikte melankolik sol veya sağdaki tek biçimli medya mitolojisine teslim edilmemesi gereken hayati bir tasarıdır. İnsanların gördükleri veya okudukları her şeye inanmadıklarını biliyoruz; ancak bu tür bir eleştirel inceleme politik olarak yalnızca bir engelleme operasyonu olarak görülse bile bu tür etkilerin (iletişim araçları) kişilerin bilincinde oynadıkları rolü daha yakından öğrenmemiz gerekir. Bu ideolojik aygıtların demokratik denetimi ve bunların popüler seçeneklerin oluşturulması geleceğin sosyalist programlarında gündeme alınmalıdır.[3]

Dördüncü ve sonuncu alan işçi sınıfı yazınıdır. Nesiller boyu susturulmuş, edebiyatı kendilerini ulaşamayacağı bir grup etkinliği olarak görmeye alıştırılmış olan çalışan insanlar İngiltere'de son on senedir kendi edebi tarzlarını ve seslerini bulabilmek için aktif olarak örgütlendiler.[4] Akademiler işçi yazarlar hareketinin pek farkında değildiler ve bu yazarlar devletin kültürel organlarınca da pek yüreklendirilme-

---

3. Bkz. Raymond Williams, **Communications,** Londra 1962'de bu yönde ilginç bazı pratik öneriler bulunabilir.

4. Bkz. **The Republic of Letters: Workings Class Writing and Local Publishing.**

mişlerdir; ancak bu hareket egemen edebiyat üretimi ilişkilerinden önemli bir kopmanın belirtisidir. Toplum ve ortak yayın girişimleri, yalnızca alternatif toplumsal değerleri taşıyan edebiyat olmakla kalmamış aynı zamanda yazarlar, yayıncılar, okurlar ve diğer edebiyat işçileri arasındaki 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 seçenek oluşturmazlar. Bu yazarların incelemesine gözden geçirdiğim etkinlikler kadar enerji ve coşku yüklenebilirse edebiyat kurumunun şikâyet etmesi değil sevinmesi gerekir. Ancak bu tür metinler tarihten uzaklaştırılıp kısır eleştirel biçimciliğe tabi tutuldukça ve biraz kafası çalışan herhangi bir öğrencinin bile eleştireceği önyargıları pekiştirmek için kullanıldıkça böyle bir coşku yaratılamaz. Shakespeare ve Proust'un bu tür denetimden kurtulması edebiyatın ölümünü gerektirebilir ancak edebiyatın ölümü onların kurtulması olabilir.

Kitabı bir alegori ile bitiriyorum. *Biz* aslanın aslan terbiyecisinden daha kuvvetli olduğunu biliyoruz, aslan terbiyecisi de bilir bunu. Sorun bunu aslanın bilmemesidir. Edebiyatın ölümü belki de aslanın uyanmasına yardımcı olur.

BİBLİYOGRAFYA

Bu bibliyografya, kitapta ele alınan çeşitli edebiyat kuramı alanlarının tümünü ya da herhangi birini incelemek isteyen okuyucular için düzenlenmiştir. Her başlık altındaki yapıtlar alfabetik olarak değil, bu alanda okumaya yeni başlayanların incelenmesine en uygun biçimde sıralanmıştır. Kitapta ele alınıp tartışılan tüm kitapların yanı sıra fazladan bazı kitapların adları da verilmekte birlikte listenin olabildiğince kullanışlı olmasına ve seçilmiş kitaplardan oluşmasına özen gösterilmiştir. Birkaç istisna dışında tüm kitaplar İngilizce'dir.

Terry Eagleton

RUS BİÇİMCİLİĞİ

Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds.), **Russian Formalist criticism: four Essays,** Lincoln, Nebraska, 1965

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

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

Victor erlich, **Russian Formalism: History — Doctrine,** The Hague, 1955

Fredric Jameson, **The Prison-House of Language,** Princeton, NJ, 1972.

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

Ann Jefferson, 'Russian Formalism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.), **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction,** London, 1982

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

Christopher Pike (ed.), **The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique,** London, 1979

İNGİLİZ ELEŞTİRİSİ

Matthew Arnold, **Culture and Anarchy,** Cambridge, 1963 **Literature and Dogma,** London, 1873

T. S. Eliot, **Selected Assays,** London 1963
The idea of a Christian Society, London, 1939; 2nd edn, London, 1982
Notes Towards the Definition of Culture, London, 1948

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

Q. D. Leavis, **Fiction and the Reading Public,** London, 1932

Francis Mulhern, **The Moment of 'Scrutiny',** London, 1979

I. A. Richards, **Science and Poetry,** London, 1926
Principles of Literary Criticism, London 1924
Practical Criticism, London, 1929

William Empson, **Seven Types of Ambiguity,** London, 1930
Some Versions of Pastoral, London, 1935
The Structure of Complex Words, London, 1951
Milton's God, London, 1961

Christopher Norris, **William Empson and the Philosophy of Literary Criticism,** London, 1978

D. J. Palmer, **The Rise of English Studies,** London, 1965

C. K. Stead, **The New Poetic,** London, 1964

Chris Baldick, **The Social Mission of English Critlcism,** 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,** London, 1949

W.K. Wimsatt and Monroe Beardsley, **The Verbal Icon,** New York, 1958

and 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', in Ann Jefferson and David Robey (eds.), **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction,** London, 1982

John Fekete, **The Critical Twilight,** London, 1977

E. M. Thompson, **Russian Formalism and Anglo-American New Criticism,** The Hague, 1971

Frank Lentricchia, **After the New Criticism,** Chicago, 1,80

FENOMENOLOJİ VE YORUMBİLGİSİ

Edmund Husserl, **The Idea of Phenomenology,** The Hague, 1964
Philip Pettit, **On the Idea of Phenomenology,** Dublin, 1969
Martin Heidegger, **Being and Time,** London, 1962,
Introduction to Metaphysics, New Haven, Conn., 1959
Poetry, Language, Thought, New York, 1971
William J. Richardson, **Heidegger: Through Phenomenology to Thought,** The Hague, 1963
H. J. Blackham, 'Martin Heidegger', in **Six Existentialist Thinkers,** London, 1961
Hans-Georg Gadamer, **Truth and Method,** London, 1975
Richard E. Palmer, **Hermeneutics,** Evanston, III., 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 KURAMI

Roman Ingarden, **The Literary Work of Art,** Evanston, III., 1973
Wolfgang Iser, **The Implied Reader,** Baltimore, 1974
The Act of Reading, London, 1978
Hans Robert Jauss, 'Literary History as a Challenge to Literary Theory', in Ralph Cohen (ed.), **New Directions in Literary Theory,** London, 1974
Jean-Paul Sartre, **What is Literature?,** London, 1978
Stanley Fish, **Is There a Text In This Class? The Authority of In terpretive Communities,** Cambridge, Mass., 1980
Umberto Eco, **The Role of the Reader,** Bloomington, III., 1979
Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), **The Reader in the Text,** Princeton, NJ, 1980
Jane P. Tompkins (ed.), **Reader-Response Criticism,** Baltimore, 1980

YAPISALCILIK VE GÖSTERGEBİLİM

Ferdinand de Saussure, **Course in General Linguistics,** London, 1978
Jonathan Culler, **Saussure,** London, 1976
Roman Jakobson, **Selected Writings (4 vols.),** The Hague, 1962 —
and Morris Halle, **Fundamentals of Language,** The Hague, 1956
Main Trends in the Science of Language, London, 1973
Paul Garvin (ed.), **A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style,** Washington, DC, 1964
J. Vachek, **A Prague School Reader in Linguistics,** Bloomington, III., 1964
Jan Mukarovský, **Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts,** Ann Arbor, 1970
Claude Lévi-Strauss, **The Savage Mind,** London, 1966
Edmund Leach, **Lévi-Strauss,** London, 1970
Vladimir Propp, **The Morphology of the Folktale,** Austin, Tex as, 1968
A. J. Greimas, **Sémantique structurale,** Paris, 1966
Du Sens, Paris, 1970
Claude Bremond, **Logique du récit,** Paris, 1973
Tzvetan Todorov, **Grammaire du Décaméron,** The Hague, 1969
Gérard Genette, **Narrative Discourse,** Oxford, 1980
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,** London, 1977
Michael Riffaterre, **Semiotics of Poetry,** London, 1980
Mary Louise Pratt, **Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse,** Bloomington, III., 1977
Terence Hawkes, **Structuralism and Semiotics,** London, 1977
Jacques Ehrmann (ed.), **Structuralism,** New York, 1970
Jonathan Culler, **Structuralist Poetics,** London, 1975
The Pursuit of Signs,London, 1981
Fredric Jameson, **The Prison-House of Language,** Princeton, NJ, 1972
Michael Lane (ed.), **Structuralism: A Reader,** London, 1970
David Robey (ed.), **Structuralism: An Introduction,** Oxford, 1973
Richard Macksey and Eugenio Donato (eds.), **The Structuralist Controversy: The Langueages of Criticism and the Sciences of Man,** Baltimore, 1972

YAPISALCILIK SONRASI

Jacques Derrida, **Speech and Phenomena,** Evanston, III., 1973
Of Grammatology, Baltimore, 1976
Writing and Difference, London, 1978
Positions, London, 1981
Ann Jefferson, 'Structuralism and Post-Structuralism', in Ann Jefferson and David Robey, **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction,** London, 1982

Roland Barthes, **Writing Degree Zero,** London, 1967
Elements of Semiology, London, 1967
Mythologies, London, 1972
S/Z, London, 1975
The Pleasure of the Text, London, 1976
Michel Foucault, **Madness and Civilization,** London, 1967
The Order of Things, London, 1970
The Archaeology of Knowledge, London, 1972
Discipline and Punish, London, 1977
The History of Sexuality (vol. 1), London, 1979
Hayden White, 'Michel Foucault', in John Sturrock (ed.), **Structuralism and Since,** Oxford, 1979
Colin Gordon, **Michel Foucault: The Will to Truth,** London, 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 (ed.), **Deconstruction and Criticism,** London, 1979
Criticism in the Wilderness, Baltimore, 1980
J. Hills Miller, **Fiction and Repetition,** Oxford, 1982
Rosalind Coward and John Ellis, **Language and Materialism,** London, 1977
Catherine Belsey, **Critical Practice,** London, 1980
Christopher Norris, **Deconstruction: Theory and Practice,** London, 1982
Josué V. Harari (ed.), **Textual Strategies,** Ithaca, NY, 1979
Jonathan Culler, **on Deconstruction** (London, forthcoming)

PSİKANALİZ

Sigmund Freud: see the volumes in the Pelican Freud Library (Harmondsworth, 1973 —), ep. **Introductory lectures on Psychoanalysis, The Interpretation of Dreams, On Sexuality** and the **Case Histories** (2 vols.)
Richard Wollheim, **Freud,** London, 1971
J. Laplanche and J. — B. Pontalis, **The Language of Psycho-Analysis,** London, 1980
Herbert Marcuse, **Eros and Civilization,** London, 1956
Paul Ricoeur, **Freud and Philosophy,** New Haven, 1970
Jacques Lacan, **Ecrits: A Selection,** London, 1977
The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, London, 1977
A. G. Wilden, **The Language of the Self,** Baltimore, 1968
Anika Lemaire, **Jacques Lacan,** London, 1977
Elizabeth Wright, 'Modern Psychoanalytic Criticism', in Ann Jefferson and David Robey, **Modern Literary Theory: A Comparative Introduction,** London, 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,** London, 1975
A Map of Misreading, London, 1975
Poetry and Repression, New Haven, Conn., 1976
Colin MacCabe, **James Joyce and the Revolution of the Word,** London, 1978
Shoshana Felman (ed.), **Literature and Psychoanalysis,** Baltimore, 1982
Geoffrey Hartman (ed.), **Psychoanalysis and the Question of the Text,** Baltimore, 1978

FEMİNİZM

Michèle Barrett, **Women's Oppression Today,** London, 1980
Mary Ellmann, **Thinking About Women,** New York, 1968
Juliet Mitchell, **Women's Estate,** Harmondsworth, 1977
M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.), **Women, Culture and Society,** Stanford, 1974
S. McConnell-Ginet, R. Borker and N. Furman (eds.), **Women and Language in Literature and Society,** New York, 1980
Kate Millett, **Sexual Politics,** London, 1971
Nancy Chodorow, **The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender,** Berkeley, 1978
Juliet Mitchell, **Psychoanalysis and Feminism,** Harmondsworth, 1976
Annette Kuhn and AnnMarie Wolpe (eds.), **Feminism and Materialism,** London, 1978
Jane Gallop, **Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction,** London, 1982
Janine Chasseguet-Smirgel (ed.), **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, Kentucky, 1975
Sandra Gilbert and Susan Gubar, **The Madwoman in the Attic,** London, 1979
Patricia Stubbs, **Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880-1920,** London, 1979
Ellen Moers, **Literary Women,** London, 1980
Mary Jacobus (ed.), **Women Writing and Writing about Women,** London, 1979
Tillie Olsen, **Silences,** London, 1980
Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), **New French Feminisms,** Amherst, Mass., 1979
Julia Kristeva, **About Chinese Women,** New York, 1977
Hélène Cixous and Catherine clément, **La jeune née,** Paris, 1975
Hélène Cixous, Madeleine Gagnon and Annie Leclerc, **La venue à l'écriture,** Paris, 1977
Hélène Cixous, 'The Laugh of the Medusa', in **Signs,** vol. 1, no. 4, 1976

Luce Iragaray, **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,** London, 1976
Raymond Williams, **Marxism and Literature,** Oxford, 1977
Pierre Macherey, **A Theory of Literary Production,** London, 1978
Terry eagleton, **Criticism and Ideology,** London, 1976
Cliff Slaughter, **Marxism, Ideology and Literature,** London, 1980
Tony Bennett, **Formalism and Marxism,** London, 1979
Terry Lovell, **Pictures of Reality,** London, 1980
Lee Baxandall and Stefan Morowski (eds.), **Marx and Engels on Literature and Art,** New York, 1973
Leon Trotsky, **Literature and Revolution,** Ann Arbor, 1971
Mikhail Bakhtin, **Rabelais and his World,** Cambridge, Mass., 1968
V. N. Voloshinov, **Marxism and the Philosophy of Language,** New York, 1973
Georg Lukács, The Historical Novel, London, 1974
Studies in European Realism, London, 1975
Lucien Goldmann, **The Hidden God,** London, 1964
Christopher Caudwell, **Illusion and Reality,** London, 1973
John Willett (trans.), **Brecht on Theatre,** London, 1973
Walter Benjamin, **Understanding Brecht,** London, 1973
Illuminations, London, 1973
Charles Baudelaire, London, 1973
One-Way Street and Other Writings, London, 1979
Terry Eagleton, **Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism,** London, 1981
Pierre Macherey and Etienne Balibar, 'On Literature as an Ideological Form', in Robert Young (ed.), **Untying the Text,** London, 1981
Ernst Bloch **et al., Aesthetics and Politics,** London, 1977
Fredric Jameson, **Marxism and Form,** Princeton, NJ, 1971
The Political Unconscious, London, 1981
Martin Jay, **The Dialectical Imagination,** London, 1973
Raymond Williams, **Politics and Letters,** London, 1979
Problems in Culture and Materialism, London, 1980

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Bu bibliyografya, öncelikle Eagleton'ın kitapta sözünü ettiği edebiyat kuramlarıyla ilgili Türkçede bulunabilecek hemen tüm önemli çalışmaları duyurma amacıyla hazırlandı. Ancak bu kuramlarla ilgili Türkçede maalesef çok az kitap bulunduğu için, çeşitli dergilerde serpiştirilmiş durumda bulunan, edebiyat kuramıyla şu ya da bu şekilde ilişkili olan çeviri ve telif önemli makale ve yazılara da ulaşabildiğimiz ölçüde yer vermeye çalıştık. Bunun dışında doğrudan kitapta sözü edilen kuramlarla ilgili olmasa da edebiyat konusunda önemli açılımlar getirdiğini ve/veya iyi bir edebiyat eleştirisi örneği olduğunu düşündüğümüz yerli ve yabancı bazı kitapları da ekledik (Örneğin Cemal Süreya'nın "Şapkam Dolu Çiçekle"si gibi). Konu başlıklarında Eagleton'ı izledik. Kitap ve yazıların sunumunda şu yol izlendi: Önce yabancı yazarların konu başlığıyla ilgili kitapları, sonra yazıları, daha sonra da Türk yazarların kuram hakkındaki veya kuramı izleyen çalışmaları (kitap ve yazılar sırasıyla) verildi.

Tuncay Birkan

RUS BİÇİMCİLİĞİ

Victor Şiklovsky, Bir Teknik Olarak Sanat, **Defter** 5 Eylül 1988 (çev. Bülent Aksoy - Nazan Aksoy).

Tinianov, Yapım Kavramı, **Adam Sanat** 9, Ağustos 1986 (çev. A.Güven).

David Robey, Çağdaş Dilbilim ve Yazın Dili, **Adam Sanat** 46, Eylül 1989 (çev. N.Direkçigil),

Bülent Aksoy - Nazan Aksoy, Rus Biçimciliği Üzerine, **Toplum ve Bilim** 71/39 Güz 1985 - Güz 1987.

Nuran Kutlu, Yazınbilim ve Biçimcilik, **Dilbilim**, 1987.

Demir Özlü, Rus Formalistleri, **Tan** 6, 1982

YENİ ELEŞTİRİ / ANGLO-AMERİKAN ELEŞTİRİSİ

T.S.Eliot, **Denemeler**, Afa Y. 1988 (çev. Akşit Göktürk).

— **Edebiyat Üzerine Düşünceler**, Kültür ve Turizm Bk. Y. 1983 (çev. S.Kantarcıoğlu).

— **Kültür Üzerine Düşünceler**, Kültür ve Turizm Bk.Y. 1987 (çev. S.Kantarcıoğlu).

Réne Wellek- Austin Warren, **Yazın Kuramı**, Altın K. 1982 (çev. S. Karantay-Y.Salman).

Allen Tate, Ezra Pound, **Yeni Dergi** 100, 1973 (çev. A.Göktürk).

Cleanth Brooks, Şiir ve Gelenek, **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı**, 1 Temmuz 1963 (çev. A.Günkut).

I.A.Richards, Şiir ile İnanç, **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı II**, Mart 1971 (çev. T.Ulaş).

Northrop Frye, Edebiyatta Ütopya Türleri, **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı II**, Mart 1971 (çev. A.Göktürk).

Lionel Trilling, Geçmişi Görme Duygusu, **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı II**, Mart 1971 (çev. B.Aksoy).

Réne Wellek, Biçembilgisi, Şiir Sanatı ve Eleştiri, **Türk Dili** 339, Aralık 1979 (çev. A.Kocaman).

Archibald MacLeish, Şiirin Dili, **Türk Dili** 345, Eylül 1980 (çev. A.Göktürk).

Stanley E.Hyman, Modern Edebiyat Eleştirisi, **Yeni Dergi** 48, 1967 (çev. ?)

— Toparlama Çabaları, **Yeni Dergi** 51, 1968 (Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Y. 1975

Jean-Paul Sartre, **Edebiyat Nedir?**, Payel Y. 1982 (çev. Bertan Onaran).

— **Yazınsal Denemeler**, Payel Y. 1984 (çev. B.Onaran).

— **Charles Baudelaire**, Yazko Y. 1982 (çev. B.Onaran).

Paul Rabinow-Wisullivan (der.) **Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım**, Hürriyet Vakfı Y. 1990 (çev. T.Parla)

Edmund Husserl, Fenomenoloji, **Oluşum** 36, Ekim 1980 (çev. Önay Sözer).

Martin Heidegger, Hölderlin ve Şiirin Özü, **Çeviri** (Kültür Bk.), Eylül 1979, (çev. T.Oflazoğlu).

Jean-Paul Sartre, Ego'nun Aşkınlığı, **Oluşum** 32, Haziran 1980 (çev. S.R.Kırkoğlu).

Roman Ingarden, Sanat Değeri ile Estetik Değer, **Çağdaş Eleştiri**, Nisan 1983, (çev. B.Aksoy)

Wolfgang Iser, Metinlerin Çağrısal Yapısı, **Bağlam** 1, 1979 (çev. Şara Sayın).

Hans Robert Jauss, Bilimsel Bir Yazın Kuramının Çağrısı, **Bağlam** 2, 1980 (çev. ?)

Georges Poulet, Özdeşleşmeye Dayalı Eleştiri, **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı II**, Mart 1971 (çev. S.Birsel).

J.P.Richard, Mallarme'nin Şiir Evreni, **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı**, I Temmuz 1963 (çev. S.Birsel).

Manon-Maren Grisebach, Yazınbilimde Görüngücü Yöntem, **Bağlam** 2, 1980 (çev. N.Suman).

Akşit Göktürk, **Okuma Uğraşı**, Çağdaş Y. 1980.

— **Sözün Ötesi**, İnkılap ve Aka Y. 1988.

Enis Batur, **Estetik Ütopya**, BFS Y. 1987

Nermi Uygur, Edmund Husserl'da "Başkasının Ben'i" Sorunu, İ.Ü. Ed. Fak. Y.

Önay Sözer, **Anlayan Tarih**, Yazko Y. 1984.

Şara Sayın, Yazınbilim ve Alımlama Estetiği, Bağlam 1, 1979.

— Yazın Metni ve Okur, **Yazko Edebiyat** 5, Mart 1981.

— Yorumbilimsel Söyleşi, **Macit Gökberk'e Armağan**, TDK Y. 1983'te.

Adnan Onart, Yorumsama Açısından Ruhsal Çözümleme, **Nöro Psikiyatri Arşivi** cilt XIII, 1976.

— Yorumsama Sorunsalı, **Oluşum** 42, Ocak 1979.

Ülker Gökberk, "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı" Üzerine, **Türk Dili** 319, 1978.

Oğuz Demiralp, Yazın Eleştirisinde Yorum ve Bilim, **Oluşum** 29.

Ali Günvar, Felsefe ve Şiirin Bakışımı, **Üç Çiçek** Ağustos 1983- Ocak 1984.

— Poetik Boşluk, Şiir ve Kitsch, **Şiir Atı** 4, Ağustos 1987.

Ferdinand de Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri**, Birey ve Toplum Y. 1985 (çev. Berke Vardar).

Jonathan Culler, **Saussure**, AFA Y. 1985 (çev. N.Akbulut).

Claude Lévi-Strauss, **Yaban Düşünce**, Hürriyet Vakfı Y. 1984 (çev. T.Yücel).

— **Din ve Büyü**, Yol Y. 1983 (çev. A. Güngören).

— **Irk veTarih**, Metis Y. 1985 (çev. belirtilmemiş).

— **Mit ve Anlam**, Alan Y. 1986 (çev. Şen Süer-Selahattin Erkanlı).

Edmund Leach, **Lévi-Strauss**, AFA Y. 1985 (çev. A.Ortaç).

Roman Jacobson, **Sekiz Yazı**, Düzlem Y. 1990 (çev. M.Rifat-S.Rifat).

Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, BFS Y. 1983 (çev. M.Rifat-S.Rifat).

Yury M.Lotman, **Sinema Estetiğinin Sorunları**, De Y. 1986 (çev. O.Özügül).

Roland Barthes, **Göstergebilim İlkeleri**, Sözce Y. 1986 (çev. M.Rifat-B.Vardar).

— **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**, Gerçek Y. 1988 (çev. M.Rifat-S.Rifat)

— **Yazı Nedir?** (der. Enis Batur), Hil Y. 1987 (çev. O.Demiralp/ R.Ege...)

— **Yazının Sıfır Derecesi**, Metis Y. 1989 (çev. T.Yücel).

— **Çağdaş Söylenler**, Hürriyet Vakfı Y. 1990 (çev. T.Yücel).

Claude Lévi-Strauss, Mitlerin Yapısı, **Felsefe Arkivi** 19, 1975 (İ.Ü. Yay.) (çev. F.Akerson).

— Sanat ve Felsefe Karşısında Yapısalcılık, **Birikim** 28-29, Haziran-Temmuz 1977 (çev. T.Yücel).

A.J. Greimas, Yapısal Dilbilim ve Şiirbilim, **Birikim** 28-29, Haziran-Temmuz 1977 (çev. T.Yücel).

Tzvetan Todorov, Anlatı Türünde Yapısal Analiz, **Birikim** 28-29, Haziran-Temmuz 1977 (çev. B.Aksoy).

— Öykülemede Sözdizimi, **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı II**, Mart 1971 (çev. S.Birsel).

— Yazın Dili ve Gündelik Dil, **Çağdaş Eleştiri** Mart 1985. (çev. Oya Berk).

— Metnin Yapısında Biçemin Yeri, **Türk Dili** 374, Şubat 1983 (çev. A.Kocaman).

J.Mukarovski, Değerler Bütünü Olarak Edebiyat Yapıtı, **Yeni Dergi** 116, 1974 (çev. F.Akerson).

— Şiirsel Adlandırma ve Dilin Estetik İşlevi, **Yazko Çeviri** 6, Mayıs-Haziran 1982 (çev. Y.Çekirge).

Gerard Genette, Yapısalcılık ve Yazınsal Eleştiri, **Yazı**, 1978 (çev. O.Demiralp).

P.L. Garvin, Prag Dilbilim Okulu, **Dilbilim Seçkisi** (der. Doğan

Aksan), TDK Y. 1982 içinde (çev. A.Kocaman).

Jonathan Culler, Yapısalcılığın Dilbilimsel Temelleri, **Dilbilim Seçkisi** TDK Y. (çev. V.Kılıç).

Umberto Eco, İşlev ve Gösterge- Göstergebilim Açısından Mimari, **Çağdaş Eleştiri** Ekim 1986 (çev. F.Akerson).

— Tiyatro Göstergebilimi, **Adam Sanat** 22, Eylül 1987 (çev. A.Candan).

— Sinemanın Göstergebilime Katkısı Üzerine, **Sinema Kuramları** (der. O.Onaran-S.Büker), Dost Y. 1985 içinde (çev. S.Büker).

Roland Barthes, Eleştiri Nedir? **Cep Dergisi** 2, 1 Aralık 1966 (çev. T. Yücel).

— Yazın ve Üstdil, **Yazko Çeviri** 11, Mart-Nisan 1983 (çev. Z.Kıran).

— Yeni Roman Üstüne, **Yazko Çeviri** 11, Mart-Nisan 1983 (çev. M.Yalçın).

— İki Eleştiri, **Yazko Çeviri** 11, Mart-Nisan 1983 (çev. Z.Kıran).

— Düzyazı ve Şiir, **Cep Dergisi** 8, Haziran 1967 (çev. B.Vardar).

—Göstergebilim ve Şehircilik, **Mimarlık** 185-16, 1982 (çev. K.Gümüş-İ.Bilgin).

Frantişek Deak, Tiyatroda Yapısalcılık -Prag Okulu'nun Katkısı, **Çağdaş Eleştiri**, Ekim1984 (çev. C.Duygulu).

John R. Searle, Söz-Eylem Nedir? **Dilbilim Seçkisi** (der. D.Aksan), TDK 1982 içinde (çev. O.Gödekli).

Tahsin Yücel, **Anlatı Yerlemleri**, Ada Y. 1979.

— **Yapısalcılık**, Ada Y. 1981.

— **Yazının Sınırları**, Adam Y. 1982.

Mehmet Rifat (der.), **Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, Yazko Y. 1983.

— **Yazınsal Betik Üstüne Araştırmalar**, İstanbuy, 1976.

— **Genel Göstergebilim Sorunlan**, Alaz Y. 1982.

Enis Batur, **Tahta Troya**, Yazko Y. 1981.

Ahmet Oktay, **Yazılanla Okunan**, Yazko Y. 1983.

Ayşegül Yüksel, **Yapısalcılık ve Bir Uygulama**, Yazko Y. 1984.

Fatma Erkmen, **Göstergebilime Giriş**, Belge Y. 1987.

Adnan Onart, Değişik Yönleriyle Yapısalcılık, **Türk Dili** 262, 1 Temmuz 1973.

Süheyla Bayrav, Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi, **Dilbilim** 1, 1976

Murat Belge, Marksizm ve Yapısalcılık, **Birikim** 28-29, Haziran-Temmuz 1977.

Oğuz Demiralp, Yeni Bir Bilimsel Okuma Anlayışı, **Oluşum** 31, Mayıs 1980.

Yazın Okunmasında Yöntem, **Oluşum** 41, Mart 1981.

Hilmi Yavuz, Yapısalcılık Üzerine: Kuram mı, Yöntem mi? **Felsefe Üzerine**, Bağlam Y. 1987 içinde.

Özdemir İnce, Yapısalcılık Karşısında Zorunlu Bir Alan Savunması, **Şiir ve Gerçeklik**, Broy Y. 1985 içinde.

Rosalind Coward- John Ellis, **Dil ve Maddecilik**, İletişim Y. 1985 (çev. Esen Tarım).

Michel Foucault, **Deliliğin Tarihine Giriş**, Tan Y. 1982 (çev. E.Batur-N.Barın).

— **Cinselliğin Tarihi** I, AFA Y. 1986 (çev. H.Tufan).

— **Cinselliğin Tarihi** II, AFA Y. 1988 (çev. H.Tufan).

— **Söylemin Düzeni**, Hil Y. 1987 (çev. T.Ilgaz).

J.G. Merquior, **Foucault**, AFA Y. 1986 (çev. N.Elhüseyni).

J.F.Lyotard **Postmodern Durum**, Ara Y. 1990 (çev. A.Çiğdem).

Gilles Deleuze, Claire Parnet, **Diyaloglar**, Bağlam Y. 1990 (çev. A.Akay)

Gilles Deleuze, Félix Guattari, **Kapitalizm ve Şizofreni 1**, Bağlam Y. 1990 (çev. A. Akay)

Félix Guattari, **Üçekoloji**, Hil Y. 1990 (çev. A.Akay)

Jean Baudrillard, **Metinler ve Söyleşiler**, 9 Eylül Ünv. Y. 1988 (çev. O.Adanır).

Jacques Derrida, Kartpostal/ "Kadınlar", **Beyaz Kitap** 12, 1987 (çev. A.Soysal).

Michel Foucault, Gerçek ve İktidar, **Birikim** Ekim-Kasım 1979 (çev. A.İnsel).

Las Meninas, **Tan** 3/4, 1982 (çev. T.Günersel).

Nietzsche, Soykütüğü, Tarih, **Argos** 3, Kasım 1988 (çev. C.Ener).

Öteki Mekânlara Dair, **Defter** 4, Nisan-Mayıs 1988 (çev. B.Boysan, D.Erksan).

Hapishaneler: Kuşatıcı ve Hizaya Getirici Kurumlar, **Defter** 9, Nisan-Mayıs 1989, (çev. N.Gürbilek-S.Sökmen-B.Boysan).

M.Foucault- G.Deleuze, Aydınlar ve Siyasal Güç, **Yazı** 1, 1978, (çev. B.Onaran).

Gilles Deleuze, Göçebe Düşünce, **Dün ve Bugün Felsefe** 1, 1985 (çev. S.Akar).

Gilles Deleuze- Felix Guattarl, (Kafka'da) İçerik ve Anlatım, **Yazko Çeviri**

— **Kafka Özel Sayısı** 16-17, Ocak-Şubat 1986 (çev. A. Soysal).

Jean Baudrillard, Biz Hepimiz Transseksüeliz, **Defter** 6, Ekim-Kasım 1986 (çev. S.Âda).

Julia Kristeva, Yazında Siyasa, **Oluşum** 41, Mayıs 1981 (çev. M.Kesret).

Ernesto Laclau, Toplumun İmkânsızlığı, **Akıntıyakarşı** 1, Nisan 1985 (çev. M.Ahıska).

Paul De Man, Ludwig Binswanger ve Yaratıcı Ben Sorunu, **Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı** II, Mart 1971 (çev. B.Karasu).

Tzvetan Todorov, Amerikan Eleştirisine Bakış, **Adam Sanat** 46, Eylül 1989 (çev. T.Akyürek).

Oruç Aruoba, Söylemin Berisi, **Tan** 3/4, 1982.
Enis Batur, Michel Foucault: Bir Çerçeveleme Denemesi, **Alternatif: Aydın** Hil Y. 1985 içinde.
Oğuz Demiralp, Yazında İktidar, **Yazı** 1, 1978.
— Kabiloğullarından Nietzsche'ye Göre İnsanlar ve Kişiler, **Yazı** 3, 1978.
— Paskalya, **Yazko Edebiyat** 17 Mart 1982.
Nurdan Gürbilek, Muhalefet/Üslup/Dil, **Akıntıyakarşı** 1, Nisan 1985.
— Adlandırılmak, **Defter** 3, Şubat-Mart 1988.
— İktidarın Sağlığı, **Defter** 8, Şubat-Mart 1989.
Melih Başaran, Kıymet'i Tarih/Kıyamet'i Tarih, **Defter** 5, Eylül 1988.
Hilmi Yavuz, Déconstruction ve Derrida Üzerine Notlar, **Felsefe Üzerine,** Bağlam Y. 1987 içinde.
Bahadır Gülmez, İki Eliyle Yazmak ya da Jacques Derrida, **Argos** 2, Ekim 1988.
Tuncay Birkan, Politik Bir Tercih: Psikolojiye Karşı, Edebiyattan Yana, **Gergedan** 8, Ekim 1987.
Necmi Zeka, Postmodern Bir Estetiğe Doğru, **Yeni Gündem** S-31, Ekim 1985.
—Hatırlama ve Tarih, **Defter** 1, Ekim-Kasım 1987.

PSİKANALİZ

Sigmund Freud, **Cinsiyet ve Psikanaliz,** Varlık Y. 1967 (çev. S.Hilav).
— **Totem ve Tabu,** Remzi K. 1971 (çev. N.Berkes).
— **Psikanaliz Üzerine,** Say Y. 1988 (çev. A.Öneş).
— **Yaşamım ve Psikanaliz,** Say Y. 1986 (çev. K.Şipal).
— **Rüyalar ve Yanılgılar Psikolojisi** Altın Y. 1978 (çev. A:Seden).
— **Psikanaliz ve Uygulama,** Say Y.
— **Günlük Yaşamın Psikopatolojisi,** İnkılap ve Aka Y. 1984 (çev. E.Özdoğan).
— **Bir Yanılsamanın Geleceği,** Kaynak Y. 1985 (çev. M.Z.Kars).
— **Psikanalize Giriş,** Altın K. 1984 (çev. Günsel Koptagel-İlal).
— **Cinsel Yaşam ve Normaldışı Davranışlar,** Ara Y. 1989 (çev. M.Sencer).
— **Psikanaliz Nedir ve Beş Konferans,** Başak Y. 1979 (çev. K.Şipal).
— **Rüyalar Üzerine 10 Konferans,** Varlık Y. 1965 (çev. İ. Türek).
— **Amatör Psikanalizi,** Bozak Y. 1980 (çev. K. Şipal)
— **Espriler ve Bilinçdışıyla İlişkileri,** Yaprak Y. 1990 (çev. E. Kapkın).
— **Kitle Psikolojisi ve Psikanaliz Üzerine,** Cem Y. 1990 (çev. K. Şipal).

— **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Bozak Y. 1979. (çev. K. Şipal)

S. Freud-C.G. Jung-A.Adler, **Psikanaliz Açısından Edebiyat**, Ataç K. (çev. S. Hilav)

Herbert Marcuse, **Aşk ve Uygarlık**, May Y. , 1968, (çev. S. Çağan)

Charles Rycroft, **Psikanaliz Sözlüğü**, Ara Y. 1989 (çev. M.S. Kayatekin).

Jacques Lacan, "Özne-Ben"in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi, **Yazko Felsefe Yazıları** 1, 1982 (çev. N. Kuyaş)

Louis Althusser, Freud ve Lacan, **Yazko Felsefe Yazıları** 1, 1982 (çev. S.Hilav)

Lionel Trilling, Freud ve Edebiyat, **Yeni Dergi** 58, 1965 (çev. M.Belge).

Yvon Bélaval, Ruhçözümlemenin Yazın Eleştirisine Katkıları, **Çağdaş Eleştiri** Ağustos 1984 (çev. A.Özçelebi).

Wolfgang Kraus, Sigmund Freud ve Yazın, **Yazko Çeviri** 6, Mayıs-Haziran 1982 (çev. M. Ziyalan).

Saffet Murat Tura, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Ayrıntı Y. 1989.

Gökçe Cansever, **İçimdeki Ben -Freud Görüşünün Açıklanması**, Boğaziçi Ünv. Y. 1976.

Engin Geçtan, **Psikanaliz ve Sonrası**, Hürriyet Y. 1981.

Selahattin Hilav, Lacan Üzerine, **Yazko Felsefe Yazıları** 1, 1982.

Orhan Tekelioğlu, Bir Lacan Okuması, **Yazko Felsefe Yazıları** 7, 1983.

Oğuz Demiralp, Gerçeküstücülük, Ruhçözümlemesi ve Ötesi, **Soyut** Ekim-Kasım 1976.

—Babasına Yenilen Savaşçı (İsmet Özel'in Şiiri), **Tan Edebiyat Yıllığı**, 1982.

Enis Batur, Tahta Troya: Ece Ayhan Şiiri Üzerine Bir Metinçözüm Denemesi, **Tahta Troya**, Yazko Y. 1981 içinde.

Hilmi Yavuz, Sartre ve Freud, **Felsefe Üzerine**, Bağlam Y. 1987 içinde.

—Freud'culuk Üzerine Notlar, **Milliyet Sanat** 226, 15 Ekim 1989.

Tahsin Yücel, Edebiyat, Ruhçözümleyimine Çok Şey Borçludur, **Milliyet Sanat** 226, 15 Ekim 1989.

FEMİNİZM

Juliet Mitchell, **Psikanaliz ve Feminizm**, Yaprak Y. 1984 (çev.

— **Kadınlık Durumu**, Kadın Çevresi Y. 1985 (çev. Gülnur, Şirin, Şule...)

Kate Millett, **Cinsel Politika**, Payel Y. 1987 (çev. S.Selvi).

Sheila Rowbotham, **Kadın Bilinci, Erkek Dünyası**, Payel Y. 1988 (çev. S.Alpagut).

Rosalind Coward, **Kadınlık Arzuları**, Ayrıntı Y. 1989 (çev. A.Türker).

Evelyn Reedl, **Kadının Evrimi I-II**, Payel Y. 1982-3 (çev. S.Yeğin).

—**Bilimde Cins Ayrımı**, Payel Y. 1987 (çev. S.Yeğin).

Chantal Mouffe, Cinsiyet Sistemi ve Kadınların Bağımlılığının Söylemsel Kuruluşu, **Akıntıyakarşı** 1, Nisan 1985 (çev. N.Gürbilek).

Mary E.Hawkes Worth, **Erkek Düşünce Tekeli Üzerine Söylemler. Birikim** 14, Haziran 1990 (çev. E.Yılmaz).

Akif Kurtuluş, Cinsiyetçi İdeoloji ve Şiir, **Edebiyat Dostları**, 3-4 Temmuz-Ağustos 1987

MARKSİZM

Terry Eagleton, **Edebiyat Eleştirisi Üzerine**, Eleştiri Y. (Tarih belirtilmemiş) (çev. H.Gönenç).

— **Eleştiri ve İdeoloji**, İletişim Y. 1985 (çev. E.Tarım-S.Öztopbaş).

Raymond Williams, **Marksizm ve Edebiyat**, Adam Y. 1990 (çev. E.Tarım).

Walter Benjamin, **Estetize Edilmiş Yaşam**, Dost Y. 1982 (çev. Ü.Oskay).

— **Brecht'i Anlamak**, Metis Y. 1984 (çev. H.Barışcan-A.İşisağ).

W.Benjamin- E.Bloch- G.Lukacs- B.Brecht- T.Adorno- F.Jameson, **Estetik ve Politika**, Eleştiri Y. 1985 (çev. Ü.Oskay).

Bertolt Brecht, **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, Altın K. 1980 (çev. A.Cemal-K.Güven).

— **Epik Tiyatro Üzerine**, De Y. 1964 (çev. K.Şipal)

Georg Lukacs, **Avrupa Gerçekçiliği**, Payel Y. 1977 (çev. M.H.Doğan).

— **Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı**, Payel Y. 1969 (çev. C.Çapan).

— **Birey ve Toplum**, Günebakan Y. 1978 (çev. V.Atayman).

— **Estetik** I, Payel Y. 1978 (çev. A.Cemal).

— **Estetik** II, Payel Y. 1981 (çev. A.Cemal).

— **Estetik** III, Payel Y. 1988 (çev. A.Cemal).

Christopher Caudwell, **Yanılsama ve Gerçeklik**, Payel Y. 1988 (çev. M.H.Doğan)

— **Ölen Bir Kültür Üzerine İncelemeler** I-II, Metis Y. 1982 (çev. M. Gökçen).

Ernst Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, De Y. 1967 (çev. C.Çapan).

— **Franz Kafka**, BFS Y. 1985 (çev. A.Cemal).

Moissej Kagan, **Estetik**, Altın K. 1982 (çev. A.Çalışlar).

G.Thomson, **Marksizm ve Şiir**, Uğrak K. 1966 (çev. C.Çapan).

—**Şiirin Özü** (çev. C.Üster)

— **Aiskylos ve Atinalılar**, Payel 1969 (çev. M.H.Doğan).

Horst Redeker, **Edebiyat Estetiği**, Kuzey Y. 1986 (çev. A.Çalışlar).

Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi K. 1984 (çev. Y.Gölönü).

B.Pospelov, **Edebiyat Bilimi** I,II, Bilim ve Sanat Y. 1981 (çev. Y.Onay).

Marx- Engels, **Sanat ve Edebiyat Yazılan**, Birikim Y. 1980 (çev. M.Belge).

Leon Troçki, **Edebiyat ve Devrim**, Köz Y. 1976 (çev. H.Portakal).

M.Lifshitz, **Karl Marx'ın Sanat Felsefesi**, Ararat Y. 1967 (çev. M.Belge).

Lucien Goldmann, **Diyalektik Araştırmalar**, Kavram Y. 1975 (çev. A.Timuçin).

John Berger, **Görme Biçimleri**, Metis Y. 1986 (çev. Y.Salman).

— **Sanat ve Devrim**, V Y. 1987 (çev. B.Berker).

— **Şiirin Saati**, Adam Y. 1986 (çev. G.Çapan).

— **Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü**, Adam Y. 1987 (çev. Z.Aracagök).

— **O Ana Adanmış**, Metis Y. 1988 (çev. M.Gürsoy-Y.Salman-İ.Savaşır).

Nicos Hadjinicolaou, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Kaynak Y. 1987 (çev. M.H.Spatar).

Herbert Marcuse, **Tek Boyutlu İnsan**, May Y. 1975 (çev. T.Tunçdoğan).

— **Karşıdevrim ve Başkaldırı**, Ara Y. 1990 (çev. Gürol Koca-Volkan Ersoy)

Max Horkheimer, **Akıl Tutulması**, Metis Y. 1986 (çev. Orhan Koçak).

Martin Jay, **Diyalektik İmgelem**, Ara Y. 1989 (çev. Ü.Oskay).

Phil Slater, **Frankfurt Okulu**, BFS Y. 1989 (çev. A.Özden).

Tom Bottomore, **Frankfurt Okulu**, Ara Y. 1990 (çev. A.Çiğdem).

Ernest Mandel, **Hoş Cinayet**, Yazın Y. 1985 (çev. N.Saraçoğlu).

Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtlan**, İletişim Y. 1989 (çev. Y.Alp-M.Özışık).

Göran Therborn, **İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı**, İletişim Y. 1989 (çev. İ.Cüre).

Ernesto Laclau, **İdeoloji ve Politika**, Belge Y. 1985 (çev. H.Sarıca).

Perry Anderson, **Batı'da Sol Düşünce**, Birikim Y. 1980 (çev. B.Aksoy).

— **Tarihsel Materyalizmin İzinde**, Belge Y. 1986 (çev. M.Bakırcı-H.Gürvit)

Terry Eagleton, Estetik ve Politika, **Oluşum** 40 Şubat 1981 (çev. İ.Ertürk).

— Günümüzde Edebiyat ve Politika, **Gergedan** 9, Kasım 1987 (çev. T.Birkan)

— Wittgenstein'ın Dostları, **Birikim** 18-19, Kasım-Aralık 1990 (çev. T.Birkan).

Frederic Jameson, Hegelcil Yazın Eleştirisi, **Oluşum** 40, Şubat 1981 (çev. I.Ertürk).

Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı, **Postmodernizm** (der. N.Zeka) Kıyı Y. 1990 (çev. D. Erksan)

Walter Benjamin, Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat

Yapıtı, **Oluşum** 40, Şubat 1981 (çev. A. Cemal).

— 19.Yüzyılın Başkenti Paris, **Yazko Çeviri** 2, Eylül-Ekim 1981 (çev. A.Cemal).

— Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin, **Yazko Çeviri** 1, Temmuz-Ağustos. 1981 (çev. A.Cemal).

— Çevirmenin Görevi, **Yazko Çeviri** 14, Eylül-Ekim 1983 (çev. A.Cemal).

— Dostoyevski'nin "Budala"sı, **Yazko Çeviri** 6, Mayıs-Haziran 1982 (çev. A.Cemal).

— Tarih Felsefesi Üzerine Tezler, **Akıntıyakarşı** 2, Ocak 1986 (çev. N.Gürbilek).

— Gerçeküstücülük, **Adam Sanat** 14, Ocak 1987 (çev. N.Gürbilek).

—Fotoğrafın Kısa Tarihçesi, **Yarın** 16, Aralık 1982 (çev. A.Cengizkan).

Theodor Adorno, Gelenek Üstüne, **Tan** 2, 1981 (çev. N.Barın).

— Yeni Sanat Niye Böylesine Zor Anlaşılır? **Oluşum** 53, Mart 1982 (çev. N.Barın).

— Yeni Müziğin Felsefesine Giriş, **Oluşum** 40, Şubat 1981 (çev. İ.Ertürk).

— Kafka Üstüne Notlar, **Yazko Çeviri Kafka Özel Sayısı** 16-17, Ocak-Şubat 1984 (çev. M.Ziyalan).

— Proust Üzerine Yazınsal Notlar, **Yazko Çeviri** 5, Mart-Nisan 1982 (çev.

Thedor Adorno - Luxien Goldman, Betimleme, Anlama ve Açıklama, **Defter** 14, Temmuz-Kasım 1990 (çev. İ.Savaşır).

Georg Lukacs, Tarihsel Romanın Ortaya Çıkışında Toplumsal ve Tarihsel Koşullar, **Argos** 2, Ekim 1988 (çev. B.Dağıstanlı).

Galvano Della-Volpe, Şiirsel Söylem, Bilimsel Söylem, **Soyut** 55, 1973 (çev. B. Cömert).

Mikhail Bakhtin, Gülme ve Özgürlük, **Akıntıyakarşı** 1, Nisan 1985 (çev. M.Ahıska)

Louis Althusser, Materyalist Bir Tiyatro Üzerine Notlar, **Birikim** 7, Eylül 1975 (çev. T.Belge).

John Berger, Walter Benjamin, **Metis Çeviri** 2, Kış 1988 (çev. M.Gürsoy).

Jeremy Hawthorn, Günümüzde Marksist Yazın Kuramına Yapılan Katkılar, **Yazko Çeviri** 14, Eylül-Ekim 1983 (çev. Y.Salman).

Franco Moretti, Kararsızlığın Büyüsü, **Defter** 12, Şubat-Mart 1990 (çev. Y.Salman).

Aziz Çalışlar (der.) **Estetik Yazıları**, Varlık Y. 1985.

Murat Belge, **Tarihten Güncelliğe**, Alan Y. 1983.

— **Marksist Estetik**, BFS Y. 1989.

Ahmet Oktay, **Bir Arayış'ın Yazıları, Bir Yazı'nın Arayışları**, Yazko Y. 1981.

— **Yazın İletişim İdeoloji**, Adam Y. 1982.
— **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları** BFS Y. 1986.
— **Karanfil ve Pranga**, Metis Y. 1990.
Ünsal Oskay, **Müzik ve Yabancılaşma**, Dost Y. 1982.
— **Çağdaş Fantazya**, Ayko Y. 1982.
Hasan Bülent Kahraman, **Beyazlar Kirli**, Kavram Y. 1989.
Bedrettin Cömert, **Eleştiriye Beş Kala**, Ayko Y. 1981.
Cem Taylan, Georg Lukacs ve Estetiği Üzerine Notlar, **Saçak** 38, Mart 1987.
İskender Savaşır, Kavafis'in Veda Ettiği İskenderiye, **Defter** 1, Ekim-Kasım 1987.
Nurdan Gürbilek, Bir Unutuşun Öyküsü, **Akıntıyakarşı** 2, Ocak 1986.
Ahmet Oktay, Düşünür-Gezer Olarak Şair, Çağdaş Eleştiri 21, Şubat 1984.
— Kente Karşı Kır, **Çağdaş Eleştiri**, Nisan 1984.
— Zamanla Göz Göze (Turgut Uyar Şiiri Üstüne), **Şiir Atı** 4, Aralık 1987.
— Kabul ve Red: Yalnızlığn Kutupları: Sait Faik Üzerine, **Argos** 21, Mayıs 1990.
Tahsin Yücel, Mikhail Bakhtin, **Çağdaş Eleştiri**, 9, Kasım 1982.
Hüsamettin Çetinkaya, Yöntem Üzerine, **Edebiyat Dostları** 1, Mayıs 1887.
— Olumsuz Şiir, **Edebiyat Dostları** 2, Haziran 1987.
— Eleştiride Münekkidlik ya da Muhakkiklik, **E.Dostları** 5, Eylül 1987.
— Kavramlarımız ve Nüanslar, **E. Dostları**, 8, Aralık 1987
— Yansıtma Kuramı Felsefidir, **E.Dostları** 12, Nisan 1988.
— Yaratmak ve Üretmek, **E.Dostları** 15, Temmuz 1988.

DİĞER

Alain Robbe-Grillet, **Yeni Roman**, Ara Y. 1989 (çev. A.Bezirci).
Ingeborg Bachmann, **Frankfurt Dersleri**, Bağlam Y. 1989 (çev. Z.Sayın).
Elias Canetti, **Sözcüklerin Bilinci**, Payel Y. 1984 (çev. A.Cemal).
Milan Kundera, **Roman Sanatı**, AFA Y. 1989 (çev. I.Yerguz).
Vladimir Nabokov, **Edebiyat Dersleri**, Ada Y. 1986 (çev. F.Özgüven-N.Kasap).
Juan Goytisolo, Yazarlar ve Savcı - Eleştirmenler, **Metis Çeviri** 3, Bahar 1988 (çev. G.Işık).
Peter Handke, Yazın, Romantiktir, **Gergedan** 4, Haziran 1987 (çev. A.Cemal).
Susan Sontag, Yoruma Karşı, **Yeni Dergi** 120, 1974 (çev. Y.Salman).
—Son Aydın (Walter Benjamin), **Oluşum** 44, 1981 (çev.

T.İmamoğlu).
—Barthes'ı Hatırlamak, **Metis Çeviri** 1, Güz 1987 (çev. Y.Salman-M.Gürsoy).
Federico Garcia Lorca, Duende, **Yazı** 6-7, 1980 (çev. O.Aruoba).
Carlos Fuentes, Gogol, **Argos** 18, Şubat 1990 (cev. T.Birkan).
Octavio Paz, Gerçeküstücülük, **Gergedan** 6, Ağustos 1987 (çev. A.Cemal).
—Şiir ve Şiirsellik, **Geniş Zamanlar** 1, Haziran-Temmuz 1990 (çev. Ö. Saruhanlıoğlu).
Maurice Blanchot, Kafka'nın Okunması, **Yazko Çeviri Kafka Özel Sayısı** 16-17, Ocak-Şubat 1984 (çev. S.R.Kırkoğlu).
— "Nerede Şimdi, Kim Şimdi?" **Gergedan** 5, Temmuz 1987 (çev. U.Ün).
— Lautreamont ya da Bir Kafanın Umudu, **Gergedan** 15, Mayıs 1988 (çev. N.Yılmaz).

Cemal Süreya, **Şapkam Dolu Çiçekle**, Çizgi Y. 1985.
— **Günübirlik**, Adam Y. 1982.
Turgut Uyar, **Bir Şiirden**, Ada Y. 1983.
Enis Batur, **Babil Yazıları**, AFA Y. 1986.
Nermi Uygur, **İnsan Açısından Edebiyat**, Remzi K. 1985.
Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I**, İletişim Y. 1983.
— **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II**, İletişim Y. 1990.
İsmet Özel, **Şiir Okuma Kılavuzu**, Çıdam Y. 1988.
Hilmi Yavuz, **Yazın Üzerine**, Bağlam Y. 1987.
Melih Cevdet Anday, Sanatın Vazgeçilmezliği Üstüne Bir Söyleşi, **Tan Edebiyat Yıllığı**, 1982.
Orhan Koçak, Maelström Üslubu, **Defter** 5, Haziran-Eylül 1988.
— Turgut Uyar'ın Şiiri Üzerine Notlar, **Defter** 8, Şubat-Mart 1989.
— M.C.Anday'ın Şiirinde Ten ve Tin I, **Defter** 10, Haziran-Ekim 1989.
— Melih Cevdet: İkinci Yeni'den Sonra, **Defter** 14, Temmuz-Kasım 1990.

Terry Eagleton

EDEBİYAT KURAMI

Büyük bir anlatım ustalığı ve esprisiyle kaleme alınmış bu yapıtında Terry Eagleton edebiyat kavramının kapsamlı bir incelemesine girişiyor. Romantizmdeki köklerinden günümüzdeki çeşitli kuramlarına kadar modern edebiyat olgusunu açık ve anlaşılır bir dille irdeliyor. Yeni eleştiri, fenomenoloji, yorumsama, yapısalcılık gibi kimi çağdaş düşünce akımlarının edebiyat yapıtlarını değerlendirme konusundaki yaklaşımlarını tartışıyor.

Eagleton'ın tüm yapıt boyunca göstermeye çalıştığı temel öge ise, modern edebiyat kuramı tarihinin çağımızın politik ve ideolojik tarihinin bir parçası olması. Edebiyat kuramının politik inanç ve ideolojik değerlere ayrılmaz bir biçimde bağlı olduğunu ve 'saf' bir edebiyat kuramı savının akademik bir mit olmaktan öteye gidemeyeceğini savunması.

"Elinizdeki kitabında artık Terry Eagleton Marksist eleştiri sorunsalıyla boğuşmuyor. Yüzyılın başından beri etkili olmuş çeşitli edebiyat kuram ve yöntemlerinin Marksist açıdan bir değerlendirmesini yapıyor yalnızca. Ele aldığı kuram ve yöntemleri aktarışındaki berraklıkla bunları değerlendirirken sergilediği dümdüz ve dinamik irdeleyiciliğini, son bölüme kadar eksilmeyen bir enerji, düşmeyen bir tempoda sürdürüyor. "Siyasal Eleştiri" adını verdiği sonuç bölümünde ise eleştirinin ölümünü ilan ediyor. Kitabının gerek içeriğini, gerekse başlığını oluşturan "Edebiyat Kuramı"nı bir yok-konu olarak niteliyor."

Önsöz/Jale Parla

AYRINTI İNCELEME

EDEBIYAT KURAMI
2 753964 490001
800000L