cogito

FREDRIC JAMESON

dil hapishanesi

Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü

Çeviren: Mehmet H. Doğan

2. Baskı

YKY

DİL HAPİSHANESİ

Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü

Fredric Jameson Duke University'de Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörü ve Duke Center for Critical Theory adlı kuruma bağlı Edebiyat Yüksek Lisans programının başkanıdır. Jameson'un, marksizm, yazın-kuramı, post-yapısalcılık ve postmodernizm üzerine çok sayıda çalışması bulunmaktadır. Eserleri arasında, *Marxism and Form, The Prison-House of Language, The Political Unconscious, The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986, Fables of Aggression* ve *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic* sayılabilir.

Mehmet H. Doğan 1931'de Adana'da doğdu. İlk kitabı *Tekrarın Tekrarı*'nı Aralık 1972'de yayımladı (1974 Türk Dil Kurumu Eleştiri Armağanı). *Birikime Dayanmak* 1979'da, *Şiirin Yalnızlığı* 1986'da, *Çağının Tanığı Olmak* YKY'den 1993'de yayımlandı. Doğan'ın tek inceleme kitabı ise *100 Soruda Estetik* adını taşıyor.
Doğan'ın YKY'ye yaptığı çeviriler arasında Aristoteles'ten *Retorik*, Thomas De Quincey'den *İngiliz Posta Arabası* adlı kitaplar var.

Fredric Jameson'ın
YKY'deki öteki kitapları

Postmodernizm *(1994)*
Marksizm ve Biçim *(1997)*

FREDRIC JAMESON

DİL HAPİSHANESİ

Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü

ÇEVİREN:
MEHMET H. DOĞAN

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 1697
Cogito - 119

Dil Hapishanesi – Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin
Eleştirel Öyküsü / Fredric Jameson
Özgün Adı: The Prisonhouse of Language-
A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism
Çeviren: Mehmet H. Doğan

Kitap Editörü: Cem Akaş
Düzelti: Fahri Güllüoğlu

Kapak Tasarımı: Nahide Dikel
Baskı: Şefik Matbaası

Çeviriye temel alınan baskı: Princeton University Press, 1972
1. Baskı: İstanbul, Kasım 2002
2. Baskı: İstanbul, Şubat 2003
ISBN 975-08-0381-7

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2002
© Princeton University Press, 1972

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 285 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
Bilgi Hattı: (0 212) 473 0 444
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykkultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://www.estore.com.tr/bulvar/yky
www. teleweb.com.tr

İÇİNDEKİLER

Önsöz • 7

I Dilbilimsel Model • 13

II Biçimci Tasarı • 47

III Yapısalcı Tasarı • 97

Kaynakça • 197

Dizin • 203

Önsöz

Düşünce tarihi, onun modellerinin tarihidir. Klasik mekanik bilimi, organizma, doğal ayıklanma, atom çekirdeği ya da elektronik alan, bilgisayar: Bunlar, önce doğal dünyayı anlamamızı düzenlemede kullanılmış, daha sonra da kendilerinden insan gerçekliğini aydınlatmaları istenmiş şeylerden ya da dizgelerden bazılarıdır.

Herhangi bir modelin ömrü önceden kestirilebilir bir düzenlilik gösterir. Başlangıçta, yeni kavram, yeni enerji nicelikleri ortaya çıkarır, bir yığın yeni algıya ve buluşa izin verir, yeni bir boyutta yeni sorunların ortaya çıkmasına neden olur, bu da oylumlu bir yeni çalışma ve araştırma ile sonuçlanır. Bütün bu başlangıç aşaması boyunca modelin kendisi sabit kalır, çünkü büyük bölümüyle, yeni bir evren görüşünün elde edilip listelenebileceği bir aracı görevini görür.

Modelin tarihinin düşüş yıllarında, modelin yeniden düzenlenmesi, inceleme nesnesiyle yeniden aynı çizgiye getirilmesi için nispeten uzun bir zaman gerekir. O zaman araştırma, modelin yetersizliğinin giderek sürükler gibi olduğu yanlış sorunlar ve ikilemlerden tedirgin olup, pratik olmaktan çok kuramsal olma, yeniden kendi önvarsayımlarına (modelin asıl yapısına) dönme eğilimini gösterir. Örneğin, eter ya da ortak bilinç akla gelir burada.

Sonunda model bir yenisiyle değiştirilir. Bu önemli olay, bu kitabın ilgilendiği düşünürlerin bazılarınca bir tür *mutasyon* (bu da bir modelin tamamen farklı bir inceleme alanına eğretilemeli uygulamasının kusursuz bir örneğini oluşturur) olarak betimlen-

mektedir. Gerçekten de, böyle bir yer değiştirmenin, her zaman bir tek devrimci deneyim ya da bir tek özgün çalışmanın yayımlanması kadar açıklıkla tarihlendirilemezse bile, mutlak bir kesilmeyi, kopmayı, mutlak bir sonu ve o zamana kadar benzeri görülmemiş bir şeyin başlangıcını belirlediği kesindir. Öyle görünüyor ki, yeni olan, bilinçli olarak da hazırlanamaz, ya da, eski paradigmadan mutlu olmayanların, düşüne taşına, bütün kumaştan yeni bir paradigma çıkarmaları da mümkün değildir.

Bir tek kıvılcımla Romantik felsefeyi ve ondokuzuncu yüzyıl bilimsel düşüncesini ateşlemiş olan "prototip olarak organizma" kavramının, yani organik modelin tarihi böyleydi. Organizma kavramının yararı, artsüremlilik ve eşsüremlilik alanlarının onda canlı bir bireşim bulmalarında, ya da henüz birbirinden ayrılmamış olmalarındadır, çünkü gözlemcinin dikkatini eşsüremli yapıya (değişmiş ve evrimleşmiş olan, artık organizmanın kendi yaşamında birbiriyle birlikte varoluşları ile anlaşılacak olan organlar) çeken, artsüremli olandır (organizmadaki tedrici değişikliklerin gözlenmesi). *İşlev* gibi kavramlar, böylece, iki boyut arasındaki kesişme noktalarında bulunabilir ve tarih, kendi başına bağımsız bir anlayış tarzı olma savını onlarla kazanır.

Fakat zamanla organik model tözcü *(substantialist)* düşünceye fazlaca dayanır. İnceleme nesneleri önceden özerk kendilikler *(entity)* olarak verilmemişse, yöntembilimsel amaçlarla kurmaca kendilikler icat etme eğilimine girer, toplum ya da kültür konusunda çeşitli organik kuramlarda olduğu gibi. Bu tür tözcü düşüncelere karşı tepkilerden, çeşitli "alan" ya da ilişkisellik (relationality) imajlarından hiçbiri, bugün kendine temel model olarak dilin kendisini alandan daha tam olmamıştır.

Bir model olarak dil! Her şeyi dilbilim terimleri yoluyla bir kez daha düşünmek! Şaşırtıcı olan şey, öyle görünüyor ki, bugüne kadar hiç kimsenin bunu yapmayı düşünmemiş olmasıdır yalnızca; çünkü bilincin ve toplumsal yaşamın bütün öğeleri arasında dil, henüz belirlenmeyi bekleyen türden benzeri olmayan bir ontolojik önceliğe sahip gibiydi. Yapısalcı girişimi bu şekilde tanımlamanın, onun daha önceki felsefe tarihi sorunsallarını özetlediği, bugün hiç mi hiç ilgilenmek gereğini duymadığımız, Marx-öncesi ve hatta Hegel-öncesi kavramsal

ikilemlere ve sahte sorunsallara döndüğünü kabul etmek olduğu söylenerek karşı çıkılacaktır buna. Fakat, bu kitabın daha ileri bölümlerinde göreceğimiz gibi, Yapısalcılığın somut gündelik işinden çok sonul (nihai) çelişkileri bakımından daha doğrudur bu: ilki, yani Yapısalcılığın içeriği –Dil düzeni ve statüsü– yeni bir malzeme toplamı sağlar, eski sorunlar bu toplam çerçevesi içinde yeni ve öngörülmemiş şekillerde yeniden ortaya çıkar. Yani Yapısalcılığı ideolojik nedenlere dayanarak "reddetmek", bugünkü dilbilimsel buluşları felsefi sistemlerimize sokma görevini reddetmek anlamına gelir; bana öyle geliyor ki, Yapısalcılığın gerçek bir eleştirisi bizi onun içinde her şeyini gözden geçirerek ilerleyip öteki yanda bütünüyle farklı ve kuramsal olarak daha doyurucu bir felsefi perspektif içinde ortaya çıkmaya zorunlu kılmaktadır.

Yapısalcılığın tam da çıkış noktasının –linguistik modelin üstünlüğü– bizim az sonra ele alacağımız kavramsal ikilemlerle bütünüyle ilişkisiz olduğunu söylemek değildir bu: çünkü böyle bir çıkış noktasının biricikliği, onun daha az keyfi olmasını gerektirmez ve ondan ortaya çıkan düşünce dizgeleri, kendi güç verici temellerinin sonul, kuşkulu ve acılı bir sınavdan geçirilmesinden yeniden muaf olmayacaktır.

İster istemez, dünyanın bünyesinden bir tek temel elementi –diyelim suyu ya da ateşi– ayırmaya çalışıp da sonunda suyun ya da ateşin bileşiminin farklı tipten bir şey olduğunu gören Sokrates-öncesi düşüncenin çatışkıları *(antinomy)* akla geliyor. Hiç kuşkusuz, bugün her şeyin sonunda tarihsel ya da ekonomik ya da cinsel ya da hatta *dilbilimsel* olduğunu söylediğimizde, o görüngülerin, etiyle kemiğiyle, bu tür bir hammaddeden yapılmış olduğunu değil de, daha çok, o yöntemlerle çözümlemeye duyarlı olduklarını anlatmak isteriz.

Ama benzer paradokslar da hemen belirir. Dilbilimsel yöntemlerin, kendisi de temelde dilbilimsel bir yapı olan yazına uygulanmasından daha uygun hiçbir şey olmayacağı düşünülebilir. Ama eski biçembilim, Spitzer'in ve Auerbach'ın biçembilimi, ya da daha yakınlardan J.P. Richard'ınki, yapıtın kendisinin sözel dokusuyla çok daha yakından ilgilenmişti. Sonunda kendimizi, yazın yapıtını bir dilbilimsel dizge olarak görmenin

gerçekte bir *eğretilemenin* uygulaması olduğu gibi bir sonuç karşısında buluruz.

Bu tür diyalektik tersine çevirmeler, dizgenin dış sınırlarında da bulunabilir. Örneğin, Greimas'ın bir yapısal anlambilimin çalışma nesnesini bir *anlam-etkisi* olarak tanımlayışı geliyor aklıma: sanki, bütün anlamları nesnemiz olarak alınca, bunlardan artık anlamlama terimleriyle söz edemezmiş ve içeriklerine bakmaksızın hepsinin biçimsel olarak birbiriyle ortak neleri olduğuna karar vermek üzere, kendimizi şöyle ya da böyle anlamlar bölgesinin dışında bir pozisyon almaya zorunlu durumda bulurmuşuz gibi. Bir içerik olarak anlatım, biçimi olarak izlenimi ister duruma gelir, biz de sonunda, bir algılama yapısını, gözümüzde canlandırmak için, onun "uyandırdığı izlenim" terimleriyle betimlemek zorunluluğuna düşeriz.

Dilbilimsel modelin ya da eğretilemenin kullanımı için daha köklü bir doğrulama, başka yerlerde, bilimsel geçerlilik ya da teknolojik ilerleme savlarının ve karşı savlarının dışında aranmalıdır sanırım. Bu da, gerçek anlamında doğanın ortadan kaldırıldığı bir dünya, bildirilerle ve bilgiyle ağzına kadar dolu, karmaşık ürün ağı bir göstergeler dizgesinin tam da prototipi olarak görülebilen bir dünya görünümü sunan, bugün gelişmiş denilen ülkelerin toplumsal yaşamının somut karakterinde yatar. Dolayısıyla bir yöntem olarak dilbilimle, bugünkü kültürümüz olan dizgeleştirilmiş ve bedeninden soyutlanmış karabasan arasında çok büyük bir uygunluk vardır.

Elinizdeki incelemenin yeni dilbilim disiplinlerinin toplumbilimsel çözümlemesi olmak gibi bir amacı yok. Hatta söz konusu hareketlerin tarihsel ve olaylara dayanan bir hikâyesini sunmak gibi bir sav da taşımıyor. Biçimciler konusunda böyle bir öykü, İngilizce bilen okurlar için, biçimciliğin yazgısını, dilbilimcilerin ve yazın uzmanlarının Birinci Dünya Savaşı sırasında Petersburg ve Moskova'daki toplantılarındaki köklerinden o 1929 kader yılında ünlü polemikle ortadan kayboluşuna kadar adım adım izleyen Victor Erlich'in *Rus Biçimciliği* (Lahey, 1955) adlı yetkin kitabında bulunabilir.

Bir "kitle hareketi" olarak doğuşu, Lévi-Strauss'un *Hüzünlü Dönenceler*'inin 1955'te yayımlanışından başlatılabilecek ve

(1960'ta *Tel Quel*'in kuruluşu ve 1962'de Lévi-Strauss'un *Yaban Düşünce*'sinin yayımlanışı gibi önemli işaret noktalarını izleyerek) 1966-1967 mevsiminde, Lacan'ın daha o zamanda efsaneleşmiş *Écrits*'si ile Derrida'nın üç büyük metninin bir arada ortaya çıkışıyla bir tür doruğa ulaştığı söylenebilecek Yapısalcılığın karşılaştırılabileceği bir şey yoktur. "Yapısalcılık" terimine gelince, ben onu, eğretilemeye ya da bir dilbilim dizgesi modeline dayalı çalışmanın en titiz ve en sınırlı anlamıyla alıyorum; yani onu kendi dizgelerine mal etmiş olan Jean Piaget'ye ya da Lucien Goldmann'a uygulanamaz; bazı Amerikan toplumbilim okullarının kullanımıyla da herhangi bir ilişkisi yoktur. Bununla birlikte, elinizdeki yapıta, Yury M. Lotman ile onun Tartu Üniversitesi'ndeki çalışma arkadaşlarının geliştirdiği şekliyle Sovyet Yapısalcılığının çok zengin gereçlerinden herhangi bir şey sokmamaya özellikle dikkat ettiğimi de eklemek isterim.

Benim, –bu hareketlerin, aynı zamanda temel yöntembilimlerinin bir eleştirisi olarak alınabilecek bir ilk araştırma sunmak yönündeki– planım hiç kuşkusuz, hem taraftarların hem de karşıtların (Yapısalcılık taraftarlarının ve karşıtlarının yani, Biçimciliğin karşıtları hâlâ var mı? taraftarları hâlâ var mı?) saldırısına açıktır. Bununla birlikte bu eleştiri, ne ayrıntılı yargıları ne de burada söz konusu edilen yapıtlar üzerine ister olumlu ister olumsuz herhangi bir düşüncenin dile getirilmesini amaçlamaktadır. Daha çok, entelektüel bütünlükler olarak kabul edilen Biçimciliğin ve Yapısalcılığın, Coleridge'in deyişiyle "mutlak önvarsayımlar"ını açıkça ortaya koymayı öneriyor. Bu mutlak önvarsayımlar ancak o zaman yoruma gerek kalmaksızın anlaşılabilir; bunlar, bütün bu tür mutlak öncüller gibi, ne kabul edilebilecek ne de reddedilebilecek kadar temel şeylerdir.

Temelde, eşsüremli düşünmenin doğurduğu perspektifleri ve çarpıtmaları ilgilendiren bulgularım, eşsüremli dizge sonuçları başka herhangi bir yerde, sanırım, buradaki kadar ayrıntılı bir biçimde geliştirilmemiş olsa da, şaşırtıcı gelmeyecektir.

İçimden, eleştirimi daha başlangıçta nitelendirmek ve gerçek tarihle artsüremli düşünme arasındaki, okurun daha ilerde göreceği gibi, bazı Yapısalcıların üzerinde inatla durduğu ayrımı benimsemek geçiyor. Bu sayfalarda beni yönlendiren ve ka-

famı meşgul eden şey, Saussure'cü dilbilimcilerle zamanın ve tarihin kendi gerçeklikleri arasındaki olası ilişkileri aydınlatmak oldu. Böyle bir ilişki, hiçbir yerde, Biçimciliğin ve Yapısalcılığın en akla yakın ve kalıcı başarılarının gerçekleştirildiği yazın çözümlemesi alanında olduğundan daha paradoksal olmamıştır. Şklovski ve Propp'tan Lévi Strauss ve Greimas'a kadar, anlatısal yapıların çözümlemesinden söz ediyorum. Kuşkusuz, paradoks, eşsüremli bir yöntemin, aklın zaman içinde değişimi ve olayları görmek için kullandığı biçimler hakkında böyle zengin ve anlamlı bir görüş doğurmasıdır.

Ya bundan da ileriye gidilebilseydi? Biçimciler, akıl yıllarında (ve yalnızca Stalinciliğin baskısı yüzünden değildi bu), insanın alışıldık demeye dili varmadığı türden yazın tarihçilerine dönüştüler, eğer kısmetlerini başka yerde, tarihsel romanda ve filmlerde aramadılarsa. Biçimcilerin mutasyon olarak yazın tarihi imgesi, okurun da göreceği gibi, hem felsefi olarak yetersiz hem de hayal gücü olarak kışkırtıcıdır.

Yapısalcılığa gelince, Lévi Strauss gibi bir düşünürün –onun sayesinde, Rousseau'nun doğanın durumu ve toplumsal anlaşma üzerine görünüşte modası geçmiş düşünceleri bir kez daha gündeme geldi; onun sayesinde, boğucu ve yapay bir uygarlığın orta yerinde, kültürün kökenleri üzerinde yeniden kafa yorulmaya başlandı– bizim tarih hakkındaki düşünüşümüzü etkilemediğini kim ileri sürebilir? İlerki sayfalarda Yapısalcılığın herhangi bir sonul ve ayrıcalıklı inceleme alanı varsa eğer, bunun pekâlâ yeni ve sert bir biçimde algılanan fikirler tarihinde bulunabileceğini ileri süreceğim.

Kısaca, eşsüremli dizgelerin yeterli herhangi bir kavramsal biçimde geçici görüngüleri ele alamayacağını söylemek, bunlardan, artsüremin kendisindeki daha yüksek bir gizem duygusuyla çıkmadığımızı söylemek değildir. Biz geçiciliği varsayagelmişiz; her şeyin tarihsel olduğu yerde tarih fikrinin kendisinin içi boşalmış gibi görünmektedir. Aslında, belki de dilbilimsel modelin asıl başlangıç değeridir bu: hayranlığımızı zamanın tohumlarıyla yenilemek.

La Jolla
Mart 1972

I
Dilbilimsel Model

Anlam mı dil mi? Mantık mı dilbilim mi? Bugün İngiliz ve anakara felsefesi arasındaki, çözümleyici ya da genel dil okulu ile nerdeyse gözlerimizin önünde Yapısalcılık haline gelmiş olan şey arasındaki o çok büyük farklılığı açıklayan yazgısal seçenekler bunlardır. Kökenler sonuçların kendileri kadar simgeseldir; bu yüzden de başlangıçta bir an, Ferdinand de Saussure'ün 1916'da, ölümünden üç yıl sonra, bir dizi ders notundan derlenerek yayımlanmış olan *Genel Dilbilim Dersleri*'ni C.K. Ogden ve I.A. Richard gibi bir Anglo-Amerikan geleneğinin karakteristik ürünü ilk kez 1922'de çıkmış olan *Anlamın Anlamı* ile yan yana koymak uygun düşer.

Her biri son derece etkili olan bu iki yapıt, etkilerinin sınırlı olduğu kültürel alanlara ait bize söyleyecek açıklayıcı ve belirtisel *(symptomatic)* bazı şeylere sahiptir. Onlardaki, birbirini karşılıklı dışlayan düşünce tarzlarını görmek, bunları çözümleyici ve diyalektik anlayış arasındaki antitez olarak göstermek çekici gelebilir, ama pek doğru değildir. Oysa bu ayrılığı, inceleme konularındaki bir ilk belirsizlik yoluyla, dilin kendisinin biricik yapısı yoluyla, onun ikiz yüzüyle açıklamak daha yerinde olabilir; Saussure ünlü bir imgeyle şöyle söylemişti: "Dil, bir tabaka kâğıda benzetilebilir: düşünce kâğıdın önyüzü, ses ise arkayüzüdür; kâğıdın önyüzünü kestiniz mi, ister istemez arkayüzünü de kesmiş olursunuz. Dilde de durum aynı: Ne ses düşünceden ayrılabilir, ne de düşünce sesten."[1]

Ama her yüz, farklı bir felsefe için olmasa bile, tamamen farklı bir disiplin için çıkış noktasıdır. Bu kitapta, bir model ve bilgi veren bir eğretileme olarak dilbilimin, bir bilim olarak bir zamanlar bağımsızlığını ilan ettiği yazınsal ve felsefi alana dönüşüyle ilgilenmek gereğini duyuyorsak, bu dönüşü bilimin bütün saygınlığıyla yaptığı da o derece kesindir; öte yandan,

simgesel mantıkla, onun felsefi değişkeni de, Hegel'in ölümünden sonra dizgesel felsefi düşüncenin yıkıntıları üzerinde kendi yöntemsel özerkliğini ele geçirir.

Anglo-Amerikan yaklaşımın, bir şekilde sürdürdüğü uzun İngiliz deneyciliği geleneğinde felsefi ve ideolojik kökleri vardır tabii. Aynı şekilde, Saussure'ün değiştirmeye geldiği şeyin ne olduğunu değerlendirecek bir konumda olabilmek için, dilbilimle karşılaştığı anda onun durumu hakkında hazırlayıcı bir düşünce oluşturmaksızın, Saussure'ün özgünlüğünü tayin etmek güçtür.

Öteki disiplinlerde olduğu gibi dilbilimde de, orta sınıfların önceliği olan Romantik hareket, çözümlerin olduğu kadar bütün önemli sorunların yeni ve tarihsel terimlerle baştan aşağı yeniden değerlendirilmesi için işaretti. Dilbilimde, klasik düşüncenin sonsuz, değişmeyen, düzgüsel yasaları yeğlemesi, dilin, düzgüleşmesini *(codification)* gramer olarak bildiğimiz mantıkla yakından özdeşleşmesi sonucunu vermişti. Romantik çağ gramerin yerine filolojiyi koydu; büyük tarihsel buluşların aniden çoğalması (Grimm yasası, Bopp'un Hint-Avrupa dil kavramını yeniden kurması, büyük Latin ve Germanik filoloji okullarının özellikle Alman bilim adamları tarafından genişletilmesi) ve sonunda bu buluşların Yeni Gramercilerce, özellikle de fikirleri, Saussure ilk çalışmalarına başladığı dönemde dilbilimde hâkim entelektüel akım olarak geçen Hermann Paul tarafından dilin yasaları olarak dizgeleştirilmesi bu dönemi belirleyen özelliklerdir.

1

Dogmanın inceden inceye tartışılmasının damarın tükenmesiyle aynı zamana denk düştüğünü varsayabiliriz. Her durumda, Saussure'ün buluşları en başta Yeni Gramercilerin öğretilerine bir tepki olarak anlaşılabilir. Çünkü değişmeye ve evrime, ilkel dillerin yeniden kurulmasına ve dil aileleriyle onların yakın iç ilişkilerinin belirlenmesine duyulan ilgi en sonunda Paul'ün "dilbilimde tarihsel olmayan şey bilimsel değildir"

inancına yol açmıştı.[2] Buna karşı, Saussure'ün eşsüremliyi artsüremliden, tarihseli yapısal araştırmadan ayırması aynı derecede mutlaktır ve yöntembilimsel bir önvarsayım içerir, bu da bir değer yargısı kadar kesin ve mutlaktır: "Bir şeyin, anlamlı olduğu derecede eşsüremli olduğu görülecektir."[3]

Fakat Saussure'ün çıkış noktası yalnızca bir tepkiden öte bir şeydir; aynı zamanda entelektüel enerjilerin bir özgürleşmesidir. Çünkü artsüremli ile eşsüremli arasındaki bu ayrımla (yerbilimdeki öteki anlamlarında kendisinden önce de bilinmesine karşın terimleri bu biçimleriyle o yaratmış gibi görünüyor), karşılıklı olarak birbirini dışlayan iki anlayışın var olduğunu da gösterebilmektedir. Tarihsel filoloji, bu ışık altında, nesnesi olarak yalnızca bireysel değişiklikleri, yalıtılmış olguları aldığını kanıtlıyor; yasaları bile bir şekilde yerel ve olumsal: bunların bilimsel fakat anlamsız olduğunu söyleyebiliriz. Saussure'ün özgünlüğü, bütünsel bir dizge olarak dilin, ondan bir önceki anda ne gibi bir değişiklik yapılmış olursa olsun, her bir anda tam olduğunda diretiyor olmasıydı. Bu da, Saussure'ün önerdiği zamansal modelin, zaman içinde birbirini izleyen bir dizi tam sistemler modeli olduğunu; ona göre dilin, her bir anında örtük olarak bulunan bütün anlam olasılıklarıyla birlikte aralıksız bir şimdi olduğunu söylemek demektir.

Saussure'ünki, bir anlamda varoluşsal bir algıdır: hiç kimse artsürem *olgu*sunu, seslerin kendi tarihleri olduğunu ve anlamın değiştiğini yadsımıyor. Ancak konuşmacı için, dilin tarihinin herhangi bir anında yalnızca bir anlam, geçerli anlam vardır: sözcüklerin belleği yoktur. Bu dil anlayışı, Jean Paulhan'ın usta işi küçük bir kitapta göstermiş olduğu gibi, kökenbilime çağrıyla doğrulanır, reddedilmez. Çünkü günlük yaşamda kullanıldığı haliyle kökenbilim, bir retoriksel biçim kadar bilimsel bir olgu olarak kabul edilmez, mantıksal sonuçlar çıkarmak için tarihsel nedenselliğin yasadışı kullanımıdır ("sözcüğün kendisi böyle söylüyor: *etymology, etumos logos,* hakiki anlam. Yani kökenbilim kendi reklamını yapar ve bizi, kendi ilk ilkesi olarak kendisine gönderir."[4]).

Yine de, eşsüremlinin ve artsüremlinin ontolojik temellerinin birbirinden oldukça farklı olduğunu göstererek, bütün bun-

ları bir başka yolla dile getirebiliriz. Birincisi, anadilini konuşanın dolaysız canlı yaşantısında bulunur, ikincisi ise bir tür entelektüel kuruluşa: dışarda duran ve böylece canlı biri yerine katıksız bir entelektüel süreklilik koyan birinin, yaşanmış zamanın bir anıyla öteki arasında yaptığı karşılaştırmaların sonucuna dayanır. Kısaca, örneğin, *etymology* ve *etumos logos* aynı şeydir demenin ne demek olduğunu sorabiliriz. Kim için aynı? Kuşaklarca bireysel yaşamı ve sayısı bilinmez somut söyleyişi yok sayan bu özdeşlik hangi ilke üzerine kurulmuştur? Eğer soru gereğinden fazla zekice görünüyorsa, hâlâ her türden olgucu önvarsayımlara takılıp kaldığımız içindir bu, çünkü gözlemcinin konumu hâlâ kesin kabul ediliyor ve sorunsal olarak henüz dikkatimizi çekecek duruma gelmemiştir.

Bu yüzden Saussure'ün çalışmasının birinci ilkesi tarihsellik karşıtı bir ilkedir, bunun keşfinin Saussure'ün yaşamında nasıl bir rol oynadığını görürsek anlamını daha iyi kavrarız. Saussure'ün gönülsüz bir devrimci olduğu görülüyor: Getirdiği yenilikler içgüdüsel olarak kendi çağına ayak uyduramayan, ta başından beri yerinde duramayan, genç bir insan olarak zorbaca bulduğu düşünce tarzlarıyla yetinmeyen birinin eseri değil, daha çok bütün yaşamı boyunca artsüremli ve Yeni Gramerci öğretilerin öğretimi ve yayılması işiyle uğraşmış birinin eseridir, zaten ölümünden sonra yayımlanmış yapıtı da bu öğretilere bir saldırı olarak durmaktadır. Yaşarken yayımlanan en büyük yapıtı, çağdaşlarına kendisini tanıtan ve 1879'da yirmi iki yaşında yayımlamış olduğu *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indoeuropéennes*, Yeni Gramerci okulun başarılarını taçlandıran yapıtlardan biriydi, artsüremli ilkeler üzerine bir tümdengelimdi, daha önce, halihazırda dizgeleşmiş "yasalar"a "istisnalar" olarak kabul edilen bazı ses kalıplarının gizli kurallığını göstermeyi amaçlıyordu. Bu yüzden, eşsüremlilikle artsüremlilik arasındaki ayrım gibi bir kilit kavrama, kendi tarih deneyiminden ve orada olanaklı bulduğu düşünce ve açıklama türlerinden duyduğu gittikçe artan hoşnutsuzluk sonucu ulaştığı –ya da daha olumlu terimlerle söylemek gerekirse bir *dizge* kavramını geliştirdiği– varsayılabilir; genel yasaların olmayışından çok onların çok fazla oluşuna, onun akla karşı gizli boşluk-

larına dayanan bir hoşnutsuzluktu bu. Kısacası, Saussure'ün bütün ses değişimleri tablolarına rağmen, kendisini, bir görüngüye yabancı nedenlerle onun içinde var olan nedenler arasındaki bir ayrımı nasıl yavaş yavaş geliştirir bulduğu ve bu ayrımın dizge fikrinin tanımı yerine nasıl geçebildiği kolayca anlaşılabilir. Tehlikede olan, akla doyurucu gelen anlamlı bir açıklama olarak yasa kavramının kendisidir. Elbette, artsüremli değişiklikler kalıpları kurallıdır ve önceden bilinebilir tekrarlayıcı kalıplar biçiminde formülleştirilebilir; Saussure'ün, yukarda adı geçen çarpıcı örnekte yaptığı da budur. Fakat bu salt deneyci kurallılık olgusunun dilbilimsel dizgede hiçbir anlamı yoktur, çünkü dilin kendisinin dışında nedenlerden –coğrafi engeller, göç ve nüfus değişmeleri– ortaya çıkar. Böylece yasanın bir dizinin (dil kalıpları) terimlerinden bir başka dizinin (coğrafya yasası ya da nüfus hareketleri) terimlerine bir sıçramayı temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Bu farkı, eşitsizliği tarihin kendisinden çıkarılmış bir örnekte daha açık bir biçimde gösterebiliriz belki de. Örneğin, Pieter Geyl'in Protestan Hollanda ile Katolik Belçika arasındaki dinsel ve kültürel bölünmeye değgin klasik yorumu düzeltişi geliyor aklıma.[5] Söz konusu olan, hiç kuşkusuz, sınır çizgisinin kaçınılmazlığıdır; fakat çok iyi bilindiği gibi, tarihsel konularda "kaçınılmaz" sözcüğünü, belirlenimci önvarsayımların değil, sadece belli bir olayın tarihsel anlayışın kendi terimleriyle kavranabilirliğinin göstergesi olarak alabiliriz. Eski tarihçiler için, bu bölünme şöyle ya da böyle "kaçınılmaz" bir bölünmeydi, çünkü her iki taraftaki nüfus arasında bir temel kültürel farkı yansıtıyordu. Kuzeyde, Protestan nüfus dinsel nedenlerle İspanyollara karşı çıkıyordu; güneyde, hükümdara karşı olan Katolik asiler daha uzlaşmacı ve daha dirençsizdi. Daha sonra, Pirenne ve okuluyla, aynı tezin, çevirisindeki sözcüklerden daha önceki formülasyonda apaçık olan Protestan yakınlığının değil Fransız yakınlığının yansıdığı bir başka versiyonuna ulaşırız. Pirenne'in, Flanders'da geriye, ortaçağa kadar uzanan gerçek bir özerk kültür geleneği öğretisi aynı genel sonuca varır, yani nihai ulusal sınırın, ki bölge arasında halihazırda var olan büyük bölünmenin onaylanmasından biraz daha öte bir şey olduğu düşüncesine.

Geyl, bu çeşitli tezlerin, önerildikleri sırada Hollanda ya da Belçika tarihindeki bunalımlarda, halihazırdaki politik ve tartışmalı amaçlara uygun düştüğünü göstermede fazla güçlük çekmedi; kendisinin bulduğu çözüm, tahmin edileceği gibi, indirgeyici, yanlışlığı ortaya koyucu bir çözümdür. Herkesin öteden beri bildiği şeyleri, yani kuzeyde güneydekinden daha büyük bir Protestanlık merkezileşmesi olmadığına işaret ederek ve bugünkü dinsel ve ulusal sınırın bir coğrafik sınıra, yani kuzeyde Protestan ordularının sağlamca yerleştiği ve Parma ordusunun yarıp geçecek kadar güçlü olmadığı büyük nehirler bölgesinin başlangıcına uygun düştüğünü göstererek daha önceki kuramları geçersiz kılabilir. Doğal engellerin çizdiği bu ateşkes hattına göre, her iki tarafta canlı bir biçimde gelişmiş kültürel uzlaşma ve bugünkü Belçika ya da Hollanda'daki nispi dinsel bağdaşıklık gerçekten de fazla şaşılacak bir şey değildir.

Bu örneği, içerdiği tarih tezi üzerine herhangi bir yorum getirmek için değil, tarihsel açıklamaların farklı tiplerinin akıl üzerindeki çeşitli etkilerinin altını çizmek için verdim. Geyl'in kuramı, belirtmek isterim, tarihin tarihi olarak artsüremlilik yönünden doyurucudur: Daha önceki tarihsel konumların ortaya çıkışı ve hemen ardından reddedilişinin hazırladığı bir tarihsel bilmecenin çözümü olduğu ölçüde, akıl için büyük bir zariflik içerir. Fakat kendi başına, eşsüremli olarak, daha rahatsız edici bir şey var onda: Ana izleği, tarihin anlaşılabilirliğinin nihai kaynağını insan etkinliğinin dışına, insan-dışı çevrenin olumsal rastlantılarına götürmek; nihai neden-sonuç zinciri terimini tarihin dışına, yerbilime, coğrafi alan düzeninin kaba fiziksel olgusuna yerleştirmektir. "Coğrafi alan" teriminin de tabii kendi tarihi var (yerkürenin gelişiminde ilk anda büyük nehirlerin kökeni, deltaların oluşumu, orada dibe çöken toprağın kimyasal bileşimi), fakat *o* tarih katıksız insani olaylar dizisiyle ortak hiçbir yanı olmayan, daha geniş ve aslında oransız bir ölçekte, bütünüyle farklı bir dizidir. Hatta o dizi tipi kavramının kendisinin, tartışmaya gizlice sokulmuş, çözümlenmemiş bir önkabul olarak okurun dikkatini çekebilecek, iç ve dış nedenler arasındaki ayrımın gerçekte Geyl'in kuramının içinde var oldu-

ğunu söylemek istiyorum: Çünkü ustaca düzenlenmiş bu hileli sonun gücü, kesinlikle insani neden-sonuç ilişkisinden insandışı bir neden-sonuç ilişkisine geçmeye dayanmaktadır.

Kuşkusuz, Geyl'in burada çürütmek istediği, insan etkinliği ve jeolojik kabarma gibi karşılaştırılamaz gerçekliklerin ortak bir kavramsal çerçevede bir araya getirilmesini önceden gören idealist tarih türüne dönüşü önermiyorum. Bununla birlikte, büyük nehirler olgusunun hiçbir zaman komşu topluluklarca olumsal olarak hissedilmiş olamayacağını, onların kültürlerine, burada tartışma konusu edilen dış etki biçiminde, yenilenmiş olumsallıkla dönmeden çok önce bir anlam biçimi olarak zaten eklemlenmiş olması gerektiğine de işaret edilmelidir. Aynı olumsallık ya da "tehlike" kavramı, Saussure'cü devrimin "saf şiir" kuramlarıyla ve estetik alanda da, asli olmayanın ya da olumsal olanın şiir dilinden uzaklaştırma mücadelesiyle zamandaş olduğunu anımsatıyor bize. Tarihyazımı için bile, Geyl'inkinin ya da onun da saldırdığı üst-tarih çözümünün yanı başında bir başka anlaşılır çözüm olduğunu göstererek Saussure'ün dilbilimsel çözümünün değerini en iyi şekilde dramatize edebiliriz: Bu, Hollanda ile Flanders arasındaki ilişkinin birtakım karşıtlıklar (Katolik-Protestan, Flaman-Valon) bağlamı içersinde incelenebileceği, o zaman bu karşıtlıkların bir dizi değişmeler *(permutations)* ya da belirli ilişkiler içinde birleşebileceği ya da düzenlenebileceği bir yapısal tarih tipi olabilirdi. Böyle bir görüş açısından, daha önceki bileşimler, art arda atılan zarların oluşturduğu herhangi bir dizide, önceki zar atımlarının o anki zar atımıyla olacağı kadar bağlantısız olurdu.

Ne olursa olsun, kendi kuramlarını geliştirdiği sırada Saussure'ün kafasında, çeşitli açıklama dizgelerinin kökten uyuşmazlığına yönelik buna benzer bir his olması gerekirdi. Yine de bu onu açıklamanın olumsuz bir yoludur tabii; bu anlamda Saussure'ün düşüncesi, olguculuğa karşı birçok çağdaş tepkiden yalnızca biridir. Geç ondokuzuncu yüzyıl dinsel canlanmada ve Bergson'da, Croce'de ve onlardan çıkarak gelişmiş olan dilbilimsel hareketlerde bulduğumuz idealist, hümanist ve bilim-dışı başkaldırmadan onu ayıran şey, kesinlikle, onun dizge kavramıdır. Saussure'ün konumunun Husserl'inkiyle birçok

yakınlığı vardır, çünkü Husserl gibi o da, bilimsel ve nicel düşüncenin yanında aynı derede değerli bir başka hümanist ve nitel düşüncenin var olduğunu yalnızca göstermekle yetinmedi, böyle bir düşüncenin yapısını yöntembilimsel bir biçimde toplamaya da çalıştı, böylece her türden yeni ve somut araştırmayı olası kıldı.

Saussure'ün eski dilbilimle yetinmeyişi, özünde yöntembilimsel, terminolojik bir yetinmezlikti. İnsan, Saussure'ün yaşam süresi içindeki nispi çapraşıklığı düşündüğünde, yayımlanmış yapıtlarının azlığını görüp de ölümünden sonra elyazmalarının hikâyesinden bir şeyler öğrendiğinde, Saussure'ün sessizliğinde bambaşka bir şey olduğu hissine kapılmazlık edemiyor. Rimbaud'nun hareketinde simgelenen, konuşmaktan aynı söylencesel ve saygıdeğer vazgeçiştir bu, ama farklı kılıklarda ve biçimlerde erken modern dönemde tekrar tekrar ortaya çıkan bir şey: Wittgenstein'ın susuşunda, Valéry'nin matematik uğruna uzun süre şiiri terk edişinde, Kafka'nın vasiyetnamesinde ve Hofmannsthal'ın "Lord Candos'un Mektubu"nda. Bütün bunlar dilin kendisinde bir tür jeolojik değişmeyi, bu yeni düşünce kalıplarına geçiş döneminde, miras alınan terminolojide, hatta miras alınan gramer ve sözdizimindeki tedrici gerilemeyi açığa vuruyor. "*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.*" Fakat bu ünlü cümle kendi paradoksunu kendi içinde taşıyor. Sonuçta bu susuşlar hakkında bildiklerimizi, içlerindeki anlamları boşaltılmış resmi sanat biçimlerinden değil de ikinci derecede ve sürekli olmayan aracılardan, karşılıklı konuşma kırıntılarından ve kulak misafirliklerinden, mektuplardan ve fragmanlardan öğreniyoruz. Aslında, Antoine Meillet'e yazdığı bir mektupta Saussure'ün garip endişesi hakkında bize söylenen bazı şeyler vardır:

"Her şeyden, dilbilimsel olgulara ilişkin, içinde sağduyu taşıyan on satır yazamıyor olmaktan bıkmışım. Bu türden olguların mantıksal sınıflandırmasıyla, bu olguları incelediğimiz görüş açılarının sınıflandırmasıyla o kadar uzun süre uğraştıktan sonra, dilbilimciye, her işlemi uygun kategoriye indirgerken, *aslında ne yapıyor olduğunu*, aynı zamanda, sonunda dilbilimde yapılabilecek her şeyin ne kadar boş şeyler olduğunu

göstermek için gerekli o uçsuz bucaksız emeğin farkına gittikçe daha çok varıyorum.

"Son çözümlemede, bir dilin yalnızca canlı tarafı, belli bir kökenden gelme belli bir halka ait olduğu kadarıyla onu bütün ötekilerden ayıran şey, dilin etnografik yanı denilebilecek şey hâlâ ilgilendiriyor beni: bu tür bir incelemeye, belli bir olguyu belli bir ortamdan değerlendirmeye kesinlikle tamamen veremem kendimi artık.

Bugünkü terminolojinin son derece uygunsuzluğu, reform gereksinimi, dilin genelde ne tür bir konu olduğunun gösterilmesi – bu genel dilbilimsel düşüncelerle kendimi rahatsız etmemekten daha büyük bir arzum olmasa bile, bu şeyler tarihsel incelemeleri yaparken alacağım zevki bozuyor da bozuyor.

Kendi isteğime çok aykırı olmasına karşın, bütün bu şeylerin sonunda bir kitap çıkacak ortaya, orada bugün dilbilimde kullanılan, benim için herhangi bir anlamı olan bir tek sözcüğün bile olmadığını tutkusuz ya da coşkusuz açıklayacağım. Korkarım, çalışmamı ancak bundan sonra bıraktığım yerden yeniden ele alabileceğim."[6]

Saussure'ün tanıklık ettiği ve yukarda adı geçen sözel bozulmanın öteki büyük anlarının da gösterdiği bu geçiş dönemi, özdekçi bir düşünce tarzından bağıntısal bir düşünce tarzına bir hareket, hiçbir alanda dilbilimdeki kadar keskin olmayan bir geçiş olarak tanımlanabilir. Saussure'ün buluşu, dilbilimdeki terminolojik güçlüklerin nedeninin, bu terimlerin maddeleri ya da nesneleri ("sözcük", "tümce" diye) *adlandırmaya* çalışmasından, oysa dilbilimin bu türlü maddelerin yokluğuyla belirlenmiş bir bilim olmasından geldiği idi: "Başka alanlarda, önceden verilmiş, çeşitli bakış açılarından üzerinde düşünmekte özgür olduğunuz şeyler, nesneler buluruz. Burada her şeyden önce bakış açıları vardır, doğru ya da yanlış olabilirler ama yalnızca bakış açıları vardır, bundan sonra bunların yardımıyla nesnelerinizi *yaratabilirsiniz*. Bu yaratılar bakış açınız doğru ise gerçekliklere uygun düşer, ya da duruma göre uygun düşmez; fakat her iki durumda da, herhangi bir zamanda kendi başına var olan bir nesne yoktur. En açık biçimde kendi başına ve kendiyle tanımlaması olan, en maddi türden bir olguya bakarken

bile böyledir bu: bir dizi ünlü seslerde *(vocal sounds)* olduğu gibi."[7]

Dolayısıyla, Saussure'ü yeni bir yönde çalışmaya iten, bir inceleme konusu olarak dilin kendine özgü doğasıdır. Tabii, dilbilimin ikilemi, bir kez daha, genel olarak bilimlerdeki daha büyük bir bunalımın yalnızca bir parçasıdır: örneğin fizikte, ışığın dalga ve parçacık kuramları arasındaki birbirini izleme, bir madde olarak atom kavramı üzerinde bir kuşku yaratır, aslında buradaki "alan" fikri de Saussure'ün dizge kavramını anıştırır. Bütün bu alanlarda bilimsel araştırma algı sınırlarına ulaşmıştır; nesneleri, fiziksel yapılarıyla birbirinden yalıtılabilen ve çeşitli yollardan parçalanabilen ve sınıflandırılabilen şeyler ya da nesneler yoktur artık. Saussure'ün "dizge" kavramı, iz bırakmayan, maddi olmayan bu yeni gerçeklikte içeriğin biçim olduğunu; yöntembilimsel çıkış noktasının açıklamaktan daha öte bir şey yaptığını, gerçekte çalışma nesnesini yarattığını dile getirir.

Kişisel ya da ruhbilimsel terimlerle, bu yöntembilimsel algı, varoluşçulukta yansır: Onun da leitmotifi –varlığın özden önce geldiği– aslında aynı şeyi söylemenin, yaşayan gerçekliğin nasıl yaptığımız "seçim"in işlevine göre ya da onu yorumladığımız özlerle: bir başka deyişle, dünyayı gördüğümüz ve yaşadığımız "modeli"in işlevine dönüştüğünü göstermenin bir başka yoludur. Daha büyük bir ölçekte, bu tür bir düşünmenin insan üzerine incelemelerin, çalışma konuları neredeyse dilin kendisi kadar akışkan ve tanımsız olan tarih ve toplumbilim gibi disiplinler için en ciddi sonuçları taşıdığı apaçıktır. Saussure elbette bunun iyice farkındaydı: "Bir bilim dolaysız olarak tanınabilecek somut birimler sunmuyorsa, söz konusu bilimde bu birimler ikinci derecede bir önem taşıyor demektir. Örneğin, tarihte birim ulus mu, dönem mi, birey mi? Bilinmez bu; ama ne çıkar? Bunu bilmeden de tarihsel çalışmalar yapılabilir."[8]

Yani birimlerin, kendiliklerin, maddelerin yerine değerler ve ilişkiler geçer: "Buraya değin söylenenlerden çıkan sonuç şu: *Dilde yalnız farklılıklar vardır.* Ama iş bu kadarla bitmez: Bir farklılık genellikle salt nitelikli öğeler gerektirir, bu türlü öğeler arasında ortaya çıkar; oysa dilde, yalnızca, *salt nitelikli öğeden*

yoksun farklılıklar vardır."[9] Saussure burada değeri, belli bir para biriminin, altın ya da gümüş para olsun, *assignat** ya da odundan para olsun aynı işleve sahip olduğu bir ekonomik eğretileme yoluyla kavrıyor: Başka bir deyişle, bu ekonomik eğretilemede, kullanılan maddenin olumlu doğası dizgedeki işlevi kadar önemli değildir.

Bir anlamda, değerle madde arasındaki bu ayrım, akıl/beden zıtlığının, akılla madde arasındaki antitezin gücüne sahiptir. Bunun Saussure'cü dilbilim için yararlarından biri, katıksız seslerin anlamlı seslerden yöntembilimsel olarak ayrılmasını olanaklı kılmasıdır (örneğin, bizim hiç bilmediğimiz bir dili konuşan kişinin yaptığı eklemlemeler gibi), ya da Saussure'ün akustik imgeler dediği şey, henüz çok iyi bilmediğimiz zaman bile bir dilin ayrıldığı kalıp türleridir: yabancı bir sözcüğü, anlamını bilmediğimiz zaman bile tanımamıza ve belki de görsel olarak teşhis etmemize veya harflerini söylememize izin veren şey. Bu ayrım, Polonyalı iki dilbilimci, Kruszewski ile Baoduin de Courtenay (bu sonuncusu ilerde Petersburg Biçimcilerinin hocası olacaktır)[10] tarafından, daha birbirinden tamamen farklı iki tür bilimi öngördüklerinde ortaya konmuştu: biri, seslerin katıksız fizikselliklerinin araştırılması (*Phonetics*/sesbilgisi), ötekiyse, anlam kalıplarının araştırılmasına dayanan bilim (*phonologie* ya da *phonemics*/sesbilim, sesbirimbilim). Böyle bir ayrımın sonucunu daha ilerde göreceğiz; şimdilik burada artsüremli ile eşsüremli arasındaki antitezin yeni bir düzeyde geri döndüğüne tanık olduğumuzu söylemek yeterli: çünkü sesbilgisi esas olarak artsüremli değişikliklerle uğraşacak, sesbilimeyse eşsüremli dizgeyi araştırma görevi düşecektir.

Böylece felsefi olarak, bir yandan değişiklik ve madde'nin, öte yandan anlam ve zaman-dışı olan'ın *(a-temporal)* biraz garip bir biçimde birbiriyle özdeşleşmesi ile karşı karşıya geliriz. En uygun felsefi örneksemelerin akıl/beden sorununun eski ve daha çok basitçi versiyonlarıyla değil, bir kez daha, maddenin Husserl'in *hylé*'si olduğu, en ünlü varlıkbilimsel anlatımı, "*en-soi*" ve "*pour-soi*" arasındaki Sartre'cı antitezde, olgusallık *(facticity)* ile aşkınlık arasındaki antitezde bulunan daha yeni görüngübilimsel sorunlarla olduğu belirtilmelidir.

* Assignat: Fransa'da Devrim Hükümetinin (1790-95) çıkardığı kağıt para [ç.n.]

Fakat dizge fikrinin temel sorunu, biz tamamen maddi alt katmanın soyutlamasını yaptıktan sonra bile devam eder: maddeler alışılmış anlamda var değilse artık, ilişkiler nasıl işlev görür, neyin değeri ne içinde vardır? Aslolan, Saussure için dizgenin temel öğeleri olan sonul atomsal birimlerin, bir biçimde kendini-tanımlayıcı olmasıdır: Kendileri oldukları için, sonunda neye dönüşürlerse dönüşsünler, anlamın temel birimleri olduklarına göre, onların ötesine geçmek ve bir sınıfın üyeleri olarak işlev görecekleri anlamda daha soyut bir tanım kurmak mantıksal olarak olanaksızdır. Saussure'ün dikkat çekici bir cümlede dile getirdiği şey budur: "Birimin özellikleri birimin kendisiyle birdir. Herhangi bir göstergebilimsel dizgede olduğu gibi dilde de bir göstergeyi öbürlerinden ayıran şey onu meydana getiren şeydir. Farklılık, değeri ve birimin kendisini yarattığı biçimde özelliği (ya da niteliği) yaratır."[11] Ogden ve Richards, "Bunun sakıncası (...) yorum sürecinin tanım yoluyla göstergeye sokulmasındadır!"[12] diye yakınırlarken bu noktada çok açıktırlar.

Bütün bunlar pratikte yalnızca şu demektir: Belli bir dilde *ng* ayırıcı bir özellik olabilir, bir başkasında, görülse bile hiçbir işlevsel değer taşımayabilir, öyle ki, bu anlamda, dilbilimsel sürecin tek tek öğeleri hakkında genelleştirmeler yapmak olanaksızdır. Bağlam her şeydir, eninde sonunda, ayırıcı özelliklerin varlığının ya da yokluğunun sorgulanması, anadilini konuşanın hissidir.

Tabii, bir başka anlamda bu görüngüleri soyut ve genel terimlerle tartışmaya devam ediyoruz: eğer gerekiyorsa, kanıt, bir "genel dilbilim" projesinde yatmaktadır. Soyutlama tarzı değişmiştir, olan budur. Daha önce özdekçi düşüncede soyutlamalar temelde maddelerin adları (yani, "ad") iken, yeni soyutlamalar kesinlikle anlam sürecinin kendisini hedef alır, aklın göstergeleri birbirinden nasıl ayırdığını betimler, açıkça eski dilbilgisel ulamlardan tamamen farklı bir kavramsal düzeyi yansıtan "özdeşlik" ve "fark" gibi iki sözcükle özetlenir. ("Sesbirim" sözcüğünde olduğu gibi nispeten maddi ulamlar Saussure'de yaşamaya devam ederken, bu noktada her tür polemiğin ve yanlış sorunların ortaya çıkmaya başladığına da işaret etmeden geçmemeliyiz.)

Bütün bunlar –dizge kavramı, bir özdeşlikler ve farklılıklar algılaması olarak dil kavramı– böylece eşsürem ve artsürem arasındaki ilk ayrımda örtük olarak vardır. Bu yüzden de, kendisinden sonra gelenlerin birçoğunun yaptığı gibi, bu ilk ayrımın, terimlerin ilk bakışta gösterebileceği gibi gerçekte o kadar belirgin olmadığını, aslında o kadar soyut da olmadığını göstermeye çalışarak uzlaşmaya girişmenin Saussure'ün düşüncesine gerçek bir yararı yoktur. Açıkçası, her iki yol birden tutulamaz. Gelecekteki gelişim yönünden en umut verici şey, kesinlikle, ilk antitezin tekdüze sadeliği ve uyuşmazlığı idi, öğretinin daha sonraki bölümleri de bunun üzerine kuruldu. Bir başka deyişle, artsüremli olanı eşsüremliden ayırmaya başlar başlamaz, bir daha yan yana getiremezsiniz onları. Karşıtlığın zamanla yanlış ya da aldatıcı olduğu anlaşılırsa, o zaman bunu durdurmanın tek yolu, tartışmayı bütünüyle, yeni bir başlama noktası saptayarak daha yukarda bir diyalektik düzeye çekmek, var olan sorunları bütünüyle yeni terimlerle yeniden düzenlemektir.

Bununla birlikte, Saussure'cü modelde her türden artsüremli gelişmenin olanaksız olduğu sonucuna varmak da yanlıştır, ayrıca Roman Jacobson'un, "Principles de phonologie historique"[13] adlı yazısında bu ikileme getirdiği çözümü incelemek bu bakımdan öğreticidir. Jakobson orada, artsüremli bir değişimin –yani, belli bir sesin kaybının– eşsüremli dizgede nasıl bir dengesizlik yarattığına ve sistemin, yeni duruma uydurulabilmesi için nasıl değiştirilmesi gerektiğine işaret eder. Burada, diyelim, daha önce var olan *a, b, c, d* birimleri çeşitli bileşimlerde birbiriyle birleşmiş durumdaydı, şimdi bütün bu bileşimlerin geriye kalan *a, b, d* arasında yeniden dağıtılması gerekir. Bu ardışık, değişmiş eşsüremli dizgeler modeli, Jost Trier'in sözlükbilim çalışmaları için temel görevi görmüştür; bunun en ünlü örneği, *List*'in yerini alan ama artık *Wisheit*'in bir parçası olmayan *Wizzen*'ın fikriyle *Kunst/List* karşıtlığının onüçüncü yüzyılda Orta Yüksek Almancada yer değiştirmesidir; öyle ki artık geriye eski ikili antitez değil de her birinin varlığında üç terim kalır, ikili ise bir üçlü haline gelir.[14]

Bunlar tarihsel değişimin bu tür modelleri kadar zengin ve

çekici olsalar da, kavramsal olarak tamamen doyurucu değillerdir. Jakobson, "Dizgenin dengesindeki bir kopma, belirli bir tını değişiminden *(mutation)* önce geliyorsa," diyor, "ve eğer dengesizlik bu tını değişiminin sonucu bastırılıyorsa, o zaman tını değişiminin işlevini keşfetmekte hiçbir güçlük çekmeyiz: onun görevi *dengeyi yeniden kurmak*'tır. Fakat, tını değişimi, dengeyi dizgede bir noktada yeniden kurarsa, başka noktalarda onu koparabilir ve yeni bir değişim gereksinimini tahrik eder. Böylece bir dizi denge sağlayıcı tını değişimleri ortaya çıkmış olur..."[15] Sorun, "tını değişimi" sözcüğünün iki farklı biçimde kullanılıyor olmasıdır, ya da şöyle diyelim, burada bir değil iki tını değişiminin söz konusu oluşudur. İlki başlangıçtaki artsüremli değişikliğin kendisi ("dizgenin dengesinin bozulması"); ikincisi dizgenin değişikliği özümseyebilmesi için dönüştüğü tarz (Jakobson, "değişim" terimini açıkça bu değişiklik için kullanıyor.) Bu nedenle, bu çözüm sorunu erteliyor ve bir başka düzeye döndürüyor. Kuşkusuz bu ilk ses değişimi tarihsel olaylar, göçler çerçevesinde ya da çeşitli türlerden *physiolinguistic* yasalara göndermeyle anlaşılabilir. Fakat bizim Hollanda tarihinden verdiğimiz örnekte olduğu gibi, bu tür açıklama, farklı bir nedensel diziden alınan yabancı bir sözcüğü oluşturur ve değişimin en son zemini yine sesbilimin dışına, artsüremli ve tamamen sesbilgiselin alanı içine düşer, öylece, (Jakobson'un "ereksel" dediği) terimlerle anlamsız olarak kalır. Dolayısıyla Saussure'de örtük olan artsüremli model, yani değişimler kuramı, tarihsel değişimin karmaşık ve anlamlı bir tablosunu verebilirse de, en sonunda artsüremliliği *bir tek dizge içinde* eşsüremlilikle birleştirme temel sorununu çözemez. Aslında, daha eski evrimci modelden alınmış olan "değişim" sözcüğü, Saussure'cü modelin dış sınırlarına doğru itildiğinde gittikçe büyüyen çelişkilerinin bir belirtisi olarak kalır.

Bu çelişkinin Saussure'ün kendisinde zaten varoluşu onun en ünlü imgelerinden birine yakından bakılınca görülür: bir satranç oyunu olarak dil. İlk genişletilmiş karşılaştırma[16], "dizge" fikrini anlatmak için kullanılan apaçık bir karşılaştırmadır. Genel olarak kurallarıyla birlikte oyunun kendisi eşsüremli bir dizgedir; Perslerdeki kökenleri ya da kayıp bir fildişi satranç ta-

şının yerine bir dama pulunun konması – bu çeşitli dış olayların hiçbirinin eşsüremlilikle herhangi bir ilgisi yoktur. Ancak kuralların kendileri değiştirildiğinde, işte o zaman dizge içinde gerçek bir eşsüremlilikle karşılaşırız. Fakat ikinci açıklamada[17], satranç tahtası üzerindeki taşların birbirini izleyen konumları, evrim halindeki bir dilin çeşitli eşsüremli anlarıyla karşılaştırılır. Açıkça, birbiri ardından gelen eşsüremli durumlardan bir tür anlamlı süreklilik yarattığı için tarihsel bakımdan doyurucu olan bu benzerlik, Saussure'cü düşüncenin ruhunda hiç de öyle değildir, çünkü satranç oyununda kurallar baştan sona değişmez olarak kalır: oysa bir dilin evriminde değişen, kuralların kendisidir. Saussure bunu o kadar iyi bilir ki, sonunda kendi bulduğu bu benzetişten sıkılır: "Satranç karşılaşmasının her bakımdan dilin işleyişine benzeyebilmesi için bilinçsiz ya da akılsız bir oyuncu varsaymak gerekir" – şöyle söyleyerek tersine çevirebileceğimiz bir tümcedir bu: söylendiği gibi benzerlik, dildeki artsüremli değişimlerin bir biçimde anlamlı, "ereksel", kendi başlarına olduğunu, anlamlı bir gücün yaptığı hareketlerin sesbilgisi tarihine içkin olduğunu belirtmek ister.

2

Eşsüremli ile artsüremli arasındaki ayrım yalnızca, Saussure'ün öğretisinin birinci plana çıkmasına izin veren, bunu olanaklı kılan eylemdir. Kuşkusuz katıksız bir zıtlığa, herhangi bir türden bireşime çözülemeyen bir mutlak karşıtlar grubuna dayanması bakımından tarihsel değildir, diyalektik dışıdır. Ama biz onu bir çıkış noktası olarak alıp eşsüremli dizgenin içine girince, orada her şeyin farklı olduğunu görürüz. Burada egemen zıtlık, belli herhangi bir andaki dilbilimsel olanakların ya da gizilgüçlerin birliği demek olan *langue* [dil] ile *parole* [söz] ya da başlı başına konuşma eylemi, o gizilgüçlerin bazılarının tek tek ve kısmen gerçekleştirilmesi arasındaki zıtlıktır. Bu ayrım üzerine Ogden ve Richards'ın yorumlarını incelemek, iki düşünce dizgesi arasındaki fark hiçbir yerde bu denli göze çarpıcı bir biçimde örneklenmediği için, öğreticidir: "De Saussure

bu noktada durup, ne aradığını ya da neden böyle bir şey olması gerektiğinin herhangi bir nedeni var mı, yok mu diye sormaz kendine. Tersine, bütün bilimlerin başlangıcında yapıldığına benzer bir tarzda ilerler ve uygun bir şey uydurur – *la langue*, konuşmaya zıt olarak dil... *La langue* gibi ayrıntılı bir yapıya, hiç kuşkusuz, Dr. Whitehead'in adıyla birleşmiş olan, fakat genç bir bilim için yol gösterici bir ilke olarak tuhaf olan benzer bir Yoğun Şaşırtma Yöntemiyle varılabilirdi. Ayrıca, olanaklı araştırma erimi dışında sözel birimler icat etme yolunun, ardından gelen göstergeler kuramı için zararlı olduğu anlaşılmıştır."[18]

Böyle bir pasaj, Ogden ve Richards'ın gerçekte Saussure'de karşı çıktıkları şeyin kesinlikle bu düşüncenin diyalektik niteliği olduğunu açıklar. Anglo-Amerikan deneyciliğinin kötü alışkanlığı, aslında onun söz konusu nesneyi, ister maddi bir şey olsun, ister Wittgenstein'daki anlamıyla bir "olay" olsun, bir sözcük, bir tümce ya da bir "anlam" olsun, her şeyden yalıtmak gibi inatçı bir istek taşımasında yatmaktadır.[19] (Geriye, Locke'a kadar giden bu düşünce tarzı, sanıyorum, sonunda esin bakımından siyasaldır; Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde, düşünceyi ussallaştırmak ve evrenselleştirmek için ardına düştüğü yolları izleyerek böyle bir düşüncenin, gözlerin başka yana çevrilmesi özelliği olduğunu göstermek zor olmayacaktır; görülmek zorunda olsalardı, aklı zamanla rahatsız edici toplumsal ve siyasal sonuçlara dalmaya zorlayacak daha büyük bütünleri ve bütünsellikleri gözlemlemeden kaçınmanın bir yolu olarak parçaları ve yalıtılmış nesneleri bir yeğlemedir bu.)

Saussure'ün karşı çıkışı, biri diğeri olmaksızın kavranılmaz olan bir parça ile bir bütün arasındaki gerilimi içermesi yönünden diyalektiktir: Özdekçi olmaktan çok bağıntısal olduğu için, deneyci düşünüşün önceden gördüğü tek başına duran bir tek öğenin (örneğin "bir ifade"nin) yalıtılmasını doğrudan hedef alır. Fakat Saussure'ün "hayali yapı"sının savunması bile diyalektik olmak zorundadır, çünkü açık bir biçimde başlangıçtaki mantıksal sorun, Saussure'ün terminolojisinde değil "şey"in kendisinde verilir. Dil kesinlikle kendine özgü türden bir varlık olduğu *içindir* bu: yani hiçbir yerde hemen var değildir, hiçbir

yerde bir nesnenin ya da tözün yerini almaz, yine de düşüncemizin her anında, her konuşma eyleminde varlığını hissettirir; onu adlandıran sözcük, fiziksel nesneleri temsil eden adların düzgünlüğüyle işlev göremeyecektir. (Toplum kavramı ile koşutluk, kendini doğal olarak kabul ettiren bir koşutluktur: Adorno toplum fikrindeki çatışkıların kavramsallaştırmadaki bir başarısızlıktan çok eşyanın kendisindeki çelişmelerden nasıl kaynaklandığını göstermektedir.[20] Her durumda, bu koşutluğun kendisi, Saussure'ün modelinin de öteki disiplinlere anlamlı görünme nedenlerinden biridir.)

Karşıtlığın bir başka anlamı daha var: Ogden ve Richards'ın kavramış görünmediği, önemli yöntembilimsel sonuçlar taşıyan bir anlamdır bu. Bu yeni karşıtlık, aynı terimleri kullanmasına ve aynı temel gerçekliğin farklı bir boyutuna varmasına karşın ilkinden farklı bir karşıtlıktır; bu tür terminolojik belirsizlikler, Saussure'ün düşüncesindeki ikircimlere ve derslerle konuşmaların yapıldığı çeşitli aşamalara ve ölümden sonra ortaya çıkan bu öğretinin yarım kalmış, kusurlu dizgesel yapısına atfedilse de, ben bunu daha çok Saussure'ün çalışmalarının genel olarak bağıntısal karakterine vermeyi yeğliyorum. Yukarda da gördüğümüz gibi, dilin temel birimlerinin –sözcük, tümce, gösterge, sesbirim, dizim– tanımlanması, belli bir somut durumda bağlantının kavranmasından çok daha az önemlidir. Saussure'ün düşüncesi, Empsoncu belirsizlik gibi gerçekliği doğrulanamaz bir şeye dönüşüyor demek değildir bu, daha çok ondaki kesinlemelerin incelenen özgül bağlamlar için geçerli olması demektir. Bu anlamda, çalışmasındaki yarım kalmışlığın rastlantısal olduğunu sanmıyorum ben; herhangi bir geleneksel anlamda asla bitiremezdi bu çalışmayı: Başka birçok şeyde olduğu gibi bunda da, alçakgönüllü kişisel tavrında, kendini adadığı çalışmanın ölçülemez genişliğinde Mallarmé'ye benziyordu.

Parçanın bütünle ilişkisi, daha eski bir mantık modelini, dilin kendine özgü yapısının ortaya koyduğu yeni türden sorunların çözülmesinde artık yararlı olmayan organizma modelini yansıtıyor. Yani yeni karşıtlık biçimi, dilin kendi içersindeki çeşitli ayrışık dizgeleri birbirinden ayırmak, çözmek gibi bir işlevi yüklenecektir. Örneğin, *söz* [parole], tek başına konuşma eyle-

mi, Saussure'ün bilimi için, yalnızca her zaman ve zorunlu olarak tamamlanmamış olduğu ölçüde değil, aynı zamanda bireysel farklılığın, bireysel kişiliğin ve biçemin yeri olduğu için konu dışıdır. Bununla birlikte, *söz*'ün *dil*'le olan ilişkisini üyenin sınıfla, ya da parçanın bütünle, fiziksel olayın fiziksel yasayla ilişkisi olarak görmek, Saussure'ün kesinlikle değiştirmek istediği Yeni-Gramerciler'in olgucu modellerini yeniden ortaya koymak olurdu.

Onun bu ikileme getirdiği çözüm dâhicedir: Konuşmanın somut yapısını bir "söylem devresi" olarak, iki konuşmacı arasında bir ilişki olarak dikkate alması yönünden bu çözüme, durumsal *(situational)*, hatta fenomenolojik denebilir. Sağduyu, *dil*'in *söz*'le ilişkisinin, kendi içimizde, bireysel bilinçteki bir şey olduğunu, o sırada ağzımdan çıkmış olan dolaysız tümce ile benim tümce kurma gücüm arasında, genellikle içselleştirilmiş dilbilimsel biçimler deposu arasında bir ilişki olduğunu öne sürdüğünde genellikle unuttuğumuz şeydir bu devre. Yine de farklı bir yerde bu söylem devresini kırıp yöntembilimsel açıdan daha ilham verici bir model öne sürmek olanaklıdır. Konuşmacının *konuşma*sını onu anlayan kişinin *dil*inden ayıran Saussure'ün özgünlüğüdür bu: ona göre *söz (parole)* etken, *dil* ise edilgen boyutudur konuşmanın *(speech)*; aslında, Sovyet dilbilimci Smirnitsky'nin sezdiği gibi,[21] onun için de *dil* konuşma gücü olmaktan çok konuşmayı anlama gücüdür. Yani bütün katıksız eklemleme konuları, bütün yerel şive sorunları, yanlış söyleyiş, kişisel biçem gözden geçirilmekte olan yeni nesneden bir anda çıkarılır, farklı bir bilimin, *söz* biliminin sorunları haline gelir. *Dil*'in incelenmesi somut olarak kalır, çünkü biz herhangi bir anadil konuşmacısının anlayışının sınırlarını ve karakteristik biçimlerini çözümleyerek araştırabiliriz onu; fakat araştırma (bir tek tümce gibi) herhangi bir özel nesnenin varlığıyla zorlaştırılmaz artık, bir fizik yasasının kendi deneysel belirtisi karşısındaki durumuna benzer onun da duruşu.[22]

Bu yeni modelin kuramsal üstünlükleri, onu Durkheim'ın toplumbiliminden kaynağını almış göründüğü şeyle karşılaştırırsak, ölçülebilir.[23] Durkheim'ın, toplumsal olguların temsili yapısı üzerinde ısrarı Saussure'ün göstergeler kavramıyla bü-

yük benzerlik taşımakla kalmaz (ilerde incelenecektir); kişisel ve bireysel olanı nesnel ve toplumsal olandan ayırma girişiminde Durkheim'ın düşüncesinin itici etkisi de, biraz önce gözden geçirdiğimiz *dil* ile *söz* arasındaki Saussure'cü ayrımla tamamen uyumludur. Ancak Durkheim, araştırmasına yöntembilimsel bir temel sağlayabilmek için kolektif temsillerin altında yatan bir tür kolektif bilincin varlığını varsayar, tıpkı bireysel bilincin bireysel temsil için yaptığı gibi. Açıkça, bu varsayımsal varlık, Ogden ve Richards'ın, bir tür örgensel grubun varlığını ileri sürüşüyle Saussure'e yönelttiklerini gördüğümüz türden eleştiriyi hak etmektedir. Fakat Durkheim'ın hayali bir kolektif töze başvurması gerekirken, Saussure'ün nesnesinin, yani söylem devresinin özelliği onun, yöntembilimsel bir varsayım olarak da olsa, böyle bir tözcü yanılsamadan kurtulmasını sağlar. Ogden ile Richards'ın karşı çıkışı Saussure karşısında uygun düşmez, çünkü onun modelinin kuruluşu herhangi bir "kolektif akıl"[24] düşüncesini dıştalar ve gerçekten de dikkati tümüyle farklı ve ilgisiz yönlere çevirir. Sanırım, Saussure'cü modelin, toplumbilimciler için, Durkheim'ınkinden daha yararlı olmasının bir nedeni de budur, onun yanlış sorunlarından kaçınmalarını sağlar.

Bu modelin, yazında rastladığımız bir başka tasarıya karşı da özgünlüğünü araştırmak öğreticidir: Burada Jakobson ve Bogatyrev'in söylem devresi fikrini "Özel bir sanatçı yaratış tipi olarak Folklor"da uygulamaları, Sartre'ın *Edebiyat Nedir*'de kamunun rolünü çözümleyişinden öğreticilik yönünden farklı sonuçlar çıkarır ortaya. Sartre için, söylem devresinin öteki terimi olan kamu, yazarın kendisinde örtük olarak vardır ve mantıksal olarak, onun kendi yalnızlığının, tekbaşınalığının eylemleri olan gereç tercihlerinden ve biçemsel formülasyonlardan kaynaklanır. Ruhbilimsel bir kimlik değildir bu; ya da daha çok Sartre'ın çözümlemesi bu haliyle ruhbilimi dıştalayan bir düzeyde yapılır, çünkü bu çözümleme, bazı şeylerin uzun uzun sunulduğu, bazı şeylerinse sanki okurlar tarafından anında anlaşılacak birşeymiş gibi yalnızca şematik bir göndermeyle geçiştirildiği bir malzeme seçiminin, nasıl başlı başına, belli toplumsal özelliklere, belli aşinalıklara, belli bilgi tiplerine sahip

bir grup olarak bir okur seçimi olduğunu gösterir sadece. Onun verdiği örnek, bir iç-gruba, ya da tanış olunamayacak bir sürü sezinletmenin *(allusion)* kendilerine önce açıklanması gereken beyazlara seslendiği için, biçem ve ton bakımından açıkça değişecek olan kara yazındır. Böylece Sartre'ın modeli göreceli olarak bireysel ve Kant'çı bir modeldir, bireyin dıştaki grupla ya da toplumla ilişkisinin doğası, kendi davranışlarının ve fikirlerinin bir tür evrensellik oluşturma derecesinin iç çözümlemesiyle saptanabilir.

Öte yandan, Jakobson ve Bogatyrev, bireysel yaratının ve bireysel biçemin, kolektif ve anonim konularla yani halk masallarıyla ilişkisini araştırırlarken, Saussure'cü modeli izlerler. Halk masalında her şey, kuşkusuz, bireyle başlar, tıpkı bütün ses değişikliklerinin olması gerektiği gibi; ama bu zorunlu yaratma olgusu, öncelikle, halk yazınının en az kaçınılmaz özelliğidir. Çünkü masal, bu yazın'ın ağızdan ağıza yayıldığı düşünülürse, ağız yoluyla dolaşan sözcüğe bağımlı olmasına karşın, onu unutmayan ve başkasına aktaran dinleyicilerce kabul edildiği ana kadar bir halk masalı olmaz. Yani halk masalı için önemli an, *söz* anı, buluş ya da yaratış (orta sınıf sanatında olduğu gibi) anı değil, *dil* anıdır; ve diyebiliriz ki, onun kökeni ne kadar bireysel olursa olsun, özünde daima anonimdir ya da kolektiftir: Jakobson'cu terminolojiye göre, halk masalının bireyselliği fazladan bir özelliktir, anonimliği ayırıcı bir özelliktir.

Fakat *dil* ile *söz* arasındaki bu yeni ayrımın anlamlılığına karşın, parçanın bütünle ilişkisi sorununun, tek bir tümceyi anlayışım ile genel olarak anlayış gücüm arasındaki ilişki şeklinde de olsa, kendi içinde şu ya da bu biçimde geri döneceği açıktır. Bir başka deyişle, *dil*'in bir dizgeye eklemlendiği somut yollara daha derinden dalmak gereklidir artık.

3

Bu eklemlenmelerin doğasıyla ilgili ilk ipucunu, Ogden ve Richards'ın terminolojisini Saussure'cü eşdeğerleriyle bir kez daha karşılaştırarak bulabiliriz. Öncekiler, anlambilimci olarak

sözcüklerle simge olarak ilgilenirken, Sartre bir göstergeler dizgesi olarak dilin tanımı üzerinde ısrarla durmaktadır. Meslekten olmayan biri için ilk bakışta, bu Saussure'cü terimin, yalnızca dilbilimciler arasında değil, başka tasarılarda da ne büyük zenginlikler taşıdığını anlaması belki de güçtür. Ama bir kez daha söyleyelim, yeniliğin niteliği ancak onun değiştirdiği şeyin arka planı karşısında açıktır.

Saussure'ün gösterge tanımı şöyle: "Dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir,"[25], sonuncu terimler daha sonra yeni bir grup terimle, *signifié* ve *signifiant*, gösterilen ve gösteren'le yer değiştirmiştir. Daha ilerde, göstergenin bütünüyle nedensiz olduğuna, anlamının tamamen toplumsal uylaşıma ve kabule dayandığına, kendinde ve kendinden "doğal" uygunluk taşımadığına işaret edilmiştir.[26] Böylece, bir gösterge kavramının bu kuruluşu, onun yerini almak üzere tasarlanmış daha önceki çeşitli kuramları sanki geriye doğru okumamıza izin verir. Çünkü, şairlerin ara sıra hâlâ taze tuttukları en eskil dil kuramını, sözcüklerle şeyler arasında birbirinden ayrılmaz bir bağ olduğu kuramını, yani dilin adlar ve adlandırma olarak anlaşılışını açıkça alaşağı eder. Dilin tamamen nedensiz özelliği bir kez açıkça ortaya konunca, böyle bir içkin *(intrinsic)* ilişki sorunu diye bir şey olamaz artık. Bu eski öğretinin Mallarmé tarafından tersine çevrilişi, şiirsel bakış açısından çok daha başarılıdır: Mallarmé'ye göre, şiir eski Âdem'ce adların bir yenilenmesi girişimi olarak değil, daha çok dilin bu nedensiz niteliğine karşı tepki olarak, kökeninde tümüyle "güdülenmemiş" olan şeyi "güdüleme" girişimi olarak doğar: "Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessories, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, ellemême matérielement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute avec un sourire) que ne vaille de raison pour se considérer Dieu; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y repondant en coloris ou en al

lure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les languages et quelquefois chez un. A côté *d'ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse; quant à des alternatives lumineuses simples – *Seulement*, sachons *n'existerait pas le vers*: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complétement supérieur."[27]

Böylece göstergenin nedensizliği öğretisi, bir doğal dil söylencesini ortadan kaldırır. Aynı zamanda, dil üzerine ruhbilimsel düşünceleri de farklı bir düzleme taşır: İnsani varlıkları birbirinden ayıran şey, konuşma erki dediğimiz nispeten uzmanlaşmış ustalık ya da tanrı vergisi değildir artık, daha çok göstergeler yaratma gibi daha genel bir erktir; bununla, dilbilimden insanbilime giden krallık yolu açılmıştır.

Ama dahası da var: Anglo-Amerikan terminolojinin, "simge" sözcüğünün gücü, dikkatimizi sözcüklerle onların gerçek dünyadaki nesneleri ya da gönderenleri arasındaki ilişkiye yöneltmesindeydi. Gerçekten de, "simge" sözcüğünün kendisi, sözcükle şey arasındaki ilişkinin hiç de nedensiz bir ilişki olmadığını, ilk çağrışımda temel bir uygunluk olduğunu ima eder. Buradan, böyle bir bakış açısı için, en temel dilbilimsel araştırma görevi, gönderenlerin *(referent)* birebir, tümce-tümce aranmasından ve göndergesel olmayan terimlerin ve katıksız eylem kuruluşlarının dilden temizlenmesinden ibarettir. Bu modelin eğilip bükülmesi doğrudan temel İngilizceye, bilinen dil felsefesine ve örgütlenmiş bir disiplin olarak anlambilime götürür. Böyle bir yaklaşım saf tarihsel uylaşımın ağırlığını ve dildeki süredurumu hafife alır, aynı zamanda insani olaylarda "iletişim noksanlığı"nın ve dil engeli denilen şeyin önemini gözde büyütür.

Öte yandan, kendi terminolojisi Saussure'ü dilbilimsel göstergenin en son gönderenleri sorusundan saptırır. Onun dizgesinin kaçış çizgileri, cepheden, sözcükten şeye olmaktan çok, yana doğru, bir göstergeden ötekinedir, gösterenden gösterilene hareketindeki gibi göstergenin kendine özümlenmiş ve içselleştirilmiş bir harekettir bu. Böylece, örtük olarak, gösterge

terminolojisi, Ogden ve Richards'ta bulduğumuz simgeleştirilmiş şeylere doğru simge-dizgesinin dışındaki sabit hareketten çok göstergeler dizgesinin iç bağlamını ve anlaşılabilirliğini, özerkliğini olumlamaya yönelir. İlki nasıl sonul çalışma alanı olarak anlambilimi amaçlıyorsa, ikincisi de sonul gerçekleşmesi olarak ileriyi, göstergebilimi işaret eder.

Bütün bunların gerisindeki felsefi öneri şudur: Gerçek dünyadaki bireysel nesne ya da olayı "temsil eden" ya da yansıtan şey, pek de öyle bireysel sözcük ya da tümce değildir, daha çok tüm göstergeler dizgesi, tüm *dil* alanı gerçekliğin kendisine koşut olarak uzanır; bir başka deyişle, gerçeklik dünyasında var olan her türden düzenli yapıyla benzeşen şey, dizgesel dilin bütünlüğüdür, ve anlayışımız, birebir temel üzerinde olmaktan çok bir bütünden ya da bir Gestalt'tan bir diğerine ilerler. Fakat, kuşkusuz, tüm gerçeklik kavramının kendisinin birden sorunsallaşması için sorunu bu terimlerle sunmak yeterlidir; gerçekten de, göstergebilime göre bu sonuncusu ya birincil olarak söz edilemeyecek şekilsiz bir karmaşadır, ya da zaten başlı başına, birbirine kenetli bir dizi (eylemsel ve eylemsel olmayan) çeşitli gösterge dizgeleridir.

4

Bir bütün olarak dilbilim dizgesini meydana getirecek olan şey bu tarz bir ilişki olduğu için, şimdi, bireysel göstergelerin birbiriyle nasıl ilişkili olduklarını saptamalıyız. Çıkış noktası, kuşkusuz, sesler alanı, dilin maddi boyutu olmalıdır. Fakat Saussure'ün ve Slav dünyasında onun tinsel çağdaşlarının üzerinde ısrarla durdukları ayrımı –"katıksız" seslerle işitsel imgeler arasında, ölçülebilir fakat anlamsız titreşimlilikler *(sonority)* ile bizim için bir tür algı kalıplarına dönüşenler arasında– anımsarsak, o zaman sorunun nasıl ortaya konacağı açığa çıkmış olur. Sesler hangi noktada işitsel imgeler olur? Ses gerecinin sesbilimsel bir düzene ya da dizgeye dönüşebilmesi için ne gerekir?

Sorun böyle konduğunda kendi yanıtını da içinde taşır,

çünkü buradaki değişme gerçekte algısal bir değişmedir ve kendi içinde yalıtılmış bir şeyin atomistik, deneyci algısının, başka hiçbir şeyle bağlantısı olmayan bir ses-nesne'nin, ilişkisel türden bir algı karşısında terk edilmesini önceden varsayar: Alana karşı biçimin Gestalt algısı tarzında bir şey ya da parça ile bütün arasındaki diyalektik gerilimdir bu. Fakat bu sonuncular, bu durumda uygun formülasyonlar değildir, çünkü bu tür bir düzenlenmeyi belirleyen şey, bütünden çok karşıtla olan ilişkidir.

Gösterenin işitsel imgesi bir dizi ayrımsal *(differential)* ya da ayırıcı özelliklerden meydana gelir. Belli bir sesbirimle ilgili algımız ayrımsal bir algıdır, bu da bir sözcüğü, aynı zamanda onun bir çoğul, bir dişil sözcük ya da bir sıfat *olmadığını* kavramaksızın tekil bir eril ad olarak kavrayamayız demektir. Bu tipten eşzamanlı tanıma ve ayrımsama bilinci, en küçük anlamlı sözcük birimleriyle, yani sesbirimler ve onların kendi ayırıcı özelliklerine kadar geçerlidir.

Böylece dil algısı, işleyişi içinde, Hegel'in "belirleme olumsuzlamadır" yasasını izler; fakat onun özgüllüğünü en açık hale getiren şey, belki de, Sartre'ın içsel ve dışsal olumsuzlamalar arasındaki ayrımıdır. Dışsal olumsuzlama çözümsel düşüncede ve yan yana konmuş fiziksel nesneler dünyasında geçerlidir. Yani, bir masanın bir zürafa olmadığını söylemek doğru ama temel-olmayan bir şey söylemektir, ne masanın varlığını ne de zürafanın varlığını etkiler bu, bir başka deyişle gerçekte her ikisinin de tanımına herhangi bir katkıda bulunmaz. Fakat insan gerçekliği içsel olumsuzlamayla yönetilir; benim bir mühendis, ya da bir Çinli ya da altmış yaşında oluşum, kendi gerçek varlığıma derinden dokunan bir şey söyler. Dilde de öyle: her ses, dizgesinin öteki öğelerine bir içsel olumsuzlama ilişkisi içinde durur.

Öteki düşünce alanlarında her zaman birbirini ima etmeyen fark, ayrım ve karşıtlık kavramlarının burada, dilde bir araya düştüğünü ve tek ve aynı şey olduğunu söyleyerek, dilin kendine özgü gerçekliği tanımlanabilir. Saussure'ün düşünce hareketi belki de şöyle dile getirilebilir: dil bir nesne, bir töz değil, ama bir değerdir: yani dil bir özdeşlik, kimlik algısıdır. Fa-

kat dilde özdeşlik algısı, ayrım algısıyla aynı şeydir; böylece her dilbilimsel algı, aynı zamanda kendi karşıtının bir bilincini de aklında tutar.

Ayırıcı özellikler çok karmaşık bileşimlere varırsa da, alabilecekleri en asal biçim, bir dizi ikili karşıtlıklar biçimidir. Bu türlü karşıtlıkların en basit biçimi, aynı zamanda en derinden diyalektik olanı, varlıkla yokluk, olumlu ve olumsuz (ya da sıfır) göstergeler arasındaki bir gerilimdir; bunda, ikili karşıtlığın iki teriminden biri "belli bir özelliğe sahip olduğu için olumlu olarak kavranır, oysa öteki söz konusu özellikten yoksun olarak kavranır."[28] Burada sesbirimsel ile sesbilgisel algı arasındaki ayrım en açık bir biçimde sergilenir: ilki için, hiçbir şey var değildir (başka bir deyişle, Rusçayı dinleyen Rusça konuşmayan dinleyici, seslerin ilerleyişinde var olabilecek şeyin farkında bile değildir); ikincisi için, belirli bir yokluk işitilir, hissedilir. Tehlikede olan şey, merkezi bir boşluk çevresinde örgütlenmiş bir Gestalt olarak var-olmayış ile *(not-being)* yokluk arasındaki ayrımdır.

Belki de meslekten olmayan biri için, aklın bu tür ikili karşıtlıklara bağımlılığını, hiçbir şey, ayrımsal algılarımızın açılıp kapandığı gözle görülebilir istisna kadar iyi açıklayamaz. Yani, "fish"(balık) ve "sheep"(koyun) sözcüklerini,* önce tekil sonra da çoğul olarak hızla düşünürken, aklın içgüdüsel olarak, hiçbirinin fiziksel ya da maddesel olarak var olmadığı bir karşıtlık duygusu yarattığı hissedilebilir.

Saussure'ün dizge fikri tam pratik uygulanışını sesbilim biliminde, özellikle de Trubestkoy ve Jakobson'un çalışmalarında bulur. Aynı zamanda, belirtilmelidir ki, bir araştırma alanı ne kadar uzmanlaşmış duruma gelirse, genel dilbilim o kadar birbirinden ayrı, birbiriyle ilişkisiz birimlere parçalanma tehlikesi gösterir, Saussure'ün bir olgu olarak dilin birliği üzerindeki ısrarı da o kadar tehlikeye düşer. Bunu bir başka biçimde şöyle söyleyebiliriz: Bu tip bir ikili karşıtlıkla diyalektik düşüncede genellikle karşıtlık (zıtlık) adı altında geçen, ve daha uygun olarak çelişme diye tanımlanabilecek şey arasında bir ayrım vardır. İlki dural bir antitezdir; ikincisi gibi kendi dışına götür-

* İngilizcede bu iki sözcük hem tekil, hem de çoğuldur. [ç.n.]

mez. Bu anlamda, bir dizgenin farklı çiftler olarak kalan şeyden doğup doğamayacağı, Jakobson'un terminolojisiyle bir çiftler "yığın"ından, başsız sonsuz olumsuzlama işareti altında birbirine eklenen bir karşıtlıklar grubundan başka bir şey olup olamayacağı sorulabilir. Gerçekten de, ikili karşıtlık gibi dural bir yapının, dizge içinde, Saussure'ün çıkış noktası olan ve burada başlangıçta sorumlusu olduğu dinamikliğe bir sınır koymak için yeniden içselleştirilmiş olarak geriye dönen başlangıçtaki antitezin aldığı bir başka biçim olduğunu sanıyorum.

5

Fakat Saussure'ün dizge tanımının, henüz üzerinde durmadığımız bir başka yönü daha vardır. Şimdi tanımlanan düzey, artık, tek tek seslerin ya da ses kalıplarının değil, daha çok geleneksel dilbilgisinde sözdizim denilen şeyin, sözcüğün ve tümcenin daha büyük boyutudur. Tabii bu eski terminoloji yeterli değil artık, çünkü daha önce de gördüğümüz gibi, ne dilin akıcı doğasına uygun düşen ne de bunu açığa çıkarabilecek katıksız biçimsel bir yapı sunan sabit ölçü birimlerini, sabit şeylerle ilgili tözcü kavramları önceden varsayar. Fakat daha önce birimleri algılama tarzını (özdeşlik ve farklılık) nasıl tanımlayabiliyor da, artık bunları kendileriyle tanımlayamayacağımızı hissediyorsak, şimdi de, tümcenin, ya da konuşmanın parçalarının yeterli bir tanımının kaçınılmaz yokluğunda, onların bir arada bulunma tarzlarını, bileşimlerinin aldığı biçimleri tanımlayabiliriz.

Saussure'e göre, göstergeler ya da anlam birimleri iki tür farklı genel ilişki oluşturma eğilimindedir: dizimsel *(syntagmatic)* ve çağrışımsal (*associative*-bakışımsal olsun diye ve glosematikçileri izleyerek dizisel diyebiliriz buna). Dizim, yatay bir gruplanma, anlam birimlerinin ya da sözcüklerin zaman içinde bir ardıllığıdır. Bu nedenle tümce dizimin alacağı bir biçimdir ve onun içinde, birimleri yönęten ilişkiler, zaman içinde geriye ve ileriye doğrudur. Böylece "yansıtır" eylemi bizi geriye, bir

özneye gönderir, aynı zamanda sonul bir nesneyi de önceden sezinler; İngilizce gibi bükünlü olmayan bir dilde bir ad, bir eylemin yakında olduğunu ima eder akla.

Bununla birlikte, aynı zamanda "yansıtır" sözcüğü kendi içinde bir başka sözcüğü taşır, buna dikey boyut diyebiliriz. Çünkü bize onunla çağrışım yaptığımız öteki sözcükleri, örneğin ad olarak "yansıma"yı *(reflection)* ve aynı kök üzerinde oluşmuş başka sözcükleri de düşündürür; "saptırmak" *(deflection)* sözcüğünü ve onunla uyaklı olan ya da benzer bir iç düzenlemeye sahip olan sözcükleri; yatay bir şey olarak alınan eylemin çevresinde oluşmuş olabilen tümce ve dizim tipleri kadar sayısız yığınla başka çağrışımlar vardır.

Burada artsüremli (zaman olarak ardıl, yatay boyut) ile eşsüremli (eşzamanlı ve dizgesel olarak düzenlenmiş dikey boyut) arasındaki birincil Saussure'cü ayrımı bir kez daha görüyoruz. Ve bir bütün olarak *Genel Dilbilim Dersleri*'nde olduğu gibi iki ilişki tarzından hangisinin öncel olduğu özel sorununda da, Saussure'cü eğilim eşsüremliden, çağrışımsal ya da diziselden yana, artsüremliye ya da dizimsele karşıdır. Birincinin mantıksal önceliği modelin kendisinde zaten vardır; çünkü açıktır ki, aklın "yansıtır" gibi bir sözcüğün eylemsel, dizimsel işlevini hissedebileceği tek yol, kendi içinde bir bütün olarak tümcenin dizilerini taşıması, bu eylem işlevinin ve genel olarak çalışmasının çağrışım zinciriyle daha önceden öğrenilmiş olmasıdır.

Dizimsel boyut, bir başka deyişle, ancak onun bireysel birimlerini ayrı ayrı incelediğimizde birincil bir görüngüye benzer; bundan sonra zaman içinde bazı geçici algı modeline göre birbiri ardından düzenlenir gibi görünür. Ama gerçekte biz onları hiçbir zaman ayrı olarak algılamayız: "Eylem", her zaman dizimin kendisi demek olan daha büyük bir birliğin parçası olarak hissedilir, şimdiyse artık bir birimler dizisi değil de kendi başına bir birim olduğu için çağrışımsal düşünce içine yeniden emilir ve öteki dizimlere olan benzerliği yoluyla anlaşılır.

Söz konusu olan şey, sınırdaşlık ile benzerlik arasındaki temel ayrımdır, Locke, Hume ve Kant'ın klasik tartışmalarında örtük olarak var olan "fikirlerin çağrışımı"yla ilgili iki temel il-

kedir bu da. Bu tür ayrımlar sınıflandırıcıdır, sonunda mutlak zihinsel yasaların, aklın ve aslında beynin uygun olarak çalıştığı sonul kalıpların ve ulamların keşfini ve formülasyonunu hedefler.

Ne olursa olsun, bana öyle görünüyor ki, ikili düzenleme kuramı, biçimsel bakımdan Saussure'ün düşüncesindeki ilk çıkış noktasını, bir karşıtlık yaratma eylemi olarak yansıtıyor idiyse, çağrışımsal ve dizimsel tarzlar arasında var olan ayrım da, önce dizgenin dışında ve onun varlık haline gelişine izin verirken şimdi yeniden içselleştirilmiş olan ve eşsüremli alanın içersinde yinelenen ilk karşıtlığın içeriğini yansıtır. Artık çalışma konusu dilinkinden çok dilbilimcinin kendisinin düşünme kalıbı olduğu derecede sorunsallaşır ve biz burada Saussure'ün çıkış noktasının özgünlüğünün sonuçları sınırlamak üzere geri döndüğü anı daha açık bir biçimde kavrarız: Çünkü değişikliği en başlangıçta anlamsız ve olumsal veriden başka herhangi bir şey olarak dizge içine özümseyememe sonucunu vermiş olan tarihin ilk reddi, şimdi, sözdizimiyle de başedememe olarak dizgenin tam merkezinde yeniden üretilir.

Bir bütün olarak Saussure'ün öğretisinin ayırıcı özellikleri bunlardır, bu hızlı gözden geçirmeyi tamamladığımıza göre resmi dilbilimden burada ayrılıyoruz. Bu gerece karşı tavrımızın dilbilimcinin kendisinin tavrından tamamen farklı tipte olduğunu eklemeye gerek var mı? Dilbilimci gönderen üzerinde, çeşitli Saussure'cü öğretilerin bu adı verdiği nesne üzerinde dururken, biz kendi başına bir bütün olarak dizgenin tutarlılığıyla, başka düşünce tarzları için bir model ya da örnekseme olup olmayışıyla ilgilendik. Dilbilimciler, Saussure'ün dizgesini mantıksal sonuçlarına kadar işlettiler, aslında, baştan aşağı yeni bir dilbilimsel model önererek Chomsky ile onu tersine çevirmeye çalıştılar. Fakat biz bundan sonra özgün kuramın başka bilgi alanlarındaki öteki yaşamıyla, özellikle de yazın eleştirisi, insanbilim ve nihayet felsefe alanlarında bir model ve örnekseme olarak kurtarıcı etkisiyle ilgileneceğiz.

Notlar

1 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris, 1965, üçüncü baskı), s.157.

2 Milka Ivić'in alıntısı, *Trends in Linguistics* (Lahey 1965), s.61.

3 É. Buysens'de alıntı, "La Linguistique synchronique de Saussure" (*Cahiers Ferdinand de Saussure*, Vol. xvIII [1961], s.17-33).

4 Jean Paulhan, *La Preuve par l'étymologie* (Paris, 1953), s.12.

5 Bkz. Pieter Geyl, "The National State and the Writers of Netherlands History," *Debates with Historians* içinde (Londra, 1955), s.179-197.

6 Antoine de Maillet'e Mektup, 4 Ocak 1894, *Cahiers Ferdinand de Saussure*, Cilt xxI (1964), s.93.

7 Émile Benveniste'den alıntı, *Problèmes delinguistique générale* (Paris, 1966), s.39

8 *Genel Dilbilim Dersleri*, s.149.

9 *a.g.y.* s. 166.

10 Bkz. Ivić, *Trends in Linguistics*, s.97-100

11 *Genel Dilbilim Dersleri*, s.168.

12 C.K. Ogden ve I.A. Richards, *The Meaning of Meaning* (Londra, 1960), s.5, n.2.

13 N.S. Troubetskoy'un *Prencipes de phonologie*'sinde yeniden basıldı (Paris, 1964).

14 Bkz. Ivić, *Trends in Linguistics*, s.196-197 ve Maurive Leroy, *Les Grands courants de la linguistique moderne* (Paris 1966), s.166-167. Bu yapıtın girişindeki klasik deneme çeviride olmadığı için oradan bazı bölümleri buraya alıyorum. Onun yönteminde, ilk paragraf: "Konuşulan hiçbir sözcük, konuşanın ve dinleyenin bilincinde, onun sesçil yalıtımının insanı götürebileceği kadar yalıtılmış değildir. Söylediğimiz her sözcük kendi kavramsal zıddını kendi içinde taşır. Bu kadar da değil. Belli bir sözcüğün söylenişinde ileri fırlayan kavramsal ilişkilerin bütününden zıt olanı ya da kavramsal zıddı yalnızca bir tanedir ve en önemlisi de değildir bu. Bunun yanında, üstünde, konuşulmuş olanla kavramsal olarak az ya da çok yakından ilişkili bir yığın başka sözcük ortaya çıkar. Bunlar onun kavramsal ailesidir. Kendi aralarında ve henüz konuşulmuş sözcükle eklemlenmiş bir bütün, bir sözcük-alanı ya da bir dilbilimsel göstergeler alanı diyebileceğimiz bir yapı oluşturur..." (s.1)

Artsüremlilik sorunuyla ilgili şu paragraf: "Böyle bir yöntem tarihi ve gelişmeyi yadsımayı gerektirmez. Sırf, modern düşüncedeki aşırı tarihselcilik egemenliğine karşı bir tepki olarak Varlık'a Oluş üzerinde bir öncelik vermek yanlış olurdu. Sonsuz Oluş akımına her zamankinden doğru ve bilimsel yakınlaşma gereksinimi yine güçlü kalır, yalnızca alanların

incelenmesini Oluş'un kendisinin incelenmesiyle nasıl birleştirebileceğimiz sorusu ortaya çıkar. Eğer bir alanın yapısı, konuşmanın hareketsiz (ya da hareketsiz olarak kavranan) bir durumunun yalnızca katıksız varlığında görünür durumdaysa, eğer yalnızca dilbilimsel ya da kavramsal gruplar ve anlamların karşılıklı dayanışması düşünülüyorsa, o zaman tarih yalnızca dural anların karşılaştırması olarak, bir kesitten diğerine devamlı hareket eden, nesnesini hep bütünsel alan olarak alan, bunu hep aynı nesnenin daha önceki ve sonraki şekilleriyle karşılaştıran bir varlığa dönüşebilir. Oluş'un kendisinin gerçek akımının sonunda hangi dereceye yaklaştırılabileceği, yan yana sıralanan kesitlerin yoğunluğuna bağlı olurdu. Gerçek zamanın hiçbir zaman kendi başına kavramsallaştırılamaz oluşu, bu yöntemin bütün öteki yöntemlerle, hatta çıkış noktasını bireysel sözcükte bulan katıksız tarihsel yöntemle bile paylaştığı, aslında kınanması bile gereksiz bir hatadır..." Jost Trier, *Der Deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes* (Heidelberg, 1931), s. 13.

15 Troubetskoy'un *Principes de phonologie*'sinde, s.334. Bununla birlikte bir tını değişimi kavramının kendisi, Vries'in 1900'de yeniden keşfedişine kadar herhangi bir geçerlik kazanmadığı için, Saussure'ün eşsüremlilik kavramıyla zamandaş gibi düşünülebilir. (bkz. Gertrude Himmelfarb, *Darwin and the Darwinian Revolution* [New York, 1959] s.268 dvm.

16 *Genel Dilbilim Dersleri*, s.43.

17 *a.g.y.*, s.125-126

18 *The Meaning of Meaning*, s.4-5

19 Örneğin bkz. Wittgenstein, *The Blue and Brown Books* (New York, 1958), s.42: "Tümcenin ancak bir dil dizgesinin bir üyesi olarak anlamı vardır; bir hesap içersindeki bir ifade olarak. Şimdi bu hesabı, sanki söylediğimiz her tümceye bir arka planmış gibi hayal etmek, bir parça kâğıt üzerine yazılı ya da söylenmiş tümce yalıtılmış olarak durmasına karşın, zihinsel düşünme eyleminde hesabın orada –her şeyin bir küme içinde olduğunu düşünmek çekici geliyor bize. Zihinsel eylem, herhangi bir ustalıkla işletilen simgeler yoluyla gerçekleştirilemeyen şeyi mucizevi bir yoldan gerçekleştirir gibi görünüyor. Şimdi, bir anlamda bütün hesabın aynı zamanda var olması gerektiğini düşünme kandırmacası yok olunca, bizim ifademizin hemen yanında özel türden bir zihinsel eylemin varlığını *ileri sürmenin* bir anlamı yoktur.

20 T.W. Adorno, "Society." *Salmagundi*, no.10-11 (Sonbahar 1969-Kış 1970), s.144-153.

21 N. Slusareva, "Quelques considérations des linguistes sovietiques à propos des idées de F. de Saussure," *Cahiers de Saussure*, Cilt xx (1963), s.23-41.

22 Chomsky'nin dönüşümsel dilbilgisinin özgünlüğü Saussure'cü modelin tersine çevrilmesinden geliyor gibidir, dilbilimsel düzeneklerin yeniden *konuşma*'da ya da bireysel konuşma eyleminde yer aldığı bir tür olumsuzlamanın olumsuzlaması. Bkz. Chomsky'nin Saussure üzerine yorumları: "Böylece o, tümce oluşumunun altında yatan tekrarlayıcı süreçlerle uğraşır duruma giremez, tümce oluşumuna *dil*'den çok bir *konuşma* konusu olarak bakar görünür." (Noam Chomsky, *Current Issues in Linguistic Theory* [Lahey, 1964], p.23)

23 Bkz. W. Doroszewski, "Quelques remarques sur les rapports de la sociologie et de la linguistique: Durkheim et F. de Saussure," *Journal de psychologie*, Cilt. xxx (1933), s.82-91; ve yine Robert Godel, *Les Sources manuscrites du cours de linguistique générale de F. de Saussure* (Geneva, 1957), Ek. s.282.

24 "Esprit collectif" deyiminin, gerçek hiçbir felsefi anlamı olmadığı halde, *Genel Dilbilim Dersleri*'nde iki kez geçtiğini (s.19 ve 140) belirtmemiz de gereklidir.

25 *Genel Dilbilim Dersleri*, s.98.

26 "Doğal" sözcüğü Saussure'e ait olmayıp editörleri tarafından eklenmiştir (bkz. Leroy, *Les Grands courants de la linguistique moderne*, s. 106-108). Émile Benveniste'nin Saussure'ün simgenin "nedensiz" doğası öğretisiyle ilgili etkili eleştirisi ("La Nature du sign linguistique," *Problèmes de linguistique générale* içinde, s. 49-55) bana hep hem doğru hem de aldatıcı görünmüştür. İlişki konuşmacı için elbette nedensiz değildir, fakat çözümleyici için öyledir; gösterenin nedensiz özelliği öğretisiyse bana öyle geliyor ki, genel olarak Yapısalcılıkta temel bir kolaylaştırıcı ve işlevsel bir rol oynamaktadır (tanık, Derrida'nın iz öğretisi!), aşağıda göreceğimiz gibi, kabaca psikanalizde bilinçdışı hipotezini karşılayan bir roldür bu.

27 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* (Paris, 1945), s.363-364 [Mallarmé'nin bu çetin metni, kitapta da İngilizce çevirisi olmadan verilmiş. ç.n.]

28 Trubetskoy, *Principes de phonologie*, s.xxviii.

II
Biçimci Tasarı

Rus Biçimcilerinin biricik savları, aslında yazınsal olana inatla bağlı olmaları, "yazın olgusu"ndan herhangi bir başka kuramlaştırma biçimine sapmayı inatla reddetmeleridir. Böylece, dizgesel düşünmelerinin sonul değeri ne olursa olsun, yazın eleştirisi ancak onların başladığı yerden başlayabilir; onlara yapılan Marksist saldırıların çoğu da, örneğin Trotsky'nin ve Bukharin'inki gibi, bu ilk yöntembilimsel sağlamlığı hiçbir zaman yadsımamıştır.[1]

Saussure'cü dilbilimcilerin yaptığı gibi Biçimciler de içkin olanın *(intrinsic)* yalıtılmasıyla, özgül çalışma nesnelerinin öteki disiplinlerinkinden kurtarılmasıyla, Jakobson'un *literaturnost* (yazınsallık) dediği şeyin dizgesel incelenmesiyle, yazın öğesinin kendisinin öne çıkarılmasıyla işe başladılar. Bu süreç, önceden zorla kabul ettirilmiş özel tipten herhangi bir içeriği öngörmemesi, daha çok deneysel olarak tek tek sanat yapıtlarının öne sürdüğü özgül egemen öğeleri tanımaya çalışmasıyla zaten diyalektik bir süreçtir; yapıtın ve aslında dönemin öteki öğeleriyle ancak karşılıklı ilişki içinde başarıyla tamamlanabilecek olan bir tanıma sürecidir bu. Dolayısıyla, yapıtın merkezi öğelerinin böyle bir tanımı ilişkisel ya da işlevsel bir tanımdır ve bu öğenin ne olmadığı kadar ne olduğunun, söz konusu yapıttan neyin çıkarılmış olduğunun bilincinde olmaya bağlıdır tamamen. Yani Biçimcilerin inceleme konusu olay örgüsü *(plot)* ya da imge-yapısı olabilir, fakat ondokuzuncu yüzyıl romancılarının yapıtlarının başına kısa özetler *(epigraph)* koyma alışkanlığı ya da onların karakterlerinin ad listesi de olabilir: göze çarpan, kendini ön plana çıkaran, kendini ısrarla algı alanına sokan herhangi bir başlama noktası. Yöntem, bu yolla kendisini, fazla mekanik uygulaması hakkında uyarmakla başlar.

Saussure'cü dilbilimcilerde de olduğu gibi, Rus Biçimcilerinin ilk hareketleri olumsuz olmak zorundaydı ve yazınsal diz-

geyi asli olmayan öteki dış dizgelerden kurtarmaya yönelikti. Bu saldırılar ve polemikler üç genel kategoriye ayrılabilir: (1) bir felsefi bildiri ya da felsefi içerik taşıyıcı olarak yazın fikri üzerine olanlar; (2) yazını genetik olarak ya da bugün diyebileceğimiz gibi artsüremli olarak (kaynakların incelenmesi yoluyla yaşamöyküsel olarak, vb) çözümlemeye çalışanlar: Alexander Veselovsky'nin halk masallarından çeşitli motiflerin kökenlerini dini ritüellerde ve ilkel inançlarda göstermeye çalışması gibi, burada yapıt yazınsal olmayan bir bakış açısından çözümlenmiş ayrışık öğelere çözülür;[2] ve son olarak (3) bu durumların belki de en "yazınsal" olanına karşı polemikte, yazın yapıtını bir tek tekniğe ya da bir tek ruhbilimsel tepiye *(impulse)* ayırma eğilimi – burada Biçimcilerin aklında, "şiiri, imgelerle düşünme" olarak alan Belinsky'ninkine benzer bir formül vardı.

(Dar bir anlamda bu üçüncü hedef, Biçimcilerin, Simgeciliğin etkisindeki bir önceki kuşağa saldırılarının bir parçasıdır. Fakat daha geniş bir tarzda diyalektik olmayan bütün yazın araştırmalarına, Sokrates-öncesi felsefe kadar naiflikle, yazınsal görünümün çoğulluğu altında sonul ve değişmez bir öğe yalıtmaya çalışan bütün yazınsal çözümlemelere karşı yöneltilmişti: yazının sonul özü, ister ironi ya da eğretileme olsun, paradoks ya da peripety*, gerilim, *Erhabenheit*, "yüksek ciddiyet," ya da benzeri olsun.)

Amerikan Yeni Eleştirisi, bu üç polemik amacından yalnızca ilk ikisini paylaşır. Çoğu kez Biçimcilerle karşılaştırıldıklarına göre, bazı temel ayrılıkları anımsamak yerinde olur. Bu iki hareket, ondokuzuncu yüzyılın geride kalmasıyla birlikte yazınsal ve felsefi iklimdeki daha genel bir tarihsel değişimi yeterince açıklıkla yansıtır. Çoğu kez Olguculuğa karşı bir tepki olarak tanımlanan bu değişme, içinde oluştuğu ulusal ve kültürel durumun bileşimine göre ve daha genç yazarların başkaldırdığı egemen ideolojinin karakterine göre değişir.

Yani, hem Amerikan hem de Rus eleştiri hareketleri büyük bir modernist yazının çağdaşı iken, her ikisi de kısmen bu yazına kuramsal haklılık sağlama girişimi olarak ortaya çıkmışsa

* *peripety* ya da *peripetheia*. Bir yazın yapıtında koşullarda ve durumlarda beklenmeyen ani değişme [ç.n.]

da, Biçimciler kendilerini hem sanatta hem de siyasada devrimci olan Mayakovski'nin ve Klebnikov'un çağdaşı olarak buldular, oysa Amerikan Yeni Eleştirisinin en etkili yazınsal çağdaşları T.S. Eliot ve Ezra Pound idi. Bu demektir ki, avangard sanatla sol kanat politikası arasındaki bildik yarılma, evrensel değil yalnızca yerel, Anglo-Amerikan bir olaydı.

Yalnız başına bu bile, iki hareket arasında daha derin bir tarihsel ve kültürel ayrılmanın yansımasından başka bir şey değildir. Yeni Eleştiri, Irwing Babbitt ve Charles Maurras gibi kılavuzların peşinde İngiliz Romantisizmini ve köktenci geleneği açıkça reddetti ve model olarak Metafizik şiire, Şövalye şiirine döndü. Bununla birlikte Biçimciler, Puşkin ve onun kuşağının eleştirisinin yararcı ve toplumsalcı geleneğine saldırmakla kalıp ikinciyi, kendi yazınsal çözümleme ve yeniden değerlendirmelerinin karakteristik tipi için ayrıcalıklı bir konu olarak ayırdılar. Dolayısıyla Biçimciler, Rus yazınındaki bu büyük oluşturucu dönemi reddetmekten çok kendi amaçları için sahiplenme eğilimindedirler; yazınsal olduğu kadar politik ayaklanmalarla tanınan, büyük yazarların çoğunun, vaktinden önce doğmuş Dekabrist başkaldırıya, "Rus tarihinde, Petersburg Senatosu'nun önündeki meydanda o ünlü duruş"a, yakınlık duyduğu bir dönemdir bu.[3]

Bu tür bir duygusal yakınlığın yazınsal eleştiri için de biçimsel sonuçları var: Yeni Eleştirinin elindeki ayrıcalıklı anlatı modelleri, Elizabeth dönemi draması ve Dante'nin *Commedia*'sıydı. Bu yüzden, onlar için anlatının özgül sorunları daha uygun bir biçimde sözel ya da şiirsel sorunlarla karışmış ve bulanık durumdadır: çözümlenen şey, bir karakterin şiirsel konuşmaya ulaşma ya da Dante'de bir durumun ya da bir yazgının birden bir tek dizede tamamlandığı ve kristalleştiği andır. Oysa Puşkin, yalnızca koşuğun kendisinin ve bir tür şiirsel düzyazıya çevrilişinin değil, aynı zamanda kendi doğalarında mevcut biçim yasalarını izleyen, birbirinden tamamen farklı iki yazın tarzının, hem modern Rus şiirinin hem de modern Rus öykücülüğünün yaratıcısıdır. Bu nedenle Puşkin örneği, Biçimciler için ikili bir ders olarak her zaman vardır: Şiir ve düzyazı anlatımı kesinlikle farklı yasaları izler; fakat bir başka anlamda bu yasa-

ların, yani şiirsel dil ya da sözdizimi yasası ile düzyazı anlatımı ya da olay örgüsü yasasının, bütünüyle bambaşka dizgeler de olsalar, koşutluk ve benzerlik oluşturduğu düşünülebilir. Ne olursa olsun, bütün bu tarzlarda, onların tarihe karşı tutumlarında, yazın tarihine karşı tutumlarında, sonuçta anlatım ve olay örgüsü demek olan bu içsel yazınsal artsüreme karşı tutumlarında, Biçimcilerin, Amerikan Yeni Eleştirisinden çok daha olumlu ve diyalektik bir tutuma sahip oldukları görülebilir.

Rus Biçimcileri, bir tek konuma, bir tek yazınsal öğretiye sahip gibi düşünülemez; ama yapıtları ortaktı ve zaman içinde bir gelişim birliğine sahiptir. Tomaşevski: "*Opojaz* [Şiir Dilini İnceleme Derneği], hiçbir zaman bir üye listesi, bir toplantı yeri, yasaları olan düzenli oluşmuş bir topluluk değildi. Ama en üretken yılları boyunca, bir tür kurul biçiminde bir örgüt görünümüne sahipti, Victor Şklovski başkan, Boris Eyhenbaum onun yardımcısı, Yuri Tinyanov sekreterdi,"diyor.[4] Öteki yazın okulları Alman Romantikleri ya da Gerçeküstücüler gibi Opajaz da kendi kolektif birliğini haklı göstermek için bir *Geselligkeit* öğretisi geliştirmiş gibidir. Şklovski'nin kendisinin, benzeri birleşme ve oluşma anlarında öteki yazın hareketlerinin yöneticileriyle, Pound, Friedrich Schlegel ve Breton'la ortak çok şeyi var: bir çekirdeği oluşturan verimli fikirler, entelektüel arsızlık ve bir tür olarak parçanın *(fragment)* yüceltilmesiyle sonuçlanan parçalı bir artistik gösteri birliği: ister Schlegel ve Gerçeküstücülerin canlı yaşantıya dair devamlılık göstermeyen görüşü gibi açıkça, ister *Kantolar*'ın ideogramatik uygulamasındaki gibi örtük olarak, Şklovski'nin tek-tümceli paragrafları ve ayrışık anekdot ve gereçlerin bilinçli olarak birbiri içine sokulması. Aynı zamanda, Opojaz fikri ya da Biçimci eleştiri grubu dar ve yanlış yola sürükleyici bir fikirdi, çünkü Şklovski, Mayakovski ile daha sonra da Eisenstein'la yakın çalışıyordu ve öteki Biçimcilerle birlikte, yazınsal uygulamaları Biçimci fikirleri yansıtan "Serapion Kardeşler topluluğu" romancılarıyla sıkı işbirliği içindeydi. Yani Biçimciliğin somut bir yazınsal olgu olarak sonul değerlendirilmesi onu, Amerikan Yeni Eleştirisininki gibi katıksız eleştiren öğretiden çok, Alman Romantikleri ya da Gerçeküstücülük gibi gerçek yaratıcı hareketlere yakın getirecektir.

Şklovski'nin kendi öğretisi, hem Rus Biçimciliği için çıkış noktası hem de onun kendi iç çelişkilerinin kaynağıdır. Tutarlı bir yazın kuramının, Şklovski'nin başlangıçtaki katkısı olmadan nasıl olanaksız olduğunu, ama aynı zamanda nasıl ancak üzerinde Şklovski'nin kişiliğinin bıraktığı belli izlerden kurtulma pahasına sonunda işler duruma gelebildiğini göreceğiz.

1

1. Kuramın ilk görevi özellikle yazın olgusunun kendisinin soyutlanmasıdır. Şklovski'nin en önemli kitabının adı, *Düzyazı Kuramı*, bir manifesto görevi görür: Bir şiir kuramı daha önce geliştirilmiş olduğu için, amaç, yeni bir başlangıç yapmak, şiir üzerine bulunmuş olan şeyleri daha önce keşfedilmemiş bir alana, yani öyküye ve romana uygulamaktır. Şiir kuramı şiirsel dilin günlük konuşma dilinden mutlak ayrılmasına dayanmaktaydı, Mallarmé'nin karakteristik bir ekonomik figürle formülleştirdiği bir ayrımdı:

"Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou demettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains."[5]

Biçimciler, şiirsel konuşmanın birçok yönden günlük dil karşısında, kendine özgü yasalarının yönettiği, hatta aslında çoğu kez farklı bir şekilde söylenen bir lehçe tipi olarak durduğunu göstermekle başladılar (sessiz *e*'nin çıkarılışında, *Comédie française*'de sözcük başındaki *h*'nin soluklanmasında olduğu gibi). Bunun daha derinde anlatmak istediği şey, şiirin günlük dilin yalnızca özelleşmiş bir parçası olmayıp kendi başına bütünsel bir dilbilim dizgesi oluşturduğudur.

Anglo-Amerikan eleştirisinde, yazın dilinin sıradan dilden

ayrılmasında kullanılan model, ussallığın doğasına ilişkin bir önvarsayıma dayanır ve bilisel (ya da göndergesel) konuşma ile coşkusal konuşma arasındaki ayrıma döner. Dolayısıyla sanatın ve bilimin görece değeri üzerindeki bitmek bilmez, yararsız tartışmalar, bilime, terminolojisinin de zoruyla kesin sınırlar veren bu başlangıç noktasında örtük olarak bulunur.

Bununla birlikte, bilgikuramının değer yitirmesiyle, ussalla usdışı, biliselle coşkusal arasındaki ayrım bir zamanlar olduğu kadar mutlak görünmüyor artık. Görüngübilim ve görüngübilimden ortaya çıkan varoluşçu düşünce, bu ayrımı yapay bir ayrılma olarak reddediyor ve başlangıç noktasını kesinlikle bilinç eylemi kavramında görüyor, bu anlamda hem coşkular hem de fikirler bu dünyada-var-olma'nın değişik biçimleridir. Gerçekten de, varoluşçuluğun eğiliminin daha çok somut yaşantılar olarak, katkısız bilginin soyutlanmasından uzak, coşkuya ve duyguya (Heidegger'in *Stimmung*'u) doğru olduğu söylenebilir.

Yani daha eski bir bilgikuramsal felsefe, kendi gelişme hızı içinde, bilginin önceliğini ima etme ve öteki bilinç tarzlarını coşkunun, büyünün ve usdışının düzeyine indirme eğilimi gösterirken, görüngübilimsel düşüncenin kendi yapısında var olan eğilim, bunları daha büyük bir birlikte, dünyada-var-olma (Heidegger) ya da algılama (Merleau-Ponty) birliğinde yeniden birleştirmektir. Biçimci dil düşünceleri bu tür bir felsefe atmosferinde anlaşılmalıdır.

2. Bir lehçe olan bir şiirsel dil, dikkati kendine çeken bir dildir, böyle bir dikkat de dilin kendisinin tam da maddi niteliğinin yeniden algılanması sonucunu verir. Biçimcilerin kendi kuramlarını geliştirecekleri bu yeni model, bu yüzden, alışkanlık ile algı, mekanik ve bilinçsiz edim ile dünyanın ve dilin yapıları ve yüzeylerinin aniden bilincine varılması arasındaki zıtlığa dayalıdır. Geleneksel bir eylem ve düşünce zıtlığı, kılgısal ve algısal zıtlığın ötesine geçen böyle bir zıtlık, kanıt zorunluluğunu, dünyada-var-olma'nın somut bir tarzı olan yazından, bilimlerin soyutlamalarına döndürür.

Şklovski'nin, nesnelerin tanış olmaktan çıkarılması, yabancılaştırılması (*ostranenie*), algının bir yenileşmesi olarak yaptığı

ünlü sanat tanımı, derin etik içermeleri olan bir ruhbilimsel yasa şeklini alır. Şklovski'nin açıklamada Tolstoy'un günlüklerinden örnek olarak alıntıladığı pasaj, onun arada bir gerçek metafizik ya da etik konum alışı gibidir: "Bir odayı temizliyor, ortalıkta avare avare dolaşıyordum, sedire yaklaştığımda onun tozunu alıp almadığımı anımsayamadım. Bu hareketler alışılmış ve bilinçdışı hareketler olduğundan anımsayamazdım, bunun anımsanmasının olanaksız olduğunu hissettim –yani, tozunu almışsam ve bunu unutmuşsam– yani, bilinçsiz olarak yapmışsam bu işi, o zaman yapmamış olmamla aynı şeydi bu. Eğer bilinçli biri seyrediyor olsaydı, o zaman durum saptanabilirdi. Ama hiç kimse bakmıyor idiyse ya da bilinçli olarak bakmıyor idiyse, eğer birçok kişinin karmaşık yaşamları bilinçsiz olarak sürüyorsa, o zaman bu türlü yaşamlar hiç yaşanmamış gibidir."[6] Bu bağlamda sanat, bilinçli yaşantıyı onarmanın, yenileştirmenin, donuklaştırıcı ve mekanik davranış alışkanlıklarını zorla aşmanın (Çek Biçimcilerinin daha sonra *automatisation* diye adlandıracağı) ve kendimize, var olan tazeliği ve dehşeti içinde dünyaya yeniden doğma olanağı sunmanın bir yoludur.

Fakat bu türlü katkısız ruhbilimsel yasalar, burada da belirttikleri gibi, Biçimcilerin saldırdıkları Potebnya'nın yasalarının (eğretileme olarak sanat, enerjinin sakınımı olarak eğretileme) tamamen aynı değildir; ikincilerin bir içeriği vardır, oysa Şklovski'nin onların yerine koyduğu ruhbilimsel mekanizma yalnızca bir biçimin sınırlarını çizer. Yeni *ostranenie* kavramı alışkanlık haline gelmiş algıların doğası, yenilenecek algılar hakkında herhangi bir şey ima etmek istememektedir. Onun eleştiri için kendine özgü yararlılığı, (eğretileme gibi) herhangi bir şekilde özel bir yazınsal öğeye, ya da özel bir türe öbürleri üzerinde öncelik vermeksizin, bir süreci bütün yazın için geçerli olarak tanımlayışında yatmaktadır.

Tamamen biçimsel bir kavram olarak *ostranenie*'nin, Şklovski'nin kendi kılgısal eleştirisinin paradoksal zenginliğini –özellikle bu bir tek düşünce üzerine yapılan sonsuz sayıda çeşitlemelerden biraz daha fazla– açıklamaya büyük ölçüde yardım eden dikkate değer üç üstünlüğü vardır. Birincisi, daha önce de gördüğümüz gibi, başkalaştırma *(defamiliarization)*, yazını,

katkısız yazınsal dizgeyi, bütün öteki sözel tarzlardan ayırt etmenin bir yolu olarak iş görür. Böylece yazın kuramının ilk planda ortaya çıkmasına izin veren yardımcı bir eylem görevi üstlenir.

Fakat aynı zamanda yazınsal yapıtın içersinde bir hiyerarşinin kurulmasına da izin verir. Sanat yapıtının sonul amacı –yani algının yenilenmesi, dünyayı aniden yeni bir ışık altında, yeni ve daha önce görülmemiş bir tarzda görme– önceden verildiği için, yapıtın öğeleri ve teknikleri ya da araçları (*priyomy*) şimdi tamamen bu amaca doğru düzene girmiştir. İkincil araçlar, Şklovski'nin terminolojisinde, her şeyden önce yenilenmiş algıya izin veren temel araçların dürtüsü olur çıkar. Örneğin Tolstoy'un *Kholstomer*'inde, toplumsal yaşamın birçok yönü, birden kaba ve doğadışı olarak görülür, alışılmışın bu temel başkalığına, insan gözüyle değil bir atın gözlerinden gözlemlenen öykünün bakış açısı neden olur.

Son olarak, *ostranenie* kavramının, yeni bir yazın tarihi kavramının ortaya çıkmasına izin vermek gibi üçüncü bir kuramsal üstünlüğü daha vardır: Bu, idealist tarih özelliğini taşıyan bir geleneğin alttan alta devamlılığı kavramı değil, bir dizi ani kesintiler, geçmişle kopuşlar olarak bir tarih kavramıdır: bunda, var olan her yeni yazın, hemen bir önceki kuşağın egemen artistik ölçütleriyle ilgisini kesme olarak görülür. Malraux'nun *Sessizliğin Sesleri*'nde öne sürdüğünden farklı olmayan bir sanat tarihi modelidir; şu farkla ki, Malraux'nun kuramı yaratım ruhbilimi ve birbirini izleyen her kuşağın kendi ustalarına karşı tepki gösterme gereksinimi çerçevesinde dile getirilirken, Biçimciler bu kesintisiz değişimi, bu artistik devamlı devrimi, bir zamanlar çarpıcı ve tazeyken daha sonra bayatlayan ve önceden görülmemiş ve görülemeyecek tarzlarda yeni ile değiştirilmesi gereken artistik biçimin doğasında mevcut olarak görüyordu.

Aynı zamanda, Biçimci model bu kesintisiz değişim varsayımından daha karmaşıktır ve Jakobson'un artsüremli dilbilim modelinden farklı olmayan bir değişmeler ve yeniden düzenlemeler gibi karmaşık bir sistemi içerir. Yazınsal evrim, egemen ve var olan ölçütlerden bir kopma değildir yalnızca; aynı za-

manda yeni bir şeyin yüceltilmesi, ya da o zamana kadar popüler ve ortamalı olarak düşünülen biçimlerin, o zamana kadar yalnızca eğlence ve gazetecilik âleminde geçerli minör biçimlerin yazınsal saygınlığa yükseltilmesidir (detektif öykülerinin Robbet-Grillet'nin romanı haline gelişini düşünün). Şklovski'nin ünlü bir imgesini kullanarak söyleyelim, bir satranç oyununda atın hareketi gibi alışılagelmişin dışında bir harekettir bu. Ünlü bir cümlesinde şöyle söylüyor Şklovski: "Bir yazın okulunun bir başkasıyla tasfiyesinde, kalıt alınan şey babadan oğula değil, amcadan yeğene geçer."[7]

Böylece, temel *ostranenie* kavramından bütün bir yazın kuramı oluşur, önce katkısız yazınsal dizgenin yalıtılmasıyla; ikinci olarak, bu eşsüremli dizgede kullanılmakta olan çeşitli ilişkilerin bir modeliyle; ve son olarak, demin gördüğümüz gibi, bir eşsüremli dizgeden öbürüne aktarılan değişme türünün çözümlemesinde artsüreme dönüş yoluyla. Şimdi de bu sonuçları, özellikle de zaman ve tarih sorunuyla ilişkileri yönünden değerlendirelim.

2

1. Algının yenilenmesi olarak sanat düşüncesinin yalnızca Biçimcilere özgü olmadığını, modern sanatta ve modern estetikte herhangi bir yerde şu ya da bu değişik şekilde bulunabileceğini ve yeninin önceliği ile uyuşma içinde olduğuna işaret etmemiz gerekir. Örneğin Proust, Madame de Sévigné'nin mektuplarını izlenimci ressam Elstir'in teknikleriyle karşılaştırırken Madame de Sévigné'nin biçemini şöyle tanımlar:

"Balbec'te, onun, algılarımızı önce nedenleriyle açıklamaktan çok algılarımızın düzenini izleyerek, nesneleri bize nasıl Elstir'le aynı şekilde gösterdiğini fark ettim. Fakat o öğleden sonra trende ay ışığı üzerine mektubu yeniden okurken bile: 'O dayanılmaz isteğe daha fazla karşı duramadım, hiç gerekli olmadığı halde, bütün bonelerimi giydim, peçelerimi taktım ve havası kendi odamdaki kadar tatlı alış veriş merkezinde dolaşıyorum; binlerce hayal buluyorum, siyah ve beyaz keşişler, rahi-

beler, yere rastgele saçılmış gri ve beyaz çeşitli kumaşlar, kefenlere sarılıp ağaçlara yaslanmış adamlar, vb.' Kısa bir süre sonra Madame de Sévigné'nin *Mektuplar*'ının Dostoyevski'gil yanı diyeceğim şey büyüledi beni (çünkü ressam, karakterlerini nasıl çiziyorsa o da görüntülerini aynı şekilde çizmiyor mu?)"[8]

Soyut anlayışın (neden-sonuç yoluyla bir açıklama) bir tür zayıf algı yerine koyma olduğu, bir şeyin tamamen entelektüel bilgisi ile onun gerçek, kendiliğinden, görsel yaşantısı arasında bir tür karışma olduğu içermesi, hiç kuşkusuz, Proust'un romanının bütün yapısının temelidir. Aynı zamanda, modern dünyadaki, hayatın soyutlaştığı, akıl ve kuramsal bilginin bizi şeylerle ve dünyayla gerçek bir varoluşsal temastan ayırır hale geldiği gibi genel bir duygunun bir parçasıdır. Bu yalnızca yazında değil eleştiride de geçerlidir: Örneğin Proust yukardaki pasajda yalnızca söylediklerinde değil, fakat bunu söyleyiş tarzında da Biçimcilere benzer. Madame de Sévigné'yi Dostoyevski ile karşılaştırmak daha başından başkalaştırmadır; aynı şaşırtıcı ifade, onun biçemini bize sanki ilk defa olmak üzere, yeni ve tamamen görülmemiş bir ışık altında gösterir.

2. Fakat algılanmış olan nesneleri incelediğimizde, onların genellikle iki gruba ayrıldıklarını görürüz. Örneğin, Swift, tekniğini Gulliver'in Brobdingnag'lar arasındaki küçültülmüş cüssesiyle çalıştırırken, karakterine aşağıdaki gözlemleri yaptırır: "İtiraf etmeliyim ki, bugüne kadar hiçbir Nesne onun o korkunç Göğsünün Görünüşü kadar iğrendirmemiştir beni, meraklı Okuyucuya onun Büyüklüğü, Şekli ve Rengi hakkında bir Fikir verebilmek için onun neyle karşılaştırılabileceğini söyleyemem. İki metreye yakın dışarı fırlamıştı, Çevresi beş metreden az değildi. Meme Başı benim Başım Büyüklüğündeydi, hem onun hem de Memenin Rengi, Noktalar, Sivilceler ve Çillerle öyle değişmişti ki, hiçbir şey ondan daha mide bulandırıcı olamazdı: Çünkü kadını Yakından görüyordum, Emzirmeye daha uygun bir durumda oturuyordu, bense Masanın üzerinde duruyordum. Bu bana sırf bizimle aynı Büyüklükte oldukları, kusurları ancak bir dev Aynasında görülebildiği için bize o kadar güzel görünen bizim *İngiliz* Bayanlarımızın güzel Tenlerini düşündürdü: o aynada Deneyimle anlarız ki, en düzgün ve en

beyaz Tenler pürüzlü ve kaba, kötü renkli görünür."[9] Böyle bir algı, aslında doğanın kendisiyle bağıntı kurmanın bir yoludur, doğa karşısında tiksintisinde ve korkusunda, insan yaşamının kendisinin bedensel durumları üzerine dikkatimizi çektiği şeyde nispeten metafizik bir görüş oluşturduğu söylenebilir.

Bununla birlikte, aynı dönemde ve özellikle Fransa'da benzeri başkalaştırma yazın teknikleri daha çok farklı politik ve toplumsal amaçlara uygulanıyor. Montesquieu'nün *İran Mektupları*'nda XIV. Louis'nin saltanatının çöküş yıllarında onun sarayını ziyaret eden İranlıları anımsayalım, sarayın daha acayip ve umulmayan yönlerini dışardan, önyargısız görürler. Aynı şekilde, Voltaire'in *felsefi öyküler*'inde, uzay dışından ya da yeni dünyanın el değmemiş ormanlarından gelen çeşitli ziyaretçiler, Avrupa yaşamının yapısal acayipliklerinin kavranması ve kaydedilmesi için yeterliden fazla birer aracı olduklarını gösterirler. Bununla birlikte, Bruyère'in zaman olarak biraz daha erken, aşağıdaki pasajı bu tür başkalaştırmanın en çarpıcı örneği sayılabilir: "Kara, kurşun renkli güneşten yanmış kırlara dağılmış, kazdıkları ve yatıştırılmaz bir inatçılıkla altını üstüne getirdikleri toprağa bağlı, dişi ve erkek bazı yırtıcı hayvanlar görülür; bir tür açık seçik sesleri vardır bunların, ayağa dikildiklerinde bir insan yüzü sergilerler, aslında insandırlar. Geceleri inlere, kara ekmek, su ve köklerle yaşadıkları mağaralara çekilirler; öteki insanları yaşamak için tohum ekme, toprağı sürme ve hasat kaldırma gibi yorucu işlerden kurtarırlar, böylece ekmiş oldukları ekmekten yoksun kalmamayı hak ederler."[10] Modern Fransız yazınında köylülerin ilk açık betimlemelerinden biri olan bu dehşet verici metin, dikkatimizi artık insan yaşamının doğal ve metafizik koşullarına değil, daha çok savunulması olanaksız toplumsal yapısına yöneltir, doğal ve ebedi bir şey olarak kabul eder hale geldiğimiz, bu yüzden de başkalaştırılmayı açık açık isteyen bir şeydir bu. *Ostranenie* tekniklerinin toplumsal yaşam görüngülerine bu uygulanışı genel olarak tarihsel bilinçliliğin şafağıyla çağdaştır.

Kuşkusuz bu iki biçim, metafizik görüş ve toplumsal eleştiri, bizim burada yaptığımız kadar karşılıklı olarak birbirini dışlayıcı değildir; çoğu kez, Sartre'ın *Bulantı*'sının sunduğu son ve

çarpıcı örnekte olduğu gibi, birbiriyle ilişkilidir ve her ikisinin de örneklerini görürüz.[11] Fakat her eğilimin, kendi çıkarı için ötekini özümsemeye çalıştığı açıktır. Örneğin, bu erken dönem romanında, Sartre'ın burjuva toplumunu eleştirisinin gücü, bütün insan yaşamının saçmalığına değgin, ağırlıklı bir şekilde metafizik ve apolitik olan görüşüyle körletilmiş olur. Bununla birlikte hiçbir tarzın, bir tanım olarak, Şklovski'nin yazın kavramıyla tamamen uyuşur olmadığı aynı derecede açıktır; çünkü her ikisi de, ister metafizik isterse toplumsal olsun, belli bir içerik tipinin önceliğini ima eder. Şklovski için bu sonuncusu, mümkün olan herhangi bir yoldan görüşün yenilenmesi için bahaneden başka bir şey değildir: Örneğin, Swift'in insanlardan nefreti, onun her cümlede görülen somut teknik etkilerinin "dürtü"südür yalnızca; Voltaire'in ve Montesquieu'nün toplumsal ironisi de öyle; Sartre'ın ontolojisi de. Öncelikler terse dönmüştür; her şey –kişilik, toplumsal bilinçlilik, felsefe– yazın yapıtının ortaya çıkışına izin vermek için vardır.

Bununla birlikte, sorunu bir başka koyuş yolu vardır; Şklovski'nin kuramını aynı adı taşıyan Bertolt Brecht'inkiyle karşılaştırmak ise özellikle öğreticidir: "yabancılaştırma efekti" kuramı (Almanca *Verfremdung* sözcük olarak, Şklovski'nin kavramının Rusça eşdeğeri gibi, yabancılaşma anlamına gelir). Brecht'in kuramının özgünlüğü, toplumsal ile metafizik arasındaki karşıtlığı yeni bir tarzda aşmış olması ve onu tamamen farklı bir şekilde göstermesiydi. Brecht için birincil ayrım şeylerle insani gerçeklik arasında değil, doğa ile imal edilmiş ürünler ya da toplumsal kurumlar arasında değil, daha çok dural ve dinamik arasında, değişmeyen, ebedi, tarih-dışı olarak algılanan şey ile zaman içinde değişen ve temelde tarihi özellikte olan şey arasındadır. Alışkanlık etkisi bizi şimdi'nin sonsuzluğuna inandırmak, içinde yaşadığımız şeylerin ve olayların herhalde "doğal", yani devamlı olduğu duygumuzu güçlendirmektir. Brecht'çi yabancılaştırma efektinin amacı, bu yüzden sözcüğün tam anlamıyla politik bir etkidir; Brecht'in defalarca üzerinde durduğu gibi, sizin doğal olduğunu düşündüğünüz nesneler ve kurumların gerçekte yalnızca tarihsel olduğunu size fark ettirmektir: değişikliğin sonucu, bunlar bundan

böyle kendileri de değişebilir hale gelir. (Marx'ın ruhu, *Feuerbach Üzerine Tezler*'in etkisi açıktır.) Aynı zamanda, bu gerçek tarihsel görüş, o zamana kadar görünüşte kesintisiz metafizik algıların kendileri üzerine döner, onlara bir nedenden çok bir sonuç ağırlığı verir. Yani, bu bağlamda, Swift'in yukarıya aldığımız pasajı cinsel isteğin toplumsal çirkinleşmesi sonucu olacak ve güzel ten vb tercihinde onun toplumsal karakterini yansıtacaktı.

Şklovski'nin öğretisi, yazınsal değişikliği, her zaman ve her yerde aynı olan tekdüze bir düzenek olarak görmekle, hiç kuşkusuz, yazınsal üretimin mevcut durumuna bağlı kalır (çünkü belli bir noktada, gerçekten de göz önünde tutulması gereken yalnızca bir değişim vardır), fakat sonunda aynı zamanda artsüremi yalnızca görünüşe dönüştürmekle ve biçimlerin değişiminin gerçek tarihsel farkındalığını zayıflatmakla son bulur. Yine de, daha önce gördüğümüz gibi, dikkatimizi yapıtların tarihinden algının kendisinin tarihine çevirirsek, tek tek sanat yapıtlarının gidermeye, defetmeye çalıştığı mistifikasyonun ya da algısal duyarsızlığın özgül tiplerini ve belirli tarzlarını açıklamaya çalışırsak, gerçek tarihi Şklovski'nin modeline döndürmek zor değildir.

3

Sorunun, bizim dışsaldan çok içsel artsürem diye adlandıracağımız şeyi içeren bir başka boyutu daha vardır. Yazında başkalaştırmanın çeşitli somut tarihsel örneklerinin zaman içinde anlamlı bir biçimde birbirini izlemesi sorununun yanı başında, bir tek sanat yapıtı içersinde başkalaştırma tekniğinin, olayların ve nesnelerin zaman içinde hareketi ve değişimiyle ilişkisi sorunu vardır. Böylece şiir ve düzyazı arasındaki zıtlık, bir tek eşsüremli imgenin yabancılaştırılması ile bir olaylar dizisinin ya da kısaca olay örgüsü veya anlatının ele alınışı arasında bir ayrılık olarak yeniden ortaya çıkar.

Şklovski için iki sürecin, temel mekanizmalarında değil yalnızca etkinlik alanlarında farklı olduğu görülecektir. Her iki-

si de –bir nesnenin algılanması ve bir eylemin algılanması– zamanda bir oyalanmayı, bütün yönlerde bir tür ele almayı ve yavaşça evirip çevirmeyi içerir: "Aşkın kendisinden bir *Aşk Sanatı* meydana getirmiş olan Ovidius neden zevkimizi acelesiz, ağır ağır almamızı öneriyor bize? Sanatın yolu dolambaçlı bir yoldur, ayaklarınız her taşı hisseder, geriye ve ileriye kıvrımlar yapan bir yoldur. Sözcük sözcükle birlikte gider, bir yanağın bir başka yanağa sürtüşünü gibi bir sözcük bir başka sözcüğe sürtünür. Sözcükler sözcüklerden ayrılmıştır ve bir tek karmaşa, bir çikolata dağıtıcısının saçtığı bir çikolata çubuğu gibi fırlayan, kendiliğinden söylenmiş bir ifade yerine bir sözcük, ses olarak, tamamen eklemli bir hareket olan bir sözcük doğar. Benzeri bir biçimde, bale hissettiğiniz bir harekettir, daha doğrusu, sizin öylece hissetmeniz gereken şekilde yapılandırılmış bir harekettir."[12]

Böylece olay örgüsü başkalaştırma teknikleri ile lirik teknikleri, makrokozmosun mikrokozmosa benzemesi gibi, birbirinin benzeridir. Ya da şöyle diyelim, dille ve cümleyle dolaylı bir eğretilemede, Yapısalcılarda belirtik olacak bir eğretilemede, herhangi bir nesneyi yeniden görmenin temel yolu "nesneyi yeni bir anlam dizisine, bir başka kategoriye ait olan bir kavramlar dizisine yerleştirmek"tir.[13] Bu, adı bir kenara bırakıp nesneyi kendi deneysel hareketsizliği içinde betimlemekle yapılabilir; ya da onu alışılmamış bir açıdan, uzak bir mesafeden göstermekle; ya da Swift'in yukarda alıntıladığımız pasajında olduğu gibi mikroskobik olarak; birçok el kol hareketiyle ya da *Tristram Shandy*'deki temel eylemle yapılan ağırlaştırılmış bir gösteride olduğu gibi; nesneyi farklı bir nesneyle yan yana koyup birincinin daha önce hiç bilinmeyen özelliklerini keskin bir biçimde ortaya çıkarmakla (Pound'un ideogramları); alışılmış neden-sonuç beklentileriyle oynayarak (Sartre'ın fantastik yazını çözümleyişinde olduğu gibi); ve buna benzer şekillerde.

Bu tekniklerin hepsi değilse de çoğu, anlatısal olay örgüsüne aktarılabilir, o zaman, başlıca başkalaştırma kategorileri, erteleme, adım adım bileştirme *(composition)* (örn. eylemin episotlara parçalanması), çift olay örgüsü kurma (ayrışık anekdot ve öykülerin araya sokulması da içinde), ve son olarak da "hileyi,

oyunu gösterme" (okurun dikkatini bilerek temel anlatı tekniklerine çekerek: daha önce saydıklarımızdan biraz farklı bir sınıftır bu, gelecek bölümde ayrıca duracağız bunun üzerinde) gibi şekillere dönüşür.

Bu kategorilerin ve tekniklerin, sinematografik terimlerle yeniden formüle edildiğinde –kurgulama, almaşık kurgu vb çok bilinen şeylerdir bunlar– yabancılıklarını ne derece yitirdiklerine işaret edip etmemekte ikircikliyim. Önce, bir başkalaştırma kuramını eski, daha bilinen terminoloji ile yeniden ortaya atma girişiminde daha baştan yenik düşme tehlikesi vardır; ikincisi, bu kavramların asıl kaynağı olan Eisenstein'ın kuramsal düşüncelerinde, tam tersi olacağına, uzun süre birlikte çalıştığı Viktor Şklovski'den etkilenmesi gibi bir olasılık vardır. Bir anlatı biçimi olarak filmlerle koşutlukta asıl önemli olan şey, biçimle içerik arasında önceden var olan bir ayrılık bulunduğunu ima etmesidir. Filmin "fable"ı (öyküsü) önceden verilir: birinin düşüncesidir, uyarlanacak bir kitaptır, ya da daha önce yapılmış çekimlerdir. Daha sonra düzeltilir, seçmeler yapılır, uygun dizilişte bir araya getirilir. Bir "teknik" fikrinin akla getirdiği bu ilk iç ayrılmanın eninde sonunda Şklovski'nin genelde anlatı ile yapabileceği şeyi sınırlandırıp sınırlandırmadığını kısaca görelim.

Sorun, Saussure'cü dilbilimle ilişkili olarak ortaya çıkan sorundan farklı değildir. Şklovski'nin temel yazınsal birlikle, dilde gösterge gibi bir şey çerçevesinde yeteriyle uğraşabildiğini görmüştük. Ona göre, alışılmış bir algının aniden yenilendiği an işte bu andır; bir şeyi, ona değgin daha eski bir düşünce tarzımızla bir tür algısal gerilim içinde taptaze görür, aynı anda hem özdeşliği hem de farklılığı yaşarız. Fakat gösterge sorunundan sonra sözdizimi sorunu gelir; özellikle de Lukács'ın, anlatının zamanın kendisiyle ve somut tarihle temel uzlaşma yolumuz olduğu düşüncesini aklımıza getirirsek, soru pek de boş bir soru değildir.

2. Olay örgüsü sorunu, tekniklerin ya da yolların yukardaki gibi bir bir sayılmasıyla çözülmez. Geride bunların düzenlenmesi, örgütlenmesi gibi ikincil ve daha zor soru durmaktadır, kısacası, sanat yapıtının bütünlüğüyle ilgili en son soru:

"Bir öykünün *eksiksiz* olarak bizi çarpması için gerekli olan nedir?"[14] Bir başka biçimde koyarsak, herhangi bir olay örgüsü kuramı için temel gereklerden biri, onun, olay örgüsüne girmeyen şeyi, eksik olan şeyi, işlemeyen şeyi ayıracak, ortaya koyacak bir aracı olması gerektiğidir. Yeterli bir tanımlama, olumlu olduğu gibi olumsuz da iş görebilmelidir, tıpkı üretici dilbilgisi *(generative grammar)* kuramının, gerçek tümceler üretmek kadar tümce-olmayanları reddetmesi gerektiği gibi.

Bu bağlamda Şklovski'nin, Le Sage'ın *Diable boiteux*'lerindeki bitmemiş fıkralar (anecdote) gibi öykü olmayan şeylere dikkati, açıklayıcıdır; çünkü bu bizim, hangi versiyonların bütünlenmiş gibi geldiğini, hangilerinin başarısız hissi verdiğini anlamamız için aynı fıkra malzemesinin farklı versiyonlarını denememize izin verir. Böylece, örneğin Gogol'ün *Ivan Ivanovich & Ivan Nikiforovich*'ine son bir çevresel manzara resminin eklenmesi, Lesage'daki bir fıkra kadar amaçsız görünebilecek şeyi tamamlar. Gerçekten de, bana öyle geliyor ki, Kenneth Burke ya da Yvor Winters'ın[15] geliştirdiği niteliksel ilerleme gibi kavramlar ancak bu şekilde yalnızca sınıflandırıcı kavramlar ya da ahlaki yargılar olmaktan çıkar ve gerçek yapısal değer kazanır.

Fakat çeşitli başkalaştırma yolları sözcüklerin beklenen ya da beklenmeyen bağlamlarla ilişkisine benzeseydi, eğer anlatısal diziliş genelde bir tümce gibi bir şey ise, Şklovski için bütünlenmiş anlatının, işleyen ve bir hedefi olan öykünün sözcük oyununa benzer olduğunu söylemek daha doğru olurdu. Çünkü düğümün atılması ve çözülmesi iki sözel dizinin cinasta rastlaşması gibidir. Tersten popüler kökenbilim gibidir, Şklovski ise bir sürü ilkel öykünün nasıl popüler kökenbilimin bir biçimi olarak ortaya çıktığını gösterir (filancanın, adını nasıl aldığı, vb). Aldatıcı önbililer ya da vahiyler ("Krezüs Perslere saldırırsa, güçlü bir imparatorluk yıkılacaktır!"), iki ayrışık dizinin bir bileşimi olarak akla çekici gelen beklenmeyen çözümlerinde benzeri bir işleve sahiptir; birçok peri masalı da bu çizgiler boyunca kurulur (bir bilmecenin beklenmeyen çözülüşü, gerçekleştirilemez bir görevin yerine getirilişi). En soyut düzeyde, bu tür olay örgüsü-çözülüşü, aniden ve beklenmeden birliğe yeni-

den bağlanan bir çoğulluk (en azından iki anlam dizisi) görünümü olarak tanımlanabilir: bununla birlikte etkin bir sözcük gibi görünen "beklenmeyen" sözcüğü, aslında tanımla birlikte daha önceden verilmiştir, çünkü önce ilk direnişe, ilk çoğulluğa inandırılmamız gerekir ve bu noktada bundan bir birlik çıkaran herhangi bir el çabukluğu çaresiz beklenmeyecektir bizce.

Bununla birlikte, çözümün eksiksiz açıklanması zorunluluğu yoktur: "Özel bir biçim, 'olumsuz sonlu' öykünün biçimidir. Fakat önce bu terimi açıklamak isterim. *Stola, stolu* sözcüklerinde *a* ve *u* seslileri bitimleri, *stol* kökü ise gövdeyi oluşturur. Yalın tekilde *stol* sözcüğünde bitim yoktur, fakat ad çekiminin öteki biçimleriyle karşılaştırıldığında bu bitim yokluğunu bir durumun göstergesi olarak kavrarız: bir 'olumsuz biçim' diyebiliriz buna (Fortunatov'un terimidir bu) ya da Baudouin de Courtenay'ın terminolojisiyle bir 'sıfır derece'. Bu olumsuz biçimleri kısa öyküde, özellikle de Maupassant'ın kısa öykülerinde çok sık görürüz. Örneğin: bir anne köyde büyütülmüş olan gayri meşru çocuğunu ziyaret eder. Kaba saba bir köylü olmuştur oğlan. Kadın üzüntü içinde oradan kaçar ve nehre düşer. Onun kim olduğunu bilmeyen oğul sandala atlar ve cesedi çıkarır. Öykü burada biter. Okur bilmeden öyküyü mutlaka bir 'son'u olan geleneksel öykü temeline karşı bir şey olarak kavrar. Ayrıca (fakat bir savdan çok bir düşüncedir) Flaubert zamanındaki Fransız töre romanı *(novel of manners)* bu tamamlanmamış eylem tekniğini çok sık kullanır (*L'Éducation sentimentale*'de olduğu gibi)."[16]

3. En zengin Biçimci araştırmalardan biri olarak inceleyebileceğimiz, Vladimir Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı yapıtı, olay örgüsünün çözümlemesi gibidir. Propp'un ilk uyarımı Şklovski'ninkinden farklı değildir: halk masallarındaki yalıtılmış içeriğin ele alınışına, özellikle de Aarne'nin motiflerin sınıflandırılması sistemine[17] karşı çıkar: bu sistemde masallar başat karakterlerinin hayvanlar, canavarlar, sihirli figürler, gülünç figürler vb oluşlarına göre birbirinden ayrılır. Belli bir öykünün, söz konusu figür bir kurt, bir ejderha, bir büyücü kadın, bir canavar, hatta herhangi bir nesne olsun, aynı olabileceğini göstermede güçlük çekmez.

Böylece Propp yatay ve dikey arasında bir ayrım getirir,

bu, bir yandan Saussure'cü dizimsel ve çağrışımsal kategorilere, öte yandan Şklovski'nin ana teknik (gerçek başkalaştırma) ile dürtü arasındaki ayrımına benzer biraz. Öykü çizgisi, bir dizi soyut işlev gibi düşünülür; çeşitli işlevlerin aldığı biçim –belli bir karekterin ya da bir manzaranın aldığı şekil ve kimlik, ya da engellerin doğası– temel değildir ve içeriğini kültürel ve tarihsel bağlamdan alır. Baba Yaga karakteri Rus dinleyicisinin gözünde kötülüğün yeterli bir haklı gösterilişi olduğu kadarıyla, dürtü kavramı gibidir, oysa bir başka kültürden dinleyiciler bunu daha doğru olarak bir ejderha, bir dev ya da buna benzer bir şey olarak anlardı.

Propp'un temel öykü çizgisine, bir on iki ton dizisini ya da Yapısalcı eğilimleri sezinletecek, beyin hücrelerinin içine kopyalanmış karmaşık bir şifreyi anımsatan bu uzun sarmallı epizotlar molekülüne daha yakından bakalım. Esas masal kurbana verilen bir zararla ya da önemli bir nesnenin yokluğuyla başlar. Böylece daha başlangıçta, en son sonuç verilmiştir: yapılacak şey, zararın ödetilmesi ya da eksik olan şeyin edinilmesidir. Kahraman, kendisi kişi olarak bu işe karışmamışsa, bu işi yapmaya çağırılır, tam bu anda iki anahtar olay meydana gelir.

Vericiyle (bir kara kurbağa, bir kocakarı, sakallı yaşlı bir adam vb.) karşılaşır, yeterli tepki yönünden onu sınayan verici (örneğin, nezaket yönünden) büyülü bir şey verir (bir yüzük, at, palto, aslan), bunlar, katlanacağı sıkıntılardan başarıyla geçmesini sağlayacaktır onun.

Daha sonra, tabii, onu belirleyici savaşın içine çeken kötü adamla karşılaşır. Fakat asıl hikâye olacak gibi görünen bu olay, yeterince paradoksal bir biçimde, yeri doldurulmaz değildir. Değişik bir yol vardır, kahraman elindeki nesne yardımıyla en sonunda uygun şekilde çözebileceği bir dizi görev ya da iş karşısında bulur kendini. Propp bu iki dizilişin karşılıklı dışlayıcı karakterinin altını çizer: ya bir kötü kişi ya da bir dizi görev, ama aynı zamanda ikisi değil.[18]

Masalın daha sonraki kısmı bir dizi geciktirici oyundan çok daha fazlası değildir: eve dönmekte olan kahramanın izlenmesi, sahte bir kahramanın masala katılma olasılığı, son bir şekil değiştirmeyle ikincinin maskesinin indirilmesi, kahramanın

evlenmesi ve/veya taç giymesi. Propp'un kendi araştırması bu temel olaylar zincirinin kurulmasıyla son bulur, buraya kadar deneysel bir buluştur bu ve var olan bir olgunun gücüne sahiptir.[19] Bununla birlikte, belli bir öykünün tamamlanmış olduğunun nasıl belirleneceğini hedeflemiş olan resmi bir bakış açısına rağmen, daha genel birkaç sonuç çıkarmak hiç de güç olmayacak sanıyorum.

Kuşkusuz, daha önce işaret ettiğimiz gibi, öykünün sonlanması daha önceden başlangıcında örtük olarak vardır (zarar, ziyan → bunun ödetilmesi, eksiklik → bunun kapatılması), öyle ki, öykünün kendi sonuna kadar ilerlemesi, sonra durması yeterli görünebilir. Bununla birlikte, bu soyut şema öykünün ya da anlatılan olayın şeması değil, arzuya erişmenin şemasıdır. Bu şekliyle ancak bir öykü-olmayan-öykü olacağını görmek için, arzuya-erişmenin anlatılmış ya da nakledilmiş bir şey olarak anlamsızlığı, nerdeyse genelleştirilemez özelliği üzerinde düşünmek yeter; arzunun yapısı bir öykü haline gelmenin gerekli bir önkoşulu olabilirse de, yeterli değildir bu.

Bu noktada, Arthur Danto'nun A olaylarının belli bir durumunun nasıl olup da B olaylarının belli bir durumuna dönüştüğünün "nedensel" açıklamasının bir biçimi olarak tarihsel anlatı tanımını anımsayabiliriz. Kullanılan nedensel açıklama tipi yalnızca çeşitli tarih tipleri ya da türlerinin sınıflandırılmasında önemlidir: *theodicy*,* vakayiname, etik tarih, ekonomi tarihi, büyük adamların yapıp ettikleri olarak tarih, vb. Anlatılan olayların ağırlık merkezi değişim olgusunda değil, değişimin açıklanmasında, bir durumdan ötekine hafifleyen orta dönemde bulunmaktadır (Danto açıkça bunu diyalektik sürece benzetmektedir.)[20] Bu ışık altında, verdiğimiz soyut halk masalı şemasında neyin eksik olduğu açık hale gelir: verici. Dolayısıyla verici, öyküde tanımlanan değişimi açıklayan, onun anlatılmasını ilginç kılacak yeterince bakışımsız bir güç sağlayan, bu yüzden de öncelikle öykünün "öykülülüğünden" sorumlu olan öğedir. Yani, masalın doyuruculuğu ve bütünlüğü, kahramanın sonunda prensesi kurtarabilmesinden değil, daha çok bunu yapması

* Theodicy: Kötülük karşısında Tanrı'nın iyiliğinin ve her şeye gücünün yettiğinin savunulması [ç.n.]

için kendisine verilen araç ya da şeyden (kendisine büyücüye söylenecek doğru sözü fısıldayan bir kuş, kendisini kuleye çıkaran sihirli bir giysi, vb) gelir. Öyküde ilgimizi çeken şeyin ne'den çok nasıl olduğunu söylemekten biraz öte bir şeydir bu : Propp'un buluşunun ima ettiği şey, her Nasıl'ın (büyülü kişi ya da şey) daima bir Kim'i (verici) gizlediği; öykünün yapısında herhangi bir yerde gizli bir aracının insani kimliğinin durduğudur; hatta vericinin daha mantıksal dürtüde gizlenmiş olduğu daha karmaşık biçimlerde bile.

Başlangıçta kahramanın hiçbir zaman tek başına galip gelecek kadar güçlü olmadığına işaret ederek bir verici'nin varlığının gerekliliğini bir başka yoldan belirtebiliriz. Bir ilk var olma yoksunluğu çeker: ya yeteri kadar güçlü değildir, yeteri kadar yürekli değildir ya da gücüyle ne yapacağını bilemeyecek kadar safdil ve cahildir. Verici bu temel ontolojik zayıflığın tamamlayıcısıdır, tersidir.

Bunun içindir ki halk masalında, kahramanın öyküsünde, bir Öteki ima edilir, ama pek de onu bulmayı umduğumuz yerde değil: bir yakut, bir şölen ya da başka herhangi bir arzu edilir nesneyle değiştirilebileceği için, prenses şeklinde değil (aslında arzu edilir bir nesneden biraz daha fazla bir şeydir o, kösnül güzellik ile olası varlık ve gücün bir bileşimi); kötü kişi biçiminde de değil, bunun nedenlerini kısaca gözden geçireceğiz. Anlatısal masalın temel kişilerarası ve dramatik ilişkisi, bu yüzden ne doğrudan bir aşk ilişkisi, ne de nefret ya da çatışma ilişkisidir, daha çok kahramanın, vericinin dış-merkezli figürü ile bu yanal ilişkisidir.[21]

Nihayet, kötü kişi sorununa geldiğimizde, bana öyle geliyor ki, çözüm Propp'un yorumlamaksızın üzerinde durduğu iki dizgenin dengesinde ve karşılıklı birbirini dışlamasındadır; bunun içermesi şudur: Bir tek görüngünün iki kipiyle, aynı temel durumun iki yüzüyle uğraşıyoruz, bunlar ya bilinçli bir etmenden gelen kötücül tehditler ve zararlar şeklini, ya da bir dizi zor ve şaşırtıcı görevler şeklini alabilir. Kişilerarası yarış ya da çalışma: Sartre'ın *Diyalektik Aklın Eleştirisi*, bir kıtlık dünyasının birincil gerçekliğini yansıtan bu dengenin bir ipucunu vermektedir sanıyorum bize; içinde kendi temel gereksinmele-

rimi çalışmadan yerine getirememekle kalmayıp, varlığımın başkalarının varlığına bir tehdit olduğu bir dünyadır bu.[22] Kıtlık dünyasının temel bir Manişeizmi vardır, Ötekinin benim karşımda birincil bir düşman olarak belirmesine neden olan, bu kıtlıktır. Yıpratıcı çalışmanın ve yabancıya ya da genel olarak Ötekine duyulan nefretin ve düşmanlığın karşılıklılığı ve aslında eşitliği, masalların anlatı dizilişinin yansıttığı şeydir. Bu bağlamda Ernst Bloch'un, mitler savaşçıları ve rahipliği yansıtırken, masalların yoksul sınıfların anlatı ifadeleri olduğu düşüncesini yeniden anımsamakta yarar var.[23] (Açıkça, daha karmaşık, daha ayrıntılı sanat yapıtlarında daha karmaşık bileşimler olanaklıdır. Örneğin, ortaçağ romansında, bir dizi görevin ve Öteki ile savaşımın almaşık dizilişi yarışma kurumunda bir araya gelir.)

4. Göstermeye çalıştığım şey, belli bir işlevler grubunun deneysel keşfinin, biçim olarak, bütünlenmiş anlatı olarak halk masalının yeterli bir açıklamasını oluşturamayacağıdır.[24] Tıpkı Saussure'deki dizimsel yoğunluğun, tümcedeki işlevlerin yatay dizilişinin nasıl çağrışımsal ya da eşsüremli boyut içine yeniden emilme eğiliminde olduğunu gösterişimiz gibi –bu boyut içinde bir tümce, belli bir sözdizimsel oluşumun ya da birimin öteki sayısız olası belirtilerinden yalnızca biri olarak anlaşılıyordu– burada da, anlatılan olayların artsüremli dizilişi, anlatının sözdizimi her nasılsa eşsüremli bir yapı içine yer değiştirmedikçe, öykünün ya da halk masalının gerçek bir yasası olamaz gibi görünüyor. Propp'un yukarda verdiğimiz daha çok Hegel'ci çözümlemesinin hedeflediği şeydir bu – tek tek olayları, ötekilik ya da çalışma gibi temel bir düşüncenin çeşitli belirtilerine indirgemek, sonunda da bu düşünceleri, hepsinin kısmen eklemlendikleri merkezi bir kavrama indirgemek; öyle ki, başlangıçta zaman içinde bir dizi olay olarak görünen şey, sonunda kendi kendine eklemlenme sürecinde tek bir sonsuz kavram olur çıkar.

Bu nerdeyse uzamsal birlik, Şklovski'nin olay örgüsü çözümlemelerinde ve onların altında yatan o başkalaştırma fikrinde, farklı bir biçimde örtük olarak zaten vardı. Başkalaştırma, başlangıçta, lirikten ya da en azından lirik algılardan türe-

miş bir yöntemdi ve onun olay örgüsüne uygulanmasında nispeten daha dural köklerinin izleri hâlâ durmaktadır.[25] Yalnızca önceden var olan şeyler –nesneler, kurumlar, bazı birimler– başkalaştırılabilir; tıpkı başlangıçta bir adı olan şeyin o tanıdık adını birden yitirip karşımızda bütün o şaşırtıcı yabancılığıyla belirişi gibi. Şklovski'nin Tolstoy'da bulduğu bu tekniğin sayısız örneği, bu yüzden, bir biçim olarak roman hakkında herhangi bir şey söylemez gerçekten, çünkü bunlar parça parça ve dural algılardır, Tolstoy'un toplumunda geleneksel olarak verili olan şeye dayanır. Böylece operanın, ancak ona geleneksel bir kurum olarak aşina olmamız koşuluyla ve onu öylece kabul ettiğimiz için garip, olasılık-dışı, gerçek-dışı olduğu gösterilebilir. *Ostranenie*'nin bütün öteki olası nesneleri için de aynı şey: savaş (Stendhal, Tolstoy), evlilik (*Kreutzer Sonatı*), orta sınıf görgü kuralları (*Bulantı*), çalışma (Chaplin'in *Asri Zamanlar*'ı). Bu nesneler için adlara sahip oluşumuz, bizim onları zaten, önceden bölünmez bir bütün içinde, zamanla ilişkisiz, şu ya da bu türden nesneler olarak düşündüğümüzü gösterir.

Böyle eşsüremli düşünce kendini gizlice geriye, artsüremin incelenmesine yeniden sokmuş olur. Sanıyorum bu nedenle de Şklovski'nin yöntemi bu sıfatla romanı ele alamaz, ancak kısa öyküye uygulanabilir. Şklovski, romanı yalnızca *syncretic* bir biçim olarak, yapay bir amalgam olarak düşünebilmişti. Bu bakımdan, *Don Quijote* üzerine inceleme özellikle açıklayıcıdır. Bu incelemede Şklovski, *mit*'i, *Don Quijote*'nin kendisinin "felsefi içeriğini" yıkmakla başlar işe. Romanın, bu figürü yansıtmak üzere var olmadığını inandırıcı bir biçimde gösterir bize; daha çok, olay örgüsünün bir arada tutmak ve birbiriyle ilişkisiz fıkralar *(anecdote)* ve oluntular *(episode)* toplamı haline dönüşecek olan şeye bir birlik sağlayabilmek üzere Don Quijote figürü yaratılmış ve geliştirilmiştir. (Bu yüzden biz de buna benzer bir biçimde Hamlet'in çılgınlığının, Shakespeare'in ayrı ayrı kaynaklardan gelen olay örgüsü çizgilerini apaçık yüzeyel bir birlik içinde tutabilmek için tasarlanmış bir teknik araç olduğunu söyleyebiliriz; böylece içeriğe benzeyen şey bir dürtü olur çıkar.) Bunun doğru olabilmesi, Şklovski'nin bütün gücüyle karşı çıktığı genetik eleştirinin gücüyle olanaklıdır: çünkü *Don Quijo-*

te'nin köklerinin, "yapı"sının, birliğiyle ve onu bütün bir şey olarak hissettiren şeyle herhangi bir ilişkisi olması zorunlu değildir.

Propp'un incelemesinin jenerik bir boyuttan yoksun olduğunu söyleyerek bunu biraz farklı bir şekilde koyabiliriz. Halk masalının biçimini, onun temel "yasalar"ını, halk masalı olmayan öteki biçimlere dayanarak tanımlama olanağını hiçbir yerde içermez; ya da hatta, yasaları olan bir biçim kavramının karşısına, yapı olarak ondan yoksun olan bir biçim kavramını koymaz. Lévi-Strauss, *Mythologiques* dizilerinde, tam mit ile bir başka şey arasındaki sınır çizgisi üzerindeki anlatı nesneleriyle, "kendi oluşum ilkeleri"nden zaten boşalmaya başlamış olan nesnelerle uzlaşmak gereksinimini hissederken daha önemli bir iş yapar. "[Bu tür anlatı özdeklerinin] yapısal içeriği dağılmıştır. Gerçek mitlerin güçlü dönüşümlerinin zayıflarıyla yer değiştirmiş olduğunu görürüz şimdi... O zamana kadar açıkta işlev gördüğünü gözlemlediğimiz toplumbilimsel, astronomik ve anatomik yasalar şimdi yüzeyin altına kayar; yapıysa yavaş yavaş parçalara bölünür. Bu düşüş, zıtlıklar yalnızca birer tekrar haline geldiğinde; zaman içinde birbirini izleyen, fakat hepsi de aynı kalıp içinde oluşmuş oluntulara dönüştüğünde başlar. Tekrarlamanın kendisi yapının yerini aldığında bu iş tamamlanır. Bir biçimin biçimi olan tekrar, yapının kendisinin son nefesini alır. Söyleyecek başka bir şey kalmadığı ya da çok az şey kaldığı için, mit ancak kendini tekrarlayarak yaşamasını sürdürür."[26]

Lévi-Strauss'un, dönüşümü geçicilik duygusunun kendisindeki daha geniş bir geçişle ilişkilendirmesi dikkat çekicidir. Katı bir biçim olarak mitin, böylece, yılın ya da mevsimin daha uzun ritimleri içinde dile gelen bir güneş dönemselliğinin yansıması olduğu ortaya çıkar; oysa mitin dağılması, parçalanması, daha kısa bir ay zamanı, aylık hatta günlük ritimleri gösteren bir zaman haline gelişle ölçülebilir. Buna Lévi-Strauss'un romana olduğu kadar, onun artsüremli bir biçim olarak ortaya çıktığı tarihsel (ya da "sıcak") topluma da düşman olduğu gözlemini eklediğimizde, o zaman bana öyle geliyor ki, eşsürem ile mitin ya da halk masalı, artsürem ile romanın belirsiz biçimsel

çözümleri arasındaki ilişkinin daha yeterli bir tablosunu oluşturabiliriz.

Bir biçim olarak romanın, önceden tanımlanamayan ya da gerçekte bir başka yoldan söz edilemeyen geçici bir deneyimle temasa gelmenin bir yolu olduğunu –bunda şimdilik Lukács'ın *Kuram*'ının ruhuna Şklovski'inkinden daha bağlı olarak– kendiliğinden varsayabiliriz. Başka bir deyişle, gerçek bir romanda söz konusu temel konunun herhangi bir adı olamaz; başkalaşmanın gerçekleştirilebileceği daha önceden mevcut herhangi bir geleneksel töz olamaz. Bir başka biçimde koyarsak, biz ancak başkalarının başına gelen şeylere bir ad verebiliriz; kendi yaşanmış deneyimimiz, kendi varoluşumuz, zamanın geçişine değgin kendi duygumuz, tümüyle herhangi bir dış ya da nesnel yolla görülebilir olamayacak kadar yakındır bize; bunlar anlatı olarak romanın ayrıcalıklı nesnesini oluşturur, çünkü bu tür karşılaştırılamaz, adsız, biricik yaşantı ve duyguların anımsatılmasıyla aynı şeydir bu.

Dolayısıyla, bir biçim olarak romanın inceden inceye geliştirilmesini yöneten daha önceden mevcut yasalar yoktur: Her biri farklıdır, boşlukta bir sıçramadır, biçimin buluşuyla eş zamanlı bir içeriğin bulunuşudur. Öte yandan, kısa öykünün ya da mitin veya masalın, yasaları araştırma nesnesi olabilecek olan özgül ve belirli tipten bir içerik özelliği taşıması bundandır. Yani yasa bir anlamda eşsüreme bağlıdır; kısa öykülerin ya da halk masallarının, varoluşu iki dizge arasında ani bir rastlantıya döndürüşlerinde, bir tür, zamanla ilişkisi olmayan ve nesne-benzeri bir birliğe sahip olduğunu görmüştük: çoğulluğun birliğe çözünmesi ya da bir tek arzunun yerine getirilişi. Bu demektir ki, öykü olmayanı kolayca tanıdığımız, bir biçim olarak öykünün içsel yasalarına denk düşemediği yerde (tıpkı tümce olmayan şeyi tanıdığımız gibi), romanın bu anlamda zıddı yoktur, çünkü trajedi ya da komedi gibi, lirik ya da epik gibi, halk masalı ya da kısa öykü gibi bir tür değildir o; dünyada var olmayan romanlar bir evrenselin örnekleri değildir, mantıksal ve çözümlemeliden çok tarihsel bir tarza göre birbiriyle ilişkilidir. (Romanın, yasaları olan alt-çeşitlemeleri –örneğin, polis romanlarını ve tarihi romanları düşünüyorum– genel

bir eğilimin gösterisinden çok evrimsel gariplikler ve çıkmaz sokaklardır.)

Artsüremli bir görüngü olarak roman ile eşsüremin bir cisimleşmesi olarak masal arasındaki temel farkı ifade etmenin bir başka yolu, "Kompozisyonun Felsefesi"nde, Şklovski'nin yapıtı ayraç içine alma yöntemiyle pek çok ortak tarafı olan Poe'nun öğrettiklerini anımsamak olurdu: Poe'ya göre, lirik şiir ve kısa öykü kendi özleri içinde kısa olmalı, bir tek sayfaya sığmalı ya da bir saatlik okumadan daha az sürmelidir; bu da rastlantısal değil temel bir gerekliliktir. Bir anlamda her ikisi de zamanı aşma, biçimi olmayan zamansal bir ardıllığı yakalayıp sahiplenebileceğimiz bir eşzamanlılığa çevirme yollarıdır; eğer bu açıdan, roman kabul edilemez ise, vaat ettiklerini göz önüne seren gerçek zamanın sonsuz beklentisi nedeniyledir.

Fakat Şklovski'nin kısa öykü araştırmaları bir roman kuramı için bütünüyle yararsız değildir. Romanın olumsuzlaması gereken şeyin ne olduğunu gösterirler bize; romanı fıkradaki ilk başlangıç noktasına üstün gelme ve onu aşma yolu olarak görmemize yardım eder. Böylece romanın bu anlamda iptal edilmiş ve daha yüksek ve daha karmaşık bir biçime yükseltilmiş (*aufgehoben*) bir kısa öykü olduğu söylenebilir; organizmanın olumsuzlamaya çağırdığı bir tür iç çevre olarak kendi içinde kısa öykünün yasalarını gerektirir. Kaç tane büyük romanın –*Ulysses* ve *Büyülü Dağ* geliyor akla ilk– yaratıcısının kafasında bir kısa öykü biçimiyle başladığını göstermek öğreticidir. Herhalde, bana öyle geliyor ki, gerçekten diyalektik bir anlatı kavramı, ancak böyle bir şey karşılığında, *Roman Kuramı*'nda Lukács'ın, *Düzyazı Kuramı*'nda Şklovski'ninkiler gibi son derece farklı, hatta antidiyalektik yöntemleri akılda bir arada tutma pahasına başarılabilirdi.

Bununla birlikte Biçimciler, roman biçiminin en azından bir yönünü doğru olarak yakalayabildiler: romanın bitişiydi bu, *durée*'nin (süre) ve artsüremin koptuğu, bu yüzden eşsüremli dönemlerde bir an için yakalanabileceği noktaydı bu. Eyhenbaum O. Henry üzerine denemesinde şunları söylüyor: "Roman, bir epilogun varlığı ile tanımlanır: sahte bir sonuç, geleceğin perspektiflerinin açıldığı ya da ana karakterlerin sonraki yazgı-

larının anlatıldığı (Turgenyev'in *Rudin*'ine ya da *Savaş ve Barış*'a bakın) bir özet. Bunun içindir ki, düğümlü sonun romanda bir görüngü olarak bu derece ender olması doğaldır (bunu gördüğünüz yerde de, kısa öykünün kendi etkisinin bir belirtisidir yalnızca)..."[27]

4

1.Yukarda sözünü ettiğimiz şeyler, *ostranenie* kavramı içine sokulmuş eşsüremli sınırlandırmalardan bazılarıdır; ayrıca bu kavramla ilgili henüz değinmediğimiz büyük bir belirsizlik vardır. *Ostranenie* algılama sürecinin kendisine ya da bu algılamanın sunumunun artistik tarzına da uygulanabilir. Sanatın doğasını başkalaştırma olarak kabul etsek bile, Şklovski'nin yazılarında, başkalaştırılan şeyin öz mü yoksa biçimin kendisi mi olduğu hiçbir zaman kesin değildir. Başka bir deyişle, her türlü sanat bir tür algı yenilemesi içerir gibi görünüyor; fakat bütün sanat biçimlerinin kendi özgül tekniklerine dikkat çektikleri, kendi "teknikleri"ni bile isteye "soydukları" ya da ortaya vurdukları doğru değildir. Ayrıca, tanımlamanın reçeteye dönüştüğü yer de tam bu noktadır: Şklovski'nin yola çıktığı algılama modeli düşünüldüğünde –bir yandan algılamanın başkalaştırma ile birliği, öte yandan alışkanlık ya da süredurumla motivasyonu– onun neden "motivasyon"un tamamen bastırıldığı bir sanata, kendi konusunu kendisi olarak alan ve kendi tekniklerini kendi içeriği olarak sunan bir sanattan yana bir eğilim gösterdiğini anlamak güç değildir.

Kendi bilincinde böyle bir sanatın ilk örneği, Şklovski'nin çok tartışmalı bir cümlesinde "dünya yazınında en tipik roman"[28] olarak tanımladığı Stern'in *Tristram Shandy*'dir. Küstahlığın üzerinde ve ötesinde, bu cümlenin harfi harfine şöyle alınması gerektiğini sanıyorum: *Tristram Shandy* en tipik romandır, çünkü, konu olarak tam da öykü anlatma sürecini aldığı için, bütün romanlardan daha romandır. Anlatı tekniğinin, *Tristram Shandy*'nin ne derece içeriği olduğu, aktör ile yazar, kahraman ile anımsatıcı, "Marcel" ile "Proust" arasında bir ayrımın bu-

lunduğu bilinen birinci kişi romanlarıyla karşılaştırılınca ölçülebilir. Proust'ta, yazarın romanın içine sokulması soyut olarak kalır; bu ikinci, yansıtmacı "Ben"i asla görmeyiz, çünkü daha genç olan figüre bir onun zihninden bakıyoruzdur. *Tristram Shandy*'de, içeriğin, anlatılan asıl olayların, Tristram'ın kendi yaşamının zamanı üzerinde yoğunlaşmaya çalıştığımız her defasında, cümleler bizi kendi zamanlarına, yazılma zamanlarına ("Ben bu ay on iki ay öncesinden tam bir yıl daha yaşlıyım; ve gördüğünüz gibi, dördüncü cildimin hemen hemen ortasına geldiğim halde –ve hayatımın ilk gününden ileri gidemediğime göre– hayatımı yazmaya başladığım günden yola çıkarsak, şu andan itibaren, fazladan üç yüz altmış dört günlük hayat daha var yazılacak; o yüzden de her yazar gibi, yaptığımla birlikte ilerleyecek yerde, tersine, o kadar cilt geriye düşmüş bulunuyorum")[29] ve bizim onu okuduğumuz zamana götürür ("Toby amcamın zili çalıp Obadiah'a bir at eyerlemesi ve erkek-ebe Dr. Slop'ı getirmesini emretmesinin üzerinden bir buçuk saatlik rahat bir okuma zamanı geçmiş; şimdi kimse kalkıp da bana, haklı olarak, Obediah'a yeterli zaman vermediğimi söyleyemez," vb).[30]

Bundan başka, bu türden yazar karışmaları olmaksızın içeriğe dolaysız tanıklık edebildiğimizde bile, el kol hareketlerinin, taşıdıkları en küçük anlamlar dayanılmaz hale gelinceye kadar uzatılma, olayların bölümlerinin bütün insani yaşantının zaman içindeki sonsuz bölünebilirliği bir gösteriye dönüşünceye kadar parçalara ayrılma tarzı, sözcüklerin yaşantıyla, modellerin canlı varlıkla orantısızlığının farkına vardırır bizi.[31] Bu yolla, *Tristram Shandy*'nin, modellerin ilk diyalektik resmi olduğu düşünülebilir: gerçekliğin, anlatılma şekline bağlı olarak nasıl sonsuza kadar uzatılabileceğini ya da kısaltılabileceğini gösteren; adlandırdığınız ve başlıkta özetlediğiniz "hayat"ın, iki sonsuzluğu ile anlatılabilen insani zamanın en son bölünmez birimi olan katkısız "an" arasını kaplayan resmi.

Böylece *Tristram Shandy*, Biçimciler için, genelde çağcıl ya da avangard yazının, Şklovski'nin kendi örneği olarak Rozanov'u aldığı o "konusuz yazın"ın, ama bizim genel olarak olay örgüsüz roman olarak yeterince aşina olduğumuz yazının ön-

celi olarak yerini alır (aslında, Şklovski olay örgüsünün genel eşdeğeri olarak "konu" *(sujet)* sözcüğünü kullanıyor). Rozanov, romanın kendi ham gereçlerine, günlük kayıtlarından, gazete kesiklerinden, mektuplar, dağınık zarfların ve kâğıt parçalarının üzerine alınmış notlardan vb oluşmuş bir tür dilbilimsel kolaja geriye çözülümünü gösterir. İçerik açısından, Pirandello'nun ya da çok-kimlikliğiyle Pessoa'nın bir tür Rus eşdeğeri olarak görülebilir o (kendi adıyla *Novoe Vremya*'nın muhafazakâr bir köşe yazarı, takma adla *Russkoe Slovo*'nun liberal bir köşe yazarıydı). Şklovski için, ideolojik içeriğin bile birincil olmadığının, onu yaratan biçimin sonucundan başka bir şey olmadığının altını çizmeye değer: "'evet' ve 'hayır' sayfanın aynı yüzünde birlikte durur – yaşamöyküsel bir olgu biçemsel bir olguya yükseltilir. 'Kara' Rozanov ile 'kızıl' olanı artistik zıtlık için oradadır, tıpkı 'kirli' ve 'saf' Rozanov arasındaki karşıtlığın da olduğu gibi."[32]

Şklovski'nin kendi yazın pratiğinin bu programı izleme yollarını gözlemlemek pek de gerekli değildir: araya sokulmuş öyküleriyle, arasözleriyle, yazar söze karışmalarıyla anı-benzeri ham gereçler; Şklovski'nin yaşamının çeşitli zamanlarında çeşitli elyazmalarının bilerek yapılmış harmanlamaları olarak bu yapıtların tarihi; tek cümleli paragrafın gazetelerdekine benzer şokuna güvenen, bir tür paragraflara bölme şeklinde bir biçem (Gorki, "Viktor Şklovski'nin biçemi, kısa ve kuru, paradoksal deyimler" diye şikâyet ediyordu);[33] içeriğin içersinde "içerik"in bir değer yitirmesi olarak, hafife alma ve ironik sınırlama sessizlikleri. Bu yapıtların ışığında, insan, başkalaştırma kuramını Şklovski'nin kendi özel teknikleri için bir tür "motivasyon" olarak düşünmek istiyor.

İçerikteki başkalaştırmadan biçimdeki başkalaştırmaya bu kaymayı Şklovski'nin düşüncesinde bir belirsizlik olarak adlandırıyoruz, ama belirsizliğin dikkatsizlikle mi yoksa bilerek mi yapıldığı açık değildir. Elbette ki, *Düzyazı Kuramı*'nın anahtar cümlesi, konuyu her zamankinden daha kuşkulu olarak bırakıyor: "Sanat, nesnelerin yapımını yeniden denemenin bir yoludur, ama zaten yapılmış olan nesnelerin sanat için önemi yoktur."[34] Bütün sanat biçimlerinin yalnızca "kendi tekniklerini açı-

ğa vurmak" için, yalnızca sanatın kendisinin yaratılışının, nesnelerin sanata dönüşümünün, sanat haline getirilişlerinin resmini bize vermek için var olduklarını mı varsayacağız? (Ama bu durumda, yalnızca "modern" denilen sanatın bir değeri oluyor, ya da geleneksel sanat bile kendi özünde gerçekten gizlice modern oluyor Şklovski için). Yoksa daha metafizik bir içerme *(implication)* mi varsayacağız, yani algılama eyleminin kendisi söz konusu bir nesne yapma işidir, bir nesneyi yeniden algılamak bir anlamda kendi "yapma" eylemimizin bilincinde olmak demek midir? Bu bağlamda Vico'nun öğretisi akla geliyor: İnsan ancak yaptığı şeyi anlar. Fakat Şklovski'nin ayırıcı özelliği, orada bitirmemesidir; metafizik savlara doğası gereği alerji duyar.

Başkalaştırmanın "tekniğin açığa vurulması"nda Şklovski için aldığı bu en son biçimi, birçok bakımdan ona benzeyen Alman Romantiklerinin ironisiyle karşılaştırmak öğreticidir. Romantik ironi, içermelerinde, terimin ayrılmazı olan geleneksel yazar müdahalelerinden çok daha geniş bir şeydir. Gerçekten de, büyük bölümüyle bu tür müdahaleler yalnızca içerikle sınırlandırılır ve onun içine özümlenir: Sanat yapıtı, maddesi olmadığı için, yırtılamaz ya da yaralanamaz, fakat yine kolayca, iz bırakmadan iyileşir, araya giren "yazar"sa ötekiler arasında yalnızca bir karakter ya da *persona* olur çıkar.

Daha geniş olan ironi kavramı idealizmin kendisinin genel ruhu ile uyumu içindedir, Friedrich Schlegel de bunu haklı çıkarmak için açıkça çağdaş bilime başvuruyor. Bu Vico'nun (insanın, yaptığı için anlayabileceği) tarih ile (Tanrı'nın yaratışının sonucu olarak bize son derece yabancı) doğa arasındaki ayrımının giderek ortadan kaldırılmasını içerir; insan-olmayanlarda da paylaştığımız kademeli duygu, ya da daha çok Ben ve Ben-olmayan hep birlikte, aşkın bir ego ya da mutlak ruh tarzında her şeyi kuşatan daha büyük bir varlık içinde yer almaktadır gibi genel bir duygu; dolayısıyla insan bilincinin, kendi tohumlarını, düşündüğü her şeyde yeniden keşfedişi. O zaman sanat yapıtı, bu metafizik idealizmin elle tutulur simgesi olur: yazarı, yaratış yüzeyi aracılığıyla kendini ortaya kor tarzında değil de, fakat kesinlikle, yarı kapalı varlık, yarı saydam opaklık olarak onun arkasında gizlenir tarzında:

Ölçülemez yüksekliği
Çürüyen ormanların, hiç çürümeyecek olan,
Biteviye patlayışları çağlayanların,
Ve her kıvrımın dar gediğinde
Çakışan rüzgârlar, şaşkın ve terk edilmiş,
Açık mavi gökyüzünden fışkıran seller,
Kulaklarımızın dibinde homurdanan kayalar,
Çiseleyen kara kayalıklar, konuşur gibi yol kenarında,
Bir ses varmış gibi içlerinde, bezgin görünümü ve
Sersem görünüşü kudurmuş ırmağın,
İplerini koparmış bulutlar ve Göklerin diyarı,
Kargaşa ve erinç, karanlık ve ışık–
Tek bir zihnin eserleri gibiydi, aynı
Yüzün unsurları, bir tek ağaç üzerinde açan çiçekler
sanki...[35]

Böylece ironi, karşımızdaki yüzeyin hayali bir temsil ve bir başkasının emeğinin sonucu olduğunu bilerek, sanki gerçekmiş gibi onun içinde kendimizi yitirmeye razı olduğumuz kadarıyla sanat yapıtıyla ilişkimizi tanımlar, sanrı ile soğuk arasında yarı yolda bir durum, hoş olmayan bir geri çekilmedir bu. Aynı şekilde, ironi dış dünya ile olan ilişkimizi yönetir, çünkü bir nesnede, ya da genel olarak dünyada paradoksal bir şey vardır: bu şey, tanıma göre onunla bir ilişkimiz olması gerektiği için dışsaldır, fakat aynı zamanda onunla bir ilişkimiz olabileceği için bizimle aynı maddedendir.

Le hasard objectif kavramlarıyla ve arzu hileleri karşısındaki duygularıyla –kendini dış dünyanın büyüleyici nesnelerinde kristalize etme tarzı, bilinçaltının göstergeleri içine, sınai peyzaj olan o sonsuz *marché aux puces*'ün [bit pazarı, ç.n.] ufak tefek şeyleri içine yansıma tarzı– Gerçeküstücüler, bu eski romantik düşünceye belki de biçimsel olarak en yakındırlar.

Karşılaştırılırsa, Şklovski'nin öğretisinde zanaatçı üretimle ortak daha çok şey var gibi görünüyor. Pound gibi onun da teknik üzerinde inatla duruşu daha eski bir el sanatı kültürüne duyulan nostaljiyi yansıtıyor gibi; teknik bilgiye verdiği yüksek değer sanata ve yazına, ayakkabı tamiri ya da çömlekçilik gibi

bir el ustalığının sağlamlığını verme yolu gibi görünüyor. (Bunun için daha ileri kanıtlar gerekseydi, Birinci Dünya Savaşında onun zırhlı araba bölümündeki teknik performansından duyduğu gurura, ya da daha sonra yirmilerde Maksim Gorki'nin keten yetiştiriciliğine değgin yanlış bilgisini gösterirken duyduğu sevince bakılabilirdi.)[36] Biçimci çözümlemelerle Aristotelesçi yazın yöntemleri arasında rastlantısal benzerlikler görünüyorsa, bu evrensel sanat modeline el sanatı ya da ustalık olarak bakma isteğinden gelmektedir.

Vurgulamada, ontolojikten tekniğe olan aynı değişim, hem Romantisizme hem de Biçimciliğe çok önemli gelen folklor gereci karşısındaki ısrarlı tavırda da görülebilir. Grimm'ler ile Propp'un yan yana gelişi burada simgeseldir, çünkü halk masallarına, popüler imgeleme yapılan başvuru her ikisi için de en sıkı anlamda ilkel ve kökensel bir şeye dönüş anlamını taşımaktadır; fakat Romantikler için bu şey artsüremli idi, Biçimciler içinse yapısal bir şeydi: Sonul basitliklerinde ortaya çıkan temel söylemin yapılarına ve olay örgüsünün ana yasalarına zıt olarak, ilk dil, öykü anlatımının ilk kaynakları. Biçimçi girişimin ruhu konusunda, Yeni Eleştirinin "Ana Kaz" çocuk şiirlerini parçalara ayırırken gösterdiği ortak coşkuyu düşünün!

3. Biçimcilerin teknik düşüncesinin özgünlüğü, onun tersine dönüşünde bulunacaktır. Aristoteles ve yeni-Aristotelesçiler için, sanat yapıtında her şey sonul bir amaç için vardır, tüketilen bir nesne olarak yapıtın kendisinin verdiği karakteristik coşku ya da kendine özgü zevktir bu. Biçimciler için, yapıtta her şey, her şeyden önce yapıtın yaratılmasına izin vermek için vardır. Bu yaklaşımın yararı, Aristotelesçi çözümleme, sonunda, yapıtın dışında (ruhbilimde ve coşkunun gelenekselliği gibi yazın dışı sorunlarda) sonlanırken, Şklovski için acıma ve korku gibi coşkular her şeyden önce kendi başlarına yapıtı oluşturan parçalar ya da öğeler olarak düşünülür. *Tristram Shandy*'deki duygular üzerine yapılan aşağıdaki tartışmayı alın:

"Her şeyden önce sanatın ayrı bir içeriği yoktu, sırf bu yüzden bile, duygusallık da sanatın içeriği olamaz. Şeylerin 'duygusal bakış açısı'ndan temsili, özel bir temsil yöntemidir, diye-

lim bir atın (Tolstoy'un *Kholstomer*'i) ya da bir devin (Swift) bakış açısından temsillerine benzer.

"Özünde, sanat coşkunun ötesindedir... sevgi ve acımayla ilgisi yoktur –ya da sevgi ve acımanın ötesindedir– acıma duygusunun artistik yapı için gereç rolü oynaması hali bunun dışındadır. Fakat o zaman bile, duygu, kompozisyon açısından düşünülmelidir, tıpkı makinede bir ayrıntı için, bir vejetaryenin bakış açısından değil –makinistin bakış açısından– motor kayışına bakılması gerektiği gibi."[37]

Sanat yapıtının önceliklerinin bu kökten tersine dönüşü, Saussure'ün göndergeselle bağlantıyı kesmesine, ya da Husserl'in görüngübilimdeki ayraç içine almasına benzer önemli bir devrimdir; amacı, sanat yapıtına mimesis olarak (yani, sahiplenici içerik) ve *coşku* kaynağı ya da sağlayıcısı olarak bakan sağduyuyla yaklaşma pratiğini askıya almaktır. Bu ayraç içine almanın yararı içsel olarak yazınsal öğeler ya da olgulara ait bir dizge oluşturmaktır: Aristotelesçiliğin tamamen iyi bir insanın ya da tamamen kötü bir insanın acılarının normal ruhbilimsel tepkisi gibi sorunları düşünürken katkısız bir yazın dizgesinin dışına çıkma eğilimi gösterdiğini görmüştük. Aynı şekilde, sanat yapıtında içeriği önceden varsayan estetik savlar, yazınsaldan felsefi ve toplumsal olana dönme eğilimi gösterir ve aynı öğe bir başka dizgede hangi değere sahip olursa olsun, bir yazın yapıtında belli bir olgunun katkısız yazınsal işlevselliği görüşünü yitirir.

Biçimci savın yararları hiçbir yerde Boris Eyhenbaum'un "Gogol'ün *Palto*'su Nasıl Yapıldı" adlı klasik denemesinde olduğundan daha belirgin değildir: bu denemede Eyhenbaum öyküyü, özene bezene yapılmış bir yazınsal mimesis olarak, incelikli artistik teknikler, geleneksel *skaz*'da ya da sözlü masalda (Biçimcilerin belirtmeye özen gösterdikleri gibi, Amerikan uzun masalının veya Mark Twain'in öykülerinin Rusçadaki eşdeğeri) jest ve öykü anlatım teknikleri düzeyinde bir yer değişimi olarak görür. *Skaz* teknikleri –bunların toplamına onun biçemi diyeceğiz biz– bu yapıttaki birincil öğedir ve yöntemin paradoksal önvarsayımlarını şöyle özetleyebiliriz. Gogol belli bir tür içerik sunmak istediği için *skaz* biçemini kendine uygun

bulmuş değildir. Daha çok, *skaz*'a dayalı bir yazınsal biçem yaratmak için ister bunu; belli türden bir sesle konuşmak ister ve bu başlama noktasını bulunca da onun içinde kullanacak, gereği gibi fitilleyecek ve öykü anlatan sese, içsel efektlere tam bir yayılma alanı sağlayacak uygun gereç, fıkra, ad ve ayrıntı bulmak için çevreye bakar. Ama durum böyleyse, o zaman ateşli bir biçimde tartışılan bir sürü soru çıkar önüne. Örneğin, Gogol'de Romantisizm ile Gerçekçilik arasında bir savaşım diye bir sorun olamaz artık. Amaç, "gerçekçi" öğelerin (St. Petersburg, yoksulluk, küçük insanlar), yoksa romantik öğelerin mi (sondaki hayalet, Akaky Akakivich'in karakteri), grotesk ya da romantik öğelere üstün geleceğine karar vermek değildir. Daha çok, *skaz*'ın egemen biçemi ani değişimlere ya da zıtlıklara gerek gösterir. Ayrıca, öykü felsefi ya da ruhbilimsel hakikatlerin yayılması için uygun değildir artık. Gogol'ün başlattığı bir sıradan kent insanları yazınından, ya da yazarın kopya ettiği ruhbilimsel yenilikler ve içgörüler yazınından söz edemeyiz artık; bunlar, içeriğin göz yanılmalarından, artistik sürecin kendisinin dışarı saldığı "hakikatler" ve "içgörüler" seraplarından biraz daha fazladır.

Eyhenbaum, "Tolstoy'un Bunalımları" üzerine denemesinde, yöntemini daha ileri götürür: bir anlamda, Tolstoy'daki dinsel dönüşümün nasıl, kendini tüketmek üzere olan bir artistik pratik için yeni hammadde sağlaması yönünden, bir "teknik motivasyonu" olarak düşünülebileceğini gösterir. (Şlkovski'nin Rozanov'u ele alışında, önceliklerde benzeri bir dönüşüm yaptığını daha önce görmüştük.) Ruhbilimsel, yaşamöyküsel ve felsefi çözümleme haklarını yadsımakla başlayan yöntemdeki terse dönüşün, onları yöntemin içine emerek, yapıtın üretimi için yalnızca bir hazırlık olarak düşünülen yazarın tüm yaşamı ve deneyimi ile birlikte tekrar sanat yapıtının içerisine çekerek son bulması belki de kaçınılmazdır.

Böyle bir ayraçlamayla, Biçimci yöntemin tam kalbindeyiz. Victor Erlich'in İngiliz dilinde Biçimcilik konusundaki kapsamlı araştırmasının yayımlanışından sonraki on beş yıl içinde, bu hareketin Amerikan eleştiri pratiğini bu kadar az etkilemesinden duyulan şaşkınlığı dile getirmenin tam zamanıdır belki de.

Uzmanlaşma alışkanlıkları belki de o kadar derinlerde akmaktadır ki, Biçimciliğin Slav dil uzmanlarının tinsel bir özelliği olduğu hâlâ gerektiği gibi anlaşılmamaktadır; belki de Biçimcilerin Yapısalcı yaklaşımı, yazınsal yapının kendisinin, ortadan kalkmış ya da yok olmakta olan el sanatlarının ve öteki ustalıkların uzun listesine katılmış gibi göründüğü bir ülkede artık zamansızdır. Fakat Biçimcilik yapısal olarak biricik ve geleneksel "yöntemler"in verdiklerine benzemeyen içgörüler üretiyor.

Biçimci işlemin özgüllüğünü sergilemek için Dante'nin *Paradiso*'sunu alalım. Bu şiirin içeriği, bir yazarın, ya özlü bir gerçekliğin bir görünüşü olarak ya da anlatılamayan şeyi sabitleştirme görevini yüklenen bir dil olarak ifade etmeye çalıştığı bir son örnek diye alınabilir. Fakat *Paradiso*'nun olayları, öteki ilahilerinkilerle yan yana getirildiğinde, şaşılacak biçimde kendinden göndergeseldir. Bununla, bunlarda konunun kendisindeki bir gerçek direncin ya da inatçılığın yokluğunu kastetmiyorum yalnızca –bilimkurgunun öteki biçimleriyle paylaştıkları, ister Milton ya da Wyndham Lewis'te olduğu gibi yüce ve teolojik, isterse her günkü gezegenlerarası türden, ve sonucu, yazarın bir tür ikili gösterisi olan bir yokluk: bütün bir kumaştan kendisinin kesip yarattığı bir "dünya"yı kesinlikle gösterme isteği.

Daha önceki ilahilerde, karakter olarak Dante'nin düşünceleri, Vergilius'a ve günahkârlara yönelttiği sorular ve onların ona değgin soruları, çoğu kez olduğu gibi dünyanın kendisinin, geçmiş ve gelecek bireysel yazgıların gerçekliğiyle ilişkiliydi – anlatılan yolculuğun sınırları dışında ve ötesinde yatan bir gerçeklik. Ama şimdi, gezginin karşı konulamaz merakı, önündeki alanın düzeni ve cennetin kendisinin doğasıdır: dolayısıyla *Paradiso*'nun içeriğinin, bir düzenin düzeni olduğu söylenebilir. Ve bu düzenin kendisi bile bir figürden ya da bir görüntüden başka bir şey değildir:

> Qui se mostraron, non perchè sortita
> sia questa spera lor, ma Per far segno
> de la celestial c'ha men salita.[38]

Dolayısıyla, Dante'nin gördüğü ve dolaştığı yerler, harita diliyle, bir tür göksel projeksiyondan başka bir şey değildir. Ruhlar gerçekte hep birlikte Empyrean'da [göklerin, ateşten oluştuğuna inanılan en son tabakası, ç.n.] ayırt edilemez bir tinsel mutluluk içinde toplanmıştır; bu da, sanki Dante'nin dünyevi aklının ve yaşantısının cismani ve farklılaştırıcı kategorilerine uymak için ya da aynı şey demek olan, zaman içinde hareket ederken Dante'nin anlatı diline ulaşmak istermiş gibi, kutsanmışların hiyerarşisine ve derecesine bağlanır.

Bu yüzden, bu bağlamda Piccarda Donati'nin çok sevilen dizesi, 'E'n la sua voluntate è nostra pace"[39] biraz farklı bir anlam kazanır. Genellikle istekten feragat ve ruhun teslim olarak kurtuluşu diye anlaşılan dize böyle bir teslimiyet örneğinin bir bölümünü oluşturur ve ruhların cennetin daha aşağı çemberlerinde niçin daha yukarılara, kutsanmışların bölgelerine çıkmayı özlemediklerini açıklamak ister. Ünlü dize, böylece *Paradiso*'nun başkalığına ilgi çekmenin, görünüşte aynı olan ham gereçten farklılık, uhrevi mutluluğun asli birliğinden çeşitlilik yaratmanın bir yoludur.

Teolojik düzeyde, çözülmesi gereken sorun, öteki dinlerin ruhun kutsal töz içinde bir tür eriyişini ya da bir tür kutsayıcı sönüşünü öngördüğü bir durumda, Hıristiyanlıkta, benlikle sonul tinsel yücelmenin uzlaşmasıdır. *Paradiso*'daki her episodun, her tartışmanın, her karşılaşmanın, her tepkinin –Charles Martel'in insanlığın genetik çeşitliliği öyküsü; Aziz Françesko ile Aziz Domingo'nun simgesel yanyana konuşu; Hz. Süleyman'ın laik zekâsıyla Tanrı'nın inayetinin verdiği zekâ arasındaki ilişki üzerine konu dışı uzun açıklama; gırtlağından, çok sayıda kişinin bir tek sesle konuştuğu Kartal; meleklerin, Tanrı'nın kendi tözünün nerdeyse nedensiz yaratılışının belki de saf örneği olarak yaratılışlarının mutlak haklı çıkarılması– şu ya da bu yolla nasıl kendi farklı yolları içinde kendi farklılıklarının temeli ve açıklaması olarak işlev gördüğünü göstermek güç değildir.

Politik dille söylersek sorun, İmparatorluğun, yani gelişme halindeki İtalyan kapitalizminin moral anarşisinin yerini alacak ve insanlığın değişik yeteneklerinin devletin birleşmiş figürü içinde uyumlu çalışmasına izin verecek olan düzenin yeniden

kuruluşu sorunu haline gelir. *Komedya*'nın, *Cehennem*'den *Cennet*'e doğru hareket ettikçe nasıl giderek daha politikleştiğine birçok kez işaret edilmiştir.

Fakat Biçimciliğin bakış açısından, böyle apaçık içeriği, onu ister teolojik terimlerle isterse politik terimlerle dile getirmeyi seçelim, gelişmekte olan çözümlerini şiirin kompozisyonunda buldukları için, metnin kendine özgü yapısal sorunlarının yansıttığı bir göz aldanmasından başka bir şey değildir. Dante'nin *Paradiso*'da karşı karşıya kaldığı biçimsel sorun, bir başka deyişle, sonsuzun öyküsünü zaman içinde anlatma, özdeşliği farklılığın diliyle hikâye etme, birliğin çoğulluk yoluyla dile getirilmesini sağlama sorunudur. Çözüm de tıpkı öyle beklenilmez bir çözümdür. Karakter olarak Dante cennet düzenini sorgular ve onun nasıl olup da dereceleri olabildiğini anlamaya çalışırken bile, şair Dante şiirini sürdürür ve ileriye taşır. Dolayısıyla diyebiliriz ki, *Paradiso*'nun içeriğinin, cennetin nasıl olup da içeriği olabileceğine dair bir dizi araştırma olduğu ortaya çıkar; şiirdeki olaylar, her şeyden önce bu türlü olayların akla uygun olabilmesi için gerekli önkoşulların bir dizi dramatizasyonundan "başka bir şey değil"dir. Şiirin konusu kendi varoluşudur. Böyle bir formül, kuşkusuz, Biçimci yaklaşımda içkindir, ama ona böyle bir programlı açıklama getirme görevi Fransız Yapısalcılığındaki ardıllarına kalmıştır.[40]

Kuşkusuz, dizgesel olarak içeriği bu derece yadsıyan ve aslında ileri sürülen bütün bu içeriği biçimin yansımasına çevirmek amacında olan böyle bir çözümlemede, doğuştan ve bizim yapısal olarak öfkelendirici diyebileceğimiz bir şey var. Husserl'in ayraç içine alması, ayraç kapandıktan sonra her günkü gücüyle ve açıklığıyla yeniden başlayan sağduyu yaşantısının buna benzer bir askıya alınışıydı. Fakat Biçimciler ayracı kapatmakta isteksizler.

Buradaki içerme, bir yapıtın, ancak, bir göndermesi varmış gibi, ya da belli bir içeriği amaçlamış gibi görünebileceğidir. Gerçekte, belli koşullar ya da biçimsel sorunlar altında, bu kuruluşun gerçekleştiği bağlamda, ancak kendi yaratılışından, kendi kuruluşundan söz edebilir. Böyle bir bakış açısının kendisi, sanıyorum, bir dereceye kadar Biçimci tekniklerin yansıttı-

ğı bir göz aldanmasıdır, yapısalcılıkta benzeri durumla karşılaştığımızda bu tip bir yansıma üzerinde duracağız.

Yine de, sanıyorum bunun böyle olduğuna ve bütün yazınsal yapıtların, gönderge dilini konuşmakla birlikte kendi oluşum süreçleri hakkında bir tür yanal *(lateral)* bildiri de yaydıkları gibi bir düşünce var. Bir başka deyişle, okuma olayı, eski bir *palimsest*'te* olduğu gibi, üzerine yazıldığı daha önceki yazma olayını ancak kısmen siler. Sanıyorum, yapıt sağlamlaşmış yapıt, ürün de üretimin en son ürünü olduğu sürece, bir yöntem olarak Biçimciliğin toplumsal temeli böyledir.

4. Aynı zamanda, Biçimci uygulamada bizim tanımlamakta olduğumuz paradoksal tersine çevirme, kendi çıkış noktasının garip bir değer yitirmesiyle sonuçlanır. Onun temeli şuydu: "tekniği açma" yazını, kendi tekniklerini başkalaştıran yazın, *Tristram Shandy* gibi birkaç istisnasıyla birlikte, teknikleri bilerek gizlenen eski yazından temelden ayrı özellikte modern bir yazındır. Ama "tekniği açma" bütün yazının karakteristiğiymiş gibi görünmektedir artık, çünkü eninde sonunda bütün yazınsal yapılar kendilerini kendi nesneleri diye alan, yazın'ın kendisi "hakkında" şeyler olarak anlaşılabiliyor artık. O zaman, tam bu noktada, yazınsal modernizmin özgül ve biricik yapısının, genel olarak yazının temel yapısından başka bir şey olmadığı ortaya çıkıyor.

Ostranenie ya da başkalaştırma fikrinin tartışmalı bir fikir olduğu ve her zaman öyle olması gerektiğine işaret edilerek, bu aykırılığı daha kesin bir başka yoldan dile getirebiliriz: Bu fikir var olan düşünce ya da algı alışkanlıklarının olumsuzlamasına bağlıdır ve aynı derecede onlara zorunlu ve onlara bağımlıdır da. Bir başka deyişle, kendi başına ahenkli bir kavram değil, geçici, kendi kendini yok eden bir kavramdır. Bu, açığa vurma gücünün sizin daha önceden "içerik"e inanmış olmanıza bağlı olduğu başka yerlerde olduğu kadar Biçimci eleştiride de açıktır ve Gogol'ün felsefi ya da ruhbilimsel içermelerinin, ya da *Don Quijote*'nin sırf artistik, artizanal bir model lehine kabaca bir kenara atıldığını gördüğünüzde duyduğunuz örtük şaşkın-

* Palimpsest: Eski zamanlarda üzerindeki yazı silinerek yeniden başka yazı yazılmış parşömen [ç.n.]

lığınızla ölçülür. Gerçekten de bu yalnızca Biçimcilik için değil, genel olarak modernizmin kuramsal gereçlerinin çoğu için de doğrudur: Örneğin, Alman dışavurumculuğunun stilizasyonlarına alışkın olmayan bir sanat alıcısına seslenmiş olan Brecht'in-"yabancılaştırma efekti" (*Verfremdungseffekt*) gibi bir kuram için de. Fakat modernist ve geleneğe uygun sanat ve dekorasyona göre yetişmiş, karşılarında bu tür stilizasyonu savunmaya gerek olmayan ve bunu son derece doğal karşılayan kuşaklar için bir iç gerilim ve dinamizm tartışma konusu olmaktan çıkmıştır artık.

Aynı çelişme kendi kişisel yazınsal üretiminde Şklovski'nin de peşini bırakmıyor, belki de ondaki Hegel'ci mutsuz bilincin o garip tarihsel biçiminin sorumlusu da budur. Çünkü o "tekniğin açığa vurulması"nın başkalaştırmanın ve yazında teknik yenileşmenin özellikle çağdaş tarzı olduğunu sanıyor, böylece kendi biricik kişisel ve tarihsel durumunu yeninin kendisiyle mutlak biçimde özdeşleştiriyordu. Fakat devamlı artistik değişim, devamlı bir artistik devrim gibi bir Biçimci düşüncede örtük "trajik yaşam duygusu" değişmeye ve bir zamanlar yeni olan tekniklerin kaçınılmaz olarak yıpranmasına, kısacası, insanın kendi ölümüne bir tür razı olmayı gerektirir. Mantıksal gelişim, Şklovski'nin uyguladığı ve kuramlarıyla güdülediği türden öz-bilinçli sanatla birlikte sanat alıcısının bıkması olurdu; fakat "tekniğin açığa vurulması" diğerleri arasında, başkalarıyla değiştirilebilir yalnızca bir teknik değildir, daha çok en başta başkalaşma olarak sanatın bilince kavuşmasıdır. Bunun için de o giderse, onunla birlikte bütün kuram da gider; ve kendisini evrensel bir yasa olarak veren şeyin, takvimin dönmesiyle birlikte, günün kılık değiştirmiş ideolojisinden başka bir şey olmadığı ortaya çıkar.

5

1. Bununla birlikte, hikâyenin pek de sonu değildir bu. Şklovski'nin artistik ve kişisel ikileminin sonucu olan çarpıtmalar, harekete getirdiği temel güçten uzaklaştırılırsa, o zaman,

Saussure'cü dilbilim tarzında arınmış bir model çıkar ortaya. Yuri Tinyanov'u Biçimci konumun bu en açık ve matematiksel yeniden kuruluşunun kuramcısı yapan şey, onun liyakati ve dehası idi.

Tinyanov'un başarısını Şklovski'nin başarısını açıklarken kullandığımız aynı yazınsal-tarihsel terimlerle açıklamak çekici geliyor insana: Tinyanov'un yazını yenileştirmenin bir yolu olarak geliştirdiği yazınsal biçim, Şklovski'nin uyguladığı alışılmışın dışında çelişkili ve bilinçli "tekniğin açığa vurulması" değildi, daha çok aynı işlevsellikte diğerleri arasında bir tekniğin, aynı derecede ayrıcalıklı olası biçimler arasından bir biçimin seçilişi değildi – yani, o zamana kadar Rus yazınında hiçbir zaman tam olarak kullanılmamış bir tür olarak macera romanı; özellikle de o zamana kadar Rus yazınında hiçbir zaman tam olarak işlenmemiş bir tür olan tarihsel macera romanı. Böylece bu biçimi uygulamasıyla, Tinyanov, kendini yazın tarihinin gereklerini yerine getiren biri olarak değil, gerçek bir tarihsel ardıllığın yalnızca bir anında rol alan biri olarak görmüş olmalıydı. Bu romanların içeriği –bunların çoğu Puşkin döneminden yazarların ve Puşkin'in kendisinin romanlaştırılmış yaşamöyküleriydi– üstelik, Şklovski'de egemen olan, saygıyla anan, özyaşamöyküsel dürtüden derece olarak belki de daha tarihsel bir duyarlığın belirtisidir.

Tinyanov, yukarda tartıştığımız artizanal modelde örtük olarak bulunan teknik kavramını ve çarpıtmaları uzaklaştırarak tek sanat yapıtının çözümlemesinde dizge fikrini koruyabildi. Teknik fikrinin erekbilimsel (teleolojik) içermelerin ta kendisi, sanat yapıtında felsefi ya da başka türlü bir içeriğin statüsü gibi yanlış bir soruna götürür – yani, sonuncusu mu öncekini üretmek "üzere" vardır, yoksa önceki mi ilkini üretmek "üzere" vardır. Bununla birlikte, teknik ve amaç fikri terk edilir de yalnızca egemen ve ikincil öğelerden ya da "bir grup etmenin ötekiler zararına yükseltilmesi"[41] demek olan egemen bir kuruluş ilkesinden (ya da Prag Çevresi'nin geliştirdiği daha sonraki ve çok anlamlı bir terim olan bir grup öğenin "ön planda gelmesi"nden)[42] konuşulursa, o zaman eski Şklovski öğretisinin bütün üstünlüklerine sahip, ama onun zararlarından hiçbirini içermeyen bir model hemen kurulmuş olur.

Bu yeni model, ön plana çıkan ya da egemen tekniklerin ikincil ya da arka planda kalan tekniklerle bir gerilim içinde algılanacağı tarzda derinden diyalektik olarak kalır. Fakat artistik algılamanın bir normdan sapma olarak bu yeni versiyonun, eski öğeler arka plana çekilirken normu, sanat yapıtının içine alma gibi bir yararı vardır; böylece bu sonuncular, yapıtın dışına, sonuçta toplumsal sorunlar olan –yani, egemen tatlar, bir dönemin egemen yazın tarzları– şeyin içine taşmaz artık. Bu anlamda, yapıtın eşsüremli yapısı, kendi içinde olumsuzlanmış ya da geçersiz kılınmış bir öğe olarak hemen bir önceki kuşağın egemen tarzlarını taşıması yönünden artsüremliliği içerir: onun karşısında kesin bir kopma olarak kalır ve getirdiği yenilikler ve buluşlar bu çerçevede anlaşılır.

2. Şimdi yazınsal dizgenin içsel saflığı öteki yazın– dışı dizgelerle olan ilişki sorununun açık bir biçimde ortaya konmasına ilk defa olmak üzere izin verir. Bu da, terimleri henüz konmamış sonul bir dizgeler dizgesinin oluşturulması, inceden inceye işlenmesi sorunu olacaktır (diyalektik düşünce için bu sonul dizgeler dizgesi, tarihin kendisi olacaktır, oysa Yapısalcılar için, biraz sonra göreceğimiz gibi, dildir bu). Bazen, Biçimcilerin Marksizmi yatıştırma çabası olarak tanımlanan bu gelişmenin, gerçekte, kendi düşünce tarzlarının mantıksal bir sonucundan başka bir şey olmadığı görülecektir.

Tinyanov'un, bir dizgenin kendi iç yasalarına ve dinamizmine göre evrimi ile onun üzerine dışardan başka dizgelerin etkisiyle zorla değiştirilmesini birbirinden ayırdığı doğrudur; tarihsel ve politik gönderme açıktır. Fakat onun tanımlamaya çalıştığı şey, gerçekte, bir dizgeden ötekine ilişkinin olası iki hareketidir: saf yazınsal dizge, yani "olabildiğince geniş bir alanı kendine katmaya çalışan"[43] bir tür "emperyalizm", öteki dizgelerin öğelerini kendi içine emip onları kendi yasalarına göre kullanırsa, o zaman onun özerk gelişiminden konuşmaya devam edebiliriz. Yazın başka dizgeler içine emildiğinde, hangi nedenle olursa olsun, bu evrim askıya alınmaya ya da hatta değiştirilmeye yargılıdır.

Tinyanov çeşitli dizgeleri, tarihin belli bir anında, birbirlerinden sabit uzaklıklarda durur biçimde görür. Bu yüzden, bir-

birinden en uzaklar arasındaki ilişkilere aradaki öteki dizgeler, özellikle de yazın dizgesinin en yakınında duranlar, yani "gündelik yaşam" dizgeleri ve onun sözel anlatımla ilgili alt-dizgeleri aracılık eder. Böylece, örneğin mektup yazmanın özellikle bağlılık yaratıcı ve kendi içinde ilginç bir etkinlik olduğu bir toplum, belli koşullar altında yazın dizgesine mektup-roman şeklinde emilen eşsiz bir sözel hammadde tipi sunar. Böylece, yine güzel konuşmanın ve söylevciliğin geniş bir uygulama alanı bulduğu, değerlendirildiği ve toplumsal-ekonomik yapının ayrılmaz işlevsel parçasını oluşturduğu bir toplumda, örneğin Arap ülkelerinde, İrlanda'da (Joyce'un *Ulysses*'i!) olduğu gibi, Batı'nın medyasında sözcüğün durumuna hiç de benzemeyen bir tip sözel ham madde, daha önceden belirlenmiş bir şiir-düzyazı oranı, yaşamını sürdüren yazınsal sanatlar ve retorik teknikleri sunacaktı. Eyhenbaum'un Gogol'ün *skaz*'la ilişkisini buluşunu bu ışık altında yeniden değerlendirebiliriz, bu da kültürde yaşamakta devam eden popüler sözel öğelerin sanatsal düzyazı tarafından tam da böyle bir ilhakı için ayrıcalıklı bir örneği haline gelir.

Biçimciler gerçekte bundan daha ötede bir yazın toplumbilimine gitmekte pek istekli görünmezler. Yazını, ekonomik dizgeler gibi ondan çok uzak dizgelerle ilişkilendirmek gibi daha açık girişimleri eklektizm olarak ilan etme eğilimindeydiler.[44] İlişkilerin ve etkilerin dolayımlı ve dolaylı değil de dolayımsız formülleştirildiği ileri sürülürken böyle yapmakta tamamen haklıydılar: çünkü kendi dizgeleri ilkine izin veriyordu, ve gerçekten de en sonunda, gerçek bir yazın toplumbilimini, bir biçimler toplumbilimini olanaklı kılmak için gerekli tek yol buydu.

3. Bu Biçimci modelle Lukács'ınki gibi gerçek bir yazın kuramının içeriği arasındaki vurguda başlıca fark, sanat yapıtının gelişiminin uygun hammaddenin kullanılabilirliğiyle etkilenme derecesinde yatmaktadır. Uygulamacı bir romancı olarak Tinyanov, Şklovski'ye yöneltildği açıkça belli aşağıdaki yorumların da gösterdiği gibi, bu sorunun pekâlâ farkındaydı: "Bir örnek olarak Rus macera romanı olasılığını alalım. Olay örgüsü olan bir romanın temel nedeni, olay örgüsü olmayan romanın

temel nedenine bir diyalektik antitez olarak ortaya çıkar. Fakat yeni kuruluş ilkesi henüz yeterli uygulama bulamadı, şimdilik yabancı gereçlerle yetinmek zorundadır. Rus gereçleriyle harman yapması, karışması için önce bazı önkoşulların yerine getirilmesi gerekir. Bu gerekliliğin karşılanması ise o kadar kolay değildir. Konu, oluşuncaya kadar kimsenin bilemeyeceği koşullar altında, biçemle buluşur. Eğer bu koşullar eksikse, yeni görüngüler hiçbir zaman deneme aşamasının ötesine geçemez."[45]

Bu pasajda, yazınsal çözümlemenin geriye işleyen ve kâhince olmayan doğası kadar uygun içeriğin ya da hammaddenin gücü üzerinde de durulması, Lukács'ın tarihsel roman konusunda yaptığına benzer toplumbilimsel ve Marksist çözümlerle uyumludur. Orada da tarihsel romanın bir biçim olarak gelişimi hammaddelerinin yeterlilik durumuna ve kullanılabilirliğine bağlıdır. Uygun Biçimci tarzda bu hammaddeler yalnızca geçmişe değgin bilgi, belgelerin kullanılabilirliği, yerel renk, vb değil, daha çok, Scott'ın zamanında elde hazır bulunan, Flaubert'in zamanındaysa daha kırılgan, ufalanır ve daha az kullanılabilir bir şeye evrimleşmiş olan geçmişin bilinci ve tarihsel duyarlığıdır. Yazınsal evrimin, öteki yazın-dışı dizgelerle ilişkisi içinde yeterli bir tablosu, sanıyorum, bu koşulda olanaklıdır: Bu içeriğin, elde var olan gerecin, yalnızca kullanılmayan atıl bir eşya gibi değil, fakat onu kullanan yazın biçiminin gelişimini kolaylaştıran ya da engelleyen bir şey olarak görülmesi koşuluyla. Bu noktada, söz konusu en yakın yazın-dışı dizgenin kendisi, kendi komşu dizgeleriyle ilişkisi konusunda sorguya çekilebilir. Yani, ilk örneğimize dönecek olursak, belli bir toplumun sözel kalma, örneğin söylevsel kullanımlara ve değerlere hâlâ sahip olma derecesi, tek başına toplumun ekonomik ve toplumsal gelişiminin bir işlevidir ve bu yüzden de araştırılabilir.

4. Buraya kadar tanımlamakta olduğumuz şey nispeten eşsüremli bir görüngü, yazınsal dizgenin, zamanın ya da tarihin belli bir anında, yaşantının bütünselliği içinde komşu ve daha uzak dizgelerle olan ilişkisidir. Gerçek yazın tarihinin, gerçek değişmenin tablosu Biçimcilikte sorunsal olarak kalır. Tinyanov bile, işleyen temel mekanizmaların Özdeşlik ve Farklılık'ın so-

nul soyutlamaları olduğu, Saussure'cü temel değişim modelini kullanır. Fakat bütün tarihin bir tek mekanizmanın işlemesi olarak anlaşıldığı yerde, yeniden eşsüreme dönülür, ve zamanın kendisi bir tür tarih-dışı, nispeten mekanik bir tekrar olur.

Grubun en kavgacısı ve savaşkanı olan Eyhenbaum, Biçimciliğin en aşırı uçtaki bu artsüremlilik karşıtı eğilimi üzerine bir kez daha konuşsun. Aşağıdaki pasaj, Biçimci öğreti ve yöntemin en son iç sınırlamalarını işaret ederken ileriye, Althusser'e bakıyor:

"Asıl Lermontov *tarihsel* Lermontov'dur. Yanlış anlaşılmaktan sakınmak için bunu derken, *zaman* içinde bireysel bir olay –sonradan eski durumuna getirmeye çağrılacağımız bir olay– olarak düşünülen Lermontov'u kastetmediğimi açıkça belirtmeliyim. Zaman ve onunla birlikte giden geçmişin kavranışı, tarihsel bilginin temelini oluşturmaz. Tarihte zaman bir kurgudur *(fiction)*, yardımcı rol oynayan bir uydaşmadır. Zaman içinde hareketi incelemeyiz; bu tür hareket daha çok ne herhangi bir şekilde alt bölümlere ayrılabilen ne de kırılıp kopan bir *dinamik* süreçtir, dolayısıyla *gerçek* zamanla hiçbir ilişkisi olmayan ve onun terimleriyle ölçülemeyen bir süreçtir. Tarihin incelenmesi, olayların dinamiklerini, yalnızca özel, belli bir dönemin sınırları içinde değil, her yerde ve her zaman işlev gören yasaları ortaya çıkarır. Bu anlamda, paradoksal görünebilirse de, tarih, değişim ve hareketle ilgilendiği zaman bile, kalıcı, değişmeyen ve hareketsizin bilimidir. Ancak, gerçek hareketi kalıplara ya da modellere (*chertyozh*) dönüştürmeyi başardığı derecede bilimsel olabilir. Tarihsel lirizm, şu ya da bu döneme kendi içinde düşkünlük, bir bilim oluşturmaz. Tarihsel bir olayı incelemek hiç de onu, yalnızca kendi zamanının ortamı içinde bir anlamı varmış gibi, yalıtıp tanımlamak anlamına gelmez. Bilimsel araştırmaya engel olan naif tarihselcilik böyledir. Gerçek görev, *geçmiş içine* basit bir *projeksiyon* değildir, daha çok bir olayın tarihsel *hakikat*'inin anlaşılması, kendi özünde devamlı olan, ne belirip ne kaybolan, tam da bu nedenle zamanın ötesinde hareket eden tarihsel enerjinin gelişiminde onun rolünü belirleme görevidir. *Tarihsel olarak anlaşılan bir olgu zamandan çekilip alınan bir olgudur* (italikler benim). Tarihte asla herhangi bir tekrar yoktur, çünkü hiçbir şey kaybolmaz, ancak şekil değişti-

rir. Bu nedenle, tarihsel benzerlikler yalnızca olanaklı değil, fakat aynı zamanda kaçınılmazdır; olanaksız olan, tarihsel olayların, kendi yalıtılmış dizgeleri olan biricik ve 'tekrarlanmaz' olaylar olarak, tarihin dinamiği dışında incelenmesidir, çünkü bu tür olayların doğasıyla çelişir bu."[46]

Notlar

1 Bkz. Leon Trotsky, *Literature and Revolution* (New York, 1957), s.180: "Biçimsel çözümleme yöntemleri zorunlu fakat yetersizdir." Daha önceden basımda olan adlar ve unvanlar dışında, Rusça sözcükler baştan sona, fonetik işaretler olmadan Library of Congress dizgesine göre çeviri yazımla yazılmıştır.

2 Bkz. Eyhenbaum, "The Theory of Formal Method", *Literature (Theoria, Kritika, Polemika)* içinde s.129 (Leningrad, 1927) ya da *Russian Formalist Criticism: Four Essays* içinde, çev. Lee T. Lemon ve Marion J. Reis (Lincoln, Nebraska, 1965), s. 117: "Veselovsky, epik tekrarı özgün edim için bir düzenek (embriyon şarkısı) olarak açıkladı. Fakat böyle bir görüngünün genetiğinin bir açıklaması, doğru bile olsa, bu görüngüyü bir yazın olgusu olarak aydınlatmaz. Veselovsky ve etnografya okulunun öteki üyeleri, *skaz*'ın [masal, ç.n.] alışılmamış motiflerini ve olay örgülerini, yazın ve geleneği ilişkilendirerek açıklarlardı; Şklovski ilişki kurmaya karşı çıkmadı, fakat buna *skaz*'ın garipliklerinin bir açıklaması olarak meydan okudu – ona, özgül olarak bir yazın olgusunun bir açıklaması olarak karşı çıkmıştı. Yazınsal genetiğin incelenmesi sadece bir icadın kökenini açıklayabilir, daha fazlasını değil."

3 Yuri Tynyanov, *Death and Diplomacy in Persia* (Londra, 1938), s.224.

4 Boris Tomaşevski, "La Nouvelle école d'histoire littéraire en Russie," *Revue des études slaves*, Cilt. VIII (1928), s.227, n.1.

5 Mallarmé, *Oeuvres complètes*, s. 368. Ama böyle bir ayrılma, görünüşte, yalnızca şiirbilimi dilbilimden soyutlar, ikincinin nesnesini birincinin nesnesinden ayırır. Gerçekte, şiirsel konuşmadan kendi başına belirli tipten bir dilbilimsel sözce (bir süsten çok dilin ilkel bir aşaması, ya da her neyse) meydana getirerek şiirsel konuşma incelemesini dilbilimin kendisine bağlayan da, kesinlikle bu ilk başlangıç noktasıdır. Roman Jakobson'un çalışması böyle bir birliğin en çarpıcı kanıtıdır.

6 "Teknik Olarak Sanat"ta Şklovski'nin alıntısı (*Rus Biçimcileri Eleştirisi: Dört Deneme)*, s.12.

7 Viktor Şklovski, *O teorii prozy* (Moskova, 1929) s.227 (ya da *Theorie der Prosa*, çev. D. Grohla (Frankfurt, 1966) s.164). Şkolovski'nin *Sentimental*

Journey'iyle karşılaştırın, (çev. Richard Sheldon [Ithaca, New York, 1970]), s.233: "Sanatta yeni biçimler çevresel biçimlerin saygınlaştırılmasıdır. Puşkin albümün çevresel türünden, roman korku öykülerinden, Nekrasov vodvilden, Blok çingene baladından, Mayakovski gülmece şiirinden çıkar."

8 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris, 1954, 3 cilt), Cilt I, s. 653-654.

9 Jonathan Swift, *Gulliver's Travels (Selected Prose Works* içinde [Londra, 1949]), s.189-190. Başkalaştırma tekniklerinin yararlı bir tarihi araştırması (yazar buna "olumsuz yerine" diyor) Dimitri Cizevski'nin " Comenius' Labyrinth of the World" adlı yazısında bulunabilir, *Harvard Slavic Studies*, Cilt. I (1953), özellikle s. 117-127.

10 Erich Auerbach'ın *Mimesis*'inde alıntı (Çev. Willard Trask [Princeton, New Jersey, 1968], s.366.

11 Metafizik: "Onun bir kök olduğunu unutmuşum. Sözcükler yok olmuştu, ve onlarla birlikte şeylerin anlamları ve kullanılışları, insanların yüzlerine çizmiş oldukları bütün o zayıf işaretler de. Bu içime korku salan düğüm düğüm, siyah, son derece çiğ kitleyle yalnız başıma, iki büklüm oturuyordum." (*Bulantı* [Paris, 1962], s. 179). Toplumsal: "Kiliselerde, mum ışığının yanında, diz çökmüş kadınların önünde ayakta dikilen bir adam şarap içiyor" (*Bulantı*, s.63-64). Sartre'ın öteki yapıtlarından örnekler için bkz. benim *Sartre: the Origins of a Style* adlı kitabım (New Haven, Connecticut, 1961).

12 *O teorii prozy*, s. 24-25 (*Theorie der Prosa*, s.28-29).

13 *O teorii prozy*, s.245 (*Theorie der Prosa*, s.184-185).

14 *O teorii prozy*, s.63 (*Theorie der Prosa*, s.63).

15 Bkz. Kenneth Burke, *Counterstatement* (Chicago, 1953), s.123-183'teki "Lexicon Rhetoricae", ve Yvor Winters'ın *In Defense of Reason*'ındaki "Amerikan Şiirinde Deneysel Okul" yazıları, (New York, 1947), s. 30-74.

16 *O teorii prozy*, s. 73-74 (*Theorie der Prosa*), s.68-69.

17 Bkz. Aarne'nin sınıflandırmasının tanımı için, Smith Thompson, *The Folktale* (New York, 1967), s. 413-427.

18 Vladimir Propp, *The Morphology of the Folk Tale* (Austin, Texas, 1968), s.101-102 ve 108-109.

19 Propp'un, Şklovski'nin "masal henüz bilinmeyen yasalara göre toplanır ve sergilenir" önerisi üzerine yorumu buradan gelir. "Bu yasa belirlenmiştir," der kesinlikle. (*Morphology of the Folk Tale*, s.116, n.6)

20 Arthur C. Danto, *Çözümleyici Tarih Felsefesi* (Cambridge, İngiltere, 1965), s.236-237.

21 René Girard'ın varsayımı (*Mensonge romantique et vérité romanesque* için-

de, [Paris, 1961], çev. *Desire, Deceit, and the Novel* [Baltimore, Maryland, 1965]: modern toplumda arzular doğal değil öğrenilmiş şeylerdir, romanın anlattığı öykünün bir aracıdan ya da üçüncü bir taraftan öğreniliyor olması, burada anlatıldığı gibi verici ve onun kahramana verdiği ontolojik destek şeklinde yeniden formülleştirilebilir.

22 Bkz. Benim *Marxism and Form* adlı kitabım, (Princeton, New Jersey, 1971), özellikle s. 233 dvm.

23 Bkz. "Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht," *Verfremdungen*, Cilt.I'de (Frankfurt, 1963).

24 Lévi-Strauss'un "La Structure et la Form"'da dile getirdiği eleştiri temelde budur, *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*, No.99 (Mart, 1960).

25 Şklovski için bu tür algının dural değil hareketli olduğunu söylemeden geçmemeliyiz: "Bir nesneyi *artistik* bir olgu şekline sokmak için gerçek yaşam olguları dizisinden uzaklaştırmak gerekir. Bunu yapmak için 'onu hareket haline sokmanız' gerekir, Korkunç İvan'ın teftişte birliklerinin önünden geçişi gibi. Nesneyi, onu içinde bulduğunuz alışılmış çağrışımlar dizisinden koparmanız gerekir. Ateşin içinde bir kütük gibi çevirmeniz gerekir onu." (*O teorii prozy*, s.79 [*Theorie der Prosa*, s.75].) Fakat şu bağlamda öykü̇deki olayların hareketinin ona benzetilmesine izin veren de, kesinlikle lirik olanın dural algısında doğal olarak var olan bu harekettir.

26 Lévi-Strauss, *L'Origine des manières de table* (Sofra Adabının Kökenleri) (Paris, 1968), s.105.

27 Tzvetan Todorov (ed. ve çev.), *Théorie de la littérature* (Paris, 1965), s.203.

28 *O teorii prozy*, s. 204 (*Russian Formalist Criticism: Dört Deneme*, s.57).

29 Laurence Sterne, *Tristram Shandy* (New York, 1935), s.191.

30 a.g.y., s.67

31 Örn. "Babamın Hint işi mendili sağ ceket cebinde olduğundan, sağ elini hiçbir zaman meşgul etmek zorunda değildi: tersine, her zaman yaptığı gibi sağ eliyle peruğunu çıkaracağı yerde, bu işi bütünüyle sol eline bırakmalıydı; o zaman, doğal zorunlulukla başını silmek için mendiline davrandığında, sağ elini sağ ceket cebine götürmek ve onu oradan almaktan başka yapacak iş kalmayacaktı; hiç zorlanmadan ya da bütün vücudunun bir tendonunu ya da kasını sıkıştırmadan yapabilirdi bunu." (*a.g.y.*, s.105)

32 *O teorii prozy*, s.234-235 (*Theorie der Prosa*, s. 173).

33 Richard Sheldon, *Viktor Borisovič Shklovsky: Literary Theory and Practice, 1914-1930* (Ann Arbor, Michigan, 1966), s.50.

34 *O teorii prozy*, s. 13: "Iskusstvo est sposob perezhit delanie veshchi, a sdelannoe v iskusstve ne vazhno."

35 Wordsworth, *The Prelude*, Cilt 6, s.624-637.

36 *Sentimental Journey*, s.270; Sheldon, *Victor Borisovič Shklovsky*, s.51.

37 *O teorii prozy*, s.192 (ya da "A Parodying Novel: Stern'in *Tristram Shandy*" çev. W. George Isaac, *Laurence Sterne: A Collection of Critical Essays* içinde, ed. John Traugott [Englewood Cliffs, N.J., 1968], s.79.

38 Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Paradiso*, IV, vv. 37-39: "Burada gösteriliyorlar, gerçekten de kendi özel yerlerinden [Empyrean'daki] ortaya çıktıkları için değil, cennetin en aşağıdaki çemberinin görsel bir cisimleşmesini vermek üzere."

39 *Paradiso*, III, d. 85.

40 Okur, bu Biçimci çözümleme pastişini Philippe Sollers'in "Dante et la traversée de l'écriture"deki Yapısalcı yorumla karşılaştırmayı öğretici bulabilir.

41 Yury Tynyanov, *Problema stixotvornogo yazyka* (Leningrad, 1924), s.10 (*Théorie de la littérature*, ed. Todorov, s. 118).

42 Bkz. Paul Garvin, ed., *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style* (Washington, D.C., 1955), özellikle s.21-25.

43 Yury Tynyanov, *Arkhaisty i novatory* (Leningrad, 1929), s. 24 (*Die literarische Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, çev. A. Kaempfe [Frankfurt, 1967], s.30).

44 Bkz. özellikle Eyhenbaum'un *Literatura*, (*Teoria, Kritika, Polemika*), s. 291-295'te "V ozhidanii literatury" denemesine ("In Erwartung der Literatur," *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, çev. A. Kaempfe [Frankfurt, 1965], s.53-70.

45 *Arkhaisty i novatory*, s.19 (*Die literarische Kunstmittel*, s.23-24).

46 Boris Eyhenbaum, *Lermontov* (Leningrad, 1924), s.8-9 (*Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, s. 102-103).

III
Yapısalcı Tasarı

Fakat o zaman bu iki sözcüğün, "aynı" ve "başka" sözcüklerinin anlamı ne? Üçten [varoluş, hareketsizlik ve hareket] ayrı iki yeni tür müdür bunlar, ve yine de aralarında zorunlu bir karışma mı var, üç yerine beş tür mü olacak elimizde; yoksa aynı'dan ve başka'dan söz ettiğimizde, bilmeden ilk üç türden birinden mi söz ediyoruz?

Platon, *Sofist*

Fransız Yapısalcılığı Rus Biçimciliğiyle, Şklovski'nin deyimiyle, yeğenin amcayla ilişkisi kadar değil, daha çok iç evlenme akrabalık sistemi içindeki karşıt kuzenler kadar, yakındır birbirine. Her ikisi de eninde sonunda Saussure'ün *dil (langue)* ile *söz (parole)* arasında yaptığı temel ayrımdan (ve kuşkusuz, onun gerisinde yatan eşsüremlilik ve artsüremlilik arasındaki ayrımdan) kaynaklanır, ama onu farklı yollardan kullanır. Biçimciler, sonuçta, tek tek sanat yapıtlarının (ya da *söz*'ün) bir bütün olarak (ya da *dil* olarak) yazınsal dizgenin arka planına karşı farklı biçimde algılanma tarzıyla ilgileniyordu. Buna karşılık, Yapısalcılar, her birimi, özel bir eklemlenmesi olduğu *dil* içinde çözerek, bütün gösterge-dizgesinin anlatılması görevini üstlenirler.

Dolayısıyla Yapısalcı girişimi üstyapıların, ya da daha sınırlı bir tarzda, ideolojinin bir incelemesi olarak anlayabiliriz. Onun öncelikli nesnesi böylece bilinçdışı değer dizgesi ya da toplumsal yaşamı her seviyesinde düzenleyen ve ona karşı tek tek bilinçli toplumsal eylemlerin ve olayların gerçekleştiği ve anlaşılabilir hale geldiği tasarımlar dizgesi olarak görülür. Ya da, bir yöntem olarak Yapısalcılığın tutarlı ve bilinçli bir modeller felsefesi (dille benzerliği üzerine kurulu) bulma girişimlerinden biri olduğunu söyleyebiliriz: buradaki önvarsayım, her türlü bilinçli düşüncenin belli bir modelin sınırları içinde meydana geldiği ve bu anlamda onun tarafından belirlendiğidir. Şunu da eklemeliyiz ki, bu terimler büyük ölçüde, Yapısalcıların kendi çalışmalarını tanımlamak için seçecekleri terimler değildir, o yüzden aşağıda yazılanların bu kullanımı, şu ya da bu yolla, aynı zamanda örtük bir yargı olan bir perspektif içine sokarak, haklı göstermesi gerekir.[1]

1

Özellikle "üstyapı" ve "ideoloji" sözcükleri Yapısalcı yaklaşımın geleneksel Marksist sorunsallarla bilerek yan yana konuluşunu akla getirir. Fakat Saussure'ün özellikle Marksizmden hiç mi hiç habersiz göründüğü, Biçimciler için Sovyet şekli içinde Marksizmin bir polemik kaynağından ve ideolojik bir hasımdan biraz daha öte bir şey oluşturduğu yerde, Fransız Yapısalcıları, tam tersine, Marksist geleneğin ortaya çıkardığı kuramsal sorunları artık görmezlikten gelemedikleri anlamında da olsa, bir Marksist kültürün kalıtçılarıdırlar: Gerçekten de, Marx'ı onu devamlı bir başka şeye dönüştürüyor görünecek kadar iyi tanıyorlar (aynı şey, daha sonra göreceğimiz gibi Freud için de geçerlidir).

Dolayısıyla, Lévi-Strauss'un kuramsal çıkmalarının çoğunun dizgesiz ve hatta kararsız özelliğine karşın, yapıtının "Marx'ın ancak kalın çizgilerle bir taslağını çizmekle kaldığı bu üstyapılar kuramına katkıda bulunmak" amacında olduğunu söylerken onu ciddiye almalıyız sanırım.[2] Durum gerçekten de böyledir, çünkü çoğunlukla Marksizm, ideolojiyi en kaba şekliyle bir tür mistifikasyon ya da kasıtlı sınıfsal saptırma olarak anlamış, üstyapıların gerçekten dizgesel bir incelemesini ortaya koyamamıştır. Öte yandan, üstyapılar anlayışının temel özelliği, başka bir yerde de gösterdiğimiz gibi,[3] görünüşte bağımsız ideolojik görüngünün zorunlu olarak geriye, altyapıya bağlandığı zihinsel çalışmada yatmaktadır: Bu yolla üstyapının sahte özerkliği ve onunla birlikte tinsel olgulardan başka şeylerle ilgilenmediğinde zihni tanımlayan içgüdüsel idealizm dağılır. Böylece, aynı üstyapı kavramı, adını verdiği nesnenin ikincil özelliği konusunda bizi uyaracak şekilde düzenlenir. Terim, olmadığı şeye doğru, sonul gerçekliği olduğu maddi ve ekonomik gerçekliğe doğru göndergesinin ötesine işaret edecek gibi düzenlenir. Bu yüzden, bir üstyapıyı betimsel ve çözümlemeci amaçlarla ayraçlar arasına koyup yine de terminolojinin gerisindeki itkiye uygun kalınması mümkün değilmiş gibi görünür; Lévi-Strauss'un da hissettiği gibi, ortaya çıkardığı dilbilimsel düzen biçimlerinin bir bütün olarak üstyapıyı karakterize

edenler olması halinde bile bu böyledir. İmdi, temeli hiç dikkate almadan, tamamen yalıtarak cesaretlendirdiği üstyapıların alanının özerk olduğu gibi bir göz yanılması yarattığı için, araştırmanın biçimi idealist kalır.[4]

Bununla birlikte Lévi-Strauss'un bu karşı çıkmaya, Engels'in kendisinden bir alıntı şeklinde bir yanıtı var: "Tacitus'un Germenleri ile Amerikan Kızılderilileri arasındaki bu koşutluğu çözmek için sizin Bancroft'unuzun birinci cildinden alçakgönüllü alıntılar yaptım. Üretim tarzının son derece farklı olması yönünden benzerlik çok daha çarpıcı – bir yerde büyükbaş hayvan yetiştirme ya da tarım olmaksızın bir avcı ve balıkçı kültürü, öbür tarafta tarla tarımına geçmek üzere olan göçmen çobanlık. Bu da, bu aşamada üretim tarzının, eski akrabalık sisteminin ve kabilenin başlangıçta kadınların bölüşümünün göreceli çökmesinden nasıl daha az belirleyici olduğunu apaçık gösterir..."[5] Böylece Lévi-Strauss'un yöntemi onun ayrıcalıklı inceleme konusunun özelliği tarafından doğrulanmış olur, çünkü bir anlamda üstyapılarını incelediği gruplar gerçekte, modern ekonomi biliminin öngördüğü anlamda bir altyapıya sahip değildir. En azından, maddi üretimle diğer etkinlikler arasındaki bölünmenin henüz gerçekleşmemiş olduğu toplumlarda, tek başına bir üstyapı kavramı sorunsallaşır gibi görünmektedir. Aynı şekilde bir altyapı kavramı da: Eninde sonunda, aynı zamanda bir dinsel ritüel olan bir dikim tekniğinin maddi ve tinsel boyutları birbirinden nasıl ayrılacaktır?

Burada olan şey, Yapısalcılığın, üstyapı ile altyapı arasındaki klasik ayrımı (maddi eşyalarla bedensel gereksinimleri, öteki zihinsel çalışmalarla kültürel ürünleri kapsayan bir ayrım) düzenlemeye devam eden eski zihin/beden zıtlığının yerine yeni bir türü koymak istemesidir. Belli bir nesnenin görünür fiziksel bağımsızlığının (hayvanların organizması, kimyasal elementlerin özellikleri) artık, uygun inceleme birimlerini birbirinden ayırmanın yararlı bir yolu olarak görünmediği; bundan böyle bir bilimin ilk görevinin, temel kavramsal birimlerin daha başlangıçtan verilip, verileri (atom, sesbirim) düzenlediği bir yöntemin ya da bir modelin kurulması olarak göründüğü yerde, Saussure'cü devrimin genel olarak bilimlerin konularında nasıl

tarihsel bir değişmeye karşılık geldiğini göstermeye çalıştık. Bilimlerdeki algıdan modellere olan bu dereceli değişme toplumsal yaşamın kendisinin dönüşümüne denk düşer: Kapitalizmin tekelci döneminde, birincil ve ikincil sanayiler arasındaki ayrım bulanıklaşır, tıpkı gerçek gereksinimleri karşılayan ürünlerle, tüketilmeleri bundan böyle reklamlarla yapay olarak kamçılanan lüks mallar arasındaki ayrım gibi.

Dolayısıyla bu noktada zihin/beden zıtlığı bir yandan anlamla, anlamsız fiziksel alt tabaka ya da bu anlamın atfedildiği *hylé* [element, madde, ç.n.] arasında yapısal ya da kavramsal bir ayrıma dönüşür. Bundan böyle, tinsel ya da kültürel görüngüleri maddi görüngülerden ayırması bakımından, yarılmanın dış çizgisi olan şey, her görüngünün kendi içinde hem üstyapıyı hem altyapıyı, hem kültürü hem doğayı, hem anlamı hem hammaddeyi taşıdığını ima eden bir iç ayrıma dönüşür. O zaman bu noktada üstyapı sorunu, olsa olsa, Lévi-Strauss'un ileri sürdüğünden daha karmaşık hale gelir.

2. Fakat Yapısalcılığın, yeğleyerek değil de bir tür iç zorunlulukla, kendini ideolojinin incelemesine yargılı bulduğu bir başka yorum daha vardır. Çünkü anımsayacağımız gibi, Saussure'cü dilbilimin asıl kavramsal aracı, özgünlüğü, konuşma sürecinde iki değil üç öğe arasında ayrım yapmak olan gösterge idi: Yalnızca sözcük ve onun gerçek dünyadaki göndereni değil, fakat aynı zamanda, tek tek her sözcük ya da gösterge içinde, gösteren (ya da akustik imge) ile gösterilen (ya da kavram) arasında bir ilişki. Daha önce gösterdiğimiz gibi bu ilişkinin üzerinde durulması, o şeyin kendisinin, göndermenin "gerçek dünya"daki nesnesinin herhangi bir şekilde düşünülmesine engel olmaya yönelikti. Dilbilimin bütün katkısız anlamsal ilişkilerden bağımsızlığını ilan edişini Husserl'in görüngübilimde ayraç içine alma tekniğiyle karşılaştırıyorduk. Yine Rus Biçimcilerini, önceliklerini tersine çevirerek eleştirel devrimlerini işletmelerini mümkün kılan da bu dilbilim "çağı" idi: Bundan böyle her şey –anlam, dünya görüşü, yazarın yaşamı– yapıtın kendisinin yaratılmasına vesile olmak üzere vardı.

Bu ilke, Yapısalcı girişim çerçevesinde, gerecin içinde zaten işler durumda olan idealist eğilimleri güçlendirme, üstyapının

gerçeklikten yalıtılmasını cesaretlendirme etkisine sahipti. Bu yalnızca bir dış yargı değil, Yapısalcılığın içinde bir çelişkidir de: Çünkü onun gösterge kavramı gerçekliğin içinde göstergenin ötesinde bir araştırmayı reddeder, aynı zamanda, gösterileni bir şeyin kavramı olarak kabul etmekle böyle bir gerçeklik düşüncesini canlı tutar.

Bu ikilemle en etkili şekilde uğraşan yazar, ona, paradoksal olarak, ortodoks diyalektik maddecilik açısından yaklaşan, ve bu nedenle yapıtı, *Maddecilik ve Ampiriyokritizm*'in Lenin'i ile Saussure'cü miras arasında bir tür uzlaşma olarak alınabilecek bir kişidir. Althusser'in özgünlüğü, gerçekliği "zihnin dışında" bir şey, hakikati ise, doğrulanması güç olabilecek gerçeklikle bir tür uygunluk sayan eski maddeci bilgikuramının terimlerini tersine çevirmiş olmasındadır. Althusser için, bir anlamda, biz hiçbir zaman gerçek anlamda zihinlerimizin dışına çıkamayız: Hem ideoloji hem de gerçek felsefi araştırma, ya da onun dediği gibi "kuramsal praxis", seyirlerini zihnin mühürlü odası içinde sürdürürler; maddecilik böylece her türlü düşünüşün temelde idealist özelliği üzerinde ısrarla korunur. Gerçekten de, öyle görünüyor ki, bir düzeyde ideoloji, kuramdan ayrılır: İdeoloji kendini gerçeklik diye satmaya çalışırken, kuram kendi idealist (ya da basitçe düşünsel – *ideational*) özelliğini önde tutar. Bir başka düzeyde, ideolojinin, biçimin, uylaşımın ve eylemlerimizi düzenleyen inancın ızgarası olduğu, kuramın ise bilginin tamamen farklı bilinç ürünü olduğu görülecektir. Yani ideoloji, sosyalist bir toplumda bile bir işlev görür.[6]

Dolayısıyla, iki tip somut görüngü vardır: somut gerçeklik ve somut düşünce. "Bilgi düzeyinde somut bir nesne üretme süreci tamamen kuramsal pratik alanda gerçekleşir: Tabii, bu gerçeklik düzeyindeki somut nesneyle ilgilidir, fakat bu somut gerçeklik, onun bilgisi olan 'somut nesne'yle hiçbir zaman benzeşmeksizin, 'önce olduğu gibi sonra da bağımsızlığı yönünden, zihnin dışından beslenir' (Marx)"[7]. Yani, uygun biçimde kavranırsa, kuram aynı zamanda bir tür üretimdir: Daha önce üretilmiş olan elle tutulur nesnelerle (daha önceki kuramlar ya da somut düşünceler) çalışır ve onları, maddi dünyanın üretilişinde olduğu gibi, yeni nesnelere dönüştürür. Althusser'in ça-

lışma konusu, öncelikle, (Marx'ın buluşlarını da içine alacak şekilde) bilim tarihidir ve bu türden sınırlar içinde, bilgi üretimini niçin temelde, daha önceden var olan bir fikir üzerinde çalışma olarak anladığını görmek güç değildir: Bu sonuncu, ideoloji ya da yetersiz kavramlaştırma (o buna Genellik I adını veriyor), kuramsal praxis (Genellik II) süreci yoluyla kesin bilimsel (Genellik III) bilgiye dönüştürülür. (*Tel Quel* topluluğu bunu yazınsal yaratı alanına ya da "metin üretimi" alanına aktardığında, "düşüncede-somut" olan bir ürünün hazırlığı olarak bu bilgi çizeminin neye dönüştüğünü daha sonra göreceğiz.)

Katkısız düşünsel üretim alanıyla maddi gerçeklik alanı arasında nasıl bir ilişki kurulabileceğini sorarsak, o zaman Althusser'in buna iki tür çözüm bulduğu görülecektir: biri düşünce nesnesi tarafında, ötekiyse düşünür tarafında. Daha sonra ayrıntılı olarak üzerinde duracağımız ilki, düşünce ve gerçeklik arasında bir aracı nesne olduğunu ortaya kor, "sorunsal" ya da sorunların hiyerarşik yapısı budur, dış tarihsel gerçeklikteki değişimleri akıl sınırları içinde çalışmakta olan kuramcıya aktarır, çünkü bu "tarihsel anın kendisinin ideoloji için yarattığı nesnel sorunlar"dan[8] başka bir şey değildir. Bununla birlikte, düşünürün bakış açısından, yalnızca kuramsal ve politik bir praxis arasındaki ayrımın, dolaylı olarak bilinebilir de olsa gerçek bir dünyada hareket etme olanağını sağladığı görülmektedir. Umberto Eco, Althusser'in bu ikilemde sonul gönderme noktasının Spinoza'nın kendisi olduğunu ileri sürmektedir: "Marksist felsefe böylece –eninde sonunda– *ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum* olduğu için dünya üzerinde hareket edebilirdi."[9] Her durumda, Althusser için gerçek tarihsel zaman bizce yalnızca dolaylı olarak ulaşılabilir olduğu için, ona göre eylem bir tür gözleri bağlı olarak yapılan bir iş, bir uzaktan kumanda olarak görülebilecekti: Kendi çalışmamızı onun içinde en iyi şekilde dolaylı olarak, tıpkı bir aynada olduğu gibi seyredebilirdik, bilinçte, dış durumun kendisindeki değişimin sonucu ortaya çıkan çeşitli yeniden düzenlemelerden geriye doğru okuyabilirdik.

Bu anlaşılması güç çözümün üstünlüğü ne olursa olsun, sorunun temel terimleri artık tanınabilir hale gelmiştir; Temel-

de, kendinde-şey'in bilinemezliği konusundaki Kant'çı ikilemin bir yanıtıdır. Lévi-Strauss, üstyapının doğasını tartışırken, Kant'çı bir terminolojiyi bilerek benimser: "Biz, *praxis*'le alışkanlık [*pratique*] arasına her zaman bir uzlaştırıcı öğe girdiğine, bu öğenin kavramsal şema olduğuna ve bu kavramsal şema yardımıyla, her ikisi de bağımsız bir varlıktan yoksun bulunan bir madde ile bir biçimin birer yapı olarak gerçekleştiğine inanıyoruz... Üstyapıların diyalektiği, dilinki gibi, *kurucu birimler* taşır içinde; bunlar bu işlevi ancak açıklıkla tanımlanmış olmak koşuluyla, yani daha sonra bu kurucu birimler aracılığıyla bir *dizge* geliştirmek üzere, onları ikişer ikişer karşılaştırarak gerçekleştirebilir. Dizge de düşünceyle olay arasındaki bireşimsel işleç *(operator)* görevini bu sonuncuyu bir *gösterge*'ye dönüştürerek gerçekleştirir.[10]

Böylece, Kant'ta olduğu gibi, bu zihinsel süreçlerin gerçeklikten ayrılması, zihnin kendisinin sürekli yapıları, dünyayı görüp yaşayabileceği ya da temelde kendi başına anlamsız olan şeyde bir anlam oluşturabileceği örgütsel kategoriler ve biçimler konusunda kesin bir araştırmayı cesaretlendirir. Yapısalcılık için kendinde-şey olmadığını, yalnızca onun çeşitli yapılarına göre dil eklemlemeleri olduğunu ileri sürerek bu ikilemi yok saymak yeterli değildir: Bu durum, sorunu çözmeksizin, Kant'tan Alman nesnel idealizmindeki ardıllarına aktarmaktan başka bir şey değildir. Her halde, pratikte, bütün yapısalcılar: Lévi-Strauss doğa fikriyle, Barthes toplumsal ve ideolojik gereçler için beslediği duygularla, Althusser tarih duygusuyla, gösterge-dizgesinin ötesinde, gönderenin en uzak nesnesi olarak iş görecek, bilinemez ya da değil, bir tür son gerçeklik varsaymaya *gerçekten* eğilimlidirler.

Kuşkusuz, Yapısalcılığın baştaki terimleri içinde örtük başka olası çözümler vardır: Bunlardan birine göre, gösterge-dizgesinin tamamı, ne olursa olsun, herhangi bir noktada birebir uyum olmasa da, gerçekliğin bütününe uygun düşecektir. Daha olgucu *(positivist)*, Lévi-Strauss'a ait, ama biraz önce Althusser'e atfedilen Spinoza'cı çözümde de görülen bir başka bakış açısından, zihnin (ve sonuçta beynin) yapıları ile dıştaki dünyanın düzeni arasında "daha önceden kurulmuş bir uyum" ola-

caktı. Ama şu anda, bu bilgikuramsal ikilemi Yapısalcı çerçevenin dış sınırı ya da hududu olarak göstermemiz yeterli değildir, buna bu denemenin sonunda yeniden döneceğiz.

3. Fakat somut Yapısalcı araştırma alanına girdiğimize göre, gösterge fikrini, çeşitli eklemlemeleriyle birlikte, bir tür keşif haritası olarak kullanmaya devam edebiliriz. Gerçekten de, Barthes daha önceden Yapısalcılığın üç temel değişik şekli, ya da göstergebilimin üç ana biçemi de diyebiliriz buna, hakkında bir ilk sınıflandırma yapmıştı: gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiye öncelikle duyarlı, simgesel; bütün gösterge sınıflarının kendileri içinde benzerliğini başta kabul eden, paradigmatik; ve öncelikle belli bir gösterge ve onun bağlamı arasındaki, kendi içlerinde göstergeler arasındaki etkileşimle uğraşan, dizimsel *(syntagmatic)* (bu son iki grup sırasıyla göstergeler karşısında eğretilemesel ve düzdeğişmecesel duyguyu karşılar).[11] Fakat bu sınıflandırma bizim amaçlarımız için nispeten bir iç sınıflandırmadır, belki de göstergebilimin kendisi için iddia ettikleriyle hâlâ çok fazla ilintilidir.

Yine de, aşağıdaki sunumun amaçları bakımından daha kaba bir sınıflandırmayı seçtik, burada, göstergenin iç yapısının ardından birincil olarak gösterenin düzenlenmesini amaçlayan; nesneleri olarak gösterilenleri alan; ve son olarak da gösteren ile gösterilen arasındaki bir ilk ilişkinin ortaya çıkışı demek olan anlamlama sürecini yalıtma girişiminde bulunan araştırmaları birbirinden ayıracağız.

2

> Yalnızca bir gösterenin bir diğeriyle olan ilişkisi gösterenin gösterilenle olan ilişkisini doğurur.
>
> Lacan[12]

1. Yapısalcılığın özgünlüğü, gösteren üzerinde ısrarla durmasındadır. İnceleme nesnesi olarak göstereni, gösterdiği şeyden yalıtmış olan bir ön işlemi içerir. Çünkü yapının temel yeri, gösterenlerin kendi aralarında düzenlenme yeridir. Bir bilim

olarak göstergebilimin etkinlik alanı sorununun ortaya çıktığı yer de burasıdır: Saussure'ün düşündüğü gibi, dilbilim, daha geniş göstergeler ve gösterge dizgeleri biliminin yalnızca bir dalı olarak mı görülecektir, yoksa Barthes'ın sonunda inandığı gibi,[13] göstergebilimin kendisi dilbilimin bir dalı olarak mı düşünülecektir? İyi bilindiği gibi, Yapısalcı araştırmanın öncelikli konuları çoğunlukla sözel olmayan gösterge dizgeleridir: En ünlüsü de Lévi-Strauss'un akrabalık kuramıdır, buna göre, "evlilik kuralları ve akrabalık dizgeleri bir tür dil olarak, yani bireylerle gruplar arasında belli tipten bir iletişimi sağlamak üzere tasarlanmış bir işlemler grubu olarak düşünülür. 'Bildiri'nin burada (dilin kendisinde olduğu gibi bireyler arasında dolaşan *grubun sözcükleri*'nden değil de) klanlar, yönetici soyları ya da aileler arasında *dolaşan grubun kadınları*'ndan oluşması, her iki durumda da görüngünün temel özdeşliğini etkilemez."[14] Yani, dilbilimsel olmayan bu gösterge-dizgesi örneğinde dilin önceliği sürmektedir; Barthes'ın karmaşık elbise biçemlerinin anatomisi ya da Lévi-Strauss'un çeşitli mutfakların biçemlerinin, pişmiş çiğ ve bozuk arasında (kendisi de olası çeşitli ikilikler şeklinde yeniden birleştirilebilecek) bir dizi zıtlıklara çözümlendiği "yemek pişirme üçgeni" gibi daha uzak görüngülerde bile, dilin önceliği, ya bir model ya da bir aracı olarak, değerini korur. Gösterilenlerin boyutu ile ilgilenirken bu sorunla yeniden karşılaşacağız; şimdilik, Barthes'ın ikircimini anımsamak yeterlidir: "Sese dökülmüş dile muhtaç olmayan, herhangi bir boyutta nesneler dizgesi var mıdır? Herhangi bir gösterme düzeninin ölümcül ileticisi sözcük değil midir?"[15]

Bu yüzden buradaki örneklerimizi doğal olarak sözel olan gösterge dizgeleriyle, yani mit ve yazınla sınırlandıracağız. Fakat bu noktada, kökeni Saussure'ün kendisinde olan ve olası dilbilimsel çözümlemelerin iki tipi ya da iki düzeyiyle sonuçlanan bir yöntembilimsel zıtlığı anımsamak gerekir: biri, sözcüğün içinde etkili olan ve algılanabilir düzenlemenin en küçük birimleriyle, ayrı ayrı alındıklarında kendileri de anlaşılmaz olan sesbirimlerle *(phoneme)* çalışan sesbilimsel düzey; ötekiyse, tümce ya da göstergeler topluluğu düzeyinde etkili olan dizimsel ve dizisel düzey.

2. Özellikle Lévi-Strauss'un mit çözümlemesi, sesbilimsel ya da mikroskobik diyebileceğimiz düzeyde meydana geliyor gibi görünmektedir: Çünkü ona göre mit, bir tümceden çok, tek bir göstergedir.[16] Bu yüzden, mitin çeşitli öğeleri –büyücü, jaguar, yılan, kulübe, kadın eş, ot, vb– kendi başlarına anlamlı kendilikler değildir, tek tek sesbirimlerle olduğu kadar tek tek sözcüklerle karşılaştırılamazlar. Kendi başlarına içsel değerleri yoktur; Lévi-Strauss, mitin bu öğelerine dayalı herhangi bir sınıflandırma dizgesinin umutsuz ve yanlış yola sürükleyici bir girişim olduğunu hissederken Propp ile aynı düşüncededir. Fakat kendi kültürel gereçleri içerisinde çalışan Propp bir anlamda, mitolojik düşüncenin temel mekanizmalarına –Lévi-Strauss için aslında sesbilimde olduğu gibi çift zıtlıklardır bunlar– inmek zorunda kalmaksızın temel bir denklemden ya da yapıdan kurtulabilmişti.

Bundan dolayı ikili zıtlık, başlangıçta, bir anlama, keşfetme ilkesidir, mitolojik yorumun üzerinde kurulduğu çözümleme aracıdır bu. Zihnin ve gözlerin duyarsız olduğu, görünüşte türdeş bir veriler kitlesiyle karşılaştığımızda, onu algıyı uyarma tekniği olarak tanımlamak eğilimi duyarız: Seslerini henüz birbirinden ayırt edemediğimiz, tamamen yeni bir dilde farkı ve özdeşliği kavramaya kendimizi zorlamanın bir yolu. Bir şifre çözme tekniğidir bu ya da bir başka deyişle bir dil öğrenme tekniği. Aynı zamanda bu yöntem, bir bildirinin iletişimsel başarısının, içerdiği tekrar miktarıyla doğru orantılı olduğu iletişim kuramının temel ilkesini izleyerek, büyük bir hammadde ya da veri kitlesini önceden varsayar. Örneğin Lévi-Strauss, çözümlemelerinde, belli bir mitin elde var olan bütün değişik şekillerini hesaba katar, bunlardan birinin ötekiler üzerinde tarihsel üstünlüğünü ya da yetkisini belirlemeye kalkışmaz.

Mythologiques dizisi iki Amerika'nın Kızılderili mitlerinin geniş bir dizisini sunar bize. Fakat Lévi-Strauss'un burada amaçladığı şey, herhangi bir özel mitin çözümlemesi olmaktan çok, mitsel yapının çeşitli sözceler ya da versiyonlar içinde yeniden bir araya getirildiği ya da eklemlendiği, böylece en sonunda, biyoloji dünyasının alt-türlerine çok benzer, bütün bir ilişkili yapılar takımyıldızı oluşturan dönüştürme mekanizma-

larıdır. Hiç kuşkusuz, bireysel *söz*'ün bu ölümü, dizgenin kendisi üzerine yapılan bu vurgu Yapısalcılıkta başından beri örtük olarak vardır.

Burada da Lévi-Strauss'un yorumlama teknikleriyle Freud'un *Traumdeutung*'daki ("Düşlerin Yorumu") yorumlama teknikleri arasında benzerlikleri en iyi şekilde yakalayabiliriz. Her ikisi de, karşılıklı "metinler"inin bireysel öğelerinin şifresini çözmekle başlamaları yönünden tamamen bağlamsaldır. Freud için düş, ancak düş görenin geçmişi ve bugünü, kişisel tarihinin olayları, yaşam deneyiminin rastlantı çağrışımları olan biricik ve özel *dil*'in arka planına karşı anlaşılabilen *söz*'dür. Buna çok yakın bir şekilde, Lévi-Strauss için bir mitin belli bir öğesinin değeri, daima söz konusu kabilenin biricik toplumsal ve coğrafik deneyimine, onun sınıflandırma kodlarına, tarihinin ilineklerine –bilinebildiği kadarıyla– iklimine, toplumsal örgütlenmesine vb bağlıdır. Bu yüzden de, her iki yorum tarzı için "simge" tamamen keyfi bir göstergedir – uslamlamanın ve onun ortaya çıkardığı soyut varsayının *(conjecture)* ilk dokusu içinde kalmış olsaydı, kolaylıkla anlaşılabilecek olan, ama şimdi bir tür stenografi olarak, bu stenodan kesilip çıkarılmış ve kendi başına ayakta duran bir imgedir. Yani belli koşullar altında jaguar, ateş izleğini ifade ediyor şeklinde anlaşılabilir ve hatta tam da ateşin kökenlerinin cisimleşmiş hali olarak algılanabilir: Çünkü jaguar et yer, et de pişirilmeden yenemeyeceğine göre ateşin gizini mutlaka bilmesi gerektiği sanılır. Aynı zamanda, apaçık bellidir ki, insanlar artık ateşe sahip olduğuna göre, jaguar artık sahip değildir: Böylece, jaguarın daha ateşi insanlara bağışlarken kendisinin onu yitirmesi olgusunu gerekçelendirmek için (anlatı biçiminde) bir açıklama geliştirilmiş olmalıdır.[17] Yani jaguar imgesi, bu bütünüyle gömülmüş ya da bilinçdışı tasımsal düşünce dizisinin şematik temsilidir; ve bu örnek aynı zamanda bu iki bağlamsal yorumlamanın herhangi birini, doğrudan ve yakın bir şekilde yazı'nın yorumlamasına uygulamanın güçlüğünü göstermeye yarar, bu yorumlama içinde (hastanın ya da bilgiyi veren yerlinin sağladığı) bir dış bağlam aynı şekilde mevcut değildir.

Şimdi hammadde ya da mitolojinin çağrışım kümeleri hak-

kında böyle bir araştırmadan bir tek mitin çözümlemesine döndüğümüzde, ikili zıtlığın daha kesin bir biçimsel yoldan geçerli olduğunu görürüz, hem altta yatan bir yapı olarak, hem de bu yapıyı ortaya çıkarma yöntemi olarak. Lévi-Strauss, bundan böyle Oidipus mitinin klasikleşen çözümlemesinde[18] oluşturucu öğeleri birbirinden farklı zıtlar gruplarına ayırmakla başlar. "Akrabalık bağının abartıldığı" örneklerin yanı sıra –yalnızca ensest değil, Antigone'nin erkek kardeşinin cesedini yasadışı olarak koruması da– aynı ilişkilerin "hafife alınması" diye adlandırılabilecek şeyleri yansıtan episotlar sıralanmaya başlar: babanın öldürülmesi, erkek kardeşler arasında savaşım vb. Dolayısıyla bu iki grup bir ilk ikili zıtlık meydana getirir; burada bizim kategorileri ya da epizot gruplarını deneysel olarak doğrulamamıza izin veren şeyin, kesinlikle zıtlarla bir düzenlenme kavramı olduğuna işaret etmemiz gerekir. Eğer sonuncular keyfi olarak seçilirse –örneğin, bu durumda bir gömme ya da gömülme kavramına dayanan bir grup olabilirdi– o zaman dizide zıtlıklar bulunmayacaktır. Bu yüzden de burada tamamen ilişkisel bir düşünce tipi etkindir; bunda, sınıfın kategorisini kuran şey, –sıradan sınıflandırmada olduğu gibi– bir kategorinin varlığını akla getiren iki ya da daha çok sayıda öğenin benzerliğinden ya da özdeşliğinden çok, ilk zıtlık ya da farklılıktır.

Oidipus mitinde, yukarda anlatılan zıtlar çifti, incelikle işlenmesi daha da açıklayıcı olan başka zıtlar çiftine karşıdır. Çünkü bu sonuncu yoluyla mitin çeşitli rastlantısal öğelerini ayırmaya girişiriz, bunların arasında Oidipus'un adı (şişmiş ayak) ve atalarının benzer adları, sfenks, Kadmos ejderhası, vb bulunur. Süreci yorumlamadan önce derhal çözümü veriyorum: Bu öğelerde, canavara karşı insani bir zafer (Kadmos'un ejderhayı öldürmesi, Oidipus'un sfenksi yenişi) ile insanın kısmen canavarın gücü altında kaldığı, bedensel bir sakatlık durumu arasında bir zıtlık göreceğiz. Bu zıtlığı kabaca, *autochthony*: insanın topraktan yaratılışı, doğanın kölesi oluşu ile topraktan ya da doğal güçlerden kurtuluşu arasında bir zıtlık olarak betimleyebiliriz. Bu yüzden, akrabalık izlekleri çerçevesinde, mit insanın yaratılışı konusundaki iki görüş arasındaki farklılığı dramatize ediyordu aslında: Bunlardan bitkisel tarza dayananı,

insanın topraktan ortaya çıkışı ya da *autochthony*'si; öteki, temelde *autochthony* kavramını olumsuzlamaya yarayan, insanın yine insan olan ana-babanın birliğinden doğduğu görüşü. Burada üzerinde durmak istediğim şey, bir zıtlığa dönüşme ya da düzenlenme işinin (henüz bir yorum olarak adlandıramıyorum bunu) hiçbir yerde, içeriğinin (aile ilişkileri) kendini zorla kabul ettirir gibi göründüğü ilk gruplaşmadaki kadar kolay olmadığı. Burada genelleştirmenin çeşitli düzeylerinden geçerek, somut ayrıntılardan, her ikisi de sonuçta geniş kapsamlı Doğaya Aykırı fikri altında olan Canavar kavramının, Sakatlanmış kavramıyla özdeşleşmesine izin verecek bir soyutluğa ulaşıncaya kadar yürüyor gibiyiz. Belki de burada, ikili zıtlık fikrinin, daha önce betimlediğimiz her an biraz daha genelleşerek büyüme hareketinin yardımıyla, rastlantı bilgilerden bir düzen yarattığı sürece en açık şekliyle tanık olabiliriz.

Mitin anlamı, iki çift zıtlık arasındaki kesişme noktasında, aralarındaki, Lévi-Strauss'un bundan sonra çelişki diye adlandıracağı ikinci üsse zıtlık noktasında yer alır. Ama biz mitin gerçek yorum anı olan bu anlamı ele almayı, bu bölümün sonuna bırakacağız. Şimdilik, *mythologue*'un kendisinin kavramsal ya da anlamaya yönelik *(heuristic)* araçlarının, ilk baştaki mitolojik düşüncenin araçlarına benzetilme tarzının altını çizmek yeterli. Lévi-Strauss, bu tür zıtlıklar içinde ve onlar yoluyla, ilkel mit-yaratıcıya ait bir tür bilim-öncesi düşüncesi, bununla ilgili daha genel kategoriler üzerine, akrabalık ilişkisi üzerine, doğa üzerine, topraktan yaratılış üzerine bir derin düşünce görür. Mit, ilkel insanın bu gibi sorunlar üzerine düşünme yollarından biridir: Onun içinde, kavramsal düzeyle (zıtlıkları yöneten kategoriler), algısal ya da somut olan şeyler, uygar insanın yaşantısında, düşlerle ya da çocuk düşlemleriyle karşılaştırılabilecek bir tür hiyeroglif ya da bulmaca-benzeri bir dil içinde birleşir.

Bu yüzden mitler Lévi-Strauss için bir anlamda gerçek anlatının tamamen zıddıdır. Bu belki de en açık olarak, bozulmuş mit, onun bir tür kronik'e ya da ilkel romana benzettiği anekdot biçimine girdiğinde ortaya çıkar.[19] Bu biçimler içinde, zamanı yok edip süreksizliği kuracağı yerde, canlı yaşantıyı, bir

düzgü *(code)* kurmak için elde var olan simgesel öğeler deposundan biraz daha fazla bir şey olarak kullanacağı yerde, mit, zamanın ve sürekliliğin zihinde canlandırılmasına dönüşür; bir yapıdan çıkıp, kahraman yönünden bir yapı (anlam) arayışı haline gelir daha çok, ve roman biçimi ortaya çıkar, buna göre "romanın kahramanı romanın kendisidir."

Fakat ilk haliyle mit bir şey anlatmaktan (ya da bir tümce kurmaktan) çok, bir bildiri ya da değer dizgesi iletirdi (ve tek bir gösterge olarak işlev görürdü). Yani, gizli kavramsal kategorilerin ayrıntılı bir düzenlenişi olarak mit, daha ileri ve tarihsel (ya da zamanın bilincinde) toplumlarda değil, Lévi-Strauss'un *pensée sauvage* (yaban düşünce) ("düşünce – *pensée*" sözcüğü üzerindeki sözcük oyunu, hem yabani çiçeği [hercaimenekşe, ç.n.] hem de doğal ortamı içinde yabanlaşan düşünceyi işaret eder) terimi altında tanımladığı, bilimin ilkel biçiminde en iyi iş görür; bu ilkel biçimiyle bilim, temelde sınıflandırma dizgelerinden ibarettir ve dizgelerin, Batıdaki bilimin ölçülebilir ve kavramsal niteliklerinden çok fiziksel algıya ve birincil niteliklere dayanması yönünden bizimkinden ayrıdır.

Bu ilkel bilimin evrimi, mitin içersinde giderek artan genelleştirmenin yapılarıyla bizzat ölçülebilir: "Yemek pişirme üzerine bu mitler dizgesini kurmak için, hepsi de az ya da çok duyumsal niteliklerden alınmış terimler arasındaki zıtlıkları kullanmak zorunda olduğumuzu gördük: çiğ ve pişmiş, taze ve bayat vb. Şimdi çözümlememizin ikinci adımının, yine ikişer ikişer birbirine karşıt, ama bir nitelikler mantığından çok bir biçimler mantığı içerdiği derecede doğası farklı terimler açığa vurduğunu görüyoruz: boş ve dolu, içeren ve içerik, iç ve dış, içerilen ya da dışlanan vb." Dolayısıyla mit temelde varoluşsaldan çok bilgikuramsal bir olaydır; onun çözümlenmesi, "mitlerin yararlandığı fark aralıklarının, şeylerin kendisinden çok geometrik terimlerle ifade edilebilen ve tümü daha önce cebir bilimi olan işlemler yoluyla birbirine dönüştürülebilen ortak özelliklere sahip bir bedende yattığını gösteriyor." Dolayısıyla mitsel düşünce, henüz kendi kendisinin farkında olmayan bir tür felsefi düşünmedir; ya da tersine, Eski Yunan'da felsefenin doğuşunda, "mitsel düşüncenin kendini aştığı ve hâlâ somut

yaşantıya bağlı imgelerin ötesinde, bu kölelikten kurtulmuş, aralarındaki ilişkilerin kendilerini özgürce betimlediği bir kavramlar dünyası tasarladığı bir an"[20] görebiliriz.

İnsan, bu mantığın ilkel insanın kendisinin zihninde mi, yoksa sadece, kendi işlemsel kategorilerinin hissedilebilir bir duyumsal biçimde tekrar kendine döndüğünü gören *mythologue*'un zihninde mi gizli durumda bulunduğunu merak etmeden edemiyor. Fakat şimdilik düşüncelerimizi ikili zıtlık kavramıyla sınırlandıracağız. Onda bir tür durdurulmuş diyalektiği, çok-boyutlu bir kavramın bir düz yüzeyler dünyasına yansımasını görmek çok zorlama bir şey olmazdı belki de. İkili zıtlık devimsel olduğu, fark algılaması içerdiği ölçüde diyalektiktir: Ancak bütün yapının dural, daha çok olgucu *(positivistic)* öğesi halinde donduğunda çözümsel (analitik) olur, o zaman da toplamsal bir iş, çeşitli zıtlıkların toplanması haline gelir. İkili zıtlığın da olumlu olduğunu, her ikisinin de varlık *(existant)* olduğunu, çıplak gözle aynı derecede görülür olduğunu gözlemleyerek başka bir şekilde söyleyebiliriz bunu: Oysa gerçek bir diyalektik zıtlığı oluşturan şey, terimlerden birinin olumsuz, birinin yokluk olmasıdır. Böylece Lévi-Strauss, bir varlık olarak miti roman gibi bir anlatıyla karşılaştırdığında, gerçekten diyalektik fikre yaklaşır; roman, miti, mitin olmadığı bir şey içinde betimler. Diyalektik zıtlığın terimlerinden biri daima yapıtın dışındadır; tarih karşısında, yapıtın öteki yanı, yüzeyi ya da ötekiliğidir. Söz konusu bireysel görüngüyü aşan bu hareket, diyalektik düşünmenin özbilinci ile uyum içindedir, nesnel bilimsel düşüncenin, nesnelerini kişileştirme eğilimi duyma biçiminden tamamen farklıdır. Lévi-Strauss'un ilkel kültür ve mit için duyduğu nostalji bu anlamda, yönteminin yansıttığı biçimsel sapmadan başka bir şey değildir; ikili zıtlığı açıkça varlık ve yokluk diyalektiği içine özümleyen Sovyet göstergebiliminin aynı çelişkileri ortaya çıkarmadığını eklemeliyim.

3. Gösterge-dizgesinin mikroskobik çözümlemesinden, ikili zıtlıklar yapısından onun daha geniş sözdiziminin çözümlenmesine çıkıyoruz. Burada sorun, sözdiziminin çeşitli deneysel kategorilerinin aktarılabileceği tek bir terimler ya da öğeler grubunun (ikili zıtlık gibi) icat edilmesidir. Herhangi bir düzey-

deki gösterge-ifade ile dildeki söyleyiş biçimleri arasındaki ilk denklik kendi başına sorunsal değildir. Aşağıda, Jacques Lacan'ın Freud'çu kategorileri sözbilimsel *(rhetorical)* kategorilere özümlemesi, bu süreci örneklemeye yetecektir:

"Freud'un yapıtını yeniden *Traumdeutung*'da ele alın ve düşün bir tümce yapısına, ya da bu yapıta harfi harfine bağlı kalmak gerekirse bir *rebus* [resimli bulmaca, ç.n.] yapısına sahip olduğunu kendinize anımsatın; yani, bir yazı biçimi yapısındadır, çocuğun düşü başlangıçtaki ideogramını temsil eder, erişkindeyse, hem Eski Mısır'ın hiyerogliflerinde hem Çin'de hâlâ kullanılmakta olan harflerde bulunabilecek gösterici öğelerin aynı zamanda sesçil ve simgesel kullanımını ortaya çıkarır.

"Fakat bu bile aracın deşifre edilmesinden öte bir şey değildir. Önemli bölüm metnin aktarılmasıyla başlar, Freud'un bize söylediği önemli bölüm, düşün [sözel] işlenmesinde –bir başka deyişle sözbiliminde verilir. Eksilti ve şişirme, devrik tümce ya da çiftleme, geri çekilme, yineleme, koşuntu *(apposition)* – bunlar sözdizimsel yer değiştirmelerdir; eğretileme, kaydırmaca, dolaylı adlama *(antonomasis)*, değinmece, düzdeğişmece ve kapsamlayış *(synechdoche)* – bunlar, Freud'un bize niyetleri –dikkat çekici ya da gösterici, gizleyici ya da inandırıcı, misillemeci ya da ayartıcı– okumak için öğrettiği yollardan, anlam yoğunlaştırmalarıdır, özne düşsel söylemini bu yollarla değiştirir."[21]

(Freud'çu düş çalışmasının bu tür dilbilimsel yatırımı, daha sonra Althusser'in onu tarihsel olaylara uygulamasında iki misli güçlenmiş olarak geri döner; tarihsel olaylar Freud'çu anlamda, *yer değiştirme* –bir yapıdan öbürüne değişmede– süreçlerini oluşturur, nedensel olarak *aşırı belirlenmiş* olarak görülür –ve *yoğunlaştırma*– devrim anında tarihsel yapının daha önce birbirinden ayrı bütün parçaları derinden politikleşmiş ve birbiriyle özdeşleşmiş duruma geldiğinde – ve politik devrimin kendisinin *Darstellung* ya da altyapıdaki böylece "kendilerini ifade eden" daha derin çelişkilerin temsili olarak görüldüğü yerde.)

Fakat Freud'çu öğretiyi bir *hermeneutic* olarak kullanılır yapan böyle bir eşitlik, bu aşamada aktarma olasılığından çok

daha fazla bir şey sunmaz: Şu ya da bu sözbilimsel kategoride sözel olmayan belli bir gösterenin deneysel sınıflamasıdır. Özümleme, çeşitli dilbilimsel ya da sözbilimsel tekniklerin tamamının bir tek işlevin türevleri olduğu gösterilebilinceye kadar gerçekten kullanılır değildir, Lacan ise bu birleşmeyi Roman Jakobson'un eğretilemenin düzdeğişmeceyle zıtlığı kuramında bulur,[22] eşsüremli tarz (çakışma, bir arada varoluş, paradigmatik) ile artsüremli tarz (ardışıklık, dizimsel) arasında bir tür küresel zıtlığı gösterir bu. Lacancı çözümleme, eğretilemede semptomun kökenini (bir göstereni öbürüyle değiştirmesi yönünden), düzdeğişmecedeyse arzunun kökenini görerek ruhsal işlevleri bu iki sonul dilbilimsel işleme aktarmaya çalışır ("son ünlü düşmesine izin veren, gösterenin gösterenle ilişkisidir, bu yolla gösteren, var olma eksikliğini nesnel ilişki yerine koyar, onu, desteklediği bu eksikliği hedef almış olan arzu ile kuşatmak üzere anlamdaki 'geriye gönderme' gücünü kullanır").[23]

Fakat bu sonul zıtlık bile, daha etkili bir tek işlev içine sokulmadıkça (başka bir deyişle, bütün figürlerin bu iki asli figür tarafından boşaltıldığı kesinlikle gösterilmedikçe) deneysel ve yalnızca sınıflandırıcı bir iş haline gelir. Bu birliğin, konuşmanın kendisiyle ilgili olarak, özellikle de dilin ölçülemezliğiyle, dilin hiçbir zaman gerçekten herhangi bir *şey* ifade edemeyeceğiyle –yalnızca ilişkiler (Saussure'cü dilbilim) ya da sırf yokluk (Mallarmé) ifade edebilir– ilgili olarak her figürün genel durumunda bulunabileceğini ileri sürebilirim. Yani dil zorunlu olarak dolaylı söze, ornatıma *(substitution)* başvurur: Kendisi bir ornatım olarak, içeriğin o boş merkezini bir başka şeyle doldurmak zorundadır, veya içeriğin neye *benzediğini* söyleyerek (eğretileme) ya da yokluğunun bağlamını ve konturlarını tanımlayarak, çevresindeki şeyleri sıralayarak (düzdeğişmece) yapar bunu. Yani dil, kendi doğası bakımından, ya analojik ya da fetişisttir; Frazer'ın terminolojisiyle (aynı genel zıtlığı ilkel büyü şeklinde tanımlayarak) işleyiş biçimi ya homeopatik ya da bulaşıcıdır.[24] Figürlerin kendisinin yeniden başlangıç durumlarına ayrışması, Lacan'cı asli eksiklik öğretisiyle tamamen uyumludur ve eski ikilemlerle beklenmedik ilgilenme yollarını akla

getirir. Böylece, örneğin, geleneksel ve modern yazın yöntemleri arasındaki, daha geçenlerde Picard'ın Barthes'a saldırısıyla[25] yenilenen tartışmalı soru, bir içrek *(intrinsic)* yazın eleştirisinin, yapıtın yerine onun yapılarının bir betimlemesini, ona benzeyen yeni bir "üstdil" koymaya çalıştığı için eğretilemeli olduğu varsayımı ile açıklanabilir; eski yazın tarihi ise, yaratışın o kayıp anını çevreleyen eşyaları, etmenleri ve tarihsel dönemi canlandırırken, temelde bu yokluğu eşyanın kendisinin anlık bir görüntüsü içinde yakalama çabasıyla düzdeğişmeceden türemiştir.

Uzun vadedeyse zamanla eğretileme ve düzdeğişmece kavramları birbirinden ayırılamaz duruma gelir ve gözlerimizin önünde birinden diğerine ardı arası kesilmeyen bir başkalaşıma uğrar. Bir tür sonul ikili zıtlık olarak bunlar, gerçekte, Saussure'cü dilbilimin köken aldığı Özdeşlik ve Ayrılık temel diyalektiğinin bir dayantısından *(hypostasis)* çok daha fazla bir şey değildir.

4. Gösterenin düzenlenişinin en gelişmiş sözdizimsel çözümlemesi, Barthes, Claude Bremond ve Tzvetan Todorov gibi eleştirmenlerle birlikte A.J. Greimas'ın "olay örgüsü dilbilgisi" adı altında yürüttüğü çözümlemedir. Kabaca Chomsky'nin üretici dilbilgisine benzeyen bu çözümleme, metnin daha yüzeyel çeşitli anlatı düzeylerini, Greimas'ın "eyleyen modeli" adını verdiği daha derin bir yapıya indirgemeyi gerekli kılar. Bu sonuncusu, Greimas'ın da bize hatırlattığı gibi, temelde bir "sözdizimi yapısının bilinene dayalı tahmini"dir [26] ve bir dilbilgisinin çift eğretilemesini içerdiği söylenebilir, (özne, eylem, nesne gibi) eski kategoriler, bu ikili eğretileme içinde, temel bir dramatik temsili çok çeşitli söylem tipleri sahnesinde canlandırır: "*İşlevlerin*, geleneksel sözdiziminde, sözcüklerin oynadığı rollerden başka bir şey olmadığını anımsarsak –özne, 'eylemi gerçekleştiren kişi'dir, nesne, 'ondan etkilenen şey'dir, vb.– o zaman böyle bir anlayışa göre bir bütün olarak önerme, *homo loquens*'in kendisini ödüllendirdiği bir görünüm olur."[27] Greimas'a göre, felsefi ya da yazınsal, açıklayıcı ya da dokunaklı bütün söylem biçimlerinde ortak olan, bu altta yatan "dramatik" yapıdır: "Ama bu görünüm, sürekli olması bakımından biriciktir: Eylemlerin içeriği daima değişir, oyuncular değişir, fakat sözce-

leme *(enunciation)* görünümü hep aynı kalır, çünkü onun sürekliliği temel rollerin sabit dağılımınca garanti edilmiştir."[28]

Greimas, bir işlev olarak (belli tipten bir edimin olanaklılığı) ya da bir nitelik olarak (belli sayıda özelliği içeren) ifade edilebilecek *actant* (eyleyen) terimini (sıradan anlatımın karakterleri kadar felsefi kavramları ya da soyut şeyleri de içerebilen), sözceleme-görünümünün yüzeydeki içeriğiyle bu derinde yatan yapı arasında bir ayrım yapmak üzere geliştirir. Böyle bir ayrım, aynı zamanda belli bir metni okuyuşumuzu yeniden düzenlememize ve yüzeyin altında işler durumda olan başka temel mekanizmaları da tanımamıza izin verir. Bu yüzden, örneğin belli bir anlatıda bir karakterin ya da aktörün gerçekte iki ayrı ve nispeten bağımsız *actant* için bir örtü görevi gördüğü; ya da öykü-çizgisindeki iki aktörün, bağımsız kişilerin ve ayrı karakterlerin, her iki bağlamda yapısal olarak özdeş olan bir *actant*'ın birbiri ardına gelen eklemlenmelerinden biraz daha fazla olabileceği ortaya çıkabilir.

Greimas *actant*'ın olası kullanımlarını geçici olarak şöyle sınıflandırmakta: özne ya da nesne olarak, bu şekilde sözcelemegörünümünün temel olayı, bir nesneyi arzulama olacaktır; ya da hedefleyen ya da hedeflenen olarak, bu durumda temel olay bir bildirişim şeklini alacaktır; ya da son olarak, eylemde yardımcı ya da hasım olarak (*adjuvant* ya da *opposant*). Bu son iki kategori, tek bir tümcenin bağlamında, "en büyük güçlükle" ya da "kolaycacık" gibi deyimlere çok benzer sözdizimsel bir rol oynayan kipsel ya da yardımcı kategoriler olarak düşünülebilir.

Madde dilinden çok süreç dilini kullanmak ve yapının dural bir görünüsü olarak "eyleyen model" yerine bir metin üzerinde yapılmış bir işlem tipi olarak "eyleyen indirgemesi"nden söz etmek daha açıklayıcı gibi görünür. Böyle bir indirgeme temel değişim tekniğini ya da dizgesel değişkenliğini dilbilimden alır, buna göre çözümlemeci, metinde verilen öğelerin yerine, değişime direnç gösteren en son işlevler grubuna ulaşıncaya kadar, yöntemli olarak çeşitli olasılıklar koyar. Örneğin, kurbanın kendi kravatıyla boğulduğu yüzeysel düzeyin anlatı özgüllüğü yerine, daha temel bir zarar verme kategorisinin (örn. hapis, soygun, öldürme, ırza tecavüz) ayrıntılarını oluşturan bir

dizi değişiklikler koyabiliriz (asma, bıçaklama ya da tabancayla vurma). Todorov, anlatı yüzeyinin, dilbilgisel anlamda bir temel sözel işlev için hangi yollardan bir tür dilbilgisel ruh hali oluşturabileceğinin anlamlı bir dökümünü yaptı. Örneğin, *Decameron*'da aşk-tutkusu cinsel ilişkinin istek kipi olarak görülebilir, oysa vazgeçme onun olumsuz istek kipi olarak düşünülebilir; şart kipi çoğunlukla peri masalında ya da ortaçağ romansında tanış olduğumuz görevlerin biçimini alır; zararın dilek istek kipi ise basit bir tehdit olarak ifade edilebilir, vb.[29]

Burada Biçimciliğin benzer bir anında da işler gördüğümüz ve yöntemin yapısında doğal olarak bulunan bir sakatlık olarak görmemiz gereken bir eğilimin altını çizmeliyiz. Bu, artsüremli olayların eşsüremli kategorilere dönüştürülmesi, olayın dural kavramla, eylemin yeni sözcükle değiştirilmesidir. Dilbilimsel çözümlemenin tepesinde bir tür uğursuz büyü gibi asılı duran bu eğilimi Greimas'ın kendisi ortaya çıkarmıştır; bu eğilim "biri, akrabalık ilişkilerinden söz etmek için ağzını açmasın, bunların, sanki bir büyüye uğramış gibi, anında, adlara, ya da bir başka deyişle, yeni akrabalık ilişkileri, vb öne sürerek anlamını yadsımamız gereken terimlere dönüştürülmesine neden oluyor. Anlam üzerine konuşma amaçlarıyla hayal edebileceğimiz herhangi bir üstdil, yalnızca gösteren değil aynı zamanda adlandıran bir dile dönüşüyor, bu da her türlü kasıtlı dinamizmi bir kavram terminolojisine dönüştürüyor."[30]

Bana öyle geliyor ki, eyleyen eksilmesinin katkısız sınıflandırıcı kullanımları (anlatıları kendi içlerinde egemen çeşitli soyut kategorilere göre ayıranlar) bu nedenle doyurucu değildir. Gerçekte, Greimas'ın modeli, üretici dilbilgisi gibi, bir çift çözümleme ve bireşim hareketini ifade eder, ve Sartre'ın bir başka münasebetle ilerleyici-gerileyici yöntem adını verdiği şeyi oluşturur. Böyle bir modelin uygulanması, böylece, çözümlemeci, ancak, temel derin yapıyla ilişkisini kestikten sonra ondan yalnızca özgün metnin değil, fakat aynı zamanda modeli de duyarlı olan bütün öteki değişkelerinin de kopyasını çıkarabildiğinde tamamlanır. Yapısalcıların *combinatoire* adını verdikleri bu üretme mekanizmasıdır. Dolayısıyla, ideal olarak bu türlü çözümleme, bir metinler gövdesini ya da *corpus*'unu önceden varsayar.

Belli bir metin içersinde, eyleyen eksilmesi bir çift işlev görebilir: Yatay olarak, ortaçağ romansı gibi uzun ve ayrı ayrı olaylardan oluşan biçimlerin yaygın olarak birbirinden ayrı bölümlerinin düzenlenmesinde; bu durumda, bazı özellikle örtülü olayların sona doğru daha saydam bir olayın yapısal bir yinelemesinden –ya da terse çevrilmesinden– başka bir şey olmadığını göstermek yararlı olabilir; dikey olarak, bütün söylem düzeylerinde işler durumda olan ve bazı noktalarda eylem olarak dile gelen, ötekilerde bir imge biçimini alan, daha da başkalarında bir ruhbilimsel algı ya da bir biçemsel manyerizm olarak dile getirilen özdeş bir mekanizmanın sergilenmesinde. Daha ilerdeki bir bölümde Greimas'ı, anlamın bu tür sonul çekirdeksel hücresi için yine farklı bir mekanizma, şimdiki modeldeki dramatik benzerlikten kendini kurtaran bir mekanizma önerdiğini göreceğiz.

Anlatısal *combinatoire*'ın ya da öykü-üretme mekanizmasının tam bir sergilenmesi –Greimas'ın, korkuyu öğrenmek isteyen çocuk masalının Litvanya versiyonu üzerine çalışmalarında bize verdiği gibi[31]– onun temel yapısal sınırlarının ya da *clôture*'unun [çit, ç.n.] belirlenmesini içerir, bunlar da içsel ya da dışsal bir tarzda tanımlanabilir. İçsel olarak, yapısal sınırlama, söz konusu modelde doğal olarak olası değişimlerin ve bileşimlerin toplam sayısından fazla değildir; oysa dışsal sınırları tarihin kendisi koyar: Tarih, belli sayıda yapısal olasılığı güncelleştirmek için kendisi önceden seçer, ötekileriyse belli bir bölgenin toplumsal ve kültürel ikliminde kavranamaz olarak yasaklar. Örneğin Roman Katolik Litvanya'da, masalın, babalık işlevleriyle kutsallık işlevlerinin bir tek oyuncuda ya da karakterde çakıştığı mantıksal olarak olası şekli yasaklanmalıdır, çünkü papazlar baba olarak düşünülemez; büyük evladın papaz rolü yüklendiği ya da babanın oğlu sonunda bir papaz olduğu anlaşılan bir vekile teslim ettiği daha karmaşık çözümler başkalarıyla değiştirilir.

Böyle bir model bir tek yazarın bütün yapıtlarının incelenmesi için (Greimas'ın Bernanos üzerine yapıtında bize bir örneğini verdiği,[32] Leo Spitzer ve Jean-Pierre Richard'ın eski biçemler alanıdır), ya da (materyalin, sanat tarihlerinin ilgilendiği,

Lucien Goldmann'ın adıyla ilişkilendirilen benzeşim türleri kadar, dönemleştirme sorunları da içerdiği) yazın tarihinin biçem bakımından türdeş olduğu belli bir dönemine ait değişik yapıtların incelenmesi için önerilebilir şimdi.

Böyle bir olay örgüsü dilbilgisi kavramı, düşünce tarihinde olduğu gibi yazında da, bir kuşağın ya da bir dönemin yapıtlarını, daha sonra, şu ya da bu şekilde tükeninceye ve yerine yeni biri konuncaya kadar değişen ve mümkün olan her yoldan eklemlenen belli bir model (ya da temel olay örgüsü örneği) çerçevesinde görebileceğimizi akla getirir. Böyle bir modelin yenilik ya da yenileşme fikrini, yaratıcılarının ruhbiliminden çok yazınsal nesnenin kendisinin yapısında bir temele oturmak gibi bir üstünlüğü vardır (Biçimcilerin, bunun yazın sürecinin nasıl temel bir motoru olacağını düşündüğünü daha önce görmüştük).

Barthes'ın artsüremi gerçek tarihin kendisinden ayırt ettiği paradoksal terse çevirmenin anlamıdır bu (o zaman tarih, o sağlam kalıcılığı, *durée*'si içinde eşsürem benzeri bir şey olur). Barthes, "yeni roman"ın yerini aldığı bağlanmacı yazınla ilişkilerinden söz ederken şunları söyler: "Bana kalırsa, onların birbirini izlemesinde, olanaklıların Modayı karakterize eden o düzenli dönüşümü gibi bir katıksız biçimsel süreci görmek eğilimindeyim: Bir *söz*'ün tükenişi ve onun kendi zıddına dönüşü var: Burada *ayrılık*, tarihin değil fakat artsüremin motorudur; tarih ancak bu mikro-ritimler altüst olduğunda, ve biçimlerin farklara dayanan *(differential)* bu tür *ortogenesis*'i bütün bir tarihsel işlevler grubu tarafından beklenilmeyen bir zamanda tıkandığında araya girer: Burada açıklanması gereken kalıcı olandır, 'değişen' değil. Alegorik olarak, 'alexandrian'ın (hareketsiz) tarihinin 'trimeter'in (geçici) modasından daha anlamlı olduğunu söyleyebiliriz: Biçimler ne kadar uzun süre ayakta kalırsa, tarihsel anlaşılabilme durumuna o kadar yaklaşırız, bugün her türlü eleştirinin konusu bu gibi görünüyor bana."[33]

Tabii bu da, Yapısalcılar için nesnelerin ya da yüzeydeki görüngülerin tarihi fikrinin, modellerin tarihi fikriyle yer değiştirmiş olması demektir. Bu fikre biraz sonra döneceğiz.

5. Daha önceki bölümlerde, gösterenin yapısal çözümleme-

sinin (sesbilimsel ve sözdizimsel olarak niteledi̇ğimiz) iki biçimini görmüştük; bu boyuta kadar, *yapı* terimi tamamen yerindedir. Bu, aynı zamanda Lacan'cı çözümlemenin "simgesel düzen" adını verdiği boyuttur, bu fikir de, bizim bu bölümde inceleyeceğimiz gösterenin boyutunun abartılı değerlendirme türünü uyarmada etkili olmuştur.

Lacan'a göre, Simgesel Düzen çocuğun, dil yetisini yavaş yavaş edinirken biyolojik adsızlıktan çıktığı alandır. Kişiliksizdir ya da kişilik-üstüdür, fakat aynı zamanda kimliğin anlamının ortaya çıkmasına da izin veren şeydir. Bu yüzden bilinç, özne, kısaca göreceğimiz gibi dilin kendisinin ya da Simgesel olanın daha geniş yapısınca belirlenen ikincil görüngülerdir. Lacan bu sürece bir örnek olarak Poe'nun *Çalınmış Mektup*'undaki dönen olay örgüsünü seçer, bu yapıtta, bir tekrar zorlamasında olduğu gibi, aynı olay iki kez yeniden canlandırılır, her versiyonda oyuncular farklı yerler tutarlar. Öykünün merkezi mektubun kendisidir, genel olarak askıya alınmış ya da ertelenmiş bir iletişimin ya da gösterenin özerkliğinin bir simgesi olarak durur, içine konulduğu yeni anlamlara ya da kullanımlara bakmaksızın kendi yolunda gider, dünyada özgürce yüzen bir nesnedir, durmadan yeni türden değerleri yutar, sömürür. Kraliçe tarafından, mümkün olan en açık yerde, kralın önündeki bir masada gizlenir, yüzsüz nazır tarafından çalınır, nazırdan da, gizleneceği en açık yerden Dupin çalar onu. Böylece nazırın kendisi, temel dilbilimsel çevrime göre, durumunun bir işlevidir. O ve öteki karakterlerin kendilerine özgü kişilik-tözleri yoktur, gerçek varlıkları yoktur; daha çok, varlıklarını, dilbilimsel duruma ya da Simgesel Düzene göre, kendi konumlarından türetirler.[34]

Fakat bu süreci, gösterilene göre gösterenin önceliği üzerine bir kuram terimleriyle formülleştiren, Lévi-Strauss'tur. Tam bu noktada, başlangıçta bir yöntem olan şey (yapısal çözümleme amaçlarıyla gösterenin yalıtılması) yavaş yavaş, gösterenin önceliği konusunda metafizik bir önvarsayıma dönüşür, Lévi-Strauss'un, ilk kez Şamanizmle ilgili olarak ifade ettiği "gösteren fazlası" kavramının anlamı da budur. Lévi-Strauss'a göre, Şamancı "tedavi" şöyle bir olguya verilmelidir: Şaman, ritüelle-

rinde ve mitolojisinin simgesel dizgesinde saf gösterenlerden oluşan boş bir takımyıldız sunar, hastanın özgürce yüzen dile gelmemiş ya da gelemez duyarlılığı birden bunun içinde dile gelir ve kurtulur. Onun "simgesel yararlılık" dediği şeydir bu: "Tedavi, önce yalnızca duygusal terimlerle verilen bir durumu *düşünülebilir* kılmaktan: bedenin dayanmayı reddettiği acıyı akıl için kabul edilebilir kılmaktan ibarettir."[35] Fakat bu çözümlemenin, söz konusu düşüncenin içeriğiyle değil biçimiyle ilişkili olduğunu söylemek gerekir. Hastanın zihni, Şaman özellikle doyurucu türden sihirli bir açıklama sunduğu için rahatlamış değildir. Daha çok, her şeyden önce (sözcüksüz acıya değil) dile getirilen düşünceye izin verecek herhangi bir türden boş gösterge-dizgesinin var olmasının bir sonucu olarak olur bu.

"Gösteren fazlası" kavramında Şamancı durumun sınırlarını (Lévi-Strauss'un kendisi, süreci psikanalizle karşılaştırarak –modern bir 'Şamanizm'– bu sınırları genişletmiş olsa bile) büyük ölçüde aşan içermeler –bize sunulan yepyeni simgesel dizgelerle ilişkilerimizi kapsayan içermeler– vardır. "Yalnızca simgesel işlevin tarihi insanın bu entelektüel durumunun –evren hiçbir zaman yeterince anlam ifade etmez, düşünce, nesnelerin sayıları için, daima bunları bağlayabileceği çok fazla sayıda anlamlamalar kullanır– hakkını teslim etmemize izin verebilirdi."[36] Bundan sonra, düşünce sürecinin tam da kendisi göreceli olarak biçimsel bir süreç olur. Örneğin, bizim tutarlı bir dizge olarak Yapısalcılığa yaklaşımımız, kuramların ve varsayımların denenmesini, yeni bir dilin öğrenilmesinde –eski terminolojiden yenisine gerçekleştirebildiğimiz çeviri sayısında ilerledikçe ölçebileceğimiz– olduğu kadar kapsamaz. Ayrıca, bu türden bir yeni dizgenin doğurduğu entelektüel enerjinin çok büyük patlamasını da açıklayan şeydir bu ve gerçekten de entelektüel devinim kavramını tanımlamaya da yarayabilir. Fakat bu şekilde ortaya çıkan entelektüel enerjinin yalnızca küçük bir bölümü yeni bir kuramla sonuçlanır. Yapılan işin çok büyük bölümü, eski terimleri yenilerine çevirme, körleşmiş algıları ve entelektüel alışkanlıkları –yeni ve alışılmamış bir entelektüel işlemden geçirerek, yeni entelektüel paradigmayı ayrıntılarıyla uygulayarak– durmadan canlandırma gibi yorulmaz bir süreçten baş-

ka bir şey değildir.[37] Yeni keşifler yapıldığında, bunlar, sanıyorum, yeni modelin, eski terminolojinin gerçeklikte karanlık bıraktığı ya da sorgulamasız kabul ettiği köşeleri genişletme ya da yeniden odaklama tarzının sonucu olur. Fakat bu tür bir keşif de bir çeviri sürecine benzetilebilir.

Gösterenin fazlası kavramı yazın'ın değiştirme işlevinin açıklanmasında da kullanılabilir. Ondokuzuncu yüzyılda bile, yazarların özel tipten ürünler sağlayan kişiler olduğu açıktır. Bu bağlamda Dickens'ın "biçem"i bir sarıp sarmalama şekli, bir manyerizm, kendisine düşen toplumsal rolü yerine getirmesi demek olan o roman-ürünlerine can sıkıcı ya da hoş bir "ek"tir olsa olsa. Fakat modern çağlarda, romancının sağladığı şey, açıkça "biçem"in kendisi ya da "dünya" ya da "dünya-görüşü"dür. Doğal olarak bir dizi başka başka kitaplar yoluyla biçemin ortaya çıkmasını sağlayan pratiği yavaş yavaş terk eder ve bir anda, artık "roman" denemeyecek tek bir büyük yapıtta somutlaştırmaya çalışır onu. Bu yüzden, biçem ya da dünya-görüşü ya da buna benzer kavramlar içindeki çelişmeler, romancının bir gösterge-dizgesi, bizim artsüremli olarak öğrendiğimiz eşsüremli bir bütünlük geliştirme sürecinde olduğunu anlarsak çözülmüş olur. Romancının bu etkinliğinin, kendisinin bilinçsiz bir model ya da gösterge-dizgesi üreticisi olduğunu anladığında yön değiştirmesi ve bunu artık bilinçli olarak yapmaya karar vermesi gibi, okurun etkinliği de artık bu tür romanların tüketicisi olmaktan çıkar ve daha çok bir dizi din değiştirmeye benzer. Okuma süreci artık yeni bir gösterge-dizgesini öğrenmeyi içerir, diyelim D.H. Lawrence'ın bir romanını okumayız da, daha çok, bu özel roman aracılığıyla bir bütün olarak D.H. Lawrence'ın dizgesine yaklaşırız; ve onu gerçek dünyanın bir temsili olarak değil, gerçek dünyanın ve gerçek yaşantının biçimsiz, darmadağın malzemesini yeni bir ilişkiler dizgesine yeniden eklemlememize izin verecek bir gösterge fazlası olarak denemeden geçiririz. Şamanın sağaltması kadar doyurucu bir eklemlemedir bu ve hemen hemen aynı işlevi görür. (Fakat model-kurucu olarak bu yazın kavramı, ilerde *Tel Quel* dergisi çevresindeki grubun amaçlarını incelemeye geldiğimizde de göreceğimiz gibi, Yapısalcılıkta örtük olarak bulunan tek kavram değildir.)

Eninde sonunda, eğer düşünce süreci, gerçek bir nesneye ya da gönderene *(referent)* yeterlilikle değil de, gösterileni gösterene ayarlama (Saussure'ün özgün gösterge kavramında örtük olarak var olan bir eğilimdir bu) ile ilgiliyse, o zaman geleneksel "hakikat" kavramının kendisi de modası geçmiş bir şey olur. Barthes bunun "iç tutarlılık yoluyla" kanıt kavramı ile değiştirilmesini önermekte tereddüt etmez: "Eğer sözbilimsel gösterilen, bölünmez biçimi içinde, bir kuruluştan başka bir şey değilse, bu kuruluş tutarlı olmalıdır: Sözbilimsel gösterilenin iç olasılığı bu tutarlılıkla doğru orantılı olarak kurulmuştur. Bir olumlu gösterim ya da gerçek deneyim zorunluluklarıyla karşı karşıya kaldığında, bu iç tutarlılık kavramı can sıkıcı türden bir tanıt olarak görünebilir: Biz yine de ona bilimsel olmasa da bulgusal *(heuristic)* konum verme eğilimindeyizdir; modern eleştirinin bir kolu izleksel yöntemle (içerden *[immanent]* çözümlemeye özgü bir yöntemdir) yaratıcı evrenleri yeniden kurmayı amaçlar, ve dilbilimde onun gerçekliğini sergileyen de bir dizgenin ('kullanımı' değil) tutarlılığıdır; onların uygulamadaki önemini modern dünya yaşamında tarihsel olarak göz ardı etmeyi istemeden, onların 'etkiler'inin incelenmesi, 'olasılık'larının önemli bir bölümünü dizgesel tutarlılıklarına borçlu olan Marksist ya da psikanalitik kuramı bütün boyutlarıyla kullanmaktan uzaktır."[38] Barthes'ın "tutarlılık" derken söz konusu gösterge-dizgesinin genişliğini ve karmaşıklığını düşündüğünü belirtmeliyiz: Bir dizge olarak iç uyumu kadar, gösterilenin olası en büyük miktarını tutabilme yeteneğini. Ne olursa olsun, Greimas'ın, bu çalışmanın sonunda inceleyeceğimiz bir çaprazkodlama işlemi olarak hakikat kavramından biraz farklı tipten bir ölçüttür bu.

Gösterenin önceliği kavramı (belirttiğimiz gibi bir tür metafizik önvarsayım olarak durmaktadır) kuramsal gerçekleşmesini Yapısalcı modeller kuramında bulur. Çünkü eğer, bir süre sonra göreceğimiz gibi, özne daha kişisel-olmayan *(impersonal)* dizgenin ya da dil-yapısının bir işlevi ise, o zaman öznenin icat ettiği çeşitli bilinç durumları ve felsefi çözümler bu şekilde değerden düşürülmüş olur. Özellikle de, Yapısalcılık Descartes'çı ve Sartre'cı *cogito*'nun savlarının bütünüyle reddedilmesini içerir.

Fakat Yapısalcılık her şeye karşın, düşüncenin maddenin bir üretiminden başka bir şey olmadığını söyleyen ortodoks maddecilikte örtük bilinçli düşüncenin mutlak değer yitimine dönmez. Yeni bir Yapısalcı modeller kuramının gelişmesinde herkesten fazla Althusser'in sorumluluğu vardır. Onun çözümünün yaratıcılığı, onu, altyapı ve üstyapı zıtlığını aklın kapalı alanı içine, yani üstyapının içersine, yeniden sokma olarak tanımlaması ile önemlidir. Yukarda gördüğümüz gibi, eğer felsefi durumlar belli bir dizi ya da model üzerindeki dizgesel değişikliklerden ibaret sayılabilirse, o zaman önemli olan şey bireysel durumun kendisi (üstyapı içersinde bir tür üstyapı) değildir de, daha çok söz konusu modelin kavramsal sınırlarıdır, böylece düşüncenin, "kuramsal praxis"in, fikirlerin tarihine bir tür altyapı işlevi gördüğü, tabanı, temel ilkeleri olur. Althusser, modelin ya da idealleştirilmiş altyapının bu gerçekliğine *sorunsal* ya da sorun-kompleksi adını veriyor. İkincisi, bunun içinde yapılan düşünme işini, çözümleri üzerine olduğu kadar düşünce üzerine, düşüncenin koyduğu bilinç sorunları üzerine de sonul bir sınırlama olarak iş gördüğü anlamında belirler. Yukarda biraz farklı bir bağlamda gördüğümüz gibi, "kapatma-clôture", ya da belli bir kuşağın düşünmesini yöneten modelde ya da paradigmada doğal olarak var olan kavramsal tavandır; burada ima edilen şey, belli bir kuşağın belli bir *sorunsal* içersinde bir bütün olarak yerini alacağı, sorunsalın ise tarihsel anın kendisiyle uyum içinde olduğudur. Gerçek tarihsel değişim bu yüzden bir gelişme olmaktan çok –belli bir model için, entelektüel çalışma yalnızca onun uygulamasından ya da açınsamasından ibarettir– eski bir sorunsalın yenisiyle aniden yer değiştirmesi olarak hissedilecektir. Böylece, sorunsal aracılığıyla (özellikle de Bachelard'ı izleyerek Althusser'in bir *coupure épistémologique* adını verdiği sorunsaldaki böyle değişme anlarında), üstyapı dünyası, dışındaki gerçek tarih dünyasında olan jeolojik değişiklikleri hisseder. Bu tarihsel değişiklik kavramı, Jakobson'un mutasyon adını verdiği dilbilim kuramından bildiğimiz bir şeydi. Üstyapıdaki mutasyonlar, en azından kendi iç tarihleri terimleriyle, analitik çalışmanın giremeyeceği şeylerdir; çünkü onlar dışarda bir yerlerde olan depremlerin anlaşılmaz sonuçla-

rı olarak dururlar. Kuramcının ulaşabileceği şey, bireysel felsefi durumun ya da fikrin, dayandığı temel model ya da sorun-karmaşayla olan ilişkisidir; bu, modeli fikrin gerisinde bulma çalışmasına "yapıbozumu" adını veriyor Derrida.

Bu Yapısalcı modeller kuramının özgünlüğü, tarihsel olarak birbiriyle fazla ilişkisi olmayan iki alanı, yani resmi felsefe ile fikirlerin tarihini yeniden birleştiriyor olmasıdır; ya da bir başka şekilde söylersek, fikirlerin tarihinin yöntemi ve uygulaması için dizgisel ve gerçekten felsefi bir temel koymasıdır. Bundan böyle bu sonuncusu, eğilimler ve fikirler arasında bir benzerlikler meselesi değildir artık; daha çok, fikirlerin gerisindeki nesnel dizgeyi titiz ve denetlenebilir bir araştırmadır. Bu haliyle, hammaddeleri doğallıkla bir yandan çözümler ya da değişiklikler, öte yandan temel modeller şeklinde sınıflara ayrılan Bachelard ya da Koyré gibi bilim tarihçilerince uzun süreden beri uygulanmaktadır. Bu *avant la lettre* [kesin biçimini almamış, ç.n.] Yapısalcı modeller kuramının en iyi örneklerinden biri T. Kuhn'un, bağımsız olarak gelişmiş ve dolayısıyla bizim kuşağın düşüncesini resmi bir kuram ya da hareket olarak Yapısalcılığın etkisinden bağımsız bir tarzda yöneten yapısal ya da model-yapıcı bir *sorunsal*'ın varlığı için kanıt sağlayan *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* adlı yapıtıdır. Bununla birlikte, Althusser'in çözümünün idealist karakteri, onu çok çarpıcı bir biçimde benzediği R.G. Collingwood'un "mutlak önvarsayımlar" kuramıyla karşılaştırmasından anlaşılabilir. Fakat bir kuram olarak, *parole* (söz) ile *langue* (dil) arasındaki nispeten akışkan Saussure'cü ilişkiyi, sonuncusunu (model ya da dizge) birincinin olası bir yanıt olduğu durum haline getirerek çözme gibi bir üstünlüğü vardır.

6. Şimdi dizgenin önceliği ya da *sorunsal* ya da Simgesel Düzen üzerindeki Yapısalcı vurgulamanın ışığında bilincin ya da öznenin konumunu yeniden değerlendirirken, bu alanı belirleyen "bilinçdışı" sözcüğünü açınsamak kaçınılmaz olur. Her şeyden önce, Yapısalcılar için bilinç karşısında bilinçdışı ilişkisinin, ne madde ile ruh, ne beden ile zihin, ne de öncelikle gösterilenle gösteren arasındaki ilişkiye benzemediği açıklık kazanacaktır. Lacan'a göre, bilinçdışı görüngülerin öznenin bilgisin-

den gizlenmesi olgusu "hiç de önemli değildir... Gösterenler zincirinin bu yapısının ortaya koyduğu şey, benim onu, –dilinin kendime ve öteki öznelere özgü olduğu derecede– söylediğinden *tamamen farklı bir şey* söylemede kullanmam olasılığıdır. Öznenin (büyük bölümüyle dile getirilemez) düşüncesine kılık değiştirme eyleminden daha değerli, sözcede altı çizilmiş olma işlevidir bu: Yani hakikati araştırırken öznenin yerini işaret etme işlevi."[39] Dolayısıyla, Lacan'cı bilinçdışı, pek de öyle, bir zamanlar Freud'çu *id* imgemiz olan, bazen zorla bilinç alanına giren ya da düşler kılığı altında oraya sızan, arzu ve içgüdünün o karanlık iç deposu değildir. Daha çok, mutlak bir saydamlıktır, sırf bizim bireysel zihinlerimizden son derece daha geniş olduğu için ve gelişmelerini onun içindeki konumlarına borçlu oldukları için bilinçdışı olan bir düzen. "Bilinçdışı istek var diye, ilkel, kendini bilincin daha üst düzeylerine yükseltmek zorunda, ta derinlerden yükselen budala, kaba, yabanıl, aslında hayvansı bir istek var diye bilinçdışının var olduğunu düşünmek yanlıştır. Tam tersine, bilinçdışı, yani yapısı ve etkileri yönünden özneden kaçan dil var olduğu için, ve bilincin ötesinde dil düzeyinde bir şey daima var olduğu ve isteğin işlevi orada yerleşmek olduğu için, istek vardır."[40] Dolayısıyla, Lacan'a göre ruhsal ya da coşkusal derinlik, öznenin kendi iç derinlikleriyle (kendi bilinçdışıyla ya da geçmişiyle vb) ilişkisinde değil, biraz sonra göreceğimiz gibi dilbilim çevriminin ima ettiği Öteki ile yansıtıcı ilişkisinde ve ancak ondan sonra bir bütünleyici-ego ya da ayna imgesi olarak kendisiyle ilişkisinde yerleşmiştir.

Böylece bilinç bazen dilbilimdeki bir "değiştirici" *(shifter)* tarzında bir şeydir (Jakobson'un, bildiriyi gönderenin yerini gösteren ve gerçekte gönderme nesnesini bağlamla değiştiren kişi adılları gibi sözcükler için kullandığı terim).[41]

J'ai été mot parmi les lettres: Denis Roche, öznenin ya da bilincin bu duygusunu sabit, kalıcı bir maddeden çok bir tür kuruluş olarak, eski anlamda bir egodan çok bir ilişkiler yeri olarak dile getirir.[42] Böylece, Yapısalcıların bazıları için, artık birbirinden tamamıyla ayrı iki farklı görüngü olarak görülen nevroz ve psikoz arasındaki uzaklığın etik anlamda bir tür yeniden değerlendirmesi vardır. Nevroz kendi kendini tanıyamayan ve bir

gösterenden diğerine hareketi, bir teki üzerinde sabitleştirerek, kendisi için şu ya da bu biçimde bir aşkın gösterilen ya da bir Tanrı seçerek durdurmaya çalışan bir baskı (bilinçdışına itme) an'ı olur. Öte yandan psikoz, belli bir paradigmanın bütün olası çeşitlemelerinin dökümüdür yalnızca: "Freud'a göre, paranoyanın alabileceği değişik biçimlerin hepsinin, bir temel önermeye karşı çıkmanın çeşitli yollarının sonucu olduğu bilinmektedir: 'Onu seviyorum'... Paranoyakların sabuklaması (ya da metni) ve ondan türeyen izlekler, böylece sözcelemenin dilbilgisel kuruluş tarzına bağlıdır... Eğer Freud, röntgencilik/göstermecilik sapkınlıklarının, sadizm/mazoşizm sapkınlıklarının aynı içgüdünün birbirine karşıt biçimleri olduğunu anlamayı bize bırakıyorsa, o zaman belli bir sözcelemeyi dönüştürmenin çeşitli yollarını onda görmeye yetkiliyizdir belki de. Sadizmin ve mazoşizmin birliği böylece metnin ve dilbilgisel işlevin, öznenin bir temel 'doğa'sına ya da gizemli belirlenişine başvurabilecek herhangi bir şeye üstünlüğü sonucu olacaktı. Sadist ya da mazoşist doğa yoktur, yalnızca terimleri yer değiştiren bir tek sözcelemenin belli etkileri vardır."[43]

Bir hareket olarak Yapısalcılığın en rezil yönü –hem Marksistlerde (Althusser) hem de Marksizm karşıtlarında (Foucault) benzer şekilde görülen militan hümanizm karşıtlığı– kavramsal olarak, insan doğasının eski kategorilerinin ve insanın (ya da insan bilincinin) anlaşılabilir bir kendilik ya da kendi üzerine çalışma alanı olduğu düşüncesinin bir reddi olarak anlaşılmalıdır.[44] Etik ya da psikolojik bakış açısındansa, Simgesel Düzene böyle bir değer biçilişi, ona eşlik eden eski moda özne ya da kişisel ve bireysel bilincin aşağılanmasıyla birlikte, hiçbir şekilde, bazı sözcülerinin bize anlattığı kadar sorunsaldışı değildir. Özellikle, eğer Simgesel Düzen her türlü anlamın kaynağı ise, aynı zamanda her türlü klişenin de kaynağıdır, kültürümüzü doyuran bütün o bozulmuş, değersizleştirilmiş "anlam-etkileri"nin pınar başı, Heidegger'ci anlamda otantik olmayanın bulunduğu yerdir. Öğretinin belki de folklor ve mit gibi kapitalist-öncesi, gerçekte bireysel-öncesi gereçler üzerine yapısal araştırmanın vurgulanmasıyla anlaşılması güçleştirilen, eski toplumların ya da ilkel kültürlerin "mit" ya da "yaban düşünce"sinin

kendi toplumumuzdaki eşdeğerlerinin, ne Joyce ne de Husserl değil, daha çok bestseller ve reklam sloganı, Barthes'çı "mitoloji" olduğunu bize unutturan yanıdır.[45] Bunun için, kendimizi onu yazar durumda hayal ederken bile bizi "yazan" dil tarafından ele geçirişimiz, burjuva öznelliğinden sonul bir kurtuluş olmaktan çok her an savaşım vermemiz gereken sınırlandırıcı bir durumdur. Böylece, Simgesel Düzenin, onun yerini alan hayali aşamanın bir üstünlük noktasından, ruhsal bir kazanım olduğu söylenebilir ancak: Çünkü öznenin ölümü, gelecekteki sosyalist bir dünyanın kolektif yapısını tanımladığı varsayılabilirse, sanayi-sonrası tekelci kapitalizmin entelektüel, kültürel ve ruhsal çürümesinin de karakteristiğidir.

Bununla birlikte, Yapısalcılığın bu temel izleğini, kendi başına hakiki bir buluş olarak değil, daha çok yapısal araştırmada daha temel bir eğilim için bir tür dürtü, yani şifre çözme üzerine vurgu olarak görmeyi de seçebiliriz.

Gerçekten de, karakteristik betimleme –jeolojik patlama, bilgi arkeolojisi– verili olanın yüzeyinin ötesine gidiş, görüngünün gerisinde tamamen farklı bir doğanın görüngülerinin ve güçlerinin varlığının bir sonucu olarak, Yapısalcı etkinliğin bu özelliği üzerinde ısrarla duruyor. Bu şifre çözümü tutkusunu hiç kimse Lévi-Strauss'tan daha iyi tanımlamamıştır: "Çocukluktan beri beni jeolojiye doğru itmiş olan yoğun merak"tan söz ederken "Languedoc'ta bir *causse*'un (üzeri derin çukurlarla örtülü ufak bir kireçtaşı düzlük) yamacı boyunca iki jeolojik tabakanın birleşme çizgisini izlediğini" aklına getiriyor. "...Kırsal alanlar, ona kabul ettirmek istediğiniz anlamı seçmekte özgür olduğunuz sonsuz bir karmaşa sunar. Fakat, tarımsal deneyimin, beklenmeyen coğrafi olayların, tarih ve tarihöncesinin insan ya da hayvan şeklinde yeryüzüne inen tanrılarının üzerinde ve ötesinde, diğerlerinden önce gelen, onları yöneten ve büyük ölçüde açıklayan anlam, bütün ötekilerden daha ciddi değil midir? O soluk bulanık çizgi, o kaya kalıntısının biçiminde ve yoğunluğundaki nerdeyse görülemez fark, bugün sıcaktan çatlamış topraklar gördüğüm yerde bir zamanlar iki okyanusun birbirinin ardılı olduğuna tanıklık eder. Onların bin yıllık durgunluğunun kanıtını izlemeye çalışırken –yoluna çıkan bü-

tün engellerin bir ucundan öbürüne patikaların ve çitlerin kesintisiz pervasızlığı, ötedeki ani uçurumlar, toprak kaymaları, çalılıklar, ekili tarlalar– hareketlerinizde son derece duyarsız görünürsünüz. Ama bu kafa tutmanın amacı, daha yüksek bir anlamın (*maître-sens*) yeniden kurulmasıdır, bu anlam kuşkusuz belirsiz ve uzaktır, ama ötekilerden her biri onun kısmi ya da bozulmuş bir halidir. Bırak mucize gerçekleşsin, bazen olduğu gibi; gizli çatlağın her iki yakasında, her biri en uygun toprağı seçmiş değişik türden iki yeşil bitki belirsin; ve aynı anda kayanın içinde, her biri kendi tarzında on binlerce yıllık bir sıçramaya tanıklık eden, birbirine benzemez düzende karmaşık iki ammonit bir an için görünsün: İşte o anda zaman ve uzam birbirine karışır; anın yaşayan çeşitliliği çağları birbirine bitiştirir ve sürdürür...Çağların ve yerlerin birbirine yanıt verdiği ve en sonunda barışmış dillerle konuştukları daha derin bir anlaşılabilirlikle çevrilmiş hissederim kendimi."[46] Gerçekliğin temelde kriptografik doğasına bu bağlılık, Lévi-Strauss'un, (konusu bilinçli eylem olan) tarihten farklı olarak, antropolojnin konusunun, elindeki bulgulardan şifresini çözdüğü bilinç ve onun dizgeleri olduğunda neden ısrar ettiğini açıklıyor.[47] Aynı zamanda, Marx ve Freud'un, yalnızca Lévi-Strauss'a değil fakat genel olarak Yapısalcılığa da kuram yönünden neden çekici geldiğini açıklıyor; çünkü Freud'un kuramı "kurallarını jeolojinin koymuş olduğu bir yöntemin tek insana uygulanışını" temsil etmektedir;[48] ve hem Freud'çuluk hem de Marksizm jeoloji ile bir kanıyı paylaşır: "Anlama, bir tür gerçekliğin bir başkasına *indirgenme*sinden ibarettir; hakiki gerçeklik hiçbir zaman yüzeyde belirgin olan değildir, hakikatin doğası sizden gizlenmeye çalışma derecesiyle ölçülebilir...[canlı yaşantının ve gerçekliğin] bu iki düzeni arasındaki geçiş yolu sürekli değildir; gerçek olana ulaşmak için, var olanı reddetmek gerekir, ancak daha sonra her türlü duygusallıktan arınmış bir nesnel bireşim içinde yeniden birleştirmek üzere.[49]

Dolayısıyla burada, başka yerde[50] daha ayrıntılı biçimde tanımladığımız, bir simge felsefesi ile bir gösterge felsefesi arasındaki; göstereni ve gösterileni, kendi aralarında çeşitli gösterge dizgelerini ve aslında gösterge ile onun göndereninin birbi-

rine benzer gören bir bakış açısı ile, bu düzeyler arasındaki temel süreksizlik üzerinde, yalnızca göstergenin değil, hatta gösterge dizgesinin kendisinin nedensiz doğası üzerinde ısrarla duran bir bakış açısı arasındaki zıtlığı yenilenmiş olarak buluyoruz. Bu bağlamda, kavramsal önceliklerimizi tersine çevirip Freud'çu bilinçdışı kavramını, göstergenin nedensiz doğası gibi bir öğretinin en etkili versiyonlarından biri olarak anlayabiliriz, ya da Lacan'ın deyimini kullanırsak, Gösteren (G) ile gösterileni (g) ruhun iyi bilinen formülü içinde birbirinden ayıran "çubuk" olarak:[51] G/g. Her durumda, yazınsal çözümleme bağlamında temelde her iki kavramın –bilinçdışı kavramı ile söylem düzeyleri arasındaki nedensiz ilişki kavramının–, bir ilk naif okumanın yerini bir ikincisinin, çözümleyici okumanın aldığı ve daha başlangıçtan itibaren ikisi arasında temel bir süreksizliğin önceden bilindiği ve aslında zorunlu kılındığı, özel tipten bir yorumlayıcı işlemin figürleri olduğu açıktır. Böylece, eski, "özünde var olan" eleştirinin ikinci okuması, eklemlemeye ve daha kesin bilinçliliğe taşımaya çalıştığı ilk izlenime bağlı kalırken, daha yeni yapısal yorumlama, ikinci okuma sırasında, metnin "doğal" okunuşunda göz ardı edilmiş, görünüşte önemsiz, işlev görmeyen öğelere yönelir. Tamamen bağımsız ve yansız olan bu yorumlama, tıpkı başkasının düşlerinin dökümünü çıkaran çözümlemeci gibi metnin dökümünü yapar: Örneğin, kahramanın despot bir anası (ve bir dizi boşanma ilişkisi) olduğu yerde, casusun da, maskeli balonun bir anında onun karısı rolünü oynamaya çağrılan bir kız kardeşi olduğunu işaret eder. Böyle (diyelim, bizim heyecanlandırıcı bir şey, bir aşk öyküsü olarak aldığımız şeyin gerçekte iki farklı türden akrabalık kalıbı üzerine bir bildiri olduğunu gösteren) bir yorumlamada doğal olarak var olan tüm şaşırtma gücü, yapıtı ilk okumamız sırasında temel ikili zıtlıklara kaynak olan o küçük anlamlı öğeleri gözden kaçırmış olmamıza dayanır.

Tabii, gösteren ile gösterilen arasındaki temel ayrışıklık kuramı, Foucault ve Derrida ile birlikte, en sonunda, yaşantı ile bilgi, dil ile düşünce arasındaki özdeşliği her zaman vurgulamış ve sonul tek anlamlı kavram olarak tümel varlık ideali göstergesi, *logos*'un ılgımı altında görevlerini yerine getirmiş olan

Batılı felsefi ve metafizik geleneğin köktenci eleştirisinin bir aracı olacaktır.[52] Bu nedenledir ki, aslında dilin konuşma boyutuna dayalı bir dilbilimsel modelinin yansıması olarak başlayan şey, en son cisimleşmesini bir yazı kuramında bulacaktır.

3

1. Gösterilenin boyutunun incelenmesi, (dilbilime karşıt olarak) yapısal ya da göstergebilimsel anlambilim denilen şeydir: Her şeye karşın, daha az paradoksal bir girişim değildir bu. Aslında gösterilen kavramının kendisi, tek başına bir gösterenler dizgesine daha önceden eklemlenmiş olmasını, yani gösterilen *sıfatıyla* çözülmesini ve başlı başına bir gösterge-dizgesi içine yeniden düzenlenmesi ya da özümlenmesini önceden varsaydığı görülecektir. Konuşma eylemini düzenlemeden ve güçlü kılmadan önce, gösterileni "belirsiz eklemlenmeleri ve kenar çizgileriyle, dev bir medüzaya benzetilebilecek tanımlanmamış bir kavramlar kitlesi"nden [53] başka bir şey olarak düşünemeyiz. Tanımlama amaçlarıyla yalıtmak için bile olsa, gösterilenden herhangi bir şekilde söz etmek, onun daha önceden kesin bir tür düzenlemeye ulaştığını ya da bir başka deyişle bir gösterilen olarak aldığımız şeyin, bir düzeyde ve belli bir tür gösterene göre gerçekten de bir gösterilen olmuş olan şeyin, bir tür sonsuz gerileme içinde, daha düşük bir göstergeci dizgeye dönüştüğünü örtük olarak ifade etmek gibi görülecektir. Bu noktada, ilki serbestçe dolaşan özerk düzenlenme olarak var olabilen, ötekiyse çıplak gözle asla doğrudan görülemeyen bir gösteren/gösterilen çifti içindeki böyle derin bir yapısal bakışımsızlığa işaret etmekten başka bir şey yapamayız.

2. Bununla birlikte, Roland Barthes'ın Yapısalcı hareket içindeki ayrıcalıklı yerini yapan şey, bir belirsizliktir; çünkü Yapısalcılığı karakterize eden, Lévy Strauss'un insanbilimi sağlamlaştırdığı, Lacan'ın ve Althusser'in sırasıyla Freud'u ve Marx'ı yeniden yorumlamadan sorumlu olduğu, Derrida ile Foucault'nun, biri felsefe tarihinin, ötekininse fikirler tarihinin yeniden yazılmasını sağladığı, Greimas ile Todorov'unsa dilbi-

limi ve yazın eleştirisini bilimlere dönüştürmeye çalıştığı o garip rol ve uzmanlıklar dağılımında, yaşasaydı Merleau-Ponty'nin felsefenin baş koltuğunu ele geçireceği bir durumda, öyle görünüyor ki, geliştirilmesi Roland Barthes'a kalan rol temelde bir toplumbilimci rolüdür. Gerçekten de, temelde, reklamcılığa ve ideolojiye doymuş bir uygarlığın hayal ürünü nesnelerini ve kültür-kurumlarını toplumbilimsel araştırma işinin peşine düşen de Roland Barthes'tır: Günlük haberlerden (boks maçları, birinin yeni *Phèdre*'i, Billy Graham Vel d'hiver'de, Guide bleu ve biftek ve kızarmış patates miti, striptiz, yeni model arabalar) en parlaklarının harika resimli-kitabı *Mitler*'inde; modanın yapısını incelediği *Moda Dizgesi*'nde; o *Göstergeler İmparatorluğu*'nda Japon adalar denizinde bir uçtan diğerine, insan eti, geometrik şekillere göre düzenlenmiş çiçek bahçeleri, kayıcı perdeler ve öğrenci başlıkları, çay törenleri ve transistörlü radyolar karakterine uygun yazılmış o tomarların ya da metnin okumasında; son olarak toplumsal bir kurum olarak yazınsal gösterge ve yazın kuramında.

Fakat Barthes öncelikle bir yazın eleştirmeni olarak düşünülür elbette. Yukarda onu biraz renkli bir şekilde tanıtmamız, yazınsal yapıtın özel yapısındaki daha derin bir belirsizliği, yazın'ın sözel kuruluşunda özümlenebileceği, hatta başka daha uygun toplumbilimsel gösterge-dizgeleri için bir örnek olarak hizmet edebileceği bir şeyi gösterebildiği ölçüde öncelikle yararlı olacaktır. Barthes'ın ilgilenmek zorunda kaldığı gösterilen tipini, araştırmalarının ayrıcalıklı nesnesini, ya da daha eski bir dille söylersek, takınaklı izleklerini veya hammaddelerini ötekilerden yalıtırsak, daha da aydınlığa çıkacaktır bu: Çünkü daha önce gördüğümüz gibi, ancak çok farklı bir içsel yapısı olan bir gösterilen, deneysel amaçlarla göstereninden böylece yalıtılabilir.

Barthes'ın algılamasının en tipik nesnesini karakterize eden şey, bana öyle geliyor ki, gösterilen şeydeki bir ikili işaretler grubu, birbirine indirgenemez ve ölçülemez, tamamen farklı düzeylerde iş gören bir ikili işlevlerin yapısıdır. Sanki farklı iki gösteren tipini yansıtır ve onların kesişme noktasında yatarmış gibi görünen böyle belirsiz bir biçimde yapılanmış olan gösteri-

len, yalnızca bu, göstergelerin saydamlığı altında bir tür yoğunluk ve direnç olarak hissettirebilir kendini. Bu ikili yapı Barthes'ın son çalışmasında açıkça tanımlanmıştır: Moda konusu, giysilerle ilgili yazı (en azından moda dergilerinde betimlendiği kadarıyla) aynı zamanda Yüksek Sosyeteyi ve Modanın kendisini gösterir. Her kendiliğin, bir arada yürütülebilecek iki olası kullanımı vardır: Bir yandan, zenginlerle ve onların yaşam tarzıyla hayali bir özdeşleşmeye izin verir, öte yandansa, o sırada moda olan her şeyi an be an kendi içinde cisimleştiren bir moda göstergesi işlevi görür.

Fakat aynı ikili yapı Barthes'ın daha önceki yapıtlarında da örtük olarak vardı. Örneğin Michelet üzerine kitabında, Barthes, herhangi bir noktada tarihsel metin için eşzamanlı iki nedenlilik (motivation) ileri sürer: tarihin kendisinin çizgisel ve resmi anlatımı (Barthes bir kenara bırakır bunu); ve var olan izleklerin ve motiflerin bir tür *combinatoire*'ı (düzenleyici, ayarlayıcı) ya da etkileşmesi, Barthes'ın bu dönemde karakteristik bir figürünü kullanırsak: yatay ve düşey boyutların bir kesişme noktası; oysa *Racine Üzerine*'de eleştirmenin uygulaması, toplumsal bir ritüel olarak, geleneksel gösteri olarak oyun ile, toplumsal düzenin kurumlaşmış bir göstergesi olarak klasik dil ile, Freud'çu takıntının, simgesel yerine getirme ve ruhsal uzamın daha derin, daha özel bölgeleri arasında bir gerilme doğurur. Barthes'ın en son *Sade, Fourier, Loyola* incelemeleri, gerçekten de, gösterge ile beden arasındaki bu tür gerginliklerin tanımına bir dönüşü gösteriyor: Çünkü yan yana getirilmiş apaçık ayrışık bu üç yazarın üçü de yeni diller ya da gösterge-dizgeleri yaratmaya çalışmışlardı (Sade'ın orjilerinin matematiksel bileşimleri, Loyola'nın gizli ve teatral imgelemlerin uyarılması için mekanik reçeteleri, Fourier'nin dürtüleri ve onların uyumlu etkileşmesini sonsuz sınıflandırma dizgesi), oysa aynı zamanda bu tür gösterge dizgeleri boştur, her üç durumda da sözcüksüz fizyolojik içerik ya da *hylé* tarafından kuşatılmayı gerektirir.

Fakat Barthes, *S/Z*'de, Balzac'ın *Sarrasine*'i üzerinde yorumunda, öykü içinde bir öykü biçimini alan böyle bir ikili yapının en açık belirtisini keşfeder. Barthes'ın incelemesi, bir eleştiri tezinin geliştirilmesi olduğu kadar çekici bir konu üzerinde bir

kafa yormadır da. Çünkü Balzac'ın "novella"sı bize hem kendisinden hem de konusundan, sanattan ve arzudan söz eder, her ikisi de tersine dönmüş bir vurgulamayla çerçevede ve gerçek masalda aynı şekilde vardır. Çerçevede, anlatıcı, dinleyicisini yoldan çıkarmak için bir masal anlatır; oysa masalın içersinde bir ressam son felaketten geriye yalnızca bir simgesini –Zambinella'nın bir heykelini ve bir portresini– bırakarak arzuları tarafından yıkıma uğrar. Bu tutku narsisizm ve hadımlıktır: Gerçekte çıldırmış olan ressam âşık olduğu hadım kişide kendi imgesini görür, simgesel hadım etme hareketi ya da cinsel feragat burada sanatsal yaratının tam da kaynağı olarak verilir, tıpkı öykünün başka bir yerinde Lanty ailesinin gizemli servetinin kaynağı (Zambinella'nın "prima donna" olarak başarısı) olarak da ortaya çıkışı gibi. Yani masalın klasik sanatın kökenleri ve anamal birikiminin kökenleri ve bunların birbiriyle ilişkisi üzerine söyleyecek şeyi vardır. Fakat bunun eksiksiz anlatıldığı çerçeveyi terk etmez. Daha çok, masalı anlatanı da, dinleyeni de aynı şekilde işe bulaştırır, masalın bitiminde, arzularını yerine getiremeden cinsellikten uzaklaşmış ve uzaklaştırıcı bir atmosfer içinde ayrılırlar.

Böyle bir çalışma karşısında, Greimas'ın, bir erekbilimsel (teleolojik) ve iletişimsel eksenin çakışmasına ne diyeceğiyle açıkça ilgileniriz: Bir *isotopie* (yerdeşlik) ya da anlatı düzeyi bir nesneye karşı arzuyla, öteki bir bildirinin yayımlanmasıyla ilgilidir. Meydana gelen terse dönüş –bildiri nesnenin yerine geçer ve sanki kayıp bir nesne hakkında bir bildiri olur– kısa bir süre sonra göreceğimiz gibi, genellikle Yapısalcı yorumlamanın tam bir simgeleyicisidir ve buraya, Hollanda resminin *composition en abyme*'i gibi incelemenin içine uygun bir biçimde sokulur.

Gösterilen, bu şekilde inceleme amacıyla yalıtılır yalıtılmaz (aslında eğer onu bu şekilde yalıtabilirsek), şeylerin doğası ile, kendi başına bir gösterge-dizgesine dönüşür. Saussure'ün bizi uyardığı gibi: "*İster gösterileni ister göstereni inceleyelim*, dil, fikirleri ya da dilbilimsel dizgeden önce var olan sesleri değil, yalnızca bu dizgeden ortaya çıkmış olan kavramsal ya da sessel farklılıkları içerir."[54] Gösterilen diye bir şeyden söz edebildiğimiz kadarıyla, ya kendisi, gösteren tarafından düzenlenişinin

izlerini hâlâ taşımaktadır ya da çözümlemeci, bize görünür kılmak için onu yeni bir gösterge-dizgesi içine geçici olarak sokmuştur sonucuna varabiliriz.

Böylece gösterilenin içersinde, gösterenin ya da dilin kendisinin düzenlenmesine yardım etmiş olan farklılığın içindeki farklılığa dayanan zıtlık ve özdeşlik yapısını yeniden buluruz. Örneğin Barthes'ın Michelet incelemesinde –burada ilke henüz açıklıkla formülleştirilmiş olmasa da– temel izleklerin ikili zıtlık çiftleri (merhamet ve adalet, Hıristiyanlık ve devrim) yoluyla oluşturduğu bir düzenlenme buluruz; bir yanda büyülenme, uyuşma, steril olan, *la mort sèche*, öte yandaysa kan, kadın, kahraman, güç. Bu bileşimler herhangi bir belirli zamanda daha yüksek düzende bir karmaşaya ulaşabilir (Barthes'ın daha sonra bunları yeniden göstergebilimsel denklemlere soktuğunu görmek ilginç olurdu), fakat bunlar temelde, Saussure'ün, anlatının dizimsel *(syntagmatic)* ekseni boyunca devamlı etkin olan bir dikey birlik düzeyi adını verebileceği şeyi oluştururlar. Örneğin, Barthes'a göre anahtar olaylar bu ikili zıtlıklarla büyütülür ve şiddetlendirilir: "Michelet için, Kan, Tarihin belli başlı maddesidir. Örneğin Robespierre'in ölümüne bakın: Orada iki tip kan karşı karşıya gelir: biri zayıf, kuru, galvanik enerji şeklinde yapay bir kan ilavesine gerek duyacak kadar güçsüz; ötekiyse, Thermidor (tarihin güneş ayı) kadınlarının kanı, zengin kanlılığın bütün özelliklerini kendinde toplayan en üstün kan: sıcak, kızıl, pıhtılaşmamış, fazlasıyla zengin. Bu iki tip kan birbirine bakıp durur. Daha sonra Kan-Kadın, Rahip-Kedi'yi gövdeye indirir... Kuru (elektriksel) ile dolu (dişi) arasındaki, Robespierre'in ölümünde bu eksiksiz buluşma... Michelet'de tensel bir aşağılanma eylemi gibi düzenlenir: kadife, besin ve zafer sevinciyle kıpkırmızı kadınların *baktığı*, kirli giysiler içinde yarı perişan, çenesi aşağı sarkmış, soğuk bir erkeğin, yani muzaffer sıcakla karşı karşıya kalmış ve ona satılmış kısır tipin aşağılanması."[55]

Barthes'ın daha sonraki evrimi, ilk bakışta (Barthes'ın kendisine bile) ruhbilimsel ya da varoluşsal *izlekler*[56] üzerinde bir inceleme gibi gözüken şeyin, gerçekte bir tür söylemin, bedenin kendisinin taslağı olduğunu açıkça ortaya koyar. Michelet

aslında bu fiziksel boyut bakımından, tarihi aktörlerinin fiziksel humoru karşısında hissettiği garip yücelmiş duyarlılık ya da migrene benzer bulantı bakımından zengindir: "Michelet'nin sıfatı biriciktir, söz konusu bedenin ilk maddesinin yerini saptayan bir dokunuşu, ideal bir teması işaret eder ve herhangi bir farklı nitelik altındaki, doğal sıfata öykünen insanı kafası almaz artık. Michelet: Kurutulmuş XV. Louis, soğuk Sieyès der ve bu adlandırmalar yoluyla maddenin temel devinimleri üzerine kendi yargısını koyar: sıvılaşma, yapışkanlık, boşluk, kuruma, elektrik."[57] Bu dikey boyutun yeri, eski eleştirel terminolji için bilinçdışı idi, şimdi ise beden: Barthes içinse aslında beden, özel bir görüngü olarak, takıntı ve "bilinmeyen, gizli etin süsleyici sesi"[58] olarak biçemin kendisinin asıl kaynağıdır. Fakat bilinçdışını ve bedeni, gösterilenin kendisinin temel biçimleri olarak anlarsak, gerçekte bu iki formülasyon arasında bir çelişki yoktur.

Her türlü duyusal algının dil haline getirilerek bir tür düzenlenme oluşturduğu bir anlam vardır. Merleau-Ponty'nin son yıllarında, o sırada ortaya çıkan Yapısalcılığa karşı duyduğu yakınlığı açıklayan şey, hiç kuşkusuz, her şeyden çok budur. Eğitilmiş bir doğabilimci için, ağaç altlarında düzensiz bir şekilde büyüyen sık çalılık ve fundalığın birbirini sıkıştırarak kendilerini bir düzene sokuşunu düşünün, kendi belli türlerinin gözle görülür bir göstergesi ve işareti olarak duran her türden yaprağın kendine özgü dış çizgilerini düşünün; tümüyle alışılmışın dışında bir manzaranın böyle zeki bir algıya, kendini, sözcükleri henüz bilinmeyen bir dil, sıradan bir insan için karmakarışık, düzensiz bir manzaradan başka bir şeyin olmadığı yerde, bitkilerin apaçık biçimleriyle varlığını hissettiren bir düzen olarak sunuşunu düşünün. Kuşkusuz, Alman Romantiklerinin bir organik doğa dilinin mistiğini geliştirirken bulanık bir biçimde hissettikleri şeydir bu; yine, Barthes'ın ara sıra uyguladığı, fakat durumu konusunda kararsız göründüğü Bachelard'cı çözümlemenin gerisindeki gizli mantıktır bu.[59] "Bachelard suyu şarabın karşıtı olarak göstermekte haklıydı kuşkusuz; söylensel olarak böyle; toplumbilimsel olarak, hiç değilse bugün, daha az belirgin; ekonomik ya da tarihsel koşullar bu rolü

süte verdiler. Süt şimdi gerçek karşıt-şaraptır... bütün molekül yoğunluğuyla, üstünün kaymaklı, dolayısıyla gevşetici özelliğiyle ateşin karşıtıdır; şarap sakatlayıcı, cerrahsaldır, dönüştürür ve doğurtur; süt kozmetiktir, bağlar, örter, canlandırır. Üstelik, çocuğun suçsuzluğuyla birleştiren arılığı bir güç güvencesidir, kan çekici, kanamalı olmayan, sakin, ak, açık, tümüyle gerçeğe denk arılıkta bir güç güvencesi."[60] Çünkü, gösterilenin boyutu nasıl hiçbir zaman saf bir durumda tamamen yalıtılamazsa, bu düzeyde Doğa ve Kültür arasında bir ayrım yapmak, ve gerçek bir Bachelard'cı "maddenin ruhçözümlemesi"ne ait olan şeyi, algı düzeyinde iş gören bir kültürel ya da ideolojik mit yerine geçebilen şeyden ayırmak da boşuna bir çabadır. Bachelard'ın kendi yapıtı son derece etkili ve anlamlı olmasına karşın, bütün algı dizgelerinin başlı başına zaten dil olduğunu şu ya da bu biçimde fark etmeksizin, duyu algısını dilbilimsel eklemlenmeyle benzeştirirken, her şeyden önce yoksun olduğu şey, bir dil kuramı idi.

Fakat Barthes'ın kendi dilinin o garip yoğunluğunu açıklayan şey de, gösterilenin sözsüzlüğe ve bedenselliğe batmış gibi görünen bu dikey derinliğidir: Çünkü Barthes'ın biçemi, gösterilene ikinci bir ses verme, onun düzenlenişini, birincil gösterenin kendisinde, metinde son ve resmi versiyonunu bulmadan önce dile getirme girişimidir. Onunkisi bir adlar ve sıfatlar, bir yeni sözcükler biçemidir ve bunun çok iyi farkındadır o: "Kavram, söylenin oluşturucu öğesidir: Söylenleri çözmek istersem, kavramları adlandırabilmem gerekir. Bunların kimilerini sözlük sağlar bana: İyilik, Acıma, Sağlık, İnsanlık, vb. Fakat bunları bana veren sözlük olduğuna göre, tanım gereği, kavramlar tarihsel değildir. En çok gereksinim duyduğum, sınırlı olumsallıklara bağlı, geçici kavramlardır: Yeni sözcükler üretmek kaçınılmaz bir şeydir. Çin bir şeydir, yakın geçmişte bir Fransız küçük-kenterin bu konuda edinebilecekleriyse daha başka bir şey: bu özel çan biçimi çiçekler, çekçekler, afyon tekkeleri karışımı için *çinsellik*'ten başka sözcük kullanılamaz."[61] Dolayısıyla, yeni sözcükler üretme, maddeyi adlandıran şeydir, tıpkı sıfatların (*sopitive*,* kuru elektriksel) belli bir ayrıntıyı, bir bütün olarak

* *sopitive*: uyutmak, uyuşturmak fiilinden türetilmiş bir sözcük [ç.n.]

gösterilenin daha büyük yapısına bağlama işlevleri olduğu gibi, tıpkı belirtili artikellerin ve büyük harflerin zorlayıcılıkları ve tekrarlarıyla nesneleri yeni bir ilişkililiğe eklemeleri gibi ("Dil olarak, Garbo'nun tekliği kavramsal türdendir, Audry Hepburn'ünki tözsel türden. Garbo'nun yüzü Düşün'dür, Hepburn'ün yüzüyse Olay."[62]

Sonunda, onun biçeminin ereği, metnin yüzeysel bilgisinden yeni ve herhangi bir yoldan yapay kendilikler yaratmaktır, Nero'cu *okşama*'nın aşağıdaki uyandırılışında olduğu gibi (*Britanicus* tartışmasından): "Nero, sarıcı, sarmalayıcı olandır, çünkü sarıp sarmalama, tamamlanıncaya kadar ölümü bilmez. Bu akışın, zehirde gömme töreni kullanımı vardır. Kan soylu tiyatrosal bir şeydir, kılıç retoriksel ölümün bir aracıdır; fakat Nero kendi görülmeye değer çözülüşünü değil, Britanicus'un arı ve basit yok edilişini arzu eder; Nero'cu okşama gibi zehir de yavaş yavaş sokulur, okşama gibi o da araç değil sonuçlar üretir; bu anlamda okşama ve zehir, içinde tasarıyla suç arasındaki uzaklığın kesinlikle azaldığı dolaysız bir düzenin bir parçasıdır; Nero'nun zehiri her durumda hızlı zehirdir, üstünlüğü gecikmede değil çıplaklıkta, kanlı tiyatroyu reddedişte yatar."[63] Yani, fikirlerin, sözcük dağarcığının maddiliği yanal olarak anımsattığı kadar göz önüne serilmediği bu görkemli ve huysuz biçemde, ortaya çıkan şey kaypak kavramsal kendilikler, gösterilenin tam da kendi biçimleridir, dilin gözlerimizin önünde devamlı çözülen ve yeniden biçimlenen öteki yanını karartırlar. Biçemin yapaylığının işlevi kendini bir üstdil olarak bildirmek, kendi süreksizliğiyle nesnenin kendisinin temel biçimsizliğinin ve geçiciliğinin işaretini vermektir.

Barthes daha önceki yapıtında, yukarda tanımladığımız çift-işlevlilik görüngüsünü açıklamak için bir kuram geliştirmişti zaten. Bu kuram ("yazınsal gösterge" kuramı diye bilinir, burada terim Saussure'dekinden çok daha sınırlı bir tarzda anlaşılmalıdır) en etkili kuramsal yapıtı olan *Yazının Sıfır Derecesi*'nde dile getirilir. Gelenekselleştirilmiş bir etkinlik olarak Yazın –daha sonra buna "öznelliğin kurumsallaştırılması" diyecektir– her ikisi de aynı zamanda bir anlama sahip ve bir etiket taşıyan çift anlamlı ikili-işlevli maddelerin asıl örneğidir: "Bir Fransız lise-

sinde beşinci sınıf öğrencisiyim; Latince dilbilgisi kitabımı açıyorum, *Aisopos* ya da *Phaedrus*'tan alınmış bir tümceyi okuyorum: *quai ego nominer leo.* Durup düşünüyorum: Bu tümcede belirsiz bir şey var: Bir yandan, sözcüklerin anlamı yeterince açık: çünkü *benim adım arslan.* Öte yandan, tümce bana başka bir şey belirtmek için konulmuş buraya: Bana, beşinci sınıf öğrencisine yöneldiği ölçüde açıkça: Ben yüklemin uyum kuralını göstermeye yönelik bir dilbilgisi örneğiyim diyor."[64] Böylece yapısının karmaşıklığı ile yazın, dilbilimsel incelemenin normal nesnesinin saydamlığından daha yüksek güçte bir kuruluştur: Onun içinde sıradan gösteren/gösterilen ilişkisi, şifrenin doğasıyla ilgili yine bir başka tür anlamlamayla karmaşıklaştırılmıştır. Yani kendi belirli içeriği üzerinde ve ötesinde her yazın yapıtı aynı zamanda genel olarak yazını gösterir. Tıpkı Latince tümcenin, gerçekte kastettiği şeyin üzerinde ve ötesinde, Ben Yazın'ım, deyişi gibi, kendisinin bir yazın ürünü olduğunu gösterir ve bizi yazının tüketimi demek olan kendine özgü ve tarihsel toplumsal bir etkinlik içine sokar. Böylece, ondokuzuncu yüzyıl romanında *passé simple* ve anlatıcı üçüncü kişi, hem işlevi bizi resmi bir yazınsal anlatı karşısında olduğumuz konusunda uyarmak olan göstergelerdir; hem de bu garip işaretler ya da "göstergeler", doğaları bakımından, yukarda biçem olarak tanımladığımız ve "yazın'ın hemen hemen ötesinde olan şeylerden olduğu kadar (her nasılsa 'yazın'ın bu yanında' olan) dilin tarihinde belirli bir dönemde dilbilimsel kıuralların genel toplamından biraz farklıdır: Biçemse, yazarın bedeninden ve geçmişinden doğmuş imgelerdir, bir çekim gücüdür, bir söz dağarcığıdır."[65]

Böylece bu yazınsal "göstergeler"in tarihi, yazını, bir yandan dilin tarihinden, bir yandansa biçemlerin evriminden kökten farklı olarak inceleyecek bir tarihsel tarza olanak sağlar. Daha doğrusu, yazınsal "göstergeler" belli bir dönemde okur ile yazın ürünü, yazar ile ürünün kendisi arasında meydana gelen zorunlu mesafeyi açığa çıkardığı ölçüde, yazın kurumunun kendisinin bir tür tarihini oluşturur. Barthes bulgularını şöyle özetler ve bu tür bir göstergeler tarihinin yörüngesini çizer: "Önce, acı verici bir ikircime, olanaksızın işkencesine varan, yazınsal yapımla ilgili bir zanaatçı bilinci (Flaubert); sonra hem

yazını hem de yazın üzerine düşünmeyi tek bir yazılı töz içinde birbirine katacak kahramanca bir irade (Mallarmé); daha sonra yazını durmadan yarına erteleyerek, deyim yerindeyse, sizin yazmak üzere olduğunuzu, daha sonra da aynı ifadeyi yazına dönüştüreceğinizi ayrıntılarıyla göstererek yazınsal totolojiden kurtulunabileceği umudu (Proust); daha sonra tek anlamlı herhangi bir gösterilen üzerinde durmaksızın sözcük-nesnenin sonsuz sayıda anlamının isteyerek ve dizgeli bir biçimde çoğaltılmasıyla yazınsal iyi niyete saldırı (gerçeküstücülük); son olarak, bu sürecin tersine çevrilmesi, anlamların, yazınsal dilde bir *yoğunluk*, bir tür yazı arılığı (ama bir masumiyet değil) elde etme umuduna kadar arıtılması: Robbe-Grillet'nin çalışmasını düşünüyorum."[66]

Bu kuram, temelde Sartre'ın *Edebiyat Nedir?*'deki konumunun daha da işlenip geliştirilmesinden başka bir şey değildir; orada yapıt, asıl alıcısını kendi yapısıyla yaratıyor, gerçekte seçiyordu. Burada temelde okuru seçen yazınsal "gösterge"dir, tüm bir göstergeler ve belirtiler karmaşası vardır, çok satan bir yapıt, alıcısına kendini bunlar aracılığıyla tanıtır; komünist bir roman kimliğini kendi özel kamusuna bunlar aracılığıyla açıklar; resmi, avangard yazın hem doğasını hem de istediği okuma türünü ve mesafesini bu yolla bildirir. Fakat Barthes ile Sartre arasındaki yöntembilimsel farklılık, Barthes'ın, içerik yoluyla bir seçme yapmakla (Sartre'ın çözümlemesinin temeliydi bu) kendi başlarına hiçbir şey anlatmayan bu garip "göstergeler"in işleyişini birbirinden ayırmasıdır (böylece *passé simple* öteki geçmiş zamanlardan farklı bir geçmiş zaman kipi kullanmaz, yalnızca "yazınsallığın" varlığını işaret eder). Bu ilişkisel dil (en kaba haliyle çoğu kez hemen tanınabilir bir "kapalı devre" söz dağarcığından biraz daha fazla bir şey), İngiliz-Amerikan eleştirisinde genellikle "ton" olarak tanımlanan; bununla birlikte, kamusunun geleneksel türdeşliğinden hiç kuşku duymayan bu sonuncular böyle bir gösterge dizgesi ile gerçek biçemin kendisi arasında hiçbir zaman kökten bir ayrım yapma girişiminde bulunmamıştır (Barthes'a göre, Sartre'cı şemada, göstergeleri elemesiyle bir dil-nesnesi olarak katıksız bir yoğunluğa yaklaşması yönünden şiirin işleviyle ilgili bir şey vardır).

Barthes'ın kuramının özgünlüğü, Sartre'ın kitabında tasarlanmış olandan biraz daha farklı bir sonuca olanak vermiş olmasıydı. Sartre'a göre, gerçek bir yazın, ancak kamusu herkes olduğunda, toplumsal devrim süreci yoluyla gerçek kamular bir ve aynı olduğunda başarılabilir. Barthes için de yazınsal "gösterge" derin bir politik ve etik nefretin nesnesidir:[67] Belirli bir toplumsal grupla ilişkimi işaret ettiği ölçüde, bütün ötekilerin dışlanması anlamına gelir – sınıfların ve şiddetin bulunduğu bir dünyada, en zararsız bir grup-yakınlığı bile olumsuz saldırı değerini getirir beraberinde. Ama nesnel durum öyledir ki, şu ya da bu türden gruplara ait olmaktan başka bir şey gelmez elimden, bunlar, sonunda grupların varlığını ortadan kaldırmak isteyen gruplar bile olsa: Bizzat varlığım dolayısıyla, ötekileri benim içinde bulunduğum gruplardan dışlamakla suçluyumdur. Yani "gösterge"nin kullanımı bir tür tarihsel kaderdir ve benim sınıflar dünyasının içine düşüşümü ve onu kabulümü belirler. İşte bu nedenledir ki, zamanımızda yazın temelde olanaksız bir girişim, bir çözülme sürecidir. Kendi evrenselliğini takınmakla birlikte bunu yaparken kullandığı sözcükler, evrenselliği gerçekleştirilemez kılan şeyle suç ortaklıklarını belirler.

Ama Barthes'ta yazınsal "gösterge" kavramı –Sartre'ın daha önceden gördüğü sonul ütopya biçemini tasarlamaya devam ederken– en azından, daha geçici bir başka çözümün ussal olasılığını da sunar. Bu çözüm, yazınsal "göstergeler"in yapıtın kendisinden zorla sökülüp ayıklanmasıdır, bir başka deyişle, bir tür "beyaz yazı" uygulaması, ne yazarın ne de kamunun varlığının hissedilebileceği, hoşgörüsüz bir tarafsızlığın ve biçembilimsel çileciliğin yazın pratiği içinde aslında var olan suçun bağışlanmasıyla suçlanabileceği yazınsal dilin bir tür "sıfır derecesi"ne giriştir.[68] Bana öyle geliyor ki, bu durum, sert bir politik mantığın, bizi baskıcı toplumsal gruplarla birleştiren (kişiliğin hem içinde hem de onsuz) her şeyin bastırılmasını emredebileceği toplumsal yaşam alanında bir tür mutlak yalnızlığın eşdeğeridir.

Bu kavramın değeri onun spekülatif niteliğine karşı ölçülebilir, çünkü Barthes'ın bunu yazdığı dönemde bu tür "beyaz yazı"nın herhangi bir örneği henüz yoktu. Onun başlıca çağcıl

örneği, Camus'nün *Yabancı*'sı bize stilize edilmiş ve belagatli, göstergelerle yüklü yazı türünün ta kendisi olarak görünmüştür. (Bu yargı, elbette bir başka anlamda Barthes'ın yazın'ın olanaksızlığı sezgisini doğrulamaya yarar: Çünkü yazı beyaz *kalamaz*, bir tarz boşluğu olarak başlayan şey yavaş yavaş yapmacıklığa, özentiye döner, gösterge yokluğu göstergenin kendisi olur.) O zamandan beri, Robbe-Grillet, göstergelerin silinişinin daha tam ve daha inandırıcı bir canlı örneği olarak hissedilir olmuştur, en azından yapıtı konunun gözden kayboluşuna dayandığı ölçüde; fakat ben bunun yerine, örneğin, Uwe Johnson'un romanlarında ya da Georges Perec'in *Les Choses*'unda bulunabilecek bu tür stilistik tarafsızlığın daha politik olarak suçlanan değişik biçimlerini yeğlemek isterdim.

Barthes'ın genel duruşlarındaki geçiş (bunu *coupure épistémologique* diye adlandırmakta ikircikliyim), bu sınırlı yazınsal gösterge kuramının yerine Hjelmslev'in "yananlam" ile "üstdil" arasındaki ayrımdan türettiği daha karmaşık bir kuram koymakla tanınabilir. Bu dilbilimsel görüngülerin her ikisinde de iki farklı gösterge dizgesi vardır ve bir biçimde birbiriyle ilişkilidir bunlar. Fakat bir üstdil öteki dili kendi nesnesi olarak alır ve öteki dil için bir gösteren işlevini görür, böylece öteki dil onun gösterileni olmuş olur. Yani Barthes'çı yorum, Michelet'ninki ya da Racine'inki gibi daha birincil bir başka dilin yapısının soyutlaması ve onu yeni ve farklı bir biçimde (daha önce gösterdiğimiz gibi, yeni sözcüklerin, bir birincil ya da amaç-dilden çok bir üstdille ilgilendiğimizin anımsatıcısı olarak iş gördüğü bir biçim) kullanılır kılması bakımından üstdildir. Öte yandan, yananlam görüngüsünde, Hjelmslev'in sözcüğe verdiği sınırlı ve teknik anlamda, daha temel bir gösterilen için bir gösteren olan şey, bir dil dizgesinin bütünüdür. Yani birincil dil dizgesinin gerçekten de iki gösterileni vardır: Onun, metin ilerledikçe bizim ardışık olarak kavradığımız düzenli içeriği, ve bir bütün olarak biçimin bize gönderdiği bir ikinci ayrıntılı bildiri. Böylece, Flaubert'in biçeminin eleştirisi bir ötedil biçimini alır, fakat Flaubert'in kendi sözcüklerinin bütünlüğü, Yazını belirtmesiyle kendi kendinin bir yananlamını oluşturur ve bize tekrar ve tekrar "ben zanaat tipinden bir yazınım, ben biçemci zanaatçının özelleşmiş yapıtıyım" derdi.

Üstdil kavramına daha sonra yine döneceğiz. Şimdilik, sınırlı yazınsal gösterge kuramını daha genelleştirilmiş dilbilim kuramları içine özümsemenin yararlı olabileceğini, ama yananlam görüngüsünün tek tek belirtilerinin, onları kesinlikle küresel bir bildiri ya da içerikten çok bireysel göstergeler ve işaretler olarak düşünebildiğimizde bizim için daha kullanışlı olduklarını hissettiğimi söylemek yeter. Fakat bu geçişin en ciddi sonuçları başka yerde yatıyor: Yeni terminoloji, göstergelerin bir sıfır derecesi olasılığını ortadan kaldırıyor ve bu olasılık –hiç kuşkusuz ütopik bir olasılıktır– yine de politik içermelerini yitirmiyor. Yapısalcılığı (itiraf edelim, Sartre'cı varoluşçuluğun ve *engagement*'ın [bağlanma, ç.n.]) tersine politik bir görüngü, de Gaulle'cü Fransa'nın bir ideolojik yansıması olarak düşünmek konuyu aşırı basitleştirmek olur. Bu, onun *Tel Quel* dergisi çevresinde örgütlenmiş sol kanat militanlarını unutmak olur bir kere. Bununla birlikte öyle görünüyor ki, Yapısalcılığın yeni kurumsal yönelimi ve Fransız üniversite dizgesi içine özümlenmesiyle birlikte eski mutlak yalnızlık tercihi kaybolmuş, sıfır derece kavramının temelde politik gerilimi modası geçmiş bilimsel nesnellik içinde soğumaya yüz tutmuştur: Bir zamanlar bir farklılık yoksunluğu olan, öyle hissedilen şey, şimdi yavaş yavaş, kaydedilmemiş, işlevi olmayan bir yokluk olur.

3. Bir ikili zıtlıklar dizisi olarak gösterge görüşünden, bir başka görüşe; göstereni, şimdi çelişkiler olarak düşünülen bu türlü zıtlıkları *çözme* girişimi olarak alan görüşe hemen hemen farkına varmaksızın kayarken gösterilenin gösterenden çözülmesi, ayrılması yolunda –gösterenin kendisinin bir tür çevirisi olduğu, daha derinde, daha bağımsız bir tabaka önermede– temel bir adım atılmış olur. Barthes'ın ikili nesnelerinin bu kez bu terimler içinde böyle görülüp görülemeyecekleri sorusunu yanıtsız bırakabiliriz. Gerçekten de, böyle bir yeniden oluşumun öncelikle Lévi-Strauss'un yapıtında gerçekleştiğini görürüz. Örneğin, Oidipus mitinin çözümlemesini: Anlatıyı oluşturan çift zıtlığı (aşırı değerlendirmeye karşı eksik değerlendirme, aileye karşı dünya) bir kez daha anımsamak, bunun ilkel zihin için daha temel bir çatışkı *(antinomy)*olduğunu, yani, bir insanın nasıl olur da yalnız başına dünyanın değil de iki insa-

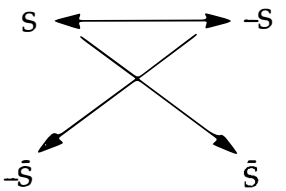
nın ürünü olduğu çatışkısı olduğunu kanıtlar. İşte tam bu noktada Lévi-Strauss, belli bir mitsel gerecin, sorunsal bir çıkış noktasını doyurucu bir çözüme dönüştürmeye çalıştığı biçim olarak, iyi bilinen çok değişkenli denklemini ortaya atar.[69]

Fakat saf akıl düzeyinde, üstyapı düzeyinde bir çatışkı olarak hissedilen şey, ona somut toplumsal bütünün görüş açısından baktığımızda bir çelişki olarak görülebilir. Lévi-Strauss'un Oidipus miti açımlaması kesinlikle varsayımsal idi, çünkü onun toplumsal içeriğinin soyutlamasını yapıyordu (ayrıca Lévi-Strauss'un, antropologların üstyapıyı teknik ve ekonomik örgüt yapısından çok evlenme modeli ve kabile yapısı terimleriyle tanımladıkları konusunda Engels'i yardıma çağırdığını anımsayabiliriz).

Lévi-Strauss dikkatini Caduveo Kızılderililerinin yüz dövmeleri gibi görüngülere çevirdiğinde olan da budur. Çözümlemenin tamamı, burada tam bir betimlemesi yapılamayacak kadar zengindir; şu kadarını söylemek yeter: O, bu yüz süslemelerinin amacını, bakışım ile bakışımsızlık arasındaki etkileşmeleri ile birlikte, "nesnenin ekseni ile temsil ettiği figürün ekseni arasındaki ikincil karşıtlığın gerçekleştirdiği bir uzlaşmayla sonuçlanan, iki karşıt ikililik biçimine tekabül eden karmaşık bir durum" olarak görür.[70] Yüz biçeminin, kendi tarzında ve özellikle resimsel araçlarıyla üstesinden gelebileceği bu karşıtlık, temelde Caduveo toplumunda toplumsal örgütlenmenin bir üç parçalı ve bir ikili biçimi arasındaki, Caduveo'ların üstesinden gelemediği gerginliği yansıtır: "Bu çelişkinin bilincine varamadıkları ve yaşayamadıkları için onu düşlemeye başladılar."[71] Mitsel anlatının yanı sıra sanat, böylece, bir kültürün somut olarak çözemediği şeyin biçimsel terimlerle bir çözülmesi olarak görülebilir; ya da bugünkü terminolojimizle, bu görüşe göre, sanatın, bir gösterge-dizgesi, temelde bir çatışkı ya da bir çelişki olduğu hissedilen bir gösterilenin, gösteren düzeyinde dile getirilmesi olduğunu söyleyebiliriz.

Böyle bir görüş bizi bir "karşıtlık" ile bir "çelişki" arasındaki ilişki üzerinde düşünmeye götürmeli, bu da, bu tür çelişkilerin kendilerinden daha bilinçli söylem düzeyleri doğuracağını anlatacak mekanizmanın tanımlamasıyla gerçekleştirilmelidir.

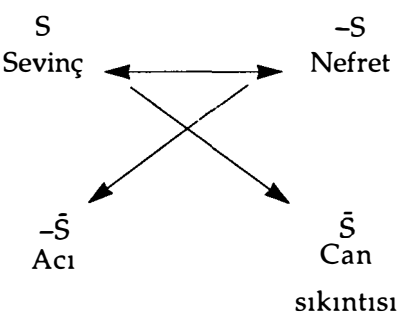
Greimas'ın "anlamlamanın ilk yapısı" incelemesinin amaçladığı şeydir bu. Lévi-Strauss'un "yemek pişirme üçgeni"nin tersine, "anlam dikdörtgeni" diye adlandırabileceğimiz şeydir bu, ve herhangi bir S başlangıç noktasından tüm bir anlam olanakları karmaşasının, aslında tam bir anlam dizgesinin çıkarılabileceği yolu çizme amacına dönüktür.



Eğer, Greimas'ın kullanışlı örneğinden yola çıkarak,[72] S'yi belli bir toplumun evlilik kuralı olarak alırsak, anlam dikdörtgeni, söz konusu toplumun cinsel uydaşımlarının ya da olanaklarının tam bir tablosunu veya dökümünü yaratmamıza izin verir. Böylece –S, yasaklanmış olan ya da anormal olarak kabul edilen cinsel ilişkilerin (örn. Ensest ilişkilerin) bir simgesi olarak okunabilir, oysa basit olumsuz S̄ evlenmeye ait olmayan (örn. yürürlükteki evlenme sistemi tarafından emredilmeyen ya da yasal olarak kabul edilmeyen) ilişkileri simgeler: Bunlar, örneğin, kadın tarafından yapılan zina olabilir. O zaman dördüncü terim –S̄ anormal, yasaklanmış ilişkilerin basit olumsuzu olarak, ya da bir başka deyişle ne anormal ne de açıkça yasaklanmış olan cinsel ilişkiler olarak anlaşılabilir: Örn. erkeğin zinası.

Greimas'ın dikdörtgeni böylece geleneksel ussal çelişki ve karşı kavramlarının bir dile getirilişidir. S̄'nin basit bir S-değil olduğunu, oysa –S'nin daha güçlü olarak bir olumlu anti-S olarak düşünülebileceğini söyleyebiliriz. Gerçekten de, bu anlamda çıkış noktamız (S'nin içeriği seçimi) aslında ikili bir karşıtlıktır, çünkü kendi içinde kendi anti-S kavramını, kendi diyalektik karşıtını barındırmak zorundadır. Bir başka deyişle, evlilik yasasının bir dizgeye bağlanması, kendi yapısında bir yasaklanmışlık kavramını örtük olarak içerir. Böylece Greimas'ın mekanizmasının ilk yararı, görünüşte dural, boşlukta bir kavramı ya da terimi, yapısal olarak önceden varsaydığı ve anlaşılabilmesi için bir temel oluşturan ikili karşıtlığa eklemlememizi zorunlu kılar.

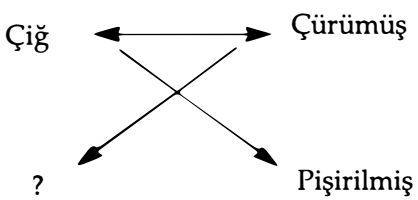
Bundan sonra, mekanizmada örtük olarak bulunan ikinci işlem belli bir terimin (–S) karşıtı ile onun basit olumsuzlaması (S̄) arasındaki farklılık üzerinde bilinçsiz düşünme olarak görülebilir: Bu anlamda mekanizmayı "eklemlemek", aralarındaki açıklığı ölçmek üzere, bir terim ardından bir başka terimi tekrar tekrar deneme anlamına gelebilir. Bu tür eklemleme, zihnin birbiri ardından gelen bir dizi hayali olasılıkla karşı karşıya geldiği, bu tür anlatı biçimine tamamen uygun düşebilirdi. Fakat aradaki boşluğu kapatan (çözülemez çelişkiyi "çözen") bir aracı kavramın bulunması şeklini de alabilirdi. Ya da son olarak, mekanizma, dışardan giren ham gerecin (yani, belli bir olay örgüsünün zorunlulukları) aynı zamanda dikdörtgen yapıda yerlerini bulduğu ve dizge içersindeki simgesel olarak gösterici öğelere dönüştüğü bir tür dural değer-dizgesi olarak işlev görebilir. Bu, Greimas'ın, Bernanos'ta bulunduğunu gösterdiği şeydir temelde; Greimas onun anlam dizgesinin yaşamla ölüm arasındaki temel simgesel çatışmanın bir dile getirilişi olduğunu gösteriyor. Bununla birlikte, bu soyut yapıyı Bernanos'un yapıtlarının somut içeriğiyle değiştirdiğimizde, aşağıdaki ilişki kalıbını elde ederiz:[73]



Fakat Bernanos'un romanlarındaki karakterlerin ve olayların şu ya da bu yoldan bu terimler arasındaki açıklığı kapatma girişimi olarak düşünülebildiği ölçüde, birtakım karmaşık oluşumlardan ya da olası dolayımlardan söz edebiliriz. Mantıksal olarak, bu sonuncular dikdörtgenin dört terimi arasındaki bütün olası ikili ilişkilerin şeklini alır, fakat biz özellikle, başlangıçtaki karşıtlığın, biri mantıksal olarak ondan sonra olan fakat

kendisini sonuncunun sıfır derecesi ya da hareketsiz durumu olarak ele veren iki olumsuzlamanın birliğinin bir tür yansızlaştırılması olarak "yansız" *(neuter)* kavramı üzerinde durabiliriz. Bernanos'ta bu hiç kuşkusuz asli bir duygusuzluk ya da kayıtsızlık şeklini alır. Dikdörtgenin öteki, birincil yanına göre, yazın ve mitolojide, hilekârlar, düzenbazlar gibi bir yığın aracı figür vardır,[74] bunların işlevi temelde olumlu ve olumsuzu birleştirmek, kendi karmaşık kişisel özellikleri yoluyla ya da eylemlerinin çabukluğu yoluyla zıtlığı çözmek ya da halletmektir. Böylece hayali bakış bir tür kendi başına mantıksal tanıt ya da kanıttır: Eğer dinleyen böyle bir aracı figür getirebilirse gözünün önüne, o zaman kendi soyut ikilemine somut bir çözüm olasılığını örtülü olarak kabul etmiş demektir.

Bununla birlikte gündelik uygulamada çoğu kez belli bir kavramı var olan dört konumun yalnızca üçüne uygulayabildiğimiz olur; sonuncusu, $-\bar{S}$ zihin için bir şifre ya da bir bilinmez olarak kalır. Örneğin Lévi-Strauss'un yukarda adı geçen ünlü yemek pişirme üçgeni[75], bizim "ilk yapı"mızın dört ana teriminden üçüne çok kolay bir şekilde yeniden sokulabilir:

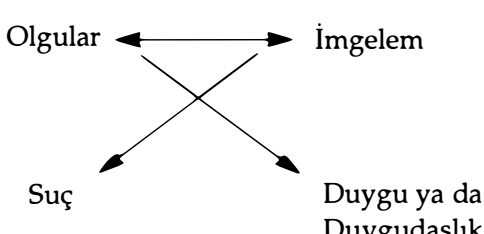


Dolayısıyla, bu noktada modelin gelişimi farklı iki yön alabilir. Soyut terminolojinin somut bir içerikle (tütsülenmiş et, haşlanmış et, kızartılmış et) değiştirilmesini içerebilir, böylece temel dizge tarafından özel bir yolla değeri saptanmış olur. Ya da kayıp olan terimin (TAZE) araştırılması şeklini alabilir, buna diyalektik felsefeden tanıdığımız "olumsuzlamanın olumsuzlaması"ndan başka bir ad veremeyiz. Gerçekten de, bir olumsuzlamanın olumsuzlaması böyle kesin bir sıçrama, böyle yeni anlamın bir ürünü ya da kuşağı olduğu içindir ki, biz çoğu kez yukarda gösterilen eksik durumda (dört terimden yalnızca üçünün verildiği) bir sistemle karşılaşırız. Bu türlü koşullarda olumsuzlamanın olumsuzlaması, o zaman, mekanizmanın üs-

tesinden gelmeye çağrıldığı başlıca iş haline gelir.

Yazın eleştirisi alanından bir örnek verecek olursak, yalnızca tanıdık ve nispeten kısa olduğu için değil, fakat aynı zamanda öncelikle Dickens'ın tek didaktik ya da "tezli" romanı olarak yazarın ikili karşıtlık terimleriyle daha önce bize açıklamış olduğu bir düşünsel öz içerdiği için, Dickens'ın *Hard Times*'ını *(Zor Günler)* seçebiliriz. *Zor Günler*'de, iki entelektüel sistemin karşılaşmasına tanık oluruz: Mr. Gradgrind'in faydacılığı "Olgular! Olgular!" ile Sissy Jupe ve sirk ile, bir başka deyişle imgelemle simgelenen karşıt-olaylar dünyası. Roman öncelikle, bir eğitimcinin eğitilmesi, Mr. Gradgrind'in kendi insanlık dışı sisteminden zıt bir sisteme döndürülmesidir. Böylece Mr. Gradgrind'e bir dizi ders verilir, bu dersleri iki gruba ayırıp iki tür soruya verilen simgesel yanıtlar olarak görebiliriz. Sanki romanın artık $\bar{S}$ ile $-\bar{S}$ terimlerini üretmeye çalışan olay örgüsü, aşağıdaki bilmecelere getirilecek çözümleri görselleştirmek için gerçekleştirilen bir dizi girişimden ibarettir neredeyse: İmgelemi yok sayar ya da yadsırsanız ne olur? Bunun tersine, olguları yok saysaydınız ne olurdu? Mr. Gradgrind'in sisteminin ürünleri, yavaş yavaş olumsuzlamanın olumsuzlamasının, İmgelemin yadsınmasının alabileceği çeşitli biçimleri gösterir: oğlu Tom (hırsız), kızı Louisa (zina ya da en azından tasarı olarak zina), örnek öğrencisi Blitzer (iftira ve genellikle ruhun ölümü). Böylece kayıp olan dördüncü terim sahnenin ortasına çıkar; olay örgüsü, ona imgesel bir varlık verme, anlatı gereçleriyle yeterli bir şekil gerçekleştirilinceye kadar yanlış çözümlerle ve kabul edilemez varsayımlarla uğraşma girişiminden başka bir şey değildir.

Bu buluşla birlikte (Mr. Gradgrind'in eğitimi, Louisa'nın gecikmiş aile sevgisi yaşantısı), anlam dikdörtgeni tamamlanır ve roman sona erer.



4

> Öyleyse, "aynı" ve "aynı değil" terimlerini aynı anlamda kullanmadığımıza göre, hareketin aynı olduğunu ve aynı olmadığını kabul etmemiz ve böyle söylemeye karşı çıkmamamız gerekir; fakat biz ona, aynıya katıldığı için kendisiyle ilgili olarak "aynı"; ötekiyle katılımı olduğu için de "aynı değil" deriz, dolayısıyla aynıdan ayrılır, o değil de başkasıdır, bu yüzden ondan haklı bir biçimde "aynı değil" diye söz edilir.
>
> Platon, *Sofist*

Bundan önceki bölümler, sonunda *gösterilen*'i ister yöntembilimsel olarak ister kavramsal olarak anlamlı olabilecek herhangi bir şekilde *gösteren*'den ayırmanın olanaksız olduğu dersini verdi. Bu gerçekleşince, Yapısalcılığın üçüncü durağı ortaya çıkar. Bu durak, dikkatini tümel göstergenin kendisine, ya da daha çok onu yaratan sürece çevirir, gösteren ve gösterilen bu sürecin duraklarıdır. İmdi, gerçekten de, göstereni ve gösterileni ayrı tutmanın zorluğu kavramsal olarak yöntembilimsel bir avantaj olur; çünkü anlamlamanın *(signification)* kendisinin ortaya çıkabileceği yer, bu ayrılma anıdır, daha biz seyrederken bile yok olmakta olan, ikisi arasındaki o kısacık boşluktur. Fakat nesne, artık, dıştan incelenecek dural bir şey değil bir algı şekli, aynı ile başka'nın etkileşmesinin farkındalığı olduğu için, anlamlama üzerindeki vurgu bir giz, dilde anlamın bedenleşmesinin gizemi şeklini alır, böyle olduğu için de onun incelenmesi bir tür düşünmedir. Bununla uğraşan yazarların hermetik niteliğini açıklayan şey de budur. Barthes'çı anlamda, gizli'nin *(esoteric)* anlamı kesinlikle bir gösterge, ritüeli ve gizin varlığını gösterme yolu, nesnenin kendisinin saygın niteliğini, ritüel dilin aynı geçici açımlama yoluyla öne çıkarma tarzı olarak anlaşılabilir. Lacan'ın biçeminin Mallarmé'ninkini, Derrida'nın biçemininse Heidegger'inkini akla getirmesi bir rastlantı değildir: Her ikisi de metnin temel doğasını kendi dönemlerinin hareketi içinde başlayış olarak açıklamışlardır.

1. Sözlü seminerlerde bedenleşmiş olan ve amacını sağaltı-

cı süreç olarak belirleyen Lacan'ın öğretisi, açıkça başlangıç türündendir; onun genel yönü üzerine bir duygudan öte bir şey veremeyiz. Daha önce de ileri sürdüğümüz gibi, Freud'çu topolojiyi dilbilim terimlerine çevirmeyi içerir, öyle ki, Freud'un uğraştığı görünüşte deneysel, hatta varoluşsal görüngülerin hepsi (istek, kaygı, Oidipus kompleksi, ölüm arzusu) en sonunda dilbilimsel modelin terimleriyle yeniden formüle edilecektir.

Anlamlamaya göre psikanalizin ayrıcalıklı konumu ve ortaya çıkışı, inceleme konusunun, şeylerin kendileri değil de –kendi başına cinsel istek gibi– daha çok isteğin ortaya çıkış süreci, ya da ortaya çıkacak olan başarısızlığı oluşuyla ölçülebilir. Yani, psikanalitik anlayış, doğası yönünden, özdeşlik ile farklılığın, varlıkla yokluğun, belli türden bir anlamlamanın hem orada olduğu hem de henüz orada olmadığı o alacakaranlığın farkında olmaktır.[76] Lacan için, çocuğun dil edinimi*nin* (*infans:* dilsiz) onun simgesel düzene ulaşışını belirlediğini anımsayalım; bu yaratılış olgusu, Lévi-Strauss'un doğayı kültürle karşılaştırması gibi, Lacan'a da gereksinmeyi istekle karşılaştırma olanağını verir, çünkü her ikisi de bir anlamda yalnızca işlemsel kavramlardır. Katkısız fiziksel gereksinimin doğa durumundan daha öte bir varlığı yoktur ve Simgeselin alanından geçerken hemen isteğe dönüşür, orada bir toplumsal karakter değeri kazanır, özellikle de çeşitli biçimlerinde öteki ile birleşir.

Lacan'ın görüşünü karmaşıklaştıran şey, ona göre dilin aynı zamanda hem *id* ya da öznenin içinden çıktığı bilinçdışı ("Wo *es* war, soll *Ich* werden" Freud'un kendisinin klasik formülüdür), hem de içine girdiği simgesel alan, sonunda kendi yerini ve işlevini belirlediği koordinatlar takımı olmasıdır. Böylece Oidipus karmaşası en sonunda Lacan'ın "Babanın Adı" dediği şeye başvurma yoluyla çözümlenir; bununla öznenin keşfini kasteder o: Özne babası olmak istememekte (temelde *hayali* bir hevestir bu), yalnızca, babalığın kendisinin özel bir rol olarak tanımlandığı ve sınırlarının çizildiği *simgesel* alanda onun işlevini ya da "adı"nı üzerine almak istemektedir. Hayali olanın Simgesel olana karşıtlığı, bir yandan öznenin kendi imgesine bağladığı güçle, öte yandan dilbilimsel düzene nispetle ikincil bilinç statüsünü nihai kabulü arasında bir ayrım olarak anlaşılabilir.

Dil ile bilinçdışı arasındaki kimliğe gelince, buna en iyi biçimde Lacan'ın çok ünlü programatik sloganına gönderme yoluyla yaklaşılabilir: "L'inconscient, c'est le discours de l'autre." Bir fikirden çok bir tümce gibi görünüyor bana bu, onun bir düşüncenin yerinin sınırlarını çizdiğini ve bir tek kavramın ifadesi olarak işe yaramak yerine kendisini bir yorum nesnesi olarak sunduğunu anlatmak istiyorum bununla.[77] Bilinçdışının ötekinin söylemi olarak düşünülebilmesi, bizi hemen bütün olası değişimleri bakımından yeniden bir araya getirmek görevinde olduğumuz bir terimler topluluğu karşısına getirir. Çok genel bir tarzda, dilbilimsel durumun, yalnızca ötekinin bütün deneysel yaşantısından önce gelen soyut bir ötekilik kategorisini değil, yalnızca somut ve deneysel öteki kişiyi değil, ama bu iki öğeyle birlikte benim kendi bütünleyici benliğim (alter-ego) ya da (çocuk bir dış imaja sahip olduğunu ilk öğrendiği, çocukluğun ayna aşamasından türemiş) kendimin imajı olan bir üçüncüyü de içerir. Öteki kişinin dil yaşantısının da bu değişik boyutlara eklemlendiğini düşünmeyi bıraktığımızda, yavaş yavaş farkında olmaya başlarız ki, konuşma eylemi en ayrıntılı (hayali) yansıtmaları ve zıt-kimlikleri içeren bir eylemdir, ötekiliğin kendisi, bu eylemle, bizim âdet olduğu üzere bilinçdışı dediğimiz şey için ayrıcalıklı bir yer açar.

Bununla birlikte Lacan'ın öğretisinin söylemek istediği şey, bunların soyut olarak tanımaktan çok yaşamamız gereken şeyler olduğudur. Gerçekten de, düşün ya da esprinin ayrıcalıklı konumu, bizim onları ancak oluşturdukları çıkış sürecine katkıda bulunarak anlayabilmemizden kaynaklanır. Aynı şekilde, örneğin, Lacan'ın seminerlerinin içeriği yeniden gözden geçirildiğinde –dil dizgesinin sayılardan ya da başlangıç birimlerinden doğduğunu kanıtlama semineri gibi[78]– bilincin ya da *cogito*'nun bu dizgedeki resmi değeri ne olursa olsun, Lacan'cı eğitimin temelde Özdeşlik ve Farklılığın ya da bizim anlamlamanın ortaya çıkışı dediğimiz şeyin sezgisel bir anlamı olarak bilinç öncesinin uyarılmasını ve telaffuzunu içerdiği izleniminden kurtulmak zordur.

Buraya kadar bu öğretinin yalnızca nispeten felsefi ya da bilgikuramsal boyutunu vermiş bulunuyoruz. Şimdi daha ka-

rakteristik olarak, Freud'çu görüngü olduğu hissedilen şeylere –örneğin nevrozlar ve isteğin etiolojisi gibi– gelince, Lacan'ın dizgesinin aşağıdaki kısa tanımını vermek istiyorum hemen: Annenin yaşantısı, bebeğin kabaca koptuğu bir başlangıç bolluğu, yaşantısıdır. Yani, anneden ayrılış bir tür esas yoksunluk ya da *béance*, bir "açılma" ile sonuçlanır ve (hem kızlar hem de oğlanlar tarafından) bir hadım ediliş olarak hissedilen de bu travmatik yaşantıdır. Unutmayalım ki, dil de Ötekine bir tür *béance* ya da açılmadır (hiçbir zaman bir bolluk değil, kendi yapısında her zaman Ötekinin katılımını beklerken biçimlenmiş bir tamamlanmamışlık), fallus da penisin kendisinden çok Simgeselin alanının bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Böylece fallus dilbilimsel bir kategoridir, yitirilmiş bolluğun ve cinsel isteğin simgesidir, o bolluğu yeniden kazanma, fallusa yeniden sahip olma girişimi olduğu için de, onun yitirilişinin onaylanmasıdır. Bu demektir ki, Lacan'a göre nevroz temelde iğdiş edilmeyi kabul edememedir, yaşamın kendisinin merkezinde olan esas yoksunluğu kabul edememedir: O ilk temel bolluk karşısında boşuna ve olanaksız bir nostalji, şu ya da bu şekilde fallusa gerçekten yeniden sahip olunabileceği inancı. Öte yandan, gerçek istek, tamamlanmamışlığa, zamana ve zaman içinde isteğin yinelenişine bir razı oluştur; oysa istek bozuklukları, son doyum kuruntusunu ve masalını canlı tutma çabasından kaynaklanır. Lacan'ın stoacılığı böylece bir Wilhelm Reich'ın cinsel iyimserliğinin antitezidir; Reich'ın orgazm öğretisi, Yapısalcıların hiç kuşkusuz, Derrida'nın suçladığı tümel varlık mitine benzer bir tümel doyum miti olarak düşünecekleri şeyin benzeridir: Sonul kesinlik kazanma girişimi olarak bu nevroz kavramı ile Derrida'nın Batı felsefesi geleneğinde dile getirilen bir sonulluk, aşkınlık gereksinimini suçlaması arasındaki yakınlığı birazdan kısaca göreceğiz. Şimdilik Lacan'cı hadım edilmede ruhsal görüngünün –bütün anlamın ya da dil-dizgesinin zorunlu olarak çevresinde düzenleneceği o temel yokluğun– bir tür sıfır derecesini görmek için sözcüklerle çok fazla oynama olacağını sanmıyorum.

2. Derrida'nın yapısalcılık içindeki özel konumu, bundan önceki bölümde ortaya çıkan ilk sorun'un, gösterene göre gös-

terilenin sonul durumları sorununun, ya da daha gündelik dille söylersek, düşüncelerle sözcükler arasındaki sorun'un reddi üzerine kuruludur. Fakat Derrida'ya göre sorun, yanlış bile olsa, bir bütün olarak Batı felsefesinde büyük bir bozukluğun belirtisi olması bakımından yararlıdır. Kendi düşüncelerini dile getirdiği terimler, Heidegger'in kendini ortaya koyduğu terimler –*Seinsfrage*'nin ya da varoluş üzerine düşünmenin gizinin kaybı– olmasa bile, onun yapıtının Heidegger'in tarih eleştirisini en yakından izlediği yer burasıdır. O, aynı zamanda, aşkınlık ve Batı metafiziği üzerine eleştirisi kendi konumuna benzerlik gösteren Nietzsche'ye de başvurur. Düşüncelerle sözcükler arasındaki ilişki sorunu "varlık"ın bir fizikötesini ele verir ve tek anlamlı tözlerin var olduğu, nesnelerle ilk ve son olarak yüz yüze geldiğimiz katkısız bir şimdiki durumun var olduğu; anlamların var olduğu, öyle ki, onların başlangıçta sözlü olup olmadıklarına "karar verme"nin olanaklı olduğu; insanın elle tutulur ya da devamlı bir tarzda edinebileceği bilgi diye bir şeyin var olduğu yanılsamasını örtük olarak söyler. Bütün bu kavramlar aslında, mutlak varlığın başlangıç metafiziği temelleridir *(hypostases)*, özneyi, kendi parçalı yaşantısı ne olursa olsun bir yerlerde mutlak doluluk diye bir şeyin var olduğu inancında cesaretlendirir (Sartre'cı *en-soi* göz yanılmasından farklı bir şey değildir bu). *Clôture* ya da Batı düşüncesinin kavramsal tavanını oluşturan da varlığa bu inanıştır; Derrida'nın kendi ikilemiyse bu geleneğin bir parçası olmasında, bu geleneğin diline ve kurumlarına içinden çıkılmaz biçimde bağlanmış olmasında (Bartes'ın yazın'ın olanaksızlığı tanımına benziyor), varlığın metafiziğini, kendileri de kullanılır kullanılmaz katılaşan ve başlangıçta savuşturmaları tasarlanan varlık yanılsamasının sürdürülmesine alet olan sözlerle ve terminolojiyle suçlamak gibi olanaksız bir duruma yargılı olmasında yatmaktadır.

Dile yönelik bir tür şiddete başvurmanın nedeni budur: Derrida (Heidegger gibi, ve her ikisi de kökenbilimsel akılyürütümde [*etymological argumentation*] Platon örneğini izleyerek), sözcükleri içersinde özel bir yeri açık tutmaya çalışır bununla, böylece terminolojisinin, adların ve tözlerin yanılsamalı düzeni içine yeniden yerleşmesini engeller. Aynı zamanda *difference* ya

da *differance* kavramıdır bu: Derrida bununla, İngilizcede *differ* ile *defer* olarak birbirinden ayrılabilecek şeyler arasında büyük aynılığı vurgulamayı kasteder. (Daha önce gördüğümüz gibi dilbilimsel yapının temeli olan ve bir anlamda özdeşlik duygusuyla da birleşmiş olan) *Difference* (fark, ayrılık), bir *differance*'tır ya da hiçbir zaman kendi dural varlığı içine hapsedilemeyecek olan; hatta, biz onun bilincine vardıkça zaman içinde uzağımıza kayan ve varlığı aynı anda bir yokluk olan, temel geçiciliği, yapısı içinde tam süreç olarak ertelemedir.

Derrida bu *differance*'ın dilde aldığı biçime "iz" diyor. Yukarda anımsattığımız sözcükler-anlamlar karşıtlığı sahte sorununu bu iz kavramıyla ortadan kaldırır Derrida. Çünkü zaten var olan cümlenin ya da sözcüğün gerisine, zaten sözel bir biçim almış olan düşüncenin gerisine gitmeye çalışmak, bir "kökenler miti"nin saygınlığına teslim olmak ve kendi kendimizi yapay olarak, sanki canlı birimin henüz oluşmadığı, dünyanın yaratılışından önce sandık odasına benzer bir yerde bir yandan katkısız ses gibi, öte yandan katkısız anlam ya da fikir gibi bir şeyin olduğu bir geçmişe yerleştirmek demektir. Tüm dilin bir *iz* olduğunu söylemek anlamlama paradoksunun altını çizmek demektir: Yani, onun farkında olabilmemiz için geçmişte meydana gelmiş olması gerekirdi; hep geçmişte, yakın bile olsa bir geçmişte olan bir olaydır o. Hegel'den, Varoluşçuların da kendi tarzlarında düşkün oldukları bir cümle anımsatabiliriz: *"Wesen ist, was gewesen ist"* (öz, halihazırda meydana gelmiş olan şeydir), Hegel'in dural bilgi kategorilerini hareket halinde büyük tarihsel ve zamansal görüngülere çevirmede kullandığı bir formüldür bu, bizim bağlamımızda, "Anlam, yapısı bakımından daima bir *iz*'dir, halihazırda olmuş bir şeydir" diye çevirebiliriz.

Bu fikrin sonucu, gösterge daima bir biçimde saf değildir, katışıktır. Bizim onun karşısındaki kuşkumuz, kesin olamayışımız; kendini kimi zaman saydamlık, kimi zaman engel olarak verişindeki, bizim katıksız sesi ve katıksız anlamı akıl yoluyla değiştirebildiğimiz belirsiz tarz – bütün bunlar, söz konusu görüngüyle ilgili bizim noksan bilgimizin sonucu değildir pek, daha çok dilin kendisinin yapısından kaynaklanır. Göstergenin zorunlu olarak bir iz olduğunu söylemek, ister maddi olarak is-

ter kavramsal olarak odaklanabileceğini, bir göstergenin hem bir madde olduğunu hem de olmadığını ve içersinde bir tür zorunlu dışsallık *(exteriority)* taşıdığını kabul etmek demektir. Bu anlamda, varlık miti, katıksız konuşma ya da konuşulanın yazılı olan üzerindeki önceliği mitidir aynı zamanda. Derrida bir dizi çözümlemede (Platon, Rousseau, Saussure, Husserl) sözelin bağışladığı içgüdüsel önceliğin, sonunda nasıl geriye doğru, anlamın mutlak saydamlığı ya da bir başka deyişle mutlak varlığı gibi bir yanılsamaya kadar götürülebileceğini gösterir. Böylece onun dizgesi MacLuhan'cılığın değer biçtiği her şeyin tersine çevrilmişi olarak durur; fakat bu sonuncunun büyük başarıları –örneğin, Walter J. Ong'un *Presence of the Word*'ü– yazmanın evrimi ile psikoseksüel gelişmenin aşamaları arasındaki özdeşliğe kadar Derrida'yı doğrular ve onunla bağlantılı olarak, kültürel gerçekliğin aynı düzeyinden olumlu ve olumsuz olarak söz edilirse, büyük bir özdeşliğe ulaşan iki zıt gibi okunabilir.

Konuşulan sözün sahte görünüşlerinin bu reddinden, Derrida için her dilin, hatta yazı-öncesi ya da sözlü kültürlerin temel yapısının aslında yazı *(script)* olduğu sonucu çıkar: İlk yazı ya da onun bu temel dışsallığı ya da her dilin kendi içinde taşıdığı ve daha sonraki bütün deneysel yazı dizgelerinin üzerinde kurulduğu, kendinden uzaklığı vurgulamak için verdiği adla: *archi-écriture*. Bu, bir yandan, metinle onun anlamı arasında bir boşluk olduğu; açımlamalar ya da yorumlamaların metnin kendisiyle ontolojik bir noksanlıktan doğduğu anlamına gelir. Fakat aynı zamanda bir metnin sonul bir anlamı olamayacağını, yorumlama, gösterilenin birbirini izleyen tabakalarını açma sürecinin –o zaman da her biri başlı başına yeni bir gösterene ya da anlamlayıcı dizgeye dönüşür– doğallıkla sonsuz bir süreç olduğunu da anlatır örtük olarak.

(1960'ta kurulmuş olan) *Tel Quel* dergisi çevresindeki grupla birlikte Derrida'nın, Heidegger'inkiyle belirgin benzerlikler taşıyan ve aslında onun büyük etkisi altındaki metafizik eleştirisinin, politik içeriğini kazandığı yer burasıdır. Aslında *Tel Quel* grubuna Mutlak Gösterilen gibi bir şeye kesin bağlılıklarıyla yetkeci ve din-merkezci kimliklerinden dolayı (Marx'ın kendi-

sinin ortaya çıktığı atmosfer olan Sol-Hegel'cilere bir imleme olarak) Sol-Heidegger'ciler demek geçiyor içimden. Fakat yine de Komünist Parti ile sıkı bir işbirliği içinde bulunan bu yazarların, yirmili yıllardaki Gerçeküstücü hareket kadar köktenci ve özgün bir politik anlayış geliştirdiklerini söylemek gerekir.

Derrida'nın yazı kavramının açıklayıcı gücü konusundaki özgün görüşünün Marksizm için açık bir yer bıraktığı söylenebilir. Bu görüş elbette ki, Freud'çuluğun kendisinin dil ve yazı üzerine içerdiği düşünceler ölçüsünde Freud'çuluğu da içeriyordu. Yazı benzerliklerinin, psikanalitik modeli ne derece doyurduğunu anlayabilmek için Freud'un bilincin bilinçdışıyla ilişkisinin[79] bir tablosunu iletmek için hatırlattığı Mistik Yazı Tahtası'nı düşünmemiz yeter. Felsefi ya da yazınsal metnin böyle bir floroskopisinin, grafolojik benzerliğin sözlükbilimsel ya da sözdizimsel varlığının böyle inceden inceye saptanmasının, Derrida'nın gerçek dizgesinin aksine, onun yönteminin özelliğini oluşturduğu söylenebilir; apaçık ilgisiz olduğu yerlerde bile bu tür simgesel içeriği ayrıcalıklı gören, yazarın yazıyla ilişkisinin, başka bir deyişle onun Batılı metafizikçiler geleneğinin kavramsal çerçevesi içersindeki varlık mitini uygulayışının belirtisi olarak gören bir ölçüttür o. Bu tür çözümleme olasılıklarına bir örnek olarak, Gide'in yeniden yaşama dönmüş *L 'Immoralist'*inin, yaşlı Âdem'i keşfedişini anlatışı verilebilir: "İncillerin başından atmak, kurtulmak istediği; çevremdeki her şeyin, kitapların, öğretmenlerin, ailenin ve hatta kendimin bastırmaya çalıştığımız yaşlı Âdem'i. Ne denli yıpranmış, bir yığın yazıp bozmalar [*surcharges*] altında seçilmesi ne kadar güç olursa olsun, yeniden keşfedilmesi o kadar temel, o kadar değerli göründü. O andan sonra, eğitimin onun sırtına resmettiği [*dessiné*] o ikincil alışılmış varoluştan nefret ettim. O fazladan izlenim katlarını silkelemek zorundaydım üzerinden.

Ve kendimi, üzerindeki yazılar silinip yeniden yazılan parşömenlere benzettim; aynı kâğıt üzerinde sonradan yazılmış satırların altında yatan daha eski ve kesinlikle daha değerli bir metin keşfeden araştırmacının sevincini duydum. O saklanmış gizli metin neydi? Onu okuyabilmek için sonradan yazılmış olanları silmek gerekmez miydi?"[80]

Böylece *L'Immoralist* bir metin çözme öyküsü olur: Onun simgesel peyzajları, vahalar ve sulak Normandiya çiftliği, görülür bir yazının çeşitli biçimleridir; bahar ya da yıllık yağış kılığında doğa ile toprağı ekip biçme yöntemleri içinde kültür, insanın elyazısını yazmak üzere bir araya gelir bu yazıda. Böyle bir çözümlemenin öteki boyutları da fazla uzakta değildir; çünkü kitap bir yandan tamamen bile isteye özel mülk ve sahiplik arasındaki çatışkı üzerine bir uzun düşünmedir, öte yandan, eşcinsellik izleğinin üzeri silinip yeniden yazı yazılmış parşömen imgesi tarafından harekete geçirildiği söylenebilir: o derecede ki, yazının en derindeki tabakası –"en kötüsünden bir tür inatçı silinmezlik"-,[81] ilk anda ötekilerden ayırt edilemez olması için, yukarıdaki tabakalardan mutlaka *farklı* olmalıdır. Sartre'ın bir zamanlar dediği gibi, kötülük, başarısızlıktan tat almaktır; Gide'de ise mutlak ve özgün bir varoluş mitine bağlılığın cezasıdır (Michel'in yasak bölgede avlananlara *kendisini* soymaları için yardım eder duruma düşüşünü anımsayın).

Böyle bir yöntemin temelde yapı olarak yerinel [*allegorical*] (aslında, Gide'in hikâyesinin yapısına sadık) olduğu gözden kaçmamalıdır. Derrida'nın kendi çözümlemelerinin okuru, bunların çoğu kez Freud'çu yorumlamanın en eski biçimlerine, fallik simgeciliğe geri döner gibi görünmesine şaşmazlık edemez. Örneğin, Freud'un "Bir Bilimsel Psikoloji Tasarısı"nı[82] incelemesinde Derrida, ruhun çeşitli parçaları arasındaki ekonomik ilişkilerin altını çizmek için bulunmuş bir terim olan *Bahnung* sözcüğünü (*frayage* ya da "nüfuz etmek", Standart Edition'da çok yanlış olarak "kolaylaştırmak" diye çevrilmiştir), bir metni yazıya geçirme ve cinsel duhul eyleminin bir ikiz imgesi olarak yorumlar: Böylece ("bir dolmakalemden boş bir kâğıt üzerine mürekkep boşaltmaktan ibaret olan"[83] yazmanın cinsel simgeciliğini çok iyi bilen) Freud kendine karşı kullanılmış olur. Bununla birlikte yazma ve cinsellik arasındaki böyle bir simgesel karşılıklı ilişkinin en yerli yerinde bir örneği, Derrida'nın *De la Grammatologie* adlı yapıtında verilir; orada Rousseau'nun yazıyı konuşulan dile yalnızca bir "ek" olarak tanımlamasının, yazma ile (yine Rousseau'nun doğanın yerine geçen ya da yerini alan anlamında bir "ek" olarak tanımladığı) mas-

türbasyon arasında bilinçsiz bir özdeşleşmeyi gizlediği gösterilir.

Bu tür bir çözümlemeyi yerinel olarak tanımlamak onun yanlış olduğunu ileri sürmek değildir. Gerçekten de, Rousseau'nun çözümlemesi bu yönden çok inandırıcıdır, bir yandan Rousseau'nun kendi psikolojisi üzerine yaptığı bağımsız bir incelemede, bir yandan da onsekizinci yüzyılda yazının daha genel statüsünde esasında iç gıcıklayıcı ya da pornografik bir ifade olarak doğrulanır. Fakat Derrida'nın yöntemini, bir fikir-çağrışımı sürecine dayandırarak savunmak –yanlış değilse bile– hata olurdu: Bu sürece göre, belli bir terim (Rousseau'nun *supplément*'i, Platon'un *pharmakon*'u) her türlü temel içeriğe simgesel bir dış kabuk sağlar ve bir bütün olarak yapıtın açımlaması için bir tür belirti görevi görebilir. Daha doğrusu, bir gösterge olduğu sürece, kendi içersinde gösterenle gösterilen arasında birinci dereceden bir boşluk –ya da *différence* veya *différance*– içerir, öyle ki, onun "sonul" anlamına, kendi başına katkısız varlık ya da kimlik olabilecek anlama hiçbir zaman ulaşamayız. Böylece gösterenin kendi yapısı yerineldir, bu bakımdan da gösterilenin bir "düzey"inden bir diğerine, oradan da sonsuz bir gerilemeye itildiği devamlı bir harekettir.

İşte bu bağlamda, *Tel Quel* grubunun, Derrida'nın temel düşüncesini kendilerine mal ettiği değil de, onu tamamladığı söylenebilir. Gerçekten de, ortak çabalarının anıtı olan Jean-Joseph Goux'nun *Numismatiques*'i, yorumun dört düzeyinin eski kilise ileri gelenlerinin ve ortaçağ dizgesinin her şeyi kuşatan arkitektoniklerine bir dönüşe benzediği kadar hiçbir şeye benzemez. Çünkü Goux burada genel olarak değer dizgesinin, ister ekonomik, psikanalitik, politik, isterse dilbilimsel düzeyde olsun temel kimliğini göstermeyi amaçlar: "Bir (değerler) *hiyerarşi*si nasıl kurulur. 'Göstergeler'in (karmaşık ve çok şekilli) büyük çoğunluğunun (ürünler, eylemler ve jestler, özneler, nesneler), onlardan bazılarının *kutsal yetkesi* altında sıralandığı bir düzenlenme ve ast-üst ilişkisi kurma ilkesi. Yoğunlaşmanın bazı noktalarında, değer, belli öğelere ayrıcalıklı bir temsil hakkı, aslında kendilerinin de birer öğesi oldukları çeşitlenmiş topluluk içersinde *temsilcilik tekeli* vererek, yığılmış, önem kazanmış,

merkezileşmiş gibi görünüyor. Anlaşılmaz başlangıcının, aşkın rolleri içinde onların tekelini bir *standart*, bir değerler *ölçüsü* haline getirip mutlaklaştırarak (ayrı ve sınırsız) silindiği bir yükselme."[84]

Değerin değişik yerel incelemelerinin –Marx'ın para ve mal çözümlemesi, Freud'un libido, Nietzsche'nin etik, Derrida'nın sözcük çözümlemeleri– birbiriyle karşılaştırılabilir zengin içeriğinin kendisi, bu değişik boyutları yöneten kategoriler arasındaki gizli ilişkilerin bir göstergesidir: altın, fallus, baba ya da hükümdar ya da Tanrı, ve *parole pleine* ya da konuşulan söz. Bu mutlak standartların başlangıcı için paradigma, Marx'ın değiş-tokuş mekanizmasının dört aşamasını tanımıdır: basit (Lacan'ın ayna aşamasıyla eşitlenen birebir ilişki anı), gelişmiş (bir tür çokşekilli değer dizgesi), genelleşmiş (soyut ortak değer fikrinin ortaya çıktığı) ve son olarak parasal ya da mutlak (altının mal çevriminden çıkarılıp mutlak standart haline geldiği, tıpkı babanın öldürüldüğü ve Baba'nın-Adı'na dönüştürülüşü, tıpkı Lacan'cı psikanalize göre simgesel hadımlaştırmanın genital aşamada cinselliği donduruşu gibi). Sürecin öteki temel durağı –açımlamaya politik ve devrimci bir içerik veren de budur– evrimci sürecin kendisinin silinişi ya da gizlenmesidir, bu yolla burjuvazi hakiki emekteki değer kaynağını kendisinden gizler, cinsel evrimin öteki duraklarını sapkınlık zindanına sürgün eder, babanın öldürülüşünün bütün izlerini ortadan kaldırır, dilin bütün yazı-benzeri belirtilerini konuşulan sözcüğün kendisinin"ekler"ine *(supplement)* benzetir.

Politik etik –Derrida'da örtük, *Tel Quel* grubunda ise apaçıktır bu– böylece *"silinmiş bir başlangıcın şeyleştirilmiş sonucuna* karşı savaşım olarak gösterir kendini;[85] onu bu şekilde dile getirmek ise değeri, Marksist çerçeve içersindeki bu konumun sınırları ile birlikte anlamak demektir. Ekonomik benzeşimlerin –temelde Marksist ekonomik terminolojiye yerinel bir değiştirme– kaba Marksist kullanımı ile düşünceyi somut sınıf savaşımı durumuna oturtmaya çalışan gerçek devrimci jest arasındaki farkı bir başka yerde gösterdim.[86] *Tel Quel*'in politikası, böyle bir bağlamda, temelde, her düzeyde, aşkıncı bir gösteren kavramına ya da anlamın ya da mutlak varoluşun aşırı maddileştiril-

miş boyutuna karşı savaşan militan bir ateizm olarak tanımlanabilir. *Varlık ve Hiçlik*'te Sartre'ın girişiminin bir devamı olarak görülebilir, ama şimdi aynı varlık terimi ve kategorisi reddedilmektedir ve Sartre'ın çalışmasının etik sonucu olan var-olmayış'ın *(not-being)* görece dural ısrarının yerine, *Tel Quel*, zamana ya da sürece, bir tür tümel metinsel üretkenliğe ya da gerçekliğin kendisine ait olabilecek *iz*'in üretimine bir çeşit razı oluş öngörmekte. Julia Kristeva, yazınsal biçime dair eski metafizik kavramlarının yerine kendini-üreten bir düzenek, devamlı bir metinsel *üretim* süreci olarak metin kavramını koymayı önermekle, bu fikirlere yazın alanında en dizgesel ifadeyi vermiştir.

Böyle bir üretkenliğin bastırılması, o zaman, yukarda açıklanan sonsuz gerileme, –anlamın gösterenden gösterilene sonsuz gönderilişi– sürecinden bir korku sonucu olabilir; burjuvalar ya da nevrotikler (Sartre'ın *Salaud*'ları), *differance*'ın bu katıksız geçiciliği içinde yaşayamazlar, en sonunda hangi düzeyde olursa olsun rahatlatıcı bir aşkıncı gösterilen öğretisini yardıma çağırmak zorundadırlar: Tanrı, politik yetke, *maçoluk*, yazınsal yapıt ya da yalnızca anlamın kendisi öğretisi olabilir bu. Yani, *Tel Quel* grubuna göre Lacan'ın ve Derrida'nın oraya buraya dağılmış içermeleri, sonunda devrimci olmasa bile, burjuva geleneği içinde en azından patlama derecesinde eleştirel bir güç ile bir araya gelir.

Aynı zamanda, bunun dayandığı dizgenin eninde sonunda kendisiyle-çatışan bir dizge olduğu da gözden kaçmamalıdır. Derrida, herhangi bir sonul ya da aşkıncı gösterileni, gerçekliğin sonul ya da temel içeriğini zorla kabul ettirecek herhangi bir düşünceyi tanımamakla, yeni bir kavram, yani bir yazı kavramı icat etmiş oldu. Yazınsal terimlerle, Derrida'nın kendi çözümlemelerinin –Goux'nun çokseslliğinin geliştirilmesinden hiç söz açmayalım– güç bakımından, biricik ve ayrıcalıklı bir içerik tipi olarak yazının yalıtılmasına ve değerlendirilmesine dayandığını söyleyebiliriz: Yazı, böylece temel yorumlayıcı ya da açıklayıcı yasa haline gelmiştir: Yorumlayıcı eylem hiyerarşisi içinde kendi altında bir sıraya koyduğu öteki içerik tipleri (ekonomik, cinsel ve politik) üzerinde bir üstünlüğü olduğu hissedilen bir yasa. Yoksa, Derrida'nın akılyürütümünün *(argu-*

mentation) tipik örneği olan aşağıdaki gibi bir pasajın gücünü açıklayamazdık: "Yazı, harf, hissedilebilir yazıt, Batı geleneği içinde hep ruhun, soluğun, Dünyanın ve Logos'un dışında bir cisim ve madde olarak düşünülmüştür. Ruh ve beden sorunu ise, *kuşkusuz*, yazı sorunundan türemiştir, buna karşılık olarak öyle *görünüyor ki*, ona kendi eğretilemelerini de o vermiştir."[87] Bu tersine dönüş, şıklardan basit bir seçim sunacak derecede kurnazcadır; çünkü beden-ruh sorunu öncelikli ise, o zaman iz ve *differance* kavramının, bütünüyle, yaşamın cisimleşmesi ya da fiziksel olarak canlanması gibi temel bir zorunluluğun tek bir belirtisinden ibaret bir şey olarak görülebileceği apaçıktır. Burada aynı şeyi ifade etmenin iki yolu, birbirine benzer iki düzgü *(code)* ya da açıklayıcı dizgeler arasında –dil ve yaşam ya da organizma– bir seçim yapmamız isteniyor bizden; tam da bu aşamada, seçim, kuşku uyandıracak bir biçimde metafizik bir şıkka, Derrida'nın iz kavramıysa, daha başlangıçta suçlanması tasarlanmış yine bir başka ontolojik tip kavramına benziyor.

Bununla birlikte, onun dizgesinin Marksizmle büsbütün uyuşmaz olduğunu ima etmek istemiyorum. Gerçekten de, Derrida'nın düşüncesi, var olanın ve bilincin mantığa aykırı görünen –daima aynı yerde ve durumda, zaman ve varlık bakımından daima birbirinden sonra gelen– yapısı üzerinde ısrarla duruşu ile burada Althusser'in *toujours-déjà-donné* [hep-önceden-verili, ç.n.] kavramıyla yeniden birleşiyor; "Bir kökenler felsefesi ideolojik miti yerine, Marksizm, kendi yol gösterici ilkesi olarak, her somut 'nesne'nin karmaşık yapısının verilmişliğinin tanınmasını getirir; hem nesnenin kendisinin gelişimini hem de nesnenin bilgisini üreten kuramsal praxis'in gelişimini yöneten, bu yapıdır. Böylece biz ilk öz varlıkla değil, geçmiş bilgisi ne kadar geriye giderse gitsin, daima daha önceden verilmiş olan bir şeyle [*un toujours-déjà-donné*] ilgiliyizdir artık."[88] Bu bağlamda, "iz", Marx'ın her zaman şaşırtıcı olmuş olan "insanların varlıklarını belirleyen, onların bilinçleri değildir, tersine onların toplumsal varlıkları, bilinçlerini belirler"[89] buluşunu çarpıcı ve simgesel bir iletme yolu haline gelir. Bu belirleyiş, ne denli ayrıntılı olarak varsayılırsa sayılsın, bir veri olarak bilinci

her zaman aşan *déjà-donné*'de hissettirir kendini, tıpkı görsel temsilini yazı olarak dilin jeolojik tabakalarında buluşu gibi. Böyle bir boyut, gösterilenin sonul yatağı gibi görülebilir – altyapının ya da "toplumsal varlık"ın, kendi başına bir kavram ya da gösteren olarak hiçbir zaman formülasyona gelmeyen, bu yüzden de yukarda tanımlanan türden bilinçdışı teolojik katılaşmaya açık olmayan, ama gösterenin sonsuz gerilemesi ve kaçışı altına bir tabaka yerleştiren düzeyidir bu. Fakat eğer durum bu ise, o zaman Derrida'nın suçladığı temellerin *(hypostases)*, daha doğru olarak, tek tip bir gösterge ya da kavramsal kategori üzerinde katılaşmaya varmaları bakımından, aşkın *gösterenler* olarak düşünülmesi gerekir. Bununla birlikte, sözünü ettiğimiz gösterilenin sonul boyutu bu yolla (kaba Marksizmin ekonomizmi bunu hedefleyen bir girişimdir) kendileştirilemez, çünkü her zaman bireysel bilincin ötesindedir ve daha çok bireysel bilincin doğduğu sonul yerdir.

Fakat ikilemin kendisi, daha önce önsözde anımsatıldığı gibi, Yapısalcılığın çıkış noktasının yansımasından başka bir şey değildir: Gerçeklikten dilbilimsel dizgeler terimleriyle söz etmeyi, felsefe sorunlarını yeni dilbilimsel terminoloji içinde yeniden ifade etmeyi kabul etmek, zorunlu olarak, dilin kendisini ayrıcalıklı bir açıklama tarzına dönüştüren keyfi ve mutlak bir karardır. Çağdaşların ve daha öncekilerin dilbilimsel modeli giderek birbirine benzer şekilde kullandıklarını ileri sürmek, tarz değişikliklerine değilse bile *Zeitgeist*'a başvurmaktır; her şeyin dil olduğu düşüncesinin yanıtlanamaz olduğu kadar savunulamaz bir şey olduğunu kabul etmek daha dürüst bir şey gibi görünüyor.

Derrida bunu o denli iyi bilir ki, Yapısalcılığın kendisinin bir varlık miti nöbetinin ateşi altında olduğu nihai sonucuna varmaya kadar gider: "Varoluşun metafiziğinin temelleri bir *gösterge* kavramı aracılığıyla sarsılmıştır. Fakat, aşkın ya da ayrıcalıklı gösterilen'in olmadığını, bu noktada anlamlama alanı ya da oyununun hiçbir sınır tanımadığını gösterme çalışmaları başlar başlamaz... gösterge kavramının ve sözcüğünün reddedilmesi gerekir – fakat bu hiç de üstesinden gelinecek bir şey değildir. Çünkü anlamlama 'gösterge'si, bir işaret, geriyi, göste-

rileni işaret eden bir gösteren, gösterdiği şeyden farklı bir gösteren anlamında anlaşılmış ve belirlenmiştir. Eğer şimdi gösterenle gösterilen arasındaki temel farkı ortadan kaldırırsak, o zaman, aslında metafizik bir kavram içeren aynı gösteren sözcüğünün kendisini de terk etmek zorunda kalırız. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit* adlı yapıtının önsözünde, 'duyumsal olanla anlaşılabilir olan arasındaki zıtlığı, [kendisini] doğrudan göstergeler düzeyine yerleştirmekle aşmaya çalıştığını' söylediğinde, onun bu hareketinin gerekliliği, gücü ve mantıklılığı, gösterge kavramının, kendi başına, duyusal olanla anlaşılabilir olan arasındaki zıtlığı aşamayacağını görmezlikten gelmemize izin vermez. Bunu belirleyecek olan, kesinlikle, bütünüyle ve bütün tarihi boyunca, bu zıtlıktır. Onun dayanma gücü kesinlikle bu zıtlıktan ve onun kurduğu sistemden gelir. Fakat gösterge kavramı olmadan yapamayız, aynı anda ona yönelttiğimiz eleştiri görevinden vazgeçmeksizin, göstereninin kendi içine özümlemiş ya da tamamen dışlaştırmış –ki aynı şey demektir bu– olan bir gösterilenin iç kimliğindeki farkı silme tehlikesine uğramaksızın, onun içerdiği metafiziğin suç ortaklığından vazgeçemeyiz."[90]

Böylece Derrida'nin düşüncesi, eleştirdiği metafiziğin ötesine geçmiş olma; eski modellerden, yalnızca bir olumsuzlamanın olumsuzlanmasıyla da olsa, varlığını böyle bir eleştirinin ima ettiği keşfedilmemiş bir ülkeye doğmuş olduğu gibi kolay bir yanılsamadan feragat eder. Bunun yerine, onun felsefi dili, kendi kavramsal hapishanesinin duvarlarını el yordamıyla yoklayarak, onu olası dünyalardan yalnızca biriymişçesine –ötekiler kavranamaz da olsa– içerden tanımlayarak kendine yol açar.

5

1. Yapısalcılığın ya da Yapısalcılığın Yapısalcı eleştirisinin bu son durağı, dural gösterge kavramı içinde, yavaş yavaş eski dizgenin dış kabuğunu çatlatan ve çıplak gözle görülebilir biçimde kımıldar hale gelen zamansallık olgusunun ve yaşantısı-

nın yıkıcı etkisine tanıklık etmemizi sağladı. Burada tarihin Yapısalcılık tarafından yeniden icadından söz etmek çekici geliyor insana; ve bana öyle geliyor ki, "differance" sözcüğü, en küçük farklı olayı adlandırmaya, minicik tohumlar içinde zamanın gizini araştırmaya çalışıyor. Derrida bunun tamamen farkındadır, eğer bu temel çapraşık olayı tanımlamak için "tarihsel" sözcüğünü kullanmakta ikircim gösteriyorsa, bu, Hegel ona göre bir metafizikçi olduğu, "tarih"se (çizgisel ardıllığın, idealist sürekliliğin, bir dizi "varlık"ın bir yanılsaması olarak) Batı geleneğinin metafizik aygıtının parçası olarak kaldığı içindir: "'Tarih' sözcüğünün kendisi farklılığın sonul bastırılışının dürtüsünü içermeseydi, yalnızca farklılıkların tamamıyla 'tarihsel' yapıda başlangıçtan geldiği söylenebilirdi."[91]

Bu yeniden icat, bizim alışılmış zaman kavramlarımızın kökten bir yeniden düzenlenmesiyle ve özellikle, Derrida'nın terminolojisinden pekâlâ beklenebileceği gibi, bir şimdiki zaman fikrinin çok dikkatli bir eleştirisiyle uyuşma halindedir. Yine de belirlenebilir bir biçimde, gerçek bir tarihsellik ancak mutlak bir şimdiki zaman yanılsamasından vazgeçilebilmesi ve şimdi'nin zamanın öteki uçlarından bir sapmaya açılabilmesi koşuluyla mümkündür. Bir kez daha, sanat yapıtının bu bağlamda ayrıcalıklı bir inceleme konusu olmasının nedeni budur: "Yapıtın bu tarihselliği yalnızca yapıtın *geçmiş*'inde, onu yazarının amacı önünde yürüten uyku ya da uyanıklıkta değil, aynı zamanda *şimdi*'de var olmasının, herhangi bir mutlak eşzamanlılık ya da 'bir anda'lıkta yeniden başlamasının olanaksızlığında yatmaktadır."[92] Yani, yeni ve derinden tarihsel bir zaman bilinci, Saussure'cü Özdeşlik ve Farklılık oyununun aldığı sonul biçimdir: Anın kendisi içinde varoluş ve olmayış, zamanın gözlerimiz önünde hareketsizliğin içinden doğuşu.

Bununla, Yapısalcılık dış sınırlarına değer ve buradaki geçiciliğin Yapısalcı terimler içinde görülür hale geldiğine işaret etmek gerekir, sırf nesnenin geçiciliği değil, bir yandan yaşamış varoluşun ya da öte yandan tarihin geçiciliği değil, göstergenin içinde gizil durumda olan geçicilik olduğu için.

Bu ayrılma, tarih üzerindeki Yapısalcı konumun en geliştirilmiş ifadesinde, daha önce gösterdiğimiz gibi, kavramsal

dünyanın gerçek olandan tamamen ayrı tutulması gerektiğini söyleyen Althusser'in ifadesinde devam eder: Yani tarih kavramı sorunu temelde bir gerçeklikler sorunu değil, modeller sorunudur. "Halen hepimize egemen olan, çağdaş tarihselliğin özünü oluşturan ve bilginin nesnesini, bilgisi olduğu gerçek nesnenin 'nitelikleri'yle etkileyerek bizi bilgi nesnesini gerçek nesneyle karıştırmaya götüren o önyargının inanılmaz gücü konusunda yanılsamalara kapılmamamız gerekir. Tarih bilgisi, şeker bilgisinin tatlı oluşundan daha fazla tarihsel değildir."[93]

Anlamanın, artsüremli olayları konusu olarak aldığı zaman bile temelde eşsüremli bir süreç olduğunu bize anımsatırken, Greimas'ın biraz farklı bir biçimde[94] vurguladığı şeydir bu. Bunun sonucu olarak, tarihi kavramsal olarak "kavrayabildiğimiz" ölçüde böyle bir kavrayış gerçek artsüremin eşsüremli terimlere çevrilişinin bir şeklini almak zorundadır. Bu yüzden gerçek artsürem, gerçek tarih, doğrudan ulaşılamayan bir tür *Ding-an-sich* olarak zihnin dışına düşer: Zaman bilinemez bir şey olur.

Hem artsüremin hem de eşsüremin kavramsal kategoriler olduğuna, bilinemez olanların "yaşanmış" tarih (bireyin yaşantısı) ile "nesnel" tarih (ortak yazgıların açılması, göz önüne serilmesi) olduğuna işaret ederken terminolojik olarak belki daha tutarlı olmasına karşın Althusser'in konumu da buna benzer. Bir düşünme tarzı olarak artsürem böylece ona göre "zamanın bir zamanı, yaşamın ya da saatlerin zamanının sürekliliği içinde *okunamayan*, fakat üretimin kendisinin özgül yapılarından *yaratılması* gereken karmaşık bir zaman"[95] olur – bir başka deyişle bir dizi kurmaca ya da varsayımsal değişim modelleri. Bu aynı zamanda, Althusser'e göre, çeşitli düzeylerden görüngülerin birbirine nispetle hiyerarşik bir sıraya konduğu karmaşık bir *structure à dominante*'ın, çağdaş olanın zenginliğinden yapılmış bir soyutlaması olan eşsürem için de geçerlidir.

Böylece Althusser'in konumu, iki diyalektik zıtlık olarak birbirine benzettiği deneysel ya da gerçekçi tarih kavramlarına da, Hegel'ci ya da idealist tarih kavramlarına da bir saldırı oluşturur: "Burada gözle görünür deneysel tarihin tam da aksi tarafındayız: Bütün tarihlerin zamanının sürekliliğin basit zamanı olduğu, 'içerikler'in onun içinde meydana gelen daha

sonra tarihçinin bu sürekliliği 'sürelendirmek' için çeşitli yazım teknikleriyle düzene sokmaya çalıştığı olayların içi boş şekillerinden başka bir şey olmadığı yerdeyiz. Alışılmış tarihin yavan gizemini yapan bu süreklilik ve kesintililik kategorileri yerine, yeni mantıksal biçimlerin araya girdiği, 'hareket ve zamanın mantığı'nın kategorilerinin yüceltilmesinden başka bir şey olmayan Hegel'ci şemaların ancak son derece göz kararı bir değere sahip olduğu –o da ancak onları kendi tahminlerine (bildirmelerine) eş düşen bir yaklaşıklıkla kullanmak koşuluyla–, her tarih tipine özgü, sonsuz olarak daha karmaşık kategorilerle uğraşmalıyız – çünkü bu Hegel'ci kategorileri yeterli şeyler olarak almış olsaydık, o zaman kullanılmaları kuramsal olarak saçma, pratik olarak boş ya da katastrofik olurdu."[96]

2. Konumların, yapıca derinden diyalektik olduğu bir terse dönüş durumuna ulaşmış gibiyiz. Çünkü bu noktada tarih, kendi tarihsel yapısından, tarih olarak kendini aşacak ve birden bilginin tarih-olmayan tipinin nesnesi haline gelecek kadar emin görünmektedir. Lévi-Strauss'un çalışmasında nispeten dış görünüş bakımından olan şeydir bu: Ona göre, tarihin modern ya da Batılı ("sıcak") toplumla özdeşleştirilmesi, sonuçta ilkel ya da soğuk toplumların tarih-dışıyla *(a-historical)* özdeşleştirilmesini ve her ikisini de kapsayacak daha geniş üçüncü bir terimin ileri sürülmesi gereğini içerir. Bu, tarihi, toplum içine gömülü dinamik tarihsel değişiklik ilkesi olarak tarihle karıştırmak, en azından tarihsel düşünce olarak onunla özdeşleştirmek demektir. Bunun sonucu olarak, bir yandan, tarihin (yani, Batının) ortaya çıkışı Lévi-Strauss'a göre tamamıyla rastlantı, asla gerçekleşmemiş olması gereken[97] bir şey olur; öte yandansa, asıl değişim insan eyleminden çok nesnelerle ilişkilidir ve tarih, şeylerin tarihi haline gelir: "[mitsel ve mantıksal düşünme arasındaki] fark, işin içindeki entelektüel işlemlerle, bu işlemlerin yöneltildiği şeylerin doğasından daha az ilgilidir. Teknoloji uzmanları kendi alanlarında uzun süredir farkındalar bunun: Demir bir balta taş bir baltaya, birisi ötekinden 'daha iyi yapıldığı' için daha üstün değildir. Her ikisi de aynı şekilde iyi yapılmıştır, ama demir, taşla aynı değildir, o kadar."[98] Lévi-Strauss'un Rousseau ile özdeşleşmesi

böylece onların temel felsefi konumlarındaki şaşırtıcı özdeşliğin işaretidir.

Ama "tarih"in, öteki aynı derecede ayrıcalıklı birçok biçimler arasında yalnızca bir zihin biçimi haline geldiği bu sürecin belki de en belirtisel olanı Michel Foucault'nun yapıtıdır. *Les Mots et les choses* adlı kitabı, daha önce gördüğümüz gibi, Yapısalcı konumun vaat eder göründüğü modeller tarihi türünü çözmeye açık bir girişim olması bakımından bizim için ayrıca ilgi çekicidir.

Foucault'nun çözümlemesinde, Derrida'nınkinde "varlığın metafiziği" fikriyle hemen hemen aynı yeri tutan eleştirel kavram, temsil kavramıdır, bir başka deyişle fikrin nesneyle ya da sözcüğün şeyle olan ilişkisi kavramıdır, bunda ilki, şu ya bu şekilde sonuncunun mimesis'i olarak durur. Foucault'nun amacı, "temsil kuramı ile dil, doğal düzenler, zenginlik ve değer arasında bütün klasik dönem boyunca [bununla 17. ve 18. yüzyılları kastediyoruz tabii] var olmuş olan tutarlılığı göstermektir. 19. yüzyılın başlangıcında tamamen değişen de işte bu görünüştür; temsil kuramı bütün olası düzenlerin genel temeli olarak ortadan kaybolur; şeylerin kendiliğinden bir tablosu ve ilk grafik düzenlemesi olarak, temsil ile şeylerin kendisi arasında kaçınılmaz bir iletici olarak dil de artık ortadan silinir; derin bir tarihselcilik şeylerin ta göbeğine yerleşir, onları kendi bağlamları içinde birbirinden ayırır ve tanımlar, onlara zamanın sürekliliği tarafından belirlenen düzen biçimlerini zorla kabul ettirir; alış-veriş *(exchange)* ve paranın *(currency)* çözümlemesinin yerini üretim incelemesi alır, örgenliğin çözümlemesi sınıflandırma özelliklerinin incelenmesi üzerine öncelik kazanır; her şeyden önce de dil ayrıcalıklı konumunu yitirir ve kendi geçmişinin yoğunluğuyla uyumlu bir tarihin bir başka figürü haline gelir. Fakat şeyler, tek başına kendi gelişmeleri içinde anlaşılabilme ilkesini arayarak ve temsil alanını terk ederek yavaş yavaş kendi üzerlerinde merkezileştikçe, Batının bilgi tarihinde ilk kez olmak üzere insan belirir... Yeni hümanizmaların bütün karabasanları, insan üzerinde yarı olgucu yarı felsefi genel bir yansıması olarak anlaşılan bir 'antropoloji'nin bütün kolay çözümleri bundan doğar. Bununla birlikte, insanın ancak son bir buluş,

iki yüzyıllık geçmişi olmayan bir figür, bilgimizde basit bir alan olduğunu, ve bu alan yeni bir biçim bulunca ortadan kaybolacağını düşünmek rahatlatıcıdır, büyük bir yatıştırmadır."[99]

Bu yeni tarih kuramını, onun içinde dile yüklenen yazgıyı izleyerek –çözümlemenin yol gösterici çizgisidir bu– özetleyebiliriz: (Dünyanın temelde Tanrı'nın kitabı, elyazısı, metni, hiyeroglifi olduğu) Rönesans'tan, (başat kimliği dilbilgisi ve mantık olan) klasik dönem yoluyla, (özellikle tarihsel ya da genetik dilbilimi ile) modern çağlara kadar. Böylece tarih, söylemin yavaş yavaş silinişi, ortadan kalkışı ile belirlenir ve artık Yapısalcılığın ortaya çıkışıyla birlikte dilin, modası geçmiş düşünce biçimleri olarak tarih ya da *cogito* üzerinde üstünlüğü kavramına (ya da genel olarak Simgesel Düzen kavramına) dönüş noktasında gibi görünür.

Paradigma yeterince tanıdıktır, aslında bu özel yapıtın payı, örnek olarak kullanılan gereçlerin (dilbilim, biyoloji, ekonomi) alışılmamışlığıyla orantılıdır belki de. Foucault'nun daha az programlı ilk kitabı *Folie et Déraison*, öne sürdüğü deliliğin tarihi tasarısında yine de daha çarpıcı idi. Fakat kilit "anlar" aynıydı: delilerin çingeneler gibi bütün Avrupa'da özgürce dolaştığı, "çılgınlar"ın kutsal ayrıcalıklara ve akla (Shakespeare'de olduğu gibi hâlâ) sahip olduklarının düşünüldüğü gerçek "çılgınlar gemisi"nde su yolları üzerinde seyahat ettiği ortaçağ; ortaya çıkan akıl fikrinin kendi karanlık zıddını doğurduğu ve delilerin ilk kez dünyanın gözünden uzak kapatıldıkları ilk deli evlerinin Kartezyen cogito ile zamandaş olduğu klasik dönem; Charenton'da delilerin ondokuzuncu yüzyıl insanseverliğine layık görüldükleri ve deliliğin bir suç olarak değil bir hastalık olarak düşünülür olduğu romantik dönem; son olarak, Nietzsche, Hölderlin ya da Antonin Artaud gibi büyük delilerin mutlak yaşantıyı temsil ettiklerinin, kişiliğin, aklın, aslında gerçekliğin kendisinin sınırlarına dair gizlere sahip olduklarının sanıldığı bizim çağ.

Bu iki yapıttan bütün sadeliğiyle ortaya çıkan yöntembilimsel sorun, betimlenen anların içerikleriyle o kadar ilişkili değildir, daha çok bir andan ötekine geçişle ilişkilidir. Foucault'nun bir an ile diğeri arasındaki bu kökten süreksizliği açıkladığı aynı imge (deprem, büyük ayaklanma, sismografik kop-

ma) ikileme bir çözümden çok bir onaylama oluşturur: "Belki de sorunu ortaya koymanın zamanı değil henüz: Her türlü olasılığa karşı, düşüncenin kazıbiliminin daha sağlam bir şekilde kurulmasını; düşüncenin çevresinde dışardan dolaşmaya ve onu gözden kaçtığı yönde sorgulamaya başlamadan önce, onun doğrudan ve kesinlikle betimlenebilecek şeyi daha eksiksiz değerlendirmesini; dikkatini yönelttiği tekil dizgeleri ve iç bağlantıları tanımlamasını beklememiz gerekiyor. Şimdilik, bu kesintileri göründükleri hem açık hem de karanlık deneysel düzen içinde kabul etmek yeterlidir."[100] Fakat bir modeller kuramının, modelin biçiminin hiçbir şekilde elde var olan deneysel bilginin miktarıyla değiştirilemeyeceğini anlayabileceği ayrıcalıklı bir konumda olması gerekir.

Burada olan şey, Özdeşlik ve Farklılık öğretisinin, katıksız farklılıkları kaydetmekten başka bir şey yapamayacağının şöyle ya da böyle yüzeye çıkmış olmasıdır, ve bizim, içten uyumlu eşsüremli bir andan ötekine köktenci ve anlamsız bir değişim olarak, mutasyon fikrinin bir uç versiyonuyla ilgilenmemiz gerekmektedir. Fakat Foucault'nun çerçevesi şimdi bizi bunun neden böyle olması gerektiğini görebileceğimiz bir konuma sokuyor: Başka bir deyişle, tarihi, anlayış biçimlerinden biri olmaya indirgeyip sonra da bu biçimler arasındaki bağları tarihsel olarak anlamayı beklemek olanaksızdır. Akla Ponge'un, boyuna ağaçoluşlarından kaçmaya çalışıp da sonunda yalnızca daha fazla yaprak üretir duruma düşen ağaçlar tanımı geliyor: *"On ne sort pas des arbres par des moyens d'arbre."* [Ağaç aracılığıyla ağaçlardan kurtulunamaz, ç.n.] Aşkın bir gösterilen olarak Dil'in yapabileceği tek şey, tarihi belli bir söylem tarzı olarak anlamaktır; geriye kalan, tarihin kendisinin, ticaret aşamasından sanayi sonrası aşamaya kadar kapitalizmin yaşam çevrimi olarak anladığı bir biçimler ardıllığını hayretle ağzı açık seyretmektir.

6

1. Yapısalcılığın felsefi bir biçimcilik olarak, çağdaş felsefede olumlu içeriğin ve gösterenle ilgili çeşitli dogmatizmlerin

uzağında her yerde genel hareketin uç noktası olarak en iyi şekilde kavranabileceğini ileri sürmüştük. Freud'un ve Marx'ın Yapısalcı *panteon*'daki belirsiz konumları bile, onun temel eğilimini bu şekilde anlamak yoluyla aydınlatılabilir; çünkü her ikisi de Hegel'den sonraki sistematik Batı felsefesinin sonunu izler, her ikisi de, sıra ile yeni *yöntemler* olarak ya da *içerik*'in yeni tipleri olarak anlaşılabilir: Bir yandan tarihsel maddecilik ve psikanalitik hermenötik ya da öte yandan diyalektik maddecilik ve libido kuramı. Yapısalcılık, gördüğümüz gibi, bu iki yöntemi bağdaştırmaya çalışıyor, onları gösterenle gösterilen arasındaki boşluğun ikiz versiyonları olarak görüyor, öte yandan da bu iki sistemin özgül içeriğini ya görmezlikten gelme ya da onu yerinel olarak yorumlamak istiyor.

Biçimciliğe doğru gidiş, yine bir başka tarzda Roland Barthes'ın yazın bilimi ile yazın eleştirisi arasında yaptığı ayrımda belirtisel olarak görülebilir: Belli bir sözcelemenin *(enunciation) Sinn*'i ile *Bedeutung*'u arasındaki eski *Frege* ve *Carnap* ayrımının bir tür yeniden ortaya çıkışı: Onun değişmeyen biçimsel düzeni ve birbiri ardından gelen okur kuşaklarının ona verdiği anlam ya da uyguladığı değişen değerlendirme. Dolayısıyla yapıt, değişkenlerini herhangi bir içerikle ya da seçtiğimiz yorumlayıcı bir kodla özgürce dolduracağımız bir denklem olacaktır.[101] Barthes'ın kendisinin, eleştirel uygulaması çeşitli farklı eleştirel kodlar –bazen sarsıntıyla açıklama, bazen *Totem ve Tabu*'nun Freud'çuluğu, bazen Lacan'ın Freud'çuluğu, bazen *Tel Quel*'in yazıya yönlenmiş yorumları– sunan bu reçeteye sadık kaldığı kesin. Fakat bu seçenekler, yorumcunun ustalığını göstermesine karşın, her türlü ayrıcalıklı içeriğin reddini her türü dilediğince kullanmaya kadar vardıran yöntem anlayışındaki temel bir yapısal çatlağa, hemen hemen yerinel bir gevşekliğe işaret eder.

Aynı zamanda, Yapısalcılık, öteki büyük çağdaş biçimcilikler (pragmacılık, görüngübilim, mantıksal olguculuk, varoluşçuluk) gibi, yadsıdığı içeriğin özel türünün doğasıyla, içeriğe karşı bu nefretin anlamının açıkça söylenmesine yardım etmiştir. Yapısalcılıkta ayrıcalıklı hata biçimi, egonun ya da öznenin tözcülüğü *(substantialism)* fikridir. Özneyi sırf ilişkiselliğe *(ilişki-*

sellik), dilin ya da Simgesel olanın dizgelerine yeniden-çözündürme girişiminde bulunduğu kadarıyla Yapısalcılık, yaşamın doğmakta olan kolektif karakterini çarpık bir kavrayış, bireysel varlıklarımızın içine sokulduğu belki de sibernetikten çok ticari kitle-üretimi ağı olan şeyin zaten kolektif yapısının bir tür bulanık yansıması olarak anlaşılabilir. Bu anlamda, egoya ve onun savlarına saldırı açıkça anti idealist bir dürtüdür; bununla birlikte, yeni bir tip nesnel bilim ya da göstergebilim yaratmak gibi nispeten olgucu bir sav anlamını da kazanır. Fakat bu olgucu öğeler –beynin yapısı içine çift zıtlık kaynağı yerleştirme umudu gibi– sistemin şimdi sözünü etme gereğini duyduğumuz yapısal sonuçlarından daha az açıklayıcıdır.

Şimdi de, ne zamandır ertelediğimiz, Lévi-Strauss'un Oidipus söylencesi konusunda yaptığı çözümlemeye dönelim. Anımsanacağı gibi, dört temel olay tipi (akraba ile cinsel ilişki, aile içi cinayet, sakatlık, canavar) iki çift zıtlık içinde, biri akrabalık ilişkilerini içine alan (büyümseme, küçümseme), ötekiyse insanın doğayla ilişkilerini işleyen (kendisini özgürleştirmede bir başarılı olur, bir başarısızlığa uğrar) zıtlık içinde gruplaşmıştı. Ayrıca, bir başka bölümde, Lévi-Strauss için bir söylencenin temelde gerçek bir çelişmeyi imgesel bir tarzda çözmenin bir yolu olduğunu göstermiştik. Böylece Oidipus söylencesi, bir yandan akrabalık sistemi, öte yandan doğa arasındaki çelişki üzerine durup düşünme olarak ortaya çıkar: Organik yaşamın akrabalık kuralları ve düzenlemeleri kalıbı içine alınamayışına, özümlenemeyişine duyulan, kuramsal olarak aşağılayıcı ve şaşırtıcı tepki – tamamen hayvansal olan şeyin yüz dövmeleri şeklinde bir tür artistik yüceltilişi ve süslemesi olarak da düşünülebilir. Mit, "insanın kendiliğindenliğine *(autochthony)* inandığını açıkça itiraf eden bir toplumun... bu kuramdan, her birimizin gerçekte bir erkek ile bir kadının birliğinden doğduğu olgusunun kabulüne geçmesinin olanaksızlığını dile getirecekti. Güçlük üstesinden gelinemezdir. Fakat Oidipus söylencesi ilk sorundan –insan bir kişiden mi yoksa iki kişiden mi doğmuştur?– bundan türeyen ve herkes aynısından mı doğar yoksa başkasından mı diye formülleştireceğimiz soruna bir köprü kuran bir tür etkili mantık sunar. Böylece bir karşılıklı ilişki yavaş-

ça çözülür: Kendiliğindenlikten kurtulma girişimi bunun olanaksızlığı karşısında ne ise, akrabalığın büyümsenmesi onun küçümsenmesi karşısında odur."[102]

Gerçek bir yorumlamadır bu, ama özel deneysel mitolojik bir soruna yerel bir çözümden çok daha fazla bir şeydir. Çünkü temelde yukarda anlatılan zıtlık Doğa'nın Kültüre olan zıtlığıdır; Oidipus söylencesi de kültürün kendi kökenleri üzerine bir durup düşünmeyi içerdiği, söylence üretme, kültürün rastlantısal değil ana parçalarından biri olduğu için, burada yorumlandığı haliyle söylence kendi varoluşuna da bir gönderme içermiş olur. Böylece sonunda Lévi-Strauss için bu özel söylencenin yorumu (ötekilerin de yorumu gibi) "söylencelerin ayırıcı karakterini –bir düzeyin bir başkasıyla ya da daha başkalarıyla çoğaltılmasının sonucu olarak abartıdır bu ve dilin kendisinde olduğu gibi anlamlamayı gösterme işlevi vardır– ortaya koyar... Ve bu anlamlamaların hangi sonul göstereni işaret ettiği sorulacak olursa –hepsi birbirini gösterir, ama sonunda hangisi bir şeyle ilişkilidir– , o zaman bu kitabın [*Le Cru et le cuit*] vereceği tek yanıt, söylencelerin, *onları*, parçası olduğu dünya araçlarıyla *işleyen ruhu gösterdikleri*dir."[103] Dolayısıyla, Barthes'ın yapıtlarının temelini oluşturmuş olan çifte-işlevsellik, tam da bu noktada, "içerik"in kesinlikle biçimin kendisi olduğu tam bir biçimselliğe doğru basitleştirilmiş olur: Söylenceler söylencesel süreç *üzerine*dir, tıpkı şiirlerin şiir, ya da romanların romancılar üzerine oluşu gibi. Lévi-Strauss, söylencelere dair yaptığı yapısal çözümlemeleri oluşturan bu katkısız ilişki denklemleri içine, konu dışı içeriği, dışardan alınmış ve dışta bulunan "anlam" yabancı cismini sokmaktan ancak bu yolla kaçınabilir: Yorumlamadan ancak bu yolla kaçınabilir, fakat böyle yapınca sonuçta Yapısalcılığın biçimi de (dilbilimsel model) yeni bir tür içeriğe (dilin sonul gösterilen olduğu) dönüşmüş olur.

Bunun yalnızca kişisel bir sapma değil de, bir bütün olarak dizgenin zorunlu bir yapısal çarpıtması olduğu, yazınsal eleştiriden alınan bir başka örnekle gösterilebilir. Çünkü olay örgüsü-denklemleri Biçimcilerce başlatılmış araştırmaların devamı gibi görünen yeni yazınsal eleştiride en farklı bir biçimde Yapısalcı olan şeye henüz dokunmadık. Yapısalcı eleştirinin en ka-

rakteristik özelliği, kesinlikle, biçimin öze bir tür dönüşümünde yatmaktadır, Yapısalcı araştırmanın biçimi (öyküler tümceler gibi, dilbilimsel sözcelemeler gibi düzenlenir) içerik üzerine bir önermeye dönüşür: Yazınsal yapıtlar dil üzerinedir, konuşma sürecinin kendisini temel konuları olarak alırlar. Örneğin, Todorov, dikkat çekici bir dizi yazıda *Binbir Gece Masalları* gibi öykü-toplamlarının konusunun öykü anlatma eyleminin kendisi gibi görülmesi gerektiğini, karakterlerin psikolojisinin (ya da yapıtın üzerine kurulduğu psikolojik önvarsayımların) tek değişmezinin, öyküler anlatma ve dinleme takınağında yattığını gösterir: Bir karakteri bir kompozisyon birimi olarak tanımlayan şey, anlatacak bir öyküsü olma gerçeğidir ve öykülerin sonul hedefleri açısından, "anlatı yaşamla eşdeğerdir: Anlatının olmaması ise, ölümdür."[104] Hemen aynı şekilde, *Odysseia* gibi ilkel bir destana döndüğümüzde, ve konuşma kavramı yalnızca anlatıyı değil, aynı zamanda yakarmayı, övünmeyi, sirenlerin şarkısını, yalanı (Kyklop'lar olayı) da içerirse, şiirdeki hemen her şey yavaş yavaş konuşma eyleminin kendisinin, sözcük olayının bir ön planı gibi görünür hale gelir. Bu bakımdan Esin özellikle önemlidir, çünkü gerçekten olacak olan her şeyi yansılar, olaylarda onların varoluşsal gerçekliğini değil, daha önce-anlatılmış-olaylar olarak, konuşmanın kendisinin olumlamasını görmemize neden olur: "Her şey önceden anlatılmıştır ve anlatılan her şey olur."[105]

Şimdi *Tehlikeli İlişkiler* gibi daha karmaşık bir yazınsal biçime dönersek, benzer yapıların var olduğunu görürüz: Mektup-romanda, büyük bölümüyle göndergeselden gerçek olana küçük bir değişim biçimini alan ve mektubu yazanın dikkatimizi kendi eylemine ya da mektup yazdığı kişinin sözlerine, yazma *olgu*suna çektiği, her türden bildirim bol bol bulunur. Yazmanın ve okumanın sonuçları böylece roman içindeki olaylar konumuna yükselmiş olur ve sonunda mektupların anlatması gereken "gerçek" olayların yerine geçer.

Fakat Todorov bu kesin yapısal özellikten, genellikle yapısal yorumun belirtilerinden olan kapsamlı sonuçlar çıkarır: "Laclos böylece yazın'ın çok büyük bir niteliğini simgeleştirir: *Tehlikeli İlişkiler*'in sonul anlamı, yazının kendisi üzerine bir

önermedir. Her yapıt, her roman, olaylar dokusu aracılığıyla kendi yaratılışının, kendi tarihinin öyküsünü anlatır. Laclos'un ve Proust'unki gibi yapıtlar bütün yazınsal yaratının altında yatan bu hakikati apaçık hale getirir. Böylece bütün o, belli bir romanın ya da oyunun sonul anlamına ulaşma çabalarının boşluğu ortaya çıkmış olur; bir yapıtın anlamı kendi kendini anlatmasındadır, kendi varlığı üzerine konuşmasındadır. Yani roman bizi kendi varlığı karşısına getirmek ister; ve onun aslında bittiği yerde başladığını söyleyebiliriz; çünkü romanın varlığı, entrikasındaki son halkadır, ve anlatılan öykünün, yaşamöyküsünün bittiği yerde, tam o noktada, öykü anlatma, yazınınöyküsü başlar."[106] Burada kısaca, yapısal çözümleme düzeyinde, bir tekrarlamaya: Biçimci eleştiride meydana geldiğini gözlediğimiz, biçimin kendi üzerine dönüşü, aynı paradoksal kendini gösterme gibi bir tekrarlama yapmaya ihtiyacımız var: Biçimci eleştiri, yapıtın varlık haline gelişini onun sonul içeriği olarak görürken, Yapısalcılar şimdi belli bir yapıtın içeriğini Dil'in kendisi olarak yorumluyorlar; bu ise bireysel eleştiri yönünden yalnızca bir rastlantı ya da özel durum değil, daha çok modelin kendisinde var olan biçimsel bir çarpıklıktır.

Tel Quel grubunun, sonul anlamı yazı ya da dil olan karmaşık bir yerinel yapı içerme uygulamalarında da aynı şeyi buluruz. Aynı şekilde, (Jacques Ehrmann'ın Corneille'in *Cinna*'sını çözümlemesinde[107] ya da Todorov'un *Decameron*[108] öykülerini okuyuşunda olduğu gibi) *değişme* çerçevesindeki çeşitli yorumlamalar, örtük bir dilbilimsel ya da iletişimsel içerik taşır: Lévi-Strauss'un, Saussure'ün *Dersler*'ini Marcel Mauss'un akrabalık sistemleri üzerine yapıtındaki *Essais sur le don*'una ilk benzetişinden beri, Yapısalcılığın, değişim ile dilbilimsel çevrimi devamlı olarak özdeşleştirmeleri gibi. Biz bu kendi-belirlemenin, bir başka biçimde de olsa, Greimas'ın bir anlaşmanın bozulması ve sonul yeniden yapılması olarak inandırıcı tanımlaması yoluyla, öykü-anlatma yapısına verdiği örtük içerikte de geçerli olduğunu görürüz.[109] Böyle bir tanımlamanın politik içermelerinin üstünde ve ötesinde, bir toplumsal anlaşma kavramı burada Lévi-Strauss'tan çıktığına göre, genellikle yasa olarak ya da kısaca dilin kendisi olarak kültürün kökeni anlamına geldiği açık-

tır. Böylesi bir izdüşümsel etki ya da göz yanılması, daha çevresel türden başka araştırmalarda da gözlenebilir: Laplanche ve Pontalis, Freud'un fantazm (hayal) kavramı üzerine, kaynağı ilkel baştan çıkarmada ve onun ayrıcalıklı hadım etme imajlarında olan araştırmalarında, bunu en sonunda kökenler üzerinde, bu demek kendi kökenleri üzerinde de bir tür yansıma olarak yorumlarlar.[110]

Bu, böyle bir yorumun mutlaka yanlış olduğunu söylemek değildir. Biçimciler kendi bakış açılarından, her yapıtın ana içeriğinin, o yapıtın oluşumundan "başka bir şey olmadığı"nı ileri sürmekte nasıl haklı idiyseler, aynı şekilde, her sözcelemenin dil üzerine, yani kendisi hakkında bir tür yanal önerme içerdiği ve kendi yapısı içersinde bir tür öz-tanımlama içerdiği, kendini bir konuşma eylemi olarak, genelde konuşmanın yeniden bulunması olarak belirlediği bir anlamın olduğu da kesindir.

Bu görüngünün en eksiksiz açıklamasını Roman Jakobson'a borçluyuz; Jakobson, Biçimci itkilerin yeni Yapısalcı sorun-karmaşasına aktarma işini tamamlayarak, şimdi bu tür özgöndergeselliği, bir bütün olarak iletişim eylemindeki özel ve belirli bir dengesizliğin sonucu olarak görür. Bu sonuncunun yapısını şöyle özetler: "SESLENEN kişi SESLENİLEN kişiye bir BİLDİRİ gönderir. Bildirinin, işlevsel olması için, seslenilen kişinin alabileceği ve ya sözel ya da sözelleştirilebilir bir BAĞLAM (biraz belirsiz bir başka terminolojiye göre 'gönderge'); seslenilen ve seslenence (ya da bir başka deyişle, bidiriyi düzgüleyen ve çözen için) bütünüyle veya en azından kısmen ortak bir DÜZGÜ *(code)*; son olarak da, seslenen ile seslenilen arasında, her ikisinin de iletişime girme ve orada kalmalarını olanaklı kılan maddi bir kanal ve psikolojik bağ, yani bir BAĞLANTI gerektirir. Sözel iletişimde vazgeçilmez bütün bu etmenler şöyle gösterilebilir:

BAĞLAM
BİLDİRİ
SESLENEN.....SESLENİLEN
BAĞLANTI
DÜZGÜ

Bu altı etmenin her biri dilin farklı bir işlevini belirler."[111] Bu demektir ki, herhangi bir dilbilimsel sözcenin karakteri temelde, bu etmenlerden hangisinin ötekilerin zararına vurgulandığına dayanacaktır. Örneğin seslenene yapılan vurgu, "anlatımsal" ya da "coşkusal" tipten bir dil oluşturur, oysa seslenilene yapılan vurgu bir tür seslenme durumu ya da buyruk ("çağrı" işlevi) gibi düşünülebilir. Bağlama doğru bir yönelme, göndergesel ya da düzanlamsal bir vurguyu içerir, oysa iletişim bağlantısı ya da kanalı üzerine vurguyu Jakobson, Malinowski'yi izleyerek, "phatic"* bir sözceleme olarak ("alışılagelmiş formüllerin alışverişi... tek amacı iletişimi uzatmak olan bütün diyaloglar")[112] tanımlar. O zaman, böyle bir tanıma göre, dilin "üstdil" işlevi, kullanılan düzgüyü vurgulayan bir işlev olacaktır: "Seslenen ve/ya seslenilen kişinin aynı düzgüyü kullanıp kullanmadıklarını kontrol etme gereksinimi duydukları her zaman" başvuracağımız bir tür "açıklama" işlemi; oysa "BİLDİRİ'nin vurgulanması (*Einstellung*), yalnızca bildiriye odaklanma, dilin SANATSAL işlevidir."[113]

Böyle kapsamlı ve yapısal bir dilbilimsel eylem ya da nesne görüşü, artık anlatının öz-göndergeselliği dediğimiz şeyi (örn., bir anlatının, dilin kendisine dayanarak sonul bir içerik olarak yorumlanması), tüm yazın'ın dural ve değişmez bir özelliği olmaktan çok tarihsel ve durumsal terimleriyle görmemize izin verir. Jakobson'a göre, kesinlikle, bildiri etmenine doğru *Einstellung*, şiiri şiir olarak uygun şekilde tanımlayan şeydir; fakat bu belki de tarihsel bir istek olmaktan çok yönelici bir belirtkedir. Bununla birlikte, anlatı çözümlemesine göre, özgöndergesellik görüngüsünü tarihsel terimleri içinde anlamak,

* Phatic= Yun. *Phatos*'tan, sözlü. Düşünce iletmekten çok, duygu iletimi ve paylaşımı, ortak bir hava yaratmak amacıyla (selamlaşma, sitem vb.) konuşmayı kullanma. [ç.n.]

ya da bir başka deyişle, böyle bir yorumu belli bir tarihsel durum mantığına oturtmak, herhangi bir yapısal çözümlemenin görevi olur artık. Bu yapıldığında, sanırım, biçimin içerik içine böyle bir yer değiştirmesinin nispeten yeni bir yazınsal ve dilbilimsel görüngü, ama modern çağda bir anlamda mutlaklaşmış bir görüngü olduğu ortaya çıkacaktır. Örneğin, öz-göndergeselliğin bilinçsiz bir tarzda, daha eski ve daha geleneksel tipten içeriklere sahip çıkan çağdaş yapıtlara bile nasıl egemen olduğu gösterilebilir: Örneğin, hem göndergesel yönleriyle (Simenon'un "psikoloji"si, "insan yüreği hakkında bilgisi") hem de olay örgüsü yapısının sağlamlığı, sonsuza kadar yinelenebilir dış görünüşü bakımından modern-dışı olarak kabul edilen Simenon romanlarını düşünüyorum. Ünlü formül, Maigret'yi belirli bir karakter ya da psikolojik durum incelemesinin başına koyar. Fakat önemli olan, onun sonunda bir imgelem sıçraması yoluyla, pek de akla uygun tümdengelim ya da tümevarımsal buluşları kullanmadan suçu çözmesidir – Maigret'nin sonuçları, çözülecek suçu işleyen söz konusu karakteri gözünde canlandırıp canlandıramamasına dayanır. Yani Maigret'nin, karakteri, belli sayıda eylemleri işleyebilecek bir kişi olarak karşısında canlandırması ya da aslında yeniden icat etmesi beklenir: Bu da, sanık karşısında Maigret ne ise, romancının kendisi de karakterleri karşında odur demekten başka bir şey midir? Maigret'nin –bir romanın daha bitmesini sağlayan– "çözüm"ü, böylece, gerçekte Simenon'un ana karakterini gözünde canlandırırken –suçlu ya da sanık– her şeyden önce yeni kitabını tasarladığı ilk esinin tekrarlanmasından başka bir şey değildir. Maigret aslında Simenon'un kendisidir demekten daha fazla ve başka bir şey söylemektir bu: Yapıtın kompozisyonunun, yapıtı yaratma eylemindeki yazarın bilinçsiz bir kendi-portresi, gerçek olana doğru, hakiki bir gönderene doğru giderken bilmeden bir aynaya çarpan tepinin *(impulse)* bir tür garip yapısal sapması olduğunu ileri sürmektir. O zaman diyebiliriz ki, bir Simenon romanının temel içeriği, roman yazma eylemidir, fakat bu içeriğin kendisi polis romanı biçimi altında gizlenmiş ve "yazma"nın yerine "imgelem" ve "psikolojik içgörü"nün konmasıyla kılık değiştirmiştir.

Kendini Yapısalcılıkta gösterdiği kadarıyla, biçimden içeriğe böyle bir kaymanın nasıl olabildiğini anlamak zor değildir. Belirsizlik, hem bir yandan konuşmanın soyut yapısını, hem de öte yandan konuşma işinin somut toplumsal ilişkisini belirten dil kavramının kendisinde yatmaktadır. Bu anlamların birinden ötekine fark edilmez geçiş, Lacan'cı psikanalizde belki de en açık bir biçimde görülür: Orada, bir simgesel düzen kavramıyla başlanır (bir başka deyişle, katkısız ve kişi-dışı dilbilimsel dizgenin kendisi), onun içine dilbilimsel devre durumunun bütün somut içeriği, Ben'in Öteki ile bir ilişkisi olarak gizlice sokulur. Böyle bir yorumun gerçek içeriğinin, dilbilimsel çözümlemeden değil kişilerarası ilişkilerden kaynaklandığı ortaya çıkar böylece. Dilin kendine özgü yapısının, kesinlikle, içerdikleriyle olan ilişkiyi kendi içinde taşıdığını ("'ben' ve 'sen'in, bir sözcelemenin yayıcısı ile alıcısının daima birlikte göründüğünü ileri süren göstergebilim yasası"[114]) söyleyerek karşı çıkmak da bir şeye yaramaz: Bütün konuşma eylemlerinin kişilerarası ilişkiler olduğunu söylemek, bir önerme olarak, bütün kişilerarası ilişkilerin konuşma eylemleri olduğunu ileri sürmekle aynı şey değildir.

7

> "Şey," derdim, "hiçbir şey göremiyorum." "Bir kez daha dene," derdi, gözümü tekrar mikroskopa yanaştırırdım, ara sıra bulutumsu, süte benzer bir maddeden başka bir şey göremezdim yine – bir bozuk ayar olayı. Canlı, zemberek gibi hareketli, birbirinden kesinlikle ayrılabilen bitki hücreleri görmeniz gerekirdi. "Bol miktarda süte benzer bir şey görüyorum," derdim. O, bunun mikroskopu gerektiği gibi ayarlayamamamdan geldiğini ileri sürer ve bana göre, daha doğrusu kendine göre ayarlardı mikroskopu. Ve ben tekrar bakar ve süt görürdüm.
>
> James Thurber, *My Life and Hard Times*

1. Göz imgelerinin, çoğu kez bilgikuramsal bozuklukların tanımlanması için ayrıcalıklı bir dil sağladığı sanılmıştır. Örneğin Marx ve Engels sık sık idealizmin yanılsamalarını –kültürün ve genel olarak üstyapının özerkliği kavramı– olguları gözün retinası üzerinde baş aşağı bırakan bir terse dönmenin sonucu olarak tanımlarlardı.[115] Yukarda taslak olarak çizilen görüngüyü açıklamak için bununla ilişkili bir figüre başvurmak geçiyor içimden: Tarihin, diğerleri arasında olası bir söylem tipinden başka bir şey olmadığını ileri süren bir bakış açısının, kendi gereciyle tarihsel olarak uğraşamayacağı; ve biçimin içeriğe doğru yön değiştirmesi, biçimciliğin kendi yapısal içerik yoksunluğunu kendi yönteminin temeli *(hypostasis)* ile sağlamak gibi daha da semptomatik bir eğilim.

Thurber'ın başına gelenler bana hep simgesel görünmüştür, hem yalnızca Yapısalcılığın başına gelenlerin simgesi de değil. Sonunda, o kadar acı çektikten, "Lionel Barrymore gibi her yanı titremeye başlayan" sinirli botanik öğretmeninin kötü muamelesine katlandıktan sonra, birden "benekler, noktalar ve çizgilerden oluşan renkli bir takımyıldız" görebildiğini fark ediyor. Fakat öğrenci gibi öğretmen de tatmin olmamıştır çıkarılan bu sonuçtan. "'Senin gözün bu!' diye bağırdı. 'Yansıtması için mercekleri ayarladın! Kendi gözünü çıkardın!'"[116]

Kendi içinde kendi özel durumu üzerine bir kuram barındırmayan; ilgilendiği nesnenin bilinciyle birlikte temel bir özbilinçlilik için bir yer oluşturmayan; bilmesi gereken şeyi bilmeye devam ederken, aynı zamanda kendi öz bilgisi için herhangi bir temel açıklama sağlamayan bir felsefenin, sonunda farkına varmadan kendi gözünü çıkarması, sanıyorum kendiliğinden belli bir şeydir. İlişkisiz bir örnek olarak Wittgenstein'ın dil hakkındaki oyun kuramını bilmemiz yeter: Filozofun tanımladığı şeyin kendi başına bir dil değil de, Sokrates'i örnek alarak kitapsız çalışırken, ne gibi elverişli örnekler bulabiliriz diye zihinlerini eski cepler gibi dikkatle ters yüz eden Anglo-Amerikan okulundan filozofların kendilerine özgü dilbilimsel alışkanlıkları olduğu bir süre sonra apaçık ortaya çıkar.

Kuşkusuz, Yapılsalcılığın ne de olsa bir öz-bilinç kuramı olduğu söylenerek karşı çıkılacaktır buna: Kesinlikle, üzerinde

tartışmayı şu ana kadar ertelediğimiz üstdil kavramıdır bu. Çünkü üstdil, tam da öz-bilincin dil ülkesinde aldığı biçimdir: Kendisi üzerine konuşan dildir, gösterileni kendi başına bir gösterge dizgesi olan bir göstergeler bütünüdür. Böylece, bir süreç olarak göstergebilimin kendi farkındalığının taşıyıcısıdır, bu haliyle Yapısalcılıkta baştan sona kadar çeşitli görünüşler altında yeniden ortaya çıkar (Althusser'de, yalnızca ideolojiye zıt olarak "kuramsal uygulama" biçimini alır).

Fakat ben onu daha çok, yapısal olarak bir öz-bilinç kuramı geliştiremeyen bir dizgenin öz-bilinci olarak tanımlamak isterdim. Hakiki bir öz-bilincin en temel işlevini yapamaz: Kopçayı kopçalayamaz, gözlemcinin deney içindeki yerini kestiremez, aşağıdaki pasajda olduğu gibi Barthes'ı rahatsız eder şekilde sonsuz gerilemeye bir son veremez: "İnsan bilgisi, dünyanın oluşuna ancak bir dizi üstdil yoluyla katılır, bunlardan her biri daha tanımlandıkları anda yabancılaşırlar. Bu diyalektiği biçimsel terimlerle bir kez daha dile getirebiliriz: İnsan kendi öte-dilinde retoriksel gösterilenden söz ederken, çözümlemeci sonsuz bir bilgi-dizgesi tipi başlatır (ya da yeniden varsayar): Çünkü birisi (bir başkası, ya da daha sonra kendisi) kendi yazısının çözümlemesini yapabilseydi ve onun gizil içeriğini açıklama girişiminde bulunsaydı, bu birisinin kendini açığa koyacak yeni bir öte-dile başvurması gerekecekti: Ve sonunda yapısal çözümlemenin bir konu-dil aşamasına gireceği ve onu açıklayacak olan daha karmaşık bir dizge içine özümleneceği bir gün kaçınılmaz olarak gelecektir. Bu sonsuz yapılanma karmaşık, ayrıntılı bir şey değildir: Araştırmanın geçici, bir dereceye kadar askıda olan nesnelliğini açıklar, ve *nesnesi tarafından hakikati dil ile özdeşleştirmeye mahkûm edildiği anda* insan bilgisinin Herakleitos'çu özellikleri diyebileceğimiz şeyi doğrular. Bu, Yapısalcılığın kesinlikle anlamaya, yani bildirmeye çalıştığı bir zorunluluktur: Göstergebilimci, dünyayı hangi terimlerle adlandırıyor ve anlıyorsa gelecekteki kendi ölümünü de aynı terimlerle dile getiren kişidir."[117] Böylece eşsüremli kesinlik, görecelikçi tarihsellik *pathos*'u içinde kaybolur gider: Bu yüzden de, bir modeller kuramı, üzerine kurulmuş olduğu öncülleri çözmeden kendi kendini bir model olarak tanıyamaz.

Yapısalcıların özellikle biçemsel özelliklerini açıklayan da üstdil kavramının bu kendine özgü gerileyen yapısıdır. Şu ya da bu yolla, kendilerini, asla verili olmayan ve sonuçta dilin kendisiyle aynı şey olan daha temel bir konu-dil üzerine gelişen yorumlar olarak kavrarlar hep: Barthes'ın *S/Z*'de, açıklama biçimini kabulü, Derrida'nın dili öteki filozofların dili üzerine (aslında dil hakkındaki düşünceleri üzerine)[118] bir yorumdan başka bir şey olarak kullanma konusundaki dizgesel ve daha önce de gördüğümüz gibi felsefeden köken alan isteksizliği, bütün Yapısalcı düşünceye özgü yorumcu ve ikinci dereceden yapısının en uç örnekleridir ancak. Onların matematiksel biçimlendirmelere, çizelgelere ve görsel şemalara karşı tutkuları da buradan geliyor –açıklama dilinin her zaman uzağında olan ve Dil'in kendisinden başka bir şey olmayan, bir sonul konu-dil belirtmek için tasarlanmış o kadar çok sayıda *hiyeroglif* için de aynı şey. Onların biçemleri de öyle: İster hermetik ister beyaz, ister yüksek biçem ve Lévi-Strauss'un klasik pastişi ister Barthes'ın dikenli yeni sözcükleri, ister Lacan'ın utangaç ve fazla ayrıntılı hazırlayıcı cilveleri ister Althusser'in acımasız, teröristçe kabadayılıkları – bütün bu biçemlerde, insanın biçemsel düzeyde mutsuz bir bilinç diye adlandırabileceği, kendi'nden bir tür uzaklık vardır. Onların dizgelerinin terimleriyle, Hegel'inki gibi bir birincil dilin sakin yoğunluğuna giremezler; (hem Yapısalcı hem de bazı özel disiplinlerde uzman olan) Yapısalcıların profesyonel ikiliği yalnızca bu ilk biçemsel ve ontolojik dağılmayı yansıtır.

2. Böyle bir bilgikuramsal belirsizliğin dolaysız sonucu kuramsal değil kılgısaldır, çünkü, bana göre, Yapısalcı araştırmanın çoğunu niteleyen katkısız deneysel çerçeveden sorumludur, Michel Foucault'nun apaçık sözcüsü olduğu bir çerçevedir bu.[119] Bu koşullar altında, eski uzmanlaşmış disiplinler, Yapısalcılığın başka zamanlarda yansıtır gibi göründüğü somutun daha geniş bilimi içinde eriyemez. Bunun yerine, rahatsız bir rekabet içinde birlikte yaşarlar; bir Lévi-Strauss'un, katkısız antropolojik ifadeler sandığı şeylerin felsefi eleştirilere kızgınlığını ya da bir Greimas'ın dilbilimin uzmanlaşmış işlemlerin, psikanalizin ya da politikanın görünüşte ilişkisiz bölgeleri içer-

sine ayrı bir disiplin olarak genelleştirilmesi karşısında öfkesini açıklayan da budur.

Daha genel bir tarzda, bu türden konuların ortaya çıkmasını ve apaçık sorulup kendi terimleriyle çözülmesini önleyen şeyin, belli bir metinle yakın ve dikkatlice sınırlanmış çalışma olduğunu görebiliriz. Böyle bir araştırmanın biçimi, bu çalışmada altı çizili kuramsal çatışkıları sonsuza kadar erteler ya da gerçekte unutuşa terk eder; çünkü tek bir metnin çözümlemesi sırasında ilgilenilmek durumunda değildirler ve ancak birinin diğeriyle ya da aslında bir çözümleme biçiminin bir diğeriyle ilişkisi düşünüldüğünde sorunsallaşırlar. Genel olarak deneyciliğin, ister klasik İngiliz okulunun ister Nietzsche'nin (Gilles Deleuze'ün onu temelde bir anti-Hegel'ci, antidiyalektik bir düşünür olarak yorumlamasını izleyerek), ister modern mantıksal olguculuğun temel itisi ve güdülemesidir bu: Diyalektik anlamda somut olanın yerine ayrı olanı, özel olanı koymak, tek veriyi, bütünsellikle ilişkisi –bütünsellik asla görünmeyeceği için– hiçbir zaman ele alınmayacak bir biçimde yalıtmak. Böyle bir yaklaşımın kılgısal yararı, temel felsefi önvarsayımlarının daha tedirgin edici ve bir şekilde metafizik sorunlarını ertelerken belli bir alanda çalışmaya izin vermesidir. Bununla birlikte onun ideolojik sonucu, uzmanlaşmış entelektüel disiplinin, zorunlu olarak içinde yer aldığı somut toplumsal ve tarihsel duruma sonul dönüşünü önlemesidir. Böylece, diyalektik mekanizmaları başlangıçta onu Ogden ve Richard gibi düşünürlerin deneyci işlemlerinden ayırır gibi görünen bir düşünce okulunun, zamanla, uygulaması içinde benzeri felsefi itirazı hak ettiği ortaya çıkar.

3. Göstergeler kuramının bir yerde varlığını olumlarken aynı zamanda ayraç içine aldığı gönderenin durumunu belirlemeye giriştiğimizde, aynı ontolojik dağılma, aynı ayrı ve deneysel parçalanma kendini hissettirir. Sorun, üstyapının altyapıyla ilişkisi gibi Marksizmin ilgilenmesi gereken türden soruları ortaya attığımızda, özellikle önemli bir sorundur. O zaman, Marr anlaşmazlığı sırasında ateşli bir biçimde tartışılan ve Stalin tarafından çözülmekten çok kapatılan ("Kısacası, dil ne temel ne de üst yapılar arasında yer alabilir")[120] bir sorunla, top-

lumsal yaşam içinde dilin yeri sorunuyla ilgilenmemiz gerekir mi? Fakat şimdiki bağlamda, Dil'in temeli *(hypostasis)* olduğu ölçüde sorunu reddetmek zorundayız: Çünkü yalnızca özgül diller ve dil dizgeleri ya da daha iyisi, özgül dilbilimsel nesneler ve eylemler, daha önce çevremizdeki dünyada deneysel olarak var olan ve öteki tarihsel bütünlük bileşenleriyle en değişik türden ilişkiler barındıran çeşitli tiplerden göstergeler vardır. Fakat aynı Dil kavramının (ya da Anlamın) böyle bir reddi, Yapısalcı araştırmanın başlangıç noktasını ve temel önvarsayımlarını reddetmekle aynı şey değil midir?

Yapısalcılığın en tutarlı kuramcılarının yaptığı gibi, gönderen sorunu diye bir şeyin olamayacağını, çünkü gönderenin kendisini her zaman yeni gösterge dizgeleri şeklinde yeniden dilin içine çekilmiş bulacağını söylemek, dokunulmamış olarak duran sorunun yerini değiştirmekten başka bir şey değildir. Çünkü o zaman insan altyapının kendisinin bir gösterge-dizgesi ya da tek başına bu tür dizgelerin bir karması olduğunu kabul etmek durumunda olacaktır yalnızca: Bununla birlikte, belirlenmesi gereken şey, bu tür dizgelerin Marksizmin üstyapıların biçimlendiricisi olarak gördüğü açıkça eylemsel dizgelerle ilişkisinin kesin doğasıdır. Hem eşsüremlilik hem de artsüremlilik bunun içindedir: Çünkü bu yalnızca "aynı zamanda" iki ya da daha çok dizgenin tutarlılığı sorunu değil, her birinin içersinde hem ayrı hem de aynı zamanlarda vuku bulan değişiklikler arasındaki tutarlılık sorunudur.

Yapısalcılık, yalnızca kuramsal bir sorun olmayıp kılgısal araştırmanın aldığı biçimle ve yönle doğrudan ilişkisi olan bu sorunu çözmek isterken birbirinden farklı iki strateji geliştirmiş gibi görünüyor. İkisinin en doyurucusu olan ilki, kültürel boyutlu olayların bir tür tepki ya da yanıt oluşturduğu bir *durum* olarak, Sartre'ın altyapı ya da toplumsal olarak koşullandırıcı etmenler kavramını anımsatıyor bana. Lévi-Strauss'un, gerçek bir toplumsal çelişkinin hayali bir çözümü olarak mit ya da ilkel sanat kavramı da budur; bir başka yerde gösterdiğim gibi, bütün kılgısal amaçlar için böyle bir tanım, sınıf savaşımı ya da ekonomik gelişme gibi kritik durumlarda ideolojik amaçların işlevini açıklamayı yüklenmesi bakımından, bana Marksizmle

tamamen uyumlu gibi görünüyor.[121] Düşüncenin ve kuramın, sorunsalın kendisinin daha temel düzeyindeki değişmelere ve yeniden yapılandırmalara göre ayarlandığını savunan Althusser'in çözümü Lévi-Strauss'un görüşüyle uyumlu gibi görünmekte: Bununla birlikte, kabul edilebilir, işler bir çözüm yine de kuramsal olarak bütünüyle doyurucu değildir, çünkü onun terimleriyle kendimizi tam da, sorunsaldaki değişikliklerle "gerçek dünya"daki değişiklikler arasındaki çözülmemiş ilişkiler sorunu karşısında buluruz. Bu sorunun Lévi-Strauss tarafından da gerçekten çözülmemiş olduğu, Lévi-Strauss'un *çelişme* dediği şeyin daha uygun olarak *çatışkı* olarak adlandırılması gerektiğini anımsarsak anlaşılmış olacaktır, insan aklı için bir ikilemdir bu ve toplumsal yaşamdaki daha temel bir çelişmeyi bir şekilde "yansıtan" da bu ikincisidir. Bu tür "yansıma" ya da ilişkinin doğası hakkındaki kuramsal soru, çözümlemeli uygulama hangi sonuçları almış olursa olsun, yanıtlanmamış kalır.

Bununla birlikte, şu ana kadar Yapısalcıların bu soruyla ilgilenirken başvurdukları en genel strateji, *benzeşim (homology)* ya da *eşbiçimlilik (isomorphism)* kavramıdır. Bu terimlerden ilkini Lucien Goldmann tanıttı, yaygınlaştırdı; Goldmann'ın çalışması, bugünkü anlamıyla tam Yapısalcı olmasa da, bir görüngünün çeşitli "düzeyler"i arasındaki yapısal koşutlukları gösterecek bu stratejik tekniği öne sürmüştü: Bir Racine trajedisi ile Port-Royal ideolojisi arasındaki, ondokuzuncu yüzyıl roman biçimi ile Pazar sisteminin yapısı arasındaki koşutluğu yani. Yapısal düzeylerin karşılıklı ilişkilerine dair böyle dural bir görüş, –daha yöntembilimsel ve çözümsel sertliğine karşın– Taine'in ve Spengler'in yapıtlarında hissedilen bütün dönem biçemi türünden temelde farklı görünmüyor bana; ve kuşkusuz belli bir dönemin her başlangıç açınsaması, o dönemin düşünce yapılarının özgüllüğünü buna benzer bir biçimde keşfetmeye ve bu düşünce yapılarıyla dönemin toplumsal ve ekonomik gerçekliklerinde var olan aynı derecede özgül diğer yapılar arasındaki biricik ilişkinin kesinlikle bilincine ulaşmaya çalışır.

Fakat elbette bu değişik düzeylerdeki yapıların "aynı" olduğunu soyut bir biçimde ileri sürmekle hiçbir şey yapılmış olmaz. Aslında, uygulamada, dilbilimsel yapıları halihazırda dil-

bilimsel bir özellikte olan kültürel nesnelerden çıkarmak, ekonomik alanın kendisinden çıkarmaktan çok daha kolaydır: Bu tür benzeşimler çoğu kez birincinin ikinci üzerine acele yansımalarından ibaret sayılabilecek bir şey olduğunu gösteriyor, öyle ki, ikisi arasında sonraki "özdeşlik" bize gerçekten de şaşırtıcı bir şey olarak gelmez. Durumun bu olmadığı zamanda bile, özdeşliğin somut gerçekliklerin kendileri için değil, yalnızca onlardan türetilmiş kavramsal soyutlamalar için geçerli olması tehlikesi yine vardır. Böyle bir öğreti, entelektüelleri biraz yaratıcılıkla tarihsel gerçeklik çözümlemelerinin kendi kafaları içinde yapılabileceği inancında desteklediği gibi, bilinci altyapısal bağlamın direncinden ve toplumsal temelin kendisinden ayırmakla onların uğraşsal idealizmini güçlendiriyor; bu yüzden, bir yöntem olarak benzeşimlerin aranması kuramsal olduğu kadar ideolojik eleştiriye de açıktır.

4. Bilgikuramsal teorinin bakış açısından, Yapısalcılığın daha çok Kant'çı eleştirel felsefenin ikilemine, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, mahkûm kaldığı ileri sürülmektedir.[122] İncelememizin sonucunda, felsefi geleneğin böyle bilinçsiz bir özetlenmesi büsbütün yararsız görünmüyor. Çünkü biz, bir anlamda, hikâyenin sonunu biliyoruz, bir tür tarihselleştirmenin ve diyalektik düşüncenin, zihinsel kategorilerin dural Kant'çı tanımını açıklayıcı bir mantık ya da süreç içinde tarihsel uğraklara nasıl döndürebileceğinin çok iyi farkındayız; bu yeni görüş açısı içinde, şimdiye kadar bilinemeyen *Ding-an-sich*'in birden özne ve nesne arasındaki yaşantının kendisini oluşturan ilişkiler karmaşası içinde bir tek belirli eklemlenmeden fazla bir şey olmadığının nasıl ortaya çıktığının da farkındayız. Lukács'ın, daha eski dural mantık kategorilerinin Hegel'ci diyalektik tarafından nasıl dönüştürüldüğünün tanımıdır bu: "En soyut kategorilerin anlamlandırma yeteneğinin, bunları kendi devinimleri ve iç ilişkileri içinde sunmak için bir yol sağladığının; bu anlamda biçimsel mantığın 'içerik yoksunluğu'nun bu sonuncunun anlamlandırma yeteneğinin olağanüstü bir örneği olarak durduğunun; aynı nedenle nesnel gerçeklik ve insanın öznel bilgisiyle ilgili çeşitli sorunların [yeni bir] diyalektik mantığın nesnesini oluşturduğunun anlaşılmış olması... böyle bir başarı yalnızca

Hegel'e aitti."[123] Tabii, felsefi anlamda "eski hale böyle bir dönüşüm", çok büyük bir diyalektik vites değiştirmeden başka türlü düşünülemez, yalnızca tavsiye ise, tek başına alındığında, herhangi bir gerçek içeriği olmayan katkısız biçimsel bir tavsiyedir.

Greimas'ın, bir anlambilimden (semantik) ya da göstergebilgisinden (semioloji) çok bir göstergebilim (semiotik) olarak düşünmeye başladığı disiplinin karşılaştığı görevler üzerine son düşüncelerinin bize ilginç gelişi de bu yüzdendir. Böyle bir disiplin, anlamın üretimini kendi nesnesi olarak aldığı kadarıyla, kendini gösterenden gösterilene, dilbilimsel nesneden üstdile sonsuz gerileme ile uzlaşmak durumunda bulur, bundan önceki sayfalarda sık sık altını çizme fırsatını bulmuştuk bunun: "Gösterme, böylece bir dil düzeyinden ötekine, bir dilden farklı bir dile yer değiştirmeden başka bir şey değildir; anlam da böyle bir *transcoding* (öte-düzgüleme) olanağından başka bir şey değildir."[124]

Bir düzgüden ötekine çeviri olarak, öte-düzgüleme olarak hakikat – (Greimas'ın benzer bir ifadesini kullanarak) hakikat-etkisinin böyle bir kavramsal işlem içerdiğini ya da onun sonucu olduğunu söylemeyi yeğlerdim ben. Hakikate varma sürecinin kusursuz bir biçimsel tanımı olurdu bu, o hakikatin içeriği hakkında hiçbir şeyi önceden varsaymasa, ya da bu türden her öte-düzgüleme işleminin eşit güçte ya da "geçerlik"te bir hakikat-etkisi ile sonuçlandığını zorunlu olarak imlemese bile. Fakat böyle bir formülün –Derrida'nın kullandığı anlamda– yapısal çözümlemeyi yapının mitinden, nesnenin sürekli ve uzamsal benzeri düzeninden kurtarma gibi bir üstünlüğü olurdu. "Nesne"yi ayraçlar arasına yerleştirir ve analitik uygulamayı "yalnızca" zaman içinde bir işlem olarak düşünürdü. Böylece ilk kez olmak üzere Yapısalcı işlemin gerçek bir *yorumbilim* olarak –bu terimin Fransa'da Ricoeur'le, Almanya'da Gadamer'le kazandığı teolojik yananlamlarla fazla ilgisi olmayan bir terim olmasına karşın– tanımlanmasına izin verirdi. Gerçekten de, burada önceden görülen yorumbilim, daha önceden var olan düzgülerin ve modellerin varlığını göstererek, çözümleyicinin yerini yeniden vurgulayarak, met-

ni ve çözümleyici süreci aynı şekilde tarihin bütün rüzgârlarına açardı. Felsefe tarihinde böyle yeni bir yöntembilimsel gelişmeyi oluşturacak, değişmez bir kötü yazgı etkin değildir. Fakat bana öyle geliyor ki, eşsüremli çözümleme ve tarihsel farkındalık, yapı ve öz-bilinç, dil ve tarih gibi görünüşte karşılaştırılamaz ikizler, ancak böyle bir gelişme ya da buna benzer bir şey pahasına, uzlaştırılabilir.

Notlar

1 Örn. Bkz. Althusser'in model kavramına saldırısı (Louis Althusser, *Lire le Capital*, Vol.I [Paris 1968], s.148-149); Lacan'ın örnekseme düşüncesine saldırısı (Jacques Lacan, *Écrits* [Paris, 1966], s.889-892); Barthes'ın göstergebilimsel ve ideolojik eleştiri arasındaki ayrımı (Roland Barthes, *Mythologiés* [Paris, 1957], s.245). Belli bir duruma olası karşı çıkmalar beklemenin –Lévi Strauss ve Foucault bunda özellikle ustadırlar– mutlaka onlara yanıt vermekle bir olmadığını da eklemeliyiz.

2 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage* (Paris, 1962), s. 173.

3 Benim *Marxism and Form*, özellikle s. 4-5.

4 Marx'ın Proudhon üzerine aşağıdaki yorumuyla karşılaştırın: "Bu yöntemin tek sakıncası, M. Proudhon bu aşamalardan birini çözümlemeye başlayınca bütün öteki toplumsal ilişkilere: kendi diyalektiğinin hareketiyle henüz ortaya çıkaramadığı ilişkilere gönderme yapmaksızın bunu açıklayamamasıdır. O zaman saf aklı kullanarak öteki aşamaların doğumuna geçince de bunlar yeni doğmuş çocuklarmış gibi davranıyor, ilkiyle aynı yaşta olduklarını unutuyor onların...Bir ideolojik sistemin yapısını kurmak için politik ekonominin kategorileri kullanılınca, toplumsal dizgenin üyeleri parçalara ayırılmış olur. Toplumun farklı parçaları, birbirini izleyen, kendi kendine yeten ayrı toplumlara dönüşmüş olur." (*Misère de la philosophie*, Althusser'in *Lire le Capital*'inde alıntı, Cilt.I, s. 121.)

5 Marx'a bir mektupta, 8 Aralık 1882, Lévi-Strauss'un *Antropologie structurale*'de alıntı (Paris 1958), s.372.

6 Özellikle bkz. Louis Althusser, *Pour Marx* (Paris, 1965), s. 238-243. "Şurası açık ki, *(bir kitle temsilleri dizgesi olarak) ideoloji, insanları biçimlendirmek, dönüştürmek ve onları kendi yaşam koşullarının gereklerine yanıt verir duruma getirmek için her toplumda kaçınılmazdır... Sınıfsız toplum dünyayla ilişkisinin yetersizliğini-yeterliliğini ideoloji içinde yaşar; insanları görevlerine ve yaşama koşullarına uygun hale getirmek üzere onların*

'bilincini', yani davranışlarını ve eylemlerini, ideoloji içinde ve ideoloji yoluyla döniştürür" (s. 242).

7 *A.g.y*, s. 189-190.
8 *A.g.y*, s. 64, n. 30.
9 Umberto Eco, *La Struttura assente* (Milan, 1968), s. 360, n. 192.
10 *La Pensèe sauvage*, s.173-174. Kant'çı bir eleştirel felsefenin hedeflerini Lévi-Strauss'un nasıl hevesle onayladığını görmek için *Le Cru et le cuit*'e bkz., (Paris, 1964), s. 18-20.
11 Bkz. "L'Imagination du signe,", Barthes'ın *Essais critiques*'i içinde, (Paris, 1964).
12 A.G. Wilden'in *Language of the Self*'inde bir alıntı (Baltimore, Maryland, 1968), s. 239.
13 Bkz. "Eléments de sémiologie,", Roland Barthes'ın *Le degré zéro de l'écriture* (Paris, 1964), s. 81.
14 *Antropologie structurale*, s. 69.
15 Roland Barthes, *Système de la mode*, (Paris, 1967), s. 9.
16 Lévi Strauss ve Roman Jakobson, Baudelaire'in şiirlerinde yaptıkları çözümlemeleri "mikroskopiler" diye adlandırmışlardı.
17 *Le Cru et le cuit*, s. 91.
18 "La Structure des mythes" içinde, *Anthropologie structurale*, özellikle, s. 235-240.
19 *L'Origine des manières de table*, s. 104-106; ve bkz. yukarda s. 70-71.
20 Lévi-Strauss, *Du miel aux cendres* (Paris, 1966), s. 406-408.
21 Wilden'de çeviri, *The Language of the Self*, s. 30-31
22 Bkz. özellikle "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances,", Roman Jakobson ve Morris Halle'ın *Fundamentals of Language* adlı yapıtı (Lahey, 1956), s. 55-82.
23 *The Language of the Self*, s. 114.
24 Sir James Frazer, *The Golden Bough* (tek ciltlik kısaltılmış basım, New York 1951), s. 12-14.
25 Barthes'ın daha çok Freud'çu *Sur Racine* (Paris, 1963) adlı yapıtı dolayısıyla ortaya çıkan bu tartışmada, başlıca belgeler, Raymond Picard'ın, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* (Paris, 1965) ile Roland Barthes'ın *Critique et vérité*'sidir, (Paris, 1966).
26 A.J. Greimas, *Sémantique structurale* (Paris, 1966), s. 185.
27 *A.g.y*, s.173.
28 *A.g.y.*
29 Örn. Bkz. Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron* (The Hague, 1969), s. 46-50; ya da *Qu'est-ce que le structuralisme?*'deki onun "Poétique"i (Paris, 1968), özellikle s. 132-145.

30 A.J. Greimas, *Du Sens* (Paris, 1970), s. 8.
31 Bkz. "La Quète de la peur", özellikle de "La Structure des actants du récit," *Du Sens* içinde, s. 231-270.
32 Bkz. "Un Échantillon de description", *Sémantique structurale*'de, s. 222-256.
33 *Essais critiques*, s. 262.
34 Bkz. "Le Séminaire sur 'La Lettre volée'", *Écrits* içinde, s. 11-61.
35 *Anthropologie structurale*, s. 217, italikler benim.
36 *A.g.y*, s. 202-203.
37 Bu terim T.S. Kuhn'a aittir, *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago, 1962).
38 *System de la mode*, s.237.
39 *Ecrits*, s. 504-505.
40 *Qu'est-ce que la structuralisme?* İçinde alıntılanmış, s. 252-253.
41 Bkz. Wilden, *The Language of the Self*, s. 183-184.
42 Marcelin Pleynet'in alıntısı, "La Poésie doit avoir pour but ..." içinde, *Tel Quel: Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), s.106.
43 Jean-Louis Baudry, "Ecriture, fiction, idéologie," *Tel Quel: Théorie d'ensemble*, içinde, s. 145-46. Freud'un "Paranoyanın Düzeneği Üzerine" adlı 1911 tarihli denemesine gönderme yapılıyor.
44 "Zamanımızda, ve Nietzsche uzaktan bir bükülme noktasını işaret etmek için hâlâ orada, Tanrının yokluğu ya da ölümü değil olumlanan, ama insanın sonu...Tanrı'nın ölümünden fazla –ya da daha çok onun ölümünün hemen peşinden ve onunla derin bir karşılıklı ilişki içinde, Nietzsche'nin düşüncesinin bildirdiği şey, onu öldürenin sonudur, insan yüzünün kahkahaya dönüşmesi ve maskelerin dönüşüdür..." (Michel Foucault, *Les Mots et les choses* [Paris 1966], s. 396-397.)
45 Simgesel Düzende kolektif boş inanın ve aşağılanmış bilincin kökenleri ve oluşumu üzerine özellikle zengin bir incelemesi için bkz. Georges Auclair, *Le Mana quotidien: structures et fonctions de la chronique des faits divers* (Paris, 1970), özellikle s. 239.
46 Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* (Paris 1955), s. 48-49.
47 *Antropologie structurale*, s. 25.
48 *Tristes tropiques*, s. 49.
49 *A.g.y*, s. 50.
50 Bkz. benim *Marxism and Form* adlı yapıtım, s. 222-225.
51 Örn. bkz. *Ecrits*, s. 515 dvm.
52 Böyle bir eleştirinin ilk örneklerinden birini *Marxisme et structuralisme* (Paris, 1964) adlı kitabında Lucien Sebag gerçekleştirmiştir.

53 Barthes, *Système de la mode*, s. 236. İmge Saussure'ün: *Cours de linguistique générale*, s. 155.

54 Derrida'nın alıntısı, "La Différance," içinde, *Tel Quel: Theorie d'ensemble*, s. 40, italikler benim.

55 Roland Barthes, *Michelet par lui-même* (Paris, 1965), s. 105, 87.

56 *A.g.y*, s. 5 ve 86.

57 *A.g.y*, s. 82.

58 *Le degré zero de l'écriture*, s. 14-15.

59 "Bazı bazı burada bu söylen incelemelerinde [bile], kurnazlığa kaçtım: Durmamacasına gerçeğin buharlaştırılması üzerinde çalışmaktan rahatsız olduğumdan, onu aşırı ölçüde kalınlaştırmaya, ona bana çok hoş gelen, şaşırtıcı bir yoğunluk vermeye giriştim, söylensel nesnelerin birkaç tözsel ruhçözümleyimini verdim." (*Mythologies*, s. 267, n. 30)

60 *A.g.y*, s. 85-86.

61 *A.g.y*, s. 228.

62 *A.g.y*, s. 79.

63 *Sur Racine*, s. 91-92. Picard'ın *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*'de alay olsun diye seçtiği pasajlardan biridir bu.

64 *Mythologies*, s. 222-223.

65 *Le degré zéro de l'écriture*, s.14.

66 *Essais critiques*, s. 106-107.

67 "Etik görüş açısından, insanı söylenden gocunduran şey kesinlikle onun biçiminin güdülü olmasıdır. Çünkü eğer dil 'sağlığı' diye bir şey varsa, bu, göstergenin nedensiz niteliği üzerine kuruludur. Söylende insana nefret veren şey, sahte bir doğaya, yararlılıklarını doğal bir dış görünümle süsleyen nesnelerde olduğu gibi, anlamlı biçimlerin *lüksüne* başvurmasıdır. Anlama doğanın kendisinin her türlü doğrulamasını yükleme isteği bir tür bulantı yaratır: söylen haddinden fazla zengindir, onda fazla olan şey kesinlikle yarattığı güdüdür. Bu nefret *physis* ile *anti-physis* arasında ikircimlenen, birincisini bir ideal ikincisini ise bir tür yedek olarak kullanan sanatlar karşısında hissettiğim şeyin aynıdır. Etik olarak, ortaya karşı her iki yanda oynamanın içinde bir tür alçaklık vardır." (*Mythologies*, s. 234, n. 7.) Barthes'ın burada "söylenler" dediği şeyin (mitler'inde incelediği çağcıl ideolojik konular) Lévi-Strauss'un incelediği ilkel mitlerle bir ilişkisi olmadığını eklemek gereksiz olacaktır.

68 Bu sıfır derece ya da olumsuz sonlanma kavramı (bir sözcüğün çekiminde) daha önceden farklı bir biçimde Biçimciler tarafından sahiplenilmişti. Bkz. yukarda, s. 64-65.

69 Karşılaştırın. *Anthropologie structurale*, s. 252-253. Bu formülün gösterimleri için okuru, Elli-Kaija Köngäs ve Pierre Maranda'nın "Folklorda Yapısal Modeller" yazısına göndermem gerekir (*Midwest Folklore*, Vol. xii, No. 3, 1962, s. 133-192); ve bkz. Louis Marin, *Sémiotique de la Passion* (Paris: Bibliothèque des Sciences religieuses, 1971), s. 107-110; bir de benim "Max Weber: A Psychostructural Analysis," adlı yazım, *New Writings in Hümanist Sociology*'de, ed. Stanford M. Lyman and Richard H.Brown (Princeton, yakında çıkacak).

70 *Tristes tropiques*, s.199.

71 *A.g.y*, s. 203.

72 "Les Jeux des contraintes sémiotiques" (François Rastier ile birlikte), *Du Sens* içinde, s. 135-155, özellikle s. 141-144. (Bu yazının bir İngilizce çevirisi *Yale French Studies*'de çıktı, Sayı 41 [1968], s. 86-105.) Anlam dikdörtgeni konusunda bkz. Vigo Brøndall, *Essais de linguistique générale* (Copenhagen, 1943), s. 16-18 ve 41-48; ve *Théorie des Prépositions* (Copenhagen, 1950), s. 38-39; ayrıca Robert Blanché, *Les Structures intellectuelles* (Paris, 1966).

73 *Sémantique structurale*, s. 256.

74 Bkz. *Anthropologie structurale*, s. 247-251. Louis Marin'in *Sémiotique de la Passion*'daki Yehuda incelemesi, bu tür dolayımların mekanizmasının ve özellikle böyle bir değişimde yansızlaştırmanın ve yansız olanın rolünün dikkate değer bir çözümlemesidir. Örneğin, "Passion" anlatımı İsa'nın (insan, ad, gösteren) Tanrı (gösterilen) yer değiştirmesini içerir: "hain... bu değişimi gösterilenin yansızlaştırılması yoluyla yürütür" (*a.g.y*, s. 140).

75 Bkz. *L'Origine des manières de table*, s. 400-411.

76 Küçük Hans'ın çığlığının ("Fort! Da!") örnek alınacak değeri budur; bkz. *The Language of the Self*, s. 163 ve çeşitli yerlerde.

77 Cümledeki tamlayan durumunun belirsizliği konusunda bkz., örneğin, Lacan, *Écrits*, s. 814-5. [Lacan'ın cümlesi: Bilinçdışı, ötekinin söylemidir, ç.n.]

78 *A.g.y.*, s. 46-53.

79 "'Mistik Yazı Tahtası' Üzerine Bir Not" (1925), Sigmund Freud, *General Psychological Theory* (New York, 1963), s. 207-212.

80 André Gide, *L'Immoraliste* (Paris, 1929), s. 61-62.

81 *A.g.y*, s.171.

82 "Freud et la scène de l'écriture" içinde, Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, (Paris, 1967), s. 293-340.

83 Derrida'da alıntı, *L'Écriture et la différence*, s. 338.

84 Jean-Joseph Goux, "Numismatiques," II. Bölüm (*Tel Quel*, No. 35,

Sonbahar 1968, s. 64-89 ve No. 36, Kış 1968, s. 54-74), I. Bölüm, s. 65.

85 "Numismatiques." II. Bölüm (*Tel Quel*, No.36), s. 74.

86 Bkz. benim *Marxism and Form* adlı yapıtım, s. 375-381.

87 Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris, 1967), s. 52, italikler benim.

88 Althusser, *Pour Marx*, s. 203-204.

89 Marx ve Engels, *Basic Writing on Politics and Philosophy*, ed. L.S. Fever, (New York, 1959), s. 43.

90 *L'Écriture et la différence*, s. 412-413.

91 Jacques Derrida, "La Différance," *Tel Quel: Théorie d'ensemble*'da, s. 50.

92 *L'Écriture et la différence*, s. 26.

93 *Lire le Capital*, I, s. 132.

94 Bkz. "Structure et histoire,", Greimas'da, *Du Sens*, s. 103-115.

95 *Lire le Capital*, Cilt I, s. 125-26.

96 *A.g.y*, s. 129.

97 "Çünkü eğer Yeni Dünyanın en eski kültürlerinde ortaya çıkan mitler bizi hemen kendi kültürümüzde önce felsefeye daha sonra da bilime ulaştığımızı –öteki ilkel kültürde bu türden bir şey asla olmamıştır– gösteren insani bilincin o kesin düzeyine koyuyorsa, o zaman bu zıtlıktan dönüşümün ne burada ne orada zorunlu olduğu, birbiri içine geçmiş olan düşünce durumlarının kendiliğinden ya da kaçınılmaz bir nedensellikle birbirini izlemediği sonucuna varılmalıdır." Claude Lévi-Strauss, *Du miel dans les cendres*, s. 408

98 Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, s. 255.

99 Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris 1966), s. 14-15.

100 *A.g.y.*, s. 64-65.

101 Bkz. *Critique et vérité*, özellikle s. 56; bir de "Histoire ou littérature," *Sur Racine* içinde, s. 145-167.

102 *Anthropologie structurale*, s. 239.

103 *Le Cru et le cuit*, s. 346, italikler benim.

104 Todorov, "Les Hommes-récits", *Grammaire du Décaméron* içinde, s. 92.

105 Todorov, *Poétique de la prose* (Paris, 1971), s. 77.

106 Todorov, *Littérature et signification* (Paris, 1967), s. 39.

107 Jacques Ehrmann, "Structures of Exchange in *Cinna*," Michael Lane, ed., *Structuralism: A Reader* içinde, (London, 1970), s. 222-247.

108 *Grammaire du Décaméron* içinde, s. 77-82

109 *Sémantique structurale* içinde, s. 207-208

110 Bkz. Jean Laplanche ve J-B. Pontalis, "Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme," *Temps modernes No.235* içinde (Aralık, 1964), özellikle, s. 1854-1855.

111 Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics," *Style in Language* içinde, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Massachusetts, 1960), s. 353.
112 *A.g.y*, s. 356.
113 *A.g.y*, s. 357.
114 Todorov, *Littérature et signification*, s. 89.
115 Bkz. Benim *Marxism and Form* adlı kitabım, s. 307-308
116 James Thurber, *The Thurber Carnival* (New York, 1945), s. 223.
117 Barthes, *Système de la mode*, s. 293, italikler benim.
118 Örneğin, Derrida'nın "La Différance"da *Tel Quel: Théroie d'ensemble* kendi "dizge"sinin tek doğrudan sunumu, kendi üzerine bir tür açıklama biçimini alır.
119 Bkz. Özellikle onun *Archéologie du savoir*'ı (Paris, 1969).
120 Joseph Stalin, *Marxism and Linguistics* (New York, 1951), s. 33-34
121 Bkz. *Marxism and Form* adlı kitabım, s. 375-384.
122 "Aşkıncı öznesi olmayan bir Kant'çılık" diye tanımlıyor onu Ricoeur (Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations* [Paris, 1969], s. 55).
123 Georg Lukács, *Der Junge Hegel* (Berlin, 1954), s. 508.
124 A.J. Greimas, *Du Sens*, s.13.

Kaynakça

Althusser, Louis. *Lénine et la philosophie.* Paris: Maspéro, 1969.
Lire le Capital. 2 cilt. Paris: Maspéro, 1968.
Montesquieu. Paris: Press universitaires de France, 1959
Pour Marx. Paris: Maspéro, 1965.

Alonso Amado. "Prologo a la edición española," F. De Saussure'ün *Curso de lingüistica general*'inde (Buenos Aires: Editorial Losada, 1945), s. 7-30.

Alonso Damaso. *Poesía española: Ensayo de Métodos y Limites Estiluticas.* Madrid: Editorial Gredos, 1962.

Ambrogio, Ignazio. *Formalizmo e avanguardia in Russia.* Roma: Editori Reuniti, *1968.*

Barthes, Roland. *Critique et vérité.* Paris: Seuil, 1964.
L'Empire des signes. Cenevre: Skira, 1970.
Essais critiques. Paris: Seuil, 1964.
Michelet par lui-même. Paris: Seuil, 1965.
Mythologies. Paris: Seuil, 1957.
Sade, Fourier, Loyola. Paris: Seuil, 1971
Sur Racine. Paris: Seuil, 1963.
Système de la mode. Paris: Seuil, 1967.
S/Z. Paris: Seuil, 1971.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard, 1966.

Blanché, Robert. *Les Structures intellectuelles.* Paris: Vrin, 1966.

Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater.* Frankfurt: Suhrkamp, 1957.

Bremond, Claude. "La Logique des possibles narratifs." *Communications,* Sayı 8 (Bahar, 1966), s. 60-76.

"Le Message narratif." *Communications,* Sayı 4 (Kış, 1964), s.4-32.

Brøndall, Vigo. *Essais de linguistique générale.* Kopenhag: Einar Munksgaard, 1943.
Théorie des prépositions. Kopenhag: Einar Munksgaard, 1950.

Bukharin, Nikolai. "O formalnom metode v isskustve." *Krasnaya Nov,* Bölüm III (1925), s. 248-257.

Chomsky, Noam. *Current Issues in Linguistic Theory.* Lahey: Mouton, 1964.

De Mallac, Guy ve Eberbach, Margaret. *Roland Barthes.* Paris: Editions universitaires, 1971.

De Man, Paul. "Rhetorique de la cécité." *Poétique*, Sayı 4 (Kış, 1970), s. 455-475.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie.* Paris: Editions de minuit, 1967.

L'Ecriture et la différence. Paris: Seuil, 1967.

"La Pharmacie de Platon." *Tel Quel*, Sayı 32 (Kış, 1968), s. 3-48, ve Sayı 33 (Bahar, 1968), s. 18-59.

La Voix et le phénomène. Paris: Presses universitaires de France, 1967.

Doroszewski, W. "Quleques remarques sur les rapports de la sociologie et de la linguistique: Durkheim et F. de Saussure." *Journal de psychologie normale et pathologique*, Cilt xxx (1933), s. 82-91.

Dundes, Alan. *The Morphology of North American Indian Folktales.* FF Communications Sayı 195. Helsinki: Soumalainen Tiedeakatemia, 1964.

Eco, Umberto. *La Struttura assente.* Milan: Bompiani, 1968.

Ehrmann, Jacques, ed. *Structuralism.* Yale French Studies, Sayı 36-37 (Ekim, 1966).

Eichenbaum, Boris. *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literature.* Ed. ve çev. A.Kaempfe. Frankfurt: Suhrkamp, 1965.

Lermontov. Leningrad, 1924.

Literatura (Theoria, Kritika, Polemika). Leningrad, 1927.

O.Henry and the Theory of the Short Story. Çev. I.R. Titunik. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions, 1968.

Eisenstein, Sergei. *Film Form and the Film Sense.* New York: Meridian, 1957.

Erlich, Victor. *Russian Formalism.* Lahey: Mouton, 1955.

Faye, Jean-Pierre, ve Robel Léon, ed. "Le Cercle de Prague," *Change*, Sayı 3 (Sonbahar, 1969).

Foucault, Michel. *Archéologie du savoir.* Paris: Gallimard, 1969.

Histoire de la folie. Paris: Plon, 1961.

Les mots et les choses. Paris: Gallimard, 1966.

Garvin, Paul, ed. ve çev. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, And Style.* Washington, D.C.: Washington Linguistics Club, 1955.

Geyl, Pieter. *Debates with Historians.* Londra: Batsford, 1955.

Godel, Robert. *Les Sorces manuscrites du Cours de linguistique générale de F. De Saussure.* Cenevre: Droz, 1957.

Greimas, A.J. *Du Sens*, Paris: Seuil, 1970.

Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1963.

Guillén, Claduio. *Literature as System.* Princeton: Princeton University Press, 1971.

Hayes, E. Nelson ve Hayes, Tanya, ed. *Claude Lévi-Strauss: The Anthropologist as Hero.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1970.

Hjelmslev Louis *Prolegomena to a Theory of Language*, çev. F.J. Whitfield. Madison: University of Wisconsin Press, 1963.

Ivić, Milca. *Trends in Linguistics.* Lahey: Mouton, 1965.

Jakobson, Roman. "Closing Statement: Linguistics and Poetics," *Style in Language* içinde, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge, Mass: MIT Press, 1960), s. 350-77.

Essais de linguistique générale. Paris: Edition de minuit, 1963.

"Principes de phonologie historique," Troubetskoy, N.S.'nin *Principes de phonologie*'si içinde (Paris, 1964), s. 315-336

"Une microscopie du dernier *Spleen* dans *les Fleurs du mal.*" *Tel Quel*, No.29 (Bahar, 1967), s. 12-24.

"Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak." *Slavische Rundschau*, Cilt VII (1935), s. 357-374.

"Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances." R. Jakobson ve M. Halle'in *Fundemantals of Language*'ı içinde (Lahey: Mouton, 1956), s.55-82.

(P. Bogatyrev ile birlikte:) "Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens." *Selected Writings*, Cilt IV (Lahey: Mouton, 1966), s. 1-15.

(C. Lévi-Strauss ile birlikte:) *"Les Chats." L'Homme*, Cilt II, Sayı 1 (Ocak-Nisan, 1962), s. 5-21.

Köngäs, Elli-Kaija ve Miranda, Pierre. "Structural Models in Folklore." *Midwest Folklore*, Cilt XII, Sayı 3 (Sonbahar, 1962), s. 133-192.

Kristeva, Julia. *Semeiōtikē: Recherches pour une sémanalyse.* Paris: Seuil, 1969

Kuhn, T.H. *The Structure of Scientific Revolutions.* Chicago: University of Chicago Press, 1962.

Lacan, Jacques. *Écrits.* Paris: Seuil, 1966.

Lane, Michael, ed. *Structuralism: a Reader*, Londra: Jonathan Cape, 1970.

Lemon, Lee T. ve Reis, Marian J., ed. ve çev. *Russian Formalist Criticism: Four Essays.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

Leroy Maurice. *Les Grands courants de la linguistique modern.* Brüksel: Press universitaires de Bruxelles, 1966.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale.* Paris: Plon, 1958.

Le Crut et le cuit. Paris: Plon, 1964.

Du miel aux cendres. Paris: Plon, 1966.

"La Geste d'Asdiwal." *Temps modernes*, Sayı 179 (Mart 1961), s. 1080-1123.

L'Origine des manières de table. Paris: Plon, 1968.

La Pensée sauvage. Paris: Plon, 1962.

The Scope of Anthropology. Londra: Jonathan Cape, 1967

"La Structure et la Forme." *Cahiers de l'institut de science économique appliquée*, Sayı 99 (Mart 1960), s. 3-36.

Les Structures élémentaires de la parenté. Paris: Presses universitaires de France, 1962.

Le Totémisme aujourd'hui. Paris: Press universitaires de France, 1962.

Tristes tropiques. Paris: Plon, 1955.

Lotman, Iurii M. *Lektsii po Struktural'noi Poetike.* Providence, R.I.: Brown University Press, 1968

Struktura khudozhestvennogo teksta. Providence, R.I.: Brown University Press, 1071.

Marin, Louis. *Sémiotique de la Passion.* Paris: Bibliothèque de Sciences Religieuses, 1971.

Matejka, Ladislav ve Pomorska, Krystyna, ed. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views.* Cambridge, Massachusetts: M.I.T. Press, 1971.

Merleau-Ponty, Maurice. *Signes.* Paris: Gallimard, 1960.

Ogden, C.K. ve Richards, I.A. *The Meaning of Meaning.* Londra: Routledge and Kegan Paul, 1960.

Ong, Walter J. *The Presence of the Word.* New Haven: Yale University Press, 1967.

Oulanoff, Hongor. *The Serapion Brothers.* Lahey: Mouton, 1966.

Pomorska, Krystyna. *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance,* Lahey: Mouton, 1968.

Problèmes du structuralisme. Les Temps modernes, Sayı 246 (Kasım, 1966)

Propp, Vladimir. *The Morphology of the Folk Tale.* Çev. Lawrence Scott. Austin: University of Texas Press, 1968.

Qu'est-ce que le structuralisme? Paris: Seuil, 1968.

Ricoeur, Paul. *Le Conflit des interprétations.* Paris: Seuil, 1969.

Rifflet-Lemaire, Anika. *Jacques Lacan.* Brüksel: Charles Dessart, 1970.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale,* Paris: Presses universitaires de France, 1965.

Edition critique du Cours. Ed. Rudolph Engler. 3 cilt. Wiesbaden: Harrassowitz, 1967.

Scholes, Robert, *Structuralism in Literature.* New Haven: Yale University Press, 1974.

Sebag, Lucien, *Marxisme et structuralisme.* Paris: Payot, 1964.

Sheldon, Richard. *Viktor Borisovič Shklovsky: Literary Theory and Practice 1914-1930.* Ann Arbor: University Microfilms, 1966.

Shklovsky, Viktor. *Erinnerungen an Majakovskij.* Çev. R. Reimar. Frankfurt: Insel, 1966.

O teorii prozy. Moskova, 1929.

Schriften zum Film. Çev. A. Kaempfe. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.

A Sentimental Journey. Çev. Richard Sheldon. Ithaca: Cornell University Press, 1970.

Theorie des Prosa. Çev. Gisela Drohla. Frankfurt: Fischer, 1966.

Sollers, Philippe. *Logiques,* Paris: Seuil, 1968.

Stalin, Joseph. *Marxism and Linguistics.* New York: International, 1951.

Tel Quel: Théorie d'ensemble. Paris: Seuil, 1968.

Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron.* Lahey: Mouton, 1969.

Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1969.

Littérature et signification. Paris: Larousse, 1967.

Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1971.

(editör ve çevirmen:) *Théorie de la littérature.* Paris: Seuil, 1965.

Tomashevsky, Boris. "La Nouvelle école d'histoire littéraire en Russie." *Revue des études slaves*, Cilt VIII (1928), s. 226-240.

Trier, Jost. *Der deutsche Wortschatz in Sinnbezirk des Verstandes.* Heidelberg: Winter, 1931

Trotsky, Leon. *Literature and Revolution.* New York: Russell and Russell, 1957.

Troubetskoy, N.S. *Principes de phonologie.* Paris: Klincksieck, 1964.

Tynyanov, Yury. *Arkhaisty i novatory.* Leningrad, 1929.

Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur. Ed.ve çev. A. Kaempfe. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.

Problema stikhvortnogo yazyka. Leningrad, 1924.

Uitti, Karl D. *Linguistics and Literary Theory.* Englewood Cliffs, NJ.: Prentice-Hall, 1969.

Wilden, A.G. *The Language of the Self.* Baltimore: Johns Hopkins Press, 1968.

Dizin

Aarne 65, 93
Adorno, T. W. 31, 44
Althusser, Louis 91, 105, 106, 107, 116, 127, 128, 130, 134, 164, 168, 183, 184, 187, 190, 195, 197
Artaud, Antonin 171
Auclair, Georges 192
Auerbach, Erich 9, 93

Babbit, Irving 51
Bachelard, Gaston 127, 128, 139, 140
Balzac, Honoré de 136, 137
Barthes, Roland 107, 108, 109, 118, 122, 126, 131, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 152, 173, 175, 183, 184, 190, 191, 193, 196, 197, 198
Baudelaire, Charles 191
Baudoin de Courtenay, Jan 25, 65
Baudry, Jean-Louis 192
Belinsky, V.G. 50
Benveniste, Emile 43, 45, 197
Bergson, Henri 21
Bernanos, Georges 121, 149, 150
Blanché, Robert 194, 197
Bloch, Ernst 69
Bogatyrev, Piotr 33, 34, 199
Bopp, Franz 16
Brecht, Bertolt 60, 86, 197
Bremond, Claude 118, 197
Breton, André 52
Brøndall, Vigo 194, 197
Brown, Richard H. 44, 194, 199
Bukharin, Nikolai 49, 197
Burke, Kenneth 64, 93
Buyssens, Emile 43

Camus, Albert 145
Carnap, Rudolf 173
Chaplin, Charles 70
Chomsky, Noam 42, 45, 118, 197
Cizevsky, Dmitry 93
Collingwood, R.G. 128
Croce, Benedetto 21

Dante Alighieri 51, 82, 83, 84, 95
De Vries, Hugo 44
Deleuze, Gilles 185
Derrida, Jacques 11, 45, 128, 133, 134, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166,

167, 170, 184, 189, 193, 194, 195, 196, 198
Dickens, Charles 125, 151
Doroszewski, W. 45, 198
Durkheim, Emile 32, 33, 45, 198

Eco, Umberto 106, 191, 198
Ehrmann, Jacques 177, 195, 198
Eisenstein, Sergei 52, 63, 198
Eliot, T. S. 51
Engels, Friedrich 103, 147, 182, 195
Erlich, Victor 10, 81, 198
Eyhenbaum, Boris 52, 73, 80, 81, 87, 91, 92, 95

Flaubert, Gustave 65, 90, 142, 145
Fortunatov, F. 65
Foucault, Michel 130, 133, 134, 170, 171, 172, 184, 190, 192, 195, 198
Frazer, Sir James 117, 191
Frege, Gottlob 173
Freud, Sigmund 102, 111, 116, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 153, 155, 159, 160, 162, 173, 178, 191, 192, 194

Gadamer, Hans-Georg 189
Geyl, Pieter 19, 20, 21, 43, 198
Gide, André 159, 160, 194
Girard, René 93
Godel, Robert 45, 198
Gogol, Nikolai 64, 80, 81, 85, 89
Goldmann, Lucien 11, 122, 187
Gorki, Maxim 76, 79
Goux, Jean-Joseph 161, 163, 194
Greimas, A.J. 10, 12, 118, 119, 120, 121, 126, 134, 137, 148, 149, 168, 177, 184, 189, 191, 192, 195, 196, 198
Grimm Kardeşler 16, 79

Halle, Morris 191, 199
Hegel, G.W.F. 8, 16, 38, 69, 86, 157, 159, 167, 168, 169, 173, 184, 185, 188, 189, 196
Heidegger, Martin 54, 130, 152, 156, 158, 159
Himmelfarb, Gertrude 44
Hjelmslev, Louis 145, 198
Hofmannsthal, Hugo von 22
Hölderlin, Friedrich 171
Hume, David 41
Husserl, Edmund 21, 22, 25, 80, 81, 104, 131, 158

Ivić Milka 43, 198

Jakobson, Roman 27, 28, 33, 34, 39, 40, 49, 56, 92, 117, 127, 129, 178, 179, 191, 196, 198, 199
Johnson, Uwe 145
Joyce, James 89, 131

Kafka, Franz 22
Kant Immanuel 34, 41, 107, 188, 191, 196
Klebnikov, Velemir 51
Koyré, Alexandre 128
Köngäs, Elli-Kaija 194, 199
Kristeva, Julia 163, 199
Kruszewski, N. 25
Kuhn, T.S. 128, 192, 199

La Bruyère, Jean de 59
Lacan, Jacques 11, 108, 116, 117, 123, 128, 129, 133, 134, 152, 153, 154, 155, 162, 163, 173, 181, 184, 190, 194, 199, 200
Laclos, Choderlos de 176, 177
Laplanche, Jean 178, 195
Lawrence, D.H. 125, 200
Lenin, V.I. 74, 105
Lermontov, Mikhail 91, 95, 198
Leroy, Maurice 43, 45, 199
Le Sage, Alain René 64
Lévi-Strauss, Claude 10, 11, 71, 94, 102, 103, 104, 107, 109, 110, 111,

112, 113, 114, 115, 123, 124, 131, 132, 146, 147, 148, 150, 153, 166, 169, 174, 175, 177, 184, 186, 187, 190, 191, 192, 193, 195, 199
Lewis, Wyndham 82
Locke, John 30, 41
Lotman, Iu. M. 11, 199
Lukács, Georg 30, 63, 72, 73, 89, 90, 188, 196
Lyman, Stanford M. 194

MacLuhan, Marshall 158
Malinowski, Bronislaw 179
Mallarmé, Stéphane 31, 35, 45, 53, 92, 117, 143, 152
Malraux, André 56
Maranda Pierre 194
Marin Louis 194, 200
Marx, Karl 8, 61, 102, 105, 106, 132, 134, 158, 162, 164, 173, 182, 190, 195, 197
Maupassant, Guy de 65
Maurras, Charles 51
Mauss, Marcel 177
Mayakovski, Vladimir 51, 52, 93
Meillet, Antoine 22
Merleau-Ponty, Maurice 54, 135, 200
Michelet, Jules 136, 138, 139, 145, 193, 197
Montesquieu, Charles Louis de 59, 60, 197

Nietzsche, Friedrich 156, 162, 171, 185, 192

Ogden. C. K. 15, 26, 29, 30, 31, 33, 34, 37, 43, 185, 200
Ong, Walter 158, 200

Paul, Hermann 16
Paulhan, Jean 17, 43
Perec, Georges 145
Pessoa, Fernando 76
Piaget, Jean 11
Picard, Raymond 118, 191, 193
Pirandello, Luigi 76
Pirenne, Henri 19
Platon 99, 152, 156, 158, 161, 198
Pleynet, Marcelin 192
Poe, Edgar Allan 73, 123
Ponge, Francis 172
Pontalis, J.-B. 178, 195
Potebnya, Alexander 55
Pound, Ezra 51, 52, 62, 78
Propp, Vladimir 12, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 79, 93, 110, 200
Proudhon, Pierre Joseph 190
Proust, Marcel 57, 58, 74, 75, 93, 143, 177
Puşkin, Aleksandr 51, 87, 93

Racine, Jean 145, 187
Reich, Wilhelm 155
Richard, J.-P. 9, 121, 185
Richards, I. A. 26, 29, 30, 31, 33, 34, 43, 200
Ricoeur, Paul 189, 196, 200
Robbe-Grillet, Alain 143, 145
Roche, Denis 129
Rousseau, Jean-Jacques 12, 158, 160, 161, 169
Rozanov, V. V. 75, 76, 81

Sartre, Jean-Paul 25, 33, 34, 35, 38, 59, 60, 62, 68, 93, 120, 126, 143, 144, 146, 156, 160, 163, 186
Saussure, Ferdinand de 12, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 63, 66, 69, 80, 87, 91, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 117, 118, 126, 128, 137, 138, 141, 158, 167, 177, 193, 197, 198, 200
Schlegel, Friedrich 52, 77
Scott, Sir Walter 90, 200
Sebag, Lucien 192

Shakespeare, William 70, 171
Sheldon, Richard 93, 94, 95, 200
Shklovsky, Viktor 94, 95, 200
Simenon, Georges 180
Slusareva, N. 44
Smirnitsky, A 32
Sollers, Phillipe 95, 200
Spengler, Oswald 187
Spinoza, Baruch 106, 107
Spitzer, Leo 9, 121
Stalin, Joseph 12, 185, 196, 200
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 70
Sterne, Laurence 94, 95
Swift, Jonathan 58, 60, 61, 62, 80, 93

Taine, Hippolyte 187
Thurber, James 181, 182, 196
Todorov, Tzvetan 94, 95, 118, 120, 134, 176, 177, 191, 195, 196, 200
Tolstoy, Leo 55, 56, 70, 80, 81
Tomashevsky, Boris 200
Trier, Jost 27, 44, 201
Trotsky, Leon 49, 92, 201
Truobetskoy, N.S. 43, 201
Turgenyev, Ivan 74
Twain, Mark (Samuel Clemens) 80
Tynyanov, Yury 92, 95, 201

Valéry, Paul 22
Veselovsky, Alexander 50, 92
Vico, Giambattista 77
Voltaire, François-Marie Arouet de 59, 60

Wilden, A.G. 91, 92, 201
Winters 64, 93
Wittgenstein, Ludwig 22, 30, 44, 182
Wordsworth, William 95

Dil Hapishanesi, yeni başlayanlar kadar uzmanlar için de albenisi olan bir kitap. Uzman olmayan okurlar, Rus Biçimciliği ve Paris Yapısalcılığının karmaşık sırlarının akıcı bir şekilde değerlendirildiği bir giriş kitabı okuyacak; konunun uzmanları ise bu kitabı iki nedenden ötürü okumaya değer bulacak: birincisi, Jameson hem Biçimciliğin, hem de Yapısalcılığın hatalı altyapısını bir cerrah kararlılığıyla ortaya koyuyor, ama aynı zamanda, bu altyapının hakkını da veriyor; ikincisi, Jameson'ın ayrıntılı incelemesi, Yapısalcılıkla Marksizm arasındaki karşıtlıkları ve kesişme noktalarını açığa çıkarıyor.

Fredric Jameson *Dil Hapishanesi*'nde Yapısalcılığa ve Rus Biçimciliğine genel bir bakışla yaklaşmakla kalmıyor, bu iki akımın temel metodolojilerine önemli bir eleştiri de getiriyor.

TEMA
TÜRKİYE ÇÖL OLMASIN!
(0212) 281 10 27

ISBN 975-08-0381-7



