

KAĞAN TAHAN	BİÇİM, TARİH, ÖZNE: BAĞLAMLARARASI BİR ELEŞTİRİYE DOĞRU	RADYO, TV VE SINEMA / İLETİŞİM BİLİMLERİ	İSTANBUL 2016
T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ RADYO, TV VE SINEMA ANABİLİM DALI İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI BİÇİM, TARİH, ÖZNE: BAĞLAMLARARASI BİR ELEŞTİRİYE DOĞRU Doktora Tezi KAĞAN TAHAN İstanbul, 2016			

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI



BİÇİM, TARİH, ÖZNE: BAĞLAMLARARASI BİR ELEŞTİRİYE DOĞRU

Doktora Tezi

KAĞAN TAHAN

Danışman: YRD. DOÇ. DR. AYŞE BİLGE GÜRSOY

İstanbul, 2016

MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim Dalı DOKTORA öğrencisi KAĞAN TAHAN'ın BİÇİM, TARİH, ÖZNE: BAĞLAMLARARASI BİR ELEŞTİRİYE DOĞRU adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 30.06.2016 tarih ve 2016-23/3 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 19.07.2016

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Yrd. Doç. Dr. AYŞE BİLGE GÜRSOY	
2.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. VİLDAN İYİGÜNGÖR	
3.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. KAYA ÖZKARACALAR	
4.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS	
5.	Jüri Üyesi	Yrd. Doç. Dr. TOLGA HEPDİNÇLER	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Kağan Tahan
Anabilim Dalı : Radyo, TV ve Sinema
Programı : İletişim Bilimleri
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Ayşe Bilge Gürsoy
Tez Türü ve Tarihi : Doktora – Temmuz 2016
Anahtar Kelimeler : Biçim, Tarih, Özne, Bağlamlararasılık, Modernizm

ÖZET

BIÇİM, TARİH, ÖZNE: BAĞLAMLARARASI BİR ELEŞTİRİYE DOĞRU

Yirminci yüzyılın biçimci eleştiri okullarının, anlatımın anlatılan üzerindeki belirleyiciliği anlayışıyla gerçekleştirdikleri eleştirel devrim, modern edebiyat teorisinin yanı sıra yirminci yüzyılda gerçeklik ile kurulan ilişkinin kavramsal paradigmasını oluşturmuştur. Bununla birlikte Biçimciliğin biçim kavrayışı bir dizi eleştirel sorunu beraberinde getirmiştir: edebî biçimin nesnel bir kategori olarak kavranması; biçimin kapalı, bütünlüklü, organik bir yapı olarak ele alınması; edebî eserin içi ve dışı arasında keskin bir ayrım yapılması. Bu eleştirel sorunlar da bir dizi felsefî soruna yol açmıştır: yapı-tarih karşıtlığı ve kültür-birey karşıtlığı. Bu tezde, biçimin edebî metinlerle girdiğimiz ilişkiyi belirleyen temel unsur olmasından hareketle nasıl bir biçim anlayışının sözü edilen sorunların üstesinden gelerek eleştiriye sadece politik açıdan daha etkin değil, aynı zamanda yaratıcı bir özgürlük alanı kılabilceği sorusuna cevap aranmaktadır. Bu doğrultuda, biçimci okulların eleştiri anlayışları ve Biçimcilik sonrası okulların biçime

dair tartışmalara dâhil olma şekilleri sorunsallaştırılmış; ve bu soruşturmanın sonuçlarından hareketle, yeni bir biçim anlayışına dayanan yeni bir eleştiri yaklaşımı önerilmiştir. Bu tezde önerilen bağlamlararası eleştiri, biçimlerin bağlamlar arasındaki işlevsel dönüşümlerini araştırarak biçimi nesnel bir kategori olmaktan çıkaran; yapı-tarih karşıtlığına dayanmayışıyla biçimi tarihselleştiren; buna bağlı olarak, yorumsal çoğulluğa zemin hazırlayan; kültür-birey karşıtlığına dayanmayışıyla eleştirmen/okuru fail kılan bir eleştiri yaklaşımıdır.



GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Kağan Tahan
Field : Radio, Tv and Cinema
Programme : Communication Sciences
Supervisor : Assist. Prof. Dr. Ayşe Bilge Gürsoy
Degree Awarded and Date : PhD – July 2016
Keywords : Form, History, Subject, Intercontextuality, Modernism

ABSTRACT

FORM, HISTORY, SUBJECT: TOWARDS AN INTERCONTEXTUAL CRITICISM

The critical revolution created by the formalist schools of criticism in the twentieth century with their understanding that narration determines the narrated, constitutes the conceptual paradigm both of literary theory and of modern man's relationship with reality. Nonetheless, the understanding of form adopted by these formalist schools caused a series of critical problems, namely the evaluation of form as an objective category; the evaluation of form as a closed, integrated and an organic structure; and the sharp distinction made between the inside and the outside of the work. These critical problems caused a series of philosophical problems, namely the dichotomy between structure and history and between culture and the individual. Based on the understanding that form is the main determinant in our relationship with literary texts, this thesis aims to provide an answer to the following question: "What are the properties of an understanding of form that can overcome the mentioned problems and render criticism not only politically more active, but also an area of creative freedom. With this aim, the formalist schools'

understanding of criticism and the way the post-formalist schools engaged in these discussions is problematized; and based on the results of this examination, a new approach of criticism that is built on a new understanding of form is proposed. Intercontextual criticism that has been suggested in this thesis is an approach that examines the functional transformation of forms between different contexts and thus ceases to reproduce an objective understanding of form; an approach that historicizes form, not depending on the dichotomy between structure and history; and correspondingly, that provides the grounds for interpretive multiplicity; and lastly, an approach that renders the critic/reader an agent by ceasing to reproduce the dichotomy between culture and the individual.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR.....	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. RUS BİÇİMCİLİĞİ, EDEBİYATIN BİLİMİ VE EVRİMİ.....	11
2.1 Rus Biçimciliği'nin Sosyo-Kültürel, Tarihsel ve Dilbilimsel Zemini: Ferdinand de Saussure ve Yeni Bir Dil Anlayışı.....	11
2.2 Pozitif Bir Bilim Olarak Edebiyat Teorisi: Dünyayı Anlamlandırma Modeli Olarak Tarihselden Dilbilimsele.....	19
2.3 Fütürizm ve Rus Biçimciliği: Temel Değer Olarak Yenilik.....	23
2.4 Biçim-İçerik Ayrımından Teknik-Gereç Ayrımına: Bilimselliğin Temeli Olarak Teknik.....	27
2.5 Yazar-Eser Ekseninden Metin-Okur Eksenine: Temsile Karşı Teknik.....	31
2.6 Sanatın Hayattan Bağımsızlığı: Bölünmez Bir Bütün Olarak Sanat Eseri...42	
2.7 Fenomenoloji ve Rus Biçimciliği: Değişmezlerin Arantısı.....	48
2.8 Rus Biçimciliği'nin Evrimi: Teknikten Edebiyatın Evrimine Doğru Genişleyen Araştırma Sahası	53
2.9 Edebiyatın Evrimi: Tarih-dışı Bir Tarih Modeli.....	56

3. YENİ ELEŞTİRİ, NEO-KLASİZİZM VE DÜZEN İDEALİ.....66

3.1 Yeni Eleştiri'nin Sosyo-Kültürel, Tarihsel ve Dilbilimsel Zemini: Anglo-Amerikan Biçimciliği.....66

3.1.1 Mathew Arnold: Nötr Kategoriler Olarak Kültür ve Eleştiri.....67

3.1.1.1 Kültür ve Eleştirinin Rolü: Gelenek ve Evrensellik.....67

3.1.1.2 Çıkar Gözetmeyen Eleştiri: Nesnelliğin Zemini.....73

3.1.1.3 “Eserin Kendisine Odaklanma”: Tarihsel Değil

Tarih-üstü Determinizm.....76

3.1.2 T.S.Eliot: Gelenek ve Bilimsellik.....82

3.1.2.1 “Yorum Olmayan Yorum”: Bilim Olarak Eleştiri.....82

3.1.2.2 Nesnel Bağlılaşım ve Teknik bir Üretim Olarak Sanat: Teknisyen Olarak Eleştirmen.....88

3.1.2.3 Gelenek-Bilinçli Bir Eleştiri: Yorumun Diyalektik Evrimi.....92

3.1.2.4 Liberalizme Karşı Klasisizm: Nesnelliğin Paradoksal İdeolojisi95

3.1.3 F.R. Leavis: Organik Toplum Düşüncesi ve İdealize Edilen Geçmiş.....99

3.1.4 I.A. Richards ve Psiko-semiyotik Anlam Teorisi: Empirik Bir Anlambilim.....104

3.1.4.1 Dil ve Muğlaklık: “Doğru Yorumlama” ve İletişim.....107

3.1.4.2 Psikolojik ve Sosyolojik Bir Kurtarıcı Olarak Edebiyat: İdeal Düzen Modeli Olarak Sanat Eseri.....109

3.1.4.3 Pozitif Bir Bilim Olarak Eleştiri: Edebiyatın Meşruiyet Zemini Olarak Bilimsellik.....114

3.1.4.4 İletişimsel Bir Deneyim Olarak Edebiyat: İdealize Edilen Düzen ve Edilgen Okur.....	119
3.2 Yeni Eleştiri: Tarihselcilikle Mücadele	129
3.2.1 Yeni Eleştiri'nin Kurumsallaşması: Akademi ve Bilimselleşme Çabası.....	132
3.2.2 Esere Odaklanma: Göreceliğin Bertarafı İçin Nesnellik Arayışı.....	142
3.2.3 Ontolojik Eleştirmen: Bir Bilgi Türü Olarak Şiir.....	146
3.2.4 Tarihsellikten Kopuş: Şiirsel Deneyim ve “İçsel Tutarlılık” ile Değer Kazanan Eser.....	153
3.2.5 Eleştiri ve Empirisizm: Tikellere Dönüş, Bütünlük ve Yapı.....	156
3.2.6 Homojen Bir Tarih Anlayışı: Metafiziksel Bir Yapı Arayışı Olarak Eleştiri ve Anti-Hümanizm.....	166
3.2.7 Pozitivizme Karşı Pozitivist Eleştiri: Bağlamsallık ve Nesnellik.....	183
4. BİÇİMCİLİK SONRASI ELEŞTİRİ VE DİLSEL İDEALİZM.....	196
4.1 Biçimciliğin Temel Metodolojik Sorunu: Biçimin Nesnel Bir Kategori Olarak Kavranması.....	197
4.2 Biçimcilikten Yapısalcılığa: Devamlılık ve Kopuş.....	203
4.3 Çek Yapısalcılığı ve Dilin İşlevsel Heterojenliği: Özerk Bir Yapı Olarak Edebî Eser.....	209
4.4 Çek Yapısalcılığı ve Gösterge Olarak Sanat Eseri: Bir İmkân Olarak Tarihsel Bağlamın Muğlaklığı.....	215

4.5 Çek Yapısalcılığı ve Kendine Yönelen Gösterge: Tarihsel Bağlamın İptali.....	225
4.6 Fransız Yapısalcılığı ve <i>Kronosun Toposa</i> Tahvili: Yapı-Tarih Karşıtlığı ve Nesnel Biçim Anlayışı.....	235
4.7 Yapısalcılığın Yaptakçısı Olarak Postyapısalcılık: Aşkın Gösteren Olarak Dil ve Gözden Kaybolan Birey.....	268
5. SONUÇ: BAĞLAMLARARASI BİR ELEŞTİRİYE DOĞRU.....	298
KAYNAKÇA.....	314

KISALTMALAR

akt.	aktaran
bkz.	bakınız
ev.	Çeviren
drl.	derleyen
Ed.	Editör
s.	sayfa
ss.	sayfa sayısı
t.y.	tarihi yok
vb.	ve benzeri
vd.	ve diğlerleri
vs.	vesaire

1. GİRİŞ

Geleneksel edebiyat teorisinde biçim bir ek olarak kavramsallaştırılmıştır; içeriğin daha etkili sunulması için bir araç, içeriğin aktarımında dekoratif bir öge veya içeriğin içine konduğu bir kap olarak. Bu düşüncenin izi Platon ve Sofistler arasındaki felsefe-retorik karşıtlığına dek sürülebilir: Felsefenin araştırdığı hakikat evrensel, değişmez bir özdür, dolayısıyla dilden önce varolan, dilsel süreçlerden etkilenmeyen bir kategoridir. Retorik ise ancak dinleyiciyi etkilemeye ve ikna etmeye hizmet eden bir hitabet stratejisidir; dolayısıyla, Platoncu düşüncede hakikati eğip büken, dilsel süreçler değil, konuşmacının tahripkâr arzusudur. Bu görüşün etkisindeki eleştiri çoğunlukla edebî eserlerin içeriksel analiziyle yetiniyordu; eleştiri faaliyeti içeriğin biçimsel unsurların kalabalığından süzülüp ayrıştırılması, eserin anlambilimsel bir berraklığa kavuşturulması olarak tanımlanıyordu. Eleştirinin nihâi hedefi içeriğin dil-öncesi durumuna döndürülmesi, bir başka deyişle ilk anlama, anlamın kaynağına ulaşmaktı. Romantik eleştiri için bu kaynak ayrıcalıklı bir şahıs olan yaratıcı yazarın zihniydi. Marksistler ve tarihselciler için bu, eserin üretildiği tarihsel bağlamdı.

On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru hakikatin dilsel süreçlerden bağımsız bir kategori olmak bir yana, dil içinde kurulan ve algılanan bir olgu olduğu düşüncesi sadece felsefe ve sanatı değil, sanat teorisini ve eleştiriye de doğrudan etkiledi. Modernist eleştiri okulları tam da bu etkin dil tasavvuru üzerine kurulmakla kalmadı, bu dil tasavvurunun yerleşik hâle gelmesinde öncü bir rol üstlendi. Yirminci yüzyılın biçimci eleştiri okulları, bu epistemolojik dönüşüm doğrultusunda, söyleyişin söylenen üzerindeki belirleyiciliğini temel alan yeni bir analiz yöntemi geliştirdiler. Bu yöntem, edebiyatın unsurları arasındaki hiyerarşinin tersine çevrilmesine dayandığı gerekçesiyle “biçimci” olarak adlandırılmalarına yol açmış olsa da, biçimin kurucu unsur olarak kavramsallaştırılması, içeriğin de eski özcü yaklaşımdaki şekliyle sorunsuz, nötr ve saf bir kategori olarak ele alınmasını imkânsız kıldığı için, sadece biçime odaklanılmasını değil, içeriğin de yeniden tanımlanmasını içeriyordu. Biçimci eleştiri okulları, başta bu şekilde biçim-içerik karşıtlığını ortadan kaldırmalarıyla çok önemli bir eleştirel devrim gerçekleştirdiler. Dahası, modern edebiyat teorisinin bugün hâlâ geçerliliğini koruyan kavramsal

paradigmasını tesis etmenin yanı sıra, eleştirinin araçsal ve yöntemsel dağarcığını muazzam biçimde zenginleştirdiler.

Bununla birlikte Biçimciliğin biçim kavrayışı bir dizi eleştirel sorunu da beraberinde getirdi -birçok farkları olmasına rağmen, Rus Biçimciliği ve Anglo-Amerikan Biçimciliği biçim kavrayışlarının yarattığı sorunlarda ortaklıklar. Bu eleştirel sorunlar edebî biçimin nesnel bir kategori olarak kavranması; bununla doğrudan ilişkili olarak biçimin kapalı, bütünlüklü, organik bir yapı olarak ele alınması; dolayısıyla edebî eserin içi ve dışı arasında keskin bir ayırım yapılması olarak özetlenebilir. Bu eleştirel sorunlar bir dizi felsefî sorunu da beraberinde getiriyordu: biçim/yapı-tarih karşıtlığı ve kültür-birey karşıtlığı. Bunlardan ilki, edebî eserin kendi başına tutarlı ve anlamlı bir ürün olduğu gerekçesiyle sosyo-tarihsel bağlamından yalıtılarak biçimsel/yapısal bir analize tâbi tutulmasını gerektirmenin yanı sıra, biçimi ve biçimsel dönüşümleri tarihten kopuk bir edebiyat sisteminin işlevlerine indirgiyordu. Diğer karşıtlık ilkesi, bir tezahüründe, sadece yazarı değil, okuru da biçimlerin nesnel ve sistematik devinimi karşısında edilgen bir konuma yerleştiriyordu; bir başka tezahüründe, bireyi kendisini inşa eden dil ve dilsel süreçler karşısında edilgen bir konuma yerleştiriyordu. Biçimcilik sonrasında biçimcilik karşıtı ve Biçimciliğin mirası üzerine kurulmakla birlikte Biçimciliğin ötesine geçmeyi amaçlayan okullar Biçimciliğin biçim kavrayışından doğan bu eleştirel ve felsefî sorunlarla çeşitli şekillerde baş etme yoluna gittiler. Yeni Tarihselciler ve Marksistlerin bir bölümü biçimi ve biçimsel analizi büyük ölçüde eleştiri faaliyetinin dışında bıraktılar; bu okullar için Biçimcilik ve biçimsel analiz en koyusundan bir muhafazakârlıkla özdeşleştirilir oldu. Yapısacılar, Postyapısalcılar ve bazı Marksist eleştirmenler biçimin farklı şekillerde yeniden tanımlanmasına dayanan analiz yöntemleri geliştirdiler.

Bu tezde, öncelikle, Biçimcilik sonrasına ait iki tutumdan birincisi, yani Biçimciliğin doğurduğu sorunlar karşısında yeniden içerikçi yaklaşımlara dönüşün benimsenmesi reddedilmekte; biçimlerin edebî metinlerle girdiğimiz ilişkiyi belirleyen unsurlar olduğu anlayışından hareketle, biçimsel analizin yeniden eleştirinin temel bir unsuru kılınması gerektiği savunulmaktadır. Biçimciliğin biçim anlayışının doğurduğu sorunlarla hesaplaşma yoluna giden eleştiri okullarının bu sorunların bir kısmını aştığı, bir kısmını dönüşmüş olarak devraldığı, ayrıca geliştirdikleri yeni biçim yaklaşımlarıyla

yeni biçimsel sorunlar olarak değerlendirilmeye aday birtakım eleştirel ve felsefi ilkeyi benimsedikleri görülmektedir. Bu tezde cevaplanmak istenen temel soru, nasıl bir biçim anlayışının sözü edilen sorunların üstesinden gelerek eleştiriyi sadece politik açıdan daha etkin değil, aynı zamanda yaratıcı bir özgürlük alanı kılabilceğidir. Bu doğrultuda, bu çalışmada amaçlanan, biçimci okulların eleştiri anlayışlarını ve Biçimcilik sonrası okulların biçime dair tartışmalara dâhil olma şekillerini sorunsallaştırmak; ve bu soruşturmanın sonuçlarından hareketle, yeni bir biçim anlayışına dayanan yeni bir eleştiri yaklaşımı geliştirmektir.

Bu tezde benimsenen yöntem, en temelde, disiplinlerarası bir yöntemsel çoğulluk olarak tarif edilebilir. Ele alınan eleştirmen ve eleştiri okullarına ilişkin analizler, bu okulların eleştirel kavram, ilke ve uygulamalarına dair teorik ve pratik soruşturmalar şeklinde icra edilmenin ötesinde, bu soruşturmaların bulguları daima sosyolojik, felsefi ve tarihsel yorumlarıyla birlikte değerlendirilecektir. Ayrıca, eleştirel teorilerin analizi, eleştiri pratiğinin pratik analiziyle desteklenecektir: Bir eleştirmenin ya da eleştiri okulunun ilkeleri salt kavramsal düzlemde ele alınmayacak, bu ilkeleri edebî metinlere nasıl tatbik ettikleri eleştiri yazılarından örneklerin eleştirisiyle takviye edilecektir. Farklı eleştiri yaklaşımları birbirinden yalıtılmış olarak ele alınmak yerine karşılaştırmalı bir analize tâbi tutulacaktır. Bunların yanı sıra, tezde incelenen her bir eleştirmen ve okul, mümkün olduğunca eş zamanlı olarak kavramsal ve tarihsel bir çerçeve içinde ele alınacaktır. Bu tezde benimsenen tarihselleştirme yöntemi, Walter Benjamin'in (2001, s.42-43) "tarihin havını geriye doğru taramak" anlayışıyla özdeşleştirilebilir. Fustels de Coulange'a göre tarihçi bir dönemi incelerken, sonraki tarihsel gelişmeler hakkında bildiklerini paranteze almalı, o dönemi kendi koşulları içinde değerlendirmelidir. Benjamin'e göreyse tarihin sonraki akışı tam da bu tarihsel incelemenin eleştirel kavramlarını barındırmaktadır, dolayısıyla inceleme konusu olan dönem bugünün perspektifinden ele alınmalıdır. Bu tezde yirminci yüzyılın eleştiri yaklaşımları ele alınırken müsamahakâr bir unutkanlık yerine etkin bir geri-bakış yöntemi benimsenecek, hiçbir eleştiri yaklaşımı eleştiri tarihinin sonunda yer alıyormuş gibi sonrakilerden yalıtılmış biçimde incelenmeyecektir. Bu yolla eleştirinin eleştirisi canlı bir tartışma şeklinde icra edilebilecektir.

“Rus Biçimciliği, Edebiyatın Bilimi ve Evrimi” başlıklı bölümde öncelikle Rus Biçimciliği’nin dilbilimsel zeminini teşkil eden Saussurecü dilbilim ele alınacaktır. Saussurecü dilbilim sadece Rus Biçimciliği’nin değil, Yapısalcılık başta olmak üzere yirminci yüzyıl edebiyat teorisinin anlaşılması için anahtar niteliğindedir; dolayısıyla onun dilbilimsel önermesi bir yandan modernizm bağlamına yerleştirilirken bir yandan da ontolojik içerimleri açısından yorumlanacaktır. Bölümün temel izleği Rus Biçimciliği’nin nesnel bir edebiyat teorisi inşa etme sürecine koşut bir tarihsel anlatı olarak tarif edilebilir; Rus Biçimciliği’nin on dokuzuncu yüzyılda sosyal bilimlerin hemen hemen tüm dallarında görülen pozitif bilim olma idealini nasıl edebiyat teorisine taşıdığının ortaya konması açısından bu eleştiri okulunun tarihsel bağlamının oluşturulması önem arz etmektedir. Bu yolla Rus Biçimciliği’nin modernist sanata nasıl teorik zemin sağladığının ortaya konmasının yanı sıra Rus Biçimciliği’nin on dokuzuncu yüzyılda kemale erdiğini söyleyebileceğimiz modernliğin temel ilkeleri olan nesnellik, yenilik, evrim gibi kavramları nasıl kendi eleştirel ilkeleri hâline getirdiğinin gösterilmesi, bu okulun tarihsel işlevinin ve felsefi konumunun irdelenmesi açısından önemlidir. Buna paralel olarak Rus Biçimciliği’nin Bergson ve Husserl’in fenomolojisiyle olduğu kadar Comte’un pozitivizmiyle olan bağları ele alınacak ve bu bağların bu okulun yabancılaştırma, yalıtılmış vaziyette biçimsel olguların kendisine yönelme, biçimsel analizde tarihselliğin reddedilmesi ve edebiyatın evrimi gibi temel kavramlarının ve yöntemsel ilkelerinin oluşumundaki etkileri gözler önüne serilmeye çalışılacaktır.

“Yeni Eleştiri, Neo-klasisizm ve Düzen İdeali” başlıklı bölümde öncelikle Anglo-Amerikan edebiyat teorisindeki biçimci eğilimlerin yüz yıla yakın bir sürece yayılan ve Yeni Eleştiri okulunda zirvesine ulaşan evrimi, bu okulun öncellerinin eleştirel teorilerinde gösterilecektir. Bu tarihsel izlek, Anglo-Amerikan Biçimciliği olarak tanımlayabileceğimiz Yeni Eleştiri’nin sosyo-kültürel, tarihsel ve dilbilimsel zemininin ortaya çıkarılması açısından elzemdir. Bu doğrultuda, Mathew Arnold’ın edebiyatı yalnızca edebiyat olarak görmesini sağlayan klasisizmi, uygarlıkla eşanlı hâle getirdiği kültür kavrayışının evrenselciliği, edebiyata dinsel bir kurtarıcılık görevi yüklemesi ve eleştiriye profesyonelleştirme arzusu Anglo-Amerikan eleştiri geleneğindeki biçimsel eğilimlerin nüvesi olarak ele alınacak, bölüm boyunca bu

görüşlerin mirasının izi sürülecektir. T. S. Eliot'ın eleştiri teorisi, nesnelliği temel bir eleştirel ilke olarak benimsemesi ve sanatsal üretimi gayri-şahsî, teknik bir iş olarak kavramsallaştırması, dahası Bergsoncu sezgicilikle klasisizmin özgün bir alaşımını meydana getirmesiyle Anglo-Amerikan eleştiri geleneğini şekillendirmekte ne derece etkili olduğu açısından ele alınacaktır; bunun yanı sıra, Yeni Eleştiri'nin eleştirel ufkunun temel belirleyicilerinden olmaları dolayısıyla, Eliot'ın gelenek kavrayışı ve İngiliz şiirinin tersine evrimi üzerine inşa edilen tarih anlayışı üzerinde önemle durulacaktır. F. R. Leavis ve çevresinin görüşleri özellikle Anglo-Amerikan dünyasındaki Hümanist damarla biçimci eğilimlerin şaşırtıcı bağıni ortaya koyması açısından önemlidir; bu bölümde Leavis'in Eliot'la ve Yeni Eleştirmenlerle paylaştığı “organik toplum” idealinin kısır bir nostaljik tarih görüşü olduğunun ortaya konması, Anglo-Amerikan dünyasında sürekli nükseden kalıtımsal bir sorunun teşhis edilmesi olarak okunabilir. I. A. Richards'ın görüşleri Yeni Eleştiri'yi en fazla şekillendiren görüşler olarak detaylı bir analize tâbi tutulacaktır. Richards'ın edebiyata pozitivizm nezdinde meşruiyet kazandırma çabası olarak tanımlayabileceğimiz psiko-semiyotik anlam teorisinin yücelttiği anlambilimsel berraklık ve mutlak ahenk ideali, psikolojizminden sıyrılmış vaziyette de olsa, Yeni Eleştiri'ye aktarıldığı ve Yeni Eleştiri'nin kavramsal altyapısını oluşturduğu için, bu bölümün omurgasını teşkil ettiğini söylemek yanlış olmaz. Bölümün ikinci kısmında, Yeni Eleştirmenler'in bilimsel bir edebiyat teorisi tesis etme çabaları, 1950'lere geldiğinde tüm Amerikan eğitim kurumlarında yerleşik hâle gelmeleriyle sonuçlanan kurumsallaşma ve profesyonelleşme yönündeki atılımları ve pozitivist kültüre ve onun uzantısı olarak gördükleri tarihselci eleştiri okullarına karşı verdikleri mücadele tarihsel bir anlatının paralel izlekleri olarak ele alınacaktır. Yeni Eleştiri'nin biçimci teorik ilkeleri ve eleştiri pratiği, bu bölümde detaylı bir biçimde sorunsallaştırılacak ve özellikle biçim kavrayışlarının yarattığı sorunlar kapsamlı bir analizle ortaya konacaktır. Bunun yanı sıra, Rus Biçimcileri'nin tersine kendilerini pozitivizmin karşısında konumlandıran Yeni Eleştirmenlerin pozitivizmin sosyal bilimlere biçtiği idealleri benimsemesi ve bu ideallerin yöntemsel tezahürü olan biçimci bir edebiyat teorisi tesis etmesindeki ironi bölümün ana temalarından biri olarak ön plana yerleştirilecektir; bu ironinin Biçimciliğin modernist bir çağın ortak eğilimi olarak ortaya konmasına hizmet etmesi umulmaktadır.

“Biçimcilik Sonrası Eleştiri ve Dilsel İdealizm” bölümünde, biçimci eleştiri okullarının biçim kavrayışlarının doğurduğu eleştirel ve felsefî sorunların Biçimcilik sonrası eleştiri tarafından nasıl ele alındığı ve bu hesaplaşmanın sonuçları analiz edilecektir; bu analizle ortaya konulması amaçlanan, eleştirinin biçim anlayışında hâlen birtakım tıkalı damarlar olduğudur. “Sonuç: Bağlamlararası Bir Eleştiriye Doğru” bölümündeysen bu tıkanıklıkların giderilmesine imkân tanıyan bir biçim anlayışı geliştirilmeye çalışılacaktır. Biçim tarih boyunca edebiyat teorisinde kriz üreten bir kavram olmuştur; bu krizin ilk ayağının biçim-içerik karşıtlığı olduğunu söylemek isabetsiz olmaz. Aslında hem Rus Biçimcileri hem Yeni Eleştirmenler hem de Biçimciliğin en yakın mirasçısı Yapısalcılar biçim içerik ayrımını ortadan kaldıran kavramlar geliştirme eğiliminde olmuşlardır: Yapı kavramı tam da bu çabanın ürünüdür. Bununla birlikte biçimciler ve içerikçiler arasındaki mücadele bugün de sürmektedir ve kalıcı olacağı benzetilmektedir. Önceden, sözü edilen eleştiri okullarıyla Marksistler ve tarihselciler arasında yaşanan bu tartışma, bugün de biçimsel analizin yeniden eleştirinin merkezinde yer alması gerektiğini savunan, kimilerinin Yeni Biçimciler adını verdiği bazı teorisyenlerle Yeni Tarihselciler arasında sürmektedir. Biçimciler ve içerikçiler arasındaki tartışmanın önünde sonunda mimesis-yaratım karşıtlığına ilişkin tartışmayla birleştiği görülmektedir. Biçimcilik sonrasında bu tartışmaya en beklenmedik yaklaşımı Fredric Jameson ve Terry Eagleton gibi Yeni Sol’un temsilcileri getirmiştir: Bu eleştirmenlerin, Georg Lukács’ı takip ederek, biçimi de mimetik bir unsur olarak okumalarıyla tartışmanın esasını tersyüz ettiklerini söylemek isabetsiz olmaz. Bu bölümde, bu Marksist eleştirmenler tarafından içerik yerine biçimin toplumun sosyo-ekonomik -ancak özellikle de ekonomik- yapısının aynası olarak görülme eğiliminin, biçim kavrayışına oldukça verimli katkıları olduğunu teslim etmekle birlikte, içerikçilerin sanatı mimesise indirgeyen kısıtlayıcı yaklaşımının krizlerinin biçim kavramına aktarılmasıyla sonuçlandığı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Şüphesiz, Biçimciliğin en temel sorunu biçimin nesnel bir kategori olarak tasavvur edilmesi idi. Biçimcilerin bilimsel bir edebiyat teorisi kurma eğilimleri tam da bu düşünce üzerine kuruluydu: Biçim nesnel analize tâbi tutulabilecek somut bir olguydu. Yeni Eleştirmenler’in bu nesnel biçim düşüncesini taşıdıkları nihaî nokta tarih-üstü bir yapı düşüncesi idi. Bu “ironi” ve “ahenk” gibi kavramların on altıncı yüzyılın

metafiziksel şiirinde ve modernist Kaçaklar Grubu'nun şiirinde aynı işlevleri üstlenebildiği, tarihin etkilerinden muaf bir biçim anlayışıydı. Rus Biçimcileri ise biçimlerin dönüşümünü ve istikrarını aynı anda temin eden bir edebî evrim anlayışı geliştirmişlerdi. Fakat bu anlayışta da biçimlerin tarihsel devinimi, edebiyat-dışı olarak görülen toplumsal devinimden büyük ölçüde bağımsız gerçekleşiyordu. Biçimin toplumsal olanla ilişkisini değerlendirmeye almak nesnellik idealinden uzaklaşma sayılacağı için Rus Biçimcileri bundan bütünüyle uzak dururken, Yeni Eleştirmenler için bu ancak tarih-dışı biçim anlayışlarının izin verdiği ölçüde ve yön verdiği doğrultuda gerçekleştirilebilirdi. Bu tavır eleştirmeni bir bilim insanına çevirirken, yorumu tamamen ortadan kaldırmıyorsa da yorumun alanını ve etkinliğini önemli ölçüde sınırlandırıyordu. Yapısalcılık Rus Biçimciliği'nden bilimsel bir edebiyat teorisi olma idealiyle birlikte nesnel analize yatkın yapı anlayışını devraldı ve soruşturmanın hedefini büyüttü, fenomenolojininkiyle birleştirdi: İnsanlığın kadim zihinsel yapılarına ulaşmak. Nesnellik idealinden vazgeçmeden üstelik. Zira bu yapılar kâh Batı-dışı “ilkel” toplumların mitlerinde kâh edebiyat metinlerinde mantıksal biçimler ve evrensel bir gramer suretinde kendini gösteriyordu ve yapısal analize direnmiyordu. Roland Barthes yapısal analizi burjuva toplumunun ideolojik eleştirisiyle birleştirerek Yapısalcı nesnelciliğin yorum karşıtlığını bertaraf etmeyi başarmışsa da, Yapısal analizin temel koşulu kapalı, bütünlüklü, organik bir yapı tasavvuruydu. Nesnel biçim düşüncesi bu kapalılık düşüncesiyle hemen hemen özdeşti.

Bu da bizi Biçimciliğin biçim kavrayışının barındırdığı bir başka soruna getirmektedir. Nesnel analize tâbi bir biçimin tamamlanmamış olarak tasavvur edilmesi mümkün değildi. Biçimin unsurları ve işlevlerinin daima bütünlük yönelimli olarak ele alınması nesnel biçim kavrayışının bir uzantısıydı. Biçimciliğe karşıt veya Biçimciliğin ötesine geçmek isteyen eleştiri okullarının kapalı biçim anlayışına karşı “açık” biçimleri veya “açık” bir biçim tasavvurunu öne çıkarması eleştirinin yirminci yüzyılda kapalılık-açıklık ayrımı üzerinde şekillenmesiyle sonuçlanmıştır. Jameson ve Eagleton gibi Marksistlerin eleştiri faaliyetinde açıklık düşüncesinin benimsenmesi eklektik bir yorum anlayışına imkân tanımış, psikanaliz ve politik analizin iç içe geçtiği bir eleştiri doğurmuştur. Bununla birlikte açıklık, bu eleştirmenlerin yazılarında, asla biçimin nihâi olarak altyapı ve üstyapının ekonomik ilişkilerinin görünümlerinden biri olarak ele

alınamayacak derecede ele avuca sığmaz bir olgu olarak tanımlanmasına yol açmaz. Bu tarz bir eleştirinin elinde, bir edebiyat eserinin tarihsel bağlamının ekonomik yapısı nesnelleştirilebildiği ölçüde edebî biçimlerin de yarı-nesnel bir statü kazanmalarını beklemenin gayri-tabii olmayacağı söylenebilir. Postyapısalcılığın birçok tezahüründeysen açıklık, Biçimcilerin ve Yapısalcıların teorisinde kapalılık ne derece biçimin özsel niteliği olarak görülüyorsa, o derece biçimin zorunlu biçimi olarak kavranmaktadır. Tüm metinler bu zorunlu açıklık nedeniyle sadece anlambilimsel olarak değil, biçimsel olarak da “karar verilemezlikle” tanımlanırlar. Bir başka ifadeyle, Marksistler için “karar verilebilirliğin” dayanağı olan ekonomi-politiğin kendisi Postyapısalcılar için “karar verilemezliğin” tezahür ettiği metinsel yüzeylerden sadece biridir. Öyleyse, Biçimcilik sonrasının ikilemi, Marksistler için eleştiri tarafından “kapatılan” metinlerin açıklığı ile postyapısalcılar tarafından özsel bir niteliğe çevrilen açıklık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu, eleştirinin hâlâ kapalılık-açıklık ekseninde yol aldığını göstermektedir.

Biçimci okullar tarafından biçimlerin nesnel, kapalı ve bütünlük sahibi olgular olarak tanımlanması doğal olarak beraberinde metnin içi ve dışı arasında keskin bir ayrım yapılmasını da getiriyordu. Açıklık düşüncesi Postyapısalcılıkta metnin içsel bağlamıyla dışsal bağlamı arasındaki ayrımın bütünüyle ortadan kalkmasına yol açarken, Marksistler ve Yeni Tarihseleler tarafından dışsal (tarihsel) bağlamın içsel bağlam üzerindeki etkinliğinin kanıtlanmasının bir unsuruna dönüşmüştür. Öyleyse ister içsel ve dışsal olarak birbirinden net olarak yalıtılmış, ister mutlak belirleyiciliğiyle tarihsel, ister sınırsız ve sonsuz kuşatıcılığıyla metinsel olarak tasavvur edilsin, bağlam(lar) eleştirinin temel meselelerinden biri olmaya devam etmekte, nitelikleri yorumun niteliklerini belirlemektedir.

Saussurcû dilbilimde eşsüremlî çalışmanın artsüremlî araştırmaya göre öncelikli kılınmasının edebiyat teorisinde çok çeşitli tezahürleri oldu. Buna göre eşsüremlî bir yapı (edebî metin, edebî tür, edebiyat sistemi, dil) tarihin her anında tam bir oluşum olarak tasavvur edildiği için, tarihsel analiz ancak tam yapıların tarihin farklı anlarındaki fotoğraflarına bakmaya denkti: Analist daima eşsüremlî bir oluşumla, tamamlanmış bir yapıyla meşgul olmuş oluyordu. Yapı-tarih karşıtlığı, Biçimcilik ve Yapısalcılığın temelinde yer alan bir diğer filozofun görüşlerine de şekil veriyordu: Husserl empirik,

öznel ve tarihsel olanı bir kutba; ideal, nesnel ve yapısal olanı diğer kutba yerleştiriyordu. Bir başka deyişle değişime tabî olan ve değişmez olanı keskin bir biçimde ayırıyordu: Bu yüzden tarih ve psikoloji, felsefenin düşmanıydı. Yapı-tarih karşıtlığının ilk nüvelerinin bu görüşlerde bulunduğunu biliyoruz; fakat yirminci yüzyılda sosyal bilimlerin hemen hemen her alanına bu nüvelerin saçıldığını görmek, bu karşıtlığın bugün de eleştiri açısından ele alınmaya değer bir mesele olup olmadığını araştırmayı gerekli kılmaktadır. Örneğin, Yeni Tarihsevcilerin tarihe tekrar anlamlandırma gücünün teslim edilmesinden yana oldukları açık gözükmemektedir de, Saussurecû dil tasavvurunun yıkıntıları üzerine inşa edilen Postyapısalcılık tarafından tarihselliğin metinsellik olarak veya metinsel olan üzerinden anlaşılıyor olmasının yapı-tarih karşıtlığının bir tezahürü olup olmadığını soruşturmak, bu tez açısından, verimli gözükmemektedir.

Kaynaklarından birini yine Saussurecû dilbilim olarak tayin edebileceğimiz, biçim kavrayışına ilişkin bir diğer sorun, kültür-birey karşıtlığıdır. Tarihin her anında tamamlanmış olarak karşımıza çıkan ve sosyal bir olgu olan dil, bireysel dil kullanımının koşullarını belirliyordu. Dil bireyi yalnızca öncelemiyor, ona kendi yapı taşlarını sunuyor, onu inşa ediyordu. Rus Biçimciliği'nde bu ilkenin izleri öznel estetik deneyime ait olduğu sanılan biçimin algılanması, algının körelmesi gibi kavramları kolektif deneyimin nesnel biçimde analiz edilebilen unsurlarına çevirmesinde; edebî uzlaşımların belirleyiciliğine yaptığı vurguda görülebilir. Yapısalcılık da eserin birey-üstü yapıların (tür, kültür, dil) ürünü olduğunu onaylıyordu; yazarın ölümünün ilânı edebî eserin bilinçdışı, toplumsal yapıların ürünü olduğunun açıklanmasına yönelikti. Hümanizmin ve Descartes'ın bütünlüklü öznesi gitmiş, kapalı, bütünlüklü, öğelerinin iç ilişkilerine bütünüyle hâkim yapılar tüm anlam üretimini üzerlerine almıştı. Bu bölümde cevabı araştırılacak sorulardan biri, "yazarın ölümü"ne denk düşen anti-hümanist kültür tasavvurunun, ileri sürüldüğü gibi "okurun doğumu" (Barthes, 1967, s.148) anlamına gelip gelmediğidir. Bu soruşturma, bu tezin başka sorularıyla da yakından ilişkilidir: Postyapısalcılık, birey-üstü bilinç-dışı yapıların karmaşık toplamı olan kültürün eşanlamlısı hâline gelen bu dil tasavvuruyla birlikte Yapısalcılık'tan kültür-birey karşıtlığını da devralmış mıdır? Kısacası, dil, tüm aşkın gösterenleri reddeden Postyapısalcılığın aşkın göstereni mi olmuştur? Saussurecû geometrinin bir terimi olarak metinsel uzay, biçimlerarası bir

yüzey olarak okunabilir mi? Bir başka deyişle metinsellik, kapalılığı, kapsamı sonsuz ölçüde genişletilerek gizlenmiş biçimci bir kurgu mudur?

“Sonuç: Bağlamlararası Bir Eleştiriye Doğru” bölümünde biçime ilişkin bu soruların cevapları araştırılacak, ardından, sözü edilen biçimsel tıkanıklıkların bir kısmına çözüm getirebileceği öngörüsüyle, biçime “bağlamlararası” bir yaklaşım geliştirilecektir. Bağlamlararası bir eleştiri biçimlerin bağlamlar arasındaki işlevsel dönüşümlerini araştırarak biçimi nesnel bir kategori olmaktan çıkaran; yapı-tarih karşıtlığına dayanmayışıyla biçimi tarihselleştiren; buna bağlı olarak, yorumsal çoğulluğa zemin hazırlayan; özne-kültür karşıtlığına dayanmayışıyla eleştirmen/okuru fail kılan bir eleştiri yaklaşımıdır.

2. RUS BİÇİMCİLİĞİ, EDEBİYATIN BİLİMİ VE EVRİMİ

2.1 Rus Biçimciliği'nin Sosyo-Kültürel, Tarihsel ve Dilbilimsel Zemini: Ferdinand de Saussure ve Yeni Bir Dil Anlayışı

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan entelektüel hayatında yaşanan felsefî dönüşümü, Carl E. Schorske (1981, s.xxiv) “insanlığa tasallut eden hastalıkların araştırılması ve anlaşılmasında toplumsal ve sosyolojiktan ferdî ve psikolojik alana geçiş” olarak tanımlar. Ellilerden sonra gerçekleşen Marx’tan Freud’a geçişin bu ifadede öne sürüldüğü derecede keskin olup olmadığı bir yana, on dokuzuncu yüzyıl biterken kültürel yaşamın tüm mecralarında gerçekleşen Oedipal başkaldırının Avrupa’da yarattığı dönüşüm, Rusya’da Bolşevik Devrimi henüz yaşanmaktayken, Marksizmin Freudcu ve Saussurecî bir türünü meydana getirmişti. Bu anlayışta, Marksizmle uyum içinde, toplumsal bir kategori hâline gelen Freud’un bilinçdışının gücü karşısında bilincin etkinliği, Saussure’ün dilbiliminde namevcut olan, bireyin dilde değişiklik meydana getirebilme kapasitesi ölçüsünde küçülüyor, tam olarak sıfırlanıyordu. Biçimcilik ve Yapısalcılığın temel eksenlerinden birini, bireyi tüm anlamların kaynağı kılan hümanizmin yerine, anlamların esas yaratıcısı olarak, toplumu inşa eden dili işaret eden anti-hümanizmi getiren bu anlayış teşkil etmektedir. Biçimcilikte ve Yapısalcılıkta tersine çevrilen diğer bir anlayış, olguları açıklamak için, onları meydana getiren ve kuşatan dışsal şartlar yerine, olguların içsel düzenine odaklanmaktır. Bu hamleyle birlikte, “tarih yüzyılı” on dokuzuncu yüzyılın dünyayı anlamlandırma modeli, tarihsel model terkedilerek, olguların yapısal kanunlarını çalışmak için ideal örneği sunan dilbilim modeli benimsenmiş oluyordu. Üstelik bu statüyle beraber dilbilime ve dilbilimi model alan tüm yapısalcı çalışmalara tarihin bilimsellik ideali de devrediliyordu. Baktığı her yerde nedenler ve sonuçların düz bir gelişim çizgisi üzerinde birbirine açılımını gören tarihe karşılık bu yeni model, ele aldığı her olguda tespit ve tasvir edilmeyi bekleyen bir düzen keşfediyordu.

Aydınlanmanın yanılsamacı, iyimser coşkusundan kurtulmak, Walter Benjamin’in (2002, s.18) “uyanılması gereken düş” dediği on dokuzuncu yüzyılı geride bırakabilmek için, diğer uca, nihilizme yönelmek; ereksel tarih anlayışından sıyrılmak için tarih-dışılığa savrulmak; bütünlüklü özne tasavvurunu yerle bir etmek için bilinç

kavramından bütünüyle vazgeçme noktasına varmak, modernliği tamir etmenin yolunu onun kavramlarını tam zıtlarıyla değiştirmekte gören modernistlerin tipik radikalizmiyle uyumlu bir tavidir. Nitekim Biçimciliğin ilk evresi modernist sanata teorik destek sağlayan provokatif savların ortaya atıldığı yıkıcı bir devrim niteliğindedir. Fütüristlerin, Kübistlerin, James Joyce ve Gertrude Stein’in, Igor Stravinsky’nin kuramsal meseleleri Biçimcilerinkilerle aynıdır: nesnenin doğal düzenini bozma ve parçaları başka bir düzen oluşturmak üzere yeniden bir araya getirme (Broekman, 1974, s.26). Yapısalcıların modernizmin daha ileri bir aşamasının temsilcileri Michel Butor, Pierre Boulez ve Piet Mondrian’ın eserlerinde “yapısalcı faaliyetin” ilkelerini buluyorlardı: birimlere ayırma ve birimlerin ilişkiselliğine dayanan yapılar inşa etme (Barthes, 1963, s.215). Saussure’ün disiplinlerüstü modelinden kaynaklanan “bütünlüklü nesnenin varsayılan özü yerine parçalarının ilişkisine odaklanma” ilkesinin modernist sanat akımları ve eleştiri kuramlarına ortak bir zemin sağladığı göz önünde bulundurulduğunda, Saussure’ün dilbiliminin yarım yüzyılı aşkın süren bir çağın neredeyse tüm entelektüel yükünü sırtlandığını söylemek isabetsiz olmaz.

Modernizmin temel meselesi -gerçekliğin algılanma ve temsil edilme biçimi- Saussure için de hareket noktasıdır. Çoğunlukla epistemolojik olarak nitelenen bu problemin, epistemolojik-ontolojik ayrımının zayıflığını ortaya çıkaran ontolojik ikizinin yapısalcı dilbilimi er ya da geç köşeye sıkıştırması kaçınılmazdır. Bilgiye ilişkin her sorun, aynı zamanda bilince ilişkin eşdeğer bir sorundur. Bilince dair sorgulamadan varoluşsal sorgulamaya katedilecek mesafe de oldukça kısadır. Dolayısıyla modernizmin ve Saussure’ün epistemolojik önermesi, tüm epistemolojik önermeler gibi, aynı zamanda ontolojik bir önermedir. Bunun en baştan belirtilmesi, Postyapısalcılık bu istenmeyen ikizi bulup ortaya çıkarmadan çok önce, onun bir sayfanın ikinci yüzü gibi, aynı bünyede, bir kriz olarak, daha en baştan yapısalcı dilbilimde mevcut olduğunu vurgulamak içindir.

Saussure’ün önermesi dile dair o güne kadar geçerli olan mimetik ve anlatımsal işlev anlayışının reddiyle başlıyordu: Dil ne şeyleri adlandırmanın ne de düşüncüyü ifade etmenin saydam bir aracıdır. Dil bir gösterge sistemiydi ve gösterge ile değindiği nesne arasında birebir örtüşme, dolaysız bir temsil ilişkisi yoktu. Dilin bir nomenklatür kabul edildiği geleneksel dil anlayışında olduğu gibi gösterge kendisinden önce varolan bir

nesneyle sonradan eşleştirilen “doğal” bir simge değildi. Saussure’ün göstergesi “bir nesneyle bir adı değil,” gösterilen ve gösteren adını verdiği “bir kavramla bir işitimi imgesini” birleştiriyordu (Saussure, 2001, s.107). Gösterenle gösterilen arasındaki ilişki nedensizdi: ağaç kavramının “ağaç” göstereniyle arasında doğal bir bağ yoktu. Bu kavram pekâlâ “yaprak” veya “duvar” sözcüğüyle de karşılanabilirdi; nitekim aynı gösterilenin başka dillerde başka gösterenlerle birleşmesi bunun açık bir kanıtıydı. Kavramları işitimi imgeleriyle bir araya getiren yalnızca -dilini yapısal gerekliliklerine uygun olarak şekillenen- toplumsal uzlaşımlardı. Düşünce ve ses bir kağıdın ön ve arka yüzü gibi ayrılmaz şekilde birbirine bağlıydı: “Kağıdın ön yüzünü kestiniz mi, ister istemez arka yüzünü de kesmiş” olurdunuz (Saussure, 2001, s.166). Bu yaklaşımının bir sonucu, düşüncenin, sestenden önce, dolayısıyla ikisinin birleşimi olan göstergeden ve bir gösterge sistemi olan dilden önce varolan bir öz (*essence*) olmadığı anlayışını dilbilime getirmesiydi. Dil düşünceyi tercüme vasıtası değil, düşüncenin içinde doğduğu yapıydı. [Dilini düşünceyi aktaran pasif bir araç olarak görüldüğü anlayışların yerine dilini belirleyiciliğini ve inşa ediciliğini vurgulayan böylesi bir anlayış modernliğin mutlak gerçeklik anlayışına da indirilmiş bir darbeydi: gerçeklik -nesneler dünyası-, homojen ve değişmez bir öznenin çözümleyip üzerinde kontrol kurabileceği değişmez ve mutlak bir kategori olmaktan bu anlayışla birlikte çıkıyor, dil içerisinde sürekli olarak yeniden inşa edilen bir kategori hâline geliyordu.] Göstergenin bölünmezliğini kabul etmenin bir diğer sonucu ise dilini tüm varoluş için öz veya kaynak (*origin*) teşkil ettiği düşüncesine zemin hazırlamasıydı. Zira Saussure’e (2001, s.166) göre ses ve düşüncenin birleşimi bir töz değil, bir biçim meydana getiriyordu. “Ağaç” göstereni zihinde salt akustik bir biçimden; onun tekabül ettiği ağaç gösterileni de zihinde salt kavramsal bir biçimden ibaretti. Dolayısıyla gösterge yarı psikolojik yarı sesbilimsel bir mahiyete sahipti; gösteren gösterilenle yalnızca dilsel düzeyde ilişkiye giriyor (Kula, 2012, s.144), gerçeklik düzlemindeki kökü, dalları, yaprakları olan varlıkla temas etmiyordu.

Gerçek nesneyi hesaba katmayan bu gösterge anlayışının temelini attığı, özerk bir yapı olarak dil tasavvuru, gerçek manasını anlamlamanın (*signification*) göstergeler arası ilişkilerle ilgili olduğu ilkesinde buluyordu. Bir başka ifadeyle, anlamlama dil-dışı değil, dil-içi bir mefhumdu (Holdcroft, 1991, s.66): her gösterge anlamını sistem içindeki başka göstergelerle girdiği ilişkide ediniyordu. Bu ilişkiler ağı bir farklılıklar ve

karşıtlıklar düzeni oluşturunuyordu. Göstergenin nedensizliği ilkesine bağlı olarak her gösterge diğerlerinden farkıyla tanımlanıyordu. Trafik ışıklarının oluşturduğu gösterge sisteminde kırmızı, sarı ve yeşilin, anlamlarını durmak, hazırlanmak ve geçmek eylemleriyle aralarında olan doğal bağlardan değil, sistem içinde edindikleri değerlerden almaları gibi dilin göstergeleri de anlamlarını ögesi oldukları dil sistemi içinde yükledikleri değerlere borçluydular. Geçmek pekâlâ mavi veya mor renkle de temsil edilebileceğine göre, yeşil bu yapı içinde sadece kırmızı ve sarı olmayışıyla tanımlanıyordu. “Kedi” ve “keçi” gösterilenlerini teşkil edenin onları birbirinden ayıran kavramsal fark olması gibi, “kedi” ve “keçi” gösterenlerinin tanımlayıcı unsuru da onları birbirinden ayıran ses (*phonic*) farkından ibaretti. Bundan dolayı “bir göstergedeki kavram ya da ses özdeği onu çevreleyen göstergelerin kavram ya da ses özdeğinden daha az önem” arz ediyordu (Saussure, 2001, s.174). Zira anlamı taşıyan göstergeler arasındaki farklardı (Saussure, 2001, s.172). Farktan söz edildiğinde genellikle öğelerin kendilerinde mevcut olan pozitif değerler, yani onları tanımladığı varsayılan özleri arasındaki ayrım ima edilir; Saussure’e göre dilde pozitif değerler olmaksızın yalnızca farklar vardı. Dolayısıyla ne kavramlar ne de sesler dilden önce, yani dil sisteminin dışında özerk, anlamlı bir mevcudiyete sahiptiler. Göstergelere hayat bağışlayan ancak, dil sisteminden kaynaklanan kavramsal ve sessel farklılıklar, yani diğer göstergelerle kurdukları negatif bağıntılardı: “bu öğelerin en şaşmaz özelliği öbürleri ne değilse o” olmaktı (Saussure, 2001, s.171).

Kartezyen düşünce yalnızca dünyayı algılamakta olan bilince değil algıladığı nesneye de bütünlüklü bir öz isnat ediyordu. Dilbilim de, Saussure’e kadar, öncelikle ve büyük ölçüde tarihsel bir bilim dalı olarak, anlamı kendinde mevcut bir sözcük anlayışını benimsemişti. Özellikle etimoloji kelimenin doğuş anındaki “esas” anlamını araştırma konusu kılarak ona bağımsız bir mevcudiyet atfediyordu. Saussurecü dilbilim sözcükleri bağıntısal birer değer olarak ele almakla geleneksel dilbilimi olduğu kadar Kartezyen algı anlayışını da sarsıyordu. Algılanan nesnenin özerkliğinin reddinin onu algılayan öznenin bağımsız bütünlüğünü, dolayısıyla özne-nesne ayrımının ta kendisini nasıl alaşağı ettiğine daha sonra değinilecektir. Şimdilik şu kadarını belirtmek yeterli olacaktır: Saussurecü dilbilim yirminci yüzyıla, hümanizmin unutturduğu, kendiliğin öteki olmakla tanımlandığı bir felsefeyi aşıyordu: kimlik eşittir ötekilik.

Dahası ögeler arasındaki ilişkiler kopuk bir düzlemde gerçekleşmiyordu: ögeleri mümkün kılan yapı sistematik biçimde bu ilişkileri de zorunlu kılıyor, düzenliyor, kuşatıyordu. Dolayısıyla göstergeler yalnızca bağıntısal birer değer değil, aynı zamanda yapısal birer işlevdiler. Birimler yalnızca yapı içindeki işlevleriyle anlam kazanıyor, yapıysa birimlerin birbirlerine göre konumlanması sayesinde vücut buluyordu. Ogden ve Richards'ın dilbiliminde gösterge kavramı her zaman simgeden nesneye doğru bir hareketi imlerken, Saussure'ün dilbiliminde hareketin göstergeden göstergeye doğru oluşu

göstergeler dizgesinin iç bağlamını ve anlaşılabilirliğini, özerkliğini olumlamaya yönelir. İlki nasıl sonul çalışma alanı olarak anlambilimi amaçlıyorsa, ikincisi de sonul gerçekleşmesi olarak ileriye, 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 (...) (Jameson, 2002, s.36-37).

Öyleyse bir başka hareket düzleminden söz edilebilir: gösterge işlevsel bir birimi olduğu sistemi, sistem göstergeyi işaret etmekteydi. Dil hem anlamın kaynağı hem de nihayetinde onun yöneldiği mecraydı: söyleyen de söylenen de aslında dilden başkası değildi. Göstergeselliğin bu döngüsel hareketi önce Biçimciliğin edebiyat eserini kendisinin dışındaki hiç bir gerçekliğe gönderme yapmayan özerk bir yapı olarak ele almasında, sonra da Yapısalcılığın birimlerarası ilişkilere dayalı yapı çözümlemelerinde metodolojik bir ilkeye dönüşecekti. Bu anlayış, bir bakıma, Saussure'ün dilbiliminde birimlere isnat edilmeyen öz ya da pozitif değerlerin bütünüyle yapıda toplanması anlamına geliyordu. Nitekim Saussure göstergenin nedensizlik ilkesine bağlı olarak dile hem değişkenlik hem de değişmezlik atfederken şöyle diyordu: “Gösterge dilsel bir toplulukta yerleşti mi, onda herhangi bir değişiklik yapmak bireyin elinde değildir” (Saussure, 2001, s.111); “Yalnız birey mi? Toplum da bir tek sözcük üstünde bile egemenliğini yürütemez; dil nasılsa, [gösterge] ona öylece bağımlı kalır” (Saussure, 2001, s.114).

Saussure'ün dilbilim çalışmalarının metodolojik temelini eşsüremlili (*synchronique*) ve artsüremlili (*diachronique*) dilbilim arasında; dil (*langue*) ve söz (*parole*) arasında; ve dizimsel (*associatif*) ve çağrışımsal (*syntagmatique*) bağıntılar

arasında yaptığı ayrımlar oluşturmaktaydı. Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri*’nde birinci ayrımı açıklamak için sunulan şema birbirini dik kesen iki eksen içeriyordu: *süremdeş olgular eksenini* bir dil içinde “aynı anda bir arada bulunan olguların bağıntılarına,” *ardışık olgular eksenini* bir dilin olgularının tarihsel değişimlerine ilişkin (Saussure, 2001, s.125): “Eşsürem bir dil durumunu, artsürem ise bir evrim aşamasını” belirtmekteydi (Saussure, 2001, s.127). Saussure bir yandan iki metodun da önemini teslim ediyordu, çünkü bunlar sadece konuları değil, yöntemleri ve ilkeleri de birbirinden tamamen farklı iki ayrı bilim dalıydı. Bir yandan da artsüremliliğin dilbilimin olsa olsa eşsüremliliğin anlaşılmasında yardımcı bir rol üstlenebileceğini ileri sürüyordu:

Çünkü konuşan topluluk için gözle görülür tek gerçeklik odur [eşsüremlilik]. Dilbilimci için de durum aynıdır. Artsüremliliğin bakış açısını benimseyen dilbilimci dilin kendisini değil, onu değiştiren olaylar dizisini görür. Belli bir durumun nasıl oluştuğunu [*genesis*] bilmek denli önemli bir şey bulunmadığı sık sık söylenir; bir bakıma doğrudur bu: Söz konusu durumu yaratan koşullar onun gerçek öz niteliğini aydınlatarak birtakım yanılsamalara düşmemizi önler. Ama bu da, artsüremliğin kendine özgü bir amaç içermediğini tanıtır (Saussure, 2001, s.137).

Dahası bir dönemde geçerli olan dil durumunu çözümlemeden durumlar arasında karşılaştırma yapmak da mümkün olmayacaktı. Dolayısıyla artsüremliliğin dilbilim ikincil konuma indirgenmeli, o güne kadar olanın aksine, eşsüremliliğe yönelinmeliydi.

Saussure’ün (yukarıdaki alıntıda) eşsüremliliği toplumla eşleştirmesinin sebebi dili (*langue*), üzerinde toplumca uzlaşılmış kodların oluşturduğu yapı olarak görmesiydi; söz (*parole*) ise dili pasif biçimde özümseyen bireylerin onu -çoğunlukla bilinçsizce- kullanarak gerçekleştirdiği konuşma edimiydi. Saussure, bu konuda net bir açıklama yapmamış olmakla birlikte, eşsüremliliğin dilbilime sözün çalışılmasını dâhil etmemişti. Dildeki değişimler genelde kısmî, etkileri sınırlı olduğu için daima sözle ilgiliydi. Değişime uğrayan bir öge toplumda yaygınca kullanılmaya başlanırsa zaten dile (*langue*) eklenmiş olduğu için eşsüremliliğin dilbilimin sahasına dâhil olmuş oluyordu. Dolayısıyla sözün çalışılması ya tamamen terkedilmiş ya da artsüremliliğe havale edilmiş oluyordu.

Buna bağılı olarak cümle kuruluğu da yapının bireysel kullanımıyla ilgili bir mefhum olduğından yapısalcı dilbilimin kendisine çizdiğı çerçevenin dışında kalıyordu: söz, nesnel incelemeye direnen, fazla heterojen bir alanı temsil ediyordu. Saussure'ün bu konuya ilişkin görüşleri göstergeler arası ilişkileri sınıflandırmaya yarayan dizimsel ve çağrışımsal bağıntıların tanımlanmasıyla sınırlı kalmıştı. “Söz zincirinde birbiri ardınca sıralanan” öğelerin ilişkisi dizimsel (Saussure, 2001, s.178), “aralarında ortak bir yön bulunan sözcükler[in] söylem dışında, çağrışım yoluyla bellekte birbirine bağlan[ması]” ise çağrışımsaldı (Saussure, 2001, s. 179). “Dizimsel bağıntı, aynı anda birlikte bulunan öğeler arasındaki bağıntı [iken...] çağrışımsal bağıntı, aynı anda birlikte bulunmayan öğeleri gücöl bir belleksel dizide birleştir[en]” bağıntı türüydü. Söz (*langue*) bireylerin beyinlerinde yer alan (ama büyük ölçüde toplumsal olan) çağrışımsal dizilerden seçtikleri kelimeleri uygun bir sıraya koyarak gerçekleştirdikleri konuşma edimiydi. Yapısalcı cümle kuruluğu, Noam Chomsky ellilerin ortalarında *Üretici Dilbilgisi* (*Generative* veya *Transformative Grammar*) kuramını ortaya atana kadar Yapısalcılık içinde etkinliğini sürdürdü; Roman Jakobson'un bu anlayışa dayanarak metonim ve metafor arasında yaptığı ayırım yalnızca edebiyat teorisinde değıl, Jacques Lacan'ın (1998, s.20, 149, 203) “bilinçdışının dil gibi yapılandırılmış olduğı” savını ortaya atmasında da önemli rol oynadı.

Saussurecöl dilbilimin bu üç temel ayırımında da birbirini dik kesen, bir başka deyişle, karşıtlık içinde tanımlanan, birer zamansallık ve mekânsallık eksenı olduğı göze çarpmaktadır. Yapı daima mekânsal bir tasavvurdu: bir arada bulunan öğelerin ilişkiler sisteminin anlık bir fotoğrafıydı. Saussure (2001, s.125) durumla evrim arasındaki bu ayırımın bilimin tüm alanlarında yapılması gerektiğini düşünüyordu: onun bu görüşü Biçimci edebiyat teorisinde ve Yapısalcılıkta tarih-dışı analiz yöntemlerinin benimsenmesi, en radikal vakalardaysa büsbütün tarih karşıtlığı olarak tezahür etti. Saussure'ün dil ve söz arasında yaptığı ayırım, Yapısalcılığı tanımlayan temel hâline geldi: birer söz (*parole*) kabul edilen edebiyat metinlerini mümkün kılan dil(ler)in (*langue*) yapısının araştırılması. Bu araştırma, en radikal biçimiyle, insanlığın evrensel zihin yapılarının keşfine dair fenomenolojik bir idealizme dönüştü.

Saussure'ün Biçimcilik ve Yapısalcılık üzerindeki etkisi burada değinilen kavramsal ve metodolojik ilkelerle sınırlı değildi; örneğin Saussure'ün sesbilim (*phonology*) alanına yaptığı katkı da bu iki okulun metodolojik çerçevesinin oluşmasında pay sahibiydi. Biçimcilik ve Yapısalcılık yalnızca Saussurecü dilbilim üzerine inşa edilmiş de değildi; örneğin Prag Dilbilim Çevresi'nden Nikolay Trubetskoy'un sesbilim alanındaki çalışmalarının etkisi muhtemelen Saussure'ünkinden daha büyüktü. Prag Yapısalcılığı'nın Saussure'ün mirasçıları olan Cenevre Dil Çevresi'nden, Husserl'den ve Carnap'tan, Claude Lévi-Strauss'un Marcel Mauss'tan, Jacques Lacan'ın Freud ve Marx'tan Yapısalcılığa aktardıkları önemli ölçüde birbirinin devamı olan bu iki okulun şekillenmesinde önemli rol oynadı. Ancak dilbilim alanına getirdiği yeni yaklaşımların devrimsel niteliğinin yanı sıra antropoloji ve göstergebilim alanlarına dair ileri görüşlülüğü, Yapısalcılığın anlaşılmasında, diğer tüm etki sahiplerinden daha fazla, Saussure'ün merkezî bir yer teşkil etmesine sebep oluyor. Saussure'ün amacı dilbilimi nesnel bir bilim dalı kılmak için gerekli kavramsal ve metodolojik ilkeleri belirlemektir. Takip eden bölümlerde bu ilkelerin bilimsellik idealiyle beraber edebiyat teorisine aktarılmasının sonuçları ele alınacaktır. Saussure, dilsel yapıyı mutlaklaştırmak suretiyle gerçekliğin mutlaklığı düşüncesine bir darbe indirmiş olmasına karşın modernliğin temel ilkelerinden biri olan nesnellik düşüncesinden kopamamıştır. *Parole* yerine *langue*'ı inceleme konusu yapmasının temelinde de nesnel ve mutlak bir yapı arayışı bulunmakta, tarihsellikten kopuş nesnellüğün koşulu hâline getirilmektedir. Dilin içinde keşfedilmeyi bekleyen bir düzen olduğuna ilişkin görüş, modern düzen anlayışının bir tezahürü niteliğindedir: değişmez bir öz arayışı düzen tesis etmenin temel koşullarından biridir, zira dönüşüm içinde olan, değişken ve kaygan olan üzerinde kontrol kurmak ve bu durumda düzeni tesis etmek imkânsızdır. Bu bağlamda da, Saussure her ne kadar modernliğin saydam, nötr ve etkisiz dil anlayışını kırmış, eşsüremliliği vurgulayarak ilerlemeci düşünceye darbe indirmiş olsa da nesnellik düşüncesine bağlılığı dolayısıyla modern düşünceden kopamamış ve modernliğin mutlaklıklarını üretmekten kurtulamamıştır.

2.2 Pozitif Bir Bilim Olarak Edebiyat Teorisi: Dünyayı Anlamlandırma Modeli Olarak Tarihselden Dilbilimsele

On dokuzuncu yüzyıl tarihyazımını belirleyen bilimsellik ideali, tarih yazarını kendi tarihsel, kültürel ve ideolojik konumunu paranteze alarak, olayları “olduğu gibi aktarma”yı esas alan bir anlatı tarzını benimsemeye yönlendirmişti. Daha önceden dünyayı anlamlandırmada el ele yürüdüğü doğa bilimleri karşısında son birkaç yüzyıldır saygınlığını yitirmiş olan insan bilimlerinin (*humanities*) tüm alanlarında görülen metodolojik dönüşümün tarih sahasındaki tezahürüydü bu. Bu büyük yeniden yapılanma büyük ölçüde bir “doğa bilimlerinin yöntemlerini benimseme” projesiydi. “Çünkü meşru bilgi konusundaki epistemolojik mücadelenin, doğayla ilgili bilgiyi kimin denetleyeceği değil (on sekizinci yüzyıla gelindiğinde doğa bilimcileri bu alanda tek söz sahibi olduklarını kabul ettirmişlerdi), fakat insanların dünyasıyla ilgili bilgiyi kimin denetleyeceği konusunda verileceği açıkça görülmeye başlanmıştı” (Gulbenkian Komisyonu,, 2003, s.15). Dolayısıyla “sosyal bilimler” düşüncenin “pozitif” bilgi karşısında kaybettiği meşruiyeti yeniden kazanma niyetiyle benimsediği yeni kimliğin adıydı. Yine de öznelerin mistik yaratıcı gücü tarih anlatısının merkezindeki yerini kolay kolay kaybedecek gibi görünmüyordu: On dokuzuncu yüzyıl tarihyazımı büyük ölçüde “büyük adam” odaklıydı.

Romantizm Aydınlanma’nın rasyonalizmine karşı hümanizmin bireyciliğiyle; pozitivizmin öngördüğü nesnellığe karşı irrasyonalizmi kucaklayan bir öznelcilikle karşı çıkarken, “Tarih Yüzyılı”nın egemen edebî formu Gerçekçilik tarih bilimine denk bir payeye sahip olabilmek, yalnızca edebiyat olmaktan çıkmak, nesnel bir tanık olmak istiyordu. Romantik gelenek ayrıcalıklı kişilerin metafiziksel yaratıcılığına dayanan bir sanatçı mitine yaslanırken, Gerçekçi roman tarihin oluşumunda bireyden ziyade toplumsal etkenlerin belirleyiciliğini kabul ediyor ve hem karakterlerin iç dünyasına hem de olayları çevreleyen şartlara dair en sahici tabloyu çizebilmek için muazzam derecede detaylı betimlemelerden yararlanıyordu: Gerçekçiliğin başlıca ayırt edici özelliği betimlemeye olan aşırı bağımlılığıydı. Bu betimlemeler aracılığıyla tarihsel bağlam ve insan zihni bilimsel bir kesinlikle zapt ediliyor, öznellikten tamamen arındırılmış dolaysız bir üslubun benimsenmesiyle de ele alınan olaylar “olduğu gibi aktarılıyordu.” Algılayan

ve algılananın, anlatım ve anlatılan dünyanın, konuşan ve dilin birbirine katışmadan varolabildiği, Kartezyen özne-nesne ayırımına dayalı bir estetiğin ifadesiydi bu.

Tarihin fen bilimlerine, edebiyatın tarih bilimine öykündüğü on dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde edebiyat eleştirisi büyük ölçüde, Romantizmin sanatçıya bahsettiği ayrıcalıklı konumu benimseyen “büyük adam odaklı” bir edebiyat tarihçiliğinden müteşekkildi. Edebiyatı öznelerarası iletişim olarak tanımlayan bu anlayış edebiyat eserini yazarın ruhuna açılan bir pencere olarak görüyordu. Dolayısıyla eserin oluşumunu hazırlayan şartları didik didik ederek yaratıcısının öznel tarihini en isabetli biçimde yeniden inşa etmek, sonra da bu araştırmadan elde edilen bulguları eserin anlamına dair psikolojik bir açıklamaya dayanak kılmak edebiyat eserlerinin incelenmesinde en yaygın yöntemdi. Edebiyat eserini, eserde ele alınan dünyaya açılan bir pencere olarak gören Marksist eleştiri de esere tarihsel ve sosyolojik bir belge niteliği atfediyordu. Her hâlükârda eleştiri yalnızca içeriğe odaklanıyor, sırtını herşeyden çok biyografiye ve toplumsal tarihe yaslıyordu. Edebiyat çalışmalarının eserlerin kendi niteliklerine ilişkin teorilerden çok edebiyat-dışı teorilere bağımlı kılınmasının yanı sıra edebiyat eserleri sıklıkla tarihsel, ideolojik, sosyolojik, dinî, felsefî söylemleri olan metinlerde ikincil bir inceleme konusu kılınıyordu. Roman Jakobson 1921 yılında ana akım edebiyat çalışmalarının durumunu şöyle tarif ediyordu:

[...] Günümüze kadar gelmiş olan yazın tarihçilerini, birini tutuklamak isteyip de o kişinin odasında bulduğu her şeyi alıp götürün ve hatta yan sokaktan geçen insanları da yakalayıp götürün polise benzetebiliriz daha çok. Gerçekten de yazın tarihçileri her şeyden yararlanıyorlardı: Kişinin yaşamından, ruhbilimden, siyasetten, felsefeden. Böylece bir yazın bilimi yerine, tam oluşmamış dalların bir yığılması meydana getiriliyordu (akt. Eyhenbaum, 1925, s.37).

Eserle göndergesi, yazarla ürünü arasında birebir eşleşme olduğu varsayımı dilin salt iletişimsel bir işlevi olduğu ve göstergelerin bu işlevi mekanik bir dolaysızlıkla yerine getirdiği ön kabulüne dayanıyordu. Saussure’ün Cenevre Üniversitesi’nde verdiği, *Genel Dilbilim Dersleri*’nin içeriğini teşkil eden derslerden on yıl kadar önce, 1899 yılında Arthur Symons (1908, s.1-2) Simgeciliği göstergelerin nedensiz ve uzlaşimsal doğasının ötesine geçme çabası; “görünen dünyanın gerçek, görünmeyen dünyanın rüya olmaktan çıktığı bir edebiyat” (1908, s.4) olarak tanımlıyordu. Bir başka ifadeyle Simgecilik,

Aristocu Gerçekçiliğin karşısına Platoncu bir idealizmle çıkıyordu. Gerçekçiliğin ve onun mirasçısı olan Doğalcılığın çağı “bilimin çağı, maddenin çağıydı; ve [Doğalcı edebiyatta] kelimeler, sahip oldukları o uysal esnekliğe rağmen, görünen herşeyi tam olarak göründükleri gibi tam tamına temsil ederek bir mucize gerçekleştir[mişlerdi]” (Symons, 1908, s.4). Dolayısıyla Jean Moréas (1886, s.147) 1886 yılında, *Simgeciliğin Manifestosu*’nda, nesnel betimlemelere değil yan anlamlara dayanan muğlak bir dilin sunduğu imkânları savunuyordu. Mallarmé’ye göre kelimeler önceden tanımlanmış bir gerçekliğe ilişkin göstergeler değildi; şiir gerçekliğe ilişkin, belirli bir perspektiften yapılmış bir yorumdu ve gerçekliğin inşasında pay sahibiydi (Habib, 2005, s.490). Bu yüzden esas ilgiyi dil ve anlamın meydana geliş süreci hak ediyordu.

Yirminci yüzyıla girilirken hemen her modernist okul tarafından nesnel temsilin imkânsızlığına ve yetersizliğine, dilin ve anlatımın belirleyiciliğine dayanılarak algı ve temsil meselesi sorunsallaştırılmaya başlamıştı. Dil dünyayı anlamlandırmanın temel aracı olarak tarihin yerini almaktaydı. Böyle bir entelektüel iklimde Rus Biçimcileri sırtlarını tarihe dönerken, ilgilerini dile yöneltiyorlar, fakat tarihin nesnellik idealini de üzerlerine alıyorlardı. Biçimcilik eserlerin incelenmesinde tarihsel, biyografik, sosyolojik vb. her türlü edebiyat dışı yaklaşımı reddettiği gibi Simgeci eleştirmenlerin benimsediği, metaforların çözümlenmesine odaklı, öznel, mistik eleştiri anlayışını da reddediyordu:

Mücadelemizde önemli olan, simgecilerin kuramsal yapıtlarındaki öznel estetik ilkelere karşı, olgular önünde bilimsel ve nesnel bir tutumun benimsenmesi gerektiğini ileri sürmektir. Biçimcilerin belirgin özelliği sayılan bilimsel pozitivizmin yeni coşkusu, yeni tavrı, yani felsefî öncüllerin, ruhbilimsel ve estetik yorumların, vb.’nin reddi de buradan geliyordu (Eyhenbaum, 1925, s.36).

Rus Biçimciliği’nin nesnellik idealini benimsemesinin başlıca sonucu, biçimsel olguları yalnızca betimlemekle yetinen bir edebiyat kuramı olmaktan öteye geçememesi olmuştur. Bu anlamda, dilin göndergesel bir iletişim aracı olduğuna kökten karşı çıkmasına rağmen, ele aldığı olguları nesnelliği ve betimlemeyi esas alan bir yöntemle işlemesi Rus Biçimciliği’ni, burjuva sanatı olarak hor gördüğü Gerçekçilikle göz ardı edilemeyecek bir ortak zemine yerleştirmekteydi. Burjuva ideolojisi kendisini herşeyden çok insanmerkezcilikte (antroposantrizm) gösteriyordu: Toplumsal süreçlerin etkin gücü karşısında bile olsa bireyin durumunu ele alan Gerçekçi anlatının ve öznellik barındıran

eleştiri türlerinin Rus Biçimciler tarafından hoş karşılanmama sebebi buydu. Olgulara dair bütünleştirici (*totalizing*) bir nesnellik idealiyse, modernliğin, burjuva sınıfının doğuşundan daha eskiye dayanan köklerine, örneğin perspektif resminde de vücut bulan, mekanik biçimde ölçülebilir, ele geçirilebilir bir dünya tasavvuruna dayanıyordu ve edebiyat teorisinde ciddi biçimde sorgulanır ideolojik bir sorun hâline ancak yüzyılın ikinci yarısında gelecekti.

Rus Biçimciliği, benimsediği nesnellik ideali ve onun sebep olduğu estetik püritanizm tarafından kısırlaştırılmışsa da edebiyat araştırmalarına getirdiği yeni yaklaşımlar açısından modernist devrimin önemli bir okuluydu. Rus Biçimciliği aslında birbiriyle bağlantılı iki ayrı cemiyetin çalışmalarına verilen ortak isimdir. 1915'te kurulan Moskova Dilbilim Çevresi Roman Jakobson, Boris Tomaşevski ve Petr Bogatirev gibi isimlerden oluşuyordu; 1916'da St. Petersburg'da kurulan Şiir Dilini İnceleme Derneği (OPOYAZ) ise bünyesinde Viktor Şklovski, Boris Eyhenbaum, Yuri Tinyanov ve Osip Brik gibi isimleri bulunduruyordu. Rus Biçimciliği, en temelde, sanatın bilinçli ve teknik bir üretim olduğu, dolayısıyla eserlerin incelenmesinde biçimsel tekniklere eğilinmesi gerektiği savı üzerinde duruyordu. Çünkü sanat eseri özerk (*autonomous*), yani kendi iç yasalarına tâbî; ve öz-ereksel (*autotelic*), yani kendi varlık amacını haiz idi. Biçimcilik eserin iç yasalarını dışsal erekselliklere bağlı olmadan çözümlemeyi esas alan yaklaşımının adıydı. Eyhenbaum hem Biçimcilerin ilk on yılındaki çalışmalarının bir özeti hem de bu süreçte Biçimcilere yöneltilen eleştirilere karşı bir savunma mahiyetindeki 1925 tarihli ““Biçimsel Yöntem’in Kuramı”” adlı makalesinde Biçimciliğe kötü şöhretini kazandıranın, Biçimciliğin ilk yıllarında, mevcut eleştiri yaklaşımlarının alaşağı edilmesi için bilinçli olarak takındıkları polemikçi tavır olduğunu ileri sürmüşse de, bu dönemdeki radikal söylemlerinin yalnızca stratejik olduğunu ancak kısmen kabul edilir bulmamak iki tarihsel olguyu gözardı etmek demek olacaktır. Birincisi; Biçimcilerin polemikçi bir dil yerine daha uzlaşmacı bir dili benimsemeleri, önemli ölçüde, 1920'lerden sonra Biçimciliğin kısa süre için de olsa akademilere girerek kurumsallaşmasının sonucuydu. İkincisi; Biçimciler sonraki dönemlerinde de sanat eserinin özerk ve öz-ereksel doğasına ilişkin söylemlerinden asla vazgeçmediler; dahası başlangıçta esere isnat edilen bu özellikler, ilerleyen yıllarda edebiyat tarihine de atfedilmeye başladı: Edebiyatın evriminin iç yasalarının edebiyat-dışı etkenlerden

bağımsız olarak incelenmesi Biçimciliği tanımlayan unsurlardan biri oldu. Bununla birlikte, yukarıda zikredilen Rus Biçimciliğinin temel savları ve bunlar çevresinde geliştirdiği diğer tezleri için edebiyat çevreleriyle hararetli tartışmalara girilmesini engelleyecek bir söylem tarzı icat edilmesi mümkün değildi: Radikal olan ortaya atılan tezlerdi.

2.3 Fütürizm ve Rus Biçimciliği: Temel Değer Olarak Yenilik

Rus Biçimciliği'nin bu ilk döneminde ortaya atılan radikal tezlere Rus Fütüristleri bütünüyle ortaklı. Biçimci teori ve Fütürist şiir birbirini tam anlamıyla onaylıyordu. İki grubun üyeleri zaman zaman birbirlerinin toplantılarına da katılıyordu; Brik Biçimci bir teorisyen olduğu kadar Fütürist bir yazardı da; Şklovski ve Tinyanov da yirmilerden sonra Fütüristlerin çıkardığı LEF dergisinin yazarları arasında yer aldılar. Daha Biçimci cemiyetler kurulmadan Fütüristler yayımladıkları manifestolar ve bildirilerle sanatsal ilkelerini en tartışmalı biçimde ilan etmişlerdi. Fütürizmin 1912 tarihli ilk manifestosu *Genel Beğenin Suratına Tokat*'ta David Burliuk, Aleksandr Kruşenik, Vladimir Mayakovski ve Viktor (Velimir) Hlebnikov Gerçekçilere ve Simgecilere saldırmakla kalmıyor, önceki dönemlere ait tüm edebiyatı reddediyorlardı. Onlara göre "Akademi ve Puşkin, hiyerogliflerden bile daha anlaşılmaz[dı.] Puşkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u vb.ni, modernlik gemisinin bordasından fırlatıp atmak gereki[yordu]" (Burliuk vd., 1912, s.51). Verimli bir tartışma sahası açma potansiyeli olan bir tezi -her dönemin kendi sanatsal biçimlerini ürettiği ve bu biçimlerin kendi dönemleri dışında anlaşılabilirliğini yitirdiği; çünkü başta sanatsal değerler olmak üzere hiçbir değer zamanlar-üstü ve evrensel olmadığı, bir başka ifadeyle, tüm değerlerin tarihsel ve kültürel olduğu tezini- ileri sürmenin en kaba yöntemiydi bu. Bu tezle hem geçmişin eserlerinin klasikleşmesi (*canonization*) hem de önceki dönemlere ait biçimlerin kurallaşması Fütüristler tarafından reddediliyordu. Bu, bir yandan edebiyat çalışmalarına görecelik kavramını getirdiği için verimli bir tartışma alanı açmaya aday bir tezdi, bir yandan da sanatsal değeri bütünüyle yeniliğe yüklediği için sığ bir yaklaşımdı. Bu tartışma, on yedinci yüzyılda Fransız edebi çevrelerinde başlayıp on sekizinci yüzyıl İngilteresi'nde devam eden Kitaplar Savaşı'nın bir devamı niteliğindedir. Modernlik, Kitaplar Savaşı'nın da

konusunu oluşturan Eskiler ve Yeniler arasındaki kavga ile nitelenmekte ve yenilik bu kavgaдан galip çıkmaktadır. Rus Biçimcilerin de edebiyatın sistematik yapısına ve evrimine ilişkin onca detaylı ve kapsamlı teorisinin en zayıf noktalarından birini yeniliğe aşırı değer yükleyen bu sığ yaklaşım teşkil edecekti.

Aynı manifestoda Fütüristler modernliği coşkuyla karşılıyor ve Simgeci Aleksandr Blok'tan Gerçekçi Maksim Gorki'ye kadar birçok yazarın adını zikrettikten sonra onlar hakkında şöyle diyorlardı: “Önemsizliklerini gökdelenlerin tepesinden seyrederiz.” Rus Fütüristleri, İtalyan Fütüristleriyle, aralarındaki siyasi farklara rağmen, teknolojiyi, hızı, şiddeti övmeye, modern kent hayatının şiirini yazma çabasında ve biçimsel uygulamalarda beraberdi. Modernizm geçmişten kopuş arzusuyla tanımlansa da çoğu modernist sanatçı ve okul için -Lyotard'ın “postmodern durum” kavramına benzer bir terimle söylenirse- “modern durum” kucaklanacak değil, sorgulanacak bir mefhumdu. Modernizmin tamamını tanımlayan oedipal başkaldırı, Fütüristlerde tarihten hiçbir miras devralmamış bir gelecek ütopyasıyla birleşmişti. Algı ve temsil Simgeciler ve Fütüristler tarafından tümüyle dilsel bir sorun olarak iki zıt yöntemle ele alınıyordu. Simgeciler görüşlerinin ardındaki özlere ulaşmayı amaçlayan bir ifadenin peşindeydiler, dolayısıyla dilin rasyonel düzenine paralel uzanan irrasyonel bir şiir dili oluşturmuşlardı. Simgesel görüşler dünyasından mânâ âlemine ulaştıran metafiziksel bir köprü işlevi görüyordu. Fütüristler görüşlerinin ardında herhangi bir öz olduğunu kökten reddeden materyalist bir şiir anlayışına sahipti. Onlara göre şiirin kaynağı Simgecilerin ve onlardan önce Romantiklerin ileri sürdüğü gibi ötelerden gelen bir ilham değildi: Şiir bütünüyle teknik bir üretimdi. Dolayısıyla meydana getirmek istedikleri, Simgecilerinki gibi irrasyonel ya da aşkın (*transcendent*) değil, *trans-rasyonel* (akıl-üstü) bir şiirdi (Erlich, 1980, s.48). Geleneksel sanatın sunduğu temsil [*re-presentation*] insanın dünyayı doğrudan deneyimlemesini engelliyordu. Dilin rasyonel düzeninin arkasına dolanan Simgesi şiir de en nihayetinde şiirin dışında varolduğu ileri sürülen bir gerçekliğe dair bir temsildi. Kruçenik 1913 tarihli *Sözün Yeni Yolları (Geleceğin dili, Simgesiliğe ölüm)* başlıklı manifestosunda Fütüristlerin ikinci el bir deneyimin değil, tamamen yeni bir deneyimin şiirini oluşturmayı amaçladıklarını belirtiyor ve ekliyordu:

Bizim yeni tekniklerimiz dünyaya dair yeni bir tasavvur sunuyor ve Platon, Kant ve diğer “idealistlerin” insanın, kainatın merkezinde değil,

bir çitin gerisinde durur vaziyette dâhil edildiği zayıf kurgularını paramparça ediyor (Kruchenykh, 1913, s.75).

Bu ifadede, Fütüristlerin dolaylı değil hakiki gerçeklik deneyimini elde etme amacına, ironik bir biçimde, kılık değiştirmiş Platoncu bir idealizmin sızdığını görmek mümkün: Platon’a (2004, s.300) göre sanat hakiki anlamların yeri olan idealar dünyasının yansıması olan dünyevi olgulara dair bir temsil sunduğu için hakikatten üç kat uzaklaşmış bir faaliyetti. Kopyanın kopyasından başka bir şey sunmayı bilmeyen şair Platon’un ideal şehrinden hakikati bulandıracağı için kovuluyordu. Kruçenik’in aslî deneyim olarak şiir düşüncesi, idealar dünyasının varlığını kabul etmediği hâlde, Platon’un hakiki ve kopya deneyim arasında yaptığı ayrımı kabul ettiğini göstermektedir. Fütüristlerin bu “epistemolojik” karşıtlığın ayrıcalıklı tarafında yer alabilmek için buldukları çözüm, kendisi dışındaki bir dünyaya gönderme yapmayan şiirdi. Bu yüzden Fütüristler “İlgilerini dilsel simgenin iletişimsel değerinden ziyade dışsal biçimine ya da duyusal dokusuna; göndergeden ziyade göstergeye yöneltmişlerdi” (Erlich, 1980, s.45). Hayata hiçbir şey borçlu olmayan, dolayısıyla geleceğe ait olan, “kendine yeten söz,” (Burliuk vd., 1912, s.52) dilin rasyonel düzenini parçalayarak veya hiçe sayarak, akla değil duyulara hitap eden, bir başka ifadeyle, anlaşılmaktan ziyade duyumsanan yeni bir şiirdi. Fütürist şiirin anlambilimselliğin yerine getirdiği duyusallık sadece seslerle ilgili de değildi: Şiir bütün duyulara hitap ediyordu. Sayfa düzenine ilişkin tasarımlar ve tipografik uygulamalar şiirin görselliğini hatta dokunsallığını vurgulamaya yarıyordu. Sayfa üzerinde kelimeler ya da harfler görsel göstergelere dönüşüyor, harflerin ya da hecelerin fonetik özellikleri renk, boyut ya da yazı tipi farklılıklarıyla öne çıkarılıyor, İtalyan Fütürizminin kurucusu Marinetti’nin *özgürleştirilmiş-kelime tablolarına (tavole parolibere)*, Apollinaire’in *calligrammalarına* (Lawton, 1988, s.15) ve İslam hat sanatındaki figüratif istiflere benzer biçimde şiirler bir resim oluşturacak şekilde düzenleniyordu.

Trans-rasyonel şiirde kelimeler sözdizimi ve dilbilgisine değil, ritme ve seslerin fonetik özelliklerine göre yan yana geliyor; sesbirimlerine [*morpheme*] ve biçimbirimlerine [*phoneme*] ayrılan kelimeler yepyeni söz oluşumlarında [*neologism*] kullanılıyordu. “Kruçenik akıl-üstünü içgüdüsel, kodlanmamış bir dilin dışavurumu olarak görüyordu” (Lawton, 1988, s.13) ve Fütürizmin en uç örneklerini tamamen

anlamsız seslerle dizeler meydana getirmeyi içeren Kruçenik ve Kamenski'nin şiiri oluşturunuyordu. Bolşevik Devrimi'nden sonra Fütüristler yeni kurulan düzende kendilerine yer ararken haklarındaki resmî görüşü açıklayan Leon Troçki (1922, s.110), Mayakovski'yi ayrı tutup, Kruçenik ve Helbnikov'un icat ettikleri kelimelerin dilbilimsel açıdan ilginç olduğunu ama ürettiklerinin -iddia ettikleri gibi yeni düzenin işçi sınıfını temsil etmek bir yana- şiir olmadığını ifade edecekti. Victor Erlich'e (1980, s.45) göreyse Hlebnikov "saf ses uyumunun havarisi olmak için, sesle anlam arasındaki organik ilişkiye dair fazla bilinç sahibiydi". Onun şiiri "geleneksel anlambilimden ziyade ünsüz seslerin yapılanışına odaklanarak kullanımdaki kelimelerin köklerinin ilkel anlamlarını ortaya çıkarmayı amaçlıyordu" (Lawton, 1988, s.13). O, anlamsız değil, anlamın ikinci plana çekildiği şiirler yazıyordu:

Onun icat ettiği kelimeler daima muhakkak birtakım yananamlar taşıyordu, bunlar ne kadar muğlak ve embriyo biçiminde olsalar da; ama hiçbir zaman düzanlam içermiyorlardı. Şairin dilsel hayalgücünün ürünleri olarak bunlar nesnel gerçekliğin tanımlanabilir hiçbir yönüne karşılık gelmiyor veya göndermede bulunmuyordu. "Kendine yeten söz" sloganı böylece gerçek olmuştu. Dilsel simgeyle göndergesi arasındaki alışıldık ilişki tersine çevrilmişti. "Pratik" dilde gösterge işaret ettiği nesneye açık biçimde tâbî kılınır. Hlebnikov'un "anlam-üstü" şiirinde nesne olsa olsa göstergenin belli belirsiz bir yankısı olarak belirir; kelimenin potansiyel anlamlarının oyuncu etkileşimi nesneyi gölgede bırakır (Erlich, 1980, s.46).

Mayakovski ise yeni kelimeler icat etmenin yanı sıra sıradan kelimelerin alışıl gelmiş anlamlarını bozuyor, fonetik yapılarını öne çıkararak onları uzlaşım sal olmayan yeni biçimlerde kullanıyordu. Mayakovski'nin şiirsel stratejisinin temelini, gücünü kaba halk diliyle yarattığı grotesk imgelerden alan yabancılaştırma teknikleri teşkil ediyordu. Bu tekniklerin iki işlevi vardı: Nesneye ilişkin aslî deneyim sunmak ve bunu mümkün kılan sanatsal yeniden-düzenleme faaliyetinin kendisine dikkat çekmek. Onun şiirinde "etki kelimelerin sayfa üzerinde parçalara ayrılmasıyla ve ifadelerin, [şiir veya bölüm] düz olarak ve tersten okunduğunda aşağı yukarı aynı anlama gelecek şekilde düzenlenmesiyle elde ediliyordu" (Brown, 1973, s.79). Nesneden kopardığı parçaları - farklı perspektiflerin üst üste bindirilmesi suretiyle hem parçalara özerk anlam hem de bütüne yeni anlam *boyutları* kazandırarak- yeni bir düzene göre yeniden birleştiren Kübizmin şiirde aldığı biçimdi bu. Nitekim, bünyesinde birbiriyle mücadele hâlinde

birkaç ekol barındıran Rus Fütürizminin, sözü edilen şairler tarafından temsil edilen önde gelen ekolünün adı Kübo-Fütürizm idi.

Fütürizm Rus Biçimcileri'ne ortaya attıkları tezleri doğrulama imkânı sunuyordu. Trans-rasyonel şiir, Rus Biçimciler'in teorik dayanağı olan, dışsal araçlarla anlaşılmaya direnen özerk ve öz-ereksel sistem için mükemmel bir örnek teşkil ediyordu; bir başka ifadeyle, trans-rasyonel şiir, sanat eserinin biçimsel tekniklerinin çözümlenmesinin gerekliliğinin ve geleneksel inceleme yöntemlerinin bu eserleri değerlendirmedeki yetersizliğinin eşi bulunmaz bir kanıtını sunuyordu. Nitekim, Troçki'nin bu türe ait eserleri şiir olarak tanımlamayı reddetmesi, savunduğu eleştiri teorisinin bu eserlerin gerektirdiği yöntemsel araçlara sahip olmamasındandı. Rus Biçimciler Fütürist estetiğin teorik ilkelerini tüm sanat eserlerini kapsayacak şekilde genelleştirdiler: Tüm sanat eserleri onları çevreleyen dışsal etkenlerden bağımsız, kendi iç yasalarına tâbî ürünlerdi. Dolayısıyla edebiyat biliminin konusunu bu yasalar oluşturmalıydı: “Sanatsal biçimler ancak sanatsal yasalarla açıklanabilir[di]” (Shklovsky, 1921b, s.170). Örneğin Mayakovski'nin şiirinin devrimle birlikte kazandığı belirgin siyasi boyutun, tarihsel bağlamdan kopuk olarak, yalnızca şairin imgelemine ve tekniklerine dayanılarak çözümlenmesi gerekiyordu.

2.4 Biçim-İçerik Ayrımından Teknik-Gereç Ayrımına: Bilimselliğin Temeli Olarak Teknik

Biçimci eleştirinin eserin tarihle ve ideolojiyle girdiği ilişkiye dair körlüğüne karşılık, Troçki'nin eleştirisi de Mayakovski şiirlerinin devrimci içeriğini onaylamakla birlikte, şiirlerin biçiminin söz konusu içerikle nasıl bir ilişkiye girdiğini isabetle kavramasını engelleyen tek boyutlu bir anlayışa dayanıyordu. Bu geleneksel anlayış, biçimi, içeriğin içine konduğu nötr bir kap olarak tanımlamak suretiyle onu ikincil konuma indiriyor, içeriğe ait olan öğelerin, içine yerleştirildikleri kaptan olduğu gibi çıkartılıp incelenmesini mümkün görüyordu. Şklovski bu görüşe bağlı eleştirmenleri “resmi daha iyi görebilmek amacıyla biçimini ortadan kaldırmak isteyen” insanlara benzetiyordu (akt. Erlich, 1953, s.291). Rus Biçimciler biçimi, tamamen ihmal edilmesine

sebebe olan bu anlayıştan kurtarmak istiyordu. Bu istek, kendilerine verilen ve pek benimsemedikleri ismin uyandırdığı izlenimin aksine, bu karşıtlığın basitçe tersine çevrilmesi olarak formüleştirilmedi; biçim ve içerik kavramları sanatsal üretimin karmaşıklığını anlatmak için yeterli değildi. Rus Biçimciler bu iki kategorinin organik bir bütün oluşturduğuna inanıyorlardı. Onların yerini bu bütünlüğü vurgulayan iki yeni terim aldı: *Teknik* (veya aygıt) ve *gereç* (veya malzeme). Gereç, edebiyat eserinin estetik olarak düzene sokulmamış tüm unsurlarını kapsıyordu: İdeolojik görüşler, karakterlere ait psikolojik veya duygusal detaylar, anlatılan hikâyenin olayları, hikâyenin tarihsel arkaplanını oluşturan kurgusal veya “gerçek” olaylar, olayların geçtiği kurgusal veya “gerçek” mekânlar vs. Bu noktada şunun vurgulanmasında yarar var: Bu yığın henüz düzene sokulmamış olduğu için gereç geleneksel içerik kavramına verilen yeni bir isim değildi. Teknik ise gereci düzenleyerek sanat eserini meydana getiren uygulamalara verilen isimdi. İngilizce’ye *technique*, *device*, *artifice*, *procedure*, Fransızca’ya *procédé*, İtalyanca’ya *procedimento* olarak çevrilen Rusça’daki *priem* (*priyom*) kelimesi hem teknik bir uygulamayı hem de bir tekniğin uygulanmasını içeriyordu. Dolayısıyla biçim ve içerik kavramları arasındaki statik ilişkiye karşılık, teknik ve gereç kavramları arasındaki dinamik bir ilişkiydi. Daha önemlisi Rus Biçimciler dili de gereç kategorisine koyuyorlardı: “Müzisyenin işini notalarla ve ressamın renklerle görmesi gibi şair de dille çalışı[yordu]” (Şklovski akt. Erlich, 1953, s.293). Bu geleneksel olarak içerikle ilişkilendirilen malzemeye dili aynı kategoriye yerleştirmek demekti. Teknik uygulamalar vasıtasıyla işlenen gereç sanat eserinin yapıtaşlarını teşkil ediyordu.

Bu kavramsallaştırma en açık biçimde Rus Biçimcilerin hikâye (*fabula*) ve olay örgüsü (*sjuzet*) arasında yaptığı ayrımda görülüyordu: Hikâye bir anlatının olaylarının (çoğunlukla kronolojik biçimde) sıralanışından ibaretken, olay örgüsü bu ham olaylar yığınının (veya zincirinin) çeşitli teknikler vasıtasıyla düzenlenerek aldığı anlatısal biçiminin adıydı. Bir başka ifadeyle, hikâye olayların oluş düzenine, olay örgüsü anlatılış düzenine karşılık geliyordu. Bu anlayış birbirinden bağımsız unsurlar olarak görülen biçim ve içeriği sanatsal üretim sürecinin organik biçimde birbirine bağlı boyutları hâline getiriyordu. Fakat bu, Rus Biçimciler’in tekniğe gereçten daha fazla önem vermediği anlamına gelmiyordu. Onlara göre sanat teknik demekti; gereçse yalnızca teknik için “*post factum* motivation” idi (Broekman, 1974, s.31) yani gereç teknik uygulamalar için

yalnızca gerekçe görevi görüyordu. Rus Biçimciler sanat eserinin sosyolojik, psikolojik, tarihsel, ideolojik boyutları olduğunu yadsımamakla birlikte bunlarla ilgilenmiyorlardı; anlam denilen muğlak kavramla da ilgilenmiyorlardı. Onların ilgilendiği, eserin neyi işlediği değil, onu nasıl işlediğiydi. Dolayısıyla eserlerin yalnızca nesnel olarak gözlemlenebilen ve bilimsel olarak açıklanabilen teknik uygulamalarının bilimsel bir edebiyat teorisinin inceleme konusu olması gerektiğine inanıyorlardı. Şklovski'nin (Shklovsky, 1921a, s.190) “edebiyat eserinin ‘içeriği’ (eserin ruhunu kastediyorum), içinde kullanılan teknik uygulamaların toplamına eşittir” sözü Rus Biçimciliği'nin ilk dönemini en iyi tanımlayan ifadeydi.

Eyhenbaum'un 1918 tarihli “Gogol'un Paltosu Nasıl Yapıldı” başlıklı makalesi yalnızca tekniğin gereci düzenleme işlevini nasıl yerine getirdiğini değil, gerecin nasıl salt teknik gerekliliklerin yerine getirilmesine hizmet eden bir olgu olduğunu ortaya koyuyordu. Eyhenbaum öncelikle Gogol'un *Palto*'sunun *skaz* (dolaysız anlatı) denilen bir tekniğe dayanan bir hikâye olduğunu ileri sürüyordu. *Skaz* hikâye anlatıcısının hikâyedeki belirli bir karakterin kişiliğine yakın bir konuşma üslubu benimsemesine verilen isimdi; bu, söz konusu karakterin konuşma tarzını belirgin kılan şivesi ve argo kullanımı gibi özellikleri anlatıcının diline taşıyan bir teknikti. “Bu anlatış biçimi yalın bir anlatıma, yalın bir konuşma biçimine yönelmez ama sözcükleri mimikler ve söyleyiş aracılığıyla yeniden üretir. Tümceler, mantıksal konuşma ilkesine göre seçilmiş olmaktan çok anlatımsal konuşmanın ilkesine göre seçilmiş ve birbirine bağlanmıştır; bu anlatımsal konuşmada söyleyiş, mimik, ses jestleri özel bir rol üstlenir” (Eyhenbaum, 1918, s.202). Eyhenbaum (1918, s.209) *Palto*'daki *skaz* kullanımını ayrıntılı biçimde ortaya koymak için Gogol'da cinasların, özellikle de cinaslı adların öneminden söz ettikten sonra, Gogol'un -Fütüristleri anımsatan bir şekilde- gülünçlük için anlamdan ziyade seslere, “söyleyiş ve akustiğe” önem verdiğini belirtiyor, ardından, üsluba ilişkin benzer bir incelemeyi karakterlerin diline uyguluyordu (s.210-211). Bir sonraki bölümde, kederli melodram unsurlarıyla anlamsızlığın sınırında dolaşan güldürü öğelerinin nasıl devamlı birbirini aniden kesip sırayla merkeze yerleşerek hikâyeyi grotesk bir farsa çevirdiğini dikkatli ve detaylı bir çözümlemeyle ortaya koyuyordu (Eyhenbaum, 218, s.212-218). Bu detaylı çözümelemelerde elde edilen bulgular makalenin sonunda ileri sürülen şu radikal teze zemin hazırlıyordu: *Palto*'nun sonundaki “hümanist” sahne aslında grotesk

sahnelerle karşıtlık unsurunun oluşması için gerekli olan, yani tamamıyla *skaz* türüne dair bir işlevi yerine getiren bir sahneydi. Bu, yorumlanageldiği gibi insana dair mesajlar içeren bir sahne değil, *skaz*'ın güldürüyle melodramı iç içe ve birbirine karşıt olarak kullanma eğiliminin bir tezahürüydü. Duygusal içerik de güldürülü anlatım gibi *skaz* biçiminin bir zorunluluğuydu. Eserin sanatsallığının yegâne kaynağı teknikti ve bilimsel bir edebiyat teorisi başka unsurlarla ilgilenmemeliydi.

Eyhenbaum'a göre *Palto*'nun bir noktasında doğrudan okura hitap eden sesi, hikâyenin anlatıcısınınkinden farklı bir sesi, bu sesi Gogol'un sesi olarak değerlendiren eleştirmenler de aslında eserde belli bir işlev üstlenen edebî bir tekniği kavrayamadıkları için bu hataya düşüyorlardı. Sanki eserin kurgusal yüzeyinde bir pencere açılmış, oradan bizzat yazar uzanıp kurgulanmamış bir anlatımla hikâyeye olaylarına ilişkin birtakım değerlendirmelerde bulunuyordu:

Biz bu bölümü hep sözcüğün gerçek anlamıyla ele alırız: Güldürülü bir öyküyü grotesk bir farsa dönüştüren ve “fantastik” sonucu hazırlayan sanat tekniği, yazarın ciddi ve otantik bir müdahalesi olarak kabul edilmiştir. Eğer bu yanılma, Karamzin'in deyişiyle “sanatın zaferiyse, izleyicinin naifliği de dokunaklıysa, böyle bir naiflik bilim için bir zafer olamaz, onun güçsüzlüğünü kanıtlar. Bu yorum *Palto'nun* bütün yapısını ve estetik tasarısını ortadan kaldırır. Yazınsal yapıtın bir tek tümcesi, kendi niteliği gereği, yazarın kişisel duygularının doğrudan bir “anlatım”ı *olamaz*, ama her zaman için kuruluşur [bir inşa faaliyetinin eseridir] ve oyundur biçimindeki temel savı bir kez benimsedikten sonra, benzer bir parçada belli bir sanat tekniğinden başka bir şey *göremeyiz ve görmemeliyiz*. Yapıttan alınan özel bir yargıyı, yazara ait bir duyguymuş gibi görmek olan alışılmış tutum, bilimi çıkmaza sürükler. Sanatçı, şu ya da bu mizaçta olan duyarlı insan, kendi yarattığı yapıttan hareketle yeniden *yaratılamaz, yaratılmamalıdır*. Sanat yapıtı tamamlanmış bir nesnedir; ona biçim verilmiştir, yaratılmıştır o, yalnızca sanatsal değildir, sözcüğün en iyi anlamıyla yapaydır da; bu yüzden ruhsal deneyimin bir yansıması değildir ve olamaz (Eyhenbaum, 1918, s.214).

Benzer şekilde Şklovski'ye göre Rozanov aile hayatı ve gündelik olayların romanını yazmaya yeni bir tema arayışı sonucunda karar vermişti ve bu temanın kendisi gibi onu işlemek için seçtiği “itiraf” üslubu da bilinçli bir teknikten başka bir şey değildi. Dolayısıyla okur Şklovski'nin Rozanov'un ev hayatına yönelişine dair yorumlarından “onun okura ‘ruhunu açtığını’ hiçbir şartta çıkarmamalı[ydı]” (Shklovsky, 1921a, s.195).

Hermönetiğin nihaî amacı metinde gizlenmiş olarak bekleyen, yazarın ifade etme niyetinde olduğu şeyi ortaya çıkarmaktır; Biçimcilik için “yazarın niyeti”, bir kez eserin üretimi tamamlandıktan sonra pozitif bilimin araçlarıyla başlangıçtaki saf hâlinde metinden ayırıştırılamayacağı için araştırma konusu edilemeyecek bir olguydu. Edebiyat bilimi yalnızca eserin bölünmez bütünlüğü içinde çeşitli işlevler üstlenen tekniklerin incelemesi olmalıydı. Başlangıçta pozitivist bir güdüyle, kesin olarak elde edilemeyeceği için konu-dışı sayılan “yazarın niyeti”, sonraki yıllarda, anti-hümanist bir anlayışla, edebiyat sisteminin zorunluluklarına boyun eğen “bir tohumdan” ibaret olarak tanımlanacaktı (Tinyanov, 1927, s.123).

2.5 Yazar-Eser Ekseninden Metin-Okur Eksenine: Temsile Karşı Teknik

Roland Barthes’ın yetmişlerde Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa geçişini simgeleyen “yazarın ölümü” kavramı, bireysel bir yaratım olan “eser” düşüncesinden kültürel bir üretim olan “metin” düşüncesine geçiş anlamına geliyordu. Bu anlayışın temeli Rus Biçimciliği’nin edebiyat çalışmalarını yazar-eser ekseninden metin-okur eksenine kaydırmasında yer alıyordu. Bu eksen değişikliği yazar ve eseri arasındaki ilişki yerine eserle okuru arasındaki ilişkiye odaklanılmasıyla, okur algısının edebiyat teorisinin merkezine yerleştirilmesiyle söz konusu olmuştu. Şklovski daha 1914’te “Sözcüğün Dirilişi” başlıklı bir kitapçıkta sanatsal algılamayı “içinde biçimi (belki de yalnızca biçimi değil de en azından biçimi) hissettiğimiz algılama” olarak tanımlamıştı (akt. Eyhenbaum, 1925, s.42). Sanat teknikti, sanatsal deneyim de (büyük ölçüde) tekniğin algılanmasıydı. Bu tanım tekniğe dair bir kuramla eşzamanlı olarak bir algı kuramının da geliştirilmesini zorunlu kılıyordu. Şklovski bu zorunluluğu 1917 tarihli “Teknik Olarak Sanat” makalesiyle yerine getirdi. Algı daima aktifti fakat algılama çoğu zaman bilinçli olarak gerçekleşmiyor, zaman içinde alışkanlığa dönüşerek otomatikleşiyordu: “Algılamanın genel yasalarını incelediğimizde, algılama alışkanlığa dönüştüğü anda otomatikleşir. Böylece bütün alışkanlıklarımız bilinçdışının otomatikliğine kayarlar” (Şklovski, 1917, s.11). Otomatikleşmiş bir bilincin algısında nesnelerin yalnızca yüzeyi fark ediliyor, gerçek boyutları alışkanlık tarafından yutulup gidiyordu. Bilinçsiz algılama etkisiz, içi boş bir deneyimdi. Sanatın amacı alışkanlığın körelttiği algıyı yüksek bir bilinç düzeyine

eriştirmekti. Gereci tekrar bilinçle algılanabilir kılmak sanatsal tekniklerin; şklovski'ye göre bir tür teknikler tekniği veya yegâne sanatsal teknik olan yabancılaştırmanın işleviydi. Yabancılaştırma tekniğinin algı üzerindeki operasyonu, bildik gereci zor tanınır, zor anlaşılır kılmak ve “sanatta algılama süreci kendi başına bir erek” olduğu için “algılama süresini uzatmak[tı]” (şklovski, 1917, 12): yöntemi ise geleneksel biçimlerin bozulması, gerecin yeni biçimlerde sunulmasıydı. Dolayısıyla Biçimci teoride sanata, yabancılaştırma yoluyla olguların yeni bir algı düzeyine taşınması suretiyle, işlediği nesneye ilişkin anlambilimsel bir dönüşüm yaratma görevi veriliyordu (Erich, 1973, s.629).

Sanatı teknikle, tekniği yabancılaştırma işleviyle özdeşleştiren bu anlayış, sanatı temsille, temsili de gerçeklikle özdeşleştiren anlayışın tam karşısına yerleşiyordu. Bu bakımdan Biçimci sanat terorisinde, geleneksel mimetik dil anlayışının karşısına yerleşen Saussurec dilbilimin etkisinin izlerini görmek mümkün. şklovski sembol ve nesne arasındaki denkliğe dayanan eski gösterge kuramı yerine, Saussure'n nesneye ilişkin zihinsel bir kavramla bir işitim imgesini -gerçek nesneye ilişmeden- birleştiren gösterge anlayışını benimsemişti. Buna göre şiirde gösterenlerin işlevi, tartışmasız, kesin bir anlamı kolay ulaşılır kılmak için gösterilenlerle tam tamına örtüşmek değil, gösterilenlerle aralarındaki mesafeyi kasten açmak ve bu mesafeyi görünür kılmaktı. Dolayısıyla temel sanatsal işlev de yabancılaştırma tekniklerine aitti. Bu anlayışı kısaca şöyle özetlemek mümkün: temsil olarak değil, teknik olarak sanat.

Yabancılaştırma teorisi yalnızca sanatı dolaysız temsil olarak kavrayan kaba gerçekçiliğe karşıt değildi: Bir nceki yüzyılın en önemli Rus dilbilimcisi ve edebiyat kuramcısı Aleksandr Potebniya da dille düşünce arasında bir rtşmezlik olduğu görüşüne sahip olduğu hâlde “Teknik Olarak Sanat” makalesinde şklovski tarafından hedef alınıyordu. Erlich'e (1980, s.23) göre şklovski şiddetle eleştirdiği Potebniya'nın görüşlerini ikincil kaynaklardan öğrendiği için onun görüşlerini kısmen yanlış temsil etmişti, hatta Potebniya'nın şiiri öncelikle “dilbilimsel bir olgu” olarak tanımlaması dolayısıyla Rus Biçimciler'in teorisiyle onunki arasında onların kabul ettiklerinden daha fazla benzerlik vardı. şklovski Potebniya'nın şahsında şiirsel biçimi *mimesis*'in hizmetindeki bir araç olarak gören anlayışa karşı çıkmakta olduğu için bunu görmezden

gelmemizde sakınca yok. Şklovski, Potebniya'nın şiiri duygu, düşünce, gözlemler vb.'den oluşan içeriğin kalıplaşmış imgeler vasıtasıyla aktarılması ve açık kılınması olarak tanımlamasına; ve şiiri ve genel olarak tüm sanatı "imgelerle düşünmek" olarak tarif etmesine karşı çıkmaktaydı. Potebniya şiirin temel ögesi kabul ettiği imgeyi düşünceyle dil arasındaki mesafeyi kapatan bir araç olarak görüyordu. Bu yüzden imgenin ikame ettiği düşünceden daha açık ve basit olması gerektiğine hükmetmişti: Demek ki imgenin işlevi okuru şairin kastettiği anlama yaklaştırmaktı. Şklovski'ye göreyse imgenin diğer şiirsel tekniklerden farkı yoktu: Ona göre "biçimin olduğu neredeyse her yerde yabancılaştırma var[dı]" (Şklovski, 1917, s.18). İmgenin işlevi okurun "şiirin anlamını algılamasını sağlamak değil, nesneye dair özel bir tasavvur sunmaktır: İmge nesneyi bilinir kılmanın değil, ona dair bir 'tasavvur' yaratmanın" aracı[ydı]" (Şklovski, 1917, s.18). İmge yabancı nesneyi tanıdık kılmıyor, tersine, onu başka bir biçimde sunarak, tuhaflaştırıyor, tanıdık nesneyi yabancılaştırıyordu.

Yabancılaştırma teorisi önemli ölçüde Fütürist estetiğin genelleştirilerek sanatın tümüne mal edilmesiyle bağlantılıydı; bu genelleştirmeyi doğrudan Mayakovski'nin sanata ilişkin tanımında bulmak mümkün: Ona göre "sanat doğanın bir kopyası değil, doğayı, başka bir bilinç durumuna taşıyacak şekilde bozmakt[ı]" (Mayakovski akt. Barooshian, 1974, s.43). "Bazı OPOYAZ üyeleri sözel sanatların temel gereci dil olduğuna göre, edebî tekniklerin esasen dilsel olması gerektiğini" düşünüyorlardı (Steiner, 2008, s.18). Şklovski yabancılaştırmanın sadece dilsel gereç üzerinde değil, temsil edilen olaylar üzerinde de etkin olduğunu; eski terimlerle söylenirse, sanat eserlerinin içeriği de yabancılaştırdığını savunuyordu. Bunu kanıtlamak için seçtiği örnekler, umulmadık şekilde, gerçekçiliğin en önde gelen temsilcisi Tolstoy'un eserleriydi (Şklovski, 1917, s.13-17). Tolstoy'un *Holstomer* hikâyesinde Serpuhovski adında bir atın gözünden insanların dünyası anlatılıyor, en bildik âdetler ve kanıksanmış değerler, onları anlamakta zorlanan atın cümlelerinde tuhaflaştırılıyordu. Örneğin mülkiyet olgusu bir ata yaraşır bir saflıkla çözümlenirken bilgece bir sorgulamaya tâbî tutuluyordu. Şklovski örneklerini *Savaş ve Barış*'taki savaş sahnelerinin, salonların ve tiyatroların tasvirleriyle çoğaltarak yalnızca temsil edilen nesnelerin ve olayların da yabancılaştırıldığını kanıtlamış olmuyor, bu tekniğin tüm sanatın özelliği olduğu iddiasını da güçlendirmiş oluyordu. Şklovski örneklerini tarih içinde genişleterek Fütürizmin o gün

Rus şiirinde üstlendiği işleve de açıklık getirmiş oluyordu: Puşkin’in kendi zamanının hâkim üslubu olan seçkin dil yerine o gün için kaba olan halk dilini benimsemesi nasıl şiirini zor ve şaşırtıcı kılmış idiyse, Fütürizm de kendi zamanının kurallarını çiğneyerek zor ve dolambaçlı bir şiir dili oluşturuyordu (Şklovski, 1917, s.22-24). Bu eğilim, Biçimci teoride tüm edebiyatın tarih boyunca izlediği yolu tanımlıyordu: Alışıldık biçimlerin yeni teknikler vasıtasıyla bozulması yoluyla edebiyat kendini ve beraberinde okur algısını yeniliyordu.

“Sanatta algılama süreci[nin] kendi başına bir erek” olarak tanımlanması Rus Biçimciliği’nin sanatsal algılamaya ilişkin teorisinin fenomenolojik bağlantısına ışık tuttuğu için önemlidir. James M. Curtis’in, bu bağlantının izini sürdüğü “Bergson and Russian Formalism” [Bergson ve Rus Biçimciliği] başlıklı makalesinde ortaya koyduğu üzere algılama-tanım karşıtlığı doğrudan Henri Bergson’dan alınmıştı. Bergson 1896 tarihli *Madde ve Bellek* adlı kitabında hafıza ve algının birbirinden ayrılmazlığını, geçmişle şimdinin iç içeliğini tarif ederken basit bir örnekle, algılama ve tanıma arasında bir ayrım yapıyor, biriyle ilk kez karşılaştığında onu algıladığını, onunla yeniden karşılaştığında onu tanıdığını belirtiyordu: İkinci karşılaşmada şimdinin algısı geçmişin imgeleriyle ilişkilendirilerek deneyimin doğasını dönüştürüyordu (akt. Curtis, 1976, s.111). Şklovski yabancılaştırma teorisini geliştirdiği 1910’ların makalelerinde değilse de 1923’te sinema üzerine yazdığı iki makalede Bergson’a doğrudan referans vermişti; o dönemde sadece, Rus Biçimcilerle yakın bağı olan Lev Yakubinski 1919 yılında Rus Biçimcilerin yayın organı *Poetika*’da yayımlanan “Skoplenie odinakovykh plavnykh” (“Benzer akıcı ünsüzlerin arka arkaya kullanımı”) adlı makalesinde günlük dille otomatikleşmeyi ilişkilendirirken Bergson’a atıfta bulunmuştu (akt. Curtis, 1976, s.112). Doğrudan referansların eksikliğine rağmen Bergson’un Rus Biçimcilerin yabancılaştırma teorisini geliştirmelerinde önemli etkisi olduğunu, Bergson’un 1900’da basılan *Gülme: Komiğin Anlamı Üstüne Deneme* isimli kitabında yalnızca algının değil, dilin de insanın günlük hayatın şartlarına uyum sağlama eğiliminden dolayı körelmesine ilişkin yazdıklarından çıkartmak mümkün:

Nesnelerin kendilerini görmüyoruz; çoğunlukla onlara iliştilmiş etiketleri okumakla yetiniyoruz. Günlük hayatın gereksinimlerinden kaynaklanan bu eğilim günlük dilin etkisi altında daha da güçlenir;

Çünkü kelimeler -özel isimler hariç- [aynı gereksinimlere dayanarak yaptığımız] sınıflandırmaları simgelerler. Nesnenin yalnızca en genel işlevini ve en basmakalıp görünümünü kaydeden kelime, nesneyle aramıza girer; ve eğer nesnenin biçimi en başta o kelimeyi doğuran gereksinimlerin ardında zaten gizlenmiş olmasaydı, aslında kelime yine onun biçimini gözümüzden saklardı (Bergson, 1914, s.156).

Günlük dille şiir dili arasında keskin bir ayrım olduğu düşüncesi Biçimci edebiyat teorisinin temel dayanaklarından biriydi. Saussure (2001, s.116) de konuşmacıların dili, yasalarından haberdar olmadan, bilinçdışı bir şekilde kullandığını; bu yasalardan haberdar olmaları durumunda bile kendilerinden öncekilerden devraldıkları dilden razı olduklarını ve onu sorgulamadıklarını belirtiyordu. Sanatın diliyse ileri derecede *biçimlendirilmiş* bir dildi ve kendisi dışındaki bir göndergeye değil, devamlı kendisine, biçimine, biçimlendirilmişliğine dikkat çekmek suretiyle dili ve kavramlarını günlük dilin dışlıları arasından kurtarıyordu. Jakobson, bu yüzden, 1921 yılında “yazınbiliminin konusu[nun] yazın değil, ‘yazınsallık’ (*literaturnost*), yani belli bir yapıtı yazınsal yapıt kılan şey” olduğunu belirtiyordu (akt. Eyhenbaum, 1925, s.37). Buna göre şiir “günlük dile düzenli [/düzenleyici] bir şiddet uygulanması”nın eseri idi (Jakobson akt. Erlich, 1980, s.219). Biçimci teoride *fabula* ve *şjuzet* arasındaki ilişkinin doğasını hatırlamak bu noktada yararlı olacaktır: *Şjuzet*’in *fabula*’yı oluşturan ham olaylar zincirinin girift bir örgüye çevrilmiş şekli oluşuyla tam bir paralellik içinde şiir de işlenmemiş sıradan dilin “dönüştürülerek bir sistem hâline getirilmiş” biçimiydi (Jakobson, 1974, s.451).

Rus Biçimcilerin günlük dille şiir dili arasında yaptığı ayrım, Biçimciliğin sanata yüklediği algının keskinleştirilmesi görevi bağlamında değerlendirildiğinde salt estetik bir ayrım olmaktan çıkıp bilişsel bir idealizmin unsuru olmaktadır. Sanatsal dilin gündelik hayatın ve günlük dilin anestezi etkisini silmesine dayanan sanatsal algı ve sıradan algı arasındaki bu ayrım da bizzat Bergson tarafından yapılıyordu:

[...] İster resim, ister heykeltraşlık, ister şiir ya da müzik olsun, sanatın tek amacı, sadece pratik yararı olan simgeleri, uzlaşımsal ve toplumsal olarak benimsenmiş genellikleri, kısacası, gerçekliğin üstünü örten ne varsa hepsini kenara itip bizi gerçekliğin kendisiyle karşı karşıya getirmektir. Sanat kuşkusuz gerçekliğe dair daha dolaysız bir görünümdür (Bergson, 1914, s.157).

Bergson'un bu yaklaşımında sanata, hakikate günlük hayatın “gerçek” deneyimlerinden daha yakın bir konum atfetildiği görülmektedir. Platoncu idealizmin çarpıtılmış bir biçimi olan bu anlayış aslında geçerliliğini yitiren geleneksel anlam sistemlerinden boşalan mevkiyi sanata tahsis etmeye yönelik Romantik hamlenin fenomenolojik bir tezahüründen ibaretti; ve geçmişten, özellikle de on dokuzuncu yüzyıldan kopmaya çalışan Biçimciliğe de sirayet etmişti. Şklovski'nin cümlelerinde bu anlayış şöyle vücut buluyordu: “Sanatın amacı nesnelerin duygusunu, algılandıkları şekilde sunmaktır; bilindikleri şekilde değil” (Şklovski, 1917, s.12). Yani sanatın amacı, işlediği nesneyi, ona ilişkin önceki deneyimlerimize dayanan, zihnimizde hazır bulunan bir tanıma denk düşen bir nesne gibi değil, ilk defa karşılaştığımız yabancı bir nesne gibi algılamamızı sağlamaktı. Bir başka ifadeyle, sanata, estetik dönüşüm yoluyla nesneye ilişkin yepyeni bir deneyim, aslî deneyim sunma görevi veriliyordu.

Botz-Bornstein'a göre Rus Biçimcilerin ve Fütüristlerin yabancılaştırma yoluyla yaratmaya çalıştığı deneyim, kaybedilmiş bir dünyanın geri kazanılmasını içeriyordu. Simgecilerin ve onlardan önce de Romantiklerin benzer bir teknikle benzer bir hedefe yöneldiklerini eklemek gerek. Şklovski 1966 yılında yabancılaştırma kuramını “Obnovlenie ponyatiya” (“Bir Kavramın Yenilenmesi”) başlıklı makalesinde yeniden değerlendirirken, çok sonradan haberdar olduğu Novalis'in Romantik estetiğin merkezinde yabancılaştırmanın yer aldığına dair bir sözünü bizzat alıntılacaktı (akt. Robinson, 2008, s.79). Rus Biçimcilerin tahtından indirmek için mücadele verdiği Simgeciliğin en önemli temsilcisi Mallarmé de 1897 yılında, şiirin yaratıcılığına dair, Rus Biçimciliği'nin yabancılaştırma kuramına çok benzer bir tarif sunmuştu:

Bir dizi söyleyişin ardından, şiir bir kelimeyi, dile tamamıyla yabancı ve neredeyse büyülü, yepyeni, tastamam bir kelime kılar ve bu yolla sözün yalıtımını gerçekleştirir; güçlü bir darbeye, ses ve anlam arasındaki daimi yeniden düzenlenişlere rağmen sözlerin bünyesinde kalan nedensizliği ortadan kaldırır; tanıdık söz yepyeni bir atmosfere bürünürken, bu sıradan söz parçalarıyla daha önce hiç karşılaşmamış olmanın şaşkınlığını yaşarız (Mallarmé, 2007, s.211).

Botz-Bornstein'ın analizine göre, Rus Biçimcilerin ve Fütüristlerin gözünde dünya kaybedilmişti ve onu Simgecilerin umduğu gibi “simge vasıtasıyla ulaşılan bir öz olarak” geri kazanmak mümkün değildi. Onlara göre okur dünyayı, ondan ayrı düştüğü

için değil, ona aşırı yakınlaştığı için kaybetmişti. Dolayısıyla onların amacı aşırı tanıdıklaştığı için kaybedilen, ayrı düşülen, yabancılaşan bir dünyanın yabancılaştırma yoluyla yeniden hissedilir, yeniden tanıdık kılınması, yeniden kazanılmasıydı. Bu yüzden ancak okurun yepyeni bir deneyimin merkezine yerleştirilmesiyle ona dünya yeniden sunulabilirdi (Botz-Bornstein, 2007, s.5). Botz-Bornstein'ın yaklaşımı dünyanın geri kazanılması meselesinde Simgecilerle Rus Biçimciler arasında sadece epistemolojik bir fark olduğu yanılsamasını barındırmaktadır. Hâlbuki, daha önce de işaret edildiği gibi, aralarındaki epistemolojik fark ontolojik bir farkla iç içeydi: Simgecilerin ulaşmayı amaçladıkları, ayrı düşülen dünya Platonik anlamda gerçek dünya iken, görünüşlerin dışında bir dünya olduğunu reddeden Rus Biçimcilerin kaybedildiğine inandıkları, duyuların körelmesiyle duyumsanamaz olmuş, pozitivist anlamda gerçek dünya: Olguların dünyasıydı. Bu yüzden, Rus Biçimcilerin yabancılaştırma tekniğine attettikleri işlev algının uyandırılması ve dünyanın yeniden hissedilir olmasıydı.

Rus Biçimcilerin gündelik hayatın nesneleri ve olaylarının yanı sıra dilin de etkisizleşmesine ilişkin kaygıları aslında modern yabancılaşma krizinin bir semptomu olarak okunabilir. Rasyonalizm insanı aklıyla kainatın merkezine yerleştirmiş, onu akli tek muhakeme mercii tayin ederek geçersizleştirdiği diğer bilgi kaynaklarından koparmıştı. Gelenek, mit ve din, geçmişin anlam sistemleri, dogmatik bir ilerlilikle “modernlik gemisinin bordasından fırlatılıp atılmıştı.” Nesnel olarak ölçülüp biçilebilir, bilimsel olarak açıklanabilir bir dünya zapt-ı rapt altına alınabilir bir dünyaydı. “Hesaba katılabilirlik ve yararlık ölçülerine uymayan her şey Aydınlanma'nın gözünde kuşkulu[ydu]” (Adorno ve Horkheimer, 1995, s.22). Gerçeklik, salt rasyonel sınırlar dâhilinde tanımlanarak homojen, kontrol edilebilir ve üzerinde hâkimiyet kurulabilir bir kategori hâline getirilmişti. Kartezyen özne-nesne ayrımı insanı bir parçası olduğu doğanın, nesnel dünyanın, hiyerarşik olarak üzerinde bir konuma oturtmuş; onu doğa üzerinde hâkimiyet kurmaya sevk etmiş; onu doğaya ve kendi doğasına yabancılaştırmıştı. Diğer yandan, doğanın uzağında ve dışında, Sanayi Devrimi sonrası kentler, sınıflı bir toplum yapısının ve rekabetin yalnızca işçiyi emeğine değil, bireyleri birbirine yabancılaştırdığı, kitlesel üretimin merkezleri hâline gelmişlerdi. İlerleme düşüncesi ekseninde zaman doğrusal olarak ilerleyen, sınırları belirli, üretim çarklarına ayarlı, saat zamanına indirgenmiş bir kategori olarak homojenleşmiş ve parçalı, katmanlı

yapısını kaybetmişti. Modern kent düzeninde mekân bireyin ve toplumun etkileşim içine girdiği, kimliğe dair belirleyici bir unsur olmaktan çıkmış, bireyin içinde yer aldığı etkisiz bir kap olarak siyasî ve ekonomik kontrolün bir aracı hâline gelmişti. Modern dönemde insan doğaya, geçmişe, kültüre, bilgiye, topluma, zamana, mekâna ve kendine yabancılaşmıştı. Romantikler modernliğin yabancılaştırıcı etkisinin fazlasıyla bilincindeydiler ve onlar için sanat Aydınlanma'nın rasyonalizmine açtıkları savaşta aklın sınırlayıcılığına karşı son sığınaktı. Bununla birlikte homojenleştirici modernliğe karşı hümanizmin bireyciliğine sıkı sıkıya sarılmaya devam etmişler, soy kökenlerine yönelik ilgileri ve Fransız Devrimi'ne olan hayranlıklarıyla ulusçuluğun oluşumunda önemli bir rol oynamışlardı. Modernliği modern araçlarla dönüştürme arzularının; modernliğin bir kısım hastalıklarından yine modernliğin bir kısım hastalıklı unsurlarına başvurarak kurtulma girişimlerinin, Romantikleri bir anlamda ilk modernistler veya *proto-modernistler* kıldığı söylenebilir. Buna paralel olarak Rus Biçimcilerin de modernliğin yabancılaştırıcı etkisinin semptomlarına karşı, teşhis koymadan, sanatsal bir çare bulmanın gayreti içinde oldukları söylenebilir. Bir başka deyişle, kendileri modernliği coşkuyla kucaklayan pozitivist rasyonalistler olsalar da, bilinçli olarak değilse de bilinçaltı bir sezgiyle, modern yabancılaşmanın bir tezahürü olan algının körelmesini edebiyat teorilerinin merkezine yerleştirmişlerdi. Tipik modernist bir yaklaşımla yabancılaşmaya buldukları çözümse kaynağını modernliğin bir başka temel ilkesinden alıyordu: Yenilik: Biçimlerin sonsuz yenilenmesi, hep yeni olanla okurun sarsılarak kaybettiği duyularının kendisine geri kazandırılması.

Biçimci teoride bu, tüm sanatın varlık sebebi olmuştu: Sanat daima sıradan biçimlerin *bozulması*, yeniden biçimlendirilmesiyle ilgiliydi; doğal olarak sanat eserinin sanatsallığı da bu biçim-bozma faaliyetinin gözler önüne serilmesine; eserin kendi biçimini, bozduğu sıradan biçimle açık bir farklılık içinde sergilemesine bağlıydı:

Şiir dili ile gündelik dil arasındaki ayrımı belirlerken ve sanatın özgül niteliğinin, gercin özel bir kullanımı olduğunu saptarken, aynı zamanda biçimin duyumsanması ilkesinin de somut kılınması gerekliydi; çünkü bu ilke, kendi başına öz olarak kabul edilen söz konusu biçimin çözümlenmesini sağlayacaktı. Biçimin duyumsanması olayının, biçimi bize hissettirmek amacı güden bazı sanat tekniklerinin sonucu olduğunu göstermek gerekiyordu (Eyhenbaum, 1925, s.42-43).

Sanat eseri bilinçli, teknik bir üretim olduğuna ve yüklendiği bilinçlendirme görevi de doğrudan biçimsel uygulamalara bağlı olduğuna göre, biçimini hissettirmek de onun varoluşsal bir ilkesiydi. Dolayısıyla Biçimci teoride “teknğin (aygıtın) görünür kılınması” bazı eserlerin benimsediği özel bir eğilim değil, sanat eserinin varlık sebebinin gereğini yerine getirmesine dair umumi bir eğilimdi: Tarih boyunca çeşitli yüzlerle ortaya çıkan gerçekçi estetiğin “anlatımın gizlenmesi” ilkesi kadar umumi bir eğilim. Bu iki eğilim daima bir karşıtlık içinde varolmuşlardı:

Tekniklerin algılanabilirliği açısından iki farklı edebî tarz olduğu söylenebilir. On dokuzuncu yüzyıl yazarlarına has olan birinci tarz, tekniğin gizlenmesine yönelik bir çabayla tanımlanır; tüm gerekçelendirme sistemleri edebî tekniklerin algılanamaz kılınmasına ve mümkün olduğunca doğal görünmesine -yani edebî gerecin, nasıl işlendiği algılanamayacak şekilde işlenmesine- ayarlanmıştır [...] Bu bir başka tarzla, gerçekçi olmayan bir tarzla karşıtlık içindedir: Teknikleri gizlemeye uğraşmayan, çoğunlukla onları belirgin kılmaya çalışan bir tarzla [...] Böyle bir durumda yazar ilgiyi aygıta yöneltmiştir ya da teknik “görünür kılınmıştır” (Tomaşevski, 1925, s.94).

Barthes’a (1966, s.116) göre de anlatısal kodlarını gizleme güdüsü “Burjuva toplumunun ve onun yarattığı kitle kültürünün karakteristik özelliği[ydi]: İkisi de gösterge gibi görünmeyen göstergelere ihtiyaç duyuyorlar[dı]”. Şklovski tekniği görünür kılmanın, gerçekçiliğin bir önceki yüzyıldaki egemenliğinin bir sonucu olarak doğallık görünümü kazanan “anlatımsızlık” estetiği kadar yaygın ve ondan -sanatın amacı göz önünde bulundurulduğunda- daha da geçerli olduğunu kanıtlamak için Lawrence Sterne’ün 1759-1767 tarihleri arasında yazdığı “gayri-edebî” romanı *Tristram Shandy: Beyefendi’nin Hayatı ve Görüşleri*’ni biçimsel bir çözümlemeye tâbî tutarak romanın edebîliğinin (yazınsallığının) nasıl tekniğin sergilenmesine dayanan bir estetikte yattığını gösteriyordu. Şklovski 1921 tarihli “Parodi Olarak Roman: Sterne’ün *Tristram Shandy*’si” adlı makalesini yazma amacını bu roman vasıtasıyla “olay örgüsü yapısının genel yasalarını ortaya koymak” olarak ifade ediyor ve makalenin daha girişinde *Tristram Shandy* ve Fütürist şiir arasında bir paralellik kurarak onları tekniklerin algılanabilirliğine dair üslupsal ayrımın aynı tarafına yerleştiriyordu: “Sterne’ün bir romanı ve sıradan bir roman arasındaki fark sesbilimsel teknikleri [içerik için] araçsallaştıran sıradan şiirle Fütüristlerin [biçimin duyumsanmasına dayanan] trans-rasyonel şiiri arasındaki fark gibidir” (Shklovsky, 1921b, s.147). Şklovski tipik Biçimci çözümleme yöntemi uyarınca

makale boyunca “yakın okuma” yaparak *Tristram Shandy*’de kullanılan üslup ve teknikleri, üzerinde detaylı bir şekilde durduğu uzun alıntılarla açıklıyordu. Sterne’ün kullandığı yabancılaştırma; erotik yabancılaştırma; erotik cinas; konu dışına çıkma; hikâyelerin anlatımının duraklarla veya araya giren eklerle (başka hikâyeler, anılar, vaaz metinleri vb.) kesintiye uğratılması, geciktirilmesi; çok sayıda hikâyenin eş zamanlı olarak geliştirilmesi; romanın çeşitli unsurlarının sırasının bozulması gibi tekniklerin ayırt edici özelliği hikâyenin gelişimi içine neden-sonuç ilişkisi içinde kaynaştırılmadan, yani gerekçelendirilmeden kullanılmak suretiyle gözler önüne serilmesi idi. Örneğin tüm romana yayılmış olan zamanda ileriye ve geriye gidiş gelişlerde diğer romanlarda rastlanılan gerekçeler *Tristram Shandy*’de yer almıyordu (Shklovsky, 1921b, s.149). Sterne ithaf bölümünü 15. Sayfaya; Önsöz’ü 20. Bölüm’e; 18 ve 19. Bölümler’i 25. Bölüm’ün ardına yerleştirmesini romanın içinde şöyle açıklıyordu: “Tüm isteğim bunun ‘insanların hikâyelerini diledikleri gibi anlatmalarına izin vermesi’ konusunda dünyaya bir ders olması” (akt. Shklovsky, 1921b, s.148). Normalde paralel olarak geliştirilen hikâyeler arasında geçişlerde zaman durdurulmuş kabul edilirken veya dikkate alınmazken, Sterne diğer hikâyede bir anlatısal uzlaşım gereği zamanın askıya alınmış olduğunu okura kasten hatırlatıyordu: “[Sterne] tüm bu süre boyunca annesinin [diğer hikâyeyi bıraktığı noktada] eğilmiş vaziyette beklemekte olduğunu tekrar tekrar gündeme getirip bize hatırlatmak suretiyle bizi zamanı işleme biçimini farketmeye zorluyor[du]” (Shklovsky, 1921b, s.154). Romanın tüm içeriğini bu şekilde biçimin bozulması ve “teknğin kendine yönelmesi” yoluyla “okurda biçime dair farkındalık yaratma” faaliyeti oluşturuyordu (Shklovsky, 1921b, s.153). Şklovski (Shklovsky, 1921b, s.170) yaptığı detaylı çözümlemeyi *Tristram Shandy*’nin “gayrı-edebî” ve tuhaf bir eser olduğu yönündeki genel kanıya darbe indiren bir savla bitiriyordu: “Tristram Shandy dünya edebiyatının en tipik romanıdır”. Zira ona göre tüm sanat eserleri, aynen *Tristram Shandy* ve Fütürist şiir gibi, teknikler vasıtasıyla inşa edilen, dolayısıyla da öncelikle biçimsel özellikleriyle var olan ürünlerdi: Teknikler gereç ya da eser-dışı unsurlar için birer araç, yani eserlerin gözardı edilebilecek ikincil öğeleri değil, tersine sanatsal faaliyetin temel yapıtaşlarıydı. “Tristram Shandy’nin bir roman olmadığı yaygın olarak ileri sürülür. Böyle diyenler sadece operayı gerçek müzik olarak kabul ederler, bir senfoniye onlar için yalnızca kaostur” (Shklovsky, 1921b, s.170). Şklovski bunu ifade etmiş olmasa da belirtmek gerekir ki ona göre opera da özünde senfoni gibi soyut bir biçimdi ve öncelikle

teknik bir olguydu, fakat senfoniden farklı olarak, teknikleri gereç öğeleriyle gerekçelendiriliyordu; ancak bu, ilginin kurucu işlevi olmayan gerece yönltilmesini haklı çıkarmazdı: Senfonide olduğu gibi operada da sanatsallığı belirleyici olan gereç değil tekniğin gereci nasıl işlediğiydi. *Tristram Shandy*'yi tipik bir roman kılan da, edebiyat biliminin esas araştırma konusunu teşkil eden yazınsallığının kaynağının, tekniklerini gizleyenler de dâhil, diğer tüm romanlarınkiyle aynı olmasıydı. Şklovski bunu göstermek için *Tristram Shandy*'de ele aldığı her tekniği, bozduğu kalıplaşmış biçimlerle karşılaştırarak ve Gogol, Gonçarov, Puşkin, Tolstoy, Cervantes, Rabelais ve Swift gibi kabul edilmiş yazarların eserlerinde kullanılan benzer işlevleri olan tekniklerle ilişkilendirerek açıklıyordu.

Tristram Shandy'yi tipik bir roman kılan -Şklovski'nin bu makalede açıkça ifade etmediği- diğer bir özelliğiye, bu romanın edebiyat sistemi içinde üstlendiği işlevdi. Bir romanın yazıldığı dönemde geçerli olan estetik kuralları çiğnemek ve bu faaliyetini açıkça sergilemek suretiyle söz konusu kuralların çalışma mantığını gözler önüne sermesi edebiyatın tipik bir özelliğiydi. Her sanat eseri bir kurallaşmış biçimler zemini üzerinde algılandığı için, tekniklerini iş üstünde gösteren bir eser muhakkak kendi teknikleriyle beraber bu zemini de görünür kılıyordu. Çünkü “belli bir yazınsal diziden sapma, uzaklaşma ne kadar belirginse, kendisinden sapılan, uzaklaşılan dizge de o ölçüde gözler önüne serilir[di]. Sözgelimi, serbest şiir ölçü-dışı özelliklerin şiirsel niteliğini, Sterne'in romanıysa fabula ile ilgili olmayan özelliklerin romansı niteliğini vurgu[luyordu]” (Tınyanov, 1927, s.122). Zira her eser bir gelenekle ilişkili olarak üretiliyordu: Kısmen onunla uyum kısmen karşıtlık içinde. Dolayısıyla tekniklerini görünür kılma yalnızca tekil bir eserin içsel nitelikleriyle ilgili değil, onun içinde yer aldığı -ve dışına çıkmak için mücadele verdiği- tür ve dalların içsel nitelikleriyle de ilgili işlevler üstleniyordu. Şklovski'nin *Tristram Shandy*'nin kuruluş yasalarını değil, onun vasıtasıyla “olay örgüsü yapısının genel yasalarını ortaya koymak” istediğini belirtmesinin sebebi bu romanın söz konusu yasaları zaten açıkça ortaya koymakta oluşuydu.

2.6 Sanatın Hayattan Bağımsızlığı: Bölünmez Bir Bütün Olarak Sanat Eseri

Rus Biçimcilerin en fazla hücumla uğramalarına sebep olan tezi sanatın hayattan tümüyle bağımsız olduğuydu. Rus Biçimciler tarafından, Romantik bir idealizmle sanata yabancılaştırma teknikleri vasıtasıyla insanın hayat fonksiyonlarını yenileme görevi atfedildiği hâlde sanatın hayattan kopuk bir olgu olarak ele alınması ciddi bir çelişkiydi. Troçki (1923, s.146) “Formalist Şiir Okulu ve Marksizm” başlıklı makalesinde Şklovski’nin Berlin’de çıkardığı “Atın Yürüyüşü” başlıklı bir kitapçıkta maddeci sanat anlayışına karşı geliştirdiği savlar üzerinde duruyordu: Şklovski bu kitapçıkta sanatsal temaların kültürel, etnik ya da sınıfsal bir yönü olabileceğini açıkça reddediyordu. Bir başka makalede şöyle diyordu: “Sanat hayattan daima bağımsız olmuştur ve onun rengi kentin kalesinde dalgalanan bayrağın rengini asla yansıtmamıştır” (Shklovsky, 1919, s.22). Tomaşevski (1925, s.64-65) Mayakovski’nin de aralarında bulunduğu bazı çağdaş şairlerin devrim temalarının dönemin sosyo-kültürel ortamının bir yansıması değil, sadece devrim atmosferinin ilham ettiği, biçim için güncel birer gerekçe olarak görülmesi gerektiğini ima ediyordu. Jakobson da Fütüristlerin kent hayatına ilişkin temalarının, keşfettikleri biçimler için devşirildiğini söylemekteydi (akt. Troçki, 1923, s.139). “Bir başka deyişle, şairin gözüne ve kulağına çarpan ve onları yeniden eğiten kent kültürü, şaire yeni biçimler, yeni imgeler, yeni sıfatlar, yeni ritmler esinlememiş, tam tersine, rasgele ve kendi başına doğan yeni biçim, şairi yeni malzemeler aramaya zorlamış, ve böylece onu kent yönüne doğru itmiştir!” (Troçki, 1923, s.139). Troçki Rus Biçimciliği’nin “katıksız sanat” anlayışını Fütürizmden de şiddetli bir şekilde eleştirerek bir anlamda Rus Biçimciliği’nin Sovyet rejimindeki kaderini tayin ediyordu:

Formalist okul, ölü doğmuş bir idealizmin sanat sorunlarına uygulanmasıdır. Formalistler hızla serpilen bir dindarlık göstermektedirler. Onlar St. Jan’ın izleyicisidirler. “Başlangıçta sözün bulunduğu” inanırlar. Bizse, başlangıçta eylemin bulunduğu inanırız. Söz, onun fonetik gölgesi olarak arkadan gelmiştir (Troçki, 1923, s.154).

Şklovski (Shklovsky, 1925, s.vii) çeşitli makalelerinin toplandığı 1925 tarihli *Düzyazı Kuramı* adlı kitabının kısa Giriş bölümünde Troçki’ye şöyle cevap veriyordu: “Dilin sosyo-ekonomik bağlamdan etkilendiği su götürmez. [...] Ancak kelime bir gölge değildir. Kelime bir şeydir”. Şklovski bir yandan taviz veriyor bir yandan sanatın

özerkliğini bir kez daha vurguluyordu; üstelik aynı Giriş yazısı içinde örtülü biçimde Saussure'ün göstergenin nedensizliği ilkesine dayanarak, anlamı değişse de kelimenin değişmeyen biçiminin inceleme konusu yapılabileceğini, kendi araştırma konusunun tam da bu olduğunu söylüyordu (Shklovsky, 1925, s.vii). Rus Biçimcilerin temel itirazı sanatın şeffaf bir temsil aracı olarak görülmesinaydı; bununla birlikte itirazlarını temsili sanat anlayışıyla sınırlamayıp sanatla hayat arasında kurulabilecek her tür bağa yönelttiklerinin kabul edilmesini olağan kılan ifadeleri de fazlasıyla mevcuttu. Rus Biçimciler biçimle içerik arasındaki ayrımı ortadan kaldırmışlarsa da bunu biçimin lehine yaptıklarını söylemek de isabetsiz olmaz. Bu açıdan bakıldığında, Rus Biçimciler tarafından tekniğin sanatsal yaratımın yegâne unsuru olarak görülmesi, sanatın yalnızca birtakım duygusal, düşünsel, siyasi vs. mesajların iletilmesi için yaratıldığı iddiasıyla aynı ölçüde dogmatik ve sığdı. Tekniğin öne çıkarılması yeniliğin yegâne sanatsal değer hâline gelmesine yol açıyordu; sanat eseri gündelik dilden farklılaşmak için icat ettiği yeni biçimler aracılığıyla yazınsallık alanına bir yenilik getirdiği ölçüde değer kazanıyor ve edebiyat sistemi içinde de bu yenilikle doğru orantılı bir işlev üstleniyordu. Rus Biçimcilerle içerikçiler arasındaki tartışmanın iki tarafında da sanatın tek boyutlu bir şekilde ele alındığı açıktır. Bu noktada belirtmek gerekir ki genel kabul gören içerikçilerin tezi de aslında Rus Biçimcileri'ninki kadar radikaldir. Tekniğin gereci *nasıl* işlediği kadar *hangi* gereci işlediğini de sanatsal çözümleme ve *değerlendirmenin* parçası kılarak iki tutumu birleştirmek muhakkak daha verimli bir eleştiri anlayışı doğuracaktır.

Rus Biçimciliği'nin "hayat bağı" meselesinde değinilmesi gereken, biçim-içerik karşıtlığından daha önemli olduğu söylenebilecek bir nokta vardır. Rus Biçimciler yazarın ideolojisinin ve eserin üretildiği bağlamın ideolojik özelliklerinin eserin içeriğinde birebir yansıtıldığı düşüncesine karşı çıkmakta haklıydılar; Gerçekçiler ve Doğalcıların eserleri için dahi, onlar eserlerini psikolojik ve sosyolojik birer ayna kılmayı hedeflemiş olmalarına rağmen, eserlerin alımlanma süreçlerinin karmaşıklığı bir kenara bırakıldığında bile, dilin ve anlatım unsurlarının belirleyici etkisinin aradan çıkarılması mümkün olmadığından ve tam da bu yüzden, içeriklerin şeffaf ideoloji raporları olduğu varsayımı indirgemeci ve düpedüz yanlıştır. Bununla birlikte edebiyatın ideolojiyi birebir yansıtarak (*reflect*) değilse de kırarak (*refract*) temsil ettiğini kabul etmemek Biçimcilik açısından tabii değil gayri-tabii bir tavidir: İdeolojinin sanat eseri tarafından nasıl

kırılarak temsil edildiğinin incelenmesinde edebiyat çalışmalarına gerekli çözümleme yöntemlerini sunmak Biçimciliğin kendine biçtiği görevlerden biri olabilirdi. Sanatın toplumsal işlevinin yabancılaştırma aracılığıyla “gerçeklik algımızın somatik homeostatik düzenleyimi”nden (Robinson, 2008, s.99) ibaret olduğunu varsaymak şüphesiz sanatın toplumsal hayatla girdiği ilişkinin heterojenliğini kavrayamayan kısır bir yaklaşımdı. Ancak sanatın bu ideolojik işlevlerinin yegâne yüklenicisinin içerikler olmadığını kavramak da sosyoloji eğilimli eleştiri okullarından ziyade onları sıklıkla itham eden Rus Biçimcilerinden beklenirdi. Dolayısıyla Rus Biçimcilerin adımlarını yöneltmemiş olmasının daha da şaşırtıcı olduğu yön, yalnızca içeriklerin değil, hatta içeriklerden de öncelikli olarak, biçimlerin ideolojik olduğunu kabul eden ve onların ideolojik karakterini çalışma konusu yapan bir teoriydi. Böyle bir teorinin hareket noktası, okunmak ve toplum hayatında dolaşıma girmek için yaratılan sanatsal biçimlerin, ve elbette içeriklerin de, nötr değil, kaçınılmaz olarak değer yüklü olduğudur. Bakhtin ve Medvedev Biçimcileri eleştirirken onları bu temel gerçeği yadsıyarak sözü içsel niteliklerine göre tanımlamakla yetinmekle suçluyordu: Onlara göre her söz (ifade), edebî söz de dâhil, “toplumsal bir eylem”di (Bakhtin ve Medvedev, 1928, s.146). “Kelime söze bir sözlükten değil, hayattan, başka birilerinin sözünden geçer[di]” (s.148). Dolayısıyla söz asla yüklendiği toplumsal değerden ayrıştırılarak salt biçim olarak incelenemezdi. Temsilî sanat anlayışının yanlıgisına düşmek istemeyen Biçimci’nin, bu Marksist tavrı, sanat eserinin sözün toplumsal değerini nasıl işlediğini, dönüştürdüğünü, eleştirdiğini veya onayladığını, bir başka ifadeyle sözü nasıl yeniden *değerlendirdiğini* çözümleme amacıyla birleştirmesi beklenirdi. Bakhtin ve Medvedev Eyhenbaum’un Gogol’un *Palto*’sunu incelerken “sosyal değerler atmosferine keskin ve şiddetli bir tepki veren” *skaz* gibi bir türü nötr ya da nesnel bir biçim olarak ele almasına keskin ve şiddetli bir tepki veriyordu (1928, s.154). Zira *skaz* yazar sesinin karakterin şivesini, argo kullanımını, tonlama tarzını, hikâyenin unsurlarına karşı tavrını üsluplaştırdığı ve dolayısıyla eserin üretildiği veya okunduğu sosyo-kültürel bağlamdan bütünüyle soyutlanmasını içeren biçimci bir çözümlemeye en fazla direnmeye aday bir türdü. Rus Biçimciler edebî eseri içsel olarak tutarlı, kendi sınırları içinde anlamlı, bölünmez bir bütün olarak gördüklerinden dolayı bilimsel bir çözümlemenin eserin dışına taşmasının gereksiz ve yanlış olduğunu ilke edinmişlerdi. Sorun şu ki *Palto* gibi bir hikâyenin teknikleri ve işlediği gereç “dışarı”yla bastırılmaz bir etkileşime yöneliyordu; bu

Gogol'un zamanının okurları için de, Eyhenbaum'un zamanının okurları için de böyleydi, bugünün okurları için de böyledir. Eserin temaları da biçimleri de mütemadiyen bu etkileşim içinde yeniden yaratılmaktadır. Rus Biçimciler sanat eserinin tek ve mutlak bir anlamı olduğu iddiasında değildiler; tersine eserin çoğul anlamlılığını kabul ediyorlardı. Fakat eser bir kez dışarıya kapandığında onun tarihin farklı bağlamlarıyla ilişkiye girmesinin de önünün kapanmamasının mümkün olmadığı açıktır. (Bu noktada belirtmek gerekir ki vulgar Marksist eleştiri eserin ancak yaratıldığı tarihsel bağlama yerleştirilerek anlaşılacağı ilkesine dayanmaktadır. Bu yaklaşım da sanat eserini tek bir bağlama hapsedmek demektir. Sanat eserinin çoğul-anlamlılığının yolunu açan, eserin farklı tarihsel ve kültürel bağlamlara yerleştirilerek yorumlanmasıdır.) Bakhtin'e (1934-5, s.263) göre roman türünün başlıca özelliği, lehçeler, yöresel veya bazı soylara ait diller, bazı kuşaklara veya yaş gruplarına ait diller, çeşitli siyasi grupların dilleri, profesyonel jargonlar gibi bir ulusal dil içinde yer alan tüm sosyo-ideolojik dilleri sanatsal bir düzenlemeye tâbi tutarak bünyesinde barındırmasıydı. Bu diller birbirleriyle ve "dışarı"yla daima bir etkileşim içindeydiler ve romandaki "her dil bir bakış açısını temsil ediyor[du]" (Bakhtin, 1934-5 s.412). Dolayısıyla romanda yazarın ve diğer anlatıcıların seslerinin, karakterlerin diyaloglarının ve iç-konuşmalarının, bakış açılarının, gazete haberi veya mektup gibi romana eklenen birtakım yazı parçalarının biçimsel çözümlemesinin bu unsurların sosyo-ideolojik boyutlarını ihmal etmesi mantıksal olarak beklenmezdi. Rus Biçimciler söz konusu seslerin ve bakış açılarının toplumsal ideolojik işlevlerine değil, eserin bütünlüğü içinde birbirleriyle ilişki hâlinde üstlendikleri işlevlere referansla çözümlenmesi gerektiği görüşündeydiler; dolayısıyla onlara göre ideolojik olan paranteze alınmalıydı. Rus Biçimciliği'nin öngördüğü okur, edebiyat sistemindeki biçimsel işlevlere ve onların dönüşümlerine dair toplumsal uzlaşımlara bütünüyle hâkim olmalıydı, fakat bu biçimleri tüm yüzeyleri ideolojik bir mücadele alanı olan toplumsal varoluşun dışında tutmayı bilmeliydi. Biçimlerin edebiyat sistemi içindeki egemenlik mücadelesi ideolojilerin toplumsal kurumlar ve değerler üzerindeki egemenlik mücadelesinden bağımsız, tarih ve kültür-dışı bir olgu olarak kabul edilmeliydi.

Rus Biçimcilerin sanatla "hayatı" ayıran bir tutum benimsemelerinin başlıca sebebi sanat eserini tutarlı ve kendi başına anlamlı bir bütün kabul etmeleriydi. Bu görüş

doğrultusunda yazarın biyografisi ve yaratımın tarihsel bağlamı gibi eser-dışı unsurların edebiyat teorisiyle ilişkisinin kesilmesi inceleme nesnesinin kendi özelliklerine odaklanma açısından önemliydi. Sanat eserine atfedilen kusursuz düzen ve kendine yeterlik, geleneksel olarak yüceltilen yazar yerine eserin şeyleştirilmesi anlamına geliyordu. Hümanizmin kendini inşa eden, tutarlı, çelişkisiz bir bütünlüğün sahibi insan tasavvurunun yanılgısı, bu özelliklerin esere transfer edilmesine yol açan bir anti-hümanizme yönelinerek bertaraf ediliyordu. Rus Biçimcilerin edebiyat çalışmalarından sadece yazar biyografisinin ve eserin yazıldığı tarihsel bağlamın incelenmesini değil, eserin sosyo-ideolojik işlevlerinin de incelenmesini dışlamalarının sebebi, esere bütünlük atfetmenin ancak eserin iç düzeninin “dışarısı”yla etkileşiminin bastırılmasına bağlı olmasıydı. Gerek tekniklere gerek gerece dair her tür ideolojik değerlendirme öznel birer yorum olacağı için eserin sistematik düzenini tehlikeye atmaya adaydı. Dolayısıyla nesnellik ilkesi ve biçimlerin nötrlüğü düzen isnat edilen alanın denetlenebilirliği açısından elzemdi. Eser bir kez “dışarısı”yla ilişkilendirilmeye açıldığında eserin içsel çelişkilerini düzleyen ve söylemlerini denetim altında tutan yapı düşüncesi sekteye uğrardı. Rus Biçimcilere göre eleştirmen kendi tarihsel ve kültürel bağlamını da eserinki gibi parantez içine almalı ve eserin, sahip olduğu düzen sayesinde nesnel olarak incelenebilen biçimsel özelliklerini betimlemekten öteye geçmemeliydi. Radikal tezlerin sahibi Rus Biçimciler için bu mütevazı tavrı almak eserin tecavüz edilmemesi gereken bütünlüğünü muğlaklıktan korumanın tek yoluydu. Karmaşık kültürel etkileşimler ağı içinde eseri bir tür peyzaj mantığıyla arı ve düzenli tutmanın yöntemiymiş ve bu anlamda, yalnızca Biçimci değil, modernliğe has *tek-biçimci* bir tavidir:

Müphemliğin kökünü kazıma çabası tipik bir modern pratiktir; modern siyasetin, modern aklın ve modern yaşamın özüdür. Bu, kesin olarak tanımlama ve kesin olarak tanımlanamayan her şeyin bastırılması ya da elenmesi çabasıdır. [...] Aslında boşluğa tahammülü olmayan şey doğa değil, modern pratiktir (Bauman, 2003, s.18).

Bu tavrı benimseyen Biçimci eleştirmen, ironik biçimde, tam da kendi ideolojik konumunu parantez içine alma girişimiyle, modernliğin ilkeleri üzerine inşa edilmiş ve dolayısıyla tam anlamıyla tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiş ve bütünüyle ideolojik bir yöntemi benimsemiş oluyordu.

Rus Biçimciliği'nin okur yaşantısına verdiği önemden ciddi biçimde etkilenen, altmışlı yıllarda ortaya çıkan okur merkezli eleştiri anlayışlarının genelinde okur yaşantısının kısmen ya da tamamıyla öznel bir anlamlandırma sürecine tekabül ettiği göz önünde bulundurulduğunda, okur yaşantısı kavramının Rus Biçimciliği'nin nesnellik idealiyle çeliştiği düşünülebilir. Ancak Rus Biçimciliği'nin okur tasavvuru da yukarıda değinilen nesnelci, tektipleştirici modern tavırdan bağımsız değildi. Okurun edebiyat teorisinin merkezine yerleşmesi yaratıcı yazarın şahsında öznenin merkezî konumundan edilmesi anlamına geliyordu. Tüm anlamların kaynağı olan bütünlüklü öznenin yerine toplumsal bir üretim olan sanat eseri konuyordu. Bu bile kendi başına önemsenmesi gereken devrim niteliğinde bir hamleydi. Edebî tekniklerin hedefinin okur yaşantısında birtakım etkiler meydana getirmek olarak kabul edilmesi, Rus Biçimciler için ikincil bir mesele değildi, teorilerinin temelinde yer alıyordu; ve ilerleyen yıllarda edebiyatın evriminin de üzerine inşa edileceği biçimlerin otomatikleşmesi anlayışının geliştirilmesi için hareket noktası olmuştu. Ancak Rus Biçimcilere göre söz konusu okur bir tür “ideal okur”du; sanat eserinin teknik uygulamalarını algılayan ve bu algılama doğrultusunda eserle ilişkiye giren varsayımsal bir figürdü. Eyhenbaum (1925, s.42) Şklovski'nin daha 1914'te sanatsal algılamayı “biçimin duyumsanması” olarak tanımladığını ve “burada sözü edilen algılamanın basit bir ruhbilimsel kavram (şu ya da bu kişiye özgü bir algılama) değil de sanatın bir ögesi” olduğunu açıkça belirtiyordu. Bir başka ifadeyle Rus Biçimciliği'nin okuru eserin dışında, tarih içinde konumlandırılmış gerçek bir kişi değil, eserin nesnel olarak analiz edilebilen biçimsel uygulamalarının yarattığı kimliksiz, statik bir tasarıydı. Öyleyse okur, biçimsel çözümleme yoluyla nesne(l)leştirilebilirdi. Bu anlayış edebiyat eserini de okunmak ve yorumlanmak için değil bilim insanı-eleştirmenler tarafından analiz edilmek için üretilmiş bir nesne kılıyordu. Rus Biçimciler eğer toplum hayatında dolaşıma giren bir eser anlayışını benimseyecek olsalardı, ardından onun farklı ideolojik, sınıfsal, etnik ve dinî kesimlerden gelen, farklı cinsiyet, yaş ve meslek gruplarına mensup okurların algısında nasıl bir etki yaratacağını göz önünde bulundurmak zorunda kalacaklar; ayrıca analizlerini gerçek tarihsel olaylar ve karmaşık kültürel etkilerle ilişkilendirmek zorunda kalacaklardı. Onların edebiyat teorisini “hayattan” kopartmalarının temelinde öznelliğin en ufak ölçüde dahi içeri sızmasını engelleme güdüsü vardı: Edebiyatın sözü edilen boyutlarının teoriye dâhli kaçınılmaz olarak sosyoloji, psikoloji, tarih, siyaset bilimi ve felsefe gibi bilumum

düşünce pratiklerine sapmayı gerektirecekti. Bunlar ne kadar bilimleşme gayreti içinde olsalar, Rus Biçimcilerin gözünde öznel yorumlamanın hâkim olduğu alanlardı. Hem özerk bir bilim dalı hem de nesnel bilgiyle ilgilenen bir edebiyat teorisi olma idealine sahip Biçimcilik için bu alanlardan ve yöntemlerinden bağımsızlık elzemdi. Rus Biçimcilerin analizlerini tamamen eserin teknik uygulamalarının ve onların eser içindeki işlevlerinin (sonraları buna uygulamaların edebiyat sistemi ve edebiyat tarihi içindeki işlevleri de eklendi) betimlenmesiyle sınırlandırarak edebiyatın bu dar sınırlarının dışına taşan her türlü yorumdan kaçınmaları da sahip oldukları özerk ve nesnel edebiyat teorisi idealinden kaynaklanıyordu.

2.7 Fenomenoloji ve Rus Biçimciliği: Değişmezlerin Aranışı

Rus Biçimciliği'nin fenomenolojiyle ilişkisi Bergson'un görüşleriyle sınırlı değildi. Husserl'in 1901 tarihli *Logische Untersuchungen (Mantık Araştırmaları)* ve 1913 tarihli *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie (Düşünceler I: Saf Fenomenolojiye Genel Giriş)* isimli eserlerinin Rus Biçimciliği üzerinde güçlü bir etkisi oldu ve bu etki daha sonra Yapısalcılığa da aktarıldı. Husserl'in *Mantık Araştırmaları*

mantıksal bilginin temel kavramlarını epistemolojik bir açıklığa kavuşturma ve eleştirel bir değerlendirmeye tâbi tutma girişimiydi ve epistemolojiye ve mantık felsefesinin temel meselelerine dair bir dizi analitik soruşturmanın yanı sıra göstergebilim, anlambilim, mereology (bütünler ve parçaların bilimi), biçimsel gramer (herhangi bir dilin parçalarının anlamlı bütünlükler oluşturacak şekilde birleşimlerine dair a priori bilim) ve başta sunumlar ve değerlendirmeler olmak üzere bilinçli eylemlerin doğasına ilişkin meselelere dair kapsamlı, karmaşık tartışmalar içeriyordu (Moran D., 2001, s.xxvi).

Husserl'in bu eserin ilk cildinde sosyal bilimlerde “psikolojizm” eğilimine getirdiği eleştiri Rus Biçimcilerin onun fenomenolojisine ilgi duymalarını sağlayan birinci noktaydı. Husserl'e göre bilişsel edimler ve bunlara ilişkin felsefi meseleler psikolojik yaklaşımlarla izah edilemezdi: “Psikolojik edimler, fiziksel nesneler gibi, doğal dünyanın parçaları[ydı]lar ve zamansal ilişkilere ve olumsal evrenimizin diğer şartlarına tâbi[ydı]ler. Bilişsel edimlerin özsel yapılarıysa dünyanın parçası

olmadıklarından psikolojik olarak ele alınamazlardı” (Moran D., 2001, s.ii). Psikoloji deneyimlere ilişkin bir doğal bilimdi, dolayısıyla yöntemi olay temelli ya da türeyimsel (olayların çıkış sebeplerine dair: genetik) açıklamaları esas alan bir empirizmdi. Fenomenolojiyse bilince ve bilinç nesnelerinin değişmez özlerine ilişkin bir bilimdi, dolayısıyla onunki *a priori* bilgiyi ele geçirmeye yönelik bir yöntemdi. Husserl’in fenomenolojisinde de Platoncu idealizmin dönüştürülmüş bir biçimini görmek mümkün: Husserl fenomenolojiyi nesnelere ilişkin anlık psikolojik deneyimlerin değil, onların anlamlarına ilişkin ideal formların kavranmasını sağlayacak bir bilim olarak tanımlıyordu. Ancak ona göre ideal formlar Platoncu felsefede olduğu gibi bizimkinin ötesinde, hakiki bir alemde ikamet etmiyordu: “Anlamlar [...] ‘evrensel nesneler’ denilebilecek bir kavramlar sınıfı oluştururlar. Dolayısıyla onlar dünyada herhangi bir yerde bulunmadıkları gibi, bir τόπος Ουράνιος [topos ouronios: semavi mekân]’da veya tanrısal bir zihinde de bulunmazlar, böyle bir metafiziksel cisimleştirme saçma olurdu” (Husserl, 2008, s.230). Onun fenomenolojiye “*neyseler o şeyler olarak* algıya, yargılara, duygulara” dair “salt sezgisel bir kavrayışla” ele geçirme görevi verdiği *a priori* anlamlar, saf aritmetiğin ilgilendiği ideal sayılar ve saf geometrinin ilgilendiği ideal şekiller gibi “saf türlerin saf örnekleri” idi (Husserl, 2008, s.176).

Mantık Araştırmaları’nın ilk cildinin temel meselesi olan psikolojizmin reddi Rus Biçimcilerin hem edebiyat eleştirisinde hem de dilbilim çalışmalarındaki eğilimleriyle tam bir uyum içindeydi. Rus Biçimcilerin edebiyat eleştirisinde yazar ya da dönem psikolojisine dayanan açıklamaları reddetmeleriyle Husserl’in yaklaşımı arasındaki paralellik barizdir. Husserl’in psikolojizmi reddinde ortaya çıkan, Rus Biçimciliği’ne ve Yapısalcılığa kurucu ilkelerini sunan daha önemli özellik, zamansal ilişkilerden etkilenen empirik olgularla, ideal, dolayısıyla evrensel ve statik olguların bir karşıtlık içine yerleştirilmesiydi. Birebir aynı tutum Saussurecü dilbilimin de temel yaklaşımlarından biriydi: Değişim daima *parole*’a ait bir olguydu ve dilbilim zamansal etkilere değil, eşsüremsel olan yapıya, yani sistematik ilişkilerin varsayımsal durağanlığı içinde ele alınmasına odaklanmalıydı. Husserl’in psikolojiyi durumsal, yani öznel deneyimleri inceleyen bilim olarak tanımlamasına paralel olarak Saussure (2001, s.47) de psikolojiyi “bireyde göstergenin düzeneğini inceleyen” fakat göstergenin bireysel kullanımının ötesine geçip “toplumsal olan göstergeye ulaşma[yan]” bir bilim dalı olarak

görüyordu. Dolayısıyla Saussurecü dilbilimde olduğu gibi, tarih-yapı karşıtlığı ve onun bir başka ifadesi olarak okunabilecek olan öznellik-nesnellik karşıtlığı, Husserl'in fenomenolojisinde de kurucu bir işlev üstleniyordu. Nitekim Husserl 1911 yılında yayımlanan “Philosophie als strenge Wissenschaft” (“Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe”) adlı makalesinde tarihi, pozitif bilimlerle beraber felsefenin karşı kutbuna yerleştiriyordu. Ona göre tarih yalnızca olaylara odaklandığı için, aynı psikoloji gibi, pozitif bilimlerden sonra sosyal bilimlerde de hâkim olan doğalcı yaklaşımın yanlısamalarından muzdaripti. Bu,

çevremizde doğadan, özellikle de fiziksel doğadan başka bir şey görmeyen bir yaklaşım[dı]. O varolan her şeyi, ya fiziksel doğanın bütünlük ilişkileri içerisinde görme iddiası taşır; ya da tüm olguları aslında fiziksel olanın bir varyantı, fiziksel olanın ikinci derecede “paralel bir yan olayı” olma anlamında psişik olana indirger[di] (Küçükalp, 2006, s.35).

Bunun yanında tarih, içinde tarihselciliğe dönüşmeye meyilli birtakım güdüler taşıyordu (Husserl, 1965, s.123). Tarihselci mantığın “istikrarlı biçimde yürütüldüğünde” kaçınılmaz olarak vardığı noktaysa “aşırı şüpheci öznelcilik”ten başkası değildi (Husserl, 1965, s.125). Çünkü tarihselcilik tarihteki tüm felsefî pozisyonları insanlığın gelişiminin geçici birer aşaması olarak kabul ediyor, her birine yalnızca ait olduğu dönem için geçerlilik isnat ediyor, dolayısıyla, bir anlamda, hiçbirine geçerlilik tanımıyordu. Husserl'in aynı makalede detaylı biçimde ele alıp eleştirdiği Wilhelm Dilthey'nin *weltanschauung* (dünya görüşü) felsefesi de, ona göre “tarihsel şüpheciliğin çocuğu”ydu (Husserl, 1965, s.130), çünkü bu anlayış da tarihteki tüm felsefî pozisyonları, her birinin tarihsel-kültürel şartlar tarafından belirlenmişliğine dayanarak, eşit derecede eksik olmakla birlikte eşit derecede geçerli kabul ediyordu. Husserl tarihselciliğin şüpheciliğini reddettiği gibi dünya görüşü felsefesinin göreceliğini de reddediyor, doğalcı empirizmin ifsad ettiği bu tarz tarihsel yaklaşımların yerine, “nesnel geçerliliği olan” (Husserl, 1965, s.73) “saf ve mutlak bilgi”ye (Husserl, 1965, s.72) ulaşmanın yegâne yolu olarak fenomenolojiyi öne çıkarıyordu. Fenomenoloji, tarihten etkilenmeyen *a priori* bilgiyi sunmasıyla, felsefenin en baştan beri kendisine biçtiği, fakat o güne kadar “gerçekleştirmeyi başaramadığı” “saf rasyonel normlar”a dayanan “kesin bir bilim” olma iddiasını üzerine alıyordu (Husserl, 1965, s.71). Husserl pozitif bilimlerin yöntemi olan

empirizmi benimsemediği hâlde, daha doğrusu tam da bu yüzden, fenomenolojiyi, onunla aynı türden değilse de aynı sıfatla - mutlaklık - nitelenen bilgiyi araştıran pozitif bilimlerle aynı safa yerleştiriyordu: “Bilim ‘idesi’ zamanlar-üstüdür ve bu, bir zamanın ruhuna herhangi bir biçimde bağlı olmadığı anlamına gelir” (Husserl, 1965, s.136). Başlangıçta tarihi pozitif bilimlerle saf tutmakla itham ederken, sonunda ironik biçimde fenomenolojinin bu makama kendisini layık görmesi, bir disiplin olarak fenomenolojinin sadece tarihle değil pozitif bilimlerle de girdiği alan mücadelesinin bir tezahürüdür. Bu hem pozitif bilimlerin geleneksel olarak felsefeye dâhil olan alanlara sızmasının önüne geçme hem de felsefenin kendisini “bilimlerin bilimi” (Küçükalp, 2006, s.45) olarak tesis etmesi için atılması gereken bir adımdı: Bu adımda fenomenolojinin kendisine hareket noktası olarak seçtiği Descartes’ın *Meditasyonlar*’ına göre “bütün diğer bilimler, yegâne kuşatıcı bilim olan felsefenin, kendine yetmeyen üyeleri olarak, kesin bilimlere doğru, yalnızca felsefenin sistematik birliği içerisinde, gelişebilirler”di (Küçükalp, 2006, s.47).

Rus Biçimciler ve Yapısalcılar için Husserl’in fenomenolojisi olguların içinde doğdukları ve geliştikleri bağlama odaklanan tarihsel modelden, olguların içsel özelliklerini inceleyen bilimsel bir modele geçiş için etkili bir teorik zemin sunuyordu. Fenomenoloji olguların şu ya da bu senaryoda zihinde deneyimlenme biçiminin değil, her olguda değişken özelliklerin yanında var olan değişmez özlerin idrak ve tasvirini hedef alıyordu. Bu anlayış, Rus Biçimciliği ve Yapısalcılıkta fenomenolojik anlamda olguların özlerinin değilse de, edebiyat eserlerinde, halk masallarında ve mitlerde değişmez formların aranması olarak kendine yer buldu: Rus Biçimciliği’nin ileri aşamasının ve Yapısalcılığın tanımlayıcı faaliyeti, Husserl’in fenomenolojisinde olduğu gibi “her tikelde tümel olanın” aranmasıydı (Holenstein, 1975, s.33). Fenomenolojinin ele geçirmeyi hedeflediği *a priori* formlar zamansal ilişkilerden bağımsız olduğu gibi öznel bakış açılarına da bağlı değildi: Buna göre “bir adam için bir şeyken bir başka adam için onun tersi olan bir şey olarak öznel bir gerçeklikten söz etmek saçmalığın en saf hâli olmalı[ydı]” (Husserl, 2001, s.47). Nitekim Husserl’in 1931 tarihli *Méditations Cartésiennes: Introduction à la phénoménologie* (Kartezyen Meditasyonlar: Fenomenolojiye Giriş) adlı kitabında ortaya attığı *öznelerarasılık* kavramı özneler arasında paylaşılan ortak, pratik anlamda nesnel bir zemine işaret ediyordu. Öznel deneyim ve tarihsel bağlam, olguların kendisine odaklanan fenomenoloğun yaptığı gibi,

yalnızca metne odaklanan edebiyat bilimcinin de değerdendirme-dışı tutması gereken unsurlardı.

Husserl'in *Mantık Araştırmaları*'nın ikinci cildinde ele aldığı ve fenomenolojiden yapısalcı dilbilime aktarılan "saf mantıksal gramer" düşüncesi de Husserl'in empirik, öznel ve tarihsel olanı bir kutba; ideal, nesnel ve yapısal olanı diğer kutba yerleştiren genel felsefi yaklaşımının dışında yer almıyordu. Saf mantıksal gramer anlayışı on dokuzuncu yüzyıl sonunda etkin olan karşılaştırmalı dilbilime ve dilsel olguları psikolojik süreçler olarak ele alan empirik gramer anlayışlarına karşı öznelerarası, ideal bir grameri yerleştiriyordu:

Modern gramer sadece psikoloji ve diğer empirik bilimler üzerine inşa edilmesi gerektiğini düşünmektedir. Buna karşılık, biz eski evrensel, hatta *a priori bir gramer* düşüncesinin, bizim [burada] muhtemel anlam biçimlerini belirleyen *a priori* kanunlar olduğunu ortaya koymamızla, şüphe yok ki, bir temel ve kesin bir geçerlilik zemini bulduğunu görüyoruz (Husserl, 2001, s.183).

Bu anlayış, Descartes etkisiyle dilsel olguların ilk kez evrensel bir gramerle ilişkilendirildiği 1660 tarihli *Port-Royal Grameri*¹'ne ve on sekizinci yüzyıl rasyonalizmine bir dönüşü temsil ediyordu. Bu anlayışa göre akıl [*raison*] dilden önce ve dilden bağımsız varolan, evrensel bir kategoriydi; dil de aklın tezahür ettiği bir araç olduğu için kaçınılmaz olarak evrensel bir gramere tâbiydi. Husserl, bu araçsal dil tasavvurunda görülen, kartezyen felsefenin nesnesinden bağımsız özne anlayışını reddetmekle birlikte, evrensel gramer anlayışını benimsiyordu. Husserl'in Rusya'daki önde gelen takipçisi ve onun görüşlerinin Rus dilbilim çevrelerinde yayılmasında etkili olan Gustav Şpet dilin iletişimsel boyutunu vurgulayarak dilsel olguların konuşmacının psikolojisiyle ilişkilendirilerek ele alınmasının yetersizliğine işaret ediyordu. Toplumsal bir uzlaşımlar sistemi olan dil ve onun unsurları yapısal özelliklerine göre tarif edilmeliydi (Şpet'ten akt. Erlich, 1980, s.62). İlhamını Husserl'in *Mantık Araştırmaları*'ndan alan bu anlayışa göre, dilbilimcinin görevi "sözün ve onun öğelerinin nesnel, ya da daha doğrusu, 'öznelerarası' anlamının ortaya çıkarılması, çeşitli dilsel

¹ 1660'ta Antoine Arnauld ve Claude Lancelot tarafından yazılan, *Port-Royal Grameri* olarak anılan eserin tam adı: *Grammaire générale et raisonnée contenant les fondemens de l'art de parler, expliqués d'une manière claire et naturelle*.

‘ifade’ türlerinin belirli işlevlerinin tespit edilmesi” (Erlich, 1980, s.62). Saussure’ün de aynı şekilde bireysel ifade yerine onu mümkün kılan dil sisteminin incelenmesine önem verdiğini bu noktada yeniden hatırlamak yapısalcı dilbilimle Husserl’in saf gramerinin kesiştiği bir başka noktayı aydınlatması açısından önemlidir: Saussure de dile konuşmacının perspektifinden değil, dil topluluğunun konuşmak için başvurduğu uzlaşımlar sistemi açısından bakıyordu: “Onun için de dil konuşma gücü olmaktan çok konuşmayı anlama gücü[ydü]” (Jameson, 2002, s.32). Ayrıca Saussure dilbilimin kendisine kadarki tarihsel gelişiminin izini sürerken Port Royal Gramercileri’ni, uygulamada çeşitli kusurları olmakla beraber, hedeflerini açıkça ortaya koymaları ve daha önemlisi dili eşsüremlili olarak incelemeleri dolayısıyla takdir ediyordu (2001, s.128). O da, Husserl gibi, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl gramerini, on dokuzuncu yüzyılda etkin olan, dilsel olguların tarihsel gelişimini inceleyen artsüremsel dilbilim ve verimsiz bir “melez” modeli uygulayan karşılaştırmalı dilbilime yeğliyordu. Dolayısıyla Saussurecü dilbilim on dokuzuncu yüzyıl öncesinde etkin olan gösterge anlayışına bir geri dönüşü temsil ediyordu: Fakat göstergeyi özerk bir olgu olarak inceleyen on sekizinci yüzyıldaki seleflerinin aksine onu diğer göstergelerle ilişki içinde varolduğu bir yapının ögesi olarak kabul ediyordu (Culler, 1976, s.58). Sonuç olarak, Saussure dilden bağımsız, *a priori* bir anlam sistemini kabul etmese de, Husserl’in saf mantıksal grameri, Rus Biçimciler ve Yapısalcılar için Saussurecü dilbilimle beraber özümzenecek bir model teşkil ediyordu.

2.8 Rus Biçimciliği’nin Evrimi: Teknikten Edebiyatın Evrimine Doğru Genişleyen Araştırma Sahası

Rus Biçimcilerin “edebiyatın evrimi”ne ilişkin görüşlerini değerlendirmeye geçmeden önce Biçimciliğin kendi evriminden söz etmekte yarar var. Erlich, Biçimciliği belirli dönemlere ayırmayıp Çek Yapısalcılığı’nı Biçimciliğin bir uzantısı olarak ele alırken, Jurij Striedter Biçimciliğin gelişiminde sanat eserini tanımlama şekline göre üç aşama olduğunu ileri sürmektedir:

1. Algının keskinleştirilmesi amacıyla yabancılaştırma işlevi üstlenen, tekniklerinin toplamı olarak sanat eseri.

2. Tekniklerinin bir sistem oluşturduğu ve eşsüremli ve artsüremli işlevler üstlenen sanat eseri.
 3. Estetik işlevi olan bir gösterge olarak sanat eseri.
- (Striedter, 1989, s.88)

Striedter (1989, s.89) aşamalar arasındaki sınırların bulanık olduğunu ve her birinin bir öncekinde geçerli olan kavramların geliştirilmesi veya yeniden tanımlanmasını içerdiğini belirtmektedir. Peter Steiner (2008, s.15), Striedter'in bu uyarısına kendisinin eklemektedir: Şemadaki “yalnızca ilk ve son aşamalar belirsizlik söz konusu olmadan (sırasıyla) Biçimciliğe ve Çek Yapısalcılığı'na isnad edilebilir;” aradakiyse iki ekolle de ilişkilendirilebilecek gri bir alan oluşturmaktadır. Aşamalar arasında keskin sınırlar saptamayı zorlaştıran unsurların başında ilk iki aşama için yapılan tanımların Biçimci teoride baştan beri iç içe geçmiş olarak var olan anlayışlara ilişkin olması gelmektedir. Şklovski'nin 1914-1921 arasında yazdığı makalelerde yabancılaştırma daima bir dönemde geçerli olan estetik kuralların bozulmasıyla ilişkilendiriliyordu; buna göre sanatın okur algısında yarattığı dönüşüm doğrudan doğruya sanatın kendini yenilemek için başvurduğu kurallaşma-kural bozma döngüsüne bağlıydı. Dolayısıyla yabancılaştırmanın eserlerin algılanışı bakımından dönüştürücü bir rol üstlenen bir teknik oluşu Biçimci teoride en baştan beri bir hareket noktasıydı, fakat edebiyat sistemiyle ilişkisi detaylı bir biçimde teorileştirilmemişti. Şklovski'nin, *Tristram Shandy* üzerine yazdığı makalede bu romanın edebiyat sistemi içinde üstlendiği evrimsel işlevi dile getirmediği hâlde “tekniğini görünür kılma”nın çalışma biçimi gereği bu işleve en azından işaret ettiğini kabul etmek isabetsiz olmaz. Buna paralel olarak Eyhenbaum'un Gogol'un *Palto*'su üzerine yazdığı 1918 tarihli makalede *skaz*'ın nasıl eserin güldürülüş ve trajik bölümlerini sistematik bir bütünlük içinde yönettiğini gösterdiğini, bir başka deyişle eseri teknikleri bir sistem oluşturan bir bütünlük olarak ele aldığı göz önünde bulundurulduğunda aşamalar arasındaki sınırlar iyice belirsizleşmektedir. Steiner, Biçimci teorisinin heterojenliğini vurgulamak için her biri bir öncekinin eksiklerini kapatan üç aşamalı bir başka model önermektedir: Birinci aşamada eser “belirli bir amaç doğrultusunda belirli bir teknikle ham maddeyi karmaşık bir mekanizmaya çeviren bir makine” (Steiner, 2008, s.18); ikinci aşamada “bir organizma gibi, birbiriyle ilişkili parçaların hiyerarşik olarak eklemelendiği bütünlüklü bir beden” (Steiner, 2008, s.19); üçüncü aşamada ise “unsurları arasında başatlık için bir mücadele bulunan” “istikrarsız

bir yapı” (*disequilibrium*) olarak tanımlanıyordu (Steiner, 2008, s.20). Steiner’in çerçevesinin ilk iki aşaması arasındaki fark metaforik düzeyde sorunsuzdur: Belirli bir teknikle tek başına işleyen bir makineye karşılık, bedensel bütünlüğü ve biyolojik olarak türüyle benzerliği bakımından ele alınan bir organizma. Fakat bu kavramsallaştırmanın Stiredter’inkinden içerik bakımından farklı olduğunu söylemek mümkün değil, dolayısıyla Steiner’in şeması da aşamalar arasındaki sınırların belirsizliğine dair sorunu ortadan kaldırmamaktadır. Bu şemayla ilgili esas ciddi sorun Steiner’in Biçimciliğin son döneminde geçerli olduğunu ileri sürdüğü yapı anlayışının gerçeği yansıtmamasıdır. Biçimciliğin edebiyat ve dilbilim çalışmalarına katkısı çoğunlukla yansıtıldığından çok daha büyük olmakla birlikte yapılara bütünlük ve istikrar isnad etmekten belli bir aşamada vazgeçmeleri bir yana, söz konusu son dönem hem tekil eserlerin hem de edebiyatın daimi devinim hâlindeyken bile istikrar yönelimli oluşunu sistematize etme yolunda harcadıkları çabayla tanımlanmaktadır. Bu çabanın oluşturduğu Yapısalcılığın zemininin altmışlı yılların sonunda Postyapısalcılığın tam da bu “istikrarlı yapı” tasavvuruna getirdiği eleştiriyle sarsılacağı göz önünde bulundurulduğunda, Steiner’in isnadı Biçimciliğin sınırlarını görmezden gelen aşırı iyimser bir yorum olarak kalmaktadır. Tüm dönemselleştirme girişimlerinde ortak olan Biçimciliğin zaman içinde anlayış, yöntem ve kavramlarını geliştirdiği düşüncesi, Eyhenbaum’un 1925 yılında üzerlerindeki gittikçe artan siyasi baskıyı gidermek amacıyla, kendilerine yöneltilen eleştirilere karşı bir savunma olarak yazdığı ““Biçimsel Yöntem’in Kuramı”nın da merkezî unsurlarından biriydi. Ancak Eyhenbaum’un bu gelişimi ele alma tarzı kavramsal dönemler tespit etmeye değil, Biçimciler tarafından belli bir sırayla ele alınan çalışma konularının teorilerin geliştirilmesindeki belirleyiciliğini saptamaya odaklanıyordu. Eyhenbaum (1925, s.45) önce tekniğe ilişkin meselelere odaklandıklarını; sonra dizedeki sesler sorunundan dize kuramına, teknikten kuruluş tekniklerine; daha sonra da “kuramsal yazınbilimden yazın tarihine” geçtiklerini belirtiyordu (1925, s.48). Üstelik Eyhenbaum (1925, s.48) bu geçişin temelini Şklovski’nin 1919 tarihli “Konunun Kuruluş Teknikleri ile Genel Biçem Teknikleri Arasındaki Bağ” makalesinde görüyordu. Ayrıca “kuramsal sorunların tartışıldığı dönemde, biçimlerin devinimi ve değişimi sorununun da, yani yazınsal evrim sorununun da ortaya çıktığını” belirterek Biçimciliğin “dönemleri”nin iç içeliğini vurguluyordu (Eyhenbaum, 1925, s.61). Edebiyat tarihini incelemeye geçişi belirleyen, teorik düzeyde kurucu öge olarak belirlenen tekniğin pratikte farklı örneklerde

çalışma biçimini betimlemeye duyulan ihtiyaç Biçimcileri “işlev kavramından söz etmeye ve buradan yola çıkarak da teknik kavramını karmaşık hâle getirmeye zorla[mıştı]” (Eyhenbaum, 1925, s.62). Çalışma konuları biçimsel olgulardan tekniğe, münferit olarak ele alınan teknikten tekniğin farklı eserlerde farklılaşan işlevine, bunun sonucu olarak da münferit eserden sistematik bir biçimde ele alınan edebiyat tarihine doğru genişledikçe, Biçimciler de, karşılırlarına çıkan sorunlara göre, kavram ve yöntemlerini düzelterek ve dönüştürerek çalışma sahasının değışen şartlarına uyum sağlıyorlardı. Dolayısıyla Biçimcilik için aşamalardan söz edilecekse, bunların öncekileri dışlamak yerine içerdığını, bir başka ifadeyle, değillemek yerine dönüştürdüğünü açıkça ifade etmek gerekir. Böylece aşamalar arasındaki sınırların belirsizliği gelişim şemasının sorun teşkil eden bir unsuru olmaktan çıkıp onu anlaşılır kılan bir dinamizm ilkesi olur. Her olgunun daha geniş ölçekli bir olgunun (teknik, eser, sistem, tarih) bağlamına yerleştirilmesi şeklinde genişleyen çalışma kapsamıyla birlikte kavramların da değışmesi dikkate alındığında, yabancılaştırmanın ileriki yılların “edebiyatın evrimi” anlayışının sistematize edilmeyi bekleyen bir nüvesi olduğu ortaya çıkmaktadır.

2.9 Edebiyatın Evrimi: Tarih-dışı Bir Tarih Modeli

Edebiyat tarihinin sistematik, evrimsel bir süreç olarak tasavvuru en kapsamlı ve detaylı ifadesini Tinyanov’un 1927 tarihli “Yazınsal Evrim Üstüne” adlı makalesinde buldu. Bu makalenin Rus Biçimciliği’nin münferit edebî eserlere, edebiyat sistemine ve edebiyat tarihine ilişkin görüşlerinin nihaî çerçevesini sunduğunu söylemek isabetsiz olmaz. Tinyanov için edebiyat tarihine ilişkin bilimsel bir yaklaşımın temelinde yatan ilke, bu makalenin Yapısalcı anlayışın da edebiyat çalışmalarında en belirgin biçimde kendini ilk kez gösterdiği metin olma özelliğini taşıdığını ileri sürmeyi olanaklı kılmaktadır: Ona göre münferit eser ve edebiyat birer sistem olarak kabul edilmeliydi. Bu anlayışı hareket noktası kılmaksızın özerk bir edebiyat bilimi oluşturmak mümkün değildi (Tinyanov, 1927, s.114). “Edebiyat tarihi” ve yöntemleri bu ilke ekseninde yeniden ele alınmalı, bu muğlak kavram yerini yasaları sistematik biçimde incelenen bir evrim teorisine bırakmalıydı. Bu teorik çerçevede, değerdendirme her çeşit öznellikten arındırılmalı ve her tür edebî olgunun değeri de “evrimsel anlam ve niteliğine” göre tayin

edilmeliydi (Tinyanov, 1927, s.114). Münferit eser içindeki ögeler hiyerarşik bir ilişki içinde birbirine bağlıydı; dolayısıyla hiçbir biçimsel öge eserdeki diğer ögelerden bağımsız olarak ele alınmamalıydı. Her öge eser içindeki işlevinin (*özkurallı işlev*) yanı sıra aynı döneme ait başka eserler içindeki benzer ögelerle ilişkisi açısından da bir işlev (*eşkurallı işlev*) üstlendiğinden, hiçbir öge bu ilişkiler gözardı edilerek, sadece içinde bulunduğu eserle ilişkilendirilerek de ele alınmamalıydı (Tinyanov, 1927, s.115). Her eser de içinde yer aldığı edebî sistem açısından değerlendirilmeliydi; bir dönem için edebî olgu kabul edilen bir şey, bir başka dönem için toplumsal yaşama bağlı dilsel bir olgu olabilir. Örneğin Derjavin'in bir dostuna gönderdiği mektup edebiyat-dışı bir işlevi olan bir iletişim aracıken, Puşkin'in döneminde mektup edebî bir işlev kazanmıştı (Tinyanov, 1927, s.117). Rus Biçimciliği'nin temel araştırma konusu ilan ettiği "yazınsallık" edebiyatla edebiyat-olmayanı birbirinden ayırt eden şartların çözümlenmesini gerektirdiğinden biçimsel ögelerin parçası oldukları dönemsel sistem içindeki işlevlerinin doğru şekilde tespit edilmesi edebî evrim açısından öncelikli bir sorundu. Tinyanov edebî türler meselesinin de aynı sistematik yaklaşım tarzıyla ele alınmasını öngörüyordu: Eserler içinde yer aldıkları türle, türler de içinde yer aldıkları edebî sistemle ilişki içinde değerlendirilmeliydi, zira türlerin özellikleri de sabit değil, değişkendi. Dolayısıyla "Tolstoy'un tarihsel romanı, Zagoskin'in tarihsel romanıyla değil, çağının düzyazısıyla bağlantı içinde[ydi]" (Tinyanov, 1927, s.119). Bir edebî sisteme ait ölçütlerin başka sistemlerin değerlendirilmesinde kullanılmaması gerekiyordu: Edebiyat tarihçilerinin "gelenek" dediği şey bu temel yanlıştın yerleşik hâle gelmesinden başka bir şey değildi. Bununla birlikte, Tinyanov'un teorisinin bu noktaya kadar değinilen kısmının, ögelerin, eserlerin, türlerin eşsüremlî bir yaklaşımla yatay bir eksene, yani genel edebiyat sistemi içine yerleştirilmesiyle ilişkili olduğunu; Tinyanov'un artsüremlî bir yaklaşımla bu teoriyi bir evrim teorisine çevirmek için gerekli dikey (tarihsel) eksenini de söz konusu yatay eksene eklemlediğini belirtmek gerekir. Şklovski daha 1919'da "Her sanat yapıtı herhangi bir modele koşut veya karşıt yaratılır. Yeni biçim estetik özelliğini yitirmiş eski biçimin yerine geçmek için çıkar" (akt. Eyhenbaum, 1925, s.48) diyerek edebî evrimin temel ilkesini ortaya koymuştu; Tinyanov bu ilkeyi sistematik bir biçimde işlevlerin dönüşümü olarak formülleştiriyordu. Bir ögenin otomatikleşmesi onu ortadan kaldırmıyor, onun işlevini başka bir ögeye devrederken ona yardımcı bir işlev yüklüyordu (Tinyanov, 1927, s.117). Örneğin doğa betimlemeleri bir edebî okul açısından egemen

öğeyken, bir başka okul açısından çözümlemede dikkate bile alınmayabilecek yardımcı bir öğeye dönüşüyordu. Egemen öğe dışında egemen okullar da bu teoride kavramsallaştırılıyordu: Şklovski 1921’de her dönemde bir değil, mücadele hâlinde birçok edebî okul olduğunu, birinin egemen konuma ulaşmasıyla kurallarının yerleşik hâle geldiğini, karşıt okullarınsa daha geri planda varlıklarını sürdürdüklerini, egemen okulun aşınan biçimlerinin yerini zaman içinde geri plandaki okulların biçimlerinin aldığını belirtiyordu. Tahtından indirilen okul yeryüzünden silinmiyor, evrimin ileriki bir aşamasında biçimleri değişmiş olarak yeniden egemen olma ihtimaliyle beraber geri plana çekiliyordu. Dolayısıyla “bir nesilden diğer bir nesile kalan edebî miras babadan oğula değil, amcadan yeğene aktarılıyordu.” (Shklovsky, 1921a, s.190). Aynı anlayışı Tınyanov 1929’da şöyle dile getiriyordu: “Babayla mücadele ederken, oğulun dedeye benzemeye başladığı görülür” (akt. Erlich, 1973, s.634). Böylece yan türlere ait biçimler, dahası edebiyat-olmayan türlere ait özellikler edebiyat sistemi içinde kurallaşmaya (*canonization*) imkân buluyordu. Bu sistem içinde parodi, karşıt bir okulun hicvedilmesine dair bir işlev değil, tekniklerin diyalektik bir süreç içinde yer değiştirimine dair evrimsel bir işlev üstleniyordu. Evrim farklı işlevsel düzeylerde zamansal bakımdan farklı seyrediyordu: “[Münferit eserdeki] kurucu işlevin evrimi hızla ortaya çıkar[ken], [bir döneme/çağa ait] yazınsal işlevin evrimi bir çağdan öbürüne olu[yor], bütün yazınsal dizideki [genel olarak tüm edebiyat alanındaki] işlevlerin öbür dizilere [kültürün diğer dallarına] göre evrimiyse yüzyıllar alı[yordu]” (Tınyanov, 1927, s.121). Edebî evrimin konusu sözü edilen farklı düzeylerdeki işlevlerin bu değişim ve dönüşümleri idi.

Tınyanov makalenin girişinde ilhamını Husserl’den alan bir psikolojizm ve tarihselcilik eleştirisiyle, edebiyat tarihinin evrimsel bir anlayış içinde değil, gelişigüzel bir kültürel çözümleme yaklaşımıyla ele alınmasına itiraz ediyordu. Bu tarz bir yaklaşım edebiyat tarihini “kültürle ilgili bütün dallar arasında bir sömürge toprağı” (Tınyanov, 1927, s.112) yani kendi sistematik ve evrimsel yasalarına göre ele alınan özerk bir yapı değil, çeşitli sosyal bilim dallarının güdümündeki birtakım bağımsız olgular yığını kılıyordu. Bunun en önemli sonucu da edebiyata ilişkin olguların yazarın psikolojisiyle veya tarihselci bir anlayışla belirli dönemleri tanımlayan dünya görüşleriyle gevşekçe bağlantılandırılmasıydı. Buna karşılık Tınyanov’un evrim teorisi edebiyatla söz

konusu dönemler arasındaki bağları reddetmemekle birlikte bu bağları toplumsal olaylar açısından değil, edebiyat tarihi açısından sistematik olarak açıklama ve bu sayede edebiyatla hayat arasında, Rus Biçimciliği'nin ilk döneminin ihmal ettiği bağlantıyı da tesis etme iddiasındaydı. Tinyanov (1927, s.112) açıkça edebî evrimin kültürün diğer dallarından kopuk olarak ele alınamayacağını belirtiyordu. Bu onun kültür tasavvurunun doğal bir sonucuydu: Ona göre bir sistem olarak edebiyat, her biri birer sistem oluşturan diğer sanatlar, dil, tarih, felsefe, siyaset, ekonomi gibi diğer olgularla beraber bir sistemler sistemi olan kültür alanının içinde yer alıyordu. Öğelerinin ilişkilerine ve kendi iç yasalarına göre tanımlanan her bir sistem, bu sistemler sistemi içinde diğerleriyle ilişkiye giren bir öge durumundaydı. Fakat Tinyanov'a göre toplumsal hayatla edebiyatın ilişkisi yalnızca dilsel biçimlerin alışverişiyle sınırlıydı: Bu ilişki genel olarak mektup ve gazete yazısı gibi toplum hayatına ilişkin biçimlerin edebiyata, bazı edebî eserlere ait kahramanların ya da bazı yazarların mitsel kişiliklerinin toplum hayatına aktarılmasını içeriyordu. Ayrıca hitabet özelliği olan Lemonosov'un od'unun toplumsal hayatın bir unsuru olan büyük salonları edebî bir olguya çevirmesi de bu türden bir ilişkiydi; Tinyanov (1927, s.124), buna ek olarak Mayakovski'nin "miting şiiri" ile Yesenin'in romanslarının temsil ettiği "oda şiirini" edebiyatın toplumsal hayatla ilişkisindeki karşıt eğilimler olarak sunuyordu. Ona göre edebî evrimin incelenmesi asla sözü edilen "komşu" alanlardan öteye taşınmamalıydı; "uzak" alanların, yani tarihsel olayların, ekonomik ilişkilerin, felsefî ya da siyasi dönüşümlerin edebiyata etkisi inceleme dışı tutulmalıydı:

Yazınsal evrimin incelenmesi, yazın'ı ancak başka dizilerle ya da dizgelerle karşılıklı bağıntı içinde bulunan ve bunlar tarafından koşullanmış bir dizi ya da bir dizge olarak kabul ettiğimiz zaman olanaklıdır. İnceleme, kurucu işlevden yazınsal işleve, yazınsal işlevden de dilsel işleve doğru uzanmalı ve işlevler ile biçimlerin evrim açısından etkileşimini aydınlatmalıdır. Evrimin incelenmesi, yazınsal diziden başlayarak karşılıklı bağıntı içinde bulunan komşu dizilere doğru uzanmalıdır; incelemeyi önemli olsalar da uzaktaki dizilere doğru yöneltmemek gerekir. Yazınsal *evrim*in incelenmesi, belli başlı toplumsal etkenlerin egemen anlamını yadsımaz; tersine, anlam, bütünlüğü içinde ancak böyle bir çerçevede aydınlatılabilir. Belli başlı toplumsal etkenlerin yarattığı bir etkinin doğrudan doğruya ortaya konmasıysa, yazınsal *evrim*in incelenmesi yerine yazınsal yapıtların *değişiminin* ve biçim bozukluğunun incelenmesini oturtur (Tinyanov, 1927, s.127-128).

Jan Broekman (1974, s.36), Tinyanov'un evrim teorisini "yapısalcı bir edebiyat sosyolojisi" olarak tanımlıyordu. Bu tanım karşısında birbiriyle çelişkili iki farklı tavır almak mümkündür: Eğer edebiyat sosyolojisi edebiyatın üretim ve tüketiminin toplumsal şartlarının araştırılmasıysa, birinci tavır, Rus Biçimciliğin edebî evrim teorisinin edebiyatla toplumsal hayat arasındaki karşılıklı ilişkiyi olabildiğince sınırlı bir düzeyde tutma eğiliminden dolayı bir edebiyat sosyolojisi olduğunu reddetmeyi gerektirir. İkinci tavrısa, bu teorinin ancak söz konusu edilen türden sınırlı bir ilişkiye olanak tanımasını, dayandığı iki yapısalcı ilkenin dengelenmesindeki zorluğa bağlayarak bunun *Yapısalcı* bir edebiyat sosyolojisi olduğunu kabul etmeyi gerektirir. Bu ilkelerden birincisi, en üst düzeydeki sistem olan kültürün öğelerini oluşturan alanların (dizilerin) birbirini koşullandırması ve belirlemesidir; dolayısıyla sadece komşu değil uzak alanların da etkisi inceleme konusu yapılmadan yapı (kültür) içindeki ilişkilerin tüm kapsamıyla çözümlenmesi düşünülemez olmalıydı. Fakat her yapının kendi düzenini özerk bir biçimde idame ettirdiği ve denetim altında tuttuğu şeklindeki ikinci yapısalcı ilke, alt düzeydeki her bir yapının, yani her bir kültür alanının diğerlerinden özerk olarak tasavvur edilmesini ve sistematik yasalarının ve evriminin içsel gerekliliklere bağlanmasını zorunlu kılıyordu. Nitekim Tinyanov'a göre "yazarın niyeti" veya yaratma amacı eserin ortaya çıkışında yalnızca bir mayadan ibaretti; yazar gerece ve edebiyat sistemine ister istemez boyun eğiyordu. Tinyanov (1927, s.123) özellikle özgür yaratım düşüncesindeki "ereksellik" (teleoloji) kavramı üzerinde duruyor, eserin üretiminden yazarın eğilimine tekabül eden ereksellik boyutunu çıkarıp atmaktan söz ediyordu. Yazarın yaratıcılığı eserin ve parçası bulunduğu türün, sistemin, evrimin eğiliminden bağımsız olmak bir yana, onun bir aracıydı. Bu anlayış bir yandan sanat eserlerini sanatçıların eşsiz ve bireysel yaratıcılıklarının ürünü kabul eden Romantik sanatçı mitine ve onu doğuran bireyci dünya görüşüne haklı bir darbe indiriyordu. Fakat diğer yandan, bireyden kopardığı erekselliği edebiyat sistemine atfediyordu: Edebiyat özerk ve öz-ereksel bir yapı olarak kendi yönünü tayin ediyor, kendi yöneliminin gereği olarak, otomatikleşen öğeleri ayıklayıp yeni biçimler yaratıyordu. Edebî evrimin erekselliği onu edebiyat-dışı etkilere kapıyordu. Böylece, Yapısalcı dünya tasavvurunun tipik özelliği olan anti-hümanizm, son evresinde Biçimciliğin de temel bir özelliği oluyordu. Tinyanov'un, Broekman'ın tanımladığı şekilde, teorisinin bir edebiyat sosyolojisi olduğu yolunda bir iddiası yoktu; fakat edebiyatın tüm sistematik yasalarını ve evrimsel dönüşümlerini

açıklama iddiası olmadığını söylemek zordur. Bu olguların açıklanmasında yalnızca içsel gerekliliklere dayanılmasında Saussurecü dilbilimin etkisini görmekse pek zor değildir: Saussure dilin sistematik yapısının çeşitli özelliklerini değerlendirmek için sık sık dille satranç oyunu arasında paralellikler kuruyordu. Ona göre, satranç oyununda taşların ağaçtan değil de fildişinden yapılması gibi dışsal müdahalelere dayanan değişimler oyun sisteminde bir değişikliğe sebep olmazken, taşların sayısında yapılacak bir değişimin “oyunun ‘gramerinde’ büyük bir etki yarat[masına]” benzer biçimde, dilde “sistemin değişimine sebep olan her tür gelişme içsel[di]” (Saussure, 2001, s.54). Edebiyatın bir sistem olarak kabul edilmesini bilimsel bir edebiyat teorisinin ön koşulu olarak ileri süren Tinyanov ve diğer Biçimciler için de yapısal dönüşümler daima içsel gerekliliklerle izah edilmeliydi. Değişime dair dışsal gerekçelerin kabulü “yapı” tasavvurunun altını oyan yöntemsel bir çelişki doğururdu. Rus Biçimciliği’nin ilk yıllarında münferit eserin yapısal bütünlüğü ve hayattan soyutlanmışlığı, son yıllarında edebiyat sisteminin yapısal bütünlüğü ve diğer kültür alanlarından soyutlanmışlığına dönüşmüştü.

Eyhenbaum (Eichenbaum, 1929, s.61) “Edebî Bağlam” makalesinde “edebî düzene ait olgularla onun dışına ait olgular arasındaki ilişkiler[in]” basitçe neden-sonuç ilişkisi içinde tanımlanamayacağını, yani birtakım toplumsal olayların şu veya bu biçimin varlığının sebebi olarak gösterilemeyeceğini, bu ilişkilerin “ancak bir tekabüliyet, etkileşim, bağımlılık ya da koşullandırma ilişkisi” olarak tanımlanabileceğini ileri sürüyordu. Bu görüşüyle Eyhenbaum, Rus Biçimcilerin en baştan beri yıkmaya çalıştıkları, edebî içeriğin yazarın ya da toplumun aynası olarak tanımlandığı naif gerçekçi edebiyat eleştirisine yönelttikleri itirazı, edebî biçimleri benzer bir yaklaşımla ele alan sosyolojik edebiyat tarihçiliğine yöneltmiş oluyordu. Edebî biçimlerin, aynı edebî içerikler gibi, bir dış gerçekliğin birebir temsili olduğunu varsaymak elbette sanatsal ifadenin, kodlama sistemlerinin, temsil ortamlarının karmaşık yapısının dikkate alınmamasından başka bir şey olmazdı. Fakat Rus Biçimciler “edebî düzen”le edebiyat-dışı olgular arasındaki bu karmaşık ilişkileri incelemeyi ne bilimsel olarak mümkün ne de verimli buluyordu. Tinyanov’un “Yazınsal Evrim Üstüne” makalesinde yaptığı gibi (1927, s.113) Eyhenbaum da edebî olguların doğuşu (*genesis*) ve evrimi arasında bir ayırım yapıyor ve birtakım edebî olguların doğuşunda edebiyat-dışı etkenlerin etkisini kabul etmekle birlikte, edebiyatın tüm olgularının “doğuş”la açıklanamayacağını,

edebiyat biliminin esas inceleme konusu olan yazınsallık açısından ele alındığında edebî olguların temelde “evrim”le, yani içsel etkenlerle açıklanması gerektiğini ileri sürüyordu (Eichenbaum, 1929, s.62). Bu noktada Saussure’ün (2001, s.137) dilin olgularının tarihsel gelişimini inceleyen artsüremli dilbilimle dilin belli bir andaki sistematik yapısını inceleyen eşsüremli dilbilim arasında ayırım yaparken olguların doğuş sebeplerini bilmenin yararları olmakla birlikte sanıldığı kadar önemli olmadığını, esas önemli olanın dilin bir “durum” olarak ele alınan sistematik düzeni olduğunu vurguladığını hatırlamak Saussurecü dilbilimle Rus Biçimciliği’nin evrim anlayışının ilişkisinin anlaşılması açısından önemlidir. Elbette Rus Biçimcilerin bir yandan tarihsel gelişimi de sistematik bir şekilde ele almak noktasında Saussure’den ayrıldıklarını, diğer yandan da söz konusu evrimi bir sistem oluşturduğu ölçüde “kapalı devre” olarak tasavvur etmek suretiyle Saussurecü Yapısalcılığı benimsediklerini eklemek gerekir. Eskiye biçimlerin yenileriyle değiştirilmesi edebî evrimin temel unsurlarından biri olduğu halde, Eyhenbaum’un olguların doğuşunu, yani yeni biçimlerin ortaya çıkışını evrimsel olandan ayrı tutması önemli bir çelişkidir. Üstelik Eyhenbaum’un olguların doğuşuna ilişkin verdiği taviz, edebî evrimin lokomotif olan biçimsel işlevlerin değişimi, birtakım egemen öğelerin yardımcı role çekilmesi gibi olguların edebiyat-dışı etkilerden neden muaf olduğunu açıklamaya yetmemektedir.

Rus Biçimcilerin edebî evrim üzerinde edebiyat-dışı etkenleri ikincil kabul ederek gözardı etme eğilimi, temelde, edebiyat çalışmalarını nesnel olarak incelenebilir olgularla sınırlandırmaya ve bu sayede, muğlaklığa yol açan öznel yorumları dışarıda tutmaya yarıyordu.

Biz yazın tarihini özgül bir nitelik taşıdığı ölçüde, özerk olduğu ve başka kültür dizilerine doğrudan doğruya bağımlı olmadığı sınırlar içinde inceleriz. Bir başka deyişle, yazınsal evrimin kendisini açıklamada yetersiz kalan belirsiz bağlar ve uygunluklar yığını içinde kaybolmamak için dikkate alacağımız etkenlerin sayısını sınırlı tutarız. [...] Bizim için, yazın tarihinin temel sorunu kişilikten bağımsız olan evrim sorunudur, yazın’ın özgün toplumsal bir olgu olarak incelenmesidir (Eyhenbaum, 1925, s.66-67).

Edebî evrimle diğer kültür alanları arasında nesnel olarak kanıtlanamayan her tür bağ, yalnızca edebî evrimin özerkliğini değil, bir akademik disiplin olarak edebiyat biliminin özerkliğini de tehlikeye atıyordu. O yüzden Rus Biçimciler sadece

denetlenebilir, öznelliğe düşmeden formüleleştirilebilir olan kısıtlı bir alışverişin unsurlarını teorilerine dâhil etmeyi uygun buluyorlardı. “Kişilikten bağımsız” bir evrim tasavvuru ideolojiden bağımsız, toplumsal olayların siyasi, felsefî, ekonomik karakterinden etkilenmeyen veya diğer kültür alanlarının toplumsal olaylara getirdiği ideolojik yorumların gölgesine girmeyen, tamamıyla biçimsel bir dönüşüm anlayışını benimsemek demektir. Tinyanov’un edebî olguları edebî evrimden soyutlayarak değerlendiren tarihselci yaklaşıma karşı çıkışında haklı olduğu kabul edilse bile, teorisi edebiyatın evriminin diğer kültürel dönüşümlerle nasıl etkileşim içine girdiğini açıklamaktan uzaktı. Tarihselciliğe düşmeden ve evrimi yekpare, istikrarlı, kendi yönünü tayin eden bir yapı olarak tasavvur etmeye de devam ederek “belli başlı toplumsal etkenlerin egemen anlamı” edebî evrim içinde nasıl gösterilmeliydi? Örneğin tarih ya da ekonomi de edebî evrime paralel, ereksel birer evrim içinde mi anlaşılmalıydı? Biçimci edebiyat tarihi bu sorulara cevap vermekle ilgilenmiyordu. Çünkü hangi okulun hangi biçimsel özelliklerinin öne çıkıp hangilerinin arka plana çekileceğinin ya da bir ögenin bir dönemde hangi işlevi üstleneceğinin belirlenmesinde edebiyat-dışı unsurların etkisini nesnel ölçütlerle ele almak mümkün değildi. Rus Biçimciliği’nin edebî olguların neden belli bir tarih ve şartta doğduğu veya işlevlerinin değiştiği sorusuna verdiği cevap otomatikleşme, işlevlerini yerine getirememesi veya yeni işlevlere duyulan ihtiyaçtı; buna edebî evrimin dışındaki etkenleri göz önünde bulundurarak verilebilecek cevaplar kesinlik iddiasından feragat edilmesini gerektiren yorumlardan ibaret olacaktı. Oysa Biçimcilik “yorumu reddedenlerin yorum tarzıydı” (Jameson, 1971, s.12). Hâlbuki tüm yorumlar gibi Biçimci yöntem de tarihsel, kültürel ve ideolojik olarak koşullandırılmış olmaktan berî değildi; kendi döneminin birçok sosyal bilim dalı gibi Biçimcilik de pozitivizmin hedef gösterdiği bilimleşme çabası gereği benimsediği nesnellik idealiyle ve onunla bir araya gelmez gibi görünen Husserlci “mutlak formlara ulaşma” idealiyle tanımlanıyordu. Husserl (1965, s.123-130) 1911 yılında yayımlanan “Philosophie als strenge Wissenschaft” (“Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe”) adlı makalesinde tarihi, içinde tarihselciliğe ve dolayısıyla göreceliğe sapma güdüsünü taşıyan empirik bir bilim dalı olarak görüyor ve ona göre *a priori* bilgiyi araştıran, “kesin bir bilim” olan felsefenin karşısına yerleştiriyordu. Dolayısıyla tarih elinin altında topladığı bilgiler yığını yorumlamaya kalkışsa da asla hakikate dair bir kavrayışa varmaya muktedir değildi; tarihten etkilenmeyen mutlak bilgiye ulaşmak ancak felsefenin işiydi (Husserl, 1965,

s.126). Eyhenbaum edebî olguların ancak edebî evrime ait içsel gerekliliklere dayandırılabilirliğini ileri sürerken, ancak birtakım edebî olguların doğuşunu açıklama payesi verdiği tarihe karşı Husserlci bir tavır alıyordu:

Genel olarak bilim olguları açıklamaz; esas itibarıyla, onların niteliklerini ve kendi aralarındaki ilişkileri tespit eder. Tarihse tek bir “neden” sorusuna cevap vermekten acizdir; o ancak “bu ne anlama geliyor” sorusuna cevap verebilir (Eichenbaum, 1929, s.61).

Bir başka ifadeyle tarih olguların nedenlerini kesin olarak açıklayamaz, ancak onlar hakkında yorum yapabilirdi. Yorum ise pozitif bilimlerin tutum ve yöntemlerini benimseyen Biçimci edebiyat biliminde yer yoktu. Eyhenbaum’un yukarıdaki alıntıda bilime dair yaptığı tanımın kaynağıysa Auguste Comte’un *Pozitif Felsefe*’siydi. Comte’a (2000, s.28) göre tarih boyunca insan zihni ve tüm bilimler üç teorik aşamadan geçmişlerdi: *Teolojik* aşamada olguların özünü, nedenini, anlamını, bir başka deyişle Mutlak bilgiyi keşfetmek isteyen insan zihni olgulara dair tüm açıklamalarını doğaüstü güçlere dayandırmıştı. Birincisinin bir tür değişkesi olan *metafizik* aşamada sorular ve amaçlar aynıken, insan zihni açıklamalarını tüm varlıklarda bulunan soyut güçlere dayandırmıştı. Son aşama olan *pozitif* aşamada insan zihni sonuçsuz kalmaya mahkum olan Mutlak bilgiye ve olguların nedenlerine dair arayışını terketmiş ve “olguların yasaları - yani, birbirlerini takip etmelerine ve benzeşmelerine neden olan değişmez ilişkileri üzerinde çalışmaya yönelmişti” (Comte, 2000, s.28). Comte’a (2000, s.32) göre (1830’lar itibarıyla) doğa bilimleri bu aşamaları tamamlamışlardı ve sosyal bilimlerin de pozitif aşamaya geçmesi gerekiyordu. Rus Biçimciliği’nin edebiyat çalışmalarını özerk, pozitif bir bilim hâline getirme projesi, Comte’un tezlerinin sosyal bilimlerin teorik ve yöntemsel yönelimini tayin etmedeki etkisinin yaklaşık yüz yıl sonra bile ne derece güçlü olduğunu gösterir niteliktedir. Pozitivizmin Biçimcilik üzerindeki bu etkisinin layığıyla anlaşılması açısından, dikkati Comte’un epistemolojik dönemselleştirmesinin farklı aşamalarında insanın cevaplarını nerede bulduğuna değil de hangi soruları sorduğu veya sormadığına yöneltmek daha verimli olacaktır. Rus Biçimciler ve diğer sosyal bilim dalları, eğer pozitif bilim olmak istiyorlarsa, pozitif felsefeyi benimseyerek olguların nedenlerini ve amaçlarını bir yana bırakarak olguların kendisini incelemekle yetinmeliydiler. Bu mesaj, ironik biçimde, mutlak bilgiye ulaşma niyetiyle, tarihsel ve kültürel bağlamı, öznel yargılarla beraber parantez içine alarak bilinci olguların kendisine

yöneltmeyi ilke edinen Husserl'inkiyle aynıydı. Rus Biçimciler tarihin etkilerinden iç yapısal düzeni tarafından korunan bir edebiyat tarihi inşa etmeyi bu Saussurecü, Husserlci ve Comteçu ilkeyi benimseyerek gerçekleştirmişlerdi.



3. YENİ ELEŞTİRİ, NEO-KLASİSİZM VE DÜZEN İDEALİ

3.1 Yeni Eleştiri'nin Sosyo-Kültürel, Tarihsel ve Dilbilimsel Zemini: Anglo-Amerikan Biçimciliği

Modernizm geçmişten kopuşla tanımlanır. İngiltere’de, “1910 yılının Aralık ayı veya civarında insan karakteri değişti” diye yazan Virginia Woolf (1924, s.22) ve sanatçıları bu değişimin gerektirdiği yenilenmeye çağıran Ezra Pound; İtalya ve Rusya’da Fütürizm; Almanya ve Avusturya’da Arnold Schoenberg ve öğrencilerinin atonalizmi; başta Fransa olmak üzere Avrupa’nın genelinde, geleneksel perspektifi terk eden Kübistler ve rasyonalist gerçekçiliği reddeden Sürrealistler bu tanıma sağlam bir zemin sunarlar. Bununla birlikte modernizmin, neredeyse tüm tezahürlerinde, kopmaya yöneldiği, herhangi bir geçmiş, tümüyle geçmiş değil, on dokuzuncu yüzyıldır. Walter Benjamin için on dokuzuncu yüzyıl, kapitalizmin yanılsamalarından, başta “tarihin fantazmagorisi” (Benjamin, 2002, s.105) olan ilerleme düşüncesinden kurtulmak için “uyanılması gereken düş”tür (Tiedemann, 1982, s.18). Igor Stravinsky ve Paul Hindemith’in Neo-Klasisizmi anti-Romantik bir hamledir. Fakat klasik formlara dönüşü herkesçe bilinen söz konusu bestekârların dışında, modernist bestekârların hemen hemen hepsinin müziği bireysel ifade aracı olarak değil, “saf biçimler” olarak kavrayan Klasik döneme özgü anlayışı benimsemesi ve Romantizm öncesinde, özellikle de Barok dönemde merkezî bir yeri olan kontrpuan tekniklerine yönelmesi de etiketlenilmeyen bir Neo-Klasisizm -daha doğrusu Neo-Barokizmdir. Saussure’ün on dokuzuncu yüzyıl artsüremli dilbilimine karşı Port-Royal Gramercileri’nin eşsüremli dilbilim anlayışını benimsemesi ve Yapısalcıların Yeni-Kantçı idealizmi on sekizinci yüzyıl rasyonalizmine bir dönüştür. Buna paralel olarak, hem Bertrand Russell ve Alfred North Whitehead gibi anti-idealist yirminci yüzyıl pozitivistlerinin hem de pozitivism karşıtı, idealist fenomenolog Husserl’in felsefeyi matematiksel mantık zeminine oturtma çabası on sekizinci yüzyıl rasyonalizmine bir dönüştür. Woolf’a (1924, s. 22) göre insan karakterinin değişimi bir anda gerçekleşmemişti, bu değişimin işaretleri bir süredir belirmekteydi: On dokuzuncu yüzyıldan kopma arzusu daha on dokuzuncu yüzyıl sürmekteyken ortaya çıkmıştı. Matthew Arnold’ın klasisizmi bu arzunun ilk işaretlerindendi ve onun eleştiri ilkelerinin önemli bir kısmıyla beraber, Anglo-Amerikan edebiyat eleştirisinde 1960’ların sonlarına

kadar hâkim olan Arnold ve ardıllarının çizgisine aktarıldı. Onların neo-klasisizmi modernizm içinde en uzak geçmişe dönüş arzusunu temsil edecekti.

3.1.1 Matthew Arnold: Nötr Kategoriler Olarak Kültür ve Eleştiri

3.1.1.1 Kültür ve Eleştirinin Rolü: Gelenek ve Evrensellik

Bir ucunda Arnold'ın yer aldığı bu çizgi, T. S. Eliot ve F. R. Leavis'i de içine alarak, I.A. Richards üzerinden Atlantik'in öteki yakasında kurulan Yeni Eleştiri okuluna uzanıyordu. Yaklaşık yüzyıl boyunca Anglo-Amerikan dünyasındaki tüm İngiliz Edebiyatı bölümlerini ve eleştiri pratiğini tanımlayan temel *klasik* ilke edebiyatı yalnızca edebiyat olarak, bir başka ifadeyle “saf biçim” olarak görme ilkesiydi. Bu ilke üzerine inşa edilen “yalnızca sayfadaki kelimelere” odaklanan, “çıkar gözetmeyen” eleştiri anlayışı, ilk bakışta çelişkili gibi görünse de, bünyesinde daima edebiyata, özellikle de şiire hayatî bireysel ve toplumsal bir vazife yükleme anlayışını da barındırdı. Söz konusu çelişki ihtimalini, bu yaklaşımda sadece eleştirinin değil, eleştirinin konusu olan edebiyatın da “çıkar gözetmeyen” bir doğası olduğu düşüncesi ortadan kaldırmaktaydı. Kültüre ve ürünlerine isnat edilen bu yansızlık (*neutrality*) *kültür* kavramının *uygarlık* kavramından devraldığı niteliklerden biriydi. Arnold *kültürü* bu yeni niteliklerle donanmış olarak ilk kullananlar arasındaydı. O, 1869 tarihli *Culture and Anarchy* (*Kültür ve Anarşi*) kitabında *kültürü* şöyle tanımlıyordu: “Dünyada düşünülen ve söylenen en iyi şeylere vâkıf olmak suretiyle” (Arnold, 2006, s.6) “insanın mükemmele erişmesi için sarf edilen çıkar gözetmeyen çaba” (Arnold, 2006, s.21). Arnold'ın eleştiri anlayışı doğrudan doğruya onun *kültür* tasavvurunun bir tezahürüydü. Dolayısıyla Arnold'ın eleştirel ilkelerini ele almadan önce, *kültür* kavramının ve onun Arnold'ın yazılarındaki anlamının bir çözümlemesini yapmak yerinde olacaktır.

Raymond Williams 1976'da yayımlanan *Anahtar Sözcükler* adlı kitabının önsözünde, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Cambridge'e döndüğünde *kültür* kelimesinin çeşitli yeni ve tuhaf kullanımlarının kendisinde uyandırdığı merak ve T.S. Eliot'ın tam da o sıralarda piyasaya çıkan *Notes Towards the Definition of Culture* (*Kültürün Tanımına Doğru Notlar*) kitabının -kendisi için kabul edilemez olan- tezlerinin düşündürdükleri

üzerine bu kavramın tarihsel dönüşümlerinin izini sürmeye başladığını; *Culture and Society* (Kültür ve Toplum) adlı eserinin bu çalışma sonucunda ortaya çıktığını anlatır (Williams, 2005, s.17-20). *Kültür* kelimesi, on sekizinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla girilirken, *endüstri*, *demokrasi*, *sınıf* ve *sanat* kavramlarının kullanımındaki değişimlerle eş zamanlı olarak, takip eden dönemin düşünsel yapısında ciddi bir etki yaratan önemli bir dönüşüm geçirmişti. Latince *cultura* kelimesinin kökü olan *colere*’nin “ikamet etmek” anlamı *colony*’ye (sömürge), “ibadetle onurlandırmak” anlamı *cult*’a (*tarikat*, *tapınma*) dönüşürken, “yetiştirmek” anlamı, on beşinci yüzyılın başlarında Fransızca’dan İngilizce’ye geçen *culture*’da çiftçilikteki “doğal büyümenin gözetilmesi” anlamında yaşamaya devam etti (Williams, 2005, s.105). On altıncı yüzyılın başlarından itibaren “insan gelişimi”ni de içine alacak şekilde genişleyen kavram, on dokuzuncu yüzyılın başlarına kadar çiftçilikle ilgili anlamıyla beraber bu anlamıyla kullanıldı. Hep bir şeyin kültürü olarak kullanılan kavramın bağımsız, soyut bir isim olarak yaygınca kullanılmaya başlaması on dokuzuncu yüzyıl ortalarını buldu (Williams, 2005, s.106).

Almanca’da on sekizinci yüzyıl sonunda Fransızca’dan alınan *kultur*, on dokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar, gelişim sürecinin bir sonucu olarak, hem entelektüel donanım anlamında hem de insanlığın ileriye doğru seküler gelişimi anlamında *civilization*’la (*uygarlık*) eş anlamlı olarak kullanıldı. İlk kez, bitiremediği *Ideas on the Philosophy of the History of Mankind* (*İnsanlık Tarihinin Felsefesi Üzerine Düşünceler*) (1784-91) adlı eserinde Johann Gottfried von Herder, Avrupa’nın sömürgeciliğine olduğu gibi, *kültür* kelimesinin tekil olarak ve Avrupa-merkezci bir kavram olan *uygarlıkla* eşitlenerek kullanılmasına karşı çıkmıştı:

[Herder] “kültürler”den söz etmek gerektiğini: farklı uluslar ve dönemlerin özgül ve değişken kültürlerinden, aynı zamanda belli bir ulus içindeki toplumsal ve ekonomik grupların özgül ve değişken kültürlerinden de söz etmek gerektiğini savunuyordu. Romantik hareket içinde, bu anlam ortodoks ve egemen “civilization”a bir alternatif olarak büyük ölçüde geliştirildi. İlk ulusal ve geleneksel kültürleri, yeni folk-culture (halk kültürü) [...] kavramı da dâhil olmak üzere, vurgulamak için kullanıldı. O sıralar ortaya çıkan yeni uygarlığın [...] [mekanik] niteliği olarak görülen şeye saldırmak için kullanılacaktı sonraları. “İnsani” ve “maddi” gelişim arasında ayırım yapmak için kullanılıyordu. Bu dönemde sıkça olduğu üzere, siyasal olarak, radikalizm ile tepki arasında yalpalıyordu ve çoğunlukla da, büyük

toplumsal değişimin kargaşası içinde her ikisinden de öğeleri kaynaştırıyordu (Williams, 2005, s.108).

Uygarlık hem bir gelişim sürecini hem de bu süreç sonunda erişilen düzen ve düzeyi ifade ediyordu. “Mitolojik”, “karanlık” bir çağın gittikçe daha uzak geçmişte bırakıldığını hatırlatan seküler, rasyonel bir ilerlemeye atıfta bulunmasıyla ideolojik kaynağını Aydınlanma’dan alıyordu. Hep bir öncekinden daha ileri bir durumu betimlemesiyle modernliğe bir övgü içeriyordu. Dahası, belirli bir modernlik durumunun, Avrupa modernliğinin, evrenselleştirilerek tüm insanlık adına idealize edilmesine hizmet eden tarihselciliğin bakış açısını yansıtıyordu. Bu yalnızca tarih ekseninde değil, coğrafya ekseninde de farklılıkları görmezden gelmekle kalmayıp, onları ortadan kaldırmayı hedefleyen tektipçi ve tektipleştirici bir bakış açıydı. Sömürgecilik faaliyeti “geri kalmış” halklar karşısında uygarların üstünlüğünü belgeleyen bir zafer olarak anlaşıldığı kadar, onların uygarlaştırılmasına yönelik bir *seferberlik* olarak da sunuluyordu. On dokuzuncu yüzyıl ortalarında, *uygarlık* kavramının yüklendiğı tüm bu olumsuz anlamlara karşılık, yerelliğı ve farklılığı öne çıkaran dar kapsamıyla *kültür*, belirli yaşam biçimlerini tanımlamak için tercih edilir oldu. Bununla birlikte, iki kavramın sık sık birbirinin yerine kullanıldığını, anlam alanlarının önemli ölçüde kesiştiğini ve *kültür*ün ardından *uygarlık*ın da çoğul olarak kullanılmaya başladığını belirtmek gerek (Williams, 2005, s.72). *Kültür*ün üç genel kullanım şekli iki kavramın farklılaştığı ve kesiştiğı noktalara ışık tutmaktadır: (1) “Zihinsel, manevi, estetik gelişime ilişkin genel bir süre[ç]” olarak *kültür*; (2) “gerek bir halkın, dönemin, grubun, gerekse genel olarak insanlığın” yaşam biçimi olarak *kültür*; ve (3) “entelektüel ve özellikle sanatsal etkinliğin ürünleri ve uygulamaları” olarak *kültür* (Williams, 2005, s.109). Williams (2005, s. 110), Arnold’da *kültür*ün, kelimenin birinci ve üçüncü anlamlarını barındırdığını belirtse de, onun daima, kelimenin ikinci anlamının kapsamı içinde yer alan, *kültür*le *uygarlık* arasındaki gerilim noktasının tam üzerinde durduğunu gözden kaçırmamak önemlidir. Arnold *uygarlığın* yarattığı eşitsizliğin ve manevi çöküntünün farkındaydı ve ona karşı, Coleridge başta olmak üzere, Romantiklerle beraber tavır alıyordu:

Uygarlık soyut, yabancılaşmış, parçalanmış, mekanik, faydacı, maddi sürece duyulan boş inancın esiri; *kültür* ise bütünsel, organik, duyumsal, kendinde amaçlı ve geçmişi kapsayıcıydı. Bu yüzden, *kültür* ve *uygarlık* arasındaki çatışma, gelenek ve modernlik arasında

sürmekte olan çekişmenin bir parçası oldu. [...] Matthew Arnold ve takipçilerine göre, kültürün karşıtı bizzat uygarlığın yarattığı bir anarşiydi. [...] Kültür bu asilerden arınırken, kendini, küçümsediği uygarlığın imdadına koşarken bulacaktı. İki kavram arasındaki siyasî bağlar herkesin bildiği gibi iç içe geçmiş olsa da uygarlık tümüyle burjuvayken kültür hem aristokrat hem de popülistti (Eagleton, 2000, s.21).

Arnold, burjuva ideolojisi ve yaşantısıyla bağından dolayı *uygarlık* kavramını terk etmekle birlikte, köktenci bir klasist olarak, onun evrensellik imasını *kültüre* aktarmaktan kurtulamıyordu. Bu zaaf, barbarlığın karşısına yerleştirilen *uygarlık* gibi, onun *kültürünün* de anarşinin karşısına yerleştirilmesinde; *kültürü* insanlığın “ortak”, geçerliliği kendinden menkul değerlerinin bir veritabanı olarak görmesinde; ve ilerici bir ideal olarak, tüm bireyleriyle toplumun kültürün yüce semasına yükseltilmesini benimsemesinde görülebilir. Üstelik Arnold’ın idealize ettiği kültürün, İngiliz kültürü değil, onu da içine alan Avrupa kültürü olması, *uygarlık* kavramının Avrupa-merkezci bakış açısını da *kültüre* aktardığını ortaya koymaktadır. Böylece yansızlık (*neutrality*) kisvesi, Arnold ve takipçileri tarafından, *uygarlıktan* alınarak *kültüre* devredilmiş oluyordu.

Arnold’ın *kültüre* yüklediği büyük anlam ve vazife, kavramın bu dönüşüm yoluyla yansızlaştırılmasının doğal bir sonucuydu. Ona göre (Arnold, 2006, s.36), din ve kültürün amaçları ortaktı: “mükemmeliyetin/mükemmel olanın ne olduğunun tespit ve tesisi”; dahası, vardıkları sonuç da tek ve aynıydı. Abelard, Lessing ve Herder gibi “kültür adamları eşitliğin gerçek havarileri”ydi ve “bilgiyi insanîleştirmek” suretiyle “aklın ve Tanrı’nın takdirinin hüküm sürmesini sağlamışlardı” (Arnold, 2006, s.53). Arnold’ın düşüncesinde, insan varlığının merkezine yerleştirilen kültürün merkezine yerleştirilen şiir, Sanayi Devrimi’nin yarattığı toplumsal yıkım ve liberalizmin doğurduğu ahlâkî çöküntü karşısında insanlığın son umudu olmak gibi ağır bir görevi yükleniyordu. “Şiir olmadan bilimimiz eksik kalacaktır; ve şiir, bugün din ve felsefe olarak kabul ettiklerimizin büyük ölçüde yerini alacaktır” (Arnold, 1973, s.161-162). Arnold’ın şiir konusunda böyle umutlu ya da insanlığın durumu konusunda böyle umutsuz olmasının sebebi Viktorya döneminde dine duyulan güvenin azalması sonucu dinin toplumsal harç işlevi göremez hâle gelmiş olmasıydı. Alt sınıflarla orta ve üst sınıfların paylaştığı ortak bir zemin kalmamıştı (Eagleton, 2011, s.38); Arnold edebiyatın bu işlevi üstleneceğinden

emindi. Onun, bir müfettiş olarak denetlediği İngiltere'nin eğitim kurumlarında köklü reformlar yapılmasından ve büyük çaplı bir eğitim seferberliğinden yana olmasının dayanağı bu inançtı. Kültür, Arnold'ın barbarlar olarak tanımladığı aristokratlar, hem cahil hem de bilgi düşmanı (*philistinism*) olmakla itham ettiği orta sınıflar, hem de kitleler olarak adlandırdığı alt sınıfları birbirine bağlayacak “çıkar gözetmeyen” mayaydı. Bu üç sınıf içinden çıkan, sınıfsal sınırlarını aşabilen, “insanî bir ruh ve mükemmele ulaşma aşkının yönlendirdiği” kültür adamları toplumun kurtuluşu olacaktı (Arnold, 2006, s.81). Zira kültür “sınıfları ortadan kaldırmayı hedefl[iyordu]; herkesin bir hoşluk ve ıstık atmosferinde yaşamasını ve düşünceleri, kültürün kendisinin yaptığı gibi özgürce - onlardan beslenerek ama onlar tarafından zincirlenmeden- kullanmasını sağlamak için” (Arnold, 2006, s.52).

Williams'a (1960, s.127-132) göre, Arnold'ın sanayileşme, liberalizm ve sınıf meselesine getirdiği eleştirilerin yanı sıra “yerleşik anlayışları ve alışkanlıkları” sorgulaması olumluydu; bununla birlikte sınıf, onun ““yerleşik anlayışlar ve alışkanlıklar'ın etkisinden bütünüyle kaçamadığı” bir meseleydi (s.127). Kültür kavramı sadece sanayileşmeye değil, aynı zamanda, değişen siyasî ortama, özellikle de demokrasinin doğuşuna ve sınıf yapısındaki yeni sorunlara verilen tepkilerle ilişkili olarak ortaya çıkmıştı (Williams, 1960, s.xvi). Arnold'ın *Culture and Anarchy* adlı kitabı da bu tepkinin tezahürlerinden biriydi. 1866 ve 1867 yıllarında İngiltere'nin birçok şehrinde reform talebiyle gerçekleştirilen yürüyüşleri takiben yazılan makalelerden oluşan kitapta Arnold (2006, s.149) göstericileri anarşiyile ilişkilendiriyor, kamu düzenini sağlamak için “anarşinin ve düzensizliğin bastırılması” konusunda hükümete tam destek veriyordu. İşçi sınıfının erkeklerine oy kullanma hakkı getirecek olan reform yerine Arnold, onlara ve toplumun geri kalan tüm kesimlerine, *kültürü* teklif ediyordu.

Mîna Urgan (2015, s.1494), Arnold'ı kültürün eğitim yoluyla toplumun tüm kesimlerine yayılmasında ısrar edişinden dolayı övmekte ve bunu günümüz aydınınının duruşuna yakın, demokratik bir tutum olarak değerlendirmektedir. Terry Eagleton ise Arnold ve onun gibi düşünen çağdaşlarının niyetine dair pek hüsn-ü zan beslemez:

Bildiğimiz gibi edebiyat, iç savaşlar, kadınların ezilmesi veya İngiliz köylülerinin mülksüzleştirilmesi gibi önemsiz tarihsel olaylar yerine evrensel insani değerleri pazarladığı için, işçi sınıfının adam gibi

yaşayabilme veya kendi hayatları üzerinde daha fazla söz hakkına sahip olma gibi ufak tefek taleplerini kozmik bir perspektife yerleştirebilir, hatta talihi yaver giderse onların ebedî hâkikatler ve güzelliğe dalıp giderek bu tür sorunları unutmalarını bile sağlayabilirdi. [...] Edebiyat kitleleri kendilerininkinden başka bakış açılarının da olduğunu (özellikle de efendilerinin bakış açısını) kabul etmeye ikna ederek onlara çoğulcu düşünce ve duygu alışkanlıkları kazandıracaktı. Onlara burjuva uygarlığının manevi zenginliklerini ileterek, orta sınıfın başarılarına saygı duymalarını sağlayacaktı. [...] Bu yüzden akademik bir konu olarak “İngiliz edebiyatı”nın ilk olarak üniversitelerde değil teknik enstitülerde, meslek liselerinde ve işçilere mesai sonrası eğitim veren gruplarda kurumlaşmış olması anlamlıdır (Eagleton, 2011, s.39-41).

Kültür yalnızca “orta-sınıf liberalizminin kabalığını ve vahşetini” ve “orta-sınıf Protestanlığının çirkin ve gülünç kuruntularını” (Arnold, 2006, s.48) ortadan kaldıracak “çıkar gözetmeyen” bir çare değil, aynı zamanda alt sınıfları terbiye edecek yegâne unsurdur. Eagleton (2011, s.42) edebiyatın sadece işçi sınıfını “Helenize” etmek için değil, aynı zamanda başta kadınlar olmak üzere ezilen diğer kesimlerin de denetimi ve toplumla bütünleşmesi için kullanıldığını belirtir. Dahası yirminci yüzyıl başlarından itibaren *İngiliz Edebiyatı*’nın odak noktasına yerleştiğini; edebiyatın -İngiliz Edebiyatı’nın- İngiliz halkına, göçmenlere ve sömürge halklarına İngiliz ulusal değerlerinin aşılması için etkili bir araç hâline geldiğini anlatır (Eagleton, 2011, s.43). Williams, Arnold ve takipçilerinin kültür ve eğitime dair görüşleri konusunda eleştirel, fakat nispeten ılımlı bir tavır alır: 1968 olaylarını takiben Williams “A Hundred Years of Culture and Anarchy” (“Kültür ve Anarşinin Yüz Yılı”) başlıklı bir makale kaleme alarak yüz yıl sonra meselelerin benzer, Arnold’ın tutumununsa hâlen egemen olduğunu yazar. Ona göre (Williams, 1970, s.8), bu baskıcı tutumun “savunduğu kültür mükemmel olan değil tanıdık olandır” ve “bilinebilir olan yerine sadece bilinen” değerleri koruma anlayışına dayandığından, üzerinde önemle durularak önerilen eğitim programının da altını oymaktadır. Arnold’ın düşüncesindeki, Williams’ın eleştirdiği bu elitist tutumdan daha önemli olan unsur -çünkü bu elitist tutumun da kaynağıydı-, kültürün nötr bir olgu olarak tasavvur edilmesi idi. *Kültürün* bu şekilde *uygarlaştırılması* kaçınılmaz olarak, *kültürün* farklılığı temsil etme işlevinin, dolayısıyla farklılıkların bastırılması anlamına geliyordu. Sınıfsız, kimliksiz, “çıkar gözetmeyen” bir kültür safça bir ütopyayı değil, hâkim sınıf ve kimliklerin kültürünün toplumun tümüne benimsetilmesine yönelik, dolayısıyla

bütünüyle “çıkar gözetin” bir programı temsil ediyordu. Zira, sadece Arnold’ınki değil, hiçbir kültür kimliksiz değildir. Kültürü oluşturan düşünce ve eylemler, bakış açıları ve tutumlar tepeden tırnağa değer yüklüdür. Bu anlamda “sınıfları ortadan kaldırmayı” hedefleyen bir kültür, sınıfsal meseleler karşısında kör bir kültür tasavvurundan başka bir şey olmama tehlikesini barındırır. Williams’ın Arnold’a nihaî itirazı, onun kültürü somut tarihsel sorunların ve bunlara dair pratik önlemlerin üzerine çıkararak öncelikli kılmasıdır (Williams, 1960, s.136): Marksist terimlerle, üstyapıya altyapıdan öncelikli bir konum atfetmesinedir. Eagleton da (2000, s.10) Arnold’ın kültür tanımının “altyapı ile üstyapıyı tek bir kavramın çatısı altında topla[dığını]” belirtir. Altyapı ve üstyapı arasında yapılan bu keskin ayrımın kendisi bir hareket noktası olarak sorunludur. Bununla birlikte sınıfsal meseleler de dâhil, kimliğe ilişkin sorunların çözümünün elitist bir eğitim programından çok daha fazlasını; onunla eş zamanlı olarak ekonomik, siyasî, hukukî reformları veya topyekûn sistem dönüşümünü gerektirdiğini kabul etmemek zordur. Williams’a (1960, s.136) göre Arnold kültürü fetişleştirmekte ve mutlaklaştırmakta, bu yolla kavramın barındırdığı (mükemmeliyet yolundaki) bir süreç olma anlamını ortadan kaldırmaktadır.

3.1.1.2 Çıkar Gözetmeyen Eleştiri: Nesnelliğin Zemini

Arnold orta sınıf liberalizminin kabalığını ve açgözlülüğünü eleştirirken, kültürü bu şekilde mutlaklaştırmak ve fetişleştirmek suretiyle yine egemen orta sınıf liberalizminin vazgeçilmez bir özelliği olan nesnelliği benimsemiş oluyordu. Sekülerleşme karşıtıyken, kültürü önce dinle eşitleyerek, sonrasında kültürü büsbütün dinleştirecek, modern sekülerleşme hareketinin bir failine dönüşüyordu. Şüphesiz Arnold’ın kültürün karşısına anarşiyi yerleştirmesi kadim doğa-kültür karşıtlığının Hobbesçu tarafında saf tuttuğu anlamına geliyordu. Bu yönüyle de sırtlarını Rousseau’ya dayayan doğa(l)cı Romantiklerden rasyonalist bir tutum alarak ayrılıyordu. Bu kopuş, Arnold’ın kültür kelimesini uygarlık kavramına yaklaştırdığı bir başka noktayı göstermesi bakımından önemlidir. Organik gelişim olarak kültür ve inorganik ya da mekanik gelişim olarak uygarlık arasındaki karşıtlıkta, kafa karıştırıcı bir yer değiştirmeye sahne olan o eski doğa-kültür ayrımı bulunmaktadır. Organik ve inorganik

gelişim arasındaki karşıtlık Eliot ve Leavis'in yazılarında merkezî bir yer edinecekti; fakat onlarda, tersine, organik olan, Arnold'inkine benzer bir Romantizm öncesine dönme arzusunu temsil edecekti. Kavramların karşıt anlamlar arasında bir sarkaç gibi salınımında sabit kalan, mutlak bir kültür tasavvuruydu ve bu Arnold'ın ve onunla kendilerini özdeşleştirmeseler de, sonradan gelen kuşağın eleştiri anlayışının da temelini oluşturan nesnellik ilkesinin kaynağıydı.

Arnold dinsel bir mutlaklık isnat ettiği, bir kurtarıcı olarak gördüğü kültürün merkezine şiiri yerleştiriyordu. Ona göre şiir bizim için hayatı yorumlar, eleştirirdi. Bu görüşte yaratıcı ve eleştirel faaliyetin şiirin bünyesine iç içe geçmiş olarak yerleştirildiği görülmektedir. 1865 tarihli "The Function of Criticism at the Present Time" ("Zamanımızda Eleştirinin İşlevi") başlıklı makalesinde Arnold, sadece şiirin değil eleştirinin de kültürün merkezinde aynı ikili işlevi üstlendiğini ileri sürüyordu. Bir başka ifadeyle, Arnold eleştirel ve yaratıcı melekeler arasında ayrım gözetmekle birlikte, bunları birbirinin tamamlayıcısı olarak görüyordu. Bu, eleştirinin, uygarlığın son kalesi olan şiirinkine denk değilse de ona yakın bir saygınlık seviyesine yükseltilmesi anlamına geliyordu; gerçekten de Arnold Anglo-Amerikan dünyasında eleştirinin saygınlığının ve etkisinin artmasında tarihsel bir rol oynadı. Ona göre (Arnold, 1865a, s.5), "edebî dehanın işi sentezleme ve ifade etme" idi ve bunu gerçekleştirebilmesi "kendisini çevreleyen belirli bir entelektüel ve manevî atmosfer[in], belirli bir düşünsel düzen[in]" olmasına bağlıydı. Eleştirmenin görevi tam da yaratım için gerekli bu kültürel zeminin oluşumunu sağlamak, "analiz ve keşif" yapmaktı (Arnold, 1865a, s.5). Sanatçınıninkinden farklı türden bir "özgür yaratıcı faaliyet" (Arnold, 1865a, s.4) olan eleştirinin "iş, sadece, dünyada düşünülen ve söylenen en iyi şeylere vâkıf olmak ve bunları benimseyerek, doğru ve taze fikirlerin cereyanını yaratmaktı" (Arnold, 1865a, s.18). Onun bu faaliyeti aracılığıyla aynı zamanda en iyi fikirlerin kalıcı olması sağlanır (Arnold, 1865a, s.6), bu fikirler sayesinde en yaratıcı edebiyat çağları oluşurdu. Ancak bu basit bir iş değildi ve bu yüzden edebiyat tarihinde böyle büyük yaratıcı çağlara pek rastlanmıyordu. "Çünkü bir şaheserin yaratımı için iki gücün bir araya gelmesi şarttır: adamın gücü ve ânın gücü. An olmadan, adam yeterli değildir" (Arnold, 1865a, s.5). Bu görüş, sanatçıya ayrıcalıklı bir şahsiyet ve yarı-mistik bir keşif gücü isnat eden Romantik yaratım mitinden açık bir kopuşu temsil ediyordu. Yaratım, Arnold'a göre, bireysel ve keyfî değil, toplumsal ve tarihsel bir

faaliyetti. Onun kültür üzerinde ısrarla durmasının başlıca sebebi sanatın ve düşüncenin oluşumundaki değişkenlerin çeşitliliğine dair sahip olduğu bu derin anlayıştı. Arnold'ın, bireysel yaratıcı potansiyelle, onu en üst seviyede açığa çıkaracak tarihsel şartların buluşmadığı çağlara örnek olarak sunduğu da İngiliz Romantizmiydi: on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde mevcut yaratıcı enerjiye denk düşen bir kültürel ortam olmamasından dolayı, o dönem, ona göre, kalıcı eserler üretilmeyen ham bir çağdı (Arnold, 1865a, s.6-7). Klasisist Arnold için, “açılım çağları” olarak adlandırdığı bu büyük yaratıcı dönemlere örnek teşkil eden, Perikles'in Atinası yani Sofokles'in çağı ve Elizabeth İngilteresi yani Shakespeare'in çağıydı. Şairin yükü “açılım çağları”nda, eleştirmenin yükü “yoğunlaşma çağları”nda artıyordu. Bununla birlikte Arnold (1865a, s.17) yeni “bir açılım çağının başlamakta olduğunu” belirterek Woolf'un sözünü ettiği değişim işaretlerini gördüğünü işaret ediyordu.

Bu dönüşüm çağında şairle birlikte kültürü inşa etme görevini üstlenen eleştirmenin benimsemesi gereken, Arnold'a (1865a, s.18) göre, tek bir kavramın kapsamı içine yerleştirilebilecek tek bir ilke vardı: “çıkar gözetmeme” [*disinterestedness*]. Bir başka ifadeyle, eleştirmen politik görüşlerden ve pratik çıkarlardan bütünüyle uzak kalmalı, “tereddütsüzce eleştirinin doğal yasasını takip etmeli[ydi]; ki bu, dokunduğu her meselede, zihnin özgür oyununa tekabül ediyor[du]” (Arnold, 1865a, s.18). Whiglerin yayın organı *the Edinburgh Review*, Torilerin yayın organı *the Quarterly Review*, Dissenterlerin yayın organı *the British Quarterly Review*, Katoliklerin yayın organı *the Dublin Review* ve tuzu kuruların yayın organı *the Times* zihnin özgür oyunu olarak eleştiri yapmak yerine, daima polemik üretmeye ve temsil ettikleri kesimlerin çıkarlarını savunmaya hizmet etmişti (Arnold, 1865a, s.19-21). Aynı sebepten dolayı Fransız İhtilali de, Arnold'ın kültürel hamlıkla tanımladığı İngiltere'nin on dokuzuncu yüzyılının ilk çeyreğine benzer biçimde, Rönesans ve Eski Yunan'ın o büyük yaratıcı çağı kadar, hatta on sekizinci yüzyılın ihtilale kadar olan kısmı -Voltaire ve Rousseau'nun dönemi- kadar verimli olmamıştı. Çünkü, Arnold'a (1865a, s.9) göre, düşünce adamlarının politik ve pratik olarak bağımsız olduğu o eski önemli çağların tersine, ihtilal Fransası “entelektüel mecrayı terkedip ateşli bir biçimde siyasetin mecrasına atılıver[mişti]”. “[Ele alınan metinler] bu şekilde özgürce, çıkar gözetmeden değerlendirilmediği sürece, hakikate ve en yüksek kültüre ulaşmak söz konusu

olamaz[dı]” (Arnold, 1865a, s.26). Bu yaklaşımda, *kültürün* başına gelen, eleştiri, zihin ve hakikatin de başına geliyor, bu kavramlar da nötr birer kategoriye dönüştürülüyordu. Entelektüel olan ve siyasî olan arasında yapılan keskin ayrım da aynı yansızlaştırma yoluyla mutlaklaştırma hamlesi görülmektedir. Bu şekilde bilgi, tüm tarihsel, toplumsal, sınıfsal, etnik, ekonomik, ideolojik, yasal, kurumsal vs. değer yükünden arındırılıyor; entelektüel olanın tepeden tırnağa siyasî olan yapısı tahrif ediliyor, bilgi etkisizleştiriliyordu. Değerden arındırılmış bir zihin düşüncesi, aklın yolunun bir olduğunu telkin eden bir “saf rasyonalite” düşüncesine dayanıyordu. Akıl, zaman ve mekânı ve kendisini çevreleyen şartları aşan, kendi kendisini yaratan mutlak bir kategoriydi.

3.1.1.3 “Eserin Kendisine Odaklanma”: Tarihsel Değil Tarih-üstü Determinizm

Arnold’ın savunduğu çıkar gözetmeyen eleştiri, yalnızca eleştirmenin kendi toplumsal ve tarihsel konumundan sıyrılabilceği değil, sanat eserinin de içeriğinde ve biçiminde taşıdığı veya ilişkiye girdiği toplumsal ve tarihsel değerlerden ayırtılabileceği varsayımına dayanıyordu. Eleştirmen “insanlığın çoğunluğunun asla sahip olmayacağı” bir şeye; “şeyleri olduğu gibi görmeye yönelik ateşli bir arzu”ya (Arnold, 1865a, s.25) sahip olmalıydı. Bir başka ifadeyle, eserler ve meseleler aslında saf özlerden ibaretti; onları “oldukları gibi” görmemizi engelleyen, benimsediğimiz siyasî bakış açılarıydı. Hâlbuki tüm bakış açıları kaçınılmaz olarak siyasîdir, öncelikle kimliğe ilişkin olmaları dolayısıyla böyledir bu. Arnold’a göre, eserlere ve meselelere ilişkin, onları “olmadıkları gibi” gösteren bakış açılarının kaçınılmaz kirliliğinden korunmuş bir bakış açısı mümkündü. Bu varsayım vasıtasıyla belirli bir bakış açısı veya eserin belirli bir görünümü mutlaklaştırılıyordu. Böylece siyasî tarafsızlık olarak tanımlanan çıkar gözetmeme ilkesi yöntemsel olarak nesnellik ilkesine dönüşüyordu. Nesnellik ilkesi çoğu zaman hâkim ideolojiye ait bakış açılarının tarafsızmış gibi sunulmasını veya eleştirmenle birlikte eserin de kimliksizleştirilmesini içerir.

Nitekim Arnold, eleştirmenin kişisel eğilimleriyle birlikte, inceleme konusu olan eserin tarihselliğinin de eleştirinin kapsamından dışlanması gerektiğini ileri sürüyordu: Kişisel eğilimlere, zevklere dayanan bir yargı öznellik yanılıgına, eserin tarihsel etkisini göz önünde bulunduran bir yargıysa tarihsellik yanılıgına yol açıyordu (Arnold, 1973, s.163-164). Arnold'ın bu düşüncesinde, Fransız tarihselci eleştirmen Hyppolyte Taine'in bir eserin değerini tayin ederken onun ulusal dil, düşünce ve şiirin gelişim sürecindeki rolünün dikkate alınması gerektiği görüşüne bir karşı çıkış vardı. Arnold (1973, s.163-164), eserlerin tarihsel konumlarını çalışma konusu yapmanın önemli olduğunu teslim etmekle ve kanonik olarak belirlenen eserlerin seçiminde kişisel beğenin de payı olduğunu yadsımamakla bereber, eleştirmenin görevinin söz konusu eserlerin şiirsel olarak en büyük klasik eserler seviyesinde olup olmadıklarını tespit etmek ve onları "hâkikat değerlerine" göre değerlendirmek olduğunu belirtiyordu. Arnold, Taine'in sanatsal üretimi tarihsel ve kültürel bir olgu olarak kavrayan "ulus, çevre ve çağ" (Taine, 1883, s.17) anlayışına önemli ölçüde katılmakla birlikte, onun, pozitivist bir yaklaşımla, bir eserin doğuşunu hazırlayan tarihsel ve kültürel şartların tespitini o eserin anlamının tespitine denk görmesini (Taine, 1883, s.25) reddediyordu. Fakat bu, Arnold'ın bir eserin anlamının ve değerinin mutlak olarak tespitinin mümkün olduğunu kabul etmemesinden değil, tarihsel determinizm yerine bir tür tarih-üstü determinizmi benimsemesindendi. İnceleme konusu olan eserlerin klasiklerle kıyaslanmasını ilke edinmesi de, klasiklerde cisimleşen, hatta nesne(l)leşen evrensel ve tarih-üstü estetik ölçütlerin bulunduğunu kabul etmesindendi. Yine de Arnold'ın söz konusu mutlak estetik ölçütleri ifade etmek için kullandığı kavramların, onun eleştiriden defetmek istediği öznelliğe kapı açacak derecede muğlak olduğunu belirtmek gerek: Ona göre "yüksek şiir"ın alâmet-i fârikası olan "yüksek şiirsel hakikat" ve "ciddiyet" şiirin mânâ ve maddesi için ne derece elzemse, yüksek ifade gücü ve ritim de şiirin üslûbu için o derece önemliydi ve bunlar, birinin eksikliği diğerinin de eksikliğine yol açacak şekilde birbiriyle ilişkiliydi (Arnold, 1973, s.171). Bu muğlak kavramlar, Arnold'ın eleştiriden tarihsel olanı dışlamasının da merkezinde yer alıyordu: Onun nezdinde, şiir yüksek hâkikati barındırması ve yüksek ciddiyeti yüzünden tarihten üstündü (Arnold, 1973, s.171). Kendisinin de ifade ettiği gibi Arnold bu düşüneyi doğrudan Aristoteles'ten alıyordu:

Tarihçi ile ozan arasındaki fark, birinin dizelerle, ötekinin düzyazıyla yazması değildir (Herodotos’un yapıtını dizelere dökebilirsiniz; dizeli ya da dizesiz yine tarih olarak kalacaktır); aralarındaki fark, birinin gerçekten olmuş, ötekininse olabilecek şeyleri anlatmasıdır. Bu yüzden şiir, felsefeye tarihten daha yakındır ve daha değerlidir; çünkü şiir daha çok genelden; tarihe özelden söz eder (Aristoteles, 2014, s.37).

“Tarih yüzyılı” on dokuzuncu yüzyıl henüz bitmeden Arnold, klasik tümel-tikel karşıtlığını hareket noktası olarak benimseyerek, Romantiklerin büyük önem attettikleri tarihe sırtını çeviriyordu. Bu tutumda, sadece Arnold’ın Anglo-Amerikan takipçilerinde değil, Husserl ve ondan ilham alan Rus Biçimcileri ve Yapısalcılar başta olmak üzere yirminci yüzyıl düşüncesinde egemen olan tarih karşıtlığının bir nüvesi görülmektedir. Husserl, saf biçimlere yönelik yarı-Platoncu bir arayış içinde, ironik biçimde, Aristotelesçi bir tutum benimseyecek; tarihsel olanı empirik bilgiden ibaret olduğu gerekçesiyle reddedecek; onun takipçisi Yapısalcılar, kendilerini tikellerde tümel olanın araştırılmasına adayacaklardı. Tümel-tikel karşıtlığının bir yanında tarihin kültürün sonucu olduğu, bir yanında kültürün tarihin sonucu olduğu düşüncesi yatmaktadır. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, bu karşıtlık kültür ve tarihin birbirinden bağımsız, üstüne üstlük birbirinin etkisine kapalı, saf ve mutlak kategoriler olarak ayrıştırıldığı bir hakikat tasavvurunun eseridir. Hem Anglo-Amerikan edebiyat eleştirisinde hem de Kıta Avrupası’nın Biçimci ve Yapısalcı edebiyat teorilerinde bu tasavvurun yöntemsel sonucu, fenomenolojik tabirle “olguların kendisine yönelmek”, eleştirel tabirle “eserin kendisine odaklanmak”tı.

Şiir tarih-üstü değerleri taşıdığı için ve çıkar gözetmeyen bir değerlendirmeyi mümkün kılmak için, eserin doğuşuna eşlik eden tarihsel şartların tespiti ve eserin tarihsel konumunun takdiri eleştirinin kapsamından çıkarılmalıydı. Arnold’a göre eserin kendisine yönelen bir eleştirinin benimsemesi gereken son bir ilke daha mevcuttu: şairin eserde söylemeye niyetlendiği şeyin ne olduğunu tespiti çalışmamak:

Carlyle’ın Goethe üzerine bir cümlesi vardır [...]:
“Şunu sormalıyız” der, “şairin niyeti gerçekten ve tam olarak neydi, ve bu niyet, bizimle ve bizim bireysel eğilimlerimizle [...] değil, insan doğasıyla ve genel olarak doğayla; şiirsel güzelliğe dair evrensel ilkelerle, ve bu ilkelerin ders kitaplarında yazıldığı şekliyle değil, tüm insanların kalbinde ve hayal gücünde yer aldığı şekliyle, ne ölçüde uyum içindeydi.”

Bize göre, şairin niyetinin ne olduğunu tespit etmeye çalışmak boş emek harcamaktır; ancak niyet yerine eser kelimesini koyalım, sağlam ve takdire şayan bir eleştiri ilkesi elde ederiz. Şunu soralım: Şairin eseri, birilerinin zevkleriyle ve eğilimleriyle değil, “insan doğasıyla ve genel olarak doğayla; şiirsel güzelliğe dair evrensel ilkelerle, ve bu ilkelerin tüm insanların kalbinde ve hayal gücünde yer aldığı şekliyle, ne ölçüde uyum içindedir” (Arnold, 1883, s.233).

Şairin ya da yazarın belirli bir eserde dile getirmeye niyetlendiği şey, Hermönetiğin daima eserde ortaya çıkarmayı amaç edindiği “öz” olagelmışti. Anlam eserden damıtılırken hedef, şairin ya da yazarın zihnine veya ruhuna ulaşmaktı. Arnold’ın hamlesi, şairin niyetini eleştiri için araştırma konusu olmaktan çıkarmasıyla anti-Romantik ve eseri incelemenin merkezine yerleştirmesiyle proto-modernistti. Arnold’ın doğayı, insanı ve güzelliği sabitlediği evrensel, tarih-üstü, mutlak ölçütlerse Klasik idi. Eleştirmen inceleme konusu olan eseri kişisel zevkine, siyasî eğilimlerine, eserin toplumsal tarihle ilişkisine ya da yazarının kişisel tarihine göre değil, bu klasik ölçütlere göre değerlendirmeli ve bu ölçütlerin kaynağı olan klasiklerle kıyaslamalıydı. Eleştirmenin büyük görevi tüm toplum katmanlarına yayılması gereken Klasik değerlerin taşıyıcısı olan yeni eserleri belirlemek ve bu değerleri taşımayanları ayıklamaktı. Dünyada -daha doğrusu Avrupa’da- “düşünülen ve söylenen en iyi şeyleri” belirleme görevinden dolayındı ki eleştiri, Arnold (1863, s.41) için, kültürün “atanmış gardiyanı”ydı. Arnold, sanatçıyı tarihsel ve toplumsal şartların belirleyiciliğine tâbi olmaktan muaf kılan Romantik yaratım mitinin altını oyarken, aynı şartların belirleyici etkisinden eleştirmeni ve söz konusu klasik değerleri kurtarıyordu: Ona göre klasik eserler taşıdıkları üstün niteliklere istinaden doğal olarak bu statüye sahip oluyorlardı; eleştirmen de, Arnold’ın siyasî bağımsızlık ilkesini benimsediği takdirde, özgür ve bağımsız bir yargıç olabilirdi. Estetik ölçütlerin kalıcılığına ve eleştirmenin bağımsızlığına dair bu varsayımların temelinde şu gerçeğin göz ardı edilmesi bulunur: Her dönemde hangi eserlerin okunacağı ve hangilerinin okunmayacağı, hangilerinin temel eserler arasına girip hangilerinin bu statülerini kaybedeceği, çeşitli resmî ve gayri-resmî kurumların teşvik ve yasaklarına, dinî ve idarî onay ve baskı mekanizmalarına, toplumsal ve ekonomik etkenlere doğrudan doğruya bağlıdır. Dahası bu etkenler tarihsel ve coğrafi olarak değişim gösterir. Eleştiri faaliyeti de, toplumda geçerlilik elde eden eserler, ölçütler ve değerler gibi, tüm bu etkenlerle karşılıklı, inşa edici bir ilişki içindedir. Bunun zorunlu bir sonucu eleştirel

değer, yaklaşım ve yöntemlerin doğasının da tarihsel ve kültürel olmasıdır. Bu tarz bir eleştiri anlayışını benimsemek mutlaklık yerine muğlaklığı kucaklamak demektir ve -şunun da belirtilmesinde yarar var- eleştirel ve toplumsal değerlerin tümünden geçersizleştirilmesine değil, bakış açılarının ve anlamların çoğulluğuna kapı açar.

Arnold'ın kültür tasavvurunun körlüğüyse onu, tarihin ilişemediği mutlak estetik değerlerin yozlaşmış toplumun elinde yitmesine karşı çeşitli denetim mekanizmaları geliştirmeye sevk ediyordu. Ona göre eleştirmen toplumun edebî hayatı konusunda tek başına söz sahibi olmalıydı. Ayrıca eleştiri, o güne kadar olageldiği gibi, gazete yazarlarının ve birtakım entelektüellerin uğraşı olmaktan çıkarak profesyonelleşmeli; özel olarak bu alanda yetişmiş, başta klasik eserler olmak üzere tüm dönemlerin edebiyatları konusunda uzmanlaşmış, bu süreçte kazandığı donanım ve yüksek beğeniyle toplumu yönlendirme görevini üstlenebilecek eleştirmenlerin mesleği olmalıydı. Bir dönem Arnold'ın da ilişkili olduğu *The Academy* dergisi 1870'li yıllarda bu akademik eleştiri idealini gerçekleştiren bir yapı olmuştu. İronik biçimde, bu derginin yazarları ve bazı Oxfordlu akademisyen-eleştirmenler Arnold'ı amatörlükle, yeterince akademik olmamakla itham edeceklerdi (Roll-Hansen, 1953, s.395). Profesyonelleşmenin de ötesinde, Arnold'a göre, eleştiri, entelektüel hayatı yönlendiren merkezî bir yapı ekseninde kurumsallaşmalıydı. Ona bu konuda ilham veren, bünyesinde topladığı uzman eleştirmenler ve donanımlı kültür adamlarıyla Fransa'da edebiyatı ve genel beğeniye denetleyen Fransız Akademisi'ydi. Arnold 1865 tarihli "The Literary Influence of Academies" ("Akademilerin Edebî Hayata Etkisi") başlıklı makalesinde, 1635'te Kardinal Richelieu tarafından kurulan Fransız Akademisi'nin üstlendiği yüksek edebiyatı alçağından ayırarak "doğru değerleri tesis etme" işlevini övüyor ve İngiltere'nin böyle bir "otorite" kurumuna sahip olmadığı için edebiyat alanında Fransızlarla aynı seviyede olmadığını savunuyordu. Bir anlamda Fransa'nın "yüksek edebiyat mahkemesi" olan Akademi'ye denk bir kurumun eksikliği kendini doğrudan İngiliz edebiyatının kültürel taşralılığında (*provinciality*) gösteriyordu (Arnold, 1865b, s.45). Makalenin ilerleyen bölümlerinde Arnold, Jeremy Taylor, Edmund Burke, Joseph Addison gibi şairlerin eserlerinde bu taşralılığın tezahürlerini ele alıyordu. Bu zayıflık şiirde ruh ve akıl yerine duyguları etkilemeyi hedef alan aşırılıklarda ve kabalıklarda ortaya çıkıyordu. Arnold'ın eleştirisinin Romantik estetik karşısında Klasik estetiğin bir savunması olduğu açık. Ona

göre (Arnold, 1865b, s.59-60), klasik seviyede eserler üretebilmek için İngiliz edebiyatının bu taşralılık aşamasını aşması gerekiyordu ve bu da ancak “doğru bilgi, doğru yargı, doğru beğeniye tesis eden bir merkez”in varlığıyla mümkün olabilirdi.

Arnold’ın profesyonel bir eleştiri düşüncesinin altında yalnızca edebiyatı popüler gazeteciliğin elinden ve özneliği benimseyenlerin gelişigüzel yorumlarından kurtarmaya yönelik -büyük ölçüde haklı- bir niyet yoktu; bunun yanı sıra, Arnold’ın çağdaşı birçok Romantiklerle beraber büyük bir toplumsal yıkımdan sorumlu tuttuğu Sanayi Devrimi’nin yarattığı adaletsizliğin ve ilerleme hırsının da kaynaklarından biri olan pozitivist felsefenin etkisiyle edebiyat çalışmalarının fen bilimlerinin yöntemlerini benimsemesine yönelik, dile getirilmeyen bir arzu da vardı. Eleştiride bilimsel yöntemlerin benimsenmesi sayesinde tesis edilen yöntemsel standardizasyon “yanlış yorum ve yanlış beğeni sorununun” çözülmesi için gerekliydi. Arnold eleştirmenlere nesnellik telkin etmekle, onlara edebiyatın yüceliği karşısında kendi kimliklerinden sıyrılmayı, edebiyatın taşıdığı tarih-üstü estetik ve manevî değerlere teslim olmayı öneriyordu. Fakat bu değerlerin hangi değerler olduğunu da yine seçkin, iyi eğitim görmüş, bir yandan muhafazakâr, hatta açıkça sekülerleşme karşıtı, bir yandansa kültürün kurtarıcılığına inanmışlığıyla bilinçdışı bir şekilde sekülerleşmeyi kucaklamış olan eleştirmen karar veriyordu. Bu anlamda, onun sınıfsal, mezhepsel, kültürel farkları ortadan kalkmış bir toplum hayali, üst sınıfların benimsediği yüksek uygarlık değerlerinde uzlaşmış bir toplum hayalinden başka bir şey değildi. Arnold’ın doğru beğenin ve doğru değerlerin toplumun tüm katmanlarına yayılması için ülke çapında bir eğitim reformunun gerekli olduğunda ısrar etmesi de çerçevesi mutlak biçimde çizilmiş bu kültür tasavvurunun bir tezahürüydü. Arnold’ın yazılarında cisimleşen bu elitist kültür tasavvuru yirminci yüzyıla da aktarılacak ve Arnold’ın eleştiri ilkeleri -şairin niyetini ve üretimin tarihsel bağlamını sorgulamama, esere odaklanma, değerlendirmede tarih-üstü estetik ölçütler benimseme, nesnellik, bilimsellik, profesyonellik- modern Anglo-Amerikan eleştirisinin temelini oluşturacaktı. 1960’ların sonlarında Postyapısalcılık Kıta Avrupası’nda, benzer ilkeler üzerine inşa edilen Yapısalcılığa sarsıcı bir cevap mahiyetinde ortaya çıkarken, Anglo-Amerikan coğrafyasındaysa, o tarihe gelindiğinde tüm akademik kurumlarda yerleşmiş olan Arnold ve ardıllarının eleştiri çizgisinin hâkimiyetine son verecekti.

3.1.2 T. S. Eliot: Gelenek ve Bilimsellik

3.1.2.1 Yorum Olmayan Yorum: Bilim Olarak Eleştiri

Anglo-Amerikan dünyasında 1960'lara kadar hâkim olan eleştiri anlayışına pekâlâ "T.S. Eliot ve ardıllarının çizgisi" de denebilir. Nitekim Richards, Leavis ve Yeni Eleştiri okulunun üyeleri, kendi eleştiri anlayışlarının kaynaklarından söz ederken genelde Arnold'ın değil, Eliot'ın adını zikredeceklerdi. Missourili bir Amerikan vatandaşı olan Eliot İngiltere'ye -Harvard ve Sorbonne'da felsefe eğitimi gördükten sonra Oxford'da Merton College'da okumaya- 1914 yılında gelmiş, kısa sürede önde gelen modernist şairlerden biri olarak ün kazanmıştı. Aynı derecede güçlü bir etkiyi eleştiri alanında da yaratarak yirminci yüzyılın ilk yarısının en etkili edebiyat adamlarından biri olmuştu. Öyle ki, 1917-1921 arasında yayımladığı yetmişden fazla makaleyle modern Anglo-Amerikan eleştiri anlayışının temelini tek başına tesis ettiğini söylemek isabetsiz olmaz. Eliot, eleştiri yazılarında İngiliz edebiyatını tepeden tırnağa elden geçirdi, yazarların, eserlerin, dönemlerin statülerini baştan belirledi; bunu yaparken, ne derece Arnoldçı bir yansızlığı benimsemişse de, bu "sadece 'edebî' bir yeniden değerlendirme değildi: İngiliz tarihinin kapsamlı bir siyasî yorumunu yansıtıyordu" (Eagleton, 2011, s.52). Bu noktada şu kadarını söylemek yeterli olacaktır: Eliot'ın bu yeniden değerlendirme ve sınıflandırma faaliyeti, estetik düzleminde Romantik eserlerin ve onların ihtiva ettiği estetik ve manevî ilkelerin Klasik eserler ve ilkeler lehine reddedilmesini; ideolojik düzlemdeyse, modern kültürün, sekülerleşme öncesi "organik" toplum lehine reddedilmesini içeriyordu.

Eliot kendi eleştiri ilkelerini tesis ederken Arnold'ın görüşlerinden -farkında olduğundan veya dile getirdiğinden çok daha büyük ölçüde- yararlanmış olsa da onunla arasına mesafe koymaya gayret ediyordu. O da şiirin kendisine odaklanmayı temel bir gereklilik kabul ediyor, fakat şiirin toplumsal işleviyle ilgilenmeyi tam da bu hedeften uzaklaşma olarak görüyordu. Bu açıdan, Arnold kendi koyduğu inceleme nesnesine odaklanma kuralını, onun sosyolojik işlevine de aynı anda odaklanmak suretiyle çiğnemişti. Arnold "şiirin, kendisine göre, *neye* yaradığını öylesine düşüncesinin

merkezine yerleştirmişti ki, onu ne ise o olarak görme yetisini büsbütün yitirmişti” (Eliot, 1933, s.118). Eseri “olduğu gibi” görme düşüncesi elbette yalnızca Arnold’dan devralınan mirasın bir parçası değildi; sanatsal üretimi salt teknik bir süreç olarak ele alma, modernistlerin ekseriyeti tarafından kabul gören bir anlayıştı. Arnold’ın terminolojisinde sadece “çıkart gözetmeme” olarak ifade edilen tutum modernizm içinde bilimselliğin temel şartı olarak nesnellığe dönüşmüştü. Nesnel bir incelemeyle sanat eseri “olduğu gibi”, yani teknik bir ürün olarak görülebilirdi. Eliot, Arnold’ın şiire yüklediği büyük görevin toplumdaki manevî çöküntüye bir çare arayışından kaynaklandığının farkındaydı; fakat bu tutumun şiirin teknik özelliklerini sosyolojik işlevine göre ikincil konuma düşüreceğinin de farkındaydı ve buna itiraz ediyordu. Dolayısıyla Arnold’ın “şiirin hem dinin hem de felsefenin yerine geçeceği”ne dair görüşü yüzeyde şiirin önemini abartırken aslında bir sanat olarak şiirin önemini azaltıyordu. Eliot şiirin itibarını kurtarmak için umutsuzluğu dahi göze alan bir tutumu tercih ediyordu: “Bu dünyada veya bir sonrakinde hiçbir şey başka bir şey yerine geçemez. Ve eğer bir şey yoksa, mesela dine inanç ya da felsefeye itimat yoksa, o zaman onsuz yapacaksınız demektir” (Eliot, 1933, s.113). 1933 yılının Eliot’ının bu tutumunda Arnold’ın kültürü dine seküler bir alternatif olarak sunmasına dindarca bir itirazın da bulunduğunu varsaymak isabetsiz olmaz. Ancak bu ifadede mündemiç olan, dinin din, felsefenin felsefe ve şiirin şiir olarak -ne bir fazla ne bir eksik- kavranmasının hem şair hem de eleştirmen için bir gereklilik olduğu görüşü, 1920’lerin Eliot’ı için de geçerliydi.

Eliot’ın şiirin işlevi konusundaki görüşleri Arnold’ınkilerle taban tabana zıttı; ona göre şiirin toplumsal işlevi şiiri ilgilendirmezdi, hatta ilgilendirmese daha iyi olurdu (Eliot, 1923b, s.24). Eleştirinin işlevi konusundaysa Eliot, Viktorya dönemini tanımlayan niteliklerin başında gelen faydacılığı benimseyen Arnold’ı takip ediyordu: “[E]leştiri, daima bir amaca yönelik olmalı[ydı]; bu amaç da, kabaca, sanat eserlerinin anlamlandırılması ve beğenin düzeltilmesi”nden ibaretti (Eliot, 1923b, s.24). Dahası Eliot, Arnold gibi, eserin salt biçimden ibaret bir öz olarak kendini sunabileceği ve eleştirmenin onu “yorum katmadan” çözümleyebileceği, yani eserin ve eleştirmenin tarihsel ve kültürel bağlamlarından sıyrılabilmesi bir eleştiriyi mümkün görüyordu. Ona göre “‘yorum’ [...] ancak yorum olmadığında meşru” idi; eleştirmen “yalnızca okura metinle ilgili ıskalamış olma ihtimali olan olguları [*facts*] sunmak”la mükellefi (Eliot,

1923b, s.32). Bu anlayışa göre eleştirmen fen bilimlerinin herhangi bir dalında çalışan bir bilim insanı gibi inceleme nesnesinin özelliklerini nesnel bir şekilde tasvir ve tarif etmeliydi. Tersten okunduğunda bu, sanat eserinin de nesnel bir şekilde tasvir ve tarife uygun olgulardan müteşekkil olduğu anlamına geliyordu. Elbette bu anlayışın temelinde, pozitivism etkisiyle, diğer sosyal bilim dallarında olduğu gibi, edebiyat çalışmalarında da akademik meşruiyetin fen bilimlerinin yöntemlerinin benimsenmesiyle elde edileceği varsayımı bulunuyordu. Bunun yanı sıra, bu anlayışın temelinde, genel beğenin sığhatine ilişkin faydacı bir kaygı bulunuyordu. Eliot’a göre yorum eserin “dışından” getirilen bir görüşün esere iliştilmesi demekti ve bu, onun nezdinde, eserin bütünlüğünün ihlâlüne ve anlamının çarpıtılmasına denkti. Hasar bundan ibaret de değildi: Yorum çoğunlukla okurun beğenisini de bozuyordu. Fakat eleştirmenin metinle ilgili olarak okura sunacağı “olgular beğeniye ifsâd edemez”di; bunlar edebiyatın özüyle doğrudan ilgisi olmayan, esere ya da yazara ilişkin tarihsel ya da biyografik bilgiler bile olsa böyleydi bu: “Esas beğeniye bozanlar, kendi kanaat ve hayalî varsayımlarını okura sunanlar”dı (Eliot, 1923, s.33). “Metinden orada olmayan bir şey çıkarmaya çalışmak” İngiliz eleştirisinde sık rastlanan yanlış bir uygulamaydı (Eliot, 1920b, s.21); metinden “çıkarılacak” olan sadece orada nesnel olarak bulunan olmalıydı. Bu anlayış hem Eliot’ın eleştiri yöntemiyle hem de eleştiriye yüklediği işlevle ilgili iki temel unsurun ifadesiydi: Sanat eseri yorumlanacak değil, nesnel biçimde çözümlenecek teknik bir üründü; ve eleştirinin görevi toplumun edebî hayatının “doğru” şekillenmesini sağlamaktı.

Bu yaklaşımda, ayrıca, okurun edilgen bir konuma yerleştirildiği görülmektedir; bunun sebebi, Arnold tarafından olduğu gibi, Eliot tarafından da eserin nesnel biçimde çözümlenmesinin uzmanlık gerektiren teknik bir iş olarak kavranmasıydı. Eleştirmen donanımı ve yöntemsal disipliniyle, eserde çözümlenmeye hazır vaziyette bekleyen anlamı, yorum katmadan, salt algılama hâlinde bekleyen okura aktarıyordu. Bu bakımdan, “esere odaklanma” kavramının, öznellikten kaçınan eleştirmenin ve edilgen okurun yorumlama faaliyetinin dışında tutulma çabası olarak anlaşılması da mümkündür: Eleştiri ne yazarı ne eleştirmeni ne de okuru merkeze yerleştirmeli, yalnızca eserin nesnel özelliklerini dikkate almalıydı. “Bir şiir ne sadece şairin ‘planladığı’ ya da okurun algıladığı şeydir, ne de onun ‘işlevi’ tamamıyla yazarın onu yazarken tasarladığı ya da okurları için gerçekleştirdiği şeydir” (Eliot, 1933, s.31). Bir başka ifadeyle, sanat eserinin

ne olduğu da ne işe yaradığı da yazarın niyetinden de okur yaşantısından da bağımsız bir olguydu; ancak eleştirmene de onu nasıl tanımlayacağı ya da onunla ne yapacağı konusunda bir özgürlük tanınmıyordu. Eleştirmenin eser “neyse onu” tasvir ve tarif etmekten başka bir görevi yoktu. Bu anlamda, esere odaklanma, yazarın yüceltildiği Romantik geleneğe haklı bir darbe vurmasına karşın, ihlâl edilemez bir bütünlük ve yoruma kapalı, mutlak bir öz isnat ettiği eserin şeyleştirilmesine yol açan bir ilkeydi. Yirminci yüzyılın ilk yarısında egemen olan hemen hemen tüm eleştiri yöntemlerinde olduğu gibi, Eliot’ın eleştiri anlayışında da söz konusu anti-hümanist tutum temel bir öğeydi. İnsana bütünlük ve istikrar isnat eden Kartezyen özne anlayışını alaşağı etmek niyetiyle benimsenen bu tutum, bu özellikleri sanat eserine devrediyordu. Bu tersine çevrim sürecinde, makina çağının yıkımından muzdarip modernistler, ironik biçimde, sanat eserine dair, bir makinaya ya da el değmeden üretilmiş bir sanayi ürününe yaraşır bir kavrayış geliştiriyorlardı. Esere dair sorulması gereken yegâne soru onun nasıl çalıştığıydı. Elbette bu, yüzyılın tüm biçimci eleştiri okullarında olduğu gibi, yalnızca eseri üreten sanatçı ve kültürel ortama ya da eserin içeriğine dair sorular soran eleştiri anlayışlarına yönelik haklı bir tepkinin tezahürüydü, fakat reddedilenle aynı derecede sığ bir eleştiri anlayışına dönüşme tehlikesini de beraberinde getiriyordu.

Eliot, bilimsel bir eleştirinin ilkelerini 1920’ye kadar yazdığı makalelerinin bir derlemesi olan *The Sacred Wood* kitabında ve ertesi yıl yayımlanan on yedinci yüzyıl şiirini konu alan üç makalesinde ortaya koydu. Arnold’ın akademik bir eleştiriye dair rüyası, tam da Eliot’ın Anglo-Amerikan eleştirisi üzerinde büyük etki yaratan ilkelerini ortaya koyduğu makalelerini yayımladığı bu yıllarda gerçekleşmeye başlamaktaydı. Kendisi entelektüel eleştirmenle akademik eleştirmen arasındaki bir halkayı temsil etmesine rağmen, Eliot’ın akademilerde kabul görmesinin sebebi “edebiyat eleştirisini diğer türden entelektüel faaliyetlerden ayırması” ve bu suretle “eleştirinin özerk bir disiplin kılınmasına yönelik, belirgin biçimde modern bir ihtiyaca cevap vermesi”ydi (Menand, 2008, s.55). Eliot’ın *The Sacred Wood*’da temelini attığı bilimsel bir eleştirinin ilkelerini barındıran bu anlayış Akademisyen eleştirmenler Leavis, Richards ve Yeni Eleştirmenler tarafından benimsenecek ve sistematize edilecekti. Eliot, kitabın hemen başında “The Perfect Critic” (“Kusursuz Eleştirmen”) ve “Imperfect Critics” (“Kusurlu Eleştirmenler”) başlıklı makaleleriyle nesnel bir eleştiri yönteminin neleri içerdiğini ve

neleri içermediğini ortaya koyuyordu. Arnold'ı ikinci gruba yerleştirmesine rağmen, Eliot'ın kusursuz ve kusurlu eleştirmeni tarif ederken üstünde durduğu meselelerin önemli bir kısmı onun görüşlerinin yeniden ifadesi gibi gözükmemektedir. Bunların başında “çıkar gözetmeyen” eleştiri anlayışı geliyordu: Eleştirmen belli bir siyasî gruba mensup biri olarak değil, bir birey olarak konuşmalıydı (Eliot, 1920b, s.28). Bu ifadesinden hareketle Eliot'ın bireyciliği ya da öznel bir eleştiriye savunduğu anlaşılmalıdır; Eliot, aynı Arnold gibi, siyasî kimliğe bağlılığı eleştiride eseri “olduğu gibi” görmeye engel teşkil eden bir unsur olarak görüyordu. Dolayısıyla onun için “birey olmak” bağımsız olmak demektir; bağımsızlıksa öznelliğin değil, nesnelliğin ön şartıydı.

Eliot'ın önemle üzerinde durduğu bir başka Arnoldçı ilke, kişisel duygular veya başka arzularla ilgilenmeden doğrudan doğruya inceleme nesnesine odaklanmaydı; eleştirmen esere, eserin onda uyandırdığı izlenim ve duyguların etkisinden kurtularak yaklaşmalı ve eser "neyse, onu" incelemeliydi. Bu, kaynağı veya hedefi eserin “dışı” olan iki unsurdan eleştiri arındırmayı gerektiriyordu: edebiyat-dışı alanların sorunları ve kişisel izlenimler. Tarih, sosyoloji, felsefe gibi alanların edebiyat eleştirisinde söz sahibi olması, eseri, incelemenin odağından çıkarmak ve özerk bir disiplin olması gereken edebiyatı bu alanlara yardımcı bir dal kılmak demektir. “‘Tarihsel’ ve ‘felsefi’ eleştirmenlere basitçe tarihçi ve filozof dense daha iyi olur”du (Eliot, 1920d, s.14): Onlarınkine eleştiri denemezdi. Buna paralel olarak, Eliot, daha önce değinildiği gibi, kişisel izlenimlerden bağımsız, sadece “olguları” aktaran bir eleştirinin mümkün olduğu varsayımına dayanarak izlenimci eleştiriye de Arnold gibi karşı çıkıyordu. Bununla birlikte, bu tutumda tamamen Eliot'a has bir kavramın da yer aldığını belirtmek gerek: Eliot eserin okurda, örneğin benzer bir olayı çağrıştırmak suretiyle yarattığı, yani kökü kendi hayatında olan duygularla, tamamıyla eserin yarattığı duygular arasında ayırım yapıyordu: “Ve bunlar, geçerli olduklarında [yani tamamen esere ait olduklarında], duygu diye adlandırılmasalar daha bile doğru olur”du (Eliot, 1920d, s.11). Bir başka deyişle, okurdan değil eserden kaynaklanan bu duygular, eserin biçimsel birer unsuru olarak kabul edilmeliydi. Bu yaklaşım sadece okurun kişisel hayatıyla şiire ilişkin deneyiminin birbirinden ayrıştırılabileceği değil, aynı zamanda doğru yöntemlerle anlamlandırılan bir şiire verilecek doğru bir okur tepkisi olduğu varsayımına dayanıyordu. Nesnel olarak çözümlenmesi mümkün olan teknik bir ürün olarak kavramsallaştırılan şiir nesnel bir

deneyime yol açıyordu. Eliot'ın teorisinde *gayri-şahsîlik* (*impersonality*) terimiyle ifade edilen deneyimin nesnelliği onun ve takipçilerinin eleştiri anlayışında merkezî bir konumdaydı; öyle ki Eliot'ın edebiyatın tarihselliğine dair görüşleri de gayri-şahsîlik kavramı üzerinde duruyordu. Ona göre, kişisel duygulara kapılmadan, sadece eseri aydınlatan zeki eleştirmenin “bilimsel bir zihni” vardı (Eliot, 1920d, s.12). Böyle bir zihne sahip kusursuz eleştirmenler için Eliot'ın aklındaki örnekler Remy de Gourmont ve Aristo'ydu.

The Sacred Wood kitabında yer alan “Hamlet and His Problems” (“Hamlet ve Sorunları”) Eliot'ın bilimsel eleştirisinin yarattığı etkide en büyük pay sahibi olan makalelerin başında geliyordu. Bu makaleyle Eliot, hem eleştiri yaklaşımının merkezinde yer alan nesnelliğin kavramsal zeminini genişletiyor hem de gayri-şahsî gelenek anlayışının ilk işaretlerini ortaya koyuyordu. “Sanat eseri yorumlanamaz; onda yorumlanacak hiçbir şey yoktur; onu ancak belli standartlar ölçüsünde, diğer eserlere kıyasla eleştirebiliriz” (Eliot, 1920a, s.88). Eliot, bu ifadenin ilk kısmında, daha önce de değinildiği gibi, sanat eserinin şeyleştirilmesi yolunda bir adım atıyordu. Bu anlayışa göre, anlam belirli bir biçime has bir olguydu; yorum, anlamı biçiminden koparıp onu başka bir biçime girmeye zorlamak demektir. Sanat eserinin yorumlanamazlığı sonradan Yeni Eleştiri'nin temel ilkelerinden biri olacaktı. İfadenin ikinci kısmında Eliot, hem nesnel hem de gelenek-bilinçli bir eleştirinin temelini atıyordu: Bilimsel bir çözümleme yönteminden ancak eleştirel standartların benimsenmesiyle söz edilebilirdi. Eliot'ın “şairi bilim insanı, şiiri bir bilim ve eleştiriye de bilimsel analiz” (Spender akt. Liebman, 1981, s.210-211) olarak gördüğü ilk döneminin makaleleri, sözü edilen tarih-üstü ve evrensel standartların belirlenmesine ve ortaya konmasına adanmıştı (Liebman, 1981, s.198-199). İfadenin son kısmı Eliot'ın teorisinde merkezî yeri olan bir başka ilkeyi barındırıyordu. Sanat eseri bütünlüklü ve istikrarlı bir yapıya sahip olmakla birlikte, tek başına, diğer eserlerden kopuk bir biçimde anlaşılamaz ve ele alınamazdı. Bundan dolayı “eleştirmenin araçları: karşılaştırma ve analiz”di (Eliot, 1920b, s.33); bu cümlede araçların ifade ediliş sırası bile Eliot'ın edebiyat tasavvurunun ne derece eserlerin karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesine dayandığının bir göstergesidir. Bunun yanı sıra, karşılaştırmalı analiz basitçe aynı dönemin eserlerinin birbirleriyle biçimsel açıdan kıyaslanmasını değil, yeni ve eski eserlerin değer ve statü açısından birbirleriyle sınanmasını içerdiğinden, Eliot'ın

“Tradition and the Individual Talent” (“Gelenek ve Bireysel Yetenek”) makalesinde tam anlamıyla ele aldığı tarihsellik anlayışının yöntemsel temelini de teşkil ediyordu.

3.1.2.2 Nesnel Bağlılaşım ve Teknik Bir Üretim Olarak Sanat: Teknisyen Olarak Eleştirmen

Eliot’ın “Hamlet and His Problems” makalesinde ortaya attığı *nesnel bağlilaşım* (*objective correlative*) kavramı onun teorisinin bilimsel bir eleştiri olarak kabul görmesinde en önemli rolü üstlenmişti. Onun bu kavrama ilişkin tanımı şöyleydi:

Duyguyu sanat biçiminde ifade etmenin yegâne yolu onun için bir “nesnel bağlilaşım” bulmaktır; bir başka deyişle, bu *tikel* duyguyu formülleştirecek bir nesneler dizisi, bir durum, bir olaylar zinciri bulmaktır; öyle ki, duyuşal deneyimde son bulan bu dışsal olgular dile getirilir getirilmez söz konusu duygu da hatıra gelsin (Eliot, 1920a, s.92).

Eliot’a göre Hamlet başarısız bir oyundu, çünkü Shakespeare bu oyunda dile getirmeye niyetlendiğı duyguya nesnel bir bağlilaşım bulamamıştı:

Hamlet karakterini kuşatan duygu ifade edilememektedir, çünkü bu duygu oyunda sunulan olguları aşmaktadır. [...] Hamlet şu güçlkle karşı karşıyadır: Hissettiğı tiksinti annesinden kaynaklanmaktadır, fakat annesi bu duyguya tatmin edici bir denklik teşkil etmemektedir [...]” (Eliot, 1920a, s.92).

Eliot örneğini bir Rönesans şairi olan Shakespeare’den seçmiş olsa da, bu kavram vasıtasıyla aslında Romantik aşırılığa yöneltiyordu eleştiriye. Şiirde bu zayıflığa taşralılıktan kaynaklanan bir kabalık olduğı gerekçesiyle Arnold’ın da karşı çıktığını hatırlamak yararlı olacaktır. Şiir dile getirdiğı duyguya olgulara dayanan, nesnel, “tam bir karşılık” (Eliot, 1920a, s.92) sunmalıydı. “Tradition and the Individual Talent” makalesinde Eliot bu ilkeyi tersten şöyle okuyordu: “Şiir duygunun saliverilmesi değil, duygudan kaçıştır; kişiliğin dışavurumu değil, kişilikten kaçıştır” (Eliot, 1920e, s.21). Eliot’ın şiirsel yaratım kavrayışına göre, şiirden ve dilden önce bilinçdışı, şekilsiz bir yığın olan şairin duyguları, zaman içinde onun sıradışı duyarlılığı sayesinde çeşitli deneyimler ve izlenimlerde tecessüm ediyor; şiirde, ham hâlde ifadesi mümkün olmayan

duygular değil, onların nesnel karşılığı olan bu somut olgular yer alıyordu. İyi şiir, yazılma sebebi olan duygularla birebir bağlantı kurabilen nesnel olgular üzerine inşa edilmiş olması dolayısıyla şairin hissettiği duyguları okuruna birebir aktarmayı başaran şiirdi. Bu anlayış, Romantik şiirde olduğu gibi şiiri bir ifade aracı olarak kavramsallaştırmakla birlikte, eleştirinin odağını ifadenin sahibinden ifadenin kendisine kaydırıyordu. “İlgiyi şair yerine şiire yöneltmek önemsenmesi gereken bir eğilimdir: Çünkü bu şiirin kendisine dair daha adaletli bir değerlendirme yapmamıza katkıda bulunacaktır” (Eliot, 1920e, s.22). Nesnel bağlantı kavramı üzerine inşa edilen Eliot’ın şiirsel yaratım kavrayışı şairin donanımı ve duyarlılığı yanı sıra sezgi gücünü de temel bir konuma yükseltiyordu. Şiir bilinçdışı ve bilinçli süreçlerin bir ürünüydü; şairin zihni her iki bilinç durumunda gerçekleştirdiği etkinliklerle ayrıcalıklı bir karakterin emaresini sergiliyordu. Şairin bilinçli müdahalesine sıra geldiğinde, o “artık duyguları işlemek için kelimelerle veya onların nesnel karşılıklarıyla çalışan bir teknisyendi” (Day, 1966, s.437). Teknisyen şair bilinçdışı süreçleri sezginin gücüne havale edip yazma edimini teknik bir üretim olarak kavramalıydı: “Kötü şair kısmen nesneler dünyasında kısmen kelimeler dünyasında yaşar ve bunlar arasında bir denklik kuramaz. Ancak bir dâhi, Swinburne gibi sadece ve daima kelimeler dünyasında yaşayabilir” (Eliot, 1920c, s.136). Sanatın kısmen ya da bütünüyle teknik bir üretim olduğu, hiç şüphesiz, Romantik mistik yaratım *mitine* karşı -bu mitin Romantik sanatçılar tarafından ne derece benimsendiği tartışmalı olsa da- savunulması gereken bir tezdi. Bu anlayışın eleştiri açısından önemi, eleştirmenin de bir teknisyen olarak kavranmasına yol açmasıydı; madem ki anlam şiirde birtakım olgularda nesne(l)leşiyordu, teknisyen eleştirmenin de şiiri açıklamak için çözümlemesi gereken bu nesnel olgulardı.

Nesnel bağlantı kavramının kaynağına dair çeşitli tezler ortaya atılmıştır; John J. Duffy (1969, s.114), bunun 1830’larda Washington Allston, Emerson, James Marsh gibi New Englandlı Romantik şair ve entelektüeller tarafından yaygınca kullanılan bir kavram olduğunu dile getirmiştir. V. J. E. Cowley (1975, s.321) ise kavramın kaynağının John Henry Newman’ın 1839 tarihli bir vaazı olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre kavram Eliot’a dolaylı yoldan da ulaşmış olabilirdi, Eliot ona doğrudan Newman’ın eserlerinde rastlamış da olabilirdi. Zira Eliot, Lancelot Andrewes üzerine yazdığı makalede, hem de Andrewes’in dînî coşkusuna tam tamına karşılık gelen bir nesne bulduğunu dile getirdiği

bir pasajda Newman’a atıfta bulunuyordu (Cowley, 1975, s.321). Daha yaygın olarak kabul edilen bir görüşe göreyse kavramın kaynağı Eliot’ın Harvard’da öğrencisi olduğu George Santayana idi. Ona göre, şiiri meydana getiren arzu ve güdüler “uygun bir sahne”ye aktarılmalı, şairin “ruhunda kaynayan görkemli duygular her ne pahasına olursa olsun bağlantı nesnelerini bulmalı veya bulduğu izlenimini yaratmalı”ydı (Santayana, 1900, s.275-276).

Eliot’ın kavramı ortaya atarken veya yeniden icat ederken yararlandığı felsefi kaynak ise Bergson’un fenomenolojisiydi. Eliot 1910-1911 yıllarında College de France’da Bergson’un derslerine katılmış, ilk dönem şiirlerini Sembolizmin yanı sıra bu derslerin etkisiyle yazmıştı. Modernist estetiğin alâmet-i fârikası olan düşünce-akışı tekniğinin ve İmgeciliğin temelinde de Bergson’un empirist epistemolojiye dair bir yeniden değerlendirmeyi içeren ve akıl yerine sezgiyi öne çıkaran fenomenolojisi yer alıyordu (Menand, 2008, s.44). Eliot’ın nesnel bağlantı kavramı, önemli ölçüde, onu formüleştirdiği Hamlet makalesinin yazıldığı 1919 tarihinde çoktan gündemden düşmüş olan İmgecilik hareketinin Bergson’a dayanan temel tezlerini yeniden dile getiriyor (Menand, 2008, s.28) ve bir anlamda o dönem yazdığı şiirlerinin estetik açısından bir savunmasını teşkil ediyordu. T.E. Hulme ve Ezra Pound’un başını çektiği İmgecilik hareketi şiirde dekoratif sıfatlar ve öznel izlenimlerde açığa çıkan Romantik aşırılığa karşı nesnenin kesin ve somut imgeler aracılığıyla dile getirildiği bir üslubu savunuyordu. Bu ekonomik ifade tarzı klasisist bir tutuma işaret etse de *imgenin* kökü Romantik poetikadaydı; bu açıdan değerlendirildiğinde, Eliot’ın, nesnel bağlantı kavramıyla, İmgeciler gibi, kaçmaya çalıştığı on dokuzuncu yüzyıla tutunduğunu ileri sürmek isabetsiz olmaz: Zira *imge* -ve dolayısıyla, önemli ölçüde onun yeni bir biçimi olan nesnel bağlantı- “sembolün bir tür minimalist ya da gizeminden arındırılmış versiyonuydu” (Menand, 2008, s.28). Nitekim 1910’lu yılların başlarından itibaren Fransa’da Charles Maurras ve Pierre Lasserre başta olmak üzere, *L’Action Française* hareketinin üyeleri Bergson’u Romantizmin bireyci, duyusalıcı, irrasyonalist yaklaşımlarını yaymakla itham edip Klasisizme dönüşe çağrı yaptıklarında, Hulme vasıtasıyla anti-Bergsonculuk İngiltere’de de geçerlilik kazanmaya başlayacaktı (Menand, 2008, s.46).

Eliot'ın ise sonraki yıllarda da Bergsoncu felsefenin belirli unsurlarını, önemli ölçüde Hulme ve *L'Action Française* etkisiyle benimsediği bu Klasisist anlayışın içine dâhil ettiği görülmektedir. Eliot'ın teorisinde sanatsal yaratımın bilinç-dışı kısmının Bergsoncu sezgiciliğe, bilinçli teknik üretim kısmınınsa Klasisist estetiğe dayandığını söylemek yerinde olacaktır. Bergson'a (1914, s.153) göre günlük hayat zemininde ve günlük alışkanlıkların güdümünde olan bir bilinç tarafından nesnelerin hakiki doğasını algılamak mümkün değildi. Gündelik hayattaki “pratik kişilik”ten ve gündelik eylemlerden uzaklaşma deneyimlerin üzerindeki örtüyü kaldırabilirdi. Le Brun'a göre (1967, s.276) Eliot'ın uzaklaşmak gerektiğini ifade ettiği tam da bu pratik kişilik ve gündelik eyleme eşlik eden duyguydu. Eliot'ın teorisinde de deneyimlerin özüne nüfuz edebilen akıl değil, sezgiydi. Şair çeşitli deneyimlerden izlenimler devşirmeyi duyarlılığına ve sezgisel gücüne bırakıyor, o sadece kelimeler dünyasında onlara ilişkin nesnel karşılıklar oluşturmakla uğraşıyordu. Bu yarı bilinç-dışı yarı bilinçli yazım sürecinin bir benzeri, eğer nesnel bağlaşımlar başarıyla tesis edilmişse, okuma sürecinde de etkin oluyordu: “Şiirde ‘anlam’ın temel işlevi [...] okurun belli bir alışkanlığını tatmin etmek, onun aklını meşgul etmek ve sessiz kılmaktır ki bu sırada şiir onun üzerindeki işlemini gerçekleştirsin: Aynen ideal hırsızın her zaman evin köpeği için güzel bir parça eti yanında taşıması gibi” (Eliot, 1933, s.151). Bu yaklaşım Bergson'un sanatın amacına dair görüşleriyle birebir örtüşmekteydi: Ona göre sanatın amacı “kişiliğimizin aktif, daha doğrusu [şeylerin esas anlamlarının algılanmasına] direnç gösteren unsurlarının uyutulması”ydı (Bergson, 2001, s.14). “Bu durumda hırsızın yanında getirdiği et şiirin genelleştirilebilir içeriğini teşkil etmekte, bu da bizim şiirde tanıdık bir unsura dair dünyevi beklentilerimizi karşılayıp bize dışımızı geçirebileceğimiz bir şeyler sunmakta[ydı]; bu arada şiir de bizim üzerimizdeki işlemini gerçekleştirerek daha derinden ve daha derin bir anlamı bize iletmekte”ydi (Le Brun, 1967, s.276). Bergson'a göre hazır-kalıp kavramlar deneyimi ve insanın kişiliğini tarif etmek için yetersizdi ve yaratım “önceden keşfedilmiş” olanla açıklanamazdı (Le Brun, 1967, s.277). Eliot da şiirde hazır-kalıp biçimlere karşı çıkıyor, her “yeni içeriğe karşılık gelen yeni bir biçim” olduğunu (Eliot, 1923a, s.332), her şiirin kendine has bir biçime sebebiyet verdiğini²

² İçerik kendi biçimini dayattığı için değil, içerikle biçim eşzamanlı olarak geliştiği, biçim her aşamada içeriği etkilediği için böyleydi bu (Eliot, 1953, s. 101).

savunuyordu (Eliot, 1953, s.101). Bundan dolayı Eliot (1920e, s.52) Wordsworth’ün şiir yazımını “sükûnet hâlinde hatırlanan duygu” olarak tarif etmesini yanlış buluyordu; şiir bu tarifi ima ettiği gibi geçmiş bir deneyimin sonradan anlamı hiçbir bozulmaya uğramadan söze dökülmesi değil, yeni bir şeyin yaratıldığı bir odaklanma hâliydi. Şiir yazımı bilinç-dışı bir kristalizasyon sürecine tekabül eden bu odaklanma hâli ve bilinçli tasarımın bir karışımından oluşuyordu. Eliot’a göre (1920e, s.21) “kötü şair bilinçli olması gerektiği yerde bilinçsiz, bilinçsiz olması gerektiği yerde bilinçli[ydi]. İki hata da onu ‘şahsî’leştir[iyordu].”

3.1.2.3 Gelenek-Bilinçli Bir Eleştiri: Yorumun Diyalektik Evrimi

Eliot’ın Bergsoncu sezgiciliğe dayanan yaratım anlayışında ortaya çıkan, onun poetikasının ve eleştiri teorisinin temel öğelerinden biri olan anti-hümanizmdi. Onun, yaratımı, bilinçli ve bilinç-dışı süreçlerin bir karışımı olarak görmesi Kartezyen felsefenin bütünlüklü özne anlayışını açıkça reddetmesindendi. Bu tutum, onun, yaratımın tarihselliğine dair kavrayışının da temelini oluşturunuyordu. O, gayri-şahsî ve gelenekle yakın bir bağ içinde olan bir yaratım anlayışını savunurken karşı çıktığının “ruhun maddî bir bütünlüğü olduğunu dile getiren metafizik teorisi” olduğunu belirtiyordu (Eliot, 1920e, s.19). Sırtını hümanizme dayayan Romantikler şairi ayrıcalıklı bir kişiliğe sahip bir dâhi olarak görüyorlardı; Eliot’a göreyse şair, dâhi de olsa, tarihten kopuk olarak tasavvur edilemezdi. Şiirsel yaratım bireysel ifade değil, yaşayan geleneksel bir olgu olan şiirin bir birey aracılığıyla ifade bulmasıydı. Ona göre “şair ifade edeceği bir ‘kişiliğe’ değil, [ifadeye aracı kılacağı] bir mecraya sahip[ti]; ve bu, bir kişilik değil, sadece izlenim ve deneyimlerin kendine has ve beklenmedik şekillerde birleştiği bir mecra[ydı]” (Eliot, 1920e, s.19-20). Bir başka ifadeyle, şairin ruhu ya da zihni en yeni olanı üretirken dahi yaşayan geleneğin dile geldiği bir yüzeydi. Bu yaklaşım şiirde orijinalliğin bir yoktan var etme olarak kavranmaya devam etmesini olanaksız kılmakla birlikte şairi geçmişin eserlerinin taklitçisi konumuna da yerleştirmiyordu. Eliot yeniliğe en yüksek derecede değer atfeden tipik modernist tutumu gelenek-bilinçli bir yaratım anlayışıyla bir arada benimsiyordu. Onun gelenek anlayışı, Fütürizm gibi bazı modernist akımların benimsediği avangardist ilericiliği de Eliot’ın çağdaşı olan Georgian şairlerinki gibi

klişelere dayalı yavan gelenekçiliği de reddediyordu. Onun şairlerin sahip olması gerektiğini savunduğu tarihsellik kavrayışı geçmişin şimdideki varlığını hissetmek demektir; şair kendini yalnızca neslinin veya ulusunun değil, *Avrupa*’nın gelmiş geçmiş tüm edebiyatının bir parçası olarak kabul etmeli ve bunların “eş zamanlı bir varoluş içinde olduğunu ve eş zamanlı bir düzen oluşturduğunu” bilmeliydi (Eliot, 1920e, s.14). Şairin tecrübesi “o ana ait olan benliğinden daha değerli olan bir şeye mütemadiyen kendini feda etme[ydi]; sanatçının gelişimi daimî bir kendini kurban etme ve daimî bir kişiliğin yok oluş süreci”ydi (Eliot, 1920e, s.17). Ancak bundan anlaşılması gereken, statik, sadece geçmişten ibaret bir gelenek değil; bugünü, hatta henüz yazılmamış olanı da içine alan bir edebiyat kurumu ya da yapısına dair bir kavrayıştı. Dolayısıyla şair kendini basitçe geçmişin eserlerini temsil eden bir geleneğe değil, bir kurum ya da yapı olarak edebiyatın işleyişine teslim etmeliydi.

Bununla birlikte bu, basitçe yeni eserlerin yaratımında geçmişin eserlerinin etkisini öne çıkaran bir anlayış değildi; geçmişin eserlerinin de yenilerin etkisiyle yeniden değerlendirilmesi gerektiğini ileri süren eleştirel bir tutumdu aynı zamanda. Bu anlamda, Eliot’ın gelenek kavrayışının Arnold’inkinden ciddi bir biçimde farklılaştığı görülmektedir: Arnold klasik eserlerin değer ve statülerinin tarih-üstü ve evrensel olduğunu, yeni eserlerin geçmişin büyük eserleriyle kıyaslanarak değerlerinin tayin edilmesi gerektiğini savunuyordu. Eliot’a göreyse bu gelenek içinde geçmişin eserleriyle yeni eserler birbirini karşılıklı olarak etkiliyordu:

Varolan anıtsal eserler kendi aralarında ideal bir düzen oluştururlar ve bu düzen yeni (gerçekten yeni) sanat eserinin aralarına katılmasıyla dönüşüme uğrar. Varolan düzen yeni eserin gelişinden önce tamdır; yeni olanın eklemlenmesinden sonra da düzenin devamı için, tüm varolan düzenin çok küçük düzeyde de olsa değişmesi gerekir; ve böylece her esere dair ilişkiler, oranlar, değerler bütündeki değişime göre yeniden ayarlanır; ve bu da eskiyle yeni arasındaki uyumu ortaya çıkarır (Eliot, 1920e, s.15).

Eagleton’a göre Eliot’ın geleneği esasında geçmişin eserlerinin mutlak otoritesini sağlamlaştırmaya yarayan, dolayısıyla Arnold’inkinden pek de ayırt edilemeyen bir anlayıştı:

Geleneğin sıkışık uzamında bulunan klasikler, yeni gelene yer açmak için nazikçe kendi konumlarını değiştirir ve bu yüzden de farklı bir görünüm kazanırlar; ama bu yeni gelenin de kabul edilmesi için bir şekilde ilkeler bazında Geleneğe dâhil edilmiş olması gerektiği için, onun girişi Geleneğin temel değerlerini onaylama işlevi görür. Başka bir deyişle, Gelenek asla gafil avlanmaz; esrarengiz bir şekilde henüz yazılmamış eserleri öngörmüştür. Bu eserler bir kez üretildiklerinde Geleneğin yeniden değerlendirilmesine vesile olsalar bile onun midesinde kolayca sindirilirler. Nasıl bir Hristiyan ancak Tanrı'nın verdiği hükümlere göre yaşayarak kurtulabiliyorsa, edebiyat eseri de ancak Gelenek içinde varolarak geçerli olabilir; her şiir edebiyat olabilir ama sadece bazıları, Geleneğin içlerine nüfuz edip etmediğine bakılarak, edebiyat sayılabilirler (Eagleton, 2011, s.54).

Eagleton'ın yaklaşımında kabul edilemez ve kısmen kabul edilebilir olan iki unsur bulunmaktadır: Eliot'ın Gelenek tasavvuru yekpare, homojen bir edebiyat sistemine tekabül etmektedir ve bu yönüyle Rus Biçimcileri'nin *edebiyatın evrimi* kavramıyla önemli bir özelliği paylaşmaktadır. İki edebiyat tasavvuru da, büyük farkları olmakla birlikte, edebiyatın, içsel gerekliliklere dayalı, yani edebiyat-dışı etkilerden bağımsız, sistematik bir dönüşümünü ifade etmektedir. Edebiyat ya da Gelenek her iki anlayışta da kapalı bir yapı (Yapısalcılıkta anlaşıldığı şekliyle) olarak tasavvur edildiği için istikrar ve bütünlük sahibi bir düzen oluşturmaktadır. Elbette Rus Biçimcileri'ninkinin sadece büyük eserleri değil, tüm edebiyat eserlerini kapsamıyla Eliot'inki gibi ve onun anladığı anlamda "ideal" bir düzen oluşturmadığını belirtmek gerek. Eagleton'ın eleştirisindeki büyük harfle yazılan Gelenek, bu ideal, yekpare yapısından dolayı, her değişimden sonra yine Gelenek olmayı ve ideal bir düzeni temsil etmeyi sürdürecektir. Bu anlamda, geleneğin yeni eserleri sindireceği konusunda ona kısmen hak vermemek mümkün değildir; kısmen, çünkü bu, yeniliğin Gelenek'te dönüşüm yaratma potansiyelini yadsımak anlamına gelmemektedir. Eagleton'ın yaklaşımında kabul edilmesi güç olan, Eliot'ın eski ve yeninin karşılıklı etkileşimi üzerinde ısrarla durmasını görmezden gelerek, öncekilerin sonrakiler üzerindeki tahakkümünden söz etmesidir: "[B]ugün geçmiş tarafından ne ölçüde yönlendiriliyorsa, geçmiş de bugün tarafından aynı ölçüde değiştirilmelidir. Ve bunun farkında olan şair büyük bir güçlük ve sorumlulukla karşı karşıya olduğunun da farkında olacaktır" (Eliot, 1920e, s.15).

Gelenek tasavvuru aynı güçlük ve sorumlulukla eleştirmeni de karşı karşıya bırakmaktaydı: Eleştirmenin görevi, daha önce de belirtildiği gibi, yalnızca aynı dönemin

eserlerinin birbirleriyle biçimsel açıdan kıyaslanmasını değil, yeni ve eski eserlerin değer ve statü açısından birbirleriyle sınanmasını içeriyordu. “Yaklaşık olarak yüzyılda bir yeni bir eleştirmen ortaya çıkıp edebiyatımızın geçmişini elden geçirir, şairleri ve şiirleri yeni bir düzen içine yerleştirir”di (Eliot, 1933, s.108). Bu, bir yandan, Eliot’ın şaire yüklediği kendini yaşayan geleneğin içine yerleştirme görevinin aynısını eleştirmene de yüklemesinin yöntemsel sonucuydu: Eleştirmen bugünün sanatsal sorunlarıyla ilgilenmeli, yeni eserlerin yanı sıra geçmişin eserlerini de bu sorunlar açısından ele almalıydı; bununla birlikte bugünün sanatsal sorunlarının çözümünde edebî geçmişin estetik birikiminden de yararlanmalıydı (Eliot, 1920b, s.33). Yüzyıllık eleştirel döngü, bir yandan da, Eliot’ın zihninde, bir anlamda, edebiyat Geleneğine koşut bir eleştiri Geleneğinin de bulunmasının sonucuydu; bu da eleştirmenler arasında bir devamlılık ve tamamlayıcılık ilişkisine dayanan bir eleştiri kurumuna tekabül ediyordu. Eleştiri her yeni eleştirmenin bir öncekinin eksiklerini kapatması suretiyle mükemmeliyet yolunda ilerliyordu; her eleştirmen “bir öncekinden farklı türden hatalar” yapıyor ve eleştirmenler silsilesi uzadıkça eleştiri pratiğinde “daha büyük oranda düzeltme mümkün oluyor”du (Eliot, 1933, s.109). Bir başka deyişle, teleolojik bir gelişim hattı üzerinde yürüyen eleştiri diyalektik biçimde kendini tashih ediyor, “en doğru” estetik ilkeler ve beğeniye doğru evriliyordu.

3.1.2.4 Liberalizme Karşı Klasisizm: Nesnelliğin Paradoksal İdeolojisi

Eliot’ın edebî Geleneği dönüştüren şairliğine koşut uzanan eleştiri kariyeri de eleştiri Geleneğini bizzat değiştirmeye yönelik bir çabadan ibaretti. Onun yeniden biçim verdiği edebiyat düzeninde sadece on dokuzuncu yüzyılın Romantikleri değil, on yedinci yüzyıl ortalarından itibaren İngiliz edebiyatında klasik kabul edilen tüm yazar ve şairler statülerini kaybederken, başta John Donne ve George Herbert olmak üzere on yedinci yüzyılın Metafiziksel Şairleri en yüksek statüye layık görülüyordu. Bu tutumun temelinde yer alan klasisizm yalnızca estetik bir yönelimin ifadesi değildi. *The Sacred Wood*’un 1928 yılında yayımlanan ikinci baskısı için yazdığı önsözde Eliot (akt. Menand, 2008, s.18) şiirin ahlâk, din ve politikayla ilişkisi olduğunu teslim ederken, bir anlamda, kendi estetik yöneliminin de bunlarla bağlantılı olduğunu itiraf etmiş oluyordu. Eliot’ın şiirin işlevine dair anlayışındaki bu dönüşüm İngiliz vatandaşlığına ve Anglikanizme geçişiyle

aynı tarihlere rastlamaktaydı. Bu paralelliğe karşın Gail Mcdonald (2009, s.420) onun yaşamının ve kariyerinin iki safha olarak ele alınmasının yanlış olduğunu, çünkü yerleşik dünya görüşüne karşıt ve muhafazakâr tutumun onun ilk dönem yazılarında da mevcut olduğunu savunmaktadır. Bu kısmen kabul edilebilir bir görüştür, zira Eliot’ın ilk döneminden beri karşı çıktığı dünya görüşü ve estetik ilkelere, sonraki döneminde daha köklü karşı çıkış gerekçeleri bulduğu söylenebilir. Bununla birlikte, Eliot (1928, s.ix) *The Sacred Wood* kitabındaki makalelerden “çıkarılan birtakım sonuçlarla arasına mesafe koymak” istediğini 1928 tarihli *For Lancelot Andrews (Lancelot Andrews İçin)* adlı kitabının önsözünde bizzat ifade ediyordu. Aynı yazıda yeni konumunu şöyle açıklıyordu: “Edebiyatta klasisist, politikada kraliyetçi ve dinde anglo-katolik” (Eliot, 1928, s.ix). Eliot’ın kimliğinin bu üç veçhesi onun hüküm sürmekte olan seküler, liberal, bireyci, ilerlemeci kültürün karşısına yerleştirdiği bir karşı-kültürün yapı taşlarıydı. Bunlar aynı zamanda onun özlemini duyduğu “organik” toplumun da tanımlayıcı özellikleriydi. On yedinci yüzyılın ortalarında sekülerleşme ve liberalizmin ilk adımları atılırken bu yeni dönemin şairleri Eliot’ın (1921, s.287) “duyarlılığın ayrışması” (“dissociation of sensibility”) dediği zayıflığa düşmüştü: Aklî ve duygusal melekeleri ayırmış, birbirini beslemez ve dengelemez olmuştu. Bu kavram Eliot için aklın ve duygunun doğal bir kaynaşımını barındıran şiirden yana tavır koyma eğiliminin ifadesiydi ve muhtemelen Eliot’ın yaratımın sezgisel ve bilinçli boyutlarına dair kavrayışıyla da, gevşekçe de olsa, ilişkiliydi. Dikkate değer olan, Eliot’ın duyarlılık birliğine sahip oldukları için yücelttiği şairlerin “hâlâ mutlakiyetçi monarşinin ve Anglikan kilisesinin borusunun öttüğü” (Eagleton, 2011, s.52) bir döneme ait olmasıydı. Bu dönemin ardından iki kurum da önlenemeyecek şekilde tesirini kaybetmeye başlarken İngiliz şiiri de John Milton’la birlikte çöküşe geçmişti.

1930’larda Eliot’ın eleştiri pratiği bütünüyle dinî ve ahlâkî bir biçime bürünüyordu. 1933’te yayımlanan *After Strange Gods (Tuhaflı Tanrılar Peşinde)* isimli kitabında Gelenek kavramının yerine, *orthodoxy* (toplumda yaygınca kabul edildiği şekliyle köklü ve sağlam inanç anlamında) kavramını kullanmayı tercih ediyordu (akt. Menand, 2008, s.20). Kültürün, Arnold tarafından yapıldığı gibi, dinle eşitlenmesine karşı çıkarak, kültürel ya da seküler bir gelenek yerine teolojik bir gelenek anlayışını benimsemek demekti bu. Nitekim Eliot (1935, s.97) 1935’te yayımlanan “Religion and

Literature” (“Din ve Edebiyat”) makalesinde “edebiyat eleştirisine, kesin bir etik ve teolojik bakış açısından yapılan eleştirinin ilave edilmesi gerek[tiğini]” açıkça ifade ediyordu: Zira neyin edebiyat olup olmadığı yalnızca edebî ölçütlerle belirlenebilecek olsa da, bir edebiyat parçasının yüceliğine yalnızca bunlara dayanılarak karar verilemezdi (Eliot, 1935, s.97). Eliot takip eden yıllarda sosyolojik eleştiri yazılarında “dinî-sosyal davranış kodlarında bir birlik” olan bir Hristiyan toplumunu savunuyor (1939, s.34) ve seçkin bir zümrenin şekillendirip yönlendirdiği ve bilinçsiz çoğunluğun tâbi olması gereken bir kültürü öneriyordu (1948, s.37, 48).

Williams (1960, s.243) “Eliot dikkatle okunduğunda, onunla politik bakımdan aynı fikirde olmayanların cevaplaması, cevaplayamadığı takdirde bu alanda çalışmayı bırakması gereken sorular sorduğu görülmektedir” diyerek onun modern topluma yönelttiği eleştirilerin öneminin altını çizmiştir. Eagleton ise, Eliot’ın modern düzene ve liberalizme yönelttiği eleştirilerin önemli bir kısmı Marksist bakış açısıyla örtüşmesine rağmen, Eliot’ın otoriter bir toplum yapısını çözüm olarak önermesinden dolayı onu sert biçimde eleştirmektedir:

T.S. Eliot aslında bütün orta sınıf liberalizm ideolojisine, kapitalist sanayi toplumunun resmi egemen ideolojisine saldırıyordu. Liberalizm, romantizm, Protestanlık ve ekonomik bireycilik: Tüm bunlar, organik toplumun saadet bahçesinden sürülen, kendi bayağı bireysel kaynaklarından başka güvenecek bir şeyleri kalmayanların sapıkça dogmalarıydı. Eliot’ın kendi çözümü aşırı sağcı bir otoriterciliktir: İnsanlar kendi cüzi “şahsiyetlerini” ve kanaatlerini gayri şahsi bir düzene feda etmelidirler (Eagleton, 2011, s.53).

Eagleton Eliot’ın ilk yıllarından itibaren ortaya attığı biçimci ilkeler ve yaratıma dair kavramları dahi onun otoriterciliğinin birer tezahürü olarak görme eğilimindedir. Eliot’ın şairden kendisini feda etmesini istediği Gelenek kavramı; sezgiye en az akıl kadar önem vermesi; bireycilik karşıtlığı Eagleton’ın etkileyici yorumunda onun otorite yanlılığının unsurlarına dönüşmektedir:

Şiir, okurun zihnine seslenmemeliydi. [...] Anlam, okuru oyalamak için önüne atılan bir yemden öte bir şey değildi, bu arada şiir de daha fiziksel ve bilinçdışı yollarla gizlice okura işliyordu. Entelektüel açıdan zor şiirlerin yazarı allame Eliot, aslında bütün sağcı irrasyonalistlerin akla duyduğu horgörüyü sergiliyordu. [...] Şair, “hassas kökleri en derin korku ve arzulara” ulaşan kelimeler, bütün insanların ortak “ilkel”

deneyim düzeylerine sızan güç anlaşılır ama çağrışım gücü yüksek imgeler seçmeliydi. Organik toplum, sadece kolektif bilinç dışında bile olsa, belki de hâlâ yaşıyordu; belki de psişede bazı derin simge ve ritimler, tarih boyunca değişmeyen, şiirin dokunup yeniden canlandırabileceği arketipler vardı (Eagleton, 2011, s.55).

Eagleton'ın Eliot'ın hayatını tek safha olarak ele almayı tercih edenlerden olduğu görülmektedir; Eagleton onun 1930'lardan sonra gittikçe artan ve açıkça düşüncelerini yönlendiren muhafazakâr ve otoriterci eğilimlerini, ilk döneminin teorik tezlerini yorumlamak için kullanmaktadır. Ve bu yorum, teslim etmek gerekir ki oldukça ikna edicidir. Bununla birlikte, bu yorumlama tarzı Eliot'ın tüm şiir ve eleştiri kariyerini homojenleştirme riskini taşımaktadır. Nitekim Eliot'ın kaynakları arasında sadece Eagleton'ın sözünü ettiği (2011, s.54) “yarı faşist” *L’Action Française* yazarları yoktu:

Eliot'ın [kendi kaynakları arasında yer alan bazı] yazarlara değinirken kullandığı şekliye “klasisizm” [...] basitçe liberalizm ve onun kültürüne yönelik tepkiye verilen bir isimdir. Bu geçmişe dönüş ruhu Maurras'ın faşizmi, Sorel'in sosyalizmi, Maritain'in Thomasçılığı³, Babbitt'in hümanizmi ve Hulme'ün anti-hümanizminin neredeyse tek ortak paydasıdır; ve bu “klasisizm”i özünde negatif bir kavram kılmaktadır. “Klasisist”, liberalin toplumda olmasa da olur dediği varsayılan şeylerin tümünün yanlısıdır: hiyerarşi, inanç, (araçsal akıl yerine) yüksek akılcılık, geleneğin otoritesi, mekânlara bağlılık (Menand, 2008, s.49).

Bu açıdan bakıldığında, Eagleton, Eliot'ın otorite savunuculuğuna ve elitizmine yönelttiği haklı eleştirisini onun tüm kariyerini ve tüm düşüncelerini kapsayacak şekilde genişlettiğinde Eliot'ın “gerici” tutumuna karşı dogmatik bir “ilericilik” koyma hatasına düşmektedir. Bu suretle Eagleton'ın Eliot'a yönelik eleştirisi sekülerizm, rasyonalizm, bireycilik, hatta liberalizm savunmasına dönüşme riski taşımaktadır.

Eliot'ın hayatı ister otoriteriyen ve muhafazakâr bir dünya görüşünü yaymak amacıyla istikrarlı bir biçimde uygulamaya konan bir program olarak görülsün ister birbirine açılan iki safha hâlinde değerlendirilsin, onun estetik ilke ve tercihlerinin ideolojik bir çerçeveye oturtulabilmesiyle ilgili en önemli yan, eleştirinin, salt biçimsel bir eleştiri olduğunda dahi, ideolojiyle kurduğu sıkı bağı göstermesidir. Eliot hangi şairi

³ Thomasçılık (Tommasoculuk) [İng. *Thomism*; Fr. *Thomism*; Alm. *Thomismus*] XIII. yüzyılda yaşayan Thomas Aquinas'ın (Aquino lu Tommaso) öğretilerinden beslenen, Katolik Hristiyanlığın yönünü belirleyen tanrıbilimsel düşünceler bütünü (Güçlü vd., 2003, s.1421).

ele alırsa alsın, överken de yererken de tezlerini tümüyle biçimsel tutmaya özen gösteriyor, “Biçimciliğin nötr zemini”nden ayrılmıyordu (Menand, 2008, s.53). Eliot’ın eleştirel teorisinin sadece Anglikan şairleri öne çıkarmak ve seküler şairleri alaşağı etmek için uydurulmuş bir kılıf olduğu şeklindeki zayıf bir varsayıma başvurulmayacaksa, karşı karşıya gelinen gerçek, Biçimciliğin zemininin nötr olmadığıdır. “Duyarlılığın ayrışması”na uğramamış, ifadecilik karşıtı bir biçimden yana koyulan tercih, salt estetik bir tercih değildir; bu, biçimler, biçimsel unsurlar daima kültürel, tarihsel, coğrafi, sınıfsal, ulusal vs. değerlerle yüklü olduğu için böyledir. Bu, aynı zamanda, biçimlerle meşgul olan eleştirmenin de değerlerle meşgul olduğu anlamına gelmektedir. Bunun ortaya koyduğu ise inceleme ve değerlendirme yaparken eserlerin biçimsel özellikleriyle kendini sınırlandıran eleştirmenin bile aslında ideolojiden bağımsız olamayacağıdır.

Bilimsel bir eleştiri düşüncesinin kendisi de belirli bir dünya görüşünün ürünü olduğu için tepeden tırnağa ideolojiktir. İronik olan, bu düşüncenin Eliot’ın özlem duyduğu organik toplumdan çok modern toplumun pozitivist eğilimleriyle uyuşmasıdır. Bilimsel bir eleştiri düşüncesinin tıkanmaya mahkum olduğu nokta, tam da yukarıda değinilen ideolojik bağımsızlığın imkânsızlığıdır. Eliot biçimleri değerlerinden ayırıştırmanın zorluğunu sezdiği için değilse bile, bir başka düzeyde, biçimci bir teoriyle toplum düzenine dair ahlâkî bir eleştiriye ayrı tutmanın zorluğunu sezdiği için, gittikçe ideolojik karakterini açıkça ortaya koyan bir eleştiriye yönelmişti. Bu hamlesiyle çıkar gözetmeyen, öznel yorumlara kapalı, bütünüyle nesnel bir eleştiri idealinden önemli ölçüde taviz vermiş oluyordu. Başta Leavis, Richards ve Yeni Eleştirmenler olmak üzere takipçileri, onun özellikle ilk döneminin tezleri üzerine Anglo-Amerikan dünyasında bilimsel bir edebiyat eleştirisi inşa etme çabasını sürdüreceklerdi.

3.1.3 F. R. Leavis: Organik Toplum Düşüncesi ve İdealize Edilen Geçmiş

Williams “organik toplum” kavramına yönelik eleştirisini, Eagleton’ın Eliot’a yönelttiği eleştirinin içerdiği genelleştirmelerin risklerini yüklenmeden, doğrudan bu kavrama has kılarak gerçekleştirmektedir. Williams bu kavramı Eliot’ın yazıları üzerinden değil de onun çağdaşı F.R. Leavis’in yazıları üzerinden eleştirmektedir. Leavis

edebiyatın üniversitelerde yer edinmeye başladığı 1920’lerden itibaren Arnold ve Eliot’ın çizgisini önemli ölçüde devam ettirmiş ve akademik bir eleştiri idealinin gerçekleşmesine önemli katkıda bulunmuştu. Bununla birlikte edebiyatın insanlığı kurtaracağına dair inancın, Leavis ve çevresinin salt estetizme dayanan bir eleştiri yerine daima bir yönüyle ahlâkî olan bir eleştiriye benimsemesine yol açtığını belirtmek gerek. Leavis’in Anglo-Amerikan eğitim kurumlarında ve eleştiri pratiğindeki önemini Eagleton’ın (2011, s.45-46) şu ifadesi ortaya koymaktadır: “[B]ugün İngiltere’deki İngiliz edebiyatı öğrencileri [...] farkında olsalar da olmasalar da ‘Leavisçidirler.’” Leavis ve başında olduğu *Scrutiny* dergisinin başlıca faaliyetleri arasında güncel edebiyat eserlerini değerlendirmek, büyük çaplı bir eğitim reformunu savunmak ve Marksizme yönelik eleştirel bir mücadele vermek yer alıyordu (Bell, 2008, s.391). Marksistlerin onlara yönelik faşistlik ithamına karşı, Leavis (1940, s.175) kendilerini maddî ve ekonomik belirleyicileri reddetmemekle birlikte bireyin yaratıcılığına dayanan bir geleneği benimseyen liberaller olarak tanımlıyordu. Ancak Leavis ve *Scrutiny*’nin temel faaliyeti 1930’lardan itibaren bir anlamda Eliot’ın edebî külliyatı (*canon*) yeniden düzenleme görevini üzerine almak veya Eliot’ın başlattığı klasikleri ayıklama projesine katılmak olmuştur. 1964 tarihli, ismini Eliot’ın “The Function of Criticism” makalesindeki bir cümleden alan *The Common Pursuit* (*Müşterek Arayış*) kitabının önsözünde Leavis (1964, s.v), eleştirmenin kendi mesleğini estetik ve dolayısıyla ahlâkî açıdan “doğru yargıya ulaşmak için müşterek bir arayış” olarak görmesi gerektiğini ifade ediyordu. Leavis 1948 tarihli *The Great Tradition* (*Büyük Gelenek*) isimli kitabında Eliot’inkine benzer kesin bir tonla İngiliz edebiyatının yeni haritasını şöyle çıkarıyordu:

Büyük İngiliz romancıları Jane Austen, George Eliot, Henry James ve Joseph Conrad’dır. [...] Milton’ın dikkate değmez olduğunu, “Romantik”leri reddettiğimi ve Donne’dan bu yana Hopkins ve Eliot dışında üzerinde durmaya gerek olan bir şair olmadığını ilan ediyorum. [...] Jane Austen, George Eliot, James ve Conrad dışında İngilizce’de okumaya değer romancı yoktur (Leavis, 1950, s.1).

Bu şair ve yazarları büyük kılan sadece eserlerinin sanatsal nitelikleri değil aynı zamanda “hayatın imkânlarına dair bir farkındalık yaratmaları”ydı (Leavis, 1950, s.2). “Hayat” Arnold için olduğu gibi Leavis için de önemli, ancak tam olarak ne anlama geldiği muğlaklıktan kurtarılmayan, belki tam da bu yüzden ona isnat edilen mistik güce sahip

olmayı sürdürebilen bir kavramdı. Muğlaklığına rağmen “hayat”ın, Leavis için bir diğer önemli kavram olan “organik toplum”la yakın bir bağı olduğunu sezmek zor değildir. Organik toplum, Leavis’in, tüm kurumları ve entellektüelleriyle beraber modern kültüre yönelttiği eleştirinin temel dayanağı olan, sanayi kapitalizminin ortadan kaldırdığı bir cemaat düzeninin adıydı. Ayrıca, organik toplum büyük ölçüde taşra hayatıyla özdeşti, onun karşısına yerleştirilense “mekanize” modern kentti (Williams, 1960, s.276-277). Bu anlayışa göre, *organik*, bütünlük ve doğallığı simgelerken, onun (İngilizce’de) birkaç yüzyıl önce eş anlamlısı olan *mekanik* gayri-tabii ve gayri-insanî olanı temsil etmekteydi (Williams, 1960, s.282). Leavis’in adı geçen yazar ve şairleri İngiliz edebiyatının Büyük Geleneği’ne dâhil ederken onların eserleri aracılığıyla dile getirdikleri değerlerin, özellikle de “hayat”a ve “organik toplum”a dair değerlerin ne derece etkili olduğunu gösteren bir örnek Leavis’in George Eliot’ın *Adam Bede* adlı romanı hakkındaki değerlendirmesidir:

Adam Bede’in tarihsel değeri [...] yazarının eski bir İngiltere’yi - sanayileşmenin zaferiyle ortadan kalkan bir kültür- yaratmasındadır. George Eliot’ın sanatında bizim için korunmuş olan İngiltere, demiryolundan önceki İngiltere, insanların toprağından ayrılmadığı, bizimkinden çok farklı bir deneyimin yaşandığı, yerel olarak kendine yeten yerlerin ülkesidir. [...] Beklenenin aksine, o kırsal İngiltere’nin sakinlerinin kendilerinden sonrakilerden daha büyük bir dünyada yaşadıklarına dair bir hisse kapılıyorsunuz. [...] Ama kitaptaki herşey bize bu kökleşmiş olma hâlinin insan kültürünün çamur gibi tekdüze olduğu veya yaşamsal bir fakirlik çekildiği anlamına gelmediğini gösteriyor; tersine bu kökleşmişliğin tartışmasız avantajları var. [...] O kökleşmiş toplumda, ayrıca, bir zanaatın ustası olarak bir yeteneğini kullanan ve hayatta insana bir anlamı olduğunu hissettiren bir işlev gören sadece sıradan işçi değildir; George Eliot bize öyle bir dünya göstermektedir ki insanlar nesiller boyunca yaratılan yaşama sanatlarına sahiptir ve onları icra etmektedirler (Leavis, 1961, s.55-56).

Leavis’in *Adam Bede* üzerinden tasvirini yaptığı organik toplumla ilgili en dikkat çekici nokta, bunun sadece modern-öncesi bir cemaat hayatına değil, Marksist anlamda yabancılaşma öncesi bir varoluşa tekabül etmesidir. Bu anlamda anti-hümanist T. S. Eliot gibi geçmişe özlem duyan liberal hümanist Leavis’in sanayileşmiş kapitalist toplumun yıkımını bireyciliğin yaygınlaşmasının yanı sıra işçinin emeğine yabancılaşmasında görmesi çarpıcıdır. Leavis, Denys Thompson’la birlikte yazdığı *Culture and Environment* (*Kültür ve Çevre*) isimli bir kitapta yine emeğine ve doğaya yabancılaşmamış insanların

yaşadığı Eski İngiltere’yle, işlerine ve hayata zoraki tutunan insanların modern kentini karşılaştırıyor, bu ahenkli organik toplumun kayboluşundan “genellikle İlerleme diye tasvir edilen şey”i sorumlu tutuyordu (akt. Williams, 1960, s.276). Marksist Williams marangozluk gibi çeşitli geleneksel mesleklerle ilgili olarak, sözü edilen dönemde “doğal çevreye adaptasyonun” daha iyi olduğu konusunda Leavis ve Thompson’a hak verilebileceğini kabul etmekte, fakat yabancılaşma üzerinde durmadan, ilgisini bir başka önemli noktaya yöneltmektedir: Özlem duyulan o dönemde insanların birbirleriyle ilişkilerinin yazarların ileri sürdüğü kadar ahenkli olduğu söylenemez. Williams’a göre

bu tarih versiyonu bir mittir [...] sanayileşmeye ya da kentleşmeye has bir nostalji, “oturmuş” feodal topluma bağlılığıyla ortaçağcılığın geç bir versiyonudur. Organik toplumla ilgili kesin olan bir şey varsa o da onun her zaman kayıp olduğudur (Williams, 1960, s.277).

Zira, Williams’a göre, her çağın yazarları kaybolmuş veya kaybolmakta olan bir organik toplumdan söz etmektedirler. Bu tarz nostaljik tarih anlatıları çoğunlukla aynı hatadan kaynaklanmaktadır: belirli olumlu niteliklerinden hareketle bir çağ hakkında tümüyle olumlu bir genellemede bulunmak. Dolayısıyla her çağ hakkında dengeli bir değerlendirmede bulunmak gerekir:

Muhtevasında bulunan yoksulluğu, olağanlaşmış zulmü, hastalığı ve ölümü, cehaleti ve bastırılan zekâyı, organik denilen toplumdan hariç tutmak safça ve tehlikelidir. Bunlar manevî [spiritual] avantajların karşısına yerleştirilecek maddî dezavantajlar değildir; bu tarz bir toplumun öğrettiği tek şey hayatın bütün ve kesintisiz olduğudur - önemli olan tüm bileşimdir. “Genellikle İlerleme diye tasvir edilen şey” ruhları ve canları [spirit and blood] kurtarmıştır (Williams, 1960, s.278).

Michael Bell, Williams’a karşı Leavis’i şöyle savunmaktadır:

Strut’ın uyandırmaya çağırdığı “organik toplum” ilericiler tarafından muhafazakâr nostaljik bir mit olduğu gerekçesiyle reddedilmiştir. Fakat bu bir mit idiyse, kısmen bir karşı-mit olarak önerilmekteydi. Scrutiny grubu değişime veya ilerlemeye karşı değildi, fakat modernliğin gerçek sorunlarıyla işbirliği içinde olan ve onların üstünü örten, her yanı saran bir ilerleme mitine karşıydı (Bell, 2008, s.406).

Bell’e göre Leavis ve çevresi İlerleme mitinin her alandaki güçlü tesiri altında geçmişin övgüye layık unsurlarının gerektiği gibi görülemediğini düşünüyorlardı. Dolayısıyla

onlar eski toplumdaki maddî adaletsizlikleri yadsımıyor, önceki nesillerin kurmayı başardıkları kültürel yapıyı övüyorlardı. Ancak, Williams’a göre sorun tam da bu karşıtlıklara dayanan anlayıştadır: bir toplumun maddî ve manevî durumundan birini ihmal ederek diğetine ağırlık verme, maddî ve manevî arasında bir ayırım ve karşıtlık olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Bu karşıtlığın genel adı materyalizm-tinselcilik karşıtlığıdır. Williams hayatın bütünselliğine işaret ederken bu karşıtlığın aşılması gerektiğini ima etmektedir. Onun ilerlemenin ruhları ve canları kurtardığını söylemesi bu düşünce ışığında anlaşılmalıdır.

Organik toplum nostaljisinin temelindeki diğeri bir karşıtlık da organik-inorganik (veya mekanik) karşıtlığıdır: “Parçalanmayla tanımlanan ve tatmin edici olmayan bir şimdi ile bir karşıtlık içine yerleştirilen, bütünüyle organik ve tatmin edici bir geçmiş düşüncesi, tarihi görmezden geldiği için, toplumun gerçek deneyiminin inkârına yol açmaktadır” (Williams, 1960, s.281). Williams’a göre, o özlem duyulan çağda olumlu niteliklerin yanında adaletsizlikler de olduğu gibi, ilerleme denilen süreçte de toplumlar önemli kazançlar elde etmişlerdir ve yalnızca kayıplardan değil, bu kazançlardan da söz etmek daha isabetli bir tarih anlayışını doğuracaktır. Bu ayrıca günümüzün toplumsal sorunlarına yönelirken de doğru ve dengeli bir tutumu benimsemek açısından da önemlidir. Williams (1960, s.279), Leavis’in günümüzün sorunlarına yönelme konusundaki niyetinin samimi olduğunu teslim ederek, onun aslında geçmişe dönüşün mümkün olmadığını, ancak yeni düzenin inşasında eskisinden ilham almak gerektiğini söylediğini nakletmektedir. Fakat geçmişin idealize edilmesi, geleceğin aynı adaletsizlikleri üretme ihtimalini arttıracaktır. Leavis, Eliot gibi aristokratik bir otoriterliği değil, demokratik bir idareyi savunsa bile, Eliot gibi, seçkin bir edebî çevrenin yönlendireceği bir kültür tasavvuruna sahipti. Bu yüzden Williams, Leavis’in eğitim reformu konusundaki düşüncelerini olumlu bulmakla birlikte, hedeflenenin elitist değil demokratik bir eğitim olması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre, en kötü durumda totaliterliğe, en iyisinde bir tür kronik şüpheciliğe yol açtığı için bu ideal geçmiş tasavvuru Leavis’in önemle üzerinde durduğu eğitim düşüncesinin de altını oymaktadır (Williams, 1960, s.281).

3.1.4 I. A. Richards ve Psiko-Semiyotik Anlam Teorisi: Empirik Bir Anlambilim

T.S. Eliot'ın akademideki en büyük savunucularından biri I.A. Richards'dı. 1920'lerin başlarında Richards (1965a, s.3), Eliot'ı Cambridge'deki yeni İngilizce Bölümü için “tek umut” olarak görüyor, onu Cambridge'e gelmeye ikna etmenin yollarını arıyordu. 45 yıl sonra yaptığı değerlendirmede alanının akademisyenlerini kastederek “hepimiz az veya çok onun çalışmalarının eseriyiz” diyerek Eliot'ın Anglo-Amerikan edebiyatındaki etkisini teslim ediyordu (Richards, 1965a, s.1). Eliot'ın önde gelen modernist şairlerden biri ve çığır açan bir eleştirmen olarak kazandığı itibarın ötesinde, 1926'da Cambridge'de on yedinci yüzyılın metafiziksel şairleri üzerine verdiği konferanslar, onun öğrenciler ve akademisyenler üzerinde büyük bir etki yaratmasını sağlamıştı. “O tarihte henüz Eliot'ın karakteri, gelecek nesillerin öğrencilerinin ona sırtını dönmesine yol açacak olan muhafazakârlık aurasını edinmemişti” (McDonald, 2009, s.417). Richards şiirin ve eleştirinin toplumsal işlevi, estetik yaşantı, metinlerin “doğru” yorumlanması konularındaki teorilerini ortaya atarken Eliot başlıca hareket noktalarından biri olmuştu.

Richards 1920'lerin başlarında empirik bir anlambilim ve estetik teorisi geliştirdi. Edebiyata ve eleştiriye yaklaşımını da önemli ölçüde bu teori üzerine bina edecekti. O yıllarda Cambridge'e pozitivist ve rasyonalist felsefe hâkimdi:

G. E. Moore ve Bertrand Russell'ın Hegelci idealizme karşı gerçekleştirdiği devrimin etkisi sürmekteydi; Principia'nın⁴ Çağı yaşanmaktaydı. İngiliz empirizmi yeniden tasdik edilmiş, felsefi psikolojiye yönelik yeni bir ilgi doğmuştu ve tüm tartışmaya gittikçe daha fazla damgasını vuran bir dil-odaklılık söz konusuydu. [...] 1920'nin hemen öncesinde ve sonrasında Cambridge'deki felsefi soru şuydu: Düşünceyle düşüncenin nesnesi arasındaki ilişki nedir? (Russo, 1982, s.744).

Richards'ın anlambilim teorisi de bu entelektüel ortamın yönelimlerini yansıtıyordu. Onun disiplinlerarası estetik teorisinin dayanakları arasında Charles Sanders Peirce'ün semiyotiğinin yanı sıra davranışçı psikoloji, Pavlov'un deneyleri ve nöropsikoloji yer

⁴ *Principia Mathematica*; Bertrand Russell ve Alfred North Whitehead'in matematiğin biçimsel mantıkla izahına yönelik 1913 tarihli eseri.

alıyordu (Russo, 1982, s.744). Richards, Charles Kay Ogden’le birlikte yazdığı 1923 tarihli *The Meaning of Meaning (Anlamanın Anlamı)* adlı eserinde düşünceyle nesnesi arasındaki ilişkiyi açıklamak için *semiyotik üçgen (semiotic triangle)* olarak anılan bir anlambilim modeli geliştirdi. Bu modele göre dilsel sembol (kelime) ile dildışı gönderge (*referent*) (nesne) arasında doğrudan değil, düşünce aracılığıyla kurulan dolaylı bir ilişki vardı. “Aynen çimleri biçenin aslında çim biçme makinası olduğunu bildiğimiz hâlde çimleri bahçıvanın biçtiğini söylediğimiz gibi, sembollerin doğrudan bağlantısının düşünceyle olduğunu bilmemize rağmen, sembollerin olayları kaydettiğini ve aktardığını söyleriz” (Richards ve Ogden, 1963, s.9). Algılanan nesne zihinde bir iz, bir kavram olarak muhafaza ediliyordu; kelime nesneyle değil, zihindeki bu kavramla doğrudan ilişkiliydi. Üçgenin bir ayağındaki kelime üçgenin tepesindeki düşünceyi sembolize ederken, düşünce de diğer ayaktaki gerçek nesneye göndermede bulunuyordu (Richards ve Ogden, 1963, s.11). Sunulan grafikte kelime ve nesne arasındaki ilişki kesintili bir çizgiyle gösteriliyordu; bu, kelimeyle nesne arasında birebir örtüşme ve doğal bir uyum olmadığını vurgulamak içindi.

Richards ve Ogden’in tezi, 10 yıl kadar önce Ferdinand de Saussure’ün geliştirdiği dilbilim teorisiyle önemli ortak noktalara sahipti. Öncelikle, her ikisi de bilimsel birer dilbilim teorisi olma iddiasındaydı. Hem Saussure hem Richards ve Ogden dilbilimde tarihsel çalışmayı reddediyorlardı; Saussure sistematik, ötekiler empirik bir yaklaşımı tercih ettikleri için. Saussure göstergeyle temsil ettiği şey arasında, Richards ve Ogden de sembolle yerine geçtiği şey arasında nedensel bir ilişki olduğunu reddediyorlardı; Saussure’e göre gösterge anlamını dil sistemi içinde, ötekilere göreyse sembol anlamını bağlam içinde elde ediyordu. Bir başka ifadeyle iki yaklaşımda da özcülük reddediliyordu. Richards ve Ogden’in Saussure’ün *langue* (dil sistemi) ve *parole* (konuşma) arasında yaptığı ayrımı reddetmelerine rağmen, kendi teorilerinde sistem ve bireysel kullanım arasında örtük, gösterge ve sembol arasında açık bir ayrıma gitmek suretiyle Saussure’ün *langue-parole* ayrımına “de facto bir denklik” oluşturdukları görülmektedir (Gordon, 2004, s.80). Bununla birlikte, Saussure’ün topluluğa ait olan dil sistemini çalışmasının merkezine koymasına karşılık, Richards ve Ogden bireysel olan konuşma eylemine odaklanmaktaydı: “Onlara göre analiz belirli durumlardaki söyleyişlerden başlamalı ve oradan bağlamlara doğru genişletilmeli”ydi (Russo, 2015,

s.139). Sistematik ve empirik yaklaşımlar arasındaki farkın yarattığı en temel ayrım iki dil sistemindeki anlam hareketinin yönüyle ilgiliydi. Saussure’ün modelinde anlam, nesneye uğramadan, göstergeden göstergeye, yani kapalı bir dil sistemi içinde, yatay bir yönelim sergiliyor; Richards ve Ogden’in modelinde anlam, doğrudan değilse de, sembolden nesneye, yani dilsel bağlamdan dışarıya doğru, dikey bir yönelim sergiliyordu. Bu, birincisinin göstergebilim, ikincisinin anlambilim meseleleriyle ilgilendiği anlamına geliyordu (Jameson, 2002, s.36-37).

The Meaning of Meaning’in temel tezi kitap boyunca gündeme getirilen, davranışçı psikoloji ve Pavlovcu şartlanma açısından ele alınan bir örnek üzerinden ortaya konuyordu (Richards ve Ogden, 1963, s.52-53; 58; 62; 199-200). Bir kişi bir kibrit çakma sesi duyduğunda, kibrit çakmaya dair geçmiş deneyimlerine dayanarak bu sesin ardından bir alev görmeyi beklerdi -her zil çaldığında kendisine yemek verilmesine şartlanmış olan Pavlov’un köpeğinin zilin ardından yemek bulmayı beklemesi gibi. Ancak psikolojik bir bağlam (içsel bağlam) oluşturan bu beklentinin dışsal bağlam (gerçeklik) tarafından doğrulanma ihtimali olduğu gibi doğrulanmama ihtimali de bulunmaktaydı. Zilin ardından köpeğe yemek verilip verilmeyeceği konusunda da iki ihtimal de geçerliydi. Yazarların psiko-semiyotik terminolojisi kullanılarak söylenirse, kibrit çakma sesi bir *göstergeydi (sign)*; bu gösterge bir alev görme beklentisine *göndermede* bulunuyordu (*reference*); bu gönderme, gerçek alev *göndergesinin (referent)* varlığı tarafından doğrulanabirdi de doğrulanmayabilirdi de. Richards ve Ogden’e göre yalnızca psikolojik veya içsel bağlam tarafından doğrulanan göndermelerle hem içsel hem dışsal bağlam tarafından doğrulanan göndermeler arasında temel bir ayrım bulunmaktaydı. Bu ayrım üzerine kurulu olan “kitabın tartışmalı tezi, göstergelerin göndergelere, yani gerçek varlıklara doğrudan işaret ettiği düşüncesinin reddine dayanıyordu” (Fry, 2008, s.184). Buna göre göndergesinin gerçekliği bilimsel olarak doğrulananan göndermeler *simgeseldi* (sonraki eserlerinde Richards bu kavramı *göndermesel [referential]* olarak değiştirdi); göndergesinin gerçekliği doğrulanması gerekmeyen ve belki de doğrulanamayacak olan göndermelerse *duygusaldı (emotive)*. Bunlar dilin iki temel işlevini teşkil etmekteydi. Richards ve Ogden, bu ikisi dışında, dilin üç işlevinden daha söz ediyorlardı, fakat diğerlerine göre daha belirleyici olan ve onların üzerinde durduğu, sözün gerçeklikle ilişkisini belirleyen bu iki işlevdi. Dilin işlevleri

arasında varolduğu ileri sürülen bu keskin ayrımın epistemolojik sonucu ve Richards'ın estetik ve eleştiri teorisindeki tezahürü ileride değerlendirecektir.

3.1.4.1 Dil ve Muğlaklık: “Doğru Yorumlama” ve İletişim

Richards ve Ogden'inki sadece empirik değil aynı zamanda öznelliği öne çıkaran eklektik bir anlambilim teorisiydi. Bireysel deneyimlerin münferit zihinlerdeki izine dilbilimde ilk defa bu ölçüde önem verilmekteydi. Yazarlara göre dilbilim, etnoloji, filoloji, felsefe konuşma sırasında gerçekleşen zihinsel etkinliğe o güne kadar gereken önemi vermemişti; “iletişim sürecinin analizi kısmen psikolojik[ti] ve psikoloji bu kısmın incelemesini başarıyla gerçekleştirebilecek düzeye artık gelmiş[ti]” (Richards ve Ogden, 1963, s.8). Yirminci yüzyılın önde gelen özcülerinden Edmund Husserl'in sosyal bilimlerde psikolojizm eğilimini şiddetle reddetme sebebinin psikolojiyi empirizmle eş tutması olduğunu hatırlamak bu noktada yararlı olacaktır. Ona göre bilişsel süreçler ve bunlara ilişkin, anlamı da içeren felsefi meseleler psikolojik değil fenomenolojik bir felsefeyle izah edilebilirdi. Rus Biçimcileri ve Yapısalcılar gibi Anglo-Amerikan Biçimcileri Yeni Eleştirmenler de, Richards'dan ne ölçüde etkilenmiş olursalar olsunlar, bu öznelci ve empirik tutum yerine Husserlci idealizme daha yakın duracaklardı. Richards'ın onlara verdiği en büyük ilhamın da tüm muğlaklığına karşın dili istikrara bağlamak yönündeki çabaları olduğunu söylemek isabetsiz olmaz.

Saussure'ün inceleme konusu yaptığı dil sistemi (*langue*) topluluğun tüm üyelerinin ortak olarak sahip oldukları bir kılavuz gibiydi ve üyelerin birbirini anlamasını bu sistemin toplumsallığı sağlıyordu. Bu yüzden Saussure için *langue* “konuşma gücü olmaktan çok konuşmayı anlama gücü”ydü (Jameson, 2002, s.32). Richards ve Ogden içinse anlamın yeri olan bireysel tecrübenin ve konuşma bağlamının her durumda farklı oluşu topluluğun üyelerinin birbirini anlamasını zorlaştırıyordu; iletişim zorluklarla dolu bir olguydu. Bu yüzden en sağlam iletişim ortak tecrübeleri olan bireyler arasında kurulabiliyordu. Saussurecü dilbilim sistematik ve toplumsal yapısından dolayı muğlaklığa kapalıydı; göstergeler arasındaki farka dayalı ilişkinin aslında göstergelerin sonsuz oyununa yol açtığını ortaya koyarak Saussurecü dilbilimi muğlaklığa açan,

Jacques Derrida başta olmak üzere Postyapısalcılar olacaktı. Richards ve Ogden’e göreyse muğlaklık, temelde bireysel tecrübeye dayanan dilin doğasının gereği idi. Nitekim Richards 1936 yılında yazdığı *The Philosophy Of Rhetoric (Retoriğin Felsefesi)* kitabında, Freud’un rüya sembollerinin çoğul anlamlılığıyla ilgili “aşırı-belirlenim” (*over-determination*) kavramından yararlanarak, kelimelerin “Tek ve Bir Doğru Anlam”ı olduğuna dair inancın bir “Boş İnanç” olduğunu ifade ediyordu: “Bilimin teknik meselelerine ilişkin olanlar dışında, tüm söylemler aşırı-belirlenmiştir, anlamları çoğuldur” (Richards, 1965b, p.39). Kelimenin tam ve sabit bir anlama sahip olmamasının iki sebebinden birincisi anlamın bağlam içinde oluşmasıydı. Bağlam kavramının iki boyutu vardı; bu kavramla öncelikle kelimeyi çevreleyen diğer söz unsurları kastediliyordu. Bu, kelimenin “edebî bağlamı”nı oluşturuyordu (Richards ve Ogden, 1963, s.58). Bir kelimenin “belirleyici bağlamı” ise onun konuşmacının önceki deneyimlerindeki kullanımlarının oluşturduğu anlambilimsel zemindi. Bir başka ifadeyle, bir kelimenin belirleyici bağlamı “geçmişe ait bir dizi olayın yinelenmek suretiyle meydana getirdiği örüntü[ydüyü] ve onun anlamının bağlamına bağlı olduğunu söylemek, onun hâlihazırdaki anlamını kazandığı sürece işaret etmek[ti]” (Richards, 1938, s.ix). Edebî bağlam her durumda ve belirleyici bağlam her konuşmacıda farklılık arz ettiğine göre, bir kelimenin sabit ve mutlak anlamından söz etmek mümkün değildi. Muğlaklığın dilin doğasından kaynaklandığı iddiasının ikinci dayanağı da dilin metaforik yapısıydı. Richards bununla konuşma ve sanat dilinde bolca metafor kullanılmasını kastetmiyordu. Ona göre metafor dilin özel bir kullanımı değil, dilin “her an ve her zaman hazır ve nazır” kurucu ögesi, doğal biçimiydi (Richards, 1965b, s.90). Dahası, ona göre, “düşünce metaforik”ti, dilin metaforik doğası da düşüncenin metaforik doğasının bir uzantısıydı (Richards, 1965b, s.94). Bu noktada, Roman Jakobson ve Morris Halle’nin de (1956, s.109-110) metafora büyük önem verdiğini hatırlamak yararlı olacaktır; fakat onlar, metaforun yanına, dilin ikinci bir temel unsuru olarak metonimi de ekliyordu. Jacques Lacan da (1957, s.421), Jakobson ve Halle’nin bu görüşünden hareketle, bilinçdışının yapısını metafor ve metonim kavramları ekseninde izah ediyordu. Bundan dolayı düzanlam, eğer böyle bir şey söz konusuysa, dilin özel bir kullanımı olarak görülmeliydi.

Richards için dilin metaforik ve öznel doğasından kaynaklanan muğlaklık iletişimi karmaşıklştırıyor, yanlış anlamalara zemin hazırlıyordu. Her sözün, işlev,

bağlam, niyet açısından dikkatle çözümlenmesi gerekiyordu. İletişimde muğlaklık arzu edilen değil, baş edilmesi için özel stratejiler geliştirilmesi gereken bir olguydu. Bundan dolayı Richards *The Philosophy of Rhetoric* kitabında iknaya değil anlamaya odaklı yeni bir retorik geliştirilmesi gerektiğini ileri sürüyordu: “Retorik yanlış anlamamanın ve çözümlerinin çalışıldığı bir alan olmalıdır. Her gün yanlış anlamalarla mücadele ediyoruz; dolayısıyla bunları engelleyen ya da ortadan kaldıran bir çalışmanın gerekliliğini tesis etmek için bir savunma yapmaya ihtiyaç yoktur” (Richards, 1965b, s.3). Günlük iletişimde ve edebî metinlerin okunmasında “doğru yorumlama” Richards’ın tüm kariyeri boyunca üzerinde önemle durduğu bir sorun oldu. Richards ileri yaşlarda dahi iletişimi kuvvetlendirecek çözümler geliştirme çabasını sürdürüyordu; *ileri-bildirim (feedforward)* onun *geri-bildirime (feedback)* eş olarak icat ettiği ve başarılı bir iletişimin vazgeçilmez bir unsuru olarak gördüğü bir kavramdı (1968, s.15). Konuşmacının geçmiş deneyimlerine dayanarak, dinleyicinin tepkisini öngörerek söyleyeceklerini planlaması anlamına gelen ileri-bilidirim karşılıklı anlayışı güçlendirmek için başvurulması gereken bir stratejiydi. Ogden’in 1930 yılında yayımladığı ve Richards’ın savunduğu *Basic English: A General Introduction with Rules and Grammar (Temel İngilizce: Kuralları ve Grameriyle Genel Bir Giriş)* kitabı, özellikle dili yeni öğrenenler için tasarlanmış olmakla birlikte, anlaşmayı kolaylaştıracak bir kılavuz olarak 850 kelimelik basit bir İngilizce’yi öneriyordu.

3.1.4.2 Psikolojik ve Sosyolojik Bir Kurtarıcı Olarak Edebiyat: İdeal Düzen Modeli Olarak Sanat Eseri

Richards’ın yanlış anlamayla mücadelesinin temel güdülerinden biri onun eğitime verdiği önemdi. Nitekim *How to Read a Page (Bir Sayfa Nasıl Okunur)* ve *Interpretation in Teaching (Öğretimde Yorum)* gibi eserleri metinleri doğru yorumlamaya yönelik pedagojik kitaplardı. Richards, Arnold gibi, eğitimin, özellikle de insan bilimlerinin, en önemlisi de edebiyatın toplumun ve bireyin sıhhati için elzem olduğunu düşünüyordu. 1926 tarihli *Science and Poetry (Bilim ve Şiir)* kitabında Richards, uygarlığın ve geleneksel değerlerin yıkılma tehlikesi karşısında şiire biçtiği psikolojik ve sosyolojik görevi şöyle açıklıyordu:

O zaman Matthew Arnold'ın öngördüğü gibi sırtımızı yine şiire dayamak zorunda kalacağız. O bizi kurtarmaya kadirdir; o, kaosu bertaraf etmek için tam anlamıyla uygun bir araçtır (Richards, 1926, s.82-83).

Richards bu görüşüyle ilgili olarak Arnold'a referans vermiş olsa da, onun edebiyatı bir kurtarıcı olarak görme sebebi Arnold'inkinden önemli ölçüde farklıydı. Richards da (2004, s.27) sanatı değerlerin kayda geçirildiği ve muhafaza edildiği bir depo olarak görüyordu; sanat eserleri “ayrıcalıklı kişiler” tarafından üretiliyor ve “deneyimlerin değerine dair en önemli yargılarımızı barındırıyorlar”dı. Daha gelişmiş bir beğeniye sahip “üstün insanlar” oldukları için doğru yargıya dair “kibirli” tavırlarını anlayışla karşılamamız gereken uzman eleştirmenlerin görevi, Richards'a (2004, s.31-32) göre de, popüler beğeniye, yine kendilerinin temsil ettiği en seçkin beğenin seviyesine çıkartmaktı. Onun Arnold'dan ayrıldığı nokta, 1924 yılında yayımlanan *Principles of Literary Criticism (Edebiyat Eleştirisinin İlkeleri)* kitabında ortaya koyduğu değer teorisinin ahlâkî değil, psikolojik bir temeli olmasıydı.

Richards okuma ve değerlendirme edimlerine eşlik eden psikolojik süreçlerin bilimsel bir şekilde açıklanmasına büyük önem atfediyordu. Çünkü estetik deneyimin ve estetik yargının anlaşılması ancak böyle mümkün olabilirdi. Richards'a göre eleştiri deneyimlerden hangilerinin daha değerli olduğu konusunda hüküm verme işiydi ve bunun, deneyimin doğası kavranmadan veya değer ve iletişim teorilerine başvurulmadan gerçekleştirilmesi mümkün değildi (Richards, 2004, s.x). Richards'ın hem okuma hem de eleştiri faaliyetine “sistematik bir biçimde psikolojik açıklamalar” getirmesi bu yüzdendi (Richards, 2004, s.ix). Onun empirik ve öznel anlambilim teorisi üzerine inşa edilen estetik teorisi temelde sanat eserinin nesnel unsurlarıyla estetik deneyimin öznel unsurları arasındaki bir ayrıma, bir başka ifadeyle eserle etkisi arasındaki bir ayrıma dayanıyordu. Ona göre güzellik sanat eserine değil, estetik deneyime ait bir özellikti; çeşitli boyaların tuval üzerinde bir araya getirilmesinden ibaret olan resim ve kağıtla mürekkepten oluşan şiir onlara isnat edilen estetik niteliklere sahip değildiler; bunların yeri zihnin dışı değil, estetik deneyimin evi olan zihindi (Richards, 2004, s.16). Bu, Richards'ın, şeylerin (varlıklar ya da kavramlar) tanımsal ya da türsel niteliklerinin bağlamlardan bağımsız olarak kendilerinde bulunduğu (ön)kabulüne dayanan özcülüğe karşı anlambilim sahasında takındığı radikal tutumunu estetik teorisinde de sürdürdüğü anlamına

geliyordu. Bu tutumun eleştiri faaliyetindeki tezahürü, eleştirmenin kendi estetik deneyimine dair izlenimlerini eserin niteliğiymiş gibi sunmasının bir yanılgı olduğunun benimsenmesiydi; eleştirmenin yapması gereken, izlenimlerinin eserdeki birtakım biçimsel niteliklerden kaynaklandığını bilmekle beraber esas değer unsurlarının estetik deneyimin parçası olduğunu idrak etmektir. Richards'ın bu konudaki temel uyarısı “teknik” “değer”le özdeşleştirme hatasına düşmemek için eleştiri faaliyetinin teknik ve eleştirel boyutları arasında net bir ayrım gözetilmesiydi. Okurda çeşitli deneyimlere sebebiyet veren tüm unsurlara dair yorumlar eleştirinin teknik boyutuyla ilgiliydi; “fakat eleştirel yorumlar deneyimlerin değeri ve onları değerli bulmanın veya bulmamanın nedenleriyle ilgili olanlar”dı (Richards, 2004, s.18). Bilinmesi gereken, estetik deneyimin eserin bütünüyle ilgili olduğuydu. Değere ilişkin yorumlar eserin belirli bir detayına göre değil, eserin bir bütün olarak yarattığı estetik etkiye göre yapılmalıydı (Richards, 2004, s.19).

Richards sanata dair soyut, öznel, ahlâki ya da “metafiziksel” değer teorilerinin dayanaksız ve geçersiz olduğunu düşünüyordu. Ona göre bilim çağında sanatın önemli ve yararlı olduğunu kanıtlayabilmek için bilimsel bir teze sahip olmaktan başka yol yoktu. Richards (2004, s.31) “sanatın değer içerdiğine inananların” ihtiyaç duyduğu “savunulabilir konum”un ancak “sanatın yerini ve işlevini tüm değerler sistemi içinde gösterecek genel bir değer teorisiyle” elde edilebileceğini ileri sürüyordu. “Metafiziksel olmayan”, bilimsel bir değer teorisi, değerlerin “duygu ve arzuların çeşitli girift yollarla tatmin edilme yetisi” olarak tanımlanmasını gerektiriyordu (Richards, 2004, s.42); buna göre “bir arzuyu, eşit değerdeki veya daha önemli bir başka arzunun bastırılmasına yol açmadan tatmin eden şey değerli”ydi (Richards, 2004, s.43). Zira “zihnin temel ilkesi büyüyen bir düzen”di (Richards, 2004, s.45) ve “hiçbir birey dürtülerin çok girift ve çok mükemmel bir insicamı olmaksızın bir dakika dahi yaşayamaz”dı (Richards, 2004, s.46). Sanatın işlevi Richards'ın önemle üzerinde durduğu dürtülerin düzenlenmesiydi; “kaos hâlindeki zihinler daha düzenli bir hâle [...] sıklıkla başka zihinlerin etkisiyle” özellikle de sanat ve edebiyat yoluyla geçiyorlardı (Richards, 2004, s.51). Şiir birtakım soyut değerlerin aktarımından daha önemli bir işlev üstleniyordu; bu işlev “karşıt güdülerin dengelenmesi” (Richards, 2004, s.251) yoluyla bireylerin psikolojik sıhhatinin teminiydi. Bu aynı zamanda şiirin başarısının da ölçütüydü; en fazla oranda karşıt güdüyü

düzenleme kapasitesi en iyi şiirin göstergesiydi. Bundan dolayıydı ki “değerler konusunda hüküm veren” eleştirmen “bir doktorun beden sağlığıyla ilgilendiği ölçüde zihinsel sağlıkla ilgileniyordu” (Richards, 2004, s.54). Bu yaklaşımda Aristo’nun *katarsis* (arınma) teorisinin “bilimsel” bir kılığa sokulmasından biraz daha fazlası söz konusuydu. Sağlıklı bir denge getiren araç olarak şiir düşüncesinin temelinde Charles Scott Sherrington’ın nöropsikoloji ve William James’in işlevselci psikoloji alanındaki çalışmalarının yanı sıra James Ward’ın zihin felsefesi ve Jeremy Bentham’ın faydacı felsefesi yer alıyordu (Russo, 1982, s.749).

Richards’ın psiko-estetik teorisinde kökü romantizmde olduğu kadar Eliot’ın estetik teorisinde de olan temel bir düşünce sanatçının rolüyle ilgiliydi. Richards’a (2004, s.55)göre sanatçının eserlerine yansıyan deneyimleri “çoğu zihinde hâlen karışık, düğümlenmiş ve çelişik vaziyette bulunan güdülerin uzlaşmaya erdirilmiş biçimlerini temsil ediyor[du]. Onun eserleri çoğu zihinde düzensiz olarak bulunanın düzenlenmiş olarak sunulduğu bir mecra”ydı. Dolayısıyla değer soyut genellemelerle değil şairin “anlık tikel durumlar” karşısındaki tepki ve yaklaşımlarıyla ilişkilendirilmeliydi; zira Richards’a (2004, s.55) göre, “erdemlerin temeli, Shelley’nin de üzerinde durduğu gibi, vaizler tarafından değil, şairler tarafından döşeniyor”du. Bu görüşte romantizmden miras kalan şairin “ayrıcalıklı” bir kişiliğe sahip olduğu mitinin olduğu gibi korunduğu görülmektedir; dahası şiiri şairin zihninin bir kopyası olarak gören naif gerçekçilikle saf psikolojizm birleştiğinde, okuma faaliyeti okurun, şiirde yansıyan şairin zihinsel düzeninin bir kopyasına sahip olma süreci olarak tasavvur ediliyordu. Şiir, şairin kişiliğindeki karşıtlıkları dil vasıtasıyla ahenk durumuna soktuğu bir araç olarak okura sunuluyordu; okur da, eğer şiir işlevini başarıyla yerine getiriyorsa, aynı ahenk ve içsel düzene ulaşıyor (Day, 1966, s.437), şairinkine çok yakın bir estetik deneyim yaşıyordu (Moran B., 2006, s.237). Bu anlamda “Richards’ın psikolojik değer teorisi, şairlerin insanlığın bilinmeyen kanun koyucuları olduğunu [Shelley’nin bir başka ünlü sözü] söylemenin bir yoluydu” (Russo, 1982, s.749). Richards’ın, güdülerini düzene sokan şair anlayışıyla Eliot’ın ilk döneminde ortaya attığı şiirsel yaratıma ilişkin görüşleri arasında açık bir paralellik bulunuyordu. Eliot’a göre şairin zihni birçok deneyimden edindiği izlenimler yığınınna sezgisel bir odaklanma süreci sonunda anlaşılabilir, ifade edilebilir bir şekil veriyor, şair ancak bu aşamadan sonra duygularını söze aktarıyordu. Şair özel

deneyimlerin insanı olmaktan çok sıradan deneyimlere özel tepkiler veren, daha da önemlisi, bu deneyimlere ilişkin ham ve girift hâldeki dürtülerini sıradan insanlardan çok daha başarılı biçimde dengelemesini mümkün kılan bir duyarlılığa sahip sıradışı bir insandı. Richards'ın teorisinin dikkati çeken bir diğer noktası, Aristo felsefesiyle kurduğu, sanatın arındırma işlevine ilişkin olan dışındaki ikinci bir bağlantıydı. Ahlâkî, felsefî, dinî değer kuramları tümellere ilişkin metafizik genellemeler oldukları gerekçesiyle reddedilirken, “güdülerin sistematizasyonu”na dayanan psikolojik değer teorisi şairin tikelleri yorumlama, özümseme ve söze işleme kapasitesine dayanıyordu. Dolayısıyla bu teorinin temelinde tikelleri öne çıkaran Aristocu bir empirizm yer alıyordu.

Richards'ın psikolojik değer teorisiyle onun sanatın hakikatle ilişkisine dair görüşleri arasında yakın bir bağ vardı. Sanatın hakikatle ilişkisi ise onun dilin işlevleri arasında yaptığı ayırmıla doğrudan ilişkiliydi. Richards, Ogden'le birlikte yazdığı *The Meaning of Meaning* kitabında göndermesel (*referential*) ve duygusal (*emotive*) ifadeler arasında temel bir işlevsel fark olduğunu ileri sürüyordu. Buna göre göndergesinin gerçekliği bilimsel olarak doğrulananan ifadeler göndermesel; göndergesinin gerçekliği doğrulanması gerekmeyen ve belki de doğrulanamayacak olan ifadelerse duygusaldı. Bu işlevsel ayırım Richards'ın *Principles of Literary Criticism* kitabının da merkezinde yer alan iddianın temelini oluşturuyordu. Dahası göndermesellik “bilimsellik”le özdeşleştiriliyor, “bilimsel” (*scientific*) dil göndermesel dilin eşanlamlısı olarak kullanılıyordu (Richards, 2004, s.244). Richards'a (2004, s.250) göre bir ifadenin işlevi sözünü ettiği olgunun doğru veya yanlış oluşuyla veya sözünü ettiği olgu dolayımıyla yarattığı duygusal etkiyle ilişkiliydi. Bilimsel metinler (neredeyse tüm düzyazı türleri) göndermelerinin sıhhatiyle geçerlilik kazanırken, edebiyatta, özellikle de şiirde, göndermesellik söz konusu olmadığı için, doğruluğun ölçütü metinsel gerekliliklerin tesisi, yani metnin içsel tutarlılığıydı (Richards, 2004, s.252). Ancak insanlık bilimsel yani gerçek bir nesneye doğrudan işaret eden “çarpıtılmamış” (*undistorted*) göndermelere ihtiyaç duyduğu ölçüde, kurgusal, yani sadece kendi iç bağlamı açısından geçerliliği olan bir nesneye işaret eden “çarpıtılmış” (*distorted*) göndermelere de ihtiyaç duyuyordu (Richards, 2004, s.249). Bu tarz göndermeler, edebiyat metninin dışındaki bir nesneye işaret eder görünmelerine rağmen, tekrar çıktıkları kaynağa yönelmekle niteleniyorlardı.

Bir başka deyişle, edebiyat metni dış dünyaya değil, kendisine gönderme yapıyordu. Bu tez Rus Biçimcileri'ninkiyle birebir aynıydı. Bu tipik biçimci hamle yöntemsel olarak edebiyat eserini onu üreten ve kuşatan tarihsel bağlamdan soyutlayıp ilgiyi yalnızca içsel bağlamına yöneltmeyi beraberinde getiriyordu. Daha sonra Yeni Eleştiri'nin temel ilkelerinden biri olan "eleştirmenin yalnızca metne odaklanması"nın dayanağı bu kapalı devre metin anlayışıydı. "Bu iddia, eseri değerlendirirken dış dünya ile, hakikatle ilişkisini hesaba katmadan, sadece bir yaşantının düzenlenmesi olarak kendi başına ele alınmasına olanak hazır"lıyordu (Moran B., 2006, s.238). Sonuç, sanat eserinin bağımsız ve tutarlı bir kendilik (*entity*) olarak şeyleştirilmesiydi. Böylelikle duygusal (*emotive*) bir ifade olarak şiir, doğası gereği, tarihsel ve sosyolojik işlevler üstlenmeye kapanıyor, yalnızca bireylerin hayatında psikolojik düzenleyici işlevi üstleniyordu. Sanat, Richards'ın psikolojik değer teorisine göre, tarihsel ve sosyolojik işlevler üstleniyorsa, bunları doğrudan değil bireylerin zihinsel olarak ahenge kavuşması yoluyla gerçekleştirdiğini söylemek de isabetsiz olmaz; zira sağlıklı bireylerden oluşan bir toplum sağlıklı bir toplum demektir. Richards'ın sanata dair, içerdiği varsayılan ahlâkî değerlere değil, "sanatın sanat olarak yaptığı etki"ye (Moran B., 2006, s.230) dayanan bir değer teorisi geliştirmesi bu yüzdendi.

3.1.4.3 Pozitif Bir Bilim Olarak Eleştiri: Edebiyatın Meşruiyet Zemini Olarak Bilimsellik

Richards dilin iki karşıt işlevine dayanan psikolojik değer teorisini, iki yıl sonra, 1926 yılında yayımlanan *Science and Poetry* kitabında epistemolojik bir temel üzerine yerleştirerek "sağlamlaştırıyordu". Richards'a (1926, s.52-53) insanlığın en önemli dayanaklarından olan bilim şeyleri araştırırken onlara dair "ne" ve "neden" sorularını sorma gereği duymuyor, sadece şeylerin "nasıl davrandığını" açıklamaya yöneliyordu. Şeylerin özüne ve doğasına dair sorular; "ne olduğumuz ya da bu dünyanın ne olduğu"na ilişkin "o eski, derin biçimde sorunlu" sorular, gerçekte soru değil, "duygusal tatmine yönelik talepler"den ibaretti (Richards, 1926, s.53). "Ve eğer bu sözde-sorulara bilim cevap veremiyorsa, artık felsefe ve din de cevap veremez"di (Richards, 1926, s.53). Richards'ın tezi kendisinden yüzyıl kadar önce Auguste Comte'un *Pozitif Felsefe*'sinde

ileri sürdüğü tezin edebiyata uyarlanmış bir değişkesinden başka bir şey değildi. Comte’a (2000, s.28) göre olguların özüne dair “ne” ve “neden” soruları insanın *teolojik* ve *metafizik* çağına ait bâtıl ve yararsız sorulardı. Doğa bilimleri bu sorularla uğraşmayı kesmek suretiyle *pozitif* çağa erişmişlerdi (Comte, 2000, s.32). Comte’un, sosyoloji başta olmak üzere, sosyal bilimlere bilim olma payesini kazanmak için sunduğu reçete olguların nedenlerine ve amaçlarına dair bu hükümsüz soruları tedavülden kaldırmak ve olguların yasalarını araştırmaya yönelmekti (Comte, 2000, s.28). Pozitivist felsefenin temel sorularını kısıtlaması bilgi türlerinin bir kısmının meşruiyetinin reddedilerek felsefeden dışlanması demekti. Pozitivist epistemoloji bilgi türleri arasındaki bu keskin ayrıma dayanıyordu. Bu ayrım temeldeki tanımlardan başlıyordu: “Pozitif” sıfatı varlığı, geçerliliği, doğruluğu imlerken, “negatif” sıfatı yokluğu, dayanaksızlığı, kurgusalılığı imliyordu. Hareket noktası kabul edilen tanımlardan başlayarak bu ayrım tam teşekküllü bir *weltanschauung*’a dönüşüyor, bir başka ifadeyle bu epistemolojik hamle, bütün diğer epistemolojik hamleler gibi, salt bilgiye ilişkin bir hamle olarak kalmıyor, ontolojik sonuçlarla beraber geliyordu. Comte (2000, s.28) insanın büyük harfle Mutlak bilgidен ilgisini kesmesini istiyordu. Mutlak bilgiye ulaşma amacını teolojik ve metafizik dönemlere ait boş bir arzu olarak reddediyordu; bu, hem bilinemez olana dair beyhude, hem de bilgi olmayana dair yararsız bir arzu olması bakımından boşlukla niteleniyordu. Diğer yandan, teolojik ve metafizik olarak tanımlanandan esirgenen Mutlaklık, ironik biçimde, örtük olarak fizikî olana aktarılıyordu. Bu suretle bilgi, duyu organlarının ve laboratuvar teçhizatının onayından geçen bedensel ve niceliksel veriye indirgeniyordu. Bu anlamda pozitif rasyonalite aklı da salt araçsallıkla tanımlıyordu. Zira dinî ve mitolojik olanın yanı sıra felsefî bilgi de pozitif değer teşkil etmiyordu. Bu yüzdendi ki aklı fenomenolojisinin merkezine yerleştiren Husserl (1970, s.9) pozitivizmin, sanılanın aksine, aklın devre dışı bırakılması anlamına geldiğini savunuyordu. Çünkü pozitivizm aklın yorumlama, tasarlama, hayal etme gibi melekelerine şüpheyle bakıyor, aklın sınırlarını araçsallığının ölçüsüne göre daraltıyordu. Bergson ve Husserl’in rasyonalizmi sezgiyi, öz-muhakemeyi öne çıkarması bakımından, Aydınlanma’nın ve pozitivizmin araçsal rasyonalizminden oldukça farklıydı. Bununla birlikte Husserl Comte’la metafiziğin reddinde ve kesin, yani nesnel olan bilgiye ulaşma amacında ortaktı; Husserl’in yöntemi metafizikten arındırılmış bir neo-Platonizm, Comte’un yöntemi indirgemeci ve dışlayıcı pozitivist epistemolojidi.

Yüz yıl sonra Richards'ın pozitivist epistemolojiye tutunması edebiyat çalışmalarını doğa bilimlerinin itibarına denk bir seviyeye yükseltmek amacıyla yapıldı. Ancak Richards, Arnold ve Eliot gibi öncülerinden aldığı ilhamın yanı sıra tipik modernist kötümserliğin etkisiyle, Comte'un tersine, bu yıkım ve çöküş çağında “eski bilgelik anahtarları”nın (Richards, 1926, s.54) artık kapıları açmaz oluşunu coşkuyla karşılamıyordu. Şiirin sözde-soruları hakikate ulaşma açısından ne derece verimsiz olsa da, cevaplanmadıklarında bireylerin duygusal hayatında bilimin doldurmadığı ve doldurmakla ilgilenmediği korkunç bir boşluğun oluşmasına neden oluyordu. İşte bu büyük işlevi şiir yüklenebilir, bireylerin zihinlerini ve dolayısıyla toplumsal düzeni tehdit eden kaosu bertaraf edebilirdi. Ancak bu, şiirin ve şiirden beklentimizin ne olması gerektiği konusunda doğru tanımlar yapılmasıyla mümkün olabilirdi. Bazı matematikçilerin şiir okuyamamasının sebebi şiirden doğru önermelerde bulunmasını beklemeleriydi (Richards, 1926, s.56). Richards bilimsel önermelerden farklı olarak şiirsel olanın bir sözde-önerme olarak kabul edilmesi gerektiğini ileri sürüyordu. (Doğru) önermelerin geçerliliklerini işaret ettikleri gerçeklikle örtüşmeleriyle, sözde-önermelerinse güdülerini düzenlemeye yönelik etkileriyle elde ettikleri kabul edilmeliydi (Richards, 1926, s.59). Bu gerçekleşirse, üstlendiği işlevin yeri ve önemi idrak edilirse, şiir çökmekte olan uygarlığı kurtarabilirdi.

“Richards'ın davranışçı, nicelleştirici zihin modeli, aslında çözüm önerdiği toplumsal sorunun bir parçasıydı” (Eagleton, 2011, s.59). Pozitivist dünya görüşünün çürüttüğü uygarlık değerlerinin kurtarılmasına dair çareyi yine o dünya görüşünde bulması, Richards'ın işaret ettiği çürümenin semptomlarını bizzat göstermekte olduğu anlamına geliyordu. “Richards bilime tamamen araçsal ve tarafsızca ‘göndermesel’ bir mesele gözüyle bakan yabancılaşmış anlayışı sorgulamak şöyle dursun, bu pozitivist fanteziyi onay”lıyordu (Eagleton, 2011, s.59). Zira onun, öznel ve kurgusal olduğu gerekçesiyle din ve felsefeyle bereber bilgi alanının dışına atılan edebiyatı pozitif bilimlerin meşruiyetinden nasıplendirmek için yapmaya koyulduğu hamle, bilgi türleri arasındaki bu keskin ayrıma karşı çıkmak değil, edebiyatı pozitif bilimlerin alanına taşımaktı. Bunu da geleneksel olarak felsefenin bir branşı olan estetiği bir pozitif bilim olarak kabul ettiği psikolojinin bir branşı hâline getirerek yapıyordu (Rackin, 1967, s.417). Edebiyatın değeri, geçerliliği şüpheli, negatif bilgi türünden içeriğiyle değil,

psikolojinin geldiği nokta itibarıyla bilimsel olarak ölçülebilir, niceliksel ve bedensel etkisiyle ilişkiliydi. Dolayısıyla Richards'ın ancak pozitif bilginin üzerinde hak iddia edebileceği alan olan hakikatle şiirin ilişkisini kesmesi sadece içerik düzeyindeydi; pozitif bilgiye göre aşağı konuma yerleştirilen, şiirin ne söylediği, yani mesajıydı. Ancak şiirin okurda pozitif bilimin inceleme konusu olan etkiyi yaratan, dolayısıyla değer üreten veçhesi, şiirin söylediğini nasıl söylediği, yani biçimiydi. Pozitif bilgiyle ilgilenen bir eleştiri faaliyetinin inceleme konusu da şiirin biçimi olmalıydı. Dolayısıyla, şiirin biçimsel düzeyde hakikatle ilişkisinin kesilmediğini söylemek de isabetsiz olmaz; fakat bunun, pozitivist ontolojinin çerçevesini çizdiği, niceliksel ve fizikî bir hakikat olduğunu belirtmek gerekir.

Edebiyat çalışmaları açısından Comte'un çağrısına uymak doğa bilimlerinin yöntemleri üzerine bina edilen bir eleştiri yönteminin geliştirilmesini gerekli kılıyordu. “Ve bu, insanlığın metinlerde anlamın veya söylemin ne olduğunu ya da neden o olduğunu açıklamaya yönelik beyhude çabasına ilişkin terimlerinin tümünden vazgeçip, kendimizi bir şeyin nasıl davrandığını açıklamaya yönelik terimlerle sınırlandırmamız demek oluyor”du (Crane, 1939, s.113). Bu, Richards'ın kelimelerin parçası oldukları bağlamlar içinde nasıl davrandıklarını kılı kırk yararak çözümleme stratejisi olarak tanımlanabilecek olan kavramı *yakın okumaya (close reading)* tekabül ediyordu. Richards'ın önerdiği iknaya değil anlamaya odaklı yeni retorik bilimi, metnin tüm kıvrımlarını katederek yanlış anlaşılmanın önünü kesmeye yönelik, bu türden bir yakın okuma bilimiydi. Bu okuma faaliyetindeki yakınlık, metin yüzeyinde anlamı adım adım takip etmek anlamına geldiği kadar, metni yorumlarken içsel bağlamından uzaklaşmamak, metnin dışına çıkmamak anlamına da geliyordu. Bir başka ifadeyle, Richards'ın uyguladığı şekliyle yakın okuma yöntemi metni kapalı bir yapı olarak tasavvur etmeyi beraberinde getiriyordu:

“Yakın okuma” [...] kelimeleri üreten ve kuşatan bağlamlara değil, sadece “sayfa üzerindeki kelimelere” dikkate davet eder. İlginin hem odaklanmasını hem de sınırlandırmasını içerir [...] “Edebi” olsun olmasın her dil parçasının yalıtılmış olarak yeterli ölçüde incelenebileceği, hatta anlaşılabilirliği yanılışmasını besliyordu. Bu edebiyat eserinin “şeyleştirilmesi”nin, ona başlı başına bir nesne muamelesi edilmesinin başlangıcıydı ki bu süreç zirvesine Amerikan Yeni Eleştirisi'yle ulaşacaktı (Eagleton, 2011, s.58).

Richards “ne” ve “neden” sorularını metafiziğe ait oldukları gerekçesiyle reddediyordu; nitekim *Philosophy of Rhetoric*’te eleştirinin fizik bilimiyle ortak yanlara sahip olmanın yanı sıra “şüphesiz, biyolojinin bir branşı” olduğunu söylüyordu (Richards, 1965b, s.12). Doğa bilimlerinin yöntemini benimsemek demek metafiziksel soruları terketmek anlamına geldiği kadar doğa bilimlerinin betimleyici (*descriptive*) yöntemini de benimsemek demektir. Eleştirmenin benimsemesi gereken, Arnold’ın savunduğu türden, çıkar gözetmeyen; anlamın metinde nasıl oluştuğuna dair nesnel betimlemelerden ibaret; Eliot’ın ilk döneminde savunduğu türden, yorum içermeyen bir yorumlama tarzıydı. Şiir okurun zihninin düzene sokulması işlevini üstlendiğine göre, eleştiri faaliyetinin tasvir ve tarif etmesi beklenen, onun bu işlevi nasıl yerine getirdiği, okurun güdülerini nasıl denge durumuna getirdiği olmalıydı. Richards’ın psikolojik değer teorisinin ve eleştiri yönteminin bu soruya karşılık olarak sıklıkla aynı cevaba ulaşması kaçınılmazdı. Ona göre şiir tarafından okurun güdülerinin düzene sokulması şiirdeki karşıt unsurların düzene sokulmasıyla gerçekleşiyordu. Bu iki şekilde gerçekleşiyordu; “dışlama ve kapsama, [bir başka ifadeyle] sentez ve ayıklama” yoluyla (Richards, 2004, s.233). Birinci türü, az sayıdaki karşıt güdüyü düzenleyen, genellikle tek bir duyguya dayanan, daha basit şiirler oluşturuyordu. İkinci türü meydana getiren şiirlerse, düzenledikleri karşıt güdülerin zenginliği, çok daha heterojen -ve dahası, karşıt- duygu ve tutumlar üzerine inşa edilmiş olmalarından kaynaklanan daha değerli şiirlerdi. Eleştirmenin görevi yakın okuma yöntemiyle şiirin okuru kaostan kozmosa hangi biçimsel ve anlambilimsel stratejiler vasıtasıyla ulaştırdığını ortaya koymaktır. Her iki tür şiirde de, bu çelişkilerin okur zihninde yarattığı çatışma, başta ironi olmak üzere çeşitli şiir teknikleri vasıtasıyla ahenge ulaştırılıyordu (Richards, 2004, s.234). Richards’ın eleştirel terminolojisinde metafor, paradoks ve muğlaklık değişmez bir şekilde kozmosun hizmetine sunulan diğer tekniklerdi. Çarpıcı olan, Richards’ın şiirde çelişki yaratan bu niteliklere büyük değer vermesine ve onları yüksek değer taşıyan şiirin alâmet-i fârikası saymasına rağmen, bunları estetik deneyimin bütünlüğü içinde çözümlenmesi gereken unsurlar olarak görmesiydi. Çok anlamlılık şiirin doğasının gereği idi; fakat insan için uygun görülen doğa, bir çatışmasızlık hâli idi. Bundan dolayı, inceleme konusu olan her şiir, kendi varoluşsal temelini oluşturan düzen arzusu uyarınca, bünyesinde topladığı çelişkileri karmaşık ama kararlı bir şekilde yola getiren bütünleştirici ve tutarlı bir yapıya sahip kabul ediliyordu. Bu yöntemi benimseyen eleştirmenin analizi varsayılan bu

düzenleyici yapının açığa çıkarılarak nesnel biçimde betimlenmesinden ibaret olduğu için, eleştirel faaliyetin nihaî sonucunun öngörülebilir olmaktan kurtulması çoğunlukla pek mümkün değildi.

3.1.4.4 İletişimsel Bir Deneyim Olarak Edebiyat: İdealize Edilen Düzen ve Edilgen Okur

Sanatın ne söylediğini değil, onu nasıl söylediğini inceleme konusu yapmak gerektiğini ileri süren bu biçimci teori Eliot'ın ilk dönem tezleriyle uyum içindeydi. Ancak Eliot, eski tezleriyle ve onlardan yola çıkarak oluşturulan Richards'ın gibi teorilerle arasına mesafe koymak istiyordu. Eliot şiirin sadece arınmayla ilişkilendirilmesine ve taşıdığı ahlâkî değerın yadsınmasına itiraz ediyordu. Richards, ayrıca, Eliot'ın Arnold'a dinle kültürü eşitlemesinden dolayı yönelttiği eleştiriden de nasibini alıyordu. Eliot (1933, s.131) ikisinin şiire atfettiği kurtarıcılık işlevinin farklı olduğunu bilincinde olmakla birlikte, özünde ikisinin yaklaşımları arasında sadece ton farkı olduğunu belirtiyordu. Zira ikisi de şiirin duygusal etkisini şiirlerin meydana gelmesine zemin hazırlayan inançlardan ayırıştırma çabasındaydılar (Eliot, 1933, s.134-135). Ona göre şiirin uygarlığı kurtaracağını söylemek “duvarlar çökerken duvar kağıdının bizi kurtaracağını söylemeye benziyor”du (Eliot, 1927, s.293-294).

Williams'a (1960, s.262-263) göre de Arnold'ın anarşiye karşı önerdiğiyle Richards'ın kaosa karşı önerdiği şey aynıydı: kültür. Farklı olan, bu yeni kurtuluş teorisinde yeniden tanımlanan kültür kavramı ve ‘mükemmele erişme süreci’ydi; sanat eserlerinin önemi artık içerdikleri mesajların yüceliğinden değil, arzulanan “düzene dair üstün örnekler sunmaları ve bu yolla ‘değerler’ yaratmalarından kaynaklanıyordu” (Williams, 1960, s.264). Eagleton'a (2011, s.60) göre, Richards'ın “yasa tanımaz, aşağı itkileri[n] daha randımanlı olarak düzenle[nmesinin], daha yüksek, daha ince itkilerin hayatta kalmasını garantileyece[ğine]” dair inancı, Arnold ve çağdaşlarının “aşağı sınıflara düzen vermenin, üst sınıfların hayatta kalmasını garanti altına alacağı şeklindeki [inancından] pek farklı değil[di]; hatta bu inançla manidar bir şekilde ilişkili”ydi. Bu

ilişki, Richards'ın kozmos teorisinin psikolojik düzeyde, Arnold'ın düzen tasavvurunun sosyolojik düzeyde karşıt talepleri yüce bir düzen uğruna etkisizleştirme ve bastırma stratejileri içermesine dairdi. Zihinsel güdü ve arzulardan veya toplumsal taleplerden hangilerinin daha değerli olduğu, bunların önceden tanımlanmış ve yüceliği önceden kabul edilmiş olan bir düzene ne ölçüde katkıda bulunduğuyla ilgiliydi. Her iki yaklaşımda da arzuların en etkili ve en değerli olanı düzenin kendisine yönelik olanıydı. Arnold için de Richards için de düzenin tesisi, düzene dair ahlâkî veya psikolojik değerleri sunan edebiyat eserlerinin toplumda dolaşımının artmasına bağlıydı. Williams, kültürün tek kurtarıcı olarak sunulmasıyla ilgili olarak Arnold'a yönelttiği eleştiriyi Richards'a da yöneltiyordu: Edebiyat ne derece zenginleştirici olursa olsun, bireysel ve toplumsal sorunların çözümünün gerçek mecrası olması düşünülemezdi (Williams, 1960, s.268-269). Arnold'ın elitist, statükocu kültür tasavvurunda, vatandaşlar edebiyat eserleri tarafından onlara klasik değerlerin aşılması suretiyle ehlileştirilerek hâlihazırdaki düzene tâbi kılınıyorlardı. Arnold'ın vatandaşları gibi, Richards'ın denge teorisinde de edebiyat eserlerinin tedavi edici etkisine kendisini teslim eden okurlar edilgen bir konuma yerleştirilmekteydi. Edebiyat, okuru harekete geçirme potansiyeli yüzünden değil, akli dizginleme gücü yüzünden yüceltiliyordu. Bu yönüyle, Richards'ın denge teorisi bir eylemsizlik felsefesi idi. Bilimsel ifadeyi göndermesellikle, dolayısıyla da doğrulukla özdeşleştiren Richards (2004, s.260), *Principles of Literary Criticism*'de “bilimsel inancı” “önerme tarafından sembolize edilen göndermenin [reference] doğru olduğu inancına binaen eyleme geçme konusunda hazır bulunma hâli” olarak tanımlıyordu; sanata has “duygusal inanç”ta ise bu eyleme geçmeye hazır olma hâli bulunmakla birlikte, bağlamdan kaynaklanan şartlar tarafından sınırlandırılıyordu. Richards *Science and Poetry*'de bu görüşünü bir adım öteye şöyle taşıyordu:

Tam anlamıyla gelişmiş bir adamda, eyleme geçmeye hazır olma hâli, tam anlamıyla uygun eylem durumu olmadığı zaman, eylemin yerini alır. Şiirin ve diğer sanatların temel özelliği tam anlamıyla uygun eylem durumunun olmamasıdır (Richards, 1926, s.20).

Zira “sanat huzurunda teyakkuzda olmak, bireylerde, onları -bu teorinin genel olarak eylemle özdeşleştirme hatasına düşme eğilimi gösterdiği- refleks tepkileri vermekten caydıran bir gelişmişlik yaratıyordu” (Fry, 2008, s.194-195). Aslında, Richards'ın denge teorisi, sanat deneyimi söz konusu olduğunda, bu deneyime has anlık tepkilerle “genel

olarak eylem” arasında ayırım gözetmenin kendisini çelişkili kılacak, katı bir bağlamsal anlambilim teorisine dayanıyordu. Sanatın “çarpıtılmış” (*distorted*) göndermeleri yalnızca kendine işaret ediyor, bu kurgusal evrenin eylem durumları kurgusallığın bariyerini aşamıyordu; bir başka ifadeyle, sanatın sözde-önergeleri ancak sözde-eylem durumları yaratamaya kadirdi. Bundan dolayı, sanatın işlevi ve değer ölçütü, karşıt güdülerini dengelemek suretiyle, eylem yönelimini -sadece o belirgin sanat deneyimine has tepkileri değil, genel olarak eylem yönelimini- gereksiz kılmaktı. Böylece, hakikatle bağı koparılan sanatın eylemle de ilişkisi kesiliyordu.

Bu sanat tasavvurunun sonuçlarından biri, okurun yalnızca pasif bir algılayıcı olarak tanımlanmasıydı. Sanat deneyimi, tek yönlü bir süreçti ve okurun nesneleştirilmesini içeriyordu. Aslında, Richards’ın anlambilime öznellik boyutunu getirmesinin sonraki yıllarda geliştirilen okur merkezli edebiyat teorilerine ilham verdiği göz önünde bulundurulduğunda, onun okuru bu şekilde pasif bir konuma yerleştirmiş olması şaşırtıcıdır. Çünkü konuşma söz konusu olduğunda, konuşmacının içsel bağlamını öne çıkararak öznelliğe vurgu yapan, hatta konuşmacıyla dinleyici arasındaki ortak bağlamın önemine atıfta bulunan Richards’ın anlambilim teorisi, sanat eseri söz konusu olduğunda, eserin içsel bağlamını öne çıkarırken, onu dışı kapatan ve okuru sadece çözümleyici konumuna koyan bir estetik teorisine dönüşüyordu. Dolayısıyla sanat deneyimi iki ayrı düzeyde eylemin yerini alıyordu; anlambilimsel düzeyde, sanat sözde-önergeler içerdiği için; estetik düzeyde, sanat tek yönlü bir deneyim olduğu için. Buna göre, değerli sanatsal deneyim, zihinleri sağlıklı bir düzene kavuşturulan bireyleri kurulu düzene uyum sağlamaya teşvik ediyor, onları “topluma kazandırıyor”.

Rancière’ye (2009, s.13) göre okurun özgürleşmesi söyleme ve dinleme, yazma ve okuma, oynama ve izleme arasındaki “tahakküm ve nesneleştirme” ilişkilerinin ortadan kaldırılmasına bağlıdır. Rancière’nin tutumu, Richards gibi, eserin iç yapısına olduğu kadar okurun geçmiş öznel deneyimlerine de önem vermesi açısından dikkate değerdir; daha da önemlisi, Richards’ınkiyle taban tabana zıt bir sonuca varması açısından:

[Okurun özgürleşmesi] izlemenin de konumların dağılımını onaylayan veya dönüştüren bir eylem olduğunu anladığımızda başlar. İzleyici de eylemektedir [...] Gözlemlemekte, seçimler yapmakta,

karşılaştırmalarda bulunmakta, yorumlamaktadır. Gördüklerini, başka yerlerde, başka sahnelerde gördüğü birçok başka şeyle ilişkilendirmektedir. Önündeki şiirin öğeleriyle kendi şiirini yazmaktadır. Performansa, onu kendince yeniden düzenlemek suretiyle katılmaktadır -örneğin, oyunun, onu saf bir imgeye çevirmek için ilettiği düşünülen yaşamsal enerjiden kendini geri çekerek, bu imgeyi okuduğu veya rüyasını gördüğü veya deneyimlediği veya icat ettiği bir hikâyeye ilişkilendirmektedir. Dolayısıyla izleyiciler, kendilerine sunulan gösterinin hem belirli bir mesafede duran izleyicileri hem de etkin katılımcılarıdır (Rancière, 2009, s.13).

Rancière'ye göre izleyicinin de oyuncunun da, yazarın da okurun da aynı anda birden fazla pozisyonda bulunduğunu kavramak estetik deneyimin doğasını anlamak açısından önemlidir. Sanat deneyimi hazır bir bilgi ya da enerjinin aktarımı değildir (Rancière, 2009, s.14); izleyici ya da okur da bilgi üreten yaratıcı bir faildir (Rancière, 2009, s.17). Richards'ın yaklaşımının tıkanma noktası tam da, okurun edilgen bir biçimde, şairin estetik deneyiminin bir kopyasının ve beraberinde ideal bir düzen biçimini almış zihin modelinin şiir vasıtasıyla kendisine aktarılmasını bekler vaziyette tasavvur edilmesi; kendi sanat deneyimine bir yan rolle dâhil edilmesi idi. Bu bakımdan, Richards'ın denge teorisinde, okurun, sanat deneyimi sonunda kozmosa ulaşmadan önce, kaos durumundayken de edilgen bir eylemsizlik hâli içinde olduğu varsayılıyordu. Okurun eşzamanlı olarak algılayan ve inşa eden konumuna yerleştirilmesi, şiir ve okur arasında kurulan özne-nesne ekseninin çökmesine sebep olarak Richards'ın psikolojik değer teorisinin altını oyacağı için Richards, sanatın amacını her ne kadar *iletişim* olarak tanımlasa da, estetik teorisinde tek yönlü bir *iletim* modelini benimsemişti.

Richards, edebiyat çalışmalarına en önemli katkısı kabul edilen 1929 tarihli *Practical Criticism (Pratik Eleştiri)* kitabının hemen girişinde eleştiri faaliyetine dair iddialı bir tanım yapıyordu:

Tüm eleştiri faaliyeti, yorum, takdir, tavsiye, övgü ve yerginin biricik amacının iletişimin güçlendirilmesi olduğu tezi kulağa abartılı gelebilir. Fakat pratikte bu böyledir. Eleştirinin kural ve ilkelerden müteşekkil tüm araçları daha iyi, daha isabetli, daha kesin iletişim sağlanmasına yönelik vasıtalar. Eleştirinin bir de değer biçme boyutu olduğu doğrudur. İletişim sorununu tamamıyla çözdüğümüzde, deneyimi, şiire dair zihinsel durumu, kusursuz biçimde elde ettiğimizde, sıra onun hakkında hüküm vermeye, değerine karar vermeye gelir (Richards, 1930, s.11).

Edebiyatı iletişimsel bir süreç, eleştiriyi de bu iletişimin daha randımanlı bir şekilde gerçekleşmesini sağlayan bir yardımcı dal olarak tanımlarken Richards, örtük olarak, metnin mesajını okur tarafından algılanmaya veya eleştirmen tarafından keşfedilip aktarılmaya hazır, paketlenmiş vaziyette bulundurduğunu varsayıyordu. İletişim modellerinde tipik olarak konuşmacının kodladığı mesajı açımlayan konumuna yerleştirilen dinleyici gibi, okur, edebiyat denilen iletişim faaliyetinde, pasif bir kod açımlayıcıdan fazlası değildi. Paradoksal olan, mesajın hazır, tamamlanmış, çoktan-anlamlandırılmış olarak sunulduğu, muhatabın tek eyleminin gönderilen mesajı algılamak olduğu bu tek yönlü sürecin iletişim yerine iletim olarak tanımlanma zorunluluğudur. Eleştirmen, bu durumda, öncelikli olarak, okurdan daha yetkin bir okur olmasıyla, bu iletim sürecinde iletken bir yüzey vazifesi görmekteydi. Şiir, doğru okunduğunda, tüm okurlara aynı deneyimi sunuyordu; eleştirmen şiirin vadettiği bu tek tip deneyimi “kusursuz biçimde elde ederek” okura aktarıyordu. Değer-lendirme safhası bu deneyimin zihinsel dengeye ne ölçüde katkıda bulunduğunun takdir edilmesiyle ilgiliydi.

Richards’ın tüm çalışmalarının temelinde yer alan, konuşmada ve edebiyatta iletişimin daha başarılı kılınması hedefi *Practical Criticism*’in de temelinde yer alıyordu. Bu eserinde Richards, eğitim kurumlarının anlamlandırma melekelerinin geliştirilmesi hedefini benimsemeye ne kadar muhtaç olduklarını kanıtlamak için kendi öğrencilerinin edebî metinleri doğru okumada ne derece yetersiz olduklarını gösteren bir deneyi ve sonuçlarını detaylı bir şekilde ele alıyordu. Bu, edebiyat eleştirisinin tam teşekküllü bir empirizmle desteklenmesi açısından özgün bir çalışmaydı. Richards eski ve modern şiirlerden bir seçkiyi, haftalara yayılan bir süreçte, şairlerinin adlarını belirtmeden üniversitedeki öğrencilerine dağıtmış, onlardan şiirleri yorumlamalarını istemişti. Deneyin güvenilirliğini artırmak için Richards bazı önlemler almıştı: Çalışmaya katılan öğrenciler şiirler hakkında rapor yazmaya zorlanmamış, katılımcıların sadece % 60’ı rapor yazmıştı; öğrenciler yorumlarını tek okuyuşta hızlıca yazmamış, raporlar çok sayıda seansın ürünü olarak yazılmıştı; katılımcılar arasındaki erkek-kadın oranı eşite yakındı. Kitap Richards’ın her bir şiir hakkında yazılan öğrenci raporları içinden seçtiği pasajlar üzerine yaptığı değerlendirmelerden oluşuyordu. Richards şiirlere verilen tepkileri ve şiirler yorumlanırken yapılan hataları tek tek ele alıyor, her bir şiir, dize ya da ifadeyle

ilgili olarak doğru yorumlama stratejisinin ne olduğunu detaylı biçimde açıklıyordu. Richards'ın detaylı incelemeye geçmeden önce, kitabın giriş kısmında sunduğu, şiirin doğru yorumlanmasının önündeki engeller ve yaklaşım hataları listesi şunları içeriyordu: şiirin temel duygusunu algılayamama; şiirin duyulara hitap eden hareket ve ritim gibi unsurlarını kavrayamama; şiirin imgelemine doğru değerlendirememesi; şiirle ilgisi olmayan, kendi anılarının çağrışımlarını şiirin yorumuna bulaştırma; şiirin içerdiği veya içerdiği varsayılan çeşitli duygu ve görüşlere, onlara dair önceden edinilmiş izlenimlere dayanan ezberlenmiş tepkiler verme; şiire verilen duygusal tepkinin aşırı veya eksik olması; okurun, şiirde ifade edilen birtakım görüşlerle uyuşan veya uyuşmayan ideolojik veya dinî eğilimlerinin şiirin değerlendirilmesinde etkili olması; şiirsel tekniklerin incelenen şiirdeki işlevini dikkate almayarak onlara dair olumlu veya olumsuz önyargılarla değerlendirmede bulunma; ve şiirin doğasına, değerine ve şiir deneyimine dair hazır beklentilere sahip olma (Richards, 1930, s.13-17). Bu maddelerin bir kısmı doğrudan okurun şiirde biçime ve içeriğe dair unsurları yorumlamadaki yetersizlikleriyle ilgilidir ve Richards'ın eğitim sisteminde öğrencilerin bu yöndeki eksikliklerini kapatmaya yönelik adımlar atılması gerektiğine dair taleplerini haklı çıkarır cinstendir. Maddelerin bir kısmı her şiirsel biçimin kendine has ve her estetik deneyimin biricik olduğu “gerçeğinin” okur tarafından ıskalanmasından doğan sorunlarla ilgilidir; bu varsayımlar ciddi biçimde sorgulanmaya muhtaçtır. Zira biçimlerin ve deneyimlerin biricikliği düşüncesi, eserlerin bağımsız, kapalı, kendi başına anlamlı birer bütünlük oluşturduğuna dair başka bir varsayıma dayanmaktadır. Tersine, biçimler daima geleneksel ve çağdaş başka biçimlerle, eserler daima başka eserlerle, deneyimler daima başka deneyimlerle ilişki içindedir. Metinlerarasılık (sadece eserlerin başka eserlere gönderme yapması anlamında değil, geniş anlamda metinlerarasılık) sadece sanatsal deneyimlerin değil, tüm deneyimlerin bastırılmaz bir niteliğidir. Her metin, potansiyel olarak, sonsuz sayıda ve kategorik olarak sonsuz çeşitlilikte metin tarafından her yönden kuşatılmıştır. Bu kuşatmanın gereği olan ilişkiselliğin boyutu metnin içi ve dışı arasındaki varsayımsal sınırları seçilemez kılacak derecededir. Söz konusu potansiyelin gerçekleşme mecrası ise okur zihnidir. Richards'ın hatalar listesini oluşturan maddelerin hemen hepsi okurun şiiri yalnızca teknik bir ürün olarak görememesiyle ilgilidir. Bu bakımdan, Richards, okurun tarihsel, kültürel, ideolojik, sosyal, sınıfsal, entelektüel birikime ve şahsî karaktere dayalı özelliklerinden arınmış olarak şiire yaklaşabileceğini, zihnini

tabula rasa durumuna getirebileceğini varsaymakta ve bunların etkileri sonucunda oluşan yorum farklılıklarını şiirin doğru anlamından bir uzaklaşma olarak görmekteydi. Nitekim öğrencilerden birinin çalışmadaki bir şiirin dile getirdiği düşünceyle ilgili söyleyecekleri olduğu ama “metafizik yasak” olduğu için kendini ifade etmekte zorlandığından şikayet etmesi üzerine, Richards (1930, s.26) bu yasağı katılımcılardan “raporların Kainat’la değil şiirle ilgilenmesini talep ettiğini” belirterek açıklıyordu. Okur, beynindeki imgelerin bile hâkimi olmalı, çağrışımların peşinden sürüklenmemeliydi (Richards, 1930, s.132-133).

Richards’a göre metnin “doğru” yorumlanamamasının temel sebeplerinden biri anlam türleri arasındaki ayrımın ve bunların söz bünyesinde birbirleriyle girdikleri ilişkinin layıkıyla kavranmamasıydı. Ona göre dört tür anlam veya işlev söz konusuydu: şairin dile getirdiklerinin *anlamı* (*sense*), dile getirilenler hakkındaki *duyguları* (*feeling*), dinleyicisine *yaklaşımı* (*tone*) ve dile getirdiklerine dair *niyeti* (*intention*) (Richards, 1930, s.182). Richards dilde bu anlam türlerinin girdiği karmaşık ilişkiyi, dili kullananların konumunu da göz önünde bulundururarak şöyle açıklıyordu:

İster konuşurken ya da yazarkenki gibi aktif durumda olalım ister okur ya da dinleyiciler olarak pasif durumda olalım, karşı karşıya olduğumuz sözün Toplam Anlamı nerdeyse her zaman bir karışımdır, farklı anlam türlerinin katkısıyla oluşan bir bileşimdir. Dil, özellikle de şiirde kullanılan dil, bir değil, eş zamanlı olarak birçok işlev yerine getirmektedir (Richards, 1930, s.180).

Richards’a (1930, s.183) göre bir ifadenin Toplam Anlamı’na katkıda bulunan anlam türlerinden birini ıskalamak genelde tüm yorumlama sürecinin altını oyardı. Nitekim Richards, öğrenci raporlarında anlam türlerinden birinin yanlış yorumlanmasının zincirleme olarak diğer anlam türlerinin de doğru değerlendirilememesine ve sonuç olarak şiirin anlamından bütünüyle uzaklaşılmasına sebep olduğunu gözlemliyordu (1930, s.183).

Richards’ın anlam türlerine ya da dilin işlevlerine dair modelinde şairin niyetine verdiği önemin anlaşılması için söz konusu modelin geçmiş ve gelecek versiyonlarıyla ilgili bazı noktalara değinmek yerinde olacaktır. Bu dört anlam türü Richards’ın Ogden’le birlikte *The Meaning of Meaning* kitabında ortaya attığı işlevlerin yeni bir sürümüydü;

fakat Richards duygusal ve göndermesel dil arasında yaptığı ayrımın barındırdığı sorunların bir kısmını bu yeni modelle aşmayı umuyordu. Bu dört işlevli model Roman Jakobson'un altı işlevli ünlü iletişim modelinin bir öncüsüydü. Onun modelinde dilin işlevlerini *göndermesel işlev* (*referential*), *ifade işlevi* (*expressive*), *çağrı işlevi* (*conative*), *ilişki işlevi* (*phatic*), *üst-dil işlevi* (*metalingual*) ve *şiiirsel işlev* (*poetic*) oluşturacaktı (Jakobson, 1958, s.66-71). Richards'ın 1955 yılında yayımlanan *Toward a Theory of Comprehending* (*Anlayışa Dair Bir Teoriye Doğru*) makalesinde son şeklini verdiği modelindeyse dilin işlevlerini *imleme işlevi* (*indicating*), *tanımlama işlevi* (*characterizing*), *farkına varma işlevi* (*realizing*), *değer yükleme işlevi* (*valuing*), *etkileme işlevi* (*influencing*), *denetleme işlevi* (*controlling*) ve tüm işlevlerin merkezinde yer alan *maksada yönelik işlev* (*purposing*) oluşturacaktı (Richards, 1955, s.181). Richards'ın iletişim modelinin yedi işlevli son hâli iki yönüyle çarpıcıdır. Birincisi; bu modeldeki işlevlerden

Beşi göndermeye [reference], ifade edilen düşünceye yönelikken, sadece “etkileme” hitap edilen kişiye yöneliktir; mesaja yönelikse hiçbir işlev yoktur; bu, Richards'ın şiir ve retoriğe dair yoğun çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda oldukça şaşırtıcıdır. Harvard'da birlikte çalıştıkları dönemde Jakobson'un Richards üzerinde büyük etkisi olmuş olmasına rağmen Richards'ın modelinde Jakobson'un “şiiirsel işlev” dediğinin bir dengi yoktur (Fry, 2008, s.191).

Şiiirsel işlev, Jakobson'un şiirin kendisi dışındaki bir gerçekliğe değil, kendine göndermede bulunduğu dair tezine dayanak kıldığı anlam kategorisiydi. Richards'ın, iletişim modelinin son hâlinde benzer bir işleve yer vermeyişinin şiir dili ve konuşma dili arasında, daha da önemlisi şiir dili ve bilim dili arasında bir ayrım gözetmekten uzaklaştığı anlamına geldiği söylenemez. Zira Richards birbiriyle mücadele hâlindeki işlevlerden hangilerinin anlamı nasıl belirlediğini tespit etmek için işlevlerin karşılaştırmalı olarak dikkatle ele alınması gerektiğini ifade etmekle birlikte, şiirde duygusal (*emotive*) işlevler olan *değer yükleme* ve *etkilemenin*, bilimsel metinlerdeyse göndermesel (*referential*) işlevler olan *imleme* ve *tanımlamanın* hiyerarşik üstünlüğe sahip, yani esas belirleyici olduğu kanaatini korumaya devam ediyordu (akt. Russo, 1982, s.748). Richards'ın iletişim modelinin son hâlinde mesaja yönelik bir işleve yer verilmemesinin, *maksada yönelik işlevin* (*purposing*) tüm işlevlerin merkezine

yerleştirilmesiyle bağı olduğunu söylemek isabetsiz olmaz -ki bu, Richards'ın yedi işlevli iletişim modelinin ikinci çarpıcı yönünü teşkil etmektedir. *Maksada yönelik işlev*, *Practical Criticism*'deki konuşmacının niyetine dair işlevin yeni adıydı ve anlambilim teorisinde bu işlevin merkeze yerleştirilmesi, *Practical Criticism*'den itibaren Richards'ın eleştiri teorisinde şairin niyetine gittikçe daha fazla önem verilmesiyle büyük bir paralellik göstermekteydi. Şairin niyeti, yani söylediğiyle ne kastettiği ve nasıl bir etki yaratmak istediği, tüm metnin anlamını belirleyen işlev olduğuna göre, onu tespit etmek şairi anlamamanın en önemli unsuruydu. Dahası, “onun ne yapmaya çalıştığını bilmezsek, onun bunu yapmakta ne derece başarılı olduğunu da kestiremez”dik (Richards, 1930, s.182). Bu görüş, yine, Richards'ın edebiyatı iletişimsel bir deneyim olarak tasavvur etmesiyle ilişkiliydi. Richards psikolojik değer teorisiyle eseri şairin zihinsel düzeninin bir aynası kıldığı gibi, şairin niyetini merkeze yerleştiren iletişimsel edebiyat teorisiyle de şairle eserini söylemsel düzeyde özdeşleştiriyordu. Böylece şiiri şairin ruhuna açılan bir pencere olarak gören Romantik anlayışı, eseri toplumsal ve öznel tarihten kopartmayı ilke edinmesiyle bilinen Biçimciliğe yeniden iliştiirmiş oluyordu. Esere odaklanmayı vazeden Richards için bu ufak bir çelişki değildi ve onun teorisinin bu Romantik boyutu Yeni Eleştirmenler tarafından ondan devralınan mirasın dışında bırakılacaktı.

Şiirin anlamlandırılma sürecinde şairin sözleriyle ne yapmak istediğinin tespitine merkezî bir konum atfedilirken, okurun şiirin sözleriyle ne yaptığına eğilinmemesi, daha önce de değinildiği gibi, Richards'ın iletişimsel eleştiri teorisinin temel sorunlarından biriydi. Richards açıkça, konuşmayı ve yazmayı aktif, dinlemeyi ve okumayı pasif bir durum olarak tanımladığı pasajda geçen “pasif” ibaresi hakkında bir dipnotla bir açıklama yapma gereği duyuyordu. Bu ibareyle “nispeten veya teknik olarak pasif” demek istediğini, zira anlamlandırmanın “alıp başını gidebilecek” bir eylem olduğunu ve “anlamın aktarım sırasında her zaman bir miktar kayba veya bozulmaya” uğrayacağını belirtiyordu (Richards, 1930, s.180). Okuma eyleminin gerçekten değil, “teknik olarak” pasif bir eylem olduğunu itiraf etmek ve bunu bir dipnotta yapmak, “bu iletişim modelinde dinleyicinin faaliyetini görmezden geliyorum” demekti. Zira Richards'ın gerçekleştirmeyi arzuladığı da mesajın konuşmacının ya da şairin zihnindeki ilk ve saf hâlini ele geçirme fantezisiydi. Richards her ne kadar bilişsel süreçlere önem veren bir estetik deneyim anlayışı geliştirmiş idiyse de, şiirin okur zihniyle girdiği ilişki eleştiri

faaliyetinin ilgi alanının dışında bırakılıyordu. Ona göre okur mesajın başına bir şey gelmemesi için elinden gelen tüm çabayı sarfetmeli, “alıp başını gidebilecek” çağrışımları bastırmalıydı (Richards, 1930, s.180). Eleştiride görecelik arzulanan değil, en aza indirgenmek istenen bir durumdu. “Yoksa [...] yüz okur yüz ayrı yoruma varabilir”di ki bu onun “umduğu ve hedeflediğinin tam ters kutbunda yer alan bir sonuç olur”du (Richards, 1930, s.179).

Dolayısıyla eleştirisi, dilin doğasından kaynaklanan tüm muğlaklığına rağmen şiirden nesnel bir anlamın çıkarılmasına yönelik bir çaba olmalıydı. Richards (1930, s.347) aslında bireyler arasında, hatta bir bireyin hayatının farklı dönemleri arasında bile yorum farkları olmasının kaçınılmaz olduğunu biliyordu. Fakat, ona göre, bu farklar

[B]izi, “öznel” kelimesinin yanlış yönlendirdiği, yenilgiyi kabul eden bazı entelektüeller gibi agnostik ya da tarafsız bir konuma geçmeye zorlamaz. [Bir esere verilebilecek] her tepki, zihnin ihtiyaçları ve donanımı tarafından şekillendirilen psikolojik bir olay olması bakımından, “öznel”dir. Fakat bu, bir tepkinin diğerinden daha iyi olmadığı anlamına gelmez. Ayrıca bir zihin açısından iyi olanın başka ihtiyaçları olan ve başka bir durumdaki diğer bir zihin açısından iyi olmayabileceğini de teslim edebiliriz. Yine de esasa ilişkin olan değerler meselesi, yani hangi değerlerin daha iyi veya kötü olduğu, öneminden hiçbir şey kaybetmez. Bu meseleye sadece berraklık kazandırmış olduk. Sonuçta sadece bir dizi kelime olan şiirlerde bulunduğu varsayılan değerlerle ilgili hayâli bir sorun yerine, gerçek bir sorununuz vardır: Bu sorun farklı ruh hâllerinde geçerli olan farklı değerler ve benliğin çeşitli biçim ve derecelerde sahip olduğu düzenle ilgilidir (Richards, 1930, s.348).

Anlaşılan Richards farklı okumaların öznellik ile ilişkisini kabul ediyordu; öznellikten doğan farkları estetik deneyimdeki farklılıklara bağlamak şartıyla. Ona göre değerler meselesi eserle girilen ilişkinin okuru doyuma ulaştırarak iç dünyasını düzene koymayı ne derece başarabildiğiyle ilgiliydi. Büyük eserler burada işaret ettiği Aristotelyen arındırma işlevini en iyi şekilde gerçekleştirebilenlerdi. Richards, Eliot’ın şiirini de vadettiği estetik deneyimin bu ilkeye dayanması sebebiyle övgüye layık buluyordu: “Eliot’ın en iyi şiirlerindeki temel süreç [...] görünüşte bir karşıtlık içindeki duyguların [...] gittikçe yer değiştirmesi hatta bir olması”ydı (Richards, 2004, s.278). 1924 yılına ait bu değerlendirme, beraberinde, okurun estetik deneyiminin şiirdeki düzenin kopyalanma süreci olduğu anlayışını da getiriyordu. *Philosophy of Rhetoric*’ten itibaren Richards

eleştiri teorisinin psikolojik süreçlerle ilgili iddialarını geri çekti: Çünkü “düşünceyle sinir sisteminin işlemlerinin özdeşleştirilmesini” hâlâ kabul edilir bulmakla birlikte, düşüncenin ve sinir sisteminin doğasına dair bilğimiz yeterli seviyeye ulaşmaya kadar, düşünceyi, onu açıklamak için en uygun araç olan dil vasıtasıyla çözümlemeye çalışmanın daha doğru olacağına karar vermişti (Richards, 1936, s.13-14). Bu karar, estetik meselesini, daha önce yerleştiği nöropsikolojinin alanından dilbilimin alanına taşımak anlamına geliyordu (Rackin, 1967, s.419). Zira Richards “okurun bilincinin yapısıyla şiirin yapısının, özne ve nesnenin, bambaşka terimlerle betimlenmesi gerektiğini” idrak etmişti (Russo, 1982, s.750).⁵ Yeni Eleştirmenler, bu dönüşüm hamlesine rağmen, Richards’ın psikolojizmini açık biçimde eleştirirken, onun ilgiyi “sayfadaki kelimeler”le sınırlandıran, düzen odaklı eleştiri anlayışını kendi teorilerine temel kılacaklardı. Yeni Eleştirmenler, onun değişen anlayışıyla paralellik içinde, düzeni, okur zihninde değil, şiirde aramayı ilke edineceklerdi. Onların tam teşekküllü bir şiir çözümleme yöntemine dönüştüreceği bu yorum stratejisi, yani sorun yaratan karşıtlıkların, muğlaklıkların, farklılıkların çatışmasız, homojen bir bütün ideali uğruna düzlenmesi, ironik biçimde, Richards’ın “hayâlî bir sorun” diyerek ilgilenmeyi reddettiği şiirin söylem düzeyinde yüklendiği değerlerden esasında çok daha ideolojiktir.

3.2 Yeni Eleştiri: Tarihselcilikle Mücadele

Modernizm tarihten kopma arzusuyla tanımlanır. Tarihin, özellikle de on dokuzuncu yüzyılın yanılgılarından ve bunların yarattığı yıkımdan koptuğu yönüne; herşeye rağmen modernliğin tamir edilebileceğine dair iyimserliğini koruyan; bir yönüyle oedipal, bir yönüyle düşünömsel, yani yıkıcı ve yapıcı vecheleri olan bir arzuydu bu. Bu arzuyu başka bir biçimde de anlamak mümkündür: Modernizm tarihsel düşünme pratiğinden kopma arzusuyla tanımlanabilir. On dokuzuncu yüzyılda tarihsel düşünme olguların kendi niteliklerine değil, onları meydana getiren nedenlere odaklanmak

⁵ Russo’nun yorumunda şiirle okur arasında varolduğu ileri sürülen özne-nesne ilişkisi, Richards’ın bu ilişkiye dair tasavvuruna uygun olduğu için alıntıda olduğu gibi bırakılmıştır. Şiirle okur arasındaki ilişkiyi özne-nesne kavramları ekseninde değerlendirmek yerine çift yönlü ve dinamik olarak değerlendirmek gerektiği daha önce dile getirildi.

demekti. Bir olayın meydana geliş nedeni aynı zamanda onun tanımıydı. Nedenselliğin egemen ilke olması, olayları tarihin *a priori* yöneliminin bütünleyici anlamının özdeş bir hücresi kılıyordu. İstisnâ olarak teleolojik bir bakış açısı benimsenmediğinde bile, olayları özgül niteliklerinden arındırarak kesintisiz bir olaylar zincirinin özdeş halkalarına çeviriyor; nedenselliğin kendisini aklın kutsanmasının aracı, tarihinse nihaî amacı hâline getiriyordu. Modernizm olguları nedenlerinden bağımsız olarak görme girişimiydi. On dokuzuncu yüzyılda tarih kendine olayları “gerçekte nasıl yaşandıysalar o şekilde” (“wie es eigentlich gewesen”) anlatma görevini biçiyordu (Ranke, 1824, s.57). Bu görev, “bir bilim [olan] ve olması gereken” tarihin (Coulanges, 1862, s.179) olguları ve olayları nesnel biçimde; yorumsuz, aracısız, el değmeden okurun önüne koymayı ilke edinmesi anlamına geliyordu. Tarih anlatısı nesnellik idealiyle, şeffaflaşmış, anlatılandan ibaret bir anlatımı mümkün kılmayı amaçlıyordu; Gerçekçilik bu tarihyazımsal fantezinin estetize edilmesinden doğmuştu. Tarihsel düşünme, tarih anlatısını dolaysız bir aktarım süreci olarak kabul etmek, bir başka ifadeyle, “aktarım”ın gerçekleştiği mecra olan dil ve anlatım unsurları üzerine düşünmemek demekti. Modernizm tam da dilin bu şekilde salt göndermesellik işleviyle tanımlanmasına şiddetli bir itiraz olarak ortaya çıkmıştı: Dil gerçekliği aktarım aracı değil, gerçekliğin içinde inşa edildiği mecra; gerçekliğin ana maddesiydi.

Rus Biçimciliği gibi Yeni Eleştiri de modernist dil tasavvurunun yarattığı bir eleştiri okuluydu. İki okulun da temel iddiası sanatın dilinin göndermesel olmadığı; sanat eserlerinin kendileri dışındaki bir gerçekliğe göndermede bulunmadıkları; dolayısıyla tarihsel bağlamlarından bağımsız olarak özgül niteliklerine göre incelenmeleri gerektiği idi. İki okul da ortaya çıktıkları sırada egemen olan eleştiri okullarına, en sert biçimde de tarihselci eleştiri okullarına karşı uzun bir meşruiyet mücadelesi verdiler. Yeni Eleştiri tarihselcilere karşı verdiği bu kurumsallaşma mücadelesi ekseninde ele alınabilir; genellikle yapılan da budur. Fakat Yeni Eleştirmenler, kendilerini açıkça pozitivist olarak nitelendiren Rus Biçimcileri’nin (Eyhenbaum, 1925, s.36) tersine, kendilerini pozitivist dünya görüşüne karşı konumlandırıyorlardı. Dilin salt göndermesellik işleviyle tanımlanması onlara göre pozitivist dünya görüşünün bir ürünüydü. Dolayısıyla sadece bilim dili değil, sanat eserini kendisi dışındaki bir gerçekliğe atıfla anlamaya çalışan tarihselci, biyografik, psikolojik ve ideolojik eleştiri yöntemlerinin tümü aslında

pozitivist göndermesel dil tasavvurunun birer tezahürüydü. Dahası, Yeni Eleştirmenler sadece dilin göndermesellik işlevine indirgenmesine değil, dilin göndermesel kullanımını pozitivizmle özdeşleştirdikleri için, göndermesel dilin kendisine savaş açmışlardı. Yücelttikleri estetik, dilin göndermesellik işlevini yerine getiren düzenlamalar (*denotation*) yerine yananlamalara (*connotation*) dayanan eserlerde tecessüm eden estetikti; savundukları, Romantizm ve Gerçekçilik yerine On yedinci yüzyılın Metafiziksel Şiir'i ve ondan ilham alan modernist şiirdi. Dolayısıyla Yeni Eleştiri, yöntemsel düzlemde tarihselciliğe karşı verdiği kurumsal hâkimiyet mücadelesine paralel olarak, ideolojik düzlemde pozitivizme karşı verdiği mücadele ekseninde de ele alınabilir.

T. S. Eliot gibi Amerika'nın güneyinden gelen Yeni Eleştiri'nin gelecekteki kurucuları John Crowe Ransom, Allen Tate ve Robert Penn Warren ilk olarak 1920'lerin başlarında on altı Güneyli şairin kurduğu *The Fugitives* (*Kaçaklar*) grubunda bir araya gelmişlerdi. Grubun ve çıkardıkları *The Fugitive* dergisinin amacı Güney'in edebiyatını yenilemek ve yükseltmekti. 1930'ların başlarında öncülük ettikleri *Southern Agrarians* (*Güneyli Toprakçılar*) hareketinin kuruluş amacı Güney'in değerlerini ve geleneklerini sanayileşmiş Kuzey'in gittikçe artan hâkimiyetinden ve yozlaştırıcı tesirinden kurtarmaktı (Hickman, 2012, s.6-7). *Toprakçılar* modernliğin toplumu manevî ve ahlâkî bakımdan çürütmesinden muzdariptiler. Sanayileşme, kapitalizm ve materyalizm pratik faydadan başka değer tanımayan, temel hayat güdüsü kazanma hırsı olan bir toplum yaratmıştı. Hareket, Güney'in maddî ve manevî kurtuluşunu Amerikan İç Savaşı öncesi toprak rejimine ve tarım toplumuna dönüşte görüyordu. *Toprakçılar*'ın tezinin içerdiği özlemin, İç Savaş'tan yaklaşık 70 yıl sonra Kuzey'in sanayi ekonomisi ve Güney'in tarım ekonomisi arasındaki ayrım ve rekabetin somut olarak ortadan kalkmadığının veya izlerinin bilinçdışında varlığını sürdürdüğünün muhtemel bir göstergesi olmanın ötesinde, Arnold ve ardıllarının Eski İngiltere'yle özdeşleştirdikleri "organik toplum"a dair özlemin Amerikan eşdeğeri olduğunu söylemek isabetsiz olmaz. Dolayısıyla Yeni Eleştiri'nin yaklaşık olarak aynı tarihlerde İngiliz eleştirisinde hâkim olan çizgiyle sadece yöntemsel değil, aynı zamanda ideolojik bir yakınlığı söz konusuydu.

3.2.1 Yeni Eleştiri'nin Kurumsallaşması: Akademi ve Bilimselleşme Çabası

İngiltere’de olduğu gibi “organik toplum”la edebiyatın, özellikle de şiirin savunması birbirinden ayırt edilemeyecek şekilde bütünleşmişti. Bunun nedeni sadece edebiyatın “organik toplum”un değerlerini yansıtmaması değildi. Güney’in gelenek ve değerlerini tehdit eden sanayi toplumu ideolojisi doğrudan edebiyatın varlık zeminini de tehdit ediyordu: Edebiyat pozitivist bir güdüyle sadece pratik faydaya değer veren bu modern ideolojinin gözünde faydasız, dolayısıyla değersizdi. Yeni Eleştirmenlerin pozitivismle girdikleri mücadele edebiyata hak ettiği yüksek statüyü yeniden kazandırma amacını da içeriyordu; edebiyattan esirgenen değer zaten doğrudan doğruya ahlâkî yozlaşmanın bir tezahürü olduğundan, modernliğin dünya görüşü olan pozitivist zehirli tesirini bertaraf etmek için organik toplumun değerlerini savunmakla şiiri savunmak aslında aynı mücadelenin iki yakın cephesini oluşturuyordu. I. A. Richards’ın modernliğin yarattığı bireysel ve toplumsal kaostan şiirin bizi kurtarabileceğini söylemesinin altında aslında şiiri pozitivistin alçaltıcı değer teorisinden kurtarma güdüsü yatıyordu. Fakat Richards şiirin arz ettiği faydayı nöropsikoloji biliminin onayına sunmayı gerekli görerek şiirin değil pozitivistin elini güçlendirmişti. Yeni Eleştirmenler şiirin değerini muhtemel pratik faydası bazında niceliksel olarak ölçmenin ne mümkün ne de gerekli olduğunu savunuyorlardı; onların kökten reddettiği, tam da şiirin kendisi dışındaki bir gerçekliğe şu ya da bu şekilde pratik fayda sağlaması gerektiği düşüncesi idi. Dolayısıyla şiirin değeri meselesi de onlar için şiirin “içi” ve “dışı” arasında yaptıkları keskin ayrımla ve göndermeselliğin reddiyle yakından ilgiliydi. Onların edebiyata hak ettiği saygınlığı kazandırmaya yönelik temel stratejisi edebiyata özerk bir bilim dalı olarak meşruiyet kazandırmaktı. Edebiyatı ikincil bir mesele olarak inceleyen Tarihsevciler ve eleştiriye gelişigüzel ve öznel yargıların alanı kılan İzlenimciler edebiyatın değerine dair pozitivist şüpheyi ortadan kaldırmaktan çok besliyorlardı. Bu da edebiyatın kendine has niteliklerini incelemeye odaklanan bir yöntem geliştirilmesini gerekli kılıyordu. Bu yeni eleştiri edebî dilin kendine has tekniklerini, eserlerin karmaşık biçimsel ve tematik kuruluşunu çözümleme konusunda yetkin olmalıydı. Yeni Eleştirmenler profesyonelleşmeyi bu teknik yetkinliğin elde edilmesine yönelik uzmanlaşma süreci olarak görüyorlardı; bu, eleştiriye uzmanların alanı kılmak açısından gerekliydi. Daha da önemlisi edebiyata ve eleştiriye akademik bir statü kazandırmak için

gerekli yöntemsel tutarlılık ve geçerliliği elde etme açısından da profesyonelleşmeyi büyük bir ihtiyaç olarak görüyorlardı. “Yeni Eleştiri düpedüz bilim ve pozitivizme karşı bir panzehir olarak insan bilimlerini savunan Romantik geleneğin içinde yer alıyor” (Graff, 1979, s.133) idiyse de, Romantiklerin tersine, Yeni Eleştirmenlerin savunmayı gerçekleştirmek için seçtikleri, düşman bölgesinin derinlikleriydi. Akademide yer edinme girişimi Yeni Eleştiri’nin sanayi sonrası kapitalizminin teknokratik rasyonalizmiyle uzlaşmak zorunda kalması anlamına geliyordu. Barındırdığı ironinin gücü dolayısıyla daha önemlisi, Yeni Eleştirmenlerin pozitivizm karşısında meşruiyet için, sanat eserinin “dış” gerçeklikten yalıtılıp “iç” ilişkilerine odaklanılan bilimsel bir eleştiri teorisi tesis etmeye yönelmeleri, Tarih başta olmak üzere sosyal bilim dallarının uzun zamandır semptomlarını gösterdiği bir hastalığa yakalanmaktan kaçamamaları anlamına geliyordu: pozitivist epistemolojinin onaylanması ve benimsenmesi.

Profesyonelleşmenin önem kazanması ve yaygınlaşması, akademik disiplinlerin atomize branşlara ayrılması gibi modern bir olguydu. Profesyonelleşme, yapısıyla beraber piyasadan talepleri de gittikçe karmaşılaşan kapitalist ekonomilerin eldeki “bilgi” yığınına uzmanlık alanlarına dağıtma ve yeni uzmanlık alanları icat etme ihtiyacına bir cevap teşkil ediyordu. Üniversite bu bağlamda piyasa için profesyonel uzman yetiştirmenin yanı sıra bilgiyi profesyonelleştirme işlevini üstleniyordu; bu sayede üniversite bilgin yetiştirme ve bilgiyi denetleme işini tekeline almıştı (Menand ve Rainey, 2008, s.9). Amerika’da on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru yerleşik hâle gelen bu üniversite sistemine entegre olmayı amaçlayan bir bilgi alanı “çerçevesi açıkça belirlenmiş bir konu ve yöneme sahip bağımsız bir çalışma alanı oluşturmalıydı ve kendini yeterince ‘somut’ bir disiplin olarak -doğa bilimlerinin teşkil ettiği modelle uygunluk içinde, ölçülebilir bir başarı vadeden bir çalışma alanı olarak- sunabilmeliydi” (Menand ve Rainey, 2008, s.9). İngiliz Edebiyatı bağımsız bir çalışma alanı olarak meşruiyetini en son kazanan bölümlerden biriydi; amatör entelektüellerin öznel izlenimlerini yansıttıkları bir mecra olan eleştiriye akademik bir branş olmak için aranan niteliklere sahip olmaktan çok uzaktı. Yirminci yüzyıl başında edebiyat bölümlerinde rekabet hâlinde iki “tarihsel” çözümleme yöntemi hüküm sürüyordu: “filolojik” analiz ve tarihselci açıklama. Eserlerin dilbilgisel ve filolojik analize tâbi tutulmasını içeren birinci yöntem yıllar süren uzmanlaşma gerektirdiği için yaygın eğitimde öğrencilere büyük

zorluk çıkarıyordu. Bundan dolayı 1920'lere gelindiğinde tarihselci açıklama edebî eserleri incelemekte neredeyse yegâne yöntem hâline gelmişti. Bu yöntem eserlerin üretildikleri tarihsel bağlama yerleştirilmesi ve sosyolojik ve ideolojik bir çözümlemeye tâbi tutulmasını içeriyordu. Edebiyat eseri bu ideolojik mesajların okur tarafından açılmanmak üzere kodlandığı, karmaşık ama hedefi ve işlevi ön tanımlı bir söylemdi. Bir eserin yazıldığı dönemin olaylarını bilmek o eserin anlamını bilmekle eşdeğerdi: Tarihselci eleştirinin tüm bileşkelerinde temel önerme “tarihsel bağlamı bilinmeden bir eserin anlaşılamayacağı” idi. Eleştirinin merkezinde eserin tarihsel bağlamını yeniden inşa etmek için gerçekleştirilen tarihsel araştırma yer alıyordu; bu araştırmanın sonuçları eserin aydınlatılmasında kullanılıyordu. Sıklıkla bağlamın yeniden inşasıyla iç içe geçen diğer bir araştırma konusu eserin yazarının hayatıydı. Tarihsel çözümleme akademik meşruiyetini tarihselci eleştirmenin yazarların günlüklerinde, mektuplarında, arşivlerde, resmî evrakta, tarih kitaplarında edebî eserlerin içerdiği unsurları veya yazılışıyla ilgili ayrıntıları aydınlatmak için yaptığı sistemli ve kılı kırk yaran araştırmalar sonucunda ortaya çıkardığı “belgeler”den alıyordu. Tarihselci çözümleme yönteminin her iki biçiminde de eser geçmişteki birtakım “gerçekler” vasıtasıyla anlamlandırılıyordu; bu ilişkiye dair esas varsayımsa eserin bu “gerçekler”i ifade etmek için varolduğuydu. Dolayısıyla, bir anlamda, “belgeler” eseri aydınlatmıyor, eser onu üreten tarihsel koşulları veya yazarının hayatını aydınlatıyordu. Marksist eleştirinin temel stratejisi bu tarihselci açıklama yöntemini bir tür ideolojik-psikanalitik çözümlemeyle birleştirmek, eserin veya yazarın söylemini yorumlamak ve ona burjuva düzenine yönelttiği eleştiri bakımından veya işçi sınıfına faydası oranında bir değer biçmekti. “Belge” sanat eserini tam bir kesinlikle yeniden inşa edilmiş mutlak bir tarihsel bağlama kilitlemenin aracıydı. Edebiyat çalışmaları tarihin bilimsellik iddiasından “belgeler” vasıtasıyla istifade ettiriliyordu. Yeni Eleştirmenler kendilerini tarihselci eleştiriye karşı konumlandırırken itirazları eleştirinin bilim olma iddiasına değildi: Bilimselliğin dayanağı olan kanıtların eserin dışında aranmasınaydı. Yeni Eleştiri tarihselci eleştirinin eseri mutlak bir tarih kurgusu içine yerleştirmesinin pozitivist bir güdüye dayandığını isabetle tespit ederken, eserin içsel bağlamının mutlaklaştırılmasına dayanan bilimsel bir eleştiri anlayışı geliştirme girişiminin pozitivist temelini ıskalayacaktı.

Yeni Eleştirmenler, üniversite sisteminde yer edinebilmek için, 1930’ların başlarından itibaren edebiyat eleştirisini doğa bilimlerini model alan bağımsız bir bilim dalı olarak tesis etmeye yönelik makaleler yayımladılar. Ransom’ın 1937 tarihli “Criticism, Inc.” (“Eleştiri, A.Ş.”) makalesi birbiriyle ilişkili iki önemli işlevi gerçekleştiriyordu: Eleştiriye profesyonel bir uzmanlık alanı olarak tanımlamak ve mevcut eleştiri okullarının yanı sıra diğer bilim dallarından ayırmak. Ransom (1937, s.1109) eleştirinin diğer bilim dalları gibi profesyonel bir çalışma sahası olduğunu, dolayısıyla yalnızca üniversite profesörlerinin icra ettiği bir meslek olması gerektiğini belirtiyordu. Makalenin adı eleştirinin teknik yetkinlik gerektiren bir meslek oluşunu vurgulamayı hedeflerken üniversiteyi bir şirkete benzetmesi açısından çarpıcıdır, özellikle de eleştirinin modern üniversitenin kapitalist ekonomi içinde üstlendiği işlev gereği talep ettiği bilimsel standartlara erişme niyetini göstermesi bakımından önemlidir. Ransom’a (1937, s.1109) göre eleştirinin “daha bilimsel veya daha kesin ve sistematik” olması gerekiyordu; bununla beraber, onun “hiçbir zaman kesin bir bilim” olmayacağını bildiğini, fakat psikoloji ve sosyolojinin, hatta ekonominin de olamayacağını, ancak bu dalların üniversite çatısı altında gösterdiği gelişmeye eleştirinin de aday olduğunu belirtiyordu. Ransom’ın “kesin bilim” (*exact science*) ifadesiyle bulguları “kesin” olan doğa bilimlerini kastettiği anlaşılmaktadır; bu da bilim olarak eleştirinin kesin bulgulara, yani mutlak yorumlara ulaşmayı amaçlamadığı anlamına geliyordu. Onun eleştirinin bilimselleşmesinden kastı, eleştirinin doğa bilimlerini model alan diğer sosyal bilim dallarıninkine benzer bir yöntemsel kesinliğe sahip olmasıydı. Ransom’ın eleştirinin bulgularını mutlak görmemesi övgüye layık bir anlayış iken, onun yöntem ve bulgu arasındaki bağı koparması ciddi sonuçları olan bir hesap hatasıydı. Bulgular her zaman bulma yönteminin ürünü olduğu için, bilimsel Yeni Eleştiri bulgularının kesinliği konusunda ne kadar tevazu gösterirse gösterebilirsin, doğa bilimlerinin tutum ve yöntemlerini benimsemekle bulguların niteliği konusunda da belirleyici bir karar vermiş oluyordu. Yöntemsel standardizasyonun bulguların da standardizasyonu ile sonuçlanması kaçınılmazdı; nitekim Ransom’ın 1930’larda eleştiri için talep ettiği yöntemsel kesinlik, takip eden yıllarda Yeni Eleştirmenlerin analizlerinde hep aynı ön-varsayımlara dayanan, öngörülebilir yorumlar üretecekti. *Eleştiri, A.Ş.*, Ransom’ın da tatsız bulduğu bu ibare, bilgiyi ve bilgini şekillendiren ve denetleyen bir kurum olarak üniversite

merkezli eleştirinin ulaşmayı amaçladığı yöntemsel standardizasyonu tam olarak ifade etmesi açısından oldukça etkiliydi.

Ransom'ın eleştirinin profesyonelleşmesine dair çağrısının ardından yapmaya koyulduğu, bilimsel eleştirinin çerçevesini belirlemektir. Tarihselci eleştirmenlerin yanı sıra eleştiriye ahlâkî bir güdüyle yaklaşan Yeni Hûmanistler, ahlâkçılığın bir başka türünü benimseyen Marksistler ve eserlerin etkilerini, etkilerin kaynağı olan “nesnel” özelliklerden daha çok önemseyen *psikolojist* eleştirmenler sert biçimde eleştiriliyordu (Ransom, 1937, s.1110-1111). Ransom'a (1937, s.1112) göre mevcut hâliyle İngilizce bölümleri pekâlâ kendilerini lağvedip tarih veya etik bölümüne dâhil edilebilirlerdi. Makalenin genel stratejisi eleştirinin ne olmadığını ortaya koymak suretiyle eleştiriye ait olması gereken alanın sınırlarını çizmektir. Filolojik analiz, eserin başka sözlerle yeniden ifade edilmesi (*paraphrasing*) veya özetinin sunulması eseri yekpare bir deneyim yaratan bir bütün olarak ele almayı engellediği için eleştirinin araçları olamazdı. Eleştiri diğer bilim dallarının amaçları doğrultusunda şiirle doğrudan ilgisi olmayan meseleleri aydınlatmak için ikincil bir araştırma zemini kılınmamalıydı; “Spenser’ın İrlanda meselesine bakışı, Shakespeare’in hukuk anlayışı” eleştirinin ele alacağı konular değildi (Ransom, 1937, s.1116). Ransom eleştiri neden diğer disiplinlerle işbirliği içinde çalışılan bir bilgi alanı olmasın diye soruyor ve cevaplıyordu: Mevcut edebiyat eleştirisi böyle bir alan olduğu hâlde gelişim göstermediğine göre eleştiri bağımsız bir alan kılınmalıydı (Ransom, 1937, s.1116-1117). Tate’e (1949, s.171) göre de “loji ile biten salt kitabî bilimler (psikoloji, antropoloji, sosyoloji)”in eleştiriden dışlanması “neredeyse püritence bir kahramanlık”tı. Yeni Eleştiri’nin, diğer eleştiri okulları tarafından eserlerin biçimsel özellikleri dikkate alınmadan sadece içeriklerine odaklanılmasına ve başka bilim dalları tarafından edebiyatın yardımcı bir dal kılınmasına yönelik itirazı şüphesiz haklıydı. Bu itiraz Rus Biçimcileri için de temel bir hareket noktası olmuştu, fakat iki Biçimci okul da bu sorunu eleştiriye zayıflatıcı söz konusu çarpık hiyerarşileri tersine çevirerek çözmeyi denemişti: Eser dışı bağımlı bir mesaj yerine *içine kapanık* bir yapı; eleştiriye diğer dalların talan alanı yerine tecrit edilmiş bir toprak kılınmıştı. Dolayısıyla sanat eserinin ve bir bilim dalı olarak eleştirinin bağımsızlığının bedeli “dışarı” ile bağımsızlık olmuştu. Ransom’ın tarif ettiği ve terk edilmesinin gerektiğini ifade ettiği akademik yaklaşımların onun ima ettiğinin tersine, gerçek anlamda disiplinlerarası bir akademik düzen

oluşturmadığını belirtmek gerek. Disiplinlerarasılık bilginin atomize branşlara ayrılarak sterilize edildiği bir düzende yan dallardan yararlanma konusunda esneklik gösterme anlamına gelmez; disiplinlerarasılık epistemolojik, teorik ve yöntemsel çoğulculuk anlayışıyla disiplinler arasındaki sınırların ortadan kalkması anlamına gelir. Bu da pozitivistizmin güdülediği branşlaşmanın tersi olan bir eğilimdir.

Yeni eleştirmenler 30'ların sonlarından itibaren Kuzey'in saygın üniversitelerinde önemli mevkiler edindiler: Ransom 1937'de Ohio'daki Kenyon College'da; Tate 1939'da New Jersey'deki Princeton'da; Warren 1942'de Minnesota Üniversitesi'nde ve 1950'de New Haven'daki Yale'de; Brooks 1947'de Yale'de. Güney'den Kuzey'e doğru bu göç, sadece Yeni Eleştiri'nin kurucularının şahsen kabul edilmelerini değil, aynı zamanda eleştiri yöntemlerinin yayılmasını temsil ediyordu. Eleştirel ve teorik yazılarını Warren ve Brooks'un 1935'te kurduğu *The Southern Review*; Ransom'ın 1939'da kurduğu *The Kenyon Review*; ve 1944'ten itibaren Tate'in editörlüğünü üstlendiği *The Sewanee Review* gibi saygın dönemsel yayınlarda yayımlamaları bu süreçte etkili oldu. Yeni Eleştiri'nin kısa sürede tüm ülkedeki lise ve üniversitelere yerleşmesinde Brooks ve Warren'ın Yeni Eleştiri'nin ilke ve yöntemlerini detaylı biçimde işlediği ders kitapları yazmaları önemli bir rol üstlendi. Yazarlar 1938 tarihli *Understanding Poetry* (*Şiiri Anlamak*) kitabına “Öğretmene Mektup” başlıklı bir bölümle başlıyor, amaçlarını “öğrencileri teknik eleştirmenler yapmak değil, onlara sadece şiir okuma yetkinliği kazandırmak” olarak açıklıyorlardı (Brooks ve Warren, 1938, s.xiv). Sade bir anlatımla Richards'ın şiir dili ve bilim dili arasında yaptığı ayrım ve şiirin yanlış yorumlanmasının nedenleri üzerinde durulan kitabın esas içeriğini alıştırma parçaları ve örnek çözümlemeler oluşturuyordu. Modern eserlere odaklanan 1949 tarihli *Modern Rhetoric* (*Modern Retorik*) öğrenciye de seslenmeyi ihmal etmiyor, söylem, anlatım, üslup, mecaz gibi sanatsal ve eleştirel kavramlar hakkında temel bilgiler ve alıştırmalar sunuyordu. Şiirin yanında düzyazı, tiyatro ve makale gibi türlere de eğilen *An Approach to Literature* (*Edebiyata Bir Yaklaşım*) (1936) ve olay örgüsü, tema ve karakter gibi kurmaca unsurlarına eğilen *Understanding Fiction* (*Kurmacayı Anlamak*) (1943) Yeni Eleştirmenlerin yayımladığı diğer ders kitaplarından bazılarıydı. Richards'dan devralınan pratik eleştiri bu kitaplar aracılığıyla Amerikan eğitim sistemine entegre edildi. Bunu kolaylaştıran en önemli unsur, muhtemelen Yeni Eleştiri'nin eleştirel tezlerinin

rakiplerinkiler karşısında elde ettiği üstünlükten çok, eğitim kurumlarının tarihsel araştırmanın külfetlerine, sınıfta icra etmesi çok daha kolay olan bu empirik yaklaşımı yeğlemesiydi.

Bu noktada Yeni Eleştiri'nin ortaya çıktığı ve üniversitelere yerleştiği koşullara değinmekte yarar var. Mark Janovich (1993, s.11-20), başta Postyapısalcılar tarafından olmak üzere, 60'lardan sonra Yeni Eleştiri'ye yöneltilen eleştirileri ele alırken, bunları dile getirenlerin genelde Yeni Eleştiri'nin ortaya çıktığı tarihsel bağlamı dikkate almadığından şikâyet etmektedir. Yeni Eleştiri'nin uzun süre hâkim kültürle ve onun eleştiri okullarıyla etkin biçimde mücadele edip bunlara birtakım kayda değer eleştiriler getirdiği sık sık görmezden gelinmektedir (Janovich, 1993, s.13-14). Gerald Graff da (2007, s.247) kendi dönemlerinde “ilkel veri toplama yöntemlerine karşı teorik düşüncüyü” savunan ve salt araştırmaya dayanan tarihselci açıklama yöntemini “düşünce ürünü olmayan bir empirisizm” olmakla itham eden Yeni Eleştirmenlere sonradan aynı kusurun isnat edildiğini ifade etmektedir. Rus Biçimciliği gibi Yeni Eleştiri'nin de eleştirinin odağını dönüştürmesi ve araçlarının ve yaklaşımlarının dağarcığını muazzam biçimde genişletmesi bakımından edebiyat çalışmalarına yaptığı katkıların öneminin azımsanmasının büyük bir hata olacağı konusunda yazarlara katılmamak mümkün değildir. Bununla birlikte Yeni Eleştirmenlere yöneltilen eleştirilerin merkezinde kendilerinden öncekilerin hatalarını tekrarlamalarının yer alması, bu eleştirileri yapanların onların kendilerinden öncekilere yönelttikleri eleştirileri görmezden gelmediğini kanıtlar niteliktedir; eleştiriler, tersine, Yeni Eleştirmenlerin ürettikleri teorinin teşhis ettikleri sorunlara gerçek bir çözüm getirmediğini ve aynı türden hatalara düştüklerini vurgulamaktadır. Dahası Yeni Eleştiri'nin eleştiri tarihindeki yerini ve katkılarının değerini tayin ederken sadece rakip eleştiri okullarının teoride ve uygulamadaki kusurlarını ne derece isabetle tespit ettiklerini ve hâkim ideolojinin yarattığı çöküntüyü ne derece haklılıkla teşhis ettiklerini dikkate almak yeterli olmayacaktır. Yeni Eleştiri'nin pozitivizmle mücadelesinde pozitivizme, düşünceye dayanmayan empirisizmle mücadelesinde birtakım kalıplaşmış teorik ön-varsayımlara dayanmak suretiyle standartlaşan uygulamalara vardığını gözden kaçırmamak gerekir. Dahası, Yeni Eleştirmenler akademi sahnesine çıktığında geçerli olan sosyolojik, kültürel, siyasî ve ekonomik şartlar dikkate alındığında, tarihsel bağlamın genel olarak

onların lehine olduğu gör÷lmektedir. Diğer eleştiri okullarına karşı ileri sürdüğu tezlerin yanı sıra söz konusu şartların Yeni Eleştiri'nin eğitim sisteminde kabul görmesinde oynadığı rolün önemini teslim etmek büt÷nc÷l bir tarihsel değerlendirme açısından gereklidir.

Öncelikle, modernizmin rüzgârını arkasına alan Yeni Eleştiri'nin tarihselciliğe karşı büyük bir avantaja sahip olduğunda şüphe yoktur; Stephen Dedalus'un ifadesiyle tarih modernistlerin “uyanmaya çalıştığı bir kâbus”tu (Joyce, 2000, s.42): Momentum tarihsel düşünmenin değil, dilbilimsel düşünmenin yanındaydı. Tarihselci eleştiri henüz on dokuzuncu yüzyıl bitmeden proto-biçimciler ve diğer okullar tarafından eleştirilmeye başlamıştı. Daha 1890'larda Martin Wright Sampson “öğrenciyi eserin kendisiyle yüz yüze getirecek” bir eğitim sistemini ve sadece esere odaklanan sistematik bir eleştiriyi savunuyordu (akt. Graff, 2007, s.123). Kendi aralarında rekabet hâlinde olan izlenimci Joel Spingarn ve hümanist Irving Babbitt araştırmaya dayanan analizi reddediyorlardı: Spingarn, eserin tarihsel belgeler aracılığıyla açıklanma yöntemiyle beraber Biçimciliği de reddetmekle birlikte, eleştirminin beğenisine, yani eleştirminin, ona göre sanatçının yaratıcılığıyla aynı türden olan estetik yargı kapasitesine dayalı izlenimci bir eleştiriyi savunuyor, dolayısıyla doğrudan sanat eserine odaklanma ilkesini benimsiyordu (Day, 1966, s.430). Babbitt ise evrensel ve nesnel eleştiri standartlarına inanmakla birlikte eseri tarihsel araştırmacıların dikkate almadığı, kültürün felsefî ve ahlâkî vecheleriyle ilişkilendirmeyi elzem görüyordu (Graff, 2007, s.128). Eliot'ın Aristoteles'e neredeyse eş tuttuğu Remy de Gourmont, bu yakıştırmaya yaraşır biçimde, soyut olandan somut olana yönelmeyi savunuyordu. Onun bu yarı anti-romantik tutumu Hulme ve Eliot'ta tam teşekküllü bir neo-klasisizme dönüşüyor, biçimi ilginin merkezine yerleştiriyordu. Akademilerde hâkim olan tarihselcilerle, eser-odaklı incelemeyi savunanlar arasındaki bu mücadelenin taraflarını “araştırmacılar” ve “eleştirmenler” olarak adlandıran Graff'a göre iki grup arasındaki keskin yöntemsel ayırım, edebiyatın tanımına dair farklı anlayışlardan kaynaklanıyordu; tarihsel araştırmacılar her ne kadar bilimsel bir analiz yöntemini benimseyerek Romantiklerin “edebî yorum” uygulamasını devre dışı bırakmışsa da, edebiyatın “yüksek bir retorik” olduğuına dair antik düşünceyi korumuşlardı (Graff, 2007, s.197-198). Hatta tarihselcilerin sözün kendisiyle ilgilenmeyip sözün kaynağına ulaşma arzularının Romantik sanatçı mitinin onaylanmasıyla yakından ilgisi olduğunu söylemek

isabetsiz olmaz. Buna karşılık, eleştiri yanlılarının edebiyat tanımının zeminini önemli ölçüde anti-hümanizmin oluşturduğu açıktır. Yeni Eleştiri'ye adını veren Ransom'ın 1941 tarihli *The New Criticism (Yeni Eleştiri)* kitabına adını veren, Babbitt'in 1910 tarihli aynı adlı makalesi olmakla birlikte, tarihselcilere karşı onunla aynı safta yer alan Ransom ve arkadaşlarının onun hümanizmine de karşı çıktıklarını hatırlamak bu noktada yararlı olabilir. Söz konusu anti-hümanist tutum ilginin yazardan esere kaydırılmasıyla ilgilidir ve Yeni Eleştirmenlerin başta Yapısalcılar olmak üzere diğer modernistlerle paylaştıkları bir tutumdur. Bu modernist tutum kendini en fazla yapı-tarih karşıtlığı olarak ortaya koymaktadır: Yapının incelenmesi tarihsel yöntemlerle mümkün değildir. Saussure'ün dilbilimde tarihsel araştırma yerine sistematik analizi önerdiği yıllarda, hem İngiltere'de hem Amerika'da yeni kurulan edebiyat bölümlerinde de aynı eğilimin görülmesi bu tutumun genelliğinin altını çizmektedir. Yeni Eleştirmenler akademilere çoktandır tarihselcileri hâkim konumlarından tavizler vermek zorunda bırakan modernizmin saflarında girdiler ve önerdikleri yapısalcı çözümleme yöntemiyle eğitim sistemindeki modernist dönüşüme katkıda bulundular. Bu modernist çözümleme tarzının, edebiyatın tanımına dair bir devrimi beraberinde getirmekle birlikte eğitim sisteminin gereklerine de uyumlu olması, tarihsel şartların yaverlik etmesinden çok, söz konusu tarihsel şartların zaten diğer alanlarda da görülmekte olan aynı epistemolojik dönüşümün sonucu olmasından ileri geliyordu. Woolf'un sözünü ettiği dönüşümü geçiren insanın gereksinimleri de farklılaşmıştı ve bu dönüşüm sosyolojik ve ekonomik dönüşümlerden bağımsız değildi. Üretime katılan nüfus katmanları çeşitlenmiş ve yığınlar kentlere akın etmişti. Böyle heterojen bir toplum yapısına Yeni Eleştiri'nin sunduğu kayda değer avantajlar vardı. Edebî metinlerin hiçbir "dışsal" bilgiye ihtiyaç duyulmadan yakın okumaya tâbi tutulması, çeşitli kesimlerden gelen, farklı donanıma sahip üniversite öğrencilerine öğrenilmesi ve uygulanması daha kolay ve pratik bir yöntem sunuyordu ve bu, edebiyat çalışmalarının demokratikleşmesi anlamına geliyordu (Hickman, 2012, s.13).

Yeni Eleştiri'nin eserlerin tarihsel bağlamını dikkate almayan biçimsel çözümleme yönteminin yirminci yüzyılın heterojen toplumuna sundukları bununla sınırla değildi. Birinci Dünya Savaşı İngiltere'de "*İngiliz edebiyatı*"nı yarattığı gibi (Eagleton, 2011, s.43) Amerika'da da edebiyatın millîleşmesini sağlamıştı. Ancak eğitim

sistemindeki bu Amerikanlaşma eğilimine karşı “evrensel” Batı değerlerini ve bunları barındıran büyük klasik eserleri öne çıkaran bir eğilim de doğmuştu (Graff, 2007, s.130-137). İkinci Dünya Savaşı’nın ardından, toplumsal parçalanma ve komünizm tehdidine karşı, Arnold’ın tanımladığı şekliyle *kültür*’ün her tür kimliksel ve ideolojik ayrımın üstesinden gelecek toplumsal sıva olduğuna dair inanç eğitim kurumlarına hâkim oldu. 1945 yılında Harvard’da, üyeleri arasında I. A. Richards’ın da bulunduğu bir komite tarafından hazırlanan “General Education in a Free Society” (“Özgür Bir Toplumda Genel Eğitim”) başlıklı raporda şöyle deniyordu:

Bugün dağılmakta olan ve birleştirici güçlere son derece ihtiyacı olan bir kültüre sahibiz. İnsanlığın geçmişiyle ve dolayısıyla birbirimizle bağımızı (...) kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyayız. Çare geçmiş hakkında daha fazla bilgi edinmekte değildir. Zaten daha önceki nesillerin hiçbirinin hiçbir zaman sahip olmadığı ölçüde geçmişe dair bilgi yığını elimizde mevcut (akt.Graff, 2007, s.170).

Çare, eğitimin omurgasını değişmez “ortak değerler”in oluşturmasıydı, değişimin ve göreceliğin simgesi olan tarihin değil. Dolayısıyla kültürün en seçkin tezahürleri olan büyük klasikler incelenmeliydi, ancak tarihsel ürünler olarak değil, evrensel şaheserler olarak. Bu tarih-üstü eserlerin değerlerini öğrencilere aşlamak için tarihsel araştırma değil, onların yüceliklerini detaylı biçimde ortaya koyacak ve yüce mesajlarını çözümlemenin yolunu gösterecek tarih-dışı bir yönetime ihtiyaç vardı. Yeni Eleştiri’nin temel savlarından biri onu bu proje için biçilmiş kaftan kılıyordu: Edebî eserler tarihsel değerleri belirli tarihsel bağlamlara gönderme yapmadan barındırırlar. Tarih eserlerin içsel düzeninin unsuru olabilir ve ancak bu yönüyle eleştirmeni ilgilendirebilir, fakat eserin içsel düzeninin unsuru olarak tarih, eserin dışsal bağlamını oluşturan somut tarihle ilişkilendirilmemelidir. Geleneğin tarihten arındırılarak aktarılması projesi, şüphesiz, hümanist bir projeydi. Bu noktada, Yeni Eleştiri’nin, Babbitt’in hümanist eleştirisinden farklı olarak sadece eserlerin yüce anlamlarıyla ilgilenmediğini, bu anlamların hangi sanatsal aygıtlar aracılığıyla yaratıldığıyla ilgilendiğini hatırlamakta yarar var. Onlar bu hümanist projeye, insanlığın yüce değerlerinin, sadece yaratıcı faillerden değil, aynı zamanda anlamlandırıcı faillerden de bağımsız olarak, mekanik bir yapıda zapt edilmesine dayanan anti-hümanist bir çözümleme yöntemiyle katkıda bulunuyorlardı. Bu şekilde Yeni Eleştirmenlerin önerdiği “pratik eleştiri, geçmişi ebedî şimdi olarak yeniden

ele geçirmek suretiyle geleneği tarihin dışları arasından kurtarmayı vadediyordu” (Graff, 2007, s.171).

Yeni Eleştiri’nin en önemli vaatlerinden biri de tarihsel açıklama yönteminin baş etmekte tümüyle yetersiz kaldığı çağdaş edebiyatı öğrenciler için anlaşılabilir olmaktan çıkarmaktı. Modernist edebiyatın genellikle okur donanımını ve beklentisini dikkate almayan elitist tutumu ve yeniliği temel değer hâline getiren ilerlemeciliği, öğrenciler için klasik eleştiri yöntemleriyle aşılması mümkün olmayan sorunlar yaratıyordu. Modernistler arasında Bergsonculuk etkisiyle biçimlerin zorlaştırılmasını sanatsal faaliyetin özüne ilişkin gören bir anlayış da mevcuttu: Rus Biçimcileri gibi Yeni Eleştirmenlerin öncülleri Eliot, Richards, Hulme ve Pound da bu anlayışı benimsiyordu. Yeni Eleştirmenler için şiir dilinin doğal zorluğu bilim dilinin pratik faydayı hedefleyen düzlüğünün bir antitezini içermesinden ileri geliyordu. Yakın okuma yoluyla sanatsal tekniklerin anlamın oluşumundaki merkezî rolünün detaylı biçimde ortaya konulması modernist edebiyatın çözümlenmesi için yegâne yöntemdi. Zira tarihsel açıklama yöntemini benimseyenler sadece biçimle ilgilenmeyi değil, modern edebiyatla ilgilenmeyi de reddediyorlardı; bu, hem bu eserler henüz zaman tarafından sınanmamış olduğundan hem de yeni edebiyatı anlamlandırmak için hiçbir eleştirel araca sahip olmamalarındandı (Graff, 2007, s.195). Daha 1890’lardan itibaren estetik eleştiri savunucuları arasında ilgisini, eleştiri yazılarında ve edebiyat derslerinde, Romantik eserler yerine çağdaş edebiyata yöneltilenler belirmişti (Graff, 2007, s.124-126). Kendileri de birer modernist şair olan Yeni Eleştirmenler, aynı Rus Biçimcileri gibi, yeni edebiyatın sözcüsü konumundaydılar. Yirminci yüzyılın ortalarına gelindiğinde artık tarihselcilerin teknik yetersizlikleri iyice görünür olmuştu; bu da Yeni Eleştiri’nin, modernist edebiyatı da onu anlaşılır kılacak araçları da eğitim sistemine taşıyarak büyük bir alan hâkimiyeti elde etmesini kaçınılmaz kılmıştı.

3.2.2 Esere Odaklanma: Göreceliğin Bertarafı İçin Nesnellik Arayışı

Yeni Eleştiri’nin teorik ve pratik çerçevesini belirleyen en önemli makalelerden ikisi William Kurtz Wimsatt, Jr. ve Monroe Curtis Beardsley’nin birlikte kaleme aldığı

“The Intentional Fallacy” (“Niyet Yanılgısı”) (1946) ve “The Affective Fallacy” (“Etki Yanılgısı”) (1949) idi. Bu makalelerde eleştiride ilginin eserin “dışına” yöneltilmesine neden olan görüş ve varsayımların temelsizliği ortaya konulmak suretiyle ilginin tümüyle eserin “nesnel” özelliklerine yöneltilmesinin gerekliliği savunuluyordu. *Niyet yanılgısı* yazarın eseri yazarken dile getirmeye niyet ettiği varsayılan anlamı eleştirinin merkezine yerleştirme hatasına düşmekti; *etki yanılgısı* ise eserin okur deneyiminde yarattığı etkiyi eleştirinin merkezine yerleştirme hatasına düşmekti. Birincisi “şiiirle, şiiirin kaynağı arasında ayırım yapamamaya dayanıyor”du; bu yanılgı üzerine bina edilen eleştirinin başvuru mercii yazarın biyografisi ve sonucu görecelilikti (Wimsatt ve Beardsley, 1949, s.21). İkincisi “şiiirle, *sonuçları* (ne *olduğu* ve ne *yaptığı*) arasında ayırım yapamamaya dayanıyor”du; bu yanılgı üzerine bina edilen eleştirinin “vardığı nokta izlenimcilik ve görecelilik”ti (Wimsatt ve Beardsley, 1949, s.21). İki yanılgının da sonucu “şiiirin kendisinin özel olarak eleştirel değerlendirmeye tâbi kılınan bir nesne olmaktan çıkması” idi (Wimsatt ve Beardsley, 1949, s.21). Edebî eleştiride çözümleme ve değerlendirme *dışsal* değil *içsel* dayanaklarla desteklenmeliydi. Yazarlar bunların sorunlu kavramlar olduğunun farkındaydılar: Eser-dışı bilgilerin önemli bir kısmı bir bireyin özel hayatıyla ilgiliydi ve bu bakımdan içseldi. Daha önemlisi, eser-içi veriler aslında dile ve edebiyata dair uzlaşımlarla ilişkili olduklarından toplumsal kültürün parçasıydı ve bu bakımdan dışsaldı (Wimsatt ve Beardsley, 1946, s.10-11). (Yazarların içsel ve dışsal dayanaklar söz konusu olduğunda bu kavramların sorunlu doğasını kavramalarına karşın, eserin içsel bütünlüğü ile dışsal bağlamı arasında net bir ayırım yapmaktan kaçınmadıklarını belirtmek gerek). Eserlerin nesnel bir değerlendirmeye tâbi tutulması eleştirel kıstasların toplumsal olmasıyla doğru orantılıysa, eserin içsel düzenine ait veriler bu kıstaslara uygun olmaya, dışsal bilgilere kıyasla, daha yakındı. Dilin toplumsallığı dolayısıyla, edebî eserlerden günlük konuşma diline ait ifadelere kadar tüm dilsel oluşumlar umumîydi:

Şiiir ne eleştirmene aittir ne de yazara (yazarın niyetinin belirleyiciliğinin veya onun üzerindeki denetiminin dışına çıkarak dünyaya dâhil olmuştur). Şiiir kamuya aittir. Toplumun özel malı olan dil içinde vücuda gelmiştir ve kamusal bir bilgi nesnesi olan insanla ilgilidir (Wimsatt ve Beardsley, 1946, s.5).

Wimsatt ve Beardsley’nin edebî eserin kamusalılığına dair bu görüşü, Rus Biçimcileri’nin aynı anti-romantik tutumla edebiyat çalışmalarının odağını yazar-eser ekseninden eser-

okur eksenine kaydırmasıyla kısmen uyum içindeydi. İki yaklaşım arasındaki uyumsuzluk Rus Biçimcileri'nin okuru denklemin dışına çıkarmak yerine, bir *ideal okur* tasavvuruyla da olsa, onu edebî tekniklerin nihaî etki alanı olarak kavramsallaştırmasındaydı. Bu ideal okur nesne(l)leştirilebilen varsayımsal bir figür olduğu için Rus Biçimcileri de okura, teorilerinin temelinde yer alan bir unsur olarak hakettiği ilgiyi pratikte göstermemişti. Buna karşılık Yeni Eleştiri için okur denklemin tamamen dışındaydı. Şaşırtıcı olan, “anlam”la ilgilenmeyen Rus Biçimcileri'nin tersine, eleştirideki hedefleri arasında eserlerde biçimsel tekniklerin “anlam”ın oluşumuna nasıl katkı yaptığını tespit etmek de yer alan Yeni Eleştirmenlerin anlamlandırma sürecine, dolayısıyla da okur deneyimine daha çok önem vermemesiydi. Bilakis Wimsatt ve Beardsley'ye göre okur deneyimine odaklanmak etki yanılgısına düşmek demektir: Zira onlara göre dilsel olan toplumsal olduğu ölçüde nesnel olarak ele alınmaya da açıktı.

Wimsatt ve Beardsley'nin yukarıda dile getirdiği görüşleri Roland Barthes'ın 1967 tarihli “The Death of the Author” (“Yazarın Ölümü”) makalesinde dile getirdiği görüşlerin bir kısmıyla da uyum içindeydi. Anlamın kaynağı olma niteliğini yazardan alırken, aynı Wimsatt ve Beardsley gibi, Barthes da onu okura teslim etmiyordu. Her iki makalede de anlamın kaynağı dilin kendisiydi. Wimsatt ve Beardsley'nin yaklaşımında açık olarak, Barthes'ınkindeyse örtük biçimde, anlamlandırma fiilinin faili olan bir okurun eksikliği temel bir açmaz oluşturuyordu. Bunun sebebi, her iki makalede de dilin kendisinin hem üreten hem de anlamlandıran fail olarak tasavvur edilmesiydi. Bununla birlikte, Barthes'ın yaklaşımının ötekilerinkinden farkı, onun için yazarın ölümünün eserlerin “şifresini çözmek [*decipher*] iddiasında bulunan” eleştirmenin de ölümü demek olmasıydı (Barthes, 1967, s.147). Ona göre eserlerin saptanacak tekil birer anlamı yoktu; ancak her bir metnin dilin sonsuzluğu içinde diğer metinlerle girdiği ilişkiler ağından söz edilebilirdi ve eleştirinin tüm faaliyeti bu ağın dolaşıklığının çözülmesinden (*disentangle*) ibaret olabilirdi (Barthes, 1967, s.147). Wimsatt ve Beardsley için dilin toplumsallığı, anlamı, nesnel olarak ele geçirilmeye açık kılarken, Barthes için, ancak dilsel yüzeyler boyunca izi sürülebilir bir hayaletle çeviriyordu. Wimsatt ve Beardsley için yorumlamada görecelilik bertaraf edilmesi gereken ve eserin içsel düzenini dışarısından sıkı biçimde yalıtma suretiyle bertaraf edilebilecek bir sorundu; görecelilik, Barthes'ın metinlerarası eleştiri yaklaşımının kaçınılmaz ve memnuniyetle karşılanan sonucuydu.

Wimsatt ve Beardsley en çok okur deneyimine ilişkin muğlak tasvirlerden, esere dair somut bilişsel verilere tahvil edilmeye müsait olmayan çözümlemelerden şikayetçiydiler. Muğlak duygulanım tasvirleri yerine eserin yapısal öğelerine tekabül eden deneyim tasvirlerini ise onaylıyorlardı (Wimsatt ve Beardsley, 1949, s.32-34); yeter ki eleştirinin işlevi, sözü edilen duyguların şiirdeki *nesnel bağlaşımlarını* tespit etmek olsun (Wimsatt ve Beardsley, 1949, s.38). Bir başka ifadeyle okur deneyimi nesne(l)leştirilebildiği ölçüde eleştiriye dâhil edilebilirdi; fakat bu yaklaşımdaki deneyim, eserin içinde keşfedilmeyi bekleyen statik anlam düşüncesiyle paralellik içinde, okura tamamlanmış ve hazır olarak sunulan bir kategoriydi. Bu deneyimin okuru tarih-üstü ve evrensel bir varlıktı: O da edebiyat eseri gibi tarihsel, coğrafi, kültürel, siyasî, sınıfsal, dinsel, cinsiyete dair ve bireysel niteliklerinden arındırılmış, “saf algı”dan ibaret bir tasarıydı. Tüm okurlar için tektip bir edebî deneyim söz konusuydu. Bu noktada, Yeni Eleştirmenlerin Rus Biçimcileri’ninkine benzer bir ideal okur düşüncesine yaklaştıkları söylenebilir; fakat Rus Biçimcileri için okur deneyimi teoride de olsa kurucu bir öğeyken, Yeni Eleştirmenler için, tektip, genel ve nesnel olduğuna göre yok sayılabilecek bir unsurdur.

Wimsatt ve Beardsley’nin eser dışına çıkılmasına yol açan yanılgılara dair son sözleri, eserlerin ilk yazıldıkları zamandaki anlam ve değeriyle bugünkü anlam ve değeri arasında ayrım yapan “görecelikçi edebiyat tarihçisi”neydi: Eserler tarihsel olanı kendi içlerinde barındırmaktaydılar, dolayısıyla onları anlamlandırmak için tarihsel bağlamlarına yerleştirmeye gerek yoktu. Bu, özellikle, bazı eserlerin anlaşılmasının yazıldıkları kültürün artık unutulmuş olan gelenek ve değerleri okur tarafından bilinmeden mümkün olmadığı iddiasına karşı bir savunmaydı. Onlara göre, bir eseri anlamlandırmak için ne kadar tarihsel veri gerekliyse, tümü eser bünyesinde, eserin kendi tarihsel bağlamına yönelik tutumu içinde mevcuttu. Bilinmesi gereken, sözü edilen kayıp gelenek ve değerler hakkında tarihin söyledikleri değil, eserde onlar hakkında söylenenler, onlara yönelik takınılan tutumdur. “Kültürler değişmiştir ve değişecektir, fakat şiirler değişmeden [tarihi] aydınlatmaya devam etmektedir” (Wimsatt ve Beardsley, 1949, s.38). Bu görüş, Wimsatt ve Beardsley’yi esere sosyolojik ya da tarihsel belge gözüyle bakan araştırmacılara yaklaştırmaktaydı; bununla birlikte, yazarların bu pozisyonu alması, eser tarihsel bir belge olarak kabul edildiğinde bile, onun tarihsel

bağlamını kendisi dışında inşa etmeye gerek olmadığını savunmak içindi. Edebiyat tarihçisi anlam ve değer konusunda sürekli değişim hâlinde olan kültürü referans kabul ettiği sürece eleştiride görecelik kaçınılmaz olacaktı; hâlbuki referans eserin kendisi olduğunda eleştiri nesnel bir zemine oturacaktı.

3.2.3 Ontolojik Eleştirmen: Bir Bilgi Türü Olarak Şiir

Yeni Eleştirmenlerin zengin külliyatı içinde, Tate’in Wimsatt ve Beardsley’nin değinilen makalelerinden on yıl kadar önce yazdığı “Narcissus as Narcissus” (“Narcissus olarak Narcissus”) makalesi, onlara etki ve niyet yanılgılarına düşmeyen bir eleştiri pratiğinin en sağlam modelini sunmuş olmalıydı. Makalede ileri sürülen tezler Wimsatt ve Beardsley’nin sonradan Yeni Eleştiri’nin manifestolarına dönüşecek iki yanılgı makalesine teorik temel sağlamıştı. Fakat daha önemlisi, Tate’in eleştirel bir incelemeye tâbi tutmak için kendi şiirlerinden birini seçmesi, fakat şiirin yazarı olarak onun yazılış süreciyle ilgili bildiklerini “unutması” ve bunları eleştiri yazısına dâhil etmemesiydi. Eleştirmen Tate, şair Tate’in “Ode to the Confederate Dead” (“Ölü Konfederasyon Askerine Övgü”) adlı şiirini hangi duygularla yazdığıyla, şiirde neyi dile getirmeyi amaçladığıyla ilgilenmiyordu:

Şairin kendisi hakkında konuşması, en yüksek otorite olarak şiirlerinin doğum sürecini açıklaması beklenir. [...] Yazım sürecinin ardından ortaya çıkan şiir nedir? Esas sorulması gereken soru budur. Nereden geldiği ya da neden ortaya çıktığı değil. Nereden ve neden soruları asla tahmin aşamasının ötesine geçemezler, çünkü şiir, bu aşamanın ötesine geçebileceklerini düşünenlerin tabiriyle, “laboratuvar koşullarına” geri döndürülemez. Herhangi bir eleştirmenin önüne koyabileceği tek gerçek kanıt tamamlanmış olan şiirdir (Tate, 1938a, s.594).

Dolayısıyla eleştiri üretimin kaynağına değil, son ürün olan şiirin kendisine odaklanmalıydı. Tate’in makalede şairin niyetine dair az sayıdaki yorumu şiirdeki biçimsel bir öğeyle ya da işlevle ilişkilendirilebilen *niyet okumaları*ydı. Tate için sanat eserinin kaynağına ve sonuçlarına değil de kendisine odaklanma gerekliliğinin tek sebebi sanatçının niyetinin kesin olarak saptanamayacak olması değildi; eğer bunun tek, hatta en önemli sebebi kesin bilgiye ulaşamama kaygısı olsaydı, şüphesiz, bilginin kesinliğinin söz konusu olduğu hâllerde ona başvurulmasını teşvik etmesi beklenirdi. Hâlbuki kendi

şiiirini neyi dile getirmek niyetiyle yazdığına dair kesin bilgiye ulaşması mümkünken (“hatırlayarak” ya da notlarından çıkararak), bu bilgiyi yorumlarına dayanak kılmamayı seçmişti. Dahası, tarihsel araştırmacılar inceleme konusu yaptıkları sanat eserlerine dair açıklamalarını kesin bilgi ve belgelere dayandırdıklarına göre Tate’in onların yöntemlerine itiraz etmesi tutarsızlık olurdu. Yazarın niyeti veya eserin yazılmasına ilham veren gerçek bir olay da dâhil, yazım süreci tamamlanıp eser son hâliyle ortaya çıkmadan öncesine ait olan her türlü bilgi yorumcu için yararsızdı, çünkü bu tür bilgiyle, bir bütün olarak eserin teşkil ettiği bilgi türü arasında kategorik bir fark vardı:

Eğer şiir gerçek bir yaratımsa, bu bizim daha önceden sahip olmadığımız bir bilgi türüdür. Bu başka bir şey “hakkında” bir bilgi değildir; şiirin kendisi tam tamına o bilginin kendisidir. Bilmekte olduğumuz, o şiirin kendisidir, onun başka bir şekilde yeniden ifade edebileceğimiz mesajı değildir (Tate, 1938a, s.595).

Şiir, yazım süreci öncesindeki bir deneyimin ifadesi, tercümesi veya açıklaması değildi; yazım sürecinin kendisi, önceki deneyimlerle bağlantılı da olsa, yeni ve bambaşka bir deneyimdi. Şiirin okura sunduğu, Platonik anlamda gerçekliğin üçüncü dereceden kopyası olan bir deneyim değil, aslî deneyimdi. Rus Fütüristlerinin aslî deneyim sunan bir şiir yaratma eğiliminin gizli Platonik boyutuna değinilmişti. Yeni Eleştiri de kendisine göndermede bulunan sözle kendisi dışındaki bir gerçekliğe göndermede bulunan söz arasında asıl-kopya ikiliğine dayanan bir karşıtlık keşfetmişti. Bu epistemolojik bir ayrım ile ifade edilebilirdi: Göndermesel olan, anlam kaynağı kendisi dışında, kopyacı bir ifade türüydü; gönderme yaptığı şey hakkında bilgi veren pratik bir araçtı. Bilimin ve gündelik hayatın düzanamlara dayanan diline hastı. Öz-göndermesel olan, anlam kaynağı kendisi olan, kendi gerçekliğini yaratan bir ifade türüydü; dolayısıyla, başka bir gerçeklik hakkında bilgi vermek yerine, bölünmez bütünlüğüyle, kendisi özel bir tür bilgi teşkil ediyordu. Edebiyatın yananamlara dayanan diline hastı. Böylece, Richards’ın duygusal ve göndermesel dil arasında yaptığı ayrım Yeni Eleştirmenlerin yazılarında epistemolojik bir ayrıma dönüşüyordu. Yeni Eleştirmenler bunun aynı zamanda ontolojik bir ayrım olduğunu fark etmiş ve bu farkındalığı teorik bir ilke hâline getirmişlerdi. Göndermesel dil ve öz-göndermesel dil bambaşka varoluşsal düzlemlere tekabül ediyordu. Bir tarafta pozitivizmin dili, diğer tarafta tüm insanî değerleri sırtında taşıyan, direnen şiirsel dil vardı.

Yeni Eleştirmenlerin bilim diliyle şiir dili arasında böyle bir ayırım yapmalarında Charles W. Morris'in semiyotik teorisinin önemli bir payı olduğu söylenebilir; zira Ransom ve Tate'in bilimsel dile karşı şiirsel dili savunmaları Morris'in 30'lu yılların başlarından itibaren ileri sürdüğü tezlere karşı yazdıkları makalelerde ortaya konmuştu. Mantıksal pozitivizm, davranışsal empirisizm ve pragmatizmi birleştiren bir semiyotik teorisi oluşturmayı amaçlayan Morris (Posner, 1987, s.24-25) tüm göstergelerin üç semiyotik boyutu olduğunu ileri sürüyordu: Anlambilimsel [*semantical*] boyut; sözdizimsel [*syntactical*] boyut; ve edimsel [*pragmatical*] boyut. Anlambilimsel boyut, göstergenin gösterdiği nesneyle ilişkisine; sözdizimsel boyut, göstergenin diğer göstergelerle ilişkisine; edimsel boyut, göstergenin üreticisi ve yorumcusuyla ilişkisine dairdi (Morris, 1971, s.21-22). Göstergenin üç semiyotik boyutu sırasıyla üç temel söylem türüne tekabül ediyordu: Bilimsel söylem; estetik söylem; ve teknolojik söylem (Ransom, 1941a, s.4).

Morris'e (1971, s.98) göre estetik göstergeler, yani sanat eserleri ikonik göstergelerdi; bu tarz göstergeler "göndergelerinin [*denotata*] özelliklerini taşır"dı. Ransom'ın 1941 tarihli "Wanted: An Ontological Critic" ("Aranıyor: Ontolojik Bir Eleştirmen") makalesinde itiraz ettiği Morris'in görüşlerinden ilki buydu. İkonik göstergeler "birer gösterge olmalarıyla anlambilimsel birer nesneye sahiptiler, fakat ikonik gösterge olmalarıyla, bu nesneleri andırıyor ya da taklit de ediyorlar"dı (Ransom, 1941a, s.5). Morris'e (1971, s.416-421) göre ikonik göstergenin gerçek bir göndergesi [*denotata*] yoktu, sadece gösterileni [*designata*] vardı. Bir başka deyişle estetik gösterge gerçek bir nesneye gönderme yapmıyordu; bir nesnenin "değer niteliklerine" gönderme yapıyordu (Morris, 1971, s.429). Ransom'ın itirazı bu cümlede ifade edilen görüşün ikinci kısmındaydı. Çünkü bu, sanatın işlevinin kendisi dışındaki bir gerçekliği taklitten ibaret olarak görüldüğü Platoncu anlayışın benimsenmesi demekti (Ransom, 1941a, s.6). Daha önemlisi ve bu itirazın Morris'in semiyotik tezleri üzerinden yapılmasını anlamlı kılan ise Morris'in sanat eserini "araçsallıkla" veya pratik kullanım değeriyle tarif etmesiydi. Bu anlayışa göre sanat eserinin 'değeri' "kendi içinde değil, taklit ettiği nesnede aranmalıydı" (Ransom, 1940, s.86), hem de bu, Morris'in de kabul ettiği gibi, gerçek bir nesne olmadığı hâlde! Bu, Ransom için hâkim düzenin rasyonel düşünce kalıplarının estetik düzleme dayatılmasından başka bir şey değildi. Eğer sanat eseri

bilimin rasyonel analizlerine açık olan niceliksel bir bedene sahip olsaydı, bir şiirin özeti (Ransom bu özetlenebilir, niceliksel boyutu “yapı” olarak adlandırıyordu) onu bütünüyle temsil etmeye ve açıklamaya yeterli olurdu. Fakat şiirin bir de metafiziksel bir biçimde ancak algılanan, deneyimlenen niceliksel bir boyutu vardı ve şiiri bir bütün olarak ele almayı zorunlu kılan da bu boyuttu (Ransom, 1940, s.86-87). Ransom’a (1941a, s.6) göre Morris’in estetik teorisi ve onun birlikte çalıştığı “naturalist, pozitivist ve pragmatist filozoflar”ın görüşleri, “radikal modernist felsefenin kendi eğilimlerine -ki bunlar bilimsel eğilimlerdir- uymayan hakikat türlerini anlama ve algılama kapasitesini” açığa vurmaktaydı.

Ransom’ın bir diğer itirazı, Morris’in ikonik göstergenin dışa bağımlılığından yola çıkarak bilimsel söylemle estetik söylem arasında bir yakınlık kurmasınaydı: Morris’e göre her iki tür söylem de göndermesel bir işlev üstlendikleri için edimsel boyuttan yoksundular. Hâlbuki Ransom’a göre estetik göstergenin baskın işlevi, bilimin göstergesi gibi gerçek ya da varsayımsal nesnesi “hakkında” bilgi vermek değildi; Eski Yunan filozoflarının sanatı, bilme arzusunun yanı sıra üretme faaliyetiyle tanımladıklarını hatırlamak, estetik söylemi bilimsel söylemden uzaklaştırıp teknolojik söyleme yakınlaştırmak için yeterliydi (Ransom, 1941a, s.5). Şiirin ürettiği biçimlerin yeniliği ve kendine has yapısı, yalnızca niceliksel olarak açıklanabileni bilen pozitivist zihin tarafından ıskalandığı için şiirin edimsel boyutu Morris tarafından yok sayılıyordu. Ransom’a göre farklı kuralları olan estetik söylem ve bilimsel söylem arasında böyle bir yakınlık kurulamazdı.

Ransom’a göre, bilimsel söylem, pozitif veya empirik verinin gönderimine odaklandığı için dilin mecazî unsurlarını bastırır. Buna karşın, estetik söylem dilin bu mecazî unsurlarına yoğunlaşır; rasyonel söylemin imkân ve sınırlarını belirlemek için dilin maddîliğini ve yaratıcılığını soruşturur. Bu yolla, soyut bir anlam veya faydayla tanımlanan bilimin bilgi nesnesinden farklı, insanın eylemlerinin paradoks ve çelişkilerini yansıtan bir bilgi nesnesi üretir (Janovich, 1993, s.92).

Tate de 1941 yılında yazdığı “Poetry as Knowledge” (“Bilgi Olarak Şiir”) makalesinde Morris’in semiyotik teorisi üzerinden pozitivist ontolojiyi eleştiriyordu. Bilim empirik olarak doğrulanabilen olaylarla ilgilenirdi ve doğruluğu deneysel olarak kanıtlanabilen göndermesel ifadeyi bilirdi. Bilim dilinde tüm terim ve önermelerin anlamı

birebir gönderme yapabilme kapasitesinden ibaretti. Bu bir tür “eylemsel bilgi”ye tekabül ediyordu. Bu dilde “bir ‘operasyonel geçerlilik’ düşüncesi ‘anlam’ın yerini almış”tı ve terimlerin tanımları, yani niteliksel değerleri değil, sadece göndermesel işlevleri ölçüsünde niceliksel kullanım değerleri vardı (Tate, 1941, s.77). Fakat Morris’in teorisinde ikonik gösterge, göndergesi olmadığı hâlde gösterileni olduğu için eylemsel bilgiye dair bir *doğruluk* değeri içermiyordu. Doğruluk yalnızca göndergesi olan göstergeler için söz konusuydu. “O hâlde, bir ikonik gösterge, yalıtılmış vaziyette, bir önerme [statement] olamaz; ve bir sanat eseri, ikonik gösterge olarak kabul edildiğinde, kavramın anlambilimsel anlamıyla doğru olamaz”dı (Morris, 1971, s.428). Buna göre bilgi anlambilimsel açıdan zengin, deneysel olarak doğrulanabilirliği yüksek bilimsel söylemin ve göndergesel dilin alanına has kılınıyordu. Estetik söylemse anlambilimsel açıdan zayıf olduğu ve esas olarak sözdizimsel boyutta işlev gördüğü için bilişsel içerikten yoksundu (Tate, 1941, s.91). Bir başka deyişle, şiirsel ifade yorumcusunu eylemsel bir tepki vermeye sevk edecek, empirik olarak doğru bir içeriğe sahip olmadığı için bilgiyle ilişkilendirilemezdi. Tate, Richards’ın da ilk döneminin davranışçı psikolojiye dayanan anlambilimsel teorilerinde aynı pozitivist yanılgıya düştüğünü hatırlatıyordu: Bu yanılgı, tüm deneyimlerin, uyaranlarla tepkilerin doğrudan bağıntılı olduğu doktrinine indirgenebileceği düşüncesine dayanıyordu. Üstelik bu varsayım bilimsel kanıtlara dayanmadığı için “bu doktrinin kaynağı empirisizm bile değildi: Bu, pozitivism yarı-dininden kaynaklanıyordu” (Tate, 1941, s.99-100). Richards’ın yaklaşımıyla Morris’inkinde ortak olan, deneyimi olgulara ve durumlara verilen tepkilerle özdeşleştirip, şiiri gerçek deneyimi ikame eden bir mecra olarak görmeleri idi. Morris’in göndergesi olmayan göstergesiyle Richards’ın sözde-önermesi aynı eylemsizlik estetiğini doğuruyor, şiiri etkisiz bir bilgi-olmayan olarak tanımlamaya yardımcı oluyordu. Fakat Richards *Philosophy of Rhetoric*’ten itibaren şiiri gerçek deneyimin simulakrumu olarak tanımlamaktan vazgeçmişti:

Sözel dil, “sezgisel dilin gücünü kaybetmiş bir kopyası” -gerçek deneyimin hiç-yoktan-iyi bir ikamesi- olmak şöyle dursun, iyi kullanıldığında, bir *tamlık* arz eder ve duyuşal sezgilerin tek başlarına gerçekleştiremediklerini gerçekleştirir. Kelimeler duyu ve sezgilerin şemsiyesi altında asla bir araya gelemeyen deneyim bölgelerinin bir araya geldiği buluşma noktalarıdır. Onlar zihnin gelişiminin, kendini düzene sokmaya yönelik sonsuz çabasının vesile ve vasıtasıdır. Dil bu

yüzden vardır. O sadece bir işaretleşme sistemi değildir (Richards, 1965b, s.130-131).

Mimetik dil ve sanat anlayışı yerine yaratıcı dil ve sanat anlayışını benimseyen Richards için şiir sözde-önerme seviyesinden “en fazla tamlık arz eden söz kipi” (akt. Tate, 1941, s.104) makamına yükselmişti. Bu tamlığın ölçüsü bilimin niceliksel birimleriyle ifade edilebilecek türden değildi. Zira Tate’e (1941, s.104) göre şiirin tamlığı “deneysel [*experimental*] bir düzen değil, deneyimsel [*experienced*] bir düzen teşkil ediyor”du. Bir başka ifadeyle, şiir, doğruluğunun sağlaması empirik olarak yapılan ve geçerliliğini bu sağlamanın sonuçlarına göre kazanan bir bilgi üretmiyordu; şiirin sunduğu deneyim, bütünlüğü içinde, kendine has bir bilgi türü teşkil ediyordu. Geçerliliğiniyse yapısal tutarlılığından alıyordu. Şiirsel önermenin tamlığı hem onun kendisi dışındaki bir gerçekliğe eklenmeden anlamlandırılabilir bir doğaya sahip olmasından hem de kendi anlambilimsel alanını, öğelerinin karşılıklı olarak birbirini bütünleyen yapısal ilişkileri vasıtasıyla düzenleyebilmesindendi. Böylece Yeni Eleştirmenler Richards’ın ilk dönemine ait göndermesel ve özgöndermesel dil veya çarpıtılmamış ve çarpıtılmış göndermeler arasındaki karşıtlık anlayışını korumakla birlikte, bilgiyi ilk kategoriye has olmaktan çıkarmış oluyorlardı. Hakikat yalnızca bilimsel dilin üzerinde hak iddia edebileceği bir mecra olarak tanımlanmaktan kurtarılıyor, yeniden metafiziksel deneyime açılıyordu. Böylece bilginin fizikî ve niceliksel olanla sınırlanmış alanı genişliyor, pozitivist kültürden kovulan metafiziksel ve niteliksel olanı da kapsayacak şekilde yayılıyordu. Ransom’ın aradığı “ontolojik eleştirmen” şiirsel ifadenin kendine has varoluşsal düzenini idrak eden ve bu düzenin kendine has niteliklerini analiz etmeye uygun yöntemlere sahip eleştirmendi.

Tate, makalenin sonunda, şiirsel ifadeye tamlıkla tanımlanışına yaraşır biçimde yaklaşmak gerektiğini vurguluyordu: “Şiirin kendisine dönmeli, şiirin kendisini asla terk etmemeliyiz. Onun ‘fayda’ değeri bilişseldir; şiirde bütün bir nesnenin bilgisini elde ediyor olmamız yeterlidir” (Tate, 1941, s.104-105). Şiir eğer, dış gerçekliğin hizmetine koşulmadan, kendi bütünlüğü içinde, kendine has bir gerçek deneyim üretiyorsa, bu ancak eserin dışını inceleme ve araştırma konusu olmaktan çıkaran bir eleştiri yaklaşımının meşruiyet iddiasını sağlamlaştırırdı. Bu demek oluyordu ki Morris’in pozitivist semiyotiğine karşı kazanılan zafer tarihselcilere karşı da kazanılmış bir zaferdi. Çünkü

tarihselciler ve ekonomik determinizm savunucuları da aslında aynı pozitivist pratik faydacılığın eleştirideki temsilcileriydi (Tate, 1934, s.187). Bunun birinci sebebi tarihselciliğin, aynı izlenimcilik gibi, naturalizm etkisi altında olmasıydı. Birinin naturalizmi “benimsediği mekanik tarih teorisinde”, diğerkinki psikolojik etki teorisindeydi; iki eleştirel yaklaşım da eserin dışındaki güçlerin belirleyiciliği üzerinde durmaktaydı (Tate, 1940, s.148). Dahası tarihselci eleştiri, yöntemini tarih biliminden almıştı -ki onlar da yöntemlerini fizik ve biyoloji gibi fen dallarının yanı sıra psikoloji, ekonomi ve sosyoloji gibi “yarı-bilimler”den alınan bilimsel modellerden devşirmişti. “Tarihsel yöntemi hangi popüler modele -organizma, mekanizma, nedensellik- uyarlarsak uyarlayalım, bunun doğrudan doğruya yarattığı sonuç, tarihçinin kendisini tarihin dışına taşıması ve dolayısıyla, büyük bir edebî esere yaşayan bir zihin olarak katkıda bulunmasını engellemesidir” (Tate, 1940, s.152). Tate’ın temel itirazının tarihçinin kendi döneminin edebiyatını incelemeyi reddetmesine olduğunu belirtmek gerek: Tarihselci eleştirmenin kendi tarihselliğini idrak etmesi hâlinde bile, araştırmaya dayalı inceleme yöntemi ona güncel edebiyatı incelemek için gerekli araçları sunmamaktaydı. Tate, Dryden’ı anladığını iddia eden araştırmacı eleştirmenin Hopkins ve Yeats hakkında söyleyecek sözü olmamasını aslında Dryden’ı da anlamadığının bir göstergesi olduğunu düşünüyordu (Tate, 1940, s.153). Bunun için edebiyatı “eş zamanlı bir düzen” (Eliot, 1920e, s.14) oluşturan bir yapı olarak gören Eliot’ın gelenek anlayışına benzer bir perspektif öneriyordu: Geçmişin edebiyatı bugünün eleştirel penceresinden, bugünün edebiyatıyla birlikte değerlendirilmeliydi (Tate, 1940, s.154). Yeni Eleştiri’nin ilk yıllarında egemen olan tarih anlayışı da bu “bugünde yaşayan edebiyat geleneği” düşüncesi idi. Yeni Eleştiri’nin kurucuları merkezinde Eliot’ın (1921, s.287) “duyarlılığın ayrışması” kavramının yattığı bir edebiyat tarihi tasavvurunu benimsemişlerdi: İngiliz edebiyat tarihi Metafiziksel Şairler’den modern döneme doğru bir irtifa kaybı profili çiziyordu. Bu elbette organik toplumun buharlaşma sürecine eşlik eden bir bozulmaya tekabül ediyordu ve bu açıdan ideolojik bir tarih okumasıydı. Ancak Yeni Eleştirmenler bu yaklaşımlarını pozitivismle temel mücadele eksenlerini oluşturan göndermesel-özgöndermesel dil karşıtlığına sağlam biçimde oturtmayı başarmışlardı. Bu tersten şöyle de okunabilir: Tamlıkla tanımlanan, kendine yeten, kendine has bir bilgi türü oluşturan sözle, kendisini bir dış gerçekliğe yamayan söz arasında yaptıkları ayırım, onları edebiyat tarihinin farklı şiirleri arasında da ayırım yapmaya yönlendirmişti.

3.2.4 Tarihsellikten Kopuş: Şiirsel Deneyim ve “İçsel Tutarlılık” ile Değer Kazanan Eser

Ransom 1934 tarihli “Poetry: A Note in Ontology” (“Şiir: Ontoloji Hakkında Bir Not”) makalesinde şiirlerin temaları bakımından sınıflandırılabilirliğini ve temaların ontolojik olarak ayrıştırılabilirliğini belirtiyordu. Ona göre üç tür şiirden söz edilebilirdi: Fiziksel Şiir; Platonik Şiir; ve Metafiziksel Şiir. Fiziksel Şiir İmgecilerin “şeyleri şeylikleriyle”: nasıl algılanıyorsa öyle sunmaya çalışan şiiriydi (Ransom, 1934, s.173). İmgeye odaklı; algıyı merkeze koyan; “entelektüel-öncesi ve kavramlardan kopuk” bir şiirdi bu (Ransom, 1934, s.175). Platonik Şiir cetvelin diğer ucunda yer alıyordu; Fiziksel Şiir’in somut imgelerine karşılık, Platonik Şiir’in hammadresi soyut düşünceydi. Bu şiirin temel tezahür biçimi, rasyonel açıklama yoluyla “her noktada düşüncelere tercüme edilmeye müsait” olması kaydıyla, alegoriydi (Ransom, 1934, s.182). Bu şiir “entelektüel ve kavramsal[dı], fakat belirli somut olaylardan ve deneyimlerden kopuk[tu]” (Janovich, 1993, s.39). Fiziksel Şiir bilimle özdeşleştirdiği “düşüncenin sistematik soyutlaştırılması”ndan kaçmak için imgeye sarılıyor (Ransom, 1934, s.177), Platonik Şiir doğayı ve varlığı rasyonel, evrensel “hakikatlere” indirgeyerek bilimle özdeşleşiyordu (Ransom, 1934, s.182-183). İdeal olan, soyut düşünce ve deneyimin birbirini sınaadığı ve tamamladığı bir biçimdi. Dahası, bu iki şiir türü arasındaki kutuplaşma, “soyutlama ve deneyimin ayrışması [Ransom tarafından] sadece biçimsel bir sorun olarak görülüyor, modern toplumun tamamına has bir sorun olarak kabul ediliyordu” (Janovich, 1993, s.40). Dolayısıyla bunun çözümü de sadece biçimsel olamazdı; toplumsal bir dönüşüme ihtiyaç vardı. Bu dönüşümün zemini başka bir ontolojiye ait olan, mecazî [figurative] bir dilsel biçimdi: düz dile şiddet uygulayan, onu eğip büken, mecrasından çıkaran anlamında *mecazî* bir dil. Bu, Metafiziksel Şiir’in diliydi. Bu mecazî dilin araçları arasında en önemlisi metaforu. Öyle ki, Ransom’a göre, on yedinci yüzyılın ve on dokuzuncu yüzyılın şiiri arasındaki fark metaforla basit benzetme [*simile*] arasındaki farka indirgenebilirdi (1934, s.196). Dilin kendi süreçlerini tetkik etmesi anlamına gelen metafor, kavramsal ve algısal olanın geriliminden doğardı (Janovich, 1993, s.41). Hâkim rasyonel düzenin altını oymak suretiyle ontolojik bir dönüşümün zeminini teşkil eden bu mecazî dili Ransom “mucizevî” olarak nitelendiriyordu (Ransom, 1934, s.192). Ransom’ın deneyimin ve soyut düşüncenin ayrışması kavramının Eliot’ın “duyarlılığın

ayrışması” kavramına özdeş olduğunu söylemek isabetsiz olmaz; zira ikisinin merkezinde olduğu tarihsel izlek ve işaret ettiği zirve aynıydı: Metafiziksel Şiir.

Tate’in, aynı yıl yazdığı “Three Types of Poetry” (“Üç Şiir Türü”) başlıklı makalesi de tarihsel, biçimsel ve ontolojik olarak benzer bir şema ortaya koyuyordu. Bu şemanın üç şiir türü *Alegori*, *Romantik İroni* ve *Yaratıcı Ruh*’tu. Alegori on yedinci yüzyıla kadar şiire hâkim olan ahlâkî soyutlamaların biçimi olmuştu, modern dönemde “bilimlerin etkisiyle, fiziksel fikirlere yönelmiş”ti (Tate, 1934, s.173). Tate (1934, s.177), “saf bilimsel ruh”u “insanın, deneyimi üzerine birtakım pratik soyutlamalar dayatması” olarak tanımlıyor ve buna “pozitif Platonizm” adını veriyordu. Alegori de deneyimin aşırı basitleştirilmiş bir soyutlamasından ibaretti; hazır bir düşüncenin ikincil bir temsiliydi. Dolayısıyla pozitivizmin alâmet-i fârikası olan “pratik istenç” (*practical will*) bu türün de temelinde yer alıyordu. Bununla birlikte, ikinci bir alegori türünden daha söz edilebilirdi; işlevi kendisi dışındaki bir gerçekliğin açıklanması olmayan bir alegori türü. Dinî alegori, mesela Dante’nin *İlahi Komedya*’sı, “hem gerçek anlamda hem de mecazî anlamda doğru”ydu; zira “deneyimin alegorik tezahürünü rahatlıkla bugün bizim nedensel ve bilimsel olanı gördüğümüz gibi görebilen bir zihin yapısına sahip bir çağda üretilmişti” (Tate, 1934, s.177-178). Dinî alegoride metindeki olaylar dışsal bir anlamın kurgusal bir temsili olarak değil, anlamın esas kaynağı olan gerçek bir deneyim olarak görülürdü. Bu tür alegori mimetik ya da iletişimsel bir biçim değil, hakikatin esas olarak tezahür ettiği mecraydı. Modern dünyanın zihin yapısını tanımlayan pratik istencin tecessüm ettiği biçim olan “düz alegori [ise] silik ve yararsız bir tür bilim”di (Tate, 1934, s.178).

Düz alegorinin temsilcisi olduğu bu tutum kendi içinden karşıt bir eğilim doğurmuştu; Romantik İroni bilimin hegemonyasına karşı bir isyanın ifadesi olarak ortaya çıkmıştı. Tate’e (1934, s.177) göre Romantik İroni, “retorik vasıtasıyla bir dizi kurgusal ‘açıklama’ üretmeye” çalışan bir “negatif Platonizm”di. Romantizmin isyanı “tüm düzenlerin bilimsel düzen olduğu yanılsamasıyla, bireyi tüm düzen biçimlerine karşı kışkırtmak” şeklinde gerçekleşmişti (Tate, 1934, s.182). Sanayi kapitalizmi ve pozitivizm tarafından “dünyanın fethine” (Tate, 1934, s.181) ve doğanın kontrol altına alınma sürecine yabancılaşan Romantikler, “tek çözüm olarak [...] toplum ve kültür

karşısında bireyin istencinin tasdik edilmesini gördüler” (Janovich, 1993, s.52). Bunun yarattığı, bireysel ifadenin hizmetine koşulan mimetik bir dildi.⁶

Yaratıcı Ruh ise deneyime dair bütüncül bir tasavvur sunan, dili tamlıkla tanımlanan bir şiirin tutumuydu. Amacı pratik istencin belirli bir türünün hizmetinde “açıklamak değil” eksiksiz bir anlayışa sebep olan bir “tam keşif”ti [*total revelation*] (Tate, 1934, s.177). Shakespeare’in şiiri Yaratıcı Ruh’un eseri idi. Pratik istencin hüküm sürdüğü on dokuzuncu yüzyılda ve modern zamanlarda da Landor, Hopkins ve Dickinson gibi şairleri olmuştu Yaratıcı Ruh’un. Aynı pratik istencin güdümünde eleştiri okulları da vardı: Tarihselcilerin ekonomik determinizmi ve Richards’ın erken döneminin psikolojik determinizmi şiirin değerini pozitivist kültürün ölçütü olan pratik fayda ile belirlemeye çalışıyordu: “Bugün enetelektüel hayatımızda hâkim olan eleştiri tarzı, Racine’in bir trajedisini okuduktan sonra şunu soran matematikçininkindir: ‘Ou’est ce que cela prouve?’ Hiçbirşeyi kanıtlamıyor; kendi nitelikleriyle tam bir deneyim yaratıyor; ve sıradan eylem biçimleriyle fayda açısından hiçbir ilişkisi yoktur” (Tate, 1934, s.196). Şiirin işlevi kendisi dışındaki bir hayatın pratik taleplerine karşılık vermek, topluma, tarihe, bireysel duygulara ayna tutmak değil, başlı başına bir gerçeklik oluşturan kendine has bir deneyim sunmaktı. Bu deneyimin değer ölçütü “dışsal” bir faydalılık değil, “içsel” bir tutarlılıktı. Tate, bunu polemik konusu olmaya yatkın kısa bir formüle çevirmişti: “Şiirin esas faydası bütünüyle faydasız oluşundadır” (Tate, 1934, s.196). Elbette, sözü edilen, gerçek şiir: Yaratıcı Ruh’un şiiri idi.

Edebiyat tarihinin Yeni Eleştirmenler tarafından bu şekilde yeniden yorumlanmasının onların ideolojik tercihleriyle uyum içinde olduğunda şüphe yoktur; şunu da belirtmek gerekir ki edebiyata dair hiçbir tarihsel değerlendirme ideolojik belirleyicilerden bağımsız değildir. Bu edebiyat tarihi anlayışı, daha basitçe, salt estetik tercihler açısından ele alındığında modernizmin mimesis karşıtlığının bir yansıması olarak da görülebilir. Yirminci yüzyılın hemen hemen tüm eleştiri okulları, farklı gerekçelerle, başta Romantizm ve Realizm olmak üzere on dokuzuncu yüzyılın mimetik edebiyat akımlarını yererek modern ve eski anti-mimetik akımları öne çıkarmışlardı.

⁶ Janovich’e (1993, s.52) göre Tate’in Romantiklerin bu “asosyal ricatçılık” tutumunu eleştiriye tâbi tutması, Yeni Eleştirmenlerin aynı tutumu benimsemekle itham edilmesinin haksızlığını ortaya koymaktaydı.

Yapısalcılar için bu gerekçe on dokuzuncu yüzyıl edebiyatının burjuva kültürüne ait olmasıyken, postyapısalcılar için, öz-bilinçten yoksunluğuydu. Yeni Eleştirmenler ve Rus Biçimcileri'nin on dokuzuncu yüzyılın estetik yönelimlerini reddetme gerekçesi, iki okulun da temelindeki Bergsoncu “pratik kişilik” veya gündelik hayat karşıtlığından kaynaklanıyordu. Pozitivist Rus Biçimcileri için anti-mimetik edebiyat gündelik dilin algısal körlüğünü giderdiği için değerliydi; Anglo-Amerikan Biçimcileri ise onda pozitivizmin ontolojik körlüğüne bir çare bulmuşlardı. Sadece estetik açısından değil, dil tasavvuru açısından da tipik modernist bir tutumdu Yeni Eleştirmenlerinki: Yirminci yüzyılda sosyal bilimleri tanımlayan dilbilimsel dönemeçten (*linguistic turn*) diğer eleştiri okullarıyla beraber döndükleri içindi ki geliştirdikleri eleştiri yaklaşımı edebiyat teorisi, felsefe ve dilbilimin kesişim noktasında yer alıyordu. Değer teorilerine semiyotik yardımıyla epistemolojik bir zemin kazandırmaları, onlara sadece eserin dışsal bağlamından bağımsızlığına dair iddiaları için bir koz sunmamış, aynı zamanda eserin içsel bağlamının analizinin teorik ve yöntemsel çerçevesini çizme konusunda da hareket noktalarını tesis etmişti. Yeni Eleştiri'nin temel tezi, buna göre, şöyle özetlenebilirdi: Anlambilimsel açıdan tamlıkla tanımlanan şiir, münferit olarak ele alınması mümkün ve gerekli olan yapısal bir bütünlük arz ediyordu.

3.2.5 Eleştiri ve Emprisizm: Tikellere Dönüş, Bütünlük ve Yapı

Ransom şiirde bütünlük meselesine kadim bir felsefi tartışma konusu olan tümel-tikel karşıtlığı üzerinden yaklaşıyordu. Üstelik bunu, eleştirinin alanını diğer bilim dallarıyla beraber felsefenin de tasallutundan korumaya çalışırken dahi sürdürüyordu: Eleştiri, filozoflar gibi tümellerle değil, tikellerle ilgilenen edebiyat profesörlerinin işi olmalıydı (Ransom, 1937, s.1108). Geoffrey Hartman'a (1976, s.213) göre Yeni Eleştiri'nin, diğer dallardan, özellikle de, John Locke'a dayanan empirik gelenek dışında, felsefeden uzak duruşunun temelinde, sanatla diğer alanların karıştırılmasına karşı Amerikalılara has ama kayda değer ölçüde İngilizlerde de bulunan bir önyargı yer alıyordu. Hatta Arnoldcularla Postyapısalcılar arasındaki fark, şiirsel yaratım ve felsefi yaratım arasında bir ayırım yapıp yapmama konusunda takındıkları tavra indirgenebilirdi (Hartman, 1976, s.214). Ransom'a göre, filozoflar detaylı biçimde ele alınması gereken

tikellere, kaynağı felsefe olan genellemelere dayanan ön-varsayımlarla yaklaşıyorlardı; hâlbuki eleştiri edebiyatın kendine has özelliklerinin empirik çalışması kılınmalıydı.

1941 tarihli “Criticism as Pure Speculation” (“Salt Yorum Olarak Eleştiri”) makalesinde Ransom ahlâk meselesini felsefeye havale ediyor, bu tek hamleyle hem filozofları hem de ahlâkçıları eleştiriden uzaklaştırıyor, üstelik bunu felsefeden yardım olarak yapıyordu. Yeni Hûmanistler ve Marksistler şiirin, şiirden soyutladıkları “‘ideolojisini’ veya konusunu veya başka sözlerle oluşturulan özetini” tartışıyorlardı, “‘şiirin kendisini değil [...] Bu edebî değil ahlâkî eleştiri’”ydi (Ransom, 1941b, s.133). Hâlbuki Platon şairlerin ahlâka dair ahkâm kesmelerinin salt retorik icâbı olduğunu, dolayısıyla ahlâkî meseleler hakkında söz söylemeyi filozoflara bırakmaları gerektiğini düşünüyordu (Ransom, 1941b, s.132). Ransom Platon’un bu görüşüne katılıyordu, çünkü şiir ahlâk gibi yalnızca tümellerle değil, aynı zamanda tikellerle de ilgiliydi. Dolayısıyla şiirde salt tümellerin peşine düşmek şiirin bütünlüğüne dair bir anlayış eksikliğinin işaretiydi. Ahlâkçılar kendilerini bu zayıflıkla itham edenleri “sanat sanat içindir” doktrinine bağlı olmakla suçluyorlardı. Ransom’a (1941b, s.133) göre, bu doktrini benimseyenler isabetle sanatı ideolojiye indirgememiş, ona özerklik tanımışlardı; fakat yalnızca anti-Viktoryen, anti-ahlâkçı bir tavır geliştirmek suretiyle sanatı sadece taşıdığı manevî değerlerden ibaret görenlerin zıttı olmaktan öteye gitmemişlerdi. Ransom iki tutumu da tek taraflı ve yetersiz buluyordu. “‘Şiir kendine has dokusu [local texture] olan mantıksal bir yapı’”ydı (Ransom, 1941b, s.138). Şiirin düzyazıya aktarılabilen mantıksal çekirdeği ve kendine has üslup, imgelem, ölçü, kafiye gibi dokusal özellikleri karşılıklı etkileşim içindeydi. Dolayısıyla iyi bir eleştirmenin amacı şiiri, tümel nitelikli olan yapısıyla beraber tikel dokusunu dikkate alarak incelemek olmalıydı (Ransom, 1941b, s.138). Bununla birlikte ona göre şiiri düzyazıdan ayıran tam da mantıksal yapısının dışında bir de kendine has dokusu olmasıydı. Dolayısıyla şiirde doku çoğunlukla, soyut resimde biçimin üstlendiğine benzer ontolojik bir işlev üstlenmekteydi (Ransom, 1941b, s.145). Bilimin göndermesel dilinde sözün mantıksal çekirdeğiyle biçimini birbirine tam tamına eşitleyen bir tahakküm düzeni vardı; hâlbuki, Ransom’a göre, şiirin dokusu şiirin özetlenebilir mantıksal çekirdeğini aşan, yananamları özgür bırakan demokratik bir düzenin zeminiydi. Çünkü şiirin kendine has dokusu “özgür, sınırlandırılmamış ve yayılma eğilimli” doğasıyla “yapıya tam tamına oturmuyordu” (Ransom, 1941a, s.2).

Doku bu anlambilimsel çekirdeğin emrinde olmak bir yana, ondan farklılaşabildiği, bağımsızlaşabildiği için bilimin gözündeki gereksiz ve yararsızdı. Ransom makaleyi Aristoculuk ve Platonculuk arasında “ontolojik” bir ayırım yaparak bitiriyordu: Eleştirmen, şiir sanatının ontolojisini benimsemeli, tikellerin safında yer almalıydı, “bilim insanlarının tasavvur ettiği rasyonel ve ‘düzenli’ evren”in temelinde yatan tümellerin değil (Ransom, 1941b, s.146). Tümeller, şiirin düzyazıya aktarılabilir boyutunu oluşturduğu için düzyazıyla; düzyazı bilim diliyle; bilim dili göndermesellikle özdeşleştirildiği için tikeller Ransom tarafından edebiyatın ayırt edici özelliği olarak tanımlanıyor ve bu Aristocu bir tutum olarak tanımlanıyordu. Bu tanım, Aristoteles felsefede tümeller yerine tikelleri hareket noktası kabul ettiği için doğru; Aristoteles bizzat şiiri tümellerle, tarihi tikellerle ilgilenen dallar olarak tanımladığı (2014, s.37) içinse yanlıştır. Ransom’ın eleştirinin esas inceleme konusunu, tümelleri de ihmal etmemek şartıyla, tikeller; yani edebiyatı diğer türlerden ayıran, kendine has özellikleri olarak tanımlaması, Rus Biçimcileri’nin yazınbiliminin konusunu “yazınsallık” olarak tanımlamasıyla (Jakobson, akt. Eyhenbaum, 1925, s.37) birebir aynıydı. Fakat Ransom’ın yaklaşımında yapı ve doku, biçim ve içerik hâlâ ayırık unsurlar olarak kavramsallaştırılmaktaydı; Rus Biçimcileri kaba biçim-içerik ayırımını, sanat eserinin gereç denilen hammaddenin teknik tarafından işlenmesiyle birbirinden ayrıştırılamaz şekilde kaynaşmasından oluştuğu anlayışıyla aşmışlardı. Ransom’ın başka sözlerle yeniden ifade edilebilir bir çekirdekten (“*paraphrasable core*”) söz etmesi klasik biçim-içerik ayırımına, aralarındaki hiyerarşi tersine çevrilmiş olmak kaydıyla geri dönmek anlamına geliyordu. Rus Biçimcileri de bu hiyerarşiyi teknik lehine tersine çevirmişlerdi, fakat bu, teknik ve gerecin ayrıştırılabilir unsurlar olmasından değil, gerecin ham bir yığın, tekniğinse fail olarak kavramsallaştırılmasındandı.

Yeni Eleştirmenlerin edebî eleştirinin alanını tanımlamaya yönelik önemli makalelerinden biri olan 1951 tarihli “The Formalist Critics” (“Biçimci Eleştirmenler”) makalesinde Cleanth Brooks, Ransom’ın bütünlüğe dair görüşlerine bazı düzeltmeler getiriyordu. Brooks ve Ransom’ın alanı tanımlama tarzlarında da kayda değer bir farklılık vardı: Ransom’ın stratejisi Yeni Eleştiri’yi diğer eleştiri yöntemlerine ve bilim dallarına nispetle tanımlamaktı; Brooks makalesinin hemen başında Yeni Eleştiri’nin ilkelerini manifestovari bir liste hâlinde sunmayı tercih ediyordu:

Edebiyat eleştirisi inceleme nesnesini betimleme ve değerlendirme faaliyetidir.

Eleştirinin temel meselesi bütünlük sorunudur - edebiyat eserinin kurmayı başardığı veya başaramadığı bütünlük; ve bu bütünlüğü inşa eden, parçalarının birbirleriyle kurdukları ilişkiler sorunudur.

Bir edebî eserdeki biçimsel ilişkiler, mantıksal olabilir, ancak kesinlikle bununla sınırlı değildir.

Başarılı bir eserde biçim ve içerik birbirinden ayrılamaz.

Biçim anlamdır.

Edebiyat nihayetinde metaforik ve simgeseldir.

Genel ve tümel olana soyutlamayla ulaşılmaz, somut ve tikel olan vasıtasıyla ulaşılır.

Edebiyatın işlevi dinin yerine geçmek değildir.

Allan Tate'in söylediği gibi, "belirli ahlâkî meseleler" edebiyatın konusudur, ancak edebiyatın amacı ahlâkî bir ders vermek değildir.

Eleştirinin ilkeleri edebî eleştirinin alanını belirler; eleştiriyi icra etmek için bir yöntem oluşturmaz (Brooks, 1951, s.72).

Çoğunluğu tipik Biçimcilik ilkeleri olan Brooks'un maddelerinden bazıları doğrudan Ransom'ın yapı anlayışını geliştirmeye yönelikti. Brooks'a göre biçim ve içerik yalnızca bir bütünlük değil, *organik* bir bütünlük oluşturunuyordu. Dolayısıyla biçimin içeriğin içine konduğu bir kap olarak düşünüldüğü içerik odaklı anlayışlar kadar, yapı ve dokunun birbirini tamamlayıcı fakat bağımsız öğeler olduğu Ransom'ın anlayışının da dayandığı bütünlük kavrayışının tersine, Brooks'un ki biçim ve içeriğin ayrıştırılmasına izin vermiyordu. Biçim ve içerik denilen unsurlar ayrı fakat eş zamanlı gelişim süreçlerinin değil, bir ve aynı oluşumun unsurlarıydı; bu organik yapı tasavvuru bu kategorilerin tümünden ortadan kalkması anlamına geliyordu. Bundan dolayı Brooks'un yapı kavramı Ransom'ın yaklaşımındaki özetlenebilir, düzyazıya aktarılabilir, mantıksal çekirdekten çok daha fazlasına tekabül ediyordu. Yapı, eseri baştan sona kuşatan, her noktasında *yapılandırıcılığıyla* hazır ve nazır olan, tüm bileşenleri belirleyen ve birbirine bağlayan temel unsurun adıydı. Eleştirinin temel meselesi, Brooks'a göre, bundan dolayı bütünlük sorunuydu: Yapı eserin unsurlarından anlambilimsel bir analizle ayrıştırılabilecek mantıksal bir çekirdek değil, eserin tüm unsurlarını birbiriyle ilişkilendirmek suretiyle bütünlüğünü temin eden, dolayısıyla ancak bütünde ve bütün olarak idrak edilebilen kurucu öğeydi. Bu anlamda, Brooks sadece Rus Biçimcileri'nin organik bütünlük kavrayışına yaklaşmıyor, Yapısalcılığınkine denk bir yapı anlayışını benimsiyordu. Nitekim bu yapı anlayışı onu Aristoculuk-Platonculuk karşıtlığı bağlamında da Yapısalcılığınkine benzer bir tutumu benimsemeye sevk ediyordu. Ona

göre bu karşıtlık zayıf ve verimsizdi. Tikeller tümellerin dekoratif unsurları değildi; tikeller tümellerin tezahür ettiği yüzeylerdi. Dolayısıyla anlam söyleyişten, tümeller tikellerden soyutlamayla ayrıştırılamazdı; anlamın neliği söyleyişin nasıllığıyla doğrudan ilişkiliydi. Tümellerle tikellerin birliği, dolayısıyla, ifadeyle ifade edilenin birliği düşüncesiyle bağlantılı, modernist bir anlayışa dayanıyordu. Bu yüzden, Brooks'un genel ve tümel olana somut ve tikel olan vasıtasıyla ulaşılacağına dair görüşünün, diğer bir modernist okul olan Yapısalcılığın da temel ilkesi olması şaşırtıcı değildir.

Şiirin tüm öğelerini ve onlar arasındaki ilişkileri belirlemek suretiyle bütünlüğü temin eden bir yapı anlayışının, Brooks tarafından kemale erdirildiğini, fakat otuzlu yıllardan beri Tate'in yazılarında geliştirilmekte olduğunu söylemek isabetsiz olmaz; Tate "yapı" kavramını istikrarlı biçimde kullanmamış olsa da. Tate'in 1935 yılında yazdığı "John Peale Bishop" makalesi, başlıkta adı geçen modernist şairin şiirinin genel bir değerlendirmesini içeriyordu. Bishop'ın tekniği resimden ve plastik sanatlardan devşirdiği birtakım uygulamalara dayanıyordu; özellikle söze mekânsallık ve perspektif etkisi katan, böylece dokunsallık ve görsellik niteliği kazandıran birtakım uygulamalar onun şiirinin ayırd edici yönüydü. Ancak tüm duyuları harekete geçiren bu "plastik biçim", şair tarafından ne derece başarıyla tesis edilirse edilsin, hem şiir türünün tanımlayıcı nitelikleri açısından hem de şiirlerin yapısal bütünlüğü açısından, bir tür biçimsizlik ya da biçimsel disiplinsizlik anlamına geldiği için sorunluydu. Öncelikle, türlerin yaklaşması biçime dair bir krize tekabül ediyordu. Tate (1935, s.351), bu krizi "türlerin yıkıntıları üzerine" kurulmuş olması dolayısıyla, romanın biçime dair sınırlayıcı ilkelere bağlı kalmayışına benzetiyordu; ona göre şiiri ayrıcalıklı kılan, romanda olmayan bu biçimsel disipline sahip olmasıydı. Bakhtin (1934-5, s.321) ise romanı tam da bu çok-türlü ve buna bağlı olarak çok-sesli olan doğasından dolayı övüyor ve şiirin üzerine yerleştiriyordu. Çünkü ona göre "şiir türünün dili, kendisi dışında hiçbirşeyin varolmadığı ve başka hiçbirşeye ihtiyacın olmadığı, bütünlüklü ve tekil Ptolemaik bir dünya"ydı (Bakhtin, 1934-5, s.286). Romansa, Bakhtin tarafından, bir toplumdaki tüm sosyo-ideolojik dilleri ve onlara tekabül eden türleri diyalojik bir ilişkiler sistemi içine yerleştirmesiyle tanımlanıyordu. Şiir tarih boyunca toplumdaki "merkezcil" (*centripetal*) güçler etkisi altında gelişmiş olduğu için homojenleştirici bir işlev üstlenmişti; romansa "merkezkaç" (*centrifugal*) güçleri tarafından şekillendirildiği için heterojenleştirici bir

işlev üstlenmişti (Bakhtin, 1934-5, s.273). Dahası romanın baskın tür konumunda olduğu dönemlerde diğer türler de “romanlaşarak” özgürleşir, esnekleşir, diyalojikleşmeye başlar; bünyelerine ironi, mizah, hatta öz-parodi öğeleri ekler; en önemlisi de anlambilimsel olarak belirsizlik ve açık-uçluluk gibi nitelikler kazanırdı (Bakhtin, 1941, s.5-7). Dolayısıyla Bakhtinci bir bakış açısından olumlu bir gelişme olan şiirin heterojenleşmesi, Tate’e (1935, s.351) göre, Bishop’ın şiirinde görüldüğü şekliyle, şiiri diğer türlerden alınan “estetik efektlerin biçimsel sınırlamalar olmaksızın kullanımına dair bir uzmanlığa” dönüştüren yıkıcı bir yönelimdi. Bunun, sadece Ransom’ın da paylaştığı bir görüş olmadığını, türlere dair tipik modernist püritenizmin bir tezahürü olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Tate, odağı şiir türünden Bishop’ın şiirlerine kaydırıldığında, türe dair sınırların ihlâlinin yapısal bütünlük açısından da ciddi krizlere yol açtığını görüyordu; Bishop’ın bazı şiirlerinde söylemsel tutarlılığın altını oyan tıkanıklıklar doğrudan türe dair melezleşmeden kaynaklanıyordu. Tate’in, bu yorumunu desteklemek için Bishop’tan seçtiği şiirlerden biri olan “Holy Nativity” (“Kutsal Doğum”) üzerine yazdıkları Yeni Eleştirmenlerin sadece estetik değil ideolojik pozisyonlarını da açık biçimde ortaya koyması açısından çarpıcıdır. Şiir Hristiyanlık mitine ait unsurlar üzerine kurulmuştu. Fakat Tate’in gözünde Bishop’ın modern antropolojiye ait birtakım unsurları da fiziksel nesneler ya da imgeler şeklinde şiire dâhil etmesi onun biçimsel, daha doğrusu biçimsiz “deney”ini çökerten bir hamleydi (Tate, 1935, s.357). Şiirin kusuru, öğelerinin neyi içerip neyi içermeyeceğini belirlemesi ve bu yolla kendi bütünlüğünü denetim altında tutması beklenen yapının bunu becerememesiydi. Daha açıkça söylenirse, modern antropolojinin yabancı kültürlerden toplayıp taşıdığı mitsel unsurların, Hristiyanlık mitinin kurucu, düzenleyici, belirleyici olması gerektiği şiirde belirivermesi, Tate tarafından, şiirin yapısını bozan bir hata olarak görülüyordu. Tate’e (1935, s.357) göre bu bulanıklık, saf Hristiyan inancının modern seküler felsefe tarafından ifsad edilmiş olmasından başka bir şeyin sonucu değildi. Onun bu makalede türsel, biçimsel ve mitsel saflık üzerindeki ısrarı Yeni Eleştirmenlerin “merkezcil” bir yapı arayışıyla “merkezcil” bir kültür arayışı arasında sıkı bir bağ olduğunu en açık biçimde göstermektedir.

Yapı sadece biçim ve içerik öğelerini tutarlı bir bütünlük içinde bir arada tutan mantıksal ilişkiler sistemi değildi; yapı mutlak ahenk ve uyum içeren bir düzen unsurunun adıydı. Çarpıcı olan bu mutlak ahenkle tanımlanan düzenin tesisinin karşıtlıklar, çelişkiler ve belirsizliklerden beslenmesiydi. Richards gibi Yeni Eleştirmenler de çatışma ve belirsizliğe büyük önem veriyorlardı; bunların nihaî olarak ahenkli bir düzene tahvil edilebilmesi kaydıyla. Richards'dan farklı olarak, Yeni Eleştirmenlerin düzenin yeri olarak işaret ettikleri, okurun zihni değil, şiirin kendisiydi. Tate (1938b, s.56) 1938 tarihli "Tension in Poetry" ("Şiirde Gerilim") makalesinde gerilimin iyi şiirlerin paylaştığı temel bir özellik olduğunu açıklıyordu. Ancak gerilim basitçe öğeler arasındaki kutuplaşmaya verilen isim değildi: Gerilim, yapının bütünüyle üzerine inşa edildiği kurucu ilkeydi. Tate "şiirin anlamı"yla bir ve aynı şey olarak gördüğü "şiirin gerilimi"ni şöyle açıklıyordu: "Şiirin içinde bulabildiğimiz tüm uzanım ve içerimlerin tam anlamıyla düzene sokulmuş kütesi" (Tate, 1938b, s.64). Şiirin *uzanımları* (*extension*), şiirin dış gerçekliğe gönderimle anlaşılabilir olan söz ve ifadeleri veya bunların düzenlamalarıydı. Aynı söz ve ifadelerin şiirin içsel düzenindeki işlevlerine göre ürettikleri anlamlarsa şiirin *içerimleri* (*intension*), yani şiirin yananlamalarıydı. Murray Krieger'in (1956, s.88) ifade ettiği gibi, bunlar kabaca Ransom'ın mantıksal çekirdek ve yerel doku kavramlarına tekabül etmekteydi. Ancak bu eşitlemeye bir kayıt düşmekte yarar var: Tate'e göre şiirin içerimleri ve uzanımları, Ransom'ın kavramsallaştırmasında olduğu gibi sadece birbirlerine "tam tamına oturmama" hâli içinde değil, aynı zamanda gerilim (*tension*) içindeydiler. Şiirin anlamı şiirin uzanım ve içerimlerinin veya düzenlam ve yananlamalarının birbirleriyle tam örtüşmemesinden, hatta birbirlerinden farklılaşma eğilimi göstermesinden kaynaklanan gerilimden doğmaktaydı; bu gerilimin ta kendisiydi. Ransom'ın tarif ettiği şekliyle, şiirin yananlamaların özgürce yayıldığı demokratik bir düzen olması, onların tekillikle tanımlanan düzenlamalarla girdiği gerilim ilişkisinin bir sonucuydu. Dahası, Ransom'ın yaklaşımında yerel doku neredeyse tamamen biçimsel unsurları içeriyordu; Tate içinse içerimler, aynı uzanımlar gibi, anlambilimsel unsurlardı. Nitekim, ne derece zengin karşıtlıklar barındırırsa barındırsın, nihayetinde şiirdeki tüm gerilimin yekûnü şiirin anlambilimsel birliğine tekabül ediyordu. Gerilim bir anlambilimsel kaosu değil, karşıtlıkların düzenleyici bir yapı tarafından kontrol altında tutulduğu denge durumunu tanımlıyordu. Kusursuz denge durumu, barındırdığı gerilim unsurlarını en iyi biçimde idare eden en iyi şiirlerin özelliğiydi. Bu, Yeni Eleştirmene

şiiirler arasında, gerilimlerini dengeye çevirme başarısına göre bir ayırım yapma imkânı sunuyordu. Sadece uzanımlarına yaslanan şiir ve sadece içerimlerine yaslanan şiir iki ayrı uçta yer alırken; mutlak denge, anlambilimsel birliğini uzanım ve içerimlerini tam anlamıyla düzene sokarak inşa eden şiirin niteliğiydi. Tek yönlü şiirler, hangi uçta bulunursalar bulunsunlar, aynı zayıflığı paylaşıyorlardı. Bir türü eksik kılan, içerimlerini ön plana çıkararak somut nesnelerle ve deneyimle bağ kuramaması, diğerini eksik kılan, uzanımlarını ön plana çıkararak yananlamalarını bastırmasıydı. Estetik açıdan aynı zayıflığı paylaşırsalar da ontolojik açıdan haklarındaki hüküm farklıydı. Tate şiirin işlevini bilimsel ifadelerinki gibi hazır bir mesajı iletmek olarak tanımlamaya “iletişimsellik yanılgısı” (“*fallacy of communication*”) ismini veriyordu. On dokuzuncu yüzyılın İngiliz Romantik şiirinin dili bu yanılgıya dayanan “kitlesel dil”di (Tate, 1938b, s.58). Bu dille örülen şiir sadece uzanımlara dayanan, göndermeselliğin ön planda olduğu pozitivist bir şiirdi. Kusursuz dengeyse en iyi Metafiziksel şiirlere ait bir nitelikti. Tate’in çorak kitlesel dilin karşısına yerleştirdiği bu şiirin ahenkli (veya görünüşte ahenkli olan) “mantıksal yüzeyinin altındaki olası muğlaklık ve karşıtlık çeşitliliği sonsuz”du (Tate, 1938b, s.61). Bu ifade tersten okunursa, bu şiirde muğlaklıklar ve karşıtlıklar ahenkle tanımlanan bir çatının altında yer alıyordu. Bu tarife göre en iyi şiir, yananlamalarıyla düzenlamaları arasındaki gerilimi kusursuz bir denge durumunda zapt eden, kuşatan, düzenleyen bir yapıya sahip olan şiirdi.

Kırkların sonlarına doğru Yeni Eleştiri’nin en ön safında yer alan Brooks’un yazılarında gerilimin dengelenmesi düşüncesine dayanan yapı kavramı en gelişkin tanımına ulaştı. Bu organik yapının en belirgin unsuru bölünmez bir bütünlük veya birlik düşüncesi idi. Brooks bir şiirin başka sözlerle yeniden ifade edilmeye çalışılmasını bir sapkınlık olarak tanımlıyordu (“*Heresy of Paraphrase*”). Çünkü bu, eserden anlam unsurunu ayrıştırma girişimi olduğu için eserin bütünlüğünü ihlâl etmek anlamına geliyor; bununla da kalmayıp, eseri ona ait olmayan sözlere eşitleme girişimi olduğu için, esere dışsal bir anlamın dayatılması demek oluyordu. Brooks’a göre okur şiirin ne söylediğine dair hangi önermeyi geliştirirse geliştirsün, bunlar sonuçta onun kendi sözleri olacağı için, onu “şiirin merkezine yaklaştırmak yerine ondan uzaklaştıracak”tı (Brooks, 1960, s.182); bu tarz bir önerme “asla ‘şiirin tümü’ değil, ancak şiirden yapılan bir soyutlama”ydı (Brooks, 1960, s.185). Bu yanılsamaya en çok ve en açık biçimde şiiri

propagandayla eşitleyen içerikçi yaklaşımlar düşmekteydi; fakat bu sapkınlık kesinlikle onlara has değildi. Eleştirinin sorunlarının çoğunun kökeninde bu sapkınlık yatmaktaydı. Çünkü şiiri mesajına eşitleme yanılması bizi Richards'ın çok üzerinde durduğu “hakikat” sorunuyla yüz yüze getirmekte ve şiirin işlevine dair tartışmalara sürüklemekteydi (Brooks, 1960, s.184-185). Hâlbuki şiirin unsurları asla şiirin dışında kurulan bir anlam unsuruna tâbi kılınamazdı. Brooks'un bütünlük anlayışı onu şiirin içi ve dışı arasında keskin bir ayırım yapmaya sevk ediyordu. Bu yüzden şiiri kendi sözlerimizle özetleme sapkınlığına düşmek “şiirin içsel düzenine şiddet uygulamak” demekti (Brooks, 1960, s.185). Okurun yorumlama faaliyeti, bu anlayışa göre, eser-dışı bir eylem olarak tanımlanıyordu. Brooks'un şiire dair bir özetin şiirin tümüne eşitlenmesine itirazı ne derece haklı idiyse, şiirin içinde gerçekleştiği varsayılan “yapısal ilişkiler”in okurun faaliyetinden bağımsız olarak gerçekleştiği varsayımı o derece itirazı hak ediyordu. Zira, şiirin içsel düzeni, bu yapı tasavvuruna göre, ne derece karmaşık bir ilişkiler ağı olursa olsun, eser, bu ilişkiler daha okunmadan önce gerçekleşip “bitmiş” olarak okura sunuluyordu. Okur ve eleştirmen şiirin dışındaki konumundan bir bilim insanının nesnelliğiyle şiirin içsel düzenini temaşa etmeli, onu betimlemeli ve değerlendirmeliydi.

Şiirin “bitmiş” olarak okura sunulduğu düşüncesiyle tezat oluşturacak şekilde Brooks (1960, s.186-187), şiirin, mantıksal bir sonuca eşitlenmek yerine, bir bale eseri, bir müzik parçası veya bir tiyatro oyunu gibi zamansal bir süreç ve bir deneyim olarak görülmesi gerektiğini ileri sürüyordu. Bu tezat, Brooks'un Richards'ın şiirin şairin deneyiminin bir kopyası olduğuna dair tanımını benimsemesiyle ortadan kalkmaktadır. Yani şiir bütünlüklü bir deneyimdi, ancak şairin çoktan yaşanmış, yazıya aktarılmış deneyimiydi:

Şiirin karakteristik birliği (bu şiirsel birliğin yanı sıra kaza eseri mantıksal bir birlik içerenler için bile) barındırdığı çeşitli tutumların belirli bir hiyerarşi içinde birleştirilerek genel ve hâkim bir tutuma tâbi kılınmasıyla ilişkilidir. Bu birleşimin oluşturduğu şiirde şair kendi deneyimiyle “hesaplaşmış ve bir uzlaşıya varmıştır.” Şiir basitçe mantıksal bir uzlaşıdan doğmaz. Şiirin vardığı uzlaş, çeşitli yöntemlerle -önergeler, metaforlar, semboller aracılığıyla- çeşitli gerilimlerin üstesinden gelinmesiyle olur. Birlik dramatik bir süreç

sonunda elde edilir, mantıksal değil; bu, güçlerin dengelenmesini temsil eder, bir formülü değil (Brooks, 1960, s.189).

Richards'ın denge teorisinin Brooks'un eleştiri anlayışına nasıl temel teşkil ettiği açıkça görülmektedir. Fakat, daha önce belirtildiği gibi, Yeni Eleştirmenlerin denge mecrası olarak işaret ettikleri, okurun zihni değil, şiirin kendisiydi. Eleştiri artık şairden şiirin yapısına aktarılan bu deneyimin görünüşteki çelişkilerinin nasıl, yani hangi şiirsel araçlar kullanılarak bir denge konumuna getirildiğinin çözümlenmesi olmalıydı.

Bu yüzden Brooks (1960, s.186) şiiri, resim ve mimariden ödünç aldığı bir terimle, “bir gerilim boşaltım örüntüsü” olarak tanımlıyordu. Şiirin tüm yapısı, başta ironi olmak üzere, metafor, muğlaklık ve tezat gibi teknikler vasıtasıyla karşıtlık, çelişki ve belirsizlik yaratan unsurlar arasındaki gerilimin dengelenmesi üzerine kuruluydu. Brooks 1949 tarihli “Irony as a Principle of Structure” (“Yapının Temel Bir Unsuru Olarak İroni”) makalesinde mimarî yapı metaforunu genişletiyordu. Richards'ın bağlamsal anlambilim teorisini, yani şiirde anlamın şiirin iç bağlamı tarafından üretildiği anlayışını benimseyen Brooks'a göre, ironi bir kelimenin, bağlamıyla arasındaki gerilimden, yani kelimenin, farklı anlamlarıyla, kullanıldığı durumla ve kendisini çevreleyen diğer kelimelerle arasındaki gerilimden kaynaklanıyordu; dolayısıyla yananamlara, metafora, muğlaklığa dayanan bir dil daha fazla ironi üretme potansiyeline sahipti. İroni şiirde “bağlamın yarattığı basınçların farkındalığı” anlamına geliyordu, fakat işlevi bununla sınırlı değildi (Brooks, 1949, s.1046). Diğer bir işlevi şu sorunun cevabıyla ilgiliydi: İroni nasıl oluyordu da şiirin tutarlılığının altını oymuyor, yapıyı çökertmiyordu?

İroniye karşı dayanıklılık içsel basınçların birbirini dengeleyip desteklediği bir bağlamın istikrarından ileri gelir. Bu istikrar bir kemerinkine benzer: Tam da taşları aşağı çekmesi beklenen güçler aslında yapı için bir destek unsuru oluştururlar -bir taraftaki itiş gücüne karşı diğer taraftaki itiş gücü istikrarın kaynağı olur (Brooks, 1949, s.1046).

Bu anlayışa göre şiir ironi ve paradoks gibi görünüşte istikrar karşıtı unsurların zamansal bir gelişim şeması içinde denge ve ahenk durumuna ulaştırılma deneyimiydi. İroni, paradoks, metafor, muğlaklık bundan dolayı şiirin temel teknikleriydi. Yeni Eleştirmenler dilin ve şiirin doğasından kaynaklanan anlam zenginliğini tüm çatışmalarıyla ve belirsizlikleriyle idrak ediyorlardı. Göndermesel dilin sığılığı bu

zenginlikten yoksun olmasıyla doğrudan ilişkiliydi; göndermesel dil bir deneyime tekabül edecek derinliğe sahip olmadığı için tek işlevi mesaj taşımak olabilirdi. Ancak düzanlamın hâkim olduğu dil özetlenebilir, yani başka *düz* yazılara çevrilebilirdi. Fakat “şiiir, eğer gerçek bir şiiirse, deneyimden yapılan sadece bir soyutlama ya da deneyim hakkında sadece bir ifade değil, deneyimin ta kendisi olması dolayısıyla gerçekliğin bir simulakrumu”ydu (Brooks, 1960, s.194); şairin gerçek deneyiminin bir taklidiydi. Şiir ne ölçüde zamansal bir deneyim olarak tasavvur edilirse edilsin, istikrar yapının kaçınılmaz bir unsuru, hatta tanımlayıcı niteliğiydi. Dolayısıyla aslında Yeni Eleştiri için şiiirsel süreç içinde açılan, yapının bütünlüğü, yani süreç henüz işlemeye başlamadan orada olduğu varsayılan istikrar ve düzendi. Bu ön-varsayım, dilin çatışma ve belirsizlik içeren unsurlarının, onlar henüz belirmeden, dengeleyici, düzenleyici bir yapının denetimi altına alındıkları anlamına geliyordu. Bu, Yeni Eleştirmenlerin şiiiri çoktan-deneyimlenmiş olan olarak kavramsallaştırmalarıyla ilişkiliydi; okurun anlamlandırma faaliyetini eleştirinin ilgi alanından dışlamalarının da, eleştirmenin görevini bu simulakrumun nasıl kurulduğunu nesnel biçimde -bir başka ifadeyle, kendi deneyimiyle şairin şiiirde yansıyan deneyimini birbirine karıştırmadan- betimlemek olarak tanımlamalarının da sebebi buydu. Yeni Eleştirmenler dildeki anlam zenginliğini idrak ediyorlardı, fakat sahip oldukları rasyonel düzen ideali, dili ve sanat eserini daima sabit ve kesin bir anlamda karar kılma yönelimiyle tanımlamalarına sebep oluyordu. Bu anlayışa göre, dil ve sanat eseri her ne kadar doğal olarak çatışma ve muğlaklıkla dolu olursa olsun, kesinlik ve berraklığa dair de aynı derecede doğal bir arayış içindeydi. Dolayısıyla Yeni Eleştirmen ele aldığı esere, bu rasyonel yapının onda hazır bulunduğu ön-varsayımıyla yaklaşıyordu; bu, bünyesindeki tüm karşıtlıkları bir denge durumuna getiren ironik bir yapıydı.

3.2.6 Homojen Bir Tarih Anlayışı: Metafiziksel Bir Yapı Arayışı Olarak Eleştiri ve Anti-Hümanizm

Daha önce de belirtildiği gibi, Yeni Eleştirmenler için bu ironik yapının en kusursuz örneğini on yedinci yüzyılın Metafiziksel Şairler’i vermişti; denebilir ki, onlar için şiiirin tanımına dönüşen bu yapı tanımı doğrudan doğruya Metafiziksel Şiiir’den alınmıştı. Dolayısıyla bu tanım sadece estetik bir eğilimin değil, aynı zamanda ideolojik

bir tutumun ifadesiydi. Kırklı yılların ortalarından itibaren bu ideo-estetik edebiyat tarihi okuması yerini Yeni Eleştirel estetik ölçütlerin tarihin tüm eserlerini değerlendirmekte kullanıldığı, statik ve dolayısıyla homojen bir tarih anlayışına bıraktı. Gerilimin kusursuz bir ahenge tahvil edildiği yapı estetik ve ontolojik olarak üstün bir şiirin değil, potansiyel olarak tüm şiirlerin bir özelliği oldu. Bu dönüşümü Yeni Eleştirmenlerin Güney'i terkederek Kuzey'in üniversitelerine yerleşmesiyle ilişkilendirmemek zor gözükmemektedir. Güney'in, organik toplum ve Metafiziksel Şiir'le; Kuzey'in, pozitivist kültür ve pratik istencin şiiriyle özdeş tutulduğu bir eleştiri yaklaşımının, doğduğu topraklardan taşıp düşman bölgelerine doğru yayılırken coğrafi bağlarından sıyrılmadan egemenlik sahasını genişletmesi muhtemelen mümkün değildi. Söz konusu olan sadece önde gelen isimlerin şahsen göç etmesi değildi; Yeni Eleştiri'nin pratik bir eleştiri yöntemi olarak ülkenin tüm eğitim sistemini etkisi altına alması coğrafi olarak sınırlandırılmış bir söylem yerine, evrensel bir söylem geliştirmeyi zorunlu kılmıştı. Savaşla geçen kırklı yıllar, Ransom ve Tate başta olmak üzere, Yeni Eleştirmenlerin eski ideolojik konumlarının da ciddi biçimde dönüşümüne tanıklık etmişti. Tate'in ellili yıllarda benimsediği komünizm karşıtı tutum, onun önceden totaliterlikle itham ettiği Amerika'ya ve Amerikan toplumuna yönelttiği eleştirilerin yumuşamasına sebep olmuştu (Janovich, 1993, s.103). Ransom'ın benimsediği yeni tutumsa daha radikal bir dönüşümü barındırıyordu. 1945 yılında yazdığı "Art and the Human Economy" ("Sanat ve İnsan Ekonomisi") adlı makalesinde Ransom, Toprakçılığa olan inancını yitirdiğini açıklamıştı. Kapitalizm öncesi ekonomiye, sanayi öncesi insana dönüş gerçekçi bir arzu değildi. Ransom (1945, s.133,134) "masumiyetin yeniden elde edileceği bir toprak toplumunun" bir "fantezi", bir "nostalji" ve "bir arınma biçimi" olduğunu açıkça ifade ediyordu. Dahası, Ransom estetik faaliyeti toplumsal değişim yaratma potansiyeli taşıyan eleştirel bir faaliyet olarak tanımlamaktan vazgeçmiş; "sanatın diğer faaliyetlere yabancılaştığı kapitalist iş bölümü anlayışını savunur olmuştu" (Janovich, 1993, s.111). Sanat modernliğin yarattığı yabancılaşma ve yozlaşma karşısında masumiyete dönüş imkânı sunuyordu: "fakat dolaylı olarak veya simgesel olarak, gerçekten değil" (Ransom, 1945, s.132). Böylece Ransom sanatın modern toplum için ancak bir kaçış, bir soluklanma imkânı sunduğu, fakat dönüşüm için bir alternatif sunma gücü olmadığı görüşünü benimsemiş oluyordu. Bu, şiirsel sözü gerçek eyleme dönüşmeyen, sadece okurunun zihinsel sıhhatine katkıda bulunan sözde-ifade olarak gören eski Richards'ın pozisyonunu

benimsemek demektir. Ransom hâlen sanatın özerkliğini savunuyor ve onu araçsallıkla tanımlamaya karşı çıkıyordu. Fakat bu savunma, kapalı-devre bir yapı olarak tanımlanan sanat eserinin eylem alanından soyutlanmasıyla geri tepiyor; ister istemez, şiiri etkisiz bir bilgi-olmayan olarak tanımlayan pozitivistin tezini güçlendiren bir anlayışı benimsemeye denk geliyordu. Ransom'ın Toprakçılıktan umudunu kestiği yılların, toplumsal dönüşüm imkânına dair modernist iyimserlikten, postmodernizmin bazı tezahürlerini tanımlayan nihilizme geçişin yaşanmakta olduğu İkinci Dünya Savaşı sonrasına rastlaması manidardır. Bununla birlikte, ön-yargılı da olsa değişken bir tarih anlayışından homojen bir tarih anlayışına geçiş bu dönemin eğilimlerinin tersi yönünde bir gelişimdi. Bu yeni anlayışta belirli bir tür şiir değil, şiir sanatının kendisi, bir zamanlar Arnold ve Richards için olduğu gibi, hâkim pozitivist kültüre alternatif sunar olmuştu.

Bu homojen edebiyat tarihi anlayışını en açık şekilde Brooks'un 1947 tarihli *The Well Wrought Urn (İyi İşlenmiş Vazo)* kitabında görmek mümkündür. Brooks'un 1939 tarihli *Modern Poetry and the Tradition (Modern Şiir ve Gelenek)* kitabı Eliot'ın duyarlılığın çözülmesi kavramına dayanan tipik bir Yeni Eleştirel tarih okumasıydı. Brooks'a göre, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl şiiri, Hobbes'un rasyonalist bir tutumla, sanatın işlevini "gerçek" hayata ayna tutmak olarak kavramsallaştırmasının etkisiyle metafiziksel şiire sırtını dönmüştü. Bunun sonucu olarak İngiliz şiiri silik, etkisiz bir söze dönüşmüştü. Fakat yirminci yüzyıl başından itibaren önemli bir karşı-devrim yaşanmaya başlamıştı: İçerdiği karşıtlıkların bolluğu, kıvrak zekâ (*wit*) ve ironiyle tanımlanan metafiziksel yapı modern şiirde tekrar ortaya çıkmıştı. Bu eğilim tüm modern şiiri tanımlamıyordu: Brooks, Eliot ve Yeats'in bu hareketin temelini attığını savunurken, İmgecilik ve İlkelciliği bu çizginin dışında tutuyordu. Son iki yüzyıldır kesintiye uğrayan Metafiziksel Şiir'in çizgisiyle tekrar bağ kuran "neo-metafizikseller" Ransom, Tate ve Warren'in temsil ettiği *Kaçaklar (The Fugitives)* grubuydu (Winchell, 1996, s.164). Kitabın son bölümünün başlığı, Brooks'un hedefinin Eliot ve Leavis'in giriştiği edebî külliyyatı yenileme hamlesine katılmak olduğunu açıkça ortaya koyuyordu: "Yeniden Düzenlenmiş Bir İngiliz Şiir Tarihi Üzerine Notlar". Diğer Yeni Eleştirmenlerin yazılarında olduğu gibi, *Modern Şiir ve Gelenek* kitabında benimsenen bu tarih anlayışı tek bir şiir türünü ayrıcalıklı konuma yerleştirmesiyle dar görüşlü ve kısır bir tutumun ifadesiydi.

[Yeni Eleştirmenlerin] gelenek tasavvuru metafiziksel şiir yazımına dair tarihüstü bir anlatıdır; kendi dönemlerinden koparılan, tarihsel özgüllükleri silinen bir dizi metnin oluşturduğu bir gelenek. Bu, Allen Tate'in Dickinson üzerine yazdığı bir makalede, onun Donne gibi olduğunda ısrar edebilmesini açıklamaktadır; bu, Cleanth Brooks'un açık açık "Blake bir metafiziksel şairdir" diye iddia edebilmesini açıklamaktadır (Golding, 1995, s.88).

Bu anlayışın temel niteliği tarih boyunca ortaya çıkan şiir türlerinin çoğulluğunu kabullenmektense bir türe uygun estetik standartları diğer türlerin reddedilmesine gerekçe kılan bir tekillikti. Bir başka açıdan, bu tutumun yegâne eksenini metafiziksel ve metafiziksel-olmayan ikiliği idi; hangi dönemde yaşamış olursalar olsunlar, övgüye layık tüm şairlerin metafiziksel şairlere benzetilmesi veya metafiziksel bir şair olarak tanımlanması bu ikiliğe dayanıyordu. Gerilimlerinden kusursuz bir ahenk yaratan şiirler karşıtlığın bir tarafında, gerilime dayanmayan mimetik şiirler diğer tarafında yer alıyordu. Bu düşüncenin izini, Richards'ın (1924, s.233) okur zihninde en fazla oranda karşıt güdüyü dengeleyen "kapsayıcı şiir" ("*poetry of inclusion*") ile karşıtlıkları dengeleme stratejisine dayanmayan "dışlayıcı şiir" ("*poetry of exclusion*") arasında yaptığı ayrıma kadar sürmek mümkündür. Bu teorik ikilik, yöntemsel bir tekilliği doğurmuştu: Gerilim ve ahengin varlığı veya eksikliğiyle tanımlanan şiir, tüm stratejileri şiirde bu öğeleri tespit ve tarif etmek üzere geliştirilmiş bir eleştiri yöntemiyle analiz edilebilirdi. Yöntemsel standardizasyonun bulguların da standartlaşmasına yol açması kaçınılmazdı. Brooks'un 1947 tarihli *The Well Wrought Urn (İyi İşlenmiş Vazo)* kitabı belirli bir şiir türünün değil, tüm şiirlerin karşıtlıklar üzerine kurulu olduğunu kanıtlama girişimiydi; stratejisi Yeni Eleştirel analiz yönteminin tüm şiirlere uygulanabilirliğini göstermekti. Böylece edebiyat tarihi tek bir şiir türünün, gerilime dayanan şiirin, başarılı ve başarısız uygulamalarından ibaret kılınıyordu. Bunun, Yeni Eleştirmenlerin baştan beri metafiziksel-olmayan şiirlere yönelttikleri eleştirilerin ima yoluyla barındırdığı bir düşünce olduğunu söylemek de mümkündür: Brooks'un yenilediği tarih anlayışında şiir, gerilimini düzenleyen yapı olarak tanımlandığına göre, metafiziksel-olmayan şiirler pekâla şiir-olmayan kategorisine yerleştirilebilirdi. Nitekim Yeni Eleştirmenler önceden beri bu şiirlerin dayandığı dilin kitlesel dil veya pozitivist pratik istencin dili olduğunu ileri sürüyorlardı. Dolayısıyla ikiliğe dayanan tarih anlatısında, tekilliğe dayanan şiir tanımına geçişin gerekçelerinin mündemiç olarak bulunduğunu söylemek isabetsiz olmaz.

Brooks’a (1949, s.1048) göre “bağlamın yarattığı basınçların teyidi olarak ironi” -Tate’in terimiyle, şiirin öğelerinin yananamlarıyla düzanamlarının gerilimi- “tüm dönemlerin şiirlerinde ve hatta basit lirik şiirde bile bulunur[du] fakat günümüzün şiirinde bu basınç çarpıcı biçimde kendini gösteriyor”du. Görülmektedir ki, Brooks için, şiirde ironi meselesi bir doz meselesiydi; bir tür meselesi değil. Tüm şiirler yapısal olarak ironiye dayanıyorlardı, belirli türler değil; ancak bazı şiirlerin daha fazla bu kurucu öğeye yaslandıkları söylenebilirdi. İroninin dozunu artırmak, yani sözün düzanlamıyla yananamları arasındaki gerilimi artırmak, Brooks’a göre, modern şiir için “özel bir ödev”di; bunun en önemli sebebi düzanamların hüküm sürdüğü gündelik dilin reklam, Hollywood ve ucuz roman gibi kitlesel tüketim ürünleri ve ticarî sanat tarafından bozulmuş olmasıydı (Brooks, 1949, s.1048-1049). “Yeniden etkili ve kesin biçimde yeni anlamlar yaratabilmesi için yorgun ve tükenmiş bir dili yeniden canlandırmak modern şairin gerçekleştirmesi gereken bir ödev”di (Brooks, 1949, s.1048-1049). Bu, Rus Biçimcileri’nin gündelik dilin körelttiği algıyı yabancılaştırma yoluyla keskinleştirme görevini sanata yüklemesinin bir eşdeğeri idi. Bu Bergsoncu temel Rus Biçimciliği’ne olduğu gibi Yeni Eleştiri’ye de bir görev biçiyordu: Eleştiri bu yabancılaşmış veya ironik yapının çözümlenmesi için uygun yaklaşım ve yöntemlerle donanmalıydı. Brooks Yeni Eleştiri’nin başarısını bu donanıma sahip oluşunda görüyordu: “Son zamanlardaki eleştirimiz içinde devrimci niteliği olan, bu genel organik yapı kavramıdır; en iyi ‘pratik eleştiri’ yazılarımız bunun üzerine kurulmuştur” (Brooks, 1948, s.63). Bu ifade, tersten okunduğunda, Yeni Eleştiri’nin yöntemsel tekilliğinin de bir itirafını içermektedir. Şiir gerilim üzerinde duran bir istikrar anlayışıyla tanımlandığı için, eleştiri de kaçınılmaz olarak istikrarlı bir biçimde şiirde bu ironik yapının bulunmasına -aranmasına değil- adanıyor.

İyi İşlenmiş Vazo kitabında Brooks’un projesi tarihin çeşitli dönemlerine ait şiirlerin bu ironik yapı üzerine kurulduğunu yakın okuma yöntemiyle ortaya koymaktı. Brooks incelediği eserlerin her birine, tarihselliklerini dikkate almadan uyguladığı tekdüze çözümleme yönteminin eleştirilere hedef kılınacağını öngörerek, daha kitabın girişinde bu eleştirileri savuşturmak için bir açıklama yapma gereği duymuştu. Bu kitapta Elizabeth döneminden kendi zamanına kadar olan bir süreç içinden seçtiği şiirlerin tümünü “ortak bir yaklaşım”la ele aldığını açıklıkla ifade ediyordu (Brooks, 1960, s.iii).

Genel bir değerlendirmeyi içeren son bölümde bu ortak yaklaşımı Brooks şöyle tarif ediyordu: Sekideki ilk şiir dışında Metafiziksel ve son şiir dışında modern bir şiir olmamasına rağmen aradakileri de Donne’ın bir şiirini veya modernleri okur gibi okumak (Brooks, 1960, s.177). Brooks edebiyat tarihini önemsemiyor ya da görmezden geliyor değildi, fakat onun amacı “şiiri kültürel matrisiyle ilişkilendiren bir yorumdan arta kalanın ne olduğunu -eğer arta kalan varsa- görmek”ti (Brooks, 1960, s.iv). Bu arta kalandan Brooks (1960, s.iii) “şiirin karakteristik yapısı” diye söz ediyordu. Yeni Eleştirmenler aslında her zaman inceledikleri şiirlerde metafiziksel yapıyı aramışlar, onu bulamadıkları şiirleri zayıflıkla veya, daha kötüsü, pozitivizmin hizmetinde olmakla itham etmişlerdi. Brooks, bu kitapta, aynı tutumu benimsiyor, fakat bu tutumun doğurması kaçınılmaz olan evrenselci anlayışı da sahiplenmezlik etmiyordu. “Arta kalan” demek, kültürden bağımsız, tarihten etkilenmeyen, değişmeyen, dolayısıyla “nesnel” olarak incelenmeye açık bir “z” demekti. Basitçe söylenirse, “şiirin karakteristik yapısı” tarihüstü ve evrensel bir ze tekabül ediyordu. Yeni Eleştirmenler bu karakteristik yapıyı Metafiziksel şiir’le zdeşleştirmişlerdi; Brooks *Modern şiir ve Gelenek* kitabında bu yapının modern dönemde yeniden ortaya çıktığını ileri sürmüştü. *İyi İşlenmiş Vazo* ise tarih boyunca iyi şiir olarak tanımlanmış şiirlerin tümünde bu karakteristik yapının bulunduğunu kanıtlamaya yönelik bir girişimdi. Kitapta aşağı yukarı kronolojik bir sırayla Shakespeare ve Eliot’ın tarih okumasında İngiliz şiirinde düşüşün başlangıcını temsil eden John Milton’ın yanı sıra, onunla modern dönem arasında yer alan Alexander Pope, Thomas Gray, William Wordsworth, John Keats ve Alfred Tennyson’ın eserlerinin aslında “paradoks dili” üzerine inşa edildiği tezi işleniyordu. Böylece on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl şiiri, daha önceden şiddetle dışlandıkları Yeni Eleştiri onaylı edebî kllyata kabul ediliyordu. Kırklı yıllardan itibaren Eliot’ın da Romantiklere ve hatta Milton’a karşı olumlu bir tutum benimsemesi (Liebman, 1981, s.209) Eliot’la Yeni Eleştirmenler arasındaki bir başka ilginç keşişim noktasını oluşturmaktadır.

Brooks’un *İyi İşlenmiş Vazo*’daki tezini ve onu kanıtlamak için uyguladığı eleştiri yöntemini daha açık biçimde analiz edebilmek için kitaptaki şiir analizlerinden birine yakından bakmak yararlı olacaktır. Brooks, Wordsworth’n 1804 yılında yazdığı *Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (*Od: ocukluğın İlk Dönemlerine dair Hatıralardan ölümsüzlüğe dair Sezgiler*) adlı şiirini incelemeye, tipik

Yeni Eleştirel bir stratejiyle, bu şiirle Wordsworth'ün hayatı arasında genellikle kurulan sıkı bağdan kurtularak başlıyordu. *Ode* “bağımsız bir şiir yapısı” olarak incelenecek, bu istikamette şairin şiir hakkındaki notlarından öğrendiklerimiz geçici olarak da olsa askıya alınacaktı. Böylece Brooks (1960, s.114), şairin yazmaya niyetlendiği şiirle, eldeki şiir arasındaki farkı açık etmeyi hedefliyordu. Brooks'un (1960, s.115) bu yolla esas ortaya koymayı hedeflediğiyse şiirin geleneksel olarak eleştirmenlerin farkına vardığından çok daha fazla ironi, çatışma ve belirsizlik içerdiğiydi. Şiirin yorumu biyografik veriler, hatta otobiyografik notlar yerine şiirin öğelerinin karşılıklı etkileşimine dayandırıldığında, şiire isnat edilegelen birtakım zayıflıklar zayıflık olmaktan çıkıyor ve şiirin ironik yapısının bir unsuru oluyordu.

Brooks'a göre şiirin barındırdığı paradoks ve muğlaklıkların bir kısmından muhtemelen şair de haberdar değildi. Şair yarattığı bazı paradoksların işaret ettiği mantıksal sonuçları idrak etse ve bunları son noktasına kadar takip etseydi; bir başka deyişle, şiirin paradokslarının oluşturduğu yapıyı kavrasaydı şiir çok daha iyi ve etkili olacaktı (Brooks, 1960, s.115). Âdeta şiir, soyut bir düzlemde var olan “karakteristik yapısını” Wordsworth'ün elinde kısmen kaybetmişti. Tüm bunlara rağmen şiirin gücü de başta paradoks ve muğlaklık olarak görülen bazı zıt imgelerin ya da fikirlerin şiirde bir potada eritilmesinden kaynaklanıyordu. Şairin şiirin ironik potansiyelinin farkına varmamış olması aslında Brooks için bir fırsattı; şairin yazmayı tasarladığının değil, şiirin barındırdığının esas inceleme konusu yapılması gerektiği savını uygulamalı olarak ortaya koymak açısından. Bunun ima ettiği bir başka önemli nokta şuydu: Şair düzen kuran aklın sahibi olarak elindeki dilsel malzemeyi dilin niteliklerine göre şekillendirirdi; fakat dil, Richards'ın da savunduğu gibi, tepeden tırnağa metaforik olduğu için, anlamlama süreci şairin iznine tâbi değildi. Şair, bu vakada olduğu gibi yarattığı imgeleri denetim altına alacak yapıyı kuramazsa, yananamlar alıp başını gider, şiirde birtakım gedikler açardı. Aslında burada şiirin karakteristik yapısı kendini kurmak için elinden geleni yapıyor veya paradokslar ve muğlaklıklar çözümlenip birleşmek için şiirin karakteristik yapısını doğal olarak arıyorlardı da, sanki şair bu yapıyı -kurmakta değil- bulmakta zorlanıyor, onun önünü tıkıyordu. Şairin kendi yaratım süreci ve onun ürünü üzerinde tam kontrol sahibi olan bütünlüklü bir özne olmadığına dair bu anti-Kartezyen tutum yirminci yüzyıl felsefesinin temel vechelerinden biriydi. Fakat aynı hamle içinde, kendi anlambilimsel

potansiyelinin farkında ve yapısallığının gereği olarak öğelerine tümüyle hâkim olan bir şiir düşüncesi de yer alıyordu. Bu şekilde hümanist geleneğin yerine anti-hümanist bir tutumun benimsenmesi yirminci yüzyıl felsefesinin bir diğer temel vechesiydi. Rus Biçimciliği ve Yapısalcılığın da bu anti-hümanist tutum üzerine inşa edildiğini belirtmekte yarar var; Postyapısalcılığın bu tutumu aştığı ise şüphelidir. Zira Postyapısalcılıkta da anlamı yaratan, ideal yapılar değilse de “dil”in kendisi olarak tasavvur edilmektedir. Önceki hümanist geleneğin yaratıcı şaire isnat ettiği “aşkın özne” olma niteliği, yirminci yüzyılda Rus ve Anglo-Amerikan Biçimcileriyle Yapısalcılar tarafından ideal bir yapıya, Postyapısalcılar tarafından “dil”e aktarılmaktadır. Vurgulanması gereken bağlantılı bir nokta da, anlamın göstergelerin izin almadan birbirine açıldığı bir akış içinde olduğu düşüncesinin Yeni Eleştirmenlerin dil anlayışını Postyapısalcılığınkine yaklaştırmakta olduğudur. Fakat Yeni Eleştirmenler için “şiirin karakteristik yapısı” anlamlama sürecini denetim altında tutarken, Postyapısalcılar için bu zapt edilemez, sonsuz bir süreçtir.

Brooks’un Wordsworth eleştirisinin birinci amacı, diğer eleştirmenlerin ve şairin gözden kaçırdığı şiirin öz yapısını ortaya çıkarmaktı; diğer bir amacı da bu şiiri değerli kılanın, şair bu yapıyı tam olarak ortaya çıkaramamış olsa da, ona yaklaşmasını sağlayan paradokslar üzerine kurulmuş olduğunu göstermekti. Bu amaçlar doğrultusunda izlediği strateji şiirin imgelerini detaylı bir incelemeye tâbi tutarak yarattıkları tüm paradoksların izini -tâbir-i caizse- kurucu paradoksa kadar sürmekti. Wordsworth *Ode*’da, insan ruhunun doğmadan önce varolduğu inancına dayanarak dünyaya gelişi “bir uyku ve bir unutuş” olarak tanımlamaktadır; zira büyüdükçe insan tanrısal ışıktan uzaklaşmaktadır. Bununla beraber, şiirde çocuk bu ışığa hâlâ yakın olduğu için “en iyi filozof” olarak adlandırılmaktadır. Şiir, şairin artık kaybetmiş olduğu, çocuğun üstün görüşünü anlama çabasına eşlik eden bir hayal kırıklığıyla ilgili olduğu kadar, doğanın yetişkinliğe geçiş sürecinde çocuk üzerindeki olumlu etkilerinin takdir edilmesiyle de ilgilidir. Özet olarak şiir olgunlaşma sürecini kayıpları ve kazançlarıyla beraber ele almaktadır. Şiirin bu olağan ve düz, hatta yüzeysel okuması Brooks’a göre geçerliydi; fakat derin bir yapı kendini şiirin paradokslarında gösteriyordu. Güneşin doğuşu, yükselişi ve turunu tamamlayışı çocuğun doğumundan yaşlılığına doğru ilerleyen hayatını simgeliyordu. Buna karşılık “körlük ve karanlık bu şiirde basitçe ve beklendik şekilde görüşün ve ışığın

antitezi değil[di]. İnsanın kaynağından uzağa düşüşünün zirve noktası [...] tümünden karanlığın çökmesi değil, sıradan bir gün[dü]” (Brooks, 1960, s.121). Nitekim şiirde güneş yükselirken çocuk uyanmıyor, tersine uykuya dalıp rüya görmeye başlıyordu. Kavramların ironik biçimde böyle yer değiştirmesi olgunlaşma sürecini de niteliyordu. Şiirde gündüz vakti doğada yürüken birtakım gölgelerin şairin görüşünü engellemesi gündüzün aydınlığa tekabül etmediğini göstermekteydi. Işığın gölgelere karışmasını gün ortasında makul kılan, Wordsworth’ün iki algı biçimi arasında, analitik zihinle hayalgücünün sentezleyen doğası arasında bir karşıtlık yaratmasıydı. Zira insan, Wordsworth’e göre, çocukken tanrısal ışığa daha yakındı ve yetişkinliğe doğru ilerledikçe onu kaybetmekteydi. Buna karşılık, çocuk tanrısal olanın aydınlığına sahip olduğunun farkında değildi; çocuk sahip olduğu ışığa karşı, bir anlamda kördü. Bu ironiyi tamamlayan, çocuğun büyüdükçe bir başka görme biçimi olan analitik zihne sahip olması, fakat analitik zihnin tanrısal olanın ancak gölgeler içindeki hatırasına erişebilmesiydi. Buna paralel olarak, üçüncü dördlükten itibaren şiirin imgelemi görsellikten işitselliğe kayıyordu (Brooks, 1960, s.123). Şair, kör bir adam gibi, dünyanın seslerini duyuyor, fakat onların kaynağını göremiyordu. “Dolayısıyla, bu şiirde ışık ve karanlığın edindiği muğlaklıklar [...] karmaşa değil, gerekli paradokslar[dı]” (Brooks, 1960, s.122). Bir başka paradoks, dünyanın çocuğun olgunlaşmasına katkılarının idrak edildiği bir şiirde, dünyanın tanrısal ışığın kaybedilişinden sorumlu tutulmasıydı. Dünya insanın kendini evinde hissetmesi için elinden geleni yapmaktaydı; fakat insana sunduğu, “ev gibi” düz ve cazibesizdi (Brooks, 1960, s.127).

Coleridge, Wordsworth’ün şiirindeki bazı paradoksları birer kusur olarak görmüştü (Brooks, 1960, s.129). Şiirin “açık” anlamı tanrıdan uzaklaşma dolayısıyla “dünyaya geliş[in] bir uyku ve unutuş” olması, fakat çocuğun hâlâ rüya görüyor ve bu “mirası” gölgeli biçimde de olsa hatırlıyor olmasıydı. Fakat Coleridge sekizinci kıtada bu ana fikre uymayan, dolayısıyla şiiri kusurlu hâle getiren bir sembolizm olduğunu ileri sürmüştü. Şiirde çocuk “körler arasında bir göz gibi”ydi, aynı zamanda “sağır ve dilsiz”di. Çocuğun peygamberimsi olarak sunulan nitelikleri pekâlâ “bir arıya, bir köpeğe, hatta bir mısır tarlasına” da isnat edilebilirdi (Coleridge, akt. Brooks, 1960, s.130). Coleridge’in itirazı, şiirin imgelerinin yarattığı bir paradoks aracılığıyla çocuğa doğadaki başka varlıklarla paylaştığı özellikler yüzünden kutsallık isnat edilmesineydi.

Ayrıca şiirde çocuğun güneşle değil, ayla özdeşleştirildiği kısımlar meseleyi derinleştiriyordu: Çocuk ay gibi güneşten gelen ışığı yansıtıyor ve coşkuyla dönüyor; aynı coşkuyu kuşlarda ve kuzularda da buluyordu. Bundan dolayı Brooks (1960, s.130) Coleridge’in sorusunu şöyle tercüme ediyordu: Wordsworth’ün bu şiiri tanrı inancına mı dayanıyordu yoksa panteistik miydi? Brooks (1960, s.131), Richards’ın Coleridge’e bu konuda verdiği cevabı da aktarıyordu: Wordsworth’ün şiirinin en önemli yanlarından biri zaten bu olağanüstü niteliklerin doğada da bulunduğu imasını barındırmasıydı. Brooks, Richards’ı takip ederek, Coleridge’in uzlaşmaz bir karşıtlık gördüğü yerde, karşıtlıkları ortadan kaldıran ortak bir köken görüyordu:

[Çocuğun nasıl “körler arasında bir göz” olabildiği sorusuna] Şiir farklı, hatta belki birbirine zıt iki cevap öneriyor gibi görünmektedir: Çünkü çocuk Tanrı’dan geldiği için göksel ışığın kaynağına hâlâ yakındır; ve çünkü çocuk ahenkle tanımlanan doğaya da hâlâ yakındır ve onun niteliklerini taşır; aynen kuzu, arı ve köpek gibi. Birinci görüşe göre, çocuk körler arasında bir gözdür, çünkü ruhu tanrısal olanla doludur; ikincisine göreyse, çocuk körler arasında bir gözdür, çünkü tepeden tırnağa doğaldır. Bu iki görüş uzlaştırılabilir mi? Bunlar şiirde uzlaştırılmış mıdır? [...]

Şüphesiz Wordsworth, doğanın “güzellik dolu biçimleri”nde tanrısallığın bir sembolünü bulmuştur (Brooks, 1960, s.133).

Benzer biçimde, Richards şiirde doğaya dair iki yaklaşımın, gerçekçi ve yansıtmacı yaklaşımların bir arada bulunduğunu ileri sürüyordu: Birincisi, şairin hakikate dair derin bir kavrayışla doğada veya doğanın gerisinde tanrısal ışığı görmesiyle ilgiliyken, ikincisi, şairin doğaya kendi düşüncelerini yansıtması ve dolayısıyla doğada kendi imgesini görmesiyle ilgiliydi (akt. Brooks, s.133-134). Fakat bunlar Richards’a göre bir karşıtlık içinde değildi; ikisinin de kökeni ve tanımlayanı hayalgücüydü (akt. Brooks, s.134). Richards’ın Coleridge’e kendi anahtar kavramıyla cevap verdiğini belirtmek gerek: Hayalgücü Coleridge için “karmaşık ve karşıt olanları kaynaştıran” melekeydi (Brooks, 1960, s.17).

Brooks’a (1960, s.135-136) göre “sadece gerçekçi ve yansıtmacı yaklaşımların ikisinin de ‘Ode’da bulunduklarını söylemek soruyu cevaplamak değil”di; bu yaklaşımların şiirde nerede uzlaştırıldıklarını, yani “şiirin gerçek merkezi”ni de tespit etmek gerekirdi. Brooks bu kaynaştırma noktasını şiirin sonunda buluyordu; pek etkili

biçimde olmasa da, Wordsworth'ün bu muğlaklıkları somut bir tekillikte birleştirdiği nokta şairin insan kalbine teşekkür ettiği dizelerdi:

Teşekkürler insan kalbine ki onunla yaşarız,
Teşekkürler onun hassasiyetine, onun neşe ve korkularına,
Rüzgâra üflediğim en mütevazı çiçek bile verebilir bana
Çoğunlukla gözyaşı dökmek için fazlasıyla derinde yatan düşünceleri.

*(Thanks to the human heart by which we live,
Thanks to its tenderness, its joys, and fears,
To me the meanest flower that blows can give
Thoughts that do often lie too deep for tears.)* (Wordsworth, 1904, s.356)

Brooks'a (1960, s.136) göre, şiir hayatın evrelerinin deneyimlerinin kalbi olgunlaştırmasıyla ilgiliydi ve merkezinde hayalgücünün sentezleyici doğası vardı. Şiir karşıt inanç biçimlerinden herhangi birinin savunması değildi; panteizm veya tanrı inancının yayılması için yazılmamıştı. Brooks bu noktada ilk kez Wordsworth'ün notlarından destek alıyordu: Wordsworth şiiri ruhun dünyaya gelmeden önce varolduğu (*pre-existence*) inancını yaymak niyetiyle yazdığını notlarında açıkça reddediyordu. Brooks'a (1960, s.136) göre, tersine, Wordsworth sadece “şairin işi neyse onunla; [şiirin] temel imgelemine belirleyen, dönüşen karşılıklı ilişkileri dramatize etmeye çalışmakla meşgûl”dü. Şiiri Tanrı'ya değil, insan kalbine teşekkür ederek bitirmesi bu yüzdendi. Kalbin karmaşık deneyimlerle olgunlaşması sayesindeydi ki bilinçli algılamaya açık olmayan tanrısal ışığın kalıntıları doğanın küçük bir yüzeyinde -basit bir çiçek gibi- tezahür edebiliyordu. Bu sonuç, aynı zamanda, şiirde tanrısal ve doğal olanı tek bir olguda birleştiren hayalgücünün sentezleme işlevini gözler önüne sermekteydi.

Brooks yaptığı çözümleme sonucundaki bulgularının bir keşif içermediğini, amacının da zaten bir keşifte bulunmak olmadığını belirtiyordu:

[Bu çözümlemede] şiirin imgeleminin bir temayla nasıl -muğlak ve gevşek bir ilişki içinde değil- işlevsel bir ilişki içinde olduğunu ve dolayısıyla nasıl o temayı etkili, hatta kesin biçimde kurduğunu, tanımladığını ve sağlamlaştırdığını göstermeye çalıştım (Brooks, 1960, s.137).

Kesinlik iddiası bir yana, Brooks'un Yeni Eleştiri'ye has yapısal çözümleme yöntemini hünerle icra ettiği kesindir. Şiirde kurulan imgelemin şiirin temasıyla arasındaki işlevsel

ilişki gerçekten Brooks tarafından etkili biçimde ortaya konmuştur. Bu süreçte gerek şiirin yapısına gerek bu yapının doğurduğu şiirin anlamına dair yorumları da, şüphesiz, geçerlidir. Yeni Eleştiri'yle ilgili temel itiraz bulgularının veya yorumlarının kabul edilemezliği ya da yanlışlığıyla ilgili değildi; Yeni Eleştiri'nin “sorunu” eleştiriye bir çıkmaza sürükleyen düzen ideali ve tekbiçimliliği idi. Bu eleştirel bir krizdi, çünkü tüm eserlere, her seferinde aynı sonucu vermesi kaçınılmaz olan otomatikleşmiş bir çözümleme stratejisiyle yaklaşmayı öngörmekteydi. Bu yaklaşımın en çarpıcı niteliği, şiirdeki tüm muğlaklık, karşıtlık ve paradoksların düzlenmesi, sindirilmesi yönündeki ısrarıydı. Bu tutum aslında Yeni Eleştirmenlerin şiire rasyonalizmin kavrayış gücünün zapt etmekte yetersiz kaldığı bir doğa isnat etmeleriyle de ters düşmekteydi, çünkü varsayılan yapının yapılandırıcılığı tüm karşıtlıkların, rasyonel bir açıklama yoluyla aslında kaşıtlık değil, bir denge durumunun işteş ayakları olduğunun gösterilmesiyle kanıtlanıyordu. Şiirdeki tüm muğlaklıkların aslında muğlaklık değil, işlevi yapının kesinliğini temin etmek olan birer teknik olduğunun kanıtlanması, rasyonel biçimde gerekçelendirilmesine bağlıydı: Şiirde muğlaklık ancak geçici olarak açılmış bir boşluk, ertelenmiş bir kesinlik unsuruydu. Brooks'un Wordsworth çözümlemesi, Yeni Eleştirel stratejileri gösterme imkânı sunması açısından olduğu kadar, bu okulun merkezinde yer alan ironilerden birini açık etmesi açısından da yararlı bir örnek teşkil etmektedir: Yeni Eleştiri'nin şiir dilinin bilim diline göre üstünlüğünün kaynağı olduğu için büyük değer atfettiği muğlaklık ve paradoksların bu teoride aslında açıklanabildikleri ve uzlaştırılabilirdikleri sürece değerli olduğu bu çözümlemeye açıkça görülmektedir. Nitekim Brooks'a göre *Ode*'a metafiziksel yapı muamelesi yapılarak şiirin çelişkileri denge durumuna getirildiğinde bile, şiirin temel muğlaklıkları bir açıklamaya kavuşturulmuş olsa da, açıklanamayan muğlaklıklar, kapanmayan boşluklar vardı ve bu, şiirin büyüklüğüne zarar veriyordu. “[Şiirde] bazı muğlaklıklar var -ki bu en büyük şiirlere has zengin çoğullukla aynı şey değil; ve bazı açıklanamayan noktalar [*loose ends*] söz konusu; en azından bir de ne yazık ki zayıf bir son var” (Brooks, 1960, s.137).

Yeni Eleştiri'de muğlaklıkların, karşıtlıkların, paradoksların asla göründükleri gibi bir çatışma unsuru olarak kalamadıkları, muhakkak bir ahenk unsuruna dönüşmeye zorlandıkları bu tutum aynı zamanda felsefî bir krize de işaret ediyordu. Zira bu, modern-öncesi bir ontolojiyi savunan Yeni Eleştiri'nin, her tür muğlaklığa şüpheyile bakan

modernliğin rasyonel düzen idealini aynen benimsediği anlamına geliyordu. Avrupa'nın modern tarihi nötr, nesnel, saf bir kategori olarak akıl düşüncesine adanan tektipleştirici bir düzen projesinin tarihiydi: Nötr bir kategori olarak akıl düşüncesine daima mutlaklık ve dolayısıyla tekillik iddiası eşlik ederdi. Modernliğin rasyonel düzen idealinin farklılık ve belirsizliğe olan tahammülsüzlüğü, Arnold'ın uygarlığın eşanlamlısı olarak *kültür* kavramında olduğu gibi Yeni Eleştirmenlerin teorik ve yöntemsel çerçevesinde de evrenselcilikle yan yana varolan tanımlayıcı bir tutuma dönüşmüştü. Rasyonel düzen, açıklanamayan yani denetim altına alınamayan tüm olguların bilgi alanından dışlanması içeriyordu; tersten okunursa, bilgi alanının sadece rasyonel olarak açıklanabilenlerle sınırlandırılmasını. Bu aynı zamanda, rasyonel olan dışındaki anlamlandırma yöntemlerinin de bilgi üreten veya bilgiye götüren faaliyet olarak meşruiyetlerini kaybetmeleri anlamına geliyordu. Modernliğe özgü bu epistemolojik sınırlandırma hamlesi pozitivizm adı altında tam teşekküllü bir yöntembilime dönüşmüştü. Bu açıdan bakıldığında, Yeni Eleştiri'nin muğlaklıkları ve karşıtlıkları mutlak ahenk içinde eritme eğilimi, pozitivizme karşı verdikleri mücadelede ironik bir yanılgı içine düştüklerini göstermektedir. Bunun temelinde, elbette, bilimsel meşruiyet için rasyonel açıklamayı benimsemeleri ve yöntemsel standardizasyonu hedeflemeleri yatıyordu.

Bu çözümleme, aynı zamanda, eleştirmenin inceleme konusu yaptığı esere kendi imgesini yansıttığını göstermesi açısından, Tate'in "John Peale Bishop" makalesi kadar iyi bir örnek teşkil etmektedir. Yeni Eleştirmenler Richards kanalıyla Coleridge'den aldıkları hayalgücünün "karmaşık ve karşıt olanları kaynaştırma" işlevini kendi eleştirel faaliyetlerinin temel bir niteliği hâline getirmişlerdi. Brooks'un Wordsworth'ün şiirine karşıtlıkları sentezlemeye dayanan bir çözümleme yöntemi uygulaması ve bu uygulama yoluyla şiirin anlamının "sentezleyen hayalgücü" olduğu sonucuna varması, bu bağlamda, oldukça manidardır. Daha önce de belirtildiği gibi, bu yöntem bulgularının geçerliliği açısından sorunlu görülmeyebilir. Eğer eleştiri çoğulluğu kucaklamanın ötesinde, çoğulluğu yaratan bir faaliyet olacaksa, Yeni Eleştiri'nin sonuçları da pekâlâ geçerli kabul edilebilir. Fakat Yeni Eleştiri'nin, bir eleştiri yöntemi olarak, bu çoğulluğu beslediğini söylemek zordur. Yöntemin kısırlığının ötesinde, Brooks eleştiride çoğulluğa pek olumlu yaklaşmadığını bizzat ifade ediyor, evrensel estetik ölçütlerin gerekliliğini savunuyordu.

Brooks tüm şiirlerin değerlendirilmesinde kullanılacak evrensel ölçütlere olan ihtiyacı kanıtlamak için hâkim olan edebiyat tarihi anlayışının yarattığı temel sorunu irdelemeye *İyi İşlenmiş Vazo*'da hatırı sayılır boyutta yer ayırıyordu: eleştirel görecelik. Göreceliği yaratan, eserlerin tarihsel bağlamlarına yerleştirilerek değerlendirilmesiydi. “Her eserin kendi döneminin ifadesi olduğunu; eserden yalnızca kendi döneminin beklentilerini beklemeye özen göstermemiz gerektiğini; onu yalnızca kendi döneminin eserleriyle sınamak zorunda olduğumuzu düşünürüz” (Brooks, 1960, s.iv). Bu düşünce tarzı her dönem için ayrı estetik ölçütler belirlemeyi gerekli kılıyor ve şiirin kendine özgü bir tür olarak değerlendirilmesini engelliyordu; farklılıklar üzerinde duran bir eleştiri anlayışı ortak niteliklerin gözden kaçırılmasına sebep oluyordu (Brooks, 1960, s.197). Her dönemin birbirinden “itinayla yalıtıldığı” bu yaklaşım eserleri başka dönemlerin eleştirisinden de sıkıca korumuş oluyordu (Brooks, 1960, s.206). Bu anlayışın benimsenmesi durumunda “Eleştiri’den değil, eleştirilerden söz ediyor” olacağımız görülmeliydi (Brooks, 1960, s.210). Brooks (1960, s.210), her dönemin kendi içinde alt-dönemlere ayrılma potansiyelinin yarattığı tehlikeyi de görmek gerektiğini dile getiriyor; dönemler içindeki her bir neslin, hatta Hopkins ve Milton gibi kendi zamanlarının asileri olan, sayıları da pek az olmayan şairlerin kendi estetik ölçütlerini talep edebileceği konusunda okuru uyarıyordu. Dahası, estetik farklılıklar sadece tarihsel değil aynı zamanda coğrafi, hatta sınıfsaldı da: Tarihin aynı anında farklı bölgelerde, hatta toplumun farklı katmanlarında kültürler ve ürünleri bambaşka özelliklere sahip olabiliyordu (Brooks, 1960, s.211). Dolayısıyla Brooks soruyordu: “Kısacası bu ilkenin mantığı bizi her şairin kendi bireysel duyarlılığına göre değerlendirilmesi önerisini kabul etmeye doğru sürüklemiyor mu?” (Brooks, 1960, s.210). Bir başka ifadeyle, edebiyat tarihinin barındırdığı heterojenliği dikkate alarak bir kez estetik ölçütleri çeşitlendirmeye başladığımızda, bunun bizi her bir şair için ayrı bir eleştiri yaklaşımı geliştirmek zorunda bırakacağını görmüyor muyduk?

Brooks’un (1960, s.198) bu soruya verdiği cevap ya da eleştirel görecelik sorununa bulduğu çözüm -Arnold’ın da el üstünde tuttuğu Spinoza’dan ödünç aldığı bir kavramla- şiirin “sub specie aeternitatis” değerlendirilmesiydi; yani şiirin ezelî ve ebedî olan özellikleri açısından incelenmesiydi. Bir başka ifadeyle, şiirin tüm tarihsel, coğrafi, sınıfsal, bireysel farklılıklarını barındıran “kültürel matris”ten soyutlandığında “arta

kalan” “karakteristik yapısı”nın eleştirinin konusu olmasıydı. Bu karakteristik yapı şiire türsel tanımını da sağlayan, dolayısıyla onu diğer söylem türlerinden ayıran özdü. Bu yapının incelenmesi, bu nedenle, şiirin şiir olarak incelenmesi demekti. Bu anlamda Yeni Eleştiri’nin kendi içinde Rus Biçimciliği’nden Yapısalcılığa geçişe benzer bir dönüşüm geçirdiğini ifade etmek isabetsiz olmaz. Yeni Eleştiri’nin şiirin tarihüstü ve evrensel karakteristik yapısını arayışıyla, hemen hemen zamandaşı olan Yapısalcılığın tüm mitsel, sanatsal ve popüler anlatılarda insan zihninin karakteristik yapısını açığa vuran bir “evrensel gramer” peşine düşmesi (Hawkes, 2003, s.176; Dosse, 1998, s.412; Eagleton, 2011, s.115-116) arasında ilginç bir benzerlik olduğunu vurgulamamak mümkün gözükmemektedir. Tarih-yapı karşıtlığının iki okulun da temel bir niteliği olması paylaştıkları özcü karakterden kaynaklanmaktaydı; bu, emprisizmi öne çıkaran Yeni Eleştiri açısından özellikle ironik bir durum oluşturmaktaydı. Eleştiride evrensel ve tarihüstü estetik standartları benimsemeleri Yeni Eleştirmenleri Platonik hakikat anlayışının tarafına atıveriyordu: söylemlerinin genelliğini bir tür Platonizm olarak gördükleri bilimin safına. Ransom edebiyatı diğer türlerden ayıranın şiirin tikelleri olduğunu ileri sürüyordu; Brooks münferit eserlerin içeriklerine tekabül eden bir tümel anlayışını reddetmekle birlikte, tüm şiirleri tanımlayan ideal bir biçimi, bir meta-tümel olarak nitelendirilebilecek bir yapı kavramını benimsiyordu. Ransom’unki Aristocu bir empirisizmken, Brooks’un kaydığı pozisyon Platoncu bir evrenselcilikti. Yapısalcılığın temelinde yer alan Husserl felsefesinin de tarihselciliğin yarattığı göreceliğe şiddetle karşı çıkarak kavramların *a priori* yapılarına ulaşma çabası olduğunu hatırlamak bu noktada yararlı olacaktır. Bu, uygulama açısından şöyle bir tablo ortaya koyuyordu: Şiirin değişmez yapısı bir kere tanımlandığında tüm şiirlerde bu yapının mevcut olduğu varsayıldığı için eleştirinin empirik boyutu ortadan kalkıyordu. Eserleri müstakil olarak incelemek ancak bu yapının gösterilmesine hizmet eden bir tür alıştırma veya ilk varsayımların yeniden kanıtlanması suretiyle teorinin meşruiyetini yeniden temin eden bir sağlama olabilirdi. Nitekim organik yapı anlayışı kaba biçim-içerik karşıtlığını aşmaya yaramıştı, fakat karşıtlıklardan doğan ahenk eserlerde sistematik olarak bulunan bir özelliğe dönüşmüştü.

Brooks’un ortaya koyduğu sorun ve buna ilişkin olarak sorduğu soruya verdiği cevap çarpıcı bir şekilde göstermektedir ki, Brooks’un evrensel estetik ölçütlerin ve

tekbiçimli bir eleştiri yönteminin tesis edilmesini savunması, edebiyatın tekbiçimli bir doğası olduğu varsayımından kaynaklanmıyordu. Tersine edebî çeşitliliği tüm zenginliğiyle idrak ediyordu; fakat bu çeşitliliğin kendi evrenselci tezini değıllemekten ziyade, eleştiri için teorik ve pratik anlamda büyük zorluk çıkaran bir göreceliğe yol açtığını kanıtlamak konusunda elini güçlendireceğini düşünüyordu. Aslında tüm bu çeşitlilik eleştiriye de kendini çeşitlendirmeye zorlayan bir unsur olmaya daha yatkın değıl miydi? Dönemleri tam anlamıyla birbirinden ayıran ve sanat eserinin anlamlandırılma sürecini yazıldığı dönemin sonunda bitirerek eleştiri kapısını diğere dönemlere kapatan tarihselciliğin alternatifi, edebî çeşitliliği yaratan unsurların yorum konusu olmaktan çıkarılıp tüm eserleri değışmez bir yapının taşıyıcısı olarak ele alan evrenselci bir eleştiri mi olmalıydı? Tüm bu çeşitliliğin idrakinin, tarihselci görecelik dışında bir görecelik, edebiyatın çoğulluğuna denk düşecek bir eleştirel çoğulluk yaratmak için en büyük gerekçe olması beklenmez miydi? Tersine, Yeni Eleştirmenler dilin zenginliğini anlambilimsel bir berraklık veya bilimsel bir kesinliğe tekabül eden *a priori* bir yapının düzenleyici baskısı altında mutlak ahenge tahvil ettikleri gibi, edebî çeşitliliği de tekbiçimli bir eleştirinin daraltılmış merceğı altında tekilleştirme yoluna gitmişlerdi.

Bunun sebeplerinden biri eleştiride göreceliğin değıerlerin de göreceli hâle gelmesine yol açmasından korkmalarıydı; zira Yeni Eleştirmenler “kendi yaklaşımlarının sadece eserlerin barındırdığı anlamı değıl, eserlerin içerdığı değıerleri de meydana çıkarmaya yarayan ayrıcalıklı bir yöntem olduğunu varsayıyorlardı” (Graff, 2007, s.192). Yeni Eleştirmenlerin göreceliğe karşı takındıkları mesafeli tavrın, ayrıca, edebiyatın gücünün kendi yapısında değıl de tarihsel bağlamında yattığı anlamına gelmesinden çekinmeleriyle de ilgisi vardı (Graff, 2007, s.192). Graff’a (2007, s.192) göre “göreceliğin yarattığı tehlike gerçektir ama bu güya ondan muaf olan içine kapanık [*intrinsic*] bir alanın etrafına bir daire çizilerek bertaraf edilecek değıldi.” Elbette, Graff’ın gerçekliğini onayladığı tehlike tarihselci göreceliğin yarattığıydı: Her bir tarihsel dönemin diğelerinden keskin biçimde yalıtıldığı; estetik ilkelerin belirli tarihsel sınırlar içinde mutlak geçerliliğinin olduğu; ve beraberinde ilerlemeci bir edebiyat tarihi anlayışını getirmeye yatkın olan bir estetik anlayışı. Bununla birlikte, Yeni Eleştirmenlerin edebiyatın tarihselliğini tümünden yadsıyan eleştirel tekilliğinin doğurduğu, savunulması diğerininkinden daha zor ve daha büyük bir tehlikeydi. Yeni Eleştiri’nin

görecelik karşıtlığı edebiyat tarihini tam anlamıyla homojenleştirdiği için aslında tam da korkulanın başa gelmesi anlamına geliyordu; çünkü bu, edebiyatı tekdüzeleştiriyor, etkisizleştiriyordu.

Aslında Yeni Eleştirmenler “hiçbir eleştirel içgörü[nün] herhangi bir şiir türü üzerinde geçerlilik tekeli kurama[yacağını]” (Tate, 1938b, s.56) ve her eleştiri yönteminin sınırlı olduğunu biliyorlardı (Janovich, 1993, s.54). Bununla birlikte uygulamada Yeni Eleştiri tek bir “eleştirel içgörü”yü tüm şiirlerin öz niteliğini ortaya çıkarmanın aracına dönüştürmüştü. Bunun en önemli sebebi, eleştirel çoğulluğun Yeni Eleştiri’nin nesnellik idealiyle uyumsuz olmasıydı. Somut bir disiplin olma iddiasındaki bilimsel eleştiri nesnel bir analiz yöntemine dayanmalıydı. Nitekim Richards için şairin ve okurun deneyimleriyle ilgili olan ironi, Yeni Eleştirmenler tarafından şiirin rasyonel biçimde çözümlenebilen yapısının nesnel bir unsuru hâline getirilmişti. Buna paralel olarak, Richards’ın yaklaşımında psikolojik bir değer teorisinin temelinde yer alan denge, Yeni Eleştiri’de nesnel bir değer teorisinin temelini oluşturur olmuştu. Bu teoriye göre, eserler bünyelerindeki karşıtlık unsurlarını dengeye dönüştürmede, bir başka deyişle şiirin karakteristik yapısını açığa çıkarmada ne derece başarılı olduklarına göre değerlendiriliyordu. Bu değer teorisi ve şiirin tanımı tam bir kısır döngü içerisinde birbirini belirleyerek eleştirel tekilliği yaratıyorlardı. Tüm dönemlerin şiirlerinin aynı ironik yapının veya paradoks dilinin farklı dozlardaki dışavurumları olarak tanımlanması, şiir türlerinin çoğulluğunun yadsınarak şiirin tanımının tek bir türünkiyle eşitlenmesine yol açıyor, bu edebiyat tarihini homojenleştiriyor, edebî değer teorisi bu homojenlik üzerine kuruluyordu. Böylesine tekillik üzerine kurulan bir şiir tanımı ve değer teorisinin eleştiride yöntemsel standardizasyona yol açması kaçınılmazdı. Bu aynı zamanda Yeni Eleştiri’nin tüm Amerikan eğitim sisteminin yarı-resmî eleştiri yaklaşımı olmasını da sağlayan olguydu. Ellilere gelindiğinde Yeni Eleştiri’nin tarihüstü estetik ölçütlerinin ve homojen edebiyat tarihi anlayışının eğitim sistemi içinde nasıl bir statü kazandığını, tarihsel araştırmacılık ve Biçimciliğin bu yıllarda vardığı “uzlaş”ının şekli ortaya koymaktadır. Bu bir sentez değil, “edebî şaheserlerin kronolojik olarak Yeni Eleştirel tazda incelen[mesiydi]” (Graff, 2007, s.193).

3.2.7 Pozitivizme Karşı Pozitivist Eleştiri: Bağlamsallık ve Nesnellik

Yeni Eleştirmenler Aydınlanma rasyonalizminin ve pozitivizmin yarattığı bireysel ve toplumsal yıkımı isabetle teşhis etmişlerdi. İnsanın doğaya ve kendisine yabancılaşmasını sağlayan bu kültüre karşı haklı ve güçlü bir eleştiri getirmişlerdi. Yer aldıkları bu muhalif konumdaki selefleri çarpıcıdır ki Romantiklerdi. Fakat Romantikler (onların gözündeki) irrasyonalizmi ve bireyciliği kucaklayarak edebiyatı bilginin ve dolayısıyla toplumsalın alanından koparıırken, onlar geliştirdikleri eleştiri teorisini, edebiyatı tekrar bilgi üreten bir faaliyet olarak tesis etmeyi esas alan tam teşekküllü bir kültürel tez hâline getirmişlerdi. Toprakçılığın savunduğu değerler üzerine kurulu bu kültürel tezin ayrıcalıklı kıldığı, Metafiziksel Şiir’de tecessüm eden belirgin bir estetik vardı. Graff’a (2007, s.207) göre Yeni Eleştiri’nin kurumsallaşması ve tüm zamanların şiirinin bu estetiğin nitelikleriyle tanımlanmaya başlaması, şiir türleri arasındaki ideolojik farkların ortadan kalkmasına ve Yeni Eleştiri’nin kültürel tezinin etkisini kaybetmesine yol açmıştı. Yeni Eleştiri’nin savunduğu metafiziksel ve metafiziksel-olmayan ikiliğinin çekirdeğinde baştan beri şiiri ve şiir-olmayanı belirleyen bir teklik yer aldığına daha önce değinilmişti. Nitekim şiir diliyle bilim dili arasındaki ayırmadan söz ederken göndermede bulundukları şiirin Metafiziksel Şiir ve onun modern varislerinin temsil ettiği belirli bir şiir türü olduğu dikkate alınır, Yeni Eleştiri’nin kültürel tezinin baştan beri bu tekilliğe dayanmakta olduğu söylenebilir. Edebiyat tarihinin homojenleştirilmesi, tarihin tüm şiirlerinin bilim karşısı safâ dâhil edilmesini içerdiği için, olsa olsa bu kültürel tezin pekiştirilmesi anlamına gelebilirdi. Yeni Eleştiri’nin kültürel tezini, henüz kaynağındayken etkisizleştiren, hatta hükümsüz kılanın, bilimsel bir edebiyat teorisi inşa etme hedefi olduğunu tespit etmek gerekir: Kurumsallaşma ve yöntemsel standardizasyonun bu hedefe ulaşma yolundaki hamlelerin sonuçları olarak görülmesi daha uygun olacaktır. Edebî çeşitliliğin yadsınması ve eleştirel göreceliğin reddi de aynı sebebe bağlı sonuçlardır.

Yeni Eleştirmenler pozitivizmle mücadelelerinin zeminini dilsel biçimler -şiirin ve bilimin karşıt dilsel biçimleri- olarak tayin etmişlerdi. Edebî dilin ayrıcalıklı niteliklerinin incelenmesine dayanan bir edebiyat teorisi düşüncesi Rus Biçimcileri’nin de paylaştığı ve akademik özerklik açısından da önemli bir düşünceydi. Şiir dili ve bilim

dili arasında Biçimci okulların öngördüğü gibi keskin bir ayrım olduğunu kabul edelim ya da etmeyelim, Yeni Eleştirmenlerin bu konudaki tutumunun olumlu yönünün vurgulanması gerekir: Onlar bu farkın sadece epistemolojik değil ontolojik bir fark olduğunu iddia etmekle ciddiye alınmaması ve takdir edilmemesi zor olan keskin bir felsefî bilinç ortaya koymuşlardı. Bu, biçimlerin doğasına ilişkin kavrayışları açısından Rus Biçimciliği'nin en az bir adım önünde olduklarının bir göstergesi olarak okunabilir. Burada takdire şayan olarak değerlendirilen, şiir dili ve bilim dili arasında bir fark olduğunu ileri sürmeleri değil, biçimin epistemolojik olduğu kadar ontolojik bir mesele olduğunu kavramalarıdır. Zira bu, iki söylem türü arasındaki keskin ayrım onaylanmadığında da geçerliliğini yitirmeyecektir. Yeni Eleştiri'nin büyük paradoksu, bilim dilinin epistemolojisine ve onun yarattığı ontolojiye karşı şiir dilinin epistemolojisini ve kendine has ontolojisini savunmak için tesis ettiği eleştiriye bilimsel, hatta pozitivist bir epistemoloji üzerine inşa etmesiydi. Üstelik bu, Ransom (1941b, s.146) açıkça eleştirmenin şiir sanatının ontolojisini benimsemesi gerektiğini ileri sürmesine rağmen böyleydi. Bu çelişkili tutumun ontolojik sonucu, Yeni Eleştiri'nin, bilime ve bilim diline isnat ettiği tekbiçimliliğe, sınırlı görüye ve kısır kapalılığa yenik düşmesiydi. Elbette bu çelişkinin temelinde, sanat ve eleştirinin apayrı eylemler olduğu varsayımı yer alıyordu: Sanat yaratıcı, eleştiri bilimsel bir faaliyet alanıydı. Yeni Eleştirmenlerin dilin özgür doğasına ilişkin tüm öngörüler, eleştiri yazısının sınırına varıldığında yürürlükten kalkıyordu: Bir açıklama faaliyeti olarak eleştiri, öncelikle kendi doğasını bastırmakla yükümlü bilimsel bir dilin alanı kılınıyordu. Öyleyse, ironik biçimde, Yeni Eleştiri'nin kendi bilimsel dilinin, inceleme konusu yaptığı eserlerin yaratıcı diliyle bilim dili arasındaki varsayılan farkın bir delili olduğunu söylemek mümkündür. Elbette bu ancak, bilim dilinin, örneğin Yeni Eleştiri'nin dilinin, edebî dilde görülen türden anlam taşmalarıyla dolu olmadığı; yalnızca mesajını iletip sahneyi terketmeyi başardığı; saf, nötr ve nesnel olduğu varsayımının kabul edilmesiyle söylenebilir. Ne var ki, bilim dili ve şiir dili arasında Yeni Eleştirmenlerin öngördükleri gibi bir ayrım olduğu oldukça şüphelidir.

Bu meselenin doğrudan, Yeni Eleştirmenlerin tartışmanın merkezine yerleştirdiği düzanlam-yananlam karşıtlığı üzerinden ele alınması yararlı olacaktır. Düzanlam geleneksel semiyotiğe göre bir kavramın birincil, tanımsal, standart anlamıdır;

yananlamlarsa kavramın ikincil, ek anlamlarıdır. Umberto Eco düzanlamı “muhtemel bir göndergeye aitliği kültürel olarak kabullenilmiş [...] bir kültürel birim” olarak tanımlamaktadır; yananlam da “kültürel bir birim” olmakla birlikte “muhtemel göndergeye aitliği kültürel olarak kabullenilmiş olması şart olmayan” bir birimdir (akt. Nöth, 1995, s.102). Düzanlam-yananlam karşıtlığına Yeni Eleştirmenlerle aynı oranda önem veren Barthes da 1957 yılında yayımlanan *Mythologies* (*Çağdaş Söylenler*) kitabında, kitlesel medyanın, mitlerini ya da ideolojilerini doğallaştırarak sunabilmek için, düzanlam düzeyinde, mesajlarını kavramların birincil, yani doğal anlamlarını kullanarak ifade ettiğini; ideolojik mesajlarınıysa yananlam düzeyinde gizlenmiş olarak sunduğunu ileri sürüyordu. Bu aşamada Barthes düzanlamın bir kavramın genelgeçer, standart, kültürel olarak kabul edilmiş anlamı olduğu anlayışını benimsiyor, ideolojiyi düzanlamla ilişkili görmüyordu. Fakat Barthes, 1970 yılında yayımlanan *S/Z* adlı kitabında ideolojik olarak saf, birincil, doğal anlam olarak düzanlam tanımından vazgeçiyordu (Nöth, 1995, s.311-312): Barthes’ın benimsediği bu yeni anlayışa göre düzanlam bir kavramın yananlamlarından sadece biri, hatta sonuncusuydu:

[D]üzanlam ilk anlam değildir ama öyleymiş gibi yapar; bu yanılsama altında, sonuçta yalnızca yananlamların *sonuncusudur* (aynı anda okumayı hem temellendirip hem de kapatır gibi görünen yananlamdır), betiğin dilin doğasına, doğa olarak dile dönermiş gibi görünmesini sağlayan üstün söylendir (Barthes, 2006, s.20).

Bir başka ifadeyle, düzanlam doğallaştığı için ideolojik boyutu görünmez olmuş bir yananlamdı; bu sürecin temelindeyse metnin kapatılması yer alıyordu, zira bu “son” yananlamın işlevi okumayı sonlandırmak, yani söylemin anlamını mutlak ya da nihaî bir gösterilene mıhlamaktı. Postyapısalcılık bu nihaî gösterilenin veya metni kapatan bir düzanlamın olmadığı, yananlamların ya da gösterenlerin mutlak bir anlam durağında karar kılmadığı bir dil tasavvuru üzerine kurulmuştur. Göstergesellik ya da anlamlama bu dil tasavvurunda sonsuz bir süreç olarak kabul edilmektedir.

Buradan hareketle, bilim dili ve şiir dili arasında öngörülen farka ilişkin iki zıt görüşe sahip olmak mümkündür: Birincisi, düzanlamla yananlamın farkının ortadan kalktığı Postyapısalcılığın dil tasavvuruna göre, bilim diliyle şiir dili arasındaki farktan da söz edilemeyecektir. Bilim dili, ne kadar iletişimsellik üzerine kurulu olursa olsun, salt göndermesellikle tanımlanamayacaktır; ayrıca göndermesellik bilim diline has

kılinamayacaktır da. Edebî eser de, ne kadar kendini yalıtıma çalışırsa çalışsın, gösterenleri yalnızca eserin kendisini göstermekle sınırlandırılmayacak, anlamlama eserin “dışına” doğru sıçramalarla sürmekten alıkonamayacaktır. Bunun Yeni Eleştiri’yi de yakından ilgilendiren bir başka sonucu, sadece şiir ve bilimin dayandıkları söylem türleri arasındaki değil, edebî olanla edebî olmayan arasındaki kategorik sınırların tümünden buharlaşmasıdır. Nitekim Postyapısalcılığın ayırd edici niteliklerinin başında, bilimsel, tarihsel, felsefi vs. metinlere nasıl muamele ediyorsa “edebî” metinlere de o şekilde muamele etmesi gelmektedir: toplumsal söylemler olarak. Biçimci okulların edebiyat teorisinin temel araştırma konusu kabul ettiği “yazınsallık” belirli metinlere ayrıcalık kazandıran elitist bir terim olarak geride bırakılırken, edebiyat artık ne diğer türlere göre “değerbilimsel olarak [*axiologically*] ayrıcalıklı” ne de “ontolojik olarak farklı” kabul edilmektedir (Juvan, 2003, s.79). Bu, bir anlamda, “edebiyat teorisinin kendini imha etmesi” ya da tüm bilgi ve söylem alanlarının iç içe geçtiği “Teori denizine dökülmesi” anlamına gelmektedir (Juvan, 2003, s.81). Modernist avangardın yirminci yüzyıl teorisindeki etkisinin izini süren Bru Sascha’ya (2009, s.103) göre Postyapısalcılık “Biçimcilikten beslenmiş ve onu yeniden değerlendirerek ‘yazınsallık’ kavramını genel bir dil modeli hâline getirmiştir”. Bir başka ifadeyle, sadece sanat eserlerinin varsayılan yapısal sınırları dâhilinde değil, dil, kapladığı tüm metinsel yüzeylerde -ki bu, insan varoluşunun tamamını içerir- yüksek derecede biçimlendirilmiştir veya “yazınsal”dır. Edebiyat bu yazınsal evrende ancak belirli kültürel işlevleriyle ayırd edilebilecek geçici bir kategoriye dönüşmektedir:

Edebiyat kendi sınırsızlığında kendisini ilga eder. Eğer bu edebiyat el kitabı [Mallarmé’nin “Mimique” adlı metni] bir şey söylemeye çalışıyorsa -ki şu anda bundan şüphe duymak için bazı sebeplerimiz var- ilk olarak ilan edeceği şey edebiyat diye bir şey olmadığı, ya da neredeyse yok, öylesine az olduğudur; ve her durumda edebiyatın bir özü olmadığı, edebiyatın hakikati olmadığı, edebiyatın bir edebî-varlığı ya da varlıksal-edebîliği olmadığıdır [...] Bütün bunlar, elbette, bizi o “edebiyat” başlığı altında neyin ve neden temsil edildiğini ve yerleştirildiğini tespit etmeye çalışmaktan alıkoymamalı, tersine bizi buna sevk etmelidir (Derrida, 1991, s.223).

Barthes’ın düzanlamı kavramları mutlak bir anlama kilitleyen ve saf olmak şöyle dursun, tepeden tırnağa ideolojik olan “son” yananlam olarak değerlendirmesinden yola çıkarak Yeni Eleştirmenlerin bilim dili ve şiir dili arasında yaptığı ayrım hakkında ikinci

bir görüşe sahip olmak da mümkündür. Bu, Postyapısalcılığın dil tasavvurunun açılımlarını paranteze alıp, Yeni Eleştiri'nin pozisyonunu ideolojik açıdan ele almayı gerektirir. Bu açıdan yaklaşıldığında, Yeni Eleştirmenlerin bilim dilinin yananamları bastırdığını söylerken haklı oldukları varsayılabilir; elbette, bilim dilinin kesin bilginin kusursuz iletimiyle ilgilendiğini ve söylemini mutlak bir gösterilene mihlayarak sonlandırıldığını da kabul etmemiz gerekir bunun için. Bu varsayımdan hareketle, modernliğin yarı-resmî ideolojisi olmuş, pozitivistin doğallaşmış göstergelerine karşı çıkışında, Yeni Eleştiri'nin yananamları serbest bırakan bir söylem türü olarak şiirin savunmasını yapmasının olumlu bir strateji olduğunun da teslim edilmesi gerekir. Fakat yukarıda değinilen Yeni Eleştiri'nin büyük paradoksunun bu olumlu stratejinin de altını oyduğu görülmektedir. Zira Yeni Eleştiri'nin katı bir bağlamsal eleştiri anlayışına yönelişinin temelinde pozitivism karşıtlığı olduğu gibi, bu eleştiri tarzının kendisi pozitivist epistemolojiye dayanıyordu. Yeni Eleştirmenler şiirin, başta tarihselciler olmak üzere çeşitli eleştiri okulları tarafından, pozitivist bir güdüyle, göndermesellikle tanımlanmasına itiraz ediyorlardı; bu, onlara göre, şiirin yarattığı kendine has bilgi türünü idrak edememek demek olduğu kadar, şiire kendisi dışındaki bir gerçekliğe faydası oranında değer atfedilmesine yol açtığı için de kabul edilemezdi. Şiirin kendi başına anlamlı ve yeterli bir bütünlük oluşturduğunun kanıtlanması sıkı biçimde “dışarisından” yalıtılmış bir eser anlayışının geliştirilmesine bağlıydı. Bağlamsallık, yani şiirin öğelerinin anlamlarını, şiirin dışına çıkmadan, yapılandırıcı bir temel ikilik çerçevesinde elde ettikleri düşüncesi, Yeni Eleştirmenler tarafından şiirin özerkliğinin ve buna bağlı olarak bilimsel söylemden farklılığının teminatı olarak kabul ediliyordu. Bağlamsal ya da yapısal çözümleme, dolayısıyla, pozitivism için bir panzehir teşkil ediyordu.

Bu yüzden, bağlamsal çözümleme yöntemine ilişkin bir dizi geçerlilik ve tutarlılık sorununun, Yeni Eleştiri'nin kültürel tezinin ve eleştiri teorisinin kapsamlı ve nihaî bir portresini önümüze koyduğu söylenebilir. Chicago Eleştiri Okulu'nun temsilcilerinden R. S. Crane'e göre şiir dilinin diğer söylem türlerinden farkına odaklanmak eleştiri açısından doğru bir hareket noktası değildi. Brooks Coleridge'den ve onun şiir teorisinden yola çıkan Richards'dan ilham alarak, şiiri karşıtlıkların uzlaştırılmasıyla tanımlıyor ve bu uzlaşmayı mümkün kılan bağlamsallığı şiir türünün belirleyici özelliği olarak bilimsel söylemin karşısına yerleştiriyordu. Fakat bunu yaparken Brooks Coleridge'in şiirin kendi

içinde, yani farklı şiirler arasında yaptığı ayrımları kendi şiir teorisinin dışında bırakmıştı; bundan dolayı, Brooks'un geliştirdiği, şiirle şiir olmayan arasındaki farklar üzerinde duran eleştiri teorisi münferit şiirler arasındaki farklarla baş etme konusunda yetersizdi (Crane, 1952, s.89). Brooks'un eleştiri yönteminin neredeyse tüm kusurları -bu kusurlar aslında Yeni Eleştirmenlerin tümüne isnat edilmelidir- hareket noktasıyla ilgili bu hayatî kararın yanlış verilmesinin sonucu olarak ortaya çıkıyordu. Şiirle bilimsel söylem arasındaki farkın dilbilimsel bir fark olarak tayini, Brooks'un eleştirel araçlarını oldukça sınırlandırmıştı: Coleridge için eleştirinin araçları gramer, mantık ve psikolojiyen, Crane'e (1952, s.93) göre, Brooks şiirin sadece gramer açısından analiziyle yetiniyordu. Bu noktada, Jonathan Culler'ın (2002, s.66-67) da Roman Jakobson'un bir şiirin dilbilgisel örüntülerinin “önyargısız bir şekilde betimlenmesinin” şiirsel yapıları tespit etmemizi sağlayacağına dair görüşünü yetersiz bir analiz yöntemi olarak eleştirdiğini hatırlamak, Yeni Eleştiri'yle Yapılacılığın belirli tezahürleri arasındaki paralellikleri göstermesi açısından yararlı olacaktır. Culler'ın (2002, s.86) dilbilimsel unsurların tespit ve tasnifinden yola çıkmak yerine, şiirin etkilerinden yola çıkmak ve söz konusu gramerle ilgili örüntülerin bu etkilerin oluşumuna nasıl katkıda bulunduğunu değerlendirmenin daha doğru bir yaklaşım olacağına dair yorumu da, Crane'in Brooks'a yönelttiği eleştiriyle oldukça benzerdi. O da eleştirinin sadece mecraı (*medium*), yani dilsel unsurları incelememesi gerektiğini, konu, tutum ve etkilerin analizinin de eleştiri faaliyetine dâhil edilmesi gerektiğini savunuyordu (Crane, 1952, s.106). Crane'e göre (1952, s.93) Brooks'un “tüm faaliyetinin şu basit gramer önermesinin genişletilmesi ve metne uyarlanmasına dayanan bir şiir teorisi inşa etmek olarak tarif edilmesi haksızlık olmaz[dı]: Bir veya bir dizi kelimenin anlamı söylem içinde başka bir veya bir dizi kelimeyle yan yana getirilmesiyle dönüşür.” Brooks'un tüm tezi şiirde anlamın bağlamsal belirlenimi üzerine kuruluydu, üstelik bu, şiirin sadece kendi başına anlamlı ve tam bir söylem olduğunun değil, bilimsel söylemden farklı bir yapıya sahip olduğunun delili olarak sunuluyordu. Crane tam da bu tezi sorgulanmaya muhtaç buluyordu: Zira anlamın söylemin bağlamından koparılamaması şiire has olmadığı gibi, bilimsel söylem için de geçerliydi. “Sistemik muğlaklıklar” ve “karşıtlıkların uzlaştırılması” gibi bağlamın birleştiriciliğine dair “yapılar” da şiire has değildi, hatta bunlar, bilimsel metinler dâhil, tüm söylem türlerinde görülüyordu (Crane, 1952, s.102). Dahası ironi, hatta başka kelimelerle yeniden ifade edilemeyen (*paraphrase*) söylem şiirin tekeline değildi;

Platon'un *Phaedrus*'u veya *Devlet*'i, Hume'un "Doğal Din Üzerine Söyleşiler"i, Crane'e (1952, s.103) göre bir özete indirgenmeye direnen "üstün 'ironi' örnekleri"ydi. Ayrıca, Brooks'un bilim dilinin yalnızca "ön-tanımlı" düzenlamalara dayandığı iddiası da temelsizdi; Newton, "tüm yenilikçi şairler gibi" miras olarak aldığı söz dağarcığını yeni anlamlarla donatmış, "geleneksel dili" bütünüyle "yenilemişti" (Crane, 1952, s.104). René Wellek'e (1978, s.621) göre Crane'in mensubu olduğu "Chicago Aristotelyenleri" şiirsel unsurların "rasyonel, sistematik analizini" savundukları için aslında sert biçimde eleştirdikleri Yeni Eleştirmenlerle ortak bir zemine sahiptiler. Crane ve çevresi daha katı bir biçimde nesnelciliği benimsemişti ve tür (*genre*), olay örgüsü ve karakter gibi unsurların analizine önem veriyordu; şiiri haz ve öğüt verici bir söylem kabul ediyor ve dili âtıl (*inert*) bir malzemeden ibaret görüyordu. Crane bu tartışmada, özellikle de Newton örneğinde dilin doğasına dair önemli bir kavrayış sergilemiş olsa da şiirin dilsel unsurlarının analizine mesafeliydi. O, şiir ve bilimsel söylem arasında fark olmadığını değil, bu farkın şiir ve bilimin dilsel yapıları yerine şairler ve bilim insanlarının amaçlarında aranması gerektiğini düşünüyordu (Crane, 1952, s.103-104). Dolayısıyla Crane'in şiire bilim karşısında paye kazandırma çabasını da bunu dilbilimsel bir zemine oturtmayı da doğru bulmaması doğaldı.

Fakat şiirle bilimsel söylem arasında farklar olduğunu onaylayan Jean-François Lyotard'ın yaklaşımının da Yeni Eleştiri'nin bu konudaki önermesinin geçerliliğini şüpheli kıldığı görülmektedir. Lyotard, Yeni Eleştirmenlerinkine benzer şekilde, bilgi türleri ve onların dayandıkları söylem türleri arasında ayrım yapıyordu (bunlardan bazıları saptayıcı [düzanlamsal] (denotatif), yaptırıcı (prescriptif), performatif söylem türleriydi). Lyotard'a göre bu söylem türleri farklı "dil oyunlarına" tekabül ediyordu. Bu kavramı Wittgenstein'dan ödünç almıştı: "Wittgenstein dili incelemeyi sıfırdan başlatıp dikkatini söylemin etkileri üstüne yoğunlaştırdığında, bu şekilde ayırdettiği ve bizim de yukarıda zikrettiğimiz çeşitli söylemlere dil oyunları adını veriyor" (Lyotard, 2014, s.25). Lyotard'ın bilgi türleri arasında ayrım yaparken mercek altına aldığı, farklı dil oyunlarının etkileri ve bu etkilerin yarattığı, konuşanla seslenilen arasındaki hiyerarşik ilişkilerdi. Lyotard için önemli olan bu etkiler ve hiyerarşik konumlandırmalar yoluyla bilgi türlerinin ve onlarla ilişkili bireylerin ve kurumsal yapıların (üniversite, devlet vs.) kendilerini nasıl meşrulaştırdıklarıydı. Eğer Lyotard "anlatısal bilgi" ve "bilimsel bilgi"

dediği bilgi türleri arasında çeşitli farklar gözetiyorsa, bu farklar, anlatısal bilgi konuşan, dinleyen ve anlatıyı yeniden aktaran arasında hiyerarşik bir ilişki oluşturmazken (Lyotard, 2014, s.46), bilimsel bilginin devamlı bu hiyerarşik konumlandırmaları öngörmesinde (Lyotard, 2014, s.53); anlatısal bilgi aktarılmış olmakla meşrulaşırken (Lyotard, 2014, s.49), “bilimsel söylem[in] nakledilmiş olmaktan hiçbir geçerlilik kazanma”masında (Lyotard, 2014, s.53); bilimsel bilginin, anlatısal bilginin tersine, sosyal bağı oluşturan dokunun “dolaysız bir parçası” olmamasında (Lyotard, 2014, s. 53); ve son olarak, bu iki bilgi türünün birbirini tanıma(ma) biçimindeydi:

[Anlatısal bilginin] kendini meşrulaştırma sorununa değer tanımadığını, akıl yürütmeye ve kanıt sunmaya başvurmadan sırf aktarılışının pragmatikliğiyle kendi kendini “akredite” ettiğini söylemiştik. Bu yüzden, bilimsel söylemin sorunlarını anlayamayışının yanı sıra, ona belirgin bir hoşgörü de gösterir: Önce onu anlatımcı kültürler ailesinin değişik bir türü olarak alır. Ancak bunun tersi doğru değildir. Bilim insanı anlatısal söylemlerin geçerliğini sorgular ve onların hiçbir zaman akıl yürütme veya kanıt tabi olmadıklarını tespit eder ve onları başka bir zihniyet sınıfına koyar: Vahşi, ilkel, az gelişmiş, geri kalmış, yabancılaşmış; kanılardan, göreneklerden, otoriteden, önyargılardan, cehalette[n], ideolojilerden oluşmuş... Anlatılar, kadın ve çocuklara uygun birtakım masal, mit ve efsanelerden ibarettir. En iyi yorumla, [bilimsel bilgi vasıtasıyla] bu karanlık dünyaya biraz ışık sokulmaya, uygarlaştırmaya, eğitmeye, geliştirmeye çalışılacaktır (Lyotard, 2014, s.55-56).

Dolayısıyla Lyotard’ın bilgi türleri arasında bulduğu farklar, Yeni Eleştirmenlerinki gibi birtakım bağlamsal, yani söylemin iç yapısına ilişkin keşfedilebilir unsurlarla ilgili değil, ya da en azından dilbilimsel analizin bulgularıyla sınırlı değil, bunların toplumsal yapı içindeki pragmatik işlevleri ve kendilerini meşrulaştırma biçimleriyle ilgiliydi. Ayrıca, bilimsel bilgi belirli bir içerik türüyle de özdeş değildi; amacı sanatsal deneyim değil de hakikate dair felsefi bir soruşturma olan anlatısal bilgi türleri de mevcuttu. Başka bir ifadeyle, bilimin pozitivist kültürde alışageldiğimiz dil oyunlarına değil de anlatısal bilgiyle ilişkilendirdiğimiz türden dil oyunlarına yaslanan bilimsel metinler de vardı. Lyotard’ın (2014, s.59) bu tür metinlere verdiği örnekler Platon’un *Diyaloglar*’ı ve Descartes’in *Yöntem Üzerine Konuşma*’sıydı. Birincisi, her bir diyalogunu “bir bilimsel tartışmanın hikâyesi biçiminde” sunarken, ikincisi “gerçekte bir formasyon romanı (*Bildungsroman*)”ydı. Bu örneklerde bilgi, meşruiyetini anlatısal

söylemlerde olduğu gibi “anlatının otoritesinde” veya anlatı biçiminde buluyordu (Lyotard, 2014, s.59).

Öyleyse, bilim dili ve şiir dili arasında bir ayrım gözetmek uygun bulunsun veya bulunmasın, bu ayrımın salt şiirin bağlamsal ilişkilerinin belirleyiciliğine indirgenemeyeceği görülmektedir. Yeni Eleştiri’nin kültürel tezi ve onun bir uzantısı olan edebiyat teorisi bu ayrımın dilbilimsel analiz yoluyla gösterilmesine dayandığı için, bu önermenin geçerliliğinin şüpheli durumu, genel olarak Yeni Eleştiri için bir geçerlilik sorunu oluşturmaktadır. Ancak, aynı önermeyle ve dolayısıyla bu okulun kültürel teziyle ilgili, geçerlilik sorunundan daha önemli bir tutarlılık sorunu da mevcuttur. Bu sorunun çeşitli tezahürlerine değinildi; kendi kültürel tezlerinin hilafına, Yeni Eleştirmenlerin modernliğin rasyonel düzen idealini benimsemeleri; dilin çelişkili doğası üzerinde önemle durmalarına rağmen, kozmosu edebiyatın esas hedefi olarak görmeleri; şiirin zamansal ve aslî bir deneyim olduğu tezini işlerken, çözümlemede onu “bitmiş”, çoktan-deneyimlenmiş, “mekânsal” bir ürün olarak ele almaları bunlardan bazılarıdır. Bu teorik ve yöntemsel çelişkilerin tümü aslında tek ve büyük bir tutarlılık sorununun uzantıları olarak okunabilir: Yeni Eleştirmenlerin, Pozitivizmin en çok bilimsel dilde yansıdığını kabul ettikleri ideolojisiyle mücadele ederken, evrensel ölçütlere ve standartlaşmış, nesnel bir analiz yöntemine sahip bilimsel bir edebiyat teorisi geliştirmeyi amaç edinmeleri. Şiirin bilim dilinden bağlamsal ilişkilerinin özel yapısıyla ayrıldığı önermesinin barındırdığı tutarlılık sorunu da bu aslî çelişkiye bağlanma konusunda bir istisna teşkil etmez. Yeni Eleştirmenlerin gözünde bilim dili veya pozitivist pratik istencin dili veya kitlesel dil sadece göndermesel ifadeye önem verip yananamları bastırırken, şiir dili yananamların özgür oyununa fırsat yaratan bir dildi. Şiirin anlamı, “özgür, sınırlandırılmamış ve yayılma eğilimli” (Ransom, 1941a, s.2) yananamlarının, düzenanamlarıyla arasındaki gerilim tarafından yaratılıyordu (Tate, 1938b, s.64). Kendini paradoks, ironi, muğlaklık ve metafor gibi unsurlarla gösteren bu gerilim şiirin yapısı tarafından dengeleniyor, düzene tahvil ediliyordu. Bağlam bu yapının kapsamını ve sınırlarını ifade eden soyut düzlemin adıydı. Belirli bir bağlamda işlerliği olan yapısal düzen şiir dilini bilim dilinden sadece ayırmıyor, aynı zamanda üstün kılıyordu. Bu tasarıda en belirgin biçimde göze çarpan, yananamların özgürlüğünün bağlamın kuşatması altında olduğudur; bir başka ifadeyle, bağlam yananamların yapısal sınırlar

dâhilinde tutulması işlevini görmekteydi. Nitekim bir yapıdan söz edilebilmesi için (yan)anlamların bağlamsal sınırlardan taşmamasının temin edilmesi şarttı; anlambilimsel bir taşma hâlinde, öngörülen yapı ortadan kaybolurdu. Yeni Eleştirmenler dilin çelişkili doğasını idrak ediyor, gösterenlerin özgürce birbirine açılışını benimsiyor, fakat anlam akışının sanat eserinin fizikî sınırlarında durduğunu varsayıyordu. Elbette bu varsayım, şiirin dışına doğru herhangi bir akışın ancak düzanlam olabileceği, yani şiirin dışındaki gerçek bir nesneye doğrudan göndermede bulunma işlevi gerçekleştirebileceği düşüncesine dayanıyordu. Çarpıcı olan, Yeni Eleştirmenlerin Richards ve Ogden'in davranışçı anlambilim teorisinde yer alan, şiirsel göndermelerin sadece bilimsel olarak doğrulanabilirlik açısından ele alınmasını da, Morris'in sanat eserini ikonik gösterge olarak tanımlamasını da reddetmesine rağmen, geliştirdikleri katı bağlamsallık anlayışında bu görüşleri yeniden üretmeleridir. Richards ve Ogden, içsel bağlam tarafından doğrulanmış göndermelerle hem içsel bağlam hem de dışsal bağlam tarafından doğrulanmış göndermeler arasında; bir başka ifadeyle, göndergesinin gerçekliği bilimsel olarak doğrulanmış göndermelerle, göndermesinin gerçekliği bilimsel olarak doğrulanmayan ve muhtemelen doğrulanması gerekmeyen göndermeler arasında keskin bir ayrım yapıyordu. Buna bağlı olarak şiirin sözlerinin dışsal bağlamla ilişkisini yalnızca bilimsel olarak doğrulanabilirlik ekseninde ele alınacak bir ilişki türü olarak değerlendiriyordu. Morris'in sanat eserini ikonik gösterge olarak tanımlaması da sanat eserinin dışarıyla bağının ancak dış gerçekliğe ayna tutma, yani mimetik temsil ile açıklanabilmesi demektir. Yeni Eleştirmenin yananamların şiirin dışından sıkıca yalıtılmış bir iç bağlam dâhilinde etkin olduğu ve bunların şiirin dışına doğrudan göndermede bulunan düzanamlarla dengelendiği anlayışı şiirin Yeni Eleştirmenler tarafından da şiir-hakikat ilişkisine dair Platonik terimlerle ele alındığı anlamına gelmektedir. Bu kısırlığın aşılması ancak şiirin (yan)anlamlarının şiirin iç bağlamı tarafından zapturapt altına alın(a)madığı anlayışının benimsenmesiyle mümkün olabilirdi. Bu, Yeni Eleştiri'nin teorik ve pratik öngörülerinin tümüyle çelişir gibi görünse de, aslında dilin çatışmalı doğasının idrakinin ve dilin hazır anlamları iletmek yerine onları yaratan mecra olarak tanımlanmasının ardından, bu anlayışa varılmasının ancak bir adım ötede olduğunu söylemek isabetsiz olmaz. Ancak katı bağlamsallık düşüncesi, dilin doğasını kozmos yönelimli olarak yeniden tanımlanmasına ve anlamın yaratım ve akış hâlinde değil, çoktan-anlamlandırılmış olarak tasavvur edilmesine yol açıyor, bu adımın önünü

tıkıyordu. Sonuç olarak, şiirin yapısı gereği yananamları özgür kılmasıyla bilimsel söylemden ayrıldığı önermesi, aynı yapı tarafından yananamlar sınırlandırıldığı için ciddi bir tutarlılık sorununa saplanıyordu.

Bu soruna önemli bir katkıda bulunan diğer bir olgu, Yeni Eleştirmenlerin içsel bağlamın berirleyiciliğine bu derece önem verirken, dışsal bağlamı tamamen yadsımalarıydı. Madem ki şiirin öğeleri içsel bağlam tarafından oluşturuluyor, etkinleştiriliyor ve nihayetinde, sınırlandırılıyordu, öyleyse bütünlüklü bir birim olarak kurgulanan sanat eserinin de içinde yer aldığı bağlamla nasıl bir etkileşime girdiğinin soruşturulması, bu yapısalcı yaklaşımın bir gereği olarak, Yeni Eleştirmenlerden beklenmez miydi? Rus Biçimcileri'nin 1920'lerin sonlarına doğru geliştirdiği "sistemler sistemi" anlayışı tam da bu gereğin yerine getirilmesinin sonucuydu. Elbette Rus Biçimciliği'nin tasavvur ettiği dışsal bağlam, yani edebiyat-dışı sistemler havuzu, tamamen edebî nedenlere bağlı olarak dönüşen bir sistem olarak kabul edilen edebiyatın kendisi gibi, edebiyatla ilişkili fakat kendi kuralları ve yönü olan özerk yapılardan oluşuyordu. Dolayısıyla bu ilişkiselliğin en keskin biçimde vurguladığı, dışsal bağlamın dışsallığı, edebiyatınsa bir sistem olarak özerkliği idi. Buna karşın Yeni Eleştirmenler dışsal bağlamı ne mekanik bir sistem olarak ne de şekilsiz bir zemin olarak ele almayı seçmişlerdi. Bunun sebebi, metnin dışına yönelen anlam hareketini göndermesellik dışında bir işlevle bağdaştıramamaları gibi, sanat eserinin dışsal bağlamla ilişkilendirilmesini de tarihsel araştırmacıların mimesis anlayışı dışında bir yorum biçimiyle bağdaştıramamalarıydı. Sanat eserinin belgelerle inşa edilmiş mutlak bir tarihsel bağlama yerleştirilmesini eserin açıklanması için elzem gören bu anlayışın haklı reddi, onu tarihsel bağlamı olmayan veya ondan bağımsız kapalı bir yapı olarak ele almayı haklı kılamazdı. Nitekim, Tate (1940, s.152) tarihsel araştırma yöntemini "tarihçinin kendisini tarihin dışına taşıması ve dolayısıyla, büyük bir edebî esere yaşayan bir zihin olarak katkıda bulunmasını engellemesi"nden dolayı eleştiriyordu ve bu eleştirisinde haklıydı, fakat Yeni Eleştirmenlerin tarihçiden bekledikleri düşünümsel tavrı kendilerinin de göstermedikleri açıktır. Üstelik Yeni Eleştiri sadece eleştirmenin inceleme nesnesini bir bilim insanının nesnelliğiyle ele alarak kendi tarihsel konumunu paranteze almasını değil, sanat eserini de tarihin dışına taşımasını gerektiriyordu. Elbette Yeni Eleştirmenlerin -Rus Biçimcileri'nin ve Chicago Aristotelyenlerinin tersine-

eserlere değer biçmeleri, tamamen nesnel gerekçelere dayanarak da olsa, eleştirmenin edebiyata “yaşayan bir zihin olarak katkıda bulunması” olarak anlaşılmalı ve olumlu bir yön olarak vurgulanmalıdır. Buna karşılık, nesnellik ideali, tarihsel araştırmacının açıklamasını tarihsel belgelere dayandırmak istemesinin nedeni olduğu gibi, Yeni Eleştirmenlerin sanat eserini dışsal bağlamından yalıtmasının da nedeniydi. Yeni Eleştirmenler tarihsel araştırmacıların eseri mutlak bir tarihsel bağlama yerleştirme çabalarını pozitivistik bir ideale bağlamalarına rağmen, kendi bağlamsal eleştiri yöntemlerinin aynı türden olan temelini ıskalamaları, kendilerine yöneltilen öz-bilinç eksikliği ithamını doğrular niteliktedir. Zira, daha önce de değinildiği gibi, Comte’un (2000, s.28) *Pozitif Felsefe*’si sosyal bilim dallarına, pozitif bilim olmak için olguları nedenlerinden ayırıştırıp, yasalarını çalışmaya yönelik bir çağrıydı. Comte’un terk edilmesini önerdiği nedenler *Metafizik* ve *Teolojik* çağın sorularıydı elbette, tarihsel nedenler değil. Ancak pozitivism, bilimi olguların yasalarının nesnel biçimde incelenmesine yöneltirken, Mutlaklığı da metafizik ve teolojik olandan koparıp *fizikî* olana devrediyordu. Yeni Eleştirmenlerin analiz yöntemlerini metnin nesnel olarak gözlemlenebilir unsurlarıyla sınırlandırmaları ve anlamı metnin denetlenebilir bağlamsal çerçevesiyle sınırlandırmaları, eleştiriye fizikî olanın alanında tutma eğilimlerinin bir ifadesiydi. Öyleyse, Yeni Eleştirinin bağlamsallık anlayışıyla ilgili en temel tutarlılık sorunu, şiirin bağlamsallığının, pozitivismin ifade tarzı olan bilim diline karşı farklılık ve üstünlük unsuru olarak sunulmasına karşın, aslında doğa bilimlerinin ilkeleri üzerine bina edilen nesnel bir eleştiri yönteminin şiire dair pozitivistik bir kurgusu olmasıdır.

Eğer Yeni Eleştirmenler şiirin “dışsal” bağlamı ve şiirin “içsel” düzeninin birbiri üzerindeki belirleyici, inşa edici, dönüştürücü etkisini kabul etselerdi, o çok önem verdikleri yananamların hareketinin metnin sınırlarına doğru yavaşlama eğiliminde olmadığını görecektirlerdi. Ve eğer Yeni Eleştirmenler yananamların şiirin varsayımsal bağlamından dışarı doğru hareketinin izini sürmeye odaklanan bir yorum stratejisi geliştirselerdi, şiirin dışsal bağlamını oluşturan anlam ağının sonsuz heterojenliğiyle karşılaşacaklardı. Edebiyatı mimetik ya da iletişimsel değil de yaratıcı bir süreç olarak tanımlayan bu yeni eleştiri, önce dışsal bağlamın sadece tarihsel değil, aynı zamanda kültürel, sosyolojik, politik, felsefî, ekonomik, sınıfsal, coğrafi, yöresel, sanatsal, dinsel, cinsel (cinsiyetlerle ilişkili anlamında) vs. vecheleri olduğunu; ardından dışarı ve içerisi

arasındaki sınırların silik ve varsayımsal olduğunu idrak edecekti. Bu karmaşık anlam ağı karşısında eleştirinin kendini önce diğer disiplinlerden sonra da sanattan ayırıştırmak için icat ettiği mutlak kategorilerden vazgeçmesi gerekecekti. Eleştiri böylece ne tarihsel ne de nesnel bir açıklama çabası olarak kalabilecek, yaşayan bir zihnin yaşayan tarihle diyaloguna dönüşecekti.



4. BİÇİMCİLİK SONRASI ELEŞTİRİ VE DİLSEL İDEALİZM

Yirminci yüzyıl başında sosyal bilimlerin genelinde hüküm süren düşünsel eğilimlerin bir bileşkesi olan Biçimciliğin biçim kavrayışının barındırdığı temel sorunları üç başlık altında toplamak mümkündür. Biçimin nesnel bir kategori olarak ele alınması, Biçimciliğin tüm metodolojik sorunlarını -organiklik, bütünlük, kapalılık- bünyesinde toplayan temel sorundur. Biçimciliğin kaçınılmaz olarak metodolojik sorunlar da üreten temel felsefi sorunları da yapı-tarih karşıtlığı ve kültür-birey karşıtlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Rus Biçimciliği ve Anglo-Amerikan Biçimciliği'nin eleştirel bir şekilde ele alındığı bölümlerde bu sorunlar tespit edildi ve bu sorunlarla malûl olan biçimci eleştiri başta felsefe, sosyoloji, toplumsal tarih, edebiyat tarihi ve estetiğin bileşenlerini oluşturduğu disiplinlerarası bir yaklaşımla kuramsal, kavramsal ve metodolojik bir eleştiriye tabi tutuldu. Bu bölümde aynı eleştirel yaklaşım Biçimcilik sonrası eleştiri okullarının biçim kavrayışlarına uygulanacaktır: Bu işlemin birinci amacı, modern edebiyat teorisinin temelini tesis eden Biçimcilikten miras kalan biçim kavrayışının Biçimcilik sonrası eleştiri okulları tarafından nasıl ele alındığı, söz konusu sorunların aşılp aşılamadığı, bu süreçte yeni biçim sorunlarının üretilip üretilmediği sorularının cevaplanmasıdır. Dolayısıyla biçimci okulların incelendiği bölümlerin temel eksenlerini oluşturan üç sorun -nesnel bir kategori olarak biçim; yapı-tarih karşıtlığı; ve kültür-birey karşıtlığı- sonuç bölümünün de üç temel eksenini oluşturacaktır. Biçimcilik sonrası eleştirinin belirlenen bu eksenlerde ele alınmasının diğer amacı, söz konusu sorunların üstesinden gelinmesi için bu tezde önerilen eleştiri yaklaşımının maddelerinin bu okullarla girilen bu eleştirel diyalog sürecinde ortaya çıkarılmasıdır. Bu işlem, Rus Biçimciliği ve Anglo-Amerikan Biçimciliği'yle günümüz arasında geçen yarım asırdan uzun sürenin eleştiri açısından homojen bir boşluk olarak değerlendirilmesini engelleyecektir. Vurgulanması gereken en önemli nokta, bunun bir ikili-işlem olduğudur: İç içe geçmiş olarak, eleştiri ve inşa, bu işlemin iki vechesini oluşturacaktır. Bu yolla, biçim meselesinin sorunlarının çeşitli eleştirel-tarihsel bağlamlardaki dönüşümlerinin izi sürülürken, eşzamanlı olarak bu sorunların tıkadığı damarların açılmasına yardımcı

olması umulan bir eleştiri yaklaşımı, bu biçim sorunlarını çözme çabası içindeki eleştiri okullarıyla canlı bir tartışma zemininde inşa edilecektir. Bu tartışma kısmen kronolojik bir hat üzerinde, kısmen de bağlamlar arasında ileri ve geri atlamalarla seyredecektir. Bu ikili-işlemin cevaplamayı hedeflediği, biçimci olmayan bir biçim anlayışının nasıl bir eleştiri yaklaşımıyla tesis edilebileceği sorusudur. Söz konusu eleştiri yaklaşımının temelini, bu tez çalışmasında üretilen *bağlamlararasılık (intercontextuality)* kavramı oluşturmaktadır. Bağlamlararası eleştiri, bir metnin farklı sosyo-tarihsel bağlamlarla ilişkiye sokulması ve bu işlem sırasında geçirdiği biçimsel dönüşümlerin yorumlama faaliyetinin dayanaklarından birini teşkil etmesi olarak tarif edilebilir. Bu bakımdan, bu bölümde takip edilen yöntem, temelinde tarihsel bilinç, biçim bilinci, metinsellik, diyalog ve yorum bulunan *bağlamlararası eleştiri* yaklaşımının teori alanına kısmî olarak uygulanması olarak da görülebilir.

4.1 Biçimciliğin Temel Metodolojik Sorunu: Biçimin Nesnel Bir Kategori Olarak Kavranması

Biçimciliğin metodolojik sorunlarının tümü tek bir soruna, biçimin nesnel bir kategori olarak kavranmasına indirgenebilir. Biçimin nesnel bir kategori olarak kavranması, kısa ve öz bir şekilde tanımlanırsa, nesnel analize yatkın bir biçim anlayışına sahip olmak anlamına gelir. Bu anlayış, araştırma maddesinin araştırmacıdan ve araştırma yönteminden bağımsız bir şekilde, belirli özsel niteliklere sahip olduğuna ve bunların nesnel bir şekilde ortaya konabileceğine dair bir ön kabulü içerir. Araştırmacının yöntemi değerlendirme-dışı değildir; yöntem, söz konusu özsel niteliklerin nesnel bir şekilde ortaya konulabilmesi açısından uygunluğu ve geçerliliğiyle bahis konusu olur. Bir başka ifadeyle, yöntemin varsayılan nesnelliği inceleme maddesinin varsayılan özsel niteliklerinin nesnel bir kategori olarak kabul edilmesine ikincildir. Bu tespitin yapılması şunun için gereklidir: Biçim nesnel bir kategori olarak kavrandığı için onu incelemek için en uygun ve geçerli yöntem olarak nesnelliği esas alan bir yöntem geliştirilir. Biçimin nesnel bir kategori olarak kavranmasının araştırmacının statüsünü karmaşık bir ikileme sürüklemesi kaçınılmaz görünmektedir: Araştırmacı inceleme konusu yaptığı maddeyi veya unsurlarını araştırmacıdan veya araştırma faaliyetinden etkilenmeyen nesnel bir

biçim olarak ele aldığı anda kendisini de araştırma konusu yaptığı maddeden etkilenmeyen bir denetim ve yargı makamı olarak özne konumuna yükseltir. İkillem, nesnelliği esas alan bir araştırma yönteminin, araştırmacının öznelliğinin araştırmayı etkilemesine izin vermemesindedir: Öznenin ve nesnenin birbirini etkilemediği klasik kartezyen hiyerarşinin aynı anda hem benimsenip hem de inkâr edildiği bir ilişki şekli mütemadiyen nesnelciliğin altını oyar.

Genel özellikleriyle tanımlanmaya çalışılan, biçimin nesnel bir kategori olarak kavranma sorunu Rus ve Anglo-Amerikan Biçimcilikleri'nde belirli bir şekil almıştı. Biçimciliğe has bu nesnel biçim kavrayışıyla tanımlanan edebî eser, başka nesnelerden ve çevresinden yalıtılmış, müstakil bir nesne olarak, yani bir anlamda laboratuvar ortamında, nesnel olarak incelenebilen bir biçime sahip olarak görülüyordu. Bu kapalı, bütünlüklü bir biçim olmak zorundaydı; eserin içi ve dışı arasında keskin bir ayrımı gerekli kılıyordu. Tarihsel bağlamından yalıtılmış, dolayısıyla toplumsal olanla ilişkisi paranteze alınmış, sadece iç ilişkilerinin incelenmesiyle ele alınan bir eserdı bu. Rus Biçimcileri Bergsonculuğun etkisiyle, Yeni Eleştirmenler I. A. Richards'ın psiko-semiyotik anlam teorisinin etkisiyle okur deneyimine ne derece önem vermiş olurlarsa olsunlar, geliştirdikleri nesnel biçim tasavvurunun öngördüğü, kaçınılmaz olarak çoktan-deneyimlenmiş bir estetik deneyimdi. Zira nesnel bir kategori olarak biçimin tamamlanmış bir tasarı olması tanımsal bir zorunluluktı; söz konusu olan, ister empirik ister simgesel bir muhatap olarak kavramsallaştırılan bir okur olsun, çoktan-tamamlanmış bir biçimin algılayıcısı olarak ancak çoktan-deneyimlenmiş bir estetik deneyim yaşayabilirdi. Nitekim T.S. Eliot'ın *nesnel bağlaşımlar* kavramının ve şiirsel yaratım anlayışının mirasçısı olan Yeni Eleştirmenler okur deneyimini, şairin, sezgilerinin ve aklının yardımıyla bir ahenk ve denge durumuna soktuğu karmaşık deneyiminin şiirde yansıyan bir kopyası olarak görüyorlardı. Rus Biçimcileriye tüm sanatsal tekniklerin nihâî hedefini okur algısına şok dalgaları göndermek olarak tanımladıkları ve edebiyatın evrimsel döngüsünü algının şoka direncinin dalgalanmalarına bağladıkları hâlde, tasavvur ettikleri okur deneyimi, metnin işlevsel bir uzantısı olan bir ideal okurun nesne(l)leştirilebilen deneyimiydi. Öyleyse kapalılık sadece metnin sosyo-tarihsel bağlamından yalıtılmış oluşuna değil, aynı zamanda anlamlama (*signification*) sürecinin sonlandırılmış oluşuna işaret etmekteydi. Buna göre anlam metnin içi ve dışı arasında

herhangi bir geçirgenliğe mahâl vermeyen katı bir bağlamsallık tarafından denetim altında tutuluyordu. Metnin içsel bağlamının duvarlarının kalınlığı, metnin birimlerinin birbirleriyle ve bütünle kurdukları ilişkileri öngörülebilir bir yapının çatısı altında tutabilmenin de teminatıydı. Bu, edebî eseri, sadece herhangi bir tarihsel bağlamla ilişkiye girmeden değil, aynı zamanda henüz okunmadan, kendi başına anlamlı ve tutarlı bir kendilik olarak kavramayı mümkün ve gerekli kılıyordu. Burada İngilizce *entity* kavramının Türkçe karşılıkları arasından *kendilik* kelimesinin seçilmesi şu gerçeğin vurgulanması için verimli bir zemin sunmasındandır: Biçimci okullar hümanizmin bütünlüklü özne tasavvurunun yanılsamalarından kurtulma hareketine en ön saftan dâhil olurken, bir yandan da onun özneliğine isnat edilen bütünlük, tutarlılık ve öz-bilinç gibi niteliklerini sanat eserine aktarmaktaydılar.

Her iki biçimci okulun da pozitivistimin çağrısına uyarak doğa bilimlerini model alan bir edebiyat bilimi oluşturma çabası önceki bölümlerde detaylı bir şekilde ele alınmıştı. Sosyal bilimlerin doğa bilimlerini model alması Comte'un "pozitif felsefe"sinin benimsenmesi demektir. Pozitif felsefe ise bilginin tanımında kapsamlı bir daraltmayı içeriyordu: Teoloji ve metafiziğin "neden" sorusu büyük harfle Mutlak olanın aranmasına dair olduğu için terk edilmeli ve olguların nesnel yasaları incelenmeliydi. Bu epistemolojik hamle mutlak geçerliliğin teolojik ve metafizik olandan alınıp *fizikî* olana devredilmesinden ibaretti. Dolayısıyla, pozitif bir edebiyat bilimi idealini benimseyen Biçimcilerin eleştirinin inceleme alanını metnin sözüm ona nesnel olarak gözlemlenebilir unsurlarıyla sınırlandırmaları ve anlamı metnin denetlenebilir bağlamsal çerçevesiyle sınırlandırmaları, eleştiriyi fizikî olanın alanında tutma arzularından kaynaklanmaktaydı.

Biçimin nesnel bir kategori olarak tasavvuru Comte'un pozitif felsefesinin epistemolojik indirgemesiyle ilgili olduğu kadar Husserl'in *fenomenolojik indirgeme* ve *eidetik indirgeme* yöntemleriyle de yakından ilgiliydi. Fenomenolojik indirgeme, dış dünyaya dair bilinenlerin, önkabullerin ve yargının askıya alınarak bilincin kendisine odaklanmak anlamına geliyordu. Eidetik indirgemeyse, bir bilinç nesnesinin empirik, yani rastlantısal ve olasılıksal niteliklerinin paranteze alınıp nesnenin *eidos*'unun (Yunanca'da biçim, öz) yani değişmez, zorunlu, özsel niteliklerinin saf bir bilinçle gözlemlenmesi demektir. Husserl bu yöntemler aracılığıyla hem özneyi ve özneliğin tüm

içeriğini hem de empirik nesneyi ve tüm özsel olmayan niteliklerini devre-dışı bırakıp, arı bir bilinçle nesnenin saf biçimini kavramayı mümkün görüyordu. Husserl'in yalıtılmış olarak nesneye odaklanma anlayışı edebiyat teorisine açık bir ilham kaynağı oldu: Önce Rus Biçimcileri, sonra Yapısalcılar edebî eserlerin içsel ilişkilerini ve nesnel unsurlarını inceleme konusu yapıp, yazarı ve eserlerin yazıldığı ve okunduğu sosyo-tarihsel bağlamları paranteze almayı temel bir yöntemsel ilke olarak benimsediler; okuru ise gerçek, tarihsel, kimlik sahibi bireyler olarak değil varsayımsal, genel, nesnel figürler olarak kurguladılar.

Husserl'in Biçimcilere ve Yapısalcılara verdiği ilham sadece nesneyi yalıtılmış bir vaziyette inceleme noktasında değildi: Nesnenin gerçek dünyadan ve dünyanın bilinçteki yansımalarından yalıtılması fenomenolojinin esas hedefini gerçekleştirmek yolunda attığı bir ilk adımdan ibaretti. Biçimcilik ve özellikle de Yapısalcılık kendi tanımlayıcı niteliğini fenomenolojinin bu esas hedefinde ortaya çıkan tanımlayıcı niteliğinden alacaktı. Husserl felsefenin kadim amacı olarak gördüğü evrensel özlere veya ideal biçimlere ulaşmak için, her tikelde, tikelliğinden kaynaklanan niteliklerle beraber bulunan tümel olanın ortaya çıkarılması gerektiğini düşünüyordu. Tümeler zamana, mekâna, şahsa göre değişmeyen, zamanlar-üstü, evrensel, mutlak özlerdi. Bundan dolayı Husserl empirik, öznel ve tarihsel olanı bir kutba; ideal, nesnel ve yapısal olanı diğer kutba yerleştiriyordu. Empirik bir bilim olan ve öznelliğin alanını inceleyen psikoloji; empirik bir bilim olan ve göreceliğin alanı olan tarih; araştırma sahasını duysal ve fizikî olanla sınırlandıran doğa bilimleri değişmez bir kategori olan hakikat hakkında söz sahibi değildi: Bu, tümeleri arayan felsefenin egemenlik alanıydı. Fenomenolojinin değişmez biçimleri arayışı Rus Biçimciliği ve Yapısalcılık'ta edebî eserlerde, masallarda ve mitlerde değişmez biçimlerin arayışı olarak tezahür ettiği gibi, Husserl'in bilincin yapısına yönelttiği ilgi de olduğu gibi Yapısalcılığa aktarıldı. Yeni Eleştiri'nin ileri bir aşamasında, Husserl'in fenomenolojisinden yola çıkmamakla birlikte, Cleanth Brooks'un da tikel-tümel karşıtlığını reddederek, şiirde tikelleri tümelerin yansıdığı yüzeyler olarak gördüğünü ve "şiirin karakteristik yapısı"nın peşine düştüğünü hatırlamak bu noktada yararlı olacaktır. Dolayısıyla empirik bir inceleme nesnesi olduğunda dahi -örneğin, belirli bir edebî eserin incelenmesinde- biçimin nesnel bir kategori olarak ele alınması, ideal bir nesne olarak biçime ulaşmanın ilk aşamasını teşkil ediyordu. Eserin üzerindeki

öznel ve tarihsel izlerin silinmesi biçimin nesnel bir kategori olarak ele alınmasının ilk aşamasını; eserin kendine has olan özelliklerinin paranteze alınıp, eserin içinde yer aldığı tür, akım, sanat dalı gibi yapılara has ortak niteliklerin aranması biçimin nesnel bir kategori olarak incelenmesinin ikinci aşamasını teşkil ediyordu. Bu ikinci aşamanın Yapısalcılığa evrilme yolunda olan Biçimciliği ve Yapısalcılığı tanımladığını belirtmek gerek. Saussurecü dilbilim de *parole* ve tarihi ikincil konuma yerleştirip, donmuş vaziyette olan *langue*'ı öncelikli araştırma konusu kılmasıyla Yapısalcılığın pozitivist ve fenomenolojik hedeflerine kusursuz bir şekilde oturan kavramsal bir model sunuyordu.

Biçimin nesnel bir kategori olarak kavranma eğiliminin Yapısalcılıkta nasıl bir şekil aldığını detaylı bir şekilde ele almadan önce nesnel bir kategori olarak biçimle ilgili bazı tespitlerin özetlenmesi yararlı olacaktır.

Biçimin nesnel bir kategori olarak kavranması biçimin nesnel olarak incelenebilir bir olgu olarak kabul edilmesi anlamına gelmektedir.

Biçimcilikte görülen şekliyle bu anlayış belirli bir tarihsel bağlamın entelektüel yöneliminin ifadesiydi.

Biçimin nesnel bir kategori olarak kavranması nesnel bir yöntemle nesnel sonuçlara ulaşmayı hedefleyen bilimsel bir edebiyat teorisinin önkoşuluydu.

Biçimcilikte tutarlılık, kapalılık, bütünlük, soyutlanmışlık biçimin nesnel bir kategori olarak sahip olduğu zorunlu nitelikler sayılıyordu.

Bu tersten okunduğunda, bu zorunlu ön kabullerin biçimin nesnel bir kategori olarak kavranmasının teminatı işlevi gördüğü ortaya çıkmaktadır. Örneğin, biçimin tutarlılığının altını oyan bir gedik veya bağlamsal sınırlarından öteye doğru bir anlam taşması, onun nesnel bir olgu olarak statüsünü krize sokmaya adaydır; anlambilimsel bir gedik veya bir fazlalaşma kaçınılmaz olarak yorumu devreye sokar. Postyapısalcılığın temel savı tüm metinlerin bu gedik ve taşmalarla tanımlandığıdır.

Biçimciliğin biçim kavrayışının temel metodolojik sorunu olan biçimin nesnel bir kategori olarak kavranması, biçimin özsel nitelikleriyle tanımlanmasını ve dolayısıyla kendi anlamını kendi içinde taşıdığı anlayışını barındırdığına; ve buna bağlı olarak,

tarihsel bağlamın biçimsel olanın anlam ve işlevini belirlemede etkisiz bir unsura indirgenmesini içerdiğine göre, bu temel metodolojik sorun Biçimciliğin biçim kavrayışının temel felsefî sorunlarından birincisi olan yapı-tarih karşıtlığının da kökünde yer almaktadır. Buna paralel olarak, Biçimcilikte biçimin nesnel bir kategori olarak kavranması dolayısıyla edebî esere bütünlüklü özne-nesne muamelesi yapıldığına; ve biçimci faaliyet, hem eserin hem de araştırmacının karşılıklı nesnelliğinin temin edilmesi istikametinde yorumun bastırılmasını gerektirdiğine göre, biçimin nesnel bir kategori olarak kavranması, bu kavrayışın yarattığı temel felsefî sorunların ikincisi olan ve yirminci yüzyıl sosyal bilimlerinin anti-hümanist yönelimini tanımlayan kültür-birey karşıtlığının da kökünde yer almaktadır.

Öyleyse, bu tespitler nesnel bir kategori *olmayan* bir biçim anlayışına dair bazı ilk çıkarımların yapılabilmesini mümkün kılar.

Nesnel bir kategori olmayan bir biçim tasavvurunun inşa edilmesi, öncelikle, ya özsel niteliklere sahip bir biçim anlayışından ya da söz konusu özsel niteliklerin nesnelliğe dayanan rasyonel bir sorgulamayla ortaya çıkarılabileceği varsayımından vazgeçilmesiyle mümkün olabilir. Her iki seçenek de biçimin değişken bir olgu olarak ele alınmasına kapı açar.

Bu ilk adım bile “edebiyatın bilimi” idealizminin, kılık değiştirmiş pozitivistik bir fantezi olduğunu kabul etmeyi kaçınılmaz kılmak için yeterlidir.

Bu geri çekilme pozitivistizmin epistemolojik sınırlandırmasını yürürlükten kaldırmaya doğru ilerler. Bu, bilginin alanını genişleten bir hamledir. Eleştiri bu hamleyle sosyal bilimler nezdinde gözden düşürülen spekülâtif düşüncüyü yeniden bünyesine katar.

Nesnel bir kategori olmayan bir biçim tasavvurunun inşa edilmesi, öyleyse Kartezyen özne-nesne hiyerarşisini hareket noktası kabul etmeyen bir eleştiriyle mümkün olabilir. Bu, araştırmacı öznenin ve araştırma nesnesinin birbirini karşılıklı olarak etkilediği, böylelikle sadece nesnellik ilüzyonunun değil, öznellik yanılsamasının da bu kesintisiz ilişkisellik tarafından ortadan kaldırıldığının bilincinde olan bir eleştiriye tekabül eder. Dolayısıyla nesnel bir kategori olmayan bir biçim tasavvurunun inşa edilmesi için nesnel bir eleştiri anlayışından uzaklaşma, öznelciliğe dönüş olarak

anlaşılmaz. Bu en kısa ve öz bir şekilde tanımlanırsa, eleştirinin edebî eser üzerinde bir üst-dil oluşturma çabasını terk etmesi anlamına gelir.

Biçimciliğin biçim kavrayışının doğurduğu yapı-tarih karşıtlığının aşılması, yorumun tarihin sonsuz heterojenliğine açılmasıyla mümkün olur. Eleştirinin tarihselleşmesi tarihselciliğe bir dönüş olarak anlaşılmaz. Bu, biçimin tarihsel bağlamla arasındaki dinamik ve karşılıklı ilişkiyi dikkate alan bir eleştiri anlayışını benimsemek demektir.

Biçimciliğin biçim kavrayışının temelinde yatan anti-hümanizmin doğurduğu kültür-birey karşıtlığının aşılması için gereken hamle, öncelikle bir okur olan eleştirmenin anlam üretimine dâhil olan bir fail olarak konumlandırıldığı bir eleştiriye yönelmektir. Bu, hümanizmin yanlısamalarına bir dönüş olarak anlaşılmaz. Nesnel bir bilim adamı olarak tanımlanan eleştirmenin faaliyetini birimlerin tasnifi ve birbirleriyle ilişkilerinin tarifiyle sınırlandıran bir çözümleme yöntemi yerine, eleştirmenin bir fail olarak yorumu devreye sokması biçimi nesnelliğin sultasından kurtarır, özgürleştirir.

Bu tezde önerilen, nesnel bir kategori olmayan bir biçim anlayışına dayanan *bağlamlarası eleştiri* yaklaşımı, bölüm boyunca bu ilk çıkarımlar ışığında inşa edilecektir. Bu noktadan itibaren Biçimciliğin biçim kavrayışının yarattığı metodolojik ve felsefî sorunların Biçimcilik sonrası eleştiri okullarındaki seyri incelenecek, bu süreç içinde bu ilk tespitler ve çıkarımlar rehber vazifesi görecektir.

4.2 Biçimcilikten Yapısalcılığa: Devamlılık ve Kopuş

Rus Biçimciliği'nin ve Yeni Eleştiri'nin son aşamalarında Yapısalcılığa evrildikleri önceki bölümlerde detaylı bir şekilde ortaya konmuştu. Biçimcilikten Yapısalcılığa giden yolun Roman Jakobson'un göç rotasını takip ettiğini söylemek isabetsiz olmaz. Rus Biçimcilerini oluşturan iki cemiyetin (Moskova Dilbilim Çevresi ve St. Petersburg'da kurulan Şiir Dilini İnceleme Derneği) de kuruluşunda bulunan Roman Jakobson 1920'de Prag'a göç ederek 1926 yılında Vilem Mathesius önderliğinde kurulan Prag Dilbilim Okulu'nun da en önemli üyelerinden biri oldu. Okulun diğer önde gelen

üyeleri Jan Mukařovský, Felix Vodička, Bohuslav Havránek, Jiří Veltruský, René Wellek ve Jakobson gibi Sovyetler'den göç eden Nikolay Trubetskoy ve Petr Bogatirev idi. Mathesius, Saussure'la hemen hemen aynı tarihlerde artsüremli dilbilim yerine eşsüremliliği ve işlevselciliği öne çıkaran bir dilbilim anlayışını savunan bir çalışma yayımlamıştı (Doležel, 2008, s.34). Prag'da göstergebilim temelli bir dilbilim yöneliminin tarihi on dokuzuncu yüzyıl başlarında Bernard Bolzano tarafından geliştirilen gösterge teorisine kadar uzanıyordu (Matejka, 1976, s.265). Ancak Yapısalcılığa geçişin izleri en açık şekilde Tinyanov'un 1928 yılında Prag'ı ziyareti sırasında Jakobson'la birlikte kaleme aldığı bildiride görülmüyordu. "Problemy izucenija literatury i jazyka" ("Dil ve Edebiyat Çalışmalarının Sorunları") başlığıyla Moskova'da Rus Fütüristleri'nin yayın organı *Novyj LEF*'te⁷ yayımlanan bildiride Biçimciliğin yukarıda değinilen sorunlarının bir kısmı ortaya konuluyor ve edebiyat teorisi ve dilbilimin alması gereken yeni yöne dair genel bir çerçeve sunuluyordu. Bu çerçevenin maddelerini şunlar oluşturuyordu: Rus Biçimcileri'nin ihmal ettiği edebiyat ve hayat arasındaki bağın yeniden tesisi; buna paralel olarak, edebiyatın evrimiyle edebiyat-dışı unsurların bağının teslim edilmesi; dilbilimde ve edebiyat çalışmalarında Saussurecü eşsüremlilik-artsüremlilik (*synchronie-diachronie*) ayrımının aşılması gerektiği; ve yine Saussure'ün ikincil konuma yerleştirdiği *parole*'un *langue*'la beraber incelenmesinin şart olduğuydu. Bu yaklaşımlar Biçimciliğin biçim kavrayışının sorunlarının ve Saussurecü dilbilimin geliştirilmeye muhtaç olan boyutlarının isabetli bir şekilde tespit edilmesi ve bu sayede edebiyat çalışmaları ve dilbilimin ufkunun muazzam bir şekilde genişletilmesi anlamına geliyordu. Yapısalcılık bu yeni yaklaşımların verimli zemini üzerine inşa edilecekti. Bununla birlikte, bildiride Yapısalcılığın Rus Biçimciliği'nden bilimsel bir edebiyat teorisi tesis etme idealini daha da güçlendirilmiş bir şekilde devraldığı ve bu ideal ekseninde Yapısalcılığın temel niteleyenlerinden olan "kozmos olarak kültür" görüşünün daha ilk aşamada benimsendiği görülmektedir.

Bildiride Rus Biçimciliği, öncelikle, ele aldığı eserlerin belirlenişinde ve analizinde seçmeci ve gelişigüzel bir eklektisizme yönelmekle ve sistematik bir "analizin yerine, terminoloji oluşturma ve olguların sınıflandırılması faaliyetini koymakla" itham

⁷ *Novyj Lef*, *Yeni SSC (Sol Sanat Cephesi)* olarak çevrilebilir.

ediliyordu (Jakobson ve Tinyanov, 1980, s.29). Matejka'ya (1976, s.269-270) göre bu ithamın muhatabı başta V. Zirmunski ve Şklovski olmak üzere “tasnifçi” Biçimciler veya Eyhenbaum'un ifadesiyle “skolastik Biçimcilik” idi. Bildirinin yazarları, 1928 itibarıyla, yapısalcılığın, her edebî eserin öğelerinin işlevlerinin ve öğeler arasındaki ilişkilerin, bütünü oluşturan bir yapı içinde belirlendiği ilkesini, onu tekrar dile getirmeye gerek duymayacakları ölçüde benimsemişlerdi. Bildiri önemli ölçüde Tinyanov'un 1927 tarihli “Yazınsal Evrim Üstüne” makalesinde ortaya koyduğu görüşler üzerine bina ediliyor; edebiyat tarihiyle felsefe, bilim, siyaset gibi diğer “tarihsel dizilerin” eş zamanlı olarak bir sistem içinde varoldukları; bunların her birinin kendi içinde geçerli olan ve birbirleriyle ilişkilerini belirleyen “yapısal yasalar” ortaya konmadan bu bağlara ilişkin bilimsel bir çalışma yapılamayacağı ileri sürülüyordu.

Jakobson ve Tinyanov'un bildirisinin dile getirdiği en önemli nokta edebiyatın eşsüremlili ve artsüremlili boyutunun birlikte ele alınması gerektiği idi. “Eşsüremlilikle artsüremlilik arasındaki karşıtlık, sistem kavramı ve evrim kavramı arasındaki bir karşıtlığa dayanıyordu; dolayısıyla bu karşıtlık her sistemin bir evrim olarak varolduğunu, ayrıca her evrimin de kaçınılmaz olarak sistematik bir doğası olduğunu fark ettiğimiz anda önemini yitirmekteydi” (Jakobson ve Tinyanov, 1980, s.30). Edebiyatın evrimi meselesini de böyle bir anlayışla ele almak gerektiğini, evrimin biçimlerin ya da türlerin doğuşuna ya da edebiyatın edebiyat-dışı dizilerden etkilenişine dair, dönemleri kopuk bir biçimde ele alan, systemsiz incelemelerle anlaşılamayacağını savunuyorlardı. Onlara göre bu ortaya çıkış hikâyeleri ve diziler arası karşılıklı etkileşimler, ancak edebiyatın evrimi içinde üstlendikleri işlevlerin bilimsel bir biçimde ortaya konmasıyla inceleme nesnesi olmaya uygun kabul edilebilirlerdi. Zira “bir sistemin tarihi de bir sistem oluşturur”du (Jakobson ve Tinyanov, 1980, s.30). Rus Biçimcileri zaten eskiyen türlerin ve tekniklerin yerini yeni tür ve biçimlerin aldığı, fakat eskiyen öğelerin daha sonra kısmen değişmiş olarak tekrar ön plana çıkmak üzere arka plana çekildiği bir evrim anlayışı geliştirmişlerdi. Eski Biçimci, yeni Yapısalcılar Jakobson ve Tinyanov bu anlayışa edebiyatın evrim sürecinin de yapısal yasaları olduğu, dolayısıyla evrim sürecine dair gelişigüzel değerlendirmelerde bulunmak yerine, biçimlerin ortaya çıkışının ya da edebiyat-dışı etkilerle dönüşmesinin evrim yapısı içindeki işlevlerinin dikkate alınmasının zorunlu olduğu düşüncesini ekliyorlardı. Bu çalışmalar yapılırken eşsüremlili

edebiyat çalışmalarında yapıldığı gibi “eşzamanlı olarak varolan olgulara dair kataloglar oluşturulması yeterli değil[di]; önemli olan, bu olguların ele alınan dönem içindeki hiyerarşik değerleri”ydi (Jakobson ve Tinyanov, 1980, s.30). Zira edebiyatın evrimi türler, biçimler, teknikler, tutumlar, tarzlar vs. arasındaki hiyerarşideki sistematik dnşmlerdi.

Biçimcilikten Yapısalcılığa geçişin en önemli göstergelerinden biri de Jakobson ve Tinyanov’un bildiride dilbilim ve onun edebiyatla ilişkisine odaklanmalarıydı. Yazarlar 1928 gibi erken bir tarihte, Saussure’un dilbilim çalışmalarından dışladığı *parole*’u, Cenevre dilbilimcilerinden ilham alarak, edebiyat çalışmalarında *langue*’la beraber inceleme konusu yapmayı ngryorlardı. Jakobson ve Tinyanov’a göre dilin bireysel kullanımı muhakkak dil sisteminin normlarıyla ilişkilendirilerek ele alınmalıydı. *Langue* ve *parole*’un birbirinden kopuk olarak ele alınması, edebiyatın “sanatsal değerler sistemi”nin yapısını anlaşılmaz kılıyor, yasalarının çözümlenme imkânını ortadan kaldırıyor (Jakobson ve Tinyanov, 1980, s.30). Bu bağlamda Postyapısalcılar dilin bireysel kullanımı ile yerleşik normlar arasındaki bir *serbest oyundan* söz edebilirlerdi; bunları birbirine referansla varolan ama asla örtüşmeyen, ilişkileri bütünüyle tanımlanması -dilnin doğası gereği- mümkün olmayan mecralar olarak görebilirlerdi. Yapısalcılarsa *kurallı* bir oyundan söz ediyorlardı: Onlara göre dilsel normlar gibi normdan sapmalar da sistematik bir biçimde açıklanabilirdi. Dilin ve edebiyatın yasalarının tespiti, bu sistemler içindeki her bir değişimin özelliklerinin de belirlenmesini sağlayabilirdi (Jakobson ve Tinyanov, 1980, s.30). Bu, edebiyatın ve dilin evriminin yönünü ve hızını tam olarak tespit etmeye imkân vermese de, bunlara dair seçeneklerin azaltılmasına yardımcı olabilirdi. Evrimin rotasının ya da en azından başat unsurlarının tespiti, ancak edebî dizilerle diğer tarihsel diziler arasındaki karşılıklı ilişkinin zmlenmesiyle mümkün olabilirdi. Edebiyat ve edebiyat-dışı dizilerin karşılıklı ilişkileri de, Jakobson ve Tinyanov’a göre, yapısal yasaları özümlenmesi gereken bir “sistemler sistemi” oluşturuyordu (Jakobson ve Tinyanov, 1980, s.30).

Tinyanov’un klasik edebiyat tarihinin teleolojik boyutunu reddederken, edebî evrimi özerk ve öz-ereksel kıldığına, bunun ona hem teleolojik boyutu geri verdiğine hem de onu edebiyat-dışı etkilere kapadığına değinilmişti. Bu bildiride edebî evrimle edebiyat-

dışının etkileşiminin çok daha güçlü bir biçimde vurgulanması, azımsanmayacak derecede önemli bir gelişmeydi; ancak bir yandan da bu etkileşimin tezahürlerinin ancak nesnel bir analize yatkın bir sistematizasyonun unsurları oldukları sürece değerlendirmeye dâhil edilecekleri vurgulanarak söz konusu etkileşimin kapsamı yeniden daraltılmaktaydı. Aynı çelişkili durum bir yandan eşsüremlilik-artsüremlilik arasındaki karşıtlığın aşılması gerektiğinin altı çizilirken diğer yandan tarihin bir sistem olarak tanımlanmasında da söz konusuydu. Eşsüremlilik ve artsüremlilik arasındaki karşıtlık, yani yapı-tarih karşıtlığı, tarihin de yapısal bir şekilde ele alınmasıyla aşılmaya çalışılıyordu: Yapısal bir olgu olarak incelenen bir sistemin tarihinin de bir sistem oluşturduğu anlayışı, tarihin zamansallığının iptal edilip, mekânsal bir olgu olarak ele alınması demektir. Bu, eşsüremlilik ve artsüremlilik arasındaki karşıtlığın, artsüremlilik boyutunun da eşsüremliliğe çevrilmesiyle, yapı-olarak-tarihin birimlerinin kuş bakışı bir şemaya aktarılmasıyla aşılması anlamına geliyordu. Zamansal olanın mekânsal bir metafora dönüştürülmesi Yapısalcılığın münferit edebî eserlerin incelenmesinde başvurduğu tipik analiz stratejilerinden biri olacağı göz önünde bulundurulduğunda, bu bildirinin Yapısalcılığa geçişin ilk belgelerinden biri sayılması bir gerekçe daha kazanmaktadır. Edebî olguların dönüşümünün nesnel olarak gerekçelendirilmesi kuralının tarihin heterojenliği karşısında eleştirmene büyük zorluk çıkaracağına şüphe yoktu. Biçimin nesnel bir kategori olarak tasavvurundan vazgeçmemek kaydıyla edebî biçimlerin sistematik evrimi tarihe açılmaktaydı. Fakat tarihin edebî evrimin olaylarına nesnel açıklamalar getirmesi ancak tarihin nesnel bir alan olduğunun kabulüyle mümkün olabilirdi: Oysa tarihin dilselliğın, anlatısallığın, dolayısıyla çok-anlamlılığın alanı olduğunu en iyi Modernistler biliyordu. Bu paradoks, Prag Yapısalcıları'nın çalışmalarında zaman zaman kendini bir sorun olarak gösterecekti.

Tinyanov'un "sistemler sistemi" olarak kültür tasavvurunda ortaya çıkan manzara şöyleydi: Kültür karmaşık ve devasa bir yapı olarak tasavvur ediliyor; onun içinde edebiyat, dil, felsefe gibi kendi içinde yapısal yasaları olan büyük sistemler yer alıyordu; bir alt katmanda, bağlı bulundukları bütüne göre işlevleri ve birbirleriyle ilişkileri belirlenen öğeler olarak münferit eserler yer alıyordu. Tüm bu iç içe geçmiş yapısal düzeyler içinde en küçük yapısal birimlerse münferit eserlerin iç yapısal yasalarına göre anlam kazanan biçimsel özelliklerdi. Bu manzara, devasa bir yapı olarak tasavvur edilen

dil ile onun en küçük sesbirimlerine kadar inen iç içe geçen yapı katmanlarını model alan, mutlak bir ahenkle çalışan mekanik bir kültür tasavvuruna tekabül ediyordu. Dolayısıyla Yapısalcılığın kültürü kosmos olarak görme eğilimi, Yapısalcılığın ilk belgelerinden biri olan Jakobson ve Tinyanov'un bildirisinde açıkça kendini göstermekteydi. Sistematik düzenin kozmos olarak tanımlanmasına ilişkin bu metafor kendi üstüne katlanabilir: Bildirinin yazarlarının "sistemler sistemi" olarak tanımladıkları kültürün alt düzeylerindeki her bir kültür alanı Güneş Sistemi'nin gezegenlerine benzetilebilir. Birbirleri üzerinde belirli çekim kuvvetleri uygulayan, fakat hareket ve yönleri birbirinden önemli ölçüde bağımsız, her biri kendi yörüngesinde dönen kütleler. Doğa bilimleri gezegen sistemlerinin ve onların ilişkilerinin sistematik yasalarını çalışma konusu kıldığı gibi, kültürün bilimi de kültürü yapısalcı analizle inceleyebilir, paralel yörüngelerde dönen toplumsal tarihin ve edebiyat sisteminin, ya da onların içinde birer iç halka oluşturan yörüngelerde dönen roman ve şiir türlerinin, ya da kültür evreninin en iç halkalarında yer alan münferit eserlerin yapısal yasalarını ortaya çıkarabilirdi. Bunlar insanlığın bilinçli ve bilinç-dışı tüm yüzeylerinde ortaya çıkan rasyonel düzeninin yasalarıydı. Yapısalcı kültür bilimini, edebiyattan dilbilime, psikolojiden antropolojiye, geniş bir iş dağılımıyla sürdürülen bu entelektüel faaliyet tanımlıyordu. Aydınlanma'nın, Romantik karşı çıkış tarafından kesintiye uğratıldıktan sonra yirminci yüzyıl rasyonalistleri tarafından devralınan, doğanın araçsal akıl tarafından fethi ve denetim altına sokulması hareketi. Paradoksal olarak bu yüzyılda bu harekete yön veren, Aydınlanma'daki gibi insana olan büyük inanç değil, anti-hümanist bir düzen kavrayışıydı. Düzeni bozan farklılıkların göz ardı edilmesi ya da ortadan kaldırılması ile sonuçlanan mutlak düzen anlayışı, bireyin merkeze yerleştirildiği Aydınlanma sonrası modern dünyada bireyin özne-nesne konumuna yerleştirilmesi sonucunda mutlak bir gerçeklik ve bu mutlak gerçekliği anlama yetisine sahip mutlak bir özne olduğu yönündeki düşünceyi üretirken; bu yirminci yüzyıl rasyonalistlerinin anlayışı, düzenin yani gerçekliğin mutlaklığı karşısında gücünü neredeyse tamamen yitirmiş bir insan anlayışı üretmekteydi.

Jakobson ve Tinyanov'un Prag bildirisinin getirdiği yeni yaklaşımların ve doğurduğu yeni sorunların genel olarak Yapısalcılığı tanımladığı söylenebilir. Bununla birlikte Çek Yapısalcılığı'nın, daha sonra oluşan Fransız Yapısalcılığı'na kıyasla, söz

konusu olumlu yeni yaklaşımları daha verimli bir biçimde uygulamaya koyduğu ve değinilen yeni sorunların üstesinden gelme konusunda da daha başarılı olduğunu söylemek isabetsiz olmaz. İki Yapısalcı okul arasındaki ayrışma noktalarına değinmeden önce Yapısalcılığın Prag'daki gelişim seyrine odaklanmak yerinde olacaktır.

1928 Çek Yapısalcılığı açısından önemli bir yıldır. Jakobson ve Tinyanov'un bildirisinin yayımlanmasının dışında, okulun temelini tesis eden iki buluşma bu yıl gerçekleşti. İlki, Lahey'de düzenlenen Birinci Uluslararası Dilbilim Kongresi'nde Prag Dilbilim Çevresi üyelerinin Cenevre Dilbilim Okulu üyeleriyle buluşmasıydı; bu buluşmada Yapısalcılığın ve İşlevselciliğin edebiyat ve dilbilim çalışmalarına yön vermesine dair ilkeler belirlendi. Bu kongrede sesbilimin (*phonology*) yapısalcı dilbilim açısından öneminin yanı sıra dilin estetik işlevinin diğer işlevleriyle ilişkisinin araştırılması gerektiği vurgulandı. Diğer önemli buluşma Prag'da konuşma yapmaya davet edilen Husserl ve Rudolf Carnap'laydı. Husserl'in kavramlara dair evrensel gramer arayışının Yapısalcılık üzerindeki güçlü etkisine değinildi; mantıksal pozitivist Carnap'ınsa Prag Okulu'yla kurduğu yakın bağ aynı yıl yayımlanan *Der Logische Aufbau der Welt* (Dünyanın Mantıksal Yapısı) adlı eserinde dile getirdiği "temel olarak tüm bilimsel açıklamalar[ın] yapısal açıklamalar" olduğu görüşünde ortaya çıkmaktadır (Broekman, 1974, s.46). 1929 yılındaki Birinci Slav Dilleri Filologları Kongresi'nde de dilin işlevsel bir sistem olarak ele alınması; ve sistemin incelenmesininse, sesbilim model alınarak kurucu birimlerin (sesbilimdeki sesbirimler [*phoneme*] gibi) tespiti ve sınıflandırılmasını içermesi gerektiği vurgulandı. Değişkenlerin temelindeki değişmezlerin aranmasına dayanan yapısalcı sesbilim, yapısalcı edebiyat çalışmalarına edebî normların aranması konusunda ve Lévi-Strauss'a mitlerin analizinde eksiksiz bir araç sunacaktı.

4.3 Çek Yapısalcılığı ve Dilin İşlevsel Heterojenliği: Özerk Bir Yapı Olarak Edebî Eser

Çek Yapısalcılığı'nın en önemli vechelerinden biri işlevselciliği edebiyat çalışmalarının ve dilbilimin merkezine yerleştirmesiydi. Bu, öncelikle, her ifadenin

eşzamanlı olarak farklı işlevler üstlenebildiğini gözeterek ifadelerin anlamlarını işlevleriyle ilişkilendirmek anlamına geliyordu. Bu anlayış şiirsel dil ve günlük dil arasındaki keskin ayrımın aşılmasına yardımcı olduğu gibi, sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkinin de yeniden tesis edilmesi için verimli bir zemin sunuyordu. Zira Rus Biçimcileri sanat eserinin kendisine göndermede bulunmaktan başka işlevleri olduğunu kabul etmeye isteksizdiler; bir başka deyişle, onlara göre sanat eserinin gösterenlerinin gösterilenleri eserin dışında değil, içindeydi. Bu anlayışta Saussurecü dilbilimin gerçek nesneye doğru bir anlamlama hareketinin olmadığı gösterge teorisinin payı vardı. Çek Yapısalcılığı'nın işlevselci dilbilimine göre sanat eserinin gösterenlerinin kendi içindeki gösterilenler olması, eserin gerçeklikle olan ilişkisini ortadan kaldırmıyor, muğlaklaştırıyordu. Bu anlayışın temelinde dilin kullanımında başat işlevin belirleyici olduğunun kabulü yer alıyordu. Dilin işlevleri meselesi baştan itibaren Prag Okulu'nun teorik yapıtaşlarından birini teşkil etmiş, aşama aşama geliştirilmişti. Mukařovský 1932 tarihli "Standard Language and Poetic Language" (Standart Dil ve Şiirsel Dil) makalesinde başat işlevle ilgili ilk tanımlamalardan birini gerçekleştiriyordu. Bu makale hâlâ Biçimcilikten izler taşıyordu ve dilin işlevlerini ikiye sınırlandırıyordu; "kendi özelliklerine dikkat çekme" (*foregrounding*) veya yabancılaştırma (*deautomatization*) ile tanımlanan *şiirsel* işlev ve sıradan dili tanımlayan *iletişimsel* işlev (Mukařovský, 1932, s.19). Dahası, Mukařovský (1932, s.19) bu aşamada Yeni Eleştirmenleri hatırlatan bir şekilde standart dilin en saf biçiminin kendi özelliklerine dikkat çekmekten en çok kaçınan bilim dili olduğunu da ifade ediyordu. Fakat bu Biçimcilik kalıntısı görüşler arasında başat öğeye dair yapısalcı bir tanım da yapıyordu: Bir eserde başat öge tüm ögelerin ilişkisini düzenleyen, dolayısıyla esere bütünlüğünü sağlayan ögeydi (Mukařovský, 1932, s.20). Günlük dil dâhil, dilin her kullanımında, tüm ögeler arasında ve ögelerin bütünle arasında, tonlama, anlam, sözdizimi, ses uyumu gibi birçok bakımdan potansiyel bir ilişki vardı. Günlük iletişim dilinde bu ilişkiler çoğunlukla yalnızca potansiyel olarak bulunurlardı, çünkü onların varlığına ve ilişkilerine dikkat çekilmezdi. Bu ilişkilerden hangisinin ne şekilde vurgulanacağını başat öge belirlerdi (Mukařovský, 1932, s.21). Bu ilişkilere dikkat çekilen edebî dilde başat işlev şiirsel, günlük dilde başat işlev iletişimseldi; iki dil arasındaki fark, dolayısıyla, dilin kullanımına dair bir fark olarak tanımlanıyordu.

Jakobson da “The Dominant” (Başat Öge) başlıklı makalesinde başat ögeyi benzer bir şekilde tanımlıyordu: “Başat öge, bir sanat eserinin odaklayıcı unsuru olarak tanımlanabilir. Diğer unsurları yönetir, belirler, dönüştürür. Yapının bütünlüğünün teminatı başat ögedir” (Jakobson, 1933a, s.41). Jakobson (1933a, s.43) aynı makalede Rus Biçimcilerini edebî eseri yalnızca estetik işleviyle tanımladıkları için eleştiriyordu (Mukařovský’nin yukarıda ele alınan görüşlerinin de bu eleştiriden nasibini aldığı varsayılabilir); estetik işlev edebî eserin tek işlevi değil, başat işleviydi. Buna paralel olarak estetik işlev sadece edebî eserlerde de bulunmuyordu; diğer türden eserlerde de bu işlev bulunabilirdi, fakat başat durumunda değildi. “Estetik işlevi bir edebî eserin başat ögesi olarak tanımlamak edebî eserin içindeki farklı dilsel işlevler arasındaki hiyerarşiyi belirlememize yardımcı olur”du (Jakobson, 1933, s.43-44). Jakobson başat öge kavramını münferit eserle sınırlı tutmuyordu; bir edebiyat akımının veya bir çağın da başat ögelerinden söz edilebilirdi. On dördüncü yüzyıl Çek şiirinde başat öge kafiye, on dokuzuncu yüzyıl Çek gerçekçi şiirinde hecesel uyum, yirminci yüzyıl modern Çek şiirinde tonlamaydı (Jakobson, 1933a, s. 42). Rönesans sanatında görsel sanatlar, Romantik estetikte müzik, Gerçekçi estetikteyse sözlü sanatlar başattı (Jakobson, 1933a, s.42). Başat öge kavramının edebî evrimle yakın bir bağı vardı: Edebî evrim “başat ögenin değişmesiyle ilgili bir mesele”ydi (Jakobson, 1933a, s. 44). Bir tür içinde başat ögenin değişmesiyle yalnızca o tür içindeki tekniklerin hiyerarşisi değişmez, türler de dönüşür ve türlerarası hiyerarşide de değişiklik meydana gelirdi. Hatta sanat dalları arasında da hiyerarşi değişebilirdi. “Sanatsal değerler sistemindeki bu kesintisiz dönüşümler sanatsal olguların değerlendirmesinde de kesintisiz dönüşümler olmasını gerektirir”di (Jakobson, 1933a, s.44-45). Jakobson “Marginal Notes on the Prose of the Poet Pasternak” (Şair Pasternak’ın Düzyazısı Üzerine Marjinal Notlar) başlıklı makalesinde, sanatsal değerlerin hiyerarşisindeki dönüşümlerin sanatçıların üretim tarzlarını etkileme biçimini iki şairin eserlerinde karşılaştırmalı olarak gösteriyordu. Ona göre Pasternak’ın sanatında müziğin, Mayakovski’nin sanatında resmin belirleyici etkisi vardı (Jakobson, 1935, s.302). Bunun bir uzantısı olarak, Pasternak’ın üslubu metonimler, Mayakovski’nin üslubu metaforlar üzerinde duruyordu (Jakobson, 1935, s.307).

Başat işlev meselesi sonraki yıllarda da geliştirilmeye devam etti. Mukařovský 1936 tarihli “Poetic Reference” (Şiirsel Gönderge) makalesinde önceki dilsel işlevler

modelini geliştirerek işlevlerin sayısını ikiden dörde çıkarıyordu. Bunu yaparken Karl Bühler'in üç işlevli modelini hareket noktası kabul eden Mukařovský (1936, s.157-158), onun modelindeki *temsil*, *ifade* ve *çağrı* işlevlerine dördüncü bir işlev olarak *estetik* işlevi ekliyordu. Bühler'in modelindeki bu üç işlev "bildirişimsel" dile has "pratik işlevler", onlarla "karşıtlık içinde" olan estetik işlev ise edebî eserlerin diline hastı (Mukařovský, 1936, s.157-158).

Dilin işlevlerine ilişkin en gelişkin tarif ve tasnifin yapıldığı makale Jakobson'un Prag'dan ayrıldıktan çok sonra, 1958 yılında yazdığı "Dilbilim ve Yazınbilim" idi. Dilin işlevlerinin sayısını altıya çıkaran Jakobson da Bühler'in modelini hareket noktası kabul ediyor ve Mukařovský'nin -daha doğrusu, kendisinin de üyesi olduğu Çek Yapısalcılığı'nın- geliştirdiği modeli büyük ölçüde koruyordu. Jakobson'a göre şiirsel işlevi tanımlayabilmek için öncelikle dilin tüm işlevlerinin belirlenmesi gerekiyordu. Bunun için de öncelikle her sözlü iletişim olayında mevcut olan ve iletişimi mümkün kılan öğelerin tespit edilmesi gerekiyordu. Bu öğelerin sayısı altıydı:

KONUŞMACI [addresser] **DİNYEYİCİ**ye [addressee] bir **MESAJ** [message] gönderir. İşlemin gerçekleşmesi için, mesaj, gönderme yapılan -dinleyici tarafından algılanabilir ve dilsel ya da dilselleştirilebilir- bir **BAĞLAM** [context] gerekli kılar (biraz muğlak bir terimle buna "gönderge" de denir). Konuşmacı ve dinleyici arasında bütünüyle ya da en azından kısmen paylaşılan bir **KOD** [code] bulunması gerekir (bir başka deyişle mesajı kodlayan ve kodu çözümleyen arasında). Son olarak da, konuşmacı ve dinleyici arasında, iletişime geçebilmelerini ve bunu sürdürebilmelerini mümkün kılan bir **BAĞLANTI** [contact] -fiziksel bir kanal ve psikolojik bir bağ- gerekir. (Jakobson, 1958, s.66)

Dilin işlevi, Jakobson'a göre, iletişimin bu altı ögesinden hangisinin öne çıkarıldığıyla ilgiliydi; bir söz öbeğinde hangi işlevin başat olduğunu belirleyen, bu suretle de onun türünü tayin eden, bu sözün yer aldığı iletişim olayında hangi iletişim ögesinin belirleyici olduğuydu. Dolayısıyla iletişimin altı ögesinden her birinin öne çıkarılmasına tekabül eden toplam altı dilsel işlev söz konusuydu. Mesajın bağlama yöneldiği iletişim olaylarında *göndermesel işlev* (*referential*) başattı; buna zaman zaman düzenlamsal ve bilişsel işlev de denirdi (Jakobson, 1958, s.66). *Duygusal işlev* (*emotive*) ya da ifade işlevi "konuşmacıya odaklanarak, konuşmacının sözünü ettiği şey hakkındaki tutumunun doğrudan ifade edilmesini hedefler"di (Jakobson, 1958, s.66). Dinleyiciye yönelmeyi

içeren *çağrı işlevi* [*conative*], en saf biçimini seslenme ve emir içeren ifadelerde bulurdu (Jakobson, 1958, s.67). Karl Buhler'in dilsel işlevler şeması, birincisi (duygusal işlev) konuşmacıya ilişkin olan birinci tekil şahısta; ikincisi (çağrı işlevi) dinleyiciye ilişkin olan ikinci tekil şahısta; üçüncüsü (göndermesel işlev) de hakkında konuşulan kişi ya da şeye ilişkin olan üçüncü tekil şahısta yoğunlaşan bu üç işlevle sınırlıydı (Jakobson, 1958, s.68). Jakobson'a göre iletişim olaylarında kurucu olan üç işlevden daha söz edilebilirdi. Dilin *ilişki işlevi* (*phatic*) “öncelikle iletişimi kurmaya, sürdürmeye ya da sonlandırmaya, iletişim kanalının çalışıp çalışmadığını anlamaya (“Alo, beni duyuyor musun?”), dinleyicinin dikkatini çekmeye ya da dinlemeyi sürdürüp sürdürmediğinden emin olmaya (“Dinliyor musun?”) [...]” yarayan ifadelerde öne çıkıyordu (Jakobson, 1958, s.68). *Üst-dil işlevi* (*metalingual*) “konuşmacı ve/veya dinleyici aynı kodu kullanıp kullanmadıklarını denetlemek istediğinde, konuşma[nın] kod üstünde odaklan”masında başat oluyordu (Jakobson, 1958, s.69). Son olarak dilin *şiişsel işlevi* (*poetic*) (Mukařovský'nin terimiyle estetik işlev) ise konuşmanın “mesaja mesaj olarak yönelmesi, mesajın kendini vurgulamak için kendine odaklanması” olarak tanımlanıyordu.

Bu, şiir dilinin başat işlevinin kendi dilsel süreçlerine odaklanması olduğuna dair biçimci görüşün yeniden dile getirilmesi anlamına geliyordu: Şiirin gösterenleri kendi içindeki gösterilenlere yönelirdi. Mukařovský (1936, s.162) de edebî eserde dilin “pratik işlevlerinin” başat olan “estetik işleve göre ikincil konumda” olmasının “göstergenin kendisini ilgi odağı hâline getir”diğini söylüyordu. Fakat, daha önce belirtildiği gibi, Prag Okulu Biçimciliğin klasik görüşüne ek olarak, dili çok-işlevli olarak kavraması sayesinde, edebî eserin eşzamanlı olarak diğer türden işlevler de üstlenebildiği anlayışını getiriyordu. Şiirsel işlev edebî eserlerin tek işlevi değil, sadece başat işleviydi. Ayrıca, sözü içeren diğer faaliyetlerde de şiirsel işleve rastlanırdı, fakat yardımcı bir işlev olarak (Jakobson, 1958, s.69). Aynı şekilde, bir sözde dilin şiirsel işlevinin baskın olması, dilin diğer işlevlerinin iptal edilmesi anlamına gelmiyordu. Hatta bazı şiir türlerinde, şiirde dilin başat işlevi olan şiirsel işlevin yanında başka işlevlerin de güçlü bir etkinliği olduğu gözlenirdi; örneğin, üçüncü tekil şahsa odaklanan epik şiirde dilin göndermesel işlevi, birinci tekil şahsa yönelen lirik şiirin dilinde ifade işlevi oldukça güçlü olurdu (Jakobson, 1958, s.70). Prag Okulu Yapısalcıları tarafından dilsel işlevlerin tasnif ve tarifinin detaylı

bir şekilde yapılmasının amaçları, Biçimciliğin yanlışını düzelterek, edebî eserin “dış” gerçeklikle kurduğu ilişkinin teslim edilmesi; bu ilişkinin karmaşık doğasının ortaya konması; ve bu suretle, edebî eserin “dış” gerçeklikle ilişkili, fakat özerk bir yapı olarak tesis edilmesiydi. Zira ele alınan dilsel işlevler teorisinin ortaya koyduğu tez şuydu: Bir edebî eserde dilin şiirsel ya da estetik işlevinin başat, diğer işlevlerin yardımcı konumda olması; bunun sonucu olarak da (Mukařovský’ye göre) bir gösterge olan edebî eserin kendisinin ya da (Jakobson’a göre) göstergeyi meydana getiren dilsel süreçlerin ilgi odağı olması; eserin “dış” gerçeklikle olan ilişkisini iptal etmiyor, fakat *muğlaklaştırıyor*. Çünkü edebiyatta konuşmacı, dinleyici ve bağlam; bunların tümü bir “yarılma”ya maruz kalıyor, edebî eser bir “konuşma içinde konuşma” statüsü kazanıyordu (Jakobson, 1958, s.85-86). Jakobson (1958, s.85), I.A. Richards’ın öğrencisi ve Yeni Eleştiri’nin öncülerinden William Empson’dan alıntı yaparak, muğlaklığın edebiyatın “özel” ve “zorunlu” niteliği oluşunu, edebî eserde şiirsel işlevin diğer işlevler karşısındaki hiyerarşik üstünlüğünden kaynaklanan, bu gerçekle kurgu arasındaki yarılmaya bağlıyordu. Bu tezde, biçimcilerin baştan beri mücadele hâlinde olduğu, mimetik estetiğin şu veya bu biçimini benimseyen tarihselciler ve hümanistlerin, bir edebî eseri incelerken eserin üretildiği bağlama yaptığı göndermeleri gerçek anlamıyla (*literal*) ele almalarına yönelik itirazı sürdürülüyordu; elbette, Biçimciliğin eseri hayattan koparan radikal tutumu yerine dengeli bir tutum benimsenmek kaydıyla.

Jakobson’un (1958, s.85) “şiirsel işlevin göndermesel işlev üzerindeki hiyerarşik üstünlüğü [eserin dış bağlama yaptığı] göndermeyi ortadan kaldırmaz, onu muğlaklaştırır” ifadesinde dile getirdiği bu dengeli tutum eleştiri açısından muazzam bir potansiyele sahipti. Bu potansiyelin tüm yükünü muğlaklık kavramının sırtlandığını söylemek isabetsiz olmaz. Muğlaklığın vurgulanması, eserin mutlak ve değişmez bir anlamı olduğu görüşünü sarsması dolayısıyla kapalı, değişmez ve mutlak bir gerçeklik anlayışının yanı sıra mutlak bir özne anlayışını da sarsma potansiyeline sahiptir. Burada basitçe, pozitivist bir edebiyat bilimi açısından dahi reddedilmesi, kabul edilmesinden daha fazla teorik soruna yol açan edebiyat-gerçeklik ilişkisinin kabul edilmesi sayesinde Yapısalcılığın kazandığı bir “geçerlilik” zeminine değil; bu ilişkinin muğlaklıkla tanımlanmasının eleştiriye sonsuz biçimde özgürleştirme ve zenginleştirme imkânına vurgu yapılmaktadır. Üstelik Prag Okulu’nun diğer bir tanımlayıcı vechesi olan

göstergebilimsel bir edebiyat teorisi olma özelliğinin, söz konusu imkânı bir kat daha güçlendirmeye aday bir unsur olduğunda şüphe yoktur.

4.4 Çek Yapısalcılığı ve Gösterge olarak Sanat Eseri: Bir İmkân Olarak Tarihsel Bağlamın Muğlaklığı

Striedter'e (1989, s.110-111) göre Jakobson ve Tinyanov'un Prag bildirisi Yapısalcılığın belirli tanımlayıcı özelliklerini barındırmakla birlikte, tam anlamıyla Yapısalcı sayılmazdı; aslında bu durum Çek Yapısalcılığı'nın erken dönemi için de geçerliydi: Eksik olan, Yapısalcılığın esasını oluşturan göstergebilimsel zemindi. Mukařovský'nin hâlâ Biçimcilikten kalıntılar barındıran ilk dönemini aşma emarelerini edebiyat-gerçeklik bağını yeniden tesis etme çabasında görmek mümkündür. Bu çabanın en önemli belgelerinden biri Mukařovský'nin, 1934 yılında Çek diline çevrilen Şklovski'nin makalelerinin toplandığı *Theory of Prose* (Düzyazı Teorisi) adlı kitabı için kaleme aldığı değerlendirme yazısıydı. Mukařovský'nin (akt. Striedter, 1989, s.113) bu metinde Biçimciliğin edebiyat eserinin nasıl yapılandırıldığına odaklanmasını takdirle karşılarken, estetik nesnenin yapısının gerçeklik kazandığı mecraı "toplumun bilinci" olarak tanımlaması, edebiyat çalışmalarına göstergebilimsel bir boyut kazandırma yönündeki önemli bir hamleydi. Mukařovský'nin Şklovski'nin kitabının giriş kısmında kendi eleştiri faaliyetinin ilgi alanını pamuk endüstrisiyle ilgili bir benzetmeyle tanımladığı kısma getirdiği itiraz, doğrudan doğruya Yapısalcılığın Biçimcilikle arasına mesafe koyma eğilimini yansıtıyordu:

Bir edebiyat eleştirmeni olarak, edebiyatı yöneten iç yasaların incelenmesiyle ilgilenegeldim. Bir fabrika benzetmesini ortaya atmama izin verilirse, ne dünya pamuk pazarının şu anki durumunun ne de pamuk tröstlerinin politikasının beni ilgilendirdiğini söyledim. Beni sadece tek bir şey ilgilendiriyor: pamuk bitkisini oluşturan tellerin sayısı ve onları dokumanın farklı biçimleri. Bu sebepten dolayı, bu kitap baştan sona edebî biçimdeki değişimleri incelemeye adanmıştır (Shklovsky, 1925, s.vii).

Bugünkü Yapısalcılığın perspektifiyle alıntılanan Biçimci tez arasındaki fark... (Mukařovský akt. Striedter, 1989, s.114).

Striedter'in (1989, s. 114-115) de işaret ettiği gibi, bu aşamada, Mukařovský tarafından edebiyat-dışı unsurların hâlâ içsel gerekliliklerine göre seyreden edebî evrimle etkileşiminin dışsal bir “müdahale” olarak görüldüğü ve edebî eserin hâlâ birbirinden bağımsız “dizilerin” bir kesişimi olarak kavrandığı göze çarpmaktadır. Striedter Yapısalcılığın göstergebilimsel bir zemine oturtulmasıyla bu sorunların aşıldığını imâ etmektedir. Bunun bu sorunların aşılması yolunda büyük bir potansiyel doğurduğuna itiraz etmek mümkün değildir; fakat Yapısalcılık evrimsel bir edebiyat sisteminin her bir aşamasında geçerli olan estetik normların (*langue*) saptanma faaliyeti olduğu ve bu anlayışta, münferit edebî eser, üretildiği dönemde geçerli olan norm sisteminin bir tezahürü (*parole*) olarak kavranmaya devam ettiği sürece, bu potansiyelin ancak kısmen gerçekleştirilebileceği görülecektir. Zira, yukarıda ifade edildiği gibi, bu potansiyel bütünüyle muğlaklık üzerinde durmaktadır. Bir başka ifadeyle, edebiyat bilimiyle eleştiri arasındaki farkta yer almaktadır. Bu noktada, söz konusu potansiyelin zeminini incelemeye devam etmekte yarar vardır.

Prag Okulu'nun göstergebilimsel bir estetik anlayışına yönelmesi, bu okulun üyeleri tarafından bir yandan Saussurecü dilbilimin dil-söz (*langue-parole*) ve eşsüremlilik-artsüremlilik arasında varsaydığı karşıtlıkların aşılması gerektiği vurgulanırken bir yandan da hâlâ Saussure'ün görüşlerinin Yapısalcılığın esasını teşkil etmeye devam ettiğini göstermesi açısından çarpıcıdır. Saussure (2001, s.39) için gösterge kavramı öyle temel bir meseleydi ki insan beyinde göstergeleri algılamaya yarayan doğal bir meleke olduğuna inanıyordu; ona göre insanın çeşitli gösterge sistemleri aracılığıyla iletişim kurma eğilimi, sözel bir dil kurma eğiliminden önce geliyordu. Yani sözel dil insanın gösterge sistemleri inşa etme eğiliminin bir tezahürüydü sadece; dil, mevcut ve muhtemel birçok gösterge sisteminden biriydi. Saussurecü dilbilimin dili bir gösterge sistemi olarak ele alması bu önceliğin bir gereği idi. Öyle ki, Saussure'e (2001, s.46) göre “dilbilime ilk kez bilimler arasında belli bir yer verebilmemizi, onu göstergebilime bağlamamıza borçlu”yduk. Zira “dilbilim bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil”di (Saussure, 2001, s.46); bununla birlikte, en karmaşık gösterge sistemi olarak dil diğer tüm gösterge sistemlerinin çalışılması için model teşkil edebilirdi. David Holdcroft'a (1991, s.156) göre, Saussure'ün yöntemsel mantığı uyarınca, gösterge sistemlerinin genel özelliklerinin

belirlenmesinin, bunların dilbilime uyarlanmasından öncelikli olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Saussure'ün ölümünden sonra ders notlarını bir araya getirerek *Genel Dilbilim Dersleri*'ni yayıma hazırlayan editörler, kitabı göstergebilimle başlatmak yerine *langue* ve *parole* arasındaki ayrımla başlatmakla ciddi bir hata yapmışlardı. Göstergebilimle dilbilim arasındaki hiyerarşinin Barthes tarafından resmen, diğer Yapısalcılar tarafından da zımnen tersine çevrilmesi ve bunun dilin Yapısalcılık tarafından aşkın özne konumuna yükseltilmesine nasıl katkıda bulunduğu kültür-birey karşıtlığı meselesinin ayrıntılandırıldığı kısımda ele alınacaktır.

Saussure (2001, s.46) böyle bir bilim dalı henüz mevcut değilken “göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim” olarak göstergebilimin var olmayı hak ettiğini savunuyordu. Bu bilim dalı göstergelerin nasıl meydana geldiğini ve yasalarını ortaya koyacaktı (Saussure, 2001, s.46). Saussure göstergebilimin kapsamı üzerinde dururken, Yapısalcılığın geleceğiyle ilgili iki önemli kehanette daha bulunuyordu. “Bireydeki göstergenin düzeneğini inceleyen” psikoloji göstergelerin toplumsallığını ıskalayabilirdi; göstergeyi toplumsal bir bakış açısından inceleyen bilim dallarıysa, dilin çeşitli toplumsal kurumlarla olan -ve çoğunlukla istemli etkileşimleri kapsayan- ilişkisine odaklandıkları için, “gösterge[ler]in temel özelliği”ni ıskalayabilirdi: Bu, göstergelerin “her zaman, belli oranda, bireysel ya da toplumsal istenç dışında kalması”ydı (Saussure, 2001, s.47). Saussure'ün kastettiği, bu terimle ifade etmese de, göstergelerin büyük ölçüde *bilinçdışı* yapılar olduğuydu; bu gerçek, Yapısalcılığın göstergelere yaklaşımını önemli ölçüde belirleyecekti. Lacancı psikanaliz bir gösterge sistemi olan dilin toplumsal ve öncelikle bilinçdışı bir kategori olarak ele alındığı bilim dalı olarak, psikolojinin Saussure'ün sözünü ettiği eksikliğinin üstesinden gelme uğraşı olarak tanımlanabilir. Benzer biçimde, Lévi-Strauss da antropolojik araştırmanın merkezine yerleştirdiği mitleri toplumun bilinçdışı ürünleri olarak ele alıyordu. Bu tez açısından en önemlisi, masalların, edebî türlerin ve münferit edebiyat eserlerinin “derin yapılarını” teşkil eden evrensel bir anlatı gramerini ortaya çıkarmaya çalışan Yapısalcı edebiyat bilimi de bu ideal biçimlerin yerini toplumsal bilinçdışı olarak tayin ediyordu. Saussure'ün tahayyül ettiği göstergebilimin kapsamı oldukça genişti: Ona göre (Saussure, 2001, s.47) “kutsal törenlerin, görenek ya da törelerin, vb. gösterge olarak incelenmesi” ve bu olguların göstergebilimin “yasalarıyla açıkla”nması göstergebilimin

görevlerindendi. Saussure'ün bu görüşüyle de hem yapısal antropolojiyi hem de Barthes'ın modern kültüre dair mitsel çözümlemelerini haber verdiğini söylemek isabetsiz olmaz.

Öyleyse Prag Okulu'nda göstergebilime yöneltlen ilgi, çeşitli sorunları aşılmaya çalışan Saussure'ün mirasının tam da merkezinde yer alan teorik ve yöntemsel ilkeyi edebiyat çalışmalarına ve dilbilime ilk kez getirmek demektir; ilk kez, çünkü Rus Biçimcileri sanat eserinin göstergelerden oluştuğu ve bir gösterge sistemi olarak, dil gibi, kapalı bir bütünlük oluşturduğu anlayışını benimsemiş idiyeler de, sanat eserinin kendisinin bir gösterge olduğu anlayışını açık şekilde benimsemiş değillerdi. Mukařovský'nin 1934 yılında Prag Felsefe Kongresi'nde yaptığı "Art as Semiotic Fact" (Göstergebilimsel Bir Olgu Olarak Sanat) başlıklı sunuşunun getirdiği orijinal yaklaşım tam olarak buydu: Sanat eseri sadece göstergelerden oluşmuyor, aynı zamanda kendisi de bir gösterge işlevi görüyordu (Veltruský, 1980, s.125). Bu görüşten yapılacak başlıca zorunlu çıkarım, göstergenin doğrudan doğruya göstergeselliğin gerçekleşmesi için gerekli olan, yani edebî eserin başka göstergelerle ilişkiye girdiği ve empirik algılayıcılara yöneldiği bir bağlama yerleştirilmekte olduğuydu. Rus Biçimcileri de eserin göstergelerinin hareketini yöneten teknikleri algılayan bir okuru varsayıyorlardı, fakat onu eserin dışındaki empirik bir bağlamın değişken bir unsuru olarak değil, eserin tekniklerinin ve onun parçası olduğu evrimsel edebiyat sisteminin bizzat gerçekleştirdiği, nesnel(leştirilebilir bir figür olarak tasavvur ediyorlardı. Bir başka ifadeyle, Rus Biçimciliği'nin okuru, eserde mündemiç bir kendilikti. Mukařovský'nin tasarısında eserin içindeki göstergebilimsel harekete paralel, eserin bir gösterge olarak dâhil olduğu dışsal bir göstergebilimsel hareket daha söz konusuydu; bu hareketin algılayıcısının konumlandırıldığı bağlam eserin dışıydı. Daha bu ilk zorunlu çıkarımda, daha önce sözü edilen, eleştirinin özgülleşmesine dair muazzam potansiyeli görmek mümkündür.

Mukařovský'ye (1934, s.3) göre "bireysel bilincin sınırlarının ötesine geçen her tür zihinsel içerik, tam da iletilebilirliği sayesinde bir gösterge hüviyeti kazanmakta"ydı; dolayısıyla "gösterge ve anlam" meselesi dilbilim ve edebiyat çalışmaları açısından büyük öneme sahipti. Bunu idrak eden Prag Okulu nasıl "dil sisteminin tüm öğelerini, hatta sesleri bile, göstergebilimsel bir bakış açısıyla ele alarak anlambilimin alanını

genişletmekte[yse], aynı şekilde, dilbilimin sonuçları göstergelerle ilgilenen diğerk alanlara da aktarılmalı ve bunların kendine has özelliklerine göre sınıflandırılmalı”ydı (Mukařovský, 1934, s.3). Mukařovský (1934, s.8) böylece, Saussure’n açtığı yoldan giderek, göstergebilimi merkezî hâle getirmekle yetinmiyor, dilbilimin sonuçlarının, temelini gösterge, yapı ve değer meselelerinin oluşturduğu insanbilimlerinin kapsadığı geniş alanlara uygulanmasının gerekli olduğunu ileri sürerek Yapılsacılığın gelecekteki yayılım mecralarına işaret ediyordu. Göstergebilimsel edebiyat teorisine gelince, sanat eseri bir gösterge işlevi üstlendiğine göre üretimi de tüketimi de birey-üstü, yani toplumsal bir olguydu. Tam olarak “toplumun bilincinde yer alan bir estetik nesne”ydi (Mukařovský, 1934, s.5). Toplumun bilincindeki soyut bir estetik nesne olarak sanat eserinin anlam ve işlevi yaratıcı bir yazarın zihinsel durumuna denk olmadığı gibi, algılayıcının bireysel durumuna da bağlı değildi. En önemlisi, onun anlam ve işlevi “bir nesne [artifact] olarak eser”e de denk değildi (Mukařovský, 1934, s.8). Burada Biçimcilikten miras kalan nesnel bir kategori olarak biçim kavrayışının aşılmasına yönelik önemli bir hamle açıkça görülmektedir: Edebî eserin toplumsal bağlam içindeki dolaşımına ait bir mesele olarak estetik, eserin işsel bağlamının czmlenmesiyle tarif edilemezdi. Mukařovský eserde mündemiç olan nesnel unsurların varlığına inanıyordu, fakat edebî normlar gibi estetik normların da eserin dışında yer aldığını, dahası bunların yorum için vazgeçilmez olduğunu kabul ediyordu. Böylelikle, Biimcilikteki okurun estetik yaşantısını doğuran biçimlerin analizinin yanına, eserin algılandığı bilincin toplumsal niteliği dolayısıyla eserin göstergebilimsel analizi ekleniyordu. Bununla birlikte Mukařovský edebî eseri “zerk” bir nesne olarak görmeye de devam ediyordu:

Her sanat eseri özerk bir göstergedir ve bileşenleri şunlardır: (1) algılanabilir bir gösteren işlevi üstlenen bir nesne [artifact]; (2) toplumsal bilinçte etkin olan ve “anlamlama” [signification] işlevi üstlenen bir “estetik nesne”; (3) gösterilen şeyle kurulan bir ilişki (bu ilişki bağımsız bir varlığa işaret etmez -çünkü özerk bir göstergeden söz ediyoruz- belirli bir toplumsal cvreye dair, toplumsal olgular, bilim, felsefe, din, politika, ekonomi vs.’nin oluşturduğu bütüncül bağlama işaret eder). (Mukařovský, 1934, s.9)

Burada görülmektedir ki Mukařovský Saussure’n iki unsurlu gösterge anlayışını, Prag Okulu’nun işlevsel anlambiliminin yanı sıra Peirce’n  unsurlu gösterge anlayışının etkisiyle dönüştüren bir edebî gösterge kavrayışını geliştirmişti. Zira bu tanımda

göstergenin sistematik yapısıyla işlevi arasında açık bir ayrım yapılıyordu; ayrıca, bu tanımda, Saussure'ün gösterge teorisinde olmayan bir gönderme yapılan nesne kategorisi mevcuttu ki bu Peirce'ün gösterge teorisinin temel bir bileşenydi. Saussure'ün terimleriyle gösteren (ses imgesi) ve gösterilen (kavram) arasındaki ilişkiye, göstergenin işaret ettiği, dil sisteminin dışındaki gerçek nesne de dâhil ediliyordu. Fakat Mukařovský işaret edilen nesneyi empirik bir nesne kabul etmeyerek Saussure'ün teorisindeki göstergenin ikili yapısını özerk vaziyette tutmayı sürdürüyordu. Peirce için de işaret edilen gerçek nesne empirik veya simgesel olabilirdi. Dolayısıyla edebî eserin iç yapısal ilişkilerinin özerkliğinden taviz verilmeden eserin bir gösterge olarak “toplum yaşamı içindeki yaşamı” inceleme konusu edilebiliyordu. Bu, eserin göstergelerinin aynı anda farklı işlevler üstlenebilmesi sayesinde mümkün olabiliyordu. Bu yüzden, şiirde estetik ve pratik işlevlerin eşzamanlı etkinliğini incelediği “Poetic Reference” (Şiirsel Gönderge) makalesinde Mukařovský (1936, s.160) sanat eserinin gerçeklikle ilişkisi olmadığını söylemenin “sanatı, tek amacı estetik haz yaratmak olan bir oyuna indirgemek” olacağını belirtiyordu. Estetik işlevi katı biçimde gerçeklikten koparan bu anlayışa yönelik eleştiriyi eski biçimci Jakobson (1933b, s.174) Rus Biçimciliği'ne dahi yakıştırmıyordu; onlar hiçbir zaman böyle bir anlayışa sahip olmamışlar, her zaman “sanatın bağımsızlığını değil, estetik işlevin özerkliğini” savunmuşlardı. Rus Biçimciliği içindeki bu tarz radikal görüşleri yeniden ele almadan, bunu geçmişe dönük bir düzeltme hamlesi olarak okumak yerinde olacaktır. Esas vurgulanması gereken şudur: Edebî eserin çift göstergebilimsel işlevi, dilin farklı işlevlerinin eşzamanlı olarak etkin olabilmesiyle mümkün olmaktadır. Bundan dolayı Mukařovský (1936, s.158) şiirde dilin estetik işlevinin başat olduğunu, fakat bunun şiiri oluşturan ifadelerin “pratık işlevleri”nin bütünüyle bastırılması anlamına gelmediğini; “dolayısıyla her edebî eserin aynı zamanda potansiyel olarak bir temsil, ifade ve çağrı” olduğunu belirtiyordu. Prag Okulu'nun göstergebilimsel yaklaşımın can alıcı noktası, varsa, edebî eserin gönderme yaptığı gerçek nesneyi, onu içeren tüm bağlam içinde eritmesi, yani göndergeyi bağlamın tamamı kabul etmesiydi. Hatırlanacağı gibi Jakobson (1958, s.85) da edebî eserde estetik ya da şiirsel işlevin başat olmasının eserin dış bağlama yaptığı “göndermeyi ortadan kaldırma[yıp], onu muğlaklaştır”dığını ifade ediyordu. Bu noktada, şiirsel işlevin göndermeyi muğlaklaştırması gibi, göndergenin bağlamın tamamı kılınmasının da bağlamı muğlaklaştırdığının altı çizilmelidir.

Öyleyse Prag Okulu'nun göstergebilimsel-işlevsel edebiyat teorisi üzerine bazı sonuç gözlemleri yapmak mümkündür. Bu teoride edebî eserin özerk bir gösterge olarak tanımlanması, eserde şiirsel işlevin başat olduğu; göndermesellik başta olmak üzere pratik işlevlerin yardımcı bir rol üstlendiği; dolayısıyla eserin “dış” gerçeklikle kurduğu ilişkinin ve buna bağlı olarak bu ilişkinin konusu olan “dış” bağlamın muğlaklaştığı; bu sayede, şiirsel dilin ilgiyi göstergenin kendisine veya göstergeyi meydana getiren dilsel süreçlere yönelttiği anlamına geliyordu. Bunun yanı sıra, bu özerk göstergenin estetik bir nesne olarak gerçeklik kazandığı mecra toplumun bilinciye; dolayısıyla göstergenin anlam ve işlevi eserde mündemiç değil, edebî normların, estetik ve kültürel değerlerin de mecra olan toplumun bilincinde etkinleşen unsurlardı. Bu göstergebilimsel-işlevsel edebiyat teorisinin barındırdığını söylediğimiz önemli potansiyelin edebî eserin hem göndergesi hem de algılayıcısı olan toplumsal bağlamla girdiği ilişkinin muğlaklıkla tanımlanmasında yattığının görülmesi elzemdir. Zira edebî eserin “dışsal” gerçeklikle ilişkilendirilme tarzı eleştirinin temel belirleyicilerinden biridir; edebî eser ve kültürel-tarihsel bağlamın birbirini *eleştiri aracılığıyla* ne ölçüde ve nasıl etkilediği, eleştirinin *eseri* olan yorumun içeriğini, etkisini ve varoluşsal zeminini oluşturan en önemli unsurlardandır. “Dışsal” bağlamın ya da eserin onunla girdiği ilişkinin muğlaklığı, eleştirinin etkinliğini artırma, bir başka ifadeyle, mutlaklığın yorum üzerindeki sınırlayıcı baskısını ortadan kaldırma potansiyelini ifade ettiği için önemle vurgulandı. Bu potansiyel, elbette, aynı zamanda, eleştiride biçimin nesnel bir kategori olarak tasavvur edilip edilmeyeceği sorusunun cevabıyla da yakından ilgilidir. Bundan bir *potansiyel* olarak söz ediliyorsa, bu, eleştirinin özgürleştirilmesinin bu göstergebilimsel-işlevsel teorisinin nasıl yorumlanacağı ve uygulamaya konulacağına bağlı olmasındandır. Zira “dışsal” bağlamın genelleştirilerek muğlaklaştırılması eleştiriye özgürleştiren bir unsura dönüşebilirdi; veya, eserin “dışıyla” kurduğu ilişkinin, göstergelerin eserin yapısı içinde kurduğu ilişkilere kıyasla önemsiz kılınmasına yol açabilir, edebiyat-gerçeklik ilişkisinin kabulünden çok daha fazlasını vadeden bu hamleyi teorik bir formaliteye çevirebilirdi. Her iki eğilimin de Çek Yapısalcılığı'nda görüldüğünü söylemek yerinde olacaktır.

Estetik işlevin edebî eserin göndergesini bağlamın tamamına yayarak muğlaklaştırması nasıl yorumlanabilir? Bununla kastedilen, örneğin bir eserde sözü edilen belirli bir tarihsel olayın, kendisine değil, parçası olduğu tüm tarihsel-kültürel

bağlama gönderme yapıldığı, yani olayın “gerçek” bir olay olma niteliğini yitirip, eserin üretildiği bağlamın göstergelerinden biri olarak esere girmiş bir öğeye dönüştürüldüğüdür. Edebî eserde dilin şiirsel işlevinin dışsal göndermeyi muğlaklaştırması ve eserin kendi meydana geliş koşullarını öne çıkararak kendine yönelmesi nasıl yorumlanabilir? Bir ifadenin edebî eserin yapısı içinde kazandığı anlamının ön plana çıkarak, gerçek [*literal*] anlamının ikinci plana itilmesi ve artık gerçek anlam niteliğinin ikircikli bir statüye kavuşturulması. Bu, Fransız Yapısalcıları tarafından çoğunlukla, Biçimcilikte olduğu gibi, esas inceleme konusunun eserin iç ilişkileri olması gerektiği şeklinde yorumlanmış, kültürel-tarihsel bağlam etkisiz bir dekor olarak görülmüştür; bu hususta Çek Yapısalcılığı’nda benimsenen tutumlarda daha fazla değişkenlik olduğu belirtildi. Jakobson’a göre edebî dilin mesajın mesajlığını vurgulamaya yönelmesi onun ayırdedici özelliği idi; aynı yazarın “yazınbiliminin konusu[nun] yazın değil, ‘yazınsallık’” (akt. Eyhenbaum, 1925, s.37) yani edebî dili olduğu şey kılan ayırdedici özelliklerin neler olduğunun araştırılması olarak tanımladığını hatırladığımızda, Yapısalcılığın eserin nasıl yapılandığını araştırmaya yönelip, dışsal bağlamı dikkate almaması kendiliğinden açıklanmaktadır. Kısaca söylenirse, yazınsallığın araştırılması edebî eserde dilin şiirsel işlevinin nasıl çalıştığının gözlemlenmesi demektir. Bu tanım Yapısalcı eleştirmeni, dilin pratik işlevlerinin nasıl çalıştığı, yani edebî eserin dışsal bağlamla nasıl ilişkiye girdiğini edebiyat çalışmalarına -dâhil etmekten ziyade- dâhil etmemeye sevk etmeye yatkındı. Bu tutumda Yeni Eleştirmenlerin bilim diliyle özdeşleştirdikleri düzanolamla şiir dilinin tanımlayıcısı saydıkları yananlam arasında gözettikleri ayrımın bir eşi görölmektedir. Nitekim onlar da düzanolamlarla yüklü dili, şiire ait olduğunda bile, reddettikleri modern dünyanın pozitivist kültürünün zihin yapısını tanımlayan *pratik istencin* dili olarak görüyorlardı (Tate, 1934, s.173). Yeni Eleştirmenler şiir dilinin eşzamanlı olarak üstlendiği farklı işlevlerin farkındaydılar, veya kendi terimleriyle ifade edilirse, şiirin göstergelerinin düzanolamları ve yananamları arasında ironik bir gerilim bulunduğunun farkındaydılar. Eleştirinin görevi şiirin bu gerilimden nasıl denge meydana getirdiğini incelemektir; veya burada asıl belirleyici olanın eleştirmenin yorum faaliyeti olduğundan hareket edilerek söylenirse, eleştirinin görevi, karşıtlıkların ortadan kaldırılıp idealize edilen dengenin bulunduğu noktaya kadar şiirin göstergelerini rasyonel bir düzenleme işlemine tabi tutmaktır. Bu noktada, Mukařovský’nin (1936, s.158) de bir makalesinde edebî dilin

estetik işlevinin pratik işlevleriyle “bir karşıtlık içinde” yer aldığını; başka bir makalesinde de (1934, s.9), temsilî sanatlarda -ki bunlar müzik ve mimari dışında kalanların hemen hemen tümünü kapsıyordu- göstergenin “çift göstergebilimsel işlevi” olan *özerklik işleviyle bilidirişimsel işlevinin*⁸ “diyalektik bir karşıtlık içinde” yer aldığını belirtmesi, Yapısalcıların Yeni Eleştiri’yle paylaştıkları ortak zeminin genişliğine bakılırsa şaşırtıcı olmaması gerekir.

Bu noktada, Çek Yapısalcılığı’nın edebî eserde şiirsel işlevin dili kendine yönelterek dışsal bağlamı muğlaklaştırmasına ilişkin iki önemli gözlemde bulunmak mümkün gözükmemektedir. Birincisi, bu işlemde esasında düzanlamla yananlamın bir yer değiştirmesinin söz konusu olduğudur. Zira edebî eserde bir ifadenin gerçek (literal) anlamının ikincil plana itilerek gerçek anlam niteliğini yitirmesinin, düzanlamın yananlama çevrilmesine tekabül ettiği söylenebilir; eşzamanlı olarak da eserin içindeki göstergebilimsel hareketin sonucunda ortaya çıktığı varsayılan anlamın esas, birincil, doğru anlam statüsüne getirilmesine. Dolayısıyla şiirsel işlevin işlevi, eserdeki bir ifadenin anlamını dayandırdığı esas bağlamı metnin içsel bağlamı kılmaktır; içsel bağlama bağlı olan anlamı da düzanlam kılmak -bu, edebî eserin dilinin yananlamlarla (mecazlarla) yüklü olması durumunda bile böyledir. Öyleyse dışsal bağlamı muğlaklaştıran, eserin dışsal bağlama yaptığı göndermelerin şiirsel işlevin başatlığı tarafından iptal edilen düzanlam olma niteliğidir. Bir başka ifadeyle, eserin dışsal bağlamla kurduğu ilişki muğlaklığını -eserin içsel ilişkilerinin önceliği uyarınca- yananlam niteliği taşımasından almaktadır. Bu yer değiştirme, ele alınan önermeye dair ikinci bir gözlemde daha bulunmaya imkân vermektedir: Dilin şiirsel işlevinin etkinliği dolayısıyla, Jakobson’un ifadesiyle mesaja, Mukařovský’nin ifadesiyle göstergeye yöneldiği söylenen ilgi, bu önermenin örtük biçimde barındırdığı bir ön kabule göre, aslında (ya da en azından aynı anda) bağlama -içsel bağlama- yönelmektedir. Her iletişim olayında mevcut olan altı öge içinde BAĞLAM (*CONTEXT*) diğer ögelerin tümünü içinde barındıran ve gizli, muğlak ya da eksik olduğunda dahi sözün anlambilimsel zeminini oluşturan ögedir. Ele alınan önermede, dışsal bağlamın muğlaklaşması, içsel bağlamın yapısal analizle çözümlenebilir bir belirginliğe sahip olduğu imâsını da

⁸ Mukařovský tarafından dilin *şiirsel* veya *estetik işleviyle göndermesel işlevine* verilen alternatif isimler.

barındırmaktadır. Nitekim Yapısalcılıkta içsel bağlama çoğunlukla yapıya özdeş, katı sınırları olan bir kavram olarak rastlanır; içsel bağlamın *açık* ya da muğlak olabileceğini hesaba katan Umberto Eco ve Mukařovský gibi Yapısalcılar da mevcuttur. Bununla birlikte, bu önermede, edebî eserde görünüşte birincil olan anlamların içsel bağlamın öncelikli kılınması sayesinde ikincil anlamlara dönüştürüldükleri görülmektedir.

Bu gözlemlerden *bağlamlararası eleştiri* için önemli bir çıkarımda bulunmak mümkündür. Çek Yapısalcılığı'nın göstergebilimsel-işlevsel yaklaşımı, edebî eserin içsel bağlamında etkin olan metaforlar, dil oyunları ve muğlaklıkların, yani yananlamların izini sürmeyi öncelikli kılmaktadır; ancak bu yaklaşımda, saptadığımız gibi dışsal bağlama yönelen göndermeler birincil anlam niteliğini kaybedip birer ikincil anlama, yani yananlama dönüşüyorsa, bu ikincil yananlamsal hareketin de eşit derecede eleştirel ilgiyi gerektirdiğinin görülmesi elzemdir. *Bağlamlararası eleştiri* içsel bağlam ve dışsal bağlam arasındaki bu ikincil anlambilimsel akışı odağa yerleştirir. Bu çıkarım yapılırken Yapısalcı terimlere başvurularak yananlam ve düzanlam arasında bir fark gözetildiyse ve içsel ve dışsal bağlam arasında varsayılan keskin ayırım sorunsallaştırılmadan kabul edildiyse, bu, Yapısalcılık için dahi dışsal bağlamın yazınsallığın dışında kalamayacağını göstermek içindir. Barthes'ın (2006, s.20) etkili şekilde ortaya koyduğu gibi düzanlam, bir kavramın doğallaşarak görünüşte nötralize olmuş anlamına verilen isimdir; bir başka ifadeyle, düzanlam bir kavramın yananlamlarından sadece biridir. Sonuç olarak, tüm anlamlar yananlamdır. Edebî eserin göstergelerinin dışsal bağlama yaptığı gönderme, öyleyse, en baştan muğlaktır. Bunu hareket noktası kabul eden *bağlamlararası eleştiri*, edebî eserin içsel bağlamına ait göstergelerle dışsal bağlamın göstergeleri arasında kesintisiz bir ilişki *kurma* faaliyetidir. Keşfedilmekten ziyade icât edilen bu *gönderme* askıya alınamaz bir ilişki işlevi olarak yorumun zeminini teşkil eder. Bu ilişkinin konusu, tarihselciliğin eserin içinde ikizini bulduğu mutlak tarih değil, eserle karşılıklı bir dönüştürme ilişkisi içine sokulan muğlak bir tarihtir. Eleştirmen bu ilişki içinde tarihin ve edebiyatın etkin bir faili olur. Düzanlam ve yananlam arasında yapılan bu ayırmadan kaçınan bir eleştiri, metnin anlamının mutlaklığı düşüncesini yeniden üretmekten kurtulmanın yanı sıra, okurun ve eleştirmenin anti-hümanizmin etkisiyle sadece mutlak yapıların parçası olarak görülmekten sıyrılarak yapıyı dönüştürme gücüne sahip failer olarak konumlandırılmasına imkân verecektir.

4.5 Çek Yapısalcılığı ve Kendine Yönelen Gösterge: Tarihsel Bağlamın İptali

Belirtildiği gibi, Çek Yapısalcılığı içinde, edebî göstergenin kendine yönelişini yorumlama konusunda farklı tutumlar mevcuttu. Bu Çek Yapısalcılığı içindeki düşünsel heterojenliğin yüksek düzeyde oluşuna bağlanabilir: Öyle ki, Prag’da, daha ünlü olan Rus Biçimciliği’nden ve Fransız Yapısalcılığı’ndan bildiğimiz, biçime ve edebiyat deneyimine dair dogmatik ya da muhafazakâr görüşlerle, Postyapısalcılıkta ve okur merkezli teorilerde görülen daha özgürlükçü yaklaşımları bir arada görmek mümkündü. Üstelik bu heterojenlik aynı yazarın çalışmalarında bile karşımıza çıkabilmekteydi. Edebî dilin işlevsel hiyerarşisi tarafından bağlamın muğlaklaştırılmasının doğurduğu eleştirel potansiyeli, Mukařovský’nin azımsanamayacak derecede olumlu biçimde kullandığı söylenebilir. Elbette, en baştan belirtilmelidir ki, bu olumlu yaklaşım, Yapısalcılığın çizdiği sınırlar dâhilinde geliştirilmekteydi; dilin işlevleri arasında varsayılan bir hiyerarşi dahi, paradoksal biçimde, Yapısalcılığın bu hamle üzerindeki sınırlayıcı etkisinin bir unsuru olarak görülmelidir. Mukařovský, edebî eserin toplumun bilincine yönelimini de inceleme konusu yapmayı, eserin çift göstergebilimsel işlevi olduğu anlayışını benimsemenin mantıksal sonucu olarak görüyordu. Edebî eser, yazınsallığı gereği, ilgisini kendi yapısına çeviriyordu, bir başka ifadeyle, eserin gösterileni yine kendisiydi; ama eser aynı zamanda, içinde yer aldığı bütün tarihsel-kültürel bağlamı gösteren bir gösterge olarak, kendisini algılayan okurlarla ikinci tür bir ilişki daha kuruyordu. Dolayısıyla onun için göstergebilimsel analiz eserin içindeki en küçük biçimsel birimlerden, eserin kültürel bağlamdaki dolaşımının etkilerine doğru genişliyordu. Mukařovský’nin edebî eseri ancak okurların zihninde gerçeklik bulan bir gösterge olarak tasavvur etmesi, onun teorisini tam bir alımlama estetiği kılıyordu (Striedter, 1989, s.94). Buna göre, yazarın üretme tarzını belirleyen edebî, estetik ve diğer kültürel kodlar, okurların eseri alımlama ve ona estetik değer atfetme tarzını da belirliyordu. Okurlar hem bireysel konumlanmışlıkları uyarınca hem de toplumun geneliyle paylaştıkları kodlar çerçevesinde eseri yorumlardı (Striedter, 1989, s.95). Edebî eserin toplum algısındaki yansımaları dikkate almak, Biçimcilik tarafından ihmal edilen estetik değer meselesini de edebiyat çalışmalarının alanına dâhil ediyordu. Mukařovský (1970, s.60) estetik değeri *noetik* olarak -Husserl’e ait bir kavram- yani gerçekleştirilmeyi bekleyen bir potansiyel olarak eserde mündemiç kabul ediyordu; kültürün diğer değerleriyle etkileşim içinde olan

estetik değer, edebî, estetik ve diğer kùltürel norm sistemlerindeki değişiklikler uyarınca dönüşen, dinamik bir kategoriydi. Önemle vurgulanması gereken, estetik değerin edebî eserde daima estetik dışındaki kùltürel alanlara ait değerlerle iç içe olarak bulunduğuydu:

Daha önce belirttiğimiz gibi, bir sanat eserinin -biçim olsun içerik olsun- tüm öğeleri, estetik-dıőı değerler barındırırlar ve bunlar eserin içinde karőılıklı ilişki içindedirler. [Öyle ki] sanat eseri, son tahlilde, estetik-dıőı değerlerin fiilî bir derlemesinden başka bir őey deęilmiő gibi bir görünüm alır. Sanatsal nesnenin maddî unsurları ve bunların sanatsal aygıtlar olarak kullanılmaları, sadece estetik-dıőı değerlerin getirdiği enerjilerin yönetilmesi rolünü üstlenirler. Bu noktada kendimize estetik değere ne olduğunu soracak olursak, farklı estetik-dıőı değerler içinde eridiği ve bunun aslında onların karőılıklı ilişkilerinin dinamik toplamını ifade eden genel bir terimden başka bir őey olmadığı ortaya çıkar. Dolayısıyla, eserin incelenmesinde “biçim” ve “içerik” arasında yapılan ayırım yanlıőtır. Rus [...] Biçimcilięi bir eserin istisnasız tüm öğelerinin biçimin unsurları olduğunu ileri sürmekte haklıydı. Buna őu da eklenmelidir: Tüm öğelerin aynı ölçüde anlam ve estetik-dıőı değerler taşıdıkları ve dolayısıyla içeriğin de unsurları olduğu. [Bu yüzden] “biçim”in analizi salt biçimsel analize indirgenmemelidir. Ancak diğer yandan őu da açıkça vurgulanmalıdır ki, insan hayatını yöneten değerler sistemiyle aktif bir ilişki içine giren, sadece “içerik” denilen kısım değil, eserin tüm yapısıdır (Mukařovský, 1970, s.88-89).

Dolayısıyla estetik değer, sadece edebiyat sosyolojisinin inceleme sahasına ait, soyut bir olgu değil, edebî yapının incelenmesine yönelen bir edebiyat teorisinin de konusu olmalıydı. Öyleyse, Mukařovský’ye (1934, s.9) göre “belirli bir toplumsal çevreye dair, toplumsal olgular, bilim, felsefe, din, politika, ekonomi vs.’nin oluőturduęu bütüncül bağlama” işaret eden edebî eserin yapısını oluőturan öğeler de bu bütüncül göndergenin heterojenliğini yansıtıyorlardı. Eleőtirmenin görevi estetik ve estetik-dıőının ayırdedilemez bileőiminden oluőan malzemenin nasıl yapılandırıldığını incelemenin ötesinde, bir anlamda, göstergenin işlemden geçirdiği bu yaőamsal malzemenin toplumsal bağlamda nasıl yeniden dolaőıma girdiğini gözlemlemektir. Bu yaklaőımın mantıksal sonucu olarak, dıősal bağlamla içsel bağlam arasındaki ayırım çizgisinin silikleőmesinin yanı sıra, genelleőtirilmesi ve heterojenliği dolayısıyla muęlaklaőan dıősal bağlam gibi içsel bağlamın yapısının da muęlaklaőması beklenirdi. Ancak belirtildiği gibi, göstergebilimsel yaklaőımın açılımları Yapısalcı ilkeler tarafından sınırlandırılıyordu. Çek Yapısalcılığı’nda edebî eser, edebî kodlar üzerinde duran edebiyat sistemi ve diğer

kültür daireleri, karşılıklı etkileşimleri kabul edilmekle birlikte hâlen öz-denetim sahibi birer yapı olarak kabul ediliyordu; edebî göstergenin nesnel bir şekilde çözümlenmesi klasik Yapısalcı ilkelere göre gerçekleştiriliyor, edebî sistemi oluşturan ve onun evrimini yöneten kodlar, normlar ve işlevlerin tespiti hâlen değişmezlerin aranişı olarak sürüdürlüyordu. Edebî evrim edebiyat-dışı etkenlerin müdahalelerine ve okur algısının dönüşümlerine açılrsa da hâlen yeniliğı temel alan ve tarihselliğı de sistematik olarak açıklanmaya çalışılan bir yapı olarak tasavvur ediliyordu. Ancak Mukařovský'nin açılımlarının Yapısalcılığın ilkeleri tarafından sınırlandırıldığı söylenebileceğı gibi, bu durum tersten okunarak, Yapısalcılığın sınırlarını genişlettiğı de söylenebilir. Nitekim Mukařovský ilerleyen yıllarda okur olarak öznenin estetik deneyimini işlevler teorisinin merkezine yerleştirerek, eserin *nesnel* unsurlarının alımlanmasını sadece değişkenlikle değil, aynı zamanda belirsizlikle tanımlamaya başladı:

Geç dönem çalışmalarında Mukařovský estetik işlevi 'nesne'den (dil, metin) ayırıp 'özne'ye (okur) bağladı. İşlev artık "öznenin dış dünyayla karşılıklı ilişki içinde kendini gerçekleştirme kipi" olarak tanımlanmaktadır. Yeni, 'salt fenomenolojik' bir işlevler tipolojisi önerilmektedir -bu, dolaysız (partik ve teorik) işlevler ve göstergebilimsel (simgesel ve estetik) işlevler arasında bir ayrımı içermektedir. ('Misto', Studie z estetiky, p. 6g; Structure, p. 40; cf. Vodicka, 'Integrity', pp. 13ff.; Veltruský, 'Mukařovský', pp. 142-5). Estetik işlev yine 'diğer işlevlerin her birine ve her işlev dizisiyle' bir karşıtlık içinde bulunmaya devam etmektedir ('K. problemu', Studie z estetiky, p. 200; Structure, p. 244), fakat [estetik işlevin] özneye iliştilirilmesi onun etkinlik mecrainın yüksek derecede göreceleşmesine yol açmaktadır. Temeli ilgilendiren işlevsel dönüşümler tarafından mütemadiyen yeniden dizayn edilen estetik olgular alanı böylece özünde istikrarsız hâle gelmektedir. (Doležel, 2008, s.42)

Yapısalcılık içindeki istisnaî bir durum olarak "özne"nin iade-i itibarı aslında kültür-birey karşıtlığının değerlendirildiğı kısımda ayrıntılı olarak ele alınacaktır. Burada hem doğrudan doğruya estetik işlev anlayışındaki bir dönüşümle ilgili olduğu için hem de Mukařovský'nin Yapısalcılığın sınırlarını ne ölçüde genişlettiğini ortaya koymaya etkili bir katkı yaptığı için yapı ve özne tartışmasına değinildi. Bu meseleyle bağlantılı bir noktaya daha kısaca değinmek yerinde olacaktır: Mukařovský otuzlu yılların sonlarından itibaren, okurun yanı sıra -edebî hayatın en önemli olgularından biri olarak- yazarı da "özne" konumuna yerleştiren bir anlayış geliştirdi. Bu anlayışın merkezinde yer alan bir

kavram olan “anlambilimsel jest” (semantic gesture), yazarın şahsiyetini ve niyet yüklü yönelimini edebî eserin anlambilimsel bütünlüğünü garanti eden bir olgu olarak ele almaya yarıyordu (Sládek, 2014, s.57). Görüldüğü gibi, öznelliği öne çıkarırken dahi Mukařovský edebî eserin yapısını düzen yönelimli olarak tanımlamaya devam ediyor ve sık sık yapısal “bütünlük” olgusunu da vurguluyordu. Fakat zaman zaman bütünlüğün yapının özsel niteliği olmayabileceğinin de işaretini verebiliyordu. Örneğin, 1945’te yazdığı “The Concept of the Whole in the Theory of Art” (Sanat Teorisinde Bütün Kavramı) makalesinde holistik düşünce (*holistic*) ile Yapısalcılık arasında bir ayrım yaparak, Yapısalcılıkta “kapalı bütün” anlayışının olmadığını, onun yerine işlevlerin diyalektik belirleniminin olduğunu savunuyordu (Mukařovský, 1945, s.79). Bu tanımın Fransız Yapısalcılığı için geçerli olmadığını, Çek Yapısalcılığı’nı dahi bütünüyle kapsamadığını belirtmek gerek. Ancak Mukařovský’nin Yapısalcılığını gitgide tanımlayan bir anlayış olduğunu söylemek isabetsiz olmaz. Mukařovský’nin *açık* bir yapıya imkân veren ve bütünlüğü tanımlayıcı bir nitelik olmaktan çıkaran yapı anlayışı Kültür-Birey karşıtlığının değerlendirildiği kısımda, Postyapısalcılığın yapısız yapı anlayışıyla karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Burada şu kadarını söylemekte sakınca yok: Mukařovský’nin yapının açıklığını mümkün kılan ve alımlamanın değişkenliğini temel alan göstergebilimsel-işlevsel teorisi, Biçimcilikten devralınan, biçimin nesnel bir kategori olarak tasavvurunun aşılması yönünde -Yapısalcı paradigmanın çoğunlukla izin verdiğinin çok üstünde- ilerleme kaydetmiştir. Felix Vodicka’nın -önemli ölçüde Mukařovský’nin teorisi üzerine bina ettiği- alımlamayı ve işlevsel dönüşümleri öne çıkartan edebiyat tarihi anlayışı da yapı-tarih karşıtlığının ele alındığı kısımda değerlendirilecektir.

Prag’da her iki eğilimin de yan yana, bazen aynı eleştirmenin yazılarında bile görülebildiği belirtilmişti. Jakobson’un hemen hemen aynı tarihlerde yazılmış iki makalesi bu ikilemi ortaya koymaya yardımcı olabilir. 1936 tarihli “Signum et Signatum” (Gösterge ve Anlam) makalesinde Jakobson, on beşinci yüzyıl Çek edebiyatında meydana gelen biçimsel dönüşümleri dönemin sosyo-politik yapısını tamamen dönüştüren Hussi Devrimi’yle birlikte ele alıyordu. Hussi Devrimi, Jakobson’a göre, sadece Gotik dünya görüşünden bir kopuş değil, aynı zamanda beraberinde sınıfsal ve ideolojik dönüşümler getiren bir olaydı. Çek şiiri de bu dönemde büyük bir değişime

uğramıştı. Jakobson’a (1936, s.180) göre Hussi şiirinin yeniliğinin tam olarak kavranabilmesi için onun daha geniş bir bağlama, gösterge sistemlerinin ve gösterge kavramının kendisinin dönüşümüne sahne olan toplumsal bağlama oturtulması gerekiyordu. Hussi ideolojisindeki dinî metinlerin anadile çevrilmesine ve ibadetin anadilde yapılmasına yönelik arzu ve Gotik mistisizminin gizemli imgelerinin reddi göstergebilimsel meselelerdi (Jakobson, 1936, s.180-181). Çek şiirindeki dönüşüm de bu genel göstergebilimsel devrimin bir uzantısıydı: Önceki dönemin aksine üslubun görünmezliği makbul hâle gelmiş, mesajın en dolaysız biçimde iletilmesi başat estetik ilke olmuştu. Jakobson bu dönüşümü örneklendirmek için “Bir Adamın Ölümle Sohbeti” başlıklı klasik bir Hussi şiirini eş zamanlı olarak göstergebilimsel, tarihsel ve biçimsel açılardan ele alıyordu. Bu eserde Hussi şiirinin tipik dolaysızlığını, lirizmden ve sembolizmden uzak duruşunu, bir başka ifadeyle metonimik yönelimini gösteriyordu. Çek şiirindeki tematik dönüşüm de bu şiirde açıkça gözlemlenebilmekteydi: Daha önce Çek şiirinin “patronları” olmaları dolayısıyla hedef okur kitlelerini de teşkil eden feodal lordlara, üst sınıfa yönelik sert eleştiriler bu dönemde şiirde yer bulmaya başlamıştı. Soylular ve azizler edebiyattaki kahraman konumlarını kasabalılara, köylülere ve esnafa kaptırmakla kalmamış, ilk defa hicvin ve hatta sınıfsal küçümseme içeren eserlerin konusu olmuşlardı. Jakobson analizinde, bu yergi temalarının şiirdeki ses yinelemeleriyle ve cinaslı kafiyelerle nasıl işlendiğine dair örnekler veriyordu. Soyluların aldığı eğitimi almamış sıradan insanlar tarafından da anlaşılabilir olan bir ibadet dili ve daha basit bir edebî üslup arzusunu Jakobson hem Hussilerin rasyonalizmiyle hem de dönemin demokratikleşme yolundaki toplumsal hareketliliğiyle ilişkilendiriyordu. Bu toplumsal dönüşümlere paralel olarak Hussi-karşıtı şiir de, temel işlevi siyasî propaganda olan dönemin edebiyatında rakipleriyle beraber yer alabilmek için önemli bir dönüşüm geçirmişti: Edebî geleneğe ve yüksek biçimlere dair bilgi donanımına sahip eğitilmiş okurlara yönelik biçimler ortadan kaybolurken, daha büyük kitleler tarafından tüketilmeye müsait biçimler ön plana çıkmıştı (Jakobson, 1936, s.182-186).

Bu makalede Jakobson’un benimsediği tutumun edebiyat alanını özerk fakat tarihsel-kültürel bağlamla sıkı etkileşim içindeki bir olgu olarak ele alan Prag Okulu’nun edebî evrime dair genel yaklaşımını yansıttığı görülmektedir. Elbette ele alınan, Protestan Reformu’nun bir habercisi sayılabilecek olan Çek Reform Hareketi’nin yaşandığı dönem

gibi kapsamlı ve etkileri toplumsal hayatın her alanında gözlemlenebilen bir dönüşüm çağı olduğunda, edebî biçimlerin tarihselleştirilmesi belirgin bir kendiliğindenlik arz etmektedir. Nitekim Jakobson'un çoğunlukla Çek Yapısalcılığı içindeki ikinci eğilimi temsil ettiğini söylemek daha doğrudur: Edebî eserin kültürel-tarihsel bağlamla ilişkisinin kabulünü bir formaliteden ibaret kılan eğilim. Bu eğilimin tanımlayıcı niteliğini *yazınsallık* tarafından katı biçimde kapatılan bağlam anlayışının oluşturduğu söylenebilir. Özerk gösterge, bu durumda, kendine yeten, anlamı kendinde gömülü bir yapı olarak karşımıza çıkmaktaydı. Edebî göstergenin kendine yönelerek dışsal bağlamı muğlaklaştırması anlayışının barındırdığı eleştirel potansiyeli ortadan kaldıran, tam da “göstergenin özerkliği”nin göstergenin iç yapısının göstergenin dışsal bağlamla girdiği ilişkiden etkilenmemesi olarak kavramsallaştırılmasıydı. Edebî eserin dışsal bağlamla etkileşimine konu olan unsurları çoktan yazınsallaştırılmış, yani yapı-landırılmış olduğu için, onların içsel bağlamın ötesine gönderme yapma işlevleri askıya alınıyordu. Mukařovský göstergenin içsel yapısını, edebî eserin ikinci göstergebilimsel işlevinin etkilerinden muhafaza etse de, bu ikinci işlevin başlı başına bir araştırma sahası olduğunu vurguluyordu; bu ikinci işlev, göstergenin kendine yönelişini bağımsız olarak ele almayı, en azından teoride, engelliyordu. Prag'daki ikinci eğilim göstergenin kendi gösterileni oluşunu, sadece yapısal özerkliğinin değil, aynı zamanda ikinci göstergebilimsel işlevinin, örtük olarak, hükümsüz kılınmasının da gerekçesi olarak yorumlanmasıyla ilgiliydi.

Bu ikinci eğilimin yöntemsel tezahürünü Jakobson'un 1937 tarihli “The Statue in Puskin's Poetic Mythology” (Puşkin'in Şiirsel Mitolojisinde Heykel) makalesinde yakından gözlemlemek mümkündür. Bunun dışında, bu makalenin burada ele alınması birkaç açıdan yararlı olacaktır. Bu makalenin analizi öncelikle, “olgulara Yapısalcı bakış” olarak adlandırabileceğimiz bir olguyu iş üstünde görmemize yarayacaktır. Bu, çerçevesi çizilen bir olgular grubuna düzen isnat etmek ve bunları bir yapının çatısı altında toplamak olarak özetlenebilir. Olgular arasındaki yapısal ilişkilerin yasalarını analiz etmekle tanımlanan Yapısalcılığın çoğunlukla olgulara bir yapı tahsis etme faaliyeti olduğu, bir başka ifadeyle, yapının genellikle bir buluntu değil bir kurgu olduğu anlamına gelir bu. Yapısalcı bakış bir edebî esere, bir türe, bir alt-türe, bir ulusun edebiyatına, bir dönemin edebiyatına, edebiyatın tarihsel dönüşümlerine ve bunları oluşturan nitelik ve

belirtilere birer yapı muamelesi yapmaktır. Bu makalede bir yazarın tüm külliyatı yekpare bir yapı olarak ele alındığı için söz konusu yapısalcı bakışa çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir. Bu makaleye burada yer vermek, ayrıca, Jakobson’un Puşkin’in külliyatını, kapsadığı tüm edebî eserleri veya çeşitli imgelerini yapısal birimler olarak değerlendirmeye olanak veren bir yapı olarak ele almasıyla Mukařovský’nin “anlambilimsel jest” kavramı arasındaki muhtemel bir akrabalığı gözlemlememize yarayacaktır. Puşkin’in şahsiyeti ve hayat hikâyesi şair Puşkin olarak bildiğimiz özel üslup ve imgelemin kurucu unsuru olarak kabul edilmekte; biyografisi, eserlerine bir “mitoloji” olarak dönmektedir. Öyleyse, Jakobson’un eleştirisinin bu mitolojinin mitsel birimlerinin tespiti ve ilişkilendirilmesiyle ilgili olduğu söylenebilir. Bu makalenin analizi en çok da şuna yarayacaktır: Fransız Yapısalcılığı’nın tipik çözümleme yöntemi hâline gelecek olan çözümleme tarzının gözler önüne serilmesi. Bu çözümleme yöntemi, yapısal birimlerin ikili karşıtlıklar hâlinde gruplanarak bir denge durumuna sokulması ve bu işlemle zamansallığın mekânsallaştırılması veya *kronosun topos* olarak yeniden düzenlenmesi olarak özetlenebilir. Bu sayede Çek Yapısalcılığı ve Fransız Yapısalcılığı arasındaki kısmî devamlılığın görünür olduğu bir alan da aydınlatılmış olacaktır.

Makalenin girişinde, Jakobson (1937, s.320), bir şairin onu diğerlerinden ayrı kılan sembolizmini kavrayabilmek için “mitolojisindeki simgesel sabitleri” tespit etmek gerektiğini belirtiyordu. Bunlar şairin külliyatının heterojenliğine “bütünlük kazandıran araçlar”dı (Jakobson, 1937, s.318). Fakat söz konusu simgesel sabitler yalıtılmış vaziyette değil, şairin bütün yapıtlarına yayılmış olan “tüm şiir sistemi”yle ilişkisi içinde değerlendirilmeliydi; ayrıca şairin mitolojisindeki sembollerin tümü kendine ait olmadığına göre, Puşkin’in şiiri döneminin şiiriyle ve genel olarak Rus şiiriyle ve Dünya şiiriyle karşılaştırmalı olarak incelenmeliydi (Jakobson, 1937, s.320). Jakobson bu makalede Puşkin’in 1830’lu yıllarda yazdığı, ana karakterleri birer heykel olan üç ünlü eserini ve özellikle de heykel temasının şiirlerdeki ve genel olarak Puşkin’in mitolojisindeki anlambilimsel işlevlerini inceliyordu. Birinci eser, Puşkin’in “Taş Konuk” adlı manzum tiyatro oyunuydu: Trajik bir Don Juan uyarlaması olan bu eserde, Don Juan öldürdüğü Komutan de Salva’nın karısı Donna Anna’yı baştan çıkarır ve ardından alaycı bir tavırla Komutan’ın mezarlıktaki heykelini karısıyla buluşmasını izlemeye davet eder; Komutan’ın heykeli gerçekten de bu davete uyar ve oyun Don

Juan'ın heykel tarafından yok edilmesiyle son bulur. İkinci eser, Puşkin'in "Bakır Atlı" adlı anlatı şiiriydi: Bu şiirde, Neva Nehri taşıp Petrograd'ı (St. Petersburg) sular altında bırakınca kendini Petro Meydanı'nda Petro'nun bakır heykeli altında bulan Evgeni'nin hikâyesi anlatılmaktadır. Evgeni sevgilisi Paraşa'nın evinin selde yıkılmış olduğunu görünce önce bir süre deli bir adam olarak sokaklarda dolaşır, ardından tüm olanlardan sorumlu tuttuğu Petro'nun bakır heykeline öfkeyle bağırır. Heykel canlanır, şiirde sık sık deli olduğu söylenen Evgeni'yi kovalamaya başlar; şiirin sonunda Evgeni ölmüştür. Jakobson'un makalesine konu olan üçüncü eser, Puşkin'in "Altın Horoz" adlı manzum masalıdır. Bu masal hayatını komşu ülkelere karşı düşmanlıkla geçiren, yaşlılığıdaysa barış içinde yaşamak isteyen, fakat bu sefer de her yönden komşularının saldırılarına maruz kalan Çar Dadon'a ülkenin sihirbazı tarafından verilen bir altın horoz heykeliyle ilgilidir. Bir kulenin tepesine yerleştirilecek altın horoz hangi yönden bir düşman yaklaşırsa öterek bunu haber verecektir. Dadon sihirbaza ne dileği olursa yerine getirmeye söz verir. Altın Horoz'un art arda uyarıları sonucu iki oğlunu gönderip de haber alamadığı yöne kendisi de ordusuyla giden Dadon uzun arayışlar sonunda yüksek dağlar arasındaki bir vadide, bir çadırın yanında oğullarını ve askerlerini öldürülmüş olarak bulur. Çadırdan çıkan Şamaxı (Shamakhi) Prensesi'nin güzelliğinden etkilenip oğullarının acısını unutan Dadon, Prensesi de alarak ülkesine döner. Halkla beraber onları karşılayan sihirbaz Dadon'dan yaptığı iyiliğe karşılık Prenses'i isteyince Çar bir darbeye sihirbazı öldürür. Bunun üzerine Altın Horoz tünediği kuleden uçarak gelir, bir darbeye Dadon'u öldürür ve uçup gider. Ardından Prenses de hiç var olmamışcasına ortadan kaybolur.

Jakobson bu eserlerde yer alan "yok edici heykel" imgesinin Puşkin'in mitolojisindeki işlevini çözümlerken Puşkin'in hayat hikâyesinden yoğun biçimde yararlanıyordu; fakat bunu yaparken, edebî eseri şairin başından geçen belli bir olayın yeniden yaratılması olarak gören ve şiirden yaşantının işaretlerini elde etmeye çalışan "kaba biyograficiliği" de eserle şairin yaşadığı belirli bir olay arasında herhangi bir ilişki olabileceğini reddeden "kaba biyografi-karşıtlığı"nı da reddediyordu (Jakobson, 1937, s.320). Bunlardan biri hümanist tarihselciliğin, diğeryse Biçimciliğin tutumuydu. Jakobson, Puşkin'in önceki şiirlerinde, çizimlerinde, günlüklerinde, mektuplarında inceleme konusu olan şiirlerin yazılmasıyla ilişkili ayrıntıların izini sürüyor, şiirlerin kendi aralarındaki "yok edici heykel" temasının birleştirdiği ortak yanları, yoğun

biyografik bağlantılarla ortaya koyuyordu: Hepsi şairin aynı mekânı (Boldino) ziyaretinde, aynı anıların hücumu altında, benzer ruh hâlleri içinde yazılmıştı. Şairin evliliği bir heykelin satılmasına bağlıydı; bir yandan da evlenmek istediği kadından aynı ölçüde uzaklaşmayı istemekteydi; Çar’la arasındaki kötü ilişki ve özlemle yad ettiği Birinci Catherine’le ilgili düşünceleri, emperyal gücü temsil eden heykellere, zafer anıtlarına dair çocukluğundan, lise yıllarından kalma anılarının yüzeye çıkışını tetiklemekteydi (Jakobson, 1937, s.340-347). Jakobson şiirleri basitçe bu ruh hallerinin tezahürleri olarak okumuyor; şairin biyografisinden, onun tüm hayatına yayılmış olan bir temanın -heykel temasının- nasıl simgesel bir yapı oluşturduğunu göstermede yardımcı olan bir kaynak olarak yararlanıyordu.

Jakobson’a göre heykel Puşkin için yalnızca tematik bir mesele değildi. Puşkin şiirlerin yazıldığı Boldino’da, aynı tarihlerde, heykel sanatının teorik meseleleriyle ilgili bir makalenin (“Dram Üstüne”) taslağını da hazırlamıştı (Jakobson, 1937, s.343). Daha önemlisi Puşkin heykel sanatının zamansallık-mekânsallık, durağanlık-hareketlilik gibi sorunlarını şiirin biçimsel sorunları kılmıştı. Bunlar aynı zamanda ele alınan şiirlerde hikâye edilen heykellerin temel özelliklerini de teşkil ettiği için bu eserlerde içerik ve biçimin sorunları tam anlamıyla iç içe geçmişti.

Jakobson bu noktadan sonra söz konusu “yıkıcı heykel” mitinin şiirdeki “iç yapısına” odaklanıyor ve incelemesini göstergebilimsel bir çerçeveye yerleştiriyordu: Birer gösterge olan heykeller üzerine konuşan birer gösterge olan bu şiirler “her göstergebilimsel dünyanın [olgunun] vazgeçilmez temelini oluşturan” ikili karşıtlıklar üzerine oturmuştu (Jakobson, 1937, s.352). Bir gösterge olarak heykelde bu karşıtlık sık sık hareket hâlinde tasvir edilen bir temayla heykelin yapıldığı hareketsiz malzeme arasında açıkça görülüyordu. Heykel şiire girdiğinde bir gösterge olarak içsel dualizmini yitiriyor ve kendisi bir gösterene dönüşüyordu (Jakobson, 1937, s.353). Bunun sonucu olarak “göstergeyle temsil ettiği nesne arasındaki karşıtlık zorunlu olarak ortadan kalkıyor ve gösterge şeyleşiyor”du (*reified*) (Jakobson, 1937, s.353). Bu da “göstergenin dünyasıyla nesneler dünyası arasındaki sınır”ın ortadan kalkması anlamına geliyordu (Jakobson, 1937, s.358); canlılık ve ölümlülük, ölmüş Petro’nun ve onu temsil eden bakır heykelin ve onun bir gösterenine dönüştüğü şiirin paylaştığı ve aynı anda sahip olduğu

niteliklerdi. Daima canlı bir tartışma olarak kalan gerçeklik ve temsil meselesi tam da bu göstergebilimsel karşıtlıklar olgusu üzerinde duruyordu (Jakobson, 1937, s.359).

Üç şiirin de göstergebilimsel temelini oluşturan karşıtlıklar tam da yukarıda sözü edilen heykelin sorunlarından devşirilmişti:

[Şiirlerde] Heykel ya söylemin nesnesi ya da eylemin öznesidir. Bir heykelin canlı bir varlıkla karşı karşıya getirilmesi hep söylemin çıkış noktasıdır: iki yaşam düzlemi iç içe geçmektedir. Canlı bir varlık bir heykele benzetilmektedir [...] ya da bir heykel bir canlıya [...] Ölü malzemenin yadsınması yoluyla bir canlıyla özdeşleşmektedir [...] veya (Şklovski'nin terimiyle 'yabancılaştırılarak') canlı bir varlık gibi tasvir edilmektedir. Heykele dair söylem aynı zamanda [şairin] geçmiş[iy]le ilgili bir söylem, bir hatırlama ise, heykelin hareketsiz kalıcılığı canlı varlığın geçiciliğine karşıtlık içine yerleştirilmiştir. [...Sonuçta bu karşıtlık] Eyleme aktarılır: Heykel adamı öldürür (Jakobson, 1937, s.360-361).

Jakobson (1937, s.361) bu birinci karşıtlık çiftinin yanına, yine şiirlerin temasıyla olduğu gibi Puşkin'in yaşamıyla da doğrudan ilişkili ikinci bir karşıtlık çifti daha yerleştirir: "erkeğin eşzamanlı olarak bir kadına ve dinlenmeye duyduğu iki arzu arasındaki karşıtlık".

Jakobson, incelediği şiirlerde bulduğu çelişki, muğlaklık, ironi ve gerginliklerle Yeni Eleştiri'ye, iki takıma ayırdığı göstergebilimsel karşıtlıklarlaysa, makalenin yazıldığı tarihte henüz oluşmamış olan Fransız Yapısalcılığı'na yakın gözükmektedir. İki okulun ortak eğilimi olan çatışmayı dengeye çevirme Jakobson'un Puşkini'nin yıkım getiren heykellerinde *hayat bulan* karşıtlıklarda göstergenin -tüm göstergelerin- temelindeki zorunlu dualizmi temsil etmekteydi. Sanatsal göstergenin işlevi, özündeki özdeşlik ve farklılık arasındaki oyunu sergilemekten başka bir şey değildi. Dolayısıyla Jakobson'un göstergebilimsel analizinde Puşkin'in sembolleri şiir sanatının, şiirin yapısal özerkliğinin bir kanıtına dönüşmekteydi: Ona göre tüm bu biyografik bağlantılar, temsille temsil edilen nesne arasındaki bir örtüşmeyi açığa çıkarmaya değil, Puşkin'in şiirsel sembolleri arasındaki içsel ilişkiyi, sembollerin oluşturduğu özerk yapıyı vurgulamaya yarıyordu. Bu yolla Jakobson, şairin *Bakır Atlı* şiirinin bireyin çıkarına karşı toplumun çıkarının savunulmasından yana bir övgü şiiri mi yoksa otoritenin bireyi ezdiğini vurgulayan bir yergi mi olduğu konusunda tartışagelen eleştirmenlere Yapısalcılığın

yanıtını vermektedir. Biyografik olaylarla şiirsel semboller arasındaki ilişki ancak bir komşuluk ilişkisidir. Gösterge kendine yönelerek dışsal bağlamı içsel bağlamı içinde eritir.

Jakobson'un bu makaledeki amacının göstergenin biyografik malzemeyi nasıl yapılandırıldığını incelemek olduğu anlaşılmaktadır ve bu, bütünüyle *anlaşılır* bir yaklaşımdır. (Biçimcilerin de edebî eserin malzemeyi nasıl biçimlendirdiğini araştırdığını hatırlamak Biçimcilikle Yapısalcılık arasındaki bağın yakınlığını bir kez daha ortaya koyacaktır.) Sanatı mimesise indirgeyen eleştiri yaklaşımları eserden biyografiye ve biyografiden esere dolaysız bir geçit olduğunu varsayar. Eser tarafından çoktan biçim verilmiş olanın ilk hâline, biçim-öncesine döndürülmesi şüphesiz imkânsızdır. Mimesis anlayışını bu naif varsayımı içermeyecek şekilde genişletmenin elbette mümkün olduğunu söylemekle yetinerek tartışmanın esas rotasına dönmekte yarar vardır. Jakobson'un, göstergenin kendine yönelerek dışsal bağlama yapılan göndermeleri muğlaklaştırmasından, dışsal bağlamın değerlendirme-dışı bırakılmasını, çünkü dışsal bağlamın içsel bağlam içinde biçim ve işlev kazanan öğelerinin artık sadece göstergenin "iç yapısına" ait olduğunu anladığını söylemek isabetsiz olmaz. Malzemenin biçim-öncesine döndürülmesi imkânsız olmasına imkânsızdır da, yeniden tarihsel-kültürel bağlama yöneltilmesi imkânlı ve hatta arzulanır değil midir? Dışsal bağlamdan gelerek edebî eser tarafından işlenmiş olan öğeleri yeniden dışsal bağlamla ilişkilendirmek *bağlamlararası eleştiri* faaliyetinin önemli bir veçhesini teşkil eder.

4.6 Fransız Yapısalcılığı ve *Kronos*'un *Toposa* Tahvili: Yapı-Tarih Karşıtlığı ve Nesnel Biçim Anlayışı

Jakobson'un Puşkin'in şiirsel mitolojisini incelediği makalede uygulamaya koyduğu yöntem, her baktığı yönde *kurulu* bir düzen gören "yapısalcı bakış"ı açık bir şekilde ortaya koyuyordu. Yapısalcılık insan zihninin kadim kurucu unsurlarını arayışında, ikili karşıtlıkları, insan zihninin doğal, aslî ve yerleşikliği sayesinde bilinç-dışı bir hüviyet kazanmış düşünme biçiminin en belirgin ifadesi olarak görüyordu. Bu, Saussurecû dilbilimden, Trubetskoy ve Jakobson'un sesbilimine ve Lévi-Strauss'un

antropolojisine kadar tüm yapısalci faaliyeti tanımlayan ve şekillendiren bir görüştü. Edebiyat eleştirisinde eserin anlambilimsel kütesinin ikili karşıtlık takımlarına ayrılarak tam bir denge ve ahenk durumuna getirilmesinin doğurduğu yöntemsel, teorik, felsefî ve ideolojik sorunlar Yeni Eleştiri'nin analiz yöntemi analiz edilirken Brooks ve Tate'in eleştiri yazılarından örneklerle ortaya konmuştu. Burada da bir örneğini incelediğimiz bu yöntem Fransız Yapısalcılığı'nın da en yaygın çözümleme yöntemi hâline geldi. Bu yöntemin en önemli niteliğinin zamansal olanın mekânsal bir kategoriye çevrilmesi olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu mesele Biçimciliğin eleştiriye mirası olan yapı-tarih karşıtlığı ile ilgili tartışmanın bir boyutudur, ancak aynı zamanda biçimin nesnel bir kategori olarak ele alınmasıyla doğrudan ilgili olduğu için iki kat önem arz etmektedir. Bu yöntem metnin okuma sürecinde -yani zamansal olarak- açılan unsurlarının çeşitli karşıtlık takımları şeklinde statik bir şemaya yerleştirilmesini içeriyordu. Bu, kuşbakışı bir şekilde metnin tümünü tek anda görmeye veya metnin bir sistem olarak fotoğrafını çekmeye denkti. Bu işlem vasıtasıyla yapılan, tüm birimleri birer eşzamanlı olguya dönüştürmekti; birimlerin anlatisallıktan kaynaklanan zamansal nitelikleri arasındaki farklar, örneğin ardışıklık, çok zamanlılık veya zamansal atlamalar bu işlemle iptal ediliyordu. Yapının, anlatı unsurlarının bir şema içinde alt alta yerleştirildiği bir karşıtlıklar listesi olarak temsil edilmesi, söz konusu unsurların da yapı denilen soyut çatının da sabitlenmesini sağlıyordu. Dolayısıyla zamansallığın iptali veya *kronosun toposu* tahvili, öncelikle bir bütün olarak yapının, ardından da yapısal birimlerarası ilişkilerin ve en sonunda yapısal birimlerin nesnel analize yatkın kılınmasına yönelik bir hamleydi. Özet olarak, nesnel biçim/yapı tasavvurunun bir anahtarıydı.

Jakobson Nazilerin ilerleyişi karşısında 1939 yılında Prag'ı terkedip önce Kuzey Avrupa'ya, ardından 1941 yılında Amerika'ya göç ederken Yapısalcılık da onun rotasını takip etti. New York'ta Jakobson, 1934 yılında kurulmuş olan New York Dilbilim Çevresi'ne dâhil oldu ve École libre des hautes études'de ders vermeye başladı. Aynı okulda ders veren Lévi-Strauss onun yapısal sesbilim derslerine, o ise Lévi-Strauss'un antropoloji derslerine girdi: Yapısal antropoloji bu entelektüel işbirliğinin ürünü olarak ortaya çıktı. Sesbilim dilin en küçük birimleri olan sesbirimlerin (*phoneme*) ayırıcı özelliklerinin tespiti ve sistematik ilişkilerinin tanımlanmasıyla ilgileniyordu. "Sesbirimlerin ayırıcı özellikleri sıkı bir şekilde karşıtlığa dayanan unsurlar"dı ve

barındırdıkları zorunlu ikilik, sesbirimlerin yalıtılmış biçimde ele alınamayacağı anlamına geliyordu: Sesbirimler de, kelimelerin anlamları gibi, bir karşılıklı bağımlılık ilişkisi içinde varoldukları bir sistemde yer alıyorlardı (Jakobson, 1978, s.115). “Sesbirim, anlamın hizmetinde olan bir öge olmasına rağmen, kendisi anlamdan yoksun”du ve “sadece negatif bir yüke sahipti” (Jakobson, 1978, s.109); bir başka ifadeyle, işlevi sadece kelimelerin birbirinden ayırılmasını sağlamaktı. En önemlisi, sesbirimler dilin bilinçdışı alanına ait olgular; sesbirimler dilin dilbilgisel ya da anlambilimsel unsurlarına kıyasla konuşmacıların ve dinleyicilerin nasıl işledikleri konusunda daha az farkındalığa sahip oldukları olgular. Jakobson’un söz konusu derslerinde işlediği en önemli konulardan biri, ses ve anlamın, gösteren ve gösterilenin, bir araya gelişinin Saussure’ün ileri sürdüğü gibi nedensiz değil, tersine zorunlu olduğuydu (Jakobson, 1978, s.112). Bu zorunluluğun faaliyet mecrası -sesbirimlerin kendi aralarındaki fark ve karşıtlık ilişkileri- anlamın bilinçdışı şekillenişinin yeri idi. Bu özelliklerinden dolayı sesbilim Lévi-Strauss’a kendi çalışmaları için aradığı sistematik modeli sunuyordu. Zira o güne kadar antropolojide, örneğin akrabalık ilişkileri ya da mitsel semboller gibi olguları tekil olgular olarak açıklama anlayışı hâkimdi. Sesbilim birimlerin yapısal ilişkiselliğine odaklandığı ve bunları meydana getiren genel yasaları, yani değişkenlerin temelinde yatan değişmezler düzeneğini araştırdığı için antropolojiye yepyeni bir ufuk sunuyordu. Lévi-Strauss’un antropoloji için öngördüğü perspektif değişimi, bir anlamda, dilin bir nomenklatur olarak görüldüğü özcü dil anlayışından, Saussurecü dilbilimin yapısal ve ilişkisel dil anlayışına geçişe denkti; nitekim sesbilimdeki dönüşüm de Saussurecü devrimin bir uzantısıydı. Lévi-Strauss (2012, s.60) sesbilimi öyle verimli bir model olarak görüyordu ki ona göre sesbilim “nükleer fiziğin tüm kesin bilimler için oynadığı yenilikçi rolü sosyal bilimler konusunda oynayabilir”di.

Lévi-Strauss 1949 yılında Jakobson’un teşvikiyle ilk önemli yapısal antropoloji çalışması olan *Les Structures élémentaires de la parenté*’yi (Akrabalığın Temel Yapıları) yayımladı. Ona göre akrabalık ve dilbilim eşbiçimli (*isomorphic*) olgular. O güne kadar akrabalık sistemleri her kültürün kendi niteliklerine göre şekillenen geleneksel olgular olarak ele alınıyordu; Lévi-Strauss ise tüm toplumların akrabalık sistemlerinin temelinde yatan genel yasaları araştırıyordu. Bu tarz yerel açıklamalar ancak birer sonuç mahiyetindeydi ve bir başlangıç noktası teşkil edemezdi. Lévi-Strauss başlangıç noktası

olarak tüm toplumların akrabalık sistemlerinde görülen evrensel bir olguyu, ensestin yasaklanmasını alıyordu. Ensest yasağı biyolojik, ahlâkî ya da doğal bir yasak olarak görülegelmişti ve daima olumsuz yanıyla değerlendirilmişti; Lévi-Strauss’a göre bu yasak daha geniş bir yapı içinde, işlevi olumsuz bir yasaklama olmaktan ibaret olmayan, aynı zamanda düzenleyici yani olumlu bir işlev üstlenen bir olguydu (Yücel, 2008, s.80). Zira aynı yasak başka evlilikleri mümkün kılıyordu; bir kişi kendi yakın akrabalarıyla evlenemezken, başkalarının yakın akrabalarıyla evleniyor; ailelere dışarıdan birer birey katılıyor, bu yolla aileler ve toplumsal ilişkiler güçleniyordu. Sonuç olarak ensest yasağı evliliği bir toplumsal iletişim ağı kılıyordu. Böylece ensest yasağının ikili işlevi evliliğin ikili niteliğini ortaya çıkarıyordu. Lévi-Strauss için tüm ikili karşıtlıkların temelinde yatan doğa-kültür karşıtlığı, akrabalık yapısının da temelinde yer alıyordu: “Dolayısıyla evlilik, doğa ve kültür, dostluk ve akrabalık arasındaki dramatik bir karşılaşma” (Lévi-Strauss, 1969, s.489); dahası “doğa ve kültür arasında bir uzlaşma”ydı (Lévi-Strauss, 1969, s.490): Türün devamlılığını sağlamak için birleşmeyi gerekli kılan doğa ve getirdiği yasak vasıtasıyla toplumsal ilişkilerin devamlılığını sağlayan kültür arasında bir uzlaşma. Doğa hem kültüre intibak ettirilmeli hem de kültür tarafından sınırlandırılmalıydı. Lévi-Strauss çalışmasında dünyanın her yanından onlarca kültüre ait aile ve evlilik ilişkilerini incelemekle birlikte, bu olguları, niteliklerinin “belirli bir kültüre ya da insanlığın gelişiminin belirli bir evresine ait bir buluş olarak anlaşılmasını sağlayacak her türlü tarihsel-coğrafi yorumdan son derece kaçınarak” ele almıştı (1969, s.463). Zira onun ortaya çıkarmayı amaçladığı, aile ve evlilik ilişkilerinin genel yasalarıydı ve bu genel yasalar insanlığın tarih-üstü ve evrensel zihin yapılarının bir tezahürüydü. Sesbilim bu açıdan antropolojiye etkili bir model sunuyordu:

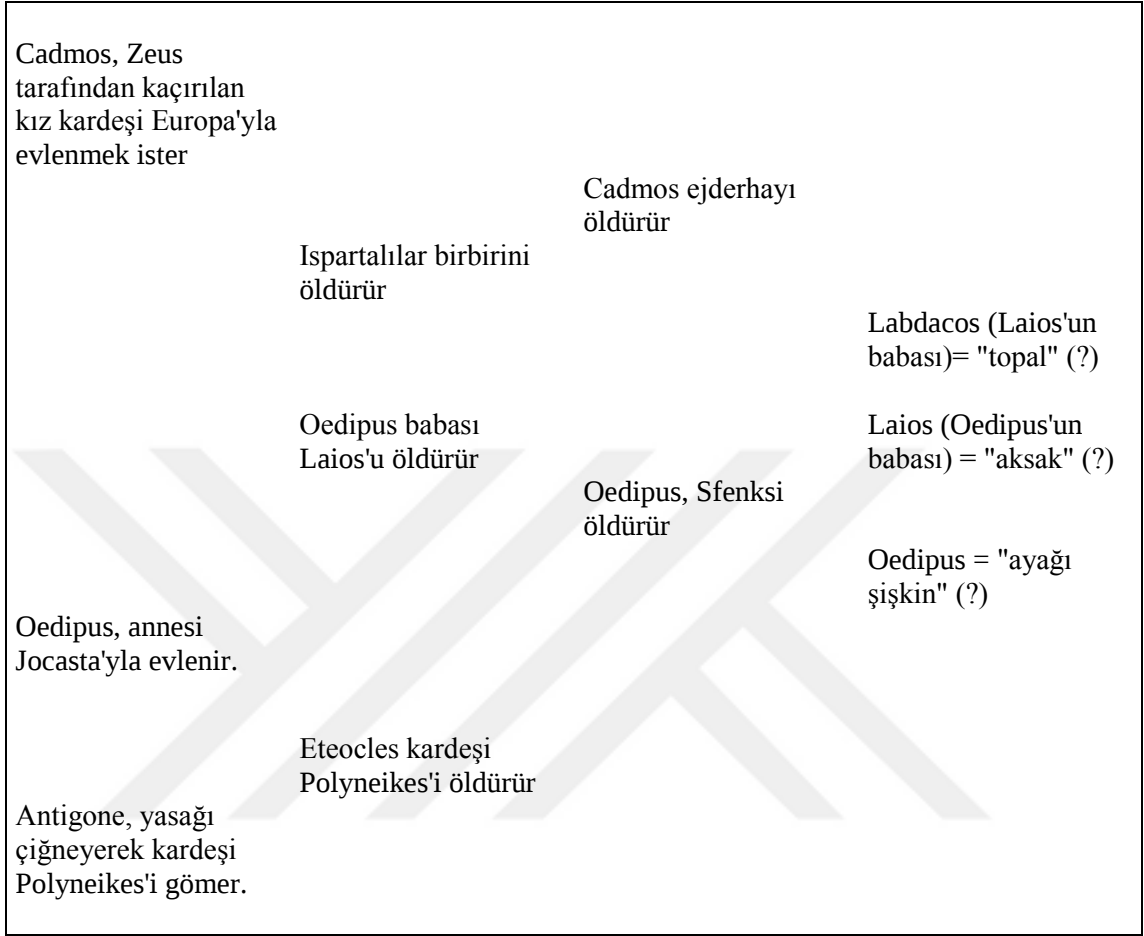
Sosyolog, akrabalık sorunlarını (ve kuşkusuz daha başka sorunları) incelerken, biçimsel olarak sesbilimci-dilbilimcininkine benzer bir durumla karşılaşır: Sesbirimler gibi akrabalık ifadeleri de anlam belirten öğelerdir; ancak sistemlerle bütünleştikleri ölçüde anlam kazanırlar; “sesbilimsel sistemler” gibi “akrabalık sistemleri” de bilinçdışı düzeyinde oluşur; bununla birlikte, dünyanın bazı uzak bölgelerinde ve oldukça farklı bir takım topluluklarda bazı akrabalık biçimleri, evlilik kuralları, ebeveyn türleri arasında olması istenen benzer davranışların (vb.) yeniden görülmesi, gözlenebilir olayların genel ancak gizli bir takım kurallara dayandığı görüşünü uyandırıyor. O halde, sorun şu şekilde ortaya konabilir: Başka *bir gerçeklik*

düzeninde, akrabalık olguları dilbilimsel olgularla aynı türdedir (Lévi-Strauss, 2012, s.61).

Sesbilime has ikili karşıtlık takımlarının analizinin en bilinen örnekleri Lévi-Strauss'un mit analizleriydi. Toplumların kuşaktan kuşağa aktardığı simgesel anlatılar olan mitler çeşitli biçimlerde açıklanagelmişti; fakat doğalcı, kozmolojik, psikolojik ve sosyolojik yaklaşımlar mitlerin dünyanın çeşitli yerlerinde aşağı yukarı aynı özelliklerle ve aynı ayrıntılarla karşımıza çıkışını açıklamaktan uzaktı (Lévi-Strauss, 2012, s.299-300). Çünkü mitler geçmişe ait olayları bildirir durumda olsalar da tarih-üstü yapıları (Lévi-Strauss, 2012, s.302). Bunun mitleri aynı zamanda insanlığın kültür-aşırı ürünleri kıldığını da ekleyelim. Lévi-Strauss şiirle mit arasında keskin bir ayrım yapıyor, her ikisi de dilsel ürünler olmasına rağmen, şiirin tercümeyle direngen bir biçim olduğunu, mitinse tercüme edilmesi hâlinde, ona en uzak kültürlerde yaşayan okurlar tarafından dahi mit olarak algılanacağı kadar özgün bir tür olduğunu söylüyordu. Bunun sebebi mitin özünün anlatım, sözdizimi ve içerik unsurlarında olmamasıydı: Mit dilsel bir oluşum olmakla birlikte kendisi “çok yüksek düzeyde işleyen bir dil”di (Lévi-Strauss, 2012, s.303); bir başka ifadeyle bir üst-dildi. Ve tüm dilsel oluşumlar gibi sesbirim, biçimbirim ve anlambirimlere sahip olmakla birlikte temel öğeleri mitbirimlerdi (*mytheme*) (Lévi-Strauss, 2012, s.304). Lévi-Strauss'un bir mitin yapısını analiz etme yöntemiye, mitin tüm değişkelerini derleyip, bunların tümünde görülen (ikili karşıtlık takımlarından oluşan) mitbirimlerini ve onlar arasındaki ilişkileri tespit etmektir. Her mit değişkelerinin toplamından oluşuyordu; bu demek oluyordu ki mitin her bir değişkesi, bir dil (*langue*) olan mitin bir başka ifadesi (*parole*) idi. Geleneksel mitoloji bir mitin belirli bir değişkesini öncelikli kılarak (örn. orijinal veya tam olduğu gerekçesiyle) tekil olarak inceleme hatasına düşüyordu. Yapısal antropolojiye bir miti bütün değişkeleriyle birlikte ele alarak her bir değişkenin meydana gelmesini mümkün kılan temeldeki yapıyı ortaya çıkarmaya muktedirdi. Lévi-Strauss'un bir mitin değişkelerini inceleyerek her bir değişkeyi meydana getiren dili oluşturma çabasını, bir filoloğun sınırlı sayıdaki kitabelerden ölü bir dili inşa etme çabasına benzetmek uygun olacaktır; söz konusu çaba, kabaca, kitabelerin hepsinde ortak olan göstergelere ve bunların bir araya getirilme biçimlerinden elde edilen kurallara dayanarak dili “çözme” olarak tarif edilebilir. Bu benzetmenin en yararlı yanı, Lévi-Strauss'un mitin yapısını inşa ederken, topladığı değişkeleri oluşturan kavramları tarihsel ve coğrafi bağlamlarından büyük ölçüde

soyutlayarak, değişkeler arasında, bir başka ifadeyle, değişkelerin toplamından oluşan mit metninin *içinde* bulunduğu örüntülere dayanarak oluşturmasıyla, filoloğun kitabelerdeki l dili çözerken, hakkında zaten az bilgi bulunan söz konusu eski kültüre dair bildiklerinden sınırlı derecede yararlanması arasında bir benzerlik kurmamıza hizmet etmesidir. Lvi-Strauss’un mitsel analizi mitin üretildiği toplumsal bağlamı, mitin mantıksal yapısı üzerinde belirleyici bir etkiye sahip bir unsur olarak ele almıyordu. Lvi-Strauss incelediği mitlere ilişkin elindeki tüm etnografik bilgiyi sunuyordu sunmasına, fakat mitlerin varsayılan anlambilimsel bütünlüğü dışsal bağlamı “etkisiz bir dekor”a çeviriyordu (Dosse, 1997, s.260). Buna göre mitler belirli tarihsel, coğrafi, kültürel bağlamlarda üretilmiyor, bu belirli bağlamlarda olsa olsa ortaya çıkıyordu: Mitler insan zihninin temel yapılarının ürünleriydi. şu veya bu bağlamda karşımıza çıkan bu simgesel anlatılar birtakım yerel malzemeden yararlanıyor ve birtakım tarihsel empirik sorunlara cevap veriyorsa, bu onların söz konusu bağlama atıfla anlamlandırılacağı anlamına gelmiyordu. Mitin işlevi retilendiği bağlamda deneyimlenen bir “elişkiyi çözmeye yönelik mantıksal bir model sunmak”tı (Lvi-Strauss, 2012, s.330) ve bu mantıksal model belirli bir tarihsel-coğrafi bağlamla sınırlandırılmış olmanın ötesinde, insan zihnine aitti.

Lvi-Strauss’un yapısalcı çözümlleme yöntemine örnek olarak sunduğu Oedipus mitinin analizi, şüphesiz bu yöntemin en bilinen uygulamasıdır. Bu rnek, yöntemin anlatının unsurlarını nasıl ikili karşıtlık takımlarına ayırarak eşşremlili bir düzleme yerleştirdiğini yalın bir şekilde göstermesi bakımından oldukça verimlidir. Lvi-Strauss’un oluşturduğu Oedipus mitinin yapı şeması, söz konusu örneğin bir örnek olarak verimliliğini önemli biçimde artırmaktadır ve burada da bir görsel olarak sunulmaktadır. Önemle vurgulanması gereken nokta, bu görsel şemanın işlevinin zmllemenin şematik indirgemeciliğini *temsili* olarak göstermek olmadığıdır; topografik bir kurgu olan şema, Lvi-Strauss’un çözümlleme yönteminin artsremliliği eşşremlileştirme sürecinin *fiili* bir unsurudur (bkz. Figür 1).



Figür 1: Oedipus mitinin yapı şeması (Lévi-Strauss, 2012, s.308)

Oedipus miti Lévi-Strauss tarafından şöyle analiz ediliyordu: Mitin birçok değişkesinde tekrarlanan öğeler ortak özelliklerine göre kolonlara ayrılmıştı. Toplumsal yasaları hiçe sayacak derecede fazla değer verilen akrabalık ilişkilerini içeren birinci kolonla, gereğinden az değer verilen akrabalık ilişkilerini içeren ikinci kolon birbiriyle karşıtlık içindeydi (Lévi-Strauss, 2012, s.309). Üçüncü kolondaki maddeler “insanların yerden doğabilmesi için öldürülmesi gereken yeraltı canavarı ejderha [...ve] insan doğası konusunda bildiği bazı gizler yardımıyla kurbanlarının yaşamına son vermeye çalışan sfenks”in insanlar tarafından öldürülmesiyle ilgiliydi (Lévi-Strauss, 2012, s.310). Bundan dolayı, üçüncü kolon “insanın yerden doğuşunun [kendiliğinden oluşmasının] yadsınması” olarak anlaşıyordu (Lévi-Strauss, 2012, s.310). Dördüncü kolon her biri bir tür doğru yürüme güçlüğüne işaret eden özel isimlerden oluşmuştu; doğru yürüme güçlüğü mitolojide topraktan doğan varlıklarda rastlanan bir özellik olduğu için, bu kolon

“insanın yerden doğuş [kendiliğinden oluşması] olgusunun sürmesi” olarak tanımlanabilirdi (Lévi-Strauss, 2012, s.311). Dolayısıyla üçüncü ve dördüncü kolonlar da ayrı bir karşıtlık takımı oluşturuyorlardı. Birinci karşıtlık takımı gibi, bu ikinci karşıtlık takımı da aile sisteminin meseleleriyle ilgiliydi ve şu soruya ilişkindi: İnsan tek bir insandan veya tek bir cinsten mi türer, yoksa iki insandan, yani bir kadın ve bir erkekten mi türer? Mitte bu karşıtlık takımı “insanın yerden doğduğu inancını bireylerine aşıl原因 bir toplumda herkesin gerçekte bir erkekle bir kadının evliliğinden doğduğu olgusunu kabul etmemizin olanaksızlığını” ifade ediyordu (Lévi-Strauss, 2012, s.311-312). Dolayısıyla Oedipus miti, Lévi-Strauss’un akrabalık yapılarına ilişkin çalışmasında ileri sürdüğü gibi, evlilik sistemlerinin tesisinde doğa ve kültür arasındaki çelişkilerin uzlaştırılmasına ilişkindi. Bu uzlaştırılmış karşıtlıklar yapısına dair Lévi-Strauss’un hükmü şöyleydi: “Kan akrabalığını fazla abartmak ile az abartmak arasında nasıl bir ilişki varsa, yerden doğma olgusundan kaçma çabası ile bu olgudan kaçmanın olanaksızlığı arasında da öyle bir ilişki vardır” (Lévi-Strauss, 2012, s.312).

Burada yapısalcı mitsel çözümlemeye dair birkaç gözlemde bulunmak yararlı olacaktır: Lévi-Strauss şemanın nasıl okunacağını açıklarken anlatının zamansal boyutunun yapısal mit analizinde neden dikkate alınmadığını şöyle açıklıyordu:

Efsaneyi *anlatmak* durumunda kalsaydık, kolon şeklindeki bu dizilişi göz önünde bulundurmayacak ve satırları soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru okuyacaktık. Ancak efsaneyi *anlamak* söz konusu olduğunda, artzamanlı nitelikteki bir yapı (yukarıdan aşağıya) işlevsel değerini yitirir ve “okuma” soldan sağa ve kolon kolon -her kolonu bir bütün olarak düşünürsek- gerçekleşir (Lévi-Strauss, 2012, s.308-309).

Bu açıklamadan anlaşıldığı üzere, anlamlandırma okuma sürecinin sonunda, anlatının bir bütün olarak görüldüğü tek bir anla ya da anlatının kuşbakışı görülen bütüncül yüzeyiyle ilişkilendiriliyor, zamansa anlatının bir boyutu olarak kabul ediliyordu. Buradan hareketle Lévi-Strauss’un Rus Biçimcileri’nin olayların oluş düzenini ifade eden *hikâye* (*sjuzet*) ve anlatılış düzenine karşılık gelen *olay örgüsü* (*fabula*) kavramlarına bir üçüncüsünü eklediği söylenebilir: Olayların mantıksal düzenini gösteren *yapı*. Yapı anlatının her yerinde etkin olmakla birlikte, hikâye ve olay örgüsünü mümkün kılan veya yöneten, dolayısıyla onlardan önce gelen bir düzeydi; yapı kelimesi mekânsal bir metafor olarak yapı kavramının karakterini yansıtmaktaydı. Öyleyse şunu söylemekte sakınca

yoktur: Yapısalcı faaliyet bir anlatıyı biçimlendirme ve anlatım süreçlerinin öncesindeki temele -bir başka mekânsal metafor- döndürme işlemiydi.

Yapısalcılığın Biçimcilikten devraldığı yapı-tarih karşıtlığı, hem metnin içinde hem de dışında işleyen bir zamansallık karşıtlığı olarak karşımıza çıkmaktaydı. Zamansallığın reddinin bir boyutunu, metnin veya metinler topluluğunun içinde artsüremliliğin iptal edilerek birimlerin eşsüremlî bir düzeneğe yerleştirilmesi teşkil ediyordu. Jakobson'un Puşkin'in yıkıcı heykel mitine uyguladığı yapısal analizde de Lévi-Strauss'un Oedipus mitini çözümleyişinde de bu stratejinin nasıl iş gördüğü gösterilmeye çalışıldı. Zamansallığın reddinin başka bir boyutu, bir anlatının yapısal özerkliği, bütünlüğü ve/veya birimlerarası ilişkilerinin yapısal belirleniminin, onu tarihin etkilerinden korur nitelikte tasavvur edilmesi idi. Yapıdan söz edildiği yerde donuk vaziyette mekânsal bir kurgudan söz edilmekte olduğu için zamansallık değerlendirme dışıydı. Saussurecî eşsüremlî dilbilimin dili tarihin her anında eksiksiz, tam bir düzen olarak ele alma ilkesinin Yapısalcılığın diğer faaliyet alanlarındaki tezahürüydü bu. Yapısal antropolojinin dünyası bütünüyle topografik bir mahiyete sahipti; Lévi-Strauss incelediği mitsel simge ve nesneleri zamanın hükmünün olmadığı geniş bir gezegen yüzeyinden toplayıp biriktiren bir *yaptakçıydı* (*bricoleur*). Jakobson ve Tinyanov'un tarihin kendisini (edebiyat tarihini) nasıl yapısallaştırdığına daha önce değinildi. Tarihselliğin reddi sadece Yapısalcılığın kendi teorik ve yöntemsel tercihleriyle de sınırlı değildi; yapı-tarih karşıtlığının aldığı nihâî biçim, tarihin bir bilim dalı olarak geçerliliğinin reddine kadar uzanan tam teşekküllü bir epistemolojiydi.

Lévi-Strauss antropolojiyi toplumsal olguları işlevsel bir biçimde açıklayan yaklaşımlardan arındırıp doğa bilimlerinin alanına taşımak amacıyla antropolojinin hermönetik boyutunu terkedip, mantıksal indirgemeye dayalı soyut bir analiz yöntemini benimsiyordu. Dolayısıyla yapısal antropolojide bir kez daha şahit olduğumuz, pozitivizmle fenomenolojinin beklenmedik birleşimi idi. Antropoloji, insan zihninin değişmez doğal temeline ulaşmak hedefiyle, sadece fenomenolojik neo-Platonizm'e doğalcı bir boyut kazandırmıyor, aynı zamanda kültürleri inceleyen bilim olmaktan çıkıp, kültür-öncesinin bilimi oluyordu. Nitekim Lévi-Strauss'un elinde mitler daima doğallıkla tanımlanan ilk hâlden kültüre geçişin doğurduğu çelişkileri düzenleyen anlatılara

dönüşüyorlardı. Onun gözünde kültür, doğal insan için daima bir tür kirlenmeye tekabül ediyordu, fakat insan zihninin mantıksal yapıları, bu kirlenmeyi ele aldıklarında dahi, ondan etkilenmeden mitlerde yansımaya devam ediyordu. Bundan dolayı mitler, kültür-öncesi insan zihnini arayan araştırmacı için en mükemmel zemini sunuyordu. Mitleri kültürel bağlamlarından kopuk bir şekilde ele almayı mümkün kılan da bu kültür-öncesi içerik ve yapılarıydı.

Bu demek oluyordu ki, mitlerin oluşturduğu gösterge zincirleri gerçek dünyayı değil, insan zihnini göstermekteydiler. Nitekim mitlerin çalışma biçimi -ikili karşıtlıklara dayanan paradigmatik yapılar inşa etme- Yapısalcılığa göre insan zihninin temel çalışma biçimini yansıtıyordu; çarpıcı olan, Yapısalcı faaliyetin de bu yöntemi tüm göstergelerin analizinde kullanmasıydı. Analizde kullanılan ikili karşıtlıklara dayanan mantıksal yapının doğrudan doğruya bize araştırmanın sonucu olan zihnin ikili karşıtlık kategorilerini vermesi, araştırma yönteminin idealize edilmesi anlamına geliyordu. Yapısalcılık, anlaşılan o ki, insan zihnini yapısalcı faaliyetle tanımlıyordu. Öyleyse Yapısalcılık gözünü çevirdiği tüm göstergelerde kendi imgesini görüyordu. Teori, nesnede teoriyi buluyordu.

Mitsel gösterge zincirleri gerçek dünyayı değil, insan zihninin yapılarını gösterir demek, *a priori* ve dolayısıyla bilinçdışı bir kategori olan *toplumsal* (*the social*), empirik toplumsal gerçeklikten ayrı bir düzlem oluşturur demektir. Toplumsal simgesel gösterge sistemleri olan mitlerle toplumsal bağlamın bağını koparan tam da yer aldıkları düzlemlerin bu ayrılığıydı. Lévi-Strauss (ve diğer Yapısalcılar) toplumsal olguları simgesel sistemlere indirgemekle eleştirilse de (Dosse, 1997, s.30-31) “yapı” kavramı genellikle belirli bir gerçekliğe dair bir “model” (Broekman, 1974, s.4) ya da bir “simulakrum”dan (Barthes, 1963, s.215) ibaret olduğu ileri sürülerek savunuluyordu. Ancak gerçeklikle modelin eşbiçimliliğinin Yapısalcılar tarafından eşitliğe çevrildiği, hatta modele ontolojik öncelik isnat edildiği de oluyordu: “Dil gibi, toplumsal da özerk bir gerçekliktir (hatta, aynısıdır); simgeler simgeledikleri şeylerden daha gerçekler, gösteren gösterilenden önce gelir ve onu belirler” (Lévi-Strauss, 1987, s.37). Lévi-Strauss bunu Marcel Mauss’un eserinde büyü gibi olguların içerdiği toplumsal simgelerin dille, dilin de bilinçdışıyla ilişkilendirilişini ele alırken söylüyordu. Lévi-Strauss, buradan

hareketle bilinçdışını Husserlci anlamda öznelarası (yani tüm öznelere paylaştığı, dolayısıyla nesnel) bir ortaklık zemini olarak tanımlıyordu (Lévi-Strauss, 1987, s.34-35). Bilinçdışının anlaşılması dil gibi simgesel bir sistemin anlaşılması demekti; dahası dışsal gerçekliğe ait olgular iletişim maksadıyla simgelere indirgenmiyor, zaten en baştan simgesel olan doğalarına döndürülüyorlardı (Lévi-Strauss, 1987, s.37). Böylece “insan zihninin doğuştan gelen [innate] yapısı” (Lévi-Strauss, 1987, s.36) bilinçdışı bir simge sistemi olan dilin evi olmanın ötesinde, toplumsalın da kurucu mercii kılınıyordu. Burada Mauss’un bilinçdışının toplumsallığı konusunda Carl Jung’u takip ettiği belirtilse de, Lévi-Strauss’un çıkarımlarıyla vardığı bu noktayla Lacan’ın (1998, s.20,149,203) “bilinçdışının dil gibi yapılandırılmış olduğu” savı arasında bir mesafe olmadığı açıktır.

Bu görüşlerin Yapısalcılık ve sonrasında ne gibi sonuçları olacağına dair zamanda ileriye doğru bir atlama yapılırsa şu sorunlarla karşılaşırız: Bilinçdışının insan varoluşunu neredeyse tamamen belirlediği anlayışının benimsenmesi; bilinçdışı bir yapı olarak tanımlanan dile hümanizmin özneye isnat ettiği niteliklerin devredilmesi; gösterenin önce öncelikli kılınması, ardından gösterileni yutması. Şimdilik mitsel göstergelerin dışsal gerçekliği değil insan zihninin temel yapılarını göstermesine odaklanmak yararlı olacaktır. Bu görüşte açığa çıktığı şekliyle, Yapısalcılıkta insan zihninin tarih-öncesi, kültür-öncesi, gerçeklik-öncesi yapılarının tüm alemin kurucu mercii ilan edilmesi bir tür Yeni-Kantçılık olarak tanımlanabilir. Zira Kant’a göre zihnin kurucu faaliyeti öncesinde veya dışında dünyada algılanacak nesnel bir düzen yoktur; *a priori* kategorileri vasıtasıyla gerçekliği kuran, zihindir. Elbette Kant’ta bu bilinçdışı kategorilerin yeri, benliğin bütünlüğünü sağlayan bir aşkın özne iken, Lévi-Strauss’ta fenomenolojik bir anlayışla insanlığın tümünü kapsayacak şekilde genişletilmiş bir toplumsal bilinçdışıydı. Söz konusu kategorilerin yerinin insan doğası olduğunu söylemek de pekâlâ mümkündür; bu, Saussure’ün insan beyninin doğal bir göstergebilimsel melekesi olduğuna dair görüşüyle ve Noam Chomsky’nin Yapısalcılık üzerinde önemli etkisi olacak olan dile dair “derin yapılar”ın evrimsel olarak insan beyninde oluştuğuna dair görüşüyle de uyumlu olacaktır. Yapısalcılığa dair Yeni-Kantçılık eleştirisi daha önce de Troçki (1923, s.153-154) tarafından Rus Biçimciliği’ne yöneltilecek eleştirinin aynısıdır. Frank Lentricchia (1970, s.249) da Cleanth Brooks’u, şiiri bir cesede otopsi yapar gibi ele aldığı ithamına karşı savunurken, onun bu ithama sebebiyet veren “bağlamsal poetikası”nı Yeni-Kantçı estetik

yaklaşımın gereği olarak tanımlıyordu. Paul Ricoeur (1963, s.52) de Lévi-Strauss'un Yapısalcılığı'nı "bir aşkın özne anlayışı olmayan bir Kantçılık, hatta, mutlak bir Biçimcilik" olarak tanımlıyordu. Lévi-Strauss (1983, s.11) Ricoeur'un ithamını memnuniyetle kabul ederken, "hakikat sistemlerinin birbirine tercüme edilebilmesini mümkün kılan ve böylece bunları aynı anda birçok değişik özne için kabul edilebilir kılan koşulları keşfetmeyi amaçladığım için, bu koşulların örüntüsü, herhangi bir öznenin bağımsız, özerk bir nesne karakterini alır" diyerek mitlerde açığa çıkan zihinsel kategorilerin nesnel yapısına işaret ediyordu. Dahası Lévi-Strauss *Mythologiques* dörtlemesinin ilk kitabı *The Raw and the Cooked*'da (Çiğ ve Pişmiş), Heidegger'in (akt. Guignon, 1983, s.125) "biz dili konuşmayız, tersine, dil bizi konuşur" anlayışını, bir dil olarak gördüğü mite uyarlıyordu:

Ben insanların mitlerde nasıl düşündüğünü değil, mitlerin insanlar farkına varmadan onların zihinlerinde nasıl işlediğini gösterme iddiasındayım.

Ve, daha önce önerdiğim gibi, biraz daha ileri giderek, düşünen özneyi tamamen değerlendirme-dışı bırakmak ve düşünme süreci mitlerde - onların kendileri üzerine ve karşılıklı ilişkileri üzerine düşüncelerinde gerçekleşiyormuş gibi kabul etmek daha iyi olacaktır. (Lévi-Strauss, 1983, s.12)

Öznenin önce varolan dil, böylece araştırmacının bilimselliğinin gerektirdiği şekilde belirli bir mesafeden, nesnel bir analizle, nasıl işlediğini inceleyebileceği ve ilgisini yöneltmesi gereken esas mecra oluyordu. Üstteki alıntıda, Lévi-Strauss'un daha önce şiirden ayrıştırdığı mitin, Jakobson'un teorisine göre dışsal bağlamı muğlaklaştırarak kendi şiirselliğine dikkat çeken şiir gibi, kendisi üzerine düşünen bir anlatı türü olarak tarif edilmesi çarpıcıdır. Katı bir bağlamsallıkla (içsel bağlamın katı sınırlarla kapatılmasıyla) tanımlandığında şiirin başına gelenle, kendi başına anlamlı, kapalı bir tür olarak tasavvur edildiğinde mitin başına gelen aynıydı: Geleneksel olarak özneye isnat edilen bütünlük ve öz-bilinç gibi niteliklerin metne (mesaja) ya da dile (koda) aktarılması. Öznenin, tarihten, coğrafyadan ayrıştırdıktan sonra metin/dil artık mantıksal bir indirgeme yöntemiyle nesnel bir biçim/yapı olarak incelenebilirdi.

Lévi-Strauss'a göre (Lévi-Strauss, 1994, s.310-311) yaban zihin kaotik değil, aynı modern Batı toplumlarınıninki gibi, mantıksaldı; bazı antropologlarca ileri sürüldüğü gibi

“duygusallığın yollarını” izlemiyor, aklın yolunu izliyor, “karıştırma ve katılmayla değil, ayrımlar ve karşıtlıklarla” işliyordu. Yaban zihin, modern zihin gibi kavramlarla değil, imgeyle kavram arasındaki bir ara öge olan göstergelerle iş görüyordu (Lévi-Strauss, 1994, s.43). Göstergeler, kavramlara kıyasla, gönderme yapmada sınırlı olanaklara sahiptiler. Dolayısıyla ayrımlar ve karşıtlıklara dayanan göstergebilimsel analiz kültür-öncesi zihne ait mitlerin incelenmesi için mükemmel bir araç teşkil ediyordu. Lévi-Strauss mit türünü artsüremlilik boyutu iptal olmuş, salt eşsüremlilik bir yapı olarak ele alıyordu. Onun teorisinde mitlerin evrensel insan zihnini imlemesi tarihin olmadığı bir varoluşa tekabül ediyordu. Eğer mitik bir yapı söz konusuysa, nedensellik veya zorunluluk ilkesiyle yönlendirilen bir tarih söz konusu olamazdı. Tüm gerekli içeriklerin aynı anda, yani eşsüremlilik olarak gözlemlenen bir yapıda varolduğu bir evrende tarih ancak yapının tesadüfî tezahürlerinin adıydı. Antropolojinin tasavvur ettiği topografik evrende “tarih kendini iptal ediyordu” (Dosse, 1997, s.262). Ricoeur (1963, s.45), Lévi-Strauss’u, *Yaban Düşünce* kitabında “totemci ilüzyonun” hâkim olduğu belirli bir coğrafyanın mitsel anlatıları hakkındaki önermelerini evrenselleştirerek bir tür felsefeye dönüştürmesinden dolayı eleştiriyordu. Ricoeur, Lévi-Strauss’un yaban zihninin tarihsel yerine yapısal bir düşünme tarzına -Lévi-Strauss bu düşünme tarzına Yaban Düşünce ismini veriyordu- sahip olduğu anlayışını reddetmiyor, onun söz konusu toplumların mitlerine ilişkin analizlerinden çıkan sonuçlarını genelleştirmesini sorunlu buluyordu. Ricoeur’e (1963, s.48) göre totemik toplumların mitleri, örneğin İncil’de anlatılan Semitik toplumların dinî anlatılarına kıyasla, eşsüremlilik analize daha yatkındı. Fakat Semitik toplumların “mitsel” anlatıları açısından artsüremlilik vazgeçilmez bir unsurdur: Ona göre (Ricoeur, 1963, s.47), İbranî anlatısında üç tür tarihsellik katmanı -kuruluş, gelenek ve hermönetik, yani geleneğin yorumlanması- Lévi-Strauss’un terimleriyle *olayın yapı* üzerinde hâkimiyet kurduğu, bir başka ifadeyle, artsüremliliğin eşsüremliliğe baskın çıktığı bir teolojik anlatı üretiyordu. Ricoeur’un manevrasında görülen şudur: O, Lévi-Strauss’un *Yaban Düşünce*’de ortaya koyduğu, eşsüremlilik düşünen yaban zihin ve artsüremlilik çalışan modern zihin arasında kurduğu karşıtlığı reddediyordu, zira bu, tüm toplumların kültür-öncesi anlatıları hakkında genel bir yargıyı barındırıyordu; o bunun yerine tarihsel ve tarihsiz toplumlar arasındaki bir karşıtlığı koyuyordu. Bu yolla karşıtlık doğa ve kültür arasından çıkarılıp, birinci dünya kültürleri ile üçüncü dünya kültürleri arasına yerleştirilmiş oluyordu. Ricoeur’un birinci dünyanın mitleri Lévi-Strauss’un

yaban zihne dair çalışmasından dışlandığı hâlde bulgularının genelleştirildiği eleştirisine karşı Lévi-Strauss’un verdiği cevap, İncil’deki veya Eski Yunan’a ait mitlerin çoktan yazılı kültür içinde işlenmiş ve tarihselleştirilmiş oldukları gerekçesiyle antropolojinin inceleme alanının dışında kaldığıydı (akt. Clark, 2004, s.57). Lévi-Strauss bu cevabıyla, yaban zihni tanımlayan eksene dair Ricoeur’un etnosantrik müdahalesini reddederek, eksenin doğa-kültür karşıtlığı olması gerektiğinde ısrar etmiş oluyordu. Lévi-Strauss’un yaban zihin ve modern zihin arasında gözettiği ayrımın hiyerarşik olmadığını belirtmek gerek; onun kurduğu karşıtlık ilkel ve gelişmiş zihin arasında değil, yapısal ve tarihsel zihin arasındaydı. Ancak söz konusu denge durumunun Lévi-Strauss’un eserinde gittikçe Batı-merkezciliğin bir tersine çevrimine dönüştüğu, hiyerarşik üstünlüğün insanlığın kültür tarafından henüz bütünüyle bozulmamış olan doğal bir durumunu temsil eden yaban zihne verildiğini gözlemlemek kolaydır. Lévi-Strauss *Mythologiques* dörtlemesinde iđden pişmişe, ıplaktan giyiniğe, doğadan kültüre geçişin mitsel tezahürlerini ele alıyor, bir yandan da özneyi merkeze yerleştiren Batı uygarlığının zayıflıklarını öne çıkartıyordu. Derrida görünüşte hiyerarşik olmayan doğa-kültür karşıtlığını söz-yazı karşıtlığı olarak yeniden tanımlayacak ve bunun da temelinde, Lévi-Strauss’un sıyrılmak için önemli bir entelektüel çaba sarf ettiği Batı metafiziğinin yattığını ortaya koyacaktı.

Ricoeur’un, biçimsel çözümlemeyi dışlamamak kaydıyla, öznenin yorum vasıtasıyla hem ötekini hem de kendisini anlamak gayesiyle metinlere yönelmesini içeren hermönetik yaklaşımına karşıysa Lévi-Strauss’un cevabı şuydu: “şeyleri aynı anda hem içeriden hem dışarıdan anlamaya çalışamayız” (akt. Dosse, 1997, s.237). Lévi-Strauss’un uzlaştırılamaz gördğ söz konusu iki yaklaşım tarzından hangisini benimsediği, özneyi ve onun nezdinde yorumu reddedişinde açığa çıkmaktadır: Nesneyi dışarıdan gözlemlemek. Araştırmacıdan bağımsız bir şekilde inceleme nesnesinde mündemiç olarak bulunan -yani nesnel- nitelikleri tespite olanak veren *bilimsel* mesafenin korunmasını temin eden bir gözlemci konumunu almak. Lévi-Strauss’a göre insan, özne olarak değil, doğa bilimlerinin diğer inceleme konuları gibi, bir nesne olarak alışılmalıydı. Onun bu tutumunda insanbilimlerinin hümanizmine olduğu kadar, Batı-merkezciliğine ve tarihselciliğine de haklı bir karşı çıkış vardı. Ancak insanbilimlerinin ufkunu daraltan bu sorunlu perspektiflerden kurtulmak için Yapısalcılığın geliştirdiği

çözüm, doğa bilimlerinin yöntemlerini benimseyip, insan zihnini öznellikten, kültürden ve tarihten etkilenmeyen nesnel bir kategori olarak incelemektir. *Mythologiques* dörtlümesinin son kitabı *Naked Man*'in (*Çıplak Adam*) sonlarına doğru Lévi-Strauss, Yapısal antropolojinin indirgemeci biçimciliğine dair eleştirilere cevap verirken, başta felsefe olmak üzere, insanbilimlerinin yetersizliklerini ve yanılgılarını aşmak için doğa bilimlerine yönelmenin gerekliliğini vurguluyordu:

[...] çok uzun zamandır felsefe sosyal bilimleri, bilincin değerlendirmesi için, bilinçten başka herhangi bir çalışma nesnesi tasavvur etmelerine izin vermeyerek, kapalı bir çerçeve içine hapsetmeyi başardı. Bu bir yandan sosyal bilimlerin pratikteki güçsüzlüğünü bir yandan da onların kendilerini kandırmaya dayalı doğasını açıklamaktadır, zira bilincin niteliği kendini kandırmasıdır. Rousseau, Marx, Durkheim, Saussure and Freud'un izinden giden Yapısalcılığın gerçekleştirmeyi amaçladığı şey, bilince kendinden başka bir nesneyi göstermektir; ve bundan dolayı, onu doğal ve fiziksel bilimlerin incelediği diğer insanî olgularla aynı konuma yerleştirmektir, ki bu bilimlerin ortaya koyduğu gibi, bilginin gelişmesine izin veren sadece budur (Lévi-Strauss, 1990, s.629).

Öyleyse, artsüremliliğin eşsüremliliğe tahvili, felsefe, tarih ve kültür nezdinde ortaya çıkan bilincin etkinliğinin bilinçdışının hâkimiyetine sokulmasıyla el ele gidiyordu. Burada adı zikredilmeyen Husserl'in tarih ve özneyi göreceliğin kutbuna, nesnel ve yapısal olanı kesin bilginin kutbuna yerleştirdiğini hatırlamak yararlı olacaktır. Doğa bilimlerinin yöntemlerini reddeden filozof Husserl'le, doğa bilimlerini model alan Lévi-Strauss'u aynı safta birleştirense, paylaştıkları insan zihninin varsayılan *a priori* kategorilerine ulaşma ideali ve bu ideali gerçekleştirmenin aracı olarak benimsedikleri mantıksal indirgeme yöntemleriydi. Lévi-Strauss'u Husserl'den ayıran, bu kategorilerin mercii olarak bilinçdışına yaptığı vurgu, şu soruyu kaçınılmaz olarak gündeme getiriyor: Mantıksal indirgemeye dayanan bilinçli araştırma yöntemleri, bilinçdışı yapıların incelenmesinde, bilincin düşünümsel etkinliğinde olduğundan daha mı az yanılgı payı barındırıyordu? Bilinçdışı, nesnel bir araştırmanın konusu olarak, kendini kesin bilime sunmaya yatkın mıydı? Görünen o ki, nesnelliği benimseyen bilim insanı, sadece bilinçdışının değil, daha sarıh gözüken bilincin olgularını dahi inceleme konusu yaptığında, özneliğinin yanı sıra kendi tarihsel, kültürel, ideolojik konumlanmışlığını araç içine almak ihtiyacıyla gizli gizli felsefeye, Husserl'in fenomenolojik ve eidetik

indirgeme yöntemlerine başvuruyordu. Antropolog-bilim insanı Kartezyen *cogitoya* açtığı savaşta, her belirlediği nesne konumu için bir de özne konumu icat ettiğini belli ki unutuyor, paldır küldür özne-nesne dualizminin hüküm sürdüğü Kartezyen felsefenin alanına tekrar giriyordu. Zira, kartezyen *cogito*, salt bilinçten müteşekkil özne, bütünlüğünü, kendisi üzerinde etkisi olmayan, üzerinde tek taraflı olarak hâkimiyet kurabileceği, yalıtılmış bir nesne kategorisinin varlığına borçluydu. Tersten okunursa, nesnellik ideali bir gizli özne kategorisi inşa edilmeden mümkün olamazdı. Bundan dolayı, doğa bilimleri için dahi salt nesnel bir perspektif veya salt betimleyici bir söylem olamayacağını söylemek isabetsiz olmaz. Zira estetik söylem gibi, bilimsel söylem de performatiftir, yani yetkesi kurumsal, kültürel, konjenktürel (Lyotard, 1997, ss.59-66).

Lévi-Strauss'un nesnellik idealinden dolayı felsefenin alanına istemsizce girişini bir yana bırakırsak, Ricoeur'un itham ettiği gibi, Yapısalcılık diye bilinen yöntemi evrensel bir felsefeye çevirdiği açıkça görülmektedir. Belirtildiği gibi Ricoeur yapısalcı yönetime sınırlı bir geçerlilik alanı atfediyordu; burada bir adım ileri giderek, hayatî bir sorunun sorulabilmesi amacıyla, bu sınırlama kaldırılabilir, yapısalcı yönetime varsayımsal olarak evrensel geçerlilik atfedilebilir. Bu adımın varsayımsallığından dahi vazgeçilebilir: Yapısal antropolojinin mitlerin incelenmesinde en mükemmel yöntem olduğu pekâlâ kabul edilebilir. Bu tez açısından sorulması gereken esas soru, Yapısal antropolojinin ikili karşıtıklara dayanan mantıksal indirgeme yöntemiyle insan zihninin evrensel değişmezlerini tespit etmekte eksiksiz bir başarı elde ettiği tasdik edilse dahi, teorik ilkelerinin ve yöntemsel araçlarının olduğu gibi edebiyat teorisine aktarılmasının - ki yapılan tam da budur- ne derece kabul edilebilir olduğudur. Bu soru başka bir şekilde daha dile getirilebilir: Yapısal analiz anlatısal ekonominin zirveye çıktığı anonim ürünler olan mitlerin tersine, Yapısalcılığın terimleriyle yazınsallığın veya dilin estetik işlevinin ön planda olduğu ve bireyler tarafından üretilen “edebî” eserlerin incelenmesinde, mitlerin çözümlenmesinde ulaştığı verimliliğe ulaşabilir mi? En kısa şekilde söylenirse, yapısal analiz edebiyat eleştirisinin yöntemi olmaya ne ölçüde yatkındır? İşin doğrusu bu soru tarih tarafından çoktan cevaplandı: Postyapısalcılığın devri gelinceye kadar hem Kıta Avrupası'nda hem de Anglo-Amerikan dünyasında Yapısalcılığın çeşitli biçimleri -Çek Yapısalcılığı ve Fransız Yapısalcılığı'nın yanı sıra Yeni Eleştiri- edebiyat eleştirisinde on yıllarca egemen konumda kaldı. Ancak tarihin cevabını gözden geçirmek elimizde; bunu

yapmazsak tarihi doğallaştırmış oluruz. Veya onunla kısmî bir uzlaşmaya varmamız mümkündür. Tarihe, Yapısalcılığın belli tarihsel koşulların, belli bir çağın -bilimsellik idealinin tam teşekküllü bir ideolojiye dönüştüğü bir çağın- ürünü olduğunu hatırlatarak başlayabiliriz işe. Postyapısalcılığın da kendi çağının -spekülatif düşünceye yeniden yer açan post-nihilistik bir ontolojik sorgulama çağının- ürünü olduğunu unutmayacağız. Ancak hüküm bugün Yapısalcılığın Postyapısalcılık tarafından aşılmış bir mefhum olduğu şeklinde olduğuna göre, sonradan gelenin verimliliği sorusunu da aynı şekilde tarihle müzakere etmeyi de ileriye dönük bir hedef olarak işaretlemeliyiz.

Yukarıdaki sorunun cevabını, edebî metinlere uygulanması büyük bir yaygınlık kazanmadan önce, yapısal analizi edebiyat-dışı anlatılara dair çalışmalarında geliştirerek diğer eleştirmenlere ilham veren iki ustanın kendi aralarındaki bir tartışmada aramak, kaynağa geri dönmek demek olacaktır: Lévi-Strauss ve Vladimir Propp. Daha önce değinildiği gibi Jakobson ve Mukařovský başta olmak üzere Çek Yapısalcıları sesbilimin ilkelerine dayanan bir analiz şekli geliştirmişlerdi, dahası Lévi-Strauss bu yönetime esasen Jakobson kanalıyla vâkıf olmuştu. Ancak yöntemin dünya çapında yaygınlaşmasının yapısal antropoloji sayesinde olduğunu söylemek isabetsiz olmaz. Yapısal analiz, bir anlamda, edebiyat bilimci ve dilbilimcilerin ürettiği prototipin antropoloji gibi görünüşte uzak bir disiplinin onayından geçmesiyle meşruiyet kazanmış, oradan edebiyat teorisine bir kat güçlenmiş olarak geri dönmüştü. Bu, Algirdas Julius Greimas'ın Yapısalcılığı "dilbilim ve antropolojinin karşılaşması" olarak tanımlamasını açıklamaktadır (akt. Dosse, 1997, s.27).

Propp'un olağanüstü masalların biçimi üzerine çalışması Greimas, Tzvetan Todorov ve Claude Bremond gibi Yapısalcılar için önemli bir başlangıç noktası teşkil etti; onlar kendi yaklaşımlarını büyük ölçüde Propp'un ürettiği modeli Lévi-Strauss'un çizdiği çerçevede dönüştürerek geliştirdiler. Lévi-Strauss ve Propp arasındaki tartışmaya yönelmeden önce, tartışmanın zeminini hazırlaması için söz konusu çalışmalara kısaca değinmek gereklidir.

Propp 1928 yılında yayımlanan *Morphology of the Wondertale (Masalın Biçimbilimi)* adlı kitabında A. N. Afanasyev'in *Rus Halk Masalları* derlemesinde yer alan yüz kadar olağanüstü masalı (peri masalı) ele almış, bu türün değişmez ve değişken

öğelerini ve genel yasalarını tespit etmişti. İncelediği masallarda kişilerin özellikleri ve isimleri değişirken, kişilerin olay örgüsü içinde yüklendiği işlevler değişmiyordu. Propp (1928, s.25-65) bu işlevlerin sayısının otuz birle sınırlı olduğunu bulmuştu:

1. Aileden biri evden uzaklaşır.
2. Kahraman bir yasakla karşılaşır.
3. Yasak çiğnenir.
4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
5. Saldırgan kurbanı ile ilgili bilgi toplar.
6. Saldırgan kurbanını veya servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.
7. Kurban aldanır ve istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.
8. Saldırgan aileden birine zarar verir.
- 8a. Aileden birinin bir eksiği vardır, aileden biri bir şeyi elde etmek ister
9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır; bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir.
10. Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.
11. Kahraman evinden ayrılır.
12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır.
13. Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (bağışçının) eylemlerine tepki gösterir.
14. Büyülü nesne kahramana verilir.

15. Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir.
16. Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.
17. Kahraman özel bir işaret edinir.
18. Saldırgan yenik düşer.
19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.
20. Kahraman geri döner.
21. Kahraman izlenir.
22. Kahramanın yardımına koşulur.
23. Kahraman kimliğini gizleyerek, kendi evine ya da başka bir ülkeye varır.
24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.
25. Kahramana güç bir iş önerilir.
26. Güç iş yerine getirilir.
27. Kahraman tanınır.
28. Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.
29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.
31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar.

Propp (1928, s.79-80) ayrıca incelediği masallarda toplam sekiz kişinin yer aldığı toplam yedi eylem alanı belirlemiş ve bu alanları ayrıntılı bir şekilde tanımlamıştı: “Kötü kişinin eylem alanı”; “bağışçının (sağlayıcı) eylem alanı”; “yardımcının eylem alanı”; “prensesin (aranan bir kişi) ve babasının eylem alanı”; “görevlendiricinin eylem alanı”;

“kahramanın eylem alanı”; ve “düzmece kahramanın eylem alanı”. Masallarda bir kişinin birden fazla işlev üstlenebilmesi ve eylem alanlarının çakışması gibi durumlar görölüyordu. Propp incelediği olağanüstü masalların biçimiyle ilgili dört temel ilke belirlemişti:

1. Kim tarafından ve nasıl gerçekleştirildiklerinden bağımsız olarak, kişilerin işlevleri masalın değişmez, sürekli öğeleridirler. İşlevler masalın kurucu unsurlarıdır.
2. Olağanüstü masalların işlevleri sınırlıdır.
3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır.
4. Olağanüstü masalların tümü yapı bakımından aynı tiptedir (Propp, 2009, s.21-23).

Propp’un bu maddeler içindeki en çarpıcı tespiti, incelediği olağanüstü masalarda işlevlerin dizilişinin her zaman aynı olmasıydı; “bütün masalarda bütün işlevler bulunma[sa da], bu durum işlevlerin dizilişiyle ilgili yasayı değiştirmez”di (Propp, 2009, s.22). Zira kişiler ve eylemlerin tipografisinin oluşturulması önemli olmakla birlikte, masal biçimi için dilbilimsel bir modelin yaratılmasında dizimsel (*syntagmatic*) yasaların tespitine kıyasla ikinci derecede önem teşkil ediyordu. Bu çalışmada Propp’un ortaya çıkardığı, sonradan Yapısalcıların sık sık kullandığı bir terimle, olağanüstü masalın grameriydi. Bu çalışma her olağanüstü masala bir cümle gibi bakabilmeyi olanaklı kılıyor, masalın sınırlı sayıdaki kişileri ve onların işlevleri hiç değişmeyen sözdizimsel yasalara uygun olarak cümleye yerleştirilmiş özne ve fiillere dönüşüyordu. Olağanüstü masalın tektip yapısı bir dil (*langue*), o dilin gramer yasalarına uygun olarak üretilen her masal bir söz (*parole*) teşkil ediyordu. Bu tipik Yapısalcı yaklaşımı Propp’la eşzamanlı geliştiren başka teorisyenler de vardı; 1928 yılında *Halk Masalının Biçimbilimine Doğru* başlıklı çalışması yayımlanan Aleksandr Nikiforov bunlardan biriydi. Nikiforov’un da “halk masalı üzerine yapılan çalışmalar[ın] karakterlerin değil, onların eylemlerinin, ya da işlevlerinin çalışılmasını temel alma[sı gerektiğini] çünkü bunlar[ın] masalın değişmez öğeleri” olduğunu düşündüğünü Propp (2012, s.80) bizzat ifade ediyordu. Dahası Nikiforov anlatısal eylemlerin her birini bir cümledeki kelimeler gibi değerlendiriyordu (Broekman, 1974, s.33); ayrıca Nikiforov -Lévi-Strauss’un her miti tüm değişkelerinin bir toplamı olarak görmesine benzer şekilde- topladığı masalları, tüm farklı, eksik ve

ikincil değişkeleriyle beraber ele alıyordu (Propp, 2012, s.64). 1929 yılındaki Birinci Slav Dilleri Filologları Kongresi'nden beri ek Yapısalcılar da edebiyat sistemini bir dil (*langue*) ve münferit edebî eseri bir söz (*parole*) olarak görmekteydi; bu, kongrede yayımlanan manifestoda açıkça belirtiliyordu (Jakobson vd., 1929, s.13). Mukařovský bu edebiyat sistemini bir “gelenekler ve kurallar dizisi” olarak tanımlıyor, “tıpkı bir sözün dil sistemine bağlı olması gibi, bireysel bir sanat eseri[nin] de bireysel olmanın ötesindeki bu yapıya bağlı” olduğunu belirtiyordu (akt. Sládek, 2014, s.87).

Propp ve diğerlerinin münferit anlatıları mümkün kılan dilsel yapıları arayışının yerel ya da tarihsel bir çerçevede geçerlilik kazanıp kazanmadığı sorusu bir yana, bu çabalar çoğunlukla bununla da sınırlandırılmayıp evrensel bir geçerlilik alanını hedefliyordu. Greimas'ın amacı temel olay örgüsü yasalarını tespit etmek ve bu yolla anlatıların *langue*'ını oluşturmaktı. Greimas için ikili karşıtlıklar, Lévi-Strauss için olduğu gibi, insan zihninin kavramsal temelini teşkil ediyordu ve dolayısıyla tüm anlatıları mümkün kılan evrensel gramerin de temel kategorilerini oluşturuyorlardı (Hawkes, 2003, s.71). Bu düşünce de Saussure'ün *parole*'u mümkün kılan *langue* anlayışının yanı sıra Chomsky'nin *edimi* (*performance*) mümkün kılan *edin* veya *dil yetisi* (*competence*) kavramlarını görmek mümkündür; zira Chomsky'nin *dil yetisinde* bireyin doğuştan getirdiğı dile dair sezgisel bir kavrayış gücü söz konusudur ki Yapısalcılar için bu, örtük biçimde, zihnin evrensel dilsel kategorileri için düşünce-öncesi bir yatkınlık olarak yorumlanmaya müsaitti.

Todorov 1969 tarihli “Structural Analysis of Narrative” (Anlatının Yapısal Analizi) başlıklı makalesinde belirli bir eseri yapısal analize tabi tutmanın amacının o eseri anlamak değil, “onun, tezahürlerinden biri olduğu, muhtemel gerçekleşme biçimlerinden herhangi birini teşkil ettiğı soyut yapı”yı anlamak olduğunu söylüyordu (Todorov, 1969, s.70). Münferit eserin incelenmesi, onun bağlı bulunduğu türün veya üretildiğı dönemin diğer eserleri, hatta diğer tüm eserlerle arasındaki ortak özelliklerin tespitine yarıyordu (Todorov, 1969, s.71). Todorov için de eser büyük bir cümle, karakterler isim, özellikleri sıfat, eylemleri fiil gibiydi (Hawkes, 2003, s.77-78); dolayısıyla münferit eser ancak onun öğelerinin bağlı bulunduğu dil sistemine ulaşmanın bir aracı, bir örneklemdi. Bundan dolayı Todorov (1969, s.70), yapısal analizin karşısına

münferit eserle ilgilenen, “eserin saf betimlemesini” sunan Yeni Eleştiri’yi ve eserin psikolojik, sosyolojik ya da felsefi yorumunu yapan Marksist ve psikanalitik eleştiri okullarını koyuyordu.

Barthes da 1966 tarihli “Criticism and Truth” (Eleştiri ve Hakikat) makalesinde “edebiyatın bilimi” dediği Yapısalcılığı, düz okuma illüzyonuna kapılarak metindeki anlamı “nesnel” bir biçimde elde edebileceğine inanan “eski eleştiri”nin karşısına yerleştiriyordu. Edebiyatın bilimi, eski eleştirinin tersine, [münferit] “eserlerin içeriğinin değil, içeriğin şartlarının, yani biçimlerin bilimi”ydi (Barthes, 2007, s.29); tek mutlak anlam peşinde koşan eleştirinin tersine, bir esere anlam dayatmayarak veya anlam hanesini boş bırakarak çoğul anlamlılığın zeminini oluşturan bir yaklaşım tarzıydı bu. Zira, Barthes iddia ediyordu ki, edebiyatın bilimi “anlamla uğraşüyor, eleştiri anlam üretiyor”du (Barthes, 2007, s.32). Barthes (2007, s.35-36) eseri açıklama gayretiyle eserinkine ikincil bir dil yaratan her tür eleştiri faaliyetinin -nesnellik iddiasında olanlar dâhil- kaçınılmaz olarak anlam zincirine yeni halkalar eklediğini ve edebiyata dönüştüğünü belirtirken haklıydı elbette; fakat bilimsel edebiyat teorisi idealinin başlı başına bir ideoloji; her hamlesinde anlam üreten bir ideoloji olduğunu nasılsa ıskalıyordu. Üstelik, yapısal analiz tüm eserlerde ve onlar aracılığıyla aynı temel zihinsel yapıyı bulup dururken, anlamın sadece tasnifiyle meşgul olduğu nasıl kabul edilebilirdi? Yapısalcılık pekâla anlam üretiyordu, ürettiği hep aynı *tekil* anlam olsa da. Yapısalcılık önceden bulacağını varsaydığı anlamı buluyordu eserlerde; bunun tam teşekküllü bir felsefenin dayatılması olmadığını söylemek zordur. Barthes’a (2007, s.29) göre “bu eserlerin kendileri genel simgesel dilden [...] üretilen devasa cümleler”di ve dilbilim edebiyata “üretici modelini sunabilir”di. Burada Barthes, Chomsky’nin *yüzey yapılarını* (*surface structures*) mümkün kılan *derin yapılar* (*deep structures*) olduğu anlayışını içeren *Üretici Dilbilgisi*’ne (*Generative Grammar*) atıfta bulunuyordu. Aynı yıl yayımlanan “Introduction to the Structural Analysis of Narratives” (Anlatıların Yapısal Analizine Giriş) makalesinde Barthes, edebiyatın derin yapılarına ulaşma ihtiyacının her bir münferit anlatıyı ayrı ayrı analiz edip kuruluş yasalarını tespit etmenin imkânsızlığından doğduğunu söylüyordu. Dolayısıyla dilbilimcilerin her bir cümleyi analiz etmektense, cümleleri meydana getiren dil sistemini çalışmaları gibi, anlatıların analizi de tündengelim yaklaşımını benimseyerek önce “varsayımsal bir betimleme modeli

oluşturmaya [...] ve sonra bu modelden yavaş yavaş aşağıya doğru inerek, eşzamanlı olarak modele uyan ve ondan sapan farklı anlatı türlerine varmaya mecbur”du (Barthes, 1966, s.81). Yapısal analize araç ve terimlerini verecek olan, dilbilimdi; bunun sebebi, cümleyi inceleyen dilbilimle “büyük bir cümle” olan anlatıyı (Barthes, 1966, s.84) çözümleyen “söylem dilbilimi” arasındaki “türdeşlik”ti (Barthes, 1966, s.83).

Barthes edebiyat biliminin dilbilimin araç ve terimlerini ödünç almasını epistemolojik bir zorunluluğa dayandırsa da, bunun aynı zamanda ontolojik bir zorunluluğun uzantısı olduğunu görmek zor değildir. Yapısalcılık tarafından dil hem elverişli bir yapı modeli hem de tüm insan varoluşunun bilinçdışı yapısı olarak tanımlandığı anda, model ve madde birbirinin yerine geçebilir bir mahiyet kazanıyordu. Bu, Yapısalcılığın kriziydi: Dilin hem tüm gösterilenlerin göstereni hem de tüm gösterenlerin nihaî gösterileni olması. Postyapısalcılığın terimleriyle, dilin aşkın gösterilen ve aşkın gösteren konumuna getirilmesi. Postyapısalcılığın dil tasavvurunun da dilin belirtilen konumunu sağlamlaştırmaktan başka bir sonuca yol açmadığını şimdiden söylemekte sakınca yok. Herhâlde, Yapısalcılığın edebî yüzey yapılarının temelinde aradığı derin yapıların mahiyetini, Lévi-Strauss’un açık ve çarpıcı ifadelerinden daha da açık ve çarpıcı biçimde dile getiren, Todorov’un şu sözleriydi:

Bu evrensel gramer tüm evrensellerin kaynağıdır ve insanın kendisine bile tanımını verendir. Sadece tüm diller değil, tüm gösterge sistemleri aynı gramere tâbidir. Sadece evrendeki tüm dilleri belirlediği için değil, bizzat evrenin yapısıyla da özdeş olduğu için evrenseldir (Todorov, akt. Scholes, 1976, s.111).

Aşkın öznesiz Yeni-Kantçılık uyarınca, tüm gerçekliği evrensel insan zihninin *a priori* kategorilerinin kurduğu; bunların tüm göstergesel faaliyetlerde açığa çıktığı; ve gösterge sistemlerinin tümünün de dilsel hatta dilin birer alt şubesi olduğu bir varlık tasavvurunda, yeryüzünün mitlerinin de, onların sözünü ettiği göksel cisimlerin de aynı derin gramer yapılarına tâbi olduğunun varsayılması kaçınılmaz olduğu için aslında bu ifade bizi şaşırtmamalıdır. Ancak, meseleye bu açıdan bakıldığında, bizi bu noktaya getiren sorunun küçüklüğü şaşırtıcı bir hâl alabilir: Mitleri ve halk masallarını üretmeye olanak verdiği varsayılan evrensel mantıksal kategorileri ortaya çıkarmak için biçilmiş kaftan olduğunu tasdik etmeye hazır olduğumuz yapısal analiz acaba edebî eserleri incelemek için de uygun mudur? Yapısalcılığın bakış açısından bu sorunun cevabı çoktan

verilmiş görünüyor: Evrenin tümünü kaplayan yapı modeli -birbirinin yerine geçebilir olduklarına göre, pekâlâ yapı da diyebilirdik- edebiyatı nasıl ıskalasın? Lévi-Strauss ve Propp arasındaki yapısal analizin icrasıyla ilgili tartışmanın eksenini salt yöntemsel olmaktan çıkaran da zaten yöntemin Yapısalcılığın ontolojik zeminine nasıl oturtulması gerektiği meselesiydi.

Ellili yıllardan itibaren sesbilimi model alan bir yapısal analiz biçimi geliştiren Lévi-Strauss, Propp'un 1960 yılında İngilizce'ye çevrilen 1928 tarihli *Masalın Biçimbilimi* adlı çalışması hakkında bir eleştiri yazısı yazmıştı. Kitabın 1966 tarihli İtalyanca baskısında Lévi-Strauss'un eleştirisi Propp'un cevabıyla birlikte yayımlandı; ilk kez iki makalenin İngilizce çevirilerinin bir araya getirildiği, Propp'un çeşitli makalelerinin bir derlemesi olan 1984 tarihli *Theory and History of Folklore*'da (Halkbilimin Teorisi ve Tarihi) Lévi-Strauss'un Propp'un cevabına cevaben yazdığı kısa bir not (*Postscript*) da yer aldı. Editöryal ve çeviriden kaynaklanan çeşitli sorunların yanı sıra yanlış anlama sorunlarıyla malûl olan bu yazışma sürecine tartışma şeklini veren budur. Lévi-Strauss'un Propp'un *Masalın Biçimbilimi*'nde uyguladığı yöneme dair temel eleştirisi, Propp'un çalışmasını masalın dizimsel (*syntagmatic*) kuruluşunu betimlemekle sınırlandırması, paradigmatik veya anlambilimsel düzeye geçmemesiydi. Lévi-Strauss'a göre bu tam da Biçimcilik ve Yapısalcılık arasındaki farkı ortaya koyuyordu; zira ona göre Biçimciliğin alâmet-i farikası aslında ayrıştırılamaz olan biçimle içeriği birbirinden ayırmak ve salt biçime odaklanmaktı. Propp dogmatik bir Biçimci yaftasını kabul etmiyor, kendisinin, ele aldığı tüm masalları mümkün kılan dizimsel yapıyı ortaya koymayı amaçlayan bir Yapısalcı olduğunu ima ediyordu. Propp soruyordu: Biçim ve içerik birbirinden ayrıştırılamaz ise, nasıl oluyordu da biçimi çalışan kişi aynı zamanda içeriği de çalışmış olmuyordu? Biçimle ilgili tüm çalışmalar Biçimci sayılmazdı. Lévi-Strauss'a göre masal kişilerinin eylemlerinin olay örgüsündeki diziliş sırası değil, karakterleri ve eylemleri tanımlayan nitelikler önemliydi ve bunların mantıksal bir yapı içine yerleştirilmesi gerekliydi. Propp araştırmasını olay örgüsüyle sınırlandırdığını, işlevin tanımını bu sınırlandırmaya göre yaptığını belirtiyor ve Lévi-Strauss'un, çalışmasında tanımladığı olay örgüsü kavramı yerine tema gibi muğlak bir kavramı kullanarak çalışmasını amacından saptırdığını ileri sürüyordu. Dahası Propp'a göre kişileri ve işlevleri paradigmatik takımlar şeklinde düzenlemek anlatıların zamansal

niteliğini bozmak anlamına gelirdi ve bu, masalların olay örgüsünün incelendiği bir çalışma açısından kabul edilemezdi. Propp bu itirazında haklı gözükmemektedir. Fakat Propp artsüremliliğin eşsüremliliğe çevrilmesine yönelik talebi reddetmekte haklı olsa da, şu gözlemde bulunmadan edemeyiz: Propp'un olağanüstü masalın biçimiyle ilgili saptadığı dört ilkedен birincisinde ehemmiyetsiz oldukları gerekçesiyle değerlendirmedışı tutulacağını belirttiği kişi ve eylemlerin niteliklerini, zamansallıktan vazgeçmeden ehemmiyetli kılmanın bir yöntemini çalışmasına dâhil etmemesi, bir başka açıdan biçimcilik ithamıyla karşı karşıya kalmasına yol açmaktadır. Dolayısıyla Propp'un yaklaşımı, araştırmasını masalları birbirine bağlayan dizimsel düzeyle sınırlı tutup, masalları birbirinden ayıran biçimsel ve içeriksel unsurlarla ilgilenmediği için Biçimci olarak tanımlanabilir; söz konusu ayırdedici unsurları paradigmatic bir şemaya aktarmadığı için değil. Propp'un kendisinin bir empirisist olarak, tüm anlatıbilimciler gibi, biçim ve kuruluşla ilgilendiğini; Lévi-Strauss'unsa bir filozof olarak yorumla ilgilendiğini belirtmesi bir başka Biçimci tutum olarak saptanabilir. Lévi-Strauss da Propp'un filozof yakıştırmasından hoşlanmamıştı; bu ona göre Propp'un onun etnoloji alanında yaptığı çalışmalarını yadsıdığını gösteriyordu (Lévi-Strauss, 1976b, s.189).

Lévi-Strauss'a göre Propp halk masallarıyla mitler arasındaki benzerliklerin bir kısmını isabetle saptamış, fakat mitler yerine masalları incelemeyi tercih etmişti. Lévi-Strauss bu tercihin nedenini önemişiyordu; Propp ise Lévi-Strauss'un bu konu üzerinde durmasını yadırgıyordu. Lévi-Strauss bu tercihin nedeninin Propp'un masallar üzerine çalışmasını anlambilimsel düzeye taşımamayı tercih etme nedeniyle arasında yakın bir ilişki tespit etmişti. Propp (2009, s.100) *Masalın Biçimbilimi*'nde özellikle uygarlıktan görece uzak kalmış çevrelerde masalların bozulmamış hâlinde korunduğunu, çeşitli dışsal kültürel etkenlerin müdahalesiyle saf halinden uzaklaşan masallarınsa biçiminin dönüştüğünü; hatta parçalarının dağılarak birtakım edebî metinlere sızdığını, bazen de bozulmuş belirli bir masalın bozulmamış biçimine birtakım "arkaik mitler"de rastlandığını belirtiyordu. Bu gibi durumlarda, yapısal analizin gerektirdiği tüm detayları elde etmek mümkün olmuyordu. Propp'un biçimlere dair yaklaşımı tarihseldi: Mitler toplumsal işlevlerini kaybedip masala dönüşüyor, masal da toplumsal işlevlerini kaybedip edebî anlatılara dönüşüyordu. Lévi-Strauss'un itirazı tam da bunaydı: Ona göre bu türler arasında tarihsel bir dönüşüm ilişkisi değil, eşsüremlili bir akrabalık ilişkisi söz

konusuydu. Aralarında benzerlikler ve farklar olan bu türler yan yana yaşamaya devam ediyorlardı. Lévi-Strauss’a göre mitte halk masalı arasındaki fark, ikisinin de temelinde olan karşıtlık kategorilerinin birincisinde daha güçlü bir şekilde korunurken, ikincisinde ölçeği küçültülmüş olarak bulunmasındaydı. Mit daha önce de belirtildiği gibi bir üst-dil seviyesinde işliyordu; masalsa bir nevi minyatür mitti. Dolayısıyla Propp’un zorluklar çıkardığından yakındığı masallar yapısal analiz için hiç de uygunsuz değildi. Lévi-Strauss’a göre Propp’un eksikliğini duyduğu şey sandığı gibi tarihsel bilgi değil, etnolojik bilgiydi. Bir başka ifadeyle, ona göre Propp’un analizini dizilişle sınırlandırmasının nedeni masalları anlamlandırmak için gerekli olan etnolojik verilerden yararlanmamasıydı. Çünkü kişilerin ayırıcı niteliklerinin anlamlandırılması, yani masalların paradigmatic boyutunun etkinleştirilmesi, ancak bunların etnolojik verilerle ve diğer masalarla ilişkilendirilmesiyle mümkün olabilirdi. Etnoloğun avantajı, incelediği mitlerle o mitleri üreten toplumları bir arada bulabilmesiydi; fakat halk masallarının içerikleri de onu üreten toplumda hâlâ yaşamaktaydı.

Lévi-Strauss Propp’un yaptığı gibi salt dizimsel kuruluştan yola çıkılarak anlamın elde edilemeyeceğini söylüyordu: Hiçbir dilin kelime dağarcığı sözdiziminden elde edilemezdi. Propp’un düşündüğü gibi, masalların anlamını elde etmek için, ileri bir aşamaya ertelenen tarihsel çalışmadan medet umulamazdı; Lévi-Strauss’a cevap yazısında Propp gerçekten de yöntemini savunmak için önce olağanüstü halk masalının dizimsel yapısını çalıştığı, daha sonra bunlara ilişkin tarihsel bir çalışma yaptığı üzerinde duruyordu. Fakat Lévi-Strauss’a göre önce grameri oluşturup, sonra kelime dağarcığını oluşturmak söz konusu olamazdı. Önce biçim sonra içerik araştırma konusu edilemezdi; Yapısalcılık bu ikisi arasında bir ayrım gözetmiyordu. Bir minyatür mit olan masalın incelenmesinde dikkate alınacak olan, masalın kelimelerinin mitin kelimelerine kıyasla sesbirimler gibi olduklarıydı. Lévi-Strauss’un bu yaklaşımın nasıl uygulanacağına dair verdiği örneklerden biri, bir masalda rastlanılan kral ve çoban-kız (*shepherdess*) kişileri arasındaki ilişkinin tesisıyla ilgiliydi (Lévi-Strauss, 1976a, s.187). Bunlar masalın olay örgüsünde birer kişi olarak işlev üstlenirlerdi, fakat üst-dil açısından birer ayırıcı nitelik takımını teşkil eden sesbirimlerdi. Bir minyatür mitin alt birimlerine inmeye yönelik bir hamleyle onları sesbirimler olarak gördüğümüzde, tüm sesbirimler gibi birer ikili karşıtlık takımına dönüşürlerdi: Kral ve çoban-kız arasında yüksek-alt kültür ve erkek-kadın

doğası ayrımları bulunmaktaydı. Görülüyordu ki Propp'un masalın analizini sintagmatik/sözdizimsel/biçimsel düzeyde tutup, içeriği oluşturan nitelikleri dikkate almayarak ihmal ettiği anlatısal boyut paradigmatik/anlambilimsel/yapısal olardı. Bundan dolayı anlamı etnolojik bağlamdan elde edilen değişkenlerin değerlendirme-dışı tutulması, salt değişmezlerle ilişkilendirilen biçimi tektipleştirdiği gibi, mantıksal yapının da ıskalanmasına sebep oluyordu. Yapısalcılık şu ya da bu türün değişmezlerini değil, bir üst-dilin değişmezlerini arama uğraşı olmalıydı; dolayısıyla münferit anlatılarda karşılaşılan değişmezlerin dışlanması ancak sözdizimsel düzeyde sıkışıp kalmak anlamına gelirdi. Hâlbuki dil yalnızca sözdiziminden ibaret değildi. Şunun altı çizilmelidir ki Lévi-Strauss'un bu saptaması Yapısalcılık adı altında yapılan çalışmaların önemli bir kısmını biçimcilik ithamıyla karşı karşıya bırakmaya adaydır.

Lévi-Strauss'a (1976a, s.180) göre Biçimcilik önemsiz saydığı içeriği ihmal ederek, onu biçimleştirmeyerek, biçim denilen kategorinin içini boşaltıyordu. Lévi-Strauss'un haklı eleştirisi bundan ibaret değildi:

Biçimcilik nesnesini imha eder. Propp nezdinde bu, tek bir masalın var olduğunun keşfedilmesiyle sonuçlanıyor. Bu yolla açıklama başka bir yere havale ediliyor. *Masalın* ne olduğunu biliyoruz; fakat arketipik bir masalı değil, bir sürü somut masalı incelemekte olduğumuz için, bunları sınıflandırmaya yarayacak kaynaklardan yoksun kalıyoruz. Biçimcilik çağından önce bu masallar arasında ortak ne olduğunu gerçekten de bilmiyorduk. Şimdiyse bunların nasıl birbirinden ayrıldığını anlama araçlarından mahrum bırakılıyoruz. Somut olandan soyuta geçtik, fakat artık soyut olandan somuta geri dönemiyoruz (Lévi-Strauss, 1976a, s.180).

Lévi-Strauss'un eleştirisine katılmamak mümkün gözükmemektedir; fakat bunun belirli bir tür Biçimciliği veya Yapısalcılığı, örneğin Propp'unkini tanımladığını söylemek daha doğru olacaktır. Zira hem Rus hem de Anglo-Amerikan Biçimcileri'nin tüm teorilerini biçimle içeriğin ayrıştırılamazlığına dayandırdıklarını biliyoruz; onların kapalı-devre eser anlayışlarının kısmen buna bağlı olduğunu da söyleyebiliriz. Burada esas gerekli olan Yapısalcılığın Biçimciliğe yönelttiği eleştirilerle sınanmasıdır. Bu sınama son tahlilde tek bir soruya dahi indirgenebilir: Yapısalcı analiz tür ayrımı gözetmeksizin tüm anlatıları tek bir varsayılan zihin yapısının -hatta en küçükten en büyüğüne kadar tüm karşıtlık birimlerinde karşımıza doğa-kültür karşıtlığı çıktığına göre, tek bir zihinsel kategorinin-

tezahürü olarak görme eğiliminde olduğuna göre, Yapısalcılığın da anlatılar arasındaki farkları ortadan kaldırdığı söylenemez mi? Bu, elbette, retorik icabı sorulmuş bir sorudur; Yapısalcılık hareketinin tam da bu fiille tanımlandığı bu bölümde ortaya konmaya çalışılan önemli meselelerdendir.

Lévi-Strauss'un *Masalın Biçimbilimi*'ne yönelik eleştirileri ışığında Greimas'ın kendi yapısal analiz modelini Propp'unkinin üzerine inşa etme şekli oldukça anlaşılır olacaktır. Greimas'a göre ikili karşıtlık işlevleri anlatıların içerik düzeylerinde de biçimsel düzeylerinde de belirleyiciydi. Greimas 1966 tarihli *Sémantique structurale: Recherche de méthode* (Yapısal Anlambilim: Bir Yöntem Araştırması) adlı kitabında Propp'un sekiz maddeli kişiler listesini (bir diğer teorisyen Souriau'nun kişiler listesiyle birlikte değerlendirerek) ikili karşıtlık takımları hâlinde yeniden düzenledi ve üçe indirdi. Bunlar sırasıyla arzu, bilgi ve iktidar ilişkilerine göre düzenlenmiş olan özne-nesne, gönderici-alıcı ve yardımcı-rakip karşıtlıklarından oluşuyordu. Bunlar Propp'un tüm eylem alanlarını içeriyordu. Aynı şekilde Propp'un işlevler listesini de ikili karşıtlık takımları şeklinde düzenleyerek madde sayısını yirmiye düşürdü. Örneğin, Propp'un işlevler listesinde ayrı ayrı gösterilen yasaklama ve yasak çiğneme işlevleri, Greimas'ın eyleyenler (*actantiel*) modelinde yasaklama vs. yasak çiğneme şeklini alıyordu (Hawkes, 2003, s.74). Greimas'ın modelinin tüm boyutlarıyla burada sunulamayacağı açıktır; ancak şu noktanın önemle vurgulanması gerekmektedir: Greimas'ın Propp'un modeline uyguladığı dönüştürme işlemi tipik Yapısalcı anlayışla kategorilerin tekil unsurlar yerine, ilişkisel unsurlar olarak değerlendirilmesine tekabül ediyordu. Her bir unsur bir farklılık yapısı içinde anlamını elde ediyordu. Aslında Propp'un modelinin önemi de bu dönüşümü ima etmesindeydi; Propp da masalın kurucu ögesinin karakter değil, karakterin işlevi olduğunu söyleyerek, vurguyu sesbilgisel (*phonetic*) değil, sesbirimsel (*phonemic*) düzeye yapmış oluyordu (Hawkes, 2003, s.51-52). Greimas'ın işlevleri ve kişileri karşıtlık takımlarına indirgemesi sesbilimsel (*phonologic*) yapının ortaya çıkarılmasına tekabül ediyordu. Aslında Propp (2009, s.64) bizzat bazı işlevlerin ikili karşıtlıklar oluşturduğunu belirtmişti, fakat tüm işlevler listesi üzerinde böyle bir indirgeme işlemini gerekli görmemişti. Aslında bu tarz bir işlemi olay örgüsünün incelenmesinden uzaklaşma ve zamansallığın iptali anlamına geleceği için doğru bulmadığı Lévi-Strauss'la arasındaki tartışmada açığa çıkmıştı. Greimas'ın dizimsel düzeyi

anlambilimsel düzeyle takviye ederken hareket noktası Lévi-Strauss'un Propp'a yönelttiği eleştiriler olmuştu.

Todorov'a (1969, s.75) göre de metinler üç anlatısal düzey açısından incelenebilirdi: Sözdizimsel, anlambilimsel, sözel. Propp'un çalışması üzerine inşa ettiği 1970 tarihli *Grammaire du Décaméron* (Decameron'un Grameri) adlı kitabında bunlardan özellikle birincisine odaklanmış ve *Decameron*'da fiil, isim, sıfat, önerme gibi dilbilgisel kategorilere ayırmıştı. Eserdeki yüz hikâyenin tematik olarak temelde üç fiile indirgenebileceğini tespit etmişti: Dönüştürme, yasak çiğneme, cezalandırma.

Bu noktada artık Yapısalcı analizin işlevi oldukça açık hâle gelmiştir: Anlatıların nesnel biçim/yapılar olarak ele alınmasını mümkün kılmak. Bunun edebî eserleri de öznel ve tarihsel boyutu üzerinden sıyrılmış anonim anlatılara çevirme riskini beraberinde getiren bir strateji olduğu açıktır. Bir başka ifadeyle, edebî eserlere mitler ve masallar gibi muamele etmesi Yapısalcılığın temel tıkanma noktalarından birini teşkil etmekteydi. Aslında, tam da bundan dolayı Yapısalcıların genelde roman gibi mantıksal indirgemeye direnen türlerin çevresinden dolandıklarını görmek zor değildir. Yapısalcılığın romanı incelemekteki genel yetersizliğine dair önemli bir itirafı Todorov'un polisiye türlerini (*genre*) incelediği "The Typology of Detective Fiction" (Dedektif Kurmacasının Tipolojisi) adlı makalesinde bulmak mümkündür. Todorov bu makalede üç dedektif kurmacası türü arasında ayırım yapıyordu: *Whodunit* (kimöldürdü), *thriller* (gerilim), *suspense* (geciktirim). Bu türlerin yapısal özelliklerini detaylı bir şekilde ortaya koyduktan sonra, bu türe dair sınıflandırmanın dışına çıkan, bir başka ifadeyle türleri aşan eserleri "dedektif kurmacası ve roman arasındaki ara biçim[ler]" olarak tanımlıyordu (Todorov, 1966, s.52). Bu, sadece dedektif kurmacasının roman denilen edebî kategorinin dışında kaldığına dair bir saptama değil, aynı zamanda Yapısalcılığın birer anlatı iskeleti olarak karşımıza çıkan veya birer anlatı iskeletine indirgenmeye yatkın anonim ürünlerin yanı sıra en fazla popüler türlere uygulanmaya uygun olduğunun da bir itirafıydı. Nitekim Propp da Lévi-Strauss'a cevaben yazdığı makalede son sözü, hem kendi analiz yönteminin hem de diğer Yapısalcılık türlerinin sınırlılığının idrak ve itirafına ayırmaktaydı:

Anlatıları karakterlerin işlevlerine göre çözümleme yönteminin hem edebiyat hem de folklör anlatı biçimlerini çözümlemede işe yarayacağını söylemek son derece mümkündür. Bununla birlikte, benim, Yapısalcılığın ortaya çıkışından önce kitabımda önerdiğim yöntemler, edebiyatın nesnel olarak incelenmesini amaçlayan Yapısalcıların yöntemleri gibi, belirli sınırlılıklara sahiptir. Tekrarın dil ve folklörde olduğu gibi kural olduğu alanlarda mümkün ve verimlidirler. Ancak sanat eşsiz bir dehanın ürünü olduğunda, kesin yöntemlerin kullanımı, ancak tekrarlanan unsurların incelenmesi eşsiz olanın incelenmesiyle el ele gittiğinde pozitif sonuçlara yol açacaktır, ki bu da bizim için basitçe bir mucizeden ibarettir. *İlahi Komedya*'yı ya da Shakespeare'in trajedilerini nasıl sınıflandıracağımızın pek önemi yoktur: Dante ve Shakespeare herşeyden bağımsızdır ve kesin yöntemler onların dehasını açıklamaz. Bu makalenin başında, kesin bilimlerin kanunlarıyla insan bilimlerinininkiler arasındaki akrabalığa dikkat çekmiştim. Makaleyi onlar arasındaki temel özgül farkı vurgulayarak bitirmek istiyorum (Propp, 1976, s.80-81).

Mantıksal indirgemeye dayanan yapısal analizin edebî eseri nesnel bir biçim/yapıya çevirdiğini en açık şekilde gösteren örneklerden biri, 1962 yılında Jakobson'un Lévi-Strauss'la birlikte Baudelaire'in *Les Chats* (Kediler) şiirini çözümlemeleriydi. Yazarların analizi şiirin sözdizimsel, sesbilimsel, sesbilgisel, bürünsel (ölçüye dair) ve anlambilimsel düzeylerinde görülen karşıtlıkların nihâî olarak uzlaştırılmalarını içeriyordu. Erkek ile kadın/dişi; karanlık ile aydınlık; âlim ile âşık; edilgen ile etken; zaman ve mekan tarafından sınırlandırılmışlık ile zamansız-mekansızlık; kedilerin sözdizimsel niteleyenler (*modifier*) olduğu ve özne olduğu durumlar; dişil isimler ile eril uyaklar; metonimik ile metaforik benzetmeler; şiiri muazzam bir karşıtlık örüntüsüne çeviriyordu. Şiirin anlamı, tüm düzeylere ait çeşitli şemaların oluşturulması ardından, bu örüntünün cinsiyetler arasındaki karşıtlıkların bir çift-cinsiyetlilik durumunda dengelenmesinde bulunuyordu. Yazarlar analiz yöntemlerinin amacını şöyle ifade ediyorlardı: “[T]üm bu farklı düzeylerin nasıl iç içe geçerek, birbirini takviye ederek veya birleşerek şiire bir mutlak nesne değeri verdiklerini göstermek” (Jakobson ve Lévi-Strauss, 1973, s.193). Michael Riffaterre bu tüm düzeylerin eşbiçimli (*isomorphic*) olduğunu kanıtlamaya yönelik analiz biçimini eserde anlamın mündemiç olarak bulunduğu yanılgısına düşmekle itham ediyordu. Ona göre şiirin unsurlarının üst-dilsel bir betimlemesi bir açıklama sayılamazdı (Riffaterre, 1966, s.209); “bir şiire dair hiçbir dilbilgisel analiz bize şiirin dilbilgisinden fazlasını veremez”di (Riffaterre, 1966, s.213). O, okur deneyimini esas alan bir analiz

yönteminden yanaydı ve aynı şiir üzerinde bunun bir örneğini sunuyordu. Jonathan Culler da Jakobson'un (1987, s.127) bir başka makalesinde ifade ettiği "bir şiirdeki biçimbilimsel sınıfların ve sözdizimsel yapıların önyargısız [...] betimlemesi"nin analiste bu örüntülerin "şiirsel etkisi ve anlambilimsel yükü"nü sunacağına dair görüşüne atıfta bulunarak, yazarların Baudelaire analizindeki hareket noktalarının sorunlu olduğuna işaret ediyordu. Ona göre işe dilbilgisel yapılardan değil, belirli şiirsel etkilerden başlanmalı, söz konusu dilbilgisel yapıların analizine, bu şiirsel etkilerin oluşumuna nasıl katkıda bulunduklarını göstermek ve onları açıklamak için başvurmak gerekirdi (Culler, 2002, s.86). Şiirin mantıksal indirgemeye dayanan yapısal analiz tarafından kapalı, "mutlak bir nesne"ye çevrildiğini, okur deneyimini öne çıkaran bu eleştirilerden daha etkili şekilde, Lévi-Strauss'un bu makaleyi yazarken Jakobson'la beraber benimsedikleri yaklaşıma dair bir röportajda dile getirdiği kendi sözleriydi. Bunu nakledense, okur katkısına en yüksek miktarda kendini açan metinleri *açık yapıt* olarak tanımlayan ve bunun yapısalcı bir pradiğmadan ayrılmak olmadığını savunan Umberto Eco'ydu (2001, s.10):

Claude Lévi-Strauss, 1967 yılında, Yapısalcılık ve edebiyat eleştirisini İtalyan bir muhabirle tartışırken, *l'oeuvre ouverte* [*açık yapıt*] perspektifini kabul edemediğini çünkü bir sanat eserinin "analitik olarak birbirinden ayrılması gereken kesin özelliklere sahip bir nesne olduğunu ve bu eserin bu özelliklere dayanarak bütün yönleriyle tanımlanabileceğini" söyledi. "Jakobson ile birlikte bir Baudelaire sonesinin yapısal çözümlemesini yapmayı denediğimizde, ona, içinde takip eden dönemlerin doldurduğu her şeyi bulabileceğimiz bir 'açık yapıt' olarak yaklaşmadık; ona, bir zamanlar yaratılmış, tabiri caizse bir kristalin sertliğine sahip bir nesneymiş gibi yaklaştık; kendimizi bu özellikleri somut bir şekilde ortaya koymakla sınırlandırdık" (Eco, 1984, s.3-4).

Eco'nun yapı ve okurun işbirliği konusundaki görüşünün artık Postyapısalcılığa evrilmekte olan bir Yapısalcılık içindeki öncü veya istisnâî bir tutumun ifadesi olduğunu belirterek, Jakobson ve Lévi-Strauss'un "Baudelaire's 'Les Chats'" (Baudelaire'in Kediler Şiiri) makalesinde bir örneğini gördüğümüz yapısal analizin ideolojik işlevini tanımlamaya yönelebiliriz. Anlatıların analizi için çeşitli kategoriler ve yaklaşım tarzları geliştirmek ve en önemlisi, bir dizi mantıksal indirgeme işlemi vasıtasıyla anlatıları basit modellere dönüştürmek. Mantıksal indirgemenin birbiriyle iç içe ya da birbirini

güdüleyen iki hedefi olduğunu söyleyebiliriz. Birincisi, Yapısalcılığın fenomenolojik arzusuna yönelmek: İnsanın özünü tanımlama, gösterme, ele geçirme. İkincisi, incelenen anlatıyı nesne(l)leştirme, nesnel bir biçim/yapıya çevirmek. Barthes (1963, s.215) Yapısalcı faaliyeti şöyle tanımlıyordu: Nesnenin nasıl çalıştığını gösteren bir modelini yaratıp “onu anlaşılır kılma” faaliyeti. Barthes (1963, s.215) bu entelektüel “mimesis” sürecinde yaratılan “simulakrum”un bir kopya değil, yeni bir ürün olduğunda ısrarcı olsa da, işlevi “doğal nesnede gizli kalmış veya deyim yerindeyse anlaşılabilir olan bir şeyi açığa çıkarmak”tı. Amacı, hermönetiğinki gibi kendini ve ötekini *anlamak* değil, *nesneyi açıklamak*ti. Bu, Barthes’ın şiddetle eleştirdiği, eserleri “nihaî bir gösterilen”e bağlamaya gayret eden eleştirinin ürettiği türden bir açıklama değildi. Herşeye rağmen bir tür açıklamaydı: Bilimsel bir açıklama. Buradan hareketle Yapısalcı faaliyetin üçüncü bir hedefini saptayabiliriz: Nesneyi, anlatıyı, dünyayı “birimlerine ayırma ve sistemli eklemleme” (Barthes, 1963, s.215) işlemiyle denetlenebilir, topografik bir yüzeye dönüştürmek. Öyleyse yapısalcı faaliyet, Aydınlanma’ya has rasyonelleştirerek hâkimiyet kurma projesinin yeni bir görünümüydü. Ve öyleyse, insan zihninin temel yapılarına ulaşma çabasıyla tanımlanan Yapısalcılığın fenomenolojik arzusu, metafiziksel bir köken arayışı değil, modernliğin düzen fetişinin yeni bir semptomuydu.

Bağlamlararası eleştirinin Yapısalcılıktan öğrenecekleri vardır. Edebî normların varlığı inkâr edilemez. Ne yazar eserini bir fanus içinde üretir ne de okur onunla bir edebî boşlukta karşılaşır. Daimî bir dönüşüm hâlinde olan edebî normların, türlerin ve geleneğin bilgisi okurun edebiyat deneyimini mümkün kılar. Fakat edebî normların dışında okur zihninde etkin olan onlarca toplumsal ve bireysel bilgi ve etki alanı mevcuttur. Tarih, din, kültür, siyaset, bilim ve bunlarla ilişkili ve bunların alt birimleri olan binlerce alan, bireyin ve toplumun deneyiminde eşzamanlı olarak etkindir ve etkileşim içindedir. Biçimcilerin ve Yapısalcıların varsaydığı şekilde bunların her biri kendi içinde tutarlı birer norm sistemi oluşturmadıkları gibi, paralel yörüngelerde seyreden özerk alanlar da değildirler. Okur, edebiyatı yalnızca edebî normlar zemininde anlamlandırmaz; onlara sınırsız karmaşıklık ve etkileşimleriyle tüm bu yapısız alanların “normları” da eşlik eder.

Bu, dünyanın karmaşasının kendi hâline bırakılmasını savunan irrasyonalist, nihilist bir görüş değildir. Tersine dünyanın tutarlı, bütünlüklü yapıların sistematik etkileşimi olduğunu vazedenden bir “mantıksal indirgeme”nin dünyayı anlaşılır ya da yaşanılır kıldığını reddetmek demektir. Benimsenmesi gereken yaklaşım, bu anlayışa göre, hangi alana ait olursa olsun, normların yapılaşma eğilimi gösterdiği ancak daima bir dağılma hâlinde olduğunu kabul etmektir. Ancak bu, dünyaya bakmaktan vazgeçmek anlamına gelmez. Bu her hâlükârda ölçü ve ölçekleri küçültmek anlamına gelir: Mikro teoriler kendilerini dağılmaya karşı daha iyi koruyabilirler ve dayatmacı bir ideolojiye dönüşmeden mütevazı bir söz olmayı başarabilirler. *Bağlamlararası eleştiri* edebî normların varlığını yadsımaz; özerk bir edebî sistemin varlığını reddeder. Buna mukabil, normların mikro kesitlerde işlediğini kabul edebilir. Bu belirli bir tarihsel ve coğrafi koordinatlar içinde, olabildiğince dar “yorumlayıcı topluluklar” (Fish, 1976, s.483) nezdinde işleyen normlar ve onlara ilişkin yorum stratejilerinin varlığını kabul etmek anlamına gelir. Yapısalcılığın önemle vurguladığı gibi, edebî eserin yazılması da okunması da kültürel; fakat bu anlayışa göre, ilgili kişilerin (yazar ve okur) bağlı bulunduğu kültürlerin ölçeği olabildiğince küçültülmüştür.

Her söz anlamlı olabilmek için bağlama ihtiyaç duyar. Yoksa kelimeler boşlukta yüzer hâle gelirler. Ancak bağlamın bütünlüklü, belirli, kapalı, tekil olduğunu kabul etmek yorumu, daha doğrusu, okumayı ortadan kaldırır. Okumak yorumlamaktır, çünkü zihnin yorumlayıcı faaliyetini dizginlemek mümkün değildir. Fakat bundan da önemlisi, okumak her harfte anlamlandırıcı/yorumlayıcı hamlelerle ilerler. Belki bundan da önemlisi, bağlamı bu okuma/yorumlama süreci boyunca oluşturan, okurdur. Yapısalcı faaliyet dahi asla kendini bir yorumlama tarzı olmaktan kurtaramaz. Bu hem okumanın doğasından ileri gelir hem de insanın kendi okuma faaliyetiyle kendine biçtiği edebî eserin şu veya bu niteliğinin betimlenmesi faaliyeti arasına bilimsel bir mesafe koyabileceği varsayımının bir kendini yanıltmadan ibaret olmasından kaynaklanır. Bu varsayımın daha geniş bir varlık yorumunun, bir bilim ideolojisinin tezahürü olduğunu, nesnel konumlanma gayretinin kendisinin belirli bir yorum tarzı olduğunu söylemeye bile gerek yok. Yapısalcılık içinde Lévi-Strauss gibi yorumdan kaçınmayan filozofların -evet, Propp’un isnadını onaylanmaktan başka çare yoktur, zira onunki kapsamlı ve sistematik bir felsefedir; ve eklenmelidir ki, burada kullanıldığı şekliyle “filozof” bir terim olarak,

elbette, küçültme veya yüceltme anlamı barındırmaz- ve bazen de Barthes gibi yazarların bu varlık yorumunu, inceledikleri tüm eserlere açıkça yansıtmaktan imtina etmedikleri de doğrudur. Yorum, kapalı bir bağlamı öngöremez. Ne edebî eserin içsel bağlamı ne onu üreten tarihsel bağlam kapalılığa yazgılıdır. Bazı yazım stratejileri ve bazı okuma stratejileri metni ve okumayı kapatmaya yönelebilir. Eleştiri, zaman zaman kendi etkinliğini inkâr etse de, bağlamları açmak ve ilişkilendirmekle ilgilidir. *Bağlamlararası eleştiri* edebî bağlamları diğer bağlamlarla ilişkilendirmeyi amaç edinir, fakat bunu yaparken bağlamları mutlak ve tekil olarak görmek yerine onları muğlak ve çoğul kabul eder. Bu, şimdiden söyleyelim, Postyapısalcılığın bazı tezahürlerinde görüldüğü gibi, bağlamları yok saymak, anlamın bağlamsız olarak da işlerliğini yitirmediğini savunmak değildir. *Bağlamlararası eleştiri*, kesintili, eksik ama mevcut olan edebî, zihinsel ve tarihsel bağlamlar arasında ilişki kurulmasına dayanan bir bağlamsallık anlayışını benimser. *Bağlamlararası eleştiri* kendi dar bağlamı içinden konuştuğunu bilir ve diğer bağlamlara doğru yönelir.

4.7 Yapısalcılığın Yaptakçısı Olarak Postyapısalcılık: Aşkın Gösteren Olarak Dil ve Gözden Kaybolan Birey

1960'ların sonlarına doğru Yapısalcılık içinde, yapının kavranışına dair bir özgürleşme eğilimi Eco, Barthes ve Genette gibi yazarların yazılarında görülmeye başlamıştı. Eco (2001, s.10), sanat eserinin, “bir organik bütün olarak tamam ve kapalı” olma özelliğinden taviz vermeden, çoğul yorumlara olanak vermesiyle “açık” olarak algılandığı bir tanımını yapmıştı. Onun geliştirdiği yorum teorisi, Peirce’ün göstergeselliğin kesintisizliğini vurgulayan “sınırsız semiosis” kavramına dayanan bir yorum çoğulluğunu vurgularken, yorumun metinden kaynaklanan birtakım sınırlamalara da tabi olduğunu öngörüyordu (Eco, 2008, s.36-37). Genette de “eserleri sistematik olarak ele alabilmek için onları ‘kapalı’ ve ‘bitmiş’ nesneler olarak görmenin tehlikeleri” karşısında uyarılarda bulunuyordu (Scholes, 1976, s.10). Barthes ilk dönemlerinden itibaren temsillerin ideolojik anlatılar olarak üretimiyle ve toplumda dolaşımıyla ilgileniyordu. Burjuva değerlerinin estetize olup bir edebî üslûp olarak doğallaşmasını incelediği *Writing Degree Zero*’da (Yazının Sıfır Derecesi) da; Lévi-Strauss’un yerel

mitlere uyguladığı, bir üst-dil olarak göstergebilimsel analiz yöntemini modern toplumun mitlerine uyguladığı *Mythologies*'de de biçimleri söylemsel (*discursive*) oluşumlar olarak ele alışıyla Postyapısalcılığın habercisi olmuştu. Onun yazılarında söylemsel kodların nesnelci çözümlemesiyle, yananlamların aşırı-belirlenmişliği (veya aşırı yüklenmişliği: *overdetermination*) gibi bir anlayışa yan yana rastlanabiliyordu. Ancak Postyapısalcılığın ortaya çıkışı yoğunlukla Jacques Derrida'nın 1966 yılında Johns Hopkins Üniversitesi'nde düzenlenen ve katılımcıları arasında Lacan'ın yanı sıra, Barthes ve Todorov gibi önde gelen Yapısalcıların bulunduğu "The Language of Criticism and the Sciences of Man" (Eleştirinin Dili ve İnsana İlişkin Bilimler) başlıklı sempozyumda yaptığı sunuşla ilişkilendirilir. Aslında bu sempozyum Kıta Avrupası'nda zirvede olan Yapısalcılığı Amerika'ya tanıtmak için düzenlenmişti; başlıktaki bilimsellik vurgusu bunu göstermektedir. Ancak Derrida'nın "İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge, Oyun" başlıklı sunuşu, Yapısalcılığın en temel sorunlarından birkaçını etkili bir şekilde ortaya koyması ve sonraki yıllarda bu görüşlerin edebiyat teorisinde en saygın konuma gelmesi dolayısıyla, Postyapısalcılığı başlatan metin olarak kabul edilmeye başlamıştır. Bu metinde ve sonraki kitaplarında Derrida Fransız Yapısalcılığı'nı ve genel olarak Kıta Avrupası filozoflarını hedef almış olsa da, Postyapısalcılık, dünyaya geldiği Amerika'da da Yapısalcılıkla benzer sorunlardan malul olan Yeni Eleştiri'nin sağlam zeminini sarsmıştı. Nitekim, Paul de Man'ın yanı sıra, Yeni Eleştiri'nin hâkim olduğu bir eğitim sisteminin yetiştirdiği Jay Hillis Miller ve Geoffrey Hartman gibi eleştirmenler yetmişlerin başlarından itibaren Postyapısalcılığın saflarına katılarak yapısökümü Yeni Eleştiri'nin açıklarını ifşa etmek için kullanmaya başlamışlardı.

Postyapısalcılık kavramı, *post* ön ekiyle kurulan başka kavramlar (postmodernizm, postkolonyalizm) için söz konusu olduğu gibi,ekten sonra gelen mefhumun, kavramın imâ ettiği gibi gerçekten ötesine geçilip geçilmediği sorusunu doğurmaktadır. Postyapısalcılık pekâlâ Yapısalcılığın bir özeleştirisini olarak görülebileceği gibi Yapısalcılığın evriminde ileri bir aşama olarak da görülebilir. Nitekim Yapısalcılığın kapsamlı bir tarihini yazan François Dosse bu okuldan *Ultrayapısalcılık* diye söz ediyordu (Dosse, 1998, s.17). Zira Postyapısalcılık Yapısalcılığın temelinde yer alan yapı, gösterge, öğelerin ilişkiselliği gibi kavramları kullanmaya devam ediyordu. Hatta metinlerin analizi için geliştirdiği *yapısöküm* yöntemi ikili karşıtlıklarla çalışmayı

sürdürüyordu. Ancak, Yapısalcılığın yapının öğeleri arasında ve söz konusu ikili karşıtlıkların tarafları arasında varsayılan hiyerarşiler, göstergeselliğin sonluluğu ve yapının tutarlılığına ilişkin önkabullerini baştan aşağı reddediyordu. Aslında bu Postyapısalcılığın daima soruşturmanın odağına oturttuğu düşünce sistemlerini kendi kavramsal çerçevesi içinde ele almasıyla da ilgiliydi. Buradan hareketle Postyapısalcılığın Yapısalcılıkla -ve tartışmaya girdiği diğer düşünce sistemleriyle- simbiyotik bir ilişki içinde olduğu söylenebilir. Bu tez açısından cevaplanması gereken esas soru, Postyapısalcılığın Yapısalcılığın ve Yeni Eleştirinin barındırdığı nesnel bir kategori olarak biçim kavrayışı, yapı-tarih karşıtlığı ve kültür-birey karşıtlığı sorunlarını kendi bünyesine aktarıp aktarmadığıdır.

Postyapısalcılığın metinleri okuma tarzının adı olan *yapısökümün* tarifiyle başlamak yerinde olacaktır. Yapısöküm (*deconstruction*) kavramı ilk olarak Derrida'nın 1967 yılında yayımladığı *Of Grammatology* (Gramatoloji), *Speech and Phenomena* (Konuşma ve Görüngü) ve *Writing and Difference* (Yazı ve Ayrım) adlı kitaplarda kullanılmıştı. Rousseau, Husserl, Levinas, Heidegger, Hegel, Foucault, Bataille ve Descartes gibi birçok düşünürün yanı sıra antropolog Lévi-Strauss, paleontolog Leroi-Gourhan, psikanalizci Freud, dilbilimci Saussure ve Edmond Jabès ve Antonin Artaud gibi yazarlara ait metin okumalarının bulunduğu bu üç kitapta yapısökümün temel ilkeleri ortaya konmuştu. Esasında bunlar yapısökümün teorik bir formülizasyonu yoluyla listelenmiş ilkeler değil, Derrida'nın bu metinler üzerinde yapısöküm yöntemini kullanarak yaptığı incelemelerin teşkil ettiği örnek okumalardı.

Derrida'nın da sıklıkla vurguladığı gibi, yapısöküm yekpare bir bütün olarak bir tanımın esnemez çerçevesine yerleştirilebilir bir teknik ya da yöntem değil, her metinde, her okumada, her okuyucuyla yeniden biçimlenmesi gereken bir “olay”dı (Derrida, 1988, s.3). Derrida yapısökümü tanımlamaktan sistematik bir yöntemin sabitliğine yerleştirilmesinden, bu yapısökümün özünde tam da karşı olduğu bir sonuç olacağı için geri duruyordu ancak yapısökümün ne olduğunu değilse de ne işe yaradığını, bir başka deyişle, mekaniğini değilse de mantığını açıklama girişimi elbette gereklidir. Bunun için Derrida'nın yapısökümün ne olmadığına dair söylediklerinden yola çıkmak yerinde olacaktır: Derrida'ya (1988, s.3) göre yapısöküm bir analiz, eleştiri, yöntem, eylem ya da

operasyon değildi. Derrida *deconstruction* kavramını icat ederken Heidegger'in *destruktion* ve Nietzsche'nin *demolition* kavramlarından yola çıkmıştı, ancak kavramını, bunların yıkıcılığına bir de yeniden inşa etmek anlamı ilave edecek *construct* kelimesiyle de takviye etmişti. Kavramın bu olumlu tarafını vurgulamak isteyen yapısökümcü eleştirmen Barbara Johnson'a göre, yapısöküm analitik bir okuma biçimiydi ve esasında *analiz* (*analysis*) kelimesinin etimolojik olarak *açmak/çözmek* (*to undo*) olan orijinal anlamına oldukça yakındı:

Yapısökümcü bir okumada parçalanmış bir şey varsa, bu, metin değil, bir gösterme [*signify*] modunun bir diğer gösterme modu üzerindeki tek-anlamlı hegemonyasıdır. Yapısökümcü bir okuma bir metnin, kendisinden eleştirel farkının özelliklerini inceleyen bir okumadır (Johnson, 1978, s.5).

Derrida'ya göre “yapısöküm bir hiçlikle [anlam yokluğuyla] kuşatılma değil, bir ‘ötekine’ açılma”ydı (Derrida, 1984, s.124)ve bir “felsefenin ‘ötekisi’ olacak bir mekân-olmayan (*non-place*) ya da mahâl-olmayanı (*non-lieu*) keşfetme” girişimiydi (Derrida, 1984, s.112).

Bu noktada iki meseleye değinmek gerekir; birincisi, Johnson'un, Derrida'nın yapısökümün bir analiz biçimi olmadığını vurgulamasına rağmen yapısökümle analiz arasında kurduğu etimolojik akrabalığın kendi yapısöküm faaliyetini tanımlamaya daha yatkın olduğudur. Yapısöküm bir açılma/çözülme demektir ama onun bir okuma biçimi olduğunu söylemek okuru aktif bir çözümleyici olarak konumlandırmak olacaktır. Derrida'nın yapısökümü “metnin içindeki bir olay” olarak tarif etmesi, onun okura ait bir okuma biçimi değil metne ait bir olasılık olduğunu söylemenin daha yerinde olacağını göstermektedir; okurun eylemi metnin bir başka açılımını gerçekleştirmek değil, metnin zaten barındırdığı bu açılımı *keşfetme* girişimidir. Elbette yapısöküm kesin bir yöntem değilse, Johnson'ın tanımı da farklı bir yapısöküme ait olabilir.

Değnilmesi gereken ikinci mesele ise “felsefenin ötekisinin” araştırılmasının Derrida'nın yapısöküm kavramını oluştururken kendisine başlangıç noktası olarak aldığı *destruktion* ve *demolition* kavramlarıyla birlikte Heidegger ve Nietzsche'den devraldığını söyleyebileceğimiz bir amaç olduğudur. Bu filozofların temel meselesi Batı felsefesini yapısöküme uğratmaktır. Derrida'nın yapısökümünün de en önemli hedefi onun Batı

Metafiziği dediği şeyin temsilcilerinin, özellikle de Plato, Rousseau ve Husserl'in metinleriydi. Yapısöküm kendini Batı Felsefesi'nin *logosa* yani söz/konuşmaya üstünlük, kendiliğindenlik ve bütün anlamlara kaynaklık atfeden ses/sözmerkeziliğine (*logocentrism*) ve "mevcudiyet metafiziğine" (*metaphysics of presence*) karşı konumlandırmaktaydı. Bunun en önemli sebebi Batı Felsefesi'nin hep birinin diğerine yeğlendiği varlık/yokluk, anlam/anlamsızlık, hayat/ölüm ve -Derrida için en önemlisi- yazı/konuşma gibi ikili karşıtlıklar üzerine kurulu olmuş olmasıydı. Bu ikili karşıtlıklar, bu katı hiyerarşiler yapısöküme uğratılmalıydı.

Yapısökümcülerin sıklıkla yaptığı da bir metnin üzerine inşa edilmiş görüldüğü ikili karşıtlıkların taraflarını, artık birinin diğeri karşısında ayrıcalıklı bir konuma sahip olamayacağı noktaya kadar birbiriyle sınamak; metnin kendinden emin mantıksal ö varsayımlarını ve önermelerini tutarsız hâle getirene kadar karşıtlık düzenini zorlamak; metni kendi mantıksal *aporialarına*, tıkanma noktalarına doğru sürükleyerek, metne, söylüyor görüldüğü şeyin yanında onun tersini de söyletmekti. Vurgulanması gereken, yapısökümün karşıtlığın metin tarafından öncelikli kılınan kutbuyla alta yerleştirilen kutbunun yerini değiştirmekle, yani hiyerarşiyi tersine çevirmekle ilgili olmadığıydı; yapısöküm metnin, merkezinde hiyerarşik bir ikili karşıtlık olan yapısını istikrarsız hâle getirmekle ilgiliydi. Bu istikrarlı metnin görünüşteki anlamının, yani gösterenlerinin işaret ettiği nihâî gösterileninin *söküme alınması*⁹, fakat gösterenlerin bir başka nihâî gösterilene de yönlendirilmemesi, sonuç olarak da metnin anlamının *kararverilemez* (*undecidable*) kılınması anlamına geliyordu. Yapının kurucu unsurlarının önce sökülmesi, sonra da onların yeni bir oluşumun unsurları kılınması, yapısökümün yıkıcı ve inşa edici boyutlarına tekabül ediyordu.

Derrida 1967 tarihli *Of Grammatology* (*Gramatoloji*) kitabında ses/sözmerkezciliğin yapısökümünü yaparken, Saussurecü dilbilimin yapı kavramının kendisini de yapısöküme uğrattıyordu. Yapının ve göstergelerinin mahiyetinin bu şekilde yeniden düşünülmesi aslında Saussurecü dilbilimin kendi mantığının hiç de radikal olmayan bir yöne doğru yürütülmesinden başka bir şey değildi. Geleneksel dilbilimde

⁹ Derrida'nın söküme almak (*sous rature*) kavramının anlamı, Heidegger'in yaptığı gibi, bir kavramı üstü çizilmiş olarak kullanmak anlamına gelmektedir. Böylece kavram kusurlu olduğu için reddedilirken, elzem olduğu için de metinde tutulmaktadır. Derrida'nın tipik *kararverilemez* kavramlarından biri.

empirik nesneyle, onu temsil eden simge arasında zorunlu bir bağ olduğu ve bunların bir bütün oluşturduğu kabul ediliyordu. Saussure göstergenin işaret ettiği empirik nesneye nispetle değil, diğer göstergelere nispetle isim ve işlev kazandığını ortaya koymuştu. Fakat o da göstergeyi oluşturan gösterilenle gösterenin, yani kavram ve ona denk düşen işitimi imgesinin bir sayfanın iki yüzü gibi ayrılmaz bir bütün oluşturduklarını kabul ediyordu (Saussure, 2001, s.166). Postyapısalcılığın da gösteren ve gösterilenin bir bütün oluşturmadığı savı üzerine kurulu olduğunu söylemek isabetsiz olmaz. Dilin bir karşıtlıklar ve ayrımlar düzeni olduğu kabul ediliyorsa, bu ayrımların gösterge düzeyinde kaldığını, gösterenler düzeyine inmediğini varsaymak, sadece anlamın sabitletmesinin geleneksel dilbilimdeki gibi empirik düzlemde değil de dil sistemi düzeyinde gerçekleştirilmesi anlamına gelirdi. Aslında Saussure işitimi imgelerinin de kavramların da birbirlerinden farklılıkla tanımlandığına işaret etmişti, fakat bunları ayırmayı uygun bulmamıştı. Postyapısalcılık Saussurecü dilbilimin temelinde yer alan, her bir ögenin kendi tanımını diğerleriyle arasındaki farklılık düzeninden aldığı ilkesine dayanarak gösteren ve gösterileni ayırmıştı. Söz konusu farklılık ilkesi özcülük-karşıtı ontolojik bir ilkeydi: Zira buna göre hiçbir birimin anlamı tümüyle kendinde mevcut değildi; her bir birim varoluşsal tanım/işlev/anlamı diğerleriyle arasındaki farktaydı. Postyapısalcılığın hamlesi sadece farkın mevkiini göstergeden, gösteren seviyesine indirmektir. Bunun anlamı şuydu: Hiçbir gösterenin anlamı yani gösterileni bir bütün olarak kendinde mevcut değildi; bir gösteren bir gösterilene/anlama ne zaman yönelse, anlamı kendinde bütünüyle mevcut olmayan diğer gösterenlerle ilişkiye girmek zorunda kalıyor ve bu bir zincirleme reaksiyona dönüşüyordu. Böylece Derrida mevcudiyet metafiziği dediği kendinde-bütünlük vehmini öznenin *cogitosundan* önce, dil tasavvurunda buluyor ve aslında dilin yapısının bunu değillediğini göstermiş oluyordu.

Gösterenlerin birbirlerinden farkından doğan bu anlam akışının bir diğer sonucu şuydu: Bir gösterenin yöneldiği her gösterilen de *aynı anda* bir gösterene dönüşerek bu zincirleme anlam hareketine katılıyordu. Saussure anlam hareketini göstergeden göstergeye doğru tanımlamış idiyse de, Derrida Peirce'ün göstergebiliminde sınırsız semiosis anlayışının daha göstergenin tanımından itibaren varolduğuna işaret ediyordu:

Bir başka şeyin (yorumlayıcısı [interpretant]) kendi gönderme yaptığı bir şeye (nesnesi/object) aynı şekilde gönderme yapmasını sağlayan

herhangi bir şey; süreçte yorumlayıcı da bir gösteren olur ve bu böyle sonsuza dek sürer. (Peirce akt. Derrida, 1997, s.50)

Burada Peirce'ün terminolojisindeki *göstergenin* Saussure'ün terminolojisindeki *gösterene* denk düştüğünü (yaklaşık olarak) hatırlatmakta yarar vardır; nitekim Derrida da Peirce'ün teorisinden söz ettiği yerlerde gösterge kavramını karışıklığa sebep olacak şekilde gösteren anlamında kullanıyor gözükmektedir. Yorumlayıcı ise göstergeyi yorumlayan bir kişi değil, zihinde göstergeye karşılık olarak yaratılan bir başka göstergeydi. Dolayısıyla Peirce'ün üç ayaklı göstergebiliminde nesneye işaret eden bir göstergenin işaret ettiği bir zihinsel gösterge söz konusuydu. Derrida Peirce'ün alemi göstergelerin sonsuz bir şekilde birbirine açılması olarak yorumladığını görerek, bunun sonucunu şöyle ilan ediyordu: “Demek ki anlam varolduğu andan itibaren yalnızca ve yalnızca göstergeler [gösterenler] vardır” (Derrida, 1997, s.50).

Derrida'ya göre Batı felsefesi tarihi mevcudiyet metafiziğinin tarihidir. Mevcudiyet metafiziği, Husserlci anlamda, öznenin yöneliminin erişimine açık “dolaysız bir kesinlik alanı”nın varlığına; “iç konuşma” olarak sesin hakikate yakınlığına dair genelleşmiş, fenomenolojik bir inanışa dayanıyordu. Geçmişin ve geleceğin bilinmezliğine karşın, burada ve şimdinin bilgisine bir kesinlik atfetmeyi içeriyordu (Sarup, 1997, s.59-61). Dolayısıyla mevcudiyet metafiziği, hakikatin şahidi olarak kendini yazdıran Kartezyen öznenin bütünlük, daha doğrusu öznellik vehminin adıydı. Mevcudiyet metafiziğinin iş üstünde görüldüğü ayrımların başında yazı/konuşma karşıtlığı geliyordu. Derrida'ya göre Batı felsefesi tarihi boyunca konuşmaya yazı karşısında üstünlük atfedilmişti. Platon yazıyı dışarıdan gelen, şeytanî bir şey olarak (Derrida, 1997, s.34); Aristo konuşmayı zihnin temsil edilmesi, yazıyıysa konuşmanın simgelerle temsil edilmesi olarak tanımlıyordu (Derrida, 1997, s.30). Böylece konuşma, konuşmacının tam mevcudiyetiyle özdeşleştiriliyor, yazı onun mevcudiyetinin noksanlığını simgeliyordu. Konuşmaya verilen öncelik, konuşmacıyla birlikte gösterilenin de tam kökeninde -konuşmacının sesinde- eşzamanlı olarak mevcut olduğu düşüncesine tekabül ediyordu (Derrida, 1997, s.10). Elbette bu, dilin doğasıyla ilgili büyük bir yanılsamaya; dilin konuşma anında saydam bir araç olduğu, gerçekliğin dil içinde yaratılmadığı varsayımına dayanıyordu. Hâlbuki dili meydana getiren gösterenlerin oyununun dışında kalabilen hiçbir gösterilen olamazdı (Derrida, 1997, s.7);

söz konusu olan dilse, konuşmada telaffuz edilen gösterilenler de bundan muaf değildi. Dolayısıyla yazıya atfedilen ikinci el bir anlatım mecrası olma durumu, her zaman, yani en baştan, konuşmaya da ait bir özellikti (Derrida, 1997, s.7). Yani konuşmayla özdeşleştirilen tam mevcudiyet, yazıda söz konusu olmadığı gibi konuşmada da söz konusu değildi. Ses/sözmerkezciliğin mevcudiyet düşüncesi her halükârda (vehim anlamında) bir metafizikti. Derrida'nın stratejisi, görülmektedir ki, öncelikle ses/sözmerkezciliğin dayandığı söz/yazı karşıtlığını ortadan kaldırarak konuşma ve yazıyı ikincil olma durumunda eşitlemek üzerine kuruluydu. Bu, bir bakıma, konuşmanın da bir tür yazı olduğu anlamına geliyordu; karşıtlık çöktürülürken, karşıtlığın tarafları birbirinden ayırılmaz kılınıyordu.

Saussure (2001, s.56) yazı ve konuşmanın ayrı gösterge sistemleri olduklarını belirtmesine rağmen, yazıyı “biricik varlık nedeni” konuşmayla özdeşleştirdiği “dili göstermek” olan bir temsil sistemi olarak görüyor ve dilbilimin konusunun “yalnız konuşmadaki sözcük” olduğunu belirtiyordu. Derrida'nın temel itirazı gösteren kategorisinin “işitim imgeleri”nden ibaret olarak tanımlanması, yani sadece konuşmaya ait olgularla sınırlandırılmasıydı. Derrida'nın konuşmanın karşısına yazıyı koymakla göstermek istediği en önemli noktalardan biri, konuşmanın işitim imgelerinin birer kopyası olmayan yazının, yani yazılı işaretlerin de gösterenler olduğuydu. Aslında Saussure *Genel Dilbilim Dersleri*'nde gösterenlerle gösterilenlerin bir araya gelişinin nedensizliği üzerinde uzun uzadıya durmuştu, buna rağmen gösterilenleri işitim imgelerine bir sayfanın birbirinden ayrılmaz yüzleri gibi bağlama hatasına düşmekten kurtulamamıştı; hâlbuki nedensizlik ilkesinin doğal olarak gösterilenlerle işitim imgelerinden farklı türden gösterenlerin, en başta da yazının işaretlerinin de ilişkilendirilebileceği anlayışını da barındırması gerekirdi. Derrida bunu açıkça ortaya koyan bir kavram icat etmişti: *Différance*. Anlamını ele almadan önce bu kavramın kendine has biçimine değinmek gerekir. Bu kelime ilhamını Saussure'ün dilin yapısının özünü teşkil ettiğini söylediği “farklılık”tan yani “différence” kelimesinden alıyordu. Derrida kelimeye farklılık anlamını veren “différer” kökünden sonra gelen /e/ harfini /a/ harfiyle değiştirerek hiçbir dilde yer almayan “différance” kelimesini ürettiyordu. En önemlisi, bu kelimenin “différence” kelimesinden tezaftuz açısından hiçbir farkı yoktu: Fark yalnızca yazıda görülebiliyordu. Elbette, bu kavramın icadının yegâne amacı

Derrida'nın yazıdaki işaretlerin konuşmanın kilerden ayrı gösterenler olduğu savının oyuncu bir kanıtını sağlamak değildi. Bu kavramın daha önemli işlevi, "gösterenler zinciri"nin doğasını ifade etmektir. Fransızca "différer" kelimesinin Latince kökü "differre" kelimesi, Saussurecü dil tasavvurunun da temelinde yatan "farklılaşma" anlamının yanı sıra "erteleme" anlamını da barındırıyordu (Derrida, 1999a, s.52). Derrida'nın "différance" kavramı da gösterenlerin devamlı birbirine açılmaları suretiyle anlamın mütemadiyen farklılaşan ve ertelenen karakterine işaret ediyordu. Buna göre, dilde anlama dair hiçbir zaman onun gösterenler zincirinde konaklayan izleri (*trace*: Derrida felsefesinin bir başka önemli kavramı) dışında bir şey bulunmazdı; "anlam asla tek bir göstergeye bel bağlamaz"dı ve "asla [onun] kesin 'yerlemi'nden [*location*] emin" olunamazdı (Sarup, 1997, s.57). Belirli bir gösterilenden söz etmek, bundan dolayı, dilin *différance* olan temel karakterine aykırıydı; bu aynı zamanda, gösterilenlerin gösterenler zincirine dâhil edildikleri andan itibaren hayatlarına gösterenler olarak devam ettiklerini değil, zaten her zaman birer gösteren olduklarını söylemeye denkti. Bu görüşün sonuçlarından biri, yapının açılmasının ön koşulunun gösterilenlere ulaşma gayretinden vazgeçilerek, yapının gösterenlerin oyunundan ibaret olduğunun idrak edilmesi olarak tanımlanmasıydı. Bunun *yapısöküm* olayını tarif ettiği görülebilir; Derrida'nın Yapısalcılığa yaptığı çağrının da bu tarz bir yapı anlayışına yönelmek olduğu birazdan gösterilmeye çalışılacaktır.

Ondan önce, Derrida'ya göre, konuşmaya öncelik tanınmasının mevcudiyet metafiziğiyle doğrudan ilişkisi olduğu bir kez daha vurgulanmalıdır. Saussure'ün konuşmaya öncelik tanınması ve bunun sonucunda dilin *différance* üzerine kurulu olduğunu gördüğü hâlde *différance*'ı ıskalması mevcudiyet metafiziğinin onun dil tasavvurunu istilasına sebep olmuştu. Bu yüzden Saussurecü dilbilim konuşmayı yazıdan üstün konuma koymakla mevcudiyet metafiziğinin tarihine eklemleniyordu. Benzer şekilde Rousseau ve Lévi-Strauss da kültürü temsil eden yazıyı insanın doğal durumundan uzaklaşmasıyla ve bir kirlenme ve bozulmayla tanımladıkları için mevcudiyet metafiziğinin tuzağına düşmüşlerdi (Derrida, 1997, s.36, 106, 110). Derrida'ya göre her tür merkez, köken, aşkın gösterilen arayışı mevcudiyet arzusuna tekabül ediyordu. Mevcudiyet arzusuyla bir aşkın gösterilene demir atmak, yazıyı kapatmak, metafiziğe düşmek demektir. Bu tersten de okunabilirdi: Ses/sözmerkezcilik ve

mevcudiyet metafiziği “bu tarz bir gösterilene yönelik bastırılmaz bir arzu”ya tekabül ediyordu (Derrida, 1997, s.49). Ve bunun tersi; “oyunun sınırsızlığı anlamına gelen aşkın gösterilenin noksanlığına, yani onto-teolojinin ve mevcudiyet metafiziğinin yok edilmesine *oyun* denebilir”di (Derrida, 1997, s.49). Burada Derrida’nın kullandığı *onto-teoloji*, *mevcudiyet* (varlık) ve *yok etmek* (destrüksiyon) kavramlarının tümüyle Heidegger’e göndermede bulunduğunu belirtmek gerek. Heidegger varlık kavramını, metafiziği alt etmeye çalıştığı hâlde, tüm anlamların kaynağı olan temel bir kavram hâline getirmişti. Dolayısıyla Derrida (1997, s.12), mevcudiyet metafiziğinin onun felsefesine sızdığını düşünüyordu. “Heidegger’in Varlığı, söküme aldığı dahi, bir aşkın gösterilen olarak görülebilir[di;] bir noksanlığı gösteren Lacan’ın *fallusu* ise bir aşkın gösteren[di]” (Spivak, 1997, s.lxv). Bu kavramlar bu filozofların hâlâ hakikat için kesin bir mevki aradıkları anlamına geliyordu. Ancak Nietzsche “*yorumlama, perspektif, değerlendirme, ayırım* kavramlarını [...] radikalleştirerek [...] *basitçe* metafiziğin *içinde* kalmak şöyle dursun, gösterenin logosla ve onunla ilgili bir kavram olan hakikatle ya da birincil gösterilenle olan bağımlılık ve türemişlik ilişkisinden kurtulmasına büyük katkı sağlamıştı” (Derrida, 1997, s.19).

Derrida’nın felsefesinin temel meselelerini, kavramsal çerçevesini, yapısöküm kavramının ilkelerini, *Gramatoloji*’de olduğu gibi, 1966’daki ünlü sempozyumdaki sunuşu “İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge, Oyun”da da yakından gözlemlemek mümkündür. Derrida konuşmasına doğrudan yapı kavramını sökmekle başlıyordu: Yapısalcılığın tanımladığı şekliyle yapı içerdiği öğelerin karşılıklı ilişkilerini yöneten bir merkezi öngörüyordu. Bu merkez öğelerinin oyununu mümkün kıldığı gibi, aynı anda bu oyunu bizzat sonlandırandı (Derrida, 1999, s.165). Derrida’nın Yapısalcılığın yapı kavramına yönelttiği en önemli eleştiri, yapının içindeki tüm öğeler ilişkisellik, birbirini belirlemekle tanımlandığı hâlde, söz konusu merkezin bu etkileşimden muaf tutuluyor olmasıydı. Derrida burada büyük bir paradoks olduğuna işaret ediyordu: Merkez hem yapının içinde yer alıyor hem de onun dışındaymışçasına öğelerin etkileşiminden etkilenmiyorsa, merkezin aslında merkez olduğundan söz edilemezdi. Derrida (1999, s.166), yapının yapısallığından muaf tutulan bir merkez arzusunun mevcudiyet metafiziğiyle ilgisi olduğunu belirtiyordu. Yapının merkezi, yani yapıyı kuran ayrıcalıklı öge veya yapının aşkın gösterileni, yapının yapısallığına açılırsa,

bir gösterene dönüşerek diğer gösterenleri de kendini de sınırsız bir anlamlama sürecine verecekti. Bu şekilde yapının merkezsizleşmesi, Derrida'ya göre içinde bulunan *epistemeyi* dönüştürme gücüne sahipti; zira Derrida bu *episteme*'yi ve yapı kavrayışını metafiziğin tarihiyle ilişkilendiriyordu. Yapı merkezsizleşirse, metafiziğe de darbe indirilebilirdi (Derrida, 1999, s.167). Anlaşıldığı üzere Derrida, yapı kavramıyla hem genel olarak Yapısalcılığın yapı anlayışını hem de içinde bulunan *epistemeyi* kastediyordu. Ölçeği biraz daha genişletirsek, yapının aynı zamanda, hatta bunlardan da çok, varlığın tümünü içine alan dile işaret ettiği görülebilir. Kavramın dikkat çekici şekilde tekil ve muğlak tutulması, *différance* olarak dilin genelliğiyle yakından ilgiliydi.

Derrida, bir bakıma Yapısalcılığın egemen olduğu insan bilimlerine bir çağrı olan konuşmasının bu noktasından itibaren, dolaylı bir biçimde, yapının nasıl merkezsizleştirilebileceği meselesine odaklanıyordu. Bu sorunun cevabında Derrida'nın kendi yapısöküm anlayışının ilkelerini görüyoruz: Yapısöküme uğratılmak istenen yapının merkezinin sökülüp atılması mümkün değildir; yapısökümcü malzemesini kaçınılmaz olarak bu yapı içinden devşirecektir; merkezdeki karşıtlık unsurlarını artık merkezi teşkil edemeyecek şekilde karşıtlık olmaktan çıkaracaktır; sonrasında karşıtlığın taraflarını bu yapıya has yeni bir ara kavram bünyesinde bir kararverilemezlik durumunda birleştirecektir. Bütün çaba itinayla gösterilen kategorisini işgal eden ikili karşıtlık takımının bir gösterilemeyeceğe çevrilmesine yöneliktir. Derrida konuşmasında bu programın bir tarifini sunmuyordu; ileri sürdüğü savlar ve bunlara ilişkin sunduğu örnekler böyle bir program önerisini ortaya koyuyordu. Derrida (1999, s.166) bu gizli programın maddelerine işaret etmeye ilk olarak, “metafiziği sarsalamak amacıyla metafiziğin kavramlarından vazgeçmenin hiçbir yolu/anlamı yoktur; bu tarihe yabancı hiçbir dile -hiçbir sözdizimine, hiçbir söz dağarcığına- sahip değiliz” demekle başlıyor; ardından da “gösterge kavramı yardımıyla mevcudiyet metafiziği sarsalanmakta” olsa da gösteren ve gösterilen arasındaki ayırmadan vazgeçemeyeceğimizi, yani gösterilensiz de yapamayacağımızı belirtiyordu. Elbette gösteren ve gösterilen arasındaki ayırma dayanan gösterge yapısökümle hayatta tutulacaktı, “göstergeyi düşünceye boyun eğdir”erek değil (Derrida, 1999, s.167). Sonra metafizikle mücadele ederken metafizik geleneğinin kavramlarıyla iş görmek zorunda kalan bazı özel isimleri zikrediyordu: Freud, Heidegger, Nietzsche (Derrida, 1999, s.167). Lévi-Strauss'un da durumu böyleydi: Etnoloji

etnosentrizmin tüm geleneğini peşinden sürükleyip getiriyordu, etnosentrizmden uzaklaşmak isterken dahi. “Etnolog istese de istemese de -ki bu, onun bir kararına bağlı değil[di]- etnos-merkezciliği mahkûm ettiği anda dahi onun öncüllerini kendi söylemine buyur eder”di (Derrida, 1999, s.167). Bu durumun açığa çıktığı bir örnek, evrensel ya da belirli bir norma bağlı olmayan olguların doğal, belirli bir toplumun normlar sistemine bağlı olan olgularına kültürel olarak tanımlandığı geleneksel anlayışı kabul eden Lévi-Strauss’un, bu anlayışın dışında kalan, bir yönüyle iki sınıfa da ait olan bir olguyla karşılaşmasını bir *skandal* olarak nitelendirmesiydi. Bu sorun çıkaran olgu ensest yasağıydı. Hatırlanacağı gibi ensest yasağı Lévi-Strauss’un kendi teorisine göre evlilik ve akrabalık sisteminin kilit taşı durumundaydı. Derrida’nın bakış açısına göre, ensest yasağı insan bilimlerinde büyük yer tutan kadim doğa-kültür karşıtlığının iki tarafında da aynı anda yer aldığı için, üzerine tüm evlilik ve akrabalık sistemi yüklenmiş olan bu olgu, karşıtlığın yapısını daha baştan çökertiyordu. Aslında “skandal, yalnızca, doğa ve kültür arasındaki farklılığa itimat eden bir kavramlar sisteminin *içerisinde* mevcuttu” (Derrida, 1999, s.168). Böylece Derrida Lévi-Strauss’un anlatısında rastladığı bu çelişki, skandal, istisna’yı söz konusu kavramlar sisteminin yapısını sökmekte yararlanacağı bir aporia kılıyordu. Yapısökümcülerin anlatılara sızdıkları çatlaklara genellikle burada bir itirafla ortaya çıkarılan kadar aşikâr bir vaziyette karşılaşmadığını, çoğunlukla çatlakları dilsel manevralar vasıtasıyla önce genişlettiklerini, dönüştürdüklerini söylemek isabetsiz olmaz.

Bir başka örnek, Lévi-Strauss’un *Yaban Düşünce*’de *yaptakçılık (bricoleur)* olarak isimlendirdiği kendi yöntemini *mühendislik* adını verdiği bir başka modelle bir karşıtlık içine yerleştirmesinden doğan bir çelişkiyle ilgiliydi. Yaptakçı, Lévi-Strauss’un (1994, s.43) tanımına göre rastgele biriktirdiği araçlarla, “elde bulunanlarla,” el yordamıyla keşfettiği yöntemlerle, bütünü görmediği için gelişmiş tasarıların noksanlığında iş gören biriydi. Ayrıca, “olay kalıntıları, olay kırıntıları kullanarak yapılaşmış kümeler geliştiren” mitsel düşünce de “yaptakçılığın düşünsel bir biçimi”ydi (Lévi-Strauss, 1994, s.46-47). Mühendisise “önceden belirlenmiş olan ve gerçekleştirilebilecek çözümleri sınırlayan bir kuramsal ve pratik bilgiler, teknik olanaklar bütünü’nün dökümünü yapmakla işe başla[yan]” biriydi (Lévi-Strauss, 1994, s.45). Birincisi eski tasarıların parçalarını toplayan bir kaşif-mucit, diğeri daima yeni

tasarılar üreten bir bilim insanıydı. Derrida bu hiyerarşik karşıtlığı bozmak için tarafların aslında birbirini nasıl içerdiğini ortaya koyuyordu:

Eğer yaptakçılık kavramlarını az veya çok tutarlı ya da harap olmuş bir mirasın metninden ödünç alma gerekliliği olarak adlandırıyorsak, her söylemin yaptakçı olduğunu söylememiz gerekir. Lévi-Strauss'un yaptakçının karşısına diktiği mühendis ise, o, kendi dil, sözdizim, ve sözdağarcığının bütününü inşa eden kimse olsa gerektir. Bu anlamda mühendis bir mitostur [...] Şu halde, her türden yaptakçılıkla bağını koparacak mühendis ideası teolojik bir ideadır [...] Böyle bir mühendisle ve tarihsel bakışla bağını koparan bir söyleme inanmayı bıraktığımız andan itibaren; keza, her sonlu söylemin belli bir yaptakçılığa tabi olduğunu, mühendis ya da bilim adamının da bir nevi yaptakçı olduğunu kabul ettiğimiz andan itibaren yaptakçılık ideasının kendisi bir tehditle yüz yüze kalır, içinde anlam kazandığı farklılık dağılır (Derrida, 1999, s.169).

Ancak yaptakçılık belirli bir söylemin (mitin yapısı veya mitsel çalışmanın yapısı) değil, tüm yapıların bir özelliği olarak görülebildiği anda, Derrida Lévi-Strauss'un yazılarında, bu sağlıksız karşıtlıklar yerine merkezsiz yapılar buluyordu. Nasıl ki filozof metafiziği yıkmak için metafiziksel yapıların içinde, metafiziksel geleneğin kavramlarıyla iş görüyordu, etnoloji de ikili karşıtlıklara dayanan istikrarlı mitsel yapılar oluşturmak yerine, mitin yaptakçılığından ve yapısökümden ilham alarak, bilimum kalıntı ve kırıntıların kümeleşmesinin izinde, istikrarsız bir yapıyı arayabilirdi. Derrida Lévi-Strauss'un tam da bunu yaptığı, *Mythologiques* dörtlemesinin ilk kitabı *The Raw and the Cooked*'un (Çiğ ve Pişmiş) *Overture* bölümüne gözünü çeviriyordu. Derrida (1999, s.169), Lévi-Strauss'un mitlerin incelenmesinde uyguladığı -yaptakçılık yönteminin bir tarifi olarak da anlaşılabilecek olan- okuma yöntemini tarif ettiği bir pasajda mitsel yapıyı, merkezsiz ve sonsuz bir semiosis olarak tanımlamasını özellikle takdirle karşılıyordu. Burada anlatıldığına göre Lévi-Strauss'un incelediği mitlere herhangi bir giriş noktası yoktu; örneğin, Bororo mitinin bir başlangıç noktası ihtiyacını karşılama dışında kitapta "referans miti" olarak seçilmesini sağlayan bir ayrıcalığı yoktu; tersine, bu mit bir mit dizisi içinde tipik olduğu için değil, düzensiz/kuralsız bir konumu olduğu için başlangıç noktası olmuştu; mitsel yapının açıla açıla vardığı bir son noktası da yoktu; sadece karşıtlıkların sonsuzluğuna şekil vermeye çalışan ve kendisi de aslında merkezsiz olan bir yorumlama faaliyeti söz konusuydu (Derrida, 1999, s.169-170). Mitler nasıl birincil kodlar olan dil üzerine inşa edilen ikincil kodlarsa, bu yorumlayıcının dili

de üçüncül bir kodlama dili oluşturmaktaydı (Derrida, 1999, s.170). Üst-dillerin birbiri üzerine sonsuz bir konuşma süreciydi elde olan ama asla nihâî bir anlam ve yapıdan söz edilemezdi. Bundan dolayı Lévi-Strauss kendi kitabını da mitoloji üzerine konuşan bir mit olarak tanımlıyordu (Derrida, 1999, s.170). Derrida (1999, s. 170) Lévi-Strauss'un kendi etnolojik araştırma faaliyetini betimleyişinde takdire şayan bir öz-düşünümsellik buluyordu; bu betimlemenin Derrida'nın merkezsiz yapı tanımıyla benzerliği hemen ortaya çıkmaktaydı.

Konuşmasının bu noktasında, Derrida Yapısalcılığı tanımlayan bir kriz odağına gelip çatıyordu: Yapı-tarih karşıtlığı. Yapısalcılık karşısındaki veya içindeki eleştirel konumunu durağan ve kapalı bir yapı kavrayışının yıkılması üzerine yerleştiren Derrida'nın, Yapısalcılığın yapı anlayışının tarihle ilişkisi hususunda benimsediği tutum, bu tezin soruları açısından, Postyapısalcılığın bu sorulara nasıl cevap verdiğinin tespiti açısından büyük önem arz etmektedir. Derrida'nın yapı-tarih karşıtlığına dair takındığı tavır, onun sarsıcı bir soruşturmaya tabi tuttuğu Yapısalcılığın bir kısım öncüllerini kendinin kıldığını gösterir niteliktedir. Bu da aslında onun bizzat ifade ettiği üzere, tüm diğer söylemler gibi, devirmek için yola çıktığı geleneğe bağımlılıktan kurtulamadığını, bir başka ifadeyle, Yapısalcılığın yaptakçısı olduğunu göstermektedir.

Bu çıkarım, Derrida'nın Lévi-Strauss'u tarihsel ve empirik yetersizlik ithamından savunma girişiminde bulunduğu bir pasaja dayanmaktadır. Derrida (1999, s.171) Yapısalcılığın "haklı olarak, ampirizmin bizatihi eleştirisi" olduğunu; ayrıca Lévi-Strauss'un etnolojik faaliyetini devamlı surette empirik materyallere dayandırıldığını belirtiyordu. Derrida, Lévi-Strauss'un yapıyı merkezsiz kıldığını ve kendi icraatını da mitsel gösterenlerin peşine takılma olarak tanımladığı sürece, dışsal, tarihsel, empirik kaynaklara yönelmeyişi onaylıyordu. Bir anlamda Lévi-Strauss'un mitsel düzlemi mekânsal olarak genişletirken, örneğin tarih gibi bir merkeze/gösterilene dayanmayışını, kısacası metni gösterenlerin oyunu olarak açık, fakat tarihsel anlamlandırmaya kapalı tutmasını dolaylı olarak onaylamış oluyordu. O, görünüşe bakılırsa, Lévi-Strauss mitsel analizi, örneğin tarihsel dayanaklara veya sonuçlara bağlarsa, metnin dışına çıkıp yorumu sonlandırmış, anlamı sabitlemiş olacağı için bunu onaylıyordu. Ne olursa olsun mitsel göstergesellik Lévi-Strauss'un tarif ettiği şekliyle, mitsel yüzeyde yatay olarak takip

edilmeli, gösterenlerin oyununa izin verilmeliydi. Metinden tarihe doğru, dikey bir çıkış, mitsel anlamı *kararverilebilir* kılardı: Mitin gösterenleri son bir gösterilende karar kılmış olurlardı.

Can alıcı kısım bundan sonra geliyordu: Lévi-Strauss Güney Amerika mitlerini çözümlemeye girişmeden önce bölgenin tüm mitlerinin bir envanterini oluşturması gerektiği şeklindeki eleştiriye, dilbilim çalışmalarından bir örnek ile cevap veriyordu (akt. Derrida, 1999, s.171). Nasıl ki dilbilimciler bir dilin sözdizimini oluşturmak için, o dilde söylenmiş ve söylenecek tüm cümlelerin toplanmasını beklemiyorlar, bazı örnek cümlelerden yola çıkıyorlardı, Güney Amerika mitolojisine ilişkin sözdizimini oluşturmak için de bütün mitlerin toplanmasına ihtiyaç yoktu. Ona göre bu, “tümel mitsel söylem”le ters düşmek anlamına gelmezdi. Nitekim Scholes (1976, s.11) Yapısalcılığı “tüm öğeleri karşılıklı ilişki içinde olan ve belirgin bir örneklemeden bütünü ve bütününden de öğelerinin çıkarsanabileceği bir sistem anlayışı” olarak tanımlıyordu. Fakat Lévi-Strauss bütünü aramamayı yöntemsel bir zorunluluk, tersiniyse fiili bir imkânsızlık olarak görüyor ve dolayısıyla bütüne ulaşma talebini anlamsız buluyordu. Derrida buna empirisizm açısından değil, oyun kavramı açısından bakmak gerektiğini düşünüyordu:

Eğer bu durumda bütünün/tümlemenin artık bir anlamı yoksa, bu bir alanın sonsuzluğunun sonlu bir bakışla veya sonlu bir söylemle kuşatılamayacağından değil de alanın -yani, dilin ve sonlu bir dilin-doğasının bütünü/tümlemeyi dışlamasından dolayıdır: bu alan, gerçekte, bir oyunun alanı yani sonlu bir bütünün kapanmışlığındaki sonsuz ikamelerin alanıdır. [...M]erkez veya köken eksikliğinin, yokluğunun izin verdiği oyunun bu hareketi ekselliğin/ikamenin (supplémentarité) hareketidir. Merkez belirlenemez ve bütün tüketilemez, çünkü merkezin yerini alan, ona ek-olan/onu ikame eden, yokluğunda onun yerini tutan gösterge bir fazlalık olarak, bir ek olarak çıkagelir, katılır. Anlamlandırmanın hareketi bir şeyler katar; bu daima bir fazlalığı ortaya çıkarır. Ama bu katılan şey yüzergezerdir, çünkü vekaleten iş görür, gösterilenin tarafındaki bir noksanlığa ek-olur/onu ikame eder. (Derrida, 1999, s.171)

Gösterenlerin daima fazladan simgesel değer yüklenerek artmasını mümkün kılan sonlu bir söyleme ihtiyaç duyulmamasıydı. Merkez veya köken, gösterenleri belirli bir durakta mihlayacak, yapıyı belirli bir anlambilimsel sabitlikte kilitleyecek bir gösterilen olmadığında, yapı gösterenlerin sonsuz oyununa açılırdı. Bir anlam merkezinin

eksikliğinde, metnin göstermeye (*signification*) devam etmesini, yani anlam üretmeye devam etmesini sağlayan artık nihâi bir gösterilen değil, anlamlama zincirine yeni eklenen gösterenler olurdu. Bir başka ifadeyle “gösterenin *aşırı-bolluğu*, onun eksele (supplémentaire) karakteri bir sonluluktan yani *eke* ihtiyaç duyan bir noksanlıktan kaynaklan”ıyordu (Derrida, 1999, s.172). Elbette bu, gösterenlerin serbest oyununu sınırlandıran bir bütün düşüncesinin olmadığı anlamına geliyordu ve Derrida’nın işaret ettiği gibi, Lévi-Strauss’un yaklaşımı bu oyun düşüncesini barındırıyordu. Ancak onda oyun düşüncesi daima tarih düşüncesiyle bir gerilim hâlindeydi. Derrida Lévi-Strauss’un tarih denilen “teleolojik ve eskatolojik metafiziğe” “hak ettiği muameleyi göster”diğini açıkça belirtiyordu, çünkü tarih daima mevcudiyet felsefesiyle el ele giderdi (Derrida, 1999, s.172). Zira tarih hep “iki mevcudiyet arasında” (Derrida, 1999, s.172), bir başlangıç ve bir son arasında sonlu bir izlek olarak görülmüştü. Ancak tarihin indirgenmesi mevcudiyet metafiziğiyle suç ortaklığına açıkça bağlanmazsa bu bir başka soruna, “tarihdışılığa, yani metafizik tarihinin belli bir uğrağına düşme”ye yol açabilirdi (Derrida, 1999, s.172). Burada önemle altı çizilmelidir ki Derrida Lévi-Strauss’un Yapısalcılığı gereği tarihi dışlamasını onaylıyor, fakat hâlâ tarihe, köken düşüncesine bel bağlayan ve böylece o sözünü ettiği ilk mevcudiyeti arzulayan bir konuma savrulmasını eleştiriyordu. Bir başka ifadeyle Lévi-Strauss tarihe karşı yeterince Yapısalcı bir tavır takınamamış, mevcudiyet metafiziğini reddetme hususunda sonuna kadar gidememişti:

Daha da somutlaştırsak, Lévi-Strauss’un çalışmasında, yapısallığa, yapının içsel özgünlüğüne riayetın zamanın ve tarihin nötr hale getirilmesini zorunlu kıldığını kabul etmek gerekir. Örneğin, yeni bir yapının, özgün bir sistemin ortaya çıkışı -ki, onun yapısal özgüllüğünün bizzat koşuludur bu- daima onun geçmişıyla, kökeniyle ve nedeniyle bir kopuşla birlikte vuku bulur. O halde yapısal örgütlenmeye özelliğini (propriété) veren şey, bizzat bu betimleme anında, onun geçmiş koşulları hesap dışı tutularak betimlenebilir ancak: bir yapıdan diğerine geçiş sorunu ihmal edilerek, tarih paranteze alınarak. Bu “yapısalcı” uğrakta, rastlantı ve süreksizlik kavramları vazgeçilmez kavramlardır (Derrida, 1999, s.172).

Derrida Lévi-Strauss’un tarihi paranteze alışıını özellikle toplumların gelişim evreleri arasındaki olgularla ilgilenmemesinde, bir evreden bir evreye, bir başka ifadeyle, bir yapıdan bir diğer yapıya geçişleri “bir hamlede” gerçekleşmiş durumlar olarak ele alışıında görüyordu. Evreden evreye geçiş Lévi-Strauss’un anlayışında bir “kopuşla”

gerçekleşiyordu. Derrida'nın Lévi-Strauss'un bu Yapısalcı tutumunu, yapı için bir köken, yani bir merkez arayışının reddi olarak gördüğünü ve eğer Lévi-Strauss ele aldığı yapıyı tekrar örtük bir şekilde tarihselleştirme hamlesine yönelmiş olmasaydı, takdir edeceği anlaşılmaktadır. Lévi-Strauss'un bu *oyun-bozan* hamlesine geçmeden önce, yapı-tarih karşıtlığının kökeni üzerinde durmakta yarar vardır.

Saussure dilin gelişimine ilişkin artsüremli çalışmayla, dilin tarihin belli bir anındaki sistematik yapısının eşsüremli çalışması arasında önemli bir yöntemsel ayrım yapıyordu. O, artsüremli dilbilimi reddetmiyor, onu eşsüremli olguların anlaşılması için yardımcı bir yöntem olarak görüyordu. Zira ona göre, dildeki değişimler hiçbir zaman dilin yapısal niteliğini dönüştürmüyor, değişim dil sisteminin iki farklı andaki durumu arasında oluyordu. Bir başka ifadeyle, dil değişimden önceki ve sonraki iki anda da tam, eksiksiz bir yapı olma niteliğini koruyordu. Bu “dil durumları,” elbette, sürekli bir değişim içinde olan dildeki “önemsiz değişimlerin yok sayıldığı” varsayımsal bir durağanlığı ifade ediyordu (Saussure, 2001, s.150), fakat söz konusu varsayımsallık dilbilimin temelinde yer alan somut bir ilkeydi. Saussurecü dilbilimde eşsüremli çalışmaya öncelik veriliyordu, çünkü dilin yapısı tesis edilmeden köken ya da evrime ilişkin bir çalışma yapmak, dağınık olgular arasında bağ kurmaya çabalamak anlamına gelirdi. Artsüremli çalışmanın en büyük yararıysa dil durumları yani dilin farklı anlardaki yapıları arasında karşılaştırma yapılmasına yardımcı olmasıydı. Dilbilimcinin dağınık tarihsel olgular arasında bağ kurmaya çabalaması, Saussure'e (2001, s.127) göre, bir ressamın “Juralar'ın birçok doruğunu aynı anda göz önünde tutarak Alpler'in bir çevrinme görünüşünü [panoramasını] çizmeye kalkışma”sı gibi saçmaydı. Bu nedenle “[dil] durumu[nu] anlamak isteyen dilbilimci onu yaratan herşeyi yok saymalı, artsüremi bilmezliktem gelmeli”ydi (Saussure, 2001, s.127). Saussure'ün dilde tarihin her anında kusursuz bir yapıyla karşılaştığımız düşüncesi, “dilin, her bir anında örtük olarak bulunan bütün anlam olasılıklarıyla birlikte aralıksız bir şimdi olduğunu söylemek demektir” (Jameson, 2002, s.17).

Kökeni Saussure'de bulunan bu tutumun bir benzerini Michel Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* kitabında da görmek mümkündür. Foucault (2001, s.20-21) bu kitabında bilginin tarihini, düşüncenin oluşum koşullarını veya neyin düşünülüp neyin

düşünülemeyeceğini belirleyen düzen yapıları veya *epistemelere* dair arkeolojik bir çalışma yapıyordu. Bu epistemolojik evreler Rönesans, Klasik ve Modern epistemeden oluşuyor, bunlara bir de henüz açılmakta olan çağ ekleniyordu. Foucault her *epistemeyi*, kapladıkları zaman dilimi içinde bilimler ve bilgi üzerinde mutlak belirleyiciliği olan bütünlüklü ve homojen birer yapı olarak tasavvur ediyordu. Söz konusu *epistemeler* arasındaki geçişleri evrimsel bir izleğe yerleştirmek, teleolojik tarih anlayışına bir dönüş anlamına geleceği için bir epistemeden bir başka *epistemeye* geçişi ise birer *kopuş* şeklinde ele alıyordu. Bir *episteme* “bir hamlede” ortadan kalkarken, yeni *epistemedede* bir öncekinden “hiçbir iz kalmıyordu, kayıp bir düzene dair küçük bir nostalji dışında” (Burke, 1998, s.64).

Anlaşıldığı üzere yapıların özerkliği ilkesi, söz konusu yapı tarihin içine yerleştirildiğinde bile yapıyı tarihsellikten koruyordu. Derrida yapıyı istikrarsız bir bütün olmayan olarak tasavvur etmeyi gerekli gördüğü hâlde, Lévi-Strauss’un yapısal olanı tarihsel olanın basıncına kalkan olacak şekilde kendi içinde sınırlamasını mazur görebiliyordu. Bir başka açıdan bakıldığında Lévi-Strauss’un bunu mümkün kılan hamlesiyle Derrida’nın yapıyı açma hamlesi arasında bir benzerlik olduğu görülebilir: Bu benzerlik, Lévi-Strauss’un antropolojik olanı tamamıyla ve yalnızca topografik bir mefhum olarak kurgulamasıyla Derrida’nın yapıyı sonsuz bir metinsel yüzeye çevirmesi arasındadır. Her ikisinin de başvurdukları strateji, yapısal düşünmeyle birlikte gelen bir mekânsallaştırma hamlesiyle, yapıyı “sonsuz bir şimdi” olarak tasarlama şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bundan dolayı şunu söylemek isabetsiz olmayacaktır: Derrida’nın metinsellik anlayışı Yapısalcılıktan miras kalan yapı-tarih karşıtlığını aşmıyor, aşmaya çalışmıyordu.

Derrida Lévi-Strauss’un yapıyı tarihten korumasını onaylıyordu, fakat onun doğadan kültüre geçiş anlatısında uzak düşülen bir kökene, kaybedilen bir düzene nostaljik bir özlem olduğunu gözlemliyor ve bunun gösterenlerin oyununa açılan yapısal antropolojiye tekrar mevcudiyet arzusunu barındıran tarihsel bir perspektifi sokmak anlamına geldiğine işaret ediyordu. Bu da devamlı mevcudiyetle de bir gerilim içinde olan oyunun, “mevcudiyetin kesintiye uğraması” (Derrida, 1999, s.172) olan oyunun sonlandırılması demektir:

Bu, Lévi-Strauss'un olgusal dönüşümlerin yavaşlığını, olgunlaşma sürecini, sürekli çabasını, [yani] tarihi kabul etmesine engel olmaz (örneğin *Race et Histoire*'da). Ama O, aynı zamanda Rousseau'ya veya Husserl'e de özgü olan bir jestle, bir yapının özsel özgüllüğünü yeniden kavramak istediği anda "tüm olguları bir kenara koymak" zorundadır. Rousseau gibi Strauss da yeni bir yapının kökenini felaket modeli uyarınca düşünmek zorundadır daima: doğanın doğada altüst oluşu, doğal silsilenin doğal bir biçimde kesintiye uğraması, doğadan sapma (Derrida, 1999, s.172).

Yapıları merkezsizleştirmeye dayanan yapısökümün gereği olarak, Lévi-Strauss'un ve insan bilimlerinin kurucu çelişkileri arasında bir sarkaç gibi salınıp durduğu konuşmasının sonunda, Derrida (1999, s.173) insan bilimlerinin önünde "yorumlamaya, yapıya, göstergeye ve oyuna dair iki yorum" bulunduğunu belirtiyordu:

İlki oyundan ve göstergenin düzeninden kaçan bir hakikati veya bir kökeni deşifre etme düşünüyü başarmaya çalışır ve yorumlama zorunluluğunu bir sürgün olarak deneyimler. Artık kökene yönelmeyen diğer yorum ise oyunu olumlar. Ve bu yorum insanın ve hümanizmin ötesine geçmeyi dener: İnsanın adı metafiziğin ve onto-teolojinin tarihi boyunca -başka bir ifadeyle onun tüm tarihi boyunca- tam mevcudiyeti, güven verici temeli, oyunun kökenini ve sonunu düşlemiş olan şu varlığın adıdır çünkü. Nietzsche'nin bize yolunu gösterdiği bu yorumlamaya dair ikinci yorum etnografide, Lévi-Strauss'un arzuladığı gibi -yine onun *Introduction à l'œuvre de Mauss*'undan aktarmayla- "yeni bir hümanizmin esin kaynağını" aramaz (Derrida, 1999, s.173).

Beklenmedik bir manevrayla Derrida, kendisinin bu iki yorum arasında bir seçimde bulunmayacağını söylüyordu. Bunu şu şekilde okumak mümkündür: Seçim yapmak bu konuşma metnini nihâî bir gösterilene bağlamak demek olacaktı. Metnin, sunuş boyunca olumladığı anda değillediği onlarca karşıtlık yapısı gibi, bir kararverilemezlik durumunda bırakılabilmesi için iki tutum arasında bir denklik oluşturulması gerekiyordu. Bunun konuşma boyunca başarıyla gerçekleştirilen mikro yapısökümlere kıyasla, konuşmanın tümünü kapsayan makro ölçekte işleyen yapısöküm işlemi açısından inandırıcılıktan uzak bir dengeleme hamlesi olduğu görülmektedir. Zira konuşma metninin hiyerarşik bir karşıtlığa dayanan apaçık bir gösterilene vardı: Yapı anlayışında merkezsizlik-merkezcilik karşıtlığı. Konuşmacı iki anlayış arasındaki seçimini belirtmekten geri dursa da, konuşma metni bu seçimi çoktan yapmıştı. Bir başka açıdan bakılırsa, Derrida aslında Yapısalcılığın ve genel olarak insan bilimlerinin yapısı hakkındaki bu seçimin, doğmakta olduğunu gözlemlediğini belirttiği yeni bir *epistemenin*

varlık koşulu olduğunu ima ederek sadece kendi seçimini değil, öngördüğü tarihin seçimini de açık etmiş oluyordu.

Derrida'nın merkezleştirilerek *açık* kılınan yapı anlayışının ve yapısöküm yaklaşımının edebiyat eleştirisi açısından ne anlama geldiğini değerlendirmeye geçmeden önce, yukarıda ele alınan 1966 yılındaki konuşmasının sonunda, yapının merkezleşmesiyle ötesine geçileceği müjdesini verdiği “insan” a odaklanmak yerinde olacaktır. Zira görülmektedir ki, konuşmasını sonlandırırken Derrida, Yapısalcılığı tanımlayan bir diğer kriz odağını teşkil eden kültür-birey karşıtlığını olumlayarak sırtlaniyordu. Derrida'nın verdiği anti-hümanist müjde Foucault'nunkiyle birebir aynıydı: Ona göre “yeni bir icat” olan insanın doğumuna sahne olan Modern *epistemenin* bitişi, insanın merkezdeki yerini kaybetmesiyle son bulacaktı (Foucault, 2001, s.23). Konuşmasının sonunda diğer konuşmacılar tarafından Derrida'ya merkezin ve bununla ilişkili olarak insanın ortadan kalkışıyla ilgili sorular sorulunca, “özneyi ortadan kaldırd[madığını], onun yerini yeniden tayin et[tığını] (situate)”; ayrıca merkezin de öznenin de “kesinlikle vazgeçilmez” olduğunu söyleyerek cevap veriyordu. Elbette Yapısalcılığın da Postyapısalcılığın da savaş açtığı, hümanizmin öznesiydi; saf bilinçten oluşan ve bilincinin tüm içeriğine ve işlemlerine hâkim; biricikliğiyle tekil; kendini inşa eden varlık olarak insan. Yirminci yüzyıl ironik biçimde *insan* bilimlerinin hemen hemen tüm alanlarında, hümanizmin insan tasavvurunun yanılsamalarını aşmaya yönelik haklılığı su götürmez bir çabayla geçmişti. Derrida ve Foucault'nun çalışmaları da bu çabanın tarihine eklemlenen hamlelerdi ve sözünü ettikleri “son” da hümanizmin insan tasavvurununkiydi. Ancak, bu çabanın geneliyle ilgili bir gerçeğin onların felsefi konumları için de geçerli olduğunu ifade etmek gerekir: Bu haklı çaba, son tahlilde, bir tür büyülenme kompleksinin sanrılarından malul olan öznenin değil, tümünden insanın reddiyle sonuçlanan radikal bir anti-hümanizme savrulma biçiminde tezahür etmişti. Ki Derrida'nın söz konusu sunuş metninde ve diğer yazılarında gözlemlenen felsefi konumu da, birçoğu bu savrulmanın önde gelen aktörlerinden olan sempozyumun katılımcılarının sunuş sonrası sorularını temelsiz kılar nitelikte değildi. Derrida'nın o tarihte yeni sahneye çıkan yapısökümünün ele aldığı düşünce sistemlerini “içeriden” eleştirdiği ve kavramlarını bilfiil eleştirinin araçları kıldığı muhtemelen tam anlamıyla anlaşılmış değildi. Derrida makalede birçok vesileyle metafiziği yıkmak için metafiziğin dışına

çıkmanın ve onun kavramlarını terk etmenin mümkün olmadığını belirtiyordu; özneyi ve merkezi onun söyleminde “kesinlikle vazgeçilmez” kılan, bu kavramların yeniden düşünülmesi veya başka yeni kavramlarla yeni bir ilişki içine sokulmasının gerekliliği idi. Postyapısalcılığın bu kavramları “söküme alınmış” (*sous rature*) vaziyette dolaşımda tutmaya ihtiyacı vardı: ~~Özne~~ barındırdığı tüm yanılsamaları açık bir gösterme hâlinde, kendinin bir değillesmesi olarak söylem içinde tutulmalıydı; ~~merkez, gösterge, yapı,~~ düşünülemez olan yeni bir yapının düşünülebilmesi için oyunda kalmalıydı. Postyapısalcılığın hiçbir kavramı görünüşteki doğallığıyla kendi hâline bırakmadığı radikal sorgu tekniklerine sadece insan bilimlerinin değil, özellikle genel ve muğlak bırakılan bir kategori olarak insanlığın büyük ihtiyacı olduğuna şüphe yoktu ve bugün de yoktur. Ve bu ihtiyacı karşılama konusunda büyük ölçüde başarılı olduğu da bilinmektedir. Ancak söz konusu kavramların bıçak sırtında varlık-yokluk oyunundan genellikle sağ çıkamadıklarını söylemek isabetsiz olmaz. Gösterilen kategorisi “hem var hem yok” durumunu uzun süre koruyamamış, bütünüyle iptal olmuştur; yapı “ne var ne de yok” durumundan yapısız, sonsuz bir metinsellik tarafından ortadan kaldırılma noktasına sürüklenmiştir. Bu tez açısından en önemli soruşturma konularından biri olan özne ise, tüm yetkileri dile ve söylemler ve kurumlar ağına devredilerek işlevsiz bırakılmıştır. Kısaca söylenirse, insan bilimlerinin hümanizmin öznesinin ortadan kaldırılmasına yönelik harekâtı, bireyin gözden kaybolmasıyla sonuçlanmıştır. Postyapısalcılık kendisinden önce başlamış olan bu harekete sonradan bağlanmış, bireyin en geniş anlamıyla kültürün belirleyiciliği karşısında teoriden silinmesini pekiştirmiştir. Bu kriz odağından kültür-özne karşıtlığı değil de kültür-birey karşıtlığı olarak söz edilmesi bundandır. Elbette tüm bunlar akademinin kapalı kapıları ardında gerçekleşen teorik olaylardır; akademinin dışında söz konusu olan, öznelik yanılsamasıyla tanımlanan kapitalist günlük hayat pratiğidir.

Bu noktada, kültür-birey karşıtlığı dediğimiz bu krizin tarihindeki bazı önemli anlara, bu krizin kendini gösterdiği bazı metinlere geri dönmek gerekir. Öncelikle bu kriz mücadele hâlindeki veya birbirini yerinden eden iki anlamlandırma modelinin çatışmasını göstermektedir. On dokuzuncu yüzyıl, Avrupa’da evriminin başlangıcının ilk emarelerinin izi on üçüncü yüzyıla kadar sürülebilecek olan modernlik denilen durumun bir bakıma kemale erdiği yüzyıl olarak görülebilir. Bu yüzyılda, modernliğin Rönesans,

Protestan Reformu, Aydınlanma, sömürgecilik gibi belirleyici “olaylar”ın her birinde yaratıp olgunlaştırarak temel kavramları kıldığı sekülerizm, rasyonalizm, etnosantrizm, tarihselcilik, ilerlemecilik ve bireyciliğin tümünün temelinde yatan antroposantrizm dünyayı anlamlandırmanın temel modeli olmuştur. Modernliğin tarihindeki belki de en etkili olay olan hümanizmin öznesi de bu antroposantrik dünya görüşünün, çevresindeki diğer kavramları da içine alarak, kristalize olduğu bir merkezi temsil ediyordu. Özne, toplumsal yapıların tesirine kapalı, kendini inşa eden modern bireyin adıydı. Gerçekçi edebiyat toplumsal yapılar karşısında bireysel iradenin gücünün sorgulandığı eserler üretirken dahi çoğunlukla büyük ölçüde bu yapıların yapılandırıcılığından bağımsız olan bir öznenin kaderle/tarihle mücadelesini anlatmaya yönelmişti. Romantizmin ayrıcalıklı özneler olan sanatçılara dair yaratıcılık mitiyse, Aydınlanmanın genel olarak insan aklına ve ilerlemeye dair inancının karşısına, bireye olan inancı çıkartması olarak okunabilirse, modern antroposantrizmin bir başka tezahürüydü. Tarihse, bireyi de toplumu da içine alan bir antroposantrik ilerleme anlatısının aynası, ruhu, hatta birebir öznesiydi.

Yirminci yüzyıl antroposantrizmin yanılsamalarının keşfedilmesine ve dünyanın yeniden kurulmasına kendini adanmıştı. Ancak modernlik projesinin bütünüyle yeniden düşünülmesi değildi söz konusu olan; özne ve tarih reddedilirken, pozitivizme evrilmiş vaziyette sekülerizm ve rasyonalizm korunuyordu. Bundan dolayı Scholes (1976, s.2) Yapısalcılığı şöyle tanımlıyordu: “Modern bilimleri birleştirerek dünyayı insan için yeniden yaşanabilir kılacak ‘tutarlı bir sistem’ ihtiyacına verilen bir cevap.” Yapısalcılık ortaya çıkmadan çok önce, Marx, Durkheim, Freud ve Saussure gibi düşünürler öznenin maskesini düşüren, toplumsallığın birey üzerindeki muazzam belirleyiciliğini ortaya koyan teoriler geliştirmişlerdi. Hiyerarşi tersine çevrilmişti: Bireyler toplumu değil, toplum bireyleri inşa ediyordu. Bu, bireysel deneyim koşullarını oluşturan toplumsal sistemlerin anlaşılmasını bireysel deneyimden öncelikli hâle getiriyordu. Bu dönüşüm yöntemsel karşılığını tarihsel nedensellikten, sistematik veya yapısal nedenselliğe, veya artsüremliden eşsüremliliğe açıklamaya yönelmekte buluyordu. Bireysel deneyimin bireyin içselleştirdiği çeşitli toplumsal uzlaşım sistemlerinin etkileşiminden doğduğu ve bu etkileşimin mecrasının bilinçten ziyade bilinçdışı olduğu ortaya çıkmıştı. Birey aynı zamanda mücadele hâlindeki söylemsel ve kurumsal yapıların kendilerini gerçekleştirdiği mecraydı. Birey, kendi anlamlarının kaynağı olan özne olmak şöyle dursun, kültürel bir

kurguydu. Bu gidişatta tanıdık bir olay örgüsüne rastlıyoruz: Modernliğin modern-öncesi denilen çağla arasındaki radikal kopuşun bir benzeriyle karşı karşıyayız. Sadece bu kopuşun karakteri bile, yirminci yüzyılın kıyasıya eleştirdiği modernliğin tarihine eklemlenmesini gözler önüne sermeye yetebilir. Öznenin merkezdeki yerinden edilmesinin irade ve bilincin önce etkisizleştirilerek, sonra tümünden yok sayılarak teorinin dışına itilmesi, bundan dolayı modernliğin bir krizi olarak görülmelidir. Belki Postyapısalcı bir bakış açısıyla, bilinç ve bilinçdışı arasındaki karşıtlığın Batı felsefesinin yeni keşfettiği bir kurucu ikilik olduğu söylenebilir; Postyapısalcılığın tam da bu hiyerarşik karşıtlığı ortadan kaldırmaya çabalarken, bilinçdışının evi olan dilin aşkın gösteren/gösterilen kılınış sürecine katkıda bulunduğu da söylenmelidir.

Bilincin veya bireysel iradenin etkinliğinin yadsınmasının ilk emarelerinden biri Saussure'ün *langue-parole* ayrımında görülüyordu. Dil bir kurallar sistemiydi ve birey bu kurallar sistemini kullanarak kendini ifade ediyordu. Değişim her zaman *parole* düzeyinde gerçekleşse de, *langue* düzeyinde kabul görmeden dilbilimin araştırma konusu olmayacağı için, bireylerin, en azından dilbilimci açısından, dilde değişiklik meydana getirme gücü yoktu. Toplum dahi bilinçli olarak dilde değişiklik meydana getirme kapasitesine sahip değildi; değişim dil sisteminin içsel işleyişine ait bir meseleydi. Dil bireylerin iletişimken başvuracakları, toplumun tüm bireylerinin zihninde eksiksiz olarak değilse de aşağı yukarı denk olarak bulunan ortak söz imgelerinin bir gömüsüydü (Saussure, 2001, s.43). Bireyler kendileri doğmadan önce tesis edilmiş olan ve bir göstergebilimsel uzlaşım sistemi olan dili edilgen bir biçimde içselleştiriyorlardı: “Dil konuşan bireyin işlevi değildir, bireyin edilgen bir biçimde belleğine aktardığı bir üründür. Hiç önceden tasarlama gerektirmez. Bilinçli düşünce yalnız sınıflandırıcı etkinlikte işe karışır” (Saussure, 2001, s.43). Bu konuşmayı mümkün kılan kurallar düzeni olan *langue*'ı tanımlıyordu. “Oysa, söz bireysel bir istenç ve anlak edimi”ydi (Saussure, 2001, s.43). Holdcroft'a (1991, s.29-30; 42-43) göre Saussure bireyin dili edilgen bir biçimde içselleştirdiğine dair tatmin edici bir açıklama getiremiyor ve şu sorunun sorulması kaçınılmaz oluyordu: Saussure'ün sözünü ettiği, insana gösterge sistemleri kurma ve kullanma yatkınlığını veren zihindeki dilsel meleke, dilin içselleştirilmesinde etkin bir rol oynuyor olmasın? Saussure kuralsız özneliliğin alanına girdiği için *langue* ve cümle kuruluşuyla ilgilenmiyordu. Ellilerden itibaren,

Chomsky'nin dil teorisinde cümle kuruluşu kurallara bağlı bir yaratıcılık alanı olarak ele alınacaktı; fakat daha yirmili yıllardan itibaren Rus Biçimcileri'nin ve sonrasında mirasçıları Yapısalcıların, münferit eserleri bir edebî *langue*'in (bu bir yazarın külliyatı, tür ya da genel edebiyat sistemi olabilirdi) kurallarının yaratıcı bir şekilde icra edilmesi olarak ele aldıklarını biliyoruz. Bununla birlikte, Yapısalcılığın münferit eserleri yani *parole*'u incelediğinde aslında onda *langue*'a ait nitelikleri soruşturduğunu da hatırlamak gerekir. Bu da Saussure'ün *parole*'a dilbilim açısından ikincil bir rol vermesiyle tam bir paralellik arz etmektedir. Yapısalcı analizin “karakter”le ilgilenmeyerek onu bir işleve indirgeyişini de bireyin önemsizleştirilmesinin bir uzantısı olarak görmek mümkündür. Barthes (1966, s.105-108) karakterin yapısal analizde “psikolojik” özne olarak değil, “dilbilgisel” kişi olarak; “bir varlık olarak değil, bir katılımcı” olarak görülmesi gerektiğini açıkça belirtiyordu. Yazar ve okurun anlamın kaynağı olma konumunun sarsılmasına yönelik hamle, böylece anlatıların mantıksal indirgenişinde de özneye yer açmamaya itina ediyordu; bu tutum radikal anti-hümanizme aitti.

Şüphesiz bireyin gözden kayboluş tarihinin en önemli boyutu dille bilinçdışının tek bir mefhum olarak bütünleşmesiydi. Freud çeşitli davranışların temelinde yatan güdülerin, rüyaların, bastırılmış arzu ve travmatik anıların bilinçdışında yer aldığını göstermenin yanı sıra, zihni birbiriyle mücadele hâlinde olan kompartmanlara (ego, id, süperegö) ayırarak öznenin pek de “bütünlüklü” olmadığını ortaya koymuştu. Onun teorisini bilimsel bir düzeye çıkarmak amacı güden Lacan aradığı modeli dilde bulmuştu. O bilinçdışını tümüyle toplumsal ve simgesel bir kategoriye çevirmişti: Bilinçdışı zihnimizdeki, bize ait “özel bir bölge değil”, kendini hem içimizde ören hem de bizi kuşatan “devasa, karmakarışık bir ağ” idi; “bilinçdışı bizim ‘içimizde’ değil ‘dışımızda’ ya da ilişkilerimiz gibi ‘aramızda’”ydı (Eagleton, 2011, s.181-182). Eğer dile ait bir tanım aransaydı, yukarıdaki cümlelerdeki “bilinçdışı” kavramının yerine “dil”in geçirilmesiyle elde edilebilirdi. Nitekim Lacan bilinçdışının önce dile benzetildiği, ardından -dilbilimsel modelle ilgili daima gözlemlenen örüntüye göre, modelin yavaş yavaş maddenin yerini almasından dolayı- dille eşitlendiği bir yaklaşım geliştirmişti. Bu yaklaşımın gelişiminde sırasıyla Saussure, Jakobson ve Freud etkili olmuştu. Saussure'ün (2001, s.40) *Genel Dilbilim Dersleri*'nde sadece kısaca değindiği “sözyitimi” (*aphasia*) rahatsızlıkları üzerine çalışan Jakobson 1956 tarihli “Two Aspects of Language and Two Types of

Aphasic Disturbances” (Dilin İki Özelliği ve İki Tür Sözyitimi Rahatsızlığı) başlıklı makalesinde bu rahatsızlıklarla dilin iki temel unsuru arasında bağ kuruyordu. Dilin göstergelerinin diğer göstergelerle kurduğu iki tür ilişki vardı; birincisi *dizimsel* (*syntagmatic*) ikincisi *çağrışımsal* (*paradigmatic*) bağıntılardı. Bir konuşmacı cümle kurarken arasında belli tür yakınlık ya da benzerlik olan göstergeler arasından *seçme* ve onları cümle düzenine yerleştirerek *birleştirme* işlemleri gerçekleştiriyordu. Sözyitimi rahatsızlığının birinci türünde hastaların benzer dilsel birimler arasında seçim yapmakta zorlandıkları görülmektedir; bu “benzerlik bozukluğu”nda dizimsel eksen, yani bağlam belirleyiciydi (Jakobson, 1956, s.100). İkinci türündeysse, hastaların dilsel birimleri paradigmatik setlerden seçmekte zorlanmadıkları, fakat sözdizimi kurallarına uygun bir şekilde yan yana getirmekte zorlandıkları görülmektedir (Jakobson, 1956, s.106). Jakobson bu hastalığa dair gözlemlerini dilin iki temel kullanım biçimi arasında ayırım yapmak için dayanak kılıyordu: “Metafor benzerlik bozukluğunu, metonimse birleşim bozukluğunu bilmez”di (Jakobson, 1956, s.109). Bir başka ifadeyle, seçme işlemleri dilin metaforik kullanımında baskın, birleştirme işlemleri dilin metonimik kullanımında baskındı. İki çeşit anlatı türü arasında ayırım yapılabilirdi; kültür, kişilik, sözel üslup dil kullanımının yönelimini belirliyordu (Jakobson, 1956, s.109-110). Örneğin, Romantizm, Sembolizm, Sürrealizm, Chaplin ve Eisenstein’in dili metaforik; Gerçekçilik, Kübizm ve klasik sinemanın dili metonimikti (Jakobson, 1956, s.111). Jakobson gözleminin kapsamını genişletiyor, tüm sözel ve davranışsal olguların ve tüm simgesel süreçlerin temelinde bu ikili karşıtlığın yer aldığını ifade ediyordu (Jakobson, 1956, s.112-113). Bu görüşüne dayanak olarak da Freud’un rüya analizlerini gösteriyordu: Ona göre Freud rüyaların yapısına dair analizlerinde semboller ve zamansal kesitleri metonimik (“yer değiştirme” ve “yoğunlaştırma”) ve metaforik (“özdeşleştirme ve sembolizm”) işlemler olarak yorumluyordu (Jakobson, 1956, s.113). Lacan, Jakobson’un dilin bu iki temel benzetme türünün kullanımlarına dayanan yapısıyla rüyalarda açığa çıkan bilinçdışının yapısı arasında kurduğu bağlantıyı 1957 yılında yazdığı “The Instance of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud” (Harfin Bilinçdışındaki Durumu ya da Freud’dan Bu Yana Akıl) makalesinde kapsamlı bir biçimde ele alacaktı. Lacan, başka makalelerde bilinçdışının bir dil *gibi* yapılandırıldığını söylerken, bu makalede çalışmalarının sonucunu dille bilinçdışı arasındaki aynılaşma olarak tanımlıyordu:

Hakikat hakkındaki hakikati söyleyen bilinçdışının bir dil gibi yapılanmış olmasının sebebi ve benim hakikatin -bilinçdışı adıyla bilinen- konuşmasına nasıl imkân verileceğini bilen Freud hakkında öğrettiklerimde hakikati söylüyor olmamın sebebi tam olarak budur (Lacan, 1966, s.737).

Başlığım, psikanalitik deneyimin bilinçdışında keşfettiğinin dilin tüm yapısı olduğunu, bu konuşmanın ötesinde, ortaya koymaktadır. Bu, bilinçdışının sadece içgüdülerin alanı olduğuna ilişkin fikri yeniden değerlendirmek gerekebileceği konusunda önyargılı zihinleri en baştan uyarmak içindir (Lacan, 1957, s.413).

Lacan'ın dille bilinçdışını aynılaştırması, kaçınılmaz olarak bilinçdışının özne üzerindeki hâkimiyetini sağlamlaştıran bir yorum işlevi görüyordu. Lacan'a (1955, s.89) göre "bilinçdışı ötekinin söylemi" olarak anlaşılması gereken kültür ve dildi. Dilse, Saussurecû dilbilimin öngördüğü gibi edilgen bir biçimde içselleştirilen bir "gömü"ydü, hatta Lacan'a göre düzenine girilen bir yapıydı. Dahası Lacan'a göre bilinçdışı denilen alanın oluşum anı, öznenin ilk bastırma anına ve dilin simgesel düzenine giriş anına denk düşüyordu. Bu görüşlere daima öznenin dilin, kültürün, bilinçdışının nesnesine dönüşmesi anlayışı eşlik ediyordu:

Çünkü ötekinin söyleminde kendim olarak kabul ettiğim artık bir özne değil, bir nesnedir. Bir serabın işlevidir, ki özne bu serap içerisinde kendisini sadece bir yanlış tanıma ve değilleme olarak yeniden bulur (Lacan, 1956a, s.240).

Lacan (1956b, s.28, 45) sık sık "gösterenin özne üzerindeki hâkimiyeti"nden söz ediyordu; öznenin bütünlüklü değil bölünmüş yapısından kaynaklanıyordu bu. Lacan bu bölünmenin yegâne kaynağını şöyle açıklıyordu: "Gösterenlerin oyunu -gösterenlerin, göstergelerin değil" (Lacan, 1964, s.712). Zaman zaman gösterenin gösterilen üzerinde kurduğu hâkimiyetten söz ediyordu (Lacan, 1956c, s.384). Lacan için öznenin bir gösterilen, bir mevcudiyet olarak değil, gösterenlerin oyunu olarak varolduğu anlamına geliyordu bu. Bir başka yazısında, Lacan, anlamın "gösterenler zinciri" boyunca hareket hâlinde olduğunu, fakat onun zincirdeki hiçbir ögede mevcut olmadığını ifade ediyordu; "gösterilen[ler] kesintisiz bir şekilde gösteren[ler]in altına doğru kay[ıyor]"du (Lacan, 1957, s.419). Yine bir başka makalede "bilinçdışı[nın] tam da özneyi meydana getiren şeyin izi [*trail* [*trace*]] üzerine kurulmuş bir kavram" olduğunu açıklıyordu (Lacan, 1964, s.703). Dolayısıyla Derrida'nın kavramsal çerçevesinin önemli bir kısmının daha ellili

yıllardan itibaren Yapısalcılıkla Postyapısalcılığın sınırında yer alan Lacan'ın anti-Kartezyen psikanaliz teorisinde oluşturulmuş olduğu görülmektedir. Daha önemlisi Lacan'ın görüşlerinde yirminci yüzyılda özneye açılan savaşın düşünsel zemininin tipik örüntüleri görülmektedir. Salt gösterenlerin oyunu olarak dil bilinçdışında ikamet eden özneyi bütünüyle içine alıyor, sonra da tüm varoluşu kaplıyordu. “Özne gösterenlerin bir efekti”nden başka bir şeye tekabül etmiyordu (Burke, 1998, s.100). Aynı tarihlerde Althusser de klasik Marksizmin yanlış kolektif bilinç olarak tanımladığı ideolojiye Lacan'ın dile isnat ettiğine benzer bir mutlak belirleyicilik atfediyordu. “Bilimsel” ve anti-hümanist karakterli bir Yapısalcı Marksist teori oluşturan Althusser’e sırtını dayayan Pierre Macherey, Eagleton ve Jameson gibi eleştirmenler, yetmişli yılların başlarında, edebî biçimlerin, üslupların ve temaların edebiyata tarih tarafından çoktan ideolojik olarak biçimlendirilmiş (Eagleton, 2002, s.24-25) olarak sunulduğu bir Marksist eleştiri çevresi oluşturmuşlardı. Althusserci edebiyat eleştirisi, Romantik yaratım mitinin tersine çevrildiği, iradeye neredeyse nefes aldırmayan bir ideolojik determinizm mitine dayanıyordu. Özne bu teoride de ideolojinin bir efektinden ibaretti: Althusser’e (2003, s.104) göre “ideolojinin var oluşuyla, bireylere özne olarak seslenilmesi, tek ve aynı şey[di]”. Elbette artık ondan özne olarak söz etmemiz yersizdir; bunun farkında olsun ya da olmasın, birey bölünmüş, kendinde-mevcut olmayan, mütevazı bir varlıktı artık.

Bu noktada, tekrar vurgulanmalıdır ki, özne tasavvurunun sorgulanması kesinlikle gerekliydi ve bu gerekliliğin bugün ortadan kalkmış olduğu da söylenemez. Sorun, haksız yere bireye isnat edilen özneliliğin niteliklerinin, ondan geri alınarak dil, bilinçdışı, ideoloji, tarih, iktidar gibi “yapı”lara aktarılmasıydı. Hatırlanacağı gibi, yazarı ve okuru anlamın kaynağı olamayacakları gerekçesiyle edebiyat teorisinin dışına iten Rus Biçimcileri ve Yeni Eleştirmenler sanat eserini anlamlarını üretme konusunda kendine yeten, tutarlı, bütünlüklü bir kendilik olarak tasavvur etmişlerdi. Yeni Eleştirmen Wimsatt (1965, s.x), kapağında bir Meryem Ana figürü olan *The Verbal Icon* (Sözel İkon) adlı kitabında, edebî eseri hem ikonik gösterge kavramına hem de bir simge olmanın ötesinde kendi bağımsız gerçekliğini yaratan dinî simgelere nispetle bir “sözel ikon” olarak tanımlıyordu. Yapısalcılık öznenin özelliklerini münferit eserlerden ziyade edebî sisteme, kültürü oluşturan söylemsel ve kurumsal yapılar ağına ve yapılar yapısı dile

aktarmıştı. Postyapısalcılık da dili, *différance* hâlindeki dili, bireylerden bağımsız olarak, tüm anlamların kaynağı kılıyordu.

Différance hâlindeki dil, salt farklılıklardan oluşan doğasının bir zorunluluğu olarak gösterenlerin serbest oyununa eşlik eden anlamın mütemadiyen farklılaşması ve ertelenmesiyle, gösterilenlerin ancak söküme alınmış vaziyette varolabildiği bir dildi. Derrida felsefesinde bu radikal ya da irrasyonel bir fantezinin değil, dilin gerçek doğasının tasviriydi. Dilin farklılıklardan oluşmakla beraber görece statik bir sistem olarak anlaşıldığı bir *langue* ve nihâî gösterilenlere yönelen bir *parole* ancak *différance*'ın mevcudiyet lehine bastırılmasıyla mümkün olabiliyordu. Bir başka ifadeyle, *différance* hâlindeki dil değil, bu şekilde anlaşılan *langue* ve *parole* gayri-tabiiydi. Bu, dilin öğelerinin ilişkiselliğinin son noktasına taşındığı bir tasarı hakkında karşıt iki yargıda bulunmak mümkündür. Birincisi, bunun Saussurecü dilbilimin bazı tikanıklıklarını aşmaya yönelik mükemmel bir felsefî manevra olduğudur. Zira *différance* hâlindeki dilde, anlam hareketinin hem mekânsal (farklılaşma) hem de zamansal (erteleme) bir boyutu söz konusuydu. Bu *langue*'ın mekânsal ve eşsüremlî, *parole*'un zamansal ve artsüremlî olarak tasavvur edilmesine karşı etkili bir panzehir sunuyor, *langue-parole* ve eşsüremlilik-artsüremlilik ayrımlarını ortadan kaldırıyordu. *Langue* tamlıkla tanımlanan bir "dil durumu"una tekabül ediyordu; *différance* düşüncesindeyse, dilin, bir farklılıklar sistemi olarak kabul edidiği andan itibaren, anlamı bütünüyle kendinde mevcut olmayan gösterenlerden söz ediyor olacağımız için, gösterenlerin oyununa sahne olmadığı bir an dahi olamazdı. Bu dili bir farklılıklar sistemi olarak düşündüğümüz anda ona *parole* muamelesi yapıyoruz demektir. Fakat *langue* olarak tahayyül ettiğimizde dahi oyuncu bir gösterenler zinciri olarak karşımıza çıkan dille, dilin anlam üretmek maksadıyla kullanılması olarak *parole* arasında nasıl ayırım yapılabilirdi? *Différance*, *langue* ve *parole*un iç içe geçtiği, birbirinden ayrılmaz olduğu bir dil tasavvuruydu bu. Buna bağlı olarak, eşsüremlî incelemeye tabi tutulacak bir *langue*'ın eksikliğinde eşsüremlilikten de onun karşıtından da söz edilemezdi.

Différance hâlindeki dil hakkında bulunulabilecek ikinci yargı, tam da onun kurulması için işletilen mantığın zaaflarından kaynaklanan yeni tikanıklıklara yol açtığıdır. Bu mantıksal zaaf, öncelikle, Derrida'nın *langue* ve *parole* kavramlarını elden

çıkarmayışındadır. Onun yapışökümün gereğı olarak, bu kavramlar arasındaki karşıtlığı eritip kararverilemezliği işaretleyen yeni bir kavram vasıtasıyla karşıtlığı aşarken, bu kavramları söylem içinde tutması beklenirdi. Fakat Derrida bu kavramları aralarındaki hiyerarşi iptal edilmemiş olarak kullanmaya devam ediyordu: Çünkü Saussure’ün en baştan *parole*’a ikincil bir statü atfetmesinin temelinde yatan, konuşmayı mümkün kılanın dilin bir sistem olarak konuşmacılar tarafından içselleştirilmiş olması gerekliliğini açıkça, bir Saussure alıntısıyla onaylıyordu: “Sözün anlaşılabilir olması ve bütün etkilerini yapması için dil zorunludur” (akt. Derrida, 1999a, s.55). Derrida bu ilkenin kabulünün bir zorunluluk olduğunu belirtiyordu. Aslında bu kendi teorisi açısından da bir zorunluluktur, çünkü dilin bir sistem olarak “konuşan özne”den önce varolan bir yapı olduğunun tesis edilmesi için bu taviz gerekliydi. Dil sistemi mi önce varolmuştu, yoksa konuşma sisteme mi evrilmişti? Bu soruya Saussure’ünkiyle aynı cevabı verdiği anda Derrida, onun dile verdiği hiyerarşik önceliği de tasdik etmiş oluyordu: Dil “gökten inmemiş” (Derrida, 1999a, s.53) olduğuna göre, dili oluşturan ayrımlar kültür içinde üretilmiş olmalıydı. Bu elbette, tersi özneye mevcudiyet zemini tanımak olacağı için bir zorunluluktur. Dolayısıyla biz herhangi bir giriş noktasından dile girdiğimiz anda, anlamı her zaman ve çoktan (“*always already*”: Bir başka Derridacı tabir) oluşum hâlinde karşımızda buluyorduk.

Saussure’ün bize özel olarak hatırlattığı nedir? Dilin [ki ayrımlar dışında var değildir] “konuşan öznenin bir işlevi olma”dığı. Bu da öznenin [...] dile yazılmış olması, dilin “işlev”i olması, “yaratma” denilen şeyde bile, “sınır çiğneme” denilen şeyde bile [...] -sözünü ayrımlar dizgesi olan dilin buyruklarına ya da en azından *différance*’ın genel yasasına uydurmadan- konuşan özne diye birşey olmaması gerektir (Derrida, 1999a, s.55).

Kısaca, *différance* hâlindeki dilde, anlamın kaynağı dil aracılığıyla veya dil içinde düşünen, konuşan bir özne değil, dilin kendisiydi.

Yapışökümcü edebiyat eleştirisi, Yapısalcılık gibi ikili karşıtlıklarla çalışıyor, onların hiyerarşik ilişkisini ortadan kaldırıyor. Fakat bu yapılırken, metni nihâî bir anlama bağlamak gösterenlerin oyununu sonlandıracağı, öznenin anlamı sabitleme girişimine kapı açacağı için, metnin yorumunun bir kararverilemezlik durumuna taşınması icab ediyordu. Bu bir yanıyla metni yorumlama konusunda büyük bir özgürlük imkânı yaratıyordu, bir yanıyla da kültürün temel varsayımlarını yerinden etme imkânı

sunuyordu. Ne var ki, öncelikle bir okur olan eleştirmen, dilin yapısından dolayı zaten açık olan, akış halinde olan bir metin/dile yaklaşıp onun söz konusu açıklığını ifşa eden bir figür olarak konumlandırılıyordu. Bu yüzden Postyapısalcılık için klasikleşen bir ifadeyle, tüm metinlerin kendilerini yapısöküme uğrattıkları söyleniyordu. Yapısalcılığın nesnel yapı anlayışının karşısına yerleşen, merkezsiz yapılarından söz eden bir eleştiri anlayışının öznelci değilse bile eleştirmenin önünü açan bir yaklaşım olması beklenirdi. Fakat yapısöküm Batı Felsefesinin diğer temel kavramlarıyla beraber özneyi de hedef tahtasına yerleştirdiği için, eleştirmeni anlam kaynağı hâline getirecek bir konuma yerleştirmesi paradoksal olurdu. Bundan dolayı Perry Anderson (1984, s.54) Postyapısalcılıktan “öznenin olmadığı bir öznelcilik” olarak söz ediyordu. Postyapısalcılığın öznelciliği reddettiğini belirttik; fakat özneyle beraber bir fail olarak bireyi de reddettiğinin anlaşılması elzemdir. *Bağlamlararası eleştiri*, eleştirmeni bir özne olarak değil, bir fail olarak konumlandırır. Bu, anlamın metin/dilde çoktan hareket halinde olan bir unsur olduğunu değil, yorum tarafından meydana getirilen bir unsur olduğunu kabul etmek demektir. Yapısöküm tüm metinleri bir kararverilemezlik halinde bırakmak için çaba sarfediyordu; bu, kültürün tüm öncüllerini eleştirirken, eleştirdiği “kesin yargı” konumuna yerleşmemek için, karşıt konumlar arasında da yaratılan yeni ara kavramda da bir kararverilebilirliğin oluşmasını engellemeyi içeriyordu. Postyapısalcılar açısından metni bir karara bağlamak bir mevcudiyet arzusuna tekabül ediyordu. *Bağlamlararası eleştiri*, eleştirmenin gerekirse gösterenlerin oyununa izin vermesini de yorumu nihâî bir gösterilene vardırmasını da, politik ve edebî bir sorumluluk olarak kabul eder. Söz konusu gereklilik, yapının gösterenlerinin ilişkiselliğini yegâne belirleyici kabul eden yapısökümde olanın tersine, *bağlamlararası eleştiri*de metinlerin biçimsel özellikleri, bağlamların basıncı ve bir fail olarak eleştirmenin yorumsal strateji ve kararlarının ilişkiselliği tarafından oluşturulur.

5. SONUÇ: BAĞLAMLARARASI BİR ELEŞTİRİYE DOĞRU

Anlam meselesi edebiyat teorisinin kadim merkezini teşkil eder. Kutsal kitapların ve dînî metinlerin içerdiği ilâhî mesajların şerhi ve hümanistik dönemeci takiben önemi gittikçe artan dünyevî eserlerin izahı, inceleme konusu edilen esas metinlerinkine koşut, ikinci bir edebî üretim alanı oluşturur. Sözü anlamlandırma faaliyeti sözü ve anlamı çoğaltır. Bir metnin anlamının ne olduğu sorusu, tarihin farklı safhalarında, anlamın nasıl meydana geldiği sorusu tarafından yerinden edilir veya nasıl sorusuna has yeni alanlar açılır: Poetika ve retorik bunlardandır. Biçimciliğin¹⁰ de böyle bir tarihsel eğilimin ortaya çıkardığı bir olgu olduğu bu tezin önceki bölümlerinde ortaya konmuştu. Biçimcilik, öncelikle, modernizmin belli bir türünün edebiyat teorisindeki tezahürüydü. Modernizm dilin doğasına ilişkin sorgulamanın metinlerden saf hâlde elde edilebilecek bir anlam kategorisinin imkânını ortadan kaldırdığı bir çağın düşünsel yöneliminin adıydı. Anlamın onu mümkün kılan mecra olan dil ve onu üreten anlatısal aygıt ve stratejilerden koparılamayacağını anlaşılmaması anlam ve biçimin ilişkisine yönelmeyi gerekli kılıyordu. Bu tez açısından, bu gerekliliğin teslim edilmesi bugün de bir gereklilik arz etmektedir.

Biçimcilik, edebiyatı sadece mimesis işleviyle tanımlayan edebiyat teorisinin; biyografik ve tarihsel araştırmaya ve öznel izlenimciliğe indirgenmiş eleştirinin; sanatsal üretimi öznel bir yaratıcılık olarak kavrayan hümanist estetiğin; edebiyatın dönüşümlerinin izini sürmek için sosyoloji güdümlü bir tarihselcilikten başka aracı olmayan edebiyat tarihinin yanılgılarını düzeltmek suretiyle modern edebiyat teorisinin bugün hâlâ sağlam bir şekilde yerinde duran temelini atmıştır. Bu temel, atıldığı çağın hemen hemen tüm uzlaşım sal ilkelerini barındırmaktaydı: Dil şeffaf bir iletişim aracı değil, gerçekliğin karmaşık kurgu mecrası; bilinçten ibaret bütünlüklü özne, bir fantezi; tarih, göreceli bir anlatıydı. Bu temel, edebiyat eserleriyle girdiğimiz ilişkinin, biçimin etrafından dolaşarak doğrudan anlamla yüz yüze geldiğimiz bir süreç olarak kavranması mümkün olmayan bir deneyim olduğunu tesis etmekteydi. Ancak bugün biçim meselesi,

¹⁰ Önemli farkları bulunmakla birlikte, Rus Biçimciliği ve Anglo-Amerikan Biçimciliği'nin kavramsal ve felsefi çerçevelerinin büyük bir kesişim bölgesi içerdiğini ve benimsedikleri biçim kavrayışlarının ürettiği sorunlarda ortak olduğu önceki bölümlerde gösterilmişti. Biçimcilik kavramı bu iki okulun paylaştığı eğilimin adı olarak kullanılmaktadır.

biçimci okulların bu temel üzerine inşa ettiği teorinin barındırdığı birtakım kör noktalardan dolayı, edebiyat teorisinin merkezinde, anlam meselesinin yanındaki yerini kaybetmiş görünmektedir. Bu tezin çıkış noktası ve temel savlarından biri, biçimin okurun edebiyat deneyimi ve dolayısıyla edebiyat teorisi ve eleştiri açısından vazgeçilemez bir unsur olarak yeniden tesis edilmesi gerektiğidir. Bunun için Biçimciliğin biçim kavrayışının yarattığı sorunların aşılması, bir başka deyişle, biçime dair biçimci olmayan bir anlayışın geliştirilmesi gerekmektedir.

Biçimciliğe devrimci dil görüşünü bahşeden tarihsel bağlamın, Biçimciliğin biçim kavrayışına ilişkin söz konusu körlüklerinin oluşumunda da pay sahibi olduğunu söylemek isabetsiz olmaz. Biçimciliğin öncelikle modernizmin bir uzantısı olduğuna değinildi; Biçimciliğin tarihsel bağlamının bir diğer bileşeni, hümanizmin merkeze yerleştirdiği insan öznesinin, önemi gittikçe daha fazla anlaşılan kolektif yapılar tarafından yerinden edildiği bir varlık tasavvuruydu. Hümanist eleştirinin diğer insan öznelerini anlama faaliyetinin bir unsuru olarak anlam gözden düşerken, toplumsallığın tezahür ettiği mecralar olarak kavranan biçim sosyal bilimlerin merkezine yerleşmiş, anlam salt toplumsal bir nitelik kazanmış ve biçimselleşmişti. Biçimcilik, aynı zamanda, edebiyat teorisinin hem empirik tarihle hem de tarihsel düşünme faaliyetiyle arasına mesafe koyma eğilimini barındırıyordu; sosyal bilimlerin ve modernist sanatın geneline yayılan bu eğilim her alanı kendi tarih-öncesindeki -özellikle de on dokuzuncu yüzyıl öncesindeki- rasyonalist anlayışlara dönmeye sevk ediyordu. Bu eğilim pozitivizmin sosyal bilimlere olguların tarihsel veya ontolojik nedenleriyle değil, nasıllarıyla, bir başka deyişle işlevsel düzenleriyle ilgilenmeye dair çağrısıyla da yakından ilgiliydi. Dolayısıyla Biçimcilik aynı zamanda pozitivizmin sosyal bilimlere biçtiği hedeflerin içselleştirildiği bir çağın ürünüydü; bu hem materyalist Rus Biçimciliği hem de idealist Anglo-Amerikan Biçimciliği açısından böyleydi. Zira her iki biçimci okul da saf hâlde elde edilebilecek bir anlam kategorisinin imkânı ortadan kalktığında, bu yitik arzunun yerine nesnel olarak gözlemlenebilecek bir biçim kategorisinin imkânını ikame etmişti.

Bundan dolayı Biçimciler daima anlama, içeriğe sonradan eklenenle, biçim denilen bir kabuk ya da yüzeyle ilgilenmekle itham edilmişlerdi. Bu itham hem yanlıştı hem de doğrudu: Yanlıştı, çünkü Biçimciler geleneksel olarak ayrı görülen biçim ve

içeriği, sırayla değil eşzamanlı olarak ve organik bir şekilde geliştirildikleri tek bir sanatsal üretimin ayrıştırlamaz unsurları olarak görüyorlardı. Dolayısıyla biçimin çalışılması, en azından teoride, anlamın ihmal edilmesi değil, onun nasıl meydana geldiğinin araştırılması demektir. Başka bir açıdansa söz konusu itham doğrudur, çünkü son tahlilde, eserler ister “organik biçim” anlayışıyla ister biçimin içeriğe bir ek olarak kavrandığı geleneksel yaklaşımla ele alınıyor olsun, eserlerin tarihsel-kültürel bağlamının eleştiriden dışlanması ciddi bir indirgemeciliktir. “Organik biçim” kavramı Romantiklerden devralınmıştı. Onlar için bu kavram her harfte biçim ve içeriğin birlikte gelişerek oluşması anlamında zamansal bir niteliğe sahipti. Biyolojiden ödünç alınan bir kavram olarak organik olan, yapay ve mekanik olanın tersine, sanat eserinin yaratılışındaki ve unsurlarının ilişkisindeki bir doğallığı simgeliyor, ayrıca yaratıcı ruhun bütünlüğüne işaret ediyordu. Biçimcilerin elinde “organik biçim” mekânsal bir metafora dönüşecekti. Nitekim biyolojiden alınan organizma modeli zamanla sistem, makine ve nihayet yapı modeline dönüşerek tamamen mekânsallaştı. Edebî eserin biçiminin mekânsal metaforlarla ifade edilmesinin Biçimciliği tanımladığını ve Biçimcilik sonrası okulların biçimcilik temayülünün alamet-i farikası olduğunu söylemek isabetsiz olmaz. Biçimciliğin kör noktalarının kökenini de edebî deneyimin zamansallığının iptali olarak mekânsallaştırma işleminde bulabiliriz. Dolayısıyla organik biçim anlayışı deneyime ve zamansallığa işaret edilişle Romantiklere gönderme yapıyor idiyse de, mekânsal bir metafor olarak organik biçim kavramı nesnel olarak ele alınmaya müsait, tamamlanmış bir edebî yapıya işaret edilişle Neo-klasisizme bir dönüş içeriyordu: Romantiklerin karşı çıktığı Neo-klasisizme. Bu anlamda Biçimcilik ve karşıtlığının daima bir rasyonalizm ve karşıtlığını imâ ettiğini söyleyebiliriz. Nitekim, Niall Lucy’ye göre Postmodernizm (bunun yanına Postyapısalcılığı biz ekleyelim) tam da Romantik irrasyonalizmin bir yeniden ifadesidir. Ancak, Bağlamlararası eleştirinin, biçimciliğin kör noktalarının aşılmasına yönelik çabanın Romantik irrasyonalizme dönüş biçiminde tezahür etmesi gerekmediğini ortaya koyması umulmaktadır.

Biçimciliğin söz konusu kör noktaları rasyonalizme duyulan keskin inançta bulunabilir. Bunlar, bilimsel bir edebiyat teorisi inşa etme idealiyle biçimi nesnel ve nötr bir kategori olarak kavrama arzusundan kaynaklanmaktaydı. Yapı-tarih karşıtlığı ve kültür-birey karşıtlığı bu arzuya eşlik eden tarihselciliğin ve hümanizmin yanlıgılarından

-görecelikten ve öznen- kurtulma ihtiyacının tezahürleriydi. Biçimcilik sonrasının eleştiri okulları, daha Biçimcilik bir okul olarak ortaya çıktığı andan itibaren rakipleri tarafından birer körlük olarak işaret edilen bu sorunların bir kısmını devraldı, bir kısmınıysa aşmak için stratejiler geliştirdi. Biçimciliğin modern edebiyat teorisinin temelini attığını söylediğimize göre, 20. yüzyılın eleştiri okullarının söz konusu sorunların üstesinden gelme çabasıyla tanımlandığını söylemek yerinde olacaktır. Biçimcilik sonrasının eleştiri okullarını incelemeye geçmeden önce, biçimci olmayan bir biçim kavrayışının eleştirinin sadece nesnellik idealinden değil, öznellik-nesnellik ayırımından kurtulması gerektiği ifade edilmişti. Ayrıca biçim kavrayışının tarihin heterojenliğine açılarak değişken ve göreceli bir olgu olarak ele alınmasının gerekliliğinin altı çizilmişti. Bu hamlelerin kaçınılmaz olarak edebiyat çalışmalarında spekülative düşünceye yeniden meşruiyetini vereceği, böylelikle eleştirmen-okura bir fail olarak kültür-birey karşıtlığını dayatan bir eleştiri yaklaşımını aşma imkânını sağlayacağı ortaya konmuştu. Son olarak, buna, anlamın meydana gelişinde birey-üstü bilinç-dışı yapıların mutlak hakimiyeti düşüncesinin kırılarak, muhakkak bireysel bilincin etkinliğinin teslim edilmesinin eşlik etmesi gerektiği vurgulanmıştı. Biçimciliğin metodolojik ve felsefi sorunlarının Biçimcilik sonrasında nasıl ele alındığına dair soruşturma bu ilk bulgular ve saptamalar ışığında gerçekleştirildi.

Hem Rus hem de Anglo-Amerikan Biçimciliğinin son safhalarında Yapısalcılığa evrildiği ve Yapısalcılığın edebiyat bilimi idealiyle birlikte Biçimciliğin değinilen sorunlarını da devraldığı önceki bölümlerde ortaya konmuştu. Burada Çek Yapısalcılığının kendi içinde, göstergibilimsel bir edebiyat teorisinin eseri toplumsal bağlamından koparmak bir yana, onun bu bağlam içinde gerçekleşmesini merkeze yerleştiren bir damar barındırmasıyla Fransız Yapısalcılığından ayrıldığını belirtmek gerek. Mukařovský ve Vodička başta olmak üzere bu damarın temsilcileri tarihsel-kültürel olmayan bir yorumun imkânsızlığını ortaya koymanın yanı sıra, eserlerin anlamını onların alımlanma tarihinden ayırd etmenin imkânsızlığını da göstermişlerdi. Ve bu tutumun nesnel değil, değişken bir biçim anlayışına tekabül ettiği şüphesizdir:

Eser başka bir bağlama (değişmiş bir dilsel durum, farklı edebi beklentiler, değişmiş bir toplum yapısı, yeni bir manevî ve pratik değerler dizisi) yerleştirilmesi açısından kavrandığı anda, eserin tam da

daha önceden estetik bakımdan etkin olarak algılanmayan özellikleri estetik bakımdan etkin olarak algılanabilir, böylece [önceden negatif bir şekilde değerlendirilirken] tam zıt nedenlerden dolayı pozitif bir değerlendirme söz konusu olabilir. (Vodička, 1941, s. 79)

Mukařovský ve Vodička'nın "alımlama tarihi" hâlâ yapısalcı bir normlar sistemi veya genel bir edebî yapı anlayışını korumakla birlikte, yapı, tarih ve okuru beraber düşünen bir anlayış getirdiği için Yapısalcılığın sınırlarını olabildiğince genişletmiştir. Çek Yapısalcılığı içindeki söz konusu damarın temsilcilerinin Fransız Yapısalcılarından farklı olarak, eseri kapalı bir bütün olarak görmek yerine tamamlanmamış bir estetik nesne olarak kavramsallaştırabilmesinin temelinde yatan önemli ölçüde şuydu: "Prag Okulu edebiyatı ve diğer sanat türlerini dilbilimsel model şemsiyesi altında toplamadı; estetik, dil aracılığıyla değil, doğrudan genel göstergebilimle ilişkilendirilmişti" (Doležel, 2008, s.39). Fransız Yapısalcılığı içinse bunun tam tersi geçerliydi: Barthes (1968, s.11), Saussure'ün göstergebilimle dilbilim arasında kurduğu hiyerarşiyi tersine çevirerek dilbilimi tüm göstergebilimsel süreçler için esas model kılmıştı. Emile Benveniste (1969, s.236) de dilin diğer tüm gösterge sistemleri üzerinde anlamlandırıcı bir konuma sahip olduğunu, dolayısıyla diğerlerinin dile bağımlı olduklarını ileri sürüyordu. Diğer Yapısalcıların da dilbilim ve göstergebilim arasındaki hiyerarşinin tersine çevrimini en azından uygulamada kabul etmiş görüldüğünü söylemek isabetsiz olmaz. Bunun sonucu Yapısalcılığın anti-hümanizminin zeminini oluşturan radikal dilsel idealizmdi: Toplum dili içermiyor, "dil toplumu içeriyor"du (Benveniste, 1969, s.242). Bir sonraki adım, dilin bilinçdışına eşitlenmesi, bilincin etkinliğinden önce tüm anlamların dilde her zaman-çoktan (*always-already*) mevcut olduğunun benimsenmesiydi. Bu bizi Yapısalcılık içinden doğan Postyapısalcılığın alanına taşımaktadır.

Postyapısalcılık Yapısalcılığın edebî metinle ilgili önkabullerini topyekün bir sorgulamaya tâbi tutuyor ve bu yolla yapıyı sonlu ve kapalı bir kendilik olmaktan çıkarıyordu. Bununla birlikte selefinden devraldığı dilsel idealizmi son raddesine çekiyordu; hatta tersine çevrimlerinin de dilin aşkın gösteren ve aşkın gösterilen kılınmasının nedeni değil de sonucu olduğu söylenebilir. Postyapısalcılık Yapısalcılığın mutlak tutarlılık ve mutlak kapalılığının yerine mutlak tutarsızlığı ve mutlak açıklığı getirmesiyle yeni bir akademik dogmatizmin kapısını açıyordu. Mutlak açıklık, metinler fail okurlar tarafından henüz okunmadan anlamın oluşum ve hareket hâlinde olduğu,

sonsuz bir metinsel yüzeye işaret ediyordu. Orada tüm metinler ve metinselliklerle tanımlanan tüm insan varoluşu birbirine katılıyor, metinler arasındaki sınırlar ortadan kalkıyordu. Barthes'a (1967, s.148) göre okurun doğumu ancak bir ilk kaynak olarak yazarın ölümüyle mümkün olabilirdi; ancak okurun da sınırsız semiosis alanına ancak gecikmiş ve etkisiz bir konuk olarak geldiğini anlıyoruz. Zira okur sonsuz kesişim yüzeyleri arasında sadece bir yüzey, kimliksiz bir yüzey olarak sunuluyordu (Barthes, 1967, s.148). Bu görüşte yadsınan kültürün bireyi inşa ettiği ölçüde bireyin de kültürle girdiği ilişkide üretken bir role sahip olduğuydu: Ve bu sadece okur için geçerli değildi, yazar da bundan muaf tutulamazdı. Oysa Barthes'ın metinlerarasılık anlayışında yazar yalnızca zaten var olan metinler üzerinde seçme-karıştırma işi yapan (1967, s.146) bir yazmandan (*scriptor*) (1967, s.145) fazlası değildi. Yazardan ve okurdan esirgenen *mevcudiyet* açıkça dile, onun metinlerarası bedenine isnat ediliyordu. Ve toplumun bireylerden oluştuğunun dikkate alınmaması, toplumsal bir kategori olduğu için öncelikli kılınan dile dair bu tasavvura metafiziksel bir veche kazandırıyor: Postyapısalcılığın dilsel idealizmi bir tür metafizikti. Öyleyse Postyapısalcılığın biçimciliği aşma girişiminin salt biçimsel bir göstergesellik tasavvuru yüzünden başarısız olduğunu söylemek isabetsiz olmaz.

Bağlamlararası eleştirinin Postyapısalcılıktan öğrenecekleri vardır: Yapılanma hâlindeki ~~yapı~~ kavramı eleştirinin ufkunu sonsuz biçimde genişletecektir. Bununla beraber *bağlamlararası eleştiri*, toplumsalın bireyselle ilişkisini gizli bir özne-nesne ayırımına düşmeden idrak ederek, yazarı ve okuru birbiriyle ve toplumla karşılıklı ilişkiye giren birer fail olarak ele alma çabasını içerir. *Bağlamlararası eleştiri*, biçimci olmayan, fakat biçimin merkezî bir unsur olarak kabul edildiği bir eleştiri yaklaşımına olduğu kadar, tarihin ve bireyin dilsel idealizm tarafından yutulmadığı bir eleştiri yaklaşımına olan ihtiyaca cevap verme girişimidir. Dolayısıyla Postyapısalcılığın metinlerarasılık kavramının üzerinde durduğu “ötekine açılma” anlayışından önemli bir ders çıkarmakla birlikte, bunu tarihin ve ötekinin dilde eridiği değil, dilin “dışında” hacim kazandığı bir anlayışla yerine getirmeyi amaçlar. Dilin “dışı” bir sınır noktasına değil, dilsel idealizmin reddedildiği bir dil anlayışına işaret eder. Dilsel idealizmin reddi, eleştirmen-okurun bir karar mercii olmasıyla, metinleri *karar verilebilir* kılma iradesine sahip bir fail olmasıyla mümkün olacaktır. Bu başlangıç noktasına *-bağlamlararasılık* kavramının nasıl

metinlerarasılık kavramı üzerine inşa edildiğini ve ondan nasıl kendini ayırttığını- sonuç bölümünün sonunda dönülecektir. Bu noktada *bağlamlararası eleştirinin* tanımına geçmekte yarar vardır.

Bağlamlararası eleştiri, yakın eleştiri tarihinin eleştirel bir okuması üzerine inşa edilen bir eleştiri yaklaşımıdır. Yöntemsel dağarcığı ve araçları bütünüyle oluşmuş, teorik altyapısı bütünüyle belirmiş bir eleştiri teorisi değildir. Bir ilkeler, varsayımlar, perspektifler toplamı olarak çok-işevli bir değişkenliğe kendini açık tutmayı, yorumlama stratejileri ve sonuçları öngörülebilir bir yöntem olmaya tercih eder. Bu, bağlamlararası eleştiriyi, bir yaklaşım olarak diğer eleştiri teorileriyle ve sosyal bilimlerin farklı alanlarına ait okuma biçimleriyle bağdaştırılabilir kılar. Bağlamlararası eleştiri yaklaşımı bir metin üzerinde, örneğin Yapısalcı veya Postyapısalcı araç ve ilkelerle yan yana iş görebilir. Veya kendi operasyonları içerisinde, örneğin Rus Biçimciliği'ne ya da Yeni Tarihseleciğe ait, önceden kendi araçları içinde yer almamış araçlara yer verebilir. Bu değişkenlik, her edebî metnin kendi yorumlanma tarzına dair, eleştiri üzerinde değişen derecelerde etkisi olduğunun bağlamlararası eleştiri tarafından kabul edilmesine dayanır. Bu tezde ele alınan eleştiri okullarının büyük ölçüde, inceledikleri eserlere yorumlama stratejilerine dair söz hakkı vermedikleri ortaya konmuştur. Bağlamlararası eleştiri kendi değişkenliğinin sınırlarını ve yorumlama tarzının körlüklerini görmeye mümkün olduğunca açık olmakla birlikte, edebî eseri kendi yorumlanma tarzının belirlenmesine ortak etmeyi önemli bir ilkesi kılar.

Bu tezde incelenen eleştiri okulları Biçimciliğin mirasını nasıl ele aldıkları açısından değerlendirilmiştir. Burada temel ilkeleri geliştirilmekte olan eleştiri yaklaşımı da bu mirası devralmaya, ona şekil vermeye adaydır. Biçimciliğin edebiyat teorisine muazzam katkıları bu mirasın devralınmasını gerekli kılmaktadır. Edebî eserlerin biçimi meselesinin eleştiri için önemi indirgenemez, dolayısıyla kalıcı bir mesele olduğunun idraki üzerinde ısrar eden bir eleştiri yaklaşımının biçimin nasıl ele alınacağı sorusuna da cevap vermesi gerekir. Bu cevap, Biçimciliğin mirasının sorunlarının çözümü için geliştirilen stratejilerin ortaya konmasıyla belirecektir. Bu sorunlar biçimin nesnel bir kategori olarak ele alınması; biçim-tarih karşıtlığı; ve kültür-birey karşıtlığı olarak tespit edildi ve önceki bölümlerde, eleştiri tarihinde bu sorunların nasıl ele alındığının izi

sürüldü. Bu süreç içerisinde ortaya çıkarılan kriz odaklarına yakalanmayan bir eleştiri yaklaşımı yine bu diyalog içinde beliren ilkelere dayanacaktır. Bu eleştiri yaklaşımının biçimi kavrayış tarzı, biçimci değil, fakat *biçim-bilinçli* olarak özetlenebilir.

Bunun anlamı, okurun edebiyat deneyimini mümkün kılan değişkenlerin başında eserin biçimsel niteliklerinin geldiğini kabul etmektir. Zira hiçbir söz, gündelik hayatın basit sözleri dâhil, biçimlenmemiş olarak dolaşıma girmez. Dil-öncesi düşüncenin varlığı söz konusu değilse, insanın zihninde bile salt düşünceden, içerikten, anlamdan ibaret bir sözle karşılaşması mümkün olamaz. Eski retorik bilimi bu temel öngörü üzerine kurulmuştur. Biçimin incelenmesi sadece anlamın şartlarının araştırılması değildir. Edebiyat deneyiminin eser tarafından karşılanan boyutunun da araştırılması değildir. Biçimciliğin biçim kavrayışını sınırlandıran başlıca unsurlardan birinin, biçimin okur deneyimi üzerindeki belirleyici etkisine en yüksek derecede önem vermesine rağmen, okurun biçim üzerindeki etkisini inkâr etmesi olduğunu söyleyebiliriz. Hâlbuki okurla eserin karşılaşması, değişmez özelliklere sahip nesnel bir ürünle kimliksiz bir varlığın karşılaşması değildir. Biçim ve okur dâhil, okuma deneyimine müdahil olan tüm unsurlar -tarihler, kültürler, diğer edebî eserler ve hatta yazar- değişkendir. *Bağlamlararası eleştiri* biçimi nesnel değil değişken bir kategori olarak ele alır ve onun bütününün veya parçalarının, eserin yorum tarafından ilişkiye sokulduğu tarihsel ve coğrafi bağlamlar arka planında gerçekleşen işlevsel dönüşümlerini yoruma dayanak kılar. Söz konusu dönüşümlerin ortaya konulması, eleştirinin türler, teknikler, işlevler gibi anlatıbilimi ya da poetikanın konusu olan biçimsel unsurlara dair bilgi birikimini temel kabul etmesini gerekli kılar.

Bağlamlararası eleştiri, biçime tarihsel bir olgu olarak yaklaşır. Tarihsel olmayan bir biçim kavrayışı biçime tamamlanmışlık atfetmek anlamına gelir. Eleştirinin tarihselleşmesi tarihselciliğe bir dönüş olarak anlaşılmaz. Bu, biçimin tarihsel bağlamlar arasındaki dinamik ve karşılıklı ilişkiyi dikkate alan bir eleştiri anlayışını benimsemek demektir. Ancak bu ilişkinin eleştiri tarafından nasıl kurulduğu, eleştirmenin tarihin ve biçimin heterojenliğini nasıl bir araya getirdiği, eleştirinin temel niteliğini oluşturacaktır. *Bağlamlararası eleştiri*, tarihi nesnel bir kategori olarak ele almaz. Bu, yorumun tarihlerle biçimler arasında aracı konumuna yerleşmesi demektir. Bu, biçimi nesnel ve

tamamlanmış görmediği gibi, tarihi de nesnel ve tamamlanmış görmeyen bir yoruma yönelmek anlamına gelir. Lévi-Strauss Sartre'ın teleolojik tarih anlayışını eleştiriyor ve onun yerine yaban düşüncenin kesintili mekânsallığını öneriyordu. Bu öneri kaçınılmaz olarak şu soruyu doğurmaktadır: Tarihin eleştirisi belirli bir tür tarih anlayışını ona yamamalıdır; neden eleştiri kesintili bir tarihsellik düşüncesine kendini açmasın? *Bağlamlararası eleştiri*, incelediği edebî eseri, tarihle, onu üretildiği dönemin etkisiz bir aynası olarak okuyarak ilişkilendirmez. Onu kâh somut olarak üretildiği kâh yorumlanarak üretilmeye devam ettiği çoğul tarihlerle birlikte okur. Edebî eseri veya bir kesitini çoğul tarihsel bağlamlara yerleştirir, biçimsel işlevlerinin bu süreçteki dönüşümlerini yorumun zemini kılar. Ancak bu ilişkiyi ters yönde de işletir: Tarihi, tarihleri, çoğul edebî bağlamlarla ilişkiye sokar. Tarihi ve eseri birbirleri aracılığıyla yorumlar.

Bağlamlararasılık (intercontextuality) kavramı, bu tezde önerilen eleştiri yaklaşımının, birkaç farklı “okuma” tarzını kendininkiyle birleştirme arzusuna karşılık olarak icat¹¹ edilmiştir. Bunların en temelinde Hermönetiğin okumayı “ötekine” yönelmek olarak gören anlayışı yer almaktadır. Hermönetik ötekine yönelerek, Ricoeur'un tanımıyla, okumayı hem kendini hem de ötekini anlama faaliyeti olarak görür. Hermönetiğin gözünde bunun bir özne olarak okurun bir özne olarak yazarla karşılaşması olduğu doğrudur ve bu yüzden, Kartezyen özneye karşı verilen haklı bir mücadeleyle geçen bir yüzyılın ardından Hermönetiğe atıfta bulunmanın ciddi riskleri olduğu da doğrudur. Fakat tehlikenin farkında olmakla birlikte, karşılaşmanın taraflarını öznel olarak mı tanımlayacağız sorusunu sormadan önce, Hermönetiğin okumayı bir *anlama*

¹¹ Ana Floriani (1993, s.257) bağlamlararasılığa dair, öğrencilerin anlam üretme süreçlerine ilişkin pedagojik bir tanım yapmaktadır; onun tanımladığı şekliyle bağlamlararasılık, metnin üretildiği bağlama ait toplumsal uzlaşımların sonraki bağlamlarda metnin yeniden okunması sırasında tekrar etkinleşmesine ve anlamlandırma işlemini etkilemesine işaret etmektedir.

José Medina'nın (2006, s.48) bağlamlararasılığa dair tanımı ise, söze ait her bağlamların hem bir tamamlanmamışlık hem de bir anlam taşmasıyla tanımlandığına, dolayısıyla diğer bağlamlarla ilişkili olduğuna işaret etmektedir.

Bu tezde "icat" edilen anlamıyla bağlamlararasılık, eleştirmen-okurun bir metni sadece "doğal olarak" ilişkili görüldüğü tarihsel bağlamlarla değil, ancak yorum sırasında ortaya çıkan "uzak" bağlamlarla da ilişkiye sokmasına ve bu yolla metin ve tarihlerin etkileşimini yoruma dayanak kılmasına işaret etmektedir. Dolayısıyla bağlamlararasılık, üstteki tanımlarıyla kısmî bir benzerliği bulunmakla birlikte, bu tezde önerilen eleştiri yaklaşımı çerçevesinde kullanıldığı şekliyle ayrı bir kavram hüviyetine sahiptir.

faaliyeti olarak tanımlayışının değerini yeniden idrak etmeliyiz. Eleştiri yakın tarihinde bu anlayışı kaybetmiş görünmektedir. Biçimin veya yapının incelenmesinden söz edildiği her eleştiri yaklaşımında, anlamın koşullarının araştırılmasına yönelme esas olurken, anlamın kendisi arka plana itilmiştir. Burada biçimle içeriğin önceliğinin yer değiştirmesinden değil, eleştirinin anlamakla tanımlanışının gözden kaybolmasından söz edilmektedir. Ve yine, burada metinde hazır bulunan belli bir anlamın anlaşılmasından değil, eleştiri faaliyetinin *anlamak* yerine *açıklamak*la tanımlanışına işaret edilmektedir. Anlamın içeriği ya da yeri değil, anlama yönelişin öznel bir kavrayış ya da nesnel geçerliliği olmayan bir yorum olarak gözden düşüştür söz konusu olan. Edebiyat kendini, ötekini, dünyayı anlama çabası olarak saygınlığını bir şekilde korurken, edebiyatı ilgi odağına yerleştiren eleştirinin açıklamayı benimsemesidir. Açıklama tam da modern zihnin çalışma kipini verir bize: Dünyayı rasyonel bir çözümlemeye tabi tutma ve denetlenebilir kılma eğilimini temsil eder. Açıklama, edebî eserin çalışma ilkelerini, etkilerini gerçekleştirme biçimini, *içeriden*, olabildiğince mikro düzeyde betimlese de, son tahlilde elde ettiği ona dair *dışsal* bir bilgidir. Hâkim pozitivist epistemoloji bizi bu tarz ayrımların metafiziğin bulanık sularında boğulmaya götüreceğine inandırmış görünmektedir. Çelişki şundadır ki anlama aklın dışlanması değilse de, açıklama yorumlama faaliyetinin dışarıda bırakılmasıyla aklın belirli bir araçsallık kipiyle sınırlandırılmasını içermektedir.

Bu bizi yeniden yirminci yüzyıl eleştirisinin nesnellikle öznellik arasında bulunduğu karşıtlığın alanına taşır. Aslında tam da Kartezyen felsefeye ait bu karşıtlığı, karşıtlığın iki tarafının savunucuları arasındaki canlı bir tartışmayı buraya taşımak daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir. Yapısalcılığı inceleyen Robert Scholes Yapısalcı Gerard Genette ve Hermönetikçi Georges Poulet arasındaki bir tartışmayı aktarmaktadır: Poulet, metnin anlamını “yeniden ele geçirmek” için doğru yöntem olarak, eseri ya da yazarı “nesne” olarak değil, bir başka “özne” olarak görmeyi ve onunla özdeşleşmeyi öne çıkaran “özneler-arası” (*intersubjective*) bir eleştiriye savunuyordu (akt. Scholes, 1976, s.7). Genette ise yapıların ne “yaratıcı bilinç ne de eleştirel bilinç açısından *yaşanılan*” şeyler olduğunu ileri sürüyordu (akt. Scholes, 1976, s.8). Bu şöyle tercüme edilebilir: Yapı ya da biçim öznel deneyimde değil nesnel olarak eserde bulunurdu. Poulet ise yapısalcılığı metinlerin yalnızca iskeletiyle ilgilenmekle ve indirgemecilikle itham

ediyordu. Fakat Genette'ye göre, Yapısalcılığın araştırma konusu Hermönetiğinkinden farklıydı: Yapısalcılık hermönetiğin incelemeye yanaşmadığı eski ve uzak, popüler ya da ikinci sınıf ürünler “yığının ve onların [kültür içinde ve kültürden kültüre] tekrar eden işlevlerini” antropolojik bir incelemeye tâbi tutma işlevini üstlenebilirdi (Genette akt. Scholes, 1976, s.8). Dolayısıyla, Scholes'a (1976, s.9) göre, metinlere yaklaşmanın bu iki farklı türü, karşıtlık içinde değil, yan yana var olabilir, hatta birbirini tamamlayabilirdi.

Bu noktada Scholes, Genette'nin Merleau-Ponty'nin etnoloji hakkındaki görüşlerine başvurduğunu aktarmaktadır; Genette'ye göre bu görüşler Yapısalcılık için de geçerliydi: Merleau-Ponty “öteki”ni incelemek için “kendimizi dönüştürmemiz” gerektiğini ileri sürüyordu, fakat kendimizi dönüştürmekten, öteki öznenin yerine geçmeyi anlayan Poulet'nin aksine, o, öznellikten sıyrılmayı anlıyordu. Merleau-Ponty'ye göre “toplumumuzla aramıza mesafe koyarsak kendi toplumumuzun etnologu olur[duk]” (akt. Scholes, 1976, s.9). Genette'ye göre Yapısalcılık, tam da bu şekilde, inceleme nesnesiyle arasına mesafe koyarak (Scholes'un ifadesiyle) “edebiyat eserlerinin işlevlerini nesnel bir biçimde incelediği” için “edebiyat eleştirisi ondan öğrenebileceklerini öğrenmeyi reddetmemeli”ydi (Scholes, 1976, s.9) çünkü aslında Hermönetiğin odaklandığı özel meseleleri, “örneğin Stendhal'ın romanının kendine has niteliğini, romansal hayalgücünü, genel tarihsel ve tarih-ötesi bir olgu olarak kavramadan idrak edeme[zdik]” (Genette akt. Scholes, 1976, s.9). Scholes, Genette'nin savunmasında eksik bıraktığını kendisi “eklemesi gerektiğini” düşündüğü için tartışmaya müdahil oluyordu:

Hermönetik eleştirinin “özneliği” asla tam anlamıyla öznel olamaz. Herhangi bir eserin anlamını “yeniden ele geçiren” eleştirmen, bunu ancak o eserle onun dışındaki bir düşünce sistemi arasında bir ilişki tesis ederek yapmaktadır. [...] Anlamın yorumbilimsel olarak “yeniden ele geçirilişi” çoğu zaman yalnızca eleştirmenin onu ele geçirme çabasının hikayesidir [...Yapısalcılıksa] ele aldığı münferit eser için haricî referans teşkil edecek edebiyat sisteminin kendisine ilişkin bir model tesis etmeyi amaçlamaktadır. Dil çalışmalarından edebiyat çalışmalarına yönelerek ve yalnızca münferit eserlerde değil, edebiyat alanındaki tüm eserler arasındaki ilişkilerde işlevsel olan yapısal ilkeleri tanımlamayı amaç edinerek, yapısalcılık edebiyat çalışmaları için mümkün olduğunca bilimsel bir temel oluşturmaya çalışmış ve çalışmaktadır (Scholes, 1976, s.9-10).

Bu noktada bizim de tartışmaya müdahil olup şunu söylememiz gerekmektedir: Öznellik ve nesnellik Kartezyen felsefenin aslında tek bir dünya görüşünü birlikte yaratan kavramsal ikizleridir. Öznellik yanlısı Poulet'nin anlamın metinde “yeniden ele geçirilebilir” bir şekilde hazır beklediği anlayışı tam da bu görüşün nesnelciliği de kendi ikizi olarak bünyesinde barındırdığını göstermektedir. Bu yüzden, Scholes'un öznelliliğe itirazına, başka sebeplerle de olsa, katılmamak mümkün değildir. Fakat can alıcı nokta şu gibi gözükmektedir: Scholes'un öznellik için kullandığı tanımlama tersine çevrilip nesnellik arayışına uyarlanabilir. Denebilir ki nesnellik iddiası çoğu zaman yalnızca eleştirmenin nesnelliliğe ulaşma çabasının hikâyesidir. Çünkü öznelliği imkânsız kılan şey nesnelliliği de imkânsız kılmaktadır. Bir kimsenin tarihsel, kültürel, ideolojik konumundan sıyrılarak metinlere yaklaşması mümkün değildir. Her eleştiri yaklaşımı kimliğin sonsuz heterojenliğiyle yüklü olmaya mahkumdur. Sorun öznellik-nesnellik karşıtlığındadır.

Scholes'un açıklamaya ve anlamaya dayalı alanların tamamlayıcılığına dair sözlerine gelince, bunlara katılmamak mümkün değildir. Farklı eleştiri yaklaşımları birbirinden yararlanmalı, birbirine açılmalıdır. *Bağlamlararasılık* kavramının icadı tam da bu tarz bir girişimin ürünüdür. Biçimi analiz yönteminin merkezine yerleştirirken, biçimin deneyimlenmesini *anlama* faaliyetinden ayırmak şöyle dursun, onu *anlamaya* dayanak kılan bir okuma biçimi olarak *bağlamlararası eleştiri*. Biçimin araştırılmasını açıklamaya adanmış bir yüzyılın ardından, anlamaya yönelmek, öznelerin karşılaşması olarak değilse de, kendini açan bir ötekine, bir öteki aracılığıyla kendini açan dile ve dünyaya, kendini açmak olarak anlaşılmalıdır. “Kendini açmak” burada mistik, fenomenolojik ya da öznelci bir samimiyete dair muğlak bir boşluğu imleyen bir kavram olarak kullanılmamaktadır. Bu, tüm metinlere ideolojik bir söylem içeren aldatıcı bir nesne gözüyle bakıldığı bir eleştiri yüzyılının ardından, düşünümSELLİĞİ benimseyen bir eleştiri yaklaşımının yeniden icat etmesi gereken yönelme biçiminin adıdır. Yapısalcılığın, Marksizmin eleştirideki çeşitli tezahürlerinin, Postyapısalcılığın ve Yeni Tarihselciliğin tüm metinlere maskesi düşürülecek, ideolojik şifresi ifşa edilecek ötekinin söylemi olarak yaklaşmasında sadece anti-hümanizmin değil, etnosantrik bir zenofobinin kılık değiştirmiş kalıntıları veya sınıfsal rekabetin izlerini görmek mümkündür. Hatta Derrida'nın Platon'da izini sürdüğü yazıya dışsal, şeytanî ve ayartıcı bir şey olarak bakışının izlerini, Postyapısalcılığın metinlerin metafiziksel arzularının şifresini kırma

girişiminde iş üstünde yakalamak mümkündür. Elbette dilin ve tüm metinlerin söylemlerin mücadele alanı olduğu gözardı edilemez, fakat düşünümsel bir tutumu benimseyen bağlamlararası eleştiri, kendi yorumlayıcı faaliyetini söylemselliğin dışına alamaz. Eleştiri ötekinin metni üzerinde gerçekleştirdiği kendi söylemsel işlemlerini masumiyet dairesine mi yerleştirmektedir ki ötekinin söylemine yaklaşımı salt ayartıcı düşmanlığı ortaya çıkarmaya odaklı olsun? *Bağlamlararası eleştiri* kendi yaklaşımını mücadeleyi de uzlaşmayı da içeren diyalog esaslı bir anlama faaliyeti olarak kurar. Bu, artık, ayrı bir felsefî soruşturmanın konusu olması gereken, insan etkinliğinin salt güç istenci (Nietzsche), hâkimiyet kurma niyeti (Foucault, Althusser) ve ötekilerle karşılıklı bağımlılığını yadsıyan bir mevcudiyet arzusundan (Derrida) ibaret gören bir anti-hümanizmden, insan varlığını, paylaşmanın ve anlaşmanın *da* tanımladığı bir dünya görüşüne doğru yönelmenin gerekliliğini idrak etmeye dair bir ihtiyaca da karşılık gelen bir tutumdur. Bu bağlamlararası eleştirinin metinlere yaklaşımında, göstergebilimsel analizin yaptığı gibi kendi dilini metnin dili üzerindeki çözümleyici bir üst-dil olarak kurgulamayacağı anlamına gelir. Zira “kendi operasyonlarıyla, üzerinde çalıştığı dil arasına sağlam bir çizgi çekebilecek bir üstdilsel yöntem olması mümkün değildir” (Norris, 1991, s.9). Aynı şekilde, Bağlamlararası eleştiri yapısöküm gibi ele aldığı metinlere ““kendi[leri] hakkında bilmediklerini” gösterme” arzusu gütmeyecektir (Spivak, 1997, lxxvii). Bu tarz bir eleştirinin Bahtin’in diyalojik eleştirisini kendine daha yakın bir dayanak olarak görmesi daha muhtemeldir.

Bahtin’in felsefe, dilbilimi, filoloji, üslûpbilimi, edebiyat tarihi alanlarının kesiştiği sınırdaki yer alan ve “kesinlikle sistematik bir felsefe olmayan” (Holquist, 1990, s.16) düşüncesini genel olarak kapsama girişimine cevap olmaya en yatkın kavram, kuşkusuz, *diyalojizmdir* -Bahtin bu kavramı kendisi hiçbir zaman kullanmamış olsa da. Bahtin için diyalog yalnızca bir iletişim kipi değil, bilinçle eşanlamlı olan varoluşun özüdür; zira diyalojizmde bilince sahip olmanın yegâne biçimi veya ön-koşulu *ötekiliktir*; hatta bilinç sahibi olmak öteki olma bilincine sahip olmaktan başka bir şey değildir (Holquist, 1990, s.18). Ancak buradaki benlik ve öteki kavramları, çevre karşısında merkeze ontolojik ayrıcalık tanıyan bir logosantrizme tekabül etmez: Bahtin’in düşüncesindeki merkez, mutlakiyet değil görecelik ifade eden, dolayısıyla da ne mutlak ayrıcalığa ne de aşkın ihtiraslara sahip bir terimdir (Holquist, 1990, s.18).

Diyalojizm kavramının en alt basamağında şu düşünce yer alır: Hiçbir nesne yoktur ki -ister yazıda olsun ister dile getirilmemiş bir düşüncede- ona yönelen bir söz, o nesnenin içinde, daha önce onun hakkında söylenmiş olan başka sözlerle karşılaşsın. Yalnızca Adem nesnenin taşıdığı yabancı sözlerle diyalojik etkileşime girmemiş olabilir: her söz nesnesini daha önceden şekillendirmiş olan başka sözlerle ilişkiye girmek zorundadır (Bakhtin, 1934-5, s.279). Hâl böyleyken, dilbilim ve dil felsefesi, Bahtin’e göre, söyleme ilişkin yalnızca edilgen bir anlama faaliyeti olduğunu varsaymış, dinleyiciyi cevap ve tepki veren biri olarak değil, anlama faaliyetinde pasif bir alıcı olarak görmüştür; “dahası bu anlama büyük ölçüde umumî dil düzeyinde gerçekleşmektedir, yani bu, bir ifadenin nötr imleminin [*neutral signification*] anlaşılmasıdır [aslında], gerçek anlamının değil” (Bakhtin, 1934-5, s.281). Oysa her ifade çatışık görüşler, bakış açıları ve değer yargılarından oluşan bir arka plan önünde anlaşılır -her sözün yöneldiği nesneyle arasına giren bir arka plan. “Yalnız bu sefer konuşmacı yabancı sözlerden oluşan bu ortamla nesnenin içinde değil, geçmiş deneyimlerin yansıdığı arka planı tepki ve itiraza gebe olan dinleyicinin bilincinde karşılaşır (Bakhtin, 1934-5, s.281): “burada karşılaşmanın gerçekleştiği arena nesne değil, dinleyicinin öznel inanç sistemidir” ve dinleyici bu sözle, onaylamalar ve değillemeler içeren karmaşık bir ilişki kurarak “onun anlamını yeni unsurlarla zenginleştirir” (Bakhtin, 1934-5, s.282). Bu yaklaşımıyla Bahtin, Derrida’dan 30 yıl kadar önce, Saussurecü dilbilimin sözün tekil ve değişmez bir anlamı olduğu önkabülüne karşı çıkmıştır. Çünkü bu tür bir dil tasavvurunda “söz tamamen bir nesne olarak algılanmaktadır [...] böyle bir söz-nesnede anlam bile şeyleşmektedir: Böyle bir söze diyalojik bir şekilde yaklaşmak mümkün değildir” (Bakhtin, 1934-5, s.352). Klasik Saussurecü dilbilimde, gösteren, gösterilenin ikizi yani “ölü, şeyimsi bir kabuk”tan (Bakhtin, 1934-5, s.355) ibaretken, diyalojizmde “gösteren söz, maksadını dışa doğru [kabuğun içene doğru değil] yöneltmek suretiyle kendisinin ötesinde yaşamına devam eder” (Bakhtin, 1934-5, s.354).

Bahtin, metinlerin durağan bir kalıbının çıkarılmasının yerine, edebî yapının basitçe varolmadığı, bunun ötesinde, başka bir yapıyla ilişki içinde meydana geldiği bir model getiren ilk kişilerden biridir. Yapısalcılığa dinamik bir boyut kazandıran, onun, “edebî sözü,” bir nokta (sabit bir anlam) yerine metinsel yüzeylerin bir kesişimi, çeşitli metinler -yazar; muhatabı (ya da karakter); ve çağının veya daha önceki

zamanların kültürel bağlamı- arasında bir diyalog olarak kavrayışıdır (Kristeva, 1969, s.64-5).

Bahtin “bireyin bilincinin dahi kendisiyle ötekinin sınırında” yer aldığını, bu yüzden de “dilde söz[ün] yarı yarıya başkasına ait” olduğunu belirtir (Bahtin, 1934-5, s.293). Ne zaman ki konuşmacı söze kendi niyetlerini, kendi aksanını katar, ancak o zaman o söze *kısmen* sahip olabilir; çünkü bu asla bir sözlükten alınan nötr bir söz değildir: söz, daima başkalarının niyetlerine ve aksanlarına dair izler taşır (Bahtin, 1934-5, s.293-4). Bu, dilin bütünüyle diyalojik bir yapısı olduğu anlamına gelmektedir. Metinlerarasılık kavramını ortaya atarken Julia Kristeva’nın çıkış noktası da sözün bu diyalojik doğası olmuştur:

Yazarlar metinleri kendi özgün akıllarından üretmezler; esasında onları zaten varolan metinlerden topladıklarıyla oluştururlar, bu yüzden, der Kristeva, bir metin “birçok metnin bir permutasyonu, verili bir metnin içinde bir metinlerarasılıktır” [...] Bu mânâda, metin münferit, soyutlanmış bir nesne değil, kültürel metinselliğin bir toplamıdır [...] Burada Bahtin’in diyalojik kavramının Kristeva’nın metne, metinselliğe ve onların ideolojik yapılarla olan ilişkisine semiyotik açıdan yaklaşımı içerisinde nasıl başka bir biçimde yeniden ifade edildiğini görmekteyiz. Bahtin’in çalışması gerçek insan öznelerin dili belirli toplumsal durumlarda kullanışlarına odaklanırken, Kristeva’nın bu noktaları ifade etme biçimi, insan özneleri devre dışı bırakarak yerlerine metin ve metinsellik gibi daha soyut terimleri koyar gibidir. Bununla birlikte, Bahtin de Kristeva da metinlerin, kendilerinin de üretildiği hammadde olan, daha geniş kültürel ve toplumsal metinsellikten ayrılamayacağını savunmaktadırlar (Allen, 2000, s.35-6).

Ancak metinlerarasılık kavramının Postyapısalcılığın metinsellik anlayışıyla birleşmesi Bahtin’in diyalojizminde bulunan okur ve yazar gibi faillerin kimliksizleştirilmesine yol açmıştır. Metinlerarası alan, derinliği olmayan bir kesişimler yüzeyine indirgenmiştir.

Bağlamlararasılık anlamına gelen *intercontextuality* kavramının kuruluşunun temelinde *metin* anlamına gelen *text* kavramı yer alır. Barthes’ın *eserden metne* geçişi, eserin mutlak anlamının yazarının “niyetiyle” ilişkilendirilmesini içeren, hermönetikten miras kalan bir yorum alışkanlığından, yazarından koptuğu anda artık kültüre ait olduğu, dolayısıyla anlamlarını da kültürden aldığını kabul eden bir yorum anlayışına geçişi

temsil ediyordu. *Metinlerarasılık* anlamına gelen *intertextuality*, kültürün sonsuz sayıda metinden oluşan söylemsel ve dilsel bir ağ oluşunu dikkate alan bir yorumun temelini oluşturan bir kavramdı. Postyapısalcılığın incelendiği bölümde *metinsellik* anlamına gelen *textuality* kavramının kararverilemezlikle tanımlanan, dilin aynı anda aşkın gösteren ve aşkın gösterilen, yani tüm anlamların kaynağı olduğu bir alanı temsil ettiği ortaya konmuştu. Metinlerarasılık da söz konusu metinselliğin bölünmüş bir yüzey olarak temsil edilmesinden fazlasını içermez. Bu metinlerarası yüzeyde zihnini gösterenlerin oyununa açan okur Barthes (1967, s.148) tarafından bir tarihe, hayat hikâyesine, psikolojiye sahip olmayan kimliksiz bir yüzey olarak; Derrida (1999a, s.55) tarafindansa “dil [bir] işlevi” olarak tanımlanıyordu. Sözü edilen, gösterenlerin oyununu serbest bırakırken, metin dışına çıkmaya yöneleni mevcudiyet arzusuna kapılmakla itham eden, bu yasağı gizlemek için de metnin dışında bir şey olmadığını ilan eden bir metinsellik tasavvuruydu. Bu tez kapsamında *bağlamlararasılık* kavramının icad edilmesi, *bağlam* anlamına gelen *context* kavramının *metinlerarasılık*ın gövdesinin ortasına yerleştirilmesi amacıyladır. Bu *bağlamlararası eleştirinin* söylemselliğin tüm varlığı kuşattığını kabul etmekle birlikte, dilsel idealizmi reddedişini, metinden dikey olarak çıkışın simgesi olarak tarihsel bağlamlara somut bir hacim kazandırma hamlesiyle göstermek istemesine tekabül eder. Her okuma okurun ideolojisi ve yöntemi yüzünden aynı zamanda sınırlayıcı unsurlar da içermektedir. Dolayısıyla okuma, kaçınılmaz olarak gösterenlerin *metinlerarası* yüzeyler üzerindeki hareketini kısmen serbest bırakırken kısmen de sınırlandırmaktadır. Potansiyel olarak bu hareket sonsuz olsa da, hareket sahası Barthes’ın da belirttiği gibi “okurun zihni” olduğuna göre pratikte sonludur. Dilbilimsel soyutlamadan somut deneyime ve onu belirleyen sosyal gerçekliğe dönüldüğünde anlamların kaynağı kendi başına *metinlerarası* boydan boya kuşatan gösterenlerin oyunu (yani dilin kendi kendine insan unsuru olmaksızın oynadığı bir oyun) olarak değil, okurun tercihlerine göre şekillenen bir anlamlandırma süreci olarak kendini gösterir. *Bağlamlararası eleştiri*, dolayısıyla, öncelikle bir okur olan eleştirmenin, yorumsal stratejileriyle metni kararverilebilir kılma pahasına, politik ve edebî sorumluluk yüklenmesi, bir fail olarak metne, dile, tarihe ve ötekine yönelmesini içerir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Allen, Graham (2000). *Intertextuality: The new Critical Idiom*. New York: Routledge.
- Aristoteles (2014). *Poetika: Şiir sanatı Üzerine*. Samih Rifat (çev.). İstanbul: Can Yayınları
- Anderson, Perry (1984). *In the Tracks of Historical Materialism*. Chicago, The University of Chicago Press
- Adorno, T. W. ve Max Horkheimer (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar 1*. Oğuz Özügül (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Althusser, Louis (2003). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Alp Tümerterkin (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları
- Arnold, Matthew (1883). "A French Critic On Goethe." *Mixed Essays, Irish Essays and Others* (1883). New York: Macmillan and co., 206-235
- Arnold, Matthew (2006). *Culture and Anarchy*. Jane Garnett (ed.). Oxford, New York: Oxford University Press
- Arnold, Matthew (1863). "The Bishop and the Philosopher." *The Complete Prose Works of Matthew Arnold, Vol. III. Lectures and Essays in Criticism*. R. H. Super (ed.) (1990). Ann Arbor: University of Michigan Press, 40-55
- Arnold, Matthew (1865a). "The Function of Criticism at the Present Time." *Essays in Criticism* (1865). İlk baskı. Londra ve Cambridge: Macmillan and Co., 1-41
- Arnold, Matthew (1865b). "The Literary Influence of Academies." *Essays in Criticism* (1865). İlk baskı. Londra ve Cambridge: Macmillan and Co., 42-78
- Arnold, Matthew (1973). "The Study of Poetry." *English Literature and Irish Politics*. R.H. Super (ed.). Ann Arbor: University of Michigan Press
- Bakhtin, M. M. ve P. N. Medvedev (1928). "Material Device as Components of the Poetic Construction." *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. Simon Dentith (ed.) (1995). Londra: Routledge, 144-56
- Bakhtin, M. M. (1934-5). "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Michael Holquist (drl.) (1981). Caryl Emerson ve Michael Holquist (çev.). Austin, TX: University of Texas Press, 259-422

- Bakhtin, M. M. (1941). "Epic and Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Michael Holquist (drl.) (1981). Caryl Emerson ve Michael Holquist (çev.). Austin, TX: University of Texas Press, 3-40
- Barooshian, Vahan D. (1974). *Russian Cubo-Futurism 1910-1930*. The Hague: Mouton Press
- Barthes, Roland. (1963). "The Structuralist Activity." *Critical Essays*. Richard Howard (çev.) (2000). Illinois: Northwestern University Press, 213-220
- Barthes, Roland (1966). "Introduction to the Structural Analysis of Narratives." *Image-Music-Text*. Stephen Heath (drl.) (1977). Londra: Fontana Press, 80-124
- Barthes, Roland (1967). "The Death of the Author." *Image-Music-Text* (1977). Stephen Heath (Çev.). Londra: Fontana Press, ss. 142-148
- Barthes, Roland (1968). *Elements of Semiology*. Annette Lavers ve Colin Smith (çev.). New York: Hill and Wang
- Barthes, Roland (1970). *Writing Degree Zero*. Annette Lavers ve Colin Smith (çev.). Boston, Beacon Press
- Barthes, Roland (1991). *Mythologies*. Annette Lavers (ed. ve çev.). New York, The Noonday Press
- Barthes, Roland (2006). *S/Z*. Sündüz Öztürk Kasar (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Barthes, Roland (2007). *Criticism And Truth*. Katrine Pilcher Keuneman (ed. ve çev.) Londra: Continuum.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. İsmail Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bell, Michael (2008). "F. R. Leavis." *The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume 7: Modernism and the New Criticism*. A. Walton Litz, Louis Menand ve Lawrence Rainey (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 389-422
- Benjamin, Walter. (2001). "Tarih Kavramı Üzerine". *Son Bakışta Aşk*. Nurdan Gürbilek (ed.). Nurdan Gürbilek ve S. Yücesoy (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, ss. 39-50.
- Benjamin, Walter (2002). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (çev.). Dördüncü Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Benveniste, Emile (1969) "The Semiology of Language." *Semiotics: An Introductory Anthology* (1985). Innis, Robert E. (ed.). Bloomington: Indiana University Press, 228-246
- Bergson, Henri (1914). *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Cloudesley Brereton ve Fred Rothwell (çev.). New York: The Macmillan Company

- Bergson, Henri (2001). *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. F. L. Pogson (çev.). New York: Dover Publications
- Broekman, Jan M. (1974). *Structuralism: Moscow – Prague – Paris*. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing Company
- Brooks, Cleanth (1949). "Irony as a Principle of Structure." *Critical Theory Since Plato*. Hazard Adams ve Leroy Searle (ed.) (2004). Boston: Thomson Wadsworth, 1043-1050
- Brooks, Cleanth (1960). "The Heresy of Paraphrase." *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. İkinci Basım. Londra: Dennis Dobson Ltd., 176-196
- Brooks, Cleanth ve Robert Penn Warren (1949). *Understanding Poetry: An Anthology For College Students*. New York: Henry Holt And Company
- Brown, Edward J. (1973). *Mayakovsky: A Poet in the Revolution*. New Jersey: Princeton
- Burke, Seán (1998). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh, Edinburgh University Press
- Burliuk, David vd. (1912). "Slap in the Face of Public Taste". *Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928*. A. Lawton (drl.) (1988). A. Lawton ve H. Eagle (çev.). Ithaka: Cornell University Press, 51-52
- Clark, Elizabeth A. (2004). *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*. Massachusetts ve Londra, Harvard University Press
- Comte, Auguste (2000). *The Positive Philosophy of Auguste Comte Vol. 1*. Harriet Martineau (çev.). Kitchener: Batoche Books
- Coulanges, Fustel de (1862). "The Ethos of a Scientific Historian." *The Varieties of History: From Voltaire to the Present*. Fritz Stern (ed., çev.) (1956). Cleveland, New York: Meridian Books, The World Publishing Company, 178-190
- Crane, R. S. (1952). "The Critical Monism of Cleanth Brooks". *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. R. S. Crane (ed.) (1952). Chicago: University of Chicago Press, 83-107
- Culler, Jonathan (1976). *Saussure*. Glasgow: Fontana/Colins
- Culler, Jonathan (2002). *Structuralist Poetics: Structuralism, linguistics and the study of literature*. Londra ve New York: Routledge & Kegan Paul
- Derrida, Jacques (1984). "Dialogue with Jacques Derrida." *Dialogues with contemporary Continental Thinkers* (1984). Richard Kearney (ed. ve çev.). Manchester, Manchester University Press, ss. 105-125

- Derrida, Jacques (1988). "Letter to A Japanese Friend." *Derrida and Différance* (1988). David Wood and Robert Bernasconi (ed.). Illinois, Northwestern University Press, ss.1-6
- Derrida, Jacques (1997). *Of Grammatology*. Gayatri Chakravorty Spivak (çev.). Baltimore ve Londra, The Johns Hopkins University Press
- Doležel, Lubomír (2008). "Structuralism of the Prague School." *The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume 8: From Formalism To Poststructuralism* (Ed.) Raman Selden. Cambridge: Cambridge University Press, 33-57
- Dosse, François (1997). *History of Structuralism: Volume 1: The Rising Sign, 1945-1966*. Deborah Glassman (çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press
- Dosse, François (1998). *History of Structuralism: Volume 2: The Sign Sets, 1967-Present*. Deborah Glassman (çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press
- Eagleton, Terry (2000). *Kültür Yorumları*. Özge Çelik (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Eagleton, Terry (2002). *Marxism and Literary Criticism*. Londra ve New York: Routledge
- Eagleton, Terry (2011). *Edebiyat Kuramı: Giriş*. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Eco, Umberto (1984). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press
- Eco, Umberto (2001). *Açık Yapıt*. Pınar Savaş (çev.). İstanbul: Can Yayınları
- Eco, Umberto (2008). *Yorum ve Aşırı Yorum*. Stefan Collini (ed.). Kemal Atakay (çev.). İstanbul, Can Yayınları
- Eliot, T. S. (1920a). "Hamlet and His Problems." *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920). Londra: Methuen & Co. Ltd., 87-94
- Eliot, T. S. (1920b). "Imperfect Critics." *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920). Londra: Methuen & Co. Ltd., 15-41
- Eliot, T. S. (1920c). "Swinburne as Poet." *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920). Londra: Methuen & Co. Ltd., 131-136
- Eliot, T. S. (1920d). "The Perfect Critic." *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920). Londra: Methuen & Co. Ltd., 1-14
- Eliot, T. S. (1920e). "Tradition and the Individual Talent." *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920). Londra: Methuen & Co. Ltd., 42-53

- Eliot, T. S. (1921). "The Metaphysical Poets." *Selected Essays* (1932). Londra: Faber and Faber, 278-291
- Eliot, T. S. (1923b). "The Function of Criticism." *Selected Essays* (1932). Londra: Faber and Faber, 23-34
- Eliot, T. S. (1928). *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order*. Londra: Faber & Gwyer
- Eliot, T. S. (1933). *The Use of Poetry and the Use of Criticism: Studies in the Relation Of Criticism to Poetry in England*. Londra: Faber and Faber
- Eliot, T.S. (1935). "Religion and Literature." *Selected Prose of T. S. Eliot*. Frank Kermode (ed.) (1975). New York: Harcourt Brace Jovanovich, 97-106
- Eliot, T. S. (1939). *The Idea of a Christian Society*. Londra: Faber and Faber
- Eliot, T. S. (1948). *Notes Towards the Definition of Culture*. Londra: Faber and Faber
- Eliot, T. S. (1953). "The Three Voices of Poetry." *On Poetry and Poets* (1984). Londra: Faber and Faber, 89-102
- Eliot, T. S. (1976). *Christianity and Culture: The Idea of a Christian Society and Notes Towards the Definition of Culture*. San Diego: Harcourt Brace
- Erlich, Victor (1980). *Russian Formalism: History-Doctrine*. The Hague: Mouton
- Eyhenbaum, Boris (1919). "Gogol'ün Paltosu Nasıl Yapıldı." *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Tzvetan Todorov (drl.) Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.) (2005). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, ss. 199-219
- Eyhenbaum, Boris (1925). "Biçimsel Yöntem'in Kuramı." *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Tzvetan Todorov (drl.) Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.) (2005). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 31-70
- Eichenbaum, Boris (1929). "Literary Environment." *Readings in Russian Poetics*. Ladislav Matejka ve Krystyna Pomorska (drl.) (1971). Cambridge, Massachusettes: M.I.T., 56-65.
- Foucault, Michael (2001). *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*. Mehmet Ali Kılıçbay (çev.). Ankara, İmge Kitabevi
- Fry, Paul H. (2008). "I. A. Richards." *The Cambridge History Of Literary Criticism Volume 7: Modernism and the New Criticism*. A. Walton Litz, Louis Menand ve Lawrence Rainey (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 181-199
- Golding, Alan (1995). *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*. Madison: University of Wisconsin Press

- Gordon, W. Terrence (2004). "Langue and parole." *The Cambridge Companion to Saussure*. Carol Sanders (ed.) (2004). Cambridge: Cambridge University Press, 76-87
- Graff, Gerald (1979). *Literature against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: University of Chicago Press
- Graff, Gerald (2007). *Professing Literature: An Institutional History*. Chicago: University of Chicago Press
- Guignon, Charles B. (1983). *Heidegger and the Problem of Knowledge*. Indianapolis, Hackett Publishing Company
- Gulbenkian Komisyonu (2003). *Gulbenkian Komisyonu Sosyal Bilimleri Açın: Sosyal Bilimlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Rapor*. Şirin Tekeli (çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Hawkes, Terrence (2003). *Structuralism and Semiotics*. Londra: Routledge
- Hickman, B. Miranda (2012). "Introduction: Rereading the New Criticism." *Rereading the New Criticism*. Miranda B. Hickman ve John D. McIntyre (ed.) (2012). Columbus: The Ohio State University Press, 1-21
- Holdcroft, David (1991). *Saussure: Signs, System, And Arbitrariness*. New York: Cambridge University Press
- Holenstein, Elmar (1975). "Jakobson and Husserl: A Contribution to the Geneology of Structuralism." *Edmund Husserl: Critical Assessments of Leading Philosophers, Cilt IV: The web of meaning: language, noema, and subjectivity and intersubjectivity içinde*. Rudolf Bernet, Donn Welton, Gina Zavota (Ed.). (2005). New York: Routledge, 11-42
- Holquist, Michael (1990). *Dialogism: Bakhtin and His World*. Londra: Routledge.
- Husserl, Edmund (1965). *Phenomenology and the Crisis of Philosophy: Philosophy as Rigorous Science and Philosophy and the Crisis of European Man*. Quentin Lauer (çev.). New York: Harper & Row
- Husserl, Edmund (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. David Carr (çev.). Evanston: Northwestern University Press
- Husserl, Edmund (2008). *Logical Investigations*, Cilt I. J. N. Findlay (çev.). New York: Routledge
- Jakobson, Roman ve Claude Lévi-Strauss (1973). "Baudelaire's 'Les Chats'." Katie Furness-Lane (çev.). *Language in Literature*. Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (ed.) (1987). Massachussets: Belknap Press of Harvard University Press, 180-197

- Jakobson, Roman, Vilem Mathesius, Bohuslav Havranek ve Jan Mukařovský (1929)."Manifesto Presented to the First Congress Of Slavic Philologists In Prague 1929." *Recycling the Prague Linguistic Circle* (1978). Marta K. Johnson (ed. ve çev.). Ann Arbor: Karoma Publishers, 1-31
- Jakobson, Roman ve Morris Halle (1956). "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances." *Language in Literature*. Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (ed.) (1987). Massachussets: Belknap Press of Harvard University Press, 95-119
- Jakobson, Roman (1933a). "The Dominant." *Language in Literature*. Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (ed.) (1987). Massachussets: Belknap Press of Harvard University Press, 41-46
- Jakobson, Roman (1933b). "What is Poetry?" Michael Heim (çev.). *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (1976). Ladislav Matejka ve Irwin R. Titunik (ed.). Masschusettes: The MIT Press, 164-175
- Jakobson, Roman (1935). "Marginal Notes on the Prose of the Poet Pasternak." *Language in Literature*. Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (ed.) (1987). Massachussets: Belknap Press of Harvard University Press, 301-317
- Jakobson, Roman (1936). "Signum et Signatum." Michael Heim (çev.). *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (1976). Ladislav Matejka ve Irwin R. Titunik (ed.). Masschusettes: The MIT Press, 176-187
- Jakobson, Roman (1937). "The Statue in Puskin's Poetic Mythology." John Burbank (çev.). *Language in Literature*. Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (ed.) (1987). Massachussets: Belknap Press of Harvard University Press, 318-367
- Jakobson, Roman (1958). "Linguistics and Poetics." *Language in Literature*. Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (ed.) (1987). Massachussets: Belknap Press of Harvard University Press, 62-94
- Jakobson, Roman (1974). "A Glance at the Development of Semiotics." *Language in Literature*. K. Pomorska ve S. Rudy (ed.) (1987). H. Eagle (çev.). Massachussets: Belknap Press of Harvard University Press, 436-454
- Jakobson, Roman (1978). *Six Lectures On Sound And Meaning*. John Mephram (Çev.). Massachussetts, Londra, The MIT Press
- Jakobson, Roman (1987). "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry." *Language in Literature*. Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (ed.) (1987). Massachussets: Belknap Press of Harvard University Press, 121-179
- Jameson, Fredric (2002). *Dil Hapishanesi Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Öyküsü*. Mehmet H. Doğan (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

- Jancovich, Mark (1993). *The Cultural Politics of the New Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press
- Johnson, Barbara (1978). "The Critical Difference: Barthes/Balzac." *The Barbara Johnson Reader: The Surprise of Otherness* (2014). Melissa Feuerstein, Bill Johnson González, Lili Porten, Keja Valens (ed.). Londra, Duke University Press, ss. 3-13
- Joyce, James (2000). *Ulysses*. Londra: Penguin
- Juvan, Marko (2003). "On Literariness: From Post-Structuralism to Systems Theory." *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. Steven Tötösy de Zepetnek (ed.) (2003). West Lafayette, Indiana: Purdue University Press
- Krieger, Murray (1956). *The New Apologists for Poetry*. Minneapolis: The University of Minnesota Press
- Kula, Onur Bilge (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı-I*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Kristeva, Julia (1969). "Word, Dialogue, and Novel." *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (1980). Leon S. Roudiez (ed.). Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez (çev.). New York: Columbia University Press, 64-92.
- Kruchenykh Aleksander. (1913). "New Ways of the Word (the language of the future, death to Symbolism)". *Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928*. A. Lawton (drl.) (1988). A. Lawton ve H. Eagle (çev.). Ithaka: Cornell University Press, 69-77
- Küçükalp, Kasım (2006). *Husserl*. İstanbul: Say Yayınları
- Lacan, Jacques (1955). "The Circuit." *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955* (1991). Jacques-Alain Miller (ed.). Sylvana Tomaselli (çev.). New York: W. W. Norton & Company, 77-90
- Lacan, Jacques (1956a). "An address: Freud in the century." *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1954-1955* (1991). Jacques-Alain Miller (ed.). Sylvana Tomaselli (çev.). New York: W. W. Norton & Company, 231-244
- Lacan, Jacques (1956b). "Seminar on 'The Purloined Letter'." *Écrits: The First Complete Edition in English* (2002). Bruce Fink, Héloïse Fink ve Russell Grigg (çev.). New York: W. W. Norton & Company, 11-46
- Lacan, Jacques (1956c). "The Situation of Psychoanalysis and the Training of Psychoanalysts in 1956." *Écrits: The First Complete Edition in English* (2002).

- Bruce Fink, Héloïse Fink ve Russell Grigg (çev.). New York: W. W. Norton & Company, 384-407
- Lacan, Jacques (1957). "The Instance of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud." *Écrits: The First Complete Edition in English* (2002). Bruce Fink, Héloïse Fink ve Russell Grigg (çev.). New York: W. W. Norton & Company, 412-441
- Lacan, Jacques (1964). "Position of the Unconscious." *Écrits: The First Complete Edition in English* (2002). Bruce Fink, Héloïse Fink ve Russell Grigg (çev.). New York: W. W. Norton & Company, 703-721
- Lacan, Jacques (1966). "Science and Truth." *Écrits: The First Complete Edition in English* (2002). Bruce Fink, Héloïse Fink ve Russell Grigg (çev.). New York: W. W. Norton & Company, 726-745
- Lacan, Jacques (1998). *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Jacques-Alain Miller (ed.). Alan Sheridan (çev.). New York: W. W. Norton & Company
- Lawton, Anna (1988). "Introduction". *Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928*. A. Lawton (drl.) (1988). A. Lawton ve H. Eagle (çev.). Ithaka: Cornell University Press, 1-48
- Leavis, F. R. (1940) "Retrospect Of A Decade." *A Selection From Scrutiny Volume 1..* F.R. Leavis (drl.) (1968). Cambridge: Cambridge University Press, 175-177
- Leavis, F. R. (1950). *The Great Tradition*. New York: George W. Stuart, Publisher Inc.
- Leavis, F. R. (1961). "Adam Bede." *Anna Karenina And Other Essays* (1967). New York: Pantheon Books, 49-58
- Leavis, F. R. (1964). *The Common Pursuit*. New York: New York City Press
- Lévi-Strauss, Claude (1969). *The Elementary Structures of Kinship*. James Harle Bell ve John Richard von Sturmer (çev.). Rodney Needham (ed.). Boston, Beacon Press
- Lévi-Strauss, Claude (1976). "Structure and Form: Reflections on a Work by Vladimir Propp." Layton, Monique (çev.). *Theory and History of Folklore* (1997). Propp, Vladimir Yakovlevich. Anatoly Liberman (ed.). Minneapolis, University of Minnesota Press, 167-188
- Lévi-Strauss, Claude (1983). *The Raw and the Cooked: Mythologiques Volume 1*. John Weightman ve Doreen Weightman (çev.). Chicago: The University of Chicago Press
- Lévi-Strauss, Claude (1987). *Introduction to the Work of Marcel Mauss*. Felicity Baker. Londra, Routledge & Kegan Paul

- Lévi-Strauss, Claude (1994). *Yaban Düşünce*. Tahsin Yücel (çev.). İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Lévi-Strauss, Claude (2012). *Yapısal Antropoloji*. Adnan Kahiloğulları (çev.). İstanbul, İmge Kitabevi
- Lucy, Niall (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş*. Aslıhan Aksoy (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Lyotard, Jean-François (2014). *Postmodern Durum*. İsmet Birkan (çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık
- Mallarmé, Stéphane (2007). *Divagations*. Barbara Johnson (çev.). Massachusettes: The Belknap Press of Harvard University Press
- Matejka, Ladislav (1976). "Postscript. Prague School Semiotics." *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (1976). Ladislav Matejka ve Irwin R. Titunik (ed.). Massachusettes: The MIT Press, 265-290.
- McDonald, Gail (2009). "Eliot and the New Critics." *A Companion to T. S. Eliot*. David E. Chinitz (ed.) (2009). Singapur: Wiley-Blackwell, 411-422
- Medina, José (2006). *Speaking From Elsewhere: A New Contextualist Perspective on Meaning, Identity, and Discursive Agency*. New York, State University of New York Press
- Menand, Louis, Lawrence Rainey (2008). "Introduction." *The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume 7: Modernism and the New Criticism*. A. Walton Litz, Louis Menand ve Lawrence Rainey (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1-14
- Menand, Louis (2008). "T. S. Eliot." *The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume 7: Modernism and the New Criticism*. A. Walton Litz, Louis Menand ve Lawrence Rainey (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 17-56
- Moran, Berna (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Moran, Dermot (2001). Introduction. E. Husserl. *The Shorter Logical Investigations* içinde. D. Moran (Ed.). J. N. Findlay (çev.). New York: Routledge, xxv-lxxix
- Moréas, Jean (1886). "Symbolist manifesto." *European Literature from Romanticism to Postmodernism: A Reader in Aesthetic Practice*. Martin Travers (ed.) (2001). Londra, New York: Continuum
- Morris, Charles (1971). *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague: Mouton
- Mukařovský, Jan (1932). "Standard Language and Poetic Language". Paul L. Garvin (çev.). *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style* (1964). Paul L. Garvin (ed.). Washington, Georgetown University Press, 17-30

- Mukařovský, Jan (1934). "Art as Semiotic Fact." *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (1976). Ladislav Matejka ve Irwin I. Titunik (ed.). Massachusetts: MIT Press, 3-9
- Mukařovský, Jan (1945). "The Concept of the Whole in the Theory of Art". John Burbank ve Peter Steiner (çev.) *Structure, Sign and Function: Selected Essays by Jan Mukařovský* (1978). John Burbank ve Peter Steiner (ed.) New Haven, London, Yale University Press, 70-81
- Mukařovský, Jan (1936). "Poetic Reference." *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (1976). Ladislav Matejka ve Irwin I. Titunik (ed.). Massachusetts: MIT Press, 155-163
- Mukařovský, Jan (1970). *Aesthetic Function, Norm and Value As Social Facts*. Mark E. Suino (çev.). Michigan: Michigan University Press
- Norris, Christopher (1991). *Deconstruction: Theory and Practice*. New York, Routledge
- Nöth, Winfried (1995). *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press
- Platon (2004). *Republic*. C.D.C. Reeve (çev.). Indianapolis: Hackett Publishing
- Posner, Roland (1987). "Charles Morris and the Behavioral Foundations of Semiotics". *Classics of Semiotics*. Krampen, M., Oehler, K., Posner, R., Sebeok, T., & Uexküll, T. (Ed.) (1987). New York: Springer, 23-57
- Propp, Vladimir Yakovlevich (1976). "The Structural and Historical Study of the Wondertale". Serge Shishkoff (çev.). *Theory and History of Folklore* (1997). Propp, Vladimir Yakovlevich. Anatoly Liberman (ed.). Minneapolis, University of Minnesota Press, 67-81
- Propp, Vladimir Yakovlevich (2009). *Morphology of the Folktale*. Laurence Scott (çev.). Louis A. Wagner (ed.). 2. Basım. Austin, University of Texas Press
- Propp, Vladimir Yakovlevich (2012). *The Russian Folktale*. Sibelan Forrester (ed. ve çev.). Detroit, Michigan, Wayne State University Press
- Rancière, Jacques (2009). *The Emancipated Spectator*. Gregory Elliott (çev.). Londra, New York: Verso
- Ranke, Leopold von (1824). "Preface: Histories of the Latin and Germanic Nations from 1494–1514." *The Varieties of History: From Voltaire to the Present*. Fritz Stern (ed., çev.) (1956). Cleveland, New York: Meridian Books The World Publishing Company, 54-62
- Ransom, John Crowe (1937). "Criticism, Inc." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. V. B. Leitch (ed.) (2001). New York: W. W. Norton & Company, 1108-1118

- Ransom, John Crowe (1941a). "Wanted: An Ontological Critic." *Beating the Bushes: Selected Essays 1941-1970* (1972). New York: New Directions, 1-46
- Ransom, John Crowe (1941b). "Criticism as Pure Speculation." *Selected Essays of John Crowe Ransom*. T. D. Young ve J. Hindle (ed.) (1984). Baton Rouge: Louisiana State University Press, 128-146
- Ransom, John Crowe (1945). "Art and the Human Economy." *Beating the Bushes: Selected Essays 1941-1970* (1972). New York: New Directions, 128-135
- Richards, I. A. (1926). *Science and Poetry*. Londra: Kegan Paul, Trench, Trubner
- Richards, I. A. (1930) *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. İkinci Basım. Londra: Kegan Paul, Trench, Trubner
- Richards, I. A. (1938). *Interpretation in Teaching*. New York: Harcourt Brace
- Richards, I. A. (1955). "Toward a Theory of Comprehending." *Richards on Rhetoric: I.A. Richards: Selected Essays (1929-1974)*. Ann E. Beithoff (ed.) (1991). New York, Oxford: Oxford University Press, 176-189
- Richards, I. A. ve C. K. Ogden (1963). *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. New York: Harcourt, Brace & World
- Richards, I. A. (1965a). "On TSE." *T. S. Eliot: The Man and His Work*. Alan Tate (ed.) (1966). New York: Delacorte Press, 1-10
- Richards, I. A. (1965b). *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press
- Richards, I. A. (2004). *Principles of Literary Criticism*. Londra ve New York: Routledge
- Ricoeur, Paul (1963). "Structure and Hermeneutics." Kathleen Mclaughlin (çev.). *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics* (1974). Don Ihde (ed.). Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 27-61
- Robinson, Douglas (2008). *Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore
- Russo, John Paul (2015). *I. A. Richards: His Life and Work*. New York: Routledge
- Sarup, Madan (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. A.Baki Güçlü (çev.). Amkara, Bilim ve Sanat Yayınları / ARK
- Sascha, Bru (2009). "How We Look and Read: The European Avant-Garde's Imprint on 20th-Century Theory." *Europa! Europa? The Avant-garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum, Hubert van den Berg (ed.) (2009). Berlin: De Gruyter, 94-110

- Santayana, George (1900). "The Elements and Function of Poetry." *The Essential Santayana: Selected Writings*. Martin A. Coleman (ed.) (2009). Bloomington, IN: Indiana University Press, 265-281
- Saussure, Ferdinand de (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*. Berke Vardar (çev.) İstanbul: Multilingual
- Scholes, Robert (1976). *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven ve Londra, Yale University Press
- Schorske, Carl E. (1981). *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York: Vintage Books
- Shklovsky, Victor (1917). "Art as Technique." *Russian Formalist Criticism Four Essays*. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (drl. ve çev.) (1965). Lincoln: University of Nebraska Press, 3-24
- Shklovsky, Viktor. (1919). "Ully, Ully, Martians." *Knight's Move* (2005). Richard Sheldon (çev.). Normal, Illinois: Dalkey Archive Press
- Shklovsky, Viktor. (1921a) "Literature without a Plot: Rozanov". *Theory of Prose* (1991). Benjamin Sher (çev.) Illinois: Dalkey Archive Press, 189-205
- Shklovsky, Viktor. (1921b) "The Novel as Parody: Sterne's *Tristram Shandy*". *Theory of Prose*. (1991). Benjamin Sher (çev.). Illinois: Dalkey Archive Press, 147-170
- Shklovsky, Viktor. (1925) "Preface". *Theory of Prose* (1991). Benjamin Sher (çev.). Illinois: Dalkey Archive Press, vii
- Sládek, Ondřej (2014). *Prag Ekolü'nün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm*. Bahar Dervişcemaloğlu (çev.). İstanbul, Dergâh Yayınları
- Steiner, Peter (2008). "Russian Formalism." *The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume 8: From Formalism To Poststructuralism* içinde. Raman Selden (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 11-29
- Striedter, Jurij (1989). *Literary Structure, Revolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. Cambridge, Massachusettes: Harvard University Press
- Symons, Arthur (1908). *The Symbolist Movement in Literature*. Londra: Archibald Constable & Co.Ltd.
- Taine, H. A. (1883). *History of English Literature, Vol. I*. H. Van Laun (çev.). Londra: Chatto & Windus
- Tate, Allen (1934). "Three Types of Poetry." *Essays of Four Decades* (1970). New York: William Morrow & Co., 173-196

- Tate, Allen (1938a). "Narcissus as Narcissus." *Essays of Four Decades* (1970). New York: William Morrow & Co., 593-607
- Tate, Allen (1938b). "Tension in Poetry." *Essays of Four Decades* (1970). New York: William Morrow & Co., 56-71
- Tate, Allen (1940). "Miss Emily and the Bibliographer." *Essays of Four Decades* (1970). New York: William Morrow & Co., 141-154
- Tate, Allen (1941). "Literature as Knowledge." *Essays of Four Decades* (1970). New York: William Morrow & Co., 72-105
- Tate, Allen (1949). "A Note on Critical 'Autotelism'." *Essays of Four Decades* (1970). New York: William Morrow & Co., 169-172
- Tiedemann, Rolf (1982). "Pasajlar Yapıtı'na Giriş". *Pasajlar*. Walter Benjamin (2002). Ahmet Cemal (çev.). Dördüncü Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 9-36
- Tinyanov, Yuri (1927). "Yazınsal Evrim Üstüne." *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Tzvetan Todorov (drl.) (2005). Mehmet Rifat ve Sema Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 107-132
- Tomashevsky, Boris (1925). "Thematics." *Russian Formalist Criticism Four Essays*. L. T. Lemon ve M. J. Reis (ed.) (1965). L. T. Lemon ve M. J. Reis (çev.) Lincoln: University of Nebraska Press, 61-95
- Todorov, Tzvetan (1969). "Structural Analysis of Narrative." Arnold Weinstein (çev.). *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 3, No. 1 (Güz, 1969), 70-76
- Troçki, Leon (1922). "Fütürizm." *Edebiyat ve Devrim* (1989). Hüseyin Portakal (çev.). İstanbul: Kabalcı, 103-136
- Troçki, Leon (1923). "Formalist Şiir Okulu ve Marksizm." *Edebiyat ve Devrim* (1989). Hüseyin Portakal (çev.). İstanbul: Kabalcı, 137-154
- Urgan, Mîna (2015). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. Dokuzuncu Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Vodička, Felix (1941). "The History of the Echo of Literary Works." *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style* (1964). Paul L. Garvin (ed.). Washington, Georgetown University Press, 71-82
- Williams, Raymond (1960). *Culture and Society: 1780-1950*. Garden City, New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc.
- Williams, Raymond (1970). "A Hundred Years of Culture and Anarchy." *Culture and Materialism* (2005). Londra: Verso, 3-8

- Williams, Raymond (2005). *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*. Savaş Kılıç (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Wimsatt, William Kurtz ve Monroe Curtis Beardsley (1946). "The Intentional Fallacy." *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1965). Wimsatt, William Kurtz. New York, Noonday Press, 3-18
- Wimsatt, William Kurtz Ve Monroe Curtis Beardsley (1949). "The Affective Fallacy." *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1965). Wimsatt, William Kurtz. New York, Noonday Press, 21-39
- Wimsatt, William Kurtz (1965). *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* New York, Noonday Press
- Winchell, Mark Royden (1996). *Cleanth Brooks and the Rise of Modern Criticism*. Charlottesville, Londra: University of Virginia Press
- Woolf, Virginia (1924). "Mr Bennett and Mrs Brown." *Essentials of the Theory of Fiction*. Hoffman, Michael J. and Patrick D. Murphy (ed.) (2005). 3. Baskı. Durham, North Carolina: Duke University Press, 21-33
- Wordsworth, William (1904). *The Complete Poetical Works of Wordsworth*. Andrew J. George (ed.). Boston, New York: Houghton Mifflin

Süreli Yayınlar:

- Brooks, Cleanth (1948). Irony and "Ironic" Poetry. *The English Journal*. Cilt 37. No. 2 (Şubat, 1948), 57-63
- Brooks, Cleanth (1951). The Formalist Critics. *The Kenyon Review*. Cilt 13. No. 1 (Kış, 1951), 72-81
- Cowley, V. J. E. (1975). A Source for T. S. Eliot's "Objective Correlative." *The Review of English Studies* New Series. Cilt 26. No. 103 (Ağustos, 1975), 320-321
- Crane, R. S. (1939). I.A. Richards on the Art of Interpretation. *Ethics*. Cilt 59. No. 2, Part 1 (Ocak, 1949), 112-126
- Curtis, James M. (1976). Bergson and Russian Formalism. *Comparative Literature*. Cilt 28. No. 2 (Bahar, 1976). Duke University Press, 109-121
- Day, Douglas (1966). The Background of the New Criticism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Cilt 24. No. 3 (Bahar, 1966), 429-440

- Derrida, Jacques (1999). "İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge, Oyun." Özkan Gözel (çev.). *Toplumbilim*, "Jacques Derrida Özel Sayısı", Sayı 10 (Ağustos, 1999), ss.165-183
- Duffy, John J. (1969). T. S. Eliot's Objective Correlative: A New England Commonplace. *The New England Quarterly*. Cilt 42. No. 1 (Mart, 1969), 108-115
- Eliot, T. S. (1923a). John Donne. *The Nation and the Athenaeum*. Cilt XXXIII. No. 10 (Haziran 9, 1923), 331-32
- Eliot, T. S. (1927). Literature, Science, and Dogma. *The Dial*. Cilt LXXXII. No. 3 (Mart, 1927), 239-243
- Erllich, Victor (1953). Formalist Criticism in Russia. *Partisan Review*. May-June 1953. Cilt XX. No. 3., 282-297
- Erllich, Victor (1973). Russian Formalism. *Journal of the History of Ideas*. Cilt 34. No. 4 (Ekim-Aralık 1973), 627-638
- Fish, Stanley E. (1976). Interpreting the "Variorum". *Critical Inquiry*, Vol. 2, No. 3. (Bahar, 1976), 465-485.
- Floriani, Ana (1993). Negotiating what counts: Roles and relationships, content and meaning, texts and contexts. *Linguistics and Education*, No. 5, 241-274
- Hartman, Geoffrey (1976). Literary Criticism and Its Discontents. *Critical Inquiry*. Cilt 3. No. 2 (Kış, 1976), 203-220
- Jakobson, Roman ve Jurij Tynjanov (1980). Problems in the Study of Language and Literature. H. Eagle (çev.). *Poetics Today*, Vol. 2, No. 1a, Roman Jakobson: Language and Poetry (Sonbahar, 1980), 29-31
- Jameson, Fredric (1971). Metacommentary. *PMLA*. Cilt. 86. No. 1 (Ocak 1971), 9-18
- Le Brun, Philip (1967). T. S. Eliot and Henri Bergson. *The Review of English Studies*. New Series. Cilt. 18. No. 71 (Ağustos, 1967), 274-286
- Lentricchia, Frank (1970). "The Place of Cleanth Brooks". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29, No. 2 (Kış, 1970), 235-251.
- Liebman, Sheldon W. (1981). The Turning Point: Eliot's The Use of Poetry and the Use of Criticism. *Boundary 2*. Cilt 9. No. 2. (A Supplement on Contemporary Poetry) (Kış, 1981), 197-218
- Rackin, Phyllis (1967). Hulme, Richards, and the Development of Contextualist Poetic Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Cilt 25. No. 4 (Yaz, 1967), 413-425

- Ransom, John Crowe (1940). The Pragmatics of Art. *Kenyon Review*. Cilt 2. No. 1 (Kış, 1940), 76-87
- Richards, I. A. (1968). The Secret of Feedforward. *Saturday Review* (Şubat, 1968), 14-17
- Riffaterre, Michael (1966). "Describing Poetic Structures: Two approaches to Baudelaire's les Chats." *Yale French Studies*, "Structuralism" No. 36/37, (1966), 200-242
- Roll-Hansen, Diderik (1953). Matthew Arnold and the Academy: A Note on English Criticism in the Eighteen-Seventies. *PMLA*. Cilt 68. No. 3 (Haziran, 1953), 384-396
- Russo, John Paul (1982). I.A. Richards in Retrospect. *Critical Inquiry*. Cilt 8. No. 4 (Yaz, 1982), 743-760
- Todorov, Tzvetan (1966). "The Typology of Detective Fiction." *The Poetics of Prose* (1977). Richard Howard (çev.). Ithaca, Cornell UP, 42-52
- Veltruský, Jiří (1980). "Jan Mukařovský's Structural Poetics and Esthetics." *Poetics Today*, Cilt. 2, No. 1b (Kış, 1980-1981), 117-157.
- Wellek, René (1978). The New Criticism: Pro and Contra. *Critical Inquiry*. Cilt 4. No. 4 (Yaz, 1978), 611-624
- Yücel, Tahsin. (2008). *Yapısalcılık*. İstanbul, Can Yayınları.

Internet Kaynakları:

- Botz-Bornstein, Thorsten (2007). "Empathy versus Abstraction in Twentieth-Century German and Russian Aesthetics." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 9.2 (2007): <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1220> (20.02.2015)

Sözlükler:

- Güçlü, A., E. Uzun, S. Uzun ve Ü.H. Yolsal (2003). *Felsefe Sözlüğü*. İkinci Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.