

Öykü Eleştirisinde Günümüz Ölçütleri

Ömer Lekesiz

Öykü eleştirisinde günümüz ölçütlerinden söz etmek, önce dünün ölçütlerini konuşmayı gerektirir ki eleştirinin de içinde kurumlaştığı modern sanat sisteminin hepi topu yüz elli yıllık bir geçmişinin olması bunu mümkün de kılar.

Ancak, söz konusu geçmişi ele almak “Eleştiri de tarih gibi her türlü tutkudan, her türlü çıkardan, her türlü partiden uzak kalmalıdır; görüşlerden çok yetenekleri yargılandırmalıdır” sözleriyle nesnelliği yücelten *Villemain*'i (1790-1867); felsefeyi eleştiriye bulaştıran, ruhbilimsel eleştiri, toplumbilimsel eleştiri kavramlarını bize armağan bırakan ve mevcut estetik kuramının sınırlarını zorlayan *Taine*'i (1828-1893); Saltçıları, hazcı eleştirinin savunucusu Anatole France'ı (1814-1924); benci eleştirinin en güçlü ismi André Gide'i (1869-1951); edebiyatı “sıradan konuşmaya karşı örgütlü bir şiddet”i temsil eden bir yazı türü olarak tanımlayan Roman Jakobsen'i ve biçimci arkadaşlarını, mistik eleştirmen Blanchot'u, Eco'yu ve dahası Roland Barthes'ı, Michel Foucault'yu, Jacques Lacan'ı, Raymond Williams'ı, Althusser'i, Walter Benjamin'i, Antonio Gramsci'yi, Herbert Marcuse'u, Theodor Adorno'yu, Lucien Goldman'ı, Jean-Paul Sartre'ı, Franz Fanon'u, Edward Said'i ve diğer kuramcıları, eleştirmenleri ele almak olacaktır; ki bu da, şu salonu bir amfiye ya da bu işin sosyetesine mahsus bir toplantı alanına dönüştürmeye teşebbüsten bizi suçlu duruma düşürebilir.

Bu gerekçeyle konunun tarihsel özet yükünden hazır kurtulmuşken ve henüz yol da yakınken kendimi, Eagleton'un deyimiyle “eleştirel teknokratlık”tan da kurtararak, kestirmeden günümüze gelmek istiyorum. Eleştirel teknokratlık derken edebiyat/eleştiri kuramının ağır, elitist bir dilinin olduğunu belirtmiş oluyorum, ancak benim onu söyleme niyetimin, Nesnelcilik'ten Öznellik'e, Feminist Eleştiri'den Arketipçi Eleştiri'ye tüm kuram adlarını, bir tür

eleştirel fetişizme dönüştürülen Yapısalcılık'ı, Alımlama Estetiği'ni, "Öyküde, anlatım sürecinin uzamsal boyutunda yer alan tüm işlevsel tekilliklerin, yerleşik dizgenin oluşumunda özgül bir ağırlığa sahip olduğu.." vb. eleştirel abuk sabuklukları da kapsadığını da belirtmeliyim.

Eleştirinin de içinde kurumlaştığı modern sanat sistemi bir öz ya da yazgı değildir, son yüz elli yılda insan eliyle üretilmiştir. Deneyip yanılarak öğrenmenin payını saklı tutarak eleştiri kuram ve uygulamasının da "sanat" ve "zanaat" tartışmaları ile sosyoekonomik ve siyasal gelişmelerden etkilenerek söz konusu zaman dilimi içinde şekillendiğini, geliştiğini biliyoruz.

Bu, şuna karinedir: Demek ki eleştiri bundan sonra da yine insanların elinde sosyoekonomik ve siyasal gelişmelerden etkilenerek yaşamaya devam edecektir. Nitekim, kimilerinin kültürel yozlaşma, kimilerinin de elektronik araçlarla kültürün yaygınlaşması dedikleri popülist olgular yerleşik bir hal almaya, entelektüeller de "n'oluyoruz abiler" feryadına başlamıştır bile. Film, imge, yaşam tarzı, pazarlama, reklamcılık, medya iletişimi, Amerikanlaşma... Artık, "Teknolojiler henüz emekleme çağındayken bile iskartaya ayrılmakta, devasa ölçülerde şişmiş şirketler her an içlerine doğru şişme riskiyle yaşamaktalar. Sarsılmaz görünen ne varsa, bankalar, emeklilik planları, silahsızlanma programları, obez gazete patronları, hepsi eriyip gitmekte. İnsan kimlikleri kıyafetler gibi çıkarılmakta, yeniden dikilmekte, ebat uymuş mu diye denenmekte, sonra da tahrik edici bir edayla üste giyilip toplumsal hayatın podyumlarında göz alıcı şekillerle teşhir edilmektedir." Artık edebiyat ve türleri biri büyük harfle, diğeri küçük harfle yazılacak şekilde ikiye ayrılmıştır. Popüler edebiyat kavramı öylesine kanıksanmıştır ki ayrıca bir "popüler" vurgusuna ihtiyaç bile duyulmaksızın izlenir, konuşulur olmuştur.

Evet, "n'olacaktır bu memleketin hali", pardon öykü eleştirisinin hali? Büyük "Ö" ile yazılan öykünün hep var olacağı ve dolayısıyla ona bağlı olarak öykü eleştirisinin de var olacağı öngörüsüyle biz yürüyüşümüzü de, sözümüzü de sürdürmek durumundayız.

Modern edebiyat kuramı dünden bugüne üç ana eğilimden oluşmuştur:

- a) Yazar merkezli eleştiri,
- b) Metin merkezli eleştiri,
- c) Okur merkezli eleştiri...

Fakat hakikat şudur ki her üç eğilim de "benim yolum en iyi ve en son yoldur" dememiştir. Dememiştir, çünkü hem insanın zihni gelişimine ipotek koymak hem de mutlak bir yöntem geliştirmek ve mutlak bir eleştiri yapmak mümkün değildir. Bunun için dünden bugüne denilmiştir ki bir metinle ilgili en iyi eleştiri, yapılmış ve yapılacak eleştirilerin toplamından ibarettir. Bunun aksini iddia etmek, edebiyat metninin bir okunuşta tüketilen, okur algı ve yorumuna göre genişlemeyen, anlamı çoğalmayan statik bir nesne olduğunu söylemek olacaktır, ki bu da sanatın inkârına çıkacaktır.

O halde mutlaklık iddiası temelsiz ve geçersiz olduğuna göre, biz, yeni zamanlardaki öykü eleştirisinin de öncelikle elimizdeki kuramsal kalıtın tümüne yaslanan bir eleştiri olduğunu,

olacağını söyleyebiliriz. Bunu der demez bir itiraz dalgasının yükseleceğini tahmin ediyorum: “Alımlama estetiğiyle, yazar merkezli eleştiri adları üstünde farklı eleştirilerdir. İkisini toplamak, elmayla Ankara geçisini toplamak olmaz mı?” Hayır, olmaz. Çünkü adları farklı olsa da tüm eleştiri kuramlarının konusu edebiyattır. Adları farklı kuramları birbiri ardına sıralatan da mutlak olana erişemezlik, yani tikellik, yani eksiklik, yani bir öncekinin eksikliğini kapatma çabasıdır.

Basit bir örnekle konuyu temellendireyim: Modern edebiyat demek gerçekçilik demektir. Nitekim bizde de eski-yeni edebiyat ayrımını doğuran gerçekçiliktir. Modern edebiyatın her dönemi, akımı gerçekçilik konusundaki yeni iddialardan, uygulamalardan oluşur. Öyle ki modern edebiyatı doğuran gerçekçilik, ilk telaffuz edildiği günden bugüne de öz ve biçim itibarıyla tartışma konusu olmuştur. Çünkü “Gerçekçilik meselesi temel sorunsal olarak kalsa da gerçekçiliğin tanımlanma biçimleri gittikçe çeşitlenmiştir. Gerçekçilik karmaşık bir kavramdır, çünkü sadece görüntülere sadık kalan ‘gerçekçi’ bir tarz değil, gerçekliğin net bir şekilde algılanmış olmasını da gerektirmektedir. Gerçek dünyanın doğru algılanış biçiminin nasıl olduğu konusunda sanatçılar her zaman farklı görüşlere sahip olmuştur.” Dolayısıyla eleştiri kuramlarının şunu ya da bunu merkeze almaları son tahlilde “gerçekçiliğin” anlaşılmasına, yorumlanmasına, açılmasına bir katkıdır. Biçimciler bunun için “aygıtları” öne alırken, Alımlamacılar “okuma pratiğinde maddilik kazanan anlamlandırma süreçleri”ni öne alırlar.

Kuşkusuz “kuramsal kalıtın tümüne yaslanmak” işin sadece maddi bilgi kısmını, birikimin ilk düzeyini oluşturur. Bulduyuyla yetinmek insan doğasına aykırıdır, dolayısıyla yeni arayışlar, keşifler de sürecektir. Bu noktada teknolojik gelişmelerin ve zaman içinde sanatın kapsamı içine alınacak yeni icatların çok etkili olacağı öngörülebilir.

Burada örneğimi, keşfi 1839 yılında kamuoyuna duyurulan ve duyurusunun üstünden elli yıl bile geçmeden sanatın kapsamına alınan fotoğrafçılıktan vermek istiyorum.

Fotoğrafçılıkta “Renk Sıcaklığı” kavramı Kelvin ölçeğinde sıcaklığı ölçmeye yarayan bir ölçüdür. Hiçbir molekül hareketine rastlanmayan ve mutlak sıfır diye tanımlanan sıfır Kelvin derecesi -273,15°C'ye karşılık gelir. Belirli renkler ve bu renklerin Kelvin biriminden sıcaklıkları teorik bir metal kütlenin ışıyana kadar ısıtılmasıyla belirlenmiştir. Bu teorik kütle kendisine çarpan tüm ışınları tamamen emebilen siyah bir metal parçası olarak düşünülebilir. Isıtıldıkça belirli bir sıcaklıkta bu kütlenin aldığı renk “renk sıcaklığı” olarak tanımlanır. Bu siyah kütle ışık yaymaya başlayacak kadar ısındığında mat kırmızı bir renk gösterir. Daha fazlası ısıtıldığında kütlenin ışınımı sarıya döner ve ısı arttıkça beyaz son olarak da mavi bir renk alır.

Zola'dan beri yazarın bir projektör sahibi olduğu söylenir. Hatta denir ki “filanca yazar projektörünü şu kesimlerin üstüne tutmuştur”. Bunu söylemek aslında şunu söylemektir: Gerçekler, bizim dışımızda, bize ihtiyaç duymaksızın, bizden bağımsız olarak vardır. Yazar, bir gerçeği edebiyatın diline aktarırken, yani kurgularken belirli bir gerçeği ya da birkaç gerçeği

seçer. Seçmek demek aydınlatmak demektir. Yani bir oyunda bir kişinin özel olarak aydınlatılması gibi. Orada bir kişinin aydınlatılması sahnenin ve sahnedeki diğer kişilerin gerçekliği ni ortadan kaldırmaz, o gerçeklikler toplamı içinde tekil bir gerçekliği seçmekten ibarettir.

Burada yazarın yapısal eyleminde, seçme ya da aydınlatmasında bir problem yoktur. Problem, aydınlatırken yazarın yeteri kadar -daha doğru bir söyleyişle, kurgusunun gerektirdiği kadar- bir aydınlatmayı yapıp yapmadığıdır. İşte tam burada fotoğrafçılıktan ödünç aldığımız “Renk Sıcaklığı” kavramı devreye girer. Bir yazar kırmızı renkte, yani alt seviyede bir ışınım kullanmışsa bu, bizim alt-gerçeklik ya da kaba-gerçeklik dediğimiz tutuma denk düşmektedir. Sarı ve beyaz renkli ışınımlarda ise optimum bir aydınlatmayı sağlamıştır ki bu da bizim sadelik, samimilik, sahicilik dediğimiz tutuma denk düşmektedir. Mavi renkte ise üst bir ışınımı elde etmiş demektir; ki bu da, bizim üst-gerçeklik, ultra-realizm, sürrealizm dediğimiz tutuma denk düşmektedir.

Dikkatinizden kaçmadığına eminim: Aydınlatma, ışınım seviyeleri doğrudan bir metnin atmosferini, aurasını ele vermektedir. Ayrıca yazarın renk sıcaklığını ayarlarken vizör netlik ayarına, ayrıca bir ihtiyaç duyup duymadığı, ek makro ayarlamaları yapıp yapmadığı ya da bakışının optik bir kaymaya uğrayıp uğramadığı vb. yine fotoğrafçılığa mahsus teknik terimler de devreye girecektir.

Öykü eleştirisindeki yeni eğilimler açısından bu söylediklerimden şu sonucu üretebiliyoruz: Özü itibariyle zaten elitist olan eleştiri dili teknolojik dile de çokça yaklaşacaktır. Bu zamana kadar sanatsal dilleri tek bir gruba indirgeyerek (genel dil olarak) tanımlayabilmemize rağmen, onları birbiriyle ifade etme, çözümlenme konusunda aynı beceriyi gösterememiştik. Bunun temel nedeni dillere özgü terimlerin birbirine indirgenemezliği idi.

Foucault'nun sadece iki dilin (dil ile resmin) ilişkisini konu edinirken yaptığı bu kesinlemenin, dillerin tümünü kapsayacak şekilde kullanılmaması için geçerli bir neden yoktu. Zaten Foucault da kesinlemesinin hemen ardından tartışmayı konunun farklı bir boyutuna kaydırmaktaydı: “... gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilemeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımlandığı yerdir. Öte yandan özel ad bu ayrımda bir yapmacıktan başka bir şey değildir: Parmakla işaret etmeye, yani konuşulan mekândan bakılan mekâna farkına varmadan geçmeye olanak vermektedir; yani onları sanki aralarında uyumluymuşlar gibi, birbiri üzerine uygun bir şekilde kapatmaya izin vermektedir. Fakat eğer dil ile görünenin ilişkisi açık tutulmak istenirse, eğer uyumsuzluklarından hareketle her ikisine de en yakın durumda kalmak istenirse, bu durumda özel adları silmek ve lekenin sonsuzluğu içinde kalmak gerekir.” diyordu.

Foucault, burada indirgenemezliğin altını çizmek için, dil ile resmi karşılaştırmakta, hatta her ikisini de ilişkileri sonsuz olan nihai anlatım biçimleri olarak neredeyse kutsamaktaydı.

Ona göre, gördüğümüz, sözün içine yerleşmediği gibi, adlandırma da sadece işaret etmemize yarayışlı parmak sağlayan bir oyundu ve dil ile görünenin ilişkisini açık tutmak, uyumsuzluklarını gidererek onlara yakın durmak için özel adlar silinmeli, lekenin sonsuzluğu içinde kalınmalıydı. Burada tartışmalı olan: Foucault'nun sanatların bağımsızlığına duyduğu engin saygıyı belirginleştiren doğruları değil, bu doğruların (ve dolayısıyla Foucault'nun saygısının) niyet ve yönünün iyi tespit edilmemesi, bu dillerin hepsinden bir parça taşıyan insan etkinliklerinin yoksanmasına çıkacak muhtemel eğilimlerdi.

Roland Barthes'ın sözlerini izleyerek söylersek: Dillerin birbirine indirgenemezliği, bildirişmenin nitelik ve niceliğine, görmenin ve gösterilenin biçimlerine, göstergenin şekline, şeylerin edindikleri ya da sonradan kazandıkları durumlara ve dilin düzeyine göre anlamlandırılarak aşılmaya çalışılabilirdi. Foucault da araştırmacı kişiliğinin bir gereği olarak zaten bunun aksini söylememekte, hatta bunu başta kendisi denemekteydi.

İmgelemenin an'la sınırlılığı nedeniyle, anlam'ın bütünsel olarak değerlendirilebilmesi için, görüntünün kaybolmasından sonra bakışın içe yönelmesi, böylelikle görünenin sınırlarının (resmin çerçevesinin) aşılmasıyla yeni düşüncelerin doğması nasıl engellenemezse, bunun dile dökülmesi, daha açık bir söyleyişle resmin (görünenin), fotoğrafın (gösterilenin) bir metin aracılığıyla anlamlandırılması da engellenemez.

Kaldı ki hemen her sanat yapıtı karşısındaki durumumuz bir kavuşma, hatta bir çakışma durumudur. Yapıtta kopyamızı ya da bizimle ilgili birtakım şeylerin kopyalarını yakalarız. Şu şiirin bana sunduğu özlem duygusu benim duyduğum özlem duygusuna benzer ya da daha doğrusu ikisini birbirinden ayıramam, yalnızca şiirdeki özlem duygusundan giderek bendeki özlem duygusunun görünmez yanlarını ortaya çıkarırım, gizlerimi açarım. Yapıtta zorunlu bir model gibiyizdir, ne yapsak kendimizi ondan kurtaramayız. Bir senfoni dileklerimi bana duyurur, bir roman açmazlarımı bana gösterir. Bu kavuşma ya da bu çakışma her zaman bir eksiklik duygusuyla sakatlanacaktır, bir bakıma da bu eksiklik duygusuyla tümlenecektir. Yapıt bizden benimsenmeyi beklediği gibi tamamlanmayı da bekler. (...) Yapıtı inceden inceye ele alan bir kişi onda gerçek anlamda bir yeniliği duyurmeyen öğelerle, taslak gibi görünen şeylerle yüz yüze gelir. İzleyici bu öğeler arasından yapıtın yapay niteliğini sezer ya da niteliklerin yapaylığını sezer. Yapıt karşısında duyduğumuz eksiklik duygusu büyük ölçüde yapıtın micro'luğundan gelmektedir. Her yapıt macrocosmos'u açıklamaya yönelik bir microcosmos'dur." Ve işte bundandır ki biz, artık öykü eleştirisinde de dillerin indirgenemezliğini tartışmaktan çok, dillerin dayanışmasını savunmanın ötesinde onu gerçekleştirmek durumundayız. Nitekim sinemanın, fotoğrafın, giderek internetin sağladığı ek dil imkânı bu imkânlar cümlesindedir.

Dolayısıyla biz, yine gerçekliğin alanında kalarak, yine geçmişteki kuramsal bilgiye yaslanarak gerçekliğin düşünülmemeyen, açıklanmayan, yorumlanmayan, henüz denenmeyen taraflarını öyküler üstünden, öyküler için ve öyküler aracılığıyla kayıt altına almaya çalışacağız. Şimdiye kadar gerçekliğin biçimleri üstünde mi duruyorduk, artık gerçekliğin "kara delikleri"

üzerinde de duracağız. Bizim yeniliğimiz belki de bu olacak. Gerçeklikteki kara deliklerin tanımlanması, görüntünün dilini, internetin dilini kullanmaya başlayan bir öykü metninin dünyasını keşfetmekte en önemli aracımız olacaktır.

Bunları yapmazsak, yani kalıtın toplamına yaslanmazsak, yeni sanatların dilini izlemezsek, teknolojinin dilinden beslenmezsek ne olur? Kuşkusuz “spekülatif eleştiri” olarak tanımladığımız, dün olduğu gibi bugün de kendine yaşama alanı bulabilen o meşum garabetin kucağına düşeriz. Dolayısıyla, “Kitaplığımda iki gül vardı, bir üçüncü gül olarak senin öykü kitabını onların arasına koydum” şeklindeki kerameti kendinden menkul hastalıklı bir eleştiri söyleminin tutsağı oluruz. Bu yüzden büyük “Ö” ve küçük “ö” ile yazılan öykücülüğün farklarını ıskalarız, daha açık bir söyleyişle sanatı ıskalarız, büyük “E” ile yazılan edebiyatı ıskalarız.

Benim “Öykü eleştirisinde günümüz ölçütleri” çevresinde söyleyebileceklerim şimdilik bundan ibarettir.

Bu cümleleri kurarken yararlandığım kaynakları da ileterek sözlerimi bağlamak isterim: Afşar Timuçin, *Estetik*; Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, Toby Clark, *Sanat ve Propaganda*; Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı ve Kuramdan Sonra*; Jim Zuckerman, *Fotoğrafta Rengin Sırları*.

Sürç-i lisan etmiş isem affola.

* 8. Ankara Öykü Günleri'nde “Öykü Eleştirisinde Günümüz Ölçütleri” konulu oturumdaki konuşmanın metnidir.

İ M G E K İ T A B E V İ Y A Y I N L A R I



Charles Eastman

Kızılderilinin Çocukluğu

Türkçesi: Tuba Geyikler

Bir Sioux çocuğunun çarpıcı ve hüzünlü özyaşam öyküsü...

198 Sayfa

9.75 YTL

