Horst Redeker

EDEBİYAT ESTETİĞİ



KUZEY

Horst Redeker

EDEBİYAT ESTETİĞİ

KUZEY YAYINLARI

•

Kuramsal Dizi: 5

•

Birinci Baskı: Nisan 1986

KUZEY YAYINLARI
REMKA LTD. ŞTİ.
Konur Sk. 13/7
Kızılay – ANKARA
Tel: 25 68 95

P.K. 359 Yenişehir – ANKARA

Ofset Hazırlık: VMS (Verso Matbaacılık Sanayi)
Baskı: Sistem Ofset

Horst Redeker

EDEBİYAT ESTETİĞİ

Çeviren : Aziz Çalışlar



Horst Redeker

Günümüzün önde gelen edebiyat bilimcilerinden olan Redeker, son zamanlarda gittikçe önem kazanan, sanatın ve sanatın sorunlarının kendine özgülüğü içinde bilimsel olarak temellendirilmesi çalışmalarına başlıca katkılarda bulunanlardan biridir. Özellikle maddeci estetik ve sanat kuramı alanında geniş bir ilgi toplamış olan *Yansılama ve Eylem: Gerçekçilik Diyalektiği Üstüne Deneme* (1967) adlı yapıtında, sanatın özgül özelliği olarak yansılama ile praksis arasındaki karşılıklı bağıntıyı ele alarak inceleyen Redeker, yansının yapısı ile praksisin yapısı arasındaki uygunluğu ortaya koyarak gerçekçilik estetiğinin temel özelliğini açıklar. "Sanatın Toplumsal İlintilerinin Özellikleri" (1972), "Batı'da Yeni Birşey Yok. Adorno'nun *Estetik Kuramı* ile Bense'nin *Estetik*'ine İlişkin Olarak Modern Burjuva Estetiği Üstüne" (1973), "Kant Estetiği Üstüne" (1974), ve "Sanat-Estetiksel Sorun Olarak İçerik-Biçim Diyalektiği" (1976) gibi yazılarında geç-burjuva estetiğini maddeci bilimsellik açısından eleştirdiği kadar, maddeci estetiğin de temel sorunlarını ele alan Redeker, son yapıtı olan *Yansılama ve Değerlendirme: Edebiyat Estetiğinin Temel Sorunları*'nda (1980), *Yansılama ve Eylem* yapıtıyla bütünleşen bir çalışma ortaya koyar. Edebiyat bilimini estetiğe bağlayan bu yapıtında Redeker, bu kez, yansılama ile değerlendirme arasındaki karşılıklı bağıntıyı inceleyerek, edebiyatta estetiksel değerin özelliklerini biçimsel yazın içinde temellendirme yoluna gider.

ÖNSÖZ

I.

Ülkemizde son yıllarda bilimsel maddeci estetik ve sanat (edebiyat) kuramıyla ilgili yapıtların peşpeşe yayımlanması[1], sanata bilimsel yaklaşım konusunda bizlere geniş ufuklar açtığı kadar, bu alanda özgün çalışmalara da kuramsal destek sağlayarak, ortak bilimsel bir estetik ve sanat kuramının oluşturulmasına temellik de etmektedir. Bu açıdan baktığımızda, *Edebiyat Estetiği*'nin estetik bilimi içinde yer alan Kagan'ın *Estetik ve Sanat*'ı ile Zis'in *Estetik*'iyle Pospelov'un *Edebiyat Bilimi* ile (yine edebiyat bilimi içinde yer alan) Suçkov'un *Gerçekliğin Tarihi* arasındaki halkayı tamamlayıp bütünlediğini görürüz. Böyle bir şey, estetik ile sanat (edebiyat) bilimi ve kuramı arasındaki bağıntının özgün bir kesişme alanı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bunun kuramsal düzlemde ele alınmayı gerektirecek bir önemi olduğunu sanıyoruz.

Nitekim, "Estetikte Gelişmeler" yazısında da belirtmeye çalıştığımız gibi, "estetik düşüncesinde, estetiksel ve sanatsal olanın kavranışına göre birbirinden ayrılan karşıt yönelimlerle karşılaşmaktayız... Bunlardan ilki, estetiği yalnızca sanatla sınırlandırmaya, estetiği genel sanat kuramına indirgemeye çalışan klasik felsefî-estetik kaynaklı görüşlerdir... Bir başka yönelim de, estetik ile sanat kuramının iki ayrı bilim olduğunu; sanat kuramının yalnızca sanatsal gelişme ve yaratma yasalarıyla, estetiğin ise yalnızca güzelliğin yasalarıyla ilgilenebileceğini öne sürmektedir. Hiç kuşkusuz, estetiği sanat kuramıyla bağımlı kılmak ya da sanattan yola çıkarak temellendirmeye çalışmak ne denli tekyanlı ve genişletilmesi gereken bir tutumsa, estetik ile sanatı birbirinden ayırmak da o denli yanlış ve kaçınılması gereken bir tutumdur".[2] Dolayısıyla, sanat (edebiyat) kuramının, estetiğin özsel başlıca bir yanı olduğunu söyleyebiriz; çünkü, "sanat kuramı, insanların estetiksel etkinliğinin kendine özgü biçimlerine ilişkin olan kuram"dır.[3] Burda "estetiksel etkinlik" kavramının, estetik ile sanat arasındaki kesişme noktasını oluşturduğunu görmekteyiz. Nitekim, estetik de, "insanların estetiksel etkinliğinin bilimi ve kuramı"dır; "estetiksel etkinliğin özsel içeriğiyse, dünyanın güzelliğin yasaları uyarınca biçimlendiri-

lişidir"; "nesnel gerçekliğin (doğa ve toplumun) estetiksel ölçülere göre değerlendirilip biçimlendirilişi, insanın kendi özsel güçlerini nesnelleştirmesinin bütünsel bir parçası olup, tüm üretici etkinlik alanları ile biçimlerinde kendini gösterir. Estetiksel değer ölçüleri, insanın gerçeklikle olan etkin ilişkisinin doğrudan doğruya bir anlatımı ve kendini gerçekleştirmesinin bir parçasıdır". Dolayısıyla, "insanların gerçeklikle evrensel bir ilişkisi olarak, estetiksel etkinlik, yalnızca sanatlarla sınırlı olmayıp, gerçekliğin tüm alanlarında etkisini gösterir ve insanın tüm anlamıyla etkin katkısını içerir". O halde, "bilim olarak estetik bizlere bu estetiksel etkinliğin yasalarını, farklı biçimlerini, gelişim koşullarını ve gelişim ufkunu verir"; burda, "*genel estetik*, insanın doğa ve toplumla ilişkisi içindeki genel yaratıcı gücü olarak estetiksel etkinliği inceler"ken, sanat-estetiği, *estetiksel etkinliğin özel biçimleri*'ni, yani toplumsal yaşam süreçlerinin gelişimi içinde etkisini gösteren sanatları ele alır". "Sanatsal biçimde estetiksel etkinlik (üretim ve alımlama), toplumda estetiksel etkinliğin özsel bir yanını oluşturur. Dolayısıyla, estetik kuramında şu gibi sorunlar önem kazanır: "Dünyanın değişime uğratılmasında, bireysel ve toplumsal yaşam süreçlerinin ileriye doğru götürülmesinde sanatlar ne gibi özel bir rol oynamaktadır? Estetiksel ilişki ile estetiksel değer belirleniminin toplumsal yaşam süreçleri ile kişiliğin gelişmesi ve biçimlenişinde ne gibi bir önem taşımaktadır? Çünkü, "insanların estetiksel etkinliğinin en önemli 'konusu' yine insanın kendisidir", yani, "nesnel gerçeklikle karşılıklı etkileşim yoluyla insanın özsel güçlerinin kendi içinde gerçekleşmesi, bu nedenle, sanatların kendi konusunu oluşturur".[4] O halde, bütün bu yukardaki alıntılardan çıkarsayabildiklerimizi "edebiyat estetiği" içinde toparlamaya çalışırsak, şu sonuçlamalara varabiliriz:

1. Edebiyat estetiği, insanların estetiksel etkinliğinin edebiyat sanatına özgü biçiminin, yani edebi-estetiksel etkinliğinin bilimi ve kuramıdır. Bize bu edebi-estetiksel etkinliğin yasalarını, farklı biçimlerini, gelişim yasalarını ve gelişim ufkunu verir.

2. Dolayısıyla, edebiyat estetiği, nesnel gerçekliğin estetiksel ölçülere göre, yani güzelliğin yasaları uyarınca tüm edebi-estetiksel etkinlik içinde değerlendirilip biçimlendirilişini inceler.

3. Başka bir deyişle, edebiyat estetiği, nesnel gerçeklikle karşılıklı etkin etkileşimi yoluyla, insanın kendi özsel güçlerinin gerçekleşmesini kendine konu edinen edebiyatı olduğu kadar, böylesine bir estetiksel etkinliğin kendi bir özel anlatımı olan edebi etkinliği de konu edinir.

4. Yani, edebiyat estetiği, edebi-estetiksel etkinliğin kendi tarihsel-toplumsal somut yasaları ile işlevinden yola çıkarak ve onunla karşılıklı bağıntısı içinde edebiyatı ele alır; edebiyatın yapıca içeriği ile toplumsal işlevi arasındaki diyalektiği, sistemsel bir bütünlük içinde işler.

5. Böylece, edebi-estetiksel etkinliğin nesnesi olan nesnel gerçekliğin biçimlendirilişin, insanın kendini toplumsal praksis içinde gerçekleştirişinin tüm edebi süreçler içinde ne denli gerçekleştiğini inceler; dolayısıyla, edebiyatın bu kendi nesnesi ile kendi öznesi arasındaki karşılıklı diyalektik ilişkiyi, somut tarihsel-toplumsal koşulları içinde ele alarak, bunun maddi diyalektik yasalarını ortaya koymaya çalışır.

6. Çünkü, edebi-etkinliğin öznesi olarak: a) edebi üretimin öznesi, edebi ürünün (edebiyat yapıtının) öznesi, ve c) edebi alımlamanın öznesinin birlikte ortak bir nesnesi vardır: nesnel gerçeklik (toplumsal praksis).

7. O yüzden, edebiyat estetiği, ne bir üretim (yaratım) estetiği, ne bir yapıt estetiği, ne de bir alımlama estetiği olup, tümünü sistemsel bir bütünlük içinde kuşatır.

8. Böylesine sistemsel bir bütünlük, edebiyat estetiği'nde, edebiyat kuramı ve edebiyat tarihi olarak edebiyat bilimi ile estetik arasındaki bütüncül bağı da oluşturur. Başka bir deyişle, yukarda sözünü ettiğimiz özne-nesne ilişkisi içinde, edebi-estetiksel etkinliğin gelişimini bize verdiği kadar, bu gelişim içinde "güzelliğin yasalarına göre biçimlendirme"nin tarihsel-toplumsal somut varolma tarzı ile özgüllüğünü de verir, edebiyat bilimi ile estetik biliminin özgül kesişme alanını oluşturur. Yani, somut toplumsal-ekonomik oluşumların tarihi olarak tarih boyunca edebi-estetiksel etkinliğin özelliklerini ve yasalılıklarını,

bu nesnel gerçeklik (praksis) ile *özneler bütünü* arasındaki çelişkin diyalektik etkileşim birliği içinde ortaya koyar.

II.

Hiç kuşkusuz, bütün bu yukarda söylediklerimiz bilimsel maddeci bir edebiyat estetiği için sözkonusudur. Çünkü, gerek estetikte, gerek sanat kuramında, bilimsel maddeci görüşler ile önünde sonunda felsefi idealizme bağlanan geç-burjuva görüşler arasında özünden derin ayrılıklar ve karşıtlıklar vardır. Bu tür görüşlere ancak burda konumuz olan (bilimsel maddeci) "edebiyat esteti"nin sistemselliğini ve bileşken yanlarını açıklamaya çalışırken değinip, tekyanlılıklarını ve yoksunluklarını belirtmekle yetineceğiz.

Daha en başından, edebiyat estetiğinin edebi-estetiksel etkinliğin bilimi ve kuramı oluşu, dolayısıyla nesnel gerçekliğin (doğa ve toplumun) estetiksel ölçülere göre edebi-estetiksel etkinlik içinde biçimlendirilişini ele alışı, bize insanın nesnel gerçeklikle etkin ilişkisini, ("Feuerbach Üstüne 5. Tez" uyarınca) pratik insani duyusal etkinliğini gösterir. Buysa insanın nesnel gerçeklikle (doğa ve toplumla, yani praksis'le) etkin ilişkisinin özgül bir yönünü bizlere verir. O halde, maddeci edebiyat estetiğinin temel çıkış noktası, gerçeklikle sanatı büsbütün birbirinden ayıran tüm geç-burjuva felsefi-estetik ve sanat-kuramsal görüşlere karşıt, nesnel gerçeklikle olan bu etkin ilişkidir. Böyle bir şey, edebiyat estetiğinde, sanatın iki temel konumu içinde ele alınır: 1) sanatta gerçekliğin yansılanışı; 2) sanatın gerçekliği değerlendirişi. Sanatta gerçekliğin yansılanışı, sanatın bir toplumsal bilinç biçimi oluşuna dayanır. (Tıpkı felsefe, hukuk, ahlak, vb. gibi öbür toplumsal bilinç biçimleri yanısıra), toplumsal bir bilinç biçimi olarak sanat toplumsal varlığın kendine özgü bir yansımasını oluşturur (doğru ya da çarpık). Dolayısıyla, bir yansı olarak sanat ile yansılanan nesnel gerçeklik arasındaki uygunluk sözkonusu olup, praksis ölçütünde bize sanatta hakikati veren şey budur. Dolayısıyla, sanat, bu yönüyle "gerçeklik bilgisi"ne dayanır. Bunu ele alan felsefi bilim dalı olarak (maddeci) bilgi kuramı, bu nedenle, sanat kuramının, dolayısıyla "ede-

biyat estetiği"nin ayrılmaz temel bir özsel bileşkenini oluşturur. Öte yandan, sanatın aynı zamanda üretici bir etkinlik oluşu, nesnel gerçekliği "güzelliğin yasaları uyarınca" biçimlendirişi, sanatın gerçekliği değerlendirişini de bizlere verir. Çünkü, herşeyden önce, başlıcalıkla "güzel" gibisine estetik kategoriler, aynı zamanda, estetiksel bir değer olup, üretici öznenin gerçekliği estetiksel yönden değerlendirişini bize gösterir. Dolayısıyla, sanat, bu yönüyle "gerçekliğin değerlendirişi"ne dayanır. Bunu ele alan bilim dalı olarak (maddeci) değer bilgisi, bu nedenle, sanat kuramının, dolayısıyla, "edebiyat estetiği"nin yine ayrılmaz temel bir özsel bileşkenini oluşturur. O halde, daha en başından şunu görüyoruz ki, maddeci edebiyat estetiği, maddeci bilgi kuramı ile maddeci değer kuramıyla sistemsel bir bütünlük oluşturmaktadır. Bu ikisini birbirinden ayırma olanağı yoktur, sanatsal yoldan yansılama ile estetiksel yoldan değerlendirme, sanatın (edebiyatın) kendi içeriğini oluşturduğu kadar, bunların yasalarını konu edinen bilgi kuramı ile değer kuramının da edebiyat estetiğindeki birliğini (diyalektik özdeşliğini) oluşturur. Bunların birbirinden ayrılması, kuramda mutlaka tekyanlılığa, dolayısıyla, en sonunda yanlışlığa (daha doğrusu, yazımızın başında belirttiğimiz üzere, ya estetiğin sanat kuramına indirgenmesine, ya da bu ikisinin birbirinden ayrılmasma yol açar). Örneğin, "Georg Lukacs'ın estetiği, özgül estetiksel değer aksiyomatiğini (Hegel'ci anlamda) reddederek, estetiği sanat kuramıyla özdeşleştirir. Lukacs, estetiksel ilişkiyi insani öznenin duyusal praksisi olarak değil, bütün bütüne bir bilinç olayı (yansıtma) olarak kavrar".[5] Hemen belirtelim, kendiliğinden de anlaşılacağı ve apaçık olduğu gibi, maddeci estetikte, bilgi kuramı ile değer kuramı (ya da ilerde değineceğimiz öbür bilimsel dallar) hiç bir zaman "eklektik" olarak bir araya gelmez; kendi içinde maddeci diyalektiğe dayanan bütüncül bir bağıntı oluşturur, çünkü nesnel gerçekliğin içinde bu bilim dallarının konusu bütüncül bir bağıntı içindedir. Buysa, daha büyük bir sistem olarak toplum ile onunla bütünleşen daha küçük bir sistem olarak sanat arasındaki karşılıklı ilişkilerin uygunluğuna dayanır. (Ayrıca şunu da unutmamak gerekir, insan bilinci gerçekliği yalnızca yansıtmakla kalmayıp, ama aynı zamanda onu yarattığı için de,

gerçekliğin yansılanması edilgin bir yansı değil, ama etkin bir yansılamadır; buysa, yansılama ile değerlendirmenin içiçeliğini bu kez bilinç düzeyinde bize gösterir). Demek, gerçekliğin sanatta yansılanışı, bilimden farklı olmak üzere, değerlendirmeyi, yani öznelliği de içermekte, "gerçekliğin yansılanışı" ile "gerçekliğin (güzelliğin yasaları uyarınca) somut değerlendirilip biçimlendirilişi" diyalektik bir özdeşlik içinde yer almaktadır. Başka bir deyişle, sanatta, praksisin yansılanışı ile sanat yoluyla praksise katılım birbirinin ayrılmaz uğraklarını oluşturmaktadır. Buysa, sanatın, insanın nesnel gerçeklikle estetiksel ilişkisini, estetiksel etkinliğini yansıtmasından başka bir şey değildir.

Edebiyat estetiği'nin olduğu kadar, edebiyatın içeriğinin de iki temel uğrağı olan yansılama ile değerlendirmeye, sistemsel bir bütünlük içinde, daha ileriye doğru bakmayı sürdürelim. Bu bağlamda da, yansılama ile değerlendirmenin praksiste nasıl buluştuklarını kuramsal sonuçlarıyla görelim. Yansılamanın bize hakikati verişi, sanat yapıtının içeriğinin nesnel yanını oluşturur. Bu nesnellik, yansı olarak sanat ile yansılanan gerçekliğin praksis ölçütünde doğruluğa kavuşmasında ortaya çıkar. O halde, burda yansılanan praksis ile yansı olarak praksis arasında uygunluk sözkonusudur. Buysa, bu ikisi arasında "yapıca benzeşim" dolayısıyla bir "modellendirme" ilişkisi olarak alınabilir (yalnız hiç kuşkusuz, böyle bir "modellendirme", olumlu anlamda ancak ve ancak gerçekçilik için geçerlidir. Çünkü geç-burjuva sanat gerçeklikle onu yansılayıcı bir ilişki kurmak istemediğinden, burda "modellendirme" ilişkisi de kesinlikle geçerli olamaz. İlerde de değineceğimiz gibi, ne yapısalcı sanat kuramı açısından, ne de bildirişim estetiği açısından, soyut yapılar ve kurulmalar olarak sanat yapıtları ile gerçeklik arasında "modellendirici" bir ilişki olabilir). Dolayısıyla, burda maddeci edebiyat estetiğinin, yansılama dolayısıyla, bilgi kuramına bağlı olarak model kuramından da yararlanmakta olduğunu görürüz. Çünkü burda sözkonusu olan şey, gerçekliğin bir modeli olarak sanat yapıtı ile onun özgününü oluşturan gerçeklik arasındaki uygunluktur. Buysa, sanat yapıtının içeriğinin yapısı ile gerçekliğin içeriğinin yapısı arasındaki benzeşimden ortaya çıkar. Buna bir alt-sistem olarak sanatın öğeleri arasındaki bağıntılar ile bir üst-sistem olarak tüm gerçekli-

ğin içeriğindeki bağıntılar arasında bize hakikati veren uygunluk da diyebiliriz. Dolayısıyla, burda, "modellendirme"nin biçimle ilişkisi de açıkça ortaya çıkmaktadır.[6] Yani, "hakikatin bir biçimi vardır; bu biçim hakikatin bir biçimi olduğu için de, yaşamın (yani, gerçeklik üstündeki etkinliğin, estetiksel praksisin - A.Ç.) bir yansımasıdır".[7] Onun için biz, sanat yapıtı bütününde cisimleşen hakikati biçimde algılarız, ama böyle bir şey, o biçimin (modelin) gerçekliğin bir modeli, yansısı olmasına dayanır. Kısaca özetlersek, yansılama bize, praksisin ölçütü olduğu nesnel hakikati modellendirme yoluyla verir.

Ancak, "her insanın tarihsel olarak ortaya çıkmış estetiksel bir ilişkisi vardır gerçeklikle. Sanatlar bu ilişkiyi nesnelleştirmenin, iletmenin özgün toplumsal organlarıdır. Sanatta zihinsel özümlemenin nesnesi öznenin gerçeklikle, doğa ve toplumla estetiksel ilişkisidir aynı zamanda. Dolayısıyla, sanatın bu kendi konusundan, sanatın özsel bir özelliği olarak sanatta yantutarlık ortaya çıkar".[8] Çünkü, estetiksel etkinlik, "güzelliğin yasaları uyarınca" gerçekliğin biçimlendirilişi öznenin estetiksel değerlerine dayanır. Somut toplumsal ve tarihsel özgül belirlenimi olan estetiksel değerler yoluyla, gerçeklik karşısında öznenin değerlendirici tutumunu buluruz. (Hiç kuşkusuz, sınıflar da özne olduğundan, gerçeklikle kurulan bu estetiksel ilişki, sınıfların kendilerine özgü estetiksel değerlendirmelerini de bize gösterir; dolayısıyla estetiksel değerlendirmeler, geç-burjuva estetik görüşlere göre sonsuz görece, "kıyısız" olmayıp, sınıfsal bir belirlenim taşır. Belli sınıfların özgül tarihsel-toplumsal somut varolma tarzı içinde dünyagörüşsel-ideolojik tutumlarını bize verir). Böylece, değerlendirmede, öznenin estetiksel etkinliğini, yani nesnel gerçekliği kendi estetiksel değerlerine "güzellik" anlayışına göre biçimlendirdiğini, yani gerçekliği kendi değerlerine, dünyagörüşüne göre yantutarak etkilediğini, praksise kendi değerleri doğrultusunda katıldığını görürüz.

Böyle bir şey, sonunda bize sanatın içeriğinde yansılama ile değerlendirmenin, hakikat ile yantutmanm, nesnellik ile öznelliğin diyalektik birliğini gösterdiği kadar; edebiyat estetiğinde bilgi kuramı ile değer kuramının, buna bağlı olarak da, modellendirme kuramı ile

eylem kuramının sistemsel bir birliğini de gösterir. Onun için, sanatın içeriğinde yansılama, praksisle değerlendirici etkinlik içinde bulunan öznenin yansılanışı olduğu kadar, sanat yapıtı da onun bir anlatımı haline gelmekte, yani, sanat yapıtı yoluyla praksise nasıl katılarak nesnel gerçekliğin (doğa ve toplumun) biçimlendirildiği ortaya çıkmaktadır. İşte edebiyat estetiği bu diyalektik bağıntıyı, yani çeşitli düzlemleri içinde estetiksel etkinliği kendine konu edinmekte, onun yasalarını araştırmaktadır. Bu anlamda, sanatın (gerçekçi sanatın) dünyagörüşüne bağlı toplumsal eylemsellikle sistemsel bağıntısı da açıkça görülmektedir. Böyle bir şeye, geç-burjuva sanat kuramı ya da estetiğinde rastlamak olanaksızdır; çünkü bu görüşler, sanatı praksisle olan tüm ilişkisinden soyar, sanatsal etkinlikle toplumsal etkinliği birbirinden ayırır (Nitekim, geç-burjuva sanatta, sanatın toplumsal-insani özü gereği, burjuva toplumsal praksisin olumlanması da olanaksızdır). Oysa, gerek sanatın üreticisi olan özne, gerek sanatsal üründe canlandırılan özne, gerekse sanat ürününü alımlayan özne, bu her üçü de aynı zamanda toplumsal praksisin öznesidirler. Onun için, maddeci edebiyat estetiği, estetiksel etkinliği bu üç düzlemi içinde bir arada ele alarak, estetiksel etkinliğe sistemsel bir bütünlük içinde bakar.

III.

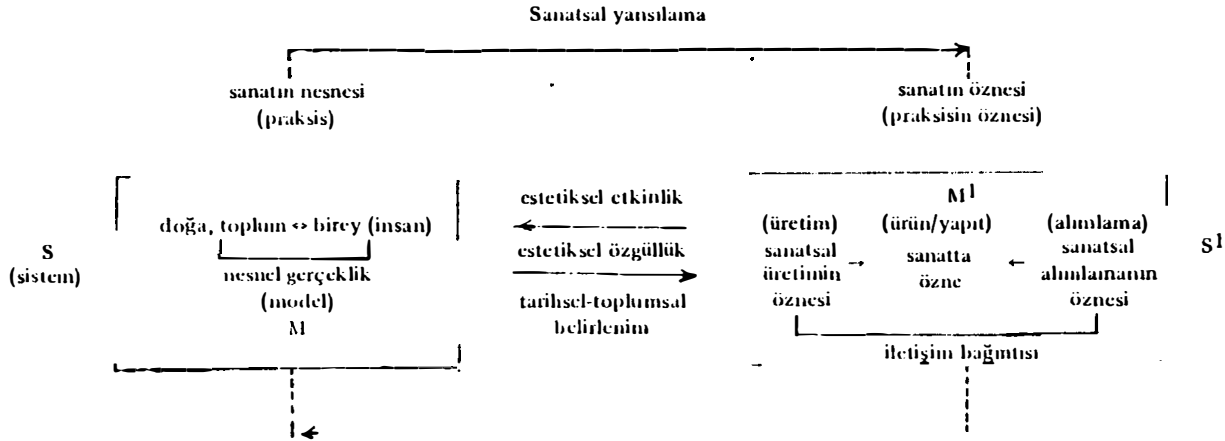
Edebiyat estetiğinde bu özne bütünlüğünün büyük bir önemi vardır. Çünkü, daha önce de belirttiğimiz gibi, maddeci edebiyat estetiği, ne yalnızca bir üretim estetiği, ne ürün, ne de alımlama estetiğidir. Çünkü, sanat yapıtını bir bütün olarak, yani içerik ile biçimin bir bütünlüğü olarak aldığı kadar, sanatsal etkinliği de bir bütün olarak ele alır. Yoksa sistemsel olarak sanatı ve sanatsal etkinliği birbirine bağıntısı içinde açıklama olanağı yoktur. Böyle bir şey, sanatsal üretimi (yazarı), sanatsal ürünü (yapıtı) ve sanatsal alımlamayı (okuyucuyu) karşılıklı bağıntısı içinde bir birlik olarak ele almayı gerektirdiğinden, burda, sanatın yapısı ile işlevi arasındaki bağıntı da başlıcalıkla sözkonusu olur. Böylesine bir bağıntıya, geç-burjuva sanat kuramında, örneğin yapısalcı kuramda rastlanmaz. Çünkü, yeni-pozitivizmin bir görü-

nüş biçimi olarak yapısalcılık, "işlev ile yapı arasındaki diyalektiği tanımaz, artsüremli-tarihsel yöntemi dışlar"; sonunda "sanat yapıtlarını bir tür 'şeyleşme' ('fetişleşme') olarak alır"; nitekim, buna en açıkça sanat yapıtının tarihsel benzersizliğini, işlevlerini, psişik, toplumsal, zihinsel etkimelerini bir yana bırakan, sanatı yalnızca sözcüklerin, vb. 'yapısı' gibi gören, mutlak sanatsal normların tasarımı doğrultusunda, yeni bir mekanik-metafizik dogmacılık oluşturan 'bildirişim' estetiği"nde[9] rastlarız. Dolayısıyla, bu tür geç-burjuva sanat kuramlarının ne sanatsal üretimle, ne de sanatsal alımlamayla bağıntısı kurulmayan, yalıtılmış, salt bir (şeyleşmiş) ürün kuramı olduklarını görürüz. Öte yandan, (Adorno, Goldmann gibi kişilerin izlediği) sanatsal üretime ilişkin sosyolojizm, "toplumsal-ekonomik kategorileri tarihsel temellere dayalı belirleyici değerlerden soyarak" ele alır, "burjuvazi, feodalizm gibi sınıfsal kategorileri, bu sınıfların üretim süreci içindeki işlevlerine göre tarihsel somut olarak değil, tüm değişik çağlar için geçerli, hemen hemen salt ideolojik-zihinsel ölçütlerle belirlenen kategorilermiş gibi"[10] görür. Böylece sanat yapıtlarının yapısı ile işlevleri arasındaki tarihsel somut ve özgül birlik bozulmuş, sanatsal üretimin yasaları sonsuzca göreceleştirilmiş olur. Salt alımlama estetiğine ise, geç-burjuva psikolojik estetik olarak, sanatsal üretim sürecinde yansıtmayı gözönüne almayan, psikolojist "einfühlung" kuramında rastlarız başlıcalıkla. O halde, özetlersek, salt sanatsal üretim içinde ele alındığında, sanatın ideolojik-zihinsel ölçütlere göre değerlendirilişinde (ayrıca Lukacs'da da rastladığımız gibi) değerlendirme uğrağı gözardı edilmekte; "dilsel sanat yapıtı" ya da "yapısal metin" doğrultusunda salt sanat yapıtı olarak alındığında hem yansılama, hem de değerlendirme uğrağı dışlanmakta; salt sanatsal alımlama içinde alındığında da yansılama uğrağı dışlanmaktadır. Bu üç indirgeyici, tekyanlı tutum tek bir ortak noktada buluşur: Sanatın özgül estetiksel işlevinin gözönüne alınmaması. Çünkü sanat kendi özgül estetiksel işlevini ancak içeriği ile biçiminin bütünlüğünde gerçekleştirebilir; bu üç geç-burjuva sanat kuramı ise, ya yansılama, ya değerlendirme ya da hem yansılama ve değerlendirme uğraklarını yadsıyarak, yani sanatı kendi içeriksel doluluğundan soyarak sanata yaklaşmakta, böylece ancak içerik-biçim

diyalektik bütünlüğü ile yapı-işlev diyalektik bütünlüğü içinde kavranabilecek olan sanatsal iletişim sistemini (bağıntısını) yok etmektedirler. Oysa sanat kendi özgül estetiksel işlevini ancak bu iletişim bağıntısı içinde gerçekleştirebilmektedir.

Buysa sanatın ancak değerlendirici bir yansılama olarak iletişim bağıntısı içine girebileceğini, yani kendi özgül estetiksel işlevini yerine getireceğini, estetik etkinlik bütünlüğünü kurabileceğini gösterir. Çünkü değerlendirici bir yansılama olmaksızın, yani nesnel gerçekliğe ilişkin, değerlendirici yansılamada verili herhangi bir sanatsal bildirim olmaksızın, iletilebilecek herhangi bir şey de olamaz. Sanat ancak yansılama olarak kavrandığında iletişimsel olarak kavranabilir. Bu ikisi diyalektik bir birlik olup, sanatsal yapı ile sanatsal işlev arasındaki karşılıklı diyalektik birliği bize gösterir. Onun için ancak (alt-sistem olarak) sanat ile (üst-sistem olarak) toplum arasında sistemsel bir bağıntı kurulabilmekte ve bunun tarihsel-toplumsal somut varolma tarzı belirlenebilmektedir. Böylesine bir iletişim bağıntısının (dolayısıyla iletişim kuramının) edebiyat estetiğindeki sistemsel önemi de ortaya çıkmaktadır. Burda da yine geç-burjuva bildirişim ve iletişim kuramlarının yetersizliğini ve tekyanlılığını görürüz; çünkü iletişimi salt sanatsal göstergeler açısından, gösterenin biçimi açısından, soyut yapısı açısından ele alır bunlar, çünkü bağlı oldukları sanat kuramı, daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat ile gerçeklik arasındaki bağıntıyı koparıp atar, ya da sanatı yalnızca sözkonusu iletişim bağıntısının tek bir uğrağına indirgediğinden, burda iletişim sözkonusu olmaktan çıkar.

Demek, bir sistem olarak sanatı bir sistem olarak topluma bağlayan şey, bu iletişim bağıntısı olup, bize sanatın özneler bütünü olarak nesneyle (yani, nesnel gerçeklikle, praksisle, doğa ve toplumla) karşılıklı ilişkisini, yani, estetiksel ilişkisini, estetiksel etkinliğini verir tümünde. Estetiksel özgünlük, kendi tarihsel-toplumsal somut bağlamı içinde, bu diyalektik çelişken, sistemsel-bütünlüğe dayanır. (Buraya kadar söylediklerimizi, kavranılmasını bir ölçüde kolaylaştırabilmesi amacıyla, genelinde çizimsel olarak şöylece gösterebiliriz):


Sanatsal yansılama
sanatın nesnesi
(praksis)
sanatın öznesi
(praksisin öznesi)
S
(sistem)
doğa, toplum ↔ birey (insan)
nesnel gerçeklik
(model)
M
estetiksel etkinlik
estetiksel özgüllük
tarihsel-toplumsal
belirlenim
M1
(üretim)
sanatsal
üretimin
öznesi
(ürün/yapıt)
sanatta
özne
(alımlama)
sanatsal
alımlamanın
öznesi
S1
iletişim bağıntısı
Estetiksel değerlendirme

IV.

İşte bu yukarda sözünü ettiğimiz sistemsel bütünlük içinde bakıldığında, edebi-estetiksel etkinliğin özgül özelliği kendini açığa koyduğu gibi, edebi-estetiksel etkinliğin bu özgül özelliği dolayısıyla tarih boyunca niye bir değişmezlik gösterdiği, yani geçmişin önemli sanat yapıtlarının niye bugün de bize estetiksel bir haz vermekte olduğunun nedeni de ortaya çıkar.

Hiç kuşkusuz, edebiyat estetiğinin burda bu kez maddeci tarihselcilikle yakın bir bağıntı içinde bu soruna bir yanıt getirmekte olduğunu görürüz. Daha önce de değindiğimiz gibi, gerçeklikten (praksisten) olduğu kadar, dolayısıyla tarihselcilikten de bağlarını koparmış olan geç-burjuva estetiği ve sanat kuramı bu çok karmaşık ve önemli (nitekim maddeci estetikte de çok tartışılan) soruna doğru bir yanıt getirmekten uzaktır. Örneğin, sanatın yalnızca toplumsal bir bilinç biçimi, ideolojik bir biçim olarak alınışı (yani. estetiksel etkinlikten ve değerlendirmeden koparılışı), böyle bir sorunun tarihsel olarak sözkonusu olamayacağını öne sürer, çünkü altyapı ile birlikte üstyapı da değişmekte, dolayısıyla bir bilinç biçimi olarak üstyapıda yer alan sanat da değişime uğramakta, geriden bırakılmış toplumsal oluşum ve sınıfların (yanlış bilinci) sanatı olarak geçersizleşmektedir.[11] (Lukacs ve Goldmann'da rastlanan) böylesine bir görüş, sanatsal kültürün, dolayısıyla estetiksel etkinliğin toplumdaki ikili özelliğini, başka bir deyişle, uzlaşmaz toplumlarda bilinç biçimi olarak sanatın iki karşıt ideolojik biçim, iki ayrı kültür biçimi dolayısıyla karşıt nitelikte estetiksel etkinlik gösterebildiği gerçeğini görmezlikten gelir. Bir başka görüş de şudur: Tarihle birlikte, geride bırakılmış sınıfların bilinci, dolayısıyla ideolojisi de silinip gider, demek ki sanatta kalıcı olan şey, ideolojik olmayan şeydir, o halde sanatı ideoloji dışında tutmak gerekir.[12] (Ernst Fischer, Max Bense, Adorno ile yapısalcıların bağlandığı) bu görüş, böylece sonunda sanatı (yukarda da değindiğimiz gibi) salt "metin-yapısı"na döker, estetiksel olarak değişmeyeni sonunda biçimde arar. Bu dolaylardaki görüşlerin tümünü burda ele alacak değiliz. Burda ilgili olduğu kadarınca ancak şunu belirtebiliriz, sanatın yalnız-

ca bir bilinç (ideoloji) biçimi (yani, sonunda yansılama) olarak alınışı kadar, bilinç (ideoloji, yantutma) dışında alınışı da, bize tarihte özgül estetiksel olanın ne olduğunu vermemekte, çünkü her ikisi de estetiksel etkinliği, yani dünyanın güzelliğin yasalarına, estetiksel değerlendirmeye göre biçimlendirildiğini gözardı etmektedir.

Oysa, estetiksel etkinlik öncelikle toplumsal bir etkinliktir, insanın toplumda kendini gerçekleştirmesinin ve doğrulamasının özel bir biçimidir. İnsanın kendini, daha doğrusu kendi özgüçlerini toplumda gerçekleştirmesi, yani kendi estetiksel etkinliği yoluyla toplumu güzelliğin yasalarına göre biçimlendirişi ise tarihsel yasalılık, diyalektik bir çelişkenlik gösterir toplum-tarihi boyunca. Öte yandan, insanın sanatta kendini gerçekleştirmesi, sanat yoluyla da gerçekleştirmesinin ayrılmaz bir parçasıdır, çünkü (yukarda da gösterdiğimiz gibi), sanatın öznesi aynı zamanda praksisin de öznesidir. Dolayısıyla, bu özneler bütünü arasındaki iletişim bağıntısı, güzelliğin yasalarına göre biçimlendirişin (estetiksel etkinliğin) tarihsel-toplumsal somut koşullarıyla diyalektik çelişkin bir bağıntı içindedir. İşte değişmez özgül estetiksel olanı bu (görece ve çelişkin) bağıntı bize verir. Bunu biraz açarak şöyle açıklayabiliriz. Sanatta gerçekliğin değerlendirilip yansılanışı, yani sanatsal iletişim bağıntısını oluşturan gerçeklik ilişkisi, aynı zamanda insanın toplumda kendini gerçekleştirmesinin de kendi bir anlatımıdır. O halde insanın toplumda kendini ne denli gerçekleştirdiği ile sanatın bunun ne denli bir anlatımı olduğu arasında diyalektik bir bağıntı vardır. Başka bir deyişle, toplumun güzelliğin yasalarına göre biçimlendirilişi ile sanatta toplumun güzelliğin yasalarının biçimlendirilişi arasında bir uygunluk sözkonusudur. Toplumun güzelliğin yasalarına göre biçimlendirilişi, toplum-birey diyalektiğini (bütünlüğünü) içerir. Estetiksel bir değer olarak güzellik ise, toplumsal (sınıfsal) - tarihsel bir çelişkenlik gösterir. Dolayısıyla, sanatta toplumun güzelliğin yasalarına göre biçimlendirilişi, toplumsal (sınıfsal) - tarihsel bir çelişkenlik gösteren toplum-birey diyalektiğini içerir. Buysa, insanın kendini toplumun tarihsel ortak birlikteliği içinde uyumlu olarak ne denli gerçekleştirebildiğidir (yani, toplumun ortak birlikteliği içinde

insanın gerçeklikle ne denli uyumlu olarak bütünleşebildiğidir). İşte tarihsel göreceliği içinde bize değişmeyen özgül estetiksel olanı veren şey budur. Dolayısıyla, biz (hangi çağdan olursa olsun) bir edebiyat yapıtında insanın kendi özgüçlerini toplumsal ortak birliktelikle ne denli gerçekleştirdiğini duyumsadığımız sürece, insanın kendi doğasal-toplumsal özü ile gerçeklik arasında ne denli bir uygunluğun gerçekleştiğini alımladığımız ölçüde o yapıttan estetiksel bir haz alırız. Dolayısıyla, ancak böylesine bir uygunluğa yönelik yapıtlar kendi tarihsel görecelikleri içinde değişmez bir estetiksel değer taşırlar...

Bu yazımızda, geç-burjuva estetik ve sanat kuramlarıyla karşıtlık içinde, maddeci estetik bağlamında edebiyat estetiğinin (başka bir yazıya konu olabilecek edebiyat bilimi — edebiyat kuramı ve edebiyat tarihi — ile özgül ilişkilerini ele almaksızın) temel konumunu ve özelliklerini olduğu kadar, bu doğrultuda, "Edebiyat Estetiği"nin de yöntemsel yapısını vermeye çalıştık.

Aziz Çalışlar

NOTLAR

(1) bkz. Moissey Kagan, *Estetik ve Sanat*, çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar, 1982; Kuzey Yayınları, 1985; Avner Zis, *Estetik*, çev. Yakup Şahan, De Yayınevi, 1984; B. Suçkov, *Gerçekçiliğin Tarihi*, çev. Aziz Çalışlar, Adam Yayınları, 1982; G. Pospelov. *Edebiyat Bilimi*, çev. Yılmaz Onay, Bilim ve Sanat Yayınları, 1984; Krapçenko, Bachtin, Barabaş, *Estetik Yazıları*, düz. Aziz Çalışlar, Varlık Yayınevi, 1984; G. Lukacs, *Estetik*, çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, 1982; M. Buhr-A. Kosing, *Bilgi Kuramı - Sanat Kuramı*, çev. Veysel Atayman, Birim Yayınları; ("Estetik" ve "Sanat" maddeleriyle) *Kültür Sözlüğü*, çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar, 1983, vb.

(2) Aziz Çalışlar, "Estetikte Gelişmeler", *Günümüzde Sanatsal Kültür ve Estetik*, s. 223-24, Cem Yayınevi, 1983; *Estetik Yazıları*, s. 5-7, Varlık Yayınevi, 1984.

(3) G. Klaus - M. Buhr: *Philosophisches Wörterbuch* (Felsefe Sözlüğü), s. 689, Verlag das Europaisches Buch, 1974.

(4) a.g.e., s. 134-35, 139-40.

(5) a.g.e., s. 139.

(6) bkz. "Gerçekçilik Estetiği", Aziz Çalışlar, Varlık Dergisi, Mart/1984.

(7) "Yaşamın Yansıması Olarak Sanatta İçerik ve Biçim" (Estetik-Sanatsal Yazı 1), V. Vanslov, çev. Aziz Çalışlar, Yazko Çeviri, sayı 18, s. 116, 1984.

(8) *Philosophisches Wörterbuch*, s. 698; ayrıca bkz. M. Buhr - A. Kosing, *Bilgi Kuramı - Sanat Kuramı*, çev. V. Atayman, Birim Yayınları, 1984.

(9) bkz. a.g.e.

(10) bkz. a.g.e.

(11) bkz. *Bilgi Kuramı - Sanat Kuramı*.

(12) a.g.e.

İÇİNDEKİLER

Önsöz: Edebiyat Estetiği Üstüne (Aziz Çalışlar)

GİRİŞ: EDEBİYAT BİLİMİNİN ANA SORUNU OLARAK YANSILAMA VE DEĞERLENDİRME 1

EDEBİYAT VE GERÇEKLİK 1

BİLİNÇ OLGUSU OLARAK EDEBİYAT 7

YANSI OLARAK EDEBİYAT 10

EDEBİYATIN YANSI ÖZELLİĞİNİN ANLAŞILMASINA İLİŞKİN KURAMSAL TEMELLER 11

EDEBİYATTA YANSILAMA SORUNUNUN SİSTEMATİĞİ VE METODOLOJİSİ ÜSTÜNE 16

EDEBİYAT VE BİLGİ 25

EDEBİYAT VE HAKİKAT 39

Sorunun Önemi ve Hakikat Kavramının İçeriği Üstüne ... 39

Edebiyatın İçeriğinde Hakikatin Sistemsel Yeri 46

Yansılama ile Canlandırma Arasındaki Ayrım ve Bağıntı . . 56
Yapıca Benzeşim Olarak Hakikat 75
Edebi İletişim Bağıntısında Hakikat ve "Ayrıntıdaki Hakikat" 93

DEĞERLENDİRİCİ YANSI OLARAK EDEBİYAT 102

EDEBİYATIN DEĞERLENDİRME ÖZELLİĞİNİN ANLAŞILMASINA İLİŞKİN KURAMSAL TEMELLER 104

GERÇEKLİĞİN EDEBİYAT YOLUYLA DEĞERLENDİRİLMESİ 116
Değerlendirmedeki Güdülenmeler ile Belirtenleri 116
Kavrayıcı Bakış, Görüş ve Amaçlayışların Bağıntısı 125
Edebiyatın Toplumsal İlintisi İçinde Değerlendirme 133

DEĞERLENDİRME VE EDEBİ CANLANDIRMA 143
Canlandırmadaki Duyusal Somutluk ve İşlevi 144
Tasarım Ortamı Olarak Canlandırma 150
Öznelliğin Canlandırılması - Canlandırmada Öznellik 157
Canlandırmada Yansılama ile Değerlendirmenin Birliği . . 166
Edebiyat Türlerinde Canlandırma ve Değerlendirme 170

EDEBİYATTA ESTETİKSEL DEĞER İÇERİĞİ 182

AMPİRİK VE KURAMSAL SORUN OLARAK ESTETİKSEL DEĞER İÇERİĞİ 183

EDEBİYATIN DÜŞÜNSEL YAPISININ İŞLEVİ OLARAK ESTETİKSEL DEĞER İÇERİĞİ 190
Edebiyatın Üretilişinde ve Alımlanışında Öznenin Bireyselliği 190
Edebi İletişim Bağıntısında Bireysellik 205
Estetiksel Değer İçeriğinin Yapıca Temeli Olarak Bireysellik ve İletişim Diyalektiği 210
Estetiksel Değer İçeriğinin Düşüncesel Olarak Yansıtılmasının Örnekleri 213

EDEBİYATTA ESTETİKSEL DEĞER İÇERİĞİNİN TARİHSEL VE TOPLUMSAL SOMUT VARLIK TARZI 218

Notlar 247

GİRİŞ: EDEBİYAT BİLİMİNİN ANA SORUNU OLARAK YANSILAMA VE DEĞERLENDİRME

EDEBİYAT VE GERÇEKLİK

Yansılama ve değerlendirme olarak edebiyattan söz edildiği zaman, burda ister istemez, kendi özü gereği, edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilintiye ilişkin özelliklerden söz ediliyor demektir. Yansılama ve değerlendirme, edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilişkinin geniş kapsamlı odak noktası olup, edebiyatın özünün anlaşılması açısından büyük bir önem taşır.

Yaşamsal deneylerde olduğu kadar, kuramda da görülür bu. İster bir sanat yapıtına, ister edebiyatın ne olduğuna, nasıl olması gerektiğine, edebiyat tarihinin ne olduğuna ilişkin bir tartışmayla ilgili olsun, edebiyatın gerçeklikle olan ilintisi her zaman bu bağlam içinde yer alır. Böyle bir şey, gerçeklikten hiç söz edilmese; edebiyatın gerçeklikle hiçbir ilintisi olmadığı, kendi gerçekliği olduğu öne sürülse bile, geçerlidir. Böyle bir konumun sözcülüğünü yapan kişiler ne gibi yanıtlar getirirlerse getirsinler, edebiyatla gerçeklik arasındaki ilişkinin ne olduğu sorusundan kendilerini uzakta tutamazlar.

Belli bir edebiyat tarzının ya da edebiyat yapıtının ne gibi bir hakikat taşıdığı, edebiyatın ne gibi tarihsel değişimler gösterdiği, ne gibi bir etkisi ve toplumsal işlevi olduğuna ilişkin sorular sorulduğu zaman da yine edebiyatın gerçeklikle olan ilişkisi sözkonusudur. Kal-

dı ki, edebiyatın ya da bir edebiyat yapıtının ortaya konuşu bile, edebiyatın gerçeklikle olan ilişkisinin ne gibi bir işlevi olduğunu bizlere gösterir. O yapıt nasıl ortaya çıkmıştır, yazar niçin o yapıtı ele almıştır, niye bir edebiyat yapıtı ortaya koymak istemiştir? Gerçekliğin ne gibi bir rolü vardır burda; istesin istemesin, sanatçı kişinin ortaya koyduğu o yapıtla ve o yapıtı ortaya koyuşuyla gerçeklik arasında bir ilinti söz konusudur çünkü. Edebiyatla gerçeklik arasındaki ilinti sorusu, bitmiş yapıtın toplum içindeki yerinin ne olduğu sorusunu da birlikte getirir. Edebiyat okunacağı için, toplumsal gerçeklik içinde yer alır; edebiyatı okuyan kişiler de gerçekten yaşamakta ve gerçeklik içinde yer almaktadır, bu nedenle, ne denli okumakla gerçekliğin dışına çıkmak isterse istesinler, gerçeklikle olan ilintilerinden kendilerini kurtaramazlar. Yazmak da, okumak da, şu ya da bu biçimde, gerçeklikle ilişki kurmanın bir tarzıdır.

Ama insanların edebiyat yoluyla gerçeklikle kurdukları ilişkinin niteliğinin ne olduğunu anlayıp belirlemek ve yasallıklarını araştırmak da, öbürlerinden ayrılan, *özel* bir tarzıdır bunun.

Görüldüğü gibi, edebiyat ve gerçeklik kavramlarının çerçevesi içine giren ilişki, sıradan, dümdüz, tekyanlı bir ilişki olmayıp, *çokyanlı* ilintilerdir, bir ilişkiler bağıntısıdır. O halde, edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilintilerin karmaşık özelliğini gözönünde bulundurmak gerekir hep, ama bunu yaparken, bu karmaşıklık içindeki ilişkilerin çokyanlılığını ayrıştırmak ve ne gibi bir düzenlilik gösterdiğini de belirlemek gerekir. Ama böyle bir kuramsal yaklaşımda tüm yönler aynı ölçüde ele alınamaz; bir seçim yapmak, temel, kapsayıcı, genel geçerlik taşıyan ilişkiler ile türevsel, alt sıradan, sınırlı geçerlikte ilişkiler arasında bir ayrımlama yapmak gerekir.

Bu düzene koyma işi, öznel isteğe göre değil, ama olayın kendisinden çıkarsanarak yapılacaktır. Burda da bize maddeci bakış açısı ile diyalektik araştırma yöntemi yardımcı olmaktadır; çünkü, edebiyat ile gerçeklik arasında nesnel olarak varolan ilişkiler bağlamını açığa çıkarmamızı, burdaki düzenleşikliği görmemizi zorunlu kıldığı kadar, buna olanak sağlayacak olan şey de budur.

Ama diyalektik ve tarihsel maddeci bakış açısından, edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilinti, yalnızca olgusal ilişkilerin düzenleşik bir bağlamı olarak kalmaz, edebiyatın varlığının ve özünün ana sorunu olduğunu da bizlere gösterir. Maddeci edebiyat biliminin tüm kendi yan alanları ile ayrışmaları içine dünyagörüşsel olarak girişinin ve yönelişinin kendi kuramsal ve yöntemsel temellerini oluşturur. Edebiyatın gerçeklikle olan ilintisi sorusunun doğru olarak yanıtlanması ancak bilimsel maddeci temel konumdan yola çıkılarak ortaya konabileceği gibi, bilimsel maddeci estetiğin edebiyat bilimine giren kuramsal-yöntemsel ve dünyagörüşsel -programatik içeriği de bu yolla ortaya konabilir ancak.

Edebiyat ile gerçekliğin karşılıklı bağlantısı içinde yer alan ilişkilerin çokyanlılığının iç düzeni böylece ortaya çıkacağı gibi, bu karşılıklı bağlantının tikel yanları da yine bu ilke içinde ele alınıp ileriye doğru götürülebilecektir. Çünkü, daha yakından incelenebilmesi için bu karmaşık bağlamın kendi içinde ayrıştırılan ilişkilerin kendisi de yine yüksek düzeyden karmaşık bir olayı oluştururlar. Dolayısıyla, yapılacak bilimsel çalışma yöntemi, edebiyat ile gerçeklik arasındaki tüm ilişkiler karmaşığını kendi zorunlu bağlantıları ve yasallıkları içinde ele alacağı kadar, burdaki tikel öğelerle yan öğeleri de ele alacaktır.

Edebiyat ile gerçeklikten söz edildiği zaman ilk akla gelen bir ilişkiyi, gerçekliğin yansıması, yansısı ya da bilgisi olarak gerçekliği alalım. İlk bakışta, hiçbir özel sorunsallığı olmayan, apaçık bir olguymuş gibi gelir bu. Ama iyice yakından bakıldığında birçok soru ortaya çıkmaya başlar. Edebiyatta gerçek olan değil de bulgulanan, fantastik olan, gerçeklikte hiç varolmayan ortaya konacaksa, gerçekliği yansılama işi nerde kalacaktır o zaman? Hakikat ile gerçeklik arasındaki ilinti ne olacaktır?

Tüm bu (daha da buna bağlı) sorunların açığa çıkarılması gerekmektedir. Yapılacak iş, burdaki en önemli sorunlarla kendimizi sınırlı tutmak, ama bu arada, kendi ayrışmaları içinde tüm sorunsala yaklaşımın kendi ilkesel önkoşullarını da yerine getirebilmektir.

Ayrıca, burda kullandığımız *edebiyat* ve *gerçeklik* kavramlarını da tam olarak belirlememiz gerekir. Önce belirtelim, edebiyat deyince bundan bilimsel yazını değil, ama *sanatsal* edebiyatı anlıyoruz. Edebiyatı burda sanatsal bir olay olarak tanımlamamız olanaklı olmadığı gibi, gerekmiyor da. Sanatsal edebiyatın ne olduğunun tam olarak anlaşılabilmesi, edebiyata ilişkin tüm bilimsel incelemelerden alınacak sonuçlara bağlıdır. Sanatsal edebiyat kavramının içeriği ancak böyle bir şeyin ortaya konmasıyla açığa çıkarılıp somutlaştırılabilir.

Gerçeklik kavramına gelince, burda bu kavramın iki değişik anlamda kullanıldığını gözönüne almamız gerekir. Dar anlamda, gerçeklik, "nesnel gerçeklik" ve "madde" gibi felsefi kategorilerle aynı anlama gelir. Zihinsel olaylar, bilinç, gerçekliğe ilişkin olarak alınmamakta, karşısına konmaktadır burda. Nesnel gerçeklik ile bilinç arasında bir ayrım yapılması, felsefenin temel sorusu açısından geçerli olan bir ayrımlamadır. Dolayısıyla gerçeklik kavramı, "nesnel gerçeklik"ten söz edildiği zaman kullanılan bir kavram olmaktadır. Daha geniş ve kapsamlı anlamda, gerçeklik, gerçekten varolan ne varsa odur, bilinç olgularını da kapsar bu. İnsanların düşünmesi, duyması, umut ve korkuları da gerçekten vardır. Dolayısıyla, biz burda *edebiyat ve gerçeklik*'ten söz ettiğimiz zaman, edebiyatı belirleyen, edebiyatta yansımasını bulan ne kadar ilişki varsa tümünü kapsayacak biçimde gerçeklikten söz ediyoruz. Bilinç olguları da bunun içine giriyor.

Biraz daha yol alalım şimdi. "Edebiyat ve gerçeklik" kavramları içinde, gerçekliğin anlaşılması, edebiyat kavramının kuramsal olarak hangi *boyut*'ta ele alınmış olduğuna bağlıdır. Bir örnek vererek açıklayalım. Eğer edebiyattan, yüksek bir soyutlama düzeyi içinde, *bütün* bir edebiyatı anlıyorsak, o zaman, bununla ilgili olan gerçeklik de *tüm* gerçekliktir. Ama eğer tek bir yapıtı gözönüne alıyorsak, o zaman, *edebiyat kendi görünüş biçimleri* içinde gerçekliğin bir parçası olarak o yapıtla bir ilişki içinde demektir. Edebiyat tarihi, belli edebi gelenekler de, tek bir yapıt üstünde belirleyici bir etki gösterebilirler.

Gerçekliğin kapsamlı olarak anlaşılabilmesi, edebiyatta gerçekli-

ğin yansılanması, ona değerlendirici yansılama olarak bakılmasına bağlıdır, edebiyatta yansımasını bulacak olan her şey burda gerçekliğe girer artık.

Yansılama ve değerlendirme, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, edebiyat ile gerçeklik arasındaki tek ilinti olmamakla birlikte, burdaki odak noktasıdır.[1] Edebiyat, edebiyat ile toplum arasındaki genel ilişki temeli üzerinde, gerçekliğin yansısı olma işlevini görür. Edebiyat, toplumsal olguları yansılar ve yansı olarak kendi toplumsal işlevini yerine getirir. Edebiyatın gerçekliğin yansısı olma özelliği, genel bir belirtkedir, çünkü yalnız sanatlar değil, ama öbür toplumsal bilinç biçimleri de gerçekliği yansılar. Genel olan ise, sıradan bir düşünsel kurulma olmayıp, *gerçekten* vardır, ama kendisi için, kendi başına varolmaz, özel ve tikel olanı da kendinde barındırır. Bu, her zaman karşılaşacağımız, önemli bir yöntemsel dayanaktır.

Değişik bilinç biçimlerinin yansı özelliklerine yakından bakıldığı zaman, yansı ile gerçeklik arasında ilintiyle ilgili belli ayrımlara rastlanacaktır. Değişik toplumsal bilinç biçimleri (ya da türleri), ilkece, belli bir bilinç biçimi ile toplumsal temel arasındaki temel ilişkiyi nasıl gerçekleştirdiklerine göre birbirlerinden ayrılırlar. Değişik bilinç biçimleri, toplum yoluyla oluşur, çünkü, (bilinç biçimleri ile toplum arasındaki ilintilerin genel belirlenimi içinde), herbirinin yerine getireceği değişik görevler vardır, herbiri değişik amaçlar içinde kullanılır. Kendi özelliklerini böylelikle kazanırlar, en genel niteliklerden herhangi bir özelliklerine kadar. *Toplumsal Bilincin Yapısı* adlı kitabında filozof A.K. Uledow şunları yazmaktadır: "Toplumsal bilincin karmaşık yapısı, başlıcalıkla, insanların çokyönlü etkinlikleriyle, bu etkinliklerin bağlı olduğu toplumsal ilintilerle belirlenir. Toplumsal bilincin yapısal öğeleri, insanların doğayla ve birbirleriyle olan ilişkilerini biçimlendirip düzene koyma yolunda toplumda belirli tasarım, görüş, düşünce ve kuramlara duyulan gereksinimin ortaya çıkması ölçüsünde tarihsel olarak oluşurlar".

Toplumdaki farklı pratik gereksinimler doğrultusunda bilinç biçimleri, örneğin, gerçekliğin upuygun bir yansısını verebilme özelliği-

ni taşırlar. *Bilim*, bir bilinç biçimi olarak, gerçekliği nesnel özçizgileri ve yasallıkları içinde olduğunca upuygun yansılamaya çalışır. Bu açıdan tam karşıtını din oluşturur; din de, tarihsel olarak bakıldığında, sözü edilen koşulların bir karşılığı olarak doğmuştur, o da gerçekliğin bir tür yansımasıdır, ama, ilkece gerçekliğin çarpık, yanlış bir yansısını bizlere verir, bu nedenle de tarihsel gelişimi içinde toplumsal yaşamdaki önemini gitgide yitirme durumundadır.

Öte yanda, ahlâk ve hukuk bilinci gibi normlaştırıcı, toplumsal eylemlerin bir amaca doğru götürülmesine yönelik anı öne çıkaran bilinç biçimleriyle de karşılaşırız. Bilimden farklı olarak bu bilinç biçimleri, insanların davranışlarını normlara, yasaklara, yasalara, değerlendirmelere doğrudan bağlama özelliğini gösterirler. Dolayısıyla, bu bilinç biçimlerinin *içeriği*, büyük ölçüde, *özne*'yle, öznel görüş, amaç ve güdülenmeyle bağımlıdır. Buna karşılık, yansılanan nesnel gerçeklik ile yansı arasında en yüksek ölçüde uygunluğun arandığı bilimde sözkonusu olan şey, *içeriğin* bütün bütüne *nesne*'yle belirlenmesi ve öznellik anının olduğunca en aza düşürülmesidir. Bilimsel bilgiler, hiç kuşkusuz, bilen bir özne olmaksızın ortaya çıkmaz, bununla birlikte, örneğin bilimsel ilerlemeler, bilimsel önermelerin *içeriğindeki* nesnelliğin (nesnel hakikatin) artması ile öznel etkilerin azalmasına bağlıdır. Ancak bilinç biçimlerinin sıraya konabileceği anlaşılmamalıdır bundan, çünkü, her biri insanların kendine özgü bir gereksinimi ile amacına karşılık verir.

Edebiyat ise gerçekliği yansıladığı kadar, *değerlendirir* de. Yansı yönüne karşıt, değerlendirme yönü, bir somutlaştırmadır. Edebiyat, gerçekliğe ilişkin *değerlendirici* yansılar ortaya koyar. Ama burda da genel-olan ile özel-olan arasında bir ayrım yapmak gerekir. Eğer gerçekliğin değerlendirilişi, yalnızca edebiyata değil, ama öbür bilinç biçimlerine de ilişkin, ancak edebiyatta kendine özgü yoldan gerçekleşen, genel bir nitelik olarak alınıyorsa, o zaman, edebiyatın kendine özgü değerlendirme ölçüsünün daha uzağına düşen bir şey sözkonusudur burda.

Burda, tüm bu çalışmayı içine alan, metodolojik bir sorun açığa

koymak gerekiyor, çünkü bu sorun, ele alman olayın kendisinden ortaya çıkmaktadır. Sanatsal edebiyat bir sanat olup, yansılama ve değerlendirme ile estetiksel değer içeriğine ilişkin özellikler, edebiyat için olduğu kadar, öbür sanat türleri için de geçerlidir. Burda sözkonusu olan şey, edebiyatı öbür sanatlarla ortak kılan çizgilerdir. Dolayısıyla, *sanat*'tan söz edildiği zaman, burda anlaşılması gereken şey, sanat için genelinde geçerli olduğu kadar, sanatsal edebiyatın özsel bağlantılarını da bizlere açıklayacak olandır. Bu gibi durumlarda sanatı edebiyat kavramı içinde daraltmak yanlış olacaktır. Ama bütün bu kavramlar sanatsal edebiyat için de kullanılabileceği gibi, bu sanat türünün kendi malzemesine de bağlı olarak temellendirilip açıklanabilir. Dolayısıyla, bu çalışma, kitabın altbaşlığından da görüleceği gibi, bilimsel maddeci estetik ile edebiyat bilimi arasındaki bağıntıyı, estetiksel temel sorunların edebiyat sanatı içinde ele alınışını ortaya getirmektedir. Şunu da belirtelim, burda ele alınan sorunlar, başka açılardan ve başka tartışma konuları içinde de yer alabilir. Biz burda bu sorunları kendi konumuz doğrultusunda ele aldık. Gerektiği yerde, başlıca öbür anlayışlara da kısaca yer verilecektir.

BİLİNÇ OLGUSU OLARAK EDEBİYAT

Gerçekliğin edebiyat yoluyla yansılanması ve değerlendirilmesi, bu çalışmanın konusu olan edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilişkinin odak noktasını oluşturur. Buysa, bilinç ile bilinçten bağımsız olarak varolan gerçeklik arasındaki ilintinin yüksek düzeyden bir genellendirilişine karşılık verir. Burda da bir bilinç biçimi olarak edebiyat anlayışının kararlı olarak sonuna kadar götürülmesi gerekir.

Edebiyat denince akla kitaplar gelir hemen, bu da olağandır çok, çünkü edebiyata ne bilimsel kesinlikte, ne de yeterince bilimsel olarak bakılır genellikle. Edebiyat, toplumsal bir bilinç biçimidir, bu nedenle de düşünsel bir olaydır. Nitekim bizi bir takım sonuçlamalara götüreceği gibi, kuramda da bunun böyle ele alınması gerekir. Zihinsel bir olay olarak edebiyatı kendi maddi nesnelleşme biçimlerinden ayırmak durumundayızdır. Edebiyatın maddi nesnelleşme biçimi ise herşeyden

önce kitaplardır. Ama bu nesnelleşme biçimi, edebiyatın zihinsel özü, kendine özgü varlığı açısından ikinci sıradan bir önem taşır, çünkü, maddi olay edebi bir metnin taşıyıcısı olarak yer almaktadır yalnızca. Harflerle örtülmüş kağıt ile, örneğin, edebiyatın sessel iletimine yardımcı olan plak ve bant gibi maddi cisimler kıyaslanamaz.[2] Maddi cisimler, edebi bildirişimin iletişiminde gösterge taşıyıcısı rolünü oynarlar. Edebi bildirişimin zihinsel içeriği değişmeksizin başka araçlarla yer değiştirebilir. Kendi maddi taşıyıcısından ortaya çıkan edebi metin burdaki malzemeden etkilenmez.

Edebi bir sanat yapıtı ile kitap arasındaki ilinti, gösterge ile gösterge taşıyıcısı arasındaki ilinti gibidir. Ama, *anlam*'a bağlı olmayan bir gösterge de gösterge olamaz; o, herhangi *bir kimse için* herhangi *bir şeyin* göstergesidir her zaman. Bu nedenle, edebiyatın zihinsel özü, edebi bir metni ileten göstergeler yoluyla herhangi bir metni yazan ya da okuyan insanlardan bağımsız olarak varolamaz hiçbir zaman. Onun için, canlı süreçler olarak edebi *üretim* ile edebi *alımlama*, bilinç olgusu olarak edebiyatın içinde yer aldığı alanlardır. Edebiyat gerçekliği yansılıyorsa eğer, o zaman, bu yansı da edebiyatın ürettiği ya da alımladığı yansılayıcı bilincin dışında, insanların kafasının dışında olamaz hiçbir zaman.

Burdan da şöylesine bir başka kuramsal sonuçlama ortaya çıkmaktadır: Edebiyat, *edebi üretim ve alımlamanın birliği* içinde, insanlar arasında edebi yapıtlar yoluyla zihinsel olarak iletilecek bir ilişki olarak kavranmalıdır. Edebiyat, zihinsel bir *toplumsal ilinti*'dir.* Bu sorunun anlaşılmasındaki kuramsal çıkış noktası ise çok önemlidir. Bu da, gerek sistemsel, gerek tarihsel bir temele oturur.

---

* Redeker Horst: *Abbildung und Aktion. Versuch über die Dialektik des Realismus.* (Yansılama ve Eylem. Gerçekçilik Diyalektiği Üstüne Deneme), Halle, 1967; Redeker, Horst: *"Zu Besonderheiten des gesellschaftlichen verhaltnisses Kunst"* ("Sanatın Toplumsal İlintilerinin Özellikleri Üstüne"), 1972.

Sistemsel temellendirme açısından burda edebiyatın toplumsal bir bilinç biçimi oluşundan, zihinsel bir olay, bir bilinç olgusu oluşundan yola çıkılarak ilkesel bir saptama yapma olanağı vardır. *Zihinsel* bir olay olarak edebiyat, kendi aktarımının maddi nesnesi olan kitapların *içinde* kalmaz. Bilinç olgusu olarak edebiyatın belirlenişi, iki somut zihinsel sürece, edebi üretim ile edebi alımlama süreçlerine uzanır. Kendi başlarına alındığında, bu her ikisi de bireyseldir. Ama yalnızca bu her ikisinin bireyselliği açısından bakıldığı zaman, burda *toplumsal* bilinçle ilgili oluşumuz suya düşer. Gerçekte bu her iki süreç de kendi başına değildir. Edebiyat, alımlanmak için üretilir, üretildiği için de alımlanır. Edebiyatın toplumsal bilinç olarak belirlenişi, edebi üretim ile edebi alımlama arasındaki *bağıntı* açısından geçerlidir ilkesel olarak. Bu bağıntı, edebiyat kuramı açısından kavramsal olduğu kadar, sistemsel olarak da olağanüstü önemlidir. Nitekim yalnızca edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilintiye değil, ama tüm kendi yan alanlarına uzanan maddeci edebiyat kuramının içinde yer alır, bu nedenle de her zaman birlikte düşünülmesi gerekir.

Maddeci edebiyat kuramını, edebiyatın tüm toplumsal ilintilerinden yalnızca bir yanını kendi anlayışının temeline yerleştiren edebiyat kuramı doğrultuları ile yöntemlerinden ayıran şey de budur. Maddeci edebiyat kuramı, ne edebi bir yaratım öğretisi olarak bir poetikadır, ne alımlama estetiğidir, ne de "edebi araştırmaların kendi ödevi"nin gözetilmesi yoluyla, gerek üretimi, gerek alımlamayı "şairlik dışı olaylarla ilintisi olduğu" için görmezlikten gelen, fetişleştirilmiş, salt kestirmeceden, "dilsel sanat yapıtı" anlayışıdır.*

Edebi üretim ile alımlama arasındaki bağıntının aynı zamanda tarihsel bir yönü de vardır; bu bağıntının tarihsel kökleri bu her iki yanın da kökensel olarak özdeşliğidir; üretim de, alımlama da, tarihsel olarak yer alan ayrışma süreçlerinin kendi birer sonucudur.[3]

---

* Kayser, Wolfgang: *Das spracliche Kunstwerk. Eine Einführung in den Literaturwissenschaft* (Dilsel Sanat Yapıtı. Edebiyat Bilimine Giriş), Bern ve Münih, 1965.

Karşıtların birliği olarak üretim ve alımlama diyalektiğinin sistemsel ve tarihsel yönleriyle birlikte ele alınarak kuramsal olarak temellendirilişi, herşeyden önce bu ilintinin yüksek düzeyden özgüllüğü içinde edebiyatta geçerlidir; buna karşılık, zihinsel iletişim edebiyatın kendi bir özelliği değildir. Sistemsel yön dediğimizde, edebiyatı bilinç olgusu olarak almaktayızdır; tarihsel yön ise, sanatın, sanat türleri ile sanatın varoluş tarzlarının (üretme ve alımlama olarak) ortaya çıkışı ve ayrışmaya uğrayışıyla ilgilidir. Bu nedenle, burda sözkonusu olan ayrımlama, *Toplum-Edebiyat-Okuma* adlı kitapta geçtiği gibi değildir* , çünkü orda edebi üretim ve alımlama arasındaki ilintide kuramsal çıkış noktası yapılan şey, üretim ve tüketim gibisine ekonomik kategoriler içinde görülmektedir. Bunlar gerçekten gözönüne alınması gereken şeyler olmakla birlikte, edebiyatın iletişimsel bağıntısının kuramsal olarak ortaya konuşunda yeterli olmamaktadırlar. Edebi üretim ile alımlama arasındaki kendine özgü belli ilişkiler kadar, bu ikisi arasındaki yapıca benzerlik, yada Kagan'ın söylediği gibi**, "ayna gibisine simetri", bu tür bir ekonomik benzeştirmeden yola çıkılarak açıklanamamaktadır.

Gerek sistemsel, gerek tarihsel, bu her iki adı anılan yan birden, sanat yapıtının maddi alt katmanı üzerinden iletilen, üretim ile alımlama arasındaki iletişimsel bağıntının kendi temellerini oluştururlar.

YANSI OLARAK EDEBİYAT

Edebiyatın gerçeklikle yansılayıcı yoldan ilinti kuruşu, eskiden olduğu kadar, bugün için de bize edebiyatın özüyle ilgili en geniş bilgiyi verir. Edebiyat üstüne en genel olarak söylenebilecek bir sözdür bu aynı zamanda. Ama edebiyatın yansı özelliğiyle ilintili bugün de

* *Gesellschaft-Literatur-Lesen Literaturrezeption in theoretischer Sicht* (Toplum-Edebiyat-Okuma. Kuramsal Açıdan Edebiyatta Alımlama). Yay. Manfred Naumann, Berlin ve Weimar, 1973.

** Kagan, Moissey: *Estetik ve Sanat*, çev. Aziz Çalışlar, Altın Kitaplar, 1982.

tartışılan birçok sorunun oluşu ortaya bir takım zorluklar çıkardığı gibi, daha yakından bakıldığı zaman, bu sorunlar da açıkça görülmektedir. Bu sorun alanının içine girebilmek için, insanların yansılama etkinliklerine ilişkin kuramsal bilgiyi genel olarak ele almak gerekmektedir.

EDEBİYATIN YANSI ÖZELLİĞİNİN ANLAŞILMASINA İLİŞKİN KURAMSAL TEMELLER

Edebiyatın gerçekliğin yansısı olarak belirlenişi, daha önce de söylediğimiz gibi, genel bir özellik taşır, tıpkı öbür bilinç biçimleri gibi. Ancak bu saptamanın geçici olduğu çıkarılmamalıdır burdan. Böylesine bir saptamadan vazgeçildiği anda, maddeci konumu da bırakmak gerekir. Burjuva ve saptırıcı kuramcıların (örneğin, Garaudy'nin) bilimsel maddeci edebiyat anlayışına ilişkin savları bu noktada yoğunlaşır. Ayrıca, edebiyatın yansı özelliğinin vurgulanması için ideolojik bir ayrılmanın olması da sözkonusu değildir. Edebiyatın yansı özelliği, edebiyatın *kendine özgüllüğü*'nü oluşturmasa bile, onunla ilintilidir önünde sonunda. Burda da yine genel-olan'ın ancak özel ve tikel-olan içinde varolabileceğini görmekteyizdir.

Edebiyatı gerçekliğin yansısı olarak doğru kavrayabilmemiz için, kuramsal metinlerde her zaman karşılaştığımız bir takım kuramsal temellere ve kavramlara başvurmamız gerekmektedir. Örneğin, burda, *özümleme* ve *yansılama* sözkonusu olduğu gibi, *özne* ve *nesne* kategorileri ile birbirleriyle olan ilintileri de yine burda büyük bir rol oynamaktadır.

Özülmleme, pratik ve zihinsel özümleme biçimi içinde ortaya çıkmaktadır. *Pratik özümleme*'den (ya da kısaca, *praksis*'ten) anladığımız şey, tam felsefi anlamı içinde, insanların gereksinimleri doğrultusunda doğasal olanla doğasal yaşam-çevresinin değiştirilerek dönüşüme uğratılması ve, (praksisin ikinci bir görünüş biçimi olarak), insanların toplumsal ilişkilerinin (tümünden önce de maddi ilintilerinin) dönüşüme uğratılmasıdır. Önemli olan, maddi üretimin toplumsal özüyle koşullu olan praksisin toplumsal özelliğinin önünde sonunda ortaya kon-

masıdır.

Gerçekliğin insanlarca *zihinsel olarak özümlenmesi* ise pratik özümlemeye dayandığı gibi, onunla da yakın bir bağıntı içindedir. Çeşitli zihinsel özümleme biçimleri vardır. Toplumsal praksisin tümel süreci içinde önemli olan zihinsel özümleme biçimi, insanın bilmesidir, ampirik ve kuramsal bilgi biçimi içinde gerçekliğin yansıtılmasıdır. Böyle bir şey, en tam ve kapsamlı anlatımını bilimde bulur. Ama, sanat da gerçekliğin zihinsel bir özümlenişi biçimidir. Ayrıca, burda yakından ele alamayacağımız, daha başka zihinsel özümleme biçimleri de vardır. Ancak şunu saptayalım, tüm zihinsel özümleme biçimleri, gerçekliğin yansılanması uğrağının temelinde yer aldığı gibi, zihinsel alanda özümleme de, dönüştürücü bir uğrağı kendi içine alır.

Söylediklerimizden anlaşılacağı gibi, gerçekliğin özümlenişi, ister pratik, ister zihinsel özümleme olsun, iki bileşkenden oluşur: özümlemenin *öznesi* olarak insan ve özümlemenin *nesnesi* ya da konusu olarak özümlenen gerçeklik. Özne nesneyi kendinde özümler. Özne ve nesne kavramları özümlemenin iki yanını ya da uğrağını (daha doğrusu, bağlantı uçlarını) bizlere gösterir. Burda değişik boyutlar arasında bir ayrım yapılabilir. Geniş anlamda, özne, toplumsal olarak birleşmiş insandır, nesne de, bu durumda, nesnel gerçekliktir. Ama toplumsal praksis açısından ortaya önemli olarak çıkan şey, bugüne değin varolagelen sınıflı toplumda, toplumsal olarak birleşmiş insanlığa rastlanılmayışıdır. Toplumsal praksis açısından, özne, *sınıflar*'dır herşeyden önce, öznenin içinde yer aldığı toplumsal ilintilerse nesnedir. Ama, özne ve nesne kavramları tikel, bireysel özümleme olaylarıyla ilintili olarak kullanılabilir. Bu durumda, özne bireydir, pratik eylemleri ya da zihinsel yansılama edimleri içindeki kişidir; nesne ise bu etkinliğin, bu eylemin, yansılamanın konusudur.

Burda da şunu görüyoruz, özne ve nesne kavramları hiçbir zaman birbirinden ayrılmamakta, hep tam bir tanımlama içine girecek bir ilişki bağıntısı içinde bulunmaktadır. Özne hep ona karşılık verecek bir nesneyle ilintisi içinde öznedir, öbürü de ancak belli bir öznenin

nesnesidir hep. Bu aynı şey, "öznel" ile "nesnel"in açıklamşı için de geçerlidir.

Burda bu kavramlarla ilgili iki şey daha belirtilebilir. Hiç kuşkusuz, özne ve nesne kategorilerinin felsefi anlamı, bu sözcüklerin dilbilgisinde taşıdıkları anlamlarla birbirine karıştırılmamalıdır. Ayrıca, öznel-nesnel kavramları ile düşünsel-maddi kavramları arasında da ilkece bir ayrım yapmak gerekir. Madde ile bilincin birbiriyle ilintisi gerçekten bir özne-nesne ilintisidir. Ama, her nesne maddi değildir (zihinsel nesneler de vardır), özne de yalnızca bilinç demek değildir, herşeyden önce, praksisin de öznesidir.

Özne-nesne diyalektiği, gerçekliğin insanlarca özümlenmesindeki özne-nesne ilintisinin diyalektik bir özellik taşıdığını bizlere gösterir. Ayrıca, özne ile nesne ayrılmaz bir birlik oluşturur; karşılıklı etkileşim içinde, karşıtların birliğidir bu. Özümleme, öznenin etkinliği yoluyla ortaya çıkar; nesne ise, özneden bütün bütüne bağımsız olarak varolur, öznenin önkoşulu olan konudur. Özümlemenin sonuçları, nesnenin özellikleriyle *ve* öznel etkenlerle (amaçlılıkla, yetenekle, vs.) belirlenir, burda ayrıca özümleme sürecinin tarzı ve biçimi de rol oynar.

Gerçekliğin insan bilinci yoluyla yansılanmasına ilişkin diyalektik-maddeci anlayış, bilimsel maddeci felsefenin başlıca bir bileşkenini oluşturan bilimsel maddeci bilgi kuramının ana çekirdeğidir. Bilimsel maddeci bilgi kuramı, kendi maddeci içeriği uyarınca, insan bilincinden bağımsız ve onun dışında varolan nesnel gerçekliğin varlığından yola çıkar. Kendi belirleyici ilkesi, felsefenin temel sorusunun maddeci yoldan yanıtlanışıdır.

Yansılanan nesne, yansılayan öznenin dışında ve ondan bağımsız olarak varolur. Yansılamanın içeriği, öncelikle nesneyle belirlenir. İşte bu temel maddeci konum içinde bilimsel maddeci yansı kuramı ile öbür maddeci yansı kuramları biraraya gelir. "Eski" mekanik maddecilik ise, nesnel şeylerin insan zihnine tıpkı mumun üstüne basılan mühür gibi geçtiği tasarımından yola çıkar. Bu anlayış, bilimsel maddeci bilgi kuramının diyalektik özelliğiyle aşılmış bulunmaktadır.

Diyalektik maddeci konumdaki yansı kuramı açısından, tümünden önce şunlar önemlidir:

1. Gerçekliğin yansılanışı, insanların toplumsal praksisiyle ayrılmaz birlikteliği içinde görülür. Gerçekliğin insanlarca yansılanışının temeli praksistir, yani, bilme gereksinimi ve bilmenin önkoşulları praksis içinde ortaya çıkıp gelişir, bilmenin amacı da praksistir aynı zamanda. Doğruluğun, yani, yansı ile yansılanan nesnenin uygunluğunun son kertedeki ölçütü, yansılamanın sonuçlarının pratik etkinlikte doğrulanışıdır.

Praksis, toplum içinde yer aldığından, toplumsal bir özellik taşır ve tüm görünüşleri içinde toplumsal olarak belirlenimlidir. İnsanın bilme süreci bu nedenle toplumsal-tarihsel süreçte yatar ve onunla belirlenir. Dolayısıyla, bilmenin yasaları ile toplumsal yaşamın yasaları ayrılamaz birbirinden; tarihsel maddeciliğin de gösterdiği gibi, sıkı sıkıya birbirine bağlıdır. Toplumsal-pratik gereksinimler, gerçekliğin yansılanışının daha başka biçimlerini de belirler. Daha önce de belirttiğimiz gibi, değişik bilinç biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açarlar. Ama bilinç biçimleri içinde pratik gereksinimler ile amaçlar da yer alır, bu yolla belli konular yansılamanın nesnesi haline gelerek belli yansılama biçimleri içine girerler, bu yansılama biçimlerinin yaygınlaşmasını sağlarlar.

Somut tarihsel ve toplumsal koşullar içinde yaşayan, kendi çıkarları ve gereksinimleri olan, şu ya da bu pratik amacı güden yansılayıcı özne, bilmenin doğrultusunu belirlediği kadar, yansılamanın somut iletim biçimleri ile pratik yararlılığını da belirler.[4]

2. Bilimsel maddeci yansı kuramının diyalektik özelliğini daha iyi açığa koyabilmek için, *yansılama etkinliği* içinde öznenin *yaratıcı, etkin* rolünü de gözönüne almak gerekir. Yansılayıcı özne, edilgin olmakla kalmaz; yansılar, etkin bir edimin sonucu ortaya çıkar. Bu genel saptama, tüm bilinç biçimleri için geçerli olduğu gibi, bilimsel maddeci yansı kuramının da diyalektik özüyle ilgilidir. Bunu, daha tam olarak ortaya koyabilmek için, tek tek bilinç biçimleri arasındaki ay-

rımları gözönüne almak gerekir. Bu yaratıcı etkin özelliğe gerçekliğin her türlü zihinsel (ve pratik) özümlenişinde rastlanır. Bununla birlikte, öznenin bulunduğu etkinliğin biçimi ve tarzı, tikel bilinç ve zihinsel özümleme biçimleri içinde değişik olarak yer alır.

Öznenin gerçekliği bilimsel olarak özümleyişi etkinliği açısından şöyle ortaya konmuştur bu klasiklerce: "İnsanın kafasında düşünce bütünü olarak gözüken tümlük, dünyayı kendisince biricik olanaklı tarzda, yani bu dünyanın sanatsal, dinsel ve pratik-zihinsel olarak özümlenişinden farklı bir tarzda özümleyen bir düşünen kafanın ürünüdür". Dolayısıyla, öznenin üretici etkinliğinin somut olarak belirlenişi, belli bir özümleme tarzının özelliklerinin tarihsellik içinde ortaya konmasına bağlı olmaktadır.

3. Diyalektik maddeci yansılama anlayışının bir başka yönüne daha değinebilmek için, *Varlık ve Bilinç* adlı kitabında yansıtma kuramının iki uğrağından söz eden psikolog S.L. Rubinstein'a bakmamız gerekiyor. Rubinstein, yansı ile nesnesi arasındaki karşılıklı bağıntıyı vurguladıktan sonra, yansının *yansıtma süreci*'yle de ayrılmaz bir bağıntı içinde olduğunu söylemektedir. Rubinstein'a göre, burda sözkonusu olan şey, belirlenme ilkesinin, (dış nedenlerin iç koşullanmayla harekete geçtiğini belirten) diyalektik-maddeci anlamı içinde, bilgi sürecine uygulanmasıdır. Her süreç sözkonusu sürecin kendi iç yasallıklarıyla kesintiye uğrayan, dış, nesnel koşullarla belirlenmektedir". Yansıyı belirleyen şey, kendi nesnesidir, ama yansılama süreci de onu etkiler aynı zamanda. Yani, yansılama etkinliğinin iç koşulları da belli bir tarzda ve kapsamda yansılamanın içinde yer almaktadır.

Önemli olanı, şu maddeci temel önermenin her zaman için geçerli olmasıdır; tüm yansılama, öncelikle ve kendi başlıca içeriği içinde, nesnenin yansılanışı olup, yansılamanın içeriğini öncelikle belirleyen şey, yansılanan gerçekliktir.

EDEBİYATTA YANSILAMA SORUNUNUN SİSTEMATİĞİ VE METODOLOJİSİ

Tüm toplumsal bilinç biçimleri gerçekliğin yansılanışı ise, bunları birbirinden ayıran şey nedir? Edebiyat açısından bu şu demektir: Gerçekliğin yansılanışı olarak edebiyatın kendi özelliği nerde yatmaktadır? Bu soru, uzun uzadıya tartışma konusu olmuştur hep. Yine de temel önemde bir sorudur. Bu arada, sanat ile bilim arasındaki ayrım sorununa ilişkin tartışmalar da keskinleşmiştir. Aşağıda anlatacaklarımız içinde bu tartışmaya da değinmek istiyoruz.[5]

Estetikte ve edebiyat kuramında, uzun süredir, bilim ile sanatın herşeyden önce kendi yansı biçimleri açısından bir ayrım gösterdikleri anlayışı egemen olmuştur. Sanatın imgesel doğası, bilimin kavrasal olarak formüllendirilen bildirimlerinin karşısına konmuştur. Aydınlanma estetiğinde, sanatın özelliği, bir masalda şöyle dile getirilmekteydi: "Aklı olmayana imgeyle anlatacaksın hakikati".

Maddeci estetik ve edebiyat kuramı da, birçok bakımlardan Aydınlanma Dönemi'ndeki durumla benzerlikler gösterir. Bu bağlamda, Hegelci "içerik estetiği"ne olduğu kadar, Rus devrimci demokratların düşüncelerine de kimi yönlerden bağlı kalmanın bir rolü de olmuştur; böyle bir şey ilkece doğru olmakla birlikte, eleştirel olmayan bir doğrultu izlemiştir. Örneğin, Belinski, doğrudan doğruya Hegel'i izleyerek, din ile felsefenin yanısıra, imgesellikte kendi özelliğini bulan sanatın da ide'nin bir kendini bilme biçimi olduğu görüşünü sürdürmüştür. "Sanat", diye yazıyordi Belinski, "hakikate ya da düşünceye *imgeler* halinde *doğrudan* bakış"tır.

1950'lerin ortalarında, maddeci sanat kuramında, sanatı yalnızca düşünmenin, hakikatin imgeler halinde bir biçimi olarak ele almanın yeterli olmayacağı, sanat ile bilim arasında yalnızca *biçimsel* bir ayrım yaparak değil, ama sanatın özelliğini kendi içinde arayarak da sanata bakmak gerektiği görüşü ağır basmaya başlamıştı. Böylesine bir konuma özellikle A.I. Burov'un *Sanatın Estetiksel Özü* adlı kitabında rastlarız. Burov, sanat ile bilimi biçimsel olarak ayırma yöntemine kar-

şı çıkarak, bu ikisi arasındaki başlıcı ayrımın kendi içeriklerinde yattığı görüşünü öne sürmekteydi. Burov, sanatın kendine özgü bir içeriği olması gerektiğini söyleyerek, sanatın özellliğini kendi içeriğiyle belirlemek isteyişi konusunda bütün bütüne haklıdır bizce.

Ama Burov ağır bir hataya düşmüştür bu arada. Sanatın kendine özgü içeriğini ararken, sanatın *içeriği* ile *konusu*'nu aynı yere koymuş; bu iki kavramı da eşanlamlı bir formüllendirme içinde ele alarak, sanatın özgüllüğünü kendine özgü konudan *türetme* yoluyla *temellendirmek* istemiştir. Böylece, sanatın kendine özgü konusu anlayışıyla ilgili olan şey de şu olmaktaydı: Sanatın özelliğinin kendine özgü bir konudan *türetilme*'sine ilişkin yöntemsel ilke yalnızca sanatın somut durumlarda özel konulara ilişkin oluşuna bağlı değildir. Bu yöntemsel tasarımın altında yatan düşünce, belli bir bilinç biçiminin içeriğinin ister istemez yansılanan konuyla belirleneceği düşüncesiydi. Oysa değişik bilinç biçimleri arasındaki ayrım yalnızca konuya dayandırılamaz, burda öznenin bilinç biçimlerinin özelliği üstündeki kendine özgü payının da gözönüne alınması gerekir.

Hiç kuşkusuz, sanat, belli konulara yönelmekle birlikte, gerçekliğin belirli alanlarına giremez. Örneğin, kimyasal etkime ya da çekirdek fiziği süreçlerinde yer alan olaylar sanatsal edebiyatın konusunu oluşturmaz hiçbir zaman. Ama sanatın ağırlıklı olarak insan yaşamını, insanın toplumsal eylemleri ile ilişkilerini yansıladığını kesinkes söyleyebiliriz. Bunlar belli durumlarda doğayla olan ilişkilere de uzanabilir. Ortada sözkonusu olan şey, sanatın kendine özgü konu alanıdır. Ama burdan "kendine özgü konu" anlayışına ilişkin şu kuramsal, metodolojik sonuçlamalar çıkarılmamalıdır; birincisi, böyle bir konu alanının, yalnızca sanat yoluyla yansılanabileceği, öbür bilinç biçimlerine kapalı olduğu; ikincisi, sanatın özgüllüğünün bu kendine özgü konudan türetilebileceği. Eğer *bu anlamda* kendine özgü konudan söz edilecek olursa, o zaman, sanatın da kendine özgü hiçbir konusu olamaz.[6]

Burov, yazdığı kitapla, getirdiği sorunlar bugüne değin süren bir tartışmayı başlatmış bulunuyordu. Bu tartışma herşeyden önce şu soruya bağlanıyordu: sanatın özgüllüğü kendine özgü bir konuya

dayandırılabilir mi, eğer öyleyse, nedir bu kendine özgü konu? Tartışma bu her iki sorun açısından da verimli olmuştur.

Bu arada, sanatın özelliğinin kendine özgü bir konudan geldiği anlayışını da bir yana bırakmamak gerekir. Kendine özgü yansılayıcı içeriği açısından öncelikle özgün bir konuya bağlı olan bir bilinç biçimi vardır. O da bilimdir. Ayrıca *tikel* bilimler ya da bilim dalları vardır, bunlar hangi konuyu yansıladıklarına göre birbirinden ayrılırlar. Bilimler gerçekliğin alanlarına göre bir ayrım içine girerler. Hiç kuşkusuz, tikel bilimlerin, birbirlerinden, örneğin yöntem açısından ayrıldıkları daha başka özellikleri de vardır. Tüm bilim alanı içinde doğa bilimleri ile toplumsal bilimler birbirinden ayrılır herşeyden önce. Bütün bunlarla birlikte şunu söylemek gerekir, tikel bir bilimi başka bir tikel bilimden başlıcalıkla ayıran şey, o bilimlerin kendilerine özgü konularıdır.

Böylece ilginç bir durum ortaya çıkmaktadır, sanatı bilimden kesinkes ayırmak isteyip, "sanatın bilimle özdeşleştirilmesi"ne karşı tartışma açan Burov'un yaptığı şey, sanatın özgüllüğünü tikel bilimlerin ayrımlanması ilkelerine göre belirlemekten başka bir şey olmamaktadır. Tikel bilimler kendi içlerinde nasıl bir ayrıma uğruyorlarsa, öbür bilinç biçimleri de birbirlerinden öyle bir ayrıma uğramaz hiç kuşkusuz. Sanat ile öbür bilinç biçimlerinin birbirleriyle olan ilişkisi tikel bilim dallarında olduğu gibi değildir, bilim ile tikel bilim dalları karşısında görece bir bağımsızlıkları vardır bunların.

Burdan çıkarak şu ampirik olguyu vurgulayabiliriz, Burov'un söylediği anlamda gidilerek, yalnızca sanatsal özümlemeye özgü olan konunun ne olduğu bugüne değin ortaya konamamış, böylesine bir anlayışın yöntemsel koşulları yaratılamamıştır. Sanata özgü olduğu öne sürülen bütün konulara daha yakından bakıldığında, bunların ya tikel bilim dallarının kendi yansılama konuları olduğu ya da öbür bilinç biçimleri yanına konabileceği görülmektedir.

Anlaşılacağı gibi, *zihinsel özümleme* çeşitleri olarak bilinç biçimleri arasındaki ayrım yalnızca yansılamanın *nesne*'sine gelip dayanma-

makta, yansılamada *nesnel-olan* ile *öznel-olan'ın diyalektik birliği* içinde, nesne ile öznenin tüm ilişkisinde ortaya çıkmaktadır.

Kendine özgü konu anlayışı ile bununla ilgili olanlardan çıkartabileceklerimiz şimdilik bunlar. Şunu da belirtelim, Burov, sanatın özelliğini yalnızca ya da başlıcalıkla konunun özelliğine dayandırdığı zaman yöntemsel olarak kendi çıkış noktasına dönmektedir yine: Sanat kendi özü bakımından bilimden ayrılmamakta, bir çeşit tikel bilim haline gelmektedir. Sanatın özgül nesnesinin *insan* olduğunu söyleyişiyle Burov, ister istemez şu tanımlamaya varmaktadır sonuçta: Sanat "insan bilimi"dir.

Sanatın kendine özgü nesnesinin belirlenmesi konusunda birçok girişimlerde bulunulmuştur. Burov için sanatın kendine özgü konusu *insan*'dı. Burov'un bu anlayışı maddeci estetik içinde birçok eleştiriyle karşılaşmıştır. *İnsan*'ın aynı zamanda tıbbın, psikolojinin, felsefenin, toplum bilimlerinin, daha başka bilim dalları ile bilinç biçimlerinin de konusu oluşu açısından Burov'un yaptığı belirleme eleştiriye uğramıştır en önce.

Ama, kendine özgü konu düşüncesi hemen bir yana bırakılamaz. Özgün bir konu belirleme konusunda yapılmış birçok girişimler arasında, Goethe'ye uzanan savın olduğu kadar, "özgül konu" anlaşıyına bağlı biri olmamakla birlikte, maddeci estetikte kendi yerini alan Lukacs'ın sözlerinin de önemli bir yeri vardır. Macaristan Bilimler Akademisi'nde 1951'de yaptığı bir konuşmada Lukacs, nesnel gerçekliği yansıtan sanatın bunu hep "insana ilişkin olarak" yaptığını söylemiştir*. Lukacs'ın sanatın özgül nesnesiyle ilgili olarak öne sürmüş olduğu bu savlar daha sonra Burov'un öne sürdüklerinden daha değişik değildir.

* Lukacs, Georg: *Beitrage zur Geschichte der Asthetik* (Estetik Tarihine Katkı), Berlin, 1954.

Burda da, insanlarla ilintili olarak gerçekliğin ya da insanın gerçeklikle ilintisinin, öbür bilinç biçimlerinin, bu arada, bilim dallarının da konusu olduğu görülmektedir. Hiç kuşkusuz, insanın gerçeklikle olan ilintisini dile getirmeyen sanat olamaz, ama, sanatın özgül konusu bu değildir.

Burda sanatın özgül konusuna ilişkin başkaca görüşleri ele almak istemiyoruz. Sanatın özgüllüğüne ilişkin karmaşık yaklaşımları içine alan çok başka konumlar da vardır bu arada. Örneğin, Burov'un deneyimlerinden örneklenen ama daha sonra W. Girnus'ca çok daha keskin biçimde dile getirilen yöntemsel yaklaşımlar vardır: "Bilim ile sanat, birbirlerinden bilmenin *kipi* açısından değil, ama bilmenin nesnesi açısından ayrılırlar".

Öte yandan, *insan*'ın bir "ilinti"nin bileşkeni ya da kendisi olarak bir rol oynadığına ilişkin belirleme de kendi içinde verimlidir. Çünkü özgül konunun verilişinde çoğu zaman durum budur. *Bu* tür bir yanıtlamada, özgül konuya ilişkin olarak yanlış ortaya konmuş ama rastlantısal olmayan soru, yanlış çıkış noktasının geriye çevrilebileceği doğru ve önemli bir gözlemi de kendi içinde barındırmaktadır: Özgül konuyla ilgili düşünce şu ya da bu tarzda *insanla* ilintisi içinde ele alındığı zaman, burda, *insan*'ın sanatın *içeriği* açısından oynadığı rol de sözkonusu olmaktadır; ancak Feuerbach üstüne 1. Tez'deki gibi, eski maddecilikle ilgili eleştiriye açıktır bu, çünkü burda insan "*nesne*'nin ya da *gözleme*'nin bir biçimi olarak ele alınmakta"dır. O zaman insan en azından başlıcalıkla özgül konu olarak görünmekte, "öznel" olarak değil, "nesnel"miş gibi ele alınmaktadır.

Şu ya da bu biçimde insanla ilintili olarak görülen özgül konu anlayışı, yanlış bir biçimde, nesnenin yerine konacak tarzda, *öznenin sanattaki özgül konumuna ilişkin* olmayı çağrıştırmaktadır. Oysa burda sanatı bilimden ayıracak temel bir ayrım sözkonusudur. Bu ayrım, *nesne* açısından değil, *ama*, gerçekliğin sanatsal olarak özümleniş tarzında, *özne ile nesnenin ilişkisi* açısından ortaya çıkmaktadır.

Buysa, özümlemenin öznesinin sanatın içeriğinde sıradan değil,

ama önemli bir yer olduğunu gösterir. Öznenin sanatın içeriğindeki temel görünüş biçimlerinden *biri*, her sanat yapıtının, Kurt Hager'in de belirttiği gibi, "şu ya da bu tarzda sanatçının zihinsel ve ruhsal özyaşamına ilişkin öğeleri" içerisinde görülür*. Kendi içeriği içinde sanat, yalnızca nesnenin bir verilişi değil, ama, öznenin, sanat yapıtını ortaya koyan kişinin de kendi bir anlatımıdır.

Örneğin, kimyasal elementlerin devir sistemi, birbirinden bağımsız olarak iki araştırmacı tarafından, Alman L. Meyer ile Rus D. Mendeleyev tarafından ele alınmıştır. Bu iki kişi de birbirinden farklı "özyaşamları, bireysellikleri, mizaçları, deneyim ve yaşantıları olan kişilerdir; ama sonuçta iki ayrı devir sistemi yoktur. Sanat yapıtında değişmez biçimde anlatımını bulan şeyler, bilimde hiçbir yere sığmaz; hiç kuşkusuz, bunların bilimsel bilgide hiçbir rolü olmadığı anlamına gelmez bu. Bilimsel bilginin içeriğinin zorunlu bir bileşkenini oluşturmaz bunlar, ama, bir sanat yapıtı kesinkes bunlarla belirir.

Daha başka örnekler de verilebilir. Bir matematik formülü, bir fizik yasası, bir biyolojik buluş, insanın bilme etkinliğinin ürünleridir hep, somut olarak bireylerin yaratıcı çalışmalarıdırlar. Bu tür bilgilere *varılabilmesinde* birçok öznel etken rol oynar, bilme etkinliğinde bulunan kişinin yaşam koşulları ile "özyaşamsal durumları da bunun içinde yer alır. Ama bütün bunlar bilimsel çalışmanın sonuçlarının içeriği açısından yalnızca gereksiz olmakla kalmayıp, bilimsel yansılama ile yansılanan nesne arasındaki uyumluluğun kurulabilmesine de önüne geçerler.[7] Yazar Daniel Granin'in de belirttiği gibi, bilimde yalnızca hatalar özneldir. Sanatta ise, öznel olan, içeriğin zorunlu bir bileşkenidir.

Böyle bir ayrımın yalnızca doğa bilimleri açısından sözkonusu olabileceği öne sürülebilir. Bu anlamda, J. Kuczinski, M. Kagan'a karşı

* Hager, Kurt: *Zur Fragen der Kulturpolitik* (Kültür Politikası Sorunları Üstüne), Berlin, 1972.

bir tartışmaya girer. Burda Kagan'ın kanıtları, mutlak bir formüllendirme açısından yanlış anlaşılabilir. Ama ilkece bütün bütüne haklıdır Kagan. Kuczynski'nin şu kimse yaşamamış olsaydı bir başka kimse o kişinin yazmış olduğu yapıtı yazacaktı gibisine sözleri inandırıcı gözükmekle birlikte, bu konuda daha da ileriye gidip, eğer öyle bir kişi yaşamamış olsaydı o yapıtlar da olmazdı denilebilir; o kişinin yapıtlarında içerili bilimsel yasalar ve önermeler, kendi *içeriği* içinde, o insanın kişiliğine göre bir değişim içine giremez. Oysa sanatın içeriği onu ortaya koyan sanatçının kişiliğine bağlıdır kesinkes. Bu düşünceleriyle Kagan haklıdır bütün bütüne.

Burda bir örneği daha gözönüne almak gerekiyor. Goethe yaşamamış olsaydı eğer, ne tikel bir yapıtı, ne de tüm sanatsal yapıtları açısından kimse onun yerini dolduramazdı. Böyle bir şey yalnızca sanatsal yapıtlar için geçerlidir, çünkü, özneye içeriksel olarak bağlılık ilkesi yalnızca burda sözkonusudur. Daha başka şairler için de böyledir bu. Bilimsel bilmede özne ilkece değişebilir, sanatta ise tam tersine, yapıtla belirli bir kişinin bireyselliği arasında başkasınca doldurulamayan somut bir bağ vardır.

Kuramsal olarak temellendirilebilecek, ampirik yoldan ortaya konmuş bir konudur bu. Gerçekliğin yansılanışı, daha önce de belirttiğimiz gibi, nesnel-olan ile öznel-olan'ın bir birliğini oluşturur. Yansının öznel koşullanma uğrağından da söz ettik; nitekim, *diyalektik* maddeci yansı kuramını yansıtma konusunda öbür maddeci konumlardan ayıran şey de budur. Bununla birlikte, gerçekliğin yansılamşı, kendi içeriği açısından, öncelikle, nesneyle belirlenmektedir. Yansılamanın amacı ise, gerçekliği ya da gerçekliğin belli bir kesitini, nesnel konusunu upuygun olarak yansılamak, konusunu olduğunca tam olarak bilebilmek, bu bilgiyi pratik etkinlik içinde yararlanabilecek, de-

* Kuczynski, Jürgen - Heise, Wolfgang: *Bild und Begriff. Studien über die Beziehungen Zwischen Kunst und Wissenschaft* (İmge ve Kavram. Sanat ile Bilim Arasındaki İlişkiler Üstüne İncelemeler), Berlin, 1975.

ğiştirebilecek, egemen kılınacak hale getirmektir. İşte nesnel-olan'ın yansılamada öznel-olan'a önceliği burda açıkça ortaya çıkmaktadır.

Bu amaca en iyi karşılık vereni bilimdir; bilim, gerçekliğin olduğunca upuygun bir yansısını verebilme idealine en yakın düşenidir. Yansılamanın nesnesi yansılayıcı özneden bağımsızdır burda. Yansılamanın içeriği nesnece belirlendiğinde, yansılayıcı özneden bağımsız olarak varolan yoluyla belirleniyor demektir. Yansılayıcı özneden bağımsız olan nesne değişik özneler için aynıdır, onun için bilimsel yansılar, yansılananla uygunluk gösterdikleri oranda, özne ile öznedeki değişkenliği kendi içlerinde daha az barındırırlar.

Eğer *sanat* yalnızca gerçekliğin yansılanışı açısından ele alınacak olursa, o zaman, sanatın görevinin gerçekliğin olduğunca upuygun yansılarını vermek, öznel-olan ne varsa tümünü uzakta tutmak olduğu görülür. Buysa, belirttiğimiz gibi, sanatın gerçeğiyle bağdaşmamaktadır. Öznenin sanatın içeriğinde kuramsal olarak da geçerli bir yeri olması gerekmektedir, sanatı bilimden temelde ayıran da budur çünkü.

O halde, sanat olarak edebiyatta gerçekliğin yansılanışına ve bunun bilimdekinden ayrımına ilişkin olarak yaptığımız incelemeleri şu savlar içinde şöylece toparlayabiliriz:

1. Bilim ve sanat gerçekliği zihinsel özümleme tarzlarıdır.

2. Zihinsel özümleme, her zaman için, diyalektik-maddeci yoldan kavranması gereken biçimde, gerçekliğin yansılanışı ilkesine dayanır.

3. Gerçekliğin yansılanışı, kendi içeriği içinde, başlıcalıkla, yansılanmakta olan kendi konusuyla belirlenir ve nesnel-olan burda açıkça öncelik taşır.

4. Gerçekliğin yansılanışı, en tam anlatımını, bilimde bulur. Bilimsel bilmenin amacı, kendi nesnesiyle olabildiğince upuygunluk gösteren ve öznel olanın en azından bir rol oynadığı yansılardır.

5. Buna karşılık, sanatın içeriğinde, öznenin geçerli ve temel bir payı vardır.

Burdan da şu zorunlu sonuçlar çıkmaktadır:

1. En yükseğinden *nesnelliğe* ulaşmaya yönelik gerçekliği yansılama ilkesi, *gerçekliğin yansılanışı olduğu sürece*, sanat için de geçerlidir. Ama sanatın zihinsel içeriğinin tüm kapsamını içermez böyle bir şey. Sanatın içeriğinde *öznellik* uğrağı da en yüksek düzeyden kendi anlatımını bulur. Sanatın zihinsel içeriği, bu nedenle, *nesnel-olan*'la (yansılama uğrağıyla) *öznel-olan'ın bir birliği*'ni oluşturur. Öznel-olan, gerçekliğin *değerlendirilmesi* uğrağında, daha sonra ele alınacak olan *estetiksel* değerlendirmede kendi yoğunlaşmış anlatımını bulur. Bu nedenle, sanatın içeriğinde nesnel-olan'la öznel-olan'ın *birliği*, gerçekliği *yansılama* ve *değerlendirme* uğraklarının da bir birliğidir aynı zamanda. Onun için, yansılama üstüne olan bu bölümde, sanatın tüm özsel-içeriği değil, ama yalnızca başlıca bir bileşkeni sözkonusudur.

2. Yansılama özelliğine zihinsel özümlemenin bütün çeşitlerinde rastlanır. Yansılama, bilim ve sanat gibi tikel bilinç biçimleriyle ilintisi içinde, *genel* bir özellik gösterir. Böyle bir şey, yansılamada öncelik taşıyan nesnel-olan'ın da genel bir özellik göstermesi demektir. Nesnelliği içinde yansılama uğrağı, bilim ve sanatta ortaktır. Nesnelliğin genel-olan'la ilintili oluşundan ise şu sonuç ortaya çıkmaktadır: *Sanatın içeriğinde nesnel-olan'la öznel-olan'ın, yansılama ile değerlendirmenin diyalektik birliği aynı zamanda genel-olan'la özel-olan'ın da diyalektik birliğidir. Genel-olan ise, kendi başına varolmaz, özel-olan'da diyalektik olarak aşılmış olup, ancak özel-olan'da kendini gösterir.*[8]

Bu yukarda saptadıklarımız açısından, gerçekliğin bilimsel olarak yansılanışı ile sanatsal olarak yansılanışı arasındaki ayrıma ilişkin tartışmaları daha iyi yargılamamıza olanak veren daha başka yönler de ortaya çıkmaktadır. Gerçekliğin yansılanması, sanatta içeriğin nesnel yanını bize gösterir, burda, sanatsal yansıların nesnelliği kendi doğrudan anlatımını bulur. Ama, bilimde de, sanatta da, önce olayın genel yanı, sonra yansılama uğrağı sözkonusudur, bu iki bilinç biçimi burda bir ayrım göstermezler birbirlerinden. Ama sanat *yalnızca* yansılama (ya da bilme) açısından ele alınacak olursa, o zaman, ister istemez,

bilimle bir benzerlik gösterecektir, çünkü bilimde elde edilen sonuçların içerikçe "yalnızca" bilme olarak görülmesi bütün bütüne doğrudur. O zaman sanatın bir tür bilim olarak alınması, sanat ile bilim arasındaki ayrım sorusunun yanıtlanabilmesi için de, hiç kuşkusuz "özgül bir konu"nun bulunup ortaya konması gerekecektir. Çünkü tikel bilim dalları da birbirlerinden böyle ayrılır.

Demek, nesnel yanı, yani, yansılama etkenini gözardı etmeksizin, sanatın içeriğinde öznellik uğrağının ortaya konuşuyla, sanatın içeriğinin diyalektik yapısı anlayışına varılabilmekte; sanatın özelliğinin herhangi bir bilimdeki gibi belirlendiği anlayışından uzaklaşılarak, bulunması çok güç olan o özgül konunun aranışından kurtulunmaktadır. Böylece, konu sorusuna sanatın özgüllüğüne ilişkin yöntemsel ağırlıkta temel soru olmaktan uzakta yaklaşılabilmekte, başka hiçbir özümleme tarzına değil, ama yalnızca sanata özgü olan konuyu yaratma zorunluluğu ortadan kalkmaktadır.

EDEBİYAT VE BİLGİ

Bir önceki bölümde ele alınan anakonuyu burda doğal olarak edebiyat ile bilgi arasındaki ilinti sorusu[9] izlemektedir. Bununla birlikte çeşitli yönleri vardır bu sorunun. Sanata ilişkin olarak sık sık belirsiz ve tutarsız bir biçimde kullanılan bilgi kavramının eleştirisini de kendi içinde taşımakla birlikte, yansılama ile bilgi arasındaki ayrımın saptanışının doğrudan doğruya sanat açısından kavramsal bir önemi vardır. Sözkonusu bu belirsizlik birbirine bağlı iki biçimde ortaya çıkmaktadır. Birincisi, "Sanat bilgidir" sözü bir postula halinde öne sürüldüğü zaman, burda, bilgiden ne anlatılmak istendiği, ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı tam olarak belirtilmediği gibi, bu savı herhangi yoldan kanıtlama gereği de duyulmamaktadır. İkincisi, bilgi, yansılama, yansıtma, hakikat, bilme gibi kavramların bir tutulması ya da en azından ayrışmamış çağrışımlar içinde yanyana getirilip konmasıdır. Böylece, hiç de eş anlamlı olmayan bu sözcükler eşanlamlı kılınmaktadır. Hiç kuşkusuz, bu sözcükler arasında yakın bir bağıntı vardır ama, özdeşlik yoktur; ancak aradaki ayrımın tam kesinlik içinde ortaya konuşu so-

nunda bu kategoriler gerçekten kullanılır hale gelebilir.

Ayrıca, sanat ile bilgi arasındaki ilinti sorusu ne denli somut yanıtlanırsa, o denli önem taşır. Bu arada, sanatın yansı olarak belirlenişi ile bilgi olarak belirlenişi arasında da bir ayrım yapmak gerekir, çünkü bu ikisi aynı şey değildir. Bilgi kavramı, yansı kavramından, yansılamadan daha dar bir kavramdır. Gerçekten her bilgi yansılamadır, ama her yansılama bilgi değildir. Bilimsel maddeci *Felsefe Sözlüğü*'nde* bilgi kavramı şu tanımlamayla karşılanmaktadır: "Bilgi: Bilgi sürecinde nesnel gerçekliğin insanlar tarafından kuramsal yoldan özümlenişinin bir sonucu olarak, nesnel gerçekliğin temel özelliklerinin, yapısının ve yasallıklarının insan bilincinde insanın pratik etkinliğinin amaçlı yoldan biçimlendirilişinin kaçınılmaz bir temelini oluşturan ampirik ve kuramsal bilme biçimi halinde görecelikle *upuygun yansıması*"

Bu tanımlama, bilgiyi kuramsal özümlemenin sonucuna indirgediği için, dar görülebileceği gibi, sanat kuramı için de elverişsiz görülebilir. Ama doğru bir tanımlama olduğu kadar, bilgi kavramının sanata ilişkin olarak kullanılabilmesine de elvermektedir. Burda daha önemlisi, bilginin genelinde görece *upuygun* yansımalar olduğunun, ayrıca, ampirik ve kuramsal *bilme* biçimleri halini aldığının ortaya konmasıdır. Bilgi kavramının edebiyat biliminde tam kesinlik içinde ve yansılama kavramından ayrı olarak kullanılabilmesi açısından bu nokta bizler için özel bir önem taşımaktadır. Yansılar, duyusal yansıtma alanı içinde de yer alabilir, oysa bilgi düşünme olmaksızın olanaksızdır. Ampirik olarak bilmede (ki burda ampirik-olan ile duyusal-olan bir tutulmamalıdır), kendi özü gereği akılsal özellik taşır. Bilgi kavramını edebiyatta yalnızca bu anlamda bile kullanabiliriz. Bilgi, (ampirik ya da kuramsal) bilme biçimi halinde upuygun yansıtmadır. Bilgi kavramının bütün öbür kullanılımlarını, özellikle de estetik ve edebiyat kuramında sık sık rastlanılan "sanat bilgidir" formülünün yinelenip öne sürülüşünü, kesin olmadıkları ve son kertede yanlış oldukları için geri çevirmek gerekir.

* *Philosophisches Wörterbuch*, yay. Georg Klaus ve Manfred Buhr, Leipzig, 1974.

Burda yapılacak şeyler şunlardır:

1. Sanatta *bilginin yeri*'ni tam olarak belirlemek,

2. Sanatta ya da sanat yoluyla da bilginin *nasıl ve ne yoldan* ortaya çıktığını ortaya koymak.

Bu her ikisi de ancak sanatın bilgi ya da bir bilgi tarzı olduğu soyutlamasından kurtulunduğu zaman yapılabilir. "Sanat bilgidir" formülü, sanatın özgüllüğünün temeli olarak kendine özgü konuya ilişkin daha önce tartışılan savdaki aynı metodolojik önkoşullara dayanmaktadır. Çoğu zaman bu iki anlayış birarada görülür. Bilimsel maddeci felsefede apaçık belirtilmiştir: Bilginin kendi en tam anlatımını bulduğu, kendi özü gereği bilgiye karşılık veren bilinç biçimi *bilim*'dir. Kendine özgü konu anlayışının, bilimler arasında konan ayrımların şematik yoldan sanata da konması, böylece sanatın da bir tür tikel bilim haline sokulması olduğu açıkça görülmüştür. Aynı şey, sanatın bilgi olduğu savında yinelenmektedir. Burda da sanat anlayışı son kertede bilim modelinin altına konmaktadır. Böylece sanat ile bilim arasındaki ayrım sorusu da yanıtlanamaz hale gelmektedir.

Hâlâ yaygın olan bu düşünce tarzının belirgin bir örneği olarak *Günümüzde Estetik* adlı kitaptan şu alıntıyı verebiliriz: "Bilim, sanat, ahlak, vb., bunlar (bütününde bilgi açısından) zorunlu *tamamlayıcı* özümleme tarzlarıdır."* Sorun, "bütününde bilgi açısından" ayracında yatmaktadır, çünkü bununla, bilimin dünyanın bilinebilirliği maddeci ilkesinin doğruluğu için yeterli olmadığı, bilimin çözemediği bilgi ödevlerini sanatın, ahlakın, vb. üstlenmesi gerektiği, sanatın, ahlakın, vb. *bilgi* tarzı oldukları ölçüde *özümleme* tarzı oldukları söylenmektedir. Böylece, sanat, ahlak, vb., kaçınılmaz olarak, "bütününde bilgi açısından" birbirlerini *tamamlayan* tikel bilimler konumuna sokulmaktadır.

Sanat, hiç kuşkusuz, bilimi "tamamladığı" kadar, tam tersidir de. Sanat olmadan da bilim "tam"dır, sanatın bilimi "tamamlaması" ge-

* *Asthetik Hevte*, yay. Erwin Pracht, Berlin, 1978.

rekmez. Bu her iki bilinç biçiminin de toplumsal-pratik yaşam sürecinde, sonuna kadar yerine getirme durumunda oldukları kendilerine özgü işlevleri vardır. Sanat ile bilim arasındaki ilişki sorusunun da birbirini tamamlayan bilgi tarzları açısından başkaca ortaya konması gerekir.

Sanat türü olarak edebiyat da bilgi değildir sadece, bilginin edebiyatta da belirli bir yeri *olabilir*, ama edebiyatın içeriğini ve işlevini bütünüyle kapsamaz. Çözümünü bu bağlamda ele aldığımız yukardaki birinci nokta açısından, ilkece, gerçekliğin *yansılanması* olarak edebiyatın belirlenmesi için sözlenenler geçerlidir aynen. Ancak bir takım sınırlandırmaların da yapılması gerekmektedir. Çünkü edebiyatın tüm içeriğini bilgi oluşturmaz; bilgi, edebiyatın içeriğinde nesnellik uğrağı altına koyduğumuz, öznellik uğrağıyla diyalektik bağı olan, yansılamanın bir özgüllüğüdür. Edebiyatın içeriğinin yapısı içinde bilginin yeri sistemsel olarak böylece çizilebilmektedir. İkinci noktanın çözümünde ise, ortadaki sorun açısından daha da kesin belirlemelere gereksinim ortaya çıkmaktadır.

Bu ikincisinde sözkonusu olan şey, edebiyatta ya da edebiyat yoluyla da bilginin nasıl ve ne yoldan gerçekleştiğidir. Ancak böylece edebiyat ile bilgi arasındaki ilinti sorusu somut olarak ortaya konup yanıtlanabilir. Bunun için de yukarda tanımı verilen bilgi kavramını burda temel almaktayız.

Burda en azından *iki* boyut arasında bir ayrım yapma durumu ortaya çıkmaktadır. Bilgi kavramı, tüm toplumsal bilme sürecine, insanın gittikçe daha çok ilerleyen bilişine, tarihsel ve toplumsal açıdan bakıldığında, bu süreçte yeni bilgiler demek olan bilgilerin kazanılışına ilişkin olarak kullanılabilir. Bu anlamda, söz gelişi, Galilei'nin direnç yasası bilgisinden söz edebiliriz. Ama, nesnel hakikat kapsamlarında bir değişiklik olmamakla birlikte, toplumsal açıdan bakıldığında, bu bilgiler yeni bilgiler değildir artık. Öte yandan, bir kişinin kendi yaşamında yer alan, ne tarihsel, ne de toplumsal olan, ama o kişi için yeni olan bilgilerin özümleneceği bilgi sürecini de burda ayırdetmek

gerekir. Nitekim, söz gelişi, direnç yasasını, bu yasanın *bilgisini edinen* sayısız kişinin adına değil, ama Galilei adına bağlamaktayızdır. Onun için, toplumsal anlamda bilme ile daha önce bilinmiş olanı bireysel olarak özümleme arasında bir ayrım vardır.

Edebiyata bilgi kavramını tam anlamış olarak bakıldığı zaman, edebiyat tarihinde, belirli edebiyat tarzları içinde, tek tek yapıtlarda, dünyanın bilinmesine gittikçe daha çok *katkı*'da bulunulmuş olduğu görülür. Engels'in Balzac için söylediği "ekonomik ayrıntılarda bile... tümüyle alındığında çağın bütün meslekten tarihçi, iktisatçı ve istatistikçilerinden çok daha bilgili olduğu" sözleri somut bir örneğidir bunun. Yine de burda Engels'in Balzac'ın becerisine ilişkin olarak bilgi kavramını kullanmaktan kaçınmış oluşuna değinmesi üstünde durmak gerekir. Engels, Balzac'ın "görmüş olması"ndan, "çizmesi"nden söz etmektedir, Engels'in kendisi Balzac'ın çiziminden "öğrenmiş"tir.

İnsan yalnızca hazır, yaygın bilgilerden birşeyler öğrenmez, yaşantı ve deneyimlerden de öğrenir, edebiyatın bilgiye katkısı birincisinden çok, bu ikincisinde yatar. Engels, Balzac'ın yapıtlarında yer alan gerçek yansıları, örneğin, ekonomik ayrıntıları bile, daha başka bilgi ve deneyimlerle birlikte, yeni bilgiler halinde işlemiş, bunlar da bilimsel maddeci düşünceye girmiştir. Böyle bir şey, aynı zamanda Engels'i öbür Balzac okuyucularından da ayıran şeydir, öbürleri insanoğlunun bilgisel olarak ilerlemesinin önünde yatan bu bilgileri çıkaramadan okuyup öğrenmişlerdir belki de.

Burda edebiyatın bazı hallerde bilmenin tarihsel ilerleyişi anlamında doğrudan doğruya bilgileri de öne çıkardığını unutmamak gerekir. Ayrıca şu da var, bilimsel maddeciliğin kuruluşundan bu yana, bilimsel olarak temellendirilmiş, nesnel olarak doğru bir toplum bilgisi de bulunmaktadır artık, böylece edebiyat, daha önce olmadık biçimde, geçmiş çağlara ilişkin toplumsal bağıntıların bilgisini bunlarla ilgili bilim dallarından daha da çok verebilmektedir bazı durumlarda. Edebiyat ile bilgi arasındaki ilintiyi bilimsel maddeciliğin toplum bilgisinde yaptığı dönüşümden ayrı tutabilme olanağı yoktur. Ayrıca burda sanat türleri arasındaki ayrımı da gözönüne almak gerekir. Sana-

tın bilgi olduğuna ilişkin genel saptama bu noktayı atlamaktadır. Nitekim, bu açıdan bakıldığında, edebiyatın (ki edebiyatın kendi tarzları arasında da bir ayrım vardır), müzik ya da dans sanatından daha çok şeyler başardığı görülür.

Edebiyat, bilmeye *ilişkin olarak*, tarihsel-tümtoplumsal anlamda, tarih bakışımız açısından önemli, belki de başka hiçbir tanıt gerektirmeyecek bildirimler aktarabilir. Edebiyat dolayısıyla geçmiş çağlarda yaşamış kişilerin özellikle de günlük özel yaşamlarında eylem ve davranışlarına ilişkin çok şeyler öğrenebileceğimiz gibi (nitekim, ağırlıkla siyasal tarihle uğraşan, önemli kişilerin eylemleriyle sınırlı tarih kitaplarından çok daha az bilgiler verilir), geçmiş çağlardaki düşünce ve duygu tarzları, pratikte yaşanan ahlak normları, töreler ve görenekler, vb. üstüne de çok şeyler öğrenebiliriz. Kültür tarihi açısından, ahlak tarihi açısından, ya da tarihin insanlar arası ve fiziksel davranışlar içinde ne anlama geldiği açısından edebiyat yapıtları büyük değerler taşıyabilir.

Ancak, sanatın bilgi olduğu formülünde söylenmek istendiği ya da bu tanımın kendisinden çıkarsanacağı gibi, edebiyatın kendine özgü ya da özsel işlevi bu değildir. Bu açıdan bakıldığında, edebiyat, (yazılı tarih, bilimsel sonuçlar, öbür sanatlar, tarihçeler, kullanım eşyaları, vb. gibi) başkaca kaynaklarla birlikte, toplumsal yeni bilgiler veren, bilmenin bir *kaynağı*'dır. Bu yönü edebiyatın geçmiş çağlarında gözönüne alınırdı, ama çağdaş edebiyatın işlevi olarak pek önemli değildir.

Bu arada, bireysel davranış tarzları ile psişik olaylara ilişkin olarak günümüzde de edebiyatın bildirim açısından kendine özgü bir bilgi gücü olduğu da görülmektedir. Ama burda bile edebiyatın bilmenin artışında ilkece yeri doldurulamaz bir rolü yoktur. Unutmamak gerekir, sosyoloji de çok kesin ampirik araştırma yöntemlerini kullanıp işleyerek insan yaşamının bu alanı üstüne çok önemli bilgiler getirebilmektedir. Sosyoloji, özel yaşam alanlarına ilişkin bilgi aktarabilmekte (örneğin, aile sosyolojisi), insanların davranış tarzlarını, eylemsel güdülerini, görüşlerini araştırmakta, toplumda değişik kesimlere

yönelebilmektedir (örneğin, gençlik araştırmaları). Oldukça gelişmiş bulunan psikoloji bilimi, ethik ile daha başka bilim dalları da bu yaşam alanına girmektedir. Bu bağlamda edebiyat da bir katkıda bulunabilirse de, kendine özgülüğünü bunun üstüne dayandıramaz.

Bu arada şöyle bir sav daha vardır, toplum bilimlerinin ancak tüm toplumsal boyutlar içinde uzmanlığı vardır, oysa edebiyatın görevi, bireyle ve tüm toplumsal çerçeve içinde ortaya çıkan tikel yazgılarla uğraşmaktır; bu sav, yanlış bir birey-toplum ilişkisi anlayışına dayandığı kadar, bilimlerdeki somut gelişmeleri de gözardı etmektedir. Böyle bir şeyse, çok ağır basan siyasal sonuçlamalara gidecek biçimde, tüm toplumsal gelişmenin bilimsel olarak yönetilişi karşısına edebiyatın bir karşıtlıkmış gibi konmasına yol açabilir çok rahatlıkla. Edebiyatın bireysel yaşamı *canlandırdığı* olgusu (ki bunun üzerinde derinlemesine duracağız ilerde), edebiyatm bu yolla gerçek yaşama ilişkin hakikate daha çok yaklaştığı, onu daha derinden ve kapsamlı olarak tanıdığı, toplumun siyasal olarak yönetimi düzleminde yer alan önerme ve yargılardan daha çok güvenilir olduğu sonucunun çıkarılmasına götürmez bizleri. Böyle bir şey, sanatın kendine özgü bir bilme ve bilgi uzmanlık alanını içerdiği, kendine özgü bir konusuyla tamamlayıcı bilgi olduğuna ilişkin sanat düşüncesi modelinden hiç de istiyerek ve zorla ortaya çıkartılan bir sonuç değildir. Ama bu tür bir kuramsal anlayış ister istemez siyasal güdülü kaygılara zemin hazırlamakta ya da o savlara düşmektedir.

Edebiyatın özel bilgi işleviyle ilgili olarak sık sık şöyle bir görüşle de karşılaşılmaktadır: Sanki edebiyat bilimin önünde gitmekte, gerçekliğe ilişkin daha o denli gelişmemiş ya da bilimce bilinecek olgunluğa gelmemiş yeni olayları göstermektedir. Burda da yine şunu gözönünde bulundurmak gerekir, böyle bir şey olabilirse de, böyle bir şeyin hem geçmiş çağlar, hem de günümüzdeki toplum için geçerli olması gerekir. Çünkü yaşadığımız toplum ta başından beri bilimsel temellere dayanan bilinçli bir planlama ve yönetimle biçimlendirilmektedir.

Ancak sanatın rolüne ilişkin böylesine bir anlayışın kuramsal açıdan ilginç olabilmesi için, sanatın kendine özgü bilgi gücünün, toplumsal olarak tüm bilme sürecinde özgül bir konuya değil, özgül bir zaman belirlenimine sahip oluşuyla tanımlanmasını gerektirir, ki bu da bize, "sanat bilgidir" formülüne dayandırıldığında, sanatın kendine özgü işlevi buluşunun ne gibi zorluklar ortaya çıkardığını gösterir.

Bilgi kavramı, ayrışmamış, hattâ mutlaklaştırılmış olarak edebiyata uygulandığında, ister istemez, edebiyatın değerine ilişkin yanlış ölçütler ortaya çıkmaktadır. Sanatsal büyüklük, ustalık, hiçbir zaman, o yapıtın insanoğlunun tarihsel olarak ilerleyen bilgisi içinde aldığı yerden türetilemez. Antik Yunan tiyatrosu ağzına kadar mitoloji ile doludur, bu nedenle, Rönesans döneminde doğaya olduğu kadar, insana da ilişkin bilgi ufkunun korkunç ilerleyişini içinde barındıran Shakespeare tiyatrosundan sanatsal olarak daha mı düşüktür o zaman? Ferdinand Lassalle'ın tarihe daha derinden bir kavrayıcı bakışı vardı, ama Sickengen'i Goethe'nin Götz'ünden daha az mı az yanlıştır? Sanat yapıtı olarak bugüne ne kalmıştır ondan?

Lenin, Tolstoy'un sanatsal önemini "dahi sanatçı", "üstün sanat yapıtları" diyerek övmekle birlikte, Tolstoy'un yapıtlarındaki çelişkileri de açığa sermiştir. En sert eleştiriler getirdiği yerler de, Tolstoy'un bilgi gücüyle ilgili olan yerlerdir. Bu açıdan üstünde durduğu şey de *yeni* değildir: "Tolstoy'un eleştirisi yeni olan bir şey getirmemiştir. Çok daha önceki gerek Avrupa, gerek Rus edebiyatında hiç sözü edilemeyen emekçilerden yana kişilere ilişkin hiçbir şey söylememiştir". Burda yalnızca Tolstoy'un kuramsal ve siyasal yazılarının sözkonusu edilmiş oluşu da sorunu ortadan kaldırmaz. Çünkü bağlayıcı tümcede "Tolstoy eleştirisinin kendine özgülüğü", dahi sanatçının kendi gücüne dayandırılmaktadır. Tolstoy eğer kendi sanat yapıtlarında ilerleyen bilişin herhangi bir aşamasını temsil ediyor olsaydı gizli kalmazdı bu, söylenirdi.

Yinelemek gerekirse: Edebiyatın belli koşullarda tikel görünüşleri içinde insanın bilgisel olarak ilerleyişini öne çıkardığını kuramsal ola-

rak gözden kaçırmamak gerekirse de, bu süreç sanat olmaksızın da yürür, en uygun aracı da bilimdir. Son olarak belirtelim ki, Lenin, kendi bilgikuramsal başyapıtında dünyanın bilinebilirliği ile bilmenin ilerleyişine ilişkin somut süreçle derinlemesine uğraşmıştır. Burda bilimden çokça söz edilmekle birlikte, sanat ortaya sürülmemektedir hiç.

Bilmenin birikimi, insanın bilgisel olarak ilerleyişi. Lenin için, mutlak hakikate gittikçe yaklaşmadır. Bunu yapansa insanın düşüncesi ile *bilim*'deki gelişmedir: "İnsanın düşüncesi, kendi doğası gereği, görce hakikatlerin toplamından ortaya çıkan mutlak hakikati bize verme gücündedir, nitekim vermektedir. Bilimin gelişmesinin her aşamasında bu mutlak hakikat toplamı yeni hakikat parçalarını önümüze koyar; ama her bilimsel önermenin taşıdığı hakikatin sınırları görece olup, bilmenin daha ileriye doğru gidişi içinde daralıp genişleyebilir".

Edebiyat ile bilgi arasındaki önemli ilintinin *somut* olarak incelenişinde bu gibi düşünceler kesinlikle gözardı edilemez. Onun için K. Hager de "sanatın işlevlerinin daha da araştırılması"ndan söz etmektedir.* Dolayısıyla, edebiyatın işlevlerinin belirlenmesinde, bilmenin her iki boyutu, yani daha önce sözü edilen tüm toplumsal-tarihsel boyutu ile bireysel-alımlayıcı boyutu arasında yapılması gereken bir ayrıma dayanan, edebi alımlama süreçlerinde bilgilerin "işlenmesi" önemli sorunu yer alır. Ancak bu yolla kişinin bilinçsel eğitimine edebiyatın gerçekten özlü katkısı kesinkes belirlenebilir.

Burda da edebiyatın toplumsal işlevi açısından önem taşıyan edebiyat ile bilgi arasındaki bu ikinci önemli ilişkiden söz etmek istiyoruz. M. Kagan, bilgi işlevini sanatın öbür işlevleri arasında saymakta, başlıcalıkla da sanatın "aydınlatıcı-yapıcı" işlevi yönünden ele almaktadır.** Bu terim üstünde olduğu kadar, Kagan'ın sanatın işlevlerini ayrımlayışı üstünde de tartışılabilir, ancak bireysel alımlama olayıyla ilintisi burda açıkça ortadadır. Akılsal olanı, düşünmeyi, anlama ve bil-

* a.g.e.

** a.g.e.

meyi ne denli az açıkta bırakıyorsa, ne denli insani duyusallık ve toplumsal haz düzeyinde yer alıyorsa, edebiyat alımlaması da o denli coşkusal olur. Yoksa, sanat yapıtları bir kez okunmakla kalır, sanat yapıtlarının yorumlanması ve değerlendirilmesi diye bir şey olmazdı.

Bireysel olarak bilme açısından, hattâ öğrenme anlamında edebiyat büyük bir önem taşıyabilir. Böyle bir şey, bireysel olarak öğrenmenin mutlaka (bilim yoluyla) yapıcı toplumsal bilgiye dönüşmesi (örneğin, Engels ile Balzac'ın çakışması) düzeyinde olmayabilir. Edebiyat bu işlevini çok çeşitli yollardan ve değişik türler, tarzlar ve yapıtlar içinde gerçekleştirir. Ama aynı bir sanat yapıtını alımlayan bireylere bağlı oluşuna göre değişik değildir. Bilimin sonuçları halinde işlenmiş olarak ortaya konmuş [illegible]'lerin özümlenişinden çok başka bir şeydir bu. (Pythagoras önermesi ya da artıdeğer kuramı gibi) bireysel olarak değişik anlamalara açıklık az çok yanlış bir anlama demektir. Sanat olarak edebiyat, bu anlamda *anlaşılmak* için değildir.

Edebiyatı alımlayan kişi (edebiyat üretiminde olduğu gibi), zihinsel olarak bireyselliği ortaya koyduğundan, bireysellik, benzersizlik ve somut çeşitlilik anları, doğal olarak, sanat yapıtının zihinsel içeriğinin yeniden üretiminde yer alır. Güncel durumdan da etkilenme durumunda olan herhangi bir kişinin bilincini "pratikte belirleyici" etmenler, sanat yapıtından edinilecek bildirimlerin bireysel bir seçiminin yapılmasına neden olur. Böyle bir şey, insanın sanat yapıtıyla ilinti kurarken ondan *çıkardığı*, ayrıca, o anda alımlanan sanat yapıtından kaynaklanmayan deneyim, bilgi ve tasarım gibi çağrışımlarla değişime soktuğu bildirimlerin *içeriği*'ne kadar uzanabilir; böylece, sonunda, yalnızca sözkonusu sanat yapıtıyla doğrudan doğruya nedensel bir bağdan türetilemeyecek bireysel bilgiler ortaya çıkar. Engels, Balzac'tan "ekonomik ayrıntılar" üstüne birşeyler öğrendiğinde, burda, birşeyler öğrenmekte olan bilincin buna belirli bir hazırlığı sözkonusu olduğu kadar, Balzac'ın romanlarından edinilen bildirimlerin belirli yoldan işlenmesi de sözkonusudur. Yoksa, bir başka Balzac okuyucusu, yapıtın upuygun bir alımlanışı ya da yanlış anlaşılışı sözkonusu olmaksızın, başka bir şey öğrenebilir okuduklarından.

Belirttiğimiz gibi, sanat yoluyla bireysel olarak bilme, pratikte yaşama ve deneyim kazanma yoluyla bilmeye benzeş biçimde yer alır. Edebiyat yoluyla bilgi, önermeler, savlar, kuramlar halinde sözel olarak hazırlanıp ortaya konmuş şeylerin özümlenmesi gibi, bilgilerin sıradan özümlenişi değildir; tam tersine, sanat yapıtının kendi başına bir çeşit hammaddesini, çıkış malzemesini oluşturduğu bilgilere *doğru* yapıtın yaratıcı yoldan işlenişinin bir sonucudur. Daha ilerde de belirteceğimiz gibi, bu çıkış malzemesi, gerçekliğin kendisi kadar öyle ham olmayıp, bu sürecin kendisine ilişkindir.

Herşeyden önce, bu bölümün başında verilen bilgi kavramıyla ilgili tanımlamanın özsel kapsamı içinde edebiyata uygulanabilirliğini gözönünde tutmalıyız. Bilgi burda da ampirik ve kuramsal olarak bilme biçimi halinde kuramsal özümlemenin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilgi süreci, kuramsal özümleme, okuyucu tarafından alımlama süreci içinde yürütülmekte, ta yapıtın düşüncesel olarak daha da ileriye doğru işlenip götürülüşüne kadar uzanmaktadır. Alımlama süreci, hiç kuşkusuz, bilme uğrağından daha çoğunu kapsar, kural olarak en öne de geçmez, bilme süreci alımlamanın başında yer almadığı gibi, okumanın da başlıca belirleyici dürtüsü değildir.

Bu bağlamda, düşünsel bir toplumsal ilinti biçiminde bir bilinç olgusu olarak edebiyat anlayışından doğan sanatsal alımlamanın önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Alımlama sıradan tüketim değildir; burda zihinsel etkinlik, yaratıcı an da özünden yer alır burda; edebi alımlama, daha ilerde de üstünde duracağımız gibi, tüm kendine özgülüğü içinde karmaşık bir nitelik taşır, alımlayan kişinin kuramsal düşünce etkinliği de sözkonusudur burda. Olayın bu yanı doğrudan doğruya ortadaki sanat yapıtına bağlanarak açıklanamaz, burda daha önce edinilmiş bilme de işin içindedir, daha başka, (söz gelişi, tarih biliminden çıkartılacak) bilme kaynakları da vardır.

Önünde sonunda edebiyattan upuygun ve karmaşık toplumsal yararlanım konusunda bireyler için bir okul, kişinin yetişip kültürlenmesine karşılık verecek biçimde edebiyatın toplumsal işlevinin ortaya çıkmasına bir katkı durumunda olmayan edebiyat öğretimi için çok

önemli sayılabilir bu.

Burda bilginin her iki "boyutu" arasında, yani biri edebiyat açısından, öbürü alımlayan kişinin metne yaratıcı biçimde girişi yoluyla edebiyattan bireysel olarak bilmeye ulaşma açısından yapılan ayrım, yorumlama sorunu için de geçerlidir. Böyle bir şey, sanattan edinilecek akılsal bilginin temelini oluşturduğu kadar, yapıta ilişkin düşünce alış verişinde bulunma amacıyla (edebiyatla pedagojik, eleştirisel, bilimsel, tarihsel olarak ilinti içinde) kuramsal bilme biçimi halinde ortaya konacak da olan sanat yapıtının yansılama içeriği, yorumlama için de sözkonusudur. Bunu bir sonraki bölümde örnekler vererek açıklamaya çalışacağız.

Bu öngörüşlerden şu sonucun çıkarılması gerekir, eğitimde ve yetiştirmede edebiyat öğretiminin yeri, kendi konusu olan edebiyatla sınırlı değildir. Yalnızca ("edebiyat kültürü"ne karşılık veren) edebiyat yapıtlarına ilişkin bilgiler ile edebiyat bilgilerinin aktarılmasıyla kendini sınırlı tutan bir edebiyat öğretimi, çok yönlü yetiştirme amacına uygun düşmez. Bu yeni bir buluş olmamakla birlikte, edebiyat öğretiminin işlevini hep daha somut olarak belirleme zorunu vardır.

Ayrıca, edebiyat öğretimini, tüm genişliği içinde estetiksel haz ve kuramsal bilgiden, yapıtın bireysel ilk alımlanışı ve gösterilen yorumlama içinde değerlendirilişinden, bilgi etkinliğine ilişkin yöntemlerden bilinçli olarak yararlanıldığı, zihinsel çalışma, düşünme, araştırma ve genellendirme yapılarak kavrama gücünün eğitildiği, zihinsel bir etkinlik yeri olarak almak gerekir. Yanlış anlama olmaması için yineleyelim, burda bilgi işlevi bağlamında sözetmekteyiz bundan, edebiyat öğretiminde önemli olan şeyler yalnızca bunlar değilse bile, bunlar da vardır ve az değildir bu.

Daha önceki bölümde ortaya konulan şu olguyu yeniden hatırlatalım, bilgi işlevi hiçbir zaman yapıtın *tüm* içeriğini kapsamaz. Yansılama anı, burda ancak öznel olan yanla birlikte sanat yapıtının içeriğini bütünleştiren nesnel yanla ilintilidir. Değerlendirme anının bilgi kav-

ramının altına konması ve sanatın kendi bir işlevi içinde yer alan değerlendirmelerin aktarılışının bilgi işlevine bağlanışı, mantıkça karışıklıklara yol açabilir.[12]

Bu açıdan, yapıtlara ilişkin yapılacak yorumların, herşeyden önce de edebiyat öğretimi, eleştirisi, edebiyat tarihi yazımında, vb., yansılama içeriğinden yola çıkması gerekir. Değerlendirmeler de akla uygun biçimde sözel kılınabilir, böylelikle de, yorumlamanın bir parçası haline gelir değerlendirme anı. Yine de bir şey kalır geride hep; öznel yan, kişinin yapıtın zihinsel içeriğine katılışında doruk noktasına ulaşır, buysa bütün bütüne bireysel ve benzersiz olana girer. Burda, kendi savını her zaman için belli bir genel geçerlik düzeyine çıkarma durumunda olan bir yorumlama, gerçek bir sınıra ulaşır. Öylesine sanat yapıtları vardır ki, burda yorumlamaya çok az yer kalacak ölçüde yüksektir "bireysel pay"; bu yüzden de yorumlama yapmak çok güç gözükür, yapılabilecek yorumlamaların sayısı sonsuz artar, birbirinden çok farklı birçok yorumlama girişimi ortaya çıkar.

Burda iki şeye daha değinmek gerekiyor. Hep edebiyatın bilgi işlevinden söz etmekteyiz ve şu sonuca varmış bulunuyoruz, edebiyatın bilgi işlevi, tarihsel olarak ilerleyen tüm toplumsal bilgi süreci içindeki rolünden çok, öncelikle bireysel bilmeye olan katkısında yatmaktadır. Burdan da şu sonuç çıkmaktadır: Sanatın alımlanması yoluyla kişinin bilmesinde ne denli bir *artış* oluyorsa, böyle bir şey o kişinin bilme *düzeyi*'ne bağlıdır çok doğal olarak. İkinci olarak vurgulanması gereken de şudur: Bilgi işlevinden söz edildiği zaman, burda ilk sırada sözkonusu olan şey, *yapıta ilişkin* olan bilme değil, *yapıt yoluyla* iletilen *gerçekliğe ilişkin olan bilme*'dir. Hiç kuşkusuz, burda yapıta ilişkin olan bilme de öne çıkmaktadır, ama, edebiyatın bilgi işlevi sözkonusu olduğunda, bunun ikincil bir etki olarak düşünülmesi gerekir.

Edebiyatın bireysel bilgiye katkısı, yalnızca bireyin, edebiyatı alımlayan kişinin bilgi düzeyi açısından değil, ama yapıtın kendisi açısından da farklıdır. Bir yapıtın canlandırma alanının bize ne denli yakın oluşu, o yapıttaki kişiler ile durumların bize ne denli yakın bir

çevreden geldiğine, tarihsel bir yapıt okuyorsak eğer, tarihsel malzemeyi ele alan yazarın geçmiş çağlardan kalma mı, yoksa çağdaş bir yazar mı olduğuna göre değişir. Ayrıca, yazarın kendi amaçlayışı ile ilettiği bildirimler arasında da bir ayrım vardır hep. Başka ülkelerin edebiyatı bu açıdan oldukça yüksek bir bilgi işlevini yerine getirir. Ama, edebiyatın bize ilettiği gerçekliğe ilişkin olan bilme, daha derinlerde yatan ve tarihsel olgulara, insanların yaşamına, başka ülkelerdeki doğasal ve toplumsal verilere ilişkin bildirimlerden daha yüksekte yer alan bilgilere ilişkindir öncelikle. Bireysel olarak bilme açısından bile, edebiyat yoluyla edinilmiş olgusal bilgiler yeterli değildir. Söz gelişi, Kraliçe Maria Stuart'a ilişkin tarihsel bildirimlerde bulunabilmek için Schiller'in oyununa bakmak gerekmez, bir tarih kitabını ele almak yeter. Ancak edebiyatın işlevi bilgi iletmekle bitmez, yansılama yanı kendi içeriğinin bir anı olduğundan, burdan örneğe bağlı kalmak, yani Schiller'in oyununu bizim bugünkü tarih bilgimizle ölçmeye kalkmak anlamsız kaçar.

Öte yandan, bireysel alımlama sürecinde edebiyatın bilgi işlevine bütün bütüne değer biçmekle birlikte, burda bilimin sanata üstünlüğü, bilmenin edinilişi ve iletimi, tartışılamaz. Bilim, bilginin tarihsel olarak ilerleyişinde görece hakikat ile mutlak hakikatın diyalektiği yoluyla sürekli "kendini arındırma süreci" içindedir, bu süreçte bilimsel sonuçlar yer yer ya da tümüyle ortadan silinebilir, insan bilgisinin önünde güçsüz kalıp yerine konuya daha uygun yeni sonuçlar konabilir. Sanat yapıtlarıysa, kendi ölçülerini özgül olarak estetiksel olanda bulurlar, bilgilerin iletimi açısından geri kalmış da olsalar, kendi ana işlevlerini toplumsal olarak bile bu ölçü içinde canlı tutarlar.

Hiç kuşkusuz, estetikte bilimsel modelin uzun ömürlülüğü ile edebiyat kuramı arasında bir bağıntı vardır, böyle bir şey, tamamlayıcı bilgi olarak sanat ile sanatın özgül konusu anlayışında dile getirilmektedir, burda, temellendirilen savlar, öznelciliğe bir adım yer bırakmazken, yansıma olarak, gerçekliğin yansısı olarak sanat anlayışına da bağlı kalmaktadır.

Burda ikinci eğilimse, sanatın özgüllüğünü bilinç biçimi olarak ele alıp ortaya koymadır, son zamanlardaki maddeci estetikte Burov'dan bu yana da gündeme getirilmemiştir. Metodolojik olarak burda şöyle bir durum ortaya çıkmaktadır, ilk uğrağın, yani edebiyatın ana işlevi olarak yansı özelliği anlayışının korunuşu, bilimle kuramsal olarak benzerlik kurmaya karşılık vermektedir. İkinci yanın, sanatın özgüllüğünün ele alınıp işlenişi ise, tam karşıt doğrultuda gitme, yani sanatın bilimden açıkça ayrımını ortaya koyma durumundadır. Bu her iki eğilim de, tüm tartışma boyunca sürüp giden çelişme içinde kalmaktadır bu nedenle. Ama bu arada, ne gerçekliğin yansılanması anı, ne de sanatın özgüllüğü anı haklılık kazanmaktadır.

Dolayısıyla bizler için varılacak sonuç, edebiyat için de kullanırken, yansı, bilgi, vb. gibi kavramlara tam kesinlikte yaklaşılmasıdır. Burda da, yöntem ve kuram olarak diyalektik maddeciliğin bağlı olduğu bilimsel maddeci felsefenin kategorileri sözkonusudur.

Edebiyat kuramının gerek tarihsel-maddeci, gerek bilgikuramsal-estetik temelleri, bu her ikisi de, edebiyat ile gerçekliğin ilintisi sorun alanı içinde doğrudan doğruya yer alır. Maddeci edebiyat bilimi, gerek dünyagörüşsel, gerek kavramsal ve metodolojik yönden, burdan yola çıkarak kendi yönlendirimini bulur. Gerçekliğin yansısı olarak edebiyat ile bu edebiyatın bilgi işlevinden söz etmiş bulunuyoruz. Burda ortaya çıkan sorunlar, şimdi ele almak istediğimiz, *edebiyat ile hakikat*'ın ilintisi sorusunda kendi yoğun anlatımını bulmaktadır.

EDEBİYAT VE HAKİKAT

Sorunun Önemi ve Hakikat Kavramının İçeriği Üstüne

Edebiyat ile hakikatin ilintisi sorusu, gerek maddece edebiyat bilimi, gerek edebiyatın kendisi için, çok büyük dünyagörüşsel, metodolojik ve pratik-güncel önem taşımaktadır. Bu sorun içinde, edebiyat kuramsal bir anlayışın felsefi içeriğini, maddeci mi, yoksa idealist bir özellik mi taşıdığı sorusunu doğrudan doğruya programatik olarak

dile getirdiği için, dünyagörüşsel yanın da burda ortaya konması gerekir. Böyle bir şeye, edebiyat kuramı ile estetikte hakikat sorunun uzun geçmişinde rastlanıldığı gibi, estetik ve kültür politikası alanında yer alan sınıfsal düşünce karşıtlığı içinde günümüzde oynadığı rolde de rastlanmaktadır.

Bilimsel dünya görüşünde yantutarlık ile nesnellik arasında çelişki yoktur. Bu bağıntı, kendi *birlikselliği*'nin de özsel temelini, kendi bileşkenlerinin iç, sistemsel bağıntısını oluşturur. Bilimsel maddeci estetik ile edebiyat kuramı için bu bağlamda bilgi ve metodolojik ilkeler, özellikle de diyalektik ve tarihsel maddecilikte yer alan önkoşullar açısından temel dayanaklar sözkonusudur burda.

Günümüzde burjuvazi, ancak kendi sınıfsal çıkarları zedelenmeksizin gerçekliğin hakiki yansılarına ilgi duyacak olsa bile, burjuva sanat ve edebiyat kuramında ister istemez kendini dile getirir. Bu nedenle, maddeci edebiyat biliminde hakikat kategorisinin yalnızca savunuluşu değil, ama aynı zamanda bir atak aracı olarak da kullanılışı, karşıt ideolojiyle savaşımın kendi bir parçasını oluşturur. Ancak bir özelliği gözetmek gerekir burda. Hakikat, insanoğlu tarihinde çok yüksek olumlu değeri olan bir kavramdır. Bu nedenle, burjuva ideolojisi, hakikate açıktan açığa bir savaş açamamıştır. Bu nedenle, sanat ve edebiyat kuramında hakikat kavramını biçimsel olarak koruyup, sözde formüllendirmekle birlikte, aynı zamanda, kendine özgü dünyagörüşsel kapsamından soymakta, ilkesel maddeci temellerinden ayırarak eğretilemekte, çoğullaştırıp öznel yoldan değiştirmekte[13], çeşitli anlamlara gelecek biçimde kullanmakta, bunlarsa sonunda her türlü idealist ve öznelci yorumlama ve bütünleştirmelere varmaktadır. Bu yüzden, *hakikat kavramı*'nı yalnızca saptayıp savunmak yetmemektedir. *Kendine* özgü, maddeci ana anlamı, dünyagörüşsel kapsamı ve tüm yöntemsel etkigücü içinde, programatik, sistemsel ve somut olarak maddeci edebiyat kuramına uygulamak gerekmektedir.

Öte yandan, edebiyat ile hakikat arasındaki ilintinin pratik önemi, bizler için, gitgide artmaktadır. *Doktor Faustus*'ta geçtiği gibi, "güzel

yapıtların yeniden kendilerine uygun yaşamsal temellere dayanmasını ve içtenlikle derinlerine inilmesini sağlayacak" maddi ilişkilerin olduğu bir toplum demek, edebiyatta kendi estetiksel değer içeriğini artık kendisini çevreleyen gerçekliğe karşı oluştan değil, tam tersine, gerçekliğin kendisinden alacak, gerçekliği doğrudan doğruya bu yolla ve çok daha büyük kapsamda sanatsal olarak *yansılayabilecek* demektir. Böyle bir şey, yalnızca o toplumda kuramla ya da sanatsal etkinlikle, yalnızca toplumsal işlevi açısından değil, alımlayan kişilerin somut etkide bulunmaları, önerimleri ve beklentileriyle de ilgilidir.

Edebiyat yapıtları üstüne açık açık tartışmalar, edebiyatın gerçeklikle girdiği yeni ilintileri göstermekte, hakikat sorusuyla bu arada çok büyük bir rol oynamaktadır. Yazarların belirttikleri kendi kanıları bile ne denli açık seçik ve tam belirlenimlere gereksinim olduğunu ortaya koymaktadır. Somut uygulamalar sözkonusu olduğunda, bir sanatçı kendi yapıtında hakikat kapsamını kendi öznel tanıklığı içinde verebilmiş de olsa, yalnızca hakikatın olup olmadığına bakılışı yetmemektedir. Burda ayrıca, hakikat kavramının dünyagörüşsel içeriği ile yapıcı ve sistemsel olarak açığa konuşunun edebiyata uygulanışı da sözkonusudur.

Buysa hakikat kavramının açık seçik belirlenerek kullanılmasını ortaya getirir. Bu soruda da tartışmaları ve bu soruya ilişkin kanıtları, konum ve kavramları gözönünde bulunduracağımızdan, burda hakikat kategorisini, edebiyatla ilgili olarak kullanılan, kendisine yakın ama özdeş olmayan başkaca deyişlerden ayırmamız gerekiyor. Başka anlamsal bağları olmakla birlikte, "hakiki" sözcüğünün girdiği kavramlar da burda sözkonusudur.

Sanatın ele alınışında sık sık kullanılan "hakikilik", "hakikat olabilirlik (olasılık)"* gibisine kavramlar da burda yer alır. "Hakikilik"

* Almancada olasılık sözcüğü *wahrscheinlichkeit*, *wahr* (hakiki) kökeninden geldiğinden, burdaki sözcük yapısını, konu gereği, burda değiştirmeden, bilerek sözcük karşılığı içinde, "hakikat olabilirlik" diye çevirdik — (A.Ç.)

("doğruluk")* ise, estetik kategorisi olmaktan önce, ethik kategorisidir. Gerçekliğin yansılanışına ilişkin nesnel bir ölçüt yoktur burda. Bir insan yalan söylemediği zaman doğrucudur, ama söylediği yanlış olabilir. Bir sanatçının ethiğinde doğruculuk kavramının geçerliği vardır, ama hakikat ile karıştırmamak gerekir bunu.

"Hakiki olabilirlik" kavramının estetiksel ilintisi daha geniştir. Klasik belgelerde iki anlamda kullanılmaktadır. Örneğin, Aristoteles'in poetikasında, oyunda geçen bir olayın gerçekten olmuş olması gerekmediği, ama, o koşullar altında olmasının olanaklı görünüşü anlamına gelir. Nitekim, günlük konuşmada da "olanaklı"lıkla eşanlamlı olarak kullanılır. Aynı anlamda, bildirişim kuramında da olasılık hesabı sözcüğüne rastlarız. Hakikat kavramıyla karıştırılmaması gerekmektedir bunun. Böyle bir şey, örneğin, Goethe'nin "Sanat Yapıtlarında Hakikat ve Hakikatle Benzerlik Üstüne" diyalogunda geçen anlamda kullanılır. Goethe burda bunu hakikat'ten ayırmakta ve sanatın altdeğerden bir etkileme uğrağı olarak yargılamaktadır. Böylesine bir "hakiki-olabilme" (sahicilik — A.Ç.) etkisi, ne tüm yapıtlar için sözkonusudur, ne de katıksız bir biçimde bulunabilir.

Geriye, pragmatik-uyartıcı bir öğeyi içeren "yaşamsal hakikat" kavramı kalmaktadır. Bu kavram çoğu zaman "hakikat" kavramı yerine konarak kendi anlamını bulur. Güçlü değerlendirici özelliği dolayısıyla bu terim daha çok deneme ve eleştiri alanında kullanıldığı gibi, sanatçının gerçekliğe, yaşama ilişkin yönlendirimini dile getiren sözcük olarak da anlaşılmaktadır. Böyle bir şey, daha ilerde görüleceği

* "Hakikat" sözcüğü, değişik alanlarda değişik anlamlarda kullanılır. Nitekim, yukarda da değinildiği gibi, bilgi kuramında "hakikat" olarak geçmesi gerekirken, mantıkta ve ethikte (yine kendi içindeki anlamsal ayrımı koruyarak) "doğruluk" olarak geçer. Almanca'da "hakikilik" sözcüğü, *wahraftigkeit*, yine *wahr* kökeninden geldiği için (*)'de belirttiklerimizi burda da uyguladık. ("Hakikilik" sözcüğünü, bir de, değerbilgisi alanında, "sahici olup olmama", "sahicilik" anlamı içinde ayırdetmek gerekir) — (A.Ç.)

gibi, edebiyatın canlandırma düzleminde hakikatle ilintisinin, "ayrıntıdaki hakikat"in gösterilişi için de kullanılmaktadır.

Böylece, "hakiki" ve "hakikat" kavramlarının tanımlanması sorusunu geçmiş oluyoruz. Hemen belirtelim, bu kavramların eğretilemeli olarak kullanıldığı, söz gelişi, hakiki sıfatının zihinsel yansılar, yani, bilinç olgularıyla ilgili olarak değil, gerçeklikteki olaylarla ilgili olarak kullanıldığı haller de vardır. "Gerçek (hakiki — A.Ç.) bir adam", ya da "gerçek (hakiki) bir kahramanlık" gibi deyişlerde rastlarız buna. Bilimsel gözle bakıldığında, bunlar doğru olmayan, kabul edilemeyecek kullanımlardır, gelgelelim, dile girmiştir bir kez. Biz burda hakikat sözcüğünün bu anlamda, hakikat kavramının eğretilemeli-değerlendirici kullanımı içinde ele alınamayacağını belirtmekle yetinelim.

Genel anlamda, hakikat kavramı, yansı ile yansılanan konu arasındaki uygunluğu gösterir.

"Hakikat" (doğruluk — A.Ç.) kavramının karşıtı "yanlışlık" olup, bu kavram, burda herhangi bir yanılma ya da yalan sözkonusu olmaksızın, nesne ile yansı arasında uygunluk olmayış anlamına gelir. Burdan da açıkça anlaşılacağı gibi, hakikat kavramı ancak yansılara ilişkin olabilir, hakikat (doğruluk) ve yanlışlık ancak *bilinç olgularının temel özellikleri*'dir. İşte bu nedenle "gerçek bir insan" gibisine sözcük kurulmaları ile hakikat kavramının bilimsel olarak doğru kullanımı arasında bir bağ yoktur. Böyle bir şey, oldukça rastlanılan ve hakikat'in gerçekliğin bir temel özelliği haline geldiği "yaşamsal hakikat" gibi deyişler için de geçerlidir.

Biz burda gerçekliğe ilişkin yansıların temel özelliği olarak hakikatten söz etmekteyiz, hakikat kavramını edebiyatta başka türlü kullanım olanağı yoktur. Burda, bilgi kuramında hakikat kavramının daha dar tanımlanışından bir ayrım vardır; bilgi kuramında hakikat, "yansılan durumla uygunluk içinde olan bildirimlerin temel özelliği" olarak geçer*. Bildirimler ise, dilsel bildirme tümceleri halinde varolurlar.

* *Philosophisches Wörterbuch* (Felsefe Sözlüğü), 1974.

Edebiyatın malzemesi dildir, bildirme tümceleri halinde bildirimlere edebiyat yapıtlarında da rastlanır. Ama edebiyat yapıtı tikel bir bildirme tümcesi olmadığı gibi, kendi içindeki tümcelerin de bir toplamı değildir, bu nedenle, bir edebiyat yapıtındaki hakikat, o yapıtı cümle cümle ele alarak kendisine karşılık veren durumla düşüncesel uygunluğunu sınama yoluyla ortaya konamaz. Ayrıca, bu gibi durumların da çoğunlukta ortada olmayışının nedeni, bir edebiyat yapıtındaki zihinsel içeriğin, o edebiyat yapıtında dilsel olarak ortaya konmuş bildirimlerin bir toplamı olmadığını bize gösterir. Bir de, edebiyat yapıtlarında kişilere rastlanır, bunlar yazarın kendi isteğince doğru bildirimlerde bulunmazlar. Bildirimlerin temel özelliği olarak hakikatin belirlenişiyle edebiyat kuramına ve estetiğe başlanmaz.

Bu arada, bilgi kuramında da yalnız bildirimlerin değil, ama karmaşık düşünce kurulmalarının, örneğin, kuramların da hakikate ilişkin olduğu düşüncesi öne sürülmüştür. Hiç kuşkusuz, bir edebiyat yapıtı kuram değildir, ama burda önemli olan şey, yansının karmaşıklığına yönelmedir. Bir kuramın hakikat kapsamı, tek tek doğru bildirimlerin bir toplamı değildir hiçbir zaman; bir kuram, kendisine karşılık veren karmaşık gerçeklik bağıntısıyla uygunluk içinde, bir bütün olarak doğru olabilir ancak. Burdan edebiyatta hakikate ilişkin doğrudan doğruya bir sonuç çıkarma olanağı olmasa bile, bu ilke sorunumuz açısından yöntemsel bir değer taşır.

Bilgikuramında yeni araştırmalar bu konumdan yola çıkarak, hakikat kavramının estetiksel olarak kullanılışıyla ilgili daha ileri noktalara varmaktadırlar. *Bilimsel Maddeci Hakikat Kuramı*'nda, hakikat bağıntısı bildirimlerle ve somut durumlarla sınırlandırılmadığı gibi, kuramlar da hakikatin yerine konmamakta, daha da ileri gidilerek, "daha geniş anlamda 'tasarımlar' halinde çizilecek öğelerle ortaya konup bütünleşen" düşüncesel bir "toplu imge"den söz edilmektedir. Adı geçen kitabın yazarları özetle şunu saptamaktadırlar: "Hakikat sorusu, yani o gibi 'imgeler'in gerçeklikle uygunluğu sorusu, bize bütün bütüne doğru görünmektedir. Bu toplu imgenin "en sonunda" hakikatle ilintisi sorusu, tek tek bildirimlerden çok daha büyük bir

dünyagörüşsel ağırlık taşımaktadır; bu nedenle, burda hakikati, doğruluk değerlerinin düzeni'ni sınama işi öyle kolay olmasa bile, bilgi kuramında kesinlikle gözardı edemeyiz bunu"*. Edebiyat kuramında hakikat sorunuyla ilgili olarak bilgikuramından edinilen araştırma sonuçlarının uygulanışına en yakın düşen anlayış budur.

Bu gibi araştırma sonuçlarını burda gözönünde bulundurarak hakikatin bilimsel maddeci yoldan belirlenişi üstünde kararlılıkla durmak istiyoruz. Sözünü ettiğimiz şey, *Materyalizm ve Ampiriokritisizm*'de ortaya konan "nesnel hakikat" kavramıdır. Nitekim, maddeci edebiyat bilimi de nesnel hakikat kategorisini ancak burdaki tam olarak tanımlanmış anlamı içinde kullanabilir. "Nesnel hakikat diye bir şey var mıdır, yani ne insana, ne de insanlığa bağımlı, özneden bağımsız bir içeriği olabilir mi insan tasarımlarının?" diye sorar Lenin ve bu soruyu evetle yanıtlar.

Burda birkaç şeye değinmek gerekiyor. Birincisi, "tasarım" sözcüğünün burda psikolojideki gibi dar bir anlam taşımayışıdır. Tasarımlar sözcüğü yerine burda, kendi kapsamına dokunulmaksızın, "yansılar" ya da "bilinç" sözcüğü bile konulabilir. İlkece hiçbir şey değişmez.

İkincisi, *"içerik"* sözcüğünü doğru dürüst ele almak gerekir. Burda, insan tasarımlarının, yansıların, bilincin insandan bağımsız olduğu, hakikatin bütününde insandan bağımsız olmaksızın varolduğu değil, tam tersine, insanlarca ortaya konduğu, insan bilincine bağlı olduğu söylenmek istenmiştir. Nesnel hakikat demek, hakikatin kendisinin nesnel olduğu demek değildir, tam tersine, kendi *içeriği*'nin nesnece belirlendiği ve onu yansıtan özneden bağımsız olduğu demektir.

Üçüncüsü, insanın somut bilme süreci içinde, yansının içeriği kesinkes nesneyle belirlenip özneden bütün bütüne bir bağımsızlığa ulaşılamazsa bile, bu yolla, hakikatin belirlenişinin dünyagörüşsel kapsamı en özlü biçimde dile getirilerek ideal bir durumda ortaya konmakta-

* Wagner, K. - Terton, G. - Schwabe, K.: *Zur Wahrheitstheorie* (Hakikat Kuramı Üstüne), Berlin, 1974.

dır. Lenin, görece hakikat ile mutlak hakikatin diyalektiği içinde kavramaktadır bunu.

Son olarak şuna da değinmek gerekir, "... ne insana, ne de *insanlığa* bağımlı" sözü, hakikatin belirlenişindeki dünyagörüşsel-maddeci kapsamın vurgulanışında anlamını bulmaktadır. Ancak kendi nesnesi insanlıktan bağımsız olan bir yansı içeriği *insanlık*'tan bağımsız olabilir. Böyle bir şey yalnızca doğa ve doğa olaylarıyla ilgili olup, insanın ve toplumsal yaşamın verileriyle ilgili değildir. Bu konuda da yine Lenin'in yansının nesnesi ile öznesi arasındaki ilişki üstüne yaptığı tanımlama geçerliğini korumaktadır.

O halde burda şunu söyleyebiliriz, nesnel hakikat, *yansılayan özne*'den bağımsız olup yansılanan nesneyle belirlendiği zaman, yansılamanın içeriğine uygun düşebilir.

Edebiyatın İçeriğinde Hakikatin Sistemsel Yeri

Bu arada, yukarda sözü edilen nesnel hakikat anlayışının sanata uygulanışında büyük bir zorlukla karşılaşılmaktadır.

Sanatın içeriğinde öznellik uğrağının barındığını, her sanat yapıtında, K. Hager'in sözleriyle, kendi yaratıcısının "özyaşam" öğelerinin bulunduğunu ortaya koymuştuk.

Sorun şurda: Sanatın içeriği özneden bağımsız olamadığına göre, sanatta nesnel gerçeklik nasıl olabilir, sanatın özneden bağımsız olması istenen içeriği nasıl ortaya konabilir?

Edebiyat kuramı ile estetikte uzun bir geçmişi olan hakikat üstüne tartışmalarla ilgili büyük sorunu ortaya getirdiği kadar, bu tartışmada da sözkonusu olan çatışma noktalarını, çelişkileri, yanlış çözüm denemelerini ve önermeleri açığa çıkarmaya da yarayacağından sorunu böylesine sivri biçimde ortaya koyduk.

Yalnızca nesnel konunun yansılanışını değil, ama yansılanan konuyla öznenin ilintisini de içeren sanatsal içeriğin "çifte özelliği"nden daha önce söz etmiştik. Bu anlayış, bilimsel maddeci edebiyat kuramı

ile estetikte, ellilerin sonları ile altmışların başları arasında gitgide daha çok geçerlik kazanan bir anlayış olmaştur. Bu konudaki formüllendirmeler değişik olabilmekle birlikte, hepsi de son kertede şurda birleşmektedir: Sanatın içeriğinde yalnızca nesnel uğrağın, yansılanan gerçeklik uğrağının, -"gnoseolojik yön"ün değil, ama aynı zamanda, "aksiyolojik yön"ün, değerlendirici öznellik uğrağının da varoluşu. Edebiyatın içeriğinde öznel olan da vardır, ama nesnel olan da. Bu konuda geniş bir düşünce birliğine rastlanmaktadır. Nesnel hakikat kategorisinin açık seçik tanımlanışını gördük. Hakikat kavramı kendi anlamı içinde edebiyata uygulandığında, ebediyatta *nesnel* hakikat de sözkonusu olur. Nesnel hakikatin içeriği onu yansıtan özneden bağımsızdır. *Nesnel hakikat, içeriksel olanın onu yansıtan özneden, yani bu durumda sanatçıdan bağımsız olduğu yer nerdeyse ordadır ve başka bir yerde değildir.*

Edebiyatın da nesnel bir içeriği vardır. Bilimsel maddeciler değil, ancak öznel idealistler sanat kuramında edebiyatın içeriğinin salt öznel olduğu yanlışına düşebilirler. Edebiyatta nesnel gerçekliğin yansılandığı yerde hakikat de vardır.

Burda edebiyatın yansı özelliğindeki nesnellikten, edebiyatın kendi içeriğinde hakikatin düzenlenişi ile nesnel yanından sözetmenin, yasılamadıki yaratısal öznelliği, etkin uğrağı küçümsemiş olma anlamına geleceğini hiç sanmıyoruz, belirtmekte yarar var bunu. Nitekim, burda sözü edilen nesnel hakikat ile *Feuerbach Üstüne Tezler*'de (özellikle de birinci tezde) "daha önceki maddecilik"le aradaki ayrım üstüne sözlenenler arasında, gerçekliğin yansılanışında özne-nesne ilişkisine ilişkin diyalektik anlayış üstüne klasiklerin söyledikleri arasında hiçbir çelişki bulunmamaktadır. Sanatsal içeriğin nesnel yanı ile öznel yanı arasındaki ayrım mutlak, kapanmaz değildir, tam tersine, görece olup, ancak verili ilişkiler bağıntısı içinde geçerlidir.

Sanatsal içeriğin öznel yanı açısından daha da önemlidir bu. Öznellik, edebiyatın içeriğinde (dolayısıyla biçiminde de) çok çeşitli yollardan dile gelir. Bilimsel maddeci edebiyat kuramı ile estetikte sa-

natsal içeriğin "çifte özelliği", sanatın içeriğinin iki yanı anlayışı açıkça ortaya kondukça, nesnel olanın olduğu kadar, öznel olanın da *önceliği* burda vurgulanmış olur.

Böylece, nesnel olan ile öznel olan hiçbir zaman mutlak olarak karşı karşıya konamaz. Bu ikisinin daha yakından belirlenişinde de görülür bu. M. Kagan'ın sanatsal içeriğin "gnoseolojik" yönü ile "aksiyolojik" yönü arasında bir ayrım yapışı[16], kendi kuramının ayrılmaz bir ilkesini oluşturur; L. Stoloviç de sanatta gnoseolojik ve aksiyolojik (değerkuramsal) bakış tarzı arasında bir ayrım yapar.[17] "Gnoseolojik yön"de nesnellik uğrağının, "aksiyolojik yön"de ise öznellik uğrağının ağır basışı, nesnel yanın öznel koşullanmışlığı ile öznel yanın nesne koşullanmışlığını dışarlamaz. M. Kagan, değerlendirmenin "öznel özelliği"nden söz eder ama böyle bir şeyin ancak ortada tanımlanmış bir ilinti sisteminin kendi koşulları içinde geçerli olabileceğini gösterir. Hiç kuşkusuz, sanatsal değerlendirme mutlaka öznel olarak değil, ama aynı zamanda nesnel olarak da koşulludur. Bununla birlikte, sanatsal içeriğin yapısında değerlendirme, öznel yan içinde yer alır.

Edebiyatta hakikate ilişkin hakikat de edebiyatın özgüllüğü üstüne yarı hakikattir önce. Ancak edebiyatın yansı özelliğinin kendine özgü değerlendirici yansılama içinde kuramsal olarak ele alınışı sonunda edebiyat ile hakikat arasındaki ilinti tam olarak anlaşılabilir.

Edebiyatın içeriğinde nesnel olan nerdeyse hakikat de ordadır, ama kendi başına değildir, kendi yoğun anlatımını değerlendirme etkeninde bulan sanatsal içeriğin ikinci yanıyla bağlıdır. Belirleyici olan şey, bu bağın taşıdığı özelliktir. Kısaca özetlersek: *Hakikat ve değerlendirme, edebiyatın içeriğinde diyalektik bir birlik, yani karşıtların bir birliğini oluşturur.* Böyle bir şey, tüm sözü edilen koşul ve çerçeve içinde, edebiyatın içeriğinde nesnel yan ile öznel yanın da birliği demektir.

İkinci bölümde ortaya konan diyalektiktir bu: Genel olan ile özel olanla ilintisi içinde, sanatsal içeriğin öznel yanı ile nesnel yanı arasındaki ilişki. Nesnel uğrak yansımkidir. Mantıksal olarak ortaya çıkan

sonuç da budur, nesnel hakikat ile yansının içeriği arasında bir ilinti kurarız çünkü, yansı kavramının kendisi yansı ile yansılanan arasında en yükseğinden bir uygunluk'ta en tam anlatımını bulur.

Nesnel hakikat kavramının kullanılabilirliği konusunda vardığımız sonuçları şöyle toparlayabiliriz kısaca: Nesnel hakikat demek, yansının içeriğinin onu yansıtan özneden bağımsız oluşu demektir. Edebiyatın içeriği *toptan* özneden bağımsız değildir, iki uğrağın, yansılama uğrağı ile değerlendirme uğrağının birliğini oluşturur. Sanat yapıtında hakikat sistemsel olarak yansılama uğrağına ilişkindir, kendi özsel kapsamı içinde nesnel hakikatin belirlenişi o yüzden burda olanaklıdır. Dolayısıyla, nesnel hakikat, sanatın *içeriğinde*, onun öbür yanına diyalektik olarak bağlı, kendi bir yanı olarak varolur.

Burda ele alınan sorunsallığa ilişkin çeşitli anlayışlar bulunduğunu da söylemeliyiz. Genellikle de sorunun özünden açık açık söz edilmemekle birlikte, nesnellik savı taşıyan hakikat kategorisi ile öznellik uğrağını sanatın içinde uyumlu hale getirebilme zorluğuna ilişkin tepkilerin ortaya çıktığı görülmektedir. Yakın bir geçmişte Georg Klaus'un bu tartışmaya ilişkin olarak getirdiği öneri, yazarlar arasında da çok çabuk benimsenerek tutulan bir görüş oldu. Şunları yazıyordu Klaus: "Sanatsal hakikatin kendine özel olan yanı, sanatsal bildirimin ilişkin olduğu somut durumun, bilincin dışında yatan gerçeklik değil, ama insanın gerçeklikle olan ilintisi oluşudur... Sanatsal bir bildirim, insanın (doğasal ya da toplumsal) gerçeklikle ilintisini doğru olarak verdiği zaman, hakikidir".*

Şu da var, burda sözkonusu olan insan, sanat yapıtının yaratıcısı olabilir ancak, çünkü gerçeklikle olan ilintisini sanatçının yansıtmakta olduğu insan, sanatçının bilincinin dışında yatan, sanatsal hakikatin kendi özel olan yanını getirmeyen somut durumu oluşturur. O zaman da her sanat yapıtında hakikate rastlama olanağı vardır, sanatçının kendisini yansıladığı gerçeklikle olan ilintisinin doğru bir görüntüsünü

* Klaus, Georg: *Einführung in die formale Logik* (Biçimsel Mantığa Giriş), Berlin, 1959.

taşımaktadır çünkü. Her sanat yapıtı için söylenebilir bu o zaman; bir yapıtın yaratıcısının gerçeklikle olan ilintisinin, sanatçının "kendisi"nin en tutarsız olduğu haller için bile geçerli olur. Faşist bir edebiyat yapıtı da o yapıtın yazarının gerçeklikle olan ilintisini, yazarın "kendisi"ni yansıtır, ama bu yüzden hakikidir denemez. Salt kuramsal bir kurulma olarak, hakikat bağıntısı, öznenin kendini tanıyışına uygulanabilir, ama ona indirgendiği zaman, yansılayan öznenin, kendisinden *bağımsız* olan nesneyle ilintisi ortadan kalktığı gibi, sanat yapıtlarını yargılama ölçüsü olarak "nesnel hakikat" kategorisine duyulan gereksinim de ortadan kalkar. Her sanatda en başından "nesnel olarak hakiki"lik taşır o zaman, yansı ile yansılamanın birbirine uygunluğunu sınama işi olanaksız hale gelir. Mantık açısından, anlamsal çatışkı alanına düşülmektedir burda. Klaus'un getirdiği önerideki sorunsallık burda yatmaktadır işte, nitekim bu önerinin temelindeki düşünceye başka biçimler altında da rastlanmaktadır daha sonra, örneğin, L. Kühne'nin "özne, nesnel hakikat anlamında kendi bilgi işlevini kendisiyle ilişki kurarak yerine getirebilir"* savında, "nesnel hakikat" kategorisi sanatın üstüne uygulanmak istenmektedir.

Bu örnek daha genel bir anlam taşımaktadır yalnız. Şu girişim izlenmektedir burda, sanatın içeriğinde öznellik uğrağını koruyabilmek için hakikatin belirlenişinde yapılmak istenen değişiklik, hakikat kavramının kendisini "öznelleştirme" tehlikesini getirmektedir çok kolaylıkla. Şunu sormak gerekiyor o halde, nesnel hakikat anlayışının kendi temel kapsamından ödün vermeksizin, hakikat bağıntısını sanatta öznelliğe yükleyebilme olanağı var mıdır?

Sanatta hakikatin özelliği arandığı zaman, özellikle de hakikat sanatın ana kategorisi olarak alındığı zaman, bu bakış açısını gözönünde bulundurmak gerekir hep. Wolfgang Heise, hakikat sorusu için şunları söylüyor: "Bilimsel maddeci estetiğin felsefi ana sorusu, hakikat soru-

* Kühne, Lothar: *"Wissenschaft und gesellschaftliches Leben"* ("Bilim ve Toplumsal Yaşam"), 1972.

sudur".* Bu konum da az yaygın bir konum olmayıp, ilk bakışta benimsenebilir gelmektedir. Ancak, bu düşünce ileriye doğru götürüldüğünde bir takım zorluklar da ortaya çıkmaktadır. Hakikat, hiç kuşkusuz, ana kategorisidir bilimin, ayrıca, bilimsel maddeci bilgi kuramının da felsefi çekirdeğidir. Ama, bilimin içeriğinde, sanattan farklı olarak, öznellik uğrağının da kendine göre olmadık bir yeri vardır. Sanat anlayışının "ana sorusu" olarak hakikat savı, sanatın içeriğindeki öznellik uğrağıyla çelişkiye düşme durumundadır. İki çıkış yolu vardır burdan: Ya tıpkı daha önceki tekyanlı gnoseolojik yönelimli estetik ve edebiyat kuramında olduğu gibi sanatta öznellik kuramsal olarak alıkonacak, ya da hakikat kavramı sanat açısından ve öznelleştirme doğrultusunda değişikliğe uğratılacaktır. W. Heise, sanat için "kendine özgü bir hakikatin belirlenişi" dediği zaman, bu bağlamda böyle bir sonuca varmakta, buna da hakikat değil, ama "sanatsal hakikat" demekle birlikte, sözünü ettiği bu "sanatsal hakikat"in bir tanımını vermemektedir.**

Aynı kavramsal koşullardan yola çıkan Erhard John, "sanatsal hakikat" için şöylesine bir tanımlamayı önermektedir: "Bu açıdan baktığımız zaman sanatsal hakikati şöyle tanımlayabiliriz, insanları toplumsal yaşamda doğru olarak yönlendirmek, toplumsal olarak ilerici eylemlere doğru hareket ettirmek, yüksek idealler açısından etkilemek, somut görünüşlerinin doluluğu içinde dünyayı bilmelerini zenginleştirmek, coşkularını eğitmek, somut bir toplum içinde insanların yaşamsal olayların anlamını doğru olarak değerlendirebilmelerine yardım etmek üzere, bir sanat yapıtında içerili, düşünsel-coşkusal bir

* Heise, Wolfgang-Kuczynski, Jürgen: *Bild und Begriff. Studien über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft* (İmge ve Kavram. Sanat ile Bilim Arasındaki İlişkiler Üstüne İncelemeler), Berlin, 1975.

** a.g.e.

sanatsal kapsamın nesnelleşmiş içsel-gücü".* Lothar Kühne de bu tanımlamaya çok yakın daha önceki bir anlayış için şunları söylemektedir: "Burda ilerici sanatın rolü anlayışına ilişkin önemli işlevler ortaya konmaktadır. Ancak, sanatsal hakikat kavramı, ilerici sanattan beklenen tüm işleri pratik olarak kuşattığı zaman, yalnızca sanat kuramının temelinde yatan kendi bir işlevini yitirmekle kalmamakta, ama aynı zamanda hiçbir felsefi hakikat kavramına karşılık veremeyecek denli genişletilmektedir de".** Burda son olarak şunu ekleyebiliriz, hakikat kavramının genişletilmesi, Bogdanov'un kullandığı tanıma karşı Lenin'in kendisini eleştirdiği şu doğrultuya girmektedir: "... Hakikat, ideolojik bir biçimdir - insan deneyiminin örgütleniş biçimidir..."

Yukarda verilen örnekler, sanatın içeriğinin, kendi özünün, yansılamada odaklaşması halinde indirgeneceğine ilişkin kuramsal görüşler dolayısıyla sanatta hakikat kavramını değişikliğe uğratma çabalarını göstermektedir. Oysa burda ortaya koyduğumuz sanatın içeriğinde yansılama ile değerlendirmenin diyalektik birliği anlayışı, hakikat kavramını kendi temel kapsamı içinde *nesnel* hakikat olarak değiştirmeyi gerektirmemektedir. Çünkü, odaklaşmış biçimde yansının özünü dile getiren şeyin kendisi bu hakikat kavramıdır. Hakikat sorusu olmaksızın, diye yazıyor H. Weise çok haklı olarak, "hakikat sorusu kuram[illegible] açıklığa kavuşturulmadan, yansı kuramı da hiçbir çözüme ulaşmayacak boş bir sav olarak kalır".*** Yansı kuramı sanat kuramı değildir, ama yansı kuramı olmaksızın sanat kuramı da olamaz.

Nesnel hakikat kavramıyla hakikat kategorisinin çok uzun maddeci geleneği de kendi en tam ve en zengin belirlenişine kavuşmuştur.

* John, Erhard: *Probleme der Asthetik* (Bilimsel Maddeci Estetiğin Sorunları), Berlin, 1974.

** Kühne, Lothar: a.g.e.

*** Heise, W. - Kuczyinski, J.: a.g.e.

Nesnel hakikatin kuramsal bağıntısı da bunun içinde yer alır. Burda görece hakikat ile mutlak hakikatin diyalektiği kadar, hakikatin ölçütü olarak praksis de yer alır. Ama bu bağıntı içinde kavramsal olarak açık seçik bir ayrıştırma da yapmak gerekir. Hakikatin içeriği kendi ölçütüyle özdeş değildir. Hakikatin toplumsal-tarihsel bilgi süreci içinde nasıl toplumsal-pratik yaşam süreçlerinin ayrılmaz bir parçası haline geldiği, edinildiği ve yaygınlık kazanıp yararlanıldığı sorusu da büyük bir önem taşır, ama hakikatin içeriğiyle biraraya gelmez. İnsanların davranışlarının içine girdiği zaman (güdü, kanı, vs. yoluyla aktarıldığı zaman) hakikatin etkin hale gelişi, nesnel hakikatin öznel yoldan işlenişi, hakikatin nesnelliği üstünde bir değişiklik yaratmayacağı gibi, kendi belirlenişinde öznellik uğrağı haline gelmesini de haklı çıkarmaz.

Maddecilikte nesnel hakikat kavramı ile sanatın içeriğinin diyalektiğinde sözkonusu olan şey, hakikat ile değerlendirmenin nesnel-olan ile öznel-olan olarak, genel-olan ile özel-olan'ın birliği halinde, kendine özgü yoldan birbirlerine bağlı oluşlarıdır.

Böylesine bir diyalektik ilinti için yine ancak kararlı bir diyalektik çözümlemeyle açığa konabilecek çok yararlı bir örnek verilebilir burda. Sözkonusu olan bu şey, metadaki diyalektik ve onun Marx tarafından diyalektik yoldan çözümlenişidir. Çok yüksek bir genel-metodolojik önem taşıyan bu şey, sanatın içeriğinde hakikat ile değerlendirme arasındaki ilişki açısından yapıca bir model oluşturabilir bize.

Metanın çifte bir özelliği vardır, kullanım-değeri ile değerin bir birliğidir. (Meta değerinin sanatın içeriğindeki değerlendirme ile hiçbir ilgisi yoktur, burdaki sözel benzerliği bir rastlantı olarak almak gerekir, bizi ilgilendiren şey burda, metodolojik açıdan bize yardımcı olabilecek yapıca benzeşimdir.) Metanın kullanım-değeri geneldir, oysa değer özeldir. Kullanım-değeri, herhangi bir toplumsal kesimden bağımsız olarak, insani gereksinimleri karşıladığı sürece sözkonusudur. Herhangi bir şeyin, meta olmasa da, kullanım-değeri olabilir, meta olmaktan çıktıktan sonra da kullanım-değeri olabilir yine.

Dolayısıyla, burda genel ile özelin bir ilintisi sözkonusu olup, bu ilintinin iki yanını birbirine karıştırmamak gerektiği kadar, metanın da iki yanını birden görmek gerekir.

Bu nedenle, 1879/80'de Adolph Wagner'in siyasal ekonomi ders kitabına yazdığı notlar Marx'm en parlak polemiklerinden biri olduğu kadar, edebiyat kuramı ile estetik için de metodolojik açıdan olağanüstü yararlar taşır. Wagner'in kullanım-değeri konusunda yaptıklarıyla (kullanım-değeri'nin "değer" haline sokuluşu, değerin kullanım-değeri'nin temel bir özelliği ya da işlevi olarak alınışı) bir karşılaştırma yapacak olursak, o zaman hakikati sanatın tüm kapsayıcı ölçütü haline getiren, böylece öznel uğrağı hakikatin bir yüklemi yaparak nesnel yan ile öznel yanı birbirine karıştıran yöntemle olan koşutluğu da görmüş oluruz.

Marx'ın kuramında metanın özgüllüğü, kullanım-değeri'nin *özgülleştirilmesi*'ne yol açmaz hiçbir zaman, (genel-olan olarak) kullanım-değeri ile (özel-olan olarak) değer'in diyalektik bir birliğini oluşturan metanın içinde genel bir uğrak olarak yer alır. İşte sanatın içeriğinde hakikat ile değerlendirmenin diyalektiğinde de aynı ilinti sözkonusudur.

Herhangi bir görünüşün özgüllüğünün mutlaklık olmayışı da diyalektiğe ilişkin bir olaydır. Her görünüş, özgül bir görünüş olarak öbür görünüşlere de bağlı olup, onlarla ortak yanlar taşır. Genel, özel ve tikel olanın birbiriyle ilintisi diyalektik anlayışı, tek tek şeyler ile görünüşleri birbirine bağlayan çok çeşitli ilişkilerin kavranabilmesi için vardır. Sanat da özgül bir görünüş olup öbür görünüşlerle çokyanlı bağlar içinde yer alır, kendi özelliği içinde şu ya da bu ilişki içinde öbür görünüşlerle uygunluk gösterir. Onun için sanatı kuramsal olarak yalnızca özgül kategorilerle ele alma ya da herhangi bir kategoriyi sanat için özgül kılma gereği (ayrıca, olanağı da) yoktur. Sanat "birçok belirlenmelerin birlikteliği", "çeşitliliklerin somut birliği"dir ancak. Hakikat kavramı da çeşitliliklerdeki birlik içine giren bir belirleme olup, sanatın özgüllüğünü, benzersizliğini ortaya koyan da tüm bu bir-

liktir işte.

Başka bilinç biçimlerinde de yansılamaya rastlarız, onlarda da hakikat vardır, ama çeşitli belirlemelerin daha başka somut bağıntısı içinde. Hakikatin herhangi bir "birliktelik", herhangi bir "birlik" içindeki yeri farklı farklı olduğu gibi, "birlik"in somut özelliğine de bağlıdır. Buysa, bütününde, herhangi bir bilinç biçiminin toplumsal-pratik yaşama süreci içindeki kendine özgü işleviyle belirlenir. Ondan sonra da hakikat kategorisinin belli bir bilinç biçiminde hangi sırayı aldığına bakılır.

Örneğin bilimin görevi, sonsuz çok biçimliliği içinde gerçekliğin *ne* olduğunu, *nasıl* olduğunu, ne gibi yasalıklara karşılık verdiğini elden geldiğince tam olarak tanımaktır. Burda hakikat, bilinç biçiminin yalnızca bir bileşken bir parçası olmakla kalmaz, onun özünü de ortaya koyar. Bilim, hakikatin ana kategori olduğu, kesinleyici ölçütü, "felsefi ana soru"yu oluşturduğu bilinç biçimidir.

Böyle bir şey, bilim bağnazlığı olmayıp, tartışma götürmez bir saptamadır. Buna karşılık, hakikati sanatın odağına koyamıyor, sanatta kesinleyici yeri veremiyorsak, sanatı bilimin karşısına koyuyoruz demek değildir bu. Böyle bir şey hakikatin sanatın ana sorusu yapılması, sanatın bilgiyle tanımlanması halinde sözkonusudur ancak. Çünkü o zaman sanat hakikatin ve bilginin daha alt bir biçimiymiş gibi, bilimin altında kalır hep *de facto* olarak, tıpkı sanat kuramı tarihinde çok kez rastlanıldığı gibi. Sanatı hakikat konusunda bilimle yarıştırmaya gelmez, daha en başından yarışı yitirir çünkü. Sanatın toplum içindeki benzersiz yeri, kendi özgüllüğü dolayısıyla, hakikat kategorisi yoluyla doldurulamaz.

Kant şunları söylediği zaman çok yerinde söylemiştir: "Sanatta bilimsel olana ilişkin olan şey, sanatın kendi nesnesini canlandırmada *hakikat*'le ilintili olan şey, güzel sanatların kaçınılmaz koşuludur *(conditio sine qua non)*, ama bu şeyin kendisi değildir".*

(*) Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (Yargıgücünün Eleştirisi), s. 215, Leipzig 1948.

Dünyagörüşsel ve yöntemsel olarak nesnel hakikat halinde yetkin kılınmış bulunan hakikat kavramı ilk anlamı içinde öyle bırakılsa bile, sanatın bir ölçüt ve doğrulaması olarak yer alabilir yine de. O zaman da bir çağın, bir sınıfın sanatının gerçekliğin yansıları halinde hakikate o kendi tarihsel düzeyi içinde ulaşmış olup olmadığı sorusu sorulabilir.

Sanatın içeriğindeki öznellikle karışmamış bulunan hakikat (nesnel hakikat anlamında) nesneyle ilintisi içinde, öznellikle diyalektik bağ kurarak, öznel olanın doğrulamasını yaparak, öznelciliğe düşülmesini önleyebilir ancak. Sanatta öznelciliğin de hiç kuşkusuz herşeyden önce toplumsal bir kökü vardır, en yetkin yöntem öğreticisi yoluyla bile sanatta öznelciliğin izleri kaldırılamaz. Öznelcilik, sanatta nesnel bir içerik peşinde koşmaz, burda sanatın gerçeklik karşısında mutlak özerkliği ilkesi geçerlidir. Ama sanat insanlar arasındaki zihinsel iletişim türlerinden biri olduğu için, sanatın kendi içeriğinde nesnel olan şeyin, sanatın toplumsal ilintisine katılan öznelerin kesin ortak yanlarından biri olma işlevi vardır.

Sanatta nesnel hakikat ile sanatın içeriğinde öznel olan arasında diyalektik bir bağ vardır, hakikat sanatta özel olandaki genel olan olarak varolur aynı zamanda, ama, değerlendirme, daha doğrusu, estetiksel değerlendirme etkeni olmaksızın da kavranamaz. Bu yolla, diyalektik olarak kavrandığı zaman, hakikat de kendi özkapsamı içinde nesnel hakikat olarak, sanatın içeriğinde öznel olanla birleşebilir.

Yansılama ile Canlandırma Arasındaki Ayrım ve Bağıntı

Bir önceki bölümde karşılaştığımız zorluk, nesnel içeriği içindeki hakikat ile öznellik uğrağını içeren sanatın özneden bağımsız olmayan içeriğini bağdaştırabilmekti. Bu engelin aşılışı ise, nesnel hakikatin sanata uygulanabilmesi sorusuna olumlu bir yanıt getirmekle kalmıştı. İster istemez genel, kategorik bir özellik taşımaktaydı bu yanıt. Şimdi ise sözkonusu olan şey, hakikatin sanatta "olup olamayacağı" değil, "nasıl olabileceği" sorusu. Böylece sanatta hakikat sorununun *somut*

bir çözümüne gelmiş oluyoruz en sonunda.

Bu çözümü yapabilmek için de sanatta hakikat bağıntısının yer alışıyla ilintili ikinci büyük zorluğu aşmaya çalışmamız gerekiyor.

Hemen daha sonra tartışmak üzere sorunu ortaya koyalım: Soru şu: *Sanatsal olarak canlandırmada ancak çok ender hallerde gerçekten olmuş şeyler yansıtılabildiğinden, sanatsal canlandırmada kişiler, eylemler, durumlar, vs. çoğu zaman bulgulandığından, gerçeklikle uygunluk halinde ortaya çıkabilecek şeylerin, bu arada dile getirilenlerden de anlaşılacağı gibi, salt rastlantısal olabilmesi dolayısıyla, sanat nasıl hakiki olabilir?*

Şunu da belirtelim, ancak hakikat kavramı kendi anlamı içinde, hiçbir kısıtlama ve değişikliğe uğratılmaksızın sanata uygulandığında, bu ikinci sorun da doğru olarak ortaya konabilir. Ancak böyle doğru olarak, açık seçik ortaya konursa, sorun da tam eksiksiz olarak formüllendirilebilir, ki bilimde her zaman için en önemli olan şey de budur.

İki nedeni vardır bunun. Birincisi, sorun hep belli belirsiz kalmakta, hep bir ön niyet ya da beklenti gibi duyurulmakta, hiçbir zaman özel "sanatsal hakikat"in tanımı ortaya çıkmamaktadır. Bilerek ya da bilmeyerek, bu sözcük, bugüne değin edebiyat kuramında ya da estetikte karşılaşılan hakikat kavramında ortaya çıkan tüm zorlukları çözüyormuş gibi görülmektedir. Nesnel hakikat kavramının kullanılışı saptansa, bunun *felsefi-estetiksel* olarak olanağı, hakikatin sanatın içeriğindeki sistemsel yeri gösterilse bile, ortadaki somut soru yanıtlanmamıştır daha, tam tersine, doğrudan doğruya şu soruya yol açmaktadır açıkça: Edebiyatta hakikat nasıl varolur? Hakikati taşıyan yansı nedir, yansının içeriğini oluşturan nesne nedir?

Bilimsel maddeci hakikat kavramının kesinkes sistemsel olarak tanımlanmış biçimde sanatın içeriğine uygulanması halinde bu kez bir başka inceleme yapma gereğinin daha ortaya çıkışına ilişkin zorluğun ikinci nedeni ise hakikat kavramının kendisinden kaynaklanmaktadır. Hakikat kavramının öyle bir içeriği olmalıdır ki, yansılayan

özneden bağımsız olsun, ama yansılanan nesneyle belirlensin, yani o nesneyle uygunluk içinde olsun. Böyle bir şey, hiç kuşkusuz, öyle bir nesnenin varlığını önkoşar, yansının gerçekten orda varolan bir nesnenin yansıması olması gerekir. Hayalgücü ürünü olan zihinsel bir kurulmanın nesnel bir konusu olmadığı gibi, özneden bağımsız bir içeriği de yoktur. O zaman da nesnel hakikat koşullarına uymamaktadır.

Bu sorunun bütün bütüne sanata özgül bir sorunu olduğu görülmektedir. Sanatsal canlandırma yoluyla gerçekliğin kıyısına varılıyormuş gibi görünmesi, gerçekliğe ilişkin yanılsamanın ortaya konabilmesi, ilginç bir çelişki olarak karşımıza çıkar burda. "Düş fabrikası" kavramı bu bağlamda yer aldığı gibi, Brecht'in izleyiciyi "özdeşleşme"den uzaklaştırma çabası da yer alır. Çelişkinin öbür yüzü ise, gerçekliğin kıyısına varılmış gibi görünüşün gerçeklikte yer alan ya da olmuş herhangi bir şeyin yansısı olmayışıdır.

Hakikati ilk kez geçerli bir kavrama oturtan, sanat açısından soruna ilk kez yapıcı bir yanıt getirmeye çalışan kişinin Aristoteles oluşu bir rastlantı değildir. Ancak, Aristoteles'in soruna getirdiği çözüm, yani sanatta yansı ilintisini oluşturan şeyin gerçek olup bitenler değil, ama olabilir, olasılık taşıyan şey oluşu, sanatta hakikate ilişkin Platoncu kuşkuyu gideremeyiştir. İster ilkece kuramsal olarak ortaya konmuş, ister somut yapıtlara bağlı kalınmış olsun, yanlış olguların aldatıcı oluşundan yakınmalar sanatta daha sonraki yüzyıllarda da sürüp gitmiştir.

Ama, bir yazarın edebi yoldan betimlediği kendisince bulgulanmış bir olayı, bulgulamadan yakınmaya karşı savunmak da anlamsızdır. Yansının gerçek olanla arasında uygunluk olmadığı yerde, hakikat de olamaz. Ancak, böylece hakikat sorusunun da burda bitmiş olduğu sonucuna varılmamalıdır.

Daha çok dilkuramsal bir savdan yola çıkan E. Albrecht sık sık tartışılan bir öneri getirmiştir bu sorunun çözümü için. Şöyle yazıyor: "Örneğin bir edebiyat yapıtındaki sanatsal bildirimlerin gerçek bildirimlerle değil, sanısal savsözlerle ilgisi vardır. İnsan belki de yalnız sa-

natçmın ya da yazarın düşünceleriyle gerçekliği karşılaştırabilir, bundan da sanatın hakikat işlevini ortaya çıkarabilir".*

Bildirimlerle sanısal savsözler arasında dilkuramsal yoldan yapılan ayrımın çok önemi yok burda. Ama, sözkonusu sorun açısından, sanatçının düşünceleri ile gerçeklik arasında bir karşılaştırma yapma önerisi birçok bakımdan sürdürülemeyecek bir öneri. Çoğu zaman bir sanatçının düşüncelerini çok az biliriz ya da hiç bilmeyiz, örneğin Shakespeare'de. Bir sanatçının düşünceleri ile yapıtı arasında az ya da çok bir aykırılık görülebilir, nitekim Balzac'ta apaçıktır bu. Sözkonusu olan şey, sanatçının düşüncelerindeki hakikat değil, sanattaki hakikattir. Dolayısıyla hakikat sorusu yapıta ilişkin olarak sorulabilir ancak, böylece yeni bir sorun sözkonusu olur.

Kuramsal hazırlıkları daha ileriye götürmeden şu sorulara geçmek çok daha yararlı olacaktır: Gerçekliğin yansısı sanat yapıtında *nerde* yer alır, yansı diye sözkonusu olan şey *nedir*? Bu sorulara verilecek yanıt, belgesel bir oyun gibi, ya da anlatılan öyküde olayların gerçekteki gibi yer aldığı Bruno Apitz'in *Kurtlar Arasında Çırılçıplak* romanı gibi yapıtlar için sözkonusu olduğu kadar, özgür bulgulamaya dayanan ya da *Faust*'taki cadılar ya da J. Schwarz'ın oyunundaki ejderha gibi masalsı yaratıkların yer aldığı bütün bütüne fantastik yapıtlar ile pericelik yapıtları için de sözkonusudur.

Bilimle karşılaştırma yapmaya dönelim yine. Gerçekliğin doğrudan yansıları olan, hattâ gerçeklikteki kadar duyusal izlenimler bırakan canlandırmalara bilimde de rastlarız. Bir zooloji kitabında perspektifli, renkli olarak yansılanmış bir böcek, buna örnek gösterilebilir. Ama bilimde genellikle ve kaçınılmaz olarak, gerçeklikle dıştan benzerlik kurulamayacak yansılama biçimleri yer alır. Bilimsel önermeler, teoremler, yasa formüllendirmeleri, kuramlar ile matematik, fizik, kimya, vs. formülleri için hep bu aynı şey sözkonusudur.

* Albrecht, Erhard: *"Was muss man von der Kunst erwarten?"* (Sanattan Ne Beklenebilir?), 1964.

H_2O formülü suyu anlatır, kendi bileşimi içinde suyu verir, ama suyun hiçbir duyusal izlenimini uyandırmaz ya da suya ilişkin duyusal bir tasarım yaratmaz, bir ressamın yapabileceği biçimde. Nesnel olarak somut varolan kaldıraç yasası da grafik olarak da olsa bir formül içinde canlandırılabilir. Nesnel olarak somut varolan ve bilimde iktisat yasası olarak yansılanan metanın değişimi yasası da vardır. *Kapital*'de bu iktisat yasası peşpeşe üç ayrı yoldan canlandırılır. Önce yasanın kavramsal olarak formüllendirilişi vardır. Daha sonra dokuma bez satan bir adamın 20 arşın bezi 2 sterling'den satmak için pazara gidişi, bu parayla da evine bir aile İncil'i alıp götürüşü verilir. Bu meta değişimi en sonunda şu formül içinde şöyle gösterilir: M-P-M. Ama burda üç durum içinde de aynı nesnel yasa yansılanmaktadır.

Demek burda üç ayrı düzlem arasında bir ayrım yapmamız gerekmektedir: Birincisi, nesnel-somut varolan *durum*, örneğin, nesnel zorunlu ve genel bağıntı olarak bir yasa; ikincisi, bilinçte yasanın *yansılanış*'ı, verdiğimiz örneklere bakarsak, doğasal (kimya, fizik), ya da toplumsal olarak (iktisat) yansılama, üçüncüsü de çeşitli yollardan yapılabileceği üzere, yansılamanın canlandırılışı.

Gerçekliğin yansılanışını gerçeklikle bir tutma tehlikesi azdır. Ama yansılama ile canlandırma arasındaki ilinti sözkonusu olduğunda hiç de öyle değildir bu. Burdaki ayrım kolaylıkla atlanır, özellikle de sanatta. Çünkü burda bilim açısından örneklendirilen şey sanat için de geçerli olup, gerek sanat, gerek sanat anlayışı açısından daha da büyük önem taşır, çünkü canlandırma ile yansılamayı özdeşleştirme, yansılama yerine canlandırmayı alma tehlikesi daha çoktur. M-P-M formülünde kolaylıkla görülebilmektedir bu, çünkü gerçekliğin yansısı değildir; başkalarına iletilebilmesi için, sözkonusu nesnel yasanın düşüncesel yansısını *canlandırma işlevi*'ni yüklenmiş bir gösterge kuruluşudur yalnızca.

Edebiyatta ise daha zordur bu. Burda, şeyler, olaylar, durumlar, eylemler, mekansal veriler, vb. duyusal-somut biçimde canlandırılır. Bu canlandırma bize edebiyat yapıtını verir doğrudan doğruya, ger-

çek insanlara, şeylere, olaylara vs. ilişkin bir tasarım uyandırır bizde, öyle ki burda gerçekliğin yansılanmış olduğu sonucuna varabiliriz kolaylıkla. Oysa burda pazara ürününü satmak için giden ve sonunda bir İncil alan dokumacının verilişindekinden farklı bir şey yoktur. Anlatılan bu öykü, bir dokumacının pazardaki olayının yansılanışı değildir, yalnızca nesnel bir yasanın yansılanışını canlandırma *işlevi*'ni görmektedir, nitekim M-P-M formülünün yardımıyla da yerine gelmektedir bu işlev. Edebiyatta insanların, şeylerin, olayların, vs. canlandırılması, okuyucuda bu verilere ilişkin bir *tasarım*, duyusal-somut bir tasarım uyandırma işlevini görür ve bu tasarımda, öbürleri yanısıra, gerçekliğin edebiyat yoluyla yansılanması "giz"i saklı yatar.

Gerçekliğin yansısı olarak edebiyatı, bu arada da edebiyatta hakikati kuramsal olarak kavrayabilmek için, edebiyatta yansılama ile canlandırma arasında bir ayrım yapma zorunluğu vardır.

Yansılama ile canlandırmanın çözümsel olarak birbirinden ayrılışının edebiyatta çok büyük bir metodolojik önemi ve kuramsal sonuçları vardır.[18] Bir sanat yapıtının hakikat kapsamı belirlenmek isteniyorsa eğer, o zaman sanat yapıtında yansılanacak olan gerçeklik ile sanatsal canlandırmanın karşı karşıya konmaması gerektiği de sözkonusu bu kuramsal sonuçlar arasında yer alır. Edebiyat tarihinde, bu soruna bitişik birçok yanlış anlamalar, yanlış yorumlamalar ve sanat yapıtı eleştirileri ta günümüze kadar gelmektedir.

Bizim edebiyat tarihimizde altmışlı yıllarda Erwin Strittmatter'in *Ole Bienkopp* adlı romanı dolayısıyla çıkan tartışma bunun en çarpıcı örneklerinden biridir. Romandaki birçok kişiler arasında Frieda Simson eleştiriyle karşılanarak, bu roman kişisinin ülkedeki belediye başkanının doğru bir yansısı olmadığı öne sürülmekteydi. Romanın hakikat kapsamına ilişkin bir yargıda bulunabilme amacıyla romanda canlandırılandan daha başka kişiler, olaylar ve betimlemeler de aynı ayrıntılar içinde gerçeklikle karşılaştırılmaktaydı. Ole'nin çayırda dolaştıktan sonra üşütüp de ölüşü tıbben olanaksız görülerek tartışma yapılıyordu. Eğer edebiyatta canlandırma ile gerçeklik arasında bu yoldan

bir karşılaştırma yapılacak olursa, o zaman edebiyat tarihinde çok sayıda önemli sanat yapıtının da hakikate uymadığı sonucuna varılabilir.

Yalnızca bu daha önce söylediklerimizi daha çok açığa çıkarabilmek için değil, ama ayrıca bir edebiyat yapıtında gerçekliğin nasıl yansılandığını, hakikat bağıntısı kuracak yolda yansılamanın orda nasıl yer aldığını gösterebilmek için bir başka örneği ele alarak inceden inceye bakacağız. Burda inceleyeceğimiz şey, Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* adlı romanında gerçekliğin nasıl yansılandığıdır.[19]

Bilindiği gibi, burda yaşam yüksek bir dağ sanatoryumunda *canlandırılmaktadır*, yazar İsviçre kantonu Graubünden'deki iyileştirme merkezi Davos'u olaylara sahne olarak almıştır. Sanatoryum dünyasını canlandırırken yazar kendi deneyimleri ile yaşantısından yararlanmaktadır belki de. Çünkü Thomas Mann, hafif vereme yakalanmış olan karısını bu türden bir iyileştirme merkezinde ziyaret ederek orada bir süre kalmıştır. Romanda çizilen birçok ayrıntılar ile hava burdan alınmadır. Hiç kuşkusuz, bu gibi bir iyileştirme işinin ticari yanıyla ilgili olgular da bunlar arasındadır.

Bütün bunlar, birkaç doktor açısından romanın sert eleştiriye uğramasına, sonunda *canlandırma* düzleminde kalan bir tartışmaya dökülmesine, yapıttaki hakikate ilişkin ağır yargıların verilmesine neden olan noktalardan birisi. Örneğin, Hofrats Behrens tipinin, Thomas Mann'ın kendisinin de belirttiği gibi, "Davos'ta tanıdığı göğüs uzmanlarından çok uzakta kalan birisiyle özdeşleştirilmiş"[20] oluşuna kimisi karşı çıkmakta, kimisi ise bu roman kişisi ile gerçek kişi arasındaki sözkonusu uyuşmayı yapıtın bir üstünlüğü olarak görmektedir.

Thomass Mann ise, durumun değerlendirilişinden bağımsız olarak, bu kitabında bu tür benzerliklerin geçtiğini geriye çevirmektedir kesinlikle. Canlandırılan "önplanın önplanı" ile yapıtın yansı olarak gerçekleştiği düzlem arasında bir ayrım yapmaktadır kendisi: *"Büyülü Dağ* romanının toplumsal eleştirel bir önplanı vardır, bu önplanın önplanı, savaş-öncesi Avrupa'nın kapitalist toplumunu yansıtan, yüksek tepelerdeki lüks bir sanatoryum dünyası, bir tıp merkezi olduğu için,

en önplandan etkilenen bir takım meslekten eleştirilerin, kitabı bir sanatoryum ya da verem romanıymış gibi görmeyip, kitabın etkisini bu gibi bir özel olayla karıştırmaması gerekir..."[21]

Thomas Mann'ın burda "önplanın önplanı" deyimini kullanışı çok yerindedir, çünkü gerçeklikle olan yansı ilişkisiyle ilgili olarak sanat yapıtının önemli bir katman yapısını göstermektedir. Doğrudan doğruya canlandırılan sanatoryum dünyasındaki olaylar okuyucunun ordan "arka plan"a geçtiği önplandır. Bunun gibi, yazarın başlıca kişisine tanıdığı güdülenmeler de bizi "arka plan"ın daha yakının götürmektedir.

Yazarın da sık sık yinelediği gibi, bütün bütüne ortalama bir kişi olan kitabın başkisisi, Hans Castorp, sanatoryumda yatan kuzenini ziyaret etmekte, bu arada, mesleğe atılmadan önce, öğrenimini bitirdikten sonraki boş zamanını geçirmektedir. Orda üç hafta kalmayı düşündüğü halde, sonunda yedi yıla çıkar bu süre. Hans Castrop dönüşünü her seferinde ertelemekte, düşündüğünden daha uzun, çok daha uzun bir süre boyunca kalmaktadır bu iyileştirme merkezinde. Niye bu kadar süre kalmaktadır burda Castrop? Önplandaki neden, Castrop'un hastalanışı, ateşlenmesi, doktorların da kendisinin orda kalışını uzatarak tıpkı kuzeni gibi kendisini bakıma almayı istemeleridir. Ziyaretçi gitmiş, yerine hasta gelmiştir, hiç de zararlı bir ticaret değil sanatoryum açısından. En önplandaki düzlem konusunda bu kadarı yeterli bizce. Ama, Castrop'un orda kalışı yalnızca ateşlenmesi ve doktorların uyarısı yüzünden değildir.

"İnsan bir tek biri olarak kendi kişisel yaşamını yaşamaz yalnızca, bilerek ya da bilmeyerek, çağdaşlarıyla birlikte kendi çağını da yaşar..." diye geçiyor romanın ikinci bölümünde.[22] Daha sonra Hans Castrop'un kendi çağma eleştiri getirebilecek bir kişi olmadığı da sık sık belirtilmekle birlikte, "ahlakça çok sağlıklı olmayışının belli belirsiz izleri"ne de rastlanılmaktadır. Roman kahramanının içinde bulunduğu durum, yazarın sözlerini izleyecek olursak, şöyle özetlenebilir: İnsanlar çeşitli somut amaçlara ulaşmayı, bir şeyler

başarmayı isterler, ama içinde yaşadıkları çağ, toplum, "kendisini umutsuz, çaresiz, umarsız görmesine yol açınca", hasta edici bir etki bırakır üstünde. Böylece, arkaplanda toplumsal olan şey, Thomas Mann'ın sözleriyle, "ruhsal-ahlaksal olan" şey, fiziksel ve organik bir acıya dönüşmektedir. Castrop'un hastalığı burda bir "arkaplan"ın "önplanı"dır. Hans Castrop, "ne diye" sorusuna yanıt getiremeyecek denli "orta karar" bir kişidir.

Thomas Mann, emeğin para kazanmaktan başka hiçbir anlama gelmediği ilişkileri açık seçik çizmekte, Castrop'sa miras dolayısıyla parasal olarak geçimini yeterince sağladığı için, çalışması için hiçbir gerçek neden bulunmamaktadır. Marx, böyle bir durumu kapitalist koşullarda yabancılaşmış emeğin bir uğrağı olarak sayar, Thomas Mann'da da bu arkaplana yaslanan daha birçok kesin ayrıntılara rastlanmaktadır. Ayrıca Hans Castrop'un emekle olan ilişkisinden de söz açılmakta, kendisinin çalışmaya iyi gözle baktığı ama çalışmayı sevmediği, daha çok boş zamanı sevdiği söylenmekte, ama yazar, bunun fiziksel bir nedene dayanmadığını, daha çok çalışmanın anlamı karşısında duyulan manevi kuşkudan kaynaklandığını düşünmektedir.

Canlandırmaların içine girildikçe, arkaplanda yatan katmanların da daha çok içine girilmektedir. Ama asıl soru durmaktadır, niye Hans Castrop sanatoryumda kalmaktadır da evine dönüp mesleğine başlamamaktadır? Kendisi de sanatoryumda yatmakta bir hasta ve tam bir burjuva liberal olan Settembrini ile bir konuşma sırasında, kapitalist toplumu öven Settembrini, Castrop'u "yaşama yançizen" biri olarak gösterir, bunu da "aşağı"da yaşamın soğuk ve katı olduğunu söyleyerek savunur. "İnsan zengin biri *olmalı*... İnsanın zengin biri *olmadığını*, ya da zenginliği elinden kaçırdığını düşünelim, çok yazık! O mu? Var mı parası hâlâ? diye sorarlar.... Böyledir millet... Acımasız, katı... Gaddardır yanı millet. Gaddar bir hava eser aşağıda, buz gibi. İnsan böyle yatakta uzaktan bakınca daha çok yılgınlığa düşüyor".

Böylece, çok aşmamakla birlikte, arkaplana geçilmiş oluyor burda. Çağın, kendi ana çizgileri içinde yansılanması, insan insanın kur-

dudur kapitalist ilkesinin, herkesin herkese karşı savaş açışının ve genel yabancılaşmanın, bu arada, emeğin de yabancılaşmasının yansıtılışı, bu dağevindeki olayların üstünü örten bir ince kılıf olarak, önplanın arkasından bakan okuyucunun bilincine yerleşmektedir. Yansılama, aynı zamanda, değerlendirici bir yansıtma da olmaktadır (kuramsal olarak daha sonra), böylesine bir yaşam "doğal" bir yaşam, "sağlıklı" bir yaşam değildir. Castrop eleştirmemektedir bunu, yakınmaktadır bu durumdan, ezilmektedir altında, yaşamdan kaçmaktadır; başka bir seçenek de görememektedir, ("Kar" bölümünde kısaca verildiği gibi), yalnızca belli belirsiz birşeyler gözönüne getirebilmektedir. Her ne olursa olsun böyle sürüp gidemeyecektir bu durum, dağevi sosyetesinde bile bu ilişkilerden doğan genel bunalım kendisini duyuracak, artarak yoğunlaşacak ve sonunda (romanın son bölümünde olduğu gibi) "gök gürültüsü"yle birlikte boşanacaktır. Kahramanın gönüllü olarak katıldığı bir savaştır bu, tarihsel açıdan hemen Birinci Dünya Savaşı olarak gösterilecek bir savaş, ama bu tarihsel somut olguyu aşan bir şey vardır burda, o da bu tür bir yaşamın, bu tür bir toplumun kendi niteliğinden doğan, genel bunalımın kendi bir sonucu ve belirtisi olarak gözüken, sonu kestirilemeyen ama çoktandır varolan korkuyla dolu bir son gibi ortaya çıkışıdır bu savaşın.

Yazar böyle bir sonuca varışta, savaşın doruğa tırmanışında yatan daha başka olasılıkları da duyurmaktadır, ki bu da yansılamaya girmektedir. Castrop'un gönüllü olarak savaşa katılışı, anlatılanlar boyunca kendi "eğitimden geçme" sürecinin bir sonucudur. Ama aynı zamanda, "aşağı"daki yaşamın sürüşüyle denge oluşturmayan Büyülü Dağ dünyasından hayali bir kaçış denemesidir de. Bu hayal, karda gözünün önüne gelenlerle daha da artmıştır, belki en sonunda bir çıkış yolu da gösterebilecektir kendisine, nitekim somut tarihsel açıdan bakıldığında, yer yer (Rusya'da Ekim Devrimi'yle) gerçekleşmiştir bu hayal, ama kahramanımızın Büyülü Dağ'da gizlemeye çalıştığı ilişkilere gök gürültüsüyle birlikte kaçınılmaz bir dönüşüm getirecek bir takım yasalıklara dayanmaktadır.

Romanın ortaya çıkışı, sonuçları günümüze kadar uzanan Birinci

Dünya Savaşı'nın bitimine rastlamaktadır. Romandaki son sözler, yalnızca bu somut olayla değil, ama aynı zamanda dile getirdiği yasalıkla da ilintilidir: "Dünyadaki bu ölüler şenliğinden, yağmurlu karanlık gökyüzünü aleve boğan bu ateş çemberinden sevgi doğabilecek midir acaba?". "Sevgi", yazarın yalnızca bu yapıtında geçen, *Büyülü Dağ'da yansılanan* ilişkilerin tam karşıtı ilişkileri göstermek için kullanılmış bir söz değildir yalnızca, çünkü romanda canlandırılan tarih, aynı zamanda kapitalist yabancılaşma gerçekliğinin, acımasız burjuva rekabet kavgasının ve bu tür bir yaşamın insanca anlamsızlığının bir yansısıdır hiç kuşkusuz.

Yansının daha derin bir katında, ya da daha "arkaplan"da, sözkonusu bu ilişkilerin yasalılık gösteren bir gelişim eğilimi de vardır, bu eğilim çelişkilerin kaçınılmaz yolda gittikçe keskinleşmesini, kapitalizmin genel bunalımının gittikçe artmasını, sonunda bütün bütüne bir değişim *olanağını*, kapitalizmin ötesinde yeni bir toplumun doğması şansını içeren, zorlu bir doruklaşmaya doğru gidişi de yansıtmaktadır. Romanın çok daha dolu olan yansılayıcı arkaplanının genel çizgileri bunlardır. Romanda canlandırılan şey, Thomas Mann'ın anlattığı öykü, yansıtılan toplumsal gerçekliğin ana çizgilerini ayrıntıları içinde de vermektedir.

Hans Castrop'un niye sanatoryumda kalıp da işine dönmediği sorusu ise ancak kendi yansı ilintisi içinde yanıtlanabilecek bir sorudur. Tüm öykü boyunca başından geçenler nelerdir Castrop'un? Bu sanatoryum dünyasındaki bütün büyük olaylar, dışarda yer alan eylemler, birçok sarsıcı veriler, bütün bunlar, "dışardan" gelen sonuçtaki dönüşümden uzakta düşünülemez. Romanın kahramanları olan sanatoryumdaki hastalar üstünde düşünsel etkilerin de büyük bir rolü vardır burda. Roman, klasik eğitsel romana örnek olarak gösterilebilirse de, burda daha çok bir "bağışlama"dan söz edilebilir. Thomas Mann, sımsıkı kapalı bir dünyayı imge olarak kullanmaktadır burda; Büyülü Dağ, bir maddenin, yani burda roman kahramının, çeşitli etkenlerin içinden geçtiği bir imbik gibidir. Burda sözkonusu şey, yapıtın bir çözümlemesini yapmak değil, başlıca çizgileri içinde, gerçekliğin edebi yol-

dan yansılanışına bir örnek vermektir.

Daha önce sözünü ettiğimiz Settembrini de vardır burda, okur yazar biri, inanmış bir burjuva cumhuriyetçi, demokrat, özgür bir düşünür, güzel konuşmayı ve demokrasiyi, aklı ve insanlığı öven bir ilerlemeci, Castrop'un kendisini kopup koyvermemesi, hastalıktan kurtulması, gidip burjuva yaşamdaki kendi yerini alması için eğitsel çaba gösteren bir kişi. Daha sonra Naphta çıkar ortaya, yüksek kültürlü bir Cizvit, kafaca tam Settembrini'nin karşısında yer alan biri, o da Castrop'u eğitme işine girişir. Nietzscheci anlamda bir burjuva düşmanı, gizemci, akıldışıcı, Tanrı'nın ülkesine erişmek için terörün zorunluluğuna inanmış, hemen hemen her noktada Settembrini'nin öğrettiklerinin tam karşı konumunda yer alan biri. Her ikisi de Castrop'u kendi saflarına çekmeye çalışır, o da iki uçtan bir birine, bir ötekine gider. Ama verilmiş hiçbir yargı yoktur burda, hiçbir görüş öbürüne üstün gelmez, sonu gelmez tartışmalar halinde düşüncenin bir ordan bir oraya gidişi vardır yalnızca.

Ama, eğitsel hiçbir kaygı taşımayan, yalnız Castrop'u değil, bütün bir dağevi sosyetesini kendi çekim alanına alan, üçüncü bir kişinin gelişiyle, havalarda gezen bu iki profesör ruhlu adamın kendi çevrelerinde bıraktıkları izlenimle birlikte öne sürdükleri bütün kanıtlar da balon gibi sönüp gider. Bu üçüncü kişi, Mynheer Peeperkorn'dur, çok zengin bir kahve tüccarı; duruşu, bakışı, görünüşü, sesi, oturaklı haliyle hemen çevresinde otorite yaratan, konuşmaya başladığı zaman herkesin kendisinin ağzından çıktığı lâfa bakan, görmüş geçirmiş bir kişi. Elini kolunu sallayarak konuşmaya başlayınca herkes onun ağzından çok önemli şeyler dinlediğini sanıyor, oysa verdiği hiçbir şey yok. Naphta ile Settembirini yeme içme konusunda tartışacak olsalar, hemen susturuyor Peeperkorn.

Yalnız bu kişiler arasındaki ilişkiler ile bu ilişkilerin gelişmesi açısından roman gerçekliğin bir yansılanışını oluşturmaktadır. "Çoğulculuk" görünümü içinde geçen, ama kendi maddi nedenlerine dayanan, kapitalizmin genel bunalımı süresince birbirinden kopan, bir-

biriyle çatışan, ama birbirini aşamayan karşıt ideolojiler vardır burda. *Büyülü Dağ*'ın yazıldığı o döneme ilişkin yasa şöyle açığa çıkmaktadır: Çelişkilerin sivrileştiği bir dönemde o sınıfın çaresizliği, kendi gereksinimlerine karşılık verdiği sanıldığı anda kuvvete boyun eğme, içi boş bir adamın çekiciliğine kapılma, yeter ki o adam hükmetmesini bilen, güçlü biriymiş izlenimini yaratsın.

Bu genel bunalımın, sonunda "gök gürültüsü"ne yol açacak daha başka belirtileri de vardır. Dağevi sosyetesi gittikçe daha çok cansıkıntısına düşmüştür, ahmaklık kaplamıştır ortalığı, hastalık belirtileri değişik haller almaktadır, herkes sinirküpüne dönmüştür, bir hiç yüzünden bile olsa hır çıkarmak istemektedir herkes, hele belli belirsiz bir yahudi düşmanlığına büründüğünde, toplumsal tehlikeler bile taşımaktadır.

Edebiyat geleceği önceden söyleyemez hiç kuşkusuz. Ama bilimsel düşünce için geçerli olan şey edebiyat için de sözkonusudur insan toplumunun nesnel hareket yasalılıkları zihinsel olarak ne denli upuygun olarak yansılanıyorsa, belli koşullar altındaki toplumsal gelişmenin zorunlu uğrakları olarak azçok seçilebilen bir hareketin sonuçları da o denli birlikte kavranır. İşte Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ* romanındaki durum da en yüksek düzeyden budur. Kapitalizmin genel bunalımında saklı yatan faşist "çözüm yolları", bu yapıtta kendine özgü ayrıntıları içinde açıkça ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan "arka plan"da canlandırma düzleminde yer alan ayrıntıların da yansılama içeriğini kazandığı görülmektedir.

Yalnızca önplandaki düzlem açısından bir "sanatoryum romanı"dır *Büyülü Dağ*. Bu dış katmandan içeri girildiği anda kitabın anayapısında yer alan olay ortaya çıkmaktadır. Klasik çizgide bir eğitsel romanla dıştan açıkça benzerlik kurulabilir burda, nitekim Thomas Mann da bunu istemiştir. Ama tüm "arka planı" oluşturan şey bu değildir. Eğitsel romanla ilgili tek şey, yalnızca dış yapıdır, sonunda Hans Castrop (hiç kuşkusuz, Settembrini'den Peerperkorn'a kadarki bütün "hoca"larının etkisi altında) bir savaş gönüllüsü haline gelir, ki

siyasal-olmayan gözlemelerin bir yazarı olarak Thomas Mann'dan çok daha doğru bir yargıya varmaktadır burda *Büyülü Dağ*'ın Thomas Mann'ı.

Pedagoji ile hümanizmin klasik birlikteliği anlamında bir eğitim, daha önce de söylediğimiz gibi, daha önce "bağışlama"nın yer aldığı burda olanaksızdır. "Eğitim süreci"nin yapısındaki somut içerik, (yazarın Castrop'a duyduğu yakınlığı okuyucuyla birlikte sonuna kadar götürüşünü de katarsak), eğitsel yapı düzleminin gerisinde yatan arkaplanda ortaya çıkmaktadır. Çünkü Castrop, aynı orta karar yoldan "daha yükseğe" ulaşmaya çabalayan, orta karar bir burjuva delikanlıdır ve öyle kalır. Belki de bu dağevi-imbiğinde, dışardaki gerçek burjuva-pratik yaşamdakinden daha çok zamana gereksinimi olacaktır oraya ulaşmak için. Ama bu sözkonusu gerçek toplum onun orda kaldığı süreyi gözönüne almamaktadır, "daha yüksekler" için maddi bir altlık sunmamaktadır kendisine.

Tıpkı hangi koşullanmalara açık ya da kapalı olduğunu anlayabilmek için laboratuvardaki bir cam kapta bakteri kültürünün çeşitli etkilere bırakılışı gibi, burda da Castrop, sonunda ne olacağını görebilmek için, belli bir cevher deneyi olarak çeşitli etkilere bırakılmaktadır. Laboratuvara uygun yüksek bir arılıkta Castrop cevheri üstünde burda etkimede bulunan şey, son aşaması içinde burjuva toplumunun etki ve koşullarıdır. Gerçekliği verecek tüm koşullar bunlar değildir hiç kuşkusuz, dünyagörüşsel sınırlar taşıyan asıl şeyleri yazar saklamıştır. Ama verilen kesit içinde gerçeklik tam hakiki olarak yansılanmaktadır: buysa, kendi bir hareket yasası olarak tarihsel düşüşü gözlenen bir toplumun özsel çizgileri içinde yaşadığı bunalımdır.

Böylesine bir dünyanın ileriye doğru sunacağı bir bakış yoktur artık, burjuva yaşam ve çaba insani olarak anlamsız hale gelmiş, manevi içi boşalmıştır, kendine özgü öğeleri içinde burjuva ideolojisi, hiçbir çıkış yolu ve çözüm getirememektedir; kendi yasalarına bırakıldığı zaman, toplumun taş gibi bir zorunluluk olarak yanaştığı savaş, hep o zamana kadar yavaş yavaş yürüyen ama sonunda tüm bir

bünyeyi saran bir hastalıktan başka bir şey olmamaktadır. İşte edebi bir sanat yapıtının yansı özelliği ile hakikat kapsamının yer aldığı arkaplan düzlemleri bunlardır. Nitekim, değinilen bu sınırlar içinde, daha önce sözü edilen anlamda nesnel hakikat diyebileceğimiz nesnel gerçeklik ile kendi yansısı arasında tam bir uygunluk vardır burda.

Doğrudan doğruya örneğe bağlı kalmaksızın, çok daha geniş sonuçlamalar çıkarabiliriz ayrıca.

Anlaşılacağı gibi, sanat yapıtının zihinsel içeriği yansılama ile bitmemektedir. Yapıttaki *yansılama* içeriğini tam olarak ele almadık henüz. Çok geniş bir yer tutsa da kuramsal olarak olanak vardır buna. Ama ilkece, bir sanat yapıtının yansılama içeriğini bilimsel yansılama diline çevirebilme olanağı olduğunu görmek gerekir. Yine de tüm içerik bu değildir. Yine canlandırma yoluyla aktarılan, belli bir yere kadar da yorumsallığa giren değerlendirme uğrağım bu bölümdeki temayla ilgisi olmadığı için ele almayacağız. Burda nesnellik savı taşıyan bir yorumlama içine girmeyecek önemli bir başka şey daha vardır: Öznellik uğrağının sivrildiği, içeriği bireysel yoldan gerçekleştirme alanı.

Verdiğimiz örneğe de bakarsak, edebi bir yapıtta yansılamanın içeriği, *canlandırmanın alımlama içinde işlenişi* yoluyla kapsanmakta, yansılamanın kapsamı açısından yapıtın yorumlanışı ise, bunun bir ürünü olmaktadır. Bunun bir örneği de, yapıtın yansılama içeriğini oluşturan şeyin "önplan" olmadığı, sanat yapıtındaki hakikat sorusunun daha burda ona yöneltilemeyeceğidir. Edebiyat ile bilgi arasındaki ilişki üstüne olduğu kadar, bilinç olgusu olarak edebiyat üstüne de başlarda söylenenleri yeniden anımsayalım burda. Alımlama, yapıt yoluyla iletilecek olan iletişimsel bağıntının bileşken bir parçasıdır (nitekim metnin anlamsal içeriğinden söz edilmektedir burda canlandırma dendiği zaman). İşte yansılamanın içeriğinin alımlayan öznece kapsanışı buna ilişkindir.

Verdiğimiz örneğin başından bu yana, canlandırmanın yansılama ile özdeş olmadığı, ama canlandırmanın yansılamayı saydamlaştıracağı

biçimde, bu ikisinin birbirine bağlı olduğu açıkça görülmektedir. Burda biz Thomas Mann'la da birlikte ("önplan" olarak) canlandırma ile ("arkaplan" olarak) yansılamanın yanlış bir biçimde aynı kefeye konuşuna karşı çıkıyorsak ve hakikat sorusunun başlıcalıkla yansılama düzlemine yöneltilmesi gerektiğini saptayıp ortaya koyuyorsak, *canlandırmayı küçümsediğimiz anlamına gelmez bu hiç bir zaman.*

Canlandırmanın ne tür bir "malzeme"ye dayandığını da kestirip atamayız. Örneğimize dönecek olursak eğer şunu görürüz: Thomas Mann burda tarihsel sürecin bir çizgisini, bir "tutam" çizmiştir. Böyle bir süreç ise, burjuvazinin ondan *düşüş* olayı ile kapitalist toplumun genel bunalımı yanısıra, emekçi sınıfların *yükseliş*'ini, toplumcu hareketin gittikçe güçlenişini, toplumsal devrimin yaklaşmakta oluşunu, toplumun yeni güçlerce yenilenişini de içerir. Oysa, *Büyülü Dağ*'da canlandırılan dünya tarihsel sürecin bu özsel içeriğini dışta bırakmaktadır. Nesnel hakikat ilkesinin kararlılıkla uygulanışı, yapıtın yansılama sınırlarının tanımlanmasını da getirir çünkü.

Onun için, edebiyatta olduğu kadar, ona ilişkin bilimsel tavırda, eleştiride, edebiyat-eğitimsel etkinlikte, hele kültürel-siyasal yönlendirimde de büyük bir dikkati gerektirir *canlandırma*. Bu bağlamda K. Hager'in belirttiklerini buraya aktarabiliriz: "Birçok yaratıcı düşüncelerin odak noktasını, haklı olarak, yeni toplumcu düzeni kuranların, yani emekçilerin sanatsal yoldan canlandırılışı oluşturmaktadır. Emekçilerin verilişinin, sanatımızda derin kökleri olan, büyük bir geleneği vardır; edebiyatımızda ve sanatımızda toplumcu kişiliklerin ortaya konuşunda bu geleneğin kesin etkisi görülmektedir. İşçilerin sanatsal yoldan biçimlendirilişi, sanatta ilerlemenin estetiksel ana çekirdeğini oluşturur".

Böyle bir şey, kendi başına bir nedene değil, ama emekçi sınıfın toplumumuzdaki yol gösterici sınıf oluşuna dayanmaktadır. Nitekim, K. Hager de şu sözlerle bunun anlamını ortaya koymaktadır: "Toplumda yol gösterici olması istenen sınıfların konumunu, düşüncelerini, ideal ve özelliklerini bulup ortaya koyabilmek için, toplumumuzda ve

dünya süreci içinde bugünkü emekçi sınıfların toplumu ve tarihi oluşturucu gücünü derinden somut olarak kavramak gerekir".

Canlandırma ile yansılama arasındaki tüm ilişki bu sözlerde yatmaktadır işte. Burda sözkonusu olan şey, tüm toplumsal boyutlarıyla dünya ölçeğinde emekçi sınıfların toplumu ve tarihi oluşturucu gücüdür. Sözkonusu şey, sınıflarla sınıfların bu kendi rollerinin *yansılanışı*'dır, gerçi edebiyatta bunun mutlaka *canlandırılması* olanağı olamayabilir. Ancak, sınıflar ile sınıfların tüm toplumsal ve dünya ölçeğindeki dönüştürücü rollerini sanatsal olarak *yansılayabilmek* için, sözü edilen "emekçi sınıftan kişiler"in, "sanatsal yoldan *canlandırılması*" gerekir. Yansılama ile canlandırmanın bağıntısı burda çok açık görülmektedir; dolayısıyla, canlandırmanın küçümsendiği sonucuna varılamaz burda hiçbir zaman.

(Bir ilişki en azından iki bileşken arasında olabileceğinden) yansılama ile canlandırma arasındaki ilişkiyi görebilmek, ayrıca burdan yola çıkarak, edebiyatın çeşitli görünüş biçimlerini bizlere gösterecek olan, yansılama ile canlandırma arasındaki farklı bağıntıları ele alabilmek için, yansılama ile canlandırma arasında bir ayrım yapma zorunluğu vardır. Bu nedenle, yansılama ile canlandırmanın birbirinden ayrılışı, belli bir açıdan, edebiyatın aldığı görünüş biçimleri altında toplanıp, belli bir sistem içine koymanın aracı haline gelebilir.

Dolayısıyla, (değer açısından bir sıraya koyma burda sözkonusu olmaksızın), edebiyatın aldığı görünüş biçimleri, yansılama ile canlandırma arasındaki ayrıma göre sınıflandırılabilir. Böylece Lessing'in ünlü yüzük meselinde olduğu gibi), bir yapıtta öğe olarak da yer alabilecek *mesel* gibi edebi görünüşleri olduğu kadar, (örneğin, Y. Schwarz'ın *Ejderha*'sı gibisine, yapıt tipleri ile tam karşı uçta yer alan, *belgesel* adı verilebilecek edebi görünüşleri birbirinden ayırdedebiliriz.

Mesel tipi edebiyatta, ya da edebiyatta meselde, yansılama ile canlandırma arasındaki açıklık, belli ölçülerde, en çok olanıdır. Burda gerçeklikte hiçbir karşılığı bulunmayan, salt hayalgücünün bir ürünü olan canlandırma öğelerine de rastlarız, tıpkı insan tavırları içinde,

insan gibi davranıp konuşan hayvan tiplerinde, ya da Y. Schwartz'ın ejderhasında olduğu gibi. Hayvan masalları ile pericelik yapıtlarında durum budur; türsel sistem açısından meselden ayırmak ister insan bunları, oysa yansılama ile canlandırma arasındaki ayrım açısından bunlar özsel ortak yanlar taşırlar. Ancak yansılama ile canlandırma arasında çok uzak bir ilişkinin oluşu, fantastik öğelerin varlığını öngörmeyi akla getirmemelidir. Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi* adlı oyunu mesel özelliği taşır, (burda sözkonusu olduğu kadarınca) *genel yansılama içeriği*, Brecht'in oyunun sonuna koyduğu şu sözlerle verilir:

Ne varsa herşey hep ona iyi davrananların olacaktır,
Çocuklar kendilerini büyüten anaların,
Arabalar kendilerini iyi süren sürücülerin,
Ovalar da kendilerine meyva verdiren sulayıcıların.

Burda dile getirilen imgelerin yanısıra, tebeşir dairesi öyküsü ile Kolçozların kavgası öyküsü de, bu yansılama içeriğine ilişkin canlandırmalar olarak yer alır. Yansılama ile canlandırmanın burda birbirinden ne denli uzak olduğu görülebilmektedir.

Bunun tam karşı ucunda ise, en açık seçik biçimiyle, özellikle tiyatroda rastlanan *belgesel edebiyat*'taki gibi bir ilişki yer alır yansılama ile canlandırma arasında. Böyle bir şey, tıpkı meselde olduğu gibi, belgesel öğeler için de geçerlidir.

Belgesel sanatta yansılama yüksek düzeyden yüzeyine çıkar canlandırmanın, canlandırma burda yansılama açısından oldukça saydam bir hale gelmiştir. Canlandırma, tarihsel olguları doğrudan doğruya verir, hiç kuşkusuz, hakikati, canlandırma düzleminde ortaya koyup kanıtlayarak, ideolojik yönden etkin kılabilme amacıyla. Yine de burda, yansılama ile canlandırma biraraya gelmez. Her iki uğrak, yani yansılama ile canlandırma arasında ele alman "yakınlık" ve uzaklık, burda iki olgunun betimlenebilmesine olanak verir; birincisi, belgesel edebiyat ile belgesel-olmayan edebiyat arasında ortaya çıkan ayrım

(ki çok da zor bir ayrım değildir bu), ikincisi ise, "salt" belgeselcilik ile sanatsal belgeselcilik arasındaki ayrımdır.

Yansılama ile canlandırmanın birbirine yakınlaşması uğrağı, belgesel özelliğin kurulmasına ilişkindir, aralarında süregiden ayrım uğrağı ise, "düz" belgeselciliğe yol açar. Gazete haberciliğinde, röportajda, vb. yansalıma ile canlandırma, (burdaki bildirmenin dışsal gösterge biçimine bakılmaksızın, ki genel olarak gözönüne almamak gerekir burda bunu), sanatsal belgeselcilikte olduğunun tam tersine, birbiriyle oldukça özdeş...

Bununla birlikte, belgeselcilik ile sanat arasındaki ilişkinin yalnızca *bir* yanıdır bu, çünkü sanatın özgüllüğü yansılama uğrağında bitmez, özgül estetiksel olan onu aşar. Ordaki gerçeklik malzemesinin belli bir seçime uğradığı, gerçek olayların verilişine ilişkin yansılama içeriğini genişletecek "hammadde"nin yabancılaştırılmasına ilişkin özel sanatsal araçların kullanıldığı yapıtın yansı yanı üstüne dönerek, üzerinde etkide bulunur.

Kendinden de anlaşılacağı gibi, edebiyatta, mesel ile belgeselcilik arasındaki yelpaze içinde, geçiş biçimleri ile kırma biçimler de vardır. Bunları bir sıra düzenine koyma olanağı yoktur. Burda şunu da vurgulamak gerekir ayrıca, bu tür sınırların aşılmasına ilişkin olayların mutlak bir açıdan eleştirilişi, tutucu bir davranış olduğu kadar, sanatsal ilerlemeye de karşı bir davranıştır. Bireşimsel ve bütünleştirici olaylar yoluyla, yeni tür ve tarzlarda ortaya çıkar çünkü. Yüzyılı aşkın bir zaman boyunca süregelmiş, söz gelişi, tiyatroda üç birlik kuralı gibi kalıplaştırıcı kuralların sanatsal ilerleme karşısında er ya da geç ortadan kalktığını tarih çok kez bizlere göstermiştir. Bunedenle, yansılama ile canlandırma arasındaki ayrımın daha baştan normalaştırma ile hiçbir ilgisi yoktur. Yansılama ile canlandırma arasındaki ilişkinin edebiyatın çeşitli görünüş biçimlerinde farklı olduğunun saptanışı bile bir değer taşımaz burda. Dolayısıyla, mesel ya da belgeselcilik tipinde edebiyatın bir üstünlük taşıdığından da söz edilemez. Edebi gereksinimler açısından, özellikle de ideolojik erekler açısından, tarihsel

koşullar rol oynar burda. Nitekim, hayvan masalı biçiminde de olsa, meselin Aydanlanma Dönemi edebiyatında büyük bir önemi vardır. Belgesel edebiyat ise, yeni çağlarda büyük bir ağırlık kazanmıştır. Bunların nedenleri, edebiyat tarihi açısından somut ve karmaşık yönleriyle incelenmeli, burda sözkonusu edilen sorunlara hemen indirgenmemelidir. Gelişmiş toplumcu düzenlerde edebiyat için sözkonusu şey, yantutarlık temeli üzerinde, her türlü biçimlendirme yollarının, tür ve tarzların açığa çıkmasıdır. Burda, mesel kadar, yani fantastik ve peri-masalsı edebiyat kadar, bütün geçişmeleri içinde en genişinden belgesel edebiyatın da yeri vardır.

Yapıca Benzeşim Olarak Hakikat

Buraya kadar sözlediklerimiz, edebiyatta yansının ne ve nerde olduğu sorusu ile edebiyatın neyi yansılayacağı sorusunu yanıtlayabilmek içindi. İnceden inceye ele aldığımız roman örneği ile buna bağlı sonuçlar, belli bir genellendirici sisteme varılabilmesi konusunda daha ileriye doğru gitmemizi sağlayacak bir takım çözümler getirmiştir bize. Burda ayrıca bilgikuramsal araştırmalardan edinilen yeni sonuçlara da dayanmamız gerekiyor.

Hakikatle bağıntısını kuracağımız yansılamanın en temel görünüş biçimi, bilgi kuramında, (dilsel açıdan bildirme tümcesi biçiminde ortaya çıkan) bildirim olarak geçer. Bildirimin bu rolünün bilgikuramsal yönden temellendirilişi açısından, şu aşağıdaki noktalar bizler için önem taşımaktadır:

1 — Bildirimler, "insanın etkin bilme etkinliğinde ortaya çıkan sonuçların dosdoğru gerçeklikle ilintili olduğu, gerçeklikle doğrudan karşılaştırılabilecek yansı biçimleridir; örneğin, belli bir renk duyumsaması ve bunun daha öncekilerle karşılaştırılması sonunda şu gibi bir bildirimde bulunulur: 'Bu kağıt beyazdır'. Ne fiziksel ve fizyolojik yasalar uyarınca ortaya çıkan (dolayısıyla, ciddi olarak aldığımızda, hiçbir zaman 'yanlış' olamayacak) renk duyumsamaları, ne de tüm be-

yaz nesnelerin ortak temel özelliğini yansılayan 'beyaz' kavramı gerçeklikle olan ilintiyi tek başına kurabilir, ancak yukardaki bildirimde geçtiği gibi, sözü edilen temel özellik ile belirli bir nesne arasında düşüncesel bir bağın oluşması sonunda, gerçeklikle böylesine bir ilinti kurulabilir."* Dolayısıyla, hakikat ilişkisi, ne duyusal duyumsama ya da algılamada, ne de kavramda kurulabilir. Bildirimler, duyumsama ve algılamaların (burdan yola çıkarak akılcı yoldan bilmenin de) işlenişleri olup, kavramların kullanışıyla oluşurlar. Bu yüzden, belli ölçüde, "aşağıdan" yukarıya doğru, hakiki olabilecek, ilk yansı biçimleridirler. Daha sonra, gerçeklikle olan daha büyük bir bağıntıyı yansıtan ve sistematik kuramlar olarak ortaya çıkan çok daha karmaşık yansılamaların yapı taşlarını oluştururlar bilimde.

Böylece, yansı olarak bildirimin bir kapalılık özelliği olduğu kadar, görece bir bağımsızlık özelliği de vardır, gerek dilsel olarak bildirme tümcesi biçiminde, gerek dilsel bir birlik olarak tümcenin oynadığı rolde görülür bu. Kapalılık ve bağımsızlık uğrağı, bilimde, sistematik kuramlara bile uzanabilir.

2 — Bilgikuramsal açıdan bakıldığında, bildirimlerin hakikat sorununda oynadığı ikinci bir rolün daha da önemli olduğu görülür. Buysa doğrudan doğruya birinci noktaya bağlı bir noktadır. Bildirimler, "ilişkiler, bağıntılar içinde yansıtılan"** temel yansı biçimleridir. Bildirimlerin duyumsama, algılama ve kavramlardan gösterdiği önemli bir ayrımdır bu.

Bir bildirim yoluyla gerçek bir durum yansıtılır, ama burda tek tek şeyler ve özellikler değil, ama aynı zamanda, ilişkiler ile bağıntılar da sözkonusudur: " 'Gerçek durum' sözü, örneğin, iki ya da daha çok şeyler arasında, şeyler ile özellikler arasında, çeşitli özellikler arasında, vb., ayrıca, olaylar ile o olaylara ilişkin zaman ve mekân noktaları ara-

* Wagner, K. - Terton, G. - Schwabe, K.: *Zur Wahrheitstheorie* (Hakikat Kuramı), Berlin, 1974.

** a.g.e.

sında ya da nedenler ile etkiler arasında çeşitli türden çok sayıdaki ilişkileri kapsar. Her zaman için en azından, çok farklı doğada da olsa, iki 'öğe' arasındaki 'ilintiler', ilişkiler sözkonusudur burda ".*

Dolayısıyla, hakikat, bildirimlere ilişkin kavramlar arasındaki *ilişkiler* ile şeyler, özellikler, vs. kısaca; gerçek durum içinde yer alan öğeler arasındaki *ilişkiler*'in birbiriyle uygunluğudur. Bu aynı şey, daha yüksek düzlemde ve daha büyük boyutlarda, sistematik kuramlar için olduğu kadar, daha kapsamlı bağıntıları yansıtan 'tasarımsal imgeler' için de geçerlidir.

O halde şimdi, hakikat sorusunun bildirim ve kuramlarla olan bilgikuramsal ilintisinden yola çıkarak bizim için kesinleyici olan şu genel sonuçlamaya varabiliriz: Hakikat sorusunda her zaman için sözkonusu olan şey, *zihinsel yansının öğeleri arasındaki bağıntı, ilişki ve ilintiler ile yansıtılan gerçekliğin öğeleri arasındaki bağıntı, ilişki ve ilintilerin birbiriyle uygunluğudur.* "Dolayısıyla, burda, özel türden bir birbiriyle uygunluk, yani *ilişkiler ile ilişki haznesinin, yapının birbiriyle uygunluğu* sözkonusudur".**

Yansı ile yansıtılanın birbiriyle uygunluğunu gösteren ilintiye ise biz *yapıca benzeşim* diyoruz.[24] "Yapıca benzeşim dendiğinde bundan anladığımız şey, belli bir sistemin somut maddi gerçekleşiminden soyutlanacağı biçimde iki sistemin yapısının birbiriyle bütün bütüne ya da yer yer uygunluğudur".*** Şunu da eklemek gerekir, burada yansı ile yansılanan arasında yapıca bir benzeşim sözkonusu olmakla birlikte, yansı ilintileri dışında kalan yapıca benzeşimler de vardır.

Şimdiye değin bu bağlamda söylenenlerden, edebiyatta hakikatle ilgili yer alabilecek yansıya ilişkin şu sonuçlara varabiliriz:

1 — Edebi yansının da, tıpkı daha önce ilkelerini ortaya koyduğu-

* a.g.e.

** a.g.e.

*** Klaus, G. - Buhr, M.: *Philosophisches Wörterbuch* (Felsefe Sözlüğü), Leipzig, 1974.

muz bildirimler ile kuramlar gibi. kapalılık ve görece bağımsızlık uğrakları vardır.

2 — Edebiyatta da yansının, aralarında bütününde yansının yapısını ortaya çıkaran bağıntıların varolduğu birbirine bağlı birçok (kuramsal olarak en az iki) öğeden oluşması gerekir.

3 — Bu yansının yapısı, kendi temelinde yatan, yine öğeler arasındaki ilişkilerden oluşmuş gerçeklikteki bir yapının yansıtılışıyla ortaya çıkar.

Yukarda anılan bu üç koşul bilimde bildirim ya da bildirme tümcesi yoluyla ve daha geniş anlamda kuram yoluyla yerine gelirken, sanatta hakikat ilişkisiyle birinci sıradan ilintisi kurulacak yansının oynadığı ana rolü bize *sanat yapıtı bütünü* gösterir. İletişim sürecinde sanat yapıtı bütünü yerine geçecek bir işlevi olduktan sonra, böyle bir şey, birkaç dizelik bir şiir de olabilir, birkaç ciltlik bir roman da, hattâ parça parça bir iş de.

Sanat yapıtı temelinde başka bir özellik gösterir, bilimsel bir "yapıt"tan bambaşka bir düzlemde yer alır. Ancak bilimsel bir yapıtın, hiç rastlanmadık biçimde, bir bildirme tümcesiyle özdeş olması, ya da sistematik bir kuramın canlandırılışıyla denk düşmesi halinde, bu ikisi arasında bir benzerlik olabilir. Sanatta ise kapalılığın ve bağımsızlığın belirtisi olan şey yapıtın kendisidir, burda yapıtın sınırlarının biçim kurucu ve biçim yoluyla iletilen içeriksel bir işlevi vardır.

Dolayısıyla, sanatın, daha önce verili uzlaşımlara dayalı olarak, yapıttaki tek tek canlandırma öğelerinin ilk kez kendi anlamlarına kavuştukları, görece bağımsız bir "dil"i vardır, oysa bilimsel bir "yapıt"ta yer alan bildirimler, ilgili olduğu bilimsel dalda uzlaşımsal olarak daha önceden verili dilin çerçevesi içinde kalmak zorundadır. Bilimsel bir "yapıt", kapalı bir kuramla karşılıklı uygunluk içinde olmadığı sürece, her yandan "kırılabilir": parçaları daha başka bağıntılar içine sokularak, (örneğin, alıntılar halinde), başka bilimsel "yapıtlar"ın bütünleşen bileşken parçaları haline gelebilir. Bilimsel "yapıtlar"ın içeriği (ki tek tek bildirimler ile kapalı kuramlar için de geçerlidir bu),

kendi bildiriminden herhangi bir şey yitirmeksizin daha başka biçimler içine sokulabilir, oysa bir sanat yapıtının dış biçimindeki herhangi bir değişim, içeriksel değişikliklere de yol açar.

Dolayısıyla, bilimsel bir öğretinin, söz gelişi tarihsel maddeciliğin özsel içeriğini, kendi yaratıcılarının hiçbir yapıtını okumaksızın, ona karşılık verecek nitelikçe aynı yüksek değerde ve kapsamda bir ders kitabı biçiminde özümleme olanağı ilkece vardır. Matematikçi Gauss'un edinmiş olduğu toplu bilgiler, teoremler toplamı halinde biraraya getirilip o biçimiyle korunarak aktarılabilir, Gauss'un yazılarına girilmese bile, nitekim bilimin içeriği de bağlı olduğu "yapıtlar"dan ayrılabilir ve bu yapıtlar bu içeriklerin özsel aktarım biçimi olmaktan çıkarlar artık. Eukleides'in, Galilei'nin, Kepler'in, Einstein'in, ayrıca, Aristoteles'in, Bacon'ın, Ricardo'nun, Fourier'in ve Feuerbach'ın dünyaya yeni ne getirdiklerini anlamak için, kendi yazdıklarını okuyup tanımak gerekmez mutlaka, onlarla ilgili bilim dallarında tarihsel olarak ortaya konmuş şeyler de bu konuda yardımcı olur bizlere. Ama, Aiskhilos ile Shakespeare'in oyunlarının, Cervantes'in, Don Kihote'sinin, Goethe'nin şiirlerinin, Balzac'ın romanlarının, Rilke'nin sonelerinin, Şolohov'un yapıtlarının, Brecht'in oyunlarının verdiği dersler hiçbir zaman o denli bilgi verici ve kapsamlı bir edebiyat tarihinin yerine geçemez.

Herşeyden önce burda sözkonusu olan şey, tüm bir bilim dalı tarihinde geçen bilimsel "yapıtlar"da içerili tüm bilgilerden, bu bilimin bugünkü yüksek düzeyden ve tüm toplam içeriği içinde, upuygun *yararlanıldığı*'dır, oysa sanat yapıtlarında (hiç kuşkusuz bilimdekinden çok daha farklı yolda) upuygun olarak yararlanma, ancak bu yapıtların kendilerinin alımlanışıyla olanaklıdır.

Daha da araştırmayı gerektirmektedir bu sorun. Sanatta bir *yapıtın* rolü, yeri ve işlevi çok az bilinmektedir estetikte. Bilimsel maddeci edebiyat görüşünde bile, doğru bir özü olmakla birlikte, kendi eğretilemesi içinde sorunsallık taşıyan kavram ve açıklamalara rastlanmaktadır. Söz gelişi, sanat yapıtının "kendi değeri"nden söz

edilerek, böyle bir şey, "kendine özgü dünya", "mini evren", "ikinci doğa" vb. gibi açıklandığı zaman görülmektedir bu. Tarihsel bir geçmişi vardır böyle bir şeyin. Örneğin, G. Semper, "çerçeve"yi,[25] yapıtın kendini saran gerçeklikten sınırlandığı, örtülerek çıkarıldığı, genel bir sanat ilkesi olarak gösterir.[26]

Modern bilimsel gelişme, sanat yapıtının bütünlüğünü daha yakından betimleme yolundadır. M. Kagan, sistem-kuramı yöntemini bilimsel maddeci estetiğe getirmekle hizmette bulunmuştur. Nitekim, yapıca benzeşimi tanımlarken sistem kavramını da kullanmış olduk. Bir sistem, dıştan görece bir kapalılık gösteren kendi içinde ayrışık bir bütünlüğü oluşturur. Aralarında belirli ilişkilerin varolduğu öğelerden oluşur bir sistem. Sistem olarak bir yansıda öğelerin işlerliği yer almaz en önce, bunlar gerçek şeylerin karşısında da kodlandırılmış olabilir. Birbiriyle uygunluk göstermesi gereken şey, yansılayan sistemdeki öğeler arasındaki ilişkiler ile yansılanan sistemdeki öğeler arasındaki ilişkilerdir burda. *Yansı ile yansılananın birbiriyle uygunluğu açısından kesinleyici rol oynayan bir sistemin yapısını oluşturan şey, o sistemdeki öğeler arasındaki ilişkilerin tümüdür.* Dolayısıyla bu sistem, ilk ağızda, *sanat yapıtı bütünü* olup, sanatta hakikat sorusu, bir sistem olarak sanat yapıtı bütününün yapısı ile onun nesnel yapısal bağıntılarla uygunluğu sorusunu ortaya getirir.

Şu da vardır ayrıca, bir sistem olarak sanat yapıtı bütününü ele alıp bakarken, burda öğler ile yapı arasında bir ayrım yapmak da gerekir. Edebi bir sanat yapıtında bize doğrudan doğruya verilen şey, canlandırmadır. Canlandırma, öğelerden oluşur, bunlar kişiler ile eylemler de olabilir, belirli öyküler, durumlar, olaylar, canlandırmayı getiren her türlü ayrıntılar da. Bu öğeler arasında ilintiler yer alır, kendi aralarında ilişkiler içine girer kişiler, durumlar arasında bağlar vardır, birbirlerini etkiler bütün bunlar, bu ilişkiler bütünü ise, kendi parçalarının bir toplamı olmayı aşan bir şey olup, bir başka düzlemi, yani edebi bir sanat yapıtındaki yansının yapısıyla, yansılanan bağıntıyla uygunluk içinde olan bir düzlemi oluşturur.

Burdan da şu sonuç çıkmaktadır: Edebi bir sanat yapıtında hakikat için kesinleyici olan şey, tek tek ayrıntılar, yani tek tek kişilerin, eylemlerin, vs., gerçeklikte bunlara karşılık veren ayrıntılarla olan benzerliği değildir. Kişilerin birbiriyle *ilinti tarzı* çok daha önemlidir, kesinleyici olan şey burda, özsel ayrıntılar arasındaki tüm ilişkilerin birbiriyle topluca bağıntısı, bu arada oluşturulan yapı ile bu yapının gerçeklikte ona karşılık veren yapıyla olan benzerliğidir. Şunu sormak gerekiyor o zaman: Kendi aralarındaki bağıntı açısından yapıca bir uygunluk göstermekle birlikte, gerçeklikteki süreçlere ilişkin öğelerin (örneğin, somut belirlenimleri içinde kişilerin) ilkece yer değiştirebilmesi halinde, sanatsal olarak canlandırılan ilinti tarzları, ilişkiler, ne denli yansılayabilir gerçeklikteki süreçleri? Sanat yapıtının tüm yapısı, gerçekliğe ilişkin özsel bağıntıları, Brecht'in söylediği gibi, toplumsal nedensellik bağıntısını ne denli yansıtabilir? Sanatta hakikate ilişkin ele alınıp ileriye doğru götürülmesi gereken sorular bunlardır.

Kuramsal nedenlerden olduğu kadar, soruna kavramsal olarak yaklaşım açısından pragmatik kaygılar dolayısıyla da, sanatsal yansı ile gerçeklik arasındaki ilinti, model bağıntısı olarak gösterilebilir. Kuramsal olarak, model kavramının bilimsel açıdan kullanılışı ile yapıca benzeşim arasında yakın bir bağıntı vardır. Bir modelde, modelin tek tek öğelerinin orijinalle nesnece uygunluğu açısından yansıtmaz sözkonusu orijinalle, öğelerin oluşturduğu yapısal bağıntı açısından yansıtır. Ayrıca, model kavramı, burda kullanılan anlamda da olsa, ancak modern bilimce kesin hale getirildikten sonra sanata bakış içinde ele alınabilir.

Model kavramının sanat kuramında kullanılmasına karşı, örneğin, A. Auer'in çıkardığı bir engel vardır, o da bunun "doğa bilimlerinden ya da sosyoloji"den kaynaklanan bir bilgisizliğe dayandığıdır*, hiç kuşkusuz doğa bilimleri ile "manevi" bilimler arasındaki uçurumun

(*) Aver, Annemarie, *Die Kritischen Wälder*, s. 165, Halle, 1974.

ta Marx'tan bu yana aşılabilmiş olmasının da getirdiği gibi, bilimlerin birbirine yakınlaşması sürecinin dışında edebiyat biliminin de kalamayacağını burda hesaba katmayacak olursak. Nitekim, çok daha önceden şunları söylemiştir Marx: "Doğa bilimi, ilerde insani bilim haline gelecektir, tıpkı insani bilimin doğa bilimini kendi içine alacağı gibi, *bir* bilim olacaktır o da".[28]

Bununla birlikte model kavramı konusunda tam tersinedir böyle bir durum. Bütün eski sözlükler, çeşitli anlamları içinde bu kavramın, doğabilimleri ile sosyolojide kullanılması daha sözkonusu değilken, çoktan sanatla ilgili olarak kullanılmış olduğuna ilişkin bilgi vermektedir bizlere. (Model kavramının kesin geniş bir yaygınlık kazandığı) sibernetiğin Norbert Wiener'ce kuruluşundan aşağı yukarı on yıl önce, Brecht kendi yazarlık çalışmalarını, "sürekli model kurması" gerektiği sözleriyle açıklamaya çalışmıştır.* Kendinden de anlaşılacağı gibi, model kavramı, örtmez tüm sanat yapıtını, ama belirli bir yanını bütünüyle upuygun kaplayabilir.

Bir sanat yapıtının yansı yanının yapısı ile gerçeklikte barınan yapıların uygunluk içinde oluşu, sanatçının kendi yaratıcı-etkin özümleme ve biçimlendirme etkinliğinin bir sonucudur. Modeller, Brecht'in dediği gibi, kurulur. Bu bakış açısı, edebiyatın bilgi işleviyle ilgili söylediğimiz şeyleri daha da kesinleştirmemize olanak verecektir. Böyle bir şey, edebiyatın üretimi süreci için olduğu kadar, edebiyatın alımlanışı süreci için de sözkonusudur çünkü.

Edebi yoldan bu tarzda yansılanacak olan gerçeklikteki yapılar, çok çeşitli olup, çeşitli düzlemlerde yer alır. Böyle bir şey, insanlararası en yalın ilinti tarzlarından tüm bir çağ boyuncaki toplumsal gelişimin hareket yasalarına, ordan da en genel diyalektik yasalara kadar uzanabilir. Bireylerin bilincinde, bu tür süreç ve bağıntılara ilişkin hakikat sonsuz çeşitli deneyimlere bağlıdır, hakikat bu deneyimlerde çok çeşitli yönlerden "gizli" kalabileceği gibi, dışdünyanın bir "iç

(*) Brecht, Bertold., *Schriften zur Literatur und Kunst*, Cilt 2, s. 25, Berlin ve Weimar, 1966.

model"ini veren bilinçteki gibi, bireysel biçimler içinde hasar görmüş olarak da varolabilir; kiminde daha çok akılcı bilme biçimi halinde ortaya çıkarken, bir başkasında güçlü coşkusal bir yük taşıyabilir bu.

Ama, hep daha çok işlenen ve ayrışan deneyimler gibi, birbirlerinden ne denli çok ayrımlanmalar da gösterseler, dışdünyaya ilişkin bireysel modellerin temelinde, son kertede, gerçekliğin nesnel yasaları işgörür. Böyle bir şey, gündelik gerçeklikten, dar bir çevrelenmeden, "küçük bir dünya"dan, insanın yaşadığı çağın özüne, doğa, toplum ve bilince ilişkin en genel yasalara kadar uzanabilir. Bireysel bilinç, son kertede, bu yasaların damgasını taşır. Sanatsal olarak yansılamada, bu gibi yasalılıkların derinine inebilme, bireysel deneyimleri, olaylara, çatışmalara, eylemlere ilişkin yaşantıları düzene koyabilme, çok çeşitli deneyimlerde yatan ve bunların bireyselliği yoluyla aynı zamanda çözüntüye uğrayan genel ve özsel olanı ele alarak, daha çok bilinçli hale getirebilme olanağı vardır.

Bu bilgi işlevini edebiyat bireysel bilmeye ilişkin olarak yerine getirir, böylece kendine özgü estetiksel etkileme tarzına ulaşmış olur. Edebiyat bu işlevi, bilimdeki gibi, genel bildirimleri formüllendirerek değil, ama praksise ilişkin bir *tasarım* olan bir tür pratik deneyimin yeniden aktarılması yoluyla yerine getirir.

Edebiyat bu tür pratik deneyimlere ilişkin tasarımları aktardığı zaman, nesnel yapılara ilişkin bir modelin yüksek düzeyinde yer alır bu tasarımlar, sanatsal yansılamaların, yapıca benzeşim ya da "arka plan" düzleminde, gerçeklikle upuygunluk içinde oluşu, bir yapıtın sanatsal niteliğini verir bizlere.

Büyük edebiyat öğretmeni ve ozan Georg Maurer, kendi deneyimlerini aktarırken, çok yerinde olarak şunları dile getirir: "Büyük yetenekler küçük yeteneklerden ayrılırlar, her çağda büyük yetenekleri o çağdaki küçük yeteneklerden ayıran şey, kendi çağlarına çok daha kapsamlı olarak girmeleri, yani, kendi çağlarının gerçekliğini, kendi çağlarına etkide bulunan güçleri doğru olarak keşfetmeleri, yani icat etmemeleri (çünkü yanlış bir sanat kuramıdır bu), tam tersine bulup

ortaya koymaları ve açığa çıkardıkları bu insan toplumu mekanizmasını sanatın biçim alanında tastamam yinelemeleridir".*

Sanat yapıtı bütününü yapılaşmış sistem olarak; "etkide bulunan güçleri"n yapısının, "insan toplumu mekanizması"nın modelde "yinelenişi"ni gördükten sonra, şimdi de bu aynı ilkeyi yöntemsel olarak ileriye doğru götürmek kalıyor. Bir yandan sanat yapıtı bütününden kalkarak o sanat yapıtı bütününün bileşken yanlarına inmemiz, öte yandan da sanatsal olarak yansılanacak gerçekliğin boyutlarını araştırmamız gerekiyor. Burda da, Georg Mauer'in gözönünde bulundurduğu gibi, daha büyük boyutlardan kalkarak daha küçük boyutlara ineceğiz. Ancak, görüleceği gibi, yansının boyutları ile yansılananın boyutları arasında hiçbir koşutluk ve hiçbir orantısallık yoktur burda.

Bilindiği gibi, sistem kavramı ile öğe kavramı, birbiriyle görece iki kavram olup, bakış açısına göre birbirleriyle bağımlıdırlar. Belli bir bakış açısından öğe olan şey, bir başka açıdan sistem olarak görülebilir. Kimyasal (elementler) öğeler**, örneğin, ancak kimya açısından temel parçacıklardır, atomlar halinde kimyasal bileşimlerin en küçük yapı taşları olup, kimyasal yoldan bir daha parçalara ayrılamazlar artık. Atom sözcüğünün kökensel anlamı olan "bölünemez" sözü, ancak kimyada geçerlidir; oysa fizikte, bir (elementin) öğenin atomu ise parçalara ayrılabilir, temel parçacıklardan (öğesel parçacıklardan) oluşan yeni bir sistem içinde ortaya çıkar.

* Mauer, Georg: *Essay 2* (Deneme 2), Halle, 1973.

** Türkçede "element" sözcüğü yalnızca doğabilimsel sözdağarı için kullanıldığından ve burda verilen örnekte "element" sözcüğünün Türkçedeki her iki karşılığı üstüste çakıştığından, "öğe" - "sistem" açıklamasını verilen örnekte dilsel olarak bozmama çatışkısından dolayı, bu ikisini yanyana verdik. Nitekim, "element" sözcüğü, "elementarteilchen" olarak geçtiğinde, bu kez, "temel parçacık" sözcüğüyle karşılanmak zorundadır sözlüksel olarak; dolayısıyla, aynı çatışkı burda da sözkonusudur. — (A.Ç.)

Bir sistem olarak bir sanat yapıtı bütününün yapısından bu sistemin öğelerine geçtiğimiz zaman, burda da yansı ilişkileriyle karşılaşırız, yansı olarak bir sanat yapıtı bütünü için söylediklerimiz ilkece bu aynı şey için de geçerlidir. Burda öğeler, dıştan *görece* kapalılık içinde, *görece* bağımsız, ama içten ayrışık, belli bir tarzda yapılaşmış "altöğeler"den oluşan bir sistem yerine geçerler (ki buna, biraz iddialı da olsa, "altsistem" denebilir). Bu arada, görece kapalılık ve bağımsızlık özelliğini burda özellikle ortaya çıkarmak gerekir, çünkü bu temel özellikler, burda sanat yapıtı bütününden daha hafif kaçmaktadır. Önemlisi, sanat yapıtı bütününe ilişkin deneyimleri burda da sürdürmektir. Buysa, hiç kuşkusuz, her zaman olduğu gibi, gerçeklikte, kuramsal olarak betimlemede göründüğünden çok daha karmaşıktır.

Burda şunu da belirtmek gerekiyor, sanat yapıtı bütünü düzleminde hakikat ile sanat yapıtı bütününün öğeleri düzleminde hakikat arasında dosdoğru, düzçizgili bir bağıntı yoktur. Sanat yapıtında daha kapsamlı bağıntı içinde yer alan hakikat, o sanat yapıtının bileşken yanlarındaki hakikatin basit bir sonucu olmadığı gibi, bunun tam tersi de değildir. Bir hayvan masalındaki ayrıntılar, örneğin, konuşan ve insan gibi davranan hayvanlar, kendi başına alındığına, hakiki değildir, oysa burdaki toplu imgenin, baştan sona hakikat içeriği olabilir. Tam tersine, bir sanat yapıtı bir dolu ayrıntısal hakikat içerebilir ve toplu bağıntısı içinde gerçekliğin yanlış bir imgesini verebilir.

Toparlarsak eğer, şu ilkeyi ortaya koyabiliriz: Hakikat sorusunun sanatta uygulanışı, çeşitli düzlemlerin, boyutsal sistem bağıntılarının açık seçik belirlenişini gerektirir. Böyle bir şey, öğelerden oluşan bir sistem olarak sanat yapıtı bütününden başlar. Daha sonra artık öğelerden oluşmuş bir sistem olan öğelere doğru uzanır, ordan da artık bir sistem halinde görülmesi gereken bu öğelerin ilerisine doğru geçer, hiç kuşkusuz, sonsuza kadar gitmez bu, çünkü yansı ilişkisi, temelinde, sistem bağıntısıyla ilintilidir, aralarında belirli ilişkilerin varolduğu, sistem haline gelmiş öğelerden oluşan bir sistem içinde yer alır. Temel parçacıksal öğelerin yansı özelliği yoktur artık. Hakikat sorusu ancak yansıda yer alan bir bağıntının *nesnel* bir bağıntıyla uygunluk içine

sokulabildiği belirli bir düzlemde ortaya çıkar. Böyle bir şeye tek tek sözcüklerde, çoğu zaman tümcelerde, hattâ edebiyatta yer alan salt hayalgücü ürünlerinde görüldüğü üzere, bir yapıt kişisinin verilişinde bile rastlanmaz.

Önemli olanı, edebiyatta hakikat sorusunun ortaya konuşunda, daha küçük bağıntıları daha büyüklerine, yani öğeyi sisteme bağlayabilmektir. Tek tek öğelerdeki hakikat tüm yapıdaki hakikat için gözden çıkarılabilir. Böyle bir şey, herşeyden önce, sanat yapıtı bütününün tüm yapısının önceliğini gösterir. Hakikat sanatta herşey olmamakla birlikte, bu yasanın geçerliğini koruması, sanatsal ustalığa bağlıdır. Sanat yapıtı bütününün ağırbasan özelliği, daha kapsamlı bir bağıntının önceliği, yansılama aşamalarının işin içine girmesini önlemez, tam tersine, birbirini üzerindeki katmanlar, karşılıklı saydamdır, yoksa bir sanat yapıtının somut olarak canlandırılışı içinde birbirlerinden farklılık göstermezler. Bu soru, sanatın iletişimsel varlığıyla ilgili bir önem taşır.

Hakikat konusunda, edebiyatta yansı ile yansılanan arasında yapıca benzeşim olması ilkesini, bir sistem olarak sanat yapıtı bütününün boyutları ile o sistemdeki öğelerin boyutları içinde ortaya koymuş olduk. Hakikatin edebiyatta özsel varolma tarzı budur. Hakikat, ayrıca, edebiyatta, yazarın belli kişilere söylettiği ya da doğrudan doğruya dile getirdiği savsal bildirimler biçiminde de ortaya çıkabilir. Hattâ kolaj bile, hakikat açısından edebiyattaki yeni gelişimler içinde ele alınabilir.

Özellikle de. bu açıdan geniş bir açıklığı olan lirikte, hakikatin hiç de bir model ilişkisi içinde ortaya çıkmayışına, bir sanat yapıtı içinde mantıksal bildirme tümceleri halinde doğrudan bildirimler olarak yer alışına ilişkin birçok örnekler verilebilir. Tüm düşünce şiiri alanı, örneğin Schiller'in yazmış olduğu felsefî şiirler, ayrıca, doğrudan uyarıcı bir kapsamı olan şiirler, ki burda Erich Weinert'in adını vermek yeter, hakikati, bir sistem olarak alman sanat yapıtı düzleminde yansı ile gerçekliğin yapıca uygunluğundan daha başka yollar için-

de dile getirirler.

Edebiyatta hakikat sorusu açısından daha az önemli oluşu nedeniyle daha az ele alınmayı gerektirecek bir alan değildir bu (bilgi aktarımı burda açıkça işlevsel bir üstünlük taşısa bile, tam tersinedir durum); bunun nedeni, bu gibi yapıtlarda hakikat sorusunun edebiyat yapıtları ölçüsündekinden çok daha az sorunsal oluşudur. Yansının bu tür görünüşlerinde, hakikatin mantıksal belirlenişi sözkonusu olup, burda bildirim ile gerçeklik arasındaki uygunluğun ölçüsü doğrudan konabilmektedir. Sanatsal kurgulamanın ortaya çıkması ölçüsünde, kendimize hareket noktası yaptığımız yansının özelliği açısından, buna bağlı güçlük de azalmaktadır. Ayrıca, hakikatin nesnelliği ile edebiyatın içeriğindeki öznelliğin birbiriyle bağdaşması sorunu da burda daha az çıkmaktadır karşımıza.

Öte yandan, şiir, karşı ucun, yani en yükseğinden öznel bir anlatımdaki yapıtların bu açıdan ele alınıp incelenebilmesine olanak vermektedir. (Özellikle de duyumsama şiiri denebilecek alan içinde) hakikat kavramının mantıksal yoldan bağlanabileceği hiçbir bildirimi içermeyen, ama yapıca benzeşim açısından sanat yapıtı ile öğelerinin sistemsel bağıntısı içinde de ele alıp görülemeyecek şiirler vardır. Burda hakikat ilişkisine karşılık verecek açık seçik yansılar bulunmaya kalkılsa, çok büyük güçlüklerle karşılaşılır ya da hakikat kavramını bütün bütüne soyut ve belirsiz hale getirecek kadar genişletmek gerekir.

Yansı ile yansının edebiyattaki çeşitli boyutlarından söz ettikten sonra şimdi de yansılanan gerçekliğe daha yakından bakmamız gerekiyor. Böylesine bir ayrımlama, hiç kuşkusuz, ancak kuramsal çözümleme içinde olanaklıdır, ama yansılanan şey olmadıkça yansı da olamayacağı için, orda bile tam tamına olanaklı değildir.

Bilgikuramsal olarak çıkış noktası yaptığımız yere burda yeniden dönecek olursak, ilişki haznesi olarak "bildirim"i çeşitli boyutları içinde ele almış olduğumuz, şimdi de yine bir ilişki haznesi oluşturan "gerçek durum"a çeşitli boyutları ile "düzlemler"i içinde bakmamız gerektiği ortaya çıkar.

Felsefî yönüyle dile getirilecek olursa, tıpkı felsefede, tüm yasalar genel bir bağıntı içinde olmakla birlikte, bu yasaların en genel, genel ve özgül yasalar olarak birbirinden ayrılması gibi, burda da genel, özel ve tikel olanın diyalektiğine göre birbirinden ayrılan çeşitli bağıntı aşamaları burda sözkonusudur.

Edebiyatta yansılanacak olan gerçekçiliğe ilişkin en genel, en kapsamlı bağıntılardan başlayalım önce. Tıpkı felsefede doğa, toplum ve bilincin en genel yasaları adı verilen yasaların oluşu gibi, edebiyatta da aynı boyutlarda gerçek bağıntı ve ilişkilere ilişkin nesnel hakiki yansılar sözkonusudur.

Sanatsal olarak yansılamanın canlandırma yoluyla aktarıldığını biliyoruz. Sanatın kendi özüne uygun canlandırmalardaki duyusal somutluk, "önplan" ile "arkaplan" arasında bir ayrımın yapılmasını önkoşar. Dolayısıyla, gerçeklik bağıntılarına ilişkin en genel yasalar, sanatta, felsefede olduğu gibi, yasaların doğrudan formüllendirilişi biçiminde değil, ama, duyusal-somut öğeleri olan nesnel yapının bir modeli halinde ortaya çıkar. Edebiyat dile hizmet ettiğinden, ama sanatta böyle bir şey kural olarak felsefî yasaların formüllendirilişi içinde kullanılamayacağından, somut "nesnel olan"ı canlandırması gerektiğinden, hakikat taşıması gereken genellendirme derecesi, kolaylıkla gözden kaçabilir.

Edebiyat yapıtlarında gerçekliğin en genel yasalarının modelce nasıl yansılanacağını bir örnekle göstermek istiyoruz. Bunun için de, Goethe'nin ünlü şiiri, "Gezinen Adamın Gece Vakti Türküsü"nü alıyoruz:

Yatmış bütün tepeler
Uyuyor,
Rüzgârı bile
Duyulmuyor
Ağaçların:
Kuşcağızlar susmuş ormanda.

Bekle, yakında
Sen de uyuyacaksın.

Bu şiire baktığımızda bizi ilgilendiren şey, şiirin yorumlanışı, ya da tarihsel-biyografik bir düzenleme içine girişi değil, şiirdeki yansılamanın içeriği yalnızca. Burda neyin *canlandırıldığı*'nı yinelemeye gerek yok, sözcüklerden açıkça ortaya çıkıyor bu. Yansılama içeriğinin ilk katmanı, canlandırılan duruma bakıldığında, gerçekliğin değişik alanlarında varolan dinginliktir, hareketsizlik, suskunluk, dinen esintidir. Buysa, (son iki dizede doğrudan doğruya dile getirildiği üzere), her yerde dinen hareketi izleyen burdaki bu dinginliğin bilinişine bağlanmaktadır çağrışımsal olarak. Rüzgâr kesilmiş, kuşlar susmuş, kıpırtı bile yoktur ortalıkta, kuşlarsa daha önceki gibi ötmeye başlayabilirler. Burda şiirsel olarak geçen insansa dinginliği bulamamıştır daha, ama rüzgârın dindiği tepelerde olduğu gibi, o da olacaktır.

Burda, şiirin "arka plan"ına girilmesi sonunda, yine genel olarak formüllendirilebilecek, yansılamanın genel içeriği ortaya çıkmaktadır. Buysa, inorganik ve organik, değişik hareket biçimleri içinde doğanın, fiziksel ve psişik, coşkusal insan yaşamının bir yasasıdır, hareket ile dinginliğin birbirinden çözülüp ayrılışıdır. Bu hakikatin genel özelliği, değişik yollardan somut olarak ortaya konabilmekte, genel yasa en değişik özel ve tikel görünüş biçimleri içinde varolmaktadır: rüzgârı rüzgârın dinişi, gürültüyü sessizlik, hareketli günü dingin gece, çalışmayı boş zaman, kızışmayı boşalma, ayakta olmayı uyku, yaşamı ölüm izlemektedir. Şiirdeki nesnel hakikat, birbirine eğretilemeler gibi ilintili bildirimler yoluyla, benzeş yapıların yanyana gelişiyle *canlandırılmaktadır.*

"Gezinen Adamın Gece Vakti Türküsü"nün ölüm ya da uyku üstüne bir bildirim olup olmadığını tartışmak, artı ve eksi yüklü temel parçacıklar arasındaki ilişkileri tartışma "anlamı"na gelir. Burda şiirde özgül estetiksel olan şeye değinilmemiştir daha, ama hiç kuşkusuz, şiirde kendi başına varolmayan nesnel hakikat üstüne birşeyler söylü-

yoruzdur.

Şiire yalnızca şiirdeki yansılamanın hakikat kapsamı açısından bakmış bulunuyoruz burda, ama herşey bununla bitmiyor, hele şiirin yorumlanışı olanakları açısından. Ayrıca şu da var, burda nesnelliğe ilişkin formüllendirilebilecek şeyler, yani nesnelliğin sınırları ile bu sınırlardan yola çıkılarak söylenecek şeyler, özgül estetiksel olanın tam karşısında yer alacaktır. Buysa, estetiksel alımlamada kaçınılmaz olan bireysel "ele alıp işleme" için sözkonusudur, nitekim olanakların alanını verecek olan da budur. Bu da ama şiirin içeriğiyle ilgili bir şey olup, sanat yapıtının estetiksel özelliği, ancak burda ortaya çıkar. Sanatta alımlama, bilimdekinin tersine, açık seçik bir bildirişimin kendisiyle upuygun içinde anlaşılmasından hep daha çok olan bir şeydir.

Goethe'nin şiiri, sözünü ettiğimiz bu konuda belirgin bir örnek oluşturmaktadır, yani, sanat yapıtlarında, *nesnel* yorumlama kaplamının daha az olabilmesi için, alımlayıcı kişinin içeriğe katkısının o denli yüksek olması gerekir; nitekim böyle bir şey, belli bir kişisel katılımın çok geniş bir yer kapladığı, birbirinden ayrı birçok yorumlama ve yorumlama olanağı oluşunda görülür. *Gece Vakti Türküsü*'nde gerçek durum özel bir tarzda yoğunlaşmıştır. Şiirin kısalığı, orda nesnel olarak verili bildirişimin alımlanışındaki *nicel kaplamın azlığı*'nı göstermektedir dıştan. Buna karşılık, nesnel uğrağın genellendirme derecesi çok yüksek olup, burda yer alan yansılama, kendi içeriğinin *nicel kapsamındaki büyüklüğü* vermektedir. Burda yatan gerilim, şiirin kendi etkileme gücünden de kaynaklanmaktadır hiç kuşkusuz.

Bu gerilim, kendi yansılama içeriği içinde, genel önemlilik derecesi ile buna doğrudan doğruya bağlı, içeriğin bireysel yoldan gerçekleşmesinde, en yüksek dereceden bir açıklığın yer alışı arasında yatan gerilimdir aynı zamanda. Burdaki bir uğrak, yani genel önemlilik uğrağı, alımlayıcı birey ile çok sayıda bireyin birbirine uygunluğu üstünde bir etkide bulunarak, bir ortaklaşalığa yönelmektedir. Öbür uğraksa, bireyselliğin en yüksekten olumlanışını, çeşitli öznel koşullar altında bireyselliğin kendini gerçekleştirebilmesini vermektedir. Böyle bir şeyse, yansılamadan bu yana optimal ölçülerde temellendirilmiş bulu-

nan, bireysellik ile ortaklaşalığm diyalektik birliğinden başka bir şey değildir.

Sanatsal olarak yansılamının gerçeklikle ilintisini kuran bu genel bağıntılardan sonra, hep en yükseğinden bir genellendirme derecesi içinde, çeşitli doğrultulara girse de aynı somut özelliği taşıyacak olan gerçekliğin boyutlarını ele almak gerekiyor. Burda da, toplumsal olarak yol alışın belirli "doğru"ları ve kesitleri halinde, tarihsel dönemlerin yansılanışı sözkonusudur. Böyle bir şey için, *Büyülü Dağ* örneği verilebilir. Shakespeare'in yapıtları da, canlandırma düzleminde açıkça ortaya çıkmasa bile, sermayenin ilk birikim döneminin belirli yanlarını bize yansıtır.

Gerçekliğe ilişkin görünüşler, yanlar, kesitler, sanatsal yoldan hiç kuşkusuz tarihsel-somut olarak canlandırılmakla birlikte, kendilerine karşılık verecek "orta karar" bir genellendirme derecesi içinde, belirli tarihsel dönemlere bağlanmamalıdırlar. Burda insansal çatışmalar, belli durumlardaki pratik, akılsal, coşkusal davranış tarzları da sözkonusu olup, bunlara ilişkin koşullar, etken ve öğeler, zaman ve mekân ötesinde, ilerde değişebilen şeylerdir. Romeo-Juliet motifi, edebiyatta bu değişmeye örnek olarak gösterilebilir (Shakespeare, Keller, Becher, vb.); yansılamanın içeriği açısından ortaçağdaki Gürcüler ile Kolçozların toprak kavgasıyla doğrudan bir bağ kurulabilecek olan Brecht'in *Tebeşir Dairesi* oyunu için de bu böyledir.

Ayrıca sanatta nesnel hakikat, somut tikelliklerin yansılamşı içinde de var olabilir. Dar sınırlar içinde gerçeklikten bir kesit de yansılamanın konusu haline gelebilir sanatta. Belirli bir kişinin sanatsal portresi buna örnektir, nitekim edebiyatta da rastlanır buna. Sanatsal bir portreden bu düzlemde bir nesnel hakikat beklendiği zaman, fotoğraf gibi ~~doğruluğa bakılmaz artık~~. ~~Sanatsa~~l bir portrenin içeriği bununla bitmez hiç kuşkusuz, hakikate ilişkin yan, sanatın tüm içeriğini oluşturmaz çünkü.[29]

Çeşitli boyut ve düzlemlerde gerçeklik ile yansı arasındaki ilişkilerin karmaşıklığıyla ilgili son olarak çözümlenen uğrağın bağıntısına

dönmek gerekiyor yine burda. Daha önce de belirttiğimiz gibi, yansı yanıyla kavrayıcı olan şey, sanat yapıtı bütünüdür, yansılamanın içeriği içinde o sanat yapıtı bütününün parçalarına girilir böylelikle. Ama, sanat yapıtında *yansılanan gerçeklik*'in boyutlarına girilişi daha da önemlidir. Değişik genellendirme dereceleri içinde gerçeklikle ilintinin çeşitli düzlemleri, bir sanat yapıtında yansılamanın içeriği olarak yer alacağı gibi, sanatsal içeriğin kendi basamakları olarak da yer alır. Burda önemli olan şey, somut varoluşu içinde bu ikisinin birbirinden ayrılmayışı, içiçe geçmiş olması, karşısındaki saydam kılmasıdır.

Hans Marnette bu konuyla ilgili iyi bir örnek vermektedir: "Apitz'in 'Kurtlar Arasında Çırılçıplak' romanında tutukluların en sonunda kurtarılışını burda alalım. Bu imgenin içine girdikçe, onların duyumsamalarını, düşüncelerini aklımıza getirmekte, o imgenin daha derinindeki katlara inebilmekteyiz. Özgürlüğe koşan tutukluların başları üstünde yükselen çocuk ise, bu imgenin olduğu kadar, tüm yapıtın da çok daha derinden bir katını bizlere vermektedir. Bu yan imgenin simgesel kapsamı tüm yapıta bağlandığında, okuyucu, yapıtta geleceğe uzanan, o büyük antifaşist-insancıl düşüncenin içine girmektedir. Kendinden de anlaşılacağı gibi, bu katmanlar üstüste dümdüz yatmamakta, sanat yapıtı içinde birbiriyle kesişip, biribiri içine girmektedir. Onun için okuyucu "ilk bakış"ta alamamaktadır bunları. Dolayısıyla, somut-nesnesel olanın alınışı kadar, sanatsal hazzın özsel bir uğrağı olan, alımlayan kişinin etkin-yaratıcı duyma ve düşünme etkinliği de gerekmektedir burda."*

Hakikatin edebiyatta nasıl içerili olduğunu ve kapsandığını bu örnekten de görmüş oluyoruz. Burda özellikle öne çıkarılması gereken şey, belli bir sahnede, yani sanat yapıtı bütününün bir öğesinde bir sistem olarak ortaya konmuş olan yansılama kapsamıyla ilgili katmanların ancak kendi yansılama içeriği içinde, tüm yapıtla bir bağıntı kuru-

* Marnette, Hans: "Zur spezifik der literaturasthetischen Bildung und Erziehung" (Edebiyat-Estetiksel Eğitim ve Yetiştirmenin Özgüllüğü Üstüne), Berlin, 1975.

labilmesine olanak verişidir.

Yansının boyutları kadar, yansılananm da boyutları bir doluluk taşır, bu doluluk, kuramsal olarak ancak çözümleme yoluyla kırılacağı gibi, sanat yapıtına da ancak, kendi başına da olsa, yorumlama yoluyla götürüp bağlanacak bir doluluktur. Tümü sanatsal canlandırmada diyalektik olarak barınır; sanatsal canlandırma, sanatsal iletişim sürecinde, sanatçının yaptığı "iş"in somut sonucunu, ortaya çıkan "ürün" olduğu kadar, alımlayıcı kişinin yapacağı "iş"in "malzeme"sini de oluşturur.

Edebi İletişim Bağıntısında Hakikat ve "Ayrıntılardaki Hakikat"

Böylece, edebiyat ile hakikat arasındaki ilintilerin incelenişinde gözardı edilemeyecek son bir sorun karmaşığına gelmiş bulunuyoruz. O da edebi iletişimin özgül koşulu olarak hakikatin ele alınışıdır.

Edebi iletişim, sanat yapıtının üretiminin öznesi ile sanat yapıtının alımlanışının öznesi arasındaki düşünsel bir ilintidir. Sanat yapıtı, belli ölçülerde bu ilintinin ortamını oluşturur, üretim ile alımlamadaki aktarımın aracıdır.

Estetiksel iletişimin sanat yapıtının hangi temel özelliklerine dayandığı sorusu özsel bir önem taşır.

Burdaki ilk tam doğru yanıt, zihinsel iletişimin, bildirişimdeki "gönderen" ile "alan" arasında ortak bir dil olduğudur. Böyle bir şey edebiyatta sözel olarak da alınabilir, çünkü bir edebiyat yapıtının okunuşu, yazıldığı dilin bilinişini gerektirir. Ama, "dil" kavramını daha geniş anlamda, içeriksel olana, yani yapıttaki bildirimi, gerçekliğin yazar tarafından özümlenişinin özgül içeriğini, elden geldiğinde upuygun alabilme olanağına ilişkin bir şey olarak almak gerekir.

Tüm iletişim, bildirişimin aktarılışı süreci, ancak yazar ile okuyucu arasında belli bir düşünsel uygunluğun kurulması halinde var olabilir. Bu uygunluk, bütün doğal ve yapay dillerde olduğu gibi, önemli bir bölümüyle, uzlaşıma dayanır. Kuşaktan kuşağa geçme yoluyla dilsel

uzlaşım yaşama girer, bu arada yer yer değişime de uğrar. Uzlaşım, içeriksel iletişimin, yapıttaki bildirim açısından yazar ile okuyucunun birbiriyle uygunluk içinde oluşunun bir önkoşulunu da oluşturabilir.

Ama tek önkoşul bu olacaksa eğer, o zaman yapıtın etkileme çapı ile etkileme süresi ister istemez sınırlanır. İletişim için gerekli üst-bireysellik ya da ara-öznellik sanatta uzlaşım önkoşuluna *indirgenemez*, burda yapıtın nesnel içeriği, nesnel hakikate ilişkin kapsamı, nesnelliği de kesinleyici bir rol oynar.

Uzlaşım, hiç kuşkusuz, edebi iletişimin genel bir önkoşuludur, ama kapsamlı bir iletişim çapı oluşturmaz tek başına, nerde kaldı ki sanatın kuşaklar boyunca, yüzyıllarca, binlerce yıl etkisinin sürmesini sağlasın. Uzlaşımda, içerik önemsizdir ilk ağızda. Bir takım moda görünüşler de beylik uzlaşıma dayanır. Sanatsal iletişimde bulunmanın önkoşulu, her zaman olduğu gibi, belirli çıkarlar, görüşler ve amaçlayışlar üstünde bir birliğe varılmış, ortak bir "dil"in oluşudur. Bir sanatçı ancak böylelikle kendine bir topluluk edinebilir, bir topluluğun da ancak böylelikle bir sanatçısı olabilir, ordaki "ağız"ın özümlenmiş oluşuyla bu çevre içine girilebilir. Burda bizim için yeterli olanı, iletişimde bulunmanın biçimsel ve doğrudan bir önkoşulu olarak öznel ortaklaşalık, ara-öznelliktir, "hakikat" de burda nesnel hakikat değil, öznel birlik oluştur. Ancak, değişik biçimlerde, farklı toplumsal önem ve sürelerde, edebi iletişime ilişkin bu tür görünüşlerin kendi sınırları da vardır.

Yalnız tarihin öğrettiği bir şey daha var, sanatta geçerli olarak kalan şey, yani, sanatın içinde çıktığı "topluluk" çoktan dağılmış ya da yitip gitmiş de olsa, yaşayan sanatsal iletişimin bileşken bir yanı olarak etkisini sürdüren, bir "dil" olarak hizmet eden, yalnızca o tür bir topluluğun varlığına ve ondaki uzlaşıma gerek göstermeyen şey, *gerçekliğin kendisi* olmuştur. Diller, onu ayakta tutan çevreyle birlikte yitip gidebilirler. Sanatın ölmez biricik "dil", gerçekliğe ilişkin olarak öğrenilen dildir.

Edebi iletişim için gerekli üst-bireysellik ile ara-öznellik, yalnızca

uzlaşıma dayanmaz, burda yapıtın nesnel içeriği, nesnel hakikate ilişkin kapsamı da yer alır. İletişimin önkoşulları burda uzlaşım *ile* nesnelliktir.

Bunun sanatçı ile yaratımı açısından sonuçları açıkça ortadadır. Sanatın içeriğinde nesnel olanla öznel olanın ilintisine ilişkin ancak mekanikçi, diyalektik olmayan tasarımlar, sanatın yalnızca sanatçı kişinin kendisi ile kendi özgüllüğünün bir anlatımı ve açığa konuşu ya da yalnızca gerçekliğin yansılanışı olduğu gibisine kısır ve son kertede yanlış tartışmalara yol açabilir.

Yapıtında kendini dile getiren önemli bir sanatçı kişinin yeteneği ve gücü, büyük ölçüde, içinde yaşadığı gerçeklikle olan ilintisinin niteliğinde, kendisi açısından son derece duyarlı olan, nesnel yasalılıkları içinde gerçekliği kavrayabilmesinde yattığı kadar, kendi bilinci, deneyimi ve yaşantısına dayanarak, gerçekliğin derinlerine inmesinde, kendi kişisel tarzı içinde onu ele alıp işlemesine, bu arada da yapıtında yöneldiği insanlara yardım ederek, gerçekliği onlar için geçerli kılışında, onlara gerçekliği gösterişinde de yatar.

Burda edebiyatta nesnel hakikatin, hem de tüm düzlemleri ve boyutları içinde, edebiyatın ideolojik toplumsal ilintisi açısından özsel bir önemi olduğu görülür. İdeolojiler de böylece kendi aralarında ayrılırlar. Uzun süre iletişimini sürdüren ve büyük bir etkileme çapına ulaşan ideolojiler, örneğin, dinsel özellikteki ideolojiler vardır, ama bunlar ilkece, nesnel hakikate dayanan, tarihçe daha az bir geçmişi olmakla birlikte, tüm dünyaya damgasını bastığı kadar, gittikçe de etkinlik alanını genişleten bilimsel ideolojiler karşısında sınırlı kalırlar.

Edebi iletişim sürecinde hakikatin bu kapsamlı ve genel işlevi, canlandırma düzleminde kendini gerçekleştirir. Tüm dıştan gösterge biçiminden bakıldığı zamanda, alımlamanın doğrudan doğruya canlandırma düzleminde verili olduğu görülür. Alımlama burda donup kalabilir, burda kesilip biten sanat yapıtları da vardır. Alımlama olayı, yapılan canlandırmanın duyusal tasarım içinde dönüşüme uğratılmasıyla başladığı gibi, ayrıca, içerikte nesnel olan da burda işlevini gös-

termeye başlar.

İçerikteki nesnellik, canlandırılan şeyin alımlayıcı kişide duyusal bir tasarım haline gelmesi olanağını sağlar; gösterge biçimi gibi yalnızca ulaşıma dayanmayan, tam tersine, üretici özne ile alımlayıcı özne arasında ortak bir gerçeklik ilişkisi kurulmasına dayanan, gerçek bireysellik arası şeydir bu. Ortak şeyse, nesnel, yani burda katılan özneden bağımsız olan şeydir. Yansılama, bilgi, hakikat, bütün bunlar, özel değinmeye değer işlevsel bir amaç taşımazlar burda daha, sanat yapıtının alımlayıcı özneye "kapılarını açması"nın, ya da alımlayan kişinin sanatyapıtının "dünya"sı içine "girmesi"nin sıradan bir koşulunu oluştururlar.

Tasarımda, bilinçte daha önce yer etmiş bireysel deneyimler ile algılar kullanılır. Bunlar, işlevsel-iletişimsel yanıyla, edebi yansının model özelliğini temellendirirler yeni baştan. Burda belirleyici olan, canlandırılan kişilerin ilintileri ile ilinti tarzlarıdır; bunların duyusal somut işlerlikleri, tasarımda bireysel olarak değişir, alımlayıcı kişinin deneyimleri yoluyla bireysel olarak bütünlenmeyi gerektirirler.

Alımlamada içeriğin gerçekleşmesiyle ilintili en son olarak meslek, yaş, cinsiyet gibi uğraklar, yapıt kişilerinin bireysel görünüşleri yer alır, bunlar az ya da çok, ama her zaman *tüm yapı* açısından değişilebilen bileşkenlerin *anlamı*'yla bir *bağımlılık* içindedirler. İster dar, ister geniş anlamda, kişilerin somut davranış koşulları, çevre, o günkü zaman ve mekân için de sözkonusudur. *Büyülü Dağ*'daki Hans Castrop, gemi mühendisi olmasaydı da, bir başka mesleği olsaydı, değişmezdi bir şey, ama öykünün tüm bağıntısı açısından yaşının büyük önemi vardır burda. Brecht'i, iki balıkçı kadının kavgaya tutuştuğu, Kraliçe Elizabeth ile Maria Stuart arasındaki çatışmaya ilişkin, oyuncular için yazdığı deneysel oyunu da çok uzak bir soyutlamanın örneğidir, ama aynı ilkeye dayanmaktadır.

Ama bu değişilebilirlik, kendisine ilişkin upuygun bir edebi alımlama olmaksızın olanaksız olan bir etkinin ortaya çıkmasına yol açar: buysa, yapıtın içeriğiyle ilişki kurmamız, *başkalarının* yaşamını, yaz-

gısını, eylemlerini, amaçlarını, bu arada bu *başkalarının* yaşantılarını tasarımsal yoldan yaşamamız ve benimsememizdir, bütün bunlar o insanların yaşadıkları çağda geçmiş, yüzyıllar önce, çok uzakta olmuş bitmiş olaylar olsa bile.

Edebi yansıda hakikat, hiç kuşkusuz, önplanda yatmaz. Oysa, alımlamada bize doğrudan verili olan şey önplandır, bizde duyusal bir tasarım halini alacak olan canlandırmadır, gündelik yaşam deneyimlerimizi burda öne alırız. Bütün bunlar bireysel farklılık taşır. ama sonsuz farklılık içinde genel olan da yer alır. Yazar, bir kişiyi çizdiği zaman, bunu sınırlı sayıdaki gösterimlerle yapma durumundadır. Bu verileri kendi deneyimlerimizle belli ölçüde doldurduğumuz zaman, tıpkı tanıdık bir insanı anımsadığımızdaki gibi, capcanlı bir tasarımsal imgenin oluşması gerekir gözümüzün önünde. Bu kişi bizler için belirli durumlarda nasıl hareket edeceğine, neler söylemesi gerektiğine ilişkin bir şeyler sözlememize olanak verebilecek tanıdık bir kişi haline gelecektir artık. Edebi alımlamada böyle bir şey yer aldığı zaman (ki, hiç kuşkusuz, edebiyatın etkilemelerinden biridir bu), yazarca ortaya konulan kişiye ilişkin imge ve o imgenin gelişimi ile bizim o kişiye ilişkin kendi tasarımsal imgemiz arasında belli bir uygunluğun olması sözkonusudur. Böylesine birbiriyle uygunluğun ortak ilinti noktası ise gerçeklikte düğümlenir.

Demek, tikel ayrıntılardaki hakikate kadar tüm yapıdaki öğelerin hakikati iletişim bağıntısı içinde özel bir işlevsel önem taşımaktadır. Burda da hakikat bağıntısına ilişkin temel yasanın geçerli olduğunu biliyoruz. Değiştirilecek değildir bu, ancak içi farklı içerikle doldurulacaktır. "Yaşamsal hakikat" gibisine kavramların kullanıldığı hakikat düzlemi bu düzlemde yer alır işte

Goethe'nin, daha önce sözünü ettiğimiz *Sanat Yapıtlarında Hakikat ve Hakikatle Benzerlik* diyaloğu bu sorun açısından çok yararlıdır bizler için. Konuşmada, bilgin kişi, Goethe'nin yerine konuşan "sözcü", karşısındaki "dinleyici"ye, sanatta hakikat ile hakikatle benzerlik arasındaki ayrımı derinden kavratmaya çalışmaktadır. Dinleyici, başta

sözcü'ye tiyatroda gerçekliği görmeyi beklemediğini, ama "en azından her şeyin hakikate ve gerçeğe benzemesi gerektiği"ni söyler. Sözcü ise karşı çıkar: "Hiç de gerekmiyor böyle bir şey." Dinleyici sorar o zaman: "Peki, gerekmiyorsa böyle bir şey, niye dekorcu tüm çizgileri perspektif kurallarına göre çizmeye çalışıyor, tüm nesneleri boyuyor o halde? Niye ince ince gözden geçiriliyor kostümler? Niye o denli para harcanıyor herşey bunlara uysun diye? Niye duyguları en hakiki olarak dile getirebilen, konuşması, duruşu ve hareketleriyle hakikate en çok yaklaşan, bize burda bir taklit izlediğimiz inancını değil, olayı izlediğimiz inancını veren oyuncu, en çok beğendiğimiz oyuncu o zaman?"

Sözcü bunu iyi bir betimleme olarak alırsa da, bütün bu "tiyatroda canlandırılan şeylerin, hiçbir zaman hakikatle benzerlik göstermediğini, daha çok hakikatin bir benzeri olduğu" yanıtını verir. Ayrıca, sanatın kendisine zarar vermeksizin, hakikatin bir benzeri olan şeyden de vazgeçilebilir, bunun için de operayı örnek verir Sözcü, operada insanlar "şarkı söyleyerek birbirleriyle karşılaşmakta, bir arada yürümekte, şarkı söyleyerek dolaşmakta ve şarkı söyleyerek birbirlerinden ayrılmaktadırlar." Buna karşın tam bir sanatsal haz vermektedir opera. Dinleyici bunları olumlayarak konuşmasını şöyle sürdürür: "Hakikatle hiçbir benzerlik göstermediği halde operanın bizi ne çok güldürdüğünü anımsamamak elde değil, hiç farkına bile varmadan ne çok eğleniriz operada..."

Konuşma daha sonra şu soruya döner, nasıl olur da doğal bir canlandırmayla ortada kıyaslanacak hiçbir şey olmadığı halde, kendi içinde bir yetkinliğe ulaşmaktadır opera, insanın gözlemlediği bu olgu neyle açıklanacaktır o zaman? "Daha önce operanın bir tür hakikat olduğunu yadsımış; taklit ettiği şeyle, hakikatle benzerlik içinde canlandırdığı şeyle hiçbir ilgisi olmadığını söylemiştik; gelgelelim, bir sanat yapıtının kendisinden ortaya çıkan bir iç hakikat de olduğunu yadsıyabilir miyiz acaba?" Sözcü'nün bu sorusunu Dinleyici şöyle yanıtlar: "Opera iyi bir operaysa eğer, kendi içinde küçük bir dünyası vardır, burda herşey belli yasalara göre işler, bu kendi yasalarına göre

bir yargı verilebilir, kendi özellikleri duyulur burda."

Goethe'nin düşüncelerini izleyerek şunu söyleyebiliriz, sanat yapıtlarında canlandırmanın yüksek dereceden "hakikatle bir benzerliği" bulunabilir, ama o sanat yapıtının taşıdığı değerin tek kesin ölçütü bu değildir. Canlandırmanın hakikatle benzerliği yapıttaki hakikat demek değildir. Ancak yapıtın kendi içindeki tutarlılığına rastlandığı zaman, yapıtın içindeki yasalılıklar, yapıtın "küçük dünya"sında olup biten bütün şeyler gözönüne çıktığı zaman varılabilir buna. Goethe burda bundan söz etmemekle birlikte, açıkça anlaşılacağı gibi, bu iç yasalar kendi başına olan yasalar değil, ama gerçek dünyanın yasalarına karşılık vermesi gereken yasalardır, hiç kuşkusuz, hakikatle benzerlik düzlemi arkasında yatan, ama hakikatle benzerlik olmaksızın ortaya çıkamayacak olan, daha yüksekteki hakikate ulaşılmak isteniyorsa eğer.

Goethe'nin hakikat ile hakikatle benzerlik arasında yaptığı bu ayrım uzatılabilir. "Yaşamsal hakikat" sözü, değişik anlam farklılıkları içinde kullanılsa da, burda "hakikatle benzerlik" kavramıyla aynı anlama gelir. Ancak tüm yanlış anlamaları ortadan kaldırmak için, sözü edilen olguyu tam olarak vermek gerekir. *O yüzden burda yapıca benzeşim düzleminde hakikat, model bağıntısı düzleminde hakikat ile duyusal dolayımsızlık düzleminde hakikat, ayrıntılarda hakikat diye bir ayrım yapıyoruz.* Bu son deyim, Engels'in 1888 Nisan ayı başlarında Margaret Harkness'e yazdığı ünlü mektubunda da geçen bir deyimdir.

Duyusal dolayımsızlık düzleminde hakikat, okuyucuya canlandırılanın tasarımını yapmasına olanak verir. Böyle bir şey, okuyucunun alımlama sırasında kendi deneyimlerini, bilgilerini ve yaşantısını kullanmasıyla olur. Böylece, yazarın gösterge biçimleri içinde ortaya koyduğu verileri tasarımsal bir imgeye dönüştürür, canlandırmayı tasarımlamada kullanmış olur. Ama bu da, yazarın okuyucuda ona yakın uygun çağrışımlar uyandıracak veriler ortaya koymuş olmasına bağlıdır. Her bireyin kendi deneyimleri hiç kuşkusuz, bireyseldir, başkalarınınkinden ayrılır, kendi somut çeşitliliği içinde her zaman için tikel

deneyimlerdir. Ama tikel olan da genel olanda barınır, tek tek olaylarda hep kendini yineleyen şey de budur. Genel olan, aynı zamanda, yasalılık taşıyan ve özsel olandır da. O halde, bir yapıtta yer alan canlandırma içinde, yani örneğin, ayrıntıların betimlenişinde, öyle veriler ortaya konmalıdır ki, gerçekten duyusal-somut ve bireysel olsun, aynı zamanda, özsel olanı da içinde barındırsın.

Goethe'nin tartışma açıcı diyalogu, bu sorunun tarihi boyunca, tartışmalara konu olmuştur. Böylesine iki yanlı konularda hep olduğu gibi, konunun bir yanı hep öbürüne karşı mutlaklaştırılarak savunulmuştur. Dışavurumculuğun değerlendirilişiyle başlayan, Georg Lukacs'ın dolayımsızlık düzlemine sanatsal olarak bağlanışa karşı çıkarak, "yüzeyin altında gizli akımlar"ın* ele alınmasını istediği kavgayı burda anımsayalım, yeter. Buna karşılık Anna Seghers, canlandırma düzleminde dolayımsızlığın önemini savunmuş, edebiyatın dünyayı okuyucuya canlı kılacak biçimde yansıtması gerektiğini söylemişti.

Önemlisi, burda yapılmaya çalışıldığı gibi, kuramda da bu her iki yanın diyalektik bağıntısını ele alıp işlemektir. Soru *önplan mı, arka plan mı* sorusu değildir; soru, yansı olarak edebiyata bakıldığı zaman, önplanda takılıp kalınmaması, ama arka plan olmayınca, önplanın da olmayacağıdır. Anna Seghers'in yaptığı gibi, edebiyatta hakikatin ancak yaşandığı zaman, sanatsal olarak alımlanacağı ortaya konduğu zaman, her iki uğrağın da hakkı verilmiş olacaktır. Yansı olarak edebiyata, özellikle de edebiyatta hakikate ilişkin bu bölüm böylece bitmektedir burda. Çünkü, bu yansılama uğrağının sanatsal özgüllüğe ulaşma derecesine gelmiş bulunuyoruz.

Goethe'nin sanat yapıtının "küçük dünya"sı dediği şeyi, gerçekliğin modelce yansılanışı olarak gösterdik. Modeller değişik amaçlarla kullanılabilir, bilimde deney ve araştırma aracı olarak iş görürler, ayrıca, pedagojide de öğrenmeye yarayabilirler. Doğru bir pratik davranış

* Lukacs, Georg: *Essays Über Realismus* (Gerçekçilik Üstüne Denemeler), Berlin, 1948.

edinmede, gerçeklikle ilintide de kullanılabilirler. Edebi modeller de bunlar arasında yer alıp bu işlevi görür. Sanatsal model, gerçekliğe ilişkin olanaklar için bir deney olabilir, gerçekliği daha iyi ve daha temelden tanımaya yardımcı olur, böylece pratik doğru bir davranış edinmeye yarar.

Sanatsal model kullanıldığı zaman, insan bu modelin içindeki özne haline gelir, oyuncu odur artık, ama gerçek dünyada değil, modelin o "küçük dünya"sında, "ciddi" olarak değil, *oyun* olarak, şaka yollu, rol yapar gibi. Sanat kuramına uzun zamandır girmiş bulunan oyun kavramı çok yakınına düşer bunun kaçınılmaz olarak. Bu arada, (örneğin, sibernetikteki) yeni bilgiler, sanat kuramında kullanılan oyun kavramına girebilir. Yine burda geçerli olan, "oyun" sözcüğünün gündelik kullanılışıdır. Çocuklar oyun oynadıkları zaman, bir model yaratırlar kendilerine ya da bir modelden yararlanırlar, burda oyuncu da kendileridir, üstelik seve seve yaparlar bunu.

Oyun etkinliktir, ama oyun "ciddi" değildir, gerçeklik değildir, gerçekliğin dönüştürülmesine ilişkin gerçek praksis değildir. Oyun kavramında, yansı olarak oyunun bütünlükle nesnel bir içeriği olmakla birlikte, öznelliğin doğrulanışı dolayısıyla, o etkinlik dolayısıyla eğlenme, haz da vardır. Oyun kavramı, "güldürülü oyun"dan "ağlatılı oyun"a kadar bütün bir yelpazeyi kapsar, bunlar ne denli ciddi de olsa, oyundurlar yine de. Sanat gibi, oyun da fazla kaçabilir azıcık, ama Brecht'in sözlerini izlersek, çok da önemlidir bu, çünkü "insan fazlası için yaşar. Herşeyden az savunmayı gerektiren şey eğlenmedir."

Oyun olarak sanattan söz ettiğimiz zaman, eğlenme gelir önce. Burda da oyunun içeriği olarak özgül estetiksel olan sözkonusudur. Ayrıca, burda, bir yanına takılıp kalındığında çıkmaz çatışkılara yol açabilecek, diyalektik bir ilişkiyle de karşılaşırız. Çünkü sanat aynı zamanda en yücesinden, en ciddisinden duygu ve çabaların da bir anlatımıdır, silah, kıvılcım, ya da döğüş alanı yerine de geçebilir sanat.

Oyun olarak sanatsal modelde, tarihsel önem taşıyan şey, tarihsel süreç kadar, bireyin en gündelik, en içsel olan şeyleri de bizim kendi-

mizi doğrulamamızın "oyun alanı" haline, bizim kendi eylemlerimizin haz dolu bir yaşantısı haline gelebilir, hiç kuşkusuz, oyundaki gibi tasarımsal yoldan.

Modelce yansılama ile bu yansılamada içerili soyutlama uğrağıyla alımlayıcı kişinin duyusal-zihinsel etkinliğinin birliğini dile getirmede oyun kavramına ayırdığımız yer bu kadarıyla yeterli bizce. Burdan, edebiyatın içeriğinin nesnel yanı olarak aldığımız edebiyatın gerçekliği yansılama uğrağı böylece burda daha ileriye doğru götürülerek, edebiyatın içeriğinin öznel yanıyla diyalektik ilişkisi içinde ele alınacak, daha sonra da edebiyatta estetiksel değerin içeriğine kuramsal olarak geçilecektir.

DEĞERLENDİRİCİ YANSI OLARAK EDEBİYAT

Bu bölümde ele alacağımız edebiyat ile değerlendirmenin ilintisi de birçok biçimlerde kendini ortaya koyar ampirik olarak. Herhangi sistematik bir savda bulunmadan birkaç örnek verilebilir burda. Yazarın kendi yaratığı kişilerle o kişilerin eylemlerini değerlendirişi, belirli kişilerin olumlu ya da olumsuz değerlendirilmiş olması, olumlu ya da olumsuz kişiler olarak gözükmesi demektir. Hiç kuşkusuz, birçok aşamaları vardır. Bunun. Eşya, çevre, doğasal olaylar, edebiyatta canlandırılan ne varsa, hemen hemen tümü, az ya da çok, bir değerlendirmeden geçer. Değerlendirmeye burda edebi değerlendirme de denebilir; edebiyatın gerçeklik karşısında değerlendirici bir işlevi olması, sanat yapıtı yoluyla gerçekliğin değerlendirilişi, bir sanat yapıtı ürettiği zaman bir yazarın gerçekliğe ilişkin kendi değerlendirmesini yapışıdır bu. Edebiyat ile değerlendirme arasındaki ilintinin iki ana görünüş biçimi bunlardır.

Üçüncü olarak da bir edebiyat yapıtının değerlendirilişi, bu arada, bir sanatçının tüm yapıtlarının değerlendirilişi, yani kendi yaratımları açısından o sanatçının değerlendirilişi, ayrıca, sanata ilişkin karmaşık tarihsel görünüşlerin, belirli doğrultu, akım ve okulların değerlendirili-

şi gelir. Bu tür değerlendirmeler, edebiyat eleştirisi yoluyla bir yapıtın eleştirilişidir, örneğin Franz Mehring tarafından edebiyatta natüralizmin değerlendirilmesi, ya da Tolstoy'un yapıtlarının değerlendirilişidir. (Dolaylı bağıntılar da gösterse), edebiyat ile değerlendirme arasındaki ilişkilerin bu üçüncü yönü, edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilişkiler üstüne bir çalışmanın kendi konu alanı içine girmez. Burda bundan söz edilmesinin nedeni, edebi değerlendirme kavramının da burda ilgisi olduğu, temanın tanımsal olarak sınırlanması açısından gerektiğidir. Yanlış anlamalardan kaçınmak için, buna "edebi değerlendirme" yerine, "edebiyatın değerlendirilişi" diyeceğiz.

Bu ve ilerki bölümde sözkonusu olan şey, yalnızca değindiğimiz iki yönü açısından edebi değerlendirme ya da gerçekliğin değerlendirici yansılanışı olarak edebiyattır. Burda bu bağlamda, yapıttaki değerlendirme ile gerçekliğin yapıtta değerlendirilmesi arasında bir ayrım da yapmak gerekir. Bir örnekle gösterebiliriz bu ayrımı: *Kurtlar Arasında Çırılçıplak* romanında Höfel'le Kramer'in olduğu kadar, Reineboth'la Kluttig'in değerlendirmeleri ile romanda faşizmin insana düşmanca özünün değerlendirilişi arasında ayrım vardır.

Hiç kuşkusuz, bu anlamda, edebi değerlendirme, edebiyat kadar eskidir, edebiyatın özünün odak noktasını oluşturur. Ama, edebiyatın kuramsal-sistematik yoldan ele alınışı içindeki yeri kadar, kuramsal ilgi alanı içine girişi daha başkadır. Bilimsel maddeci kuramda değer sorunsalının ancak son zamanlarda gereken ilgiyi çekmeye başlamış olmasının da bunda rolü vardır. Burda maddeci edebiyat biliminin gelişmesi ile estetik, hele bilimsel maddeci felsefe arasında yakın bir bağıntı görülür yine. Dolayısıyla, bilimsel maddeci estetikte sorunun ortaya konup çözülüşü dışında bu sorunu ele alamayız.

Bir bilinç biçimi olarak sanata özgül olan sorusu gibi, edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilinti sorusu da, gerçekliğin yansılanışı yanıyla ele alınmaktadır ağırlıklı ve tekyanlı olarak. Oysa daha önce de belirttik, (sanatın özgül konusu, sanat ve bilgi, hakikat sorunu, vb. gibi) birçok sorularda bilimsel model yöntemsel yoldan etkisini göster-

mektedir.

Altmışlı yılların başından bu yana, değerlendirme sorununa gittikçe daha yoğun olarak yönelinmiştir. Genel olarak felsefede olduğu kadar, estetikte de rastlanılmıştır bu duruma. Tugarinov, Vasilenko, Drobnizki gibi araştırmacılar, özel olarak ilgilenmişlerdir değer sorunsalıyla. 1975'te ise Stoloviç'in *Estetiksel Değer* adlı kitabı çıkmış, M. Kagan'ın *Estetik ve Sanat*'ında ise değerlendirme uğrağı sağlam bir yer edinmiştir sanat kuramı içinde. Bu arada, değer kuramı konusunda burjuva anlayışlarla olduğu kadar, burjuva değer felsefesiyle de aynı ölçüde bir karşıtlık gelişme göstermiştir. Değer kategorisi, idealist burjuva felsefede, ondokuzuncu yüzyılın sonları ile yirminci yüzyıl başlarında git gide gönem kazanmış, idealist özellikte tüm felsefî sistemlerin odak noktasını oluşturmuştur. Bilimsel maddeci felsefe ve estetiğin değer sorunsalına yönelmesini zorlaştıran şeylerden biri de bu olmuştur.

Bugünse, bilimsel maddeci felsefe ve estetikteki gelişmeler, edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilintinin özsel bir uğrağı olarak değerlendirmenin kuramsal olarak ortaya konabilmesi için gerekli önkoşulları sağlamış bulunmaktadır.

EDEBİYATIN DEĞERLENDİRME ÖZELLİĞİNİN ANLAŞILMASINA İLİŞKİN KURAMSAL TEMELLER

Değerlendirme uğrağının edebiyatın içeriği içindeki genel olarak aldığı yer, sanatta nesnel olan ile öznel olanın diyalektiği üstüne öne sürülen görüşlerden anımsanacaktır, burda sanatın içeriğinin nesnel yanını yansılama uğrağı, öznel yanını ise değerlendirme uğrağı göstermekteydi bizlere. Bu nesnel yan ile öznel yan, aynı zamanda, genel olan ile özel olanın ilintisiyle birarada yer almaktadır. Bu nedenle de, yansılama ile değerlendirme ancak çözümleyici yoldan birbirinden ayrılabilmektedir. Bu bölümde, değerlendirmenin daha da incelenmesi yoluyla, edebiyatın özgül estetiksel özüne doğru bir adım daha atılmış

olacaktır. Burda şimdi sözkonusu olan şey, değer sorunsalına ilişkin birkaç temel bildirimde bulunarak, olayın el verdiğinde açık seçik bir tasarımını ortaya koyabilmektir.

Her insan, bilinçli ya dabilinçsizolarak, gerçeklikle değerlendirici bir ilinti içine girer, edindiği duyumsama ve algılamalara, bildirişimlere değerlendirici bir tepkide bulunur. İnsanın pratik yaşamsal etkinliği, dışçevre üstünde etkileyici oluşu, her zaman için nesnel görünüşlerin değerlendirilişine bağlıdır, bunlar ister maddi, ister düşünsel olsun.

Burda da, değerlendirme ile praksis arasındaki yakın bir bağ olduğunu görürüz. Praksisten ne anladığımızı tanımlamıştık daha önce (pratik özümleme). Burda görünüşler, "pratik belirtenler"ine göre, yani, "insanın gereksinim duyduğu bir nesneyle" bağıntısına göre değerlendirilmektedir. Hiç kuşkusuz, değerlendirme ile praksis aynı şey değildir. Praksis, ilkece, maddi etkinliktir, değerlendirme ise düşünsel bir görünüştür, insan bilincinin bir işlevi ve etkinliğidir.

Yalnızca değerlendirmenin insanların praksisine bağlı olduğunun saptanışı, bizi bir dizi açımlamaya götürür, çünkü praksisin bir takım temel özellikleri değerlendirmeye yüklenmektedir böylece.

1. Bu da, değerlendirmedeki özne-nesne ilintisi ile praksis arasındaki benzeşimle ilgili bir şeydir.

2. Burdan, değerlendirmenin öznesinden ne anladığımız ortaya çıkar. Böyle bir şey, praksisin öznesi, insanlık olabileceği gibi, belirli bir sınıf, belli bir insan topluluğu ya da bir birey de olabilir. Öznenin boyutları, pratik özümleme sürecinin kendi özelliğinden doğar. Sınıflı toplumlardaki toplumsal praksiste özne olarak sınıflar özel bir önem taşır.

3. Praksis, tarihsel süreç içinde varolur, ister belirli bir üretici etkinliğin gelişim aşamasının, ister belli bir toplumsal-ekonomik oluşum ile onun geçirdiği evrelerin ve somut tarihsel dönemlerin bir anlatımı olsun, tarihsel gelişimin her basamağında kendi tarihsel-somut özgülüğü içinde ele alınmayı gerektirir. Burdan da *değerlendirmenin tarihsel-*

liği ortaya çıkar ilkece.

4. Değerlendirme, insanın yaşamsal etkinliğinin bir uğrağı olduğundan, farklı izler de taşısa ve farklı yerlere de konsa, çeşitli toplumsal bilinç biçimleri içinde varolur. Tüm derecelerde ortaya çıksa da, tüm bilinç biçimleri ile değerlendirme arasındaki ilinti, yansılama uğrağıyla ilinti gibidir. Bir takım bilinç biçimlerinde yansılama ile değerlendirme arasındaki bağdan söz etmiştik. Gerçekliğin elverdiğince upuygun yansılarını vermekle yükümlü olan bilim, kendi işlevi açısından *ilkece* değerlendirici bir özellik taşıyan öbür bilinç biçimlerinden farklı'ık gösterir. Ama böyle bir şey, bilimde de öznenin değerlendirici, toplumsal-yantutarlı, sınıfsal yerinin çokyanlı olup, hiç de azımsanacak bir rol oynamadığını dışarda bırakmaz.

Bu açıdan, zihinsel özümleme biçimleri üstüne Marx'm söylediklerine ilişkin M. Kagan'm getirdiği yorumlamaya bütün bütüne katılmamak elde değildir. Şunları yazmaktadır Kagan: "İnsan kafası, diyor Marx, dünyayı iki türlü özümler, ya soyut-mantıksal işlemlerin yardımıyla, kuramsal bilgi biçiminde, ya da sanatsal, dinsel, pratik-zihinsel biçimde. İşte bu biçim, *insanın dünyayla olan değer-yönlendirici lintisi*'dir." Hiç kuşkusuz, değer-yönlendirici bir ilintiyi yalnızca sanat ve din gibi bilinç biçimleri göstermez, siyasal büinç, ahlak, hukuk bilinci ile daha başka toplumsal bilinç biçimleri de bunlar arasında yer alır. Öte yandan, bu değer-yönlendirici bilinç biçimleri arasında da yine özsel farklılıklar vardır, ama burda sözkonusu değil şimdi bunlar. Burda sözkonusu edilen şey şu ancak, insanın gerçeklikle olan genel değerlendirici ilintisi, işlevleri ve içeriklerine, değerlendirme içnedenlerine göre farklı da olsa, her biri değerlendirici bir özellik taşıyan, çeşitli toplumsal bilinç biçimleri içinde kendini gösterir. Ama burdan da yine değerlendirme alanında da, genel olan ile özel olanın diyalektiğinin yer aldığı sonucu ortaya çıkar.

Canlandırma, yansılama, değerlendirme ve estetiksel değer içeriği ilişkileri açısından farklar görülmekle birlikte, yansılama özelliği kadar, değerlendirme özelliği de değişmeden kalan, sanatsal edebiyat ile

sanatsal-olmayan edebiyat arasında geçişler olması dolâyısıyla, edebiyatta önem taşır bu sorun. Örneğin, edebiyatta sanat ile din arasında olduğu kadar sanat ile ahlak arasında da tarihte ara görünüşlerin olmasında görülür bu. Aydınlanma dönemi edebiyatının belli görünüşlerinde ahlaksal-didaktik işlev öylesine öne çıkar ki, bunları sanatsal bilinç biçiminden önce ahlaksal bilinç biçimi arasında saymak gerekir.

Sanat ile siyasal bilinç arasındaki ilintiler açısından da günümüze kadar edebiyatta böylesine geçişlere rastlanır. Bir edebiyat yapıtındaki değer içeriği siyasal bir eğilim biçiminde ayrıldığı zaman, o yapıt sanatsal bilinç alanından siyasal bilinç alanına kayar. Böyle bir şey amaçlanmamış, edebi bir sanat yapıtı ortaya konsun istenmişse, o zaman da bir eksiklik olarak gözükür bu. Engels işte bu anlamda tartışma yürütmüştür "tezli şiir"e karşı. Ama yer yer sanatsal bir araç olmaya yaramakla birlikte, kendi özü gereği siyasal bilinçten sayılması gereken, siyasal bir uyarma biçiminin olup olmayışı, yapıtı ele alan kişinin kendi amaçlayışına bağlıdır. Yirmilerde Almanya'daki agitprop toplulukları buna örnek gösterilebilir. Bu tür ara görünüşler, değerlendirmenin yalnızca sanatın değil, ama öbür bilinç biçimlerinin de bir işlevi oluşuna dayanır.

Genel düzlemde değerlendirmenin *içeriği*'ne ilişkin şunlar söylenebilir, nesnel görünüşler özne tarafından onun kendi çıkarları, gereksinimleri, istekleri, amaçlayışları, amaçları uyarınca *olumlu* olarak değerlendirilir, eğer bu çıkarlara, vs. karşılık veriyorsa, yardımcı oluyorsa, isteklerin, amaçların, vs. gerçekleşmesini olanaklı kılıyorsa, kolaylaştırıyorsa; değilse, o görünüşler *olumsuz* olarak değerlendirilir. Değerlendirmenin içeriğinin bu her iki kutbu için, en genelinden bir dilsel anlatım içinde, *iyi* ve *kötü* sözcüklerini kullanabiliriz.

Değerlendirmenin somut içeriği, güdülen çıkarlara, bunların gerçekleşecekleri ya da gerçekleşmeleri gereken nesnel alana, somut konuya, somut özneye göre bir doğru çizer, çok sayıda nesnel ve öznel koşullara bağlıdır. Bununla birlikte, değerlendirmenin içeriği her zaman bu iki kutup arasında, olumlu ile olumsuz, evetleme ile hayırla-

ma, iyi ile kötü arasında hareket eder. Bu ikisi arasında, örneğin, özellikle eğitim ve öğretime ilişkin işlerin değerlendirilişi gibi çok sayıda ara basamaklar yer almaz.

Değerlendirme kutupları ile ara basamakları dışında, çeşitli değerlendirme *tarzları* ile *görünüş biçimleri* kadar, *yoğunluk dereceleri* arasında da bir ayrım yapmak gerekir. Bunlar bireylerin nesnel görünüşlere bilinçsizce, kendiliğinden, anlık belli belirsiz tepkilerine kadar uzanırlar: tıpkı yağmur yüklü gökyüzünde güneş ışmlarının değişik tonda yayılışı gibi, toplumsal görünüşler karşısında çeşitli yoğunlukta ve sürede duygulardan, kitlesel, dünyayı sarsan, çokyanlı karşı koyuşları dile getiren değerlendirmelere kadar değişik tonlar alırlar.

Şimdi de değerlendirmenin dilsel görünüş biçimlerine geçmek istiyoruz, böyle bir şey edebiyatın kendine özgü olduğu ve sık sık geçtiği için değil; dilsel edebiyata yardımcı da olsa, bunun tam tersine bir durum burdaki. Değerlendirmenin dile geliş biçimlerine ilişkin tartışma, daha sonra değineceğimiz, edebi canlandırmada özel bir yeri olan değerlendirme tarzlarının, en genel değerlendirme biçimlerinden ayrılmasıyla ilgilidir en önce. Değerin en genel dile geliş biçimlerinden biri olarak dilsel değer anlatımları, tıpkı tek tek mantıksal önermelerin edebiyatta yer alışı gibi, kendi hakikat kapsamları dışlanmaksızın, edebiyatta yer alırlar.

Değerin en yaygın gösterimlerinden olduğu için burda değerlendirmenin dilsel görünüş biçimlerini ele almaktayız: değerlendirmenin ne olduğu en iyi bunlara yaslanarak gösterilebilir. Dilsel olarak formüllendirilen değerlendirme tarzları, herşeyden önce, gündelik iletişim içine girerler, dille birlikte ortaya çıkan "pratik belirtenler"i uyarınca, birlikte çalışma süreci içinde işlev görürler; burda değerlendirmeler, tıpkı şeylerin adlandırılması gibi, dilsel olarak aktarılmayı gerektirir çünkü. Bu her ikisi de birbirine sımsıkıya bağlıdır. Daha sonra bunlar yazısal olarak da saptanır, ki içeriksel bir sorun değildir bu, değer yargılarının iletişim tarzı ve türündeki bir değişikliktir bu. Öte yandan, bir değer yargısını ağızdan ya da yazısal saptanmış olarak bir ya da

birçok kişiye, hattâ çoğaltılmış biçimde çok sayıda insana aktarma arasındaki ayrım sorusu, önemli bir sorudur.

İster dilsel olarak dile getirilsin, ister yazısal olarak saptanmış olsun, "Şu iyidir, bu kötüdür"e ilişkin çeşitli tarzlarda sözel hale getirilmiş olan değer yargılarına yaşamın heryerinde, siyasal ya da ahlaksal bilinçte, çeşitli bilinç biçimlerinde rastlarız. Önemlisi, değerlendirmelerin ancak çok ender olarak bu temel kutuplaşmalar içinde ortaya çıktığıdır. Bu tür değerlendirmelerin derecesi önemlidir hiç kuşkusuz. Dilin ne denli çok değerlendirici sözcük içerdiğini gözönüne getirelim, yeter. (Tüm diller için geçerlidir bu, burda ilginç olanı, bu halkların kendine özgü yaşam koşullarının, maddi, doğasal ya da toplumsal-tarihsel özelliklerinin burda da nasıl yansıdığıdır).

Dilsel değerlendirme biçimleri çok çeşitlidir. Hemen hemen tüm sözcük çeşitleri değerlendirici bir içerik taşıyabilir. (Zarf olarak da geçebilecek) "iyi" ya da "kötü" sıfatları yanısıra, dosdoğru değerlendirmede bulunan daha birçok sıfat ve zarf vardır. İsimler de dilsel değerlendirme biçimleri olabilirler (korkak, kahraman insan gibi).*

Yanlış anlamaları önlemek için şunu belirtmek gerekir, bir değerlendirmenin doğruluğu, bu değerlendirmenin somut bir özneye ve nesneye bağımlılığı gibi sorular, ki bunlar daha önce değindiğimiz gibi, değerlendirmelerin tarihsel koşulluluğu ve değişkenliğiyle ilgili tartışmaya açıktırlar, sözkonusu değildir *burda*. Kahraman ya da korkak gibisine değerlendirici isimlerin *kullanılışı*, hiç kuşkusuz, tarihsel ve toplumsal belirlenimli olmakla birlikte, böyle bir şey değerlendirme ile genelinde ilgili olup, onun dilsel görünüş biçimleriyle sınırlandırılamaz. Değerlendirmenin belirtenleri sorunuyla hakikat ile değerlendirme arasındaki ilintiler sorununa ilerde gireceğiz.

Doğrudan dilsel değerlendirme biçimleri karşısında, dilde ve ede-

* Türkçede sıfattan sayılması gereken bu sözcükler, Almanca'da isim olarak da kullanılabilmektedir. Onun için burda bir tamlama gereği duyarak, isimleştirebilmek için "insan" sözcüğünü ekledik.

biyatta kullanılan dolaylı değerlendirme anlatımlarını unutmamak gerekir. Yalnızca nesnelerin temel özelliklerini ya da etkinliklerin kendine özgülüklerini veren birçok tanımlar (sıfatlar, zarflar), çağrışımsal olarak, dolaylı bir değer içeriği taşıyabilirler ya da belirli bağıntılar içinde değerlendirme özelliği alabilirler. "Güneşli" sıfatı, kendi başına değerden özgürdür, güneşli bir yerse, durumlara göre, (herşeyden önce de öznenin çıkarlarına bağımlılığı açısından) olumlu ya da olumsuz olarak değerlendirilebilir. Genelde, "güneşli bir gün" gibisine bir söz, olumlu bir değer içeriğini çağrıştırır. Dolayısıyla, tanımlamayla değerlendirme burda birbirine geçişmektedir. Son olarak da, genel dilsel değerlendirme biçimleri arasında, yüksek dereceden dolaylı, söyleyenin düşüncesel ve coşkusal çağrışımlarıyla kendi değer içeriğini kazanan daha başka kullanımları da burda saymak gerekir. "Hitler'i seçen, savaşı seçer" sözü buna örnek gösterilebilir. Burda dolaylı yoldan, savaşa ilişkin olarak, Hitler'i seçmeme istemini kendi içinde barındıran biçimde, Hitler ile Nazi Partisi'nin bir değerlendirilmesi yapılmaktadır.

Yansılama'nın ne olduğunu, nasıl yer aldığın . içerikçe nasıl belirlendiğini nasıl sorduysak, *değerlendirme* için de bu aynı soruları burda öyle soracağız. Bunun için de özne ve nesne kategorilerimiz vardır, çünkü bunlar gerçekliğin insanlarca özümlenişinin iki özsel yanını ya da uğrağını gösterirler bize. Tıpkı yansılama gibi, değerlendirme de, gerçekliğin insanlarca özümlenişinin bir tarzıdır. Burda özümlemenin etkin rolüne ilişkin olarak ilkece genelde nelerin sözkonusu olduğunu burda yineleyecek değiliz, yansılama için olduğu kadar, değerlendirme için de geçerlidir bu çünkü, üstelik, özümleme kavramında öznenin etkin özelliği vardır. Yansılama ve değerlendirme, *zihinsel* ya da düşünsel özümleme tarzlarıdır, öznenin etkinliği zihinsel etkinliktir, dolayısıyla burda özne, özümleyen öznenin *bilinci*'dir. Yansılama ile değerlendirme buraya kadar uygunluk gösterirler.

Yansılamada özne ile nesnenin ilişkisinin temel yapısı, (burda bilinç olarak) öznenin elden geldiğinden nesneyle uygunluk gösterme-

sinde, yansılamanın *içeriği*'nin öncelikle ve bütün bütüne ağırlıklı olarak nesne'ye bağımlı, özneden, yansıtan bilinçten, koşullar elverdiğince, bağımsız oluşunda yatar. Daha önce sözü edilen nesnel hakikatin belirlenişinde en yoğun anlatımını bulur böyle bir şey.

Değerlendirmede ise tam başka türlüdür bu. Hiç kimse değerlendirmenin içeriğinin özneden bağımsız olabileceğini öne süremez. Ne denli çok özne yansılamada bulunuyor olursa olsun, verili bir nesnenin ancak *bir tane upuygun* yansılanışı oluşunda bu ayrım ampirik olarak ortaya çıkar. Güneş ışıklarının upuygun bilimsel olarak yansılanışı, dalga uzunluklarına, dalga sıklığına, ışık hızına, vs. ilişkin bildirimleri içeren, özneye değil, ama yansılanan nesneye bağımlı, dolayısıyla öznel yoldan değişik olamayacak bir bilinç içeriğine yol açar. Ama, verili bir nesneye ilişkin daha birçok değerlendirme olanağı vardır, değişik olarak değerlendirilebilir. Tarlaları kurumuş köylülerin her güneşli günü olumsuz olarak değerlendirmeleri, özledikleri yağmura ise "iyi" demeleri haklı çıkarmaz kendilerini, çünkü köye tatile çıkmış biri tam karşıt bir değerlendirmede bulunacaktır bu görünüşler için. Değerlendirmenin *bilinçsel içeriği* gerçekten verili nesneyle ilintilidir, onun temel özelliklerine de girer, ama öncelikle onunla belirlenmez, özneden (daha da kesinleştirmeye çalışacağımız çıkarlar, gereksinimler, vs. karmaşasından) yola çıkar. Yansılamaya *kıyasla*, değerlendirmenin içeriği ağırlıklı olarak özneye bağımlıdır, burda asıl içeriksel olarak belirleyici şey, nesne değil, öznedir.

Bununla birlikte, değerlendirme de dünyanın maddi birliği dışında yer almaz. Değerlendirmenin incelenişinde, felsefi maddecilik zemininden ayrı düşmemeye özel bir özen göstermek gerekir. Güneşli gün ile yağmurun, değişik çıkarları olan öznelerce değişik yoldan değerlendirilişine ilişkin örneğimize dönecek olursak, bireysel ve tikel değerlendirme olaylarının, çok çeşitli tarzda nesnel olarak koşullu, daha geniş bir bağıntı içinde yer aldığını görürüz. Yağmur bekleyen köylülerin güneşli bir günü olumsuz olarak değerlendirişlerinde, uzun sürmüş bir kuraklık dönemine ilişkin nesnel bir olay yatar, bitkilerin büyümeleri için suya gereksinimleri olduklarına ilişkin nesnel yasalılık-

tan gelen bir olay olup, son kertede, insanların beslenmesiyle ilgili nesnel zorunluğa yöneliktir bu. Son olarak da, burda değerlendirilecek olan şeyin (güneşli günün) nesnel bir görünüş olduğudur, köylüler onun ne gibi nesnel etkileri olduğunu bilirler, bir kez *bilindikten* sonra nesnel olarak bilme haline gelmiştir artık, değerlendirmedeki belirtenlerden biri olarak yer alır. Burjuva değer felsefesi, değerlendirmedeki öznel uğrağı mutlaklaştırdığı için, değerlendirmedeki nesnel belirtenlerle sürekli ilinti kurmak zorunlu hale gelmektedir. Bunlar verdiğimiz örnekte maddi bir özellik taşımaktadırlar, nesnel belirlenmeyi son kertede hep maddi etkenlere bağlasalar bile, durum her zaman için böyle olmayabilir.

Değerlendirmede öznellik, ya da daha doğrusu, değerlendirme içeriğinin öznel belirlenimi, görüldüğü gibi, görecedir, özellikle yansılama içeriğinin nesnel olarak belirlenimine *göre* bir geçerlik taşır. Onun için burda yansılama ile değerlendirme arasındaki ilinti sözkonusu olmaktadır. Edebiyat ile gerçekliğin ilişkisini yeterince somut olarak kavrayabilmek için, onun içeriğinin özsel bileşkenlerini, yani yansılama ile değerlendirmeyi, birbirinden *ayırma*'mız gerekir, bu her ikisi de son kertede nesnel, hattâ maddi belirlenimli oluşları dolayısıyla yanyana konsa bile. Belirttiğimiz sınırlamalar içinde, yansılamanın öncelikle nesnel, değerlendirmeninse öncelikle öznel olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Bu bağlamda bir soruna daha girmek gerekiyor. Bilimsel maddeci estetikte (örneğin, L. Stoloviç ile M. Kagan'da), sanatın değer içeriğinin tam olarak belirlenmesi amacıyla, *değer* ile *değerlendirme* arasında bir ayrım gözetilmektedir. Bu anlayış, edebi değerlendirme sorunu açısından önemlidir hiç kuşkusuz. Böyle bir şeyin içine girdikçe, edebi değerlendirmenin özüne, değerlendirmenin belirtenlerine olduğu kadar, edebi değerlendirmede özne-nesne-yapısı sorununa da ilişkin çok daha kesin sonuçlamalara varabileceğiz.

Estetiksel Değer kitabında Stoloviç, değer ile değerlendirme arasındaki ayrıma girerek, "toplumsal-tarihsel praksis içinde oluştuğu

için, değer nesneldir" der. "Dünyaya öznel ilintinin bir anlatımı" olan değerlendirmeyi bundan ayırmak gerekir, çünkü değerlendirme, nesnel dünyayı öznel yoldan yansıtır. Değer ile değerlendirme arasında yapılan bu ayrım, edebi değerlendirme sorusunu da bunun içinde ele almayı gerektiren bir sorunu ortaya koymaktadır. Gerçekten de, iki ayrı boyutu vardır değerlendirmenin, biri, nesnel bir görünüşü değerlendirmenin bireysel ve güncel önceliğidir, öbürüyse, değerlendirmenin bireysel ve anlık sürecinden kaynaklanmayan, bireyin önüne genelgeçer ilkeler olarak konmuş, bireyi aşan, daha geniş insan toplulukları için, herşeyden önce sınıflar için olduğu kadar, tüm bir insanlık için de geçerli belirli değerlerin varoluşudur. Stoloviç'in bu genelgeçer değerlerin toplumsal-tarihsel praksis içinde oluştuğunu söylemesi bütün bütüne yerinde bir saptamadır.

Ama, Stoloviç'in ortaya koyduğu değerlendirmenin bu iki boyutuyla ve aralarındaki ilişkiyle ilgili yorumunda durum değişmektedir. Stoloviç burda, insan *bilinci'ne bağımlı olmayıp* "eşyayla insan arasında *pratikteki* karşılıklı ilişki"ye dayandığı için, bireysel değerlendirmenin ise, bilinç yoluyla bir yansıtma olması, "değere ilişkin öznel ilintilerin bir anlatımı" olması dolayısıyla, genelgeçer değerlere *nesnel* bir özellik tanımaktadır. Siyasal, hukuksal, ahlâksal, estetiksel, vb. bilinç biçimleri olarak toplumsal bilinci alalım, bu da insanlarla eşya arasında pratikteki karşılıklı ilintiye bağlıdır, bu karşılıklı ilintinin (zihinsel) bir ürünüdür, belirli bir işlevi yerine getirme durumundadır onun içinde, bu yüzden bilinç olma durumunu korur.

Özne denince bundan birey anlaşıldığı zaman, bu birey karşısındaki toplumsal bilinç nesnel olabilir ancak. Ama, özne ile birey, özdeş değildir her zaman. Toplumsal varlık ile toplumsal bilinç arasındaki ilintide varlık nesnel, bilinçse özneldir. Öznel olanın burda ortaklaşa bir özelliği vardır, birçok bireylerden oluşmaktadır. Özne ve nesne kavramı ile ondan türetilen sıfatın somut içeriğinin ancak bununla ilintili ilişki bağıntısı içinde bir geçerliliği olduğundan söz etmiştik daha önce. Stoloviç, hiç kuşkusuz burda, bireysel bir değerlendirme ile daha geniş bir toplumsal bağıntı ve daha uzun bir zaman uzamı düzle-

minde yer alan bir değerlendirme arasında bir ayrım yapmak istemektedir, ancak bu ayrıma yanlış bir özellik tanımakta, birbiriyle tutmayan kategorilere sokmaktadır.

Stoloviç'in nesnel "değer" dediği şey, bunun eşya ile insanlar arasında pratikteki karşılıklı ilintiye bağlı olması, "değerlendirme"nin şe bağlı olmaması, "ancak" öznel olması, bilincin bir işlevi olması dolayısıyla öznel değerlendirmeden bir farklılık göstermez. Her *ikisi de* bu pratikteki karşılıklı ilintiye bağlıdır, birinde insan özne olarak bireyler-üstü, örneğin sınıf olarak, öbüründe ise birey olarak kavranmaktadır, burda pratikteki karşılıklı ilinti bireyin kendi yaşam praksisidir artık. Farklı boyutlarda da olsa her ikisi de öznel olarak belirlenimlidir aynı zamanda, her ikisi de bilincin işlevidirler, birincisinde toplumsal bilincin, ikincisinde bireysel bilincin.

Burda ortaya konmak istenen ayrım, değerlendirmenin her iki toplumsal boyutu arasındadır. Çünkü burda değerlendirmelerin biri, insanların praksisinde sık sık kendini yineleyen, yalnızca bir kişinin güncel gereksinimleri ile çıkarlarında değil, ama çok sayıda kişinin, insanlığa değin uzanacak çok daha geniş, ayrıca dilsel yoldan (geçerli normlar halinde) saptanıp ileriye götürülecek bir topluluğun gereksinimleri ile çıkarlarında yatmaktadır. Belli bir bireyle somut bağıntısı içinde ortaya çıkacak değerlendirmenin ikincisi ise, yalnızca bu birey açısından, ancak belli bir zaman uzamı içinde, hattâ anlık bir durum için geçerli olan bir değerlendirmedir. Dolayısıyla, ortadaki ayrım, değerlendirmenin toplumsal boyutu ile bireysel boyutu arasında olup; "nesnel", tarihsel-pratik belirlenimli bir değer ile öznel bilince bağlı bir değerlendirme arasındaki ayrım ortadan kalkar burda, her ne denli bireyler-üstü geçerlikte bir değerlendirmenin toplumsal boyutu ile bireysel değerlendirme arasındaki ayrıma ilişkin Stoloviç'in sözleri doğru görülse bile.

*A. Wagner'in "Siyasal Ekonomi Ders Kitabı'na Yan Notlar"*da Marx'ın toplumsal değerlendirmenin bireyler-üstü durumunu ve geçerliliğini nasıl çok somut olarak açıklamış olduğundan sözetmiştik daha

önce. Burda, insanların kendilerine yararlı olan, kendi gereksinimlerine karşılık veren, bu yüzden öbür şeylerle aralarında bir ayrım yaptıkları nesnel şeylerle karşı karşıya kalarak onların temel özelliklerini tanıdıkları üretimden yola çıkılmaktadır: "İnsanların, bu arada kendi gereksinimleri ile etkinliklerini de karşıladıları, çoğaltıp geliştirdikleri, ileriye doğru belli bir gelişme derecesinde, insanlar kendi deneyimleri doğrultusunda, dışdünyadaki öbür şeylerden farklılık gördükleri tüm aynı sınıftan şeyleri *dilsel olarak vaftiz ederler*... Ancak bu dilsel olarak gösterme, yinelenip pekişen şeyin deneyim haline gelmesini, yani belli bir toplumsal bağ içinde yaşayan insanların gereksinimlerini karşılamaya yardımcı olan dıştan bir takım şeyleri, *ancak tasarım halinde* dile getirir. İnsanlar bu şeylere özel (oluşsal) bir ad takarlar, bunların kendi gereksinimlerini karşılayan şeyler olduklarını daha önceden biliyorlardır çünkü, 'iyi' adını ya da bir başka adı veriyorlardır bunlara, buysa onların bu şeylere pratikteki gereksinimlerini, bu şeylerin onlar için yararını dile getirmektedir, insanlar bu yararlılık özelliğini *sanki* o şeyler *buna sahipmiş gibi tanımaktadırlar* onlara..."

Anlaşılacağı gibi, şeylerin değeri, nesnel olarak görülmemektedir, şeylerle pratikte uğraşma sırasında yinelenen deneyimin bir sonucu olan, dilsel olarak anlatılan, insan bilinciyle bir değerlendirme olarak görülmektedir. Şeyler ancak o zaman bir değer olarak, "iyi" diye gösterilmekte, "vaftiz edilmekte"dir, bu değerlendirici adlandırmalar kişilerce daha da uzatılabilir, ama şeylere değerini sanki onlar buna "sahipmiş" gibi, durum öyle olmasa da, sanki kendilerine ilişkinmiş gibi onlara *tanıyan* insanlardır.

Sözkonusu bilinç içeriğinin dilsel olarak saptanışı, bu değerlendirmenin bireyler-üstü geçerliğini dile getirir; bir birey için olduğu kadar, bir kuşağın tüm bireyleriyle daha birçok kuşaklar için de geçerliğini sürdürebilir, tıpkı değerlendirilen konunun temel özellikleri ile değerlendirilen öznenin gereksinimlerinin sürüp gitmesi gibi. Bunlar değiştiği zaman, değerlendirme ile onun dilsel anlatımının da değişmesi gerekir. Değerlendirme sorununda diyalektik ve tarihsel maddeci bakış açısı, "edebi değerler"in varoluşu anlamında değer-

lendirmenin metafizik ve tarihsel olmayan yoldan bir mutlaklaştırılınışa karşı olduğu kadar, değerlendirmenin yalnızca bireysel bilincin bir işlevi, yalnızca onunla bağımlı, onunla birlikte ortaya çıkıp onunla birlikte yitip giden hale geleceği, öznel-idealist bir göreceleştirmeye de karşı çıkma durumundadır.

Bilimsel maddeci bakış açısı, herşeyden önce, değerlendirmenin toplumsal koşulluluğu ve tarihsel-pratik belirlenimi anlayışını öngörür, ama "nesnel değer" ile "öznel değerlendirme" diye bir ayrımın yapılmasını olduğu kadar, "nesnel değer"in yansılanması olarak "değerlendirme" diye bir belirleme yapılmasını da istemez. Ayrıca, bireysel değerlendirme, tam tersine, toplumsal boyutlarda, geçerli ve uzlaşımsal biçimler (dilsel anlatımlar, normlar, vb.) halinde saptanmış değerlendirmeleri bireysel bilinç edimleri içinde gerçekleştirebileceği için, bireysel değerlendirmeler de değildirler ilk ağızda.

GERÇEKLİĞİN EDEBİYAT YOLUYLA DEĞERLENDİRİLMESİ

Değerlendirmedeki Güdülenmeler ile Belirtenleri

Yansılama ve değerlendirme özne-nesne ilişkileridir, ama yansılamanın içeriğine karşıt, değerlendirmenin içeriği ağırlıklı olarak özneyle, onun gereksinimleri, çıkarlarıyla, vs. belirlenir. Tüm değerlendirmeler için olduğu gibi, edebiyattaki değerlendirme uğrağı için de geçerlidir bu. Burdan da, yansılamaya karşıt, değerlendirme içeriğinin ağırlıklı olarak öznel yoldan belirlendiği ortaya çıkar.

Değerlendirmenin belirtenleri, kendi nitelikleri açısından, belli bir pratik bağıntıyla bağımlı olup, değerlendirme bunun bir anlatımıdır. Dolayısıyla, maddi üretimde değerlendirmenin belirtenleri olarak yer alan gereksinimler, örneğin, edebi değerlendirmede gözönüne çıkmaz. Edebi değerlendirmeye temellik eden praksis, maddi üretim değildir, toplumsal alışveriştir, insanların toplumsal ilişkilerinin, herşeyden önce de siyasal ve ideolojik ilişkilerin ortaya çıkıp değerlendirmeyi belirleyici uğraklar halinde etkisini gösterdiği sınıfsal ilişkiler olarak üretim

ilişkilerinin biçimlendirilmesi praksisidir. Burda değerlendirmenin belirtenleri olarak da etkisini gösteren gereksinimler, toplumsal sınıflar ile kesimlerin toplumsal çıkarlarının doğrudan bir anlatımıdır.

Örneğin, Lenin'in Tolstoy'u yargılayışı, ilkesel olarak, Tolstoy'un siyasal-toplumsal bakış açısının bir çözümlenişinden, yani maddi olduğu kadar, ideolojik ilişkiler açısından da koşullanmışlığı ortaya konan yapıtın *değer belirleyici* etkenlerinden yola çıkar. Ama, edebiyatın temel özelliklerinden biri de, değerlendirmenin öznel belirtenlerini bireysele kadar götürmektir. Ancak bu genişlik edebiyatta değerlendirmenin öznel belirtenlerinin olağanüstü karmaşık özelliğini açığa çıkarabilir.

Değerlendirme içeriğindeki öznel belirtenlerin tüm karmaşıklığını, felsefî ve psikolojik terminolojiyle uygunluk içinde, güdülenme kavramıyla göstermek istiyoruz. Bu kavram, sözü edilen bilimlerde kural olarak pratik davranış ve eylemle ilintilidir, nitekim ayrıcalığı da burdan gelir, çünkü değerlendirme, daha önce birçok kez ortaya koyduğumuz gibi, insanların praksisine yakından bağlıdır. Bununla birlikte, eylemlerdeki güdülenmeden ayrımını koyabilmek için, burda *değerlendirmedeki güdülenme*'den söz ediyoruz.

Psişik bir görünüş olarak güdülenme kişide varolur, dolayısıyla bireyseldir. Ama, bireyin toplumsal çıkarlarına dayalı, toplumsal bilincin bileşkenlerini de kapsamakla birlikte, onun kendi içeriği için geçerli değildir bu. Güdülenme, akılsal ve coşkusal etkenlerin bir birliğidir daha çok. Ayrıca, kişinin tüm tikel güdülerinin de biraraya gelişidir, belli bir anda somut bir nesneye yönelik güncel güdülerin olduğu kadar, bireysel bilinçte pekişmiş ve birikmiş güdülerin de.

Şimdi de değerlendirmedeki güdülenmeler karmaşığını ele alarak, içindeki doluluğu en azından sistematik kılmaya çalışmak istiyoruz. Değerlendirmedeki güdülenmelerde, toplumsal belirtenler bireysel belirtenlerle diyalektik birlik içinde birbirine bağlıdır. Böyle bir şey, yalnızca edebi değerlendirmenin öznesi birey olduğu için değil (edebi birincil süreçte yazardır bu, ikincisindeyse okuyucu), ama gü-

lenmelerin toplumsal içeriğinin taşıdığı (öncelikle de yazarın bıraktığı) belli bireysel izler içinde edebiyata girmesi dolayısıyla, edebiyat açısından önemlidir. Ayrıca, yazarın ruhsal durumunda, toplumsal önemi az olan bu tür bireysel özellikler de değerlendirmedeki güdülenmenin bir parçasını oluşturur.

Bu açıdan, sanatın her zaman için kendi yaratıcısının "özyaşam öyküsü"nü içerdiğine ilişkin K. Hager'in, daha önce değindiğimiz sözünü burda anmak gerekiyor. Deneyim, yaşantı ve bilgilerin dışdünyaya ilişkin bir iç modele gidip bağlandığı bu özyaşam öyküsü de edebi değerdeki güdülenmenin temelinde yatar. Toplumsal uğraklar ile bireysel uğrakların nasıl içiçe geçtiği burda ilk bakışta anlaşılır. Burda iki boyut ya da düzlem sözkonusudur. Güdülenmenin toplumsal belirteni, kendi içinde ayrışarak en genelinden bir içerikten en özelinden bir içeriğe kadar değişiklik gösterir. Kimi kuramcılar, (örneğin, M. Kagan), sanatın içeriğinin genel insansal bir bileşkeninden bile sözetmektedirler.

"İnsan tek bir kişi olarak yalnızca kendi yaşamını değil, ama kendi çağındaki ve çağdaşlarının yaşamını da yaşar" diye geçer Thomas Mann'da. Belli bir çağa bağlılık, değerlendirmenin toplumsal bir belirteni olarak kapsayıcı bir özellik gösterir. Değerlendirmedeki güdülenme açısından çok önemli bir şey de, değerlendirmede bulunan öznenin içinde yaşadığı *toplumsal oluşum*'dur. Belli bir çağda, değişik toplumsal ekonomik oluşumlar yanyana varolabilir. (Sınıflı toplumu önkoşan) belli bir toplumsal oluşum temeli üzerinde birey, belirli bir sınıf içinde ya da belirli bir sınıfın konumundan yana yer alır, belirli bir sınıfı temsil eder. Değerlendirmedeki güdülenmenin taşıdığı sınıfsal özelliğin rolünü tartışmaya gerek bile yok. Sınıf ile bir sınıfın aydınları arasında bir takım başlıca ayrımların olabilmesi gibi, bir sınıf içinde, edebiyat için önemi olan bazı ayrışmaların ortaya çıktığı görülür burda. Bu arada, toplumsal bir belirten olarak etkisini gösterebilecek ulusal ve etnik özellikler de yer alır.

Bütün bunlar aynı anda bireyde, bireysel değerlendirmedeki güdü-

lenmede toplanır. Bunun için, genel, özel ve tikel olanın diyalektiği ile onun birçok ara basamakları içinde yapılanmıştır, burda bu ara basamakların, değerlendirmedeki güdülenme üstünde gösterdiği etki açısından farklı ağırlıkları vardır. Değerlendirmedeki güdülenmenin toplumsal belirtenlerini, kendi aktarımı içinde, toplumsal *çıkarlar* olarak görmemiz doğaldır. Tarihsel maddecilik yoluyla da kanıtlanmış olduğu gibi, toplumsal çıkarlar, (edebi değerlendirmede taşıdıkları önem açısından) herşeyden önce toplumsal ideallerin, ahlaksal normların belli bir insan imgesinin, vs. içinde yeraldığı ideolojik biçimler ile maddi etkenler arasında aracılık ederler. Burda kesin olan şey, *maddi* özde toplumsal belirtenler dolayısıyla, edebi değerlendirmedeki güdülenmenin içeriğinin de maddi olarak koşullanmış olduğudur. Demin sözünü ettiğimiz ideolojik biçimler burda işin içine girer. Değerlendirmedeki güdülenmenin maddi belirtenlerini çıkarlar verir.

Çıkar kavramını burda tarihsel maddecilikteki anlamı içinde kullanmamız gerekiyor. Çıkar denince hemen tam karşıtı ilgisizlik anlamında olan, belli bir konuya ya da duruma ilgi gösterme olarak anlaşılmamalıdır. (Gündelik konuşma dilinde de kullanıltığı gibi) psikolojide de bu anlamda bir çıkar kavramı kullanıldığı gibi, maddecilik içinde de yorumlanmaktadır. Maddi toplumsal ilintiler ile öznel değerlendirmedeki güdülenmeler arasında aracılık eden çıkarların bir işlevi oluşu, çıkarların ne maddi toplumsal ilintilerle, ne de öznel güdülenmelerle özdeşleştirilemeyeceğini bize gösterir.

Çıkarların bilincinde olması gerekmez bireylerin, bunlar, değerlendirmedeki güdülenmeye farklı yollardan katılan amaçlayışlar, amaçlar ve istekler halinde yer alır bilinçte. Toplumsal çıkarlar, sınıflı bir toplumda ilk ağızda sınıfsal çıkarlar olup, öbür toplumsal çıkarları özünden koşullayan şey bu sınıfsal çıkarlardır. Öte yandan, tüm toplumsal çıkarlar biçiminde, ulusal, tüm topluluksal ve kişisel çıkarlar biçiminde daha başka toplumsal çıkarlar da vardır. Değişik türde toplumsal çıkarlar, birbirlerinden kopuk olmadığı gibi, birbirini de dışlamaz, çok çeşitli farklı biçimlerde içiçe geçip örtüşürler; buysa tarihsel koşullara bağlı olup, belli bir ekonomik toplumsal oluşum ile

o oluşumun toplumsal yapısının belirli alanlarında farklılık gösterir.

Herşeyden önce de şunu belirtmek gerekir, uzlaşmaz sınıflı toplumlarda toplumsal çıkarların yapısı derinden uzlaşmaş çelişkin özellikler taşır; toplumcu bir düzende de, çıkar karşıtlığının yasallıklara uygunluk içinde aşılmış olması sözkonusu olmakla birlikte, burda da yer yer ve zaman zaman birbiriyle çelişme gösteren, farklı türde toplumsal çıkarlara rastlanır. Her yazar kişi, çeşitli toplumsal çıkarların somut bir kesişme noktası içinde yer alır, edebi yaratımına giren kendi değerlendirmesindeki güdülenme bununla belirlenir. Bu kesişme noktası, hiç değişmeden aynı kalmaz, kişinin kendi "özyaşam öyküsü" boyunca oynar, ama çeşitli türden toplumsal çıkarların bir ağırlığı rol oynar burda: Sınıfsal çıkarların baskınlığı, değerlendirmedeki güdülenme üstünde belirli etkisinin sürekli değişmezliğinde ortaya çıkar.

Edebi değerlendirmedeki güdülenmenin yapısının incelenişiyle, edebiyatın sınıfsal özelliği anlayışı kesinliğe kavuşur. Edebiyatın sınıfsal özelliği, başlıcalıkla, bilinç biçimlerinin tarihsel maddeci yoldan belirlenişiyle edebiyatın çeşitli görünüş biçimleri içinde açığa çıkar. Ancak değerlendirmedeki güdülenme açısından bakıldığı zaman, edebiyatın genel ve nesnel temel özelliği olarak sınıfsal özelliğin, edebi değerlendirmedeki güdülenmenin toplumsal belirteni olarak sınıfsal çıkarların dönüşüme uğratılmasıyla, edebiyatın içeriğinde somut olarak gerçekleşmesi, sistematik olarak temellendirilebilir. Burda da, edebiyata diyalektik ve tarihsel maddecilikten geçen temel ve genel belirlemelerin, edebiyatın dışında kalmadığı, tam tersine, içine girdiği görülür. Değerlendirmedeki güdülenmede, edebiyatın nesnel yoldan taşıdığı sınıfsal özellik, edebi yaratımın öznel ilkesi haline de gelir.

Buysa, yazarın, temsil ettiği sınıfsal çıkarların belirleyici rolünün bilincinde olması gerektiği anlamına gelmez. Kendi yapıtında içeriksel bir geçerlik kazandırdığı değerlendirme içinde, belli toplumsal çıkarları, yani kendi bireysel varlığı dışında varolan çıkarları temsil ettiğinin bilincinde olması gerekmez bir yazarın. Yazar, kendi güdülenmelerinin yalnızca kendi bireyselliğinden kaynaklandığını, varolan toplumsal

çabalarla hiçbir bağıntısı olmadığını sanabilir.

Edebiyat, sınıflı bir toplum içinde varolduğu sürece, ister kuramsal olarak anlaşılsın ya da anlaşılmasın, ister bunun bilincinde olunsun ya da olunmasın, ister böyle bir şey amaçlansın ya da amaçlanmasın, sınıfsal bir özellik taşır, *sınıfsal çıkarlar da, değerlendirmedeki güdülenmenin belirli toplumsal belirtenleri*'ni oluşturur. Ancak edebi değerlendirmedeki güdülenmenin toplumsal bir bileşkeni olarak *yantutarlığı* burda ayırmak gerekir. Yantutarlık, edebiyatın sınıfsal özelliği arasında yer almaz. Sınıflı bir toplumda her yantutarlık sınıfsal bir özellik taşır, sınıfsal çıkarların dışında ya da üstünde bir yantutarlık olamaz, bununla birlikte, sınıfsal özellik, somut edebi yaratım sürecinde her zaman yantutarlık düzeyine çıkmaz. Yantutarlıkta sanatçı belirli toplumsal çıkarları temsil ettiğinin bilincindedir.

Yantutarlık, aynı zamanda, değerlendirmenin de temelidir. Yantutarlık, burda, bir olayın her zaman değerlendirilişinde, açık seçik olarak, belirli bir toplumsal kesimin bakış açısını edinmede görülür.

Sanatçı burda *sınıfsal* çıkarları temsil ettiğini kuramsal olarak bilme durumunda değildir, sanatçının yantutarlığı orda varolan sınıfsal çıkarların ardında gizli saklı kalabilir, bununla birlikte, yantutarlık, özünden sınıfsal çıkarlara dayanan toplumsal çabaların amaçlı yoldan dile getirilerek aktarılışı anlamına gelir. Yantutarlık, sanatçının toplumsal önemde bir konu açısından ortada verili en azından iki yargı olanağı, yani değerlendirme olanağı arasında bir seçim yapıp yargısını vermesini, yani yan tutmasını ve kendi yaratımı yoluyla bu yantutma doğrultusunda etkide bulunmasını önkoşar.

Yantutarlık kavramının kullanımı ve tam tanımıyla ilgili olarak bilimsel maddeci edebiyat kuramı ile estetikte farklı anlayışlar vardır hâlâ. Bunlardan biri, yantutarlık kavramının yalnızca toplumcu yantutarlık anlamında alınışıdır. Öbür uçta ise yantutarlık ile sanatın sınıfsal özelliğinin aynı kefeye konuşu yer alır. Burda yaptığımız öneri ise, bir ölçüde bu iki ucun arasında ortada bir yer almaktadır. Hiç kuşkusuz, yantutarlık sınıflılığa bağlı olup, sanatın sınıfsal özelliğinin doğru-

dan bir anlatımıdır. Bununla birlikte, yantutarlılığm, yukarda sözü edilen anlamda öznel olarak bilincine varılmış toplumsal bir amaçlayış olarak sınıfsal özelliği ne zaman dile getirdiğini, nesnel olarak verili sınıfsal çıkarlar ile sanatçının yantutarlılığının nerde özdeş olarak *görünmemesi* gerektiğini ortaya koymak gerekir. Sanatçının yantutarlılığında içerili sınıfsal özellik, genellikle ancak tarihsel maddecilik temeline dayanan kuramsal bir çözümleme yoluyla *açığa konur*. Lenin'in Tolstoy üstündeki sözleri benzersiz bir örnektir burda bizim için.

Sanatçının yantutarlılığının tarihsel olarak en yüksek aşaması, en doğrudan anlatımı, toplumcu yantutarlıktır. Böyle bir şey, açıkça kendini ortaya koyduğu gibi, yantutarlılığm kendi özenden de kaynaklanır. Bunun temelini, toplumcu yantutarlılığm sınıfsal içeriği oluşturur, çünkü bu yantutarlılığın dayandığı sınıfların, kendi dünyatarihsel rolüne nesnel olarak karşılık veren kendi sınıfsal çıkarlarını gizlemeye ya da örtmeye gereksinimleri yoktur. Kendi yükümü, tüm insanlığın özgür kılınmasını, her türlü toplumsal baskı ve sömürü, toplumsal ve ulusal bağımlılık biçiminin aşılmasını içerir, insanın en baştan bugüne kadarki barış uğraşımına ve özlemine karşılık verir, demokrasi ve insanlığın en kararlı biçimde gerçekleştirilmesini öngörür. Toplumcu yantutarlık, bu amaçların açıkça bir tanıtını dile getirir işte.

Toplumcu yantutarlık, toplumcu gerçekçi sanatın gelişip yeşermesine yöneliktir. Bu tür bir sanat toplumsal düzenin, halkın yaşamının gerçekliğine derinden bağlılığa, emperyalizme, saldırı ve gericiliğe karşı barışın ve demokrasinin yanında kararlı olarak yer almaya dayanır.

Edebi değerlendirmedeki güdülenmenin toplumsal belirtenleri, toplumun yapısal biçimine yakından bağlıdır. Sanatçının ekonomik bir toplumsal oluşuma ilişkinliği, değerlendirmedeki güdülenmede, herşeyden önce, o sanatçının sınıfsal bağlılığında dile gelir. Toplumun yapısal biçimi içinde ulus da yer alır. Edebi değerlendirmedeki güdü-

lenmede de, sınıfsal belirlenim, ulusal belirlilik karşısında öncelik taşır, nitekim hiçbir ulusal kültürün sınıflarüstü olamayacağında görülür bu. Edebiyatın içeriğinin ulusal yoldan belirlenimi, tarihsel olarak da, sınıfa bağlılıktan daha sonra gelir, çünkü ulus, sınıflı toplumların ancak daha geç bir ürünüdür.

Somut tarihsel koşullara, onların damgasını az ya da çok taşıyan bir bağımlılık doğrultusunda, tıpkı değerlendirmedeki güdülenme içine ulusal özelliklerin, ulusal çıkarların girebilmesi gibi, (ki Alman klasikçiliğinde ulus düşüncesinin bu anlamda ne denli büyük bir rol oynamış olduğunu düşünelim burda), yazarın etnik bağları da değerlendirmenin bir belirteni olarak kendi etkisini gösterir. Örneğin, Cengiz Aytmatov'un edebi yapıtlarında yer alan değerlendirmenin içeriğine yazarın kendi Kırgız halkına ve yurduna olan bağlılığının nasıl girmiş olduğunu görmeden geçemeyiz.

"Yurt şiirleri" ile "yurt şairleri" olgusunda, ki Aytmatov'un bunlarla hiçbir ilgisi yoktur, bu tür bir belirtene rastladığımız gibi, öte yandan, bu kavramın küçültücü bir anlam içinde, bu tür görünüşlerin sanatsal niteliğinin azlığını da dile getirmekte olduğunu görürüz, bu da bize yine sanatsal değerde bir edebiyat için "yurt" belirteninin kendi başına yetmediğini gösterir.

Sanatçının etnik bağları, insan yaşamının dayandığı toplumsal koşullarla da bir bağıntı içinde ele alınabilir. Bunlar doğrudan maddi belirtenler olarak ya da düşünsel izdüşümler halinde değerlendirmedeki güdülenme içinde yer alabilir. Coğrafi koşulları da bunlar arasında sayabiliriz, ayrıca, bireyin biyolojik durumu da belli bir rol oynar. Burda toplumsal ve belli bir gruplanma oluşturucu uğrakların da yeri vardır, özellikle de cinsiyet ve yaşa ilişkin uğraklardır bunlar.

Sözgelişi, kapitalizmde kadının toplumsal yeri konusunda, edebi değerlendirmedeki güdülenme açısından toplumsal belirtenler ortaya konabilmektedir, aynı şey, yaştan kaynaklanan, belli bir kuşak içinde yer alış için de geçerli olmaktadır. Örneğin, "Fırtına ve Atılış" edebiyatını yargılarken, bu kuşak sorusu gözardı edilemez hiçbir zaman.

Maddi de olsa, ancak bireysel bir önemi olan biyolojik durumların görünüş biçimlerini ayırmak gerekir burda. Sağlıklılık ve hastalık, bunların psişik etkileri, değerlendirmedeki güdülenmenin, yazarın biyolojik durumu ile bünyesine bağlı, bireysel olduğu kadar, maddi de olan belirtenleridir (ya da daha doğrusu bir parçasıdırlar onun). Böyle bir şey, bireyin kişiliği ile mizacına etkide bulunan genetik etkenler için de sözkonusudur.

Uzaktan doğasal bir koşul olarak alınan bir şeyin, yakından bakıldığında, toplumsal belirtenler çerçevesi içinde yer aldığı görülür. Coğrafî koşullar bunun bir örneğidir. Bu coğrafî koşullara yakından bakıldığında, bunların "doğa" kategorisi içine sokulamayacağı görülür, çünkü insanlar kendi yaşamları içinde kendi çevrelerini sürekli değiştirmekte ve, doğasal önkoşullara bağlı, yapay bir çevre yaratmaktadır kendine. Bu olay, kendinden de anlaşılacağı gibi, üretici güçlerin gelişim sürecine yakından bağlıdır, onun bir anlatımıdır ya da. Burda üretim ilişkileriyle bağıntı da ortaya çıkar hemen.

Dolayısıyla, bir bireyin "psişik özyaşam öyküsü" açısından, böyle bir şeyin, yüksek bir sınai gelişmişlik düzeyinde, yoğun nüfuslu bir ülkede ya da tam karşıtı koşullar altında, büyük bir kentte ya da köyde geçmesi, hiç de önemsiz sayılamaz. kaldı ki bu koşullar kendi içinde daha da ayrışabilir. Kent ve kır, yalnızca doğal çevre olmayıp, başlıca toplumsal kategorilerdir de. Yazar tarafından değerlendirme etkenleri olarak edebi yansı içinde ortaya konduğu zaman, öznel güdülenmenin oluşması açısından gerçek maddi ve doğasal etkenler olarak bir rol oynayabilecek olan, coğrafi duruma bağlı iklimsel veriler ise daha başkadır. Yalnız şunu belirtmek gerekir, işin bu yanı, doğrudan toplumsal belirtenlerle içiçe geçişen edebi değerlendirme sorusu için bir önem taşır: üretici güçler ile üretim ilişkileri diyalektiğinin kesin açıklayıcı bir temel oluşturduğu tarihsel maddecilik açısından genel toplumsal gelişme için taşıdığı önemi de aşar bu. Tarihsel maddecilik, toplumsal durumlar ile gelismeleri, "coğrafî belirlenmecilik"e ilişkin çeşitli kuramlardan kesinlikle ayırmak zorundadır.

Daha önce de değindiğimiz gibi, edebi özne, değerlendirmedeki

güdülenmenin içeriği açısından ilk ağızda burdaki toplumsal belirtenlerin, öncelikle de sınıfsal ilişkilerin damgasını taşır. Ancak bunun oluşumunda doğasal koşulların da güdülenmenin yapısı üstünde küçümsenmeyecek bir etkisi vardır. Söz gelişi, şairin içinde yetiştiği manzara, hele benzersiz, eşi bulunmaz bir manzaraysa, o şairin tüm yaşamında ve yazılarında belirleyici olarak kalır, birçok örneğine rastlamışızdır bunun. Böyle bir şey, o şairin yalnızca kendi yazdıklarına bunu konu olarak seçişi bakımından değil, ama genel olarak gerçeklikle olan değerlendirici tavrı bakımından da geçerli olup, ta sanatsal biçimlendirmeye kadar uzanır.

Ama, değerlendirmedeki öznel güdülenme, önce yapıtla ve gerçekliğin edebi yoldan değerlendirilişi olarak etkisini gösterir. Kendi başına güdülenme yeterli değildir o yüzden, içeriğin yapısındaki bileşkenlerin de burda yer alması gerektiği kadar, bu kendi içeriğiyle de iletişilebilir olması gerekir. Buysa, genel olarak alındığında, edebiyat yapıtlarına ilişkin çoğu zaman öne sürülen, yapıtta kendi anlatımını bulan değerlendirmedeki güdülenmenin "doğru" olup olmadığı sorusudur. Burda iki değişik sorun yatmaktadır. Birincisi, hakikatin değerlendirmelerle ilişkisi, ikincisi ise, edebi değerlendirmelerin bireylerüstü geçerlik koşullarıdır.

Kavrayıcı Bakış, Görüş ve Amaçlayışların Bağıntısı

İnsanların değerlendirici davranışından, değerlendirmenin görünüş ve dile geliş biçimlerinden söz etmiş, bu arada, değerlendirmedeki belirtenleri, değerlendirmede özne-nesne ilişkilileri açısından olduğu kadar, içeriksel olarak da ele alıp görmüş bulunuyoruz. Bütün bunları da değerlendirme açısından yaparak, gereken yerlerde bunlardan edebiyatta değerlendirme için sonuçlar çıkarmaya çalıştık. Yalnız, sistematik olarak, gerçekliğin edebiyatta değerlendirici yönden yansılanışı sorun alanı içindeyiz hâlâ. Edebi değerlendirmedeki güdülenme, yapıtın içeriği içinde yer alan değerlendirmenin öznel bir önkoşulu olarak varolmaktadır. Bu içeriğin içinde değerlendirme yansılamaya bağlıdır,

yansılama ile değerlendirme burda birbirlerini karşılıklı olarak koşullandırır.

Dolayısıyla, içeriğin bu her iki yanı ancak kuramsal çözümleme içinde birbirinden ayrılacak, diyalektik bir birlik oluşturur. Ayrıntılar bir yana, somut bir edebi yapıtı, bu iki yanına ayırıp bölmek olanaksızdır. Ancak bu her iki yanı çözümsel olarak birbirinden ayırma yöntemine dayanarak, sanat yapıtı üstüne yorumlayıcı bildirimlerde bulunulabilir. Yalnız, yapıtın içeriğinden daha yüksek semantik bir düzlemde bulunan bu bildirimlerin edebiyat yapıtının *üzerinde* yer aldığını açıkça görmek gerekir.

Örneğin, Bruno Apitz'in *Kurtlar Arasında Çırılçıplak* romanı üstüne şöyle bir bildirimde bulunabiliriz: Bu romandaki nesnel hakikat, faşizme karşı güçlerin faşizme olan insani üstünlüğünün yansıtılışında yatmaktadır, toplumcuların önderliğinde örgütlü mücadele içinde yürütüldüğü zaman önünde sonunda karşıt güçleri yenilgiye uğratacak olan bir üstünlüktür bu. Bu yansıdaki hakikat birkaç düzlemde yer almaktadır, geniş anlamda, faşizmin yenilgiye uğratılışı, tarihsel bir yasalılıktır, dar anlamdaysa, romanda canlandırıldığı gibi, çocuğun kurtarılışı burda kazanılmış "küçük" bir zaferi göstermektedir. Öte yandan, öznel uğrağa ilişkin yansı, yazarın değerlendirici konumunu içermektedir. Yazar faşizmi yargılamakta, direnişçilerin, faşizme karşı safların yanında yer almakta, romandaki tüm olaylar ile kişileri, bu güçlerin faşizmin yenilgiye uğratılmasındaki çıkarları açısından değerlendirmektedir.

Bu her iki yan da edebi yansı içinde birbirinden kopmamaktadır, ne romandaki eylemin yürütülüşünde, ne kişilerin kuruluşunda, ne de dilsel olarak biçimlendirmede. Her iki yanın birliğine edebi yansının tüm düzlemlerinde rastlanmaktadır, içerik ile biçimin birliğine ilişkin endiş katmandan ta en içtekine kadar; romanın kendi öyküsü içinde yer aldığı kadar, kişilerin çizimini, olayların kuruluşunu, diyalogların yürütülüşünü de belirlemektedir bu. İlk sahnelerde okuyucunun ortadaki durumun ve eylemin içine girmeye başladığı çevrenin çiziminde

bile etkisini göstermektedir bu birlik.

Hakikat ile değerlendirmenin birliği, edebiyatta gerçekçilik açısından ilkesel bir önem taşır.[33] Böyle birşey, somut bir sanat yapıtını ortaya koyma süreci dışında, ondan önce başlar, yapıtın alımlanışına ve toplumsal işlevine değin sürüp gider.

Hakikat ve değerlendirme kavramlarının, burda olduğu gibi, temelde, birbirinden ayrı tutulması gerekir. Değerlendirmeler gerçek duruma ilişkin mantıksal önermeler değildir. "X iyidir" diye bir değerlendirmenin dilsel olarak anlatımı dıştan bakıldığında mantıksal yönden bildirme tümcesi gibi görünür, oysa değildir. Bu değerlendirme eğer mantıksal yönden bir bildirme tümcesi olarak yorumlanacaksa, o zaman değer açısından yansız bir anlatıma dönüşmesi gerekir. "Bu tür bir anlatım bu açıdan hemen doğru ya da yanlış bir bildirim ve değerlendirme olarak görülemez."* Bu gibi bir temel değerlendirme biçimi için daha geniş bağıntılar sözkonusudur.

Sanat ile değerlendirme ve hakikat arasındaki ilintilerin tartışılması konusunda, şu aşağıdaki konumlar ilgi çekici gelmektedir bize. Birincisi, L. Stoloviç'in çalışmasına ilişkin olarak daha önce de belirttiğimiz gibi, değerlendirmenin, nesnel bir değerin öznel yoldan yansıtılışı olmasıdır. Bu önkoşulun geçerli olduğu benimsenirse, o zaman hakikat ile değerlendirme arasında şu gibi bir düzenleme ortaya çıkar: "Değerlendirme... değerle öznel ilintinin anlatımıdır, dolayısıyla, (değere karşılık verdiği zaman) doğru, (değere karşılık vermediği zaman) yanlış olabilir. Ancak "değer" kavramı ile "değerlendirme" kavramı birbirinden ayrıldığı zaman, öznel değerlendirmelerin doğruluğu ve yanlışlığı sorunu ortaya çıkabilir."** Mantıksal olarak tutarlı bu. Ama böylelikle sorun, değerlendirmeden değere kaydırılmaktadır yine, öbür kez göstermiştik, değer ile değerlendirmenin birbirinden ayrılışı bir kurulmadır, bunun ardında bireysel güncel değerlendirme

* Philosophisches Wörterbuch (Felsefe Sözlüğü), 1974.

** Stoloviç: a.g.e.

olayları ile bireylerüstü bir geçerlilik kazanan toplumsal bilinçteki değerlendirmelerin toplumsal yönden yapılanışı ve ayrışması arasındaki ayrım yatar. Ama, özne ile nesnenin ilintisi açısından burda ilkesel bir ayrım yoktur ortada, dolayısıyla, hakikat ile değerlendirme arasındaki ilişki açısından da yoktur. Yalnız, bireysel değerlendirme ile (kısaca bireylerüstü bir geçerlik kazanmış değerlendirmeler olarak gösterdiğimiz) toplumsal değerlendirmeler arasındaki *ilinti*'de durum başkadır. Stoloviç'in değerlendirme ile değer arasında yaptığı ayrımın çıkış noktası da budur.

Stoloviç, bireysel değerlendirmeyi, değerlendirmeyi bütün bütüne göreceleştirmemesi için, değerlendirmede bulunan öznenin isteğine bırakmamaktadır. Bunları nesnel olarak yargılamaya, yani "doğru" ve "yanlış" değerlendirmeler arasında bir ayrım yapmaya çalışmaktadır, ki hiç kuşkusuz sanat için önemlidir bu.

Stoloviç'e göre "doğru" bir değerlendirme, nesnel değerle uygunluk içinde olan değerlendirmedir. *Bireysel değerlendirmenin, toplumsal (yani bireylerüstü hale gelmiş) değerlendirmelerle, bunlarla uygunluk göstersin göstermesin, ne gibi bir ilintisi olduğu sorusu, bizim için de sorulması gerekli bir sorudur.* Stoloviç'e göre, bu uygunluk, öznel değerlendirmenin nesnel değeri upuygun yansıtması, yansılaması halinde ortaya çıkmaktadır. Değerlendirme burda değere *karşılık vermektedir* o zaman, yani doğru bir değerlendirmedir; yansı olarak, yansılanan değerle uygunluk içindedir.

Ancak her uygunluk bağıntısı bir yansı bağıntısı olmadığı gibi, her uygunluk da hakikat değildir Stoloviç'e bakarak değil, ama Kagan'a bakarak, bu sorun, K. Wagner, G. Terton ve K.H. Schwabe tarafından şu saptamayla yanıtlanmaktadır: "Bu uygunluk bağıntısının, hakikatte aranan öznel yansı ile yansılanan nesne arasındaki uygunluktan daha başka bir doğası vardır."*

Değerlendirme açısından, gözönüne alınması gereken daha başka uygunluk bağıntıları da vardır. Değerlendirmedeki güdülenmeler ile

* Wagner, K - Terton, G. - Schwabe, K.H.: a.g.e.

bunların toplumsal çıkarlar açısından belirtenler olarak oynadığı belirli rolden söz etmiştik daha önce. Değerlendirme ve değerlendirmedeki güdülenme ile toplumsal çıkarlar arasında doğrudan bir bağıntı vardır. Yalnız, (belirli bir sınıfa ilişkin) toplumsal çıkarlar ile tarihsel ilerlemenin nesnel yasalılıkları arasında ne gibi ilinti olduğu sorusunun sorulmasıyla bu zincir daha da uzatılabilir. Günümüzde tarihsel gelişimin karşısında yer alan burjuvazinin sınıfsal çıkarları ile karşıt sınıfların çıkarları arasında önemli bir ayrım yatmaktadır. Bu soru yukarda sözü edilen çalışmada da benzer bir biçimde ortaya atılmakta, o yüzden sanatçının "bilimsel bir dünya görüşü olması ve bunu kararlı bir biçimde yürütmesi gerekir. Doğru değerlendirmenin temeli olarak bu bilimsel dünyagörüşü, toplumcu gerçekçilikte, sanatta hakikatin aranışının bir anlatımını oluşturur" denmektedir.

Bu düşüncelerin temel içeriğini benimsemekle birlikte, şöyle bir sınırlandırma da getirmek istiyoruz, bilimsel bir dünyagörüşünün *varlığının* burda aranışı önkoşulduğu zaman, örneğin, bilimsel maddeciliğin ortaya çıkışından önceki edebiyat geçerli olmaktan çıkar. Geçmiş çağlarda olduğu gibi, günümüzde de birçok gerçekçi sanatçı, (toplumsal çıkarlar yoluyla aktarılan) değerlendirmedeki güdülenme ile tarihsel ilerlemenin nesnel yasalılıkları arasında, bilinçsiz yoldan, kendiliğinden ya da *bilimsel* temellere dayalı bilinç düzeyinde olmasa da, bir uygunluğu ortaya koymuşlardır. Günümüzde bütün dünyadaki sanatçılardan bilimsel bir dünyagörüşünü özümsemiş olmalarının istenişi git gide daha büyük bir önem kazanmakla birlikte, böyle bir şeyi de gözönüne almak durumundayız.

Yaratım sorunu ile sanatçının düşünsel önkoşulları sorusundan bağımsız olarak da ele alınsa, bir *edebiyat yapıtında* nesnel yasalılıkların değerlendirilmesi ile yansılanması arasındaki ilişkinin oldukça önemi vardır. Yansılama ile değerlendirmenin diyalektik birliğinden bakıldığı zaman, nesnel gerçekliğin yanlış yansıtılışının yapıtın tüm içeriği üstünde etkisini gösterdiği görülür. Bu bağlamda, doğru değerlendirmeler ile doğru olmayan değerlendirmeler arasında bir ayrım yapılabilmekle birlekte, ortada doğru değerlendirmelerden söz edile-

meyecek de olsa, değerlendirmenin bilgisel açıdan ne gibi önkoşullara dayandığı sorusuna da değinmek gerekir. Hakikat sorunsalıyla ilgili olarak anılan incelemede, sanat açısından bu soruya olumlu yanıt getirilmekte ve daha ileri doğru bir çıkarsamayla temellendirilmektedir. Değerlendirme her zaman için bir nesneyle ilintilidir, değerlendirilecek olan şey nesnel bir konudur. Hiç kuşkusuz, kendisine karşılık veren öznel güdülenme içinde değerlendirilecek olan şey bu konunun kendi nesnel temel özellikleridir. "Her değerlendirme bilgi sürecine bağlıdır. Burda değerlendirmenin bir "bilgisel temeli"nden de söz edilebilir."*

Düşünsel bir anlatım olarak değerlendirmeler, son kertede, özne ile gerçeklik arasındaki pratikteki ilişkiye dayandığından, öznenin değerlendirmede dile gelen çıkarlarının gerçekleşebilip gerçekleşemeyeceğini, hangi ölçüde gerçekleşebileceğini gerçeklik kesinler. İnsanların praksisi açısından kesinleyici olan şey, bunların doğru bir yansımaya ne denli dayandıkları, konunun doğru bir yansıtılışını ne denli kendi içinde barındırdıklarıdır. Bu aynı şey değerlendirme için de geçerlidir. İnsanın praksiste herhangi bir şeyi yanlış ya da doğru yapması gibi, insanın konunun ya da durumun temel özellikleriyle uygunluk içinde hareket edip etmediği doğrultusunda doğru ya da yanlış değerlendirmeler ortaya çıkar. Bu "doğru" ya da "yanlış"ta nesnel hakikat ile öznel değerlendirmenin bir bağıntısı yatar. Nasıl hakiki bir yansılama ile doğru bir değerlendirmenin birbirine bağımlılığını mutlaklaştırmamak gerekiyorsa, konunun nesnel temel özelliklerinin uygun bir bilgisinin yazarın değerlendirmesinin önkoşulu olduğunu da öyle gereğinden çok büyütmemek gerekir. Edebiyat için özellikle önemlidir bu.

"Hakiki hareket etme" diye bir şey yoktur, doğru ya da yanlış hareket etme vardır. Doğruluğun her zaman yalnızca hakiki yansılamaya dayanması gerekmez, pragmatik anlamda da doğru hareket etme vardır çoğu zaman. Ama, hakikatin *ölçütü* nasıl praksisse, praksisin

(*) Wagner, Kurt/Terton, Gerhard/Schwabe, Karl-Heinz. *Zur Wahrheitstheorie*/(Hakikat Kuramı Üstüne), s. 149, Berlin 1974.

yönlendirilmesi de hakikattir aynı zamanda. Gerek somut sanat yapıtı, gerekse sanatsal yaratımla ilintisi açısından, böyle bir şey, edebiyatta hakikat ile değerlendirmenin ilişkisi ile değerlendirmeye yol açar. Bir yapıtta olduğu kadar, sanatçının tüm yaratımlarında da, doğru değerlendirin temelinde hakiki bilgi yatabileceği gibi (nitekim bir ölçüde tam tersi de olabilir bunun), doğru bir değerlendirme açısı da hakiki bir yansılamanın önkoşulu haline gelebilir.

(Hakiki) bilgi ile (doğru) değerlendirmenin ilişkisi demek burda karşılıklıdır. Bilginin akılcı bildirimler ya da bildirim sistemleri halinde olması gerekmez, bu bilgi, sanatçının içinde bulunduğu toplumsal gerçekliğin içsel modeli ile bu gerçekliğin yasalılıkları arasındaki uygunlukta da ortaya çıkabilir. Toplumculukta sanatçının toplumsal gerçekliğe ilişkin akılcı bir bilinç, bilimsel bir dünyagörüşü göstermesi gittikçe daha çok sözkonusudur.

Ama öte yandan (tam karşıt doğrultuda), toplumsal çıkarlar temeli üzerinde, gerçeklikle doğru bir bağın kuruluşu, hakiki bilginin önkoşulu da olabilir. Burjuvazinin sınıfsal çıkarları, bugün için, kendi göçüşünde yatan yasalılıkları tanımaya, geleceğin toplum biçimini görmeye set çekmektedir. Hakikat ile değerlendirme arasındaki ilişkilerin her iki doğrultusu da karşılıklı diyalektik bir ilişki oluşturur, ama sözü edilen bu ikincisi ilkesel olarak belirleyici bir rol oynar. Sanatsal yaratımın kendi tarihsel gerçekliği açısından şu olgu da önemlidir, alt kesimlerden gelmemiş olup da burjuva sınıfla bağlarını koparmış, bilimsel maddecilikteki hakikatin inandırıcılık gücünü benimsemiş sanatçı sayısı hiç de az değildir.

Sözü edilen ilişkilerin şematik olarak alınmaması gerekir, yoksa edebiyat tarihindeki bir dizi olay anlaşılmaz. Özellikle feodalizmden kapitalizme geçiş dönemi için sözkonusudur bu. Bir örnek vermek gerekirse: Shakespeare'in büyüklüğü, hiç de kendisinin feodal dönemin kaçınılmaz göçüşünü, bilmese bile, görmüş olmasına dayanmaz. Shakespeare'in gözleri önünde İngiltere'de sermayenin ilk birikimi olayı, kendisi için (bunu ancak yapıtlarından çıkarabiliyoruz), yüzeyde bir ta-

kım karışık olayların bir sonucu olmayıp, çağsal bir dönüm noktasıdır (Hamlet: "zaman bozuldu"). Bununla birlikte, Shakespeare'in bu olayları değerlendirici tutumu, bu konudaki şeyler, bugün de bildiğimiz gibi, kesinlikle olumlu olmayan bir adım olmuştur. Kendisi ilk birikimin temsilcilerine ya da (yapıtlarına bakarsak eğer), bu tarihsel gelişimin özüne karşılık verecek yolda hareket eden kimselere, Jago'ya, Goneril'e, Regan'a, Cladius'a değil, ama yeninin kurbanı olan kimselere, Othello'ya, Lear ile Hamlet'e, zaman zaman da Lear gibi feodal düzenin temsilcisi olan kimselere yakınlık göstermiştir. Yeni toplumsal oluşumun ortaya çıkmasında, sınırsız olarak birikebilen genel bir eşdeğer olarak meta üretiminin ortaya çıkışı üstünde ilerici bir rol oynayışıyla paranın büyük bir önemi olduğu gibi, bu yüzden emeğin üretkenliğindeki artış da feodalizmin doğaya dayanan ekonomisi karşısında birkaç katına yükselmişti; *Atina'lı Timon*'da ise, Shakespeare, ilerde Marx'ın kendi kapitalizm eleştirisi içinde ele alacağı biçimde, paranın en sertinden olumsuz yönde bir değerlendirmesini yapar.

Demek, edebi yansının içeriğinde hakikat ile değerlendirme ayrılmaz biçimde birbirine bağlıdır. Bunun temelinde, toplumsal gerçekliğin o çağın özüne ve gelişim doğrultusuna karşılık verecek biçimde, doğru olarak *yerli yerine oturtuluş*'u ile toplumsal gerçekliğe doğru bir *kavrayıcı bakış* arasındaki ilişki yatar. Brecht, *amaçlayış* ile *görüş* arasındaki bağıntıdan söz etmiştir. Burda, toplumsal gerçekliğin hakiki olarak yansılanışının önkoşulu, başlıcalıkla, gerçekliğin değersel yönden yerli yerine oturtuluşunun temelleri olarak toplumsal çıkarların kendi durumudur. Buysa, herşeyden önce, toplumdaki tüm sınıflar ile kesimlerin tarihsel bilgi yeteneğiyle ilgili olan bir şeydir. Bir takım hallerde, bunun tam tersi olabilir, yani hakiki bilgilerin özümlenişi, bu kez, doğru bir tarihsel bakış açısı edinmenin önkoşulu haline gelebilir.

Dolayısıyla, sanatsal yaratımlar için her zaman, bireysel değerlendirme açısı ile genelgeçer toplumsal bağları olan değerlendirmeler arasındaki ilinti sorusu ortaya çıkar. Bu ilişki, hakikat ile değerlendirme

arasındaki ilintiyle özdeş değildir, bununla birlikte, gerçekçi edebiyatın kendi toplumsal işlevini yerine getirmesi, bu her iki bağıntının birlikte oluşuna bağlıdır. Edebiyatta bireysel değerlendirme ile toplumsal değerlendirme arasındaki ilinti, tüm kendi kapsamı içinde, iletişim bağıntısının bir yanını oluşturur, ki, edebiyatın içeriği de, bu iletişim bağıntısı içinde varolur.

Edebiyatın Toplumsal İlintisi İçinde Değerlendirme

Bilinç olgusu olarak edebiyat, edebi üretim, sanat yapıtı ve edebi alımlama arasındaki iletişim bağıntısını kapsar. Edebi değerlendirme, sanat yapıtı aracılığıyla, sanatçı tarafından öbür insanlara aktarıldığı zaman toplumsal bir önem kazanır ancak. Nasıl gerçekliğin yansılanışı ancak okuyucuda toplumsal olarak kendi gerçekleşmesini bulunuyorsa. değerlendirme için de aynı ilinti sözkonusudur.

Hakikat ile değerlendirmenin birliğine bu yönden de ele alıp bakılabilir. Yansılamada hakikat, daha önce de belirttiğimiz gibi, alımlayıcının kendi deneyimlerinin, yaşantısının. kendi gerçeklik bilgisinin derinden olumlandığını görmesinin, kendisinin ancak bilinçsiz olarak duyduğu ya da sezinlediği şeylerin sanat yapıtında zorunlu bir bağıntı olarak görüp tanımasının, kendisinin yeni bilgiler edinmesinin bir koşuludur. Buysa, edebi yansının okuyucunun deneyimlerine temelinden karşılık vermesini öngörür. Edebi yansının *değerlendirme* uğrağı için de sözkonusudur bu.

Edebiyat burda bireyin toplumsal yönden güdülendirilmesi işlevini ya da toplumsal güdülenmenin bireysel yönden harekete geçirilmesi işlevini görebilir, ama böyle bir şey aynı zamanda, yazarın temel değer ölçeğinin kendi okuyucusunun ana deneyimlerine karşılık vermesini de gerektirir. Yazarın kendi değerlendirmesindeki güdülenmeler ile okuyucununkiler arasında. deneyimlere ve yaşantılara dayanan amaçsal tasarımların, ideallerin, eylemsel dürtülerin, gereksinimlerin, çıkarların somut bir bağıntısını oluşturur. Burda kişilik ile mizacın da bir rolü vardır. Bu bağıntı, (bu arada genetik önkoşullara da bağlı

olarak), herşeyden önce, öznenin pratik yaşamsal etkinliği içinde oluşur, öyle ki edebi yoldan değerlendirmede bulunan özne her zaman praksisin gerçek öznesi olarak ilinti kurar kendisiyle. Böyle bir şey, alımlamanın öznesi olan okuyucu için olduğu kadar, edebiyat üretiminin öznesi olan sanatçı için de geçerlidir.

Somut bir sanat yapıtı, yalnızca sanatsal bir yaratım sürecinin kendi bir sonucu olmayıp, aynı zamanda, sanatçının tüm bir yaşam sürecinin. praksisin gerçek öznesi olarak kendi bireysel gelişiminin de bir sonucudur. Bir edebiyat yapıtı, sanatın *dışında yatan* toplumsal gerçekliğin yansılanışı ile değerlendirilişinin bir anlatımı ve aracı, sonucu ve yoludur. Bu açıdan, sanat yapıtı yoluyla aktarılacak olan estetiksel iletişim, bir sanat yapıtının üretiminin öznesi ile alımlanışının öznesi olarak, kendi temel özellikleri içinde yazar ile okuyucu tarafından yürütülen, estetiksel özneler arası bir iletişim değildir yalnızca. *Aynı zamanda, toplumsal-pratik özneler arası bir iletişimdir de*, çünkü, bir sanat yapıtının üretimi kadar alımlanışı da, üretici özne ile alımlayıcı öznenin *toplumsal praksisle olan kendi* ilintileri dışında yer almaz, ayrıca, sanat yapıtının, bilinmesine ve değerlendirilmesine araçlık ettiği *gerçek toplumsal praksis*, sanatın dışında yatar. Edebiyatta varolan iletişim ilişkisi, ister istemez, *toplumsal bir ilişki*'dir. Düşünsel bir toplumsal görünüş olarak edebiyat, toplumsal praksisin öznesi olarak yazar ile okuyucuları içine alan, *ideolojik bir toplumsal ilinti*'dir.

Ama bu ilinti, diyalektik bir çelişkiyi içerir. Bir yanda, alımlayıcı öznenin güdülenmelerinin *değişime* uğratılması açısından alımlayıcı öznenin bilincine değerlerin aktarılması, ender hallerde de olsa alımlayıcının eylemlerinin ve tutumunun *düzeltilmesi*, ya da daha azından, henüz edinmemiş olduğu güdülenmelere sokulması, alımlayıcıda varolan güdülenmelerin derinleştirilmesi, pekiştirilmesi, zenginleştirilmesi burda yer alır. Ama değişime sokmaya ilişkin bu uğraklar, öte yandan, bir iletişimin ancak, alımlayıcının (ya da birçok alımlayıcı kişinin) değerlendirme açısından güdülenişi ile sanat yapıtında kendini açığa koyan, üretici kişinin değerlendirme açısından güdülenmelerinin bir-

biriyle *uygunluğu*'nun belli bir düzeyde olmasını gerektirişiyle çelişir. Bunun için, yazarın bireysel değerlendirmelerindeki güdülenmelerin, kendi temel çizgileri içinde, (yani tümünden önce toplumsal belirtenleri içinde), toplumsal genelgeçer değerlendirmelerdeki güdülenmelerle uygunluk içinde olması gerekir.

Bireysel değerlendirmedeki güdülenmeler ile toplumsal değerlendirmelerdeki güdülenmelerin birbiriyle uygunluk göstermesi gereği, gerek Stoloviç'te, gerekse azçok değişik biçimde M. Kagan'da görülen, öznel değerlendirme ile nesnel değer arasında bir ayrım yapışın çıkış noktasını oluşturur. Hakikat ile değerlendirme arasındaki ilinti bağlamında K. Wagner'in yaptığı incelemede, sanat yapıtında dile gelen insanların gerçeklikle olan değerlendirici ilişkisinin, "belli ölçüde bir öznelerarası genelliği kavuşması; toplumsallık içinde gösterilebilir olması" istenmektedir. Bu genellik, bir uygunluk bağıntısına, yani "sanatçının bireysel çıkarları ile toplumsal çıkarların uygunluğu"na dayanmaktadır. Stoloviç'te ise, (değerlendirme ile değerin ilişkisi içinde ele alınan) bireysel değerlendirmedeki güdülenmeler ile toplumsal değerlendirmedeki güdülenmeler arasındaki ilişki, bilgisel bir ilişkidir. Sözü edilen incelemede, bu ikisi arasında olması istenen uygunluğun gereklerine daha çok girilmemekle birlikte, çıkar yapılarının birbiriyle uygunluğuna dayanılmakta, bu arada da bu ilişkilerin gnoseolojik vurgulu bir açıklanışına yönelinmektedir.

Hiç kuşkusuz, aynı sınıfa giren kişilerin toplumsal çıkarları arasındaki uygunluk basitinden bir veri olarak alınabilir. Ancak, sanatta, bir sınıf ile bir sınıfın aydınları arasındaki ayrım sorunu hiç de öyle önemsiz bir sorun olmayıp, olaya daha yakından bakmayı gerektirir. Toplumculukta bile, sanatçının değerlendirici davranışı ile, toplumsal olarak genelgeçerlik kazanmış bulunan, ayrıca, gittikçe ileriye doğru gelişme gösteren, değerlendirmedeki güdülenmeler arasındaki uygunluk, kendiliğinden anlaşılacak bir şey değildir. Somut bir durumda bile, her zaman için geçerlik göstermez. Bu uygunluğun kurulması, o yüzden, sürekli yerine getirilmesi gereken bir ödev ve ilerleyen bir süreçtir. O halde, bu ödev nasıl yerine getirilecektir sorusu burda ortaya

çıkmaktadır. Eğer Stoloviç'teki gibi, uygunluk, yansıtma olayının kendi bir sonucu olarak kavranırsa, o zaman, buna bilgilerin özümlenişi yoluyla, yani kuramsal yoldan varılacak demektir. Hiç kuşkusuz önemli bir uğrak bu, ama yeterli değil. Değerlendirmedeki güdülenmelerin pratikte belirlenişi üstüne, sanatçının yaratım süreci ile kendi yaşam süreci arasındaki bağıntı üstüne, sanatçının toplumsal praksisle olduğu kadar, toplumsal praksisin öznesi olarak kendisiyle de ilintisi üstünde söylediklerimizi düşünecek olursak, o zaman, ödev işi, yalnız kuramsal değil, ama pratik olarak da karşımıza çıkacaktır.

Anna Seghers, bir başka açıdan daha önce sözünü ettiğimiz edebiyatta gerçekçilik üstüne yazışmasında bir noktada Georg Lukacs'a yönelttiği tartışmada bu sorun üstünde de durmaktaydı. Edebiyatta canlandırmanın "dolayımsızlığı"na karşı gösterdiği tavra bağlı olarak şunları söylemekteydi Georg Lukacs: "İnsan olarak kendini entellektüel ve manevi açıdan daha ileriye doğru enerjik bir biçimde götürmeye çalışmayan sanatçılar, kendi yaşantıları içinde, bu toplumsal yüzeydeki nesnel dolayımsızlığa bağlanıp kalırlar."* Anna Seghers de bu görüşü benimsemekle birlikte, bir takım sınırlamalar getirme koşuluyla Lukacs'ın bu savına uyulabileceğini söyler. Şöyle yazar Anna Seghers: " 'Manevi-entellektüel çalışma' konusunda duralamamın nedeni, herhangi bir çelişkiden dolayı değil, belli bir yanlış anlama kaygısından ileri geliyor bu. Kendilerine dönük kıyasıya çalışan, gerçekten entellektüel ve manevi bir "mücadeleye tutuşan", yine de gerçek dolayımsızlığın derinine hiç inemeyen birçok kişi tanıyoruz. Bu çalışma kendisine dönük bir çalışma olduğu için, bu mücadele kendi kendine bir mücadele olduğu için, yani yalnızca 'kendine dönük', *hiçbir şeyle gerçek ilintisi olmayan, görünüşte bir çalışma* olduğu için, dolayımsızlık yakalanamamaktadır burda."**

Lukacs'ın yazarların kendilerini "entellektüel ve manevi olarak daha ileriye doğru götürmeleri" için "çalışma"larını istemesini yeterli

* Lukacs, Georg: a.g.e.

** Lukacs, Georg: a.g.e.

görmemektedir Anna Seghers, çünkü bu çalışma *gerçek* bir çalışma olmayıp, görünüşte bir çalışmadır, gerçek hiçbir şeyle ilintisi olmadığından, *gerçek* praksis değildir. Sanatçının entellektüel ve manevi yoldan kendini daha ileriye doğru götürmesi işi o denli önemlidir ki, bütünlenmesi gerekir, daha doğrusu, böyle bir şey, sanatçının nesnel gerçeklikle olan gerçek pratik ilişkisi içinde yerli yerine oturabilir ancak.

Toplumsal-geçerli değerlendirmelerin yazar kişi tarafından özümlenip edebi yoldan dönüşüme sokulmasında da sözkonusudur bu. Böyle bir şey, yalnızca ilk ağızda, hiç kuşkusuz sanatçının "entellektüel ve manevi olarak kendini daha ileriye doğru götürüşü"yle varılacağı yolda, "nesnel değerler"in zihinsel yoldan "yansıtılması" sorusu değildir. Burda sözkonusu olan şey daha çok, sanatçı ile sanatçının temsil ettiği ya da temsil etmeye çalıştığı toplumsal güçler arasındaki bir uygunluk ilişkisinin kurulması olup, böyle bir şey kuramsal, entellektüel, manevi yetişim düzleminde, yani değerlendirmelerin *pratik yoldan* belirleneceği yerde, sanatçının toplumsal praksisinin gerçeklikle ilintili olduğu düzlemde yer alır. Bu da tek başına sanatçı kişinin yalıtık bir eylemi olmadığı gibi, olamaz da; çünkü toplumsal praksis, kendi özü ve kavramı gereği, sınıfların eylemi içinde varolur.

Brecht işte bu anlamda, Anna Seghers'e bağlı olmadan, bu düşünceyi daha ileriye doğru götürüp kesinleştirmiştir. Gösteri sanatının iki "ana bileşkeni"nden söz eder Brecht (ki öbür sanat türlerine de uzandırılabilir bu). Birincisi, gerçekliğin gözlemlenişidir. Belli ölçülerde zihinsel yansıtma alanında kalır bu. Ancak, doğru gözlemde bulunabilmek için, ikinci "ana bileşken"in işin içine girmesi gerekmektedir, buysa, sanatçının doğru bir gözlemde bulunacağı bir *bakış açısı*'nın olmasıdır. Bu da, "tiyatro dışında" seçilip alınacak bir şeydir.* "Tiyatro dışında" sözü mecazi bir söz olup, bütün bütüne sanatın dışında, *sanatsal* etkinliğin dışında anlamını taşımaktadır burada. Sanatçı doğru bakış açısını sanatın dışında, Brecht'in daha sonra eklediği gibi, "sınıf savaşımına katılım" içinde edinir.

* Brecht, Bertolt: a.g.e.

Böylece Anna Seghers'in temel düşüncesi de burda alınıp kesinleştirilmiş olmaktadır. Brecht, *bakış açısı* kavramını öne sürmüş olmakla, değerlendirmedeki güdülenme sorusuna açıkça yönelmiş olmaktadır. Doğru bir değerlendirmedeki bakış açısı, bireysel yoldan, sırf zihinsel özümleme yoluyla edinilecek bir şey değildir, tam tersine doğru bir zihinsel özümlemenin *önkoşulu*'dur giderek. Toplumsal-sınıfsal mücadele praksisine katılımla kazanılabilinir ancak.

Anna Seghers ile Bertolt Brecht'in bu sözleri, hiç kuşkusuz, çağımızda toplumcu gerçekçi sanat yaratımı sürecine ilişkin eksiksiz tam bir bilgileri oluşundan kaynaklanmaktadır (Nitekim, Anna Seghers'in kendisi de buna değinmiştir). Bunlar kişisel deneyimlere dayanmakla birlikte, aynı zamanda, toplumsal genelgeçer değerlendirmelerin gelişimi ile değerlendirmedeki toplumsal belirlenimin oluşması ve değişime uğramasının yasalılıklarıyla bir bağıntı içinde de bulunmaktadır. Değerlendirmelerdeki bu genelgeçerliğin temelinde, genelinde çıkarların uygunluğu yatar, toplumsal çıkarların uygunluğu konusunda kesinleyici olan şeyse, "nesnel toplumsal koşullarla ilişkiler arasındaki diyalektik karşılıklı ilişki ile insansal öznelerin (sınıfların, toplulukların, kişilerin) pratik etkinliğidir".*

Sanatın ikinci "ana bileşken"i olarak doğru bir *bakış açısı*'nın *nasıl* kazanılacağına ilişkin Brecht'in getirdiği kesin yanıt, bu diyalektik karşılıklı ilişkide kendi kuramsal temellerini bulur.

Anna Seghers ile Bertolt Brecht'in tarihsel yeni gerekler açısından toplumcu gerçekçi sanat yaratımının bağlayıcı temel ilkelerini getirip, bu temel ilkeleri tartışmalı yoldan savunarak, programlı bir biçimde ortaya koymuş olmaları hiç de rastlantı değildir. Burda, ilerici eylemle bütünleşmiş bir sanatsal yaratımın yeni nitelikleri de açığa çıkmaktadır. Bilimsel maddeci edebiyat kuramı ile estetiğinin gelişmesi, bilindiği üzere, o zamanlar, Brecht, Seghers ve Becher gibi ilerici eyleme bağlı sanatçıların en önemli sorunlara kuramsal etkinlik kazandırmış olmalarına dayanır; bu gibi sanatçılar, bu yoldaki kendi deneyimlerini

* *Philosophisches Wörterbuch* (Felsefe Sözlüğü), 1974.

derinden işlemişler, bilinçli olarak, başkaları için, gelecek kuşaklara hazırlayıp bırakmışlardır.

Böyle bir şey, tarihsel bir inceleme konusu olup, burda buna girecek değiliz. Ancak ilkesel açıdan şunu saptayabiliriz, bu yazar ve sanatçıların kuramsal başarıları, getirmiş oldukları programatik bildirimlerden de görüleceği gibi, kendilerinin ilerici eylem içinde yer almış olmalarıyla açıklanabilir ancak. Faşizme karşı insanların özgürlüğü için mücadele, bu sanatçıların önüne yeni sanatsal gerekleri de getirmiş oluyordu. Seghers ve Brecht gibi sanatçıların toplumcu sanata yaratıcı katkılarını hiç kuşkusuz bu açıdan da görüp değerlendirmek gerekir.

Anna Seghers ile Bertolt Brecht'in kuramsal yoldan ele alıp işledikleri sözünü ettiğimiz yeni nitelikler. nesnel çıkarlar ile öznel çıkarlar arasındaki yeni ilişkiler açısından sanatsal yaratımın önüne konan sonuçlardır. Bir toplumun, bir sınıfın ya da bir bireyin nesnel çıkarları doğrudan doğruya maddi ilişkilerden kaynaklanır. Nesnel çıkarlarda belirleyici olan şey, bu çıkarların içeriği kadar, bu çıkarları gerçekleştirme biçimi ve yolunun da bütün bunlardan bağımsız toplumsal koşullar tarafından verili oluşudur. Öznel çıkarlar da son kertede, maddi ilişkilerin kendi bir sonucu ve izdüşümü olmakla birlikte, bir amaca ve ereğe yönelik *bilinç*'i de oluşturur. Buysa, bir toplumun, bir sınıfın, bir topluluğun ya da bir bireyin toplumsal davranışına karşılık veren bir şey olup, sanatsal değerlendirmede bulunan kişi açısından o kişinin değerlendirmesindeki güdülenme demekteyizdir buna. Öznel çıkarlar, bir takım gereksinimlerin, amaçların ve isteklerin bir karmaşası olarak, davranışlar üzerinde harekete geçirici ve yön verici bir rol oynayarak, bütününde toplumsal ilişkilerin biçimlendirilişindeki düşünsel bir etkeni oluştururlar.

Nesnel çıkarlar ile öznel çıkarların birliği ancak böyle bir birliği gerçekleştirmeyi amaçlayan sınıf ve ileri yeni bir toplumsal oluşum içinde kendi etkisine kavuşur, buysa sürekli gerçekleştirmeyi bekleyen bir şey ve bir gelişim sürecidir bütününde. Burda nesnel çıkarların ge-

nelgeçerliğini öznel çıkarların uzlaşmalığı yoluyla kuran burjuvaziyle olan karşıtlık da açığa çıkar bu açıdan. Çünkü kapitalizmde genel ya da ortaklaşa çıkarlar, bencilce çıkarların çokyönlülüğünü oluşturur ancak.

Nesnel ve öznel çıkarlar ile bunlar arasındaki ilişki, programatik yoldan, ideolojik biçimler içinde birbirine eklemleşir, buysa ya burjuva ideologların yaptığı gibi çeşitli yollardan üstü örtülerek bulandırılır, yanılsamalar halinde ortaya konur, ya da tam karşıt yolda, bilimsel temellere dayalı bilinç düzeyinde gerçekleştirilir. Sanatçının değerlendirmesindeki güdülenmeler ile toplumsal geçerlikte saptanmış değerlendirmeler arasındaki ilişki de böylece ideolojik yoldan kurulur. Dolayısıyla, sanatçı ile içinde yaşadığı toplum arasındaki gerçek toplumsal-pratik ilişkiler, toplumsal bilinç düzeyinde, yalnız bütünleşmekle ve yansımasını bulmakla kalmaz, ama aynı zamanda yönlendirilmiş de olur.

Böyle bir şey, üstyapıda yer alan (siyasal bilinç, ahlak, vb. gibi) "geniş" bilinç biçimlerinden, tek tek felsefi ve estetik sistemlere, yazarın kuramsal ve programatik yoldan kendini ortaya koymasına, sanat yapıtının ta kendisine kadar uzanan, çok çeşitli ideolojik biçimler içinde gerçekleşir. Her türlü ilişkilerin kendi bir izdüşümü olduğu kadar, bu ilişkileri yönlendirmenin ve düzene koymanın da bir yoludur bu. Örneğin kapitalizm, kendi içeriği ve konumu ancak böyle bir işlevle açıklanabilecek felsefe ve estetik sistemlerinin ortaya çıkmasına yol açar. Kapitalizmin ileri aşamasında, genel bunalıma bağlı olarak, gittikçe kendini savunan bir eğilim içinde, (söz gelişi, "sanayi toplumu" gibisinden) ideolojik stereotiplerin yaygın kullanılışında rastlanır buna. Bütündeki "plüralizm" biçiminde kendini ortaya koyan böylesine bir olguyla birlikte düşünce sisteminde (örneğin, T. Adorno ile M. Bense'nin estetik kuramlarında) görülen yüzeysel çelişkenlik, sözkonusu bu üstyapının işleyişini pekiştirmek için değişik gruplara seslenebilme zorunluluğunu dile getirir. Ama yaşamsal önem taşıyan konum açısından bunlar arasında bir uygunluk görülür. Özel-

likle de geç-burjuva toplumda sanatın özerkliği ilkesinde rastlanır buna. Yalnızca çeşitli kuramlar içinde geçmekle kalmaz bu, burda bunun dayandığı gerçek toplumsal ilişkiler (toplumsal yan) görüldüğü kadar, taşıdığı yansıtma özelliği ile yönlendirme ve düzene koyma işlevi de (toplumsal, gnoseolojik, işlevsel, programatik yan da) görülür.[34] Bütün, maddi ilişkilermiş gibi koymaz kendini, kendi çerçevesi sınırları içinde kalır.

Burjuva toplumun bakış açısından Anna Seghers, Bertolt Brecht, Johannes Becher gibi yazarlar dışarlıklıdır. Ama bu yazarların sanat pratiğinde ve kuramda aldıkları yol, ilerici sınıfların özüne olduğu kadar, dünyagörüşüne de karşılık veren kuralı oluşturmuştur toplumcu sanatta. Ama, kapitalizm daha ilerki düzenlerde de etkisini göstererek sürer az ya da çok, bu nedenle, bu ilerki düzenlerde, içerikçe yeni olmakla birlikte, eski toplumdakiyle benzerlik gösteren toplumsal ilişki biçimlerine de rastlanır. Örneğin, meta üretimi, yeni bir içerik içinde de olsa, kaçınılmaz olarak sürer. Böyle bir şey sanatsal kültür alanına da uzanır.

Bütün bu nedenlerle anlaşılacağı gibi, sanatçı ile toplum, sanatçı ile sınıf ilişkileri üstüne Seghers ile Brecht'in getirdikleri ilke genelinde egemen bir ilke haline gelmiş olmakla birlikte, toplumcu düzende hemen kendiliğinden işleyecek, hiç kesilmeden sürecek bir ilke değildir. Burda da, ideolojik olanın ta kuramsal temellerden tek tek sanat yapıtlarına kadar uzanacağı biçimde, gerçek ilişkiler ile ideolojik doğrulama ve yönlendirme arasındaki karşılıklı etkileşimin işleyişine rastlanır. Toplumsal praksis ile onun taşıyıcısı olan güçlerden kendini yalıtılmış konumdaki bir sanatçı burda da bu işleyişin çok az bilincinde bir sanatçı olarak kalacaktır, böyle bir olguya istisna gözüyle bakılabileceği gibi, tarihsel geçmişe bir dönüş olarak da bakılabilir. O sanatçı gerçek durum ile ideolojik yansıma, yönlendirme ve düzenleme arasındaki karşılıklı etkileşimin işleyişi içine girdiğinden, kendi içinde bulunduğu durum, doğru ve olağan bir durummuş gibi görünecektir kendisine.

Genel olarak şunu söyleyebiliriz, bir sanatçının, kendi sanatsal

yaratımı ile toplumsal praksis arasında ne yolda bir bağ kurduğu ya da ondan kopup ayrıldığı da, sanatın, sanatsal bir akım ya da doğrultunun, ya da belirli bir sanatçı kişinin kendi bireysel yaratım tarzının somut tarihsel damgasını taşır. Bu ilkenin, sanatsal görünüşleri belirlemenin kuramsal ve metodolojik bir ölçütü olarak ele alınışı oldukça önem taşır. Ama belirleme ne yargılamadır dar anlamda, ne de mahkum etme. Burda kesin rol oynayan şey, somut tarihsel koşullardır.

Onun için, estetiksel özü bakımından, sanatın burjuva praksisi kendisine maletmesi olanağı yoktur, hele edebi değerlendirmedeki güdülenimin pratikte belirlenişi anlamında, burjuvazi ile sanatçının birbirine bağlanışı tarihsel olarak açıkta kalır. Böyle bir şey, örneğin Fransız Devrimi sonrası Alman Edebiyatı için ve 19. yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar, toplumsal praksisten bütün bütüne uzaklaşan, tarihsel bir çizgiyi gösterir. Schiller'in duygusal şiire ilişkin olarak getirdiği program bu durumu ilk kez ve daha yüksekten kuramsal bir düzeyde kavramlaştırarak ortaya koymuştur.

Ama edebiyat tarihinde bambaşka, toplumsal praksisle tam karşıt yönde bir ilişkiye dayanan görünüşlere de rastlanır. Örneğin, demokratik ortak varlığın doğrudan bir siyasal gösterimi olan Attika polisi sanatı buna girer, bu sanatı üstlenenler, kendilerini yalnızca kendi devletlerinin bir görevlisi olarak görmekle kalmıyorlardı, gerçekten öyleydiler. Attika dram sanatının toplumdaki yeri ve gelişmesiyle ilgili olarak Georg Thomson'un yaptığı araştırmalar, edebiyat ile edebiyatın ortaya çıktığı, temsil ettiği topluluğun siyasal praksisi arasındaki ilişki açısından *Orestes* üçlemesi üstüne yaptığı çözümlemeler bunun en inandırıcı tanıtıdırlar.[35] (Sanatsal yoldan canlandırma ile devrimci eylemin harfi harfine birbiriyle kaynaştığı) ilk kıpırtılarına 16. yüzyılda rastlanan köylü ayaklanmalarından ("İnsan Hakları Derneği"nin kurucusu ve *Hessischen Landboten*'in yayımcısı olan) Georg Bühner'e kadar tüm bir burjuva devrimi döneminden de birçok örnekler gösterilebilir bu konuda. Böyle bir şey, gazetecilik etkinliklerinden işçi tiyatrosu hareketi ile edebi yapıtların üretimine kadar çok geniş bir yelpazeyi kapsayan devrimci edebiyatla tarihsel yeni bir nitelik ka-

zanmıştır.

Açık seçik ideolojik bir işlev taşıyan edebi değerlendirmelerin iletişimi burda belirleyici bir özellik kazanır. Bu tür görünüşler, toplumsal praksis düzleminde, değerlendirici davranışların pratikte belirlenimi düzleminde, sanatçı kişi ile temsil etmekte olduğu topluluk arasındaki gerçek ilişkiler düzleminde, bireysel değerlendirmedeki güdülenmelerin kendine özgü bir tarzda iletimine dayanır.

Edebi değerlendirmedeki güdülenmelerin belli iletim tarzı ve biçimini olduğu kadar, ortaklaşa toplumsal öznenin getirdiği bireylerüstü geçerlikte değerlendirmeleri de içine alan edebiyatın içeriğindeki iletişim bağıntısındaki değerlendirmelerin yeri tarihsel olarak farklılık gösterir, farklı edebiyat tiplerinin var oluşu da ancak bu yolla açıklanabilir.

Bu da edebiyat ile gerçekliğin bir bağıntısıdır ama, yansılama açısından ele almışınmkinden daha başka türde ve boyuttadır. Yansılama açısından ele alındığında, gerçeklik, edebi yansılamanın nesnesidir. Bu bağıntının iki ucu ise, (yansılayan özne) ile yansılamanın konusudur (yansılayıcı ve yansılanan nesnedir). Edebi değerlendirme ise, edebiyat ile gerçeklik arasında bir başka boyuttaki bağıntıya dayanır, bu bağıntının iki ucu başkadır. Gerçeklik burda edebiyatı ortaya koyan gerçeklik olarak, edebiyat üstünde etkide bulunan gerçeklik olarak vardır. Sanat yapıtı ise, her iki ucun bağlantı aracı olarak arada yer alır. Burda üretimin öznesi kadar, alımlamanın öznesinin de (yazarın da, okuyucunun da) ister istemez gerçeklik olarak, gerçek toplumsal praksisin özneleri olarak görülmesi gerekir (ki *olmadıkları* sonucuna da bizi götürebilir bu).

DEĞERLENDİRME VE EDEBİ CANLANDIRMA

Bu bölümün sistematik hedefini oluşturan temel düşünceleri önce kısaca ortaya koyup, sonra edebiyatın malzemesi açısından somut olarak geliştireceğiz. Bunu da, ikinci anabölümde açıkladığımız, *yansılama* ile *canlandırma* arasındaki ilişiden yola çıkarak yapacağız. Bu

ilişki önce yansılama ile canlandırma arasında bir ayrım yapmayı, daha sonra da, yansılamanın canlandırmanın içinde nasıl yer aldığına bakılmasını gerektirir.

İkinci anabölümde, *yansılama ile değerlendirme arasındaki ilişki*'yle ilgili bir önkoşuldan da sözetmiştik: Yansılama ile değerlendirme karşılıklı bir bağıntının diyalektik uğraklarıdırlar, diyalektik bir birliğin iki yanıdırlar.

Burdan da mantıksal yol izlenerek, *değerlendirme ile canlandırma arasındaki ilişki*'nin nasıl bir ilişki olduğu ortaya çıkar. Değerlendirme de, tıpkı yansılama gibi, canlandırmanın içinde yer alır ya da daha doğrusu: *canlandırmada yansılama ile değerlendirmenin bir birliği yatar.* Yani, diyalektik ilişkilerin bir doluluğudur bu. Onun için, yansılama (ya da giderek: hakikat) sorununu değerlendirme sorunundan ayrı olarak ele almak çok güçtür. Ama, bu ilişkinin bileşken yanları, yani burda bir birlik oluşturan karşıtlar arasında bir ayrım yapma zorunluğu da böylece açığa çıkmış olur.

Canlandırmadaki Duyusal Somutluk ve İşlevi

Yansılama ile değerlenmenin birliği, demek kendi açılarından bakarsak, öbür bileşkenini canlandırmanın oluşturduğu, daha büyük bir birliğin bileşkenleri olarak varolur. Canlandırmada, yansılama ile değerlendirmenin birliği diyalektik olarak aşılmıştır. Edebiyatta doğrudan doğruya karşılaştığımız şey canlandırmadır, başka bir şey değil. *Canlandırma*'nın iç yapısını açığa çıkarmak için de canlandırmayı çözümlemek gerekir. Yansılama açısından bunu yapmış bulunuyoruz. Şimdi de değerlendirme açısından yapacağız, yalnız şunu hep akılda tutmamız gerekir, gerçeklikte birbirine sımsıkı bağlı olan bu ikisi arasında burda kuramsal düzeyde bir ayrımda bulunmaktayız ancak.

Burda ikinci anabölümde varılan sonuca bağlanabiliriz doğrudan doğruya. Orda yansılama uğrağı hakikat açısından o denli geniş somutlaştırılmıştı ki, inceleme yeniden canlandırma düzeyine çıktığı için ordan dönülmüştü sonra. Yansılama, yansılamanın model olarak

betimlenişinden oyuna kadar götürülmüştü. Oyunda canlandırma alımlayıcının tasarımı haline gelmekte, oyun özneyi içermekteydi. İşte, (birincil edebi süreçte, yazarda) tasarımı canlandırma haline getiren, daha sonra da (ikincil edebi süreçte, okuyucuda) canlandırmayı yeniden tasarım haline döndüren bu öznellik uğrağını burda yeniden ele alarak, canlandırmadaki değerlendirme uğrağını bulmaya çalışacağız.

Burda da sanatta bütün bütüne yer almamakla birlikte, onsuz da sanatın ortaya çıkamayacağı temel bir özelliğini kuramsal olarak ele almamız gerekiyor: sanatta canlandırmadaki duyusal somutluk. Sanatsal olarak canlandırmanın bu temel özelliği, daha önce de belirttiğimiz gibi, Aydınlanma Dönemi estetiğinde olduğu kadar, Rus devrimci demokratlarca da sanatın özgül yanı olarak kavranmaktaydı; Belinski'nin sanatı "imgeler halinde düşünme" olarak tanımlayışı bunun bir örneğini oluşturur. Bilimsel maddeci estetik de zaman zaman bağlanır buna. Sanatın özgüllüğünü belirlemede duyusal somutluk yeterli değildir hiç kuşkusuz, çünkü başka bilinç biçimlerinde (dinde olduğu kadar, bilimde de ancak yer yer de olsa) rastlarız buna.

Ama sanatta canlandırma duyusal somutluk taşır, onun için bu olguyu daha ileriye doğru götürmek gerekir. Edebiyattaki duyusal somutluk içinde, herşeyden önce, birey olarak insanın canlandırılışı yer alır. Burda, başka bireylerle olduğu kadar, kendi toplumsal, nesnesel ve doğasal çevrelerindeki somut görünüşlerle de olan somut ilişkileri içindeki bireyler canlandırılır. Edebiyat ve sanattaki tarz ve türlere bağlı olarak, yapıt kişilerinin bireyleştirilmeleri, "yaşayan" biçimler içine sokulmaları, hiç kuşkusuz, *bir* nitelik belirtisidir. Bu anlamda, örneğin, bilimsel maddeciliğin klasikleri, Lassalle'ın *Franz von Sickingen* adlı oyununa eleştirel gözle bakmışlar, burda "bireylerin kendi çağlarının birer 'ayaklı hoparlörü' haline gelmiş olmalarını yazarın en büyük hatası" olarak görmüşlerdir. Edebi tip, diye yazar Engels Minna Kautsk'ye, "belli bir kişidir, yaşlı Hegel'in de dediği gibi, biri'dir ve öyle olması gerekir". "Kişilerin açık seçik bireyleştirilmesi" edebi canlandırmanın kaçınılmaz uğrağıdır Engels için.

Hiç kuşkusuz, bu, duyusal somutluğun, özsel olmakla birlikte, yalnızca bir görünüş biçimi olup, bağlı olduğu edebi tarz içinde değişime uğrama durumundadır. Fabel'de en sivri biçimini kazanan mesel türü edebiyatta, öğretisel uğrak öylesine öne çıkar, bir düşüncenin, bir anlam bağıntısının dosdoğru iletimi öylesine önem kazanır ki, burda "açık seçik bireyleştirme"den kaçınılabilir. Bu tür edebiyat görünüşleri işlevsel açıdan ele alınarak çözümlendiği zaman, böylesine duyusal bir somutluktan yer yer kaçınılması gerektiği de hemen ortaya çıkacaktır. Ama bu yer yer bir kaçınma olup, burda gözetilecek nokta, ancak bir "fabula docet"te olabileceği gibi, burda doğrudan bir öğretide bulunulmayışı, kişi ve durumlar yoluyla böyle bir şeyin açığa konup duyusal kılınmasıdır, ayrıca, canlandırmanın bu temel özelliği, bu tür görünüşlerin edebiyattaki biricik özelliğidir genellikle, onsuz yapamazlar. Bir ahlaki inceleme yazısı ya da felsefi bir özdeyişler dermesi açısından ele aldığımız zaman da yine kendi duyusal somutluğu dolayısıyla yabancı bir cisimmiş gibi görünür bize fabel.

Uyarıcılık işlevinin siyasal bilinçte öne çıkışı, ya da güncel belgesellik içinde yer alışı gibi, edebiyatın öbür bilinç biçimlerine geçtiği ara görünüşler için de aynı şey söylenebilir. Bu tür oluntuları da gözönüne almak gerekir, ancak ara görünüşlerdir bunlar, çünkü edebiyatın bitip, yine dile giren başka bilinç biçimlerinin başladığı bir sınırın şu ya da bu yanında yer alırlar. O yüzden, kıyısız bir edebiyat kavramı yerine, burda tüm değişik edebi görünüş biçimlerine ampirik yoldan karşılık verecek bildirim gücüne sahip bir edebiyat kuramını ortaya koymak gerekir elden geldiğince.

Duyusal somutluk, yalnızca kişilerin biçimlendirilişiyle ilgili değildir. Daha ileriye doğru götürülmesi gerekmeyen konuların, çevrenin, vs. betimlenişinin de yer aldığı bütün edebi canlandırmalar için de sözkonusudur bu. Ancak burda da tarzlar arasındaki ayrımı gözetmek gerekir. Lirikte coşkuların anlatımındaki duyusal somutluk çok daha büyük bir rol oynar; epik ve dramatikte ise, çizilen olayların, "durum

ve eylem"in daha büyük bir rolü vardır. Ama burda da tarzlar arasında geçişler vardır hep, örneğin, lirikte eylem içeren baladlar, ya da coşkuların karıştığı "lirik" anlatı. Bütün bunlar bilinen şeyler hep; burda duyusal somutluğu, edebi canlandırmadaki özsel bir uğrak olarak görmek yeterli.

Ancak bu temel özellik *sanat yapıtı*'na bağlı bir özelliktir. Sanatta varolan *iletişim bağıntısı*'yla ilgili bir soru sormak gerekiyor şimdi. Soru şu: niye duyusal somutluk? Alımlamadaki yeri ne bunun? Canlandırmadaki duyusal somutluk yoluyla okuyucu ne alacaktır? Birkaç şey daha söyledikten sonra bu sorunun yanıtlanışına yaklaşmış olacağız. Sanat yapıtında yer alan "canlı kişi"lerden söz edebiliyoruz; Lassale karşı "Shakespeare'deki canlılık ve eylemselliği" örnek gösterir Engels, Minna Kautsky'ye yazdığı mektupta ise "Capcanlı canlandırma" kavramını kullanır. Ölü bir kitapta "canlılık", "capcanlılık" nerdedir o zaman? Böylesine bir anlatım, okuyucuya ilişkindir, ancak onunla bir anlama kavuşur; okuma sırasında okuyucuda olup bitenlerle ilgilidir; "canlılık" kavramında alımlama çağrışımsal olarak yer alır.

Canlandırmadaki duyusal somutluk dolayısıyla sanat yapıtı okuyucu yoluyla alımlama sırasında "canlı" hale gelir, "canlanır". Canlılık kavramı burda öznel olanın, daha sonra *yaşantı* adı verilecek olan, okuyucuda zihinsel olarak yer alan şeylerin bir tür nesnelleşmesidir (daha kesin söylersek: fetişleşmesidir; ancak bunun uygulanışına burda girecek değiliz, çözümleyeceğiz yalnızca). Sanatsal yaşantıdan söz edildiği kadar, sanatın yaşantı özelliğinden de söz edilir. Böyle bir şey, sanat üstüne gündelik düşünce alışverişi içinde geçmekle birlikte, gündelik dilden kendi konusu içinde özelleşmiş edebiyat bilimine kadar uzanır.

Toplum-Edebiyat-Okuma adlı kitapta okuma, "yaşantıyı doğrudan içine alan" karmaşık bir olay olarak gösterilir.* Bir başka yerde

* *Gesellschaft-Literatur-Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht.* (Toplum-Edebiyat-Okuma. Kuramsal Açıdan Edebi Alımlama), M. Naumann, Berlin, 1973.

de edebiyat yoluyla "dolaylı yoldan canlandırılan öznelliğe doğrudan doğruya bağlı, canlı-güncel bir nesnesellik izlenimi" edinildiği söylenmektedir. Bu çok yerinde söylenmiş, ilgi çekici bir olaydır, dolayısıyla daha yakından incelememiz gerekiyor burda. Edebi alımlama, "canlandırılanı canlı-güncel olarak almayı" gerektirmektedir, bu yoksa eğer, yapıtta biçimlendirilen şeyler de "yüzeyde" ve "donuk" kalacaktır. Özellikle bu son sözler bu sözkonusu bilgi aşamalarının mecazi bir özellik taşımakta olduğunu, dolayısıyla kesin hale getirilmesi gerektiğini göstermektedir.

İlk sınırlandırma şöyle yapılabilir. Yakından bakıldığında, canlandırılan şeyin "canlı-güncel" olarak alınmayacağı görülür. "yaşantı" kavramının kullanılışında ise, *gerçek* yaşantı ile sanatsal alımlamaya özgü, *yaşantıya ilişkin tasarım* olarak gösterilebilecek şey arasındaki ayrımın farkında olmak gerekir. "Yaşantı" kavramı psikolojik anlamı içine alındığında açık seçik tanımlanmıştır. Ama, yaşantıya ilişkin tasarım, gerçek yaşantının bir hayali de değildir. Edebi alımlamada yaşantıya ilişkin tasarım, *gerçeklik-olmayan*'a ilişkin *bilinci* açığa koyar. Goethe'nin *Sanat Yapıtlarında Hakikat ve Hakikatle Benzerlik Üstüne* diyalogunda ortaya konan başlıca kanıtlardan biri de budur. *Yaşantıya ilişkin tasarım* bilinci, kuramsal olarak, kavramın kendi içinde verili ara değerler gösteren bir yoğunluk yelpazesi içinde yer alır. Buysa, bir yanda tasarımın, öbür yanda yaşantının ortadan kalkıp gidişi anlamına gelir. Bu ara değerlere hiçbir zaman ulaşılamazsa da, bunlar yaşantıya ilişkin tasarımın yoğunluğunu harekete geçirecek doğrultuyu belirlerler.

Edebi alımlamada yaşantıya ilişkin tasarımın yüksek düzeyde yoğunluk derecesiyle ilgili olarak şunları söyler Gorki: "Hatırlıyorum da bir yortu akşamı, bayram havasına girmiş insanlardan kurtulmak için, Flaubert'in 'Saf Bir Yürek' adlı kitabını elime alıp, bir sundurmanın üstüne çıkıp oturmuştum. Okuduğum öykü beni alıp götürmüş, tam bir sağır ve dilsiz haline gelmiştim. Gürültüyle uyanan bir bahar sabahına kadar, hiçbir kahramanlığı olmayan, herhangi bir suç da işlemeyen, bütün bütüne olağan, aşçı bir kadınla başbaşa kalmıştım. Öy-

küdeki bu aşçı kadının hiç de "ilginç olmayan", basitinden yaşamının beni nasıl olup da böylesine sardığını anlayamadım doğrusu. Hiç akıl erdirilemeyecek öylesine bir yaşantı yaşamıştım ki, şaka etmiyorum, sanki satırlar arasında bu bilmecenin çözümünü bulacakmışım gibi, sayfaları deli gibi ışığa tutup durdum."[36] Bu, edebi alımlama konusunda ideal bir durum olmasa da, yaşantıya ilişkin bir tasarımın gösterdiği en yüksekten yoğunluk derecesi için bir örnektir.

Edebi alımlamanın ana çizgilerinden biriyle ilgili olarak yapılan bu saptamayı, gerek bir tür edebiyat kuramına ilişkin bir programatik olarak almanın, gerekse gerçekliğin yerine geçecek bir edebiyat, yada "özdeşleyim estetiği" halinde sanatla sanat kuramının belirli bir tarihsel görünüşüymüş gibisine almanın pek bir anlamı yok. Bu olguyla ilgili olarak (alımlamanın "yaşantı"yı kapsadığı, canlandırılan şeyin "canlı-güncel" kılındığı yolunda) *Toplum-Edebiyat-Okuma* adlı kitapta geçen sözler, buna engel olmakla birlikte, işin özünü gözden kaçırmaktadır. "Yaşantıya ilişkin tasarım" sözü ise, psikolojide geçen tasarım kavramını en geniş boyutları içinde kapsamaktadır: duyusal tasarım, soyut düşünmeye geçişi gösterebileceği gibi, ona yol da açabilir, eleştirel-akılcı bir uzaklık içinde tasarımsal imgeye gidip bağlanır, bu arada ayrıca, yüksek düzeyden bir duyusal yoğunluk da gösterebilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat yapıtından sanat yapıtına, sanatçıdan sanatçıya değişen geniş bir yelpaze vardır burda, böyle bir şey, sanat türleri ile tarzlarına göre de ayrılır, gerçi bunlar sanatsal niteliği kestirmenin ölçüsü değildirler, ancak burda tasarımsal yaşantının yüksek düzeyde yoğunluğu, büyük bir sanatsal ustalığı bize gösterebilir. Alımlamada yaşantıya ilişkin tasarım, kuramsal olarak açıktan tartışılmayacak bir olgudur.

Yalnız canlandırmanın, içinde dönüşüme uğradığı, yaşantıya ilişkin tasarımla ilgili, yaşantıdan gelen bir şey vardır. Yaşantıda kendi öznelliğime katılırım ben, dolayısıyla kendi bilincimin değerlendirici güdülenmelerine de. Gerçek yaşantıda sürekli değerlendirme vardır, sürekli bir yan tutulur, "katılmış olma" sözü, gerçek o-arada-olma ile iç paylaşmaya ilişkin çifte bir anlam taşır. Değerlendirmenin bu uğra-

ğı, edebi alımlama içinde yer alan yaşantıya ilişkin tasarıma girer.

Canlandırmaya bu değerlendirici katılmanın özel bir hali de *özdeşleştirme* olarak gösterilebilir. Estetiksel özdeşleştirme, burda, edebiyatta büyük bir rol oynamakla birlikte, yaşantıya ilişkin tasarımın *bir* görünüş biçimi olarak, değişkeni olarak gösterilebilinir. Özdeşleştirme, olumlu bir kahramana ya da bir grup kahramana yönelik olabilir, ancak burda olumlu kahramandan yana ya da karşı olmayla ilgili çoğu zaman iskolastik tarzda yürütülen o tartışmaya girmeyeceğiz. Bu özdeşleştirmede sözkonusu şey, alımlayıcı öznenin değerlendirilmesindeki güdülenmeler ile sanatsal canlandırmadaki kişilerde (davranış, tutum, istek, duygu ve değerlendirmelerde) görülen güdülenmeler arasındaki uygunluktur.

Özdeşleştirmenin, içinde taşıdığı değerlendirici katılmayla birlikteki yaşantıya ilişkin tasarımın özel bir hali oluşu, hiçbir olumlu tipi içermeyen yapıtların varolabileceğini bize kanıtlar. Gogol'ün Müfettiş'i, bunun klasik bir örneğidir, burda yazar o kişinin yerine geçmiştir. "Özdeşleşme" sözü, çok çabuk yanlış anlamalara yol açmakta, sanki bir tipin okuyucu tarafından olumlanışı, o kişinin yaptığı her şeyi okuyucunun anlayışla karşılaması gibi anlaşılmaktadır. Yaşantıya ilişkin tasarım açısından özdeşleşme başka bir anlam kazanır; ahlakça övme anlamında değil, daha çok, okuyucunun yapıttaki kişilerin eylemleri ile coşkularına, içinde bulundukları durumlara katılması anlamında yorumlanabilecek bir şeydir bu.

Yaşantıya ilişkin tasarımda görülen ayrışmalar, yapıttaki edebi canlandırmanın özellikleriyle olduğu kadar, alımlayıcının kendi kişiliği ile alımlamadaki durumu tarafından da belirlenir. Ama genel olarak, edebi alımlamada yaşantıya ilişkin *tasarım*'ın gerçek yaşantıdan ayrılışı, kendinden de anlaşılacağı gibi, yalnızca nesnel yoldan değil, ama öznel yoldan da, yani, okuyucunun bilinci yoluyla da olur.

Tasarım Ortamı Olarak Canlandırma

Alımlamada yaşantı kavramıyla ilgili olarak kesinleştirilmesi gere-

ken olaylardan biri de, "paylaşma", "birlikte yaşama", hattâ "güncellik" gibi kavramlarla eşanlamlı ya da yakın anlamlı özellik taşıyan kullanımlardır. Böyle bir şeye gündelik dilin kullanılışında olduğu kadar edebiyat biliminde de rastlanmaktadır. Kate Hamburger'in *Şiir Mantığı* adlı kitabında yaptığı gözlemler ilginçtir bu açıdan.[37]

Burda çıkış noktasını, dilsel yoldan canlandırma ile gerçeklik arasındaki ilişki oluşturmaktadır, ki değişik şiir türlerinde olduğu kadar, sanatsal edebiyat ile sanatsal olmayan edebiyatta da farklı farklı rastlanmaktadır buna. Yazar daha sonra, epiği ve epiğin gerçekliğe ilişkin bildirimlerden, özellikle de tarihsel anlatıdan farkını ele almaktadır. Bu ayrımsa, anlatılanın gerçekliğine ilişkin hiçbir sav taşımayan sanatsal anlatıda gerçekten olup bitenler üstüne bir bildirimin oluşuna dayanmaktadır.

Bir olayın olmuş bitmiş bir şey olarak ortaya getirildiği anlatı tarzı incelenmektedir burda. Eğer sanatsal edebiyatın dışında sözlü ya da yazılı olarak bir olay anlatı tarzı içinde dilsel yoldan canlandırılıyorsa, o zaman bu, geçmişte gerçekten olmuş bir şeye ilişkin bir bilgi vermedir. K. Hamburger'in verdiği örneğe bakarsak: Bir mektupta ya da gündelik konuşma içinde geçen "Bay X gezideydi" tümcesini geçmişteki bir gerçekliğe ilişkin bir durumla ilgili bir bilgi vermeden başka türlü anlama olanağı yoktur. Bu aynı tümceyi bir roman için düşünecek olursak, o zaman o kişiyle başka bir tutum içine giriyoruz demektir. Artık bu bildirimi, gerçek Bay X'le ilgili bir bilgi verme olarak almayız, onun kim olduğu, nerden geldiği, ne amaçla bize bunun söylendiği sorularını sormayız artık. Bizi anlatılan şeyin kanıtlanabilirliği ve gerçekten olmuşluğu ne denli ilgilendiriyorsa, dilsel bildirimdeki anlatı tarzının, olayın zamansal geçişi üstüne bir bilgiverişinin önemi de o denli azdır bizler için. Ancak, bizim için "güncellik" kazanacağı kadar, bizim de onun içine "gireceğimiz" doğrultuda, olayla ilgili kafamızda hemen bir tasarında bulunmaya hazırızdır.

Masallara başlangıç formülü olan "Bir zamanlar..." sözü en kısa yoldan bu etkiyi bize taşır; bu her iki sözcük de burdaki edebiyat-estetiksel duruma belirli bir anlamsal katkıda bulunmaktadır. Bütün

bir edebiyatın, bu anlamda, az ya da çok, masalsı bir yanı vardır. Yukardaki örnekten de görüldüğü gibi, edebi yoldan canlandırma, izleyicinin ya da okuyucunun tutumunu dilsel olarak kendisine aktarılan şeye değişik araçlarla yöndendirerek, ya kendisini gerçekliğe ilişkin verilen bir bilginin alıcısı haline getirir ya da estetiksel durumun içine sokar. Masaldaki formül bunu doğrudan basit bir tarzda gerçekleştirir, işte bu, edebiyatta çeşitli yollardan canlandırmayla yapılır. Bu estetiksel durum, kendisi bilincinde olmasa da bunun, yazar tarafından ortaya konmaya çalışılır ve edebi canlandırmadaki tüm iletişim bağıntısı içinde kendini gerçekleştirir. Bu canlandırma yolları arasında zaman biçimlerini de sayabiliriz. "Bay X gezideydi" yalın tümcesine ise bunu göremeyiz.

K. Hamburger, daha sonra bu tümceyi şöyle sürdürmeyi önerir: "Bugün son kez bir Avrupa liman kentine uğruyordu, gemi ertesi gün Amerika'ya gidecekti." Bu tümce, bilgi verme amacıyla yazılmış bir mektup ya da konuşma için yabancıdır, bu gibi bir dilbilgisel yapı edebiyata özgüdür, epik bir edebiyat parçası izlenimini uyandırır hemen. Bunun nedeni, burdaki "bugün" ve "ertesi gün" zaman zarflarının, hikâye bileşik zamanı içinde verilmiş olması, böylece o anda yer almakta olan bir olaya ilişkin *tasarım*'ın okuyucuda uyanmasıdır.

Bay X'e ilişkin tümce bir kurulmadır. K. Hamburger edebiyattan örnekler getirmektedir buna: "Hâlâ gözlerinden okunuyordu her şey..." (*Lotte Weimar'da*, Thomas Mann), ya da "Herkesin dünkü yemekten keyfi kaçmıştı..." (*Wilhelm Meister'in Öğrencilik Yılları*, Goethe). Daha sonra ne geleceği belli olmaksızın, kendi bağıntılarından koparılıp alınmış da olsa, burda bu tümceler "edebi" gelmektedir insana. Yukarda örnek olarak verilen bu tümceler edebiyat içinde alındığı zaman; yazarlar, salt dilbilgisel açıdan baktığımızda, bu gibi alışılmadık tümce kuruluşları yaptıkları zaman, burda ister istemez etkisini göstermekte olan bir edebiyat yasası var demektir.

Bu gibi anlatımlar, şimdileştirme kavramıyla karşılanabilir yaklaşık olarak, burdaki şimdiki zaman, biri zamansal olana, öbürüyse orda

olmaya ilişkin çifte bir anlam taşır. Yine de burda gerçeklik ile tasarım arasında bir ayrım yapmak gerekir. K. Hamburger'in, yaptığı yoruma göre, "Bay X gezideydi" tümcesi, eğer romanda geçecek olsaydı, biz bundan, geçmiş zamana değil, ama şimdiki zamana ilişkin olarak, "kendisinin gezide olduğunu öğrenecektik" demesi tam doğru değil bizce; edebiyatın ortaya çıktığı kendine özgü dolanım doğru verilmiyor burda. Birincisi, burda anlatı tarzının geçmişi veremeyişidir. K. Hamburger haklı burda, olay "şimdileştirilmiş"tir. İkincisi, şimdileştirmenin hem benim olayla olan ilişkimi kurması, olaya yakınlaşmam ya da yakınlaştırılmam, olayın tasarımsal yoldan benim "orda olduğum", benim "katıldığım" bir olay haline gelmesi. Üçüncüsüyle, ki önemli bu, bildirimin aynı zamanda gerçeklikten çıkarılması, gerçekliğe ilişkin bir bildirim olmayışı artık, o yüzden de benim ondan herhangi bir şeyi "öğreneceğim" anlamında bir bilgi verme olmayışı, başka türlüsü olamaz. Şimdileştirme, kendi birinci ve ikinci anlamı içinde, *gerçek* şimdiki zamanı kendi dışında bırakır. Ne o, ne de bir başka anlamı içinde böylesine bir şimdiki zamanlık gerçek olabilir. "Edebi şimdiki zamanlığın" doğrudan doğruya içinde yer aldığı benim kendi, şimdiki *gerçek* durumum, verilen örnekte olduğu gibi, gezide olma durumum değil, okuma durumudur. Ben ne bir Avrupa liman kentindeyimdir, ne de Bay X'imdir. Burdaki diyalektik, canlandırılan anlamda olayın şimdileştirilmesinden gelen etkiyle, aynı zamanda kaçınılmaz olarak, o olayın gerçeklik-olmayışının verilişinde yatmaktadır. İşin bu her iki yanının da eşit önemi vardır.

Lessing'in *Laokoon*'una girişteki tümceler, sanatsal yoldan şimdileştirmeye örnek gösterilebilir: "Resim sanatı ile şiir sanatı arasında yakınlıklar bulan bir kimsenin, bu her iki sanattan benzer etkilenimler alan, ince duygulu bir kimse olması gerekir. Çünkü bu her iki sanat da orda bulunmayan şeyleri o anda varmış gibi, gerçekliğin bir belirişiymiş gibi bize gösterir, oysa ikisi de aldatıyordur bizi, ama her ikisinin de bu aldatışı bizim hoşumuza gider". Lessing'in son yantümce içinde yer verdiği küçültücü anlama yol açmaması için, aldatmaca sözünü bundan böyle kullanmayacağız burda. Edebi yoldan canlandırmanın

bir aldatmaca olup olmamasının bir önemi yoktur. Edebi yoldan canlandırılan bir olayın, anlatıldığı gibi, gerçekten geçmiş olup olmaması, anlatılan şeydeki "şimdileştirme" ile "gerçeklikten çıkarma" arasındaki diyalektiğin okuyucu tarafından alınışı üstünde hiçbir şeyi değiştirmez. Edebiyatın gerçekten olup biten şeyleri bizleri haber vermesi yerine konamaz. Gazetecilerden ya da tarihçilerden beklenen şeyi şairden bekleyemeyiz.

Bu bağlamda epik anlatı tarzı üstünde ağırlıkla durma gereği olduğunu sanmıyoruz. Goethe-Schiller mektuplaşmasında bu olay, epiğin bir olayı geçmişteki bir şey olarak, dramatiğinse, buna karşılık, şimdiki bir şey olarak canlandırdığı yolunda ortaya konan savı biliyoruz. Bir başkasına göre de epikte anlatı tarzı öne çıkmakta, sanatdışı dilsel işlevi, ortadaki durumu özellikle karşıtlıklarıyla aydınlatmak için, geçmiş zaman fiili biçiminde kendini ortaya koymaktadır. Ama, başka zaman biçimleri de edebi canlandırmada aynı tarzda bir iş görmektedir.

Burda kesinleyici olan şey, kendinden de anlaşılacak olan zaman biçimi değildir, çünkü şimdileştirmeyle gelen tasarım yalnız zamansal değil, ama aynı zamanda mekânsal bir boyut da taşır. *Gerçekliğe ilişkin haberde* yer alan mekân verilerinin okuyucu için zaman verileri kadar bildirişim değeri vardır. Burda okuyucu ile anlatılan olayın geçtiği yer arasındaki mekânsal uzaklık, bildirişimin içeriğinin bileşken bir yanını oluşturur. Edebiyatta ise durum *başkadır*. Burda yazarın ortaya koyduğu yerle ilgili veriler, özgürce ele alınmıştır. Edebi canlandırmadaki duyusal somutluk, hiç kuşkusuz, çoğu zaman, eylemin geçtiği yerin, mekânların, görünümün verilmesini gerektirir. Ama burda adın konmasından vazgeçilebilir, kestirmeden gidilebilir, ya da bir yer adı bulunup konabilir. Yazar varolan bir gerçek yerle ilgili bilgisinden yola çıkarak o yeri anlatsa bile, burda o yerin coğrafi bildirişim anlamında ikinci dereceden bir rolü vardır ancak. Edebiyatta canlandırılan olayın geçtiği yer, okuyucunun ne denli yakınında ya da uzağında olursa olsun, tıpkı çok uzak bir zamanın kendisi tarafından "o anda" olarak tasarlanışı gibi, "orda" olarak tasarlanır. Ancak *tasa-*

rım'da kalır. Alımlama sırasında ortaya çıkan, "o an"a ve "orda"ya ilişkin duyusal tasarım, ister istemez, o an'ın ve orda'nın gerçekten *gerçeklik-olmayış*'ı bilincine bağlıdır. Öbür sanat türlerinde de, değişik de olsa, geçerlidir bu.

Edebi canlandırmanın bir başka özsel uğrağı olan, edebi kişinin dilsel *bildirim*'i, doğrudan ya da dolaylı konuşma olarak biçimlendirilen *diyalog* da aynı doğrultuda işler. Bildirimler, edebi bir kişinin somut bir karakter halini almasının önemli bir aracı olduğu kadar, "durum ve eylem"in de bir bileşkenidirler. Diyalog, bildirim, kişilerin konuşması, bütün bunlar, canlandırmadaki duyusal somutluğa, şimdileştirmeye, "o anda ve orda" tasarımına önemli katkıda bulunan şeylerdir. Hiç kuşkusuz, gerçekliğe ilişkin haberlerde de kişilere ilişkin bildirimler, hattâ diyaloglar yer alabilir. Ama bunlar okuyucuya bir başka insanla ilgili birşeyler anlatma amacıyla değil, bir durumu çizip gözler önüne koymak, bu arada da adı geçen kişilerin karakterlerine bir an göz atmak için vardır. Edebi canlandırmada yalnız diyalogların en *geniş* biçimde kullanılışı bize bunu gösterir. Bu arada diyalog, en salt biçimiyle dram sanatındaki gibi, doğrudan doğruya eylemin taşıyıcısı haline de gelebilir.

Şimdiye kadar hep alımlama sürecinden, sanat yapıtı ile alımlamanın öznesi arasındaki ilişkiden söz ettik. Ancak, sanatsal olarak üretme ile sanatsal olarak alımlama, düşünsel yapıları açısından alındığı zaman, sırf bu açıdan bile baksak, genellikle düşünüldüğünden çok daha yakın düşerler birbirlerine. Eylemin öznenin "yaşantısı" içinde gerçekleşen "canlılığı"ndan, edebi canlandırmada yer alan epik anlatı tarzının kendi işlevinden ya da olayın yörelleştirmesinden doğan sonuçlamalara kadar ne varsa hepsi, alımlamanın öznesi için olduğu kadar, üretmenin öznesi için de geçerlidir. Böyle bir şeye, yazarların özellikle şimdileştirme uğrağına, ("o anda" ve "orda" gibi geçen) olaylara *katılma*'ya değinen sözlerinde de rastlanmaktadır.

Tolstoy, Puşkin'le ilgili olarak şunları söylüyor: "Bir gün bir arkadaşına: 'Bir düşün bakalım' diyor, 'ne oyun oynadı bana Tatyana'.

Gitti gerçekten evlendi! Hiç beklemezdim bunu ondan'. Aynı şeyi Anna Karenina için ben de söyleyebilirim. Ben istemediğim halde, kadın kahramanlarım olsun, erkek kahramanlarım olsun, bu tür oyunlar oynuyorlar bana". Beaumarchais'den de şunları aktarırlar: "İtiraf etmeliyim, kahramanlarımla karşı karşıya kaldığımda hep canlı bir konuşma geçer aramızda. Söz gelişi; 'Dikkat et, Figaro, Kont herşeyi biliyor!' diye bağırırım — 'Ah, Kontes, hiç dikkat etmiyorsunuz ama!' — 'Çabuk, çabuk ol, kurtar kendini küçük uşak!'. Ondan sonra da onlar bana ne cevap verirlerse oturur onu yazarım". Thackeray'm özyaşam öyküsünde de, bir dostuna şunları söylediği geçer: "Bugün Yüzbaşı Newcome'u öldürdüm".

Bu olayı daha da açığa çıkaracak son bir sözü de toplumcu bir yazardan dinleyelim. Bruno Apitz, *Kurtlar Arasında Çırılçıplak* romanı çıktığında kendisiyle yapılan söyleşide şunları söylüyor: "Roman kişilerim. benim için, yazarken birlikte oturup kalktığım, gerçek insanlar olmuştur. Höfel benim Höfel'imdi, Bochow benim Bochow'umdu. Yazarın kendi roman kişileriyle böylesine özdeşleşmesi. onları psikolojik olarak daha iyi kavrayıp anlamasını sağlayacaktır belki de. nitekim bende öyle oldu. Höfel'in Bunker'de olduğu sahnede, düşünüyorum da, orda Bunker'de olan bendim, ordaki Höfel bendim. Hattâ, bu sahneleri yazarken, yazma sırasında oynadım. Kendi roman kişilerimden biri oldum. Bu yazara bağlı bir şey. Bir yazar aşağılık biri yerine de koyabilmeli kendisini. Reineboth da oldum ben, Kluttig de. Eğer aşağılık bir *yaşantı* edinmemiş olsam, aşağılık birini nasıl *canlandırabilirim* o zaman? Kağıtta kalır yoksa". Hiç kuşkusuz, burda duyusal tasarımın, yaratım yöntemindeki bireysel özelliklerin farklı yoğunluk dereceleri sözkonusudur. Ama yine de edebiyatın özsel bir yanıyla karşı karşıyayızdır burda.

Alımlama sürecindeki yaşantı, şimdileştirme uğrağı, üretim sürecinde neyse burda da odur. Üretme ile alımlama arasındaki benzeşliğe daha önce de değinmiştik. Aynı konuda Kagan üretme ile alımlama arasındaki ilişkiyi belirtmek için "ayna gibi simetri" sözünü kullanmakla birlikte, biz burda benzeşimden söz etmeyi yeğliyoruz.

Bu her iki süreç, sanat yapıtında, daha doğrusu edebi yoldan *canlandırma*'da kendi ortak ilişki noktalarını bulurlar. Değişik uğrakları içinde duyusal tasarım içindeki olayların bir ölçüde nesnel karşılığını oluştururlar, gerek üretme yanından, gerek alımlama yanından.

Öznelliğin Canlandırılması – Canlandırmada Öznellik

Bir takım daha ileri sonuçlamalara varabilmek için, edebi canlandırmanın kendine özgü özelliklerine göre daha yakından bakmamız gerekir. Burda çıkış malzemesi olarak da, epik anlatı tarzına bağlı olarak gördüğümüz örnekleri, *Lotte Weimar*'da ile *Wilhelm Meister'in Öğrencilik Yılları*'ndan yapılan şu alıntıları buraya yeniden alalım: "Bugün de hâlâ yüzünden her şey okunuyordu" ve "Herkesin dünkü yemekten keyfi kaçmıştı". Anlatı tarzıyla çakışan "bugün de" ve "dünkü yemek" gibisinden burdaki kurulmaların güzel yazınsal özelliğine katkıda bulunan zaman belirlemelerini, içinde bulundukları tümcelerden çıkaracak olursak, buna rağmen edebi akıcılıklarını yitirmemiş olduklarını görürüz. "Yüzünden her şey okunuyordu" ve "herkesin keyfi kaçmıştı" tümceleri, bu durumda bile, edebi bir sanat yapıtında geçebilecek parçalardır. Bunun nedeni, burda *iç, psişik olayların doğrudan doğruya canlandırılmış* olmasıdır (yüzünden hersey okunabilmektedir; keyifleri kaçmıştır). Kate Hamburger bu sorunu herşeyden önce "iç olaylara ilişkin fiiller" açısından görmektedir. Ama sorun, iç olaylara ilişkin fiillerden çok, dolayımsız bir biçimde ortaya konan ve edebiyatın estetiksel özü açısından çok büyük önem taşıyan, edebiyatta psişik süreçler ile durumların canlandırılış tarzıdır.

Burda "iç" olaylara olduğu kadar, "dış olaylar"a da ilişkin fiiller kullanılabilir, kaldı ki insan "iç olaylar"a ilişkin fiillere edebi canlandırma dışında da gereksinim gösterebilir. Bir bildirimi şiirsel bir bildirim haline sokan dil araçları, gözle görülmez çoğu zaman. Gerçekten olmuş bir olayla ilgili verilen bir haberde, üzgün mü görünüyordu? sorusuna, hayır gülüyordu yanıtı verilebilir. "Georg'un gülmesi gerekiyordu" tümcesi (Anna Seghers, *Yedinci Haç*), bir insanın yalnızca dıştan bakınca algılanabilecek bir görünüşünü betimlemenin ötesinde bir

şeydir, burda (gül"meliydi" sözüyle) gülmenin nedeninde yatan, gülen kimsenin iç durumuna ilişkin bilgi de verilmektedir. Daha doğrusu, bilgi verme değildir bu, bir insanın iç durumunun canlandırılmasıdır. Burda iç olaya ilişkin bir fiil kullanmaya gerek duyulmamıştır. Çok çeşitli avrımlar içinde epik canlandırmaya girebilen iç monolog ve yaşantısal konuşma gibisine edebi canlandırma araçlarının bu işleyiş biçimi çok karmaşık biçimlerde olur.

Gerçekliğe ilişkin bir bildirim ile edebi canlandırma arasındaki farkı açığa çıkardığı için iç, psişik olaylar sorununun ortaya konuşunda büyük yarar vardır. "Georg koştu" tümcesi gerçekliğe ilişkin bir bildirim de olabilir, edebi bir canlandırma da. Bu gibi bildirimlerin bilgikuramsal yapısı açık seçiktir. Bir özne bir nesne üstüne bildirimde bulunmaktadır (Georg). "Georg gülümsedi" tümcesi de, gerçekliğin bir yansılanışı da olabilir, edebi canlandırmanın bir parçası da. Bir psişik durumu "koşmak" fiilinden daha çok göstermekle birlikte, ancak nesneye bağlı olarak algılanabilecek bir görünüştür gülümsemek. Nesneye ilişkin olarak algılanabilecek görünüşlere gönderimde bulunulmaksızın, iç, psişik olaylar üstüne, ki böylece sahici olmaktan çıkacak olan bildirimlerde bulunulduğu zaman, gerçekliği yansılamanın açık seçik yapısı ortadan kalkmış olur.

"Georg'un gülmesi gerekiyordu", "Yüzünden herşey okunuyordu", "Birdenbire keyif kaçmıştı", "Amaca erişeceklerini sanıyorlardı", "Herkesce terkedilmiş gibi geldi" tümcelerini alalım, bunların ya gerçekliğe ilişkin bildirimler olması olanaksızdır, ya da böyle alınacak olurlarsa eğer, o zaman iç durumlara ilişkin söyleme biçimleri göstermeleri, dolayısıyla, dil içinde kendi anlatımını bulacak bir beklenti özelliği taşımaları gerekir. Nitekim, gerçekliğe ilişkin bir haber vermede şöyle denir: "Birdenbire keyfi kaçmış oldu", ya da "Herkesce terkedilmiş gibi gelmiş olmalıydı kendisine".

Yukarda verilen örneklerden de görüleceği gibi burda birbiriyle kesişen ince ayrımlar vardır, dolayısıyla burda, K. Hamburger'in yaptığı gibi, iç olaylara ilişkin fiiller, gerçekliğe ilişkin bir haber verme ile

edebi canlandırma arasındaki ayrımın belirtisi olarak önceden gösterilemez. Bir anlık gelip geçen bir iç olayı söyleme biçimi olamaz, çünkü, o kişi daha yeni yeni anlıyordur onu. "Yüzünden herşey okunuyordu" tümce kuruluşunu gerçekliğe ilişkin bir bildirim olarak ayıramayız. Ama, bir insanla ilgili olarak konuşurken: "O zamanlar dünya rekorunu kırmayı umuyordu" ya da "Onun ölümünden sonra herkesce terkedilmiş gibi geldi kendisine" dendiğinde, durum başkadır. Burda susarak çağrışımda bulunulan bir şey vardır, haber veren kişi, ya doğrudan doğruya haber verdiği kişinin bildirimlerine dayanan, ya da çok uzun zaman boyunca gözlemde bulunmuş olup, anlık bir olay dışında çok çeşitli yollardan dile getirilebilecek ve burda kendisine karşılık veren sonuca varılabilecek bir bildirişimde bulunmaktadır. Ayrıca, o ilgili kişinin bildirimleri yanısıra davranış tarzı, mimik ve jestleri de burda söz konusudur.

İç olaylarla ilgili gerçekliğe ilişkin bildirimler sorusu üstünde durmamızın nedeni, iç olayların edebi yoldan canlandırılışındaki özellikleri açığa çıkarabilmektir. Edebi yoldan canlandırmada, psişik durumları söyleme biçimlerine, "bildirişim"in kaynağına olduğu kadar, yapılan bildirimdeki beklenti özelliğine de gönderimde bulunmaya hiç gerek bile yoktur. Edebiyatta kişilerin iç, zihinsel durumlarının, psişik süreçlerin, düşüncelerin, duyguların *dolayımsız yoldan canlandırılışı*'nın kendinden anlaşılabilir oluşu ancak burda olanaklıdır.

Önemlisi, daha önce ampirik yoldan betimlenen bu özelliğin burda kuramsal yoldan yorumlanmasıdır. Buysa daha önce göstermiş olduğumuz edebi canlandırma uğraklarına kadar uzanır. Ama geniş sonuçlamalar çıkarma olanağı da vardır burda. Doğru bir yorumlama bu görünüşün işlevini açıklamaya dayanır önce. Burda iki uğrak vardır.

1. Yansılamadaki özne-nesne yapısı aşılır. Canlandırma yansılama değildir. İç olayları canlandırılacak olan edebi kişi, artık ona ilişkin bildirimde bulunulacak bir nesne durumunda olmayıp, (kendi içsel olaylarıyla birlikte canlandırılan nesneyle, nesnel olaylarla ilişkisi kurulan) bir *özne* olarak *canlandırılır*, başka bir deyişle, burda edebi kişi-

nin *öznelliği canlandırılacaktır*. Sanatın kendi bir özelliğidir bu. (Nesneye ilişkin bildirimin dış biçimine bağlılık içinde) öznelliğin canlandırılışı, yansı düzlemiyle hiçbir zaman aynı olmayan ya da hiçbir zaman onunla karıştırılmaması gereken, özgül bir düzlemde yer alır. Burda da ikinci uğrak ortaya çıkar hemen.

2. Yansının yapısı burda (ama *yalnızca* burda) askıya alınmıştır, ama onunla birlikte, canlandırmanın gerçekliğe ilişkin bir bildirim savı taşıyışı da. Öznelliğin canlandırılışı (gerçeklikte olamayacağı için), canlandırılanın gerçeklik-olmayışını gösterir, onu önkoşar ya da canlandırılan şeyin altında gerçekten varolan bir şey yatıyorsa, onun yerini doldurur. Genel, yalnızca dıştan bakıldığı zamanki anlamda, özgürce bulgulanan bir şeyin kendi bir özelliği olarak alınan kurgusallığın, hiçbir bilgikuramı içinde betimlenemeyecek, estetiğin kendine özgü konu alanı içine girdiğinden, daha önce gördüğümüz anlam basamaklarında geçmeyen, derin, felsefi önemde bir yapısı vardır.

Bu kuramsal düzlemde daha ileriye doğru gitmeden, iç olayların canlandırılması sorununa ilişkin karşıt bir örnek verelim burda. Thomas Mann'ın *Doktor Faustus*'u bu konuda oldukça yararlıdır bizler için. Bu yapıt, değişik anlatı açılarının ya da anlatı durumlarının sanatsal bir karışımı olup, burda, herşeyden önce bir takım temel estetik belirlemeler içinde ve sınıflara ayrılarak daha ele alınmamış olan, edebiyat biliminde anlatı açıları sorusu ile edebiyatın düşünsel yapısı içinde; canlandırmanın özü ve işlevi arasında doğrudan bir bağ vardır.

Doktor Faustus, burda bir roman kişisi olan Serenus Zeitblom tarafından yazılan, besteci Adrian Leverkühn'ün yapıtı bir yaşam öyküsüdür. Anlatının kendisi burda, birbirine geçişen, koşut yan anlatılardan oluşan canlandırmanın bir düzlemidir. Özyaşam öykücüsü Serenus Zeitblom, hem "gerçek" öyküyü götüren anlatıcı olarak, hem de kendisi olarak bu öykünün içinde yer almaktadır. Buysa, R. Weimann'ın F.K. Stanzel'e değinerek, "başkasını anlatı durumu" olarak sınıflandırdığı anlatı açısıdır.[38]

Öte yandan, Serenus Zeitblom, Leverkühn'ün yaşamını en uzak yerlere kadar birlikte izlemekte, yani kendisi de bu yaşam öyküsü eylemine katılmakta, böylece, "yaşam öyküsü" ile "özyaşam öyküsü", "başkasını anlatı" ile ben-anlatısı birbirine kaynaşmaktadır. Romanın bu çifte doğası, büyük bir şiirsel çekicilik taşıdığı kadar, aynı zamanda, içeriksel bir soru da taşımaktadır: Burdaki anlatıcının (dolayısıyla bu arada okuyucunun) romanın başkişisiyle olan uzaklığı ile yakınlığı arasında sürekli değişen gerilimin korunması.

"Başkasını anlatı tarzı"nda anlatıcı araya karışarak yorumlayıcı sözler söylemekte ya da bunu uzun bölümler boyunca anlatının kendisinden ortaya çıkarak burdan "kişisel anlatı durumu"na akıcı bir geçiş yapmakta özgürdür. Ama, belirttiğimiz gibi, *Doktor Faustus*'ta olanak yoktur buna, çünkü burda "o başkasını anlatı durumu", ben-anlatısı içinde diyalektik olarak aşılmıştır, yani anlatılanın kapsamı içindeki tüm sınırları oluşturmakta, Serenus Zeitblom'un ben'i, bir tarih yazımcısının yerini almaktadır. Bununla birlikte, Zeitblom, Leverkühn'ü olduğu kadar, romandaki öbür kişileri de bir ölçüde ancak "dışardan" anlatabilmekte, kendi öznellikleri içinde doğrudan doğruya canlandırılamayacak olan bu kişilere nesne gibi davranması gerekmektedir. (Hiç kuşkusuz, ayrıca ondan da yararlanılabilecek olan, Zeitblom'un-kiler dışındaki) iç olayların doğrudan canlandırılışı, böylece dışlanmış olmaktadır.

Thomas Mann bunun bilincindedir, ayrıca, (tümü bir sanat aracı olduğu için), yer yer Zeitblom un ağzından alaylı alaylı konuşmadan da edemez: "Yazarın kendi kişilerinin yüreğini okuyucuya dolaylı, sahne sahne canlandırma yoluyla açıp, göstererek kurduğu bir roman değil bu. Bir yaşam öykücüsü olarak bana düşen, herşeyi dosdoğru kendi adıyla vermek ve canlandırdığım yaşamsal davranışların üstünde etkisi olmuş ruhsal olayları saptamak yalnızca. Ama, unutmamam için hemen kaleme aldığım, birinin kendi sözlerine, şöyle söyleyeyim, birinin kendine özgü yoğunluktaki sözlerine gelince, bunların ortada geçen bir olay üstünde kuşku yaratacağı düşünülemez.

"Ines Rodde, genç Schwerdtfeger'i sevmektedir..."

Burda sözü edilen sözler, alıntının yapıldığı yerde Ines Rodde ile Zeitblom arasında geçen uzun bir konuşmadan verilmekte, karşılıklı konuşulan kişinin içinde bulunduğu ruhsal durum üstüne alıntıda geçen sonuca varılmaktadır. Buysa, nesne olarak alınmış öbür insanlarla ilgili bize birşeyler bildiren öznenin bulunduğu bildirimin (hiç kuşkusuz burda sanatsal yoldan ortaya konmuş) genel durumunu göstermektedir. Romanda Leverkühn'ün iç yaşamı öylesine önemli bir yer tutar ki, hep Zeitblom'un bize bildirdiği ve ondan kendine göre sonuçlar çıkardığı gözlemler aracılığıyla öğrenmekteyizdir bunu: burda Leverkühn ile öbür kişilerin mektuplaşma ya da karşılıklı konuşma yoluyla kendileriyle ilgili söylediklerini katmıyoruz buna, sorunu değiştirmez bu. Zeitblom, Leverkühn'ü şöyle anlatmaktadır bir yerde: "Gülmekten katılmış halını bırakması gerekiyordu, ama bunun kendisi için kolay olmayacağı ve bu haliyle kendisini küçük düşmüş hissettiği yüzünden anlaşılıyordu". "Kişisel anlatı tarzı" olsaydı eğer, o duygunun "yüzünden anlaşıldığı", yüzdeki anlatıma ilişkin değini olmayacak, onun yerine şöyle denecekti: "... kendisi için kolay değildi bu, o yüzden kendisini küçük düşmüş hissediyordu". Ama o zaman bu yapıtta geçen yaşamöyküsel açıdan bir bildirmeye ilişkin kurulu durum da ortadan kalkmış olacaktı.

Kişilere ilişkin iç olaylarla güdülenmelerden söz açılan bütün yerlerde, bu anlatılanların dolaylı özelliğine ilişkin çoğu zaman belli belirsiz de olsa bir değini göze çarpmaktadır: "Düğün topluluğunun dağılmış olmasına sevinmiş görünüyordu. Gözlerini yumuşu, başağrısının çöktüğünü gösteriyordu..." (Altını çizen - H.R.). Altıçizilen sözcükler, iç olayların canlandırılışmdaki dolaylı özelliği göstermektedir burda. "Orda kendisine eski günleri *anımsatacak* küçücük bir uyum vardı odanın içinde". Burda da Leverkühn'ün anımsama olayı anlatıcının kendisinden bir *beklenti*'sini göstermektedir.

İlk bakışta bu anlatı tarzının sınırları dışında kalıyor gibi görünen yerlere de rastlanmaktadır. Örneğin: "Birden farketti Adrian'ı kendi-

sine doğru döndü, o da ona yaklaşmış, konuşması içindi bulmuştu kendini". Yakından bakıldığında, bu tümce kuruluşunda da yaşamöyküsel açıdan kurulu bir sözdeki nesnelliğe rastlanmaktadır. Burdaki hissetme, doğrudan doğruya dile getirilebilecek bir anlık durum olmayıp, Adrian'ın bu eğilme durumunu gören anlatıcının iki kişi arasında kalışını rahatsız etmeyen bir davranış olmaktadır. Bu yapıta kendine özgü özelliğini kazandıran şey yaşamöyküsel-tarihsel açıdan anlatma durumunun, anlatıcı kişi olan Zeitblom'un ordaki varlığıyla hep sürekli olarak birlikte yer alışıdır.

Şu soru sorulabilir o zaman, iç olayların canlandırılışına ilişkin daha önce açımlanan "kurallar"a karşılık vermediği halde nasıl oluyor da edebi bir yapıt haline gelebiliyor *Doktor Faustus*? Bu gibi, sanat oluşu hiç su götürmeyen, ayrıca büyük ustalığı olan bir yapıt için de daha önce ortaya konan ilkeler geçerli değil mi acaba? Burda bu örneği vermemizin nedeni, kendi öznellikleri içinde edebi kişilerin canlandırılışı ile yaşamöyküsel açıdan gerçekliğe ilişkin bir anlatmada bulunma arasındaki ayrımı açığa çıkarabilmekti, nitekim verdiğimiz örnek de buna uyuyordu tam. Ama şunu görmüş olduk ki, canlandırmadaki öznellik ilkesi, hiçbir canlandırma kuralıyla, Kate Hamburger'in söylediğinin tersine, hiç de iç olaylara ilişkin fiillere, ister başkasının, ister kişisel ya da benzer anlatısı biçiminde olsun, hiçbir anlatı biçimine bağlı değildir.

Verdiğimiz örnek, edebiyatın zararına olmadıkça, burdaki gibi hiçbir kurala sokulamayacak, çok çeşitli sanatsal olanaklar bulunduğunu bize göstermektedir. İç olayların canlandırılışıyla ilgili söylenebilecek şeyler, daha önce duyusal somutlukla başlayıp, şimdileştirmenin etkenleri olarak daha başka canlandırma uğrakları içinde yer alan ve en sonunda, eksiksiz halde olmasa bile, iç olayların canlandırılışına doğru uzanan bir bağıntı içinde söylenecek şeylerdir. Bu tüm bağıntı, bu örnek için olduğu kadar, onunla birlikte, *öznelliğin canlandırılışı* ya da *canlandırmadaki öznellik* için de geçerli olan bir bağıntıdır. Bu uğrak burda, kendisi bir roman kişisi olan ve birçok anlamlarda olaylara katılan anlatıcı Serenus Zeitblom'da odaklaşmaktadır.

Thomas Mann'ın kendisi de bu romanın kendine özgü bir kuruluşu olduğunu söylemiştir, ancak bunu burda ele alacak değiliz, bunu yapıtın uzmanca bir yorumlanışına bırakmak gerekir. Ancak son olarak şunu belirtelim, bu gibi sanatsal araçların çokyanlılığı, bir plan ve hedef içinde ustalıkla ele alındığı zaman, okuyucunun buna yoğunlukla katılışına da yardımcı olur; burda kuramsal olarak ele alınıp tartışılan mekanizma, sanatçının elinde en ayrışığından bir araç haline gelerek, kendi genel işlevi çerçevesi içinde çokyönlü özel etkilemelerin doğmasına yol açabilir.

Başka bir yerde değil ancak sanatta insan kendi öznelliği içinde doğrudan doğruya canlandırılabilir, her sanat türünün bunun için kendi araçları vardır. Canlandırmanın uğraklarına bağlanarak gösterilebilecek, edebi canlandırma ile alımlamanın öznesi olan okuyucu (kadar, üretimin öznesi olan yazar) arasındaki kendine özgü bu ilişkide yatar herşey. Bu ilişki, özümlemenin öznesi ile nesnesi arasında varolan ilişki gibi değildir. Bu ilişki, canlandırma ile tasarımın aynı düzlemde, yani öznellik düzleminde özdeş olarak yer aldıkları bir ilişkidir. Canlandırma ile (alımlama ile üretmenin) öznesi arasında, nesne ile özne arasındaki gibi bir sınır yoktur, burda üstesinden gelinmiştir bunun, nesne öznel yoldan özümlenmiştir çoktan, işlenmiş, aşılmıştır, canlandırma kendi gerçek varoluşu içinde tasarımla özdeşleşmiştir, öznenin nesneyi bu yolla aşmasının kendi bir sonucu ve anlatımıdır, o yüzden bütün bütüne özneldir.[39]

Bruno Apitz'in daha önce değindiğimiz: "Düşünüyorum da Höfel'in Buker'de olduğu sahnede, orda Bunker'de olan bendim, ordaki Höfel bendim... Bütün kişilerimden herbiri bendim" sözleri, tasarımın özel, bireysel koşullara bağlı bir yoğunluk derecesini dile getiriyordur burda. Ama, ne denli değişik olursa olsun, her türlü sanat üretimi ve sanatın her türlü alımlanışı için aynı ilke geçerlidir. Estetiksel özne (yazar ve okuyucu), tasarımsal yoldan canlandırmanın öznesi haline gelir, canlandırılan özne ise kendini estetiksel öznede gerçekleştirir. Öznelerin bu birbiriyle değişimi, birbirlerine dönüşü-

mü, daha doğrusu; öznellik düzleminde canlandırmanın cevheri ile tasarımlamanın cevheri arasındaki özdeşlik, edebiyatın estetiksel özünün anlaşılmasına ilkesel büyük bir önem taşır. Yazar, okuyucu ve edebi yoldan canlandırılan kişiler, bütün bu üçü de, kendi varoluş koşullarıyla, içinde bulundukları durumlarla kendilerini saran çevreyle biraradadırlar, tasarımsal yoldan *aynı bir* mekân içinde, aynı bir durum ve eylem bağıntısı içinde bulunurlar.

Bu ilişkinin çok doğru bir betimlenişine Johannes Becher'de rastlarız: Şunu belirtelim, insan sanat yapıtında, açık ya da örtülü, üç türlü ilişki içinde vardır: Sanatçının kendi kişiliği olarak, sanat yapıtında canlandırılan kişilik ya da hareket eden insanlar olarak, bir de sanat yapıtına yönelen kişilik olarak: Bu üç kişilik, bir ölçüde birbirine dönük üç ayna gibidir, her biri öbür ikisinin görüntüsünü yansıtır... Bu ilişkinin en yüksek basamağı, hiç kuşkusuz, sanatçının kişiliği ile okuyucununkinin bir tür özdeşlik, yani bir ölçüde aynı bir kişiliği oluşturmasıdır... Böylece, okuyucu, sanatçıda olduğu kadar, sanatçının yapıtındaki kişilerde de içerilidir aynı zamanda, öyle ki, burda, sanatçının kişiliği ile yapıtındaki tiplerin kişilikleri de okuyucu kişide yansımasını bulur karşılıklı olarak".*

"Üç birliktelik" kavramı, hiç kuşkusuz doğrudan doğruya gerçekliğe götürülemeyecek anlamlı ve önemli bir soyutlamayı kapsamaktadır. Gerçeklikte, tasarım ile canlandırmanın birliği, birincil edebi süretçe (yazarda) yer alır, canlandırma ile tasarımın ikincil edebi süreçte (okuyucuda) varoluşu bundan ayrılır. Bu iki süreç zamansal ve mekânsal olarak ayrıdır birbirinden, aralarına çağlar, kıtalar girebilir. Bu iki sürecin iletiminde de birçok etkenin farklı farklı etkileri görülür, onun için bu etkenleri "üç birliktelik" formülünden soyutlamak gerekir.

* Becher Johannes: *Das poetische Prinzip* (Şiirsel İlke), Berlin, 1957.

"Kişiliklerin üç birlikteliği", edebi yapıtların dağılımı, varlığı, yaygınlığı ve bu yapıtlara ilişkin yargıda bulunuluşu üstünde belli bir toplumda etkisini gösteren farklı toplumsal ve bireysel belirtenler ile koşulların birbiriyle tüm bağıntısının kendi bir *sonucu* ve *bileşkesi*'dir, bu belirtenler ve koşullar, alımlamanın öznesini öyle etkiler ki, alımlamanın içeriği belli bir tarzda bunlara bağımlı kalır. "Üç birliktelik" ilkesi bütün bunlardan soyutlar kendisini, böyle bir şey, edebiyatta yer alan iletişim bağıntısının düşünsel yapısını kendi özü içinde tanımak açısından da zorunlu olan bir şeydir.

"Kişiliklerin üç birlikteliği" eğretilemesi, okuyucu özne'nin canlandırılan özneyle ilişkisini bir özne-özne ilişkisi olarak, yani yazar-özne'nin canlandırılan özne ile ilişkisinin bulunduğu aynı düzlemdeki öznel özdeşlik olarak açığa koyar.

Edebiyatın estetiksel özü, estetiksel varlığı açısından, okuyucu ile sanat yapıtı arasındaki ilişki, değerlendirme ile yansılamanın ilkesel yapısında görüldüğü gibi, bir özne-nesne ilişkisi değildir. Tasarımla ya da yazar, yapıt kişisi, okuyucu *bağıntısı*'yla özdeşlik halinde üçbirliktelik içinde yer alan canlandırma, sanatın dışında yatan nesnenin yansılanıp değerlendirildiği *özne* karmaşığını oluşturur. Dolayısıyla, nesne nasıl canlandırma-tasarım özne-karmaşığı içinde yansılanıyor, *yansılama* burda nasıl canlandırmanın içinde yer alıyorsa, bu özne-karmaşığı tarafından da öyle *değerlendirilir*, *değerlendirme* de canlandırmanın içinde öyle yer alır.

Canlandırmada Yansılama ile Değerlendirmenin Birliği

Edebi yoldan canlandırmayla ilgili çözümleme dolayısıyla bu sonuca varmış oluyoruz böylece. Canlandırmadaki duyusal somutluktan öznellikleri içinde kişilerin canlandırılmasına kadarki bütün temel özellikleri açısından ortaya çıkan olgu, ancak tasarımla bağıntısıyla birlikte kendini estetiksel yoldan gerçekleştirecek olan canlandırmada öznenin yer alışıdır. Canlandırma ile tasarımın birlikte oluşturduğu özel mekân içinde, burdaki olup bitenler, buraya katılan öznellik ile onun değerlendirmesindeki güdülenmeler de belli ölçülerde yer alır. Onun için, canlandırılan eylem, tasarımsal yoldan öznenin eylemidir, ancak böyle bir şey, orda eylemde bulunan kişilerle mekanik bir öz-

deşleşme anlamına gelmez, çünkü özne onlara karşı her zaman değerlendirici bir tavır içindedir. Edebi alımlama, canlandırmada yer alan kişilere, olaylara, durumlara tasarımsal yoldan sürekli tepki gösterme, üstelik değerlendirici, coşkusal bir tepki gösterme anlamına gelir.

Ancak bu daha birincil edebi süreçte başlar, kökleri orda yatar. Bir yapıtın yazılışı, kendi değerlendirici tutumu içinde üretimde bulunan öznenin "orda oluşu" anında tasarımın canlandırmaya dönüşmesidir. Canlandırma, yarı otomatik değerlendirici bir canlandırmadır.

Margaret Harkness'e yazdığı mektupta, Engels, onun *Şehir Kızı* adlı romam üstünde yargılamada bulunarak, "yazarın toplumsal ve siyasal görüşlerini yüceltmek için" kendisinin "tezli bir roman" yazmış olduğunu söyleyecek durumda olmadığını vurgular. Şu genelleyici saptamayı ekler sonra: "Yazarın kendi görüşleri ne denli gizli kalırsa sanat yapıtı için o denli iyi olur". Böyle demekle, toplumsal ve siyasal değerlendirmeyi sanatın içeriği dışında bırakmış olmuyordu Engels. Minna Kautsky'ye yazdığı mektupta, "Schiller'in 'Sevgi ve Hile'sinin en iyi yanı, bunun ilk Alman siyasal tezli oyunu oluşu"dur demekteydi. "Ancak benim düşünceme göre" diye sözlerini sürdürüyordu Engels, "tez, sözle gösterilmeksizin, durumla eylemin kendisinden *ortaya çıkması;* ayrıca, yazarın, çizdiği toplumsal çatışmanın tarihsel gelecekteki çözümünü, okuyucunun eline tutuşturması gerekmez".

Özellikle epik ile dramatikte canlandırmanın odak noktasını oluşturan "durum ile eylem" açısından, değerlendirme ile canlandırmanın özdeşliği sorunu da budur işte. Burda, Engels'in tezin "durumla eylemin kendisinden *ortaya çıkması*" gerektiğini isteyişi özellikle ilgi çekicidir. Hiç kuşkusuz hiçbir şey sanat yapıtından ortaya çıkmaz. Burdaki sözün, ancak okuyucuyla, yani canlandırmanın tasarım içinde gerçekleşmesiyle ilgili olarak bir anlamı vardır. Engels burda alımlamayı öne çıkarmakta, canlandırmaya ("durum ve eylem"e) tasarım halinde varoluşu içinde bakmaktadır. O zaman tez, durumla eylemin kendisinden, yani alımlama süreci *içinde* ortaya çıkar, nitekim burda tez, sanat yapıtındaki değerlendirme kapsamının toparlayıcı bir anlatımı maktadır. Aynı biçimde, edebiyatta *hakikat* ile bilgi işlevi üstüne daha önce söylediklerimize bakarak, *hakikat*'in durumla eylemin kendisin-

den ortaya çıktığını, hem de, bu açıdan alındığında bil bilgi sürecini, ama diyalektik açıdan ona bağlı başka bir açıdan, bir değerlendirme sürecini oluşturma alımlama sırasında ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Thomas Mann örneğinde yansılamanın varlık düzlemleri üstüne, canlandırmanın *arkaplan*'ındaki hakikat kapsamı üstüne söylediklerim, değerlendirme açısından, değerlendirme kapsamı açısından, Engels'in tezin *gizli kalması* üstüne söylediklerine karşılık vermektedir. Bir edebiyat yapıtında hakikat ve değerlendirme kapsamı arandığı zaman, insan canlandırma ile kendini sınırlandırmamalı, daha çok içine girip, derinindeki katmanlara varmalıdır. Ama, yansılama ile değerlendirme canlandırma içinde, üstelik diyalektik olarak birbirlerine bağlı ve (diyalektik anlamda) aşılmış olarak yer alırlar. Canlandırma, yansılama ile değerlendirme arasındaki diyalektik bağın buluştuğu yer olduğu kadar, bu diyalektik bağın kendi bir aracıdır da, ama ayrıca, edebiyatın toplumsal ilişkisi içinde, iletişim bağıntısı içinde, yansılama ile değerlendirmenin diyalektik birliğinin *aktarılışı*'nın da aracıdır.

Burdan da görülüyor ki, edebiyatta *hakikat* sorunu, *yansılama* ile canlandırma arasındaki ilişki sorunu, ancak değerlendirme uğrağının da gözönüne alınmasıyla anlaşılabilecek bir sorundur, çünkü hakikat *değerlendirme*'ye diyalektik olarak bağlıdır, temelde yansılama, değerlendirme ve canlandırmanın diyalektik bağıntısı yer alır.

Burda değerlendirmede kalıp, canlandırma ile değerlendirme arasındaki diyalektik özdeşliği bir örnekle de göstermek istiyoruz. Bunun için herhangi bir edebiyat parçasını alabiliriz, ancak uzunca bölümler amacımıza daha çok uyar, çünkü bir sanat yapıtını nicelikçe ne denli kavrarsak, "arkaplan"ma da o denli derinden gireriz. Canlandırma ile değerlendirmenin birliği ancak yapıtın bütününde tamamlanır. Sanat yapıtı bütününde, "durum ve eylem"le tezin ilintisi üstüne daha önce söylediklerimizin de ilgisi vardır. Ancak, yansılama nasıl canlandırma düzleminde varsa, değerlendirme de öyle vardır orda. Tüm ayrıntılara kadar, nesnesel bağıntıların betimlenişinde, kişilerin, durum ve eylemlerin canlandırılışında, değerlendirme vardır hep.

Gorki'nin *Ana* romanının başından öylesine seçip aldığımız bir

örneği verelim burda: "Her sabah şehrin dışındaki işçi mahallesinin üstüne çöken dumanlı, yağlı havada fabrika sirenlerinin ürpertici, boğucu sesi çınlıyor, uykusunu alamayıp vücutlarını dinlendirme fırsatını bulamamış, ürkmüş hamamböceği kılıklı, asık suratlı insanlar, bu siren seslerine ayak uydurup, ufacık, karanlık evlerden dışarı uğruyorlardı. Erken sabah ayazında kaldırımsız sokaklardan geçip, aynı emin biçimde kendilerini bekleyen ve çamurlu yolu bir düzine iri, dörtköşe gözle aydınlatan fabrikanın yüksek taş kafesine doğru yol alıyorlardı".

Burda, nesnesel bir çevre, bir eylem olayı içinde betimlendiği kadar, değerlendirilmektedir de, bu arada, romandaki öykünün kesin çıkış noktasını veren, güçler arası bir ilişki imgesi tüm bir atmosfer içinde ortaya çıkmaktadır. Sirenlerin çalışı, burda çağrışımsal olarak değerlendirici bir etkide bulunan "ürkütücü" ve "boğuk" sözcükleriyle canlandırılmakta, insanlar buna "uymak"ta, ondan ürkmekte, "dışarı uğramakta", yorgun olmamakla birlikte, "uykularını alamayıp, vücutlarını dinlendirme fırsatı bulamamış"lardır. Fabrikaya çalışmaya gidiyorlardır, ama olay öylesine canlandırılmıştır ki, fabrika işçilerin düşmanı olarak değerlendirilmiştir, hem de fabrikanın kendi canlandırılışı içinde. Fabrika boğucu sirenleriyle şehir dışındaki işçi mahallesine, insanların yaşamına egemen durumdadır, uykuya ihtiyacı olan işçileri yataklarından fırlayıp kaldırmaktadır, çünkü fabrikanın onların vücutlarına ihtiyacı vardır, onu kullanmaktadır. Fabrika işçilerin düşmanı olarak kişileştirilmiştir, "ürkmüş hamamböceği", "aynı emin biçimde" ile karşı karşıya konmuştur, bu ikincisinin üstün gücü tartışılmazdır. Fabrika koskoca, insanlarca ufacıktır. Birçok penceresi vardır fabrikanın, ama Gorki bunu değerlendirici yoldan canlandırmakta, "bir düzine iri, dörtköşe göz" dediği zaman, insan yiyici bir etobura benzemektedir.

İşçilerin her sabah fabrikaya çalışmaya gitmesi gibi yalınından bir olaym canlandırılışında, sermaye ile emek arasındaki insanı hiçe sayan ilişkiler, işçilerin sömürülmesi yer almaktadır; işte, yazarın tek bir sözü olmaksızın, "durum ve eylem"de yatan araya katılıcı tez" burda budur. Daha yakından bakıldığında, değerlendirmede nasıl yanılama

uğrağının da yer aldığı ve onunla birlikte canlandırma içinde göründüğü görülür. Fabrika ile işçiler arasındaki ilişki, tüm yaşam alanıyla birlikte yansılandığı kadar, fabrikadan gelen egemenlik, bir zorlama da burda yansılanmaktadır. Yansılama ile değerlendirmede canlandırmada diyalektik olarak özdeştir burda. Yansılama, değerlendirme ve canlandırmanın diyalektiği açısından verilebilecek birçok yorumlamaya açık olanaklardan yalnızca biridir bu örnek.

Burda tek bir öykü içinde görülen şey, hakikat açısından tartışılan, tüm sanat yapıtının kuruluşu içinde, daha büyük boyutlar içindeki sanat yapıtı bütününün yapısı ile öğeleri arasındaki ilişkilere ilişkin yasalar için de geçerlidir. Yansılama, değerlendirme ve canlandırmanın diyalektik birliği, yapıtın tüm yapısında tamamlanmakla birlikte, ayrıntılar içinde de kendisini korumaktadır.

Edebiyat Türlerinde Canlandırma ve Değerlendirme

En sonunda bizi canlandırma ile değerlendirmenin diyalektik özdeşliğine götürmüş bulunan burdaki tüm çıkarsama boyunca ağırlı olarak epik malzemeye yer vermiş olduk. Böyle bir şey, öbür edebiyat tarzlarında dramatik ile lirikte nasıl gerçekleşmektedir acaba? Sonunda, aradaki ayrımlara karşın, ortaya koymuş bulunduğumuz ilkelerin bu gibi edebiyat görünüşleri için de geçerlilik kazandığını göreceğiz, ancak aradaki değişikliklerin en çok olduğu ya da çokmuş gibi göründüğü liriği daha derinlemesine ele alacağız burda.

Dramatiğe bu konuda en kolayından bir geçiş yapılabilmektedir. Çünkü, canlandırma ile değerlendirmenin özdeşliği burda tıpkı epikte olduğu gibi kendini gerçekleştirmektedir. Estetiksel özneyle ilintisi açısından canlandırma uğrağında yer alan değişiklikler oldukça azdır. Epikte, anlatıdaki zaman biçiminin (epik anlatı tarzının), canlandırılan şeyin şimdileştirilişini içerdiğini göstermek zorundaydık, burda ise bunun bir rolü yok artık. Şimdileştirme, dramatik canlandırmanın epik canlandırma karşısındaki bir özelliği olarak görülür hep, bilinmektedir bu, ancak bu her ikisi arasındaki ayrım açısından önemsiz sayılır

bu. Canlandırmadaki duyusal somutluk da burda önceden verilidir daha, nitekim Engels de burda "canlılık ve eylem doluluğu" olması gereğini bir oyunu (Lassalle'ın *Franz von Sickingen*'ini) örnek vererek ortaya getirmiştir. Epik dolayısıyla tezliliğin bağımsız hale getirilişine karşı çıkışı, Marx'ın Lassalle'ın oyunu dolayısıyla "bireylerin kendi çağlarının ayaklı birer hoparlörü" haline gelişiyle ilgili olarak getirdiği eleştiriye karşılık vermektedir. Minna Kautsky'ye yazdığı mektupta, arada herhangi bir ayrım anmadan, dram yazarı ile epik yazarını, oyun ile romanı yanyana almıştır Engels, sırf kendi anlayışına göre gerçekçi bir 'tezli şiir''in nasıl olması gerektiğini açığa çıkarabilmek için. Schiller'in *Sevgi ve Hile* siyle ilgili değinisi de buraya girer.

Dramda zorluk, iç olayların canlandırılması açısından ortaya çıkan durumla ilgili gibi görünmektedir, burda kişilerin anlatılışı yoktur çünkü, bunlar kendileri ortada görünürler. Karşımıza çıkan zorluk da burdadır işte. İç olayların canlandırılışı amaç değildir burda, alımlayıcı kişileri tasarımsal yoldan canlandırma mekânı içine sokma işlevini görür böyle bir şey. Epikte bunun aracı diyalogtur, ama dramda kendi dilsel biçimi açısından bakıldığında, hemen hemen tümünü tekeline aldığı görülür diyalogun. Ama ayrıca, dramda eskiden bu yana diyalogun yanısıra monolog da vardır, nitekim monologin kökenleri dramda yatar, "iç monolog" olarak da dramdan epiğe geçmiştir. Dramatik kişilerin görüş ve amaçlayışlarına ilişkin "yandan" yada "izleyiciler açısından" ortaya getirilen gösterimler vardır. Bu araç dramatik kişilerin içine girmeyi sağlar. Dolayısıyla, iç olayların canlandırılışı dramın özüne yabancı değildir.

Böylece epik için geçerli olan bir şey vardır ki, dram için de geçerlidir bu: kendi öznellikleri içinde kişilerin canlandırılması. Burda da canlandırma ile değerlendirme diyalektik bir özdeşlik taşır. Alımlama açısından, böyle bir şey, canlandırmanın yaşantısal olarak alınışında görülür, burda alımlayıcı, tasarımsal yoldan canlandırmanın öznesi haline gelerek, canlandırmayı değerlendirerek "yaşar", "yaşayarak" değerlendirir.

Dramatik türün özelliği, dramın kural olarak tiyatroda oynanması için yazılmış oluşudur. Okuma tiyatrosu dramatik yapımın dışında kalır (burda ne tiyatro tekniği açısından yeterince ağırbasan bir eylem doluluğu vardır, ne de tiyatroda oynanışı sürükleyen düşünce kapsamındaki çatışmaların derinliği: bu her ikisine Goethe'nin Faust'unun ikinci bölümünde rastlanır). Bunun dışında, her dram ilkece, hem okunarak, hem de tiyatroda izlenerek alımlanabilir. Bu ikinci durum, kural olanıdır, sorun da burdadır, çünkü bu biçimiyle dram edebiyat biliminin uzmanlık alanından çıkarak, tiyatro biliminin uzmanlık alanı içine girer. Edebiyat bilimi oyun sanatından, sahne dekorundan, kostüm ve aksesuardan anlamadığı gibi, müzikten de anlamaz.

Bunlar sanat türleri kuramı gibisine bilimsel-kuramsal sorunlarla ilgili olup, burda tartışma konusu yapılacak değildir. Ancak şunu söyleyebiliriz, dramın okunarak alımlanışı, tiyatroda oynanışındaki toplumsal varolma tarzının yerine geçer, burda canlandırma ile tasarım arasındaki ilişkiye ilişkin bir takım sonuçlamalara varılabilir. Bir örnekle gösterecek olursak: Genelinde, bir dramı, bir roman gibi okumak daha sıkıcıdır (eğer bir bulvar komedyasını *Büyülü Dağ*'la kıyaslamazsak hemen). Canlandırma, alımlayıcının duyusal somut tasarımında gerçekleşir. Oysa, dramın metni, hiç değilse kural olarak, okuyucu için doğrudan doğruya belirlenmiş değildir: hareketler, jest, mimik ve konuşma yoluyla, kostüm ve aksesuar aracılığıyla, plastik sanatlar uyarınca biçimlendirilmiş bir mekânda, belki de sesler ya da müzik eşliğinde (ki operada eşlik etmekten de çoktur bu), kendine özgü tiyatro sanat yapıtını yürüten canlı kişiler yoluyla izlenecek bir canlandırmanın *bileşken bir parçası*'dır dramın metni, ancak böylelikle dramatik tür tüm kendi estetiksel özünü açığa koyar.

Bu doğrultuda formüllendirilecek olursa, dramatik metin ancak bir parçasını oluşturur sanat yapıtının, bitmiş bir resmin taslağıdır ancak, dram okuyucusunun izleyicinin, yönetmenin, sahne dekorcusunun ve müzikçinin yapacağı çalışmayı yapması gerekir. Bütün bunlarsa, yapımın kendisi açısından, kendi öznellikleriyle teatral canlan-

dırmanın içinde yer alan öznelerdir hep, o yüzden bir dramın değişik topluluklarca oynanışında canlandırma ile değerlendirmenin biriiği nitelikçe biribirinden farklı olup, herhangi bir bireylel okumanın içeriğinden ayrılır. Diyelim, Aiskhilos'tan Brecht'e, Shakespeare ile Moliere'e kadar, bütün büyük dram yazarlarının kendi oyunlarının yönetmeni oluşları tarihsel olgusu, sanatsal öznelliğin kendi metin-"parçası"nı istenen sanat yapıtı halinde bütünleştirme eğiliminde kendi anlamını bulmakla birlikte, böyle bir şey, dram yazarı ile tiyatro adamı arasındaki işbölümüne ilişkin herhangi bir normu ya da herhangi bir ayrıcalığı temellendirmez.

Kurala göre, şiirsel dram, dramın oynanışından önce gelir tarihçe, yani sahnelenmeden önce oyunun yazılmış olması gerekir, dram metninin yazılması için ortada daha kağıdın olmadığı zamanlarda bile, tiyatroda tarihsel ve işlevsel olarak önceliği alan şey budur. Tiyatronun öznesi kollektiftir, teatral sanat yapıtının öznelliği de en öncesinden kollektif bir öznellik olmustur (en azından iki kişi, ama salt kuramsal bir sayıdır bu). Dolayısıyla, teatral bir sanat yapıtında canlandırma ile değerledirmenin birliği de böyledir, tüm oynanışa kendi ölçüleri içinde katılan ne kadar kişi varsa o sayıda canlandırma ile değerlendirmenin bir birliği oluşunun bir sonucudur oynayış. Her oyuncu, oynadığı kişiyi, aynı zamanda değerlendirerek canlandırabilir ancak, bu birliği yönetmenin anlayışı ile onu yürürlüğe koyuşu temsil eder, aksesuarcı bile katılır buna.

Epik yazarının bir ölçüde "içselleştirdiği" ve yalnızca dilsel göstergelerle iletişim kurduğu şey, yani epik dünyanın iç tasarım açısından kendini değerlendirici bir canlandırma ve canlandırıcı bir değerlendirme olarak açığa koyuşu, tiyatroda oynanışta yarı yarıya dışa yönelik, duyusal algılamaya, en azından görme ve işitme açısından, dolayımsız yoldan girilir.[40]

Değerlendirmenin varoluş tarzı açısından lirik tür üstünde daha çok durmak gerekiyor. Adım adım temel belirlemelerde bulunulan epikten dramatik ile teatral canlandırmaya geçiş, lirik türe bakışla

daha kolaydır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, lirik, sanki uzakta kalıyor gibi görünmektedir, ama yanıltıcıdır bu görünüş. Kate Hamburger'in ana savı değilse bile, bir savı da, türler arasında yeni bir ayrımlama yaparak, liriği şiir sanatının sınırları yanına koymak, giderek dışarı çıkarmak. Kendisine göre, iki mantıksal olanak vardır "düşüncenin kendini dilsel yoldan ortaya koyması için: ya bir özne bir nesne üstüne bildirimde bulunacaktır ya da (bir sanatçının: öykücü ya da dram yazarının elinde) kurgusal özne bu işlevi yerine getirecektir. Dolayısıyla, kurgusal koşuk, kendini çevreleyen sonsuz bildirim alanı içinde kendi başına kalır...", öznenin gerçek bir nesne üstüne bulunduğu kurgusal-olmayan bildirim alanına, lirik de girmektedir. K. Hamburger'e göre, "lirik bildirim alanını, lirik-olmayankinden ayıramayız, her lirik şiiri bir düzyazı bildirimi için çözerek ilkece her bildirim kapsamını bir şiir biçimi içine sokabiliriz..." K. Hamburger, epik ve dramatik gibi "kendine özgü" sanatsal-edebi türler karşısında liriğe özel bir konum tanımaktadır; çünkü, kendisine göre, lirik, gerçeklik üstüne doğrudan bildirimlerin olduğu "sonsuz" alana girmekte, burda bir özne gerçek olandan haber vermekte, gerçekliği yansılamakta, dolayısıyla, lirikte "gerçeklik yaşantısıyla birlikte yaşantı alanı kavramı... anlatısal ve dramatik koşuğun kurgusal alanı karşısında, ana karşıt sorun olarak kendini ortaya koymaktadır".

Liriğin öbür edebi türlerden K. Hamburger tarafından ayrılışı, olağanüstü yararlıdır, canlandırma ile değerlendirme arasındaki ilişkiler açısından, edebiyatla gerçekliğin ilişkisinin arkaplamna daha yakından girilebilmesine yol açmaktadır çünkü. Burda ilkin kendisinin edebiyatın estetiksel özünü göremeyişine rastlıyoruz, nitekim kendisi de burda bizim yararlanabileceğimiz, ama kuramsal olarak yanlış yorumlanmış bir dizi doğru gözlemde bulunmakla bunu açığa koymaktadır. Örneğin, her bildirimin bir şiir biçimi içine sokulabileceği savını alalım. Böyle bir şey, her metin yazarının da bilebileceği gibi, her bildirimin, belki de her kuramın, bir takım vurgularla uyak yapacak, ölçülü bir dil içine sokulması halinde olabilir ancak. Bilimin ilk başlangıçlarında da bu tür biçimlere rastlanılmıştır. Ama *sanatsal* edebiyatın

bileşken bir parçası olan lirik değildir bu.

İkinci hata ise doğrudan doğruya dünyagörüşsel bir önem taşımaktadır. K. Hamburger'in bir takım gözlemleri ile vardığı sonuçlamaları kullanarak, canlandırmada öznelliği ele alıp işledik daha önce. Gerçekten de öznenin (gerek üretimin, gerek alımlamanın öznesinin) canlandırma ile ilişkisi, bir nesne-özne ilişkisi, bir nesnenin yansılanışı ya da özümlenişi ilişkisi değildir, dolayısıyla, ilkece bunu gerçekliğe ilişkin bildirimlerden ayırmak gerekir. Ama, canlandırma bizler için yansılamanın aracıdır; canlandırma-tasarım karmaşığı, bu ilişki dışında varolan nesneyi yansılayıp değerlendirecek bir özne konumundadır bizler için. K. Hamburger ise, canlandırmadaki bu öznelliği, yani *canlandırma*'da "anlatıcının" bir nesneyi *bildirmeyip*, kendi tasarımını canlandırışını, öykücünün (ya da dram yazarının) anlatı işlevine indirgenişi olarak yorumlamakta, böylece epik ve dramatikte nesneyle ilinti ya da nesne ortadan kalkmaktadır kendi gözünde. K. Hamburger, yansılama ile canlandırma arasında bir ayrışım gözetmemekte, canlandırmadaki öznelliği, sözünü etmeden, edebiyatın yansı özelliğine götürmektedir.

Burdan da ilkesel olarak canlandırmadaki öznellikten yanlış sonuçlamalar ortaya çıkmaktadır. Örneğin, epik ile dramatiğin gerçekliğin bir yansısı oluşu temelinden ortadan kalkmaktadır böylece. Epik ve dramatik edebiyatın nesnel içeriği kalmamaktadır artık, nesnel hakikatten söz edilemeyecektir. Burda, yansılama ile canlandırma arasında bir ayrım yapma zorunu kendisini duyurmaktadır. K. Hamburger, yanlış bir yoldan giderek, (canlandırma ile değerlendirmenin özdeşliği olarak görünen) epik ve dramatik *canlandırmadaki öznelliği* alıp, bu türlerin *yansı işlevinin nesnelliği yerine* koymaktadır. Doğrusuysa, tümüyle edebi yoldan yansıtmanın, gerçekliği yansılamanın genel yasalarının temelinde yattığıdır. Edebi yansıtma, böylece sahici bir *özne-nesne ilişkisi*'ni gösterir bizlere, yani bir nesnenin o nesneden ayrı bir özne tarafından özümlenişi ilişkisini gösterir, ki burda özne için verili nesne, onun dışında ve ondan bağımsız olarak varolur.

K. Hamburger'de maddeci konumun olumsuzlanışı görülmektedir açık seçik olarak, doğru gözlemlenmiş olgulardan açıkça yanlış idealist sonuçlamalara varılmaktadır. Bu da bize, edebiyatın düşünsel yapısının incelikleri içine de girilmiş olsa. felsefi maddeciliğe sımsıkı sarılmanın ne denli önemli olduğunu göstermektedir.

Demek ki, epik ve dramatik, gerçekliğin öbür düşünsel yansılarıyla çevrili bir alan içinde "tek başına" kalmamaktadır. Epik ve dramatik de gerçekliği yansılar, bu bakımdan da, K. Hamburger'in gerçekliğin tek yansılanışı olarak gördüğü lirikten ayrılmazlar. Gerçekliğe ilişkin bildirimler arasındaki fark, ancak edebiyatta canlandırma düzleminde sözkonusudur, ki bir ölçüde en üst katmanıdır onun yalnızca. Edebi *canlandırma*'da özne içerilidir, ama yansı ilişkisini canlandırmadan ilkesel olarak ayırmak gerekir. Edebi canlandırmada öznellik, genel, edebiyat için geçerlilik taşıyan, zihinsel özümlemedeki özne-nesne ilişkisi üstüne kuruludur, genel yansı bağıntısını özgül hale sokar. Buysa bütün bütüne lirik için de geçerli olan bir şeydir.

K. Hamburger'in, liriği öbür koşuk türlerinden ilkesel olarak ayırmaya gitmesine yol açan kesin yanlışlık, lirik özne ile liriğin öznesi arasındaki ayrımı gözönüne almamış olmasıdır. Bu soruna burda daha yakından girmemiz gerekiyor. Canlandırma ile değerlendirme arasındaki ilişki üstüne daha önce ilkesel olarak söylediklerimizin daha derinden anlaşılmasına olanak sağlayacaktır bu. Çünkü olayın özüyle ilgili olan şey, daha önce epikle ilgili malzemeden nasıl ortaya çıkardıysak, lirikte de aynıdır. Ancak, öbür türler karşısında liriğin özellikleri, *lirik özne üstünde toplanır.* Bu konuda ballad'ı özel bir durum olarak ele alıp göreceğiz daha sonra.

Lirik canlandırmada duyusal somutluk vardır, ancak kendimizi yalnız buna bağlayamayız, çünkü içeriği düşüncesel soyutlamalara ya da felsefi bildirimlere dayanan şiirler de vardır. Schiller'in yazmış olduğu felsefi şiirler de girer buna, ama söz gelişi, Brecht'in övgü lid'leri de. Lirik canlandırmadaki fiilsel zamandan hiçbir şey çıkarsayamayız, çünkü tüm zaman biçimleri kullanılır, tüm zaman biçimleri "şimdileştirilir". Lirikte başlıca yer alan öznenin canlandırılışına ise özel bir

özen göstermek gerekir, nitekim tüm edebi türlerin en özneli denmiştir lirik için. Epikte iç olayların doğrudan canlandırılışını canlandırmada öznelliğin bir görünüş biçimi olarak görüp ele almıştık. Lirik ise, iç olayları öylesine geniş (ama aynı zamanda yoğun) canlandırır ki, şiir, daha önce değindiğimiz gibi, ballad'ı bir yana bırakırsak, bir öznenin iç olaylarının canlandırılmasından başka bir şey değildir artık.

Lirikte, ben, biz, sen, siz gibi kişilik zamirlerinin sık sık kullanıldığını görürüz bakınca (*"Büyük acılarımdan ben küçücük türküler yakıyorum sana"*, Heine; *"Bekle, yakında sen de uyuyacaksın"*, Goethe; *"Ateşten dönmüş başımız, ayak basıyoruz o kutsal gökyüzü ülkene"*, Schiller; *"Siz sürdünüz bizi yaşamın içine, siz suçlu kıldınız yoksulları"*, Goethe): bunlar doğrudan doğruya dile gelir, burda kendini dile getiren bir özne vardır, öznellik doğrudan doğruya canlandırılır burda, canlandırma doğrudan doğruya özneldir. Ancak, bu kisisel kendi adına sözler şiirde olmayabilir de. Yine de şiirde canlandırılan şeyin, bir öznede içsel olanın bir anlatımı olarak kaldığı görülür (bu içsel olan, isterse değerlendirmeye bağlı felsefi bir düşünce olsun). Bir ben ya da sen yoluyla doğrudan bir gösterimin ortada olmayışı ikili bir önem taşır. Brecht in kendi yapısı ve işlevi içinde benzerlik gösteren övgü lid'leri böyledir, burda kişilik zamirinde birinci ve ikinci kişiler yer almakla birlikte, bunlardan vazgecilebilmektedir de. Burda özne aynı zamanda doğrudan doğruya kollektif ve anonim olana götürülebilmektedir, nitekim bu tür şiirlerin marşvari yanına bağlı bir şeydir bu. Ama, değerlendirici bir tavrın açıkça görüldüğü *methiye* biçiminde bile, öznel tanıklığın bir anlatımına rastlanmaktadır. Bütün olarak şiir, öznenin bir iç olayının eklemlenişidir, öznelliğin doğrudan canlandırılışıdır.

Burda kesinleyici olan şey şu saptamadır: bu özne epikteki *canlandırılan özne* den başka bir şey değildir. Epikte öznelliğin canlandırılışı, canlandırmadaki öznellik üstüne edindiğimiz belirlemelerin tümü burda da geçerlidir. Ancak, lirikte canlandırılan ya da kendini canlandıran öznenin kategorik olarak bağımsızlığının tanınması ve canlandırmanın öznesinden, ilk önce de şairden, farkının ortaya konması gere-

kir. Kendi başına lirik özne (ya da lirik ben), yeni bir buluş değildir, K. Hamburger'in bu bilgiyi bilmemesi, lirik özneyi yazar-özneyle özdeşleştirmesi şaşırtıcıdır çok.

Lirik ben'in ya da lirik özne'nin *canlandırılan özne, canlandırmadaki* özne oluşunun, yalnız K. Hamburger'in liriğe ilişkin konumunun eleştirilmesi açısından değil, ama genelinde lirik tarz içinde yansılama, değerlendirme ve canlandırma arasındaki ilişki açısından da kesin bir önemi vardır. Epik ve dramatikte canlandırmanın işlevi konusunda ele alınıp işlenen şeylerin lirik için de geçerli olmasının temel nedeni budur, çünkü, burda canlandırılan özne ile yazar-özne arasında gözetilmesi gereken ayrım, liriğin bir özelliği değildir yalnızca. Bu ayrım, tıpkı epikte canlandırılan özne (ya da özneler) ile yazar arasında söz gelişi, Seranus Zeitblom ile Thomas Mann ya da Pelegea Vlassova ile Maksim Gorki arasında yapılması gereken ayrım gibidir. Burda bir özellik şurda ortaya çıkar, epik ile dramatikte canlandırılan özne ile canlandırmanın öznesi (yazar) arasındaki ayrım çok daha açık seçiktir, lirikte ise, yanlış bir biçimde, bu ikisi arasına bir eşit çizgisi konacakmış sanılır. Tüm şiirler için geçerlidir bu, yine ballad dışında; ister ben-biçimi'nde ortaya konmuş olsun, isterse bir özneye doğrudan bir gönderimde bulunulmasın. Burda şairin lirik özneyle özdeş olduğunun kabulü, çok yakma düşmekle birlikte, ilkesel olarak yanlıştır.

Böyle bir şeyin lirikte genellikle yerleşmiş olduğu daha da önemlidir. Birçok şiirin ortaya çıkış öyküsünden de biliyoruzdur ki, bunların altında şairin gerçekten somut bir yaşantısı, duygusal bir durumu yatmakta, dolayısıyla, doğrudan doğruya özyaşamsal bir özellik taşımaktadır. Ayrıca, liriğin öbür edebiyat türlerinden bu açıdan bu denli ayrılıp ayrılmadığı üstüne yapılmış incelemeler de yoktur pek. Özyaşamsal ilintilere epikte de rastlanır (belki daha az da olsa, aynı biçimde dramatikte de rastlanır buna), öte yandan, her şiir sanatçının yaşamındaki gerçek bir olaya dayanmaz. Böyle bir şey, şairden şaire, yapıttan yapıta değişir. Ayrıca, liriğin öbür türlerden çok daha yüksek dereceden özyaşamsal bir damga taşıdığı ortaya konsa bile, burda canlandırılan özne ile canlandırmanın öznesi arasında bir ayrım yapma

zorunluluğu oluşu konusunda hiçbir şeyi değiştirmez bu.

Goethe'nin "Yatmış bütün tepeler uyuyor" dizesinin ne zaman, nerde ve hangi koşullar altında ortaya çıkmış olduğunun bilinmesi edebiyat tarihi için önemli olabilir belki. Ama şairin kendini dile getirdiği durumunun araştırılıp gösterilmesinin edebiyat tarihsel açıdan da bir önemi yoktur. Şiir, bu bilgiler olmaksızın da estetiksel olarak işlevini görür, ayrıca özyaşam öyküsünden yola çıkarak şiir üstüne edebiyat-kuramsal bildirimlerde bulunma olanağı da olabilir yer yer. Özyaşam öyküsü açısından öbürlerinden çok az şey bildiğimiz şiirler de vardır, ama bu nedenle özel bir bilimsel uygulamaya bağlı kılınamaz bunlar. Ayrıca, özyaşam öyküsüyle ilgili tam bir bilgi edinmede eksik kalan şeyler de vardır, bunlar ancak sanatçıya sorulduğunda kendisince yanıtlanabilir, her zaman da olmayabilir bu. Çünkü bir yazar, kendi yapıt kişisini, isterse canlandırmada bu "kendisi" olsun, önünde sonunda özgürce seçip kullanır, tam özyaşam öyküsünce birşeyler bildirmek zorunda değildir, yazı yazma olayında yazarın bakış alanı içine giren daha başka etkenler de vardır, herşeyden önce de kendilerine seslenilecek olanlar, burda "sahici" yaşantıya değişiklik kazandıracak belirtenler ortaya çıkabilir, ki dıştan kanıtlanamaz bu. Bir edebiyat yapıtı yaşam öyküsü olmadığı gibi, şiir de ruhsal çözümleme tutanağı değildir.

Görülüyor ki, canlandırılan özne olarak lirik özneden liriğin öznesinin (yazarın) ayrılması gereği, kuramsal bir bilgiçlik değildir, lirik yazarı ister kendinden söz açsın, ister kendi yaşantısı, kendi duyumsaması, kendi sevinç ve üzüntüsü şiirde dile gelmiş olsun, değişmez bu. Burda lirikle ilgisi içinde, edebi yaratımın derinden bir çözümlenişi, başka bilgilere de dayanmak durumundadır. Söz gelişi, yakından bakıldığında, lirik yaratımdaki *olay*'m, şiirin üretiminin, şiirde canlandırılmış olan yaşantı, duyumsama ve duygu *olayı*'yla özdeş olmadığı görülecektir. Kural olarak (belki de her zaman), bu her iki olay zamansal açıdan çakışmaz, biri öbürünü dışlar. çünkü, bir anda çok güçlü coşkusal yaşantılarla yüklü bir şiir yazmak hemen hemen olanaksızdır ("kafa"da bile olsa), bir şiirin yazılışının dosdoğru böylesine

bir yaşantının ele geçirilişinin bir aracı ve anlatımı olabilmesi de.

Lirik yönünden de, gerçek yaşantı ile, canlandırmada dönüşüme uğrayacak olan yaşantıya ilişkin tasarım arasındi bir ayrım sürer. Ayrım kalır ortada, birlik de budur; diyalektik burda da askıya alınmamıştır. K. Hamburger gibi kişilerin sözcülüğünü yaptığı ve bu türlerin özelliklerince destek gör[illegible] düşüncelere karşı, lirikte, canlandırmanın öznesi ile canlandırılan özne arasındaki ayrım uğrağını daha çok vurgulamamız gerekir. oysa daha önce epikte canlandırma ile tasarımın öznedeki (yazar ile okuyucudaki) birliği açısından canlandırmada öznelliğin altını çizmiştik. Ancak, bu açıdan her üç edebi tür için de aynı yasa geçerlidir, hiç kuşkusuz böyle bir şeye dayanılarak lirik, dramatik ve epikte öznelliğin canlandırılışının birbirinden değişik tarzları ve yolları ele alıp incelenebilir. Bizim işimiz bu değil ama, bununla edebi türler öğretisi ilgilenir.

Epik ve dramatikte, K. Hamburger, canlandırmadaki öznelliği doğru görebilmektedir, ama burdan yola çıkarak nesne ilişkisini yadsıdığı gibi, böylece bu türlerin yansı özeliğini de yadsımış olmaktadır. Burdaki yanlışlık, yöntemsel olarak, yansılama ile canlandırma arasında bir ayrımın yapılmamış olusunda yatmaktadır. Yansılama ile canlandırmayı özdeşlestiren aynı bir yöntemsel yanlışlıktaki temel önerme de bu kez lirikte en karşıt uca gidilmesine yol açmaktadır. (Her zaman için yansılayan ve değerlendiren bir özne olan) yazar-özne ile (canlandırılan bir özne olan) lirik özne, aynı yere konmakta, böylece, edebi özgül bir öznellik taşıyan canlandırmanın bu kendi görece bağımsızlığı gözden kaçmakta, lirik doğrudan doğruya gerçekliğe ilişkin bir bildirime dönmekte, bunun sonunda da şu sav ortaya çıkmaktadır: "Lirik bir bildirim" ile "genel gerçekliğe ilişkin bir bildirimin özelliği" arasında herhangi bir ayrım yoktur.

K. Hamburger in gerek bir şiirin tarihsel ya da gerçekliğe ilişkin bir bildirimin aynısı olmayacağını haklı göstermek için giriştiği kavramsal çabalar, gerekse lirik ben'i tanımsal olarak sınırlama çabaları, burda bizim ele aldığımız bağıntı içinde hiçbir önem taşımamaktadır.

çünkü bu çabaların temelinde yatan eksik kurulmayı değiştirecek değildir. Son olarak da kendisi yine bu aynı konumdan bir başka sorunu ortaya getiriyor. Lirikte bulunan doğrudan ya da dolaylı ben-bildirimine biz epikte de, ben-anlatısı biçiminde rastlarız, öte yandan, ballad gibi tarz da lirikten sayılır, K. Hamburger'in gözünde liriğe özgü "yaşantı alanı"nı göstermese de. K. Hamburger, bu sorunu, ben-anlatısını "yaşantı alanı"na, ballad'ı da "kurgu alanı"na koymakla çözmeye çalışıyor. Bu da yeni bir şey getirmediği gibi, daha önceki eleştirimiz içine de giriyor. Ben-anlatısı ile ballad'ın varlığı olgusu, kendi öznelliği içinde öznenin canlandırılışı ile bunun bir sonucu olan canlandırma ile değerlendirmenin diyalektik özdeşliğinin belirli bir edebiyat türüne bağlı olmadığını gösterir ancak, burda geçişmeleri ve ara görünüşleri içinde edebi türler ile tarzlar arasında, kendine özgü değişikliklerle birlikte, bir uygunluk vardır. Edebiyatın genel bir yasasıdır bu; bunlar arasında bir aşama sıralaması yapılamaz, biçimlendirme tarzlarına, biçimlere, tekniklere ilişkin olumlu ya da olumsuz kalıp kurallar çıkarılıp ortaya konamaz.

Burda canlandırma ile değerlendirmenin diyalektik birliği sözkonusudur: buysa, ancak tasarımdaki öznellikle açıklanabilir, üretimdeki canlandırma bu tasarımdan ortaya çıkar, bu tasarım içinde canlandırma kendini alımlamada gerçekleştirir. Burda da sık sık gözlemlenen, liriğin yüksek dereceden "öznel özelliği" karşımıza çıkmakta, başlıca değerlendirici uğrak olarak kendini ortaya koymaktadır. Liriğin değerlendirici özelliği, lirik canlandırma gözden uzakta kalamaz, birçok şiir coşkusal olarak dile getirilmiş değerlendirmelerdir doğrudan doğruya. Değerlendirme canlandırmada içerilidir, hele lirikte daha az "gizli"dir, eğer bozulmamışsa, böylece lirik doğrudan doğruya *canlandırılmış değerlendirme* haline gelir. Eğer lirik için en öznel edebi tür denişini kabul edecek olursak, o zaman bu ancak liriğin aynı zamanda en yüksek dereceden genişlik ve yoğunlukta değerlendirici oluşunu da kabul etmek olacaktır. Heine'nin *Dokumacılar* şiirindeki gibi acıdolu yargılamalar, Schiller in *Sevinç Üstüne* od'undaki gibi marşvari coşkulanmalar, ya da Brecht'in övgü lid'lerindeki gibi açıktan övme ve

övgüler lirikte doğrudan doğruya kendi anlatımını bulabilir. Büyük lirik yazarı Goethe, sırf öznel duygulanımların eklemleştirilmesinin lirikte yeterli olmadığını söyleyerek, "bir şiirin gerçek gücü ve etkisinin durumda, ortadaki motifte yattığı"nı belirtmiştir, ki bu da canlandırmaya girer yine.

Canlandırma, yazarın bireyselliğinin üst bireysel hale geldiği *öznelerin iletişim ortamı* olduğu kadar, edebiyatın dışındaki *gerçekliği yansılamanın ve değerlendirmenin aracı*'dır da. Lirik özne ile şair arasında bir ayrım yapma zorunluluğun son bir toparlayıcı nedeni de budur. Şiirin içeriğini yapan şey, doğrudan ve yalnızca şair, onda öznel olarak içsel olan şey değildir, öznel olarak içsel olan şey iletişim zoruyla, kendi toplumsallaşması zoruyla canlandırma halinde biçimlenir, ki canlandırılan özne olarak lirik özne burda kendini dile getirir. Alımlama açısından, yansılamanın olduğu kadar, değerlendirmenin de kendini estetiksel olarak gerçekleştirmesinin, böylece yansılama ile değerlendirmenin sanat süreci içinden dışarıya, gerçekliğe dönüp uzanmasının başlıca önkoşulu budur. *Edebi canlandırmada değerlendirme* (ki yalnızca lirik için geçerli bir şey değildir bu), *edebi canlandırma-tasarım karmaşığı yoluyla*, yani yazar-özne / canlandırmadaki özne / okuyucu-özne'nin, bu "kişiliklerin üç birlikteliği"nin temsil ettiği ve kendi nesnesi olarak gerçeklikle arasında değerlendirici bir ilintinin bulunduğu "kollektif özne" yoluyla, *gerçekliğin değerlendirilişi haline gelir*.

EDEBİYATTA ESTETİKSEL DEĞER İÇERİĞİ

Canlandırma, estetiksel olarak, değerlendirmeyle bağıntısı içinde, birincil ve ikincil edebi süreçler içinde varolur. Canlandırma ile değerlendirme, böylece, iç yapısını daha önce incelemiş olduğumuz, diyalektik bir birlik oluştururlar. Duyusal somutluktan başlayarak öznenin biçimlendirilişine kadarki tüm edebi canlandırma uğrakları, bu diyalektik bağı tasarımda ortaya koyarlar; edebi birincil süreçte olduğu gibi, edebi ikincil süreçte de, tasarım oluşturmanın aracıdırlar. Birincil

tasarım, canlandırma ve ikincil tasarım, bunların sanki bir "üç birliktelik" haline geldiği bir özneler bağıntısını oluşturur. Ancak bu *öznel* bağıntı, *nesnel* bir toplumsal gerçekliği ya da onun belirli yanları ile görünüşlerini yansılamanın ve değerlendirmenin aracı olarak iş görür. Gerçekliğin yansılanması ve değerlendirilmesi canlandırmada diyalektik olarak aşılmış olmakla birlikte, kuramsal yoldan ayrımlanacak iki uğrak olarak kalırlar, çözümsel olarak bir ayrımlama yapılması gerekir burda.

Değerlendirme, canlandırmanın uğrağıdır, canlandırma da sanatın dışında yatan gerçekliği değerlendirmenin aracıdır. Belirli bir örnekle gösterelim bunu: Anna Seghers *Yedinci Haç*'ta, komutan Fahrenberg'i kafası çalışmayan, kabasaba, acımasız, onulmaz biri olarak canlandırıp değerlendirmesi bir başka şeydir, gerçek, benzersiz bir toplumsal görünüş olarak Hitler faşizmi üstüne bu yapıtıyla bir yargı getirmiş olması başka bir şeydir. Ancak bu ayrımın üstünde, değerlendirmenin edebiyatın toplumsal işlevinin bileşken bir parçası haline geldiği bağıntı ağırbasar. Edebiyat, içinden çıktığı gerçeklik üstünde bu yolla etkisini gösterir, kendi ideolojik işlevini yerine getirir.

AMPİRİK VE KURAMSAL SORUN OLARAK ESTETİKSEL DEĞER İÇERİĞİ

Edebiyat da, sanat gibi, ortaya çıkışından bu yana, toplumsal gerçekliği değerlendirmenin özgül bir organı olarak toplumda etkisini gösteregelmiştir. Ancak, bir önceki bölümde yakından ele alınıp bakılmış olan "iç mekanizma"ya göre özgül bir organ değildir yalnızca. Sanatın gerçeklikle değerlendirici ilişkisindeki özgüllüğü, hele kendi özgüllüğünü en sonunda oluşturan şey, *estetiksel değer içeriği*'dir. Her yerde, her köşede estetiksel değer içeriğiyle karşılaşıldığı halde, neden bir inceleme sorunu yapılmadığını, kuramsal olarak araştırılmadığını söylemek güç.

Sanatın insancıl kapsamından hep sözedilmesi olağandır, ama böyle bir şey, sanatta, yansılama, değerlendirme, ve sanatın özgüllüğü-

ne ilişkin kuramsal tartışmalar içinde geçmesinden daha çok, toplantı konuşmalarında sanattan övgüyle söz edilişi içinde geçmektedir. Ancak, insancıllık çok genel bir sözdür, birçok anlamalara gelebilir, ayrıca, sanatın kendi insancıl kapsamına nasıl kavuştuğu, sanatta nasıl ortaya çıktığı, sanatın özüyle nasıl bir bağıntısı olduğu sorusu burda açıkta kalır hep. Ama, "insancıl kapsam" gibi böylesine belirsiz bir anlatım bile, burda sanatın gerçeklikle değerlendirici bir ilintisi olduğuna ilişkin ortada gerçek bir sorun olduğunu görmemize yol açmaktadır.

Sanat yapıtlarının belirli toplumsal ilişkilerden ortaya çıktığını, bunlara bağlı olduğunu, bunları dile getirdiğini, bu ilişkilerin ortadan kalkıp başka ilişkilerce çözüntüye uğrayışıyla, öbür bilinç-biçimlerinin içeriklerinde de görüldüğü gibi, kendi işlevlerini yerine getirmiş olduklarını biliyoruz. Daha önceki bir toplumsal ekonomik oluşumdaki siyasal, felsefi bilinç, hukuk bilinci ile öbürleri, tarihçiler için bir önem taşır, daha sonraki toplumda toplumsal işlevleri yoktur pek. Sanatta ise açıkça başkadır bu durum. Bugün tiyatrolarımızda antik Yunan sanat yapıtları, örneğin, büyük tragedyalar, Shakespeare in dramları, Moliere in komedyaları, hergün yer almaktadır, günümüzün oyunlarından estetiksel olarak daha başka türlü alımlamıyoruzdur bunları, daha az haz almıyoruzdur bunları izlerken. Cervantes'i, Villon'u, Fielding'i, Goethe'yi, Schiller'i, Balzac'ı, Puşkin'i, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u, vs. okuyoruzdur, ama geçmiş zamanlara tarihsel yoldan tanıklık etsin diye okumuyoruzdur bunları, "canlı" sanat yapıtları olarak ele alıyoruzdur.

O halde, edebiyat ve sanat tarihi, öbür bilinç biçimlerinin tarihinden daha başkadır her zaman için, bu öbürlerinden birşeyler öğrenilebilir belki de, ama önemleri bitmiştir, geçmişin bilgisinde kalmıştır. Edebiyat ve sanat tarihi, yalnız tarih değil ama bugün de olan, yaşayan insanların sayısız alımlama sürecinde güncellik taşıyan şeyleri ele alır. Bugün birlikte yaşadığımız, gereksinim duyduğumuz, yararlandığımız, tad aldığımız edebiyata, hiç kuşkusuz, geçmiş çağların, çoktan geride bırakılmış toplumsal koşullarda ortaya çıkardığı edebiyat da girer.

Edebi üstyapı, daha doğrusu genelinde, bir toplumun sanatsal kültürü, o toplumda ortaya yeni çıkmış sanattan oluşmaz yalnızca, aynı zamanda, geçmiş toplumun sanatını da büyük ölçüde kendinde bütünleştirir. Tiyatroyla uğraşanlar için Aiskhilos ile Sofokles'in yeri, atom fizikçileri için Demokritos ile Epikuros'un atom kuramlarınkinden çok daha başkadır.

Sorunun özüne girebilmek için soruyu daha da ileri götürelim. Edebiyat, gerçekliği değerlendirici yansılamadır. Eski yapıtlarda yansılanmış olan gerçeklik çok geçmişte kalan bir gerçekliktir, bu gerçekliği edebi yoldan değerlendirici toplumsal güdülenmeler de geçmişte kalmıştır artık. Edebi değerlendirmedeki toplumsal belirtenleri biliyoruz; sınıfsal özellikten, yantutarlıktan bu bağlamda söz etmiştik daha önce. Geçmişteki edebiyatın değer içeriğinin de bize uzak, karşıt değilse bile, en azından yabancı gelmesi gerekir, nasıl Attika köle sahiplerinin toplumsal çıkarları tersse bize, ki onlar adına yazıyordur Askhilos, Sofokles, Euripides; nitekim XIV. Louis'nin mutlakçılığı da bize öyle terstir, ki onun hizmetinde bulunan da Moliere'dir, aynı şey kendi yaşadığı dönemin ve çağın en önemli ilerici-tarihsel olayı olan Fransız Devrimi'ni yalnız anlamamakla kalmayıp, karşı da çıkmış olan Büyük Prenslik Bakanı Goethe için de sözkonusudur. Örnekleri çoğaltabiliriz burda.

Ayrıca, Becher'in "kişiliklerin üç birlikteliği"ne ilişkin kısa formülünde belirtilenler burda düşünülecek olursa, bir önceki bölümde kuramsal yoldan tartışılan, ve alımlamanın öznesinin öznelliği ile üretmenin öznesinin öznelliğini bir birlik halinde kendi içinde barındıran, canlandırma-tasarım karmaşığındaki öznellik, bir soru olarak ortaya çıkacaktır o zaman. Ancak, getirilen örneklerin başından bu yana değindiğimiz eski sanat yapıtlarıyla estetiksel bağıntı kurulabilmesi işi, tam karşısında yer alır bunun. "Kişiliklerin üç birlikteliği" formülü, yalnızca belli bir somut toplumsal-tarihsel bağıntı içinde, yalnızca, sözkonusu örneklere dönersek, Attika köleci toplum bunalımı çağı içinde ya da Shakespeare İngiltere'sinde oluşan ilk sermaye birikimi ile bu birikimi taşıyan güçlerin bulunduğu çağ içinde değil, ama çok

daha geniş, tüm toplumsal-ekonomik oluşumlar ile ulusal ve etnik sınırlar üzerinde yer alan bir çerçeve içinde işlerliğini sürdürür. Burda, toplumsal bilinç biçimlerinin toplumsal olarak belirlenişinin tarihsel-maddeci yoldan açıklanışı olan altyapı ve üstyapı öğretisinin, geçerliğini sanatta da gösteriyor olması, ve bir önceki bölümde edebi değerlendirmenin genel temelleri olarak tartışmasız yer alan şeyler, sarsıntıya uğramış *gibi görünmektedir.*

Bu çelişkiyi ilk kez gören ve ondan söz eden kişi, tarihsel maddeciliğin kurucusu olan kişidir. Kendisinin ortaya koyduğu tarihsel-maddeci ilke, yani toplumsal bilinç biçimlerinin, altyapı olarak belirli üretim ilişkilerine karşılık veren üstyapıya bağlı oluşu, edebiyat için de geçerlidir hiç kuşkusuz. Belirli bir altyapının değişime uğrayışı ve en sonunda ortadan silinip gidişiyle o altyapı üzerindeki üstyapının da değişime uğrayarak yerine venisinin gecmesi gerekir. Ancak sanatta şöyle bir oluntuyla karşılaşılmaktadır, sanat gerçekten belirli üretim ilişkilerinden ortaya çıkmakta ve onları yansıtmaktadır, o zaman tarihsel olarak daha sonraki toplumsal oluşumlarda etkisini göstermemesi gerekir. bu sanatsal yapıtlar daha sonraki çağlarda, yeni üretim ilişkilerince ortaya çıkacak sanatsal ürünler içinde yinelenemeyecektir.

Tarihsel-maddeci yorum açısından bir zorluktur bu ve şöyle formüllendirilmiştir Marx'ca: "Ancak zorluk Yunan sanatının ve eposunun belli bir toplumsal gelişme biçimine bağlı olduğunu anlamaktan gelmiyor. Zorluk, bunlardan bizim hâlâ sanatsal bir haz almamızda ve belli ölçüde bizler için birer norm ve erişilmez birer örnek oluşlarında". Marx, insan tarihini bireyin gelişmesiyle kıyaslayarak buna bir yanıt getirmeye çalışır: "Çocuk doğası her çağda kendi doğasında yatan çocuk özelliğini göstermez mi? O halde, en güzelinden kendini açığa koyan insanoğlunun tarihteki çocukluk hali niye tarihin yeni bir aşamasında yeniden ortaya çıkıp bize sonsuz bir çekici güzellik vermesin?" Burda insanın çocukluk halini "bütünüyle en güzeli" olarak adlandıran Hegel'in düşüncelerine rastlamaktayız. Bu olayın bilimsel tam bir açıklaması, daha sonra da, kökleri antik Yunan'a dayanan sanatın aynı tarz-

da sürmediğini gösterir.

Gerek bu olgunun kendisi, gerek Marx'm değinisi, hep tartışmalara yol açmıştır şimdiye kadar, bu da olağandır çok, çünkü burda doğrudan doğruya bilimsel maddeciliğin sanat kuramındaki temel konumuna gelinmekte, giderek kimi kişilerce soru konusu edilmektedir. Sorunun üstünü örtüp, yukardaki benzetme içinde çözülmüş de sayabiliriz. Ancak, bilimsel maddeci sanat kuramında kararlı yoldan uygulanması sözkonusu olduğunda, ister istemez bu soruyla karşılaşılacaktır hep.

Buna Brecht'in, her zaman için kendi edebi yapıtlarına eşlik etmiş olan almış kuramsal çalışmalarını örnek gösterebiliriz. Brecht, "sanatın edebi oluşuyla ilgili ucuz formülü" geri çevirmiştir hep, hattâ (Mahagonny metninde geçtiği gibi) alaya almıştır. Ama, geçmiş sanatın yeniden etkisini sürdürmesi sorunu onu da uğraştırmıştır. Örneğin, parçalardan oluşan *Resim Sanatı Üstüne Konuşma*'da büyük sanat yapıtlarının birbiriyle yakınlığı sözkonusu edilmektedir. A. şöyle der: "Ama büsbütün tarihsel olmayan bir düşünce bu! Yani ortada belli bir şey var, ve bu aynı şey bütün çağlar için geçerli? B.: Birçok çağlarda. Örneğin, Dürer'in çağından van Gogh'un çağına kadar. Bu sorunu görmüş Marx'la Engels. Hâlâ Aiskhilos'un yapıtlarından bir haz alabileceğimiz olgusunun ilginçliğine değinmişler. Daha önceki bütün sanatlardan ayrılan, büsbütün yepyeni bir proleter sanat yapılmasının istenişine ise gülmüş Lenin." Brecht, ilkbaştaki alıntıyla ilgili olarak bir başka yerde bu konuya yeniden değinir: "İnsanoğlunun kendi çocukluğunu hatırlatması, bana hâlâ geçerli görünüyor". Ancak Brecht, burdaki soruya kendisi de açık seçik bir yanıt getiremeden, şöyle sürdürür: "İnsan şöyle de düşünebilir, insanoğlu hep yeni çabalarını, yapacağı buluşları, bulgulamaları aklına getirdikçe, kendi mücadelelerini hatırlamasına yardımcı olup bunları açığa çıkarabilir. Nitekim, bütün büyük sanat yapıtları hep bu mücadele dönemlerinde ortaya çıkmıştır."

Ancak Marx, tarihe geriye bakmaktan değil, sanatsal haz almadan

söz etmiştir. Ayrıca uzlaşmaz sınıflara bölünmüş bir insanlıksa, bir sınıfın yengisi, öbürünün ise yenilgisi demektir. Brecht bunun bilincinde olup, öncelikle bunu vurgulamak istemiştir. Brecht'in, "hâlâ geçerli" sözüne yeterince inandırıcı bulmayışına katılmak gerekiyor, çünkü çocukluk haliyle bu zorluk çözülmüyor gerçekten, ama Brecht'in önerisi de yetmiyor buna.

Marx'ın sözkonusu metninin olduğu kadar, bilimsel yapıtlarının da kendi somut bağlamı içinde bu sorun hâlâ geçerli bir rol oynamaktadır. Bilimsel maddeciliğe dayalı sistemsel bütünlük taşıyan bir sanat kuramında bu sorunun çözümü kaçınılmazdır. Birçok başka sorular daha bağlıdır buna, tarihsel maddeci ilkenin sanata tartışmasız uygulanması, sanatın tarihsel olarak ilerlemesi açısından sanatla tarihin ilişkisi, sanatın ideolojik-değerlendirici kapsamına ilişkin tüm sorunsal, sanatsal miras sorusu, hep buna bağlıdır.

Burda yalnızca genel-kuramsal sorular değil, ama aynı zamanda, örneğin toplumda sanatsal kültür açısından büyük önem taşıyan, edebiyatın tarihsel görünüşleriyle ilgili olarak yapılacak değerlendirmeler gibi, somut-yöntemsel sorulara kadar uzanan ilkesel sorular da sözkonusudur. Alman klasikleri ile onlardan alınıp sürdürülecek olan gelenek çizgisiyle ilgili tartışmaların hep yeniden alevlenmiş olduğuna hepimiz tanığız. Burda Brecht, bugün de tartışma götüren bu konuda, kararlı bir konumu korumuştur. Sözkonusu sorular arasında şunları sayabiliriz: Goethe'nin herşeyden önce de Fransız Devrimi'ne karşı siyasal tutumu ile Goethe'nin toplumcular için klasik bir örnek olarak alınması anlayışı birbiriyle nasıl bağdaşacaktır; Alman edebiyatının gelişimi içinde ortaya çıkan açık seçik burjuva-ilerici, Jakoben'ci tutumun getirdiği olanakların izinden gidilmesi geçerli değil midir artık; sanat yapıtlarının yorumlanışının özüne değinen pratik bir tartışma olarak, örneğin, edebiyat derslerindeki yorumlamayı bir yana bırakalım, klasik bir oyunun tiyatrolarda sahnelenmesi ya da sinemaya uyarlanması ne yönde olacaktır? Bu konularda açıklığa kavuşabilmek için, estetiksel değer içeriğinin bilimsel olarak belirlenmesi gerekmektedir; bir sanatçının bulunduğu toplumsal konumdan kaynaklanan, gerçek-

liği tarihsel ve toplumsal yönden somut olarak belirleyici değerlendirme ile, edebiyatın kendi özgül estetiksel özüyle ilintili, bir bilinç biçimi olarak sanatın kendi özgül düşünsel yapısından ortaya çıkan değerlendirme içeriği arasındaki diyalektik ancak bu yolla kavranabilecektir.

Goethe ve Schiller ile o dönemin öbür büyük şairleri, genel toplumsal-ideolojik anlamda, yükselmeye çalışan burjuvazinin temsilcileri olmakla birlikte, kimilerinin öyle düşünmek istediği gibi, ya da öyle olması gerekiyormuş gibi, hiç de öyle burjuva-ilerici değildiler. Hiç kuşkusuz, bu bağlamda, Alman burjuvazinin birçok güçsüz yanları olmuştur, Almanya'da o dönemde tarihsel gelişimin geri kalmışlığı sözkonusudur.

Ama, bunun yanısıra, burda değinilmesi gereken bir başka olay daha vardır. "Alman sefaleti"ni çekmeyen öbür komşu ülkelerin edebiyatına bakıldığı zaman da, buralarda da, kapitalizmin savunuculuğuna soyunmuş, sanatsal önemde bir edebiyata rastlanmaz. Burjuva devrimi döneminde, yani burjuvazinin yükselme evresinde bile, burjuva toplumunun candamarı olan parayı lânetleyen, paranın insanı yıkıcı etkisinden yakman, toplumsal praksiste kâr peşinde koşmanın ve rekabetin edebi yoldan hiçbir savunusunu yapmayan, edebi düzeyi çok yükseklerde yapıtlar vardır. Bu da şunu göstermektedir, edebiyat, toplumsal görünüşleri somut tarihsel koşullar altında değerlendirmekte, sanatsal edebiyat olarak kendini ortaya koymadan, herhangi bir ideolojiyi, herhangi bir çıkarı verememektedir. Edebiyatın bu estetiksel değer içeriğinin belirlenişi ile bunun somut olarak nasıl gerçekleştiğinin yasaları, demek, edebi değerlendirmenin incelenişinde, hele edebiyatın gerçeklikle olan ilişkilerinin belirlenişinde ele alınması gereken en önemli işlerden biridir. Ancak böylelikle bu konuya ilişkin olarak ortaya konmuş sorular sistematik olarak yanıtlanabilecek, şimdiye kadar rastlanan ve kendini öyleymiş gibi gösteren boşluklar doldurulabilecektir.

Estetiksel değer içeriğini kuramsal olarak temellendirerek özünü

belirlemenin iki yolu vardır: Bunun sanatın ortaya çıkışı sürecinden tarihsel olarak türetilip ortaya konuşu; bir de, sanatın düşünsel yapısından yola çıkarak, bunun üretimi ve sürekli yeniden üretiminin incelenişi. Bu birinci yoldan vazgeçiyoruz burda. Bir önceki bölümde ele alınan edebi değerlendirmenin çözümlenişini burda da sürdürerek, edebiyatın estetiksel değeri içinde kendini gerçekleştiren "iç mekanizma"yı açığa koymak, daha sonra buna bağlı olarak, edebiyatın gerçeklikle olan ilişkisine ilişkin birkaç ilkesel sonuçlamalara varmak istiyoruz.

EDEBİYATIN DÜŞÜNSEL YAPISININ İŞLEVİ OLARAK ESTETİKSEL DEĞER İÇERİĞİ

Edebiyatın Üretilişinde ve Alımlanışında Öznenin Bireyselliği

Edebi canlandırmanın kendine özgü estetiksel varoluş tarzından öznel tasarıma geçiyoruz doğrudan doğruya. Birincil edebi süreçte, yazarda, canlandırma sırasında kendini açığa koyan şey, tasarımdaki öznelliktir: canlandırma, ikincil edebi süreçte, okuyucuda, yeniden öznel tasarıma dönüşür. Burda, belirli bir soyutlama aşaması içinde, Becher in "kişiliklerin üç birlikteliği"ne ilişkin düşüncesi yürürlüktedir. Daha önce de "üç birliktelik" üstünde durmuş, burda sözkonusu koşullar üstünde düşünceler öne sürmüştük. Çünkü, bir soyutlamadır "üç birliktelik", bunun gerçek görünüş biçimleri hiç kuşkusuz çokyönlü olduğu kadar, kesintili olarak da ulaşır bizlere, ama bu iletimin somut yanından bakılacak olursa, bunlardan soyutlanmış olduğu görülür. "Üç birliktelik"ten çok, ağırlığı ondaki "kişilikler"e verirsek eğer, çok daha açık ortaya çıkacaktır bu.

Aslında bunu da daha önce görmüş bulunuyoruz, canlandırma ile değerlendirmenin diyalektik özdeşliğini, öznellikten türettik, buysa canlandırmaya doğrudan doğruya bağlı olup, tasarımdaki öznellikten canlandırmaya doğru yükselmekteydi. Ayrıca, *"kişiliklerin* üç birlikteliği"nden söz açılması çok da yerinde bir olaydır, çünkü, yazar, oku-

yucu ve (başkahraman olması gerekmeyen, bir grup yapıt kişisi, ya da kişi olarak kendini ortaya koymayan lirik özne de olabilecek) edebi kişi, kendi başlarına soyut özneler olmayıp, somut bireylerdir. Hiç kuşkusuz, burda X yazar, Z okuyucu ve Y edebi kişi sözkonusu değildir kendi somut bireysellikleri içinde, burda sözkonusu olan şey, *bireysellik olgusu*'nun kendisidir.

Edebi kişinin bireyselliği, canlandırmadaki somut duyusallığa girer. Bu anlamda yapıttaki kişilerin "somut bireyselleşmesi"nden söz etmiştir Engels. Ama böyle bir şey, ancak sanatta her zaman rastlanılan canlandırma ile tasarımın birbirine dönüşmesi yasası açısından, yani hiç kuşkusuz bir *birey*'in, bu arada kendi *bireyselliği* içinde zihinsel-duyusal olarak ortaya konmuş bireyin tasarımı açısından kendi anlamına kavuşur. Sanat kuramında, yalnızca öznellik uğrağını değil, ama onun ötesinde *bireysellik* uğrağının da tutarlı olarak kuramsal yoldan ele alınması gerekir. Canlandırılan kişilerin bireyselleşmesi yoluyla ulaşılan sanat üreticisinin bireyselliği ile sanat alımlayıcısının bireyselliği olarak bireyselliğin rolü yeterince gözönüne alınmadan sanatın özünü anlama olanağı kalkar.

Bireysellik nedir, sanatta ne gibi bir önem taşır? Bu sorulara enine boyuna girmemiz gerekiyor. Bireysellikte iki uğrak önemlidir bizler için.

1. Bu uğraklardan biri, sanat kuramında şimdiye kadar sık sık "bütünsellik" kavramı altında ele alınmıştır. Bu kavramın özündeki doğruluğu kabul etmekle birlikte, burda bireyselliğin *somut çeşitliliği*'nden, yani herhangi bir bireyselliğin bir takım özellik ve yeteneklerin, bilgi ve deneyimlerin, gereksinim ve toplumsal ilişkilerin, vb. içeriksel somut bir çeşitliliğini taşıdığından yola çıkacağız.

2. Öbür uğraksa, doğrudan doğruya bu birincisine bağlı olup, onun kendi bir sonucudur. Bu somut çeşitlilik içinde bile her birey *benzersiz*'dir, başkasıyla karıştırılamaz, öbür bireylerden ayrıdır, bu somut çeşitlilikteki tek tek yanlar açısından öbür bireylerle yine de uygunluk gösterse bile. Somut bireysellikte sözkonusu olan şey,

benzersizlik'tir.

Bireyselliğin burda bizim için önemli olan her iki uğrağı, çeşitlilik ile benzersizliktir. Bu her iki uğrak da birliktedir, bir birlik oluşturur.

Burda birinci uğrakla ilgili olan şey, estetikte bugüne kadar değişik kavramlar içinde yansıtılmıştır. Söylediğimiz gibi, "bütünsellik" kavramı bunlardan biridir. Hegel bu kavramı yeğleyerek kullanmış, Estetik'inde karakterin, "özel bireyler halinde bütünsellik ile tikelliği kendinde barındırması gereken genel-olan'ı içermesi" gerektiğini söylemiştir. Ancak burda da olağanüstü yerindeki bu gözlem Hegel'in idealist sistemine bağlıdır. Tam ele alırsak, Hegel'in burda sözünü ettiği, sanatsal olarak canlandırılmış bulunan karakter, (ki Hegel'in de görmüş olduğu gibi, bu karakterin "bütünselliği", kendini kendi *etkinliği* içinde ortaya koyar), gerçek bir bütünsellik değildir. Böyle bir şey, gerek sanat üreticisi, gerek sanat alımlayıcısı birey için de sözkonusudur. Sanatta dosdoğru "bütünsel" olarak yer almaz bunlar, temel özelliklerin bir çeşitliliği olarak yer alırlar. "Bütünsellik" kavramı, hiç değilse bu önemli ve doğru gözlemlenmiş uğrağı abartmaktadır.

Gerilere klasik Alman felsefesine uzanan ve bugün de yaygınlık gösteren eğretilemeli bir söz de bu aynı yolu izler, buna göre sanat "bütün insanlar"ı öngörür ve "bütün insanlar"a yönelir" , sanatta insanın "bütün" güçleri doğrulanır, sanat buna ayırır kendini, vb. Bu sav, Schiller'in sanatı oyun oynamaya düşünsel yoldan bağlayışında ve insanın oyun oynadığı yerde ancak "bütün" insan olabileceği anlayışında vardır daha önceden. Hegel'de de "bütün insanlar"a rastlarız; Hegel, bunu konuşmacının anlatma tarzının bir uğrağı olarak alarak, konuşmacının yalnızca entelekte yönelmemesi gerektiğini, "bizde belli bir kanı uyandırabilmesi için, bütün insanlarda bir duyumsamaya, dünyagörüşüne yol açması gerektiği"ni söyler. Daha sonra da Lukacs, estetikte "bütün insan" sözündeki eğretilemeli belirsizliği ortadan kaldırmak için çaba göstermişse de, başarıya ulaşamamıştır. Lukacs, estetikte özne-nesne ilişkisi üstüne daha önce de bir belirtmede bulunarak, estetiksel öznellik olarak " 'bütünsel' insan" dan kav-

ramsal olarak ayırmayı gereken "bütün insanlar"ı gerçek insanlar anlamında ele almıştı. Bu önerilere ilkesel olarak katılınabilirse de, tutarsızdır bu kavramlar, çünkü, tam kesin olmayıp, her türlü kaypak anlamaya açıktırlar. Lukacs'ın ana estetik yapıtında böyle bir şeyin altı çizilmiştir daha önce.

Gerçeklikte estetiksel özne olarak yer alan şey, ne "bütün insan", ne de "bütünsel insan"dır, insanın kendini doğruladığı "tüm güçler" de değildir, yazar olarak da, okuyucu olarak da "bütünsellik"in kendisi değildir. Tüm ya da bütün insanlarda onların fiziksel güçleri de sözkonusudur, bunlar okurken ya da yazarken çok az ölçüde, çok tekyanlı olarak göze çarpar. Eğretilemeler sözel olarak alınamaz, yoksa akılsal özü ortaya çıkar o zaman. Ancak bilimin görevi, eğretilemelerin yerine tam kesin belirlemeler getirmektir.

"Bütün insanlar" kavramıyla olduğu kadar, bu kavramın çeşitli anlamlarda kullanım tarzlarıyla bir başka önemli ayrım daha vardır. Burda, bu kategorinin geleneksel çizgide kullanılışının geçtiği *Toplum-Edebiyat-Okuma* adlı kitaba başvurabiliriz. Sanatın öngördüğü ve yöneldiği "bütün insanlar"da, genel fiziksel temel özelliklerin bütünlüğünden söz edilmektedir, kendi içinde biraraya getirdiği "akılsal, coşkusal ve ethiksel uğrakların" bütünlüğüdür bu. Burda söylenecek bir şey yok artık, ancak burda bireyselliği gösteren bizim somut çeşitlilik kavramımız bunun ötesine uzanmaktadır. Bu somut çeşitlilik, bilincin akılsal ve coşkusal, ahlaksal, siyasal ve felsefi, vb. bileşkenlerinin bir bağıntısını, yani her bireyin *genel* bir temel özelliği olan bütünlüğünü içine aldığı kadar, onun ötesinde, bireyin *benzersizliği*'nde yatan *içeriksel*, nitel çeşitliliği de içine almaktadır.

Bunu burda daha çok vurgulayamayacağız, çünkü, o zaman burda işin içine giren şu olayın özü kavranamayacaktır: Somut çeşitlilik, genel insansal bir temel özellik değildir; duyusal, akılsal, coşkusal, vs. güçlerin sıradan bir bağıntısı anlamına gelmez; somut çeşitlilik, benzersiz bir bireye ilişkin, deneyim ve bilgi yoluyla o bireyin edindiği nitel bilinç içeriğinin, o bireyin benzersizliğini de veren nitel bağıntıdır. Böyle bir şey, ikinci bölümde dışdünyanın iç modeli olarak gös-

terilen şeye karşılık verse de, somut çeşitlilik kavramı bunun özel bir yanını ortaya koyar ancak.

Burda, getirdiğimiz sınırlamaları akılda tutmak koşuluyla, Hegel'e dönebiliriz. "Bütün insan" Hegel'de "konuşma sanatı"na, özellikle de "anlatma tarzı"na bağlıdır. Konuşmacı, Hegel'e göre, "bütün insanlarda bir duyumsama, bir dünyagörüşüne yol açmalıdır". Böyle bir şey hiç kuşkusuz sanatçılar için de geçerlidir. Bunun ötesinde burda somut çeşitlilik olarak geçen şey, Hegel'de karakterin sanatsal yoldan canlandırılışının belirlenişi olarak ortaya çıkmakta ve Hegel buna "bütünsellik" demektedir. "Bu bütünsellik, kendi somut zihinselliği ve onun öznelliği içinde insan, karakter olarak insani bütünsel bireyselliktir". Böyle bir şey, "bütün insanlar"ın tanımından farklı olarak, bireyselliğin zihinsel içeriğine yöneldiği kadar, Hegel'in burda doğrudan doğruya "öznel tikellik" dediği, ikinci uğrağa da yönelmektedir. O yüzden, *somut* çeşitlilik kavramını burda yeğ tutup, sırf kısaltma amacıyla "somut" sıfatını bırakıyoruz.

Çünkü, "somut çeşitlilik" sözü, burda bireyselliğin ikinci önemli uğrağı olan, bireysellikteki *benzersizlik*'le bir bağıntıyı çağrıştırmaktadır daha önce.

Hegel'in kavram ikilisi "bütünsellik ve tikellik"tir. Bu ikisi de bireysellikte vardır, çünkü somut olanın zenginliğini kendinde taşır. Hegel'in Mantık'ında bilmenin en yalınından hep daha *zengin ve somut* olan belirlenimlere doğru gidişinin sözkonusu edildiği yerden alıntılar yapar Lenin. Genel-olan temelde yatar, "özelleşme" aşamaları içinde kaybolup gitmez, "tam tersine, kazanılan ne varsa tümünü kendinde barındırır, kendi içinde zenginleşip dolulaşır... Böyle bir özetleme, diyalektiği hiç de kötü anlatmaz bize... Not: En zengin, en somut ve en öznel olandır... Özel olanın, bireysel olanın, 'tikel olan'ın zenginliği" sözkonusudur burda.

Bireysellik, bir yandan somut çeşitlilik yoluyla, öbür yandan da *benzersizlik* yoluyla belirlenir. Somut birey benzersizdir, yoksa somut bir birey olamaz. Ama benzersizlik aynı zamanda, bireylerin *aynı ol-*

mama'sı, birbirlerinden *farklı* olması demektir. Nitekim, bireyler sözkonusu olduğunda, "eğer aynı olsalardı, farklı bireyler olamazlardı" der Marx. Bireyler ancak "*belirli* yanlarıyla alınarak... tüm öbürlerinden farklı gözle bakıldığı zaman" aynı bir bakış açısı altında toplanabilir. Bireyler, kendi bireysellikleri içinde, yani tüm kendi yanlarının çeşitliliği içinde, aynı değillerdir, farklıdırlar birbirlerinden. Onun için, bireysellikteki *çeşitlilik* uğrağı, bireylerin *farklılık* uğrağına sımsıkı bağlıdır.

Öznenin bireyselliğinin, aynı zamanda özneyi farklı kılan, somut çeşitlilik ve benzersizlik uğrakları içinde, başlıca içeriksel bir rol oynadığı, bu bireyselliğin gerekli olduğu ve olumlandığı, bilinç biçiminin *içeriği* içinde yer aldığı tek bilinç biçimi, sanattır. Tüm öbür bilinç biçimleri, ister Hegel'in konuşmacısı gibi, "bütün insanlar"a, entelekte ve duyguya, duyusal görüye aynı anda yönelmiş olsun, ister Marx'ın dediği gibi, bunlar arasında karşılıklı birbirine bağlı belli farklı yanlar olsun, ancak belirli yanlarından alınmış olan bireylere yöneliktir her zaman için.

Bireysellikteki çeşitlilik ve tikellik konusunda, *genel, özel ve tikel olanın diyalektiği* sözkonusudur yine. Bireyler, benzersiz olmazlar hemen, bireylerin benzersizliği, her zaman için, öbür bireylerle ortaklaşa paylaştıkları ve bireylerin benzersizlikleri içinde bütün bütüne yer alan temel özelliklerin somut olarak biraraya gelişidir. Bireylerin tikelliği (ki bunun "tek başına kalma" ile hiçbir ilgisi yoktur), belli bir ölçüde, en genelinden, en genel ve özel belirlenimlerden oluşan piramidin ucudur.

En genel olan'dan yola çıkarsak, o zaman bireyler, ilkin biyolojik *homo sapiens* türüne ilişkin *insanlar*'dır. Yani bireylerin somut çeşitliliğinde, tüm bireylerde *insanlar olarak* ortaklaşa bulunan bütün gerçek temel özellikler vardır.

Ama bu en genelinden temel özellikler daha özel yoldan (genel-olan ile özel-olan kavramları görecedir çünkü) aşılırlar. İnsanlar belirli tarihsel gelişim aşamalarında, belirli çağlarda ve belirli ekonomik top-

lumsal oluşumlar içinde varolurlar. Hiç kuşkusuz, antik çağ insanı orta çağ insanından ya da 20. yüzyıl insanından başkadır, kapitalist düzende ya da toplumcu düzende yaşayışı arasında da bir fark vardır. Böyle bir şey, tarihsel olarak çok daha ayrışır hep kendi içinde. Ayrıca, bireylerin somut çeşitliliğinde temel özellikler olarak yer alan coğrafî özellikler de sözkonusudur. Bireyleri birbirinden farklı ya da birbiriyle ortak kılan yanlar da vardır.

Bireylerin sınıflı bir toplumda ayrışma ve birliktelik göstermelerinin kendine özgü özelliği, kendi smıfsallıklarında yatar. Uzlaşmaz sınıflı toplumların tarihinde hep egemen ve ezilen sınıflar varoiagelmiştir, bunlar da toplumsal oluşumun özgüllüğüne göre bir ayrışma gösterir (örneğin, köle sahipleri ile köleler, burjuvazi ile emekçiler). Sınıflar kadar, bu sınıflara bağlı bireyler de farklıdır birbirinden. Ancak bir sınıfa bağlı bireyler olarak farklı değildirler; belirli temel özellikler ile ilişkiler açısından çoğu bireylerin birbiriyle uygunluk göstermesi onları bir sınıf altında birleştirir. Bir sınıfa bağlı olanların, üretim araçlarıyla aralarında temelde aynı ilişki olduğu görülür, emeğin toplumsal örgütlenişinde aynı yeri paylaşırlar. Son olarak da, bir sınıf içinde birbirinden cinsiyet, yaş, bölgesel özellik ve başka belirtiler açısından farklılık gösteren topluluklar yer alır. "Özelleşme" yolunda, belirlenimlerin bir çeşitliliği rol oynar, bunlar somut bireysellik içinde, bireysel deneyimlerin, bilgilerin, kişisel özelliklerin, yeteneklerin, çıkarların, vs. zenginliğiyle sivrileşir, ki bunlar her insanda benzersiz olup, başkasıyla karıştırılamayacak farklılıktadır (ama bununla birlikte, belli yanlar açısından öbürleriyle aralarında bir uygunluk da görülür).

Ne bilimde, ne siyasada, ne de ahlakta, hiçbir bilinç biçiminde, bireyin benzersizliği bu somut çeşitlilik içinde içeriksel bir geçerlilik gösterir. Ancak sanatta olur bu. Sanatın estetiksel olarak bireysel tasarımda varoluşu yoluyla olur bu, ki bu bireysel tasarımın ortamı, temeli ve kendini gösterişi canlandırmadır. Canlandırma-tasarım, kurgusal bir dünyanın her zaman için bir kuruluşu olmamakla birlikte, onun bir parçasını oluşturur ve birey her zaman birey olarak

katılır buna, belli bir ilişkideki birey olarak tasarımsal yoldan yer alır bu "dünya"nın içinde, küçük, önemsiz, gündelik bir olay bile olsa bu dünyanın içindeki bir olayla ilişki içindedir, ister Gorki'nin Flaubert'te yaşadığı "sıradan bir aşçı kadın" olsun bu, isterse tıpkı büyük tarihsel oyunlardaki gibi, tarihsel bir olgu olarak değil, ama bireysellikteki ilişkisel mekânın estetiksel olarak gerçek olduğu, dünya tarihiyle ilgili bir oyun olsun.

Bireyin bütün somut çeşitliliği gözönüne alınmaksızın, olanaksız olan bir şeydir bu; her bireyde genel, özel ve tikel olanın diyalektiği açısından farklı olan bu çeşitlilik, estetiksel tasarımın içine girdiği gibi, bu farklılık da içine girer, *canlandırmanın estetiksel olarak gerçekleşmesinin içeriğine, dolayısıyla, belli bir somut sanat yapıtının zihinsel içeriğini oluşturur,* ki bu da bireyin bilinci dışında yer almadığı için, *yapıtın koyduğu belirli sınırlar içersinde, farklılık gösterir.* Burda, genel olanla özel olanın diyalektiği açısından, birbiriyle uygunluk ile birbirinden farklılık arasındaki diyalektik birlikten de söz edilebilir. Alımlama ile o alımlamaya ilişkin edebi yapıtı alalım, burda tek tek alımlamalarda bireylerin farklılığı vardır, bu da o yapıta ilişkin farklı alımlama içerikleri olacağını ortaya koyar. Alımlamadaki zihinsel içeriğin bireysel değişiklikler göstermesi ve burda atlanmaması gereken sınırlar olması sorununu en iyisi bir örnekle gösterelim.

Uzun zamandır kullanılan farklı (söz gelişi, Gorki'den, Anna Seghers'ten, Şolohof'tan, Hermann Kant'tan) edebi metinler üstünde felsefe öğrencilerinden oluşan bir takım seminer grupları çalışmalar yürütmektedir. Burdaki bu alımlama deneylerinden ancak birini betimleyebileceğiz burda tam olarak. Bir seminer grubu, seminerin başında, Gorki'nin *Ana*'sından bir yer okuyarak, burda canlandırılan olayı tasarımlayacaktır, sözcükleri ya da tümceleri ezberlemeksizin. Bir okuyucunun (burda dinleyicinin) olağan durumu içinde olacaklardır. Deneyin amacı üstüne hiçbir bilgi verilmemiştir. Alıntı birinci bölümün 4. arabölümünden seçilmiştir: "Bir akşam Pavel yemekten sonra perdeyi kapatıp bir köşeye çekildi, duvara yukarıya doğru madeni lambayı asarak, okumaya başladı. Ana, kap kacağı yıkayıp kaldırmış, yavaş-

ça mutfaktan çıkıp odaya girmiş, Pavel'in yanına yaklaşmıştı. Pavel, başını kaldırıp, soru soracakmış gibi baktı yüzüne". Daha sonra (yarım sayfa) diyalog, şu sözlerle başlayan kısa paragrafa kadar sürer: "Yasak kitaplar okuyorum. Onun için yasaklıyorlar zaten, bizim hayatımızla ilgili, işçilerin hayatıyla ilgili hakikatleri söyledikleri için..."

Seminerde bir başka soruna geçilmeden önce, bu deneye katılan kişilerden, bu roman parçasında çizilen olayı elden geldiğince, metinde geçen ayrıntılara bağlı kalarak yazmaları istenir, kendi tasarımlarını yeniden canlandırabilmeleri için. Üstüne ad yazılmaması istenen kağıtlar toplanıp daha sonra değerlendirilir. Görülen şey, deneye katılan kişilerin belirli ayrıntıları atladıkları kadar, başkalarını da eklemeleri. Metnin içeriğinden uzaklaşmalara şu örnekler gösterilebilir: "Pavel, ceketini çıkarıp, gaz lambasını yaktı..."; "Ana, feneri asıp döndü. Birden Pavel'i gördü ve yumuşak bir sesle sordu: Pavel'ciğim, ne okuyorsun?"; "Pavel odada masabaşında oturmaktadır, cebinden bir kitap çıkarır"; "Pavel petrol lambasını yakıp okumaya başladı"; "Ana kapkacağı yıkayıp kaldırdı, ellerini kurulayıp masaya yanaştı. 'Yok bir şey, Pavel', dedi yavaşça, gidip lambayı yaktı"; "Yemekten sonra Pavel masasına geçti, lambayı açıp okumaya başladı"; "Ana mutfakta bulaşık yıkıyordu. Yavaşça Pavel'e yaklaşıp yüzüne doğru baktı"; "Pavel pencereyi kapattı, eline bir kitap aldı, madeni lambayı başının üzerine astı, yattığı yatakta okumaya başladı".

Bu sonradan anlatmaya katılanların çoğunda görülen daha birçok ilginç ayrıntı eklenebilir buraya (farklı metinler yazan tüm deney ekibi için geçerli bu). Deneye katılanlardan biriyle daha sonra yapılan ayrıntılı bir konuşmada, metnin uyandırdığı tasarım içinde kişisel deneyimlerin alındığı, örneğin, o kişinin büyükannesinin oturduğu mutfağı anımsattığı ortaya çıkar. Sonradan anlatmada ne denli birbirinden farklılıklara rastlanmakla birlikte, hiçbirinde Pavel'in, işçilerin hayatıyla ilgili hakikatleri söylediği için yasaklanan kitapları okuduğu geçmemektedir. Burda içinde farklılıkların bulunduğu sınırlar görülmektedir, bu olay içeriksel olarak anlamlandırılabilir, çünkü Pavel'in bu bildirimi bütün parçanın en özsel yanıdır. Öbür metinlerle ve seminer

gruplarıyla yapılan denemelerde de aynı sonuca varılır. Deneyin değerlendirilmesi derste daha sonra yapılarak, özgün metinle sonradan anlatmalar birbiriyle karşılaştırılıp, öğrencilere gösterilir.

Burda betimlenen deneyin bir ölçüde sorunun dış yüzüne değindiğini açıkça görmek gerekir. Metnin tasarımsal yoldan gerçekleşmesi, mekânsal çevre görüntüsüyle, dış eylemlerle, nesnelerle, vs. sınırlı tutulmamaktadır. İşin bu yönü kendi önemi içinde yeniden karşımıza çıkabilir (belli bir yapıta ve alımlayıcının o sıradaki psişik hazırlığına bağlı olarak). Çok daha önemlisi, (kendimizi işin alımlama yönüyle sınırlı tutarsak) ancak alımlayıcıda ve alımlama olayı sırasında varolan, sanat yapıtının zihinsel içeriğinin, o alımlayıcı bireyin deneyimlerindeki, bilgi, yetenek ve çıkarlarındaki zihinsel çeşitliliğin gözönüne alınmaksızın ortaya çıkmadığıdır. Tam yakından bakıldığında, dilsel göstergeler halinde sanat yapıtı yoluyla iletilen duyusal verilerin, bunun üzerine kurulu duyusal tasarımın bir çeşit çatısını, ya da (deyim yerindeyse), alımlayıcısının kendi eti ve kanıyla dolduracağı iskeleti oluşturduğu görülür. Kolayca anlaşılabileceği gibi, burda geniş bir ayrıntı sorunu alanı açılmaktadır; nitelik ve nicelik açısından alımlamada göstergeler arasındaki farklar ile bunların birbiriyle olan ilişkileri (anlam kurucu uğrak olarak göstergelerin sözdizimi), göstergelerin süregelen anlamlarının oynadığı rol, bildirişim ile artıkbilgi ilişkisi sorunu, bildirişimin yoğunluğu sorusu, hep önem kazanmaktadır bunlar burda. Dışdünyayla alışveriş içinde edinilen ilk deneyimlerden bilme ve bilgiye, temelinden çıkarsal koşullara bağlı güdülenmelere, kişiliğin oturmasına kadar, bireyin iç dünyasında görülen bütün çeşitlilik, (edebi canlandırmanın gerçekleşmesi olarak) alımlamaya girmektedir nitelikçe. Çeşitlilik, gördüğümüz gibi, bireyselliğin zenginliğidir, ama aynı zamanda benzersizliği de olup, bireylerin farklılığını sağlar.

Bir başka yan daha var burda. Farklılık, farklı bireylerin ilişkisiyle ilgili değildir yalnızca. İnsanın aynı suya iki kez giremeyişi gibi, birey de aynı kalmaz hep. Kişisellikteki iç zenginlik de gelişir, yeni deneyimler, yeni bilgiler, vs. edinir, değişikliğe uğrar ve bireysellikteki so-

mut çeşitliliği daha da ileriye götürür. Bireysel olanın zenginliği, ancak bireyin kendi yaşamıyla sönüp gidecek sürekli bir sürecin sonucudur. Doğduğunda birey ancak gensel tipte belirlidir. Ama gensel yükler bireysel yaşam süreci içinde açığa çıkıp belirginleşir. Bireysellikteki çeşitlilik, bu arada nicelik kazanarak sürekli nitel değişimlere girer. Her alımlama olayı da nitelikçe benzersizdir, aynı bir insanda bile aynı değildir hep. İnsan bütün edebiyatdışı deneyimi kuramsal olarak dışarda bıraksa bile, aynı bir sanat yapıtının hemen ikinci kez alımlanışı, bir önceki okumanın izlerini taşır, dolayısıyla birincisinden değişiklik gösterir.

Bu nokta hiç kuşkusuz genelinde estetiksel eğitim, özelinde de edebiyat eğitimciliği açısından özsel bir önem taşımaktadır. Yaşam deneyimleri daha az sayılabilecek öğrencilere edebiyat yapıtları üstüne geçerli, kendi içinde bütünlüğü olan açıklamalar getirme durumunda olan bir edebiyat eğitimciliği gerek öğrencilere, gerek yapıta daha ilerki buluşmalar için açık bir kapı bırakmıyorsa, edebiyatla daha sonra uğraşma konusunda bir ilgi yaratmıyorsa, hem o sanat yapıtının özüne haksızlık edilmiş, hem de eğitimcilik görevi yerine getirilmemiş olur. Hiç kuşkusuz; bir yapıtın karmaşık zihinsel kapsamı, bireysel gelişmenin ilk aşamalarında bütün bütüne sindirilemez. Buna karşın bu tür yanlar eğitimcilik içinde aktarılmak istenirse, o zaman o yapıtın özümlenişi açıkta kalma tehlikesini taşır, en sonunda edebiyatla kurulması istenen canlı ilişki kaybolabilir. Burda hiç kuşkusuz her zaman için yapıtın ele aldığı şeyler kadar, bireyin gelişme durumu da bir rol oynar.

Bundan sonra, alımlamadaki bireysellik uğrağından çıkacak ilkesel sonuçlar sözkonusudur, nitekim alımlama da, kendi özü içinde, benzersiz bireyin somut varolan bir sanat yapıtının içeriğine, tam bilincine varabilmesi için katılmasından başka bir şey değildir. Bununla ilgili yapılacak sonuçlamalar, temelde kuramsal olarak ortaya çıkmakta, edebiyat biliminin yan alanlarına olduğu kadar, yorumlamaya, edebiyat eğitimciliğine, edebiyat açısından estetiksel eğitime, hattâ edebiyat eleştirisine kadar uzanmaktadır. Hiç kuşkusuz burda bir

takım somut yöntemsel belirtmelere doğru gidilmesi, bu çalışmanın konusu dışındadır.[42]

Edebiyat yapıtlarının içeriğini nesnel olarak yorumlama olanağının sınırlı olduğu sorununa daha önce de değinmiş, içeriğin bireselliğinden hep geriye nesnel olarak yorumlanamayacak bir şeyler kaldığını söylemiştik. Yorumlamayla uğraşacak kişilerin, eleştirmenlerin, eğitimcilerin, vs. bu olguyu hep gözönünde tutmaları gerekir. Ama böyle bir şey, onları yorumlamayı elden geldiğince ileri doğru götürmekten alıkoymamalı, yapıtla ilgili kendi öznel açımlamalarını getirmekle birlikte, nesnelleşemeyecek şeyleri söylemekten onları vazgeçirmemelidir. Edebiyat yaşamına katılan bir şeydir bu, nitekim Becher "edebiyat camiası" kavramıyla karşılar bunu. Bir yapıtın canlılığı niye bireylerin konuşmalarında açıkça kendi varlığını sürdürmesin ki? Niye yeterince sayıda ve nitelikte kişinin tartışmalara katılmasıyla, o yapıt ile bireyler arasındaki ilişki, *bireyler arasında*, belli ölçüde yüksek düzeyden *ilişkilerin* edebiyat yoluyla kurulması yerine geçmesin ki? Böyle bir şeye toplumumuzda rastlanmaktadır, nitekim daha da gelişecektir bu. Bu da edebiyat ile gerçeklik arasındaki bir ilişkiyi oluşturur. Bir yapıtla kurulan nitel ilişkilerin çeşitliliğini içine alan bireysellik olgusu, isterse nesnel yorumlama olanağına sınırlar getirmiş olsun, bir eksiklik değildir, böyle bir şey, bilinçli kılınabilir, kendi *özgüllüğü* doğrultusunda edebiyatın toplumsal yararından yana çevrilebilir.

Edebiyat eleştirisi yoluyla varılan somut sonuçlamalar ortadadır. Hep değişik türden olacaktır bunlar, burda bilimsel yöntem ve ölçülerin kullanılmasıyla nesnel yorum ve yargılar üste çıkabileceği gibi, bu tür bir olaya ilişkin öznel izlenimler de formüllendirilebilecektir. Bunlar, mutlaka saf bir biçimde ortaya çıkması gerekmeyen sınırdaki değerlerdir daha çok, bu sınırdaki değerler arasında birbirine bağlı geçişler olabilir. Ancak eleştirmen hangi doğrultuya eğilim gösterirse göstersin, önemlisi, yapıtın içeriğine yapılacak olan bireysel katkıdır. Edebiyat eğitimcisi için sözkonusu olan şey, edebiyat üstüne bilgi vermek değil, edebiyatla kişisel bağın kuruluşu eğitimini vermek, böyle-

ce, kişiliği oluşturucu yönde etkide bulunmak, daha doğrusu, öğrencilerini kendi kişisel yaşamları içinde edebiyata yatkın kılmak, bu arada, edebiyatın kişilik oluşturucu etkisini öğrencilerine açmak, bunu geliştirmek ve artırmaktır. Edebiyatın, sanatın özümlenişi, kimya ya da fizik, hattâ tarih derslerinde öğretilecek şeylerin özümlenişinden çok daha başkadır, edebiyat eğitimcileri açısından hep bunu akılda tutmak gerekir. Kişinin çokyönlü yetişmesi, bireyselliğin boy atıp serpilmesini içine alır, ki edebiyat da buna özgün, bilinçli yoldan yararlı kılınacak bir katkıda bulunur.

Sanatın içeriğinin gerçekleşmesi içindeki bireysellik, farklı boyutlarda ve doğrultularda olur. Herhangi bir kimsenin yeğlediği bir yapıtla bir başkası hiçbir iç ilişki kuramayabilir. Bu olay psikolojik bir çözümlemeyi gerektirir. Burda, havaya bağlı farklılıkların, coşku ve çağrışımların az ya da çok bir ağırlığı vardır. Bir edebiyat yapıtını okurken oluşan tasarımsal imge, bireysel olarak farklıdır, metin o bireyin kendi deneyimlerinin de orda sözkonusu oluşu içinde bütünlenir çünkü. Burda niceliksel bir ayrışma vardır ama niteliksel farklılıkları da ortaya koyar bu. Edebi alımlamanın yoğunluğu, hiç kuşkusuz, yapıta *ve* okuyucunun bireyselliğine bağlı olarak farklılık gösterir. Bireyselliğin iç zenginliği bir sanat yapıtı dolayısıyla ne denli ortaya çıkıyorsa, yapıt o denli yoğun biçimde alımsal olarak özümlenecektir. Bireyin zihinsel dünyası ne denli zenginse, bu zenginiik edebiyatın alımlanışına o denli girecektir. Edebiyat yapıtları da, farklı ölçülerde de olsa, bireyin psişik zenginliğini hesaba katarlar. Böylece, bir yapıtın alımlanışı sürecindeki içeriksel farklılık da, daha dar ya da daha geniş bir sınır çizecektir, bu sınırları yitirmeksizin.

Belirli edebiyat olaylarını burdan bakarak yargılayabiliriz. Alımlamanın bireysel yoğunluğu ile niceliksel bir yelpaze olarak alımlama olaylarının içeriksel farklılığı arasındaki bağıntı ele alınacak olursa, natüralizmin bütün çeşitleri ile görünüş biçimlerinin bir noktada toplandığı görülecektir. Böyle bir şey, daha önce sözünü ettiğimiz "tezli edebiyat"ın ya da Lassalle'ın *Franz von Sickingen*'inin eleştirilişi, burda bireylerin "kendi çağlarının ayaklı hoparlörü" olarak canlandırılış-

ları, "kamtlayıcı tartışmalar"m önplana geçişi için de sözkonusudur.

Üretme ile alımlamanm yakınlığından, benzeşikliğinden çok yerde söz ettik. Alımlayıcı açısından bireysellik ile bireyselliğin belirlenişi üstüne şimdiye kadar ne söylediysek, bütün bunlar, edebiyatın üreticisi için de geçerlidir, *üretme* sürecinde bireysellik olarak kişilik de yer alır. Burda bunu ayrıntılı olarak göstermeye gerek yok. Daha önce söylenenleri üretme olayı ile üretimin öznesine taşımak yeterli. Ayrıca, yazarın bireyselliği ile edebiyatta bunun sonuçları daha önce tartışılmıştır hep. Çünkü, estetik ve edebiyat kuramı hep sanatsal yaratımla, sanatçıyla ve sanat yapıtıyla uğraşmış, alımlama yanını daha az gözönüne almıştır. Bizim için önemli olan bireysellik uğrakları, yani somut çeşitlilik ile benzersizlik (bireyselliklerin farklılığı), sanatçı kişiliğin de başlıca belirtileridir. Sanatçının da zengin, çokyanlı, yaşamsal deneyimle dolu bir kişiliği olması gerekir. Nitekim, edebiyat alanında, kişisel girişim gücüne, bireysel eğilimlere geniş yer verilmesi, düşünce ve hayalgücüne, biçim ve içeriğe yer açılması gerekir.

Bu bağlamda şunu da belirtelim, bireysel eğilimler, düşünce ve hayalgücü zenginliği, bunlar sanatçının bir ayrıcalığı değildir. Bunların sanatçıda bulunması gerekir hiç kuşkusuz, ama bu yetenekler için insanın sanatçı olması gerekmez. Kişiliğe ilişkin bu gibi görünüş biçimlerinin alımlamada da sözkonusu olduğunu bu yüzden göstermeye çalıştık. Sanatçı için bu koşul, kendi yaşamının ağırbasan etkin bir yanını oluşturur kendi uğraşı açısından. Nitekim, belirli toplumsal ilişkilerde açıkça ortaya çıkan birçok sorunlar da buna bağlıdır. Meslekten bir sanatçı, kendi etkinliği açısından, içinde bulunduğu koşullar altında, başka etkinliklerde bulunan kişilerden çok daha kolaylıkla düşebilir bireycilik tehlikesine.

Çeşitlilik, kişiliğin zenginliği, bireysel eğilimler, bunlar, benzersiz olup, bireylerin farklılığını ve aynı olmayışını oluşturur. Onun için sanatçıyla ilgili olarak kullanılmaktadır özgünlük kavramı. Özgünlük, büyük sanatçı kişiliklerin başlıca bir belirtisi yerine geçer, sanat yapıt-

larının niteliğini gösterir, önemliliğin bir işaretidir. Ayrıca. sanat üretiminde bireysellik ile üretici öznenin farklılıklar gösterdiği bir nicelik yelpazesi de vardır. Böyle bir şeye, sanat doğrultularında, sanat akımları ile yöntemlerinde, sanat programları ile sanatçı kişilerde ve sanat yapıtlarının kendilerinde rastlanır. Klasikçi sanatsal yaratım anlayışı ile "özgün deha"yı abartan "Fırtına ve Atılış" dönemi anlayışını karşılaştırdığımızda açıkça görürüz bunu. Burda ayrıca tarihte doğrulamasını bulan şey, tam ters yönde, yalnızca kurallardan değil, ama bütün bütüne toplumsal yükümlülükten kurtulmak isteyen, sanatı yalnızca kendi yalıtılmış, yabancılaşmış ve bu yabancılaşmayı kendi bireyselliğinin olumlanışı olarak görmek isteyen geç-burjuva modernist sanatçı kişi praksisi ve uygulaması içinde kendi anlatımını bulur. Burda üretme açısından bireysellik yelpazesinin sınırsız olamayacağı da görülür. Burjuva modernizmde, ister istemez sanatın olumsuzlanışına yol açan sınır aşılır.

Bireysellik uğrağı, estetiksel değer içeriğinin ortaya konuşunun bir yanıdır yalnızca. Burda buna girmemizin nedeni böyle bir şeyin daha önce bilimsel kuramda yeterince ele alınmamış oluşudur. Burda. tam ters yönde vurgulamaya götürecek biçimde bu uğrağın mutlaklaştırılışmdan da sakınmak gerekir. Çünkü sanat yapıtında saptanan canlandırmada, içeriğin gerçekleşmesinde bireysel payın temelini ve sınırını oluşturan sağlam bir yan da vardır.

Sanatın bu kendine özgülüğünün enine boyuna ele alınışının bir nedeni de, bu konudaki idealist yorumlamaları dayanaksız bırakmaktır. Felsefî akıldışıcılık kadar, öznel idealizm de sanatın bu yanıyla uğraşmamıştır hiç. S. Freud'un kuramına dayanılarak, sanat, ta erken çocukluktan yetişkin bireysel yaşantıya kadar bilinçdışının açıklanış biçimi haline getirilmiş, böylece, akılsal olan, tüm toplumsal belirtenlerin ilkece dışlanışıyla, bireyce kavranamaz hale sokulmuştur. Edebiyatın alımlanışıyla ilgili bir takım doğru gözlemlerde bulunmuş olan varoluşcu J.P. Sartre, bu konuya azçok yönelmişse de, alımlamada bireyin öznel yoldan doğrulanışını, öznel idealist modak özgürlük kavramı içinde ele aldığı birey özgürlüğünün burda

hesaba katılışı olarak yorumlamıştır. Böylece, bireyin somut çeşitliliği içinde belirleyici bir rol oynayan alımlamadaki toplumsal belirtenler, Sartre'ın ideal yazar-okuyucu ilişkisinde kesinkes yer almaz. Bu ilişki, sınıf, ideoloji gibi, Sartre'ın baskı olarak gördüğü sorular dışında kalan bir ilişkidir," verili olandan kurtulma"ya yöneliktir daha çok.* Bu örnekler burda yeter sanıyoruz.

Edebi İletişim Bağıntısında Bireysellik

Edebi canlandırmanın tasarımda estetiksel olarak nasıl gerçekleştiğini göstermeye çalıştık. Burda, (gerek üretmenin öznesi, gerek alımlamanın öznesi olarak) edebiyatın öznesi, canlandırmada tersine dönecek, canlandırma üzerine kurulacak olan bu tasarımın kendi içinde barınan öznedir. İster istemez öznel bir özellik taşıyan canlandırma-tasarım karmaşığından söz etmiştik. Bu öznellik, başlıcalıkla coşkusal olarak kendini ortaya koyan değerlendirme uğrağını içerir. Burda özne, somut çeşitlilik, dolayısıyla benzersizlik gösteren bireysellik olarak kavranır. Bireyselliklerin yer yer birbirinden farklılığında somut olarak görülür bu, alımlamanın içeriğinde birbirinden yer yer farklılıklar da burdan doğar. İşte bu bireysellik kavramı ile bu kavramdan ortaya çıkan sonuçlar içinde edebiyatın iletişimsel bağıntısına yönelmek istiyoruz şimdi.

Burdaki soru, Becher'in "kişiliklerin üç birlikteliği" adını verdiği edebi iletişim bağıntısı içinde bakıldığında, kişiliğin somut çeşitliliği ve benzersizliği olgusundan nelerin ortaya çıkabileceğidir. Ortaya çıkan şey, burda diyalektik bir çelişkinin oluşudur.

Bir edebiyat yapıtı, başkalarınca, üstelik birçok başka kişilerce alımlanması için üretilir. İşte bu yalın olgu, şimdi ele alacağımız tüm soruna ışık tutmaktadır. Antik çağdaki şarkıcıların bile dinleyici bir toplulukları vardı. Daha sonra, şiir sanatının edebi yoldan ortaya konuşunda, estetiksel bildirişim maddi bir gösterge taşıyıcısı içine

* Sartre, Jean Paul: Edebiyat Nedir?, 1959.

konmuştur, üstelik gittikçe artan çarpanlar halinde. Buysa, alımlama sürecinin de çarpanlar halinde gittikçe artmış olması demektir. Bütün bunlar yüzeyde görülebilir. Nitekim, edebi sanat yapıtlarını sayıca artırmanın teknik araçları bu bağlamda o denli önemli değildir. Ancak burda da nicel değişimlerin son kertede nitel bir etkide bulunduğu görülebilir.

Bir edebiyat yapıtının başka bireylerce alımlanabilmesi için bir birey tarafından üretildiği olgusu kesindir burda. Bununsa içeriksel sonuçları vardır bizim açımızdan. Bireyler benzersizdirler, farklıdırlar birbirlerinden. Edebi iletişim bağıntısında, bireyselliğin somut çeşitliliği doğrudan doğruya sözkonusu olup, kişiliklerin *farklılığı*'nı bundan ayıramayız. Edebi iletişim bağıntısında, "üç birliktelik" de araya girer, yani bireysellikler arasındaki uygunluk sözkonusudur burda. Edebi üretimde bulunan kişi tikel bir bireydir, alımlayıcı ise çok sayıdadır, birçok bireysel okuyucunun bir topiamıdır. Onun için edebi iletişim bağıntısında karşıt iki uğrağı içeren, gerçek bir diyalektik çelişki bulunur: Bu uğraklardan birincisi, sanat üretici birey ile birçok sanat alımlayıcısı bireyi aynı bir sanat yapıtında "birleştiren", bireylerin edebi iletişim olayı içindeki *birbirleriyle uygunluğu* uğrağı'dır; ikincisi ise, bu bireylerin herbirinin edebi canlandırmayı ancak kendi somut ve benzersiz bireysellikleri içinde gerçekleştirebilecekleri *farklılık* uğrağıdır.

Çelişki, yazar ile okuyucu arasındaki iletişim ilişkisinde yatmaktadır: tek bir okuyucu bile gözönüne alsak, burda yazar ile okuyucu değişik bireyler olup, ancak kendi bireysellikleri, dolayısıyla farklılıkları içinde estetiksel özne olarak yer alabilirler. *(Aynı bir sanat yapıtı ile onun üretimi ile alımlanışı sözkonusu olduğunda) gerek yazar, gerekse okuyucu için aynı olan* şey, tasarımsal yoldan canlandırmanın öznesi halinde, estetiksel özneler olarak yer alır, yani edebi canlandırma açısından uygunluk içinde bulunur. Bu çelişki, alımlayıcı birey sayısıyla birlikte artarak, tüm edebi iletişim alanında, üretimin tikel öznesi ile alımlamanın birçok özneleri arasındaki çelişki haline gelir. Burda iletişim ilişkisinin ilinti noktasını oluşturan sanat yapıtı açısın-

dan *uygunluk* uğrağı, estetiksel özne açısından ise *farklılık* uğrağı ortaya çıkar. Bu çelişkinin boy atıp serpilmesi, edebiyatta estetiksel değer içeriğinin sözkonusu olmasına yol açar.

Olaya daha yakından bakıldığında, sorun da daha çok açığa çıkacaktır. Aynı bir sanat yapıtı tek tek bireylerce kendilerine özgü tarzda alımlanır. Daha önce de tartıştığımız gibi, alımlama sürecinde (bireysel, dolayısıyla, bireyden bireye değişen deneyimler, bilgiler, yetenekler ve çıkarlar içinde) bireyselliğin gözönüne alınışı olgusudur bu. Alımlama olayının *yoğunluğu* ve bunun alımlayıcının bilincindeki etkisi, bu nedenle, *okuyucu-bireyin yaratıcı katılımının ölçüsü*'ne, bu bireysel psişik temel özelliklerin gözönüne alınışına bağlıdır gittikçe. *Dolayısıyla, sanatçı, yapıtının alımlama olayında yüksek bir yoğunluk derecesine ulaştığını bilmek durumundadır. Ama aynı zamanda, kendi yapıtının alımlama içeriğindeki bireysel farklılıkları da hesaba katması gerekir, gerçi kendi çıkarına olan şey, yapıtı yoluyla zihinsel bir içeriği elden geldiğince upuygun olarak öbür insanlara aktarmak, kendi tasarımlarını, düşüncelerini, değer yargılarını, deneyimlerini, gerçeklik karşısındaki tutumunu yapıt yoluyla başkalarına iletmek ve böylece onlarla kendi arasında zihinsel bir uygunluk kurabilmektir.* Bir sanatçının isteği, her zaman için, S. Eisenstein'ın da bir zamanlar bu anlamda söylemiş olduğu gibi, yapıtı yoluyla gerçeklik karşısındaki kendi tutumunu öbür insanlara aktarabilmesidir. Sanatçının ilgilendiği şey, yapıtındaki canlandırmanın alımlayıcı kişilerde elden geldiğince kendi yapıtını yaratırkenki aynı tasarımı uyandırabilmesidir. *Yüksek bir alımlama yoğunluğuyla, ister istemez buna bağlı, değişik bireysel alımlama yoğunlukları ile alımlamanın üretimle yüksek bir içeriksel uygunluk göstermesi, bu ikisi, diyalektik bir çelişki içindeki karşıtlardır.*

Alımlayıcıların sayısının çoğalması nicel bir önem taşıyormuş gibi görünmektedir. Oysa, bireylerin somut çeşitliliğini taşıyan tasarımdaki öznellik sözkonusudur burda. Birçok çeşitli etkenlerce belirlenmiş bulunan bilinç *içerikleri*'nin somut bir çeşitliliği vardır burda. Bunlar arasında ağırbasanı değerlendirmedeki güdülenmelerin toplumsal belir-

tenleridir. Burda, saray şairi olarak Goethe'nin sayıca sınırlı ve toplumsal güdülenme ve deneyim açısından uygunluk gösteren bir topluluk karşısında bayram dolayısıyla şiir okuyuşu ile bir yapıtın tüm tarihsel çağlar boyunca karşısında hep canlı bir okuyucu topluluğu bulması arasında kolayca nitel bir ayrım yapılabileceği düşünülebilir, ki bu ikinci halde, maddi ilişkilerdeki değişimlere bağlı olarak bilinçte yer alan sürekli tarihsel değişimler dolayısıyla toplumsal yoldan belirlenmiş bilinç içerikleri açısından bir uygunluğun bulunabilmesi oldukça zordur.

Burda herkesce bilinen bir olguyu, sanatsal yapıtların yüzyıllar boyunca ve ülke sınırlarını aşan etkisini, dünya edebiyatının varlığı olgusunu bir *sorun* olarak duyurmak ve bu soruna ilişkin bilinci uyanık tutmak amacıyla bu konuya girmiş bulunuyoruz. Bir yazarın bütün "dünya" ve "sonsuzluk" için edebiyat yapması kaygısının olabilmesi için önce gerçekten ortada varolan, dolayısıyla bir olanak olarak gözönüne alınabilecek, sanat yapıtlarının "ölümsüzlüğü" olgusunun bilincine varılmış olması yer alır, yani böyle bir şey, konunun kendisinden sonra ortaya çıkabilir ancak tarihsel olarak. Bu kaygı, yüzyıllarca, hattâ binlerce yıl yaşamasını sürdüren yapıtların ortaya çıkmasının kendi bir koşulunu oluşturmaz kesinlikle; sanatın etkisinin sürmesini bir yazarın kime sesleneceğini düşünmüş olması belirlemez. Büyük antik Yunan tragedyaları, Attika köle sahipleri için, üstelik zamanca sınırlı ve güncel vesileler dolayısıyla (Diyonisos şenlikleri ile dramatik yarışmaları için) yazılmıştır. Shakespeare ise, Londra "Globe Theatre"m izleyici kitlesi için yazmıştır. Ama bu yapıtlar kendi ortaya çıkma koşullarına duyulacak ilginin sınırlarını aşmayı başarmışlardır.

Bir yapıtın kendi tarihsel varoluşu boyunca içinde bulunduğu, bir yapıtın erişip erişemediği, yapıtın ortaya çıktığı üretici-alımlayıcı çevresinden çok daha küçük ya da ölçülmeyecek derecede çok daha büyük olabileceği gerçek iletişim bağıntısını, tarihsel ve hep tarihsel olarak değişime uğrayan bir sonuç olup, hiçbir zaman kendi bir değişmez büyüklük "belirtisi" değildir. Bu sonuç aynı zamanda çok değişik, birbirinden farklı etkenlerin bir sonucudur, burda alımlayıcının

birbirine karışmış, kendi içinde ayrışık ve sürekli değişim gösteren bir özelliği vardır, o yüzden alımlayıcı sözü yüksek bir soyutluk düzeyi gösterir burda, ayrıca, sanat yapıtının toplumda iletimine ilişkin çokyönlü, burda herhangi bir sistem içine sokulamayacak, ancak belli ölçüler içinde sayılıp ortaya konabilecek etkenleri vardır ki bunlar geleneksel çizgi sayılabilecek alımlama aşamaları içinde yer alırlar, sonunda da ya bir yapıtın "güçten düşmesi"ne, silinip gitmesine, alımlanamaz hale gelmesine ya da yeniden bulgulanmasına yol açarlar.

Bütün bunlar, maddi olarak belirlenimli, içinde çeşitli ideolojik ilişkilerin yer aldığı, ideolojilerin birbiriyle çatıştığı, birbirinin yerini aldığı, çözüntüye uğradığı, ayrıca, siyasi ve edebi safların birbirleri üzerinde karşılık etkide bulunduğu toplumsal üstyapıda olur biter. Burda da, tüm kendi koşullarıyla birlikte alımlamanın içeriğindeki farklılık ile iletişim ilişkisi içindeki tüm alımlayıcı öznelerin ortak ilinti noktası ve değişmez büyüklüğü olarak yapıtta ortaya çıkan uygunluk arasındaki diyalektik çelişki tüm derinliğiyle ve toplumsal boyutlarıyla kendini açığa koyar. Ancak bizler yaşamını sürdürmekte olan sanat yapıtlarına ilişkin tarihsel olguları, alımlama yönünden temel değişimlere uğramakla ve "yaşamları"nı farklı yollardan biçimlendirmekle birlikte, yine de edinebiliriz, son kertede kendini ortaya koyan şey, yapıtın kendi "yaşam gücü"dür çünkü. Buysa bir giz değildir, bilimsel olarak açıklayabiliriz bunu. Antik dram, orta çağlarda "kış uykusu"na yattıktan sonra, yeniden günümüze kadar kendi yaşamsal gücünü korumuştur. Shakespeare'in yapıtları çok değişik alımlama çağlarından geçmiştir. Hiç kuşkusuz, yüzyıllar, çağlar ideolojik ve edebi doğrultular boyunca değişik olmuştur Shakespeare alımlaması; Goethe'nin kendisine yönelik bağı, "Shakespeare ve son yok" sözünde simgeleşen tavrı, küçücük bir kesiti gösterir bizlere bu konuda.

Edebiyatın düşünsel yapısından doğan çelişki, yani alımlamamn içeriğinin uygunluğu ile bu uygunluğun alımlamanın bireysel özelliğinden gelen çeşitliliği arasındaki çelişki içinde yer alır bütün bunlar. Bu çelişki, bir yapıtın alımlanışındaki yoğunluğun artması ölçüsünde keskinleşir. Yaşayan bir özne olarak yazarın da içine katıldığı çağdaş

iletişim bağıntısı içinde çeşitli görünüş biçimleri alır. Yapıtı üreten kişiden yapıtın çok sayıda alımlama olayı içinde gerçekleşmesine kadar bir takım sorunlar ortaya çıkar. Örneğin, yazarın eleştirmenlerce ya da okuyucularca yanlış anlaşıldığını sanması, bir yapıtın anlamı üstünde çıkan kavgalar. Burda belirgin olan şey, hep rastlandığı üzere, bir edebiyat tartışması içinde ortaya çıkan, bir sanat yapıtına gösterilen tepkinin yüksek dereceden coşkusallığıdır. Bu coşkusallık, alımlama olaylarının farklılığı ile alımlayıcı öznenin bireysel ilgisine, katılımına, katkısına dayanan belli bir alımlama yoğunluğu arasındaki bağıntıyı bize gösterir.

Alımlama olayı, genelinde bakıldığında, alımlayıcıların kendi kişiliklerini ne denli yakalıyorsa, onları kendi bireysellikleri içinde ne denli hesaba katıyorsa, o denli yoğun olur. Onun için bir edebiyat yapıtı üstüne çıkan tartışmalar özellikle sert tartışmalar olur, çünkü bir yapıt, bireylerin yüksek dereceden somut çeşitliliğini gerektirdiği için, somut bireyselliklerin farklılığı çok güçlü biçimde ortaya çıkar. Bir yapıt karşısında takınılan coşkusallık, bu açıdan açıklanabilir çoğu zaman, böylece okuyucu kitlenin coşkusallık göstermeden kabul ettiği yapıtlarla arada bir ayrım da ortaya çıkmış olur. Sanatsal yapıtların değerlendirilişinin nesnel ölçüleri ise ancak burda ortaya konan sorunsalın bilincinde olunması ve edebiyatla bilimsel ya da eleştirisel bir ilgi alanı içinde olunmasıyla ortaya konabilir.

Estetiksel Değer İçeriğinin Yapıca Temeli Olarak Bireysellik ve İletişim Diyalektiği

Çizdiğimiz çelişki, estetiksel değer içeriğinin yapısal önkoşuludur, edebiyat kendi somut toplumsal işlevinin değişmez bir niteliğini bununla edinir. Tam bir edebi iletişimin iki koşulu vardır:

1. Alımlamada bireysel tasarımın yüksek yoğunluğu, ki böyle bir şey, kişiliğin en derin katmanlarına inen bireysellikteki çeşitliliği ortaya çıkarır. Burda belli bir alımlama olayının *benzersizliği* de vardır. Alımlayıcı kişinin sanat yapıtının içeriğiyle, durum ve eylem için-

deki kişilerle ilişkisi, o alımlayıcı kişiye çok yüksek bir kişisel ve özel ilişki olarak gelebilir.

2. İdeal estetiksel iletişimin koşulu, *birçok birey*'in yapıtla sözü edilen ilişki içine girmesi, tam iletişim sözcüğünün kendi anlamı içinde, bireyler arasında bağların, birbirleriyle *ortaklaşalık*'ın kurulmasıdır. Estetiksel iletişimde, özel olan şey, bir ölçüde kollektif bir varlık kazanırken, açıkça olan şey de iç, bireysel bir yaşantı haline gelir.

Ancak bu iki koşul birbiriyle çelişir, gerçek karşıtlardır, ama, edebiyatın düşünsel yapısı içinde bir birlik oluştururlar. Zihinsel görünüşler de içinde olmak üzere, tüm görünüşler içinde yer alan çelişkin, birbirini dışlayan, karşıt eğilimlerdir bunlar, ki diyalektiğin özü de budur. Burdaki çelişki de, estetiksel değer içeriğinin temelinde yatan, *bireysellik ile iletişim* (ya da ayrıca farklılık ile uygunluk) *arasındaki çelişki*'dir.

Edebiyatta *estetiksel değerlendirmenin içeriği*'ni yapan şey, bireylerin sanatsal iletişiminde yatan karşıtların birliğidir. Bu iki uğraktan, yani (benzersizliğe, farklılığı dayanan) bireysellik uğrağı ile (uygunluğa, ortaklaşalığa dayanan) iletişim uğrağından *estetiksel* değerlendirmedeki güdülenmenin niteliği, toplumsal görünüşlerin edebiyat yoluyla *estetiksel* olarak değerlendirmenin nitel ölçüsü ortaya çıkar.

Öbürleri gibi, edebi değerlendirmedeki güdülenmeler de toplumsal-pratik çıkar ve hedeflerden doğar. *Edebiyatta estetiksel değerlendirme*'nin içeriksel ölçüsü ise bir güdülenme olabilir ancak, bu güdülenme, *en yükseğinden bireysel olarak kendini gerçekleştirecek* (yani, sözü edilen ilk koşulu yerine getirecek) bir güdülenme olduğu kadar, aynı zamanda, (ikinci koşula uyacak yolda) *bireyler arasında en yükseğinden bir uygunluğu kurma durumunda da olan* bir güdülenme olup, burda gerek bu uygunluğun derecesi, gerekse ulaşılacak bireylerin sayısı sözkonusudur.

Estetiksel iletişimdeki değerlendirme içeriği, bütün bütüne *bireysel* olması gereken, kendi dolayımsız, kişisel hedefi olarak bireyi

kendi bireyselliğinin en derin katmanlarına kadar olumlayan, temsil eden, savunan ortak hedeflemelere dayanır; ya da tam tersine çevirirsek, yüksek dereceden *ortak* ve *iletişilebilir bireysel* hedeflemelere, çok sayıda bireylerin kendi aralarında en yükseğinden bir uygunluk kurdukları hedeflere dayanır.

Bu her iki koşulu da yerine getiren tek bir hedefleme vardır: Bireylerin ortaklaşalık hedefleri, kendi ORTAK BİRLİKTELİK'leri!

Ancak bu yalnızca *yapı* değildir artık, *içerik*'tir, edebi iletişim olayının *yapı*'sından çıkarsanan, gerçekliğin estetiksel-değerlendirici yansısı olarak edebiyatın içeriksel *işlev*'idir.

Edebi iletişimin (biçimsel gözüken) koşulları, aslında nitelikçe belirli bir içerik olarak kendini açığa koyar, buysa, yüksek dereceden bireysellik ile yüksek dereceden ortak birlikteliktir; toplumsal-pratik, dolayısıyla ideolojik hedeflemeler, değerlendirmedeki güdülenmeler olarak bireyselliklerdeki ortaklaşalığm kendisidir. Edebiyatın özgül *estetiksel* değer içeriği burdadır; bu içerik, ilerde daha geniş değineceğimiz gibi, ancak somut tarihsel ve toplumsal biçimlerde kendini gerçekleştirir hiç kuşkusuz.

Edebiyat, toplumsal görünüşleri, insanları, insanların eylemlerini, çabalarını, ilişkilerini, maddi ve ideolojik toplumsal ilişkilerini, *bireylerin ortaklaşalığı*'na, *ortak birlikteliği*'ne ne denli dayandığına ya da böyle bir şeye ne denli yönelik olduğuna göre, burda *ortak birliktelik içindeki bir varlık olarak bireyin kendisini ne denli olumladığı*'na ve *doğruladığı*'na göre değerlendirir. Kendi genel, temel niteliği içinde estetiksel değer içeriğinin özgüllüğü burda yatar işte.

Edebiyatta estetiksel değer içeriğinin bu yolda belirlenişi, salt mantıksal çıkarımın bir sonucuymuş, dolayısıyla önce ampirik olarak kanıtlanması gerekiyormuş gibi gözükebilir. Aslında sorun, olayın ampirik yoldan aktarılmasında yatmıyor, çünkü bu olgu gerçekten tarihsel olarak varolan edebiyat ve sanatın kendi içinde verili olup, değişik tarzlarda kendini göstermektedir, ancak göze çarpmadan, farkedilmeden sürüp gelmiştir. Burda estetiksel değer içeriğinin ampirik

bir görünüş tarzıyla ilgili olarak yatan zorluk, örneğin, geçmiş çağlardaki sanatın niye bize hâlâ sanatsal bir haz verdiğinin *açıklanması*'nda ve *temellendirilmesi*'nde yatar. Zorluk, geçmişin sanatına bizi neyin bağladığını, geçmiş çağlardaki büyük sanatı birbirine bağlayan şeyin ne olduğunu kavramlaştırabilmektedir. Sanatta bu genel bağlayıcı şey, sanatın estetiksel değer içeriğini oluşturur çünkü.

Burda şunu da anımsatalım, estetiksel değer içeriği, ayrıca, hattâ önce, bilinç biçimi olarak sanatın ortaya çıkışından türer, ancak burda bunu ele alacak değiliz. Bireylerin ortak birlikteliği açısından, ortak birliktelik içindeki bir varlık olarak bireylerin olumlanışı ve doğrulanışı açısından değerlendirilen birey-toplum diyalektiği, sanat yapıtlarının içeriğinin değişmez bir uğrağı olarak da görünür

Estetiksel Değer İçeriğinin Düşüncesel Olarak Yansıtılmasının Örnekleri

Estetiksel değer içeriği, tam olmasa da, değişik tarzlarda kuramsal olarak yansıtılmaktadır, bunun birkaç örneğini vermek istiyoruz burda.

Estetiksel değer içeriği, sanatın "insancıl kapsamı" olarak gösterilen şeyin çekirdeğini oluşturur herşeyden önce. Hümanizm, bu ilinti içinde bir anlam taşımakla birlikte çok genel bir kavram olarak kalmaktadır. Sanatın insancıl özelliğinin olduğunu duyurmak yeterli değildir, çünkü sorun sistematik bir biçimde, bir bilinç biçimi olarak sanatın tüm belirlenişindeki nesnel bağıntılar içinde, yeterince somut olarak kavranmış olmaz böylece. Yapıdan zorunlu bir çıkarsamada bulunabilinmesi de sözkonusu değildir burda. Dolayısıyla, sanatta hümanizm'den sık sık söz edilmesi bir rastlantı değildir, ama dışsal bir şeymiş gibi gözükmektedir bu. Sanatın konusu ve yansı özelliği sorunu üstüne, hele estetiksel değerlendirme üstüne ortaya konan kuramsal belirlemelerde, sanatta neyin insancıl kapsamı oluşturduğu, *sistematik bir yer almamaktadır.*

Ayrıca, hümanizm kavramının çok geniş ve değişken bir içeriği

olduğunu, (kendine özgü tarihsel bir olay olarak da) değişik yönlerden anlamlandırıldığını görmekteyiz. Genel anlamda, bilimsel maddeci kültür anlayışında hümanizm kavramı, kendi sonsuz ilerleyen tarihsel süreci içinde insan olma kültürüne, kendi varlığının mutlak hareketi içindeki insanın kendi bir anlatımına karşılık verir. Kültür sürecinin bileşken bir parçası olarak bu genel anlamı içinde, *Toplum-Edebiyat-Okuma* adlı yapıtın yazarları, sanatın "insanileştirme işlevi"nden sözetmektedirler. Hiç kuşkusuz sanatın böylesine bir insanileştirme işlevi vardır (ama bilimin, ahlakın, başlıcalıkla da maddi üretici etkinliğin, bütün bunların da insanileştirici bir işlevi olduğunu da unutmamak gerekir. Dolayısıyla, burda sanatın özgüllüğü açığa çıkmadığına göre, "insanileştirme işlevi" sorunu da, edebiyat alımlamasına ilişkin incelemelerde herhangi bir rol oynayamayacaktır.

İnsanileştirme işlevi, kültürel işlev anlamında kullanılmaktadır burda; bilimsel maddeci kuramda geçen bu kültürel işlev, sanatın kültür süreci içindeki yerini göstermekle birlikte, sanatın özgüllüğüne girmemektedir.

Bu bağlamda, başka bir düzlemde de olsa, kuramsal tartışmalara getirilen bir başka kategoriyi gözönüne almak gerekir; buysa, kendi türünden varlık kategorisidir. *Felsefe Sözlüğü*'nde sanat dolaylı olarak "sanat kuramı" maddesi içinde şöyle tanımlanmaktadır: "İnsanların estetiksel etkinliklerinin özgün biçimlerine ilişkin kuram: insanlar bulundukları bu estetiksel etkinlik içinde kendi türünden bir varlık olarak kendisini, kendi yaşamını, gerçeklikle olan ilişkilerinin bütünselliğini, ikonik bir biçimde, çokyönlü özümiemenin konusu haline getirir". Burda bizi öncelikle ilgilendiren şey, bu tanımlamanın taşıdığı sorunsallık değil, tanımlamanın odak noktasında yer alan "kendi türünden varlık" kavramı. Aynı maddenin bir başka yerinde de şunlar yazılı: "Sanatta insan kendi türünün tarihinin her somut-tarihsel anında, kendi türünden bir varlık olarak kendini gerçekleştirebilmesi olanaklarını önceden hazırlamaya bakar" Bu tümce, kendi türünden varlık kategorisinin bulunduğu soyutluk düzeyinde, gerçek tarihsel olguların üzerinde dolaşmaktadır. Kendi türünden varlık kavramı o denli soyut

bir kavramdır ki, tanımlanamamaktadır bir türlü, sanki kendini kendisiyle tanımlama vardır burda, kendi türünden varlık insan türünün varlığı olarak verilmektedir.

Marx bu kavramı, daha Hegel'ci ve Feuerbach'cı terminolojinin etkisinden kendini sıyıramamış olduğu *Ekonomi ve Felsefe Elyazmaları*'nda, doğrudan Feuerbach'a yaslanarak kullanmıştır, sık sık atlandığı gibi, estetiksel olgunun belirlenmesi için değil. Mehring, estetik yazılarında birey ve tür kategorileriyle uğraşmışsa da, bir başka anlamda ele almıştır bunları. Yukarda verilen alıntıda geçen "kendi türünden varlık" kavramı *insanın kendi varlığı*'ndan başka bir anlama gelmemektedir, genel olarak alındığında. Marx, daha sonra böyle bir belirlemeden uzaklaşarak, Feuerbach'a karşı, insanın kendi varlığı'nın bir soyutlama olduğunu söyleyerek bunu geri çevirmiştir: çünkü, "kendi gerçekliği içinde insan toplumsal ilişkilerin toplamından başka bir şey değildir". Feuerbach bu gerçek varlığı tanımadığı için, "insanın kendi varlığını *'kendi türü'* olarak, bireyleri birbirine sırf *doğal* yoldan bağlayan bir iç, durgun genellik olarak kavramıştır".

Bilimsel maddeci estetiğe girmiş bulunan "genel-insansal olan" kavramı da "kendi türünden varlık" kavramıyla aynı düzlemde yer alır. Ancak bu kavramın kullanılış tarzına dikkatle bakmak gerekir. M. Kagan bu kavramı kullanmıştır, ama kendini "bireysel-olan ile toplumsal-olan'ın diyalektiği"nde açığa koyan tarihçe görece-olan ile mutlak-olan'ın diyalektiğinin altını çizmiştir burda.* Böylece Kagan genel-insansal olan kavramına toplumsal bir içerik kazandırmıştır. Kagan'da "genel-insansal olan" kavramı, "insanileştirme işlevi" ile "kültürel işlev" terimlerine yaklaşır, ancak düşünmeden kullanılmayacak biçimde, anlamsal yükle doludur.

"Kendi türünden varlık" ve "genel-insansal olan" kavramları ile sanat üstüne bunlara dayanan bildirimlerde sözkonusu olan şey neyse, "insanileştirme işlevi" ile "kültürel işlev"de sözkonusu olan şey de

(*) Kagan, Moissej, *Varlesungen zur Asthetik* (Estetik ve Sanat, Çev: Aziz Çalışlar), s. 121, Berlin 1974.

odur; ne sanatın özgüllüğü, ne de estetiksel değer içeriğinin özgüllüğü kavranabilir bu yolla. İnsanileştirme işlevi ile kültürel işlev, maddi üretim etkinliğiyle birlikte, insansal kültür sürecinde öbür toplumsal bilinç biçimleri arasında yer alan sanatın bir yanı olarak gösterilebilir.

Edebiyatın düşünsel yapısından çıkarsanıp temellendirilecek olan estetiksel değer içeriğinin özgüllüğünü bundan ayırmak gerekir. (Böyle bir şey, öbür sanat türlerinde de değişik biçimde sözkonusudur). Estetiksel değer içeriğinin özgüllüğü, bu yapıya bağlı kalmaktadır; insanileştirme işlevi, kültürel işlev, genel-insansal olan gibi kavramlarda aranan şey, bu yolla, edebiyat ile gerçekliğin yapısal ve işlevsel tüm bağıntısı içinde sistematik bir biçim alır. Nitekim, tarihsel maddecilik düzleminde betimlenebilen, edebiyat ile toplum arasındaki en genelinden ilişki, edebiyatın genel yansı işlevinden edebiyatta estetiksel değerlendirmenin özelliklerine kadar, sistematik bir yapı bütünü içinde kendini ortaya koyar, sözü edilen kavramlara yönelik estetiksel değer içeriğinin tastamam belirlenebilecek bir yeri vardır burda. Bu değer içeriği, edebi iletişimin kendi koşulları uyarınca somut bir biçimde gerçekleştirir kendisini, bir güç halinde kendisini örgütleyen bir sürecin iç uğrağı olarak ortaya çıkar. Estetiksel değer içeriği olarak bütün sanat türlerinde yer alır, tüm sanat türleri için geçerlidir böyle bir şey, ancak bu türlerin özgül koşulları içinde gerçekleştirir kendisini.

İnsanileştirme işlevi gibi kavramların son yıllarda kuramsal tartışmalar içinde gittikçe daha çok yer alışı oldukça yararlı olmuştur. Burda, sanatın, özellikle de edebiyatın ideolojik olarak belirlenmiş belli bir kapsamın *biçim*'i olarak artık kavranamayacağı konusundaki çabalar görüldüğü kadar, sanata ilişkin nesnelci, bilim modeline yönelik tasarımların da geride bırakılması ve sanatın kendisine karşılık verecek *özgül* bir içeriğinin bulunması konusundaki çabalar da görülmektedir. Ancak bu içeriğin, sanat-gerçeklik ilişkisinin somut işleyiş tarzıyla yasalılıklara uygun ve sistematik bir bağıntı içinde belirlenmesi gerekmektedir. Ancak bu yolla sanatın ortak birliktelik içindeki bir varlık olarak bireyin olumlanışı konumundan değerlendirmede bulunabileceği, bireylerin ortak birliktelik içindeki ilişkilerini değer-

lendirerek doğrulayabileceği, çünkü, kendi iç yapısında bireysellik ile ortak birliktelik arasındaki uygunluğun bulunduğu sonucuna varılabilir.

Estetik tarihinde bu konuyla ilgili önemli düşüncelere rastlanır. Kant, bu bağlamda, *Yargıgücünün Eleştirilişi*'nde yazdığı şu sözlerle çok yaklaşır burdaki konuya: "En yüksekten yetkinliği amaçlayışı içinde güzel sanatlara yazılı kurallardan yola çıkılarak değil, herhangi ilk bilgiler yoluyla duygusal güçlere* ilişkin kültürden yola çıkılarak girilebilecekmiş gibi görünüyor; çünkü, *insanlık*, bir yanda genel *paylaşma duygusu* anlamına, öte yandan, kendini *en içsel* ve *genelde iletebilme* yetisi anlamına gelebilmekte; bu temel özellikler, birbirine bağlı olarak insanlığa yaraşır topluma yatkınlığı ortaya koymaktadır, ki hayvanların sınırsallığından insanları ayıran şey de budur" (İtalik dizilmiş yerler - H.R).

Sistematik kılınmamış ve kesinleştirilmemiş olmakla birlikte, diyalektik bağıntının tüm başlıca bileşkenlerine burda rastlıyabiliyoruz. "Paylaşma duygusu", tutumunu ve eylemlerini *insani* bulduğumuz bir kişiyi göstermek için günlük dilde de kullandığımız ahlaksal bir niteliktir. "İletebilme yetisi" ise dışsal bir yetenekmiş gibi görünmektedir daha çok. Ancak Kant "kendini en içsel ve genel olarak" iletebilme yetisinden söz etmektedir. Bunlar, edebi iletişimin yapısında yer alan, benzersiz bireysellik ile uygunluk içinde bulunan kollektiflik arasındaki diyalektik çelişkiye ilişkin sözleridir Kant'ın. Kendini en *içsel* olarak iletmek demek, kendi tüm öznelliğini içine almak, kendi iç bireyselliğini iletmek demektir. Kendini genelde iletebilmek demekse, kendini birkaç kişiye değil, birçok başka kişiye iletmek demektir, burda iletme kavramında, iletilende bireysel iç'in öbürlerine ulaşması yatmaktadır. Kant'ın "paylaşma duygusu" olarak gösterdiği ahlaksal yönden içeriksel olan şey ile "içsel olan"ın genel hale geldiği bir iletişim yapısının kendine özgü modeli, bu her ikisi de, Kant'ta, özgül insani "topluma yatkınlık"ın temelindeki insanlık kavramına

* Duygusal güçler kavramı, Kant'ta, insanların psişik etkinliği anlamını taşımamaktadır hiçbir zaman.

gelip bağlanmaktadır. Nitekim, Kant, "topluma yatkınlık" sözüyle toplumsal davranış tarzları ile toplumsal ilişkilerden sözetmektedir burda. Yukardaki alıntının sonunda ise, Kant, "çağlar"dan ve "halklar"dan sözetmektedir, burda kendi içinde "yasalılık taşıyan topluma yatkınlıkla ilgili canlı dürtülerin etkisi dolayısıyla bir halkın sürekli ortak bir varlık oluşturduğu" görülmektedir. Kant'a göre, "genel-insansal bir duyu olarak beğeni" buna dayanmaktadır.

Gerçekten de, estetiksel değer içeriğinin maddi bir temele oturduğu sanatın ortaya çıkıp serpilmesine yol açan bir "ortak varlığın", "yasalılık taşıyan topluma yatkınlığın" temelinde yatan şey "çağlar" ve "halklar" ile onlar arasındaki maddi ilişkilerdir. Öbür türlüsü, sanat ile toplumun kaçınılmaz olarak bir çatışma içine girmesi demektir, ki bu da önünde sonunda sanatın zararına olacak bir şeydir. Böylece, edebiyatta estetiksel değer içeriğinin somut tarihsel ve toplumsal varlık tarzına gelmiş oluyoruz, aşağıdaki bölümde bunu ele alacağız.

EDEBİYATTA ESTETİKSEL DEĞER İÇERİĞİNİN TARİHSEL VE TOPLUMSAL SOMUT VARLIK TARZI

Estetiksel değer içeriği tarihsel bir boşluk içinde yüzmez. "Kendi türünden varlık" gibisine belirlemelerden farklı olarak, bireylerin *ortak birlikteliği*, her zaman toplumsal olarak somutlaştığı kadar, belirli toplumsal çıkarları ile güdülenmelerin içeriği olarak, her zaman, somut tarihsel görünüş biçimleri içinde de varolur. Dolayısıyla, edebiyatta kendini açığa koyan somut ideoiojik uğraş biçiminde kendini gerçekleştirir.

O halde, yapıtlardaki ampirik görünüşü içinde, insanların toplumsal eylemlerinin bir parçası olarak tarihsel süreçte kendini gerçekleştirişi içinde, edebiyatta estetiksel değerin somut tarihsel varoluş tarzını görelim.[43] Böylece, estetiksel değer içeriğinin çekirdeği olarak bireylerin ortak birlikteliğinden ne anladığımız da daha belirgin olarak açığa çıkacaktır.

Birey ile topluluk arasındaki diyalektik, edebiyatın konusu olarak kendini ortaya koyduğu kadar, edebiyatın toplumsal bir gereği olarak da kendini ortaya koyar, kendi bir tema ve malzemesi vardır. Edebiyat tarihi bunu gözönüne aldığı ve sistemleştirdiği zaman, böyle bir şeyin edebi gelişmenin ipuçları olduğunu görecektir. Edebiyat toplumsal, öncelikle de maddi ilişkilerin bir anlatımı, bu ilişkilerin değişmesinin bir itici gücü olduğu ve bu ilişkilerde yer alan içeriksel, biçimsel ve işlevsel değişimlerle ilişki kurduğu sürece, değişmez bir uğrak, Brecht'in dediği gibi, "her zaman aynı kalan, belli bir şey" olacaktır burda. Brecht, bu "belli bir şey"in nasıl kavranacağını bilmiyordu, böyle bir olay, Brecht'in kendi düşüncesinin ve yaratımının çok uzağında kalan bir şeydi. Bununla birlikte, bu olayı atlayamayacağı için, kendi duyarlılığı dolayısıyla gerçekliklere dokunup, bu olayın taşıdığı ağırlığı göstermiştir. Başkaları da bunu kendilerine göre duyumsamışlar, hattâ daha tam olarak göstermişlerdir, örneğin şunları söyler J. Becher: "İnsan kendi kendine sormadan edemiyor, nasıl oluyor da basit, küçük, sadece bir lid bizleri büyüleyen, bizi kendimizden alıp götüren böylesine bir güce sahip olabiliyor... İçimizi aydınlatan böyle bir şey, insani ortaklaşalık ışığından başka bir şey değil, dünyada yalnız yaşamıyoruz bizler, karanlıkta da yaşamıyoruz, o lid fısıldıyor kulaklarımıza, ağaçların esintisiyle evden eve, gönülden gönüle akıp gidiyor".*

Becher burda kendi lirizmi içinde olayı bize aktarırken doğru bir gözlemde bulunarak aktarıyor. Dile getirip dışlaştırma, estetiksel değer içeriğinde verili iletişim bağıntısının sürüp gitmesi amacını taşır çünkü: sanatı üreten ile sanatı alımlayan arasındaki bir "üç birliktelik" değildir bu yalnızca, böyle bir şey, estetiksel özne olarak, iletişime sözcüğün tam anlamıyla içeriksel olarak karşılık veren bir iletişim bağıntısı içinde yer almakta, bir toplulukla ilinti içine girmekte, bireyselliğini ortaklaşa yoldan sürdürmektedir. İletişim (komünikasyon) ile ortak topluluk olarak "komün" arasındaki yakınlık da burda açıkça

* Becher, J.: *Macht der Poesie* (Şiir Sanatının Gücü), Berlin, 1955.

görülmekte, çağrıştırdığı anlam ortaya çıkmaktadır. Bu bağı Clara Zetkin şöyle ortaya koyar: Özgür emeğe dayanan geleceğin halkı, özgür sanatın halkı olacaktır. Büyük yaratıcı sanatçılar, ortak duyumsama, ortak düşünme, ortak olanı bireysel yoldan sanatsal olarak kavrayıp biçimlendireceklerdir. Çünkü bütün bir sanat, büyük bir ortak topluluğun yüreğinin atışlarıyla yaşayacaktır".*

İşte Brecht'in söylediği "belli bir şey", daha tam formüllendirilmiş olarak budur; nitekim, her türlü farklılıklarına karşın, kendi estetiksel değer içerikleri dolayısıyla belli değerde bir içeriksel uygunluk gösteren, yüzyıllar önceki yapıtlarda gördüğümüz şey de budur.

Yapıtların kendi malzemesinde, kendi tema ve işledikleri konularda dile gelir böyle bir şey. Hiç kuşkusuz, edebiyat tarihinde yer alan yapıtları bu açıdan burda çözümlememiz olanaksız. Ancak bir iki şey belirtilebilir. Tarihte, adı bile duyulmamış, ama gerici toplumsal güçlerin egemenliğine son vererek ileri ufukları açmış kahramanlar vardır. Bu trajik kahramana bir yakınlık, Aristoteles'in dediği gibi, bir "acıma" duyarız, bunun nedeni o kişinin, hangi somut tarihsel biçim içinde olursa olsun, insanın ortak birlikteliğiyle ilgili ilişkileri ya korumaya, savunmaya ya da yerleştirmeye, kurmaya çabalamış oluşudur.

"Korumak", ahlaki açıdan aldığımızda her zaman daha iyi olmayabilen tarihsel ilerleme karşısında çözülmüş, silinip gitmiş, uzun zamandır geçerliğini sürdürmüş normların korunuşu da olabilir burda. Örneğin, Sofokles'in Antigonesi'nde durum budur; burda, gerçek akrabalık ilişkileri olan, *gentil* topluma bağlı ortak birliktelik ilişkilerindeki alışkanlık ve davranış tarzları sımsıkı korunmakta ve bu bağları artık tanımayan tarihsel olarak yeni, tiran devlet biçimiyle çatışmaya girilmektedir. Shakespeare'in Kral Lear'ında da durum aynıdır; her türlü feodal bağlara ve eski hukuka göre tüm payeyi kendinde taşıyan Kral Lear, kızları tarafından aldatılmış olarak görmektedir kendini, çünkü, Shakespeare döneminin temel tarihsel olayı olarak sermayenin ilk birikimi, kişisel ilişkilerde parçalanmaların ortaya

* a.g.e.

çıkmasına neden olmuş, tüm önemi ve erdemi iktidara, bunu da varlıklı olmaya bağlamıştır. Hamlet de babasının öcünü alamamaktadır, çünkü ataerkil-feodal topluluk ilişkilerinin ne ayakta kalabileceğini, ne de geriye döndürülebileceğini duyumsamaktadır en azından.

Ortak birliktelik ilişkileri, egemen düzene karşı bir mücadeleyi de hedefleyebilir, öyle ki bu düzen kendi gücünü tarihsel olarak daha sürdürebiliyor olabilir, buysa istenen hedefe nesnel tarihsel olarak ulaşılamayacağı anlamına gelir, bu uğurdaki mücadele de başarısızlıkla sonuçlanır. Örneğin, Thomas Münzer'in mücadelesi ve yenilgisi ile Paris Komünü'nünkü, edebiyatta da yansımasını bulmuş, böylesine durumlardır. Bu örnekler de, sanatın içeriğinin değişmez uğrağı olarak, "belli bir şey" olarak estetiksel değer içeriğinin, hep "aynı kalan" şeyin, belli somut-tarihsel ve ideolojik biçimler aldığını, aynı kalan şey'in aynı-olmayarak varolduğunu göstermektedir. Burda kesinleyici olan şey, edebiyat-içi yanlar değil, ama daha çok, estetiksel değer içeriğinin hep somut olarak orda kendini gerçekleştireceği biçimde, tarihsel-somut ilişkiler, bu ilişkilerin aktör ve temsilcileri ile bu ilişkileri değerlendirici yoldan yansılayan edebiyat arasındaki bağıntıdır.

Bu bağıntıda bir başka olgu daha ortaya çıkar, buysa, gündelik bilinçte, edebiyata ilişkin tüm kuramsal öğretilerden bağımsız olarak, herkesin bildiği, ama edebiyat kuramının hep ordan yola çıktığı bir olgudur. Burda her türlü edebiyat-bilimsel kategori ve yasayı ortaya koyabilmek için çok yüksek bir kuramsal düzeye çıkmaya çalışılabilir, ancak niye edebiyatın *sevgi*'yi bu denli çok ele almakta oluşu gibi yalınından bir olgunun da açıklanması gerekir. Burda sözkonusu şey, yalnızca "aşk romanları" ya da bulvar komedyaları için değil, ama çok daha "yüksek" tüm sanat tarzları için de geçerlidir. Örnek vermeye gerek yok burda, herkes edebiyat yapıtlarına ilişkin kendi bilgisine başvurduğu zaman bunu görebilir. Hiç kuşkusuz birçok ayrımları vardır bunun, bir sevgi öyküsü, epik ya da dramatik bir eylemin odak noktasında yer alabileceği gibi, sık sık görüldüğü gibi, bir şiirin çıkış noktası da olabilir, yan bir eylemi de oluşturabilir ayrıca.

Ancak sınıfsal özellik, ideoloji kapsamı ve edebiyatta yantutarlık açısından o denli kendiliğinden anlaşılabilir bir şey değildir bu. Bu gibi genel ve temel belirlemeler soyut görülüyorsa eğer, o zaman edebiyatın, Brecht'in bu konuda sözünü ettiği toplumsal mücadele ile zaferi ele aldığını düşünmek gerekir burda. Edebiyat bunu da yapar, ama her zaman doğrudan doğruya değil, daha çok dolayımlı yoldan; sevgi teması, kendi estetiksel değer içeriği içinde, edebiyatın genel ideolojik işlevini dolaylı yoldan aktarışının sık sık rastlanan bir görünüş biçimidir. Sevginin edebiyatta en çok tutulan bir tema haline gelmiş olması, kuramsal yoldan, sevgi ilişkisinin toplumsal bir ilişki olarak ortaya konmasıyla açıklanabilir, öyle ki burda, insanın *gereksinimi*'nin ne denli *insani* bir gereksinim halini aldığı, yani *başka bir* insanın o insan için insan olarak ne denli bir gereksinim olduğu, o insanın kendi bireysel varlığı içinde aynı zamanda ne denli ortak bir varlık haline geldiği görülür.

Bu anlamda, bir yandan ortak birliktelik ilişkilerinin bir simgesi olan, öte yandansa, ondan da daha çok bir şey olarak, yani ortak varlık olarak bireyin kendini gerçekleştirmesi, kendi ortak birlikteliği olumlaması olan sevgi ilişkisinin edebiyatta niye en çok tutulan tema olduğu da görülür. "Başkasıyla bir mutluluk istemeye sevgi diyoruz biz" diye yazıyor Schiller, Goethe'nin *İnsana Kalmış Yakınlıklar*'ında ise Eduard şöyle der: "Yeterki insan birini derinden sevsin, bütün öbürlerini sevecektir artık". Odak noktasını oluşturan bir simge ve yinelenen bir motif olarak sevgiye *Büyülü Dağ*'da da rastlıyoruz. Böyle bir şey, bir ölçüde tersine, kendi olumsuzlanışı olarak *Doktor Faustus*'da geçer. Besteciye tam kırk iki yıl dehasal bir yaratıcı güç vermiş olan şeytani yan şudur: "sevmeyeceksin". Dar anlamda sevgi olduğu kadar, insani ilişkilerin de reddidir bu, Leverkühn için insani sıcaklık yoktur, "yaşamın soğukluğu", mutlak yalnızlık sarar kendisini. İlerde de göreceğimiz gibi, Thomas Mann'ın keyfince ele alıp biçimlendirdiği bir düşünce değildir bu, burjuva toplumda sanatın gelişmesini özünden yansıtan gerçek bir olaydır.

Edebiyatta sevgi ilişkisi, hep kendi tarihsel somut toplumsal ilişki

doluluğu içinde, çoğu zaman da varolan toplumsal ilişkilere karşıt, onunla çatışma içinde ortaya çıkar. Romeo ve Juliet motifini o denli sürekli ve dönüşebilir kılan şey de budur. Shakespeare'de, feodal bir bağa dayanan ve çatışmaya kaynaklık eden şey, iki sevgilinin aileleri arasındaki düşmanlıktır. Gottfried Keller'in *Köydeki Romeo ile Juliet* olarak Sali ile Vrenchen'inin günümüz İsviçre'sinde içinde bulundukları durum da aynı türden bir başka durumdur. bu iki sevgilinin babaları bir tarlanın mülkiyeti üstüne çıkan çatışma yüzünden düşmandırlar birbirlerine. Bu motiften yola çıkılarak, sevgi, toplumsal olgularla çatışma içinde değişik yollardan sanatsal olarak ortaya konmaktadır. Sınıflı toplumların tarihinin de bizlere gösterdiği gibi, çok çeşitlidir buna ilişkin toplumsal olgular. Bu açıdan bir edebiyat tarihi çalışması yapılması düşünülebilirse de, burda buna girişmek olanaksızdır hiç kuşkusuz.

Bu bağlamda, "ilk Alman siyasal tezli oyunu" olarak nitelendirilen Schiller'in *Sevgi ve Hile*'sini alarak konuyu bitirmek istiyoruz. Bu oyun, hep yapıldığı gibi, göçüp gitmekte olan, bir türlü güçlenememiş, ekonomik ve siyasal olarak gelişmemiş Alman burjuvazisinin tragedyası olarak yorumlanamaz yalnızca: bu oyun bize aynı zamanda, arada sınıfsal sınırlar olduğu sürece insanların birbirleriyle ne kardeş, ne de eş olabileceği biçimde, "moda"nın insanları birbirinden ayrılmaya zorlayışı içinde, insani bir birleşme girişiminin trajik yoldan başarısızlığa uğramasını göstermektedir. Beethoven'in kendi büyük senfonisinin sonunda koro olarak, ve tek operası olan *Fidelio*'da kullandığı, daha önce de sözünü ettiğimiz *Sevinç Üstüne* od'unda Schiller'in ana teması da budur. Sevgiyi egemen düzene karşı edebi yoldan savunulacak bir değer haline getiren, sevgiyle ölçülecek olan şey, estetiksel değerlendirmenin kendi içeriğidir burda.

Kendi içeriği içinde estetiksel değerlendirme, tarihsel-somut olarak verili toplumsal ilişkilerin, birey ile ortak topluluğun birliği açısından, bireylerin ortak birlikteliği açısından değerlendirilmesidir. Bu bakış açısı, somut tarihsel bir biçim taşıdığı kadar, ortak birlikteliği gerçekten temsil eden ya da ister gerçek bir mücadele içinde, ister

varılmak istenen bir hedef, bir ideal, her zaman için toplumsal-tarihsel duruma bağlı bir utopya olarak ona ulaşmaya çabayalan toplumsal güçlerce üstlenilir. Sanat ise, kendi ortaya çıkışı ve yapısı açısından, ortak birlikteliğe ilişkin bir varlık olarak bireyin olumlanışını duyusal-somut tasarım yoluyla gerçekleştirdiği bu değer içeriğinin zihinsel anlatım biçimini oluşturur. Başka hiçbir bilinç biçimi bunu başaramaz.

Bireyin tasarımsal yoldan kendini ortak topluluğa ilişkin bir varlık olarak gerçekleştirdiği ve *haz alma* düzeyinde ortaya koyduğu, her zaman için bireyin ortak birlikteliğine yönelik praksise ilişkin bir tür tasarım olarak kendini olumladığı yer, sanatta yapılan canlandırmalardadır. Kuramsal olarak genellikle bir yana bırakılan ya da gözden kaçırılan, çoğu zaman sistematik olmaksızın ortaya atılan, sanatta ve sanata ilişkin olarak haz alma uğrağı da böylece burda kendi temeline, kendi içeriğine ve sistematik yerine oturmaktadır. Sanatta özerk bir bilinç biçimi haline gelen şey, çeşitli görünüş biçimleri ve yoğunluk dereceleri içinde, bireyin aldığı toplumsal hazdır; Becher'in duyduğu küçük, sade Lid'in fısıldayıcı tonunda, Schiller'in od'u ile Beethoven'in müziğindeki yüksek tonda koroca kutlayışlarda; ister bir boyuneğerlik, ya da "herşeye rağmen" iyimserlik içinde, farklı ayrımlar gösteren tragedyalardaki acı, acıma ve üzüngte, birlikte neşeli kahkahada, bütün bunlarda, ortak bir topluluk, kendini geçmişten, kendini oluşturan normlara ilişkin görünüşlerden kurtarır, kendi üstünlüğünü ve gücünü tadar.

Sanattan böyle haz alırız biz, onun için geçmiş çağlardaki, örneğin Antik Yunan çağındaki sanat yapıtları hâlâ sanatsal bir haz verirler bize; nitekim, haklı olarak, kuramsal bir sorun, bir "zorluk" olarak görülmüştür bu. Brecht de, insanoğlunun çocukluğu'nun bu "zorluğu" çözmediğini belirterek, onun yerine geçmişteki mücadele ve zaferlerin "anımsanması"nı koymuştu. Ama bir tümce daha eklemişti buna, orda bununla ilgili daha çok bir şey söyleyemeyeceğimiz için yukarda yer vermemiştik bu söze. Brecht'in alıntıladığımız o sözleri, şu yalınca ortaya konmuş ve açıklamasına gidilmeyen ilgi çekici tümceyle biter: "İlkel komün çağını anımsayalı ne denli uzun bir za-

man geçti!".

Bu tümceyi olduğu gibi bırakıyoruz, buraya kadar ortaya koyduğumuz bağıntıların anlaşılmasını çağrışımsal olarak bize sağlasa bile. Çünkü, burda Brecht, antik sanatta haz aldığımız insanoğlunun çocukluk durumuyla benzerliğe yaklaşmaktadır. Böyle bir eğretileme, bilimsel olarak tam açıklanamasa bile, derin bir anlam taşır ve doğru bir özü vardır. Böyle bir imgede tek başına kalmaz Marx. Hegel de anımsanmalıdır burda. Hattâ Schiller de, toplumsal durum. ilişki ve davranış tarzlarıyla kendine özgü yönelimleri içinde sanatın ilişkisini, çocuğunkiyle karşılaştırarak verir. *Saf Şiir ve Duygusal Şiir* adlı önemli estetik çalışmasında, Schiller, şiirin özüne karşı toplumsal ilişkilerin olması halinde, şiirin olanaklarının ne olacağını sorar, çünkü bu durumda, şiirin içeriği, varolan toplumsal gerçeklikle ilintisini kuramayacaktır, çünkü bu gerçeklikte ortak birliktelik, eşitlik, kardeşlik değil, ama onun yerine düşmanlık, bencillik egemendir artık. Bu gibi ilişkiler "doğa"ya karşıdır, burda, kendi içeriğini doğrudan doğruya gerçeklikle kurma durumunda olan "saf" şiire yer yoktur. "Saf", Schiller'e göre, "doğa"ya uygun olandır; Schiller bu saf kavramını açıklayabilmek için, kendisine yoksulluktan batan bir adamı anlatan babasına, mektup içinde para getirip veren çocuğun öyküsünü örnek gösterir. Bu tavır saf bir tavırdır, çünkü "çocuğun tavrına sağlıklı doğada rastlanabilir, sağlıklı bir doğanın egemen olduğu bir dünyada haklı görülebilecek bir tavırdır bu, yani... Mülkiyet hakkının insanların bir bölümünün batmasına yol açacak biçimde genişletilişi, böyle bir şey yoktur düz doğada".*

Demek, çocuk ve çocukluk, katışıksız biçimiyle ancak ilkel toplumda görülen kardeşlik ve ortaklaşalık gibi toplumsal ilişkilerin bir imgesel belirtisi olmaktadır ki, (Morgan'ın 1877'de yayımlanan "an-

* Schiller, F.: *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften zur Asthetik.* (Sanat ve Gerçeklik Üstüne. Estetik Yazıları) Yay. C. Trager, 1975, Leipzig.

tik toplum" üstüne kitabında ilkel topluma ilişkin tam kesin bilgilere dayanarak) *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* adlı çalışmasında kanıtlayarak ortaya koyar bunu Engels. Schiller, ilkel toplumla ilgili herhangi bir şey bilmiyordu; Marx da, 1857'de *Siyasal Ekonominin Eleştirisine Giriş*'i yazdığında, antik sanat ile insanlığın çocukluk dönemiyle ilgili yerlerde ilkel toplumu çok tanımıyordu daha. Hepsini bir yana bırakalım, ilkel toplum sanatı, daha sonraki çağlar için "örnek" alınacak bir duruma yükselememişti, ortada yoktu daha, daha kendi türleri içinde kendini ortaya koyamamış olan sanatın ilk başlangıcıydı. Ama antik Yunan sanatı, daha sonra kendi etkisini sürdürerek, sanat yapıtları olarak kendisinden haz alınacak biçimde, çok daha zengin sanat türleri ile edebiyat türleri içinde ortaya koymuştur kendini.

Ancak şu soru ortaya çıkıyor burda, nasıl olur da uzlaşmaz sınıflı bir topluma, yani antik Yunan toplumuna dayanılarak, doğadan verili eşitlik ve kardeşlik anlamında "çocukluk" benzetmesi yapılabilir, nasıl oluyor da Schiller'in kullandığı anlamda "saf" olabiliyor Yunan sanatı? Bunun yanıtı ancak antik Yunan'daki maddi toplumsal ilişkilere daha yakından bakılarak verilebilir. Hiç kuşkusuz, köle sahipleri ile köleler arasında derinden bir uzlaşmazlık yürürlükteydi bu toplumda. Köle sahipleri sınıfı, yöresel bir ayrışma göstermekle birlikte, kendi ortak varlıkları açısından kendi maddi nedenleri olan, azçok kollektif bir örgütlülük içindeydiler. Köleliğin (ayrıca serfliğin) "aşiret topluluğu"ndan ortaya çıkışı, *Siyasal Ekonominin Eleştirisinin Temel Çizgileri*'nde, mülkiyet ilişkileri ile bireylerin toplumsal ilişkilerinin bağıntısı açısından ele alınmıştır.

Burda, antik Atina'da hâlâ görünen aşiret topluluğunun varoluşundan yola çıkılır, bu "doğal ortak varlık, toprağın ortaklaşa özümlenmesi ve kullanılmasının kendi bir sonucu olmayıp, tam tersine kendi bir önkoşuludur. Doğaya bağlı gelişen aşiret topluluğu, ya da sürü halindeki varlık, kendi yaşamının nesnel koşullarını özümlemenin ilk önkoşullarını oluşturur (kan, dil, töre ortaklaşalığı, vs.). Herkes, birer mülkiyet sahibi gibi bu ortak varlığın bir parçası bir üyesi

olarak ilişki içine girer". Burda birey ortak topluluğun bir üyesi olarak kendi yaşamının nesnel koşullarını (beslenme, giyinme, vs.) özümleyebileceğinden, kendisini bu ortaklığın bir üyesi olarak olumlamak ve gerçekleştirmek zorundadır sürekli olarak.[45]

Burda kesinleyici şey, ortak topluluğa bağlılığın yeniden üretimin bir önkoşulu oluşudur, yani, bireyin kendi varlığını sürdürmesi, bireyin ancak mülkiyet sahibi olarak topluluğun bir üyesi olarak kendini özümleyişine bağlıdır, kendi yaşamının yeniden üretimi buna dayanır, onun için kendi yaşamsal etkinliği ortak topluluğun çıkarları doğrultusuna yöneliktir. Köle sahipleri topluluğunun nesnel yaşam koşulları içine köleler de girer. Kölelik, yabancı bir aşirete bağlı olanların köle yapılmasıyla ortaya çıkmıştır. Bunlar da o zaman üretim ve yeniden üretimin kendi bir koşulu olmaktadırlar doğrudan doğruya. İnsan burda kendisiyle birlikte el konulan toprağın organik bir üyesi olduğuna göre, üretim koşullarından biri olarak kendisine de el konulmuş olacaktır, kölelik ile serflik böyle ortaya çıkmıştır.

Bu arada zamanla ortak varlığın ilk kökensel biçimleri de değişikliğe uğrayacak ve sonunda olumsuzlanacaktır ancak böyle bir şey, ilk mülkiyet biçimlerinin ileriye doğru gelişmesi dolayısıyla olabilir, ki bu da, köleci toplum haline, dolayısıyla *sınıflı* toplum haline gelmiş olan topluluktaki bireyler arası *ilişkilere* temelinden bir değişim getirmeyecektir; çünkü, kölelik ve serflik, aşiret varlığına dayanan mülkiyet biçiminin daha ileriye doğru gelişmesinden başka bir şey değildir. Aynı biçimlerin ister istemez değişikliğe uğramasıdır bu. Onun için, kendilerine karşılık veren ekonomik önkoşullara dayalı kapitalizm-öncesi oluşumlarda egemen sınıflar içinde bireylerin ortak birlikteliği, değişikliğe uğramakla ve feodalizmin çöküş evresinde ortadan silinip gitmekle birlikte, sürüp gidebilir.

Yunan antik çağında özgür polis vatandaşlarının ortak birlikteliği, özellikle göze çarpar, canlıdır çok, hele demokratik Atina'da Onun için özellikle klasik Atina, sanatın boy atıp serpilmesinin anavatanı haline gelmiş, Schiller kendi saf şiir sanatı modelini ona dayana-

rak geliştirmiş, Marx'sa daha önce alıntıladığımız sözleri içinde onun estetiksel değerini ortaya koymuştur.

Ama, Marx'm "Yunan sanatı ve eposu" olarak dile getirdiği ve aslında klasik Atina'da yoğunlaşmış olan şeyin, o çağdaki siyasal çatışmalar ile bunun ideolojik yansılamaları gözönüne alınmaksızın, tam olarak anlaşılamaz. O günkü siyasal ve ideolojik duruma damgasını vuran şey, demokratik Atina ile aristokratik Isparta arasındaki siyasal çatışmalar kadar (ki burda hep sözkonusu olan şey köle sahiplerinin demokrasisi ile aristokrasisidir), demokratik devlet biçimi ile tiranlık arasındaki karşılıklı geçişmelerdir de. Demokrasi ile aristokrasi arasındaki karşıtlık, Atina'nın yalnızca dış siyasi yaşamı (Atina ve Isparta) ile askercil yaşamında (Pelopones Savaşı) değil, ama aynı zamanda iç siyasi yaşamında da kendini göstermekteydi. Burda bunun ekonomik ve toplumsal önkoşulları ile temellerine inecek değiliz. Atina'da, demokratların siyasi önderi Perikles yönetimi altında sanatın boy atıp serpilmesinin başlıca nedeni, demokratik devlet biçiminin var olmasıydı. Atina'da demokrasinin yerleşmesinden önce, Peisistratos'un tiranlığı zamanında bu doğrultuda önemli siyasal ve toplumsal, ayrıca, ideolojik önkoşullar yerine getirilmişti. Dinsel reformlar ile kültürel yaşamda bir dizi yenilikler bunlar arasındadır (Atina'da ilk kez uygulanan, Homeros şiirlerinin açık havada okunuşu, Diyonisos şenliklerinin geliştirilmesi, vb.).[46]

G. Thomson, Peisistratos'un ideolojik reformlarıyla ilgili olarak şunları yazar: "Eski soyluların siyasal ayrıcalıklarına son verebilmesi için, sınıfsal egemenlik aracı olarak kullanılagelmiş olan din üstündeki denetimlerini kaldırması gerekiyordu. Bu amacına da, kendi çıkarlarının sözcülüğünü yapan halk kitlelerinin kültürünü, her şeyden önce de Diyonisos kutlamalarını resmen destekleyerek ulaştı. Böyle bir şey, hiç kuşkusuz, Diyonisos kültünün aristokratik değil, halkçıl olduğunu göstermekteydi, nitekim taşıdığı içeriğin incelenmesi yoluyla da doğruluğa kavuşan bir girişimdi bu". Antik Yunan edebiyatındaki büyük tragedyalar Diyonisos şenlikleri içinde yürütülür, bu şenlikler dolayısıyla ele alınırdı. Ancak, işin dış yüzüymüş gibi görülebilir bu.

Çok daha önemlisi, gentil topluma dayanan mitolojik-ideolojik düşünce dağarının, Atina demokrasisi'nin dayandığı kesimler arasında canlı kalmayı başaran Diyonisos. Demeter, vb. kültünün devletçe yerleştirilmesi ve tanıtımının Attika'nın zihinsel yaşamının içine girmiş olması, Perikles çağında ideolojinin bu geleneklerle de bütünleşmesi sonunda, demokrasinin korunması ve savunulmasında önemli bir siyasi araç haline gelmiş olmasıdır.

Atina demokrasisinin üstünlüğünün yüksek düzeyde bir lid'i, izleyicilerin katılmasıyla çağdaş Atina'nın bir ilahisi olan Sofokles'in *Antigone*'si ya da Aiskhilos'un *Orestes Üçlemesi* gibi büyük tragedyalar başka türlü düşünülemez. G. Thomson, klasik Yunan edebiyatından tek geriye kalan bu üçlemeyle ilgili olarak yaptığı çözümleme şunları dile getirir özetle: "*Orestes Üçlemesi*'nde en çok göze çarpan dram ile dramın ortaya çıktığı ortak topluluk arasındaki yan, bütüncül birliktir".

Toparlarsak şunları söyleyebiliriz, kapitalizm-öncesi oluşumlarda, maddi ilişkilere dayalı bireylerin ilişkileri ile estetiksel değer içeriğinin özgüllüğü birbiriyle aşağı yukarı upuygunluk gösterir. Aşağı yukarı diyorsak, bu, burda da derecelenme farkları vardır demektir, ki klasik Atina böylesine bir bağıntının en yüksek dereceden izlerini taşır. Sanat da burda bu tarihsel olarak belirli toplum biçimi ile ona karşılık veren toplumsal praksisinin bir anlatımı olarak kendi estetiksel özünü en yüksek ölçüde gerçekleştirmektedir. Sanat burda, bu toplam biçimi içinde hareket eden toplumsal güçlerin somut bir biçimi halinde, sahici bir ortak topluluğun temsilcileri olarak bireylerin içinde etkide bulunduğu toplumsal ilişkileri olumlayıcı bir değerlendirme haline gelmektedir. Sanat burda o çağın tarihsel somut biçimi içinde bireylerin orta birlikteliklerinin gerçekleşmesi ve doğrulanmasının doğrudan doğruya bir anlatımı olmaktadır.

Böyle bir şey, bir takım değişiklikler ve belli sınırlar içinde, feodal ilişkilerdeki sanat için de geçerlidir, ancak feodalizmin çöküşü ile birlikte ister istemez çelişkilere de yol açar. Şunu unutmamak gere-

kir, yüzyıllarca sürmüş bulunan feodal ilişkilerin çözüntüye uğrayışı süreci, aynı zamanda, bu ilişkilere karşı, bu arada yeni bir tarihsel-somut ortak birlikteliğin de kurulduğu bir mücadele sürecidir de. Bu mücadelede, feodal egemenliğin ayakta kalmasında maddi çıkar ummayan güçler ortak bir cephe içinde biraraya gelmiştir. Bunun ekonomik nedenleri açısından bakıldığında, bu hareketin çekirdeğini kendini biçimlendirmekte olan burjuva sınıfı olduğu görülür. Ancak bu tarihsel çalkantının gerçek yol alış biçimi, yükselmekte olan burjuvazi ile göçmekte olan feodal sınıf arasındaki savaşıma indirgenemez. Gerçek tarihsel olay, kendi içinde olağanüstü çok çeşitli yönlü ve çelişkin olup, değişik ülkelerde ayrılıklar gösterir.[47]

Bu sözkonusu çelişkilerin en çarpıcı olanına İngiltere'de rastlanır, burda bir bölüm soylular yalnızca burjuvazinin birlikçileri olarak yer almamışlar, aynı zamanda kapitalistler olarak da boy göstermişler, tıpkı kapitalist bir sınıf gibi ortaya çıkmışlar, karşılarında kendi emekçi sınıfları olmuş, bu sınıfla uzlaşmaz bir çelişki içinde bulunmakla birlikte, daha ortadan kalkmamış feodal egemen düzen açısından onunla ortak çıkarlara sahip olmuşlardır. Bu hareketin aktörlerine gelince, onlar bu içinde bulundukları hareketin yasalarını göremiyorlardı. Kaldırılamaz bir yük haline gelmiş olan, geride kalmış *feodal* egemen düzen ile onun yerini dolduracak, yeni oluşmakta olan *kapitalist üretim ilişkileri* arasında, sömürülen sınıflar açısından bir ayrım yoktu.

Feodal baskı, feodalizmin göçüş evresi *ile* kapitalist ilişkilerin yeşermesi dönemi sırasında keskinleşen çelişkiler, paranın egemenliğinin git gide artarak insan ilişkilerinde yol açtığı çözülme ve çarpıklaşma, ilk sermaye birikiminin kanlı görünüş biçimleri, bütün bunlar, burda yer alan insanların bilincinde, karşı koyulması ve üstesinden gelinmesi gereken tek bir görüntüyü yansıtıyordu. O yüzden, çok çeşitli, hattâ yer yer uzlaşmaz toplumsal güçlerden oluşan ortak bir mücadele cephesi ortaya çıkmakla kalmamış, aynı zamanda, tüm insanların özgürlük, eşitlik ve kardeşlik içinde yaşayacağı bir toplum hayali, hiç kuşkusuz aldatıcı bir devrim hareketi hedefi de ortaya

çıkmıştı. Erken burjuva köylü savaşlarından büyük Fransız Devrimi'ne kadarki dönemde yer alan tüm başlıca mücadeleler, bu mücadeleler içinde yer alan, ezilmiş sınıflar ile kesimlerden geldikleri kadar, burjuva hümanizminin ideologları da olan savaşımcı kişilerce böyle bir hedefe yöneltilmiş bulunuyordu.

İtalyan Rönesans'ından Alman klasikçiliği'ne kadarki burjuva devrimi döneminin sanatın boy atıp serpildiği dönem oluşu hiç kuşkusuz tartışılmayacak bir olgudur. Ama bu dönemde de sanat tarihsel-somut toplum biçimlerine bağlı kalmıştır. Bu dönemde de sanat kendi özgül estetiksel değer içeriği doğrultusunda, insanların ortak birlikteliğine yönelik toplumsal bir eylemin anlatımı olmuştur. Kendi düşünsel yapısı açısından, sanat, ortak topluluğa ilişkin bir varlık olarak bireyin kendini hazdolu gerçekleştirişi ve olumlayışı olmuştur yine. Bu sanat, burjuva sınıfının yükselişine bağlı kendi çıkarlarını dile getiren sanattır. Ancak sanatın özgül değer ölçüsüyle bağdaşabilecek çıkarlar olarak algılayabilirdi bunları burjuvazi. Burjuva toplumunun candamarı olan paranın gücünü estetiksel olarak olumlayamazdı. tıpkı Shakespeare'de, Moliere, Goethe, Schiller ve Balzac'taki gibi, yargılayabilirdi ancak.

Fransız Devrimi'nin beklenilen özgürlük, eşitlik ve kardeşlik dünyasını getirmediği, tam tersine, iktidar ve sermaye uğruna bir dizi dolambaçlı yollara döküldüğü görüldüğü zaman da, Goethe ile (siyasal bağlanma içinde) Schiller, Fransız Devrimi'nden yüz çevirmişlerdi. Artık Schiller için kendi programının çıkış noktası, estetik eğitimi ile saf şiir ve duygusal şiir kuramıdır. Bireylerin kapitalist atomlaşmasının izlerini taşıyan insani ilişkilerin niteliği, insanların insanlardan git gide yabancılaşması, herkesin herkese savaş açması, paranın gücünün sonsuzca artışı, bütün bunlardan hiçbiri sanatsal olarak olumlanamazdı. Alman romantiklerinin bu gibi olayların yaygınlaşmasına sırt çevirerek, kapitalizmin daha erişememiş, "doğa"nın egemenliğinin hâlâ sürmekte olduğu yerlere çekilerek karşı durması üstüne övgüler düzülüyordu. Böyle bir konum içinde önkapitalist ilişkilere sırt çevrilmesinde görülen aşırı durum, tarihsel açıdan gerici olmakla bir-

likte, kaçınılmazdı da.

Schiller'in duygusal şiir kuramında edebiyatın bu durumda izleyebileceği her iki yol da dahice gösterilmiştir. Bu her iki şiir türü arasındaki ayrım, estetiksel değerlendirmenin özgül içeriği ile verili tarihsel-somut toplumsal ilişkiler arasındaki ilintide ortaya çıkmaktadır. Duygusal şiir, "doğaya ters düşen" gerçeklik ile edebiyat arasındaki çelişkiden yola çıkmaktadır; burda, Schiller'in "doğa" kavramına karşılık veren estetiksel değerlendirmenin özgül içeriği, kendi cevherini ve temelini gerçeklikte değil, ancak "ideal"de bulabilmektedir, bu idealin taşıyıcısı da şairin kendisidir. Schiller, duygusal şiiri üç tipe ayırır: ağıtsal, yergisel ve çobanıl. Ağıtsal şiir, idealin canlandırılması ve "doğaya uygun" bir gerçekliğin yitiminden yakınmadır. Çobanıl şiirse, ideal ile gerçeklik arasındaki uyumu temsil etmekle birlikte, "saf" olmayıp "duygusal"dır, çünkü gerçeklikte böylesine bir uyum yoktur. O yüzden, der Schiller: "şair, çobanıl kişinin sahnedeki yerini buruva yaşamın tıkışıklığından alıp çoban kulübesine götürmüş, kendi yerini insanoğlunun çocukluk yaşamındaki kültürün başlangıcı içinde almıştır".

Geriye, "ciddi olduğu kadar, acılı ve neşeli de" olması gereken yergisel şiir kalmaktadır. "Yergisel şiirde, idealden yoksunluk olarak gerçeklik, en yüksekten gerçekliğin karşısına konacaktır. Şair, o duyguyu uyandırmasını bildikten sonra, bu ikincisini açıkça söylemesi gerekmez; ancak bunun hakkını vermesi gerekir, yoksa şiirsel etki bırakmaz. Dolayısıyla, gerçeklik burda, geri çevirmenin zorunlu bir nesnesi haline gelecektir". Böylece gerçeklik eleştirel olarak değerlendirilmektedir burda. (Schiller'de üç duygusal şiir türü arasında ilk sırayı alan) yergisel şiirin ciddi olduğu kadar, neşeli yergi de oluşuna; bunun, klasikçilerce, romantizmin aşılması doğrultusunda, tümünden önce Heine'den başlayarak ele alınıp, daha sonra 19. ve 20. yüzyılın eleştirel-gerçekçi edebiyatında sürdürülmüş olmasına şaşmamak gerekir.

Burda kesinlik kazanan şey, yergisel şiirde, *güncel gerçekliğin, ay-*

nı anda reddedilerek değerlendirilirken, yansılanabilmesi'dir; böyle bir şey, ağıtsal ve çobanıl şiirde, Schiller ilkelerince, dışlanmıştır. Çobanıl kişinin, "insanoğlunun çocukluk yaşında" oyun oynaması gerekmez. "Burjuva yaşamın tıkışıklığı"na çok uzak düşmeyen bir yer bulmuşlardır kendilerine Alman romantik şairleri. Thomas Mann da, 1. Dünya Savaşı sonrasında siyasal bunalım geçirdiği dönemde, *Efendi ve Köpek* ile *Çocukların Türküsü* gibi çobanıl yapıtlarında, kendi gününün çelişkilerinden huzur dolu, özel bir dünyaya çekmiştir kendisini. Ancak Schiller, gerek ağıtsal şiirde, gerek çobanıl şiirde ortak tehlikeyi görmüş, şairin burda "gerçekliği terketme" durumunda olduğunu, bu gerçekliği kendisi yaratarak "yaşamdan el ayak çekme"ye doğru gidebileceğini, ancak burda şairin "salt biçim ararken" sonunda "tüm kapsamı yitirebileceği"ni söylemiştir. Buysa, "yergisel" şiirden farklı olarak, Alman romantiklerini, ta geç-burjuva modernizmde sanat ile yaşamın birbirinden ayrılışına giden yolu açmıştır. Sonunda "yaşamdan el ayak çekme" işi tamamlanmıştır.

Sanatsal üretimin öznesi, artık toplumsal praksisin öznesi olarak görmemektedir kendisini, gerçek toplumsal praksisten yalıtmıştır kendisini, böylece, edebiyatın kendini gerçekleştirdiği iletişim bağıntısı ister istemez kesikliğe uğramıştır. Bireyin ortak birlikteliğe ilişkin bir varlık olarak doğrulaşınm bir anlatımı değil de, tek başına kendini yalıtmış, yabancılaşmış, yalnız kalmış sanatçı bireyin kendini doğrulamasının bir anlatımı haline gelmiş olan sanat, estetiksel değer içeriğinin, dolayısıyla sanatın kendisinin olumsuzlanışından başka bir şey değildir.

Schiller'in *Saf Şiir ve Duygusal Şiir Üstüne* çalışması, edebiyatın estetiksel özü ile kapitalist üretim tarzına dayanan toplumsal ilişkilerin ilkece bağdaşmazlığını dikkate değer bir düzeyde yansıtan ilk önemli kuramsal belgedir. Schiller'in genel idealist temel konumu açısından da geçerlidir bu. Kapitalizm ile sanat arasındaki çelişkiyi kuramsal-sistematik bir bağıntı içinde ele alan, bir başka büyük klasik Alman estetik düşünürü, Hegel için de aynı durum sözkonusudur. Ancak Hegel'in vardığı sonuçlamalar Schiller'inkinden daha köktendir, burjuva

toplumda sanatın içinde bulunduğu bunalımı yansıtışı, sanatın bütün bütüne sona erdiği tezine gidip bağlanır.

Estetik Üstüne Dersler'in Giriş Bölümü'nde, "gerek ciddi, gerekse neşeli sanatın ürktüğü bencilce çıkarlar"dan söz edildiği kadar, "küçük çıkarlara gömülmüş duyguların sanatın yüksek ereklerine çıkamayacağı, bugünkü burjuva ve siyasal yaşamın çarpık durumundan yakınma gereği"nden de sözedilmektedir. Daha sonra Hegel yine "çağın yavan durumu"na dönerek, burda genelgeçer ideallerin yitirilmiş olduğundan, çaba ve eylemlerde bütünsellik ve dirim kalmadığından, bireylerin erekleri ile bulundukları etkinliklerin kapsamının, "sonsuz tikel" hale gelmiş olmasından söz eder. Bir başka yerde de, Hegel, "insanın varoluşundaki tüm genişliğiyle yavanlığı" açıkça şöyle gösterir: Burda "kişinin kendi tikelliğini koruyabilmesi için, kendisini başkalarının birkaç kat aracı haline getirmesi, onların sınırlı ereklerine hizmet etmesi, kendi sığ çıkarlarını karşılayabilme uğruna başkalarını kendi aracı haline getirerek onların yerini alması gerekmektedir... Üstelik, tek bir özne başkalarına kendi içinde bir bütünsellik olarak gözükmemekte, tam tersine, kendi eylemleri, istekleri ve düşünceleri doğrultusundaki tikel çıkarları içinde kendini ortaya koymaktadır. İnsanları ilgilendiren tek şey, kendi erek ve amaçlarına bağlılık, hepsi bu".

Hiç kuşkusuz, bir idealist olarak davranmaktadır burda Hegel, sözünü ettiklerinin maddi, ekonomik nedenleri kendi ufku dışında kalır. *Siyasal Ekonominin Eleştirisinin Temel Çizgileri*'nde ise, Hegel'in maddeci açıdan tersyüz edilmiş, hemen hemen aynı sözlerine rastlanır: "Karşılıklı alışverişte bulunan öznelerin bilincinde yatan şey, bu karşılıklı edimde herkesin yalnızca kendi kendinin ereği olmasıdır, herkes öbürünün bir aracıdır yalnızca; en sonunda, herkesin aynı anda hem araç, hem de erek, yani yalnızca kendi kendinin bir ereği olduğu, yani ancak kendi ereğine ulaşması halinde başkaları için bir araç haline geldiği ve ancak araç olarak kaldığı bu karşılıklı ilişki, kaçınılmaz bir olgudur..."

Burjuva toplumda edebiyatın rolü, burjuvazinin tarihsel yükselme

evresiyle başlayan bu çağdaki tarihi, ayrıca, burjuva toplumda ortaya çıkan çeşitli edebiyat akımları ile doğrultularında yer alan estetiksel değer içeriğinin somut tarihsel ve ideolojik varlık tarzı, birey ile toplum arasındaki ilişkilerin özgül burjuvaca öz niteliği tam olarak anlaşılmadıkça kavranamaz. Bu öznitelik, erken-burjuva sınıflarda (olduğu kadar düzene egemen burjuva sınıflarda da) az ya da çok görülen, bireylerin atomlaşması, her türlü toplumsal ilişkilerin çözüntüye uğraması doğrultusuyla belirlenimlidir. Burjuvazinin kendi gelişmesinin bu doğrultuya nasıl yol açtığı, bireyler arasındaki ilişkilerin tarihçe aldığı yeni niteliğin nasıl edinildiği *Alman İdeolojisi*'nde gösterilmiştir: "Tek tek bireyler, ancak başka bir sınıfa karşı ortak bir savaşım yürüttükleri zaman bir sınıf oluştururlar; aksi halde, birbirleriyle rekabet içinde birbirlerinin düşmanı kesilirler yine".

Böyle bir şey daha sonra Marx'ca ekonomik açıdan daha da derinleştirilip genellendirilecektir: "Bireyler burda yalnızca değişim değerlerinin sahibi olarak, yani kendi ürünleri olan meta yoluyla birbirleri için nesnel bir varlık taşıyorlarmışcasına karşılıklı ilişki içine girmektedirler. Bu nesnel dolayım olmaksızın herhangi bir ilişki kuramamaktadırlar birbirleriyle... Birbirleri için ancak maddi olarak, para ilişkileri içinde gelişmekte olan şey yüzünden vardırlar, ki bu para ilişkileri içinde kendi ortak varlıkları dış yüzüyle, dolayısıyla rastlantısal bir şeymiş gibi görünür. Birbirinden bağımsız bireylerin çatışkısından doğan toplumsal bağıntılar, hem maddi bir kaçınılmazlık olarak, hem de dıştan bir bağ gibi görünür kendilerine, buysa toplumsal varlıkları için gerçekten de zorunlu olan kendi bağımsızlıklarını gösterir, ama ancak aracıdır onun, çünkü, bireylerin kendileri dış yüzleriyle, hattâ parayla ele gelebilecek bir şeymiş gibi görünürler. Toplumda ve toplum için, toplumsal olarak üretimde bulunurlar, ama bu kendi bireyselliklerini nesnelleştirmenin sıradan bir aracı olarak görünür kendilerine. Doğaya uygun yeseren ortak bir varlık altında toplanamadıkları gibi, ortak bir birlikteliğin bilinçli üyeleri olarak, ortak varlığı kendi altlarında da toplayamadıklarından, kendilerinden bağımsız, dışsal, rastlantısal, maddi olan şey karşısında, aynı biçimde, bağımsız özneler

halinde varolurlar".

Estetiksel değer içeriğinin çekirdeğini oluşturan ortak birlikteliğe ilişkin bir varlık olarak bireyin kendini gerçekleştirmesi ve doğrulaması, kapitalizm ile burjuvaziye ilkesel bir karşıtlık yoluyla kurulabilecektir o zaman. Edebiyatın değerlendirme işlevini burjuvazinin özgül çıkarlarıyla çatışma içine sokan, edebiyatın kapitalizmin savunuculuğunu yapmasını olanaksız kılan şey, kendi estetiksel değer içeriğidir. Böyle bir şeye kalkışıldığında, yani kapitalizmin bir savunusu halinde kendini ortaya koymadığında, kendisini ortadan kaldırmış olur edebiyat. Ancak sanatçının kapitalistçe ilişkilere sırt çevirerek, kendine dönükleşmesi de sürgit gidemez. Burda kaçışlar vardır. Burjuva yaşamın "tıkışıklığı"ndan bir kaçış eğilimi göstermiş olan Alman romantikleri, önemli sanat yapıtları ortaya koymuş olmakla birlikte, bu kaçış hareketinin sıkıntılarını taşımışlardır hep.

Yüzyıl sonra, örneğin Rilke'nin *Orpheus Üstüne Söneler*'inde programatik olarak formüllendirilmiş olduğu üzere, bu konumun Rilke'nin kendi yapıtlarının estetiksel cevherine önemli bir hasar vermeksizin, çok daha sivrileşmiş, bireysel yoldan çok daha çarpıcılaşmış izlerine rastlanır. Bu örnek daha birçokları için de geçerlidir, nitekim böyle bir şeyin bir temsilcisi olarak Kafka'nın adı da sayılabilir öbürleri arasında. Burda da sanatçı bireyin açıkça görülen yalnızlaşması, artık ondan yakınılmayacak bir noktaya değil, sanatsal yaratımın kendi bir koşulu olarak olumlanacak, yapıtın kendisinde iletişimin istiyerek kesintiye uğratılarak bir ilke durumuna getirildiği noktaya ulaştırılmıştır. Geç-burjuva modernizm, bu geçişi sonuna kadar götürür, böylelikle de, estetiksel değer içeriğinin kendi yasaları uyarıncaki etkisini, bir ölçüde karşı deney olarak, doğrular.

Kapitalizmin ortaya çıkardığı, kendi karşıtını getiren sınıfsa, insanoğlu tarihinde yer almış bütün *ortak topluluk* biçimlerine nitelikçe ve nicel olarak karşılık verecek bir topluluğu oluşturma durumundadır. Burdaki yeni nitelik birey ile toplum arasındaki ilişkiler açısından sözkonusudur başlıcalıkla. Bu ilişki açısındansa insanoğlu tarihi

üç büyük aşamaya ayrılır (ilkin bütün bütüne doğadan gelme) kişisel bağımlılık ilişkileri, insani üretkenliğin ancak dar çapta ve birkaç yalıtık noktada gelişme gösterdiği ilk toplum biçimidir. Maddi bağımlılığa dayalı kişisel bağımsızlık ise, ikinci büyük aşamayı gösterir; burda, ilk kez genel toplumsal alışveriş sistemi, evrensel ilişkiler, çokyönlü gereksinimler ve evrensel yetenekler oluşmuştur. Bireylerin evrensel gelişimine, ve ortaklaşa, toplumsal üretkenliklerinin kendi toplumsal yetenekleri olarak düzene konuşuna dayalı, özgür bireysellik ise, üçüncü aşamayı oluşturur.

Tarihin böylesine bireysel ilişkilerin üç büyük aşamasına bölünüşü, edebiyat kuramı ve tarihi için, tıpkı toplumsal oluşumların, tarihsel açıdan ilkel toplum, köleci toplum, feodalizm, kapitalizm ve toplumcu düzen olarak ayrılışı kadar büyük bir önem taşır. Sözü edilen ilk aşama, kapitalizm-öncesi toplumsal oluşumlara, "doğaya bağlı gelişen ortak varlık" kavramı altında gösterilen şeye karşılık verir. İkinci aşama ise kapitalizmdir. Üçüncüsü ise, bireylerin "ortak birlikteliğin bilinçli üyeleri olarak ortak varlığı kendi altlarında toplayacakları" toplumcu oluşumdur. İkinci aşama, birinciyi olumsuzlamakla birlikte, ikincisinin bir olumsuzlanışı olan üçüncü aşamanın önkoşullarını yaratır. Ancak, burda başlangıç durumundan yeniden başlanmayacağını, "yinelenme"nin temelde yeni bir nitelik oluşturacağını biliyoruz. Daha önceki aşamalarda olumlu kazanımda bulunulan şeyler, nitelikçe yeni gelişim kesiti içinde yer alacaktır.

Böylece bu nitelikçe yeni toplumsal oluşum, bir öncekinin olumsuzlanışı, daha öncekilerinin ise olumsuzlanışının olumsuzlanışını gösterir. Bu üçüncü aşamadaki ortak birliktelik ilişkileri, ne "doğadan çıkma" ilişkilerdir, ne de "kişisel bağımlılık ilişkileri", bunlar ikinci aşamanın kendi bir sonucu olan bireyin özgürleşmesine dayanır. Dolayısıyla, burda bu üçüncü aşamaya karşılık veren toplumsal oluşumda, özgür bireysellik sözkonusu olduğu kadar, bireylerin kendilerini değişik boyutlarda gerçekleştikleri ortak topluluk ilişkilerinin bilinçli yoldan biçimlendirilmiş olması da sözkonusudur

Böylece bu toplumsal oluşumda toplum ile edebiyat arasında nitelikçe yeni ilişkiler doğmuş durumundadır. Kendi özü ve işlevi açısından böyle bir şey kendi anlatımını toplumcu gerçekçi edebiyatta bulur ki, böyle bir şey, kapitalizmde ilerici hareketlere bağlı olarak başlamıştır daha öncesinden. Edebiyat kuramı açısından burda önemli olanı, ortak birliktelik duygusunun ilkece evrensel yeni bir niteliğe ulaşmış olması, toplumcu gerçekçi edebiyatta değerlendirmedeki güdülenmenin önemli bir uğrağı olarak yer almasıdır. Estetiksel değer içeriğinin tarihsel ve toplumsal somut bir varoluş tarzıdır bu. Örneğin, toplumcu gerçekçi edebiyatın ilk klasik yapıtı sayılan Gorki'nin *Ana*'sında, bireysel ana-oğul ilişkisi içinde bile, kendi ortak sınıfsal nesnesine kavuşur.

Yeni ortak birliktelik, demek, tarihsel somut olarak ortaya çıkmış; kendisine karşılık veren toplumsal-ekonomik içeriğe kavuşmuştur. Bu toplumsal-ekonomik temel üzerinde yükselen gelişim yasalarınca da toplumun kendi içinde uygunluk gösteren siyasal-ahlaksal bir birlik ve yaşam tarzı sözkonusudur. Bu gelişim yasalarıyla evrensel ölçülere uzanıktır.

Bu gibi süreçler edebiyatın estetiksel değer içeriğinin tarihsel ve toplumsal somut varoluş tarzını olduğu kadar, somut işlev alanını da belirler. Bu süreçler, aynı zamanda, ortaya konan kuramsal ilkelerce, edebiyatın gelişmesinin temellerini ve itici güçlerini de oluşturma durumundadır. Önemli olanı, bu süreçlerin birlik göstermesi; üretici güçlerin ileriye doğru gelişmesi temeli üzerinde, toplumsal yaşamın hiçbir alanının, öbür alanla yabancılaşma içinde olmamasıdır. Başka bir deyişle, din, aile, devlet, hukuk, ahlak, bilim, sanat, bütün bunlar, üretimin *özel* tarzları olup, genel bir yasa altında toplanırlar, böylelikle de, insani yaşamın özümlenişi, her türlü yabancılaşmanın ortadan kaldırılması ve insanın kendi insani, yani toplumsal varoluşu içindeki yerini yeniden alması anlamına gelir. Böylece, insanların toplumsal etkinlik alanları ile maddi üretim alanlarının birliği içinde, kişilerin gelişme alanı ile topluluk ilişkilerinin biçimlendirilişi alanının önü açılmış olacak demektir.

Burda, kuramsal bağıntılara daha çok girmeden, *sanatın üretici gücü*'ne de değinmemiz gerekiyor. Böyle bir şey, hiç kuşkusuz, derin siyasal, ekonomik, toplumsal ve manevi-kültürsel dönüşümlerin yer aldığı tarihsel süreçlerle bağıntılı olarak, toplumsal maddi ilişkilerin sanata elverişliliğiyle, edebiyatın ele alınışının ortadaki yeni ölçüleriyle ilgilidir. Burda da edebiyatın işlevinde, daha önceki ölçülerle kavranamayacak bir dönüşümün yer aldığı görülür. Tarihsel olarak aşılmış bulunan bu ölçüler (yükselme evresini de kapsayacak biçimde) burjuva toplumunda sanatın bulunduğu yerden türetilmiştir Kurulu burjuva toplum düzeninde olduğu kadar, burjuva devrimi çağında da edebiyat, temelde "duygusal" şiir ilkesine göre işlevini yürüttüğü kadar, gerçekçi olma durumuna girdiğinde, "yergisel" ("ciddi" ya da "neşeli") şiire göre işlevini yürütmüştür Toplumsal ilişkilere karşı değerlendirici tavrının genel, ağırlıklı olarak da, eleştirel olması gerekiyordu. Burda, yalnızca 20. yüzyılı gözönüne alacak olursak, devrimci edebiyattan, Thomas Mann'ın temsil ettiği ideal hümanistik izler taşıyan gerçekçiliğe kadar, çok geniş bir yelpaze yer alır.

Kendi değerlendirici işlevi açısından, edebiyatın toplumcu düzende üstüne düşen görev, olumlama ile eleştiri arasındaki, yapıcı öğeler ile eleştirici öğeler arasındaki nitelikçe yeni bir ilişkiyi geliştirmektir. Sanatsal nitelik ölçüleri sayılabilecek ya da olabilecek eski ölçülerse yeterli değildir böyle bir şey için. Burda, ağırlığın hemen basitinden eleştiricilik işlevinden olumlayıcılık işlevine kayamayacağı açıktır. Toplumcu edebiyatta yapıcı öğeler ile eleştirici öğeler arasındaki ilişki, bu edebiyatın çok kapsamlı değişen işlevi açısından yan bir sorunu oluşturur ancak. Bu açıdan bir yan sorun olarak bakıldığında, burda yer alan, insancıl ufkun genişletilmesinin bir anlatımı olarak görülür bu, yani, bir yapıtta eleştiri, eleştirilen olayların aşılmasına ve bu tür olaylarla mücadele edilmesine yönelik eylem sürecinin bileşken bir parçası olarak yer alır. Eleştirel değerlendirme gözleme biçiminde değildir, tam tersine, sanatsal olarak biçimlendirilmiş eylemin bir anlatımıdır. Kendi toplumsal özelliğince de uzlaşmaz değil, uzlaşan bir özellik gösterir bu çelişkiler. Dolayısıyla, sanatsal olarak dönüşüme

uğratılmış bulunan eleştiri eylemi, yeniden o yapıta uzanacak yolda, eleştirilen görünüşlerin değişmesine yönelik olma durumundadır. İki tür anlam taşır bu. Birincisi, bir sanat yapıtındaki bir kişinin değişimi kendi başına bırakılmamakta, gösterilerek alımlayıcı kişilerin belli ölçüde üstünde düşünmesine bırakılmaktadır. Böyle bir şey ise, kendi praksisleri içinde alımlayıcı kişilerin eleştirici değerlendirmeleri alıp işlemeleri anlamında, işlevsel "yaygınlık gösterme" olarak anlamak gerekir.

Başka bir sorun daha bağlıdır buna. Burjuva toplumda edebiyat için, değerlendirmenin konumunu veren ideal, uzakta kaldığı kadar, bütün bütüne de kuramsaldır hemen hemen. Toplumcu edebiyatta ideal yakına gelir, tıpkı W. Benjamin'in bir başka bağlamda, "şafağın inişi" dediği gibi. İdealin, bulunduğu yerden aşağı inişi, aslında bir kazançtır, ancak eski ölçüler içinde alındığında, bir yoksunluk olarak yansıtıldığında, sanatsal olarak çok güç üstesinden gelinebilecektir. İdeal, bu yolla, yücelmiş olmaktan çok, gerçekliğin kıyısına yaklaşmış gibi görünür. Buysa zararına değildir edebiyatın, tam tersine, edebiyatın toplumsal etkililiği ve işlevsel etkinliğinde artış demektir.

Bu bağlamda şu soru da ortaya atılabilir, sanatın toplumsal işlerliğine ilişkin nitelikçe yeni ölçüler ne denli geniş konabilir ortaya ya da konmalıdır? Edebiyata duyulan gereksinim kadar, edebiyatın toplumsal ağırlığının da nitelikçe git gide artmasına yol açan şey, yalnızca kitle iletişim araçlarının gelişmiş olması, baskı olanaklarının yaygınlaşmasına neden olan teknik, boş zamanların gittikçe artması değil, ama aynı zamanda edebiyatın gördüğü pratik toplumsal işlevdir. Nitel ölçüler olarak zaman boyutunu da burda alıyoruz. Kendi yüksek niteliklerini uzun bir yaşamboyu sürdürecek, öbür kuşaklara ulaşacak, yüzyıllarca beğeni kazanarak haz alınacak sanat yapıtlarının var olmasını istemek çok doğaldır. Bununla birlikte W. Girnus'un şu sözleriyle bir çelişki vardır burda: "Ders kitapları kendi konularıyla birlikte eskirler, gerçek sanatın estetiksel ve toplumsal değeriyse kendi yaşıyla

birlikte artar".* Ders kitaplarının kendi konularıyla değil, kural olarak, kendi ele alış tarzları ve biçimlerinin geride bırakılmasıyla eskidiği olgusu bir yana, burdaki "gerçek sanat" kavramı ile onunla ilgili olarak ortaya konulan ölçüt de, sanat ile toplum arasındaki yeni ilişki açısından doğru değildir. Bu bağlamda Brecht'in bir değinisi ilginçtir, bu sorunla ilgili olan yanıyla şunları söyler Brecht: "Bugün için, örneğin, sanatsal yoldan uyarma ve hareketegeçirmeye de ihtiyacımız var; bunlar klasik örneklere uymasa da *sanat yapıtları* olabilirler". Dolayısıyla, kendi estetiksel ve toplumsal değeri geçici de olsa, edebiyat "gerçek sanat" olabilir. "Gerçek sanat" için verilen o ölçülerle, yeni bir nitel boyut kazanmış olan edebiyat karşısında toplumun pratik gerekleri de karşılanamaz yoksa, sırf böyle bir ölçütü oluşturacak olan öbür sorunları bir yana bırakacak bile olsak.

Özellikle tarihsel ve toplumsal varlık tarzı içinde estetiksel değer içeriği açısından edebiyat ile toplum arasındaki ilişkiler üstüne söylediklerimizi anımsayacak olursak, o zaman, burda Schiller'in kategorisi içinde, edebiyatın yeni bir yoldan "saflık" kazanacağının sözkonusu olduğunu da görürüz. Böyle bir şey, edebiyatın toplumla işlevsel olarak bütünleşmesiyle ilgilidir. Pratik yaşamın sanatsal biçimlendirme içine gireceği anlamına da gelir bu. Böylece, bir parça gerçekliği sanatsal kılabilmek, bu arada şiir sanatıyla yanyana koyabilmek için gerekli olan duygusal aydınlatma da ortadan kalkmaktadır. Sanatın kendi işlevinde yer alan nitelikçe yeni değişim, geçmişteki ölçülerle artık ölçülemeyecek biçimde, şiirsel olanda yeni bir içeriği de oluşturur. Tıpkı Thomas Mann'ın tasarımladığı sanat ile toplum arasında yeni, burjuva-sonrası bir ilişki olarak, Leverkühn'ün geleceğin sanatına "ortak topluluğun hizmeti"nde bir sanat olarak bakışında rastladığımız gibi: "Sanatın tüm yaşamsal havası, inanın bana, değişecektir, üstelik neşeli-alçakgönüllü bir sanata önüne geçilemez bunun, bu da bir talihtir bizler için. Birçok melankolik kaygı sanattan kalkıp gidecek, yeni bir masumluk, kendi bir parçası halinde gelecektir

* Girnus, W.: *Zukunftslinien* (Geleceğin Çizgileri), 1969.

sanatın ... ıstırapsız bir sanat, ruhça sağlıklı, gösterişsiz, hüzün vermeyen, uysal, insanlıkla senli benli bir sanat..."[49]

Hiç kuşkusuz, Thomas Mann'ın sanatın geleceğine ilişkin görüntüsü, olumlu bir belirtiyi de içinde taşımakla birlikte, tüm yönleriyle eğretilemelidir. Çünkü, gösterişsizlik ve uysallık, kendi şiirsel cevherini duygusal bir ideal alanından değil, ama gerçeklikten alan bir edebiyatın kendi temel özelliğidir, çünkü topluluk artık ideal dünyası içinde değil, gerçeklikte yaşamaktadır. Bu arada, kendi gerçekliği içinde herhangi bir şeye ilişkin düşün dönüşüme uğramasıyla bağıntılı olup, edebiyatın işlevine ilişkin romantik bir tasarımdan vazgeçilmeksizin bir çözüm getirilemeyecek olan bir sorun da sözkonusudur. Bu sorunsalın çeşitli görünüş biçimlerini burda hemen çizmek kolay değildir. Örneğin, burda, soyut hümanist konum açısından, toplumda gerçekleştirilmekte olan gerçek insancıllığı gözden kaçırma tehlikesi vardır, o zaman soyut sonsai-idealleştirmelere varılarak, gelecek yetersiz gözle görülebilir.

Sanatsal sorun, şimdiyi gerek gelecek boyutu, gerekse geçmiş boyutu içinde, yani tarihsel bir süreç olarak görüp, sanatsal yoldan biçimlendirerek bir perspektif anlayışına varmaktır. Nitekim, gelişme süreci de kendisinin bir önkoşuludur. Bu nedenle, toplumun ileriye doğru gelişmesinin önkoşullarının'da bugünden yaratılması gerekir.

Edebiyatın toplumcu düzenle işlevsel olarak bütünleşmesinin ve edebiyatın estetiksel değerlendirme özelliği açısından yeni bir sanatın oluşmasının bir başka uğrağı da, edebiyatın örnek oluşturma işlevidir. Estetiksel değerlendirici bakış açısı artık gerçekliğin karşısına konmuş bir ideal olarak ortaya çıkmayıp, yapıtın içindeki davranış ve eylemlerin pratik taşıyıcısı olarak ağırlık kazanacağı için, ideal de edebiyatta böylece geleceğe ilişkin kapsamı içinde hasara uğramamış olacaktır, çünkü, estetiksel değerlendirici bakış açısının taşıyıcısı burda gerçek özgürlüğe ilişkin sonsuz bir eylemi temsil etme durumundadır. Estetiksel değer içeriği böylece gerçekliğe yakın edebi kişilerde örnek oluşturma işlevini kazanacaktır.

Örnek kişiler, geçmiş çağların sanatını da, olumlu ya da olumsuz, yani, insancıllığa-karşı olma anlamında aktarırlar bize. Ancak Gorki'-*Ana*'sıyla birlikte toplumcu gerçekçilik de yeni tip bir örnek kişi kazanmıştır. bu örnek kişi baskı ve ezilmeye, faşizme ve savaşa karşı somut tarihsel biçimi içinde yeni bir topluma öncülük etmiş kişidir. İlginçtir ki bu tür en iyi yapıtlar hep toplumsal mücadele dönemlerinde etkisini göstermiş, bilinçlendirici bir işlev taşımıştır. Bu gelenek günümüzde. bugünkü öncü ve ilerici kişileri canlandıran sanatımızda da ileriye doğru götürülmektedir.

Kapitalist koşullar altında ortaya çıkmış olan toplumcu gerçekçi yapıtlar bugün de örnek oluşturma işlevini yitirmiş değillerdir. Özellikle de geçmişin deneyimlerini bilmeyen kuşaklar için önem taşımaktadır bunlar.

Öte yandan, toplumsal bireyin üretim ve zenginliğin temel direği haline gelmesi. kişinin temel özelliklerinin git gide üretici bir güç niteliği kazanmasına, böylece, kişilik ile üretim arasında daha önceden varolan yabancılaşmış ilişkinin de ortadan kalkarak. kişinin çokyönlü gelişebilmesine de olanak yaratma durumundadır. Dolayısıyla, sanat yapıtları da bu gibi süreçleri canlandırabilecek. böylece, çokyönlü kişiliğin biçimlenişinin temeli ve koşulu olarak değerlendirilmelerin bilincine varılmasına ve toplumsal yönden pekişmesine katkıda bulunabilecektir.

Bu açıdan, daha önce de değindiğimiz, estetiksel özdeşleşme olayı da ilginçlik kazanır. özellikle de kişiliğin ortak topluluk ilişkilerinin yerleşmesiyle birlikte gelişmesi açısından. Burda sözkonusu olan şey, ortak toplulukta bütünleşme eğilimi ile edebiyatta ortaya çıkacak olan "özdeşleşme etkisi" arasındaki bağıntıdır. Belli bir toplumsal kesime değil. ama tüm bir topluma seslenebilecek çok-yönlü bir edebiyat, edebiyat ile toplum arasındaki ilişkiler açısından. daha önce toplumsal uzlaşmaz özellik taşıyan edebiyattan çok daha farklı toplumsal ilişkiler gösterebilecektir.

Edebiyatın işlevinde yer alabilecek dönüşümlerle ilgili bir takım

sorunlar bunlardır. Bunlar ancak edebiyatın işlevsel ve yapıca belirlenişinin bir uğrağı olarak birey-ortak topluluk diyalektiğinin ele alınmasıyla, estetiksel değer içeriğinin edebiyatta gerek bir değişmez, gerekse kendi tarihsel ve toplumsal somut varolma tarzı içinde edebiyatın temeline yerleştirilmesiyle, bu arada, toplumdaki yeni maddi ilişkiler ile estetiksel değer içeriğinin nitelikçe yeni özelliği arasındaki uygunluğun edebiyat ile toplumsal gerçeklik arasında tarihsel yeni bir ilişkiyi gösterişi içinde görülmesiyle yanıtlanabilir.

O halde, bu bölümde vardığımız sonuçlamaları kısaca özetleyelim. Tüm çağların önemli yapıtlarını birbirine bağlayan şey, o yapıtların tarihsel ve yapısal değişmez estetiksel değer içeriğidir. Bu içerik, ancak somut bir biçimde varolabilir, yani edebiyatın belirli tarihsel koşullar altında, edebiyatın yaratıcısı olarak toplumsal olarak belirlenimli, edebiyat aracılığıyla yaşadıkları çağın öbür bireyleriyle ilişki kuran, bunu da ancak kendi çağlarının toplumsal praksisini yansıtarak yapabilen bireylerce ortaya konmuş somut bir biçimde varolabilir.

Geçmiş çağların önemli sanat yapıtlarından haz almamızı, onları uyarlamamızı ve yeniden üretmemizi olanaklı kılan şey, ne edebiyatın "genel insansal", "kendi türünden varlık" içeriği, ne de utopik işlevidir. Edebiyatın içeriğini, tasarımsal yoldan ortak topluluğa ilişkin bir varlık olarak bireyin gerçekleşmesinin ve doğrulanışının bir anlatımı kılan şey, edebiyatın özgül iletişimsel yapısında verili bireysellik ile kollektiflik diyalektiğinin, edebiyatın içeriksel işlevini koşullayışıdır. Üretimin öznesi ve alımlamanın öznesi olarak yer alan birey her zaman için somut tarihsel bireydir. Yansıtılacak olan şeyse, tarihsel somut toplumsal praksistir. Bu yolla genel estetiksel değer içeriği her zaman edebiyatın somut toplumsal işlevi haline gelir.

Ancak belli somut toplumsal ilişkiler ile tarihsel gelişim yasalarına dayalı insani ilişkiler ile eylemlerin bireylerin ortak birlikteliğine ilişkin ilişkiler haline gelmesi halinde, edebiyat buna karşılık veren hareketle işlevsel yönden bütünleşerek toplumsal gerçekliği olumlayarak yansılayabilir. Bireylerin ortak birlikteliğini yerleştirmeye yönelik

toplumsal çabalar, edebiyatın estetiksel değer içeriğini oranlar. Kendi özü gereği, bireylerin birbirinden kopmasına, birbirinin karşısında yer almasına, herkesin herkese savaş açmasına, bencilce çıkarların gerçekleştirilmesine yol açan toplumsal ilişkiler karşısında, edebiyat, sanat olarak batıp yok olmak istemiyorsa, toplumsal eleştiri aracı olarak iş görmek zorundadır. Böyle bir şey, hiç kuşkusuz, toplumsal bir bilinç biçimi olarak sanatın tarihsel varoluşu ile işlevinin kendi bir özelliğidir.

Edebiyata ne yandan bakılırsa bakılsın, hangi sorunları ya da oluntuları ele alınacak olursa olsun, önünde sonunda, edebiyatın kendi özgül içeriksel işlevine gelip dayanılır, buysa bir sanat türü olarak edebiyata ilişkin bir şey olup, tam kesin olarak tanımlanması gerekir. O zaman, her yönden kendini doğrulayan şey şudur: Edebiyat, ortak topluluk ile birey arasındaki uygunluğun ölçüsünde toplumsal ilişkilerin değerlendirilişine yöneliktir, bu değerlendirmenin öznesi kadar, nesnesi de ancak somut tarihsel ve toplumsal bir biçimde ortaya çıkabilir, *belli bir edebi öznenin de bağlı bulunduğu somut sınıfsal güçlerle birlikte belirli bir çağın kendi koşulları içinde varolabilir ancak.*

Edebiyatta estetiksel değer içeriğinin temel işlevi çok çeşitli tarzlarda ortaya çıkar, değişik boyut ve doğrultularda sonuçlar gösterir. İlk kökensel görünüş biçimleri içinde olduğu kadar, daha sonraki çeşitlemeleri içinde de sanatsal haz vermeyi sürdüren tarih boyuncaki edebi motif olayında, yapıtların kendi malzemesi içinde dile gelebileceği gibi; değişik çağlarda, değişik sınıfların ya da gelişmesinin farklı aşamaları içinde belli bir sınıfın farklı estetiksel gücünde de kendini gösterebilir; ayrıca, değişik sınıfların, toplumsal oluşumların ve çağların geçmişin sanatıyla, edebi mirasla farklı ilişkilerinde de kendi anlatımını bulabilir. Burjuva devrimi çağında edebiyatta birçok, hattâ uzlaşmaz sınıfların edebi yoldan temsil edilmekte oluşu, kapitalizmin sanata düşmancalığı gibi edebiyatta belirli tarihsel görünüşler, bu arada, Alman klasiklerinin Fransız Devrimi'ne karşı tutumları gibisine özelinden olaylar, ancak somut tarihsel ve toplumsal varolma tarzı içinde edebiyatın estetiksel değer içeriğinden yola çıkılarak açık-

lanabilir. Ancak burdan yola çıkılarak, edebiyat ile gerçeklik arasındaki ilişki, tâ bu bağıntıya ilişkin genel ve temel özelliklerden, yapıtların tikel özelliklerine kadar, tam olarak anlaşılabilir, somut olarak temellendirilip, yorumlanabilir.

Edebiyatın yansılama ve değerlendirme özelliğinin incelenişinden, en sonunda kendi tarihsel ve toplumsal somut varolma tarzı içinde edebiyat ile toplum arasındaki ilişkiyi kendi özgün niteliğiyle, birçok belirlenimlerin bağıntısı olarak, yani kendi somutluğu içinde görüp tanımaya olanak veren, edebiyatta estetiksel değer içeriğine gelmiş olduk. Bu yolla da, gerçekliğin yansılanışı ve değerlendiriliş olarak, edebiyatın temel özelliğini, kendi özsel yanları ve boyutlarıyla olduğu kadar, içinde bulunduğu yapısal bağıntıyla da birlikte, sistematik olarak ortaya koymuş bulunuyoruz.

NOTLAR

1 Edebiyat ile gerçekliğin ilişkisinin en genel ve temel özelliği, edebiyatın toplumsal bilincin bir bileşkeni olarak zihinsel üstyapının maddi toplumsal ilintilerle, toplumun altyapısıyla olan ilintileri içindeki bağıntısıdır.

2 Körler yazısı dolayısıyla edebiyat dokunma duyusu yoluyla da iletilebilmektedir. Edebi bir metnin zihinsel içeriği açısından maddi gösterge taşıyıcısının önemsizliğinden söz edilebilmekle birlikte, şunu da unutmamak gerekir ki, bir metnin sözlü olarak okunmasıyla içerik uğrağı alımlayıcıya iletilebilmektedir. Dolayısıyla burda ortaya konulan ilke bozulmamaktadır. Özgül edebi iletişimin daha yakından araştırılışında, dilin iletişimsel özelliğinin de gözönüne alınması gerekir, çünkü edebi sanat yapıtlarının göstergesi, *dilsel* göstergelerdir, böyle bir şey edebiyatın sanatsal özelliğinin temelinde yatmamakla birlikte, öbür sanat türleriyle edebiyatın arasındaki ayrımı oluşturur. Dilin iletişimsel işlevi sorusuyla ilgili olarak bkz. *Allgemeine Sprachwissenschaft* (Genel Dilbilim), yay. B.A. Serebrennikov, 1973/76; *Theoretische Probleme Der Sprachwissenschaft* (Dilbiliminin Kuramsal Sorunları), yay. W. Neumann, 1976.

3 Edebiyatın da "anası" olan ilk mimetik dansta, üretim ile alımlama arasında hiçbir ayrım yoktur. Daha sonraki çağlarda, izleyicilerin sahneye çıkıp yeniden kendi yerlerine döndükleri ortaçağ halk tiyatrosunda da üretim ile alımlama arasındaki yakın bağıntı

sürmüştür. Bu ikisinin birbirinden ilk ayrılma aşaması, üretim ile alımlamada kişilerin birbirinden yer yer ayrılmasıyla başlamıştır, ikinci aşama ise, araya bir gösterge taşıyıcısının girmesi olmuştur, buysa önce elyazısı, daha sonra da kitap basımı yoluyla gerçekleşmiş, teknik ilerlemeler doğrultusunda git gide çoğalma olanağını artırmıştır. Bu tüm sürecin *nitel-içeriksel* etkileri görüldüğü kadar, *toplumsal* belirtenleri olduğu da görülür. Böyle bir şey, toplumsal bir olay olarak işbölümüne bağlıdır.

4 Yeni bilgikuramsal araştırmalarda, yansılama etkinliğinin toplumsal belirlenimi güçlü bir biçimde vurgulanmaktadır. Bu doğrultuda, Klaus Gössler, bilme süreçlerinin, biri konusal, öbürü toplumsal-ekonomik, oluşumsal-özgül olmak üzere, çifte belirleniminden söz etmektedir. Böyle bir şey, yalnızca dar anlamda bilme için değil, ama gerçekliğin tüm yansılanma biçimleri için de geçerlidir. (Gössler, Klaus: *"Erkennen als sozialer Prozess"* ("Toplumsal Süreç Olarak Bilme"), 1972.

5 Estetik düzlemde yer alan birçok araştırma ve tartışma yapılmaktadır bu konuda. Aynı tartışmalar edebiyat bilimine ve eleştirisine de aktarılmaktadır. Öte yandan, yansı sorunsalı içinde, estetiksel-kuramsal açıdan ortaya konan şeyler tüm sanat türleri için aynı ölçüde geçerli olmamaktadır, özellikle müzikte. Estetik bu konuda hayli edebiyat-merkezci bir tutum içindedir. Bu yüzden söylediklerimiz yalnızca edebiyata değil, daha başka sanat türlerine de ilişkin olduğu için, burda sanattan sözedilmektedir. Böyle bir şey, hiç kuşkusuz, edebiyatı öbür sanatlardan ayıran özellikler için sözkonusu olmamakla birlikte, edebiyat açısından temel bir önem taşır.

6 Burda sanatın özgül konusunun, önünde sonunda nesnel-somut, maddi bir konu olarak görülmesi gerektiği açısından bir eleştiri getirilmesi gerektiğini savunan kişiler de vardır. Bununla birlikte, burda yöntemsel önemde olan şey, sanatın özgüllüğünün, bilim gibi öbür bilinç biçimlerine değil, ama yalnızca sanata özgü bir konuya dayanıp dayanmadığı sorusudur. Giriş bölümünde de be-

lirtmiş olduğumuz gibi, sanat yoluyla yansılanan ve değerlendirilen gerçeklik hiçbir zaman "nesnel gerçeklik"e ilişkin felsefi kategorinin anlamsal kapsamına indirgenemez. Ayrıca, sanat, açıkça anlaşılacağı gibi, maddi-olmayan konuları da yansılar, ki kendi özelliğini oluşturan şey de bu değildir. (Wittich, D. - Gössler, K. - Wagner, K.: *Materialistische Erkenntnistheorie* (Maddeci Bilgi Kuramı), Berlin, 1978.

7 Böylece yansılama içeriği ile yansılama sürecinin koşulları arasındaki bağıntı ilkesi kesintiye ağramamaktadır, çünkü, bu ilke, bilimsel yansılamanın bireysel koşullarının içeriksel bileşkenleri olarak geçerli olduğu anlamına gelmemektedir.

8 Görünüş kavramı tam olarak ele alındığında, burda genel-olan'ın, özel-olan yoluyla, önce de tikel-olan'da, tikel bir sanat yapıtında aktarıldığı görülür. Ama böyle bir karşılıklı bağıntının temelinde yatan anlayış açısından ele alındığında sözkonusu değildir bu; çünkü burda genel, özel ve tikel olan kategorilerinin birbiriyle görecelik içinde olduğu görülür.

9 Bilgi sorunsalı açısından sanat türlerinin birbirinden ayrılması daha önceki bölümdekinden çok daha ağırlık taşımaktadır. Hiç kuşkusuz, edebiyat, bilgiye en yakın sanat türüdür. Ancak, kuramsal tartışmalar açısından, burda sanat terimi kullanılmaktadır.

10 bkz. Kuczynski, J. - Heise, W.: *Bild und Begriff. Studien über die Beziehungen zwischen Kunst und Wissenschaft.* (İmge ve Kavram. Sanat ile Bilim Arasındaki İlişkiler Üstüne İncelemeler), Berlin ve Weimar, 1975.

11 bkz. Dahnke, H.D.: *Erbe und Tradition in der Literatur* (Edebiyatta Miras ve Gelenek), Leipzig, 1979.

12 Bu bölümde yansılama, bilgi ve hakikat arasında olduğu kadar, değerlendirme ile de bir ayrımlama yoluna gidilmesinin nedeni, bunları belli bir genellendirme düzleminde, yani bu her iki yanın

da sanatın içeriğindeki sistemsel bağıntısı içinde ele alıp gösterebilmektir. Değerlendirme açısından bakıldığında, bilgi ile değerlendirme arasındaki ilişkiler, doğru bir değerlendirmenin nasıl yapılabileceği ve bir değerlendirmenin hangi koşullara bağlı olduğu, değerlendirmenin bilgisel temelleri sorunu gibi yanlar ortaya çıkmaktadır. Burda saptanması gereken şey, yansılama, bilgi ve değerlendirmenin aynı bir diyalektik birliğin her iki yanı oldukları, o yüzden aralarında bir ayrım olduğudur. Hakikat de yansıların kendi bir temel özelliği olup, değerlendirmeyle olan ilintisi burda konu edilmemektedir.

13 Hakikat kavramının çoğullaştırılması ve öznelleştirilmesi, günümüz burjuva felsefesi ile öbür bilim dallarında özellikle de varoluşçuluk ile yeni-pozitivizmin rol oynadıkları, bir eğilim olarak görülür.

14 Mann, Thomas: *Doktor Faustus*, 1954.

15 Burda hakikat ile yansı arasında kurduğumuz ilişki, kimi bilgi kuramcılarınca çok geniş görülebilir. *Felsefe Sözlüğü*, hakikati, bilgi ile bilginin nesnesi arasındaki uygunluk olarak tanımlamaktadır. Buna karşılık, hakikatin dar anlamda belirlenişinden kaçınma çabalarına da rastlanmaktadır. Bilgi kavramının edebiyata uygulanmasındaki zorlukları, bilginin edebiyatta karıştırılmasını, bilgi işlevini, bilgilerin iletilmesi ve özümlenmesini, burdaki sorunsala taşırmak istemediğimizden, hakikat kavramını yansı ile karşılamaya çalıştık. Ancak, bir başka, bir ölçüde sırf bilgikuramsal bir kanıtlamaya göre, hakikati bilgiye değil, ama yansıya bağlamamız doğru olmaktadır. Bilgiler, bilgi kuramı anlayışı içinde, görece *upuygun* yansılar olarak tanımlanır. O yüzden "yanlış bilgi" yoktur, böyle bir şey, günlük konuşma içinde bile tepkiyle karşılanacak bir şeydir. Dolayısıyla, bilgi kuramında duyusal yansılar (duyumsamalar, algılar) için şu söylenenlerin bilgiler için de geçerli sayılması gerekir: "Duyusal yansılar, nesnel gerçekliğin bilinçte görece upuygun yansıtılmasıdır, bu nedenle, yanlış olamazlar. Dolayısıyla, bu bilme düzleminde, bir başka zorunluluk

daha ortaya çıkar, o da upuygun yansılar ile upuygun-olmayan yansılar arasında bir ayrımın yapılması gereğidir, bu yüzden, algıların hakikatinden söz etmenin tam ciddi bir anlamı yoktur". Aynı kanıtlama bilgi için de geçerlidir. Buna karşılık, yansılar için şunlar söylenir: "Yalnızca az ya da çok upuygun yansılar değil, ama çarpıtılmış, fantastik, yansılsatıcı yansılar da vardır". İşte doğruluk ile yanlış arasındaki ayrım burda ortaya çıkmaktadır. Duyumsama ve algılamalar da yansı olduğu için, her yansı hakikat bağıntısı içine girmez. Ancak, yansı kavramı yansının belli bir görünüş biçimiyle sınırlı olmadığından bizim için bir zararı yoktur burda.

16 bkz. Kagan, M.: *Estetik ve Sanat,* 1974.

17 bkz. Stoloviç, L.: *Der asthetische Wert* (Estetiksel Değer), 1975.

18 Yansılama ile canlandırma arasında bir ayrım yapma zorunu olduğundan, sanat görüşü ile sanat kuramında öteden beri yerleşmiş olan canlandırma kavramı kategorik olarak sınırlandırılıp sistemleştirilmiştir, birçok anlamlardan kurtarılıp tek bir belirgin anlama konabilmesi için. Çünkü bilimsel dil içinde, canlandırma ile yansılama, yansıtma, betimleme, çizme gibi kavramlar çok kez *eşanlamlı* kullanıldığından, hattâ "canlandırma sanatı" gibi kuramsal hiçbir bağı olmayan bileşik sözcükler de yer aldığından, bundan kaçınmaya çalıştık burda. Yansılama ile canlandırma arasında bir ayrım yapılışının estetikte tarihsel bir geleneği vardır. Bilimsel maddeci kuramda canlandırmanın özel rolü, yansı ile imge arasındaki ayrım açısından sözkonusudur. (Erhard, John: *Probleme der Asthetik* / Estetik Sorunları, 1974). Lothar Kühne bu konuda şunları yazar: Bugüne değin sanat kuramında temel sanatsal imge sorunsalı yeterince araştırılmamıştır" ("Wissenschaft und gesellschaftlisches Leben" / "Bilim ve Toplumsal Yaşam", 1972). *Zur Theorie des sozialistisches Realismus* (Toplumcu Gerçekçilik Kuramı) kitabında da "İmge Olarak Sanat" diye bir bölüm bulunmakla birlikte, daha çok "sanatsal düşünce"-de "imgeselliği" betimlemektedir. N.K. Gej bu kategoriyle özel

olarak uğraşmıştır (Gej, N.K.: "Zeichen und Bild" / "Gösterge ve İmge", *Kontext. Beitrage zur Methodendiskussion in der Literaturwissenschaft* / Bağlam. Edebiyat Biliminde Yöntem Tartışmasına Katkı. 1977.

19 Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ını burda örnek almamızın nedeni, burdaki temaya geniş tartışma olanağı getirmesidir, nitekim bununla ilgili olarak yazarın kendisinin de kuramsal açıklamaları vardır. Burda ne *Büyülü Dağ* tipinde bir edebiyatı kurallaştırma durumu vardır, ne de burda ortaya konan sorunsal yalnızca bu romana bağlanabilir.

20 Mann. Thomas: *Altes und Neues* (Eski ve Yeni). 1956

21 a.g.e.

22 Mann, Thomas: *Büyülü Dağ*.

23 Brecht, Bertolt: *Yapıtları*, Cilt 10. 1958.

24 Böyle bir şey bilgi kuramında "bağıntısal eşbiçimlilik" olarak gösterilir. Burda bilgi kuramının inceliklerine giremeyeceğimiz için, yukardaki kavram bizim için yeterli olmaktadır, o nedenle de yansı ile yansılanan arasındaki uygunluğu *yapıcı benzeşim* olarak nitelendirdik. Eşbiçimlilik yapıca benzeşimin özel bir durumudur, burda yansının yapısının öğeleri ile yansılananın yapısının öğelerini düzenleyerek göstermek gerekir, bilimde kuram yoluyla değilse bile bir takım bildirimler yoluyla yapılmaktadır bu.

25 Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (Teknik ve Tektonik Sanatlarda Uslup), 1878.

26 Burda sanat yapıtlarının bağımsızlığı ve kapalılığı uğrağının vurgulanması, birçok yanlış anlamalara yol açabilir. Bu kavramların, ne gerçeklik karşısında sanatın özerkliği ilkesiyle, ne de kapalı biçimin ve "eylem birliği"nin kural haline getirilmesiyle bir ilgisi vardır. Ele alınan kuramlar ile formüllendirmelere bağlı yanlış anlamaları önleyebilmek olanaksız olduğu için, neyin söylenmek istenmediğini okuyucu kendisi çıkaracaktır burdaki bağlam içinden. İlkece, burda sözkonusu şey, canlandırma ile yansılama arasındaki ilişki üstüne söylenenlerdir, yani tüm bu kategori ve belirlemeler ne yargı düzlemindedir, ne de belirli edebi, kendi

aralarında farklı tarihsel, toplumsal, bireysel belirtenleri olan tekniklerin, biçimlendirme yollarının yöntem ve uslupların normlaştırılması düzleminde kapalılık kavramı, ne "açık yargı"ya karşı bir tartışma açmak için, ne de Aristoteles'ci ve "epik dramaturji"-ye karşı kullanılmaktadır.

27 bkz. Kagan. Mossey: *Estetik ve Sanat.*

28 Hiç kuşkusuz, konu açısından, doğa bilimleri ile toplum bilimleri arasında bir ayrım vardır. Ancak, bilimsel maddeci toplum bilimleri, kendi özü gereği, "kesin" bilimlerin karşısına konamaz. Felsefe, matematik, yapı ve sistem bilimleri gibi bilimler, değişik ölçüler içinde de olsa, her iki alanı da kavrayan bir rol oynarlar.

29 Yansılama boyutu kadar, gerçeklik boyutu da daha kesinleştirilebilir, hiç kuşkusuz. Ortaya konması gereken ilke, *nesnel hakikat* kavramının içeriğiyle sanat-kuramsal yoldan anlamlılığın kurulmasıdır.

30 İngilizce özgün vazılısı icinde bu devim. "truth of details"dir.

31 Edebiyatın değerlendirilişi kuramsal yoldan Schober'ce ele alınmıştır (Schober, Rita: "Zum Problem der literarischen Wertung / "Edebi Değerlendirme Sorunu", 1973).

32 bkz. Kagan, Mossey: *Estetik ve Sanat.* Bu bakış açısı, 4. Bölüm'-de estetiksel değer içeriği kavramıyla somutlaştırılmaktadır.

33 Bu kitapta edebiyattan genelinde gerçekçi edebiyat anlaşılmaktadır, açıkça söylenmese bile. Modernist edebiyat açısından, burda sözü edilen birçok şeylerin, örneğin, hakikatle ilgili belirtmelerin değişmesi gerekir. Yöntem sorununu tartışmıyoruz burda. Bu konu için bkz. Schober. Rita: "Zu einigen Fragen der künstlerischen Methode". ("Sanatsal Yöntemle İlgili Birkaç Soru"), 1978; *Die literarische Methode* (Edebi Yöntem), yay. G. Walch, 1980.

34 Özerklik ilkesini başlıcalıkla -Adorno savunur. Bkz. *Asthetische Theorie* (Estetik Kuramı), 1970; Redeker Horst: "Im Westen nichts Neues. Über moderne bürgerliche Asthetik anhand Adornos Asthetischer Theorie und Benses Aesthetica" ("Batı'da Yeni Bir Şey Yok. Adorno'nun *Estetik Kuramı* ile Bense'nin Estetik'-ine İlişkin Olarak Modern Burjuva Estetiği Üstüne"), 1973.

35 bkz. Thomson, George: *Aischylos and Athen* (Aiskhilos ve Atina), 1957.

36 bkz. Rubinstein, S.L.: *Grundlagen der allgemeinen Psychologie* (Genel Psikolojinin Temelleri), 1959.

37 Burda sözkonusu şey, K. Hamburger'in kitabının ve kuramsal savlarının bir yorumlanması ve değerlendirilmesi değil, yazarın kişisel, bu bağlamda önemli gördüğümüz gözlem ve incelemelerinin ele alınması. Burda ortaya çıkan sonuçları, "yaşantı" kavramıyla ilgili tam kesin olmayan olay ve ilişkileri olduğu kadar, canlandırma ile tasarım diyalektiğinin iç yapısına ilişkin edebi canlandırma uğrağını da açığa çıkarmak için kullanmaktayız.

38 Bu kavramların seçimi daha ilerde de tartışılacağından burda üstünde durmuyoruz. Ancak bu kavramlar kadar, edebiyatta anlatı durumları ile perspektifleri tartışma götürmez.

39 Bu ilişki sanatın özgüllüğüyle ilgilidir. Şunu hatırlatalım, burda yapı olarak görünen şey, gerçek bir tarihsel üründür. Bugün bu bir ilişki olarak, kökence kollektif bir özneye ilişkin, *farklı* öznelerin diyalektik özdeşliğinin iletişimsel bir ilişkisi olarak varolur. Kendinden de anlaşılacağı gibi, kökence üretimin öznesi ile alımlamanın öznesinin özdeşliğinde farklı canlandırılan özneler yoktu. Burda canlandırma gerçek kendini canlandırmadır. Bu tarihsel yanın üretici özne, canlandırılan özne ve alımlayıcı özne arasındaki yapıca bağıntı anlayışı açısından sistemsel bir önemi vardır. Yani, "üç birliktelik", kökensel gerçek bir birliğin ayrışmasının sonuçlarının kuramsal bir özetidir. Bu ayrışmanın önemli bir ilerleme olarak görülmesi gerekir, çünkü ancak böylelikle değişik öznelerin özgül estetiksel zihinsel iletişimi olanaklı olabilmiştir. Öte yandan, estetiksel iletişim her zaman öznenin birleşmesi eğilimini taşır. Bunun içeriksel sonuçlarıysa, tarihsel ve yapısal temellere dayalı, estetiksel değer içeriğini oluşturur.

40 Tiyatro açısından dramla ilgili olarak söylenen şeyler, azçok değişiklikle sinema sanatı için de söylenebilir.

41 bkz. Lukacs, Georg: *Estetik*, 1963.

42 Edebiyat yapıtlarının yorumlanması sorunlarının özel olarak ele alındığı kitap: *Probleme der Literaturinterpretation* (Edebi Yorumlama Sorunları), 1978.

43 Hiç kuşkusuz, burda edebiyat yapıtlarına ilişkin tek tek çözümlemeleri ele alabilecek durumda değiliz. Burda yapmaya çalıştığımız şey, daha çok, önemli edebiyat oluntularının örnek tarihsel-toplumsal durumlarla ilişkisi açısından değişmez estetiksel değer içeriğini gösterebilmek. Bu ana bölümün ilk altbölümünde estetiksel değer içeriğinin türetilişi, mantıksal bir tümdengelip olmayıp, bilimsel soyutlama düzleminde edebiyatın düşünsel yapısında bireysellik ile iletişim arasındaki ilişkinin çözümlenişinden edinilen sonuçlardır. Bu yolla edinilen sonuç, edebiyatın gerçek işlev tarzına karşılık verdiği kadar, ayrıca daha önce de söylediğimiz gibi, edebiyat yapıtlarının toplumsal ilişkilerle somut ilintisinde de görüldüğü üzere, sanatın (dolayısıyla, estetiksel bilincin) ortaya çıkışı süreçlerinin incelenişine de olanak vermektedir. Burda, çok-çeşitli edebiyat malzemesinin tümevarımsal yoldan karşılaştırmalı bir çözümlenişinin yapılışıyla edebiyatın değişmez estetiksel içeriğini ortaya çıkarma olanağı da sözkonusu edilebilir. Ayrıca, çağlar boyunca değişmez kalan içerik sorunu, edebiyat tarihçiliği için de önemli bir ilke oluşturabilir.

44 Sanatta değişmez bir içerik düşüncesi, en azından bir soru olarak, en yeni kuramsal çalışmalarda da yer almaktadır. Örneğin, Claus Trager, şunları söylemektedir bu konuda: "Edebiyatta (ve sanatta), oluşumları aşan, tüm insanoğlunun yolunu gösteren bir şeyin barınması gerekir" ("Historische Dialektik der Romantik Und Romantikforschung" / "Romantikler ile Romantikler Üstüne Araştırmaların Tarihsel Diyalektiği", 1978). Bireyselliğin gelişmesi ölçülerine kendisini indirgemeyip, bireysellikerarası *ilişkilere* dayanan şey, estetiksel değer içeriğidir, bu ilişkilerse ortak topluluğun belli tarihsel ve toplumsal açıdan somutlanabilir, somut var olan (ya da olumsuzlanmış) niteliğini bizlere gösterir. "Estetiksel değer içeriği" kavramı, ayrıca, sanatın dışında kalan estetiksel bilinç ile sanatın bağıntısını da dile getirir. Ortak topluluğa ilişkin bir varlık olarak bireyin kendini gerçekleştirmesinin ve doğrulamasının duyusal-somut tasarımı, insanların değişik olaylar karşısında gündelik tavrında görülen (ve güzel, trajik, komik kategorileri içinde kavranan) estetiksel değerlendirmelerin kendi içeriksel ilkesini de oluşturur. Bu da bize, estetiksel olanın özgüllüğünün,

ancak kendi nitel belirli içeriğinin, üstelik ancak toplumsal olabilecek böyle bir içeriğin bilgisi olmaksızın ortaya konamayacağını gösterir. Böyle bir şey, estetiksel olanın, örneğin *Asthetik Heute*'de (Günümüzde Estetik'te) Christian von Ehrenfels'ce temellendirilen bünyesel estetik'te biçimselleştirilerek psikolojikleştirilmesi eğilimleri karşısında önem kazanmaktadır.

45 Böyle bir şey, tarihsel-sistemik incelemelerin de gösterdiği gibi, sanatın ortaya çıkışının temellerini de oluşturur. Edebiyat, (gövdesel hareketlerin, "müzik" ve sözün bir birliği olarak) ilk kökensel mimetik dansın daha geç ayrışmış bir ürünüdür, bu mimetik danssa, pratik kollektif yaşam tarzından, herşeyden önce de çalışmadan kaynaklanan ortak topluluğa ilişkin bir varlık olarak bireyin kendini hazdolu gerçekleştirmesini ve doğrulayışını katışıksız bir biçimde yeniden üretme gereksiniminden doğmuştur. Bu danssal yeniden üretim (çalışma dansı, savaş dansı), kollektif ilişkileri kalıcılaştırmanın bir aracı olduğu kadar, ondan alınan hazdır da. Yapılan araştırmalar da bunu şöyle doğrulamaktadır: "Uyumlu hale sokulmuş eylemlerin belirli bir örgütlenim biçimi olarak kollektivin üretimi ve yeniden üretimi, önemli bir toplumsal gereksinim olmaktadır, böyle bir gereksinim, çeşitli toplumsal kurumların oluşmasına yol açmakta, kollektif yaşamsal etkinliğin ve onun ileriye doğru geliştirilmesinin bir biçimi olarak topluluğun *status quo*'sunun pekiştirilmesine yönelik töresel kurallar ile estetiksel ve sanatsal etkilemelerin ilk kökensel biçimini oluşturmaktadır" (Margulis, Selivanov, 1976). Estetiksel değer içeriği, demek, yalnızca sanatın düşünsel yapısı yoluyla gerçekleşmemekte, ama aynı zamanda, sanatın ortaya çıkışının temelinde de yatmaktadır.

46 bkz. Thomson, George: *a.g.e.*

47 Burda, hiç kuşkusuz, örneğin İtalya, İspanya, İngiltere, Fransa, Almanya ve Rusya'da kapitalist gelişme arasındaki farklara ayrıntılı olarak girme olanağı yoktur.

48 Benjamin, Walter: *Lesezeichen*, 1970.

49 Mann, Thomas: *Doktor Faustus.*


KUZEY