R. WELLEK — A. WARREN

EDEBİYAT BİLİMİNİN TEMELLERİ

Çeviren
Prof. Dr. Ahmet EDİP UYSAL

KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
YAYINLARI

Eserin orijinal adı: Theory of Literature.

Onay: 24.6.1983 gün ve 831.0 - 864 sayı
Birinci baskı, Aralık 1983
Baskı sayısı: 10.000
Başbakanlık Basımevi - ANKARA

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ KISIM
TARİFLER VE ÖZELLİKLER

ÖNSÖZ 5

1. Edebiyat ve Edebiyat Incelemesi 13
2. Edebiyatın Mahiyeti 19
3. Edebiyatın Fonksiyonu 31
4. Edebiyat Teorisi, Tenkidi ve Tarihi 45
5. Genel, Mukayeseli ve Millî Edebiyat Kavramları 55

İKİNCİ KISIM
ÖN HAZIRLIKLAR

6. Malzemelerin Derlenmesi ve Düzenlenmesi 67

ÜÇÜNCÜ KISIM
EDEBİYATIN DIŞTAN İNCELENMESİ

GİRİŞ 91

7. Edebiyat ve Biyografi 93
8. Edebiyat ve Psikoloji 101
9. Edebiyat ve Toplum 123
10. Edebiyat ve Düşünce 147
11. Edebiyat ve Diğer Güzel Sanatlar 169

DÖRDÜNCÜ KISIM

EDEBİYATIN İÇTEN İNCELENMESİ

GİRİŞ 185

12. Bir Edebî Sanat Eserinin Varoluşu 188

13. Ses Uyuşması, Ritim ve Vezin 207

14. Üslup ve Üslup İncelemeleri 228

15. İmaj, Metafor, Sembol, Mit 247

16. Romanın Mahiyeti ve Çeşitleri 290

17. Edebiyat Türleri 311

18. Değerlendirme 327

19. Edebiyat Tarihi 349

NOTLAR 373

BİBLİYOGRAFYA 427

Ö N S Ö Z

Batı dünyasında edebiyat üzerinde ilk görüşler ve tartışmalar MÖ. 4. yüzyılda Platon'un (428 - 348/7) *Ion, Meno, Phaedrus* ve *De Respublica* gibi diyaloglarında yer almış ve bu düşünürün bağlı olduğu idealistik felsefe içinde yorumlanmıştır. Platon, diğer güzel sanatlar gibi edebiyatı da idealin eksik ve mükemmel olmaktan uzak bir kopyası olması dolayısıyla insanı aldatıcı ve tehlikeli bulmakta idi. Bugün bu görüşleri ciddiye almak elbette imkânsızdır.

Edebiyat hakkında ilk ciddi görüşler Aristo'nun (MÖ. 384 - 322) *Poetics* ve *Rhetoric* gibi eserlerinde ortaya atılmıştır. Aristo bu eserlerinde daha ziyade trajedinin ve dramatik şiirin insan üzerindeki etkisi, bu sanatların kuralları ve dilin insan ilişkilerindeki rolü gibi meseleler üzerinde durmuş ve bu konulara bugün psikolojik diyebileceğimiz bir açıdan bakmıştır.

Aristo'dan sonra edebiyat üzerinde en önemli eser Roma yazarlarından Horatius'un (MÖ. 65 - 8) *Ars Poetica* isimli eseridir. Horatius bu eserinde *decorum* (dil, üslup ve konu uygunluğu), şiirin fonksiyonu ve yazarın yetişmesi gibi meseleler üzerinde durmaktadır. Ona göre şiir hem zevk vermelidir hem de öğretmelidir. O, zamanın yazarlarına büyük Grek yazarlarının eserlerini örnek almalarını öğütlemekteydi.

Seneca, Petronius, Macrobius ve Quintilianus edebiyat hakkında yazılar yazmış diğer Roma yazarlarıdır.

Ortaçağlarda 14. yüzyıla kadar edebiyat üzerinde ciddi eserler yazılmamıştı. Bu çağda edebiyat üzerinde yazanlar daha ziyade retorik, üslup ve yazı kuralları gibi meseleler üzerinde durmuşlardır. 14. yüzyıldan sonra Dante, Petrarch ve Boccaccio gibi yazarlar Ortaçağ ahlâk görüşünü klasik edebiyat ilkeleri ile birleştirmek gibi bir yol tutmuşlardır.

Rönesans döneminde ise edebiyat üzerinde yazanlar çoğunlukla klasik edebiyat ilkelerini savunmuşlar, edebiyatın hem zevk vermesi ve hem de eğiticiliği üzerinde durmuşlardır.

Fransa'da 16. yüzyılda Joachim du Bellay'nin *Défense et illustration de la langue francaise* (1549) ve 17. yüzyılda Nicolas Boileau-Despraux'un *L'art poétique* (1674) edebiyat hakkında yazılmış önemli eserler sayılabilir.

Rönesans döneminde İngiltere'de edebiyatın daha ziyade ahlâkî yönleri üzerinde durulmakta idi. Sir Philip Sidney'in *Defense of Poesie* (1595), Francis Bacon'un *Advancement of Learning* (1605) gibi eserleri bu dönemde şiir ve edebiyatı konu alan önemli eserlerdendir.

İngiltere'de 18. yüzyılda neo-klasik edebiyat akımının temel teorik eserleri arasında Alexander Pope'un *Essay on Criticism* (1711), Addison'un *Spectator* (1711-1712) ve Samuel Johnson'un *Lives of the Poets* (1779-1781) gibi eserlerini gösterebiliriz.

Romantik Çağda ise İngiltere'de Wordsworth'un *Preface to the Lyrical Ballads* (1800), Coleridge'in *Biographia Literaria* (1817), Shelley'nin *Defence of Poetry* (1821) gibi eserlerinde edebiyat alanında yeni görüşler ortaya atılmıştır. Bunlardan Wordsworth 18. yüzyıl şairlerinin üzerinde çok durduğu «şiir dili» ne karşı çıkmış ve şiirin kendine mahsus özel bir dili olmadığı, insanların her gün konuştukları dille pekâlâ iyi şiirler yazılabileceği, şiirin «kuvvetli duyguların kendiliğinden, hiç zorlanmadan taşması» ve «kaynağını sukûnet halinde hatırlanan heyecanlardan aldığı» gibi yeni görüşler ortaya atmıştır.

Amerika Birleşik Devletleri'nde Romantik akımın başlıca tenkitçilerinden olan Edgar Alan Poe her edebî eseri kendi bütünlüğü içinde incelemenin gerekliliği üzerinde durmuştur. Emerson, Walt Whitman ve James Russell Lowell gibi yazarlar Romantik edebiyat teorisi üzerinde yazılar yazmışlardır.

Fransa'da Victor Hugo, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ve Valéry gibi yazarlar romantizmi ve «sanat sanat içindir» görüşünü savunmuşlar ve edebiyat eserinin kendi bütünlüğü ve özellikleri içerisinde incelenip değerlendirilmesi gerektiği üzerinde durmuşlardır.

Batı Avrupa'da ve Amerika'da 19. yüzyılın ortalarında romantik edebiyat teorisine karşı bir tepki başlamış ve Fransa'da Hippolyte Taine *Les philosophes francais du XIX siecle* (1857) ve *Histoire de la littérature anglaise* gibi eserlerinde tarihin, sanatın ve edebiyatın tabii ilimlerin metotlarına benzeyen metotlarla incelenmesi gerektiğini, ve bütün insan faaliyetlerinin üç önemli sebebe bağlı olduğunu ileri sürmüştür. Bunlar, ırk, çevre ve tarihtir. Sainte Beuve çeşitli yazılarında edebiyatın tarihin ve sosyal kuvvetlerin mahsulü olduğunu iddia etmiştir.

19. yüzyılda İngiltere'de Matthew Arnold edebiyatın hayatın bir tenkidi olduğunu kabul etmiş, yazarlara büyük Grek ve Roma yazarlarının yarattığı en güzel eserlerdeki ölçülere uymayı tavsiye etmiştir.

Amerika Birleşik Devletleri'nde 19. yüzyılda yaşamış William Dean Howells ve Henry James gibi yazarlar edebiyatın sosyolojik ve psikolojik yönleri üzerinde durmuşlardır. Bu görüşlerin etkisi ile romanda realizm akımı hız kazanmıştır.

Fransa'da Zola, edebiyat tenkidine karamsar bir determinizm getirmiştir. Böylece insan kendi kontrolu dışında hareket eden tarihi, biyolojik ve psikolojik kuvvetlerin bir oyuncağı olduğu görüşüne dayanan naturalizm akımı doğmuştur.

20. yüzyılın başlarında Fransa'da Bergson, İtalya'da Croce, İngiltere'de Pater gibi yazarların önderliğinde *empresyonizm* akımı doğmuştur. Freud'un psikoanaliz ve Jung'un kollektif şuuraltı ve arketipler teorilerinin etkisi altında edebiyata psikolojik konular ve tenkitler girmiştir.

1930'larda Avrupa'da Marks'ın ekonomik teorilerinin etkisi ile ortaya çıkan Marksist edebiyat teorisi edebiyatı ve güzel sanatları tamamen ekonomik hareketlere bağlamak ve onları komünist ihtilalinin birer yardımcısı haline getirmek gibi doktrinci bir görüşe dayandığından inandırıcı olmaktan uzaktır. Bu teorinin en zayıf taraflarından biri, edebiyatın, gerçekleştirmeye çalıştığı komünist ihtilalinin gerçekleşmesinden sonra durumunun ne olacağının belli olmamasıdır. Hedefe ulaşıldıktan sonra herhalde edebiyat ve güzel sanatlara gerek kalmayacağı düşünülebilir. Elbette Marksist edebiyat teorisinin en sakat taraflarından birisi de hayatı tamamen maddi açıdan gören bir hayat görüşünü benimsemiş olmasıdır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarında İngiltere'de ve Amerika'da T. S. Eliot, I. A. Richards, Allen Tate, R. P. Warren ve Cleanth Brooks gibi edebiyat tenkitçilerinin önderliğinde Yeni Tenkit (New *Ciriticism*) denilen bir tenkit akımı başlamıştır. Bu akımın dayandığı temel prensip bir edebiyat eserine yazarının hayatı, yazıldığı devrin sosyolojik ve tarihi özellikleri gibi edebiyat dışı açılardan değil, ona tamamen kendi özel mahiyeti içinde bakılmasıdır. Zamanla bu tenkit görüşünün dar sınırları içinde kalmanın edebiyat eserinin gerçek mahiyetini anlamaya yeterli olamayacağı inancı ağırlık kazanmış ve tenkitçinin tarih, felsefe, psikoloji ve sosyoloji gibi başka alanlardan da yararlanabileceğini kabul eden daha esnek bir edebiyat anlayışı benimsenmiştir.

Burada Türkçesini sunduğumuz eser genellikle bu görüşü benimsemiş olan Amerikalı René Wellek ve Austin Warren tarafından yazılmış ve Amerika'da ilk defa yayınlanmış olan *Theory of Literature* (1949) başlıklı eserin 1973 baskısıdır.

Osmanlı edebiyatında belâgat konusunda epeyce eserler yazılmış ve zengin bir edebiyat terminolojisi geliştirilmiş olmakla beraber bu çeşit çalışmalar edebiyatın dille ilgili bazı tenkit meselelerinden ileri gidememiştir. Prof. Dr. Kaya Bilgegil'in *Edebiyat Bilgi ve Teorileri* (1980) başlıklı kitabında bu alanda geniş bilgiler verilmektedir. Fakat edebiyat eserlerinin Avrupa ve Amerika'da geliştirilmiş modern metotlara göre incelenmesi konusunda memleketimizde yeterli sayılabilecek kitaplar yok denecek kadar azdır. İşte elinizdeki bu eser böyle bir boşluğu doldurmak ümidi ile İngilizce'den çevrilerek hazırlanmıştır. Eski edebiyat tabirlerinin pek çoğu bu gün artık anlaşılmadığı ve bu yüzden geçerliliğini kaybettiği ve yerlerine de bazı kimselerce ve kuruluşlarca uzun boylu düşünülmeden, gelişigüzel bulunmuş karşılıkları da uygun olmaktan uzak bulunduğu için, bu eserin anlaşılır bir dille Türkçeye çevrilmesine gayret edilmiştir. Edebî tabirler konusunda «arı dil» akımının aşırılıklarına gidilmemiş, kolay anlaşılma prensibine bağlı kalınarak, yer yer edebiyat tabirlerinin eski şekillerinin veya Avrupa dillerindeki karşılıklarının kullanılması tercih edilmiştir. Bu alanda ne derecede başarı elde edilmiş olduğuna elbette okuyucu karar verecektir. Bu eserde *addeğişi, anlatı kurmaca, biçembilim, devingenlik, imgelem, dışlaştırma, dişsel, dudaksıl, düzdeğişmece, işitsel imgelem, karşıtlam* gibi gariplikler kullanılmamıştır. Kendilerini «ilerici aydın» sayanların dahi anlayamadığı, Türkçenin ağız ve kulak zevkine hiç uymayan bu ve bunun gibi dilimizi âdeta istila etmiş bulunan bu çeşit kelime ve tabirlerden, sırf inatçı bir muhafazakârlık uğruna değil, anlaşılmamak gibi hazin bir duruma düşmemek için, kaçınılmıştır. Buna rağmen bu eserin Türkçesini yine de anlamakta güçlük çekenlerin bulunabileceğini sanıyorum. Bunun için burada ancak böyle bir durumdan üzüldüğümü belirtmekten başka elimden bir şey gelmez. Türkçenin bir gün gelecek içine düşürüldüğü bu bulanıklıktan kurtulacağı ve layık olduğu zenginliğe ve duruluğa kavuşacağı ümidini beslemekteyim.

Diğer bilim dallarında olduğu gibi edebiyat bilimi alanında da Türkçenin rahatça anlaşılır, güvenilir, kendi bünyesine ve zevkine uygun bir terminoloji hazinesine kavuşmasına büyük bir ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaç elbette eninde sonunda karşılanacaktır, fakat bunun kırk elli yıldır denendiği gibi rastgele uydurmacılıkla yapılamayacağı artık apaçık meydandadır.

Bu kitabın hazırlanmasında pek çok kimse bana yardımcı olmuştur. Burada, eserin Türkçeye tercümesini teklif ve teşvik eden Sn. Prof. Dr. Mehmet Kaplan'a, bazı bölümlerin tercümesinde ve daktilosunda bana yardımda bulunan Dr. Ruhi Esengün'e ve Dr. Evin Noyan'a, notlar kısmının hazırlanmasında yardımcı olan Bn. İlkin Öztürk'e ve bibliyografyanın daktilosunda yardımcı olan Bn. Aynur Durmuş'a derin teşekkürlerimi ifade etmek isterim.

Ahmet Edip UYSAL

BİRİNCİ KISIM

TARİFLER VE ÖZELLİKLER



BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE EDEBİYAT İNCELEMESİ

Önce edebiyat ile edebiyat incelemesini birbirinden ayırt etmemiz gerekir. Her ikisi de ayrı birer faaliyettir; biri yaratıcıdır, yani sanattır, diğeri tam olarak bilim değilse de bir nevi bilgidir. Elbette bu ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik bazı girişimler yapılmıştır. Mesela, insanın kendisinin yazı yazmadan edebiyatı anlayamayacağı fikri ileri sürülmüştür. Pope'un üslubunda sonları kafiyeli, iki mısradan oluşan ölçülü beyitler *(heroic couplet)* yazmadan ne Pope'un anlaşılabileceği, ne de serbest nazımla tiyatro eseri yazmadan Elizabeth devrine ait bir tiyatro eserinin incelenebileceği söylenmiştir[1]*. Oysa yazı yazma tecrübesi yararlı da olsa bir edebiyat inceleyicisinin işi tamamen ayrıdır. Edebiyat inceleyicisi yarattığı edebî eserler üzerinde düşünebilmeli ve bunlara anlaşılır, derli toplu bir şekil vermelidir. Aksi halde böyle bir çalışmaya bilgi denilemez. Belki böyle hem yazar hem de inceleyici olan edebiyat araştırıcısının yazdıkları arasında mantıksız yahut da pek olmayacak şeyler bulunabilir. Ama bu bakımdan onun durumu resim tarihi üzerinde yazılar yazan bir kimseden, yahut bir müzikologdan, bir sosyologdan, bir anatomi uzmanından farklı değildir.

Görüldüğü gibi yazarlık ile edebiyat incelemeciliği arasındaki ilişkiler o kadar açık değildir. Bu konuda çeşitli çözümler önerilmiştir. Bazı nazariyatçılar edebiyat çalışmasının bilgi olduğunu inkâr ederler ve «ikinci bir sanat eseri» yazmayı öğütlerler. Bu da Pater'in Mona Lisa hakkında yazdıkları veya

* Notlar için s. 373 - 426'ya bakınız.

Symonds'ın* yazılarındaki fazla süslü parçalar gibi bugün çoğumuza lüzumsuz görünecek bir faaliyet olabilir. Bu «yaratıcı tenkit» kavramı genellikle bir eserin gereksiz taklidi veya onun daha düşük değerde başka bir eser haline getirilmesi demektir. Diğer bazı nazariyatçılar ise edebiyat ile edebiyat incelemesi arasında bizim işaret ettiğimiz büyük farkları biraz şüphe ile karşılamaktadırlar. Onlara göre edebiyat incelenecek bir konu değildir; o sadece okunacak, zevk alınacak ve değerlendirilecek bir şeydir. Gerisi sadece edebiyat hakkında çeşitli bilgileri toplamaktan ibarettir. Bu şüphecilik bizim sandığımızdan çok daha yaygındır. Uygulamada bu, çevre «gerçeklerinin» vurgulanması ve bunları aşmak için yapılacak çabaların hafife alınması olarak kendini gösterir. Bir eser hakkında açıklamalarda bulunmak, ondan zevk duymak ve onu okurken heyecanlanmak şahsî bir kapris ve gerçek ilmî ciddiyetin katı disiplininden kurtulmak için bulunan bir bahanedir. Fakat böyle bir «ilim» ve «değerlendirme» ayrımı aynı anda hem «edebî» hem de «sistematik» olan gerçek edebiyat incelemesine pek yer bırakmaz.

Mesele sanatla, özellikle edebî sanatla fikrî seviyede nasıl uğraşılacağıdır. Bu yapılabilir mi? Ve nasıl yapılabilir? Bunun bir yolu tabiî bilimlerin geliştirdiği metotların edebiyat incelemesine uygulanmasıdır. Bunun da birkaç şekli vardır. Bunlardan biri tarafsızlık, objektiflik ve kesinlik gibi genel ilmî ideallere bağlı kalmaya gayret etmektir. Bu da tabiat olaylarının oldukları gibi derlenmesi demektir. Diğer bir yol da olaylar arasındaki sebep sonuç ilişkisini inceleyerek yine tabiî bilim yöntemini kullanma çabasıdır; bu «genetik yöntem» kronolojik bakımdan mümkün olabildiğince herhangi bir ilişkiyi doğru şekilde izleyebilir. Kelimeyi daha dar bir manada kul-

* **John Addington Symonds (1840-1893) Rönesans sanatı ve Eski Yunan edebiyatı üzerindeki çalışmaları ile tanınmış bir İngiliz sanat tarihçisi ve yazar. En büyük eseri *History of the Renaissance in Italy* (1875 - 1886).**

lanacak olursak, edebiyat eserlerini sosyal, ekonomik ve siyasî olayların etkilerine bağlayarak onlarda kullanılan ilmî sebep - sonuç ilişkileri içinde inceleyebiliriz. Ayrıca, istatistik, harita, grafik gibi bazı bilim dallarında çok iyi sonuçlarla kullanılan, ölçüye dayanan yöntemler vardır. Nihayet edebiyatın gelişmesini takip etmek için biyolojik kavramlar da kullanılmaktadır[2].

Tabiî bilimlerde kullanılan yöntemlerin edebiyat alanında önceleri beklenen başarıyı elde edemediği bugün genellikle kabul edilmektedir. Bilim yöntemleri bazen çok kısıtlı bir alanda veya metin tespiti veya vezin çalışmalarında istatistiğin kullanılışı gibi ancak kısıtlı bir teknikle kullanıldıkları zaman faydalı sonuçlar vermiştir. Fakat edebî çalışmanın bilim tarafından istilasını teşvik edenlerin çoğu ya başarısızlıklarını itiraf etmişler ve umduklarını bulamamışlardır ya da ilmî yöntemin gelecekteki başarılarının hayaliyle kendilerini avutmaya devam etmişlerdir. Nitekim I. A. Richards nörolojinin gelecekteki zaferleri sayesinde bütün edebiyat meselelerinin çözülebileceğine kesin olarak bakıyordu[3].

Tabiî bilimlerin edebî inceleme alanında geniş bir şekilde uygulanmasının yarattığı meselelerin bir kısmına daha sonra yine döneceğiz. Bunları başımızdan kolayca savamayız; şüphesiz iki metodolojinin birleştiği ve ikisinin de birlikte uygulandığı geniş bir alan vardır. Genel prensiplerden özele ve özelden genel prensiplere varmak gibi ana muhakeme yolları, analiz, sentez ve karşılaştırma gibi yöntemler her türlü sistemli bilgi alanında kullanılmaktadır. Fakat edebî inceleme alanının, tabiî bilimlere her zaman benzemeyen, ama yine de insan zihninin çalışma yollarına dayanan, kendi geçerli yöntemleri vardır. Ancak çok dar bir gerçek kavramı beşerî bilimleri bilgi alanının dışında tutabilir. Modern bilimin gelişmesinden çok önce, felsefe, tarih, hukuk, ilâhiyat, hattâ filoloji geçerli ilmî metotlar bulmuştu. Bu bilimlerin elde ettiği başarıları modern fizik bi-

limlerinin elde ettiği nazarî ve tatbikî başarılar gölgede bırakmış olabilir; yine de beşerî bilimler dünyada bir değer taşımaktadır ve bazı değişikliklerle onlara yeniden bir canlılık kazandırmak mümkündür. Tabiî bilimlerle beşerî bilimlerin yöntem ve amaçları arasında böyle bir farkın olduğu kabul edilmelidir.

Bu farkı tanımlamak karmaşık bir meseledir. Daha 1883'de Wilhelm Dilthey tabiî bilimle tarih arasındaki yöntem farkını birinin olayları açıklamaya, diğerinin ise onları kavramaya yönelik olduğu şeklinde belirlemişti[4]. Dilthey'e göre bilim adamı bir olayı sebep - sonuç ilişkisiyle açıklar, tarihçi ise onun anlamını kavramaya çalışır. Bu kavrayış ister istemez şahsî ve hattâ sübjektiftir. Bundan bir yıl sonra tanınmış felsefe tarihçisi Wilhelm Windelband tarih bilimlerinin tabiî bilimlerin metotlarını taklid etmesi gerektiği görüşünü şiddetle eleştirmişti[5]. Tabiî bilimcilerin amacı genel kurallara varmak, tarihçilerin amacı ise tek ve tekrarlanmayan tarihî olayı anlamaktır. Bu görüş Heinrich Rickert tarafından geliştirilmiş ve biraz değiştirilmiştir. Rickert genelleştirme ve özelleştirme yöntemlerini ayırmaktan ziyade tabiî bilimlerle kültür bilimlerini ayırmıştı[6]. O kültür bilimlerinin dışarda belirli bir varlık gösteren şeylerle ve kişilerle ilgilendiği fikrini ileri sürmüştü. Kişiler yalnız bir değerler sistemine göre, yani bir kültür çerçevesinde bulunurlar ve anlaşırlar. Fransa'da A. D. Xénopol tabiî bilimleri «tekrarlanan olaylar» ile ilgili, tarihi de «birbirini izleyen olaylar» ile ilgili olmak üzere ayırmıştı. İtalya'da Benedetto Croce bütün felsefesini tabiî bilimlerin metodundan tamamen değişik olan tarih metoduna oturtmuştu[7].

Bu meselelerin etraflı bir incelemesi bilimlerin sınıflandırılması, tarih felsefesi ve bilgi nazariyesi gibi meseleler üzerinde kesin kararlara varılmasını gerektirir[8]. Fakat edebiyat inceleyicisinin karşılaştığı gerçek bir meselenin varlığını birkaç belirgin örnek vererek gösterebiliriz. Mesela niye Shakespeare üzerinde çalışırız? Herhalde bizi başkalarıyla olan ortak yan-

ları ilgilendirdiğinden değil. Öyle olsaydı, başka herhangi biri üzerinde de çalışabilirdik. Yine Shakespeare'i bütün İngilizlerle, bütün Rönesans veya Elizabeth devri insanlarıyla, bütün şairlerle, tiyatro yazarlarıyla, hattâ bütün Elizabeth devri tiyatro yazarlarıyla ortak yanları olduğu için incelemeyiz; yoksa onun yerine Dekker veya Heywood'u da inceleyebilirdik. Shakespeare'in özelliklerini, Shakespeare'i Shakespeare yapanın ne olduğunu anlamak istediğimizden inceleriz. Bu da besbelli bir insanın ve onun değerlerinin anlaşılması demektir. Bir devri, bir akımı ya da bir ülkenin millî edebiyatını incelerken belirli ve birbirinden farklı özellikler üzerinde durulur. Bunlar bir milletin edebiyatının hüviyetini teşkil eden hususiyetlerdir.

Edebiyat için fizikî bilimlerdeki gibi kanunların olmayışı edebiyatta hüviyet konusu üzerinde önemle durmamızı gerektirmektedir. Louis Cazamian İngiliz edebiyatında «akıl» ile «duygu» arasında «ritmik bir salıntı» olduğunu ileri sürmekte, İngiliz edebiyat tarihinde aklın hakim olduğu bir çağı duygunun hakim olduğu bir çağın takip ettiğine ve bunun adeta kanunlara benzeyen bir kesinlik ve intizam içinde olduğuna dikkati çekmektedir. Onun işaret ettiği diğer bir husus bu salıntının yirminci yüzyıla yaklaştıkça hızlandığıdır. Bu görüşler ya önemsizdir ya da yanlıştır. Bunlar Victoria çağına kesinlikle uygulanamaz[9]. Bu çeşit görüşlere kanun denemez; onların çoğu tepki ve karşıtepki denen psikolojik durumlar veya bize edebiyat hakkında önemli bir bilgi vermeyen ihtilal veya durgunluk dönemleridir. Fizik en parlak başarısını elektrik ve ısıyı, yerçekimini ve ışığı formül haline getiren genel bir nazariyede buluyorsa da, edebi çalışmanın amacı hiçbir genel kanun ile belirlenemez. Çünkü o zaman edebiyat daha genel, hayatta bir karşılığı olmayan ve bunun için de boş görünen bir şey olurdu. Böyle bir durumda sanat eserinin amacını anlamamız daha da güçleşir.

Böylece karşımıza birbirinden tamamen farklı iki çözüm şekli çıkmaktadır. Bunlardan biri zamanımızda gördüğü itibar sayesinde şöhret kazanmış olan ilmî ve tarihî metottur. Bu metot bizi gerçeklerin gözlenmesine ve genel mahiyette tarihî kanunların tespitine götürür. Diğer çözüm şekli de, edebiyat incelemesinin bir bilim dalı olduğunu inkâr ederek, edebiyatı «anlama» nın şahsî mahiyeti, sanat eserinin «eşsizliği» ve «özel kişiliği» üzerinde durmaktır. Fakat ilmî olmayan çözüm şeklinin taşıdığı aşırılık bakımından bazı mahzurları vardır. İnsan seziş yoluyla bir edebiyat eserini ancak hissî seviyede anlayabilir. Her eserin «hususiyet» ini *(individuality)*, hattâ «eşsizlik» ini *(uniquencss)* vurgulamak — kolay genellemelere karşı sağlam bir tepki de olsa — hiçbir eserin tam olarak «eşsiz» olamayacağını unutmak anlamına gelir. Bir eserin tek olduğunu, «eşsiz» olduğunu söylemek o eserin anlaşılmaz olduğu tehlikesini de doğurur. Şüphesiz bir tek *Hamlet* veya Joyce Kilmer'in bir tek *(Trees) Ağaçlar*'ı vardır. Ama bir çöp yığını bile ölçüleri, duruşu ve kimyevi bileşimleri tam olarak tesbit edilemeyeceğinden, eşsizdir, tektir. Bir eserdeki kelimeler tabiatları gereği geneldir, özel değildir. Aristo şiirin, ayrı ayrı ve özel olaylarla ilgilenen tarihten daha evrensel, daha felsefî olduğunu beyan ettiğinden, Dr. Johnson'ın da şairin kılı kırk yarmaması *(count the streaks of the tulip)* gerektiğini öne sürdüğünden bu yana edebiyatta «evsensel» ve «özel» tartışması sürüp gitmiştir. Romantikler ve yeni tenkitçilerin çoğu şiirin özelliğini, «doku» sunu ve şeklini vurgulamaktan hiç bıkıp usanmazlar [10]. Fakat şu bilinmelidir ki her edebî eser hem genel hem özeldir. Bir eserin hüviyeti, özellik ve eşsizlikten ayrı tutulabilir [11]. Her insan gibi her edebî eserin de kendine mahsus (hususi) nitelikleri vardır, fakat herkesin insanlıkla, cinsinin, milletinin, sınıfının, mesleğinin, bütün üyeleriyle bir özelliği paylaşması gibi her eserin başka eserlerle de ortak yanları bulunur. Böylelikle sanat eserleri hakkında veya Elizabeth devri tiyatrosu, ya da genel olarak tiyatro, edebiyat, sanat hakkında genel hükümler vere-

biliriz. Hem edebiyat tenkidi hem de edebiyat tarihi bir eserin, yazarın, devrin veya bir ülke edebiyatının hususiyetlerini anlatmaya çalışır. Fakat bu iş ancak bir edebiyat nazariyesine dayanarak evrensel mahiyette yapılabilir. Bugün bir edebiyat nazariyesine ve edebî inceleme metotları sistemine büyük bir ihtiyaç vardır. Bu ideal elbette edebiyatı anlamakta, onun hakkındaki bilgi ve düşüncelerimizin ön şartı olan onu anlama ve ondan zevk duymanın önemini azaltamaz. Fakat bunlar sadece ön şartlardır. Edebî incelemenin yalnız okuma sanatına hizmet ettiğini söylemek (bu sanat edebiyat inceleyicisine her ne kadar gerekli ise de) düzenli bilgi kavramını yanlış anlamak demektir. Bir eseri «okumak» demek onu anlamak ve tenkit etmek manasına geliyorsa da okuma sanatı insanın kişiliğini geliştiren bir faaliyettir. Bu haliyle pek çok arzulanan bir şeydir ve yaygın bir edebiyat kültürünün esasını teşkil eder. Fakat «okuma», kişilerin fevkinde bir gelenek, gittikçe artan ve gelişen bir bilgi, anlayış ve değerlendirme sayılan «edebiyat biliminin» yerini alamaz.

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYATIN MAHİYETİ

Karşımıza çıkacak ilk mesele elbette edebiyat biliminin konusunun ne olduğudur. Elebiyat nedir, ne değildir? Edebiyatın mahiyeti nedir? Bu sorular basit gibi görünüyorlar ise de nadiren açık bir şekilde cevaplandırılmışlardır.

Bir çözüm yolu, «edebiyat'ı» basılmış her şey olarak tarif etmektir. O zaman «on dördüncü yüzyılda tıp mesleği», «orta-

çağ başlarında gezegenlerin hareketi» veya «Eski ve Yeni İngiltere'de büyücülük» gibi konuları da edebiyat olarak inceleyebiliriz. Edwin Greenlaw'un dediği gibi «Medeniyet tarihi ile ilgili hiçbir şey inceleme alanımız dışında kalamaz», «bir devri veya bir medeniyeti anlamak için yalnız edebî yazılara, basılı eserlere yahut el yazması belgelere bağlı kalmak zorunda değiliz» ve «çalışmalarımızı kültür tarihine yapacakları muhtemel katkının ışığı altında görmemiz gerekir»[1]. Böylece Greenlaw ve birçok bilim adamına göre, edebiyat incelemesinin medeniyet tarihi ile sadece yakın ilişkisi bulunmamakta, aynı zamanda onunla eşdeğer bir duruma gelmiş olmaktadır. Medeniyet tarihi, yalnız, tarihin başlıca kaynağını teşkil eden basılı ve yazılı belgeler ile meşgul olması bakımından edebiyata benzerlik gösterir. Tabiî şöyle bir görüş de ileri sürülebilir — tarihçiler bu konuları ihmal edip diplomasi, askerlik ve iktisat tarihi ile fazla meşgul olduklarından elebiyatçılar haklı olarak bu komşu alanlara yayılmakta ve onları kendi alanlarına katmaktadırlar. Şüphesiz kimse istediği alana girmekten men edilmemelidir ve şüphesiz medeniyet tarihi alanında yapılacak çalışmaları en geniş bir şekilde desteklemek çok önemli bir konudur. Fakat yine de bu çeşit incelemeler edebî çalışma sayılamaz. Bunu sadece bir terminoloji meselesi sayarak işin içinden çıkmak da inandırıcı değildir. Aslında medeniyet tarihine ilişkin herşeyin incelenmesi tam anlamı ile edebî olan diğer konulara pek yer bırakmamaktadır. Bütün farklar ortadan kalkmakta, edebiyata dışarıdan bazı ölçüler getirilmekte, sonuç olarak edebiyat kendisine yakın alanlara katkıda bulunduğu oranda değerli sayılmaktadır. Edebiyatın medeniyet tarihine eşdeğer tutulması edebî incelemenin kedine has alan ve metotlarını inkâr etmek demektir.

Edebiyatı tanımlamanın bir başka yolu da onu «büyük kitaplar», konusu ne olursa olsun «edebî şekil ve ifade bakımından dikkate değer kitaplar» olarak sınırlamaktır. Burada ölçü ya yalnız estetik değerdir, ya da genel olarak düşünce unsurları ile estetik unsurlardan meydana gelmiş bir değerler karışımı

dır. Lirik şiir, tiyatro ve roman alanında en büyük eserler estetik temele göre seçilmektedirler; diğer eserler şöhretleri veya dar bir çerçevede estetik değerlerle birlikte taşıdıkları düşünceler bakımından seçilmektedirler. Bu seçimde üstünde durulan estetik özellikler eserin üslûbu, kuruluşu ve genel olarak anlatım gücüdür. Bu, edebiyattan bahsederken ve onu başka çalışma alanlarından ayırmak için en çok başvurulan yollardan biridir. Bir eserden «bu edebiyat değildir» diye söz ederken böyle bir değerlendirme yaparız; tarih, felsefe veya bilim üzerine yazılmış kitaplardan «literatür» olarak söz ederken de aynı şekilde bir yargıda bulunuruz.

Edebiyat tarihlerinin çoğunda filozofların, tarihçilerin, ilahiyatçıların, ahlâkçıların, politikacıların, hatta bilim adamlarının fikirleri ele alınmaktadır. Mesela, Berkeley ve Hume, Bishop Butler, Gibbon, Burke, hatta Adam Smith gibi yazar ve düşünürlerin fikirlerine geniş bir şekilde yer vermeden 18. yüzyıl İngiliz edebiyat tarihi yazılması düşünülemez. Böyle bir edebiyat tarihinde bu yazarlara ayrılacak yer şair, tiyatro yazarı ve romancılara ayrılacak yerden genellikle daha az da olsa onlardan söz ederken onların eserlerinin yalnız estetik yönlerine temas edilmekle kalınmayıp başka yönleri de belirtilir. Zamanımızda yayınlanmış birçok kitaplarda bu yazarların uzmanlık alanları ile ilgili çok sathî ve bilgisizce yazılmış yazılara rastlamaktayız. Elbette Hume yalnız bir filozof, Gibbon bir tarihçi, Bishop Butler bir filozof ve ahlâkçı, Adam Smith ise hem bir ahlâkçı, hem de iktisatçıdır. Fakat pek çok edebiyat tarihinde bu düşünürlerden esas alanları dışında, pek sathî bir şekilde ve genellikle ele aldıkları felsefî konuların tarihçesi açısından, bölük pörçük iktibaslar yaparak ve felsefe, ahlâk teorisi, tarih yazarlığı ve iktisat teorisi gibi disiplinlerin tarihini iyice anlamadan bahsedilir. Edebiyat tarihçisi birdenbire bu disiplinlerin de tarihçisi olamaz. O olsa olsa bu alanda bir derleyici, yahut da kendi eksikliklerinin farkında bir yabancı olabilir.

Dünya edebiyatından seçilmiş «Büyük kitaplar» ın ayrı ayrı incelenmesi pedagojik amaçlar için çok uygun olabilir. Öğrenciler, özellikle üniversite öğrenimine yeni başlayan öğrenciler oradan buradan derleme ve edebiyat tarihinde «garip» sayılan eserlerden ziyade büyük, yahut hiç değilse, iyi eserler okumalıdırlar[2]. Bununla beraber, fen, tarih veya her geçen gün yeni bilgilerin katılması ile ilerleme gösteren disiplinlerde bu prensibin bu kadar katı bir şekilde uygulanması doğru olmayabilir. Hayal unsurunun ağır bastığı edebiyat gibi bir disiplinin tarihinde yalnız «büyük kitaplar» a bağlı kalmak edebiyatın sürekliliğini, edebî türlerin gelişmesini, hatta edebiyatın nasıl geliştiğinin iyi anlaşılmasını engelleyeceği gibi, edebiyatı yakından etkileyen toplum, dil, ideoloji gibi etkenlerin karanlıkta kalmasına da yol açar. Tarih, felsefe ve benzeri konularda, öğrencilere okutulacak kitapları hep «büyük kitaplar» arasından seçmenin onlara estetiğe fazla ağırlık veren bir görüş açısı kazandırmak gibi bir mahzuru vardır. Bütün İngiliz fen adamları arasından yalnız Thomas Huxley'in eserlerini okunacak kitaplar arasına almanın sadece açıklayıcı yazı üslubuna örnek olmak ve ilmî konuda yazılan bir yazının malzemesinin nasıl düzenlendiğini göstermekten başka bir faydası yoktur. Kitaplar bu ölçüye göre seçilecek olursa, birkaç istisna dışında, ilme gerçek katkıda bulunanların eserlerinin bir tarafa bırakılarak, ilmî konuları halkın anlayacağı bir üslupla yazan ilim adamlarının eserlerinin ön plana geçmesi gibi bir durum ortaya çıkabilir. O zaman Huxley, Darwin'in, Bergson da Kant'ın önüne geçebilir.

«Edebiyat» terimini edebiyat sanatı için, yani hayal unsuru ağır basan eserler için kullanmamız en uygun yol olacak gibi görünmekte ise de, bunun da bazı mahzurları vardır. İngilizce'de «roman» ve «şiir» gibi edebiyat terimlerinin manaları açık ve kesin olarak belirlenmiştir, fakat *belles-lettres* veya *imaginative literature* gibi terimlerin edebiyat yerine kullanılması hem pek uygun düşmemekte, hem de yanıltıcı olabilmektedir. İngilizce'de *literature* kelimesinin edebiyat için kullanılmasına

yapılan itirazlardan biri, bu terimin Latince *litera* (harf veya yazı) kelimesinden geldiği için, akla sadece yazılı veya basılı eserleri getirmesi dolayısı ile olmuştur; çünkü tutarlı bir düşünüş tarzı elbette «sözlü edebiyat» ı da bu alanın içine alır. Bu bakımdan Almanca *Wortkunst* söz sanatı ve Rusca *slovesnost* (edebiyat) *literature* kelimesinden daha uygun kelimelerdir.

Meseleyi çözmenin en basit yolu dilin edebiyatta nasıl kullanılmakta olduğunu açıkça belirlemektir. Taş veya bronzun heykeltraşlıkta, boyanın resim sanatında, sesin müzikte yeri ne ise dilin de edebiyattaki yeri bunlara benzer. Tabiî dil taş gibi cansız bir madde değil, insanın yarattığı bir şeydir ve bunun için de bir grubun kültür mirasının bir parçasıdır.

Dilin edebî, günlük ve ilmî kullanımları arasında farklar gözetilmelidir. Bu hususun Thomas Clark Pollock tarafından *The Nature of Literature*[3] adlı eserde ele alınış tarzı bir dereceye kadar doğru olsa da, özellikle edebî ve günlük dil arasındaki farkın açıklanışı tatmin edici görünmemektedir. Çok önemli olan bu meselenin çözümü hiç de kolay değildir. Çünkü diğer sanatlardan farklı olarak edebiyatın kendine mahsus belirli bir malzemesi yoktur; onun malzemesi aralarında ince ayrılıklar bulunan çeşitli malzemelerden meydana gelen girift bir karışımdır. Bilim dili ile edebiyat dilini ayırt etmek nispeten kolaydır. Fakat edebiyatı yalnız «düşünce» ile «heyecan» veya «his» arasındaki tezatla açıklamaya çalışmak yeterli değildir. Öte yandan ideal bilim dili sadece «açıklayıcı» veya «işaret edici» dir: Amacı işaret edenle edilen arasında tam bir uygunluk kurmaktır. İşaret tamamen keyfîdir, bu bakımdan kendine eşdeğer başka işaretlerle yer değiştirebilir. İşaret aynı zamanda vazıhtır, dikkati kendine çekmeden bizi işaret ettiği şeye açık ve kesin bir şekilde götürür.

Bilim dili matematik ve sembolik mantık gibi, bir işaretler sistemi olma eğilimi gösterir. İdeali, daha 17. yüzyıl sonlarında Leibniz'in başlattığı *characteristica universalis (evren-*

sel özellikler) gibi evrensel bir dil olmaktır. Bilim diline kıyasla edebî dil bazı bakımlardan kusurlu ve noksan görülecektir. Edebî dil müphemliklerle doludur; kökü eskiye giden her dilde olduğu gibi edebî dilde de eş anlamlı kelimeler ile, gramerde hiçbir mantık ölçüsüne uyulmadan, tamamen keyfi olarak, bazıları erkek, bazıları dişi sayılan kelimeler çoktur; edebî dil tarihî unsurlar, hatıralar ve çağrışımlarla doludur. Kısacası edebî dil fazla *connotative*, yani mana yükleri fazla olan kelimelere çok yer veren bir dildir. Ayrıca edebiyatta kullanılan dilde kelimeler yalnız dış âlemdeki eşyayı göstermekle yetinmezler. Onların yazarın yahut konuşanın ruhunu ve iç âlemini yansıtma özelliği de vardır. Edebî dil yalnız bir beyanda bulunmaz, aynı zamanda okuyucuyu da etkileyerek onu ikna eder ve onda değişiklikler meydana getirir. Edebî dil ile bilim dili arasında bir önemli fark daha vardır: Edebî dilde işaretin kendisi, kelimenin ses olarak sembolik özelliği önemlidir. Dikkati işaretin kendisine çekmek için vezin, aliterasyon (kelimelerin ilk hecelerindeki ses benzerliği) ve belirli seslerin tekrarlanması gibi türlü teknikler bulunmuştur.

Edebî dil ile bilim dili arasındaki bu farklar çeşitli edebî eserlerde değişik ölçülerde kullanılır: Mesela bir romanda kelimelerin ses bakımından düzenlenmesi, tam olarak tercüme edilemeyecek lirik şiirlerde olduğu kadar önemli değildir. Mana unsuru, yazarın tavrını üstü örtülü bir şekilde yansıtan, hatta nerdeyse gizleyen bir «objektif roman» da şahsî duyguları dile getiren bir lirik şiirde olduğundan daha az bulunur. Saf şiirde az bulunan pratik *(pragmatic)* unsurlar, belirli bir amaca hizmet etmek için yazılmış bir romanda, alay maksadıyla veya öğretici bir amaçla yazılmış şiirlerde daha çok bulunabilir. Bundan başka dile ne dereceye kadar fikir unsuru katılacağı da kesin değildir. Mesela her zaman değilse de arada fenni konular üzerinde yazılmış eserlerin diline yaklaşan şiirler ve düşündürücü romanlar yazılmaktadır. Yine de muayyen eserlere bakıldığında ortaya çıkacak karışık tarzlar ne olursa olsun edebî

dil ile fen dili arasındaki farklılık açık bir şekilde görülmektedir. Edebî dil fen dilinden çok daha fazla dilin tarihi yapısına bağlıdır; edebî dil işaretin kendisinin önemli olduğunu vurgular; onun, fen dilinin mümkün mertebe az önem verdiği veya küçümsediği kendi manalı ve pratik bir yanı vardır.

Daha zor olanı, edebî dil ile günlük dil arasındaki farkı belirlemektir. Günlük dil basit bir şey değildir; onun konuşma dili, ticaret dili, resmî dil, dinî dil, öğrenci argosu gibi çeşitli türleri vardır. Fakat edebî dil için söylenenlerin çoğu fen dili dışındaki dilin diğer türleri için de geçerlidir. Günlük dilin de edebî dil gibi kendisine mahsus mana ifade eden bir işlerliği vardır, ama bu renksiz resmî bir bildiriden bir anlık bir heyecanın yarattığı coşkulu bir yalvarışa kadar değişebilir. Günlük dilin fen dilinin kullandığı ifadelerin kesinliğine ulaşmayı amaçladığı anlar olsa da, günlük dil tarih içinden değişerek gelen mantıksızlıklar ve mana değişiklikleri ile doludur. Günlük dilde işaretlere, yani kelimelere pek seyrek olarak bakılır. Onlarla yalnız isimleri ve hareketleri sembolik olarak ifade etmek ve kelime oyunları yapmak istediğimiz zaman ilgileniriz. Elbette günlük dil her zaman bir sonuca varmayı insanların hareket ve davranışlarını etkilemeyi istemektedir. Fakat onu sadece insanlar arasında bir anlaşma vasıtası saymak doğru olmaz. Bir çocuğun kendisini dinleyecek kimse olmadan saatlerce konuşması, bir adamın bir topluluk içinde bir sürü manasız sözler söylemesi, dilin yalnız fikirlerin nakli için bir vasıta olarak kullanılmamakta olduğunu göstermektedir.

Şu halde, edebî dil günlük dilin çeşitli kullanılış şekillerinden ilk önce daha çok sayıda kelime kullanması bakımından ayrılmaktadır. Edebiyatta dilin imkânları çok daha dikkatli ve sistemli bir şekilde kullanılmaktadır. Kendi duygularını konu alan sübjektif bir şairin eserinde, günlük durumlarda gördüğümüz kişilerden çok daha tutarlı ve etkin bir «şahsiyet »in varlığını görürüz. Bazı şiirlerde paradokslar (çelişkili

sözler), birden fazla manaya gelen, metin içindeki yerine göre manalar taşıyan kelimeler kullanılmakta ve hattâ gramerde isimlerin erkek ve dişi olarak sınıflandırılmasında ve fiil zamanlarında kasten mantıksızlıklar yapılmaktadır. Şiir dili günlük dilin imkânlarını genişletir, düzenler, pekiştirir, hattâ bizim dikkatimizi toplamak için onları bazan zorlar. Bu imkânların çoğu nesiller boyu süren sessiz ve anonim çalışmalar sonucu şekillenmektedir. Bazı fazla gelişmiş edebiyatlarda, özellikle bazı dönemlerde, şair sadece bir modaya uymaktadır; dil adeta kendiliğinden şiirleşmektedir. Maamafih her sanat eseri kullandığı malzemeye bir düzen ve birlik getirir. Bu birlik, bazı kısa hikâyelerde veya macera hikâyelerinde görüldüğü gibi, ara sıra pek gevşek olmaktadır; bazı şiirlerde ise malzeme karmaşık ve sık bir örgü içinde verilmektedir. Bu gibi şiirlerde genel etkiyi bozmadan ne bir kelimeyi atabilirsiniz ne de onun şiir içindeki yerini değiştirebilirsiniz.

Uygulamada edebî dil ile günlük dil arasındaki farklılık daha da açıktır. Bizi dışa dönük keşin bir harekete zorlayan hiçbir şeyi şiir olarak kabul etmeyiz; böyle bir şiiri şadece belâgat (güzel söz söyleme sanatı) olarak düşünürüz. Hakiki şiir bizi daha derinden etkileyen bir şeydir. Sanat, bir eserin ifade ettiği fikri dışarıdaki gerçek dünyadan alan bir çeşit çatı kurar. Böylece kelimelerin manaları içine «tarafsız düşünme», «estetik mesafe» ve «çerçeveleme» gibi çok iyi bilinen bazı estetik kavramları yeniden sokarız. Gerçi, yine de sanat ile sanat olmayan, edebiyat ile edebiyat olmayan ifadeler arasındaki fark kesin değildir. Çeşitli şekillerde kullanılan kelimeler estetik bir fonksiyona sahip olabilirler. Propaganda sanatını, didaktik veya hicvî şiirleri sanat dışında tutmak dar bir edebiyat görüşü olur. Deneme, biyografi, belâgat (retorik) gibi geçiş safhasında bulunan türlerin varlığını da kabul etmemiz gerekir. Tarihin değişik dönemlerinde estetiğin değeri ve kullanılmış olanı genişlemekte veya daralmaktadır: eskiden mektuplar, dinî konuşmalar gibi, edebî bir tür olarak kabul edilmekteydi. Bugün

tür karışıklığına karşı çıkan çağdaş eğilime uygun olarak estetik işlerlik daralmakta, sanatın saflığı vurgulanırken «pan-aestheticism» ve onun 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan estetik görüşlerine benzeyen iddialara karşı bir tepki doğmaktadır. Yine de estetik değeri olan eserlere edebiyat dememiz, öte yandan estetik amacı olmayan ilmî makaleler, felsefe alanında yazılmış tezler, siyasi broşürler ve dinî konuşmalar gibi tamamen farklı yazı türlerinde ise üslup ve terkip gibi estetik unsurların bulunabileceğini kabul etmemiz en doğru yol olacaktır.

Fakat edebiyatın mahiyeti en açık olarak onun konusundan anlaşılabilir. Lirik şiir, destan ve tiyatro gibi geleneksel yazı türleri edebî sanatın esasını teşkil etmektedirler. Bunların hepsinde hayalî dünyadan bahsedilmektedir. Bir roman, şiir veya tiyatro eserinde söylenenler tamamen gerçek değildirler. Tarihî bir romanda veya Balzac'ın gerçek olaylardan bahsede bir romanındaki anlatışla tarih veya sosyoloji kitabında anlatılanlar arasında çok önemli bir fark bulunmaktadır. Şairin tamamen iç dünyası ile ilgili olan lirik şiirindeki «ben» hayalî ve dramatik bir «ben»dir. Bir romandaki karakter tarihi veya hakikî hayattan alınan bir karakterden farklıdır. O kendisini anlatan cümlelerle, yahut yazarın ona söylettiği sözlerle meydana gelmiştir. Onun ne geçmişi, ne geleceği, hattâ ne de sürekli bir hayatı vardır. Bu temel düşünce Wittenberg'in eserlerinde Hamlet, Hamlet'in babasının oğlu üzerindeki etkisi, ince yapılı ve genç Falstaff, «Shakespeare'in kadın kahramanlarının bakireliği» veya «Lady Macbeth'in kaç çocuğu olduğu» hakkındaki görüşlerin çoğunu gereksiz kılmaktadır[4]. Bir romandaki zaman ve mekân gerçek hayattakine benzemez. Natüralist yazarın «hayattan bir dilim» diye sunduğu çok gerçekçi bir roman bile bazı edebî teamüllere göre kurulmuştur. Özellikle son zamanlarda yazılan eserlere bakılacak olursa natüralist romanların konuşmaları bakımlarından birbirlerine çok benzedikleri görülecektir. Aynı şekilde natüralist bir tiyatro eserindeki kalıplaşmayı eserin sadece sahnelere bölünmesinde değil, zaman ve

mekânın kullanılış tarzında, gerçekçi farzedilen konuşmanın verilişinde, karakterlerin sahneye giriş çıkışlarında fark ederiz[5]. Shakespeare'in *Fırtına*'sı ile İbsen'in *Bebegin Evi* arasındaki farklar ne olursa olsun, bu iki eser ortak bir tiyatro tekniğini paylaşmaktadırlar.

«İcad kudretini», «masal uydurma» yahut «hayal gücü»nü edebiyatın ayırıcı özellikleri olarak kabul edersek, o zaman edebiyat deyince Cicero yahut Montaigne, Bossuet yahut Emerson'un yazdıklarından ziyade, Homer, Dante, Shakespeare, Balzac ve Keats'in yazdıklarını düşünüyoruz demektir. Tabiî, içinde hayal mahsulü bölümler bulunan Eflatun'un *Cumhuriyet*'i gibi edebiyat ile felsefe sınırındaki eserleri unutmamak gerekir. Edebiyatın bu şekilde kavranması tasvire dayanır, takdire dayanmaz. Büyük ve okuyucu etkileyen bir eseri estetik tahlil, üslûp ve terkip unsurlarına sahip, fakat hayal gücüne dayalı olmayan belâgat, felsefe veya politik yazı olarak sınıflandırmak hatâ sayılmaz. Bu düşünce tarzı bütün hikâye türlerini, en kötü romanları, şiirleri, hattâ tiyatro eserlerini bile içine almaktadır. Sanat eserinin değerlendirilmesi ile sınıflandırılması ayrı şeylerdir.

Günümüzde çok rastlanan bir yanlış anlamanın ortadan kaldırılması gerekmektedir. Edebiyatın imaj kullanması şart değildir. Şiir en basit şekillerden başlayıp Blake yahut Yeats gibi şairlerin geniş kapsamlı mitoloji sistemlerine varıncaya kadar imajlarla doludur. Fakat roman ve hikâye gibi ebedî eserlerde, yani edebî eserlerin çoğunda imajların kullanılması gerekli değildir. İçinde hiç imaj bulunmayan iyi şiirler vardır, hatta «bildiri şiiri» (poetry of statement) denilen bir şiir türü bile bulunmaktadır[6]. Ayrıca, edebiyattaki imajlarla, günlük hayatta kafamızda canlandırdığımız imajlar karıştırılmamalıdır. Hegel'in etkisi ile Vischer ve Edouard von Hartmann gibi 19. yüzyıl estetikçileri sanatın «fikrin duyuları etkileyecek şekilde parıldaması» olduğunu öne sürmüşler, Fiedler, Hildebrand ve Riehl'in temsilcisi olduğu bir görüş ise sanatı «sadece gözle

ilgili bir şey»» olarak tarif etmiştir[7]. Büyük edebiyat eserlerinin çoğu duyuları etkileyen imajlar kullanmaz, kullansa da tesadüfen, arada bir kullanır[8]. Hayalî bir karakterin canlandırılmasında bile yazar görme duyusuna hitab edecek imajlar kullanmayabilir. Dostoyevski yahut Henry James'in karakterlerini gözümüzde hemen hiç canlandıramayız, ama onların ruh hallerini, davranış ve hareketlerinin sebeplerini, olayları değerlendirmelerini, tavırlarını ve arzularını tam bir şekilde öğrenebiliriz.

Tolstoy veya Thomas Mann'ın romanlarında sık sık görüldüğü gibi, bir yazar eserinde olsa olsa derlitoplu bir plan verir veya bir tek fizik özellik üzerinde durur. İyi sanatçılar veya bazan (Thackeray'de olduğu gibi) yazarın kendisi tarafından yapılmış resimlere itiraz edilmesinin sebebi karakterlerini tafsilâta yer vermeden, onları kaba taslak, sade ve ana hatları ile canlandırmasıdır.

Şiirde her mecazı gözümüzde canlandıracak olsak tamamen şaşırır kalırız. Okuduğunu gözünde canlandırmağa alışık okuyucular da olsa, böyle hayallerin metnin anlaşılması bakımından gerekli olduğu parçaları okurken eserin psikolojik yönü ile şairin hayallerinin tahlili karıştırılmamalıdır. Mecazlar ve teşbihler edebiyat dışında da meydana gelen, insan beyninin çalışmasının bir sonucudur. Şu halde mecazlar ve teşbihler günlük dilin büyük bir kısmında gizli olarak, argo ve atasözlerinde ise açık olarak zaten bulunmaktadır. Anlaşılması en güç mücerret kavramlar için kullanılan deyimler mecaz yoluyla fizik bir ilişki anlatan kelimelerden çıkmıştır: «(comprehend» kavramak, «define» tarif etmek, sınırlarını çizmek, «eliminate» ortadan kaldırmak, «subtance» made, «subject» konu, «hypothesis» faraziye, ispatlanmamış bir görüşün ileri sürülmesi gibi). Şiir, Klasik Grek-Roma, German, Kelt ve Hıristiyan medeniyetlerinin sembol ve mitlerini kullandığı gibi dilin mecazî özelliğini canlandırmakta ve bize onun kuvvetini göstermektedir.

Yukarıda gözden geçirdiğimiz, eserin düzeni, eserde dilin kullanılışı ve bu alanda yazarın başarı derecesi, eserde bir amacın bulunmayışı ve tabiî veya hayalî oluşu gibi edebî eserlerle edebî olmayan eserleri birbirinden ayıran farklar, *unity in variety* «çoklukta birlik», *disinterested contemplation* «tarafsız düşünme», *aesthetic distance* «estetik mesafe», *framing* «konunun sınırlandırılması», *invention* «sanatkârın eserinde yeni buluşlar sergilemesi», *imagination* «hayal gücü» ve *invention* «yaratıcılık» gibi eskiden beri kabul edilegelmiş estetik deyimlerin semantik bakımdan, yani başka kelimelerle tekrarlanmasından ibarettir. Bu deyimlerin her biri, edebiyat eserinin belirli bir yönünü, yani eserde okuyucuya verilmek istenen manalardan birinin belirli özelliğini anlatmaktadır. Bunlardan hiçbiri kendi başına tatmin edici değildir. Konuya böyle bakılırsa, hiç değilse şu sonuca varılabilir: Edebî eser basit bir şey değil, fakat çok çeşitli manalar taşıyan ve birbiriyle çok yönlü ilişkiler içinde bulunan unsurlardan meydana gelen karmaşık bir yapıdır. Genellikle rastlandığı gibi bir edebiyat eserinden «organizma» olarak bahsetmek yanıltıcıdır, çünkü bu kelime edebiyatın tek bir yönünü yani «çoklukta birlik» özelliğini vurgulamakta ve daima geçerli olmayan biyoloji alanıyla ilgili benzerlikleri akla getirmektedir. Ayrıca, edebiyatta «eserin konusu ile yazılış şeklinin uygunluğu» eserin içindeki çeşitli unsurlar arasında sıkı bir ilişki olduğuna dikkati çekiyorsa da, meseleyi olduğundan çok daha basit gösterdiğinden yanıltıcı olmaktadır. Meseleye bu şekilde bakmak bir sanat eserinin konu veya teknikle ilgili herhangi bir unsurunun incelenmesinin bizi aynı ölçüde faydalı sonuçlara götüreceğine inanmak gibi bir yanılgıya düşürür ve biz de böylece eseri bütünüyle görmek gibi bir sorumluluktan kurtulmuş oluruz. Genellikle edebî incelemelerde yanyana kullanılan «konu» ve «şekil» gibi deyimler aslında çok farklı manalar taşımaktadırlar ve yanyana kullanılmalarının pek faydası yoktur. Hattâ bu deyimleri dikkatle tarif etsek bile onları kullanmakla sanat eserini bölmüş ve iki

ayrı yönden incelemiş oluruz. Bugünkü sanat anlayışına göre bir sanat eserinin incelenmesi bu kadar basit bir iş değildir. Böyle bir incelemeye eserin ne olduğu ve ne gibi unsurlardan meydana geldiği gibi daha karmaşık sorular sorarak başlamalıyız[9].

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYATIN FONKSİYONU

Derli toplu bir tartışmada, edebiyatın mahiyeti ve fonksiyonu birbirini tamamlayacak şekilde ele alınmalıdır. Şiirin faydası kendi mahiyetinden kaynaklanır; her şey kendi özellik ve mahiyetine uygun şekilde kullanıldığı zaman en verimli ve faydalı olarak kullanılmış olur. Bir şey, ancak esas fonksiyonunu kaybettiği zaman ikinci bir fonksiyon kazanır. Eski bir çıkrığın bir süre süs eşyası yahut müzelik bir eşya, yahut artık çalınamayacak kadar eskimiş bir piyanonun evde bir masa olarak kullanılması gibi; aynı şekilde bir şeyin mahiyeti onun kullanılışına bağlıdır; bu da onun yaptığı işle belli olur. Bir alet göreceği işe uygun bir yapıya sahip olmakla beraber, ayrıca buna ek olarak, devrinin ve yapısında kullanılan malzemenin imkânlarına ve estetik zevkin gereklerine göre de bazı özellikler taşır. Bir edebî eserin bünyesinde, onun edebî fonksiyonunun gerektirmediği fakat başka sebeplerden dolayı ilgi çekici ve lüzumlu sayılabilecek, birçok unsurlar bulunabilir.

Acaba tarih boyunca edebiyatın mahiyeti ve fonksiyonu hakkındaki kavramlar bir değişikliğe uğramış mıdır? Bu soruya cevap vermek kolay değildir. Eğer tarihin çok eski zaman-

larına yani edebiyat, felsefe ve din arasında ayırım yapılmadığı devirlere kadar gidilirse, bu soruya «evet» diye cevap verilebilir. Eski Yunanlılardan Aeschylus ve Hesiod'un eserleri buna bir örnek olarak verilebilir. Fakat Platon, şairler ile filozoflar arasındaki çatışmanın uzun bir geçmişi olduğunu kaydediyor ve sözleri bizim için bir anlam taşıyor. Diğer taraftan 19. yüzyılın sonunda ortaya atılan «*art for art's sake*» (sanat için sanat) görüşü ile daha yeni bir görüş olan *poésie pure* (saf şiir) arasındaki farkı fazla büyütmemeliyiz. Şiirin eğitim aracı olduğunu savunan doktrin (Poe bu görüşe *didactic heresy* «didaktik ihanet» adını takmıştır) ile şiirin zevk vererek öğrettiğini kabul eden, Rönesansta bir gelenek haline gelmiş olan görüşü bir tutmamalıyız.

Genellikle, estetik ya da şiir tarihi okurken, edebiyatın mahiyet ve fonksiyonunun, büyük ve genel kavramlar halinde anlatılması ve diğer insan faaliyetleri ve değerleriyle karşılaştırılıp onlardan ayırt edilmesi bakımından esas itibariyle değişmemiş olduğu fikrine varırız.

Estetik tarihi, tez ve karşı tezi Horatius'un *dulce* (güzel) ve *utile* (faydalı) kavramları olan bir diyalektik olarak özetlenebilir : Şiir güzel ve faydalıdır. Her iki sıfat da ayrı ayrı kullanıldıklarında, şiirin fonksiyonunun ne olduğu hakkında yanlış ve birbirine ters düşen bilgiler verirler. Onun için belki şiirin güzel ve faydalı oluşunu «mahiyet» bakımından ziyade «fonksiyon» bakımından düşünmek daha uygundur. Şiirin, insana zevk veren başka herhangi bir şey gibi zevk verdiği görüşüne karşı «şiir öğreticidir» (herhangi bir ders kitabı gibi) [1] görüşünü koyabiliriz. Bütün şiirler propagandadır ya da öyle olmalıdır görüşüne karşı onların, insan duygularına yer vermeyen, sırf ses ve imajlardan meydana geldiğini savunan başka bir görüş vardır. Bu karşı görüşler en güzel ifadelerini («sanat eseri» ya da «roman sanatı» deyimlerinde olduğu gibi) «sanat bir oyundur» ya da «iş» tir sözlerinde bulmaktadır. Bu iki görüşten hiçbirisi

kendi başına kabul edilir gibi görünmüyor. Eğer şiiri bir «oyun», «kendiliğinden ortaya çıkan bir eğlence» olarak tanımlarsak, ne sanatçının sanat endişesine, yaratıcılığına, eserini planlamakta gösterdiği başarıya ve ne de şiirin ciddiyet ve önemine gerekli değeri vermemiş oluruz. Fakat, şiirin bir «eser» ya da bir «hüner» olduğunu söylersek ondaki neşe unsurunu tanımamış ve Kant'ın dediği gibi, «şiirin belirli bir maksada hizmet etmediği» görüşüne aykırı düşmüş oluruz. Sanatın fonksiyonunu *dulce* (güzel) ve *utile* (faydalı) kavramlarını bağdaştıracak şekilde tanımlamalıyız.

Tenkit yaparken deyimlerin tam yerinde kullanılmasının henüz yeni yeni yerleşmeye başladığını hatırlarsak ve Horatius'un deyimlerini klasik Roma ve Rönesans devirlerinin yaratıcı çabalarını kapsayacak kadar genişletecek olursak, Horatius'un bulduğu formül bizim bu alandaki çalışmalarımız için iyi bir başlangıç imkânı hazırlar. Le Bossu, Homeros'un *İlyada*'yı bir ahlâk dersi vermek için yazdığını düşünmektedir; Hegel de aynı şeyi en beğendiği trajedi olan *Antigone* için düşünmektedir. Biz sanatın faydasını bu görüşlere bağlamak zorunda değiliz. «Faydalı» kelimesi «zamanı boş yere harcamak, vakit geçirmek» için değil de «ciddi bir ilgi gerektiren» anlamına gelmektedir. «Güzel» kelimesi «sıkıcı olmayan», «görev gibi değil», «kendi başına zevk kaynağı» şeklindeki tanımlara eşittir.

Bu çift ölçüyü edebiyatın tanımlanmasında esas olarak kullanabilir miyiz? Edebiyat konusunda yapılan eski tartışmalarda edebiyatın «büyük», «iyi» ve «düşük kalite» olarak belirlendiğine az rastlanır. Popüler mecmualarda çıkan düşük kalite yazıların faydalı ya da öğretici olup olmadıkları gerçekten şüphelidir. Genellikle, bu çeşit edebiyatın tam bir gerçeklerden kaçış *(escape)* ve eğlence *(amusement)* olduğu kabul edilmiştir. Fakat yukardaki soruya verilecek cevap «kaliteli» ve «iyi» edebiyat okurlarının görüşlerinden çok «düşük kalite» edebiyat okurlarının görüşleri alınarak verilmelidir. Mortimer Adler entellektüel olmaktan çok uzak olan roman okurunda bile, belli

belirsiz de olsa, bilgi kazanma isteği bulunabileceğini söyler. Kaçış *(escape)* meselesine gelince, Kenneth Burke bu kelimenin nasıl kolaylıkla bir itham konusu haline getirilebileceğini bize hatırlatmıştır. Yazarın kafasındaki «çevresinden kaçıp kurtulma» hayali

> *Assist a reader to clarify his dislike of the environment in which he is placed. The artist can.... become subversive by merely singing, in all innocence, of respite by the Mississippi.*
> «Okuyucunun içinde bulunduğu çerçeveden nasıl nefret ettiğini kendisine açıklamada yardımcı olabilir. Sanatçı bütün saflığı ile, sadece Mississippi nehri kıyılarının ninnilerini söyleyerek dinlenirken aklından kurulu düzeni yıkmayı geçirebilir»[2].

Sorumuza cevap olarak diyebiliriz ki, sanatın güzel ya da faydalı oluşu onu kullananlara bağlıdır. İnsan sanatta kendi hayal ve düşüncelerinin daha ustalıkla ifade edildiğini görür ve böylece bir tatmine ulaşarak ondan zevk alır.

Bir edebî eser başarılı bir şekilde fonksiyonunu yerine getirmişse, onda «hoşa gitme» ve «fayda» gibi iki önemli unsur yalnız bir arada değil, üstelik kaynaşmış bir durumda da bulunmaktadır. Edebiyatın verdiği zevk, tekrar belirtmek gerekirse, diğer bütün zevklerden tamamen farklıdır. Edebiyatın faydasında, yani ciddiyeti ve öğreticiliğinde bir zevk unsuru vardır; ondaki ciddiyet yapılması gereken bir görevin veya öğrenilmesi gereken bir dersin ciddiyetine benzemez; bu estetik ve insan zihni ile ilgili bir ciddiyettir. Zor anlaşılan modern şiirden hoşlanan relativist görüşü benimsemiş bir kimse estetik değerlendirmeyi bir yana bırakıp, kendi zevkini ön plana alarak şiirden bir bulmaca çözerken veya satranç oynarken duyulan zevke benzeyen bir zevk duyar. Bir eğitici büyük bir şiir ya da romanın önemini onun verdiği tarihî bilgi ya da ahlâk dersine göre ölçmek gibi bir hataya düşebilir.

Başka bir önemli nokta da şudur: Edebiyatın tek bir fonksiyonu mu vardır, yoksa birden fazla mı fonksiyonları vardır? Boas, *Primer for Critics* adlı eserinde edebiyatın çeşitli ilgi alanları olduğunu ve bunların her biriyle ilgili tenkit yolları bulunduğunu açıklamaktadır. *The Use of Poetry and the Use of Criticism* adlı eserinin sonunda üzülerek ya da en azından bıkkınlıkla «şiirin çok yönlü» olduğunu ve insanları farklı zamanlarda farklı biçimde etkilediği hususunda ısrar etmektedir. Fakat bunlara seyrek rastlanılır. Sanatı, edebiyatı veya şiiri ciddiye almak onda kendi mahiyetine uygun bir fayda unsuru görmek demektir. Arnold'un şiirin, dinin ve felsefenin bile yerini alabileceği yolundaki görüşü hakkında Eliot şöyle demektedir: *«Ne bu dünyada ne de öteki dünyada hiçbir şey diğer bir şeyin yerini alamaz...»*[3] Hiçbir değerin gerçek bir eş değeri yoktur. Edebî eserler okumakla seyahat etmiş, yabancı ülkelerde kalmış ve hattâ bir hayat yaşamış gibi olabiliriz. Yani edebiyat birçok şeylerin yerini alabilmektedir. Edebiyatı tarihçi sosyal bir belge olarak kullanabilir. Fakat acaba edebiyatın bir görevi, bir faydası ve başka herşeyden daha mükemmel bir şekilde yaptığı bir işi var mıdır? Yoksa edebiyat felsefe, tarih, müzik ve imajlardan meydana gelmiş bir karışım mı dır? İşte cevaplandırılması gereken soru budur.

Edebiyatın savunucuları onun eski zamanlardan kalma bir şey değil bir süreklilik olduğuna inanmaktadırlar. Şiir yazmayan, şiir üzerinde ders vermeyen ve bunun için eskiden kalan şeylere karşı meslekî açıdan bir ilgi duymayan pek çok kimseler de aynı şekilde düşünmektedirler. Edebiyatta başka hiçbir şeyde bulunmayan bir değer olduğu görüşü değerin mahiyeti hakkındaki herhangi bir teorinin temelini teşkil eder. Zaten bu konudaki teorilerimizin daima değişmesi edebiyatın degerini daha iyi anlama amacını gütmektedir.

Zamanımızda ortaya atılan bir görüşe göre şiir bir çeşit bilgi verdiği için ciddî ve faydalı bir şeydir: Şiir bir çeşit bil-

gidir. Zaten Aristo da «şiir tarihten daha felsefîdir, çünkü tarih olmuş şeylerden, şiir ise olabilecek şeylerden bahsetmektedir» demekle aynı şeyi belirtmek istemişti. Fakat şimdi edebiyat gibi tarih de müphem bir takım bilgilerin gelişigüzel bir araya toplanmasıyla ortaya çıkmış bir disiplin olarak fen bilimleri karşısında zayıf kalmakta ve böyle bir durumda edebiyatın fen bilimleri ve felsefenin meşgul olmadığı özel konular hakkında bilgi vermekte olduğu görüşü ileri sürülmektedir. Dr. Jonhson gibi neo-klasik edebiyat teorisine bağlı bir yazar şiiri «tabiat kanunlarının haşmeti» olarak kabul edebiliyorsa da Bergson, Gilby, Ransom ve Stace gibi çeşitli akımlara bağlı bazı modern teoristler şiirin özel durumlarla ilgisini vurgulamaktadırlar. Mesela, Stace *Othello*'nun kıskançlık hakkında bir oyun değil Othello'nun kıskançlığı hakkında bir oyun olduğunu, yani bir Venedikli kadınla evlenmiş bir Faslı'nın duyabileceği kıskaçlığı konu alan bir oyun olduğuna dikkati çeker[4].

Edebiyat teorisi ve edebiyat savunucuları edebiyatın ya tiplerle ya da özel şeylerle ilgilendiğini vurgulayacaktır, çünkü edebiyat tarih ve biyografiden daha genel fakat psikoloji ve sosyolojiden daha özeldir. Değişiklikler yalnız edebiyat teorisinin vurguladığı hususlarda değildir. Aslında özellik ve genellik derecesi eserden esere ve dönemden döneme değişiklikler göstermektedir. Pilgrim* ve Everyman** insanlığı temsil etmektedirler. Fakat Jonson'un *Epicoene*'sindeki Morose (kederli) özel ve kimseye benzemeyen bir adamdır. Edebiyatta karakter yaratma prensibi daima tiple kişiyi bağdaştırmak şeklinde tarif edilmiştir. Bu prensibin veya ondan çıkartılan belirli doğmatik görüşlerin yorumlanması için yapılan teşebbüsler pek başarılı

* John Bunyan'ın ***Pilgrim's Progress*** (1678) başlıklı allegorik hikayesinin baş kahramanı, insan, ademoğlu.

** Orta çağlarda halkın sevdiği Morality oyunlarının ve B. Jonson'un ***Every Man in his Humour*** (1508) ve ***Every Man out of his Humour*** (1599) gibi oyunlarının karakteridir ve insanoğlunu temsil eder.

olmamıştır. Edebî tiplerin tarihi Horatius tarafından ortaya atılan *decorum* (uygunluk) teorisine ve palavracı, asker, cimri, serseri oğul ve sadık uşak gibi karakterlerin yer aldığı Roma komedilerine kadar eskiye gider. Bu çeşit tiplere 17. yüzyılda karakter skeçlerinde ve Moliere'in eserlerinde yine rastlamaktayız. Fakat bu kavramı nasıl daha genel bir şekilde uygulayabiliriz? *Romeo and Juliet*'deki dadı bir tip midir? Eğer bir tip ise, bu tip neyi temsil etmektedir? Hamlet bir tip midir? Herhalde Elizabeth çağı tiyatro seyircisi onu Dr. Timothy Bright'ın tarif ettiği gibi melankolik bir insan tipi olarak kabul ediyordu. Fakat o yalnız melankolik bir insan değildir. Onda daha birçok başka özellikler de vardır. Onun niçin melankolik bir kişi olduğunun sebepleri vardır. Hem bir insan tipi hem de belirli bir kişi olarak o birçok tiplerin bir sentezidir. Hamlet aynı zamanda bir aşık, veya eski bir aşık, bir bilim adamı, bir tiyatro meraklısı ve bir eskrimcidir. Her insan, hatta en basit bir insan bile bir çok tiplerin toplamıdır. Karakterler basitliklerine ve giriftliklerine göre yalın *(Flat)* ve çokyönlü *(round)* olmak üzere iki genel gruba ayrılırlar. Yalın karakterler bize tek yönleri ile tanıtılırlar; çok yönlü karakterler ise, bize özel hayatları dışında toplum içindeki ve yurt dışındaki hayatları açısından da tanıtılırlar[5].

Romanların ve tiyatro eserlerinin bize insan psikolojisi bakımından bilgi vermek gibi değerli bir yönleri daha vardır. Hatta romancıların insan tabiatı hakkında psikologlardan daha fazla bilgi verdiği sık sık iddia edilmektedir. Horney, bu bakımdan Shakespeare, Dostoyevsky, Ibsen ve Balzac'ı tükenmez bir bilgi hazinesi olarak tavsiye etmektedir. *Aspects of the Novel* başlıklı eserinde E. M. Forster hayatta pek az kimsenin iç alemini ve davranış özelliklerini bildiğimizi ve romanların insanların iç dünyalarını bize açıklamakla büyük bir hizmet görmekte olduğuna işaret etmektedir[6]. Herhalde Forster'in sözünü ettiği iç âlemler romancının kendi iç âleminde yaptığı araştırma sonucu bulunmuşlardır. Büyük romanların psikolo-

jik araştırmalar için kaynak eserler olduğu söylenebilir. Çünkü onlar tipik davranışlar gösteren karakterlerle doludurlar. Fakat psikologlar karakterlerin yalnız kendilerini romanların ortamları içinden çekip alırlar. Mesela Pere Goriot'yu bize Maison Vauquer içindeki hali ile göstermezler.

Kendisi de küçük çapta bir şair olan Max Eastman, fen bilimlerinin hakim olduğu bir çağda edebî yazarın gerçeği keşfetmek gibi bir iddiası olamayacağını hatırlatır. Edebî yazar, fen bilimlerinin gelişmesinden evvelki çağlarda, bilimde uzmanlaşmamış, sözleri ustalıkla kullanma kabiliyeti sayesinde gerçekten önemli bazı hakikatler söylemekte olduğu intibaını veren bir amatördür. Edebiyattaki «hakikat» de edebiyat dışındaki hakikat gibidir: Yani sistematik ve doğruluğu ispat edilebilen bilgidir. Romancının elinde kendi romanında yarattığı hayalî âlemin dünyadaki gerçek hayata uyup uymadığını sosyal bilimlere başvurmak suretiyle kontrol edebilecek sihirli bir metot yoktur. Max Eastman malzemesini hayalinden alan yazarın, özellikle şairin görevini bilgi üretmek ve yaymak olarak kabul ettiği takdirde kendisini aldatacağı görüşündedir. Halbuki onun hakiki görevi bize gördüklerimizi anlatmak, kavram olarak veya uygulamada zaten bildiğimiz şeyleri hayalimizde canlandırmaktır[7].

Şiirin belirli bir şeyin gerçekleştirilmesi mi yoksa sanat yoluyla bir seziş ve anlayış mı olduğu konusunda kesin bir şey söylemek güçtür. Sanatkâr bize artık göremediğimiz bir şeyi mi hatırlatıyor, yoksa hep karşımızda olduğu halde göremediğimiz bir şeyi mi gösteriyor? İnsan burada siyah çizgi ve noktalardan yapılmış ve içlerinde şekiller ve insan yüzleri gizlenmiş olan resimleri hatırlıyor. İnsan bu şekilleri ve yüzleri hemen göremez. Onlar bir süre bakıldıktan sonra belirir. *Intentions* isimli kitabında Wilde, Whistler'in sisli bir manzarada estetik bir değer ve Pre-Raphaelitelerin evvelce güzel sayılmayan kadın tiplerinde güzellik bulduklarını buna örnek

olarak vermektedir. Bunlara bilgi olarak mı yoksa «hakikat» olarak mı bakacağız? Bu hususta tereddüt içindeyiz. Onlara yeni bulduğumuz algılama değerleri *«perceptual values»* ve yeni estetik özellikler *«aesthetic qualities»* diyebiliriz.

Estetikçilerin «hakikatı» sanatın bir özelliği ve ölçüsü olarak kabul etmekte tereddüt etmelerinin sebebi genellikle anlaşılmaktadır[8]. «Hakikat» kısmen yükseltici bir deyimdir; onu sanat için kullanmakla ona yüksek bir değer verilmekte olduğu peşin olarak kabul edilmiş oluyor; sonra kısmen de insan eğer sanat «hakikat» değilse, yani «doğru» değilse «yalan» olması gerekir gibi mantıkla alâkası olmayan ve bir zamanlar Platon'un da kızgınlık halinde sanat için verdiği hükme benzer bir hükme varır. İnsan hayalinin mahsulü olan edebiyat bir «uydurma» *(fiction)* ve hayatın söz ve sanat yoluyla yapılmış bir taklididir. Uydurma'nın zıddı «hakikat» *(truth)* değil fakat zaman ve mekân içinde var olan bir olay *(fact)* dır. Gerçek olaylar ise edebiyatın ele almak zorunda olduğu, olabilecek şeylerden daha da gariptir[9].

Sanatlar arasında özellikle edebiyat, derlitoplu her sanat eserinin yansıttığı bir dünya görüşüne *(Weltanschauung)* sahip olmakla «hakikatı» aradığını iddia eder gibi görünmektedir. Filozofların ve tenkitçilerin bu dünya görüşlerinin bazılarının diğerlerinden daha doğru olduğunu düşünmeleri gerekir(Eliot'un, Dante'nin dünya görüşünü Shelley'ninkinden veya hattâ Shakespeare'inkinden daha doğru saydığı gibi). Fakat aslında her olgun dünya görüşünün bir doğru tarafı olması, hiç değilse böyle bir doğruluk iddiası olması gerekir. Şimdi burada tartışmakta olduğumuz edebî hakikat aslında edebiyatın dışında bulunan sistematik kavramlar halinde edebiyat eserlerinin içinde yer alan veya onlar tarafından yansıtılabilecek hakikatlardır. Konuya bu açıdan bakıldığında Dante'nin eserlerindeki hakikat Katolik teolojisi ve ortaçağ İskolastik felsefesidir. Eliot'un şiirdeki «hakikat» ile ilgili düşünceleri de buna benzemektedir. Hakikat sistematik felsefe ala-

nına giren bir konudur; sanatkârlar ise sistematik düşünürler değildir. Gerçi, eğer fikirlerini benimseyecekleri düşünürler olmasaydı onlar o görevi üstlenebilirlerdi [10].

Tartışma büyük ölçüde bir semantik meselesi yani bazı kelimelerin manaları ile ilgili gibi görünmektedir. «Bilgi», «hakikat», «bilmek» ve «akıl» kelimlerinin anlamları nedir? Hakikat bir kavram ise ve kelimeler ile anlatılabiliyorsa, o zaman sanatlar, hattâ edebiyat sanatı bile, hakikat olamazlar. Yine, pozitivistlerin tariflerine uygun olarak, hakikatı herkesçe bilinen metotlar kullanmak suretiyle doğruluğu ispatlanabilecek bir şey olarak kabul edersek, o zaman sanat tercübeyle ispatlanacak bir hakikat şekli olamaz. Buna karşı ikili hattâ üçlü bir hakikat şekli ileri sürülebilir. Çeşitli «bilme yolları» vardır. Yahut da, dile dayalı bir işaret sistemi kullanan iki temel bilgi tipi vardır: bunlardan biri «Tartışma» ve analitik muhakemeye dayanan fen bilimleri, diğeri de temsilî metodu kullanan sanattır [11]. Bunların her ikisi de hakikat mıdır? Birincisi filozoflarca genellikle hakikat olarak kabul edilmiştir. İkincisi ise dinî efsanelerdeki ve şiirdeki hakikattir. Bunlardan ikincisine «hakikat» tan ziyade «doğru» veya «gerçek» diyebiliriz. Burada kelimenin sıfat oluşu kendisine ince bir fark kazandırmaktadır. Sanat isim olarak düşünüldüğünde güzel, sıfat olarak düşünüldüğünde «doğru» dur. *Ars Poestica* isimli eserinde MacLeish felsefe ile edebî güzelliği şu formülle göstermeğe çalışmıştır: Şiir = doğru olmayan. Şiir, felsefe (fen bilimleri, bilgi, akıl ve sağduyu) kadar ciddî ve önemlidir ve aynı zamanda hakikata denk bir özellik taşır, yani hakikat gibidir.

Mrs. Langer bir bilgi şekli olarak temsilî sembolizme dikkati çekerken plastik sanatlara ve hattâ edebiyattan çok müziğe önem verir. O herhalde edebiyatı bir bakıma hem analitik muhakemeye ve hem de temsile yer veren bir karışım saymaktadır. Fakat edebiyattaki mitik unsurlar ve arkitipsel imajlar onun «temsilî» dediği özelliklerdir [12].

Sanatın hakikatın bulunması veya kavranması olduğu görüşünden, sanatın, özellikle edebiyatın, propaganda olduğu, yani yazarın hakikatı arayıp bulan bir kimse değil ona insanları inandıran biri olduğu görüşünü ayırt etmeliyiz. Propaganda kelimesi manası kesinlikle belli olmayan fakat araştırılması gereken bir kelimedir. Günlük dilde propaganda zararlı sayılan bazı doktrinlerin güvenilmemesi gereken bazı kimselerce yayılması manasına gelmektedir. Kasıt ve kötü niyet gibi manalar taşıyan bu kelime genellikle belirli ve oldukça kısıtlı doktrinler ve programlar için kullanılmaktadır [13]. Kelimenin manasını bu şekilde sınırlarsak o zaman bazı sanat eserlerinin (en düşük kaliteli olanların) propaganda olabileceğini, fakat büyük veya iyi bir sanat eserinin veya sanatın propganda olmasının mümkün olamayacağını söyleyebiliriz. Fakat kelimeyi «bilerek veya bilmeyerek bir yazarın okuyucuya kendi hayat görüşünü kabul ettirme gayreti» şeklinde kullanırsak, o zaman bütün sanatkârların propagandacı olduklarını ve öyle olmaları gerektiğini ve bütün samimî ve sorumluluk duygusuna sahip sanatkârların propagandacı olmalarının ahlâkî bir mecburiyet olduğunu söyleyebiliriz.

Montgomery Belgion'a göre :

> «...*Irresponsible propagandist*». *That is to say, every writer adopts a view or theory of life... The effect of the work is always to persuade the reader to accept that view or theory. This persuasion is always illicit. That is to say, the reader is always led to believe something, and that assent is hypnotic - the art of the presentation seduces the reader...*
>
> «Yazar sorumsuz bir propagandacıdır. Yani her yazar bir hayat teorisine veya görüşüne sahiptir... Eser okuyucu bir teoriyi veya görüşü kabul etmesi için kandırmaya çalışır. Bu kandırma gayreti daima okuyucunun arzusu dışında olur. Yani meşru değil-

dir. Yani okuyucu daima adeta hipnotik bir yolla bir şeye inanmaya sürüklenir. Sanat eserinin sunuluşundaki sanat okuyucuyu kandırmaktadır».

Belgion'un kitabından parçalar alan Eliot'a göre bazı şairler çok zorlanmak suretiyle propagandacılar arasına sokulabilir; bazıları ise sorumluluk duygusundan mahrum propagandacılardır; üçüncü bir grupta da Lucretius ve Dante gibi özellikle bilinçli ve sorumluluk sahibi şairler vardır. Eliot'un bu konuda sorumluluk ölçüsü yazarın niyeti ve tarihte meydana getirdiği etkidir[14]. Birçok kimseler için «sorumluluk sahibi propagandacı» tabiri çelişkilidir. Fakat bunu iki zıt yönde çekiş sonucu meydana gelen bir gerilim olarak düşünürsek söz bir anlam taşır. Ciddî sanat felsefî olarak hattâ bir sistem olarak açıklanabilecek bir hayat görüşü taşır[15]. Bazan, sanat mantığı denilen sanatın tutarlılığı ile felsefî tutarlılık arasında bir çeşit bağlantı vardır. Sorumluluk sahibi bir sanatkâr hislerle düşünceyi hislerin samimiyeti ile hayat tecrübesini ve düşünceyi karıştırmaya istekli değildir. Sorumluluk sahibi bir sanatkârın dile getirdiği hayat görüşü propaganda olarak halk arasında başarı kazanmış olan ekseri görüşler gibi basit değildir. Yeterince karmaşık bir hayat görüşü de hipnotik telkin yoluyla hemen kabul edilivermez.

Şimdi edebiyatın *catharsis* yani insan ruhundaki gerilimleri boşaltma ve ferahlatma veya temizleme yoluyla gördüğü fonksiyona gelelim. Aristo'nun *Poetics*'inde kullandığı bu Grekçe kelimenin uzun bir tarihçesi vardır. Aristo'nun bu kelimeyi ne manada kullandığı hâlâ bir tartışma konusudur. Fakat Aristo'nun onu kullandığı mana ile kelimenin zamanla kazandığı mana birbiriyle karıştırılmamalıdır. Bazılarına göre edebiyatın fonksiyonu hem okuyucuyu ve hem de yazarı içlerindeki duyguların geriliminden kurtararak ferahlığa çıkartmak ve huzura kavuşturmaktır. Heyecanları ve duyguları anlatmak onlardan kurtulmak demektir. Goethe'nin *The Sor*

rows of Werther'i yazmakla içindeki keder ve gerilimden *(Weltschmerz)* kendini kurtardığı söylenir. Bir trajedinin seyircisi veya bir romanın okuyucusu da içindeki gerilimin boşaldığını ve huzura kavuştuğunu hisseder; duyguları bir yoğunluk kazanır ve meydana gelen boşalma onda bir sükunet hali ile birlikte bir estetik zevk uyandırır[16].

Fakat acaba edebiyat bizim heyecanlarımızı yatıştırır mı, yoksa onları harekete mi geçirir? Platon'a göre trajedi ve komedi «heyecanlarımızı kurutmamız gerektiği zaman onları besler ve sular». Eğer edebiyat bizim heyecanımızı yatıştırıyorsa, bu işi hayâlî şiir uydurmaları ile yapmak yanlış değil midir? St. Augustine gençliğinde çok günah işlediğini itiraf etmiş «buna ağlamadım da Dido'nun* ölümüne ağladım» demiştir. Acaba bazı edebî eserler okuyucunun heyecanlarını yatıştırıyor ve bazıları onları harekete mi geçiriyor? Yoksa okuyucuları eserlerden etkileniş şekillerine göre gruplara mı ayırmamız gerekir?[17]. Sonra şöyle bir soru da sorulabilir: Bütün sanat *cathartic* (ruhu temizleyici, yatışrıcı) mı olmalıdır? Bu gibi meseleleri «Edebiyat ve Psikoloji» ve «Edebiyat ve Toplum» başlıklı bölümlerde ele alacağız. Fakat burada onların mevcudiyetine işaret etmek yerinde olur.

Sonuç olarak edebiyatın fonksiyonu meselesi batı âleminde Platon'dan bugüne kadar bir tartışma konusu olmuştur. Bu, şairler veya şiir sevenler tarafından ortaya atılmış

---

* Tyre kıralının kızı. Amcası ile evlenen Dido, onun öldürülmesi üzerine Afrika'ya kaçmış ve kocasının serveti ile bir öküz derisinin kaplayacağı kadar bir yer satın almıştır. Öküz derisini ince bir sicim halinde kestiren Dido onunla Kartaca kalesinin yerini almış, komşu Kral Iarbos'un onunla evlenme tehdidinde bulunması üzerine büyük bir ateş yaktırmış ve kendini onun içine atarak intihar etmiştir.

bir mesele değildir. Bu gibi kimseler için, Emerson'un bir zamanlar söylemek zorunda kaldığı gibi, «Güzelliğin amacı kendisidir». Edebiyatın fonksiyonu meselesini ortaya atanlar daha ziyade ya faydacılar *(utilitarians)* ve ahlakçılar ya da devlet adamları ve filozoflar yani başka özel değerlerin temsilcileri ya da bütün değerleri kendi yönlerine göre çevirenlerdir. Onlar «şiirin faydası da neymiş?» diye soruyorlar. Hem de bu soruyu toplum ve insan açısından soruyorlar. Bu çeşit sorularla karşılaşan şair ve şiir okuyucusu, toplumun sorumluluk sahibi üyeleri olarak, topluma makul bir cevap vermek zorunda kalıyorlar. Böyle bir cevap *Ars Poetica*'da veriliyor. Şiir için bir savunma *(Defence)* * veya mazaret *(Apologie)* ** yazılır. Bunlar teolojide Hıristiyanlığın savunulması için yazılan dinî kitaplara (apologetics) benzemektedirler[18]. Böyle bir amaçla yazılan bu çeşit savunmalarda tabiatıyla edebiyatın verdiği zevkten ziyade sağladığı fayda üzerinde durulmaktadır. Bunun için bugün edebiyatın fonksiyonu ile onun dış ilişkileri arasında bir eşitlik sağlamak semantik bakımdan kolay olacaktır. Fakat romantik çağdan bu yana, toplumun isteği karşısında, şâir farklı bir cevap vermek zorunda kalmıştır. A. C. Bradley bu cevaba «şiir için şiir» *(poetry for poetry's sake)* demektedir[19]. Edebiyat nazariyatçıları da çok yerinde olarak «fonksiyon» kelimesinin manasını «savunma» kelimesinin bütün manalarını da kapsayacak şekilde genişletmişlerdir; kelimeyi bu manada kullanmakla şiirin pek çok fonksiyonu olduğunu belirtmiş oluruz. Onun başlıca fonksiyonu kendi özüne sadık kalmaktır.

---

* Sir Philip Sidney : ***The Defence of Poesy.***

** (Sir Philip Sidney'nin yukarıdaki eseri)
Aynı zamanda ***Apologie for Poetrie*** (1580) olarak da bilinir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT TEORİSİ, TENKİDİ ve TARİHİ

Edebiyat çalışmalarının niçin yapıldığını anlattıktan sonra bu çalışmaların nasıl sistematik bir şekilde ve kendi bütünlüğü içinde yürütülebileceğinden de bahsetmeliyiz. İngilizcede böyle bir çalışma için pek uygun bir isim yoktur. Bu tip bir çalışma için en çok kullanılan terimler «edebiyat bilimi» ve «filoloji» dir. Birincisine «tenkid»i içine almadığı ve çalışmanın akademik yönü üzerinde durduğu için itiraz edebiliriz. Eğer terim Emerson'un kullandığı gibi etraflı bir şekilde «*scholar*» (bilim adamı) kelimesinin manasını ihtiva ediyorsa, şüphesiz ki, kabul edilebilir. İkinci deyim «filoloji» birçok yanlış anlamlara yol açabilir. Tarih boyunca bu deyim yalnız edebiyat ve dilbilim çalışmalarını içine alacak şekilde değil, aynı zamanda insan zihninin yapabileceği bütün çalışmalar için de kullanılmıştır. Ona en büyük rağbet 19. yüzyıl Almanyasında gösterilmesine rağmen, o şimdi ancak *Modern Philology, Philological Quarterly* ve *Studies in Philology* gibi dergilerin isimlerinde yaşıyor. 1877 tarihli, fakat kısmen 1809 yılına kadar uzanan konferanslar üzerine hazırlanmış olan *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften* (filoloji ilminin metodolojisi ve ansiklopedisi) başlıklı bir eser yazan Boeckh filolojiyi «bilinenlerin ilmi» ve böylelikle dil ve edebiyatın, sanat ve politikanın, din ve sosyal adetlerin incelenmesi olarak tarif etmiştir. Hemen hemen Greenlaw'un «edebiyat tarihi» ile aynı olan Boeckh'in filoloji anlayışı tarih ve arkeolojinin yardımına muhtaç olan klasik edebiyat çalışmalarının ihtiyacından kaynaklanmıştır. Boeckh'e

göre edebiyat incelemesi, bütün insan medeniyetini içine aldığı kabul olunan filolojinin yalnız bir dalıdır; o filolojiyi, Alman romantikleri gibi, özellikle «millî ruhu» inceleyen bir bilim olarak kabul etmekteydi. Bugün filoloji etimolojisinden ve uzmanların üzerinde yaptığı çalışmalardan dolayı genellikle dilbilim ve bilhassa tarihî gramer ve dillerin geçmişteki şekillerinin araştırılması anlamına gelmektedir. Bu deyimin birçok ve farklı manaları olduğu için, onu terk etmek en doğru yoldur.

Bir edebiyat çalışması için kullanılabilecek diğer bir isim de «araştırma» dır. Fakat bu da yanlıştır. Çünkü bu terim malzeme toplamak için yapılan ön çalışmalar anlamına gelmekte ve «aranması gereken materyal» ile kolayca bulunabilir materyal arasında belirli bir ayırım yapmakta veya yapıyor gibi görünmektedir. Mesela, bir kimsenin ender rastlanan bir kitabı okumak üzere British Museum'u ziyareti «araştırma» olurken aynı kitabın yeni bir baskısını evde okumak farklı bir zihin çalışmasıymış gibi görünmektedir. «Araştırma» terimi ekseriya meselenin mahiyetine göre değişen belirli işlemleri ifade eder. Fakat edebî çalışmaların karakteristik tarafı olan tefsir, karakter yaratma, değerlendirme gibi ustalık gerektiren işleri aynı terimle iyice belirtmiş olamayız.

Edebiyat teorisi, tenkit ve tarih arasındaki farklar çok önemlidir. Önce edebiyatın bir anda meydana gelmiş bir düzen olduğu görüşü ile, edebiyatın kronolojik bir düzen içinde sıralanmış bir seri eser ve tarihin ayrılmaz parçası olduğu görüşleri arasında fark vardır. Ayrı veya kronolojik bir sıra içerisinde inceleyelim veya incelemeyelim, edebiyatın prensip ve ölçülerini incelemek ile belirli edebî eserleri incelemek arasında bir farklılık vardır. Edebiyat teorisini edebiyatın prensipleri, kategorileri, ölçüsü olarak tarif etmek ve sanat eserlerini ya edebî tenkit (esas itibarıyla pasif bir inceleme) veya «edebiyat tarihi» olarak diğerinden ayırmak suretiyle bu farklılıklara ilgiyi çekmek mümkündür. Şüphesiz ki «edebiyat ten-

kidi» terimi ekseriya bütün edebiyat teorisini içine alacak şekilde kullanılmıştır. Fakat böyle bir kullanış şekli faydalı bir ayırımı dikkate almaz. Aristo bir nazariyatçı idi; Sainte - Beuve esas itibarıyla bir tenkitçi idi. Kenneth Burke daha ziyade bir edebiyat teoricisi olduğu halde R. P. Blackmur bir edebiyat tenkitçisidir. «Edebiyat teorisi» terimi bu kitapta olduğu gibi «edebiyat tenkidinin» ve «edebiyat tarihinin» luzumlu teorilerini de pekâlâ içine alabilir.

Bu farklılıklar oldukça açıktır ve epeyce yaygın bir şekilde kabul edilmiştir. Fakat bu maksat için seçilmiş olan metotların tek başlarına kullanılamayacakları ve tarih ve tenkit olmaksızın edebiyat teorisinin veya edebiyat teorisi ve tarih olmaksızın tenkidin veya tenkit ve edebiyat teorisi olmaksızın tarihin düşünülemeyeceğini, çünkü bunların bütünüyle birbirlerini etkilediklerini çok az kimse bilmektedir. Açıkça görülüyor ki, gerçek ve belirli edebî eserler üzerinde yapılan çalışmalara dayanmadıkça bir edebiyat teorisi kurulamaz. Bir boşluk içinde prensiplere, kategorilere ve planlara varılamaz. Bazı sorular, bazı kavramlar sistemi bazı nirengi noktaları ve bazı genellemeler olmadıkça ne tenkit ne de tarih olabilir. Bu hususta başarılamayacak bir güçlük yoktur. Biz her zaman bazı önyargılarla okuruz ve bunları bazı eserleri okudukça daima değiştiririz. Burada teori ile uygulamanın birbirini karşılıklı etkilemesi söz konusudur.

Edebiyat tarihini teori ve tenkitten tamamen uzaklaştırmak için teşebbüsler olmuştur. Mesela, F. W Bateson[2] edebiyat tarihinin «A» dan «B» sonucunu çıkardığını, tenkidin ise «A» nın «B» den daha iyi olduğunu gösterdiğini ileri sürmüştür. Bu görüşe göre, birincisi ispatı mümkün hakikatlerden, ikincisi ise kanaat ve inanç meselelerinden bahseder. Fakat bu ayırım desteklenemez. Edebiyat tarihinde tamamıyla tarafsız sayılabilecek gerçekler hemen hemen yok gibidir. Değer yargıları materyal seçiminde kendilerini açığa vururlar. Kitap-

lar ve edebiyat arasında yapılan ön seçme ve şu veya bu yazara ayrılan yerin darlığı veya genişliği bile bir değer hükmü ifade eder. Bir tarihin veya bir ismin belirtilmesi bile milyonlarca kitap ve hadise arasından belirli bir kitabı veya hadiseyi seçmek gibi bir önyargı ifadesidir. Eserlerin basılış tarihleri, başlıkları ve yazarların hayatları gibi nispeten objektif bilgilerin varlığını kabul etmekle sadece edebiyatla ilgili gerçeklerin toplanmasının mümkün olduğunu kabul etmiş oluruz. Fakat metin tenkidi, kaynaklar ve etkiler ile ilgili biraz daha zor bir konu sürekli bir fikir çalışmasını gerektirir. Mesela «Pope Dryden'dan etkilenmiştir» cümlesi sadece Dryden ve Pope'nun zamanlarının sayısız şairleri arasından seçilmesini değil, aynı zamanda Dryden ve Pope'nun karakteristik yönleri hakkında bilgiyi ve esas itibarıyla, tartma, mukayese etme ve seçme gibi devamlı bir tenkit faaliyetini gerektirir. Beaumont ve Fletcher'ın işbirliği yapıp yapmadıkları meselesi bazı üslup özelliklerinin bu yazarlardan birinde diğerinden daha fazla bulunduğunu kabul etmedikçe çözülemez. Aksi halde üslup farklılıklarını tabii saymamız gerekecektir.

Fakat, ekseriya, edebiyat tarihinin edebiyat tenkidinden ayrılması farklı bir temele oturtulmuştur. Yargılama işleminin gerekli olduğu inkâr edilemez, fakat edebiyat tarihinin de, farklı çağların olduğu gibi, kendisine has standart ve ölçüleri vardır. Edebiyatı yeni temellere oturtmak isteyenler, kendi ön yargılarımızı kasten bir tarafa bırakarak eski dönemlerin yazarlarının davranış ve düşüncelerini anlayıp onların ölçülerini kabul etmemiz gerektiğini ileri sürmektedirler. «*Historicism*»* denilen bu görüş 19. yüzyılda Almanya'da geliştirilmiş ise de orada bile, Ernest Thoeltsch[3] gibi söz sahibi tarih nazariyatçıları tarafından tenkide uğramıştır. Bugün bu görüş doğrudan doğruya veya dolaylı olarak İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'ne sızmış görünmektedir. Ve buna bir-

* Olayların tarih bakımından değerlendirilmesine önem veren bir teori.

çok «edebiyat tarihçimiz» az çok bağlılık göstermektedirler. Meselâ, Hardin Craig edebiyat alanında yapılan son ilmî çalışmaların en yeni ve en güzel tarafının «zaman unsuru gözönüne alınmadan yapılan değerlendirmelerden kaçınmak» olduğunu belirtmiştir[4]. Elizabeth devri sahne adetleri ve devrin seyircisinin tiyatrodan beklediklerinin ne olduğunu araştıran E. E. Stoll edebiyat tarihinin esas görevinin yazarın amacının ortaya çıkması olduğu üzerinde durmaktadır[5]. Elizabeth devrinde revaçta olan «dört unsur doktrini» *(doctrine of humours)* * veya şairlerin ilmî veya tam olarak ilmî sayılmayan kavramları gibi psikolojik teorileri incelemek için yapılan çalışmalarda bu çeşit konular üzerinde durulmuştur[6]. Rosemond Tuve, Donne ve çağdaşlarının etkilendiği Ramist mantığa ** dayanarak, metafizik imajların kaynağı ve manasını açıklamaya çalışmıştır?

Bu tip çalışmalar farklı devrelerin farklı tenkit kavramları ve adetleri olduğunu göstermekte ve bizi şu sonuca götürmektedir: Her çağ, kendine mahsus bir bütünlük içinde, başka hiçbir çağınkine benzemeyen, kendi şiir şekline sahiptir. Bu görüş Frederick A. Pottle'ın *Idiom of Poetry* başlıklı eserinde de samimi ve ikna edici bir tarzda açıklanmıştır[8]. Bu eserde, Pottle kendi durumunu «tenkitçi relativizm» olarak belirtmekte ve «insan hassasiyetindeki derin değişmeden» ve şiir tarihindeki «kopukluktan» bahsetmektedir. Onun çalışması, ahlâk ve din konusunda kesin standartlara yer verdiği için daha da büyük değer taşımaktadır.

En iyi şekliyle böyle bir «edebiyat tarihi» kavramı, geçmiş çağlara ve kaybolmuş zevklere karşı derin bir ilgi ve hayal gücünü gerektirmektedir. Birçok medeniyetlerin genel hayat

---

* Eski Grekler in fiziki âlem gibi insan tabiatının da ateş, toprak, hava ve su gibi dört unsurdan *(humours)* meydana geldiği inancı.

** Fransız islahatçısı Ramus (öl. 1572) iskolastik düşünceye karşı ortaya attığı Kalvinizme dayanan yeni bir mantık ve retorik doktrini kurmuştu. *Ramist* bu doktrini tutan anlamına gelmektedir.

görüşlerini, davranışlarını, fikirlerini, peşin hükümlerini ve belirli kanaatlerini ortaya koymak üzere başarılı gayretler gösterilmiştir. Eski Yunanlıların tanrılara, kadınlara ve kölelere olan davranışları hakkında çok şey bilmekteyiz; ortaçağın kozmolojisini iyice biliyoruz veya en azından, Bizans ve Çin sanatlarının farklı gelenekleri ve teamülleri hakkında çalışmalar yapılmıştır. Bilhassa Almanya'da çoğunluğu Spengler'in görüşlerinin etkisi ile zamanımızdan çok farklı olan ve kendi dünyalarında yaşayan gotik ve barok çağları insanları hakkında kitaplar yazılmıştır.

Edebiyat araştırmalarında tarihin yeniden yazılması gayretleri yazarın niyeti üzerinde önemle durulmasına yol açmıştır. Bunun, tenkit tarihinde ve edebî zevkte meydana gelen değişikliklerin incelenmesinde ortaya çıkacağı sanılmaktadır. Eğer bu niyeti anlayabilirsek ve yazarın onu gerçekleştirdiğini görebilirsek tenkit meselesini çözmüş olacağımız da iddia edilebilir. Yazar çağdaş bir maksada hizmet etmiştir ve eserini daha fazla tenkide ne gerek ne de imkân vardır. Böylece bu metot çağdaş başarıya dayanan tek bir tenkid ölçüsünün kabulüne yol açar. Şu halde, bir iki tane değil, herbiri az çok doğru olan, farklı, birbirlerine zıt yüzlerce bağımsız edebiyat kavramı vardır. Şiir ideali o kadar parçalanmıştır ki geriye ondan bir şey kalmamıştır. Netice olarak genel bir karışıklık ve bütün değerlerin yok olması gibi bir durum ortaya çıkmaktadır. Edebiyat tarihi bir takım kopuk, dağınık ve dolayısıyla anlaşılmaz parçalar haline getirilmiştir. Daha mutedil bir görüş klasizm ve romantizm gibi müşterek özellikleri olmayan, birbirinden çok farklı idealleri olan şiir akımları olduğunu kabul eden bir görüştür. Buna göre klasizm Pope'un ideali, romantizm ise Wordsworth'ün idealidir. Birincisi açık bildiride bulunur. diğeri ise manasını dolaylı ve üstü örtülü verir.

Bununla beraber yazarın «niyeti» edebiyat tarihinin esas konusudur şeklindeki görüş oldukça hatalıdır. Bir sanat eseri-

nin maksadı ne onun anlamını anlatmaya yeterlidir, hatta ne de ona eşittir. Bir sanat eserinin bir bütün olarak anlamı, sadece kendi yazarı ve onun çağdaşları için ne gibi bir anlam taşıdığına bakarak tarif edilemez. O daha ziyade birçok devirlerde birçok okuyucular tarafından yapılan tenkitlerin toplamıdır. Tarihi yeniden tarif edenlerin yaptığı gibi, bütün bu işlemin geçersiz olduğunu ve bizim tekrar yeni baştan başlamamız gerektiğini söylemek luzumsuz ve gerçekten imkânsız gibi görünmektedir. Geçmişin muhakemesini yaparken 20. yüzyılın insanı olduğumuzu unutmamız mümkün değildir. Kendi dilimizin çağrışımlarını, yeni kazanılmış davranışları, geçmiş yüzyıllardan bize kalanları unutamayız. Homer ve Chaucer'in çağdaş okurları veya Atina'daki Dionysus'un veya Londra'daki Globe tiyatrosunun seyircileri olamayız. Geçmişi hayal etmekle geçmişe ait bir görüşe bizzat katılmak arasında daima kesin bir fark olacaktır. Euripides'in *Bacchae*'sinin seyircilerinin yapmış olabileceği gibi hem Dionysus'a inanıp hem de onunla alay edemeyiz[9]. Çok azımız Dante'nin cehenneminin ve Purgatory'sinin * gerçek olduğuna inanırız. Eğer *Hamlet*'in manasını gerçekten kendi zamanının seyircisinin onu anladığı şekilde anlayabilseydik, sadece onun değerini azaltmış olurduk. Daha sonraki nesillerin *Hamlet*'de bulduğu geçerli manaları örtbas etmiş ve oyunun yeniden tefsirini önlemiş olurduk. Bu, oyundan keyfî, sübjektif ve yanlış anlamlar çıkartılmasını istemek demek değildir. Daima «doğru» ve yanlış yorumlama meselesi olacaktır ve bu meselenin her eser için ayrı çözülmesi gerekir. Bir tarih bilgini bir sanat eserini yalnız zamanımızın görüş açısından değerlendirmekle kalmayacaktır. Bu, geçmişi bugünün zevkine göre değerlendirecek olan tenkit yazarının sahip olduğu bir imtiyazdır. Onun için bir sanat eserine şimdiki zamandan veya yazarının çağından değil, üçüncü

* Hıristiyanlıkta Katolik mezhebi mensuplarınca ölümden sonra ruhların günahlarından temizlenmek üzere bir süre kaldıklarına inanılan efsanevî bir yer.

bir zaman boyutundan bakabilmek veya eserin bütünüyle anlaşılmasına yol gösterecek olan tefsir ve tenkit tarihini gözden geçirmek daha öğretici olacaktır.

Uygulamada eski ve yeni görüş açıları arasında kesin farklılıklar bulunduğu hemen hemen düşünülemez. Sahte *relativism*'den kaçındığımız gibi sahte *absolutism*'den de kaçınmalıyız. Değerler tarih içinde gelişir ve sonra da bizim eserleri anlamamıza yardımcı olurlar. Tarihi *relativsm*'e karşı «değişmeyen insan tabiatı» veya «sanatın evrenselliği» ne dayanan doktrinci *absolutism*'i kabul edemeyiz. «*Perspectivism*» teriminin uygun olabileceği düşünülebilir. Bir sanat eserine kendi devrinin ve onu takip eden devirlerin değerlerine göre bakabilmeliyiz. Bir sanat eseri hem «ölümsüzdür» (yani kendine has belirli özelliklerini korur), hem de «tarihîdir» (yani takip edilebilir bir gelişme gösterir). *Relativism* edebiyat tarihini kopuk ve böylece devamlı olmayan parçalara ayırırken, «*absolutism*» ya bugünkü geçici duruma hizmet eder veyahut bunun Yeni Humanistlerin, Marksistlerin ve Neo-Thomistlerin ölçüleri gibi edebiyatın tarih boyunca gösterdiği değişiklikleri hakkıyla yansıtmayan ve edebî olmayan bir ideale dayanmaktadır. «*Perspectivism*» bizim, bütün çağlarla mukayese edilebilecek, gelişen, değişen imkânlarla dolu tek bir edebiyatın, bir şiirin varlığını tanımamız demektir. Edebiyat, ne aralarında hiçbir müşterek özellik bulunmayan, birbirlerinden tamamen ayrı eserler topluluğu ne de klasizm ve romantizm, Pope veya Wordsworth dönemleri gibi kendi zaman sınırları ile sınırlanmış eserler serisidir. Edebiyat elbette eski klasizmin ideal olarak benimsediği bir değişmezlik ve yeknesaklık âlemi de değildir. Gerek *absolutism* ve gerekse *relativism* yanlıştır : Fakat bugün en azından İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde değerler kargaşasına yol açan ve tenkidin ortadan kalkması demek olan *relativism* daha sinsi bir tehlikedir.

Bazı seçme prensipleri, karakter yaratma ve değerlendirme tecrübesi olmadan hiçbir edebiyat tarihi yazılmamıştır. Tenkidin önemini inkâr eden edebiyat tarihçileri, değerlendirme ölçülerini ve edebî şöhret saydıkları yazarları eski geleneklerden öğrendikleri bilgilere göre seçmiş tenkitçiler olduklarının farkında değillerdir. Bugün onlar çoğu zaman, sanatın Romantizm dışında bütün çeşitlerine ve modern edebiyata zihinlerini kapamış, gecikmiş Romantiklerdir. Fakat, R. G. Collingwood'un isabetli bir şekilde söylediği gibi, Shakespeare'i şair yapan şeyi bildiğini iddia eden bir kimse Miss Stein'in bir şair olup olmadığını, eğer değilse, bunun sebebini de bildiğini iddia ediyor demektir[10].

Yeni edebiyatı ciddî çalışmaların dışında bırakmak özellikle bu «akademik» davranışın bir sonucudur. «Modern edebiyat» deyimi akademik şahıslar tarafından o kadar etraflı bir şekilde yorumlanmıştır ki, Milton'dan sonra herhangi bir eser nadiren üzerinde çalışılmaya değer sayılmıştır. Böylelikle, 18. yüzyıl edebiyat tarihi için iyi ve muteber bir dönem olarak kabul edilmiş ve daha zarif ve istikrarlı ve hiyerarşik bir «dünya» sunduğu için moda bile olmuştur. Romantik devre ve 19. yüzyılın sonları da bilim adamlarının ilgisini çekmeye başlamıştır. Çağdaş edebiyatı savunan ve üzerinde ilmî çalışma yapan birkaç cesur ilim adamı vardır. Yaşayan yazarlar üzerinde çalışmaya karşı yapılabilecek tek itiraz araştırıcının belirli bir görüş açısına sahip olamaması, incelediği eser üzerinde sonradan yazılmış kitaplardaki yorumlardan faydalanma imkânından mahrum olmasıdır. Sadece gelişmekte olan yazarlar için geçerli olan bu mahzur, yazarın eserinin yazıldığı zamanın ve o zamanın hayat şartlarının bilinmesi, yazarla tanışma, görüşme ve hattâ mektuplaşma fırsatlarının bulunması düşünülürse bir mahzur olmaktan çıkar. Eğer geçmişin birçok ikinci ve hattâ onuncu sınıf yazarları incelenmeye değerse, zamanımızın birinci veya ikinci sınıf yazarları da incelenmeye de-

ğerdir. Bilim adamlarını edebî eserler hakkında kendi hükümlerini vermekten alıkoyan genellikle anlayışlarının ve cesaetlerinin kıt olmasıdır. Onlar edebî eserler hakkında çağların vereceği hükmü beklemektedirler; halbuki bunu verecek olanlar da başka okuyucular, tenkitçiler ve profesörlerdir. Onlar bunu unutmuş gibi görünüyorlar. Edebiyat tarihçisinin edebiyat teorisi ve tenkitle ilgili olmadığı görüşü yanlıştır; çünkü şimdi varlığını sürdüren sanat eseri, ister dün yazılmış olsun ister bin yıl evvel yazılmış olsun, doğrudan doğruya incelenebilecek durumdadır. Edebî eser devamlı olarak tenkit prensiplerine başvurmadan incelenip değerlendirilemez. «Edebiyat tarihçisi tarihçi dahi olabilmesi için bir tenkitçi olmak zorundadır[11]».

Buna mukabil, edebiyat tarihi edebiyat tenkidi için çok önemlidir. Bu, özellikle eserleri sevmek veya sevmemek gibi çok sübjektif değer hükümlerinin ötesinde bazı konulara girildiğinde kendini göstermektedir. Edebiyatın tarihle ilişkilerini ihmal etmekte bir sakınca görmeyen bir tenkitçi sürekli olarak hatalara düşecektir. Hangi eserin orijinal hangisinin başka eserlerden etkilenmiş olduğunu bilemez; ve tarih bilgisinin eksikliği dolayısıyla devamlı olarak belirli sanat eserlerini anlamada hatalar yapar. Çok az tarih bilen veya hiç tarih bilmeyen bir tenkitçi gelişigüzel tahminler yapacak veya «şaheserler arasında otobiografik maceralara» girişecek yani eserlerin içinde boşuboşuna yazarın hayatı ile ilgili hususlar arayacak ve genellikle çok uzak geçmişte olmuş bir olayı tarihçilere veya filologlara bırakacak ve onunla ilgilenmekten kaçınacaktır.

Burada ortaçağ edebiyatını, özellikle belki Chaucer dışında ortaçağ edebiyatını, estetik ve tenkitçi bir görüşle ele alınmamış bir döneme örnek olarak gösterebiliriz. Edebiyata tarihî bir görüş açısından bakmanın ve sanat eserlerinin nasıl meydana geldiğini sistematik olarak incelemenin modern edebiyata ışık tuttuğu gibi, modern zevk ölçülerinin Anglo-Saxon

şiirine veya edebiyatta önemli bir yeri olan ortaçağ lirik şiirine uygulanması da bize yepyeni bir perspektif kazandıracaktır. Edebiyat tenkidi ile edebiyat tarihi arasındaki kopukluk her ikisinin de zararına olmuştur.

BEŞİNCİ BÖLÜM

GENEL, MUKAYESELİ VE MİLLÎ EDEBİYAT KAVRAMLARI

Edebî incelemeleri, teori, tarih ve tenkit olarak üçe ayırmıştık. Şimdi, başka bir bakımdan bir ayırıma giderek, mukayeseli, genel ve millî edebiyatın sistematik bir tarifini yapmaya çalışacağız. «Mukayeseli» deyimi güçlükler yaratmış ve gerçekten bu önemli edebî inceleme alanında akademik başarının beklenenden daha az olmasının sebeplerinden birisi olmuştur. Matthew Arnold, Ampère'in *histoire comparative* (Mukayeseli Tarih) tabirini tercüme ederek, bu tabiri ilk defa İngilizce'de kullandı (1848). Fransızlar, Cuvier'in aynı anlamdaki *Anatomie Comparée* (Mukayeseli Anatomi) tabirinden sonra (1800), Villemain'in *Litterature Comparée* (Mukayeseli Edebiyat) terimini tercih etmişlerdir. Almanlar bundan *vergleichende Literaturgeschichte*[1] (Mukayeseli Edebiyat Tarihi) diye bahsederler. Fakat, değişik şekillerde kullanılan sıfatların hiçbirisi tam olarak aydınlatıcı değildir. Zira, mukayese bütün tenkit çeşitleri ve bilim dallarında kullanılan bir metottur ve hiçbir şekilde edebî incelemenin kendine mahsus usullerini açıklamada yeterli değildir. Her ne kadar, edebiyatlar ve hattâ akımlar, şahsiyetler ve eserler arasında yapılan mukayese çok ender olarak edebiyat tarihinde önemli bir tema teşkil etmekte ise de,

18. yüzyıl Fransız ve İngiliz edebiyatlarının mukayesesini yapan F. C. Green'in *Minnuet*'i[2] gibi bir kitap, sadece paralellik ve yakınlıkları belirtmesi bakımından değil, bir milletin edebî gelişmesi ile bir diğerininkinin farklarını göstermesi bakımından da aydınlatıcı olabilmektedir.

Uygulamada, «mukayeseli» edebiyat tabiri daha ziyade belirli inceleme sahalarını ve meseleleri kapsamıştır ve kapsamaktadır. Bu, ilkin sözlü edebiyatın, özellikle halk hikâyelerinin temalarının ve bunların yayılmalarının, bunların nasıl ve ne zaman «yüksek», «artistik» edebiyat haline geldiğinin incelenmesi olabilir. Bu çeşit bir inceleme, bir halk topluluğunun sanatını incelediği kadar, onun bütün medeniyetini, giyim kuşamını, âdetlerini, batıl inançlarını ve aletlerini de incelemesi yüzünden estetik meselelerle sadece kısmen meşgul olan ve önemli bir bilim dalı olan «folklor» a dahil edilebilir. Mamafih, sözlü edebiyat incelemesinin, edebiyat biliminin bölünmez bir parçası olduğu görüşünü de kabul etmeliyiz; çünkü, sözlü edebiyat incelemesi yazılı eserlerin incelenmesinden ayrılamaz ve sözlü ve yazılı edebiyatlar devamlı olarak birbirlerini etkilemişlerdir ve etkilemektedirler. En son sözlü edebiyatı *'gesunkenes Kulturgut'* (kaybolmuş kültür zenginlikleri) farzeden Hans Naumann[3] gibi müfrit folklorculara kadar uzanmadan, yazılı üst sınıf edebiyatının sözlü edebiyatı geniş surette etkilediğini kabul edebiliriz. Diğer taraftan, önemli edebî çeşit ve temaların bir çoğunun sözlü kaynaktan geldiğini kabul etmeliyiz ve halk edebiyatının sosyal kaynaklı olduğunu belirten bol miktarda delile de sahibiz. Buna rağmen, kahramanlık masallarının ve ozan liriklerinin folklora karıştığı da şüphe götürmez bir gerçektir. Her ne kadar bu görüş halkın yaratıcılığına ve halk sanatının çok eskilere uzandığına inanan romantik görüş sahiplerini hayal kırıklığına uğratacaksa da, yine de halk türküleri, peri masalları ve destanlar bizim bildiğimiz şekilleri ile, kaynaklarını ekseriya yakın zamandan ve üst sınıftan alırlar. Buna rağmen, sözlü edebiyat incelemesi, edebî gelişmenin saf-

halarını, edebî türlerimizin kaynak ve ilerlemelerini anlamak isteyen her edebiyat bilginini geniş ölçüde ilgilendirmelidir. Ne yazık ki sözlü edebiyat incelemesi şimdiye kadar münhasıran temalar ve onların memleketten memlekete geçişiyle, yani modern edebiyatların ham maddeleriyle meşgul olmuştur[4]. Bununla birlikte, son zamanlarda folklorcular dikkatlerini gitgide daha fazla şekil ve kalıplara, edebî şekillerin morfolojisine, bir masalın anlatıcısı ve dinleyicisi ile ilgili problemlere çevirmişler ve böylece incelemelerine, genel bir edebiyat bilimi kavramı içerisinde ilmî bir nitelik kazandırmak için gerekli yolu hazırlamışlardır[5]. Sözlü edebiyat incelemesinin yayılma ve çevre gibi kendine has problemleri olmasına rağmen[6], esas problemleri, hiç şüphesiz yazılı edebiyatınkilerle ortaktır ve sözlü ve yazılı edebiyatlar arasında kesinti yoktur; onlar birbirlerini tamamlar. Folklorun hâlâ canlı olduğu ve yakın zamanlara kadar hayatiyetini muhafaza ettiği Slav ve İskandinav ülkelerindeki edebiyat tarihçileri bu incelemelerle çok yakından ilgilenirken, Modern Avrupa Edebiyatı üzerinde çalışan bilginler bu soruları kendi zararlarına olarak ihmal etmişlerdir. Fakat, «mukayeseli edebiyat» tabiri, sözlü edebiyat incelemesini belirtmek için yeterli bir tabir değildir.

«Mukayeseli» olarak adlandırılan edebiyatın diğer bir anlamı, bu edebiyatı, iki veya daha fazla edebiyatlar arasındaki ilişkilerin incelenmesi şeklinde kısıtlar. Kelimenin bu anlamda kullanılışı, *Revue de littérature comparée*[7] isimli dergide, Fernand Baldensperger başkanlığında toplanan Fransız mukayeseli edebiyat *(comparatistes)* ekolü tarafından ortaya atılmıştır. Ekol, bazen üstünkörü fakat bazen de büyük bir ustalıkla, dikkatini özellikle Goethe'nin Fransa ve İngiltere'deki, Ossian, Carlyle ve Schiller'in Fransa'daki itibarları, eserlerinin bıraktığı izler ve yaptığı etkiler gibi meselelere yöneltmiştir. Bu ekolün geliştirdiği metodoloji, tenkitler, tercümeler ve tesirlerle ilgili bilgi toplamaktan daha da öteye giderek, belirli bir devrede, belirli bir yazara ne gibi bir gözle bakıldığını, dergiler, tercümeler,

salonlar ve seyahat gibi çeşitli yayma vasıtalarını ve yabancı bir yazarın girdiği yeni ortam içinde kabul edilme derecesini, özellikle bu ortamın kendine has havasını ve edebî durumunu dikkatle inceler. Sonuç olarak, Batı Avrupa edebiyatları arasında sıkı bir beraberlik olduğuna dair birçok delil toplanmıştır ve yabancı ülkelerle edebiyat alış verişleri hakkındaki bilgilerimiz ölçülemiyecek kadar artmıştır.

Fakat bu şekilde tasavvur edilen «mukayeseli edebiyat'ın da, görüleceği gibi, kendine has zorlukları mevcuttur[8]. Bu çeşit araştırmalardan belirli hiçbir sistem elde edilemiyecek gibi görünüyor. «Fransa'da Shakespeare» gibi bir araştırma ile» «18. yüzyıl İngiltere'sinde Shakespeare» veya «Poe'nun Baudelaire üzerindeki etkisi» veya «Dryden'ın Pope üzerindeki etkisi» gibi incelemeler arasında metodoloji bakımından bir fark yoktur. Millî edebiyatlarla bir bütün olarak ilgilenilmezse, edebiyatlar arasında yapılan mukayeseler, kaynaklar, etkiler, yazarların itibarı ve şöhreti gibi edebiyat dışı meselelerle sınırlanmak temayülünü gösterirler. Bu çeşit incelemeler belirli bir sanat eserini kendi başına tahlil edip onun hakkında hüküm vermemizi ve hattâ büyük bir sanat eserinin çoğu zaman ikinci sınıf yazarlar tarafından yapılmış ve onun sadece bir yankısından başka birşey olmayan tercüme veya taklitlerine veya onu etkileyen daha eski eserlere ve onun konu ve şekil özelliklerinin hangi memleketlerden geldiği ve nerelere yayıldığı gibi meselelerin incelenmesine hasredilmişlerdir. Bu şekilde tasavvur edilen «mukayeseli edebiyat» dış görünüşlerin üzerinde durur. Bu çeşit edebiyatın son senelerde önemini kaybetmesi, edebî incelemelerde yazarların hayatları ile ilgili birtakım olaylar, kaynaklar ve tesirler üzerinde artık eskiden olduğu kadar durulmadığını göstermektedir.

Üçüncü bir görüş, «mukayeseli edebiyatı», «dünya edebiyatı», «genel» veya «evrensel edebiyat» ı da kapsayan en geniş anlamda edebiyat incelemeleri ile bir tutmak suretiyle bütün bu tenkitleri hükümsüz kılar. Fakat burada da bir takım güç-

lükler doğmaktadır. Goethe'nin *Weltliteratür*'unun[9] tercümesi olan «Dünya Edebiyatı» deyimi, edebiyatın Yeni Zelanda'dan İzlanda'ya kadar bütün 5 kıtada incelenmesi gerektiğini imâ etmesi bakımından belki de aşırı derecede mübalağalı sayılabilir. Goethe aslında böyle bir şey düşünmemişti. O, «Dünya Edebiyatı» terimini bir zaman bütün edebiyatların tek bir edebiyat haline geleceğini belirtmek için kullanmıştı. Bu, bütün edebiyatların bir büyük bütün içerisinde, her milletin kendine ait bölümü icra ettiği büyük bir konser halinde birleşmeleri idealiydi. Fakat Goethe'nin kendisi de, bu idealin gerçekleşebilmesi için çok uzun zamana ihtiyaç olduğunu ve hiçbir milletin kendi şahsiyetinden istiyerek feragat etmeyeceğini biliyordu. Şimdi, belki de böyle bir idealden daha da uzaklaşmış bulunuyoruz ve millî edebiyatlar arasındaki farkların ortadan kalkması gerektiğini gerçekten isteyemeyeceğimiz iddia edilebilir. «Dünya Edebiyatı» sık sık üçüncü bir anlamda kullanılmaktadır; Homer, Dante, Cervantes, Shakespeare ve Goethe gibi, şöhretleri bütün dünyaya yayılan ve uzun zaman devam eden klasiklerden meydana gelmiş büyük bir hazine anlamına da gelebilir. Böylece «Dünya Edebiyatı», «şaheserler» veya kritik ve öğretici yönden seçilmeye lâyık «edebî eserlerden seçmeler» anlamına gelmeye başlamıştır. Fakat böyle bir seçme büyük yazarlarla meşgul olmayıp, bütün yazarları tanımak ve edebiyatın tarihi gelişmesini öğrenmek isteyen bir araştırıcıyı tatmin edemez.

Belki daha çok itibar gören «genel edebiyat» teriminin de başka mahzurları vardır. Başlangıçta bu terim, şiirin kaideleri, edebiyatın teori ve prensipleri anlamına gelirdi. Son yıllarda Paul Van Tieghem[10] bu terimi «mukayeseli edebiyat» a zıt anlamda özel bir kavramı ifade etmek için kullanmaya kalkışmıştır. Onun fikrine göre «mukayeseli edebiyat» iki veya daha çok edebiyat arasındaki karşılıklı münasebetleri incelerken, «genel edebiyat» millî sınırları aşan edebî şekil ve cereyanları inceler. Fakat, mesela Ossianizm'in genel edebiyatın mı yoksa

mukayeseli edebiyatın mı konusu olduğunu nasıl tayin edebileceğiz? Walter Scott'ın yabancı ülkelerdeki tesiri ile tarihî romanın milletlerarası itibarı arasında tam bir ayırım yapılamaz. Mukayeseli ve genel edebiyatlar önüne geçilemez bir şekilde birbirleriyle kaynaşmışlardır. Bu bakımdan belki de en iyisi sadece «edebiyat» tabirini kullanmak olacaktır.

«Evrensel Edebiyat Tarihi» kavramı hangi güçlüklerle karşı karşıya gelirse gelsin, edebiyatı bir bütün olarak düşünmek ve edebiyatın gelişmesini ve yayılmasını, dil farklarını dikkate almadan incelemek gerekir. Mukayeseli ve genel edebiyatlar veya sadece edebiyat hakkında ileri sürülecek önemli bir iddia, kendi içine kapanık bir millî edebiyat fikrinin tamamen yanlış olduğudur. Hiç değilse Batı Edebiyatı bir bütün meydana getirir. Yunan ve Roma edebiyatları, Batı ortaçağ dünyası ile önemli modern edebiyatlar arasındaki bir devamlılıktan kimse şüphe edemez ve Doğu'dan gelen tesirlerin, özellikle *İncil*'in tesirinin önemini küçümsemeden, bütün Avrupa'yı, Rusya'yı, Amerika Birleşik Devletleri'ni ve Latin - Amerika edebiyatlarını içine alan tam bir birliğin varlığı kabul edilmelidir. Bu ideal, 19. yüzyıl başlarında Schlegel Kardeşler, Bouterwek, Sismondi ve Hallam [11] gibi edebiyat tarihinin öncüleri tarafından tasavvur edilmiş ve evrim teorisinin etkisi altında sınırları daha belirlenmiş ve derli toplu bir görüş haline getirilmiştir. Fakat sonraları, daha da gelişen milliyetçilik fikirleri, artan ihtisaslaşma ile birleşince, gitgide daha kısıtlı bir millî edebiyat incelemesinin ortaya çıkmasına yol açtı. 19. yüzyılın ikinci yarısında, bütün dünya edebiyatlarını içine alan edebiyat tarihi ideali, gelişmelerin tesiri ile yeniden canlandı. Mukayeseli edebiyatı ilk deneyenler, geniş ölçüde Herbert Spencer'in tesiri altında kalıp, edebiyatın kaynaklarını, sözlü edebiyattaki değişiklikleri ve edebiyatın ilk destanlar, tiyatro ve lirikler şeklinde belirmesini inceleyen folklorcular ve etnograflardı [12]. Fakat evrim teorisi modern edebiyat tarihinde çok az iz bırakmıştır. Edebî değişim ile biyolojik gelişim arasında çok

yakın bir paralel çizince de kıymetinden kaybetmiştir. Bu teori ile beraber, dünya edebiyatlarını birleştirme ideali de önemini kaybetmiştir. Neyse ki, son yıllarda, genel edebiyat tarihçiliği hevesinin yeniden canlandığını haber veren birçok işaret mevcuttur. Batı Avrupa geleneğinin bütünlüğü içinde şaşırtıcı bir bilgi zenginliğiyle alelade şeyleri araştıran Ernst Robert Curtius'un *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948) (Avrupa Edebiyatı ve Lâtin Ortaçağı) adlı eseri ve Erich Auerbach'ın, edebî metinlerdeki duygu ve üslup özelliklerini tahlil etmeyi esas alan[13] ve Homer'den Joyce'a kadar edebiyatta realizmin tarihçesini veren *Mimesis* adlı kitabı büyük ilmî değer taşıyan eserlerdir. Bunlar, yerleşmiş milliyetçilik fikirlerini nazarı itibara almazlar ve batı medeniyetinin bütünlüğünü ve eski klasiklerden ve ortaçağ Hristiyanlığından bize kalanların hâlâ canlılığını muhafaza etmekte olduğunu göstermektedirler.

Edebiyat tarihi bir bütün olarak, milliyetçilik ölçüsünün ötesinde tekrar yazılmalıdır. Bu anlamda mukayeseli edebiyat incelemesi yapacak olanların yabancı dilleri iyi bilmeleri gerekir. Bu çeşit inceleme için olaylara daha geniş açıdan bakmak, mahallî ve dar fikirleri bastırmak lazımdır ki, bu da kolay bir iş değildir. Sanat ve insanlık nasıl bir bütünse edebiyat da öyledir. İşte bu fikirde edebiyat tarihi araştırmalarının geleceği gizlidir.

Gerçekte bütün edebiyat tarihini kapsayan bu çok geniş sahada hiç şüphesiz, dil guruplarına dayanan bölünmeler mevcuttur. En başta, Avrupa'daki üç esas dil ailesine mensup guruplar vardır : Alman, Romans ve Slav edebiyatları. Özellikle Romans edebiyatları (yani Fransızca, İtalyanca ve İspanyolca gibi Latince'den gelmiş dillerin edebiyatları) . Bouterwek'in zamanından Leonardo Olschki'nin onlar hakkında müşterek bir ortaçağ tarihi yazmağa teşebbüs ettiği zamana kadar bu edebiyatlar sık sık birbirleriyle yakın ilişkili olarak incelenmişlerdir[14]. Genel bir German kültürünün yakınlığının hâlâ kuvvetle hissedildiği, özellikle sadece ortaçağ başlarına âit devre-

deki Alman edebiyatları, mukayeseli olarak incelenmiştir[15]. Polonyalı bilginlerin âdet halini alan karşı koymalarına rağmen, Slav dilleri arasındaki yakın benzerliklerin, şiirlerde kullanılan ölçülere kadar varan müşterek halk edebiyatı gelenekleriyle birleşince ortak bir Slav edebiyatının temelini teşkil ettikleri meydana çıkar[16].

Temaların ve şekillerin, edebî türlerin tarihçesi pek tabiî ki bütün milletlere ait bir tarihtir. Edebî çeşitlerimizin bir çoğu Yunan ve Roma edebiyatlarından bize gelirken, ortaçağda dikkate değer ölçüde değiştirilmiş ve arttırılmıştır. Vezin tarihi bile, her dilin kaidelerine yakından bağlı olduğu halde, milletlerarası bir özellik taşır. Bundan başka, modern Avrupa'daki büyük edebî akımlar ve üslupler (Rönesans, barok, neo-klasizm, romantizm, realizm ve sembolizm gibi) uygulamada bazı önemli millî değişiklikler olsa bile, bir milletin sınırlarını fazlasıyla aşarlar[17]. Aynı zamanda bu akımların coğrafî yayılışları da farklı olabilir. Mesela Rönesans, Polonya'ya nüfuz etmiş, fakat Rusya ve Bohemya'ya girememiştir. Barok üslubu, Ukrayna da dahil bütün Doğu Avrupa'yı istila etmiş, fakat esas Rusya'ya tesir edememiştir. Dikkate değer kronolojik farklar da olabilir: «Enlightenment» (aydınlanma) devresini geçirdiği 18. yüzyılın sonlarına kadar Barok üslubu Doğu Avrupa'nın köy kültüründe hüküm sürüyordu. (Bunun gibi başka misaller de vardır.) Genellikle, 19. yüzyılda dil ile ilgili engeller gereksiz yere büyütülmüştür.

Dile verilen büyük önem (özellikle dile dayanan) milliyetçilik ile modern edebiyat tarihi kavramı arasındaki çok yakın münasebet yüzündendir. Bugün de aynı şey, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde edebiyat öğrenimi ile dil öğreniminin birleşmesi şeklinde devam etmektedir. Bunun sonucu olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde, İngiliz, Alman ve Fransız edebiyatları üzerinde çalışan ilim adamları arasındaki münasebetlerin çok zayıf olduğunu görmekteyiz. Bu guruplardan herbiri diğerinden tamamen farklı görüşlere sahiptir. Ve değişik

metotlar kullanırlar. Şüphesiz bu ayrılıkların kısmen önüne geçilemez. Çünkü insanların çoğu sadece tek bir dilin konuşulduğu bir ortamda yaşamaktadırlar ve buna rağmen, edebî meseleler sadece belirli bir dil ile anlatılan görüşlere dayanılarak ve o dilde yazılmış metin ve belgelere başvurularak tartışılırsa, bazı garip sonuçlar ortaya çıkar. Her ne kadar, Avrupa edebiyatları arasındaki dil farkları bazı üslup, şekil, vezin ve hatta edebî tür meseleleri açısından önemli oluyorsa da, edebî tenkidi de içine alan fikir tarihi ile ilgili meselelerin birçoğu için bu çeşit farklılıkların müdafaasının kolay olamayacağı bellidir. Benzerlik gösteren malzemeler suni kesitlerle ayrılıyor, tesadüfen İngilizce, Almanca veya Fransızca ile ifade edilmiş ideolojik yankılarla ilgili tarihler yazılıyor. Ortaçağda Latince en önemli edebî dil olduğuna ve Avrupa'da çok sıkı bir kültür birliği kurulduğuna göre, bir lehçeye aşırı ilgi göstermek, özellikle ortaçağ edebiyatı incelemeleri için zararlıdır. Latince ve Anglo-Normanca yazılmış çok sayıda eseri ihmal eden, İngiltere'de ortaçağa ait bir edebiyat tarihi, İngiltere'nin edebî durumunu ve genel kültürünü yanlış aksettirir.

Böyle bir mukayeseli edebiyatı tavsiye etmek, pek tabiî ki millî edebiyatların tek tek incelenmesinin ihmal edilmesi anlamına gelmez. Esasında önemli sayılması gereken işte bu milliyetçilik ve milletlerin edebiyata ayrı ayrı yaptıkları katkılardır. Bu mesele, kesin bir açıklık ile incelenceği yerde, millî hisler ve ırkçılık teorileri ile bulanık hale getirilmiştir. İngiliz edebiyatının genel edebiyata katkısı gibi aslında çok ilgi çekici bir konuyu bir kenara bırakmak, önemli yazarlar hakkında bile değişik görüşlere ve farklı değerlendirmelere yol açabilir. Her millî edebiyatın kendi içinde belirli bölge ve şehirlerin gerçek katkılarının ne olduğu meselesi de ortaya çıkabilir. Almanya'da küçük toplulukların ve belirli bölgelerin edebiyatta beliren ayrı ayrı özelliklerini ayırt edebileceğini iddia eden Josef Nadler[18] gibi aşırı teoriler ortaya atanların bulunması bizi bu meseleler üzerinde düşünmekten alıkoymamalıdır. Bu

meseleler zaten çok seyrek olarak gerçeklerin ışığı altında ve uygun bir metotla araştırılmışlardır. Amerikan Edebiyatı tarihinde New England, Middle West ve South'ın rolü hakkında yazılanların çoğu ve bölgeleşme (regionalism) ile ilgili eserlerin çoğunluğu dinle ilgili bazı duygu ve ümitlerin ve mahallî gururun ifadesinden ve merkezîleştirici güçlere duyulan kızgınlıktan öteye geçmez. Yapılacak herhangi bir objektif tahlilde, yazarların hanki soydan geldikleri ve eserlerin yazıldıkları yerlerle ilgili sosyolojik meselelerin, çevre, edebî gelenek ve moda gibi meselelerden ayrı tutulması gerekir.

Mesela Amerika ve Kuzey İrlanda edebiyatları gibi aynı dilde yazılmış edebî eserlerin farklı birer millî edebiyat olduklarına karar vermek zorunda kalırsak, işte o zaman milliyetçilik meseleleri karışık bir hal alır. Neden, Yeats ve Joyce İrlanda edebiyatına ait oluyor da; Goldsmith, Sterne ve Sheridan gibi İrlanda soyundan gelen diğer yazarlar İrlanda edebiyatına girmiyor? Bu soruya bir cevap vermek gerekir. Bağımsız bir Belçika, İsveç ve Avusturya edebiyatı mevcut mudur? Amerika'da yazılan edebiyâtın hangi noktada bir « İngiliz Müstemleke Edebiyatı» olmaktan kurtulup bağımsız bir millî edebiyât haline geldiğine karar vermek hiç de kolay değildir. Bu sadece politik bir bağımsızlık meselesi midir? Yoksa belirli bir millî edebiyat tarzının ortaya çıkması mıdır?

İşte, ancak bu meseleler hakkında karara vardığımız zaman, sadece coğrafya veya dil özelliklerine göre kategorilere ayrılmış olmayan millî edebiyat tarihleri yazabileceğiz; işte o zaman her hangi bir millî edebiyatın ne gibi yollarla Avrupa geleneklerine katıldığını tahlil edebileceğiz. Genel ve millî edebiyatlar birbirleriyle kaynaşmıştır. Yaygın halde olan bir Avrupa geleneği her ülkede değişik bir şekle bürünmüştür. Her memlekette yayılma merkezleri, ve bir millî gelenekten diğer bir geleneğin çıkmasına sebep olan eksantrik şahsiyet sahibi kişiler vardır. Bunlardan her birinin katkısının tam olarak ne olduğunu anlayabilmek ancak edebiyat tarihini iyi bilmekle mümkündür.

İKİNCİ KISIM

EDEBİYAT İNCELEMESİNE BAŞLARKEN YAPILMASI GEREKEN İŞLER

ALTINCI BÖLÜM

MALZEMENİN DERLENMESİ VE DÜZENLENMESİ

İlmî araştırmada ilk yapılacak işler, malzemeyi toplamak, zamanla yıpranmış olanları onarmak, gerçek yazarlarını bulmak, onların orijinal olup olmadığını araştırmak ve yazılış tarihlerini belirlemektir. Bu yolda çok emek verilmiş ve gayret sarfedilmiştir. Fakat, edebî araştırıcı, bu çalışmaların asıl ilmî araştırmalara bir başlangıç olduğunu anlamak zorundadır. Bu işlerin önemi büyüktür, çünkü bunlar olmadan eserdeki unsurlar incelenip açıklanamaz ve onların tarihî özellikleri kavranamaz. Bu, Anglo-Saxon edebiyatı gibi, yarı koybolmuş bir edebiyat için geçerlidir. Fakat eserlerin daha ziyade edebî değeri ile ilgilenen, modern edebiyat araştırıcısı için bu çalışmaların önemi fazla büyütülmemelidir. Bu tür araştırmalar ya sırf gösteriş olsun diye ayrıntılı bilgi verdikleri için alay konusu olmuş, ya da vermekte oldukları bilgilerin tam ve mükemmel oldukları sanıldığından veya gerçekten de öyle olduklarından göklere çıkartılmışlardır. Düzenli, incelik ve ustalık isteyen çalışmalardan hoşlanan kimseler, sonucun önemli olmasına bakmadan, bazı ilmî meselelere daima derli toplu ve mükemmel çözüm yolları bulmakla ilgilenmişlerdir. Bu çeşit çalışmalar değerli olmakla beraber, bütün zamanını bunlarla geçirip başka araştırmaları ihmal eden veya başka araştırıcıları da bu yola zorlayan ilim adamları haklı olarak tenkide uğrarlar. Bazı edebî eserler en ince teferruatlarına dikkat edilmek suretiyle büyük bir titizlikle yayınlanmak üzere hazırlanmış, bunların içindeki parçalarda düzeltmeler yapılmış, manaları uzun uzun tartışılmıştır; halbuki edebiyat ve tarih bakımından değil,

bunlar sadece metin tenkidi bakımından bir değer taşımaktadırlar. Başka insan faaliyetlerinde de olduğu gibi, bazı araştırıcılar bu çalışmaları amaç haline getirmekte ve bunlarla yetinmektedirler.

Malzemenin derlenmesi ve düzenlenmesinde yapılacak iki ayrı iş vardır: (1) Bir metin ortaya konması; (2) Eserin tarihinin, yazarının, kiminle işbirliği yapılarak yazıldığının, eserin metninin güvenilir olup olmadığının, değişikliklere uğrayıp uğramadığının araştırılması. Bu çeşit çalışmaların «yüksek tenkit» *(higher criticism)* olarak adlandırılması Hıristiyan ilahiyatçılarının *İncil*'in metninin derlenmesi üzerinde yaptıkları çalışmalara benzerlik göstermelerindendir. Metin çalışmalarına bu adın verilmesi aslında pek uygun düşmemektedir.

Bu çalışmaların yapılış sıralarını belirtmek faydalı olacaktır. İlk önce, el yazması veya basılı malzeme toplanıp bir araya getirilir. İngiliz edebiyatı tarihinde bu iş hemen hemen tamamlanmıştır. Ancak son yüzyılda, *The Book of Margery Kempe*, Medwall'ın *Fulgens and Lucrece* ve Christopher Smart'ın *Rejoice in the Lamb* gibi İngiliz mistik edebiyatı ve İngiliz şiiri bakımından oldukça önemli birkaç eser ortaya çıkartılmıştır[1]. Fakat edebiyatı veya en azından İngiliz yazarlarının hayatlarını aydınlatan şahsî ve hukukî belgeler ardı arkası kesilmeden keşfedilmektedir. Son senelerde Leslie Hotson'un Marlowe hakkında bulduğu belgeleri veya Boswell'in şimdiye kadar bilinmeyen yazılarının ele geçirilmesini buna örnek olarak gösterebiliriz[2]. Diğer edebiyatlarda, özellikle yazılı eserler bakımından zengin olmayan edebiyatlarda, yeni eserlerin bulunması ihtimali çok daha fazla olabilir*

* Türk edebiyatından bir örnek vermek gerekirse, ***Dede Korkut Hikâyelerinin*** el yazması metinlerinin Almanya'da Dresden Kütüphanesi'nde ve Vatikan Kütüphanesinde bu yüzyılda bulunduğunu burada belirtebiliriz.

Sözlü edebiyat malzemesinin bir araya getirilmesi sırasında, bu çalışma ile ilgili bazı meseleler ortaya çıkabilir. Kabiliyetli bir halk türkücüsünün veya hikâyecisinin bulunması, onun söyletilip konuşturulması ustalık isteyen bir iştir. Bu konuda ihtiyatsız bir davranış kaynak kişiyi ürkütüp ondan malzeme elde edilememesine yol açar. Bazı durumlarda kaynak kişinin verdiği sözlü malzemenin banda alınması, yahut fonetik ve transkripsiyon işaretleriyle veya başka metotlarla tespiti gerekebilir. El yazmalarının bulunması sırasında da bazı meselelerle karşılaşılabilir. Mesela, ölmüş bir yazarın mirasçıları ile araştırıcının tanışmış olması veya kendisinin muteber bir kişi olarak bilinmesi işi kolaylaştırabildiği gibi, ücret talebiyle karşılaşması da durumu güçleştirebilir. Bu gibi çalışmalarda araştırıcının bazan bir dedektif gibi hareket etmesi gerekebilir[3]. Böyle bir araştırma, herhangi bir konuda özel bir uzmanlığa ihtiyaç gösterebilir. Mesela, Leslie Hotson'un, İngiliz Devlet Arşivindeki *(Public Record Office)* belge yığınları arasında aradığını bulabilmesi için, Elizabeth Devri hukuku hakkında geniş bilgiye sahip olması gerekmişti. Araştırıcıların çoğu kaynaklarını kütüphanelerde bulabildiklerine göre, bellibaşlı kütüphanelere, oralardaki katalog ve diğer müracaat kitaplarına ilişkin bilgi edinmek birçok bakımlardan her edebiyat araştırıcısına elbette büyük fayda sağlar[4].

Malzemenin kataloglanması ve bibliyografik bilgilerin toplanması gibi uzmanlık gerektiren işleri kütüphanecilere ve bibliyografya uzmanlarına bırakabiliriz. Fakat bazen sadece bibliyografik bilgilerin edebiyat bakımından bir ilgisi ve değeri olabilir. Basılan kitapların sayısı ve ciltlerinin kalitesi okuyucuların onları ne kadar beğendiği hakkında bize fikir verebilir. Baskılar arasındaki farklılıklar, yazarın eserinde yaptığı değişiklikleri sırasıyla takip etmemize imkân sağlar ve böylece sanat eserinin doğuşu ve gelişmesine ilişkin konuları aydınlatır. *Cambridge Bibliography of English Literature* gibi çok iyi hazırlanmış bir bibliyografik eser geniş araştırma sahalarının

sınırlarını belirler. Greg'in *Bibliography of English Drama*, Johnson'un *Spenser Bibliography*, Macdonald'ın *Dryden Bibliography*, Griffith'in *Pope Bibliography*[5] adlı eserleri gibi özel bir konuyu işleyen bibliyografik eserler edebiyat tarihi ile ilgili birçok meselenin çözümlenmesinde yol gösterici bir rol oynarlar. Bu tür bibliyografik eserleri hazırlayabilmek için basımevlerinin çalışma şekilleri, kitabevlerinin ve yayınevlerinin tarihçesi ile ilgili araştırmalar yapmak gerekebilir ve bu araştırmalar için de basımevlerinin çalışma usülleri, kâğıtların cinsleri, basım işinde kullanılan harfler, mürettiplerin kullandıkları metotlar ve ciltler hakkında bilgi edinmek lazımdır. Kütüphanecilık veya kitap yayın işlerinin tarihçesi, kitapların ve onların çeşitli baskılarının yayın tarihlerinin tespiti bakımlarından edebiyat tarihi için önem taşıyabilir. Bir eserin nelerden oluştuğunu karşılaştırmalı olarak inceleyen« açıklamalı bibliyografya» *(descriptive bibliography)* ile ancak kitaplar hakkında kısa bilgiler veren ve onları listeler halinde sunan «sıralayıcı» *(enumarative)* bibliyografya arasındaki ayırımın yapılması lazımdır[6].

Malzeme toplama ve bunların katalog haline getirilmesine ilişkin çalışmalar tamamlandıktan sonra bu malzemenin bir araya getirilmesine başlanır. Bu iş hem metin tefsiri, hem de tarihî araştırma gibi konuları da içine alan, çok zor ve karışık çalışmalardan ibarettir. Bu çeşit eserlerin bazılarının giriş ve notlar bölümlerinde tenkit bakımından önemli sayılabilecek kısımlar bulunabilir. Gerçekte bir eserin bazı özel baskılarında hemen hemen her çeşit edebî inceleme yazısını bulmak mümkündür. Bu baskılar edebiyat tarihinde çok önemli rol oynamışlardır. Bu eserlerde, F. N. Robinson'un, Chaucer hakkında düzenlediği eserde olduğu gibi, bir yazar hakkında bilinmesi gereken bütün bilgiler adeta bir bilgi bankası gibi bir araya getirilmiştir. Fakat bir eserin hazırlanması işini eserin metninin tespiti anlamında kabul edersek, karşımıza birçok özel meseleler çıkar. Bunlardan birisi, eski Grek-Roma edebî eserleri ile

İncil'in metninin hazırlanması alanında uzun bir geçmişi olan ve bugün çok gelişmiş bir teknik sayılan metin tenkidi *(editon critique)* çalışmalarıdır[7].

Bir kere, klasik veya ortaçağ el yazmalarının yayınlanmasından doğacak meseleler ile, evvelce baskıları yapılmış olan eserlerin yeniden baskılarının yapılması sırasında ortaya çıkacak meseleler arasında kesin bir fark olduğu unutulmamalıdır. El yazması malzemeler üzerinde yapılan çalışmalar, bunlarda kullanılmış olan bazı kısaltmaların bugün ne anlam taşıdıklarını açıklayan ve el yazmalarının tarihlerinin tespiti konusunda titizlikle uyulması gereken ilkeleri belirleyen faydalı el kitaplarının yazılmasına yol açmış bir bilim dalından, yani Paleografyadan (eski el yazması metinlerin okunması ile ilgili bilim dalı) faydalanmayı gerektirmiştir[8]. El yazmalarının hangi tarihlerde yazıldığını ve hangi manastırlarda bulunduğunu ortaya çıkartmak için birçok araştırmalar yapılmıştır. Bu yazmaların birbirleriyle ne dereceye kadar ilişkili olduklarının araştırılması sırasında da ortaya çok karmaşık meseleler çıkabilir. Bir araştırma sonucunda eserler değerlerine göre açıkca bir sınıflandırmaya tabi tutulabilirler[9]. Bédier ve Shepard[10] gibi bilim adamlarının, sınıflandırma yapabilmek için, tamamen objektif olan bir metot olmadığını ileri sürmelerine rağmen, son yıllarda, Dom Henri Quentin ve W. W. Greg[11], bu konuda ilmî değer taşıdıklarını iddia ettikleri birtakım ayrıntılı metotlar geliştirmişlerdir. Burası bu konuda bir karara varmanın yeri değilse de, biz sınıflandırma yapmak için tamamen tarafsız bir metodun olmadığı görüşünü benimsiyoruz. Birçok durumlarda, metnin aslını kendi kafamızdaki hayalî bir şekle göre yeniden yaratmaya teşebbüs etmeden, yazarın eserine en çok benzeyen metni almak en doğru yol olacaktır. Eserin son şeklini alabilmesi için metinlerin birbirleriyle karşılaştırılmaları gerekecek ve hangi el yazması metnin kabul edileceği, el yazmaları alanında öteden beri geçerli olan usullere göre tayin edilecektir. Piers Plowman'a ait altmış ve Canterbury Tales'e [12]

ait seksen üç el yazması metin üzerinde yapılan incelemelerden çıkan sonuçlar, bir eserin günümüz ihtiyaçlarını karşılamak üzere hazırlanacak kesin şekline esas olabilecek tek ve güvenilebilir bir metnin hiçbir zaman bulunamayacağını göstermektedir.

Eserin en mükemmel metninin tespit edilmesi, gerçek metin tenkidinden ve metinde düzeltmeler yapmaktan farklı bir çalışmadır. Metin tenkidi ve düzeltmesi gibi işler şüphesiz bu çeşit sınıflandırmalara dayanmakla beraber, bu çalışmalarda sadece el yazması metin incelemelerinde geçerli olan usûllere bağlı görüşlerin ve ölçülerin değil, başka hususların da göz önüne alınması gerekir[13]. Metinde düzeltmeler yapılırken, «hakikilik» *(genuineness)* ölçüsüne göre, yani belirli bir kelimenin veya parçanın, en eski ve en iyi (yahut en güvenilir) el yazmasında bulunan şekli alınmak suretiyle hareket edilebilir. Ancak yapılacak bu düzeltmelerin dil, tarih ve hiç de gözden uzak tutulmaması gereken psikolojik bakımlardan da gerçeğe uygun olup olmadıkları dikkate alınmalıdır. Bu hususlara dikkat edilmezse birtakım maddî hatalar işlenebileceği gibi, metinler yanlış okunup yanlış yazıya geçirilebilir veya eser kopya edilirken bu işi yapan kimsenin kendi çağrışımları yoluyla metne bazı kelimeler veya ilaveler girmiş veya metinde bile bile bazı değişiklikler yapılmış olabilir. Zaten bu konuda tenkitçinin isabetli tahminleri, zevki ve dil konusundaki tecrübesi büyük rol oynamaktadır. Fikrimize göre, zamanımızda, kitapları yayınlanmak üzere hazırlayanlar, bu çeşit tahminlerde bulunmaktan haklı olarak gitgide daha fazla kaçınmaktadırlar. Böyle herkesin uygun bulacağı bir metin hazırlanırken, bütün kısaltmalar ve el yazması metindeki bütün yazı ve noktalama işareti hataları yayınlanacak metne aynen alındığında, aşırılığa kaçmak gibi bir sakınca ortaya çıkar. Bunların aynen alınması özellikle dil bilimciler ve eserleri yayına hazırlayan bazı kişilerce önemli sayılabilirse de edebiyat inceleyicisi için bunlar hiç önem taşımadığı gibi engel bile teşkil edebilirler. Bizim istediğimiz mo-

dernleştirilmiş yani bugünkü dile yaklaştırılmış metinler değil, fakat okuyucunun gereksiz tahminler ve değişiklikler yapmasına ve onun eseri kopya edenin sadece yazış tarzına ilişkin özelliklerle dikkatini dağıtmasına meydan vermeyecek, okunaklı metinlerdir.

Aralarında pek fark olmamakla beraber, basılı malzemenin yayınlanması genellikle el yazması metinlerin yayınlanmasından daha kolaydır. Bunlar arasında yine de eskiden pek anlaşılamayan bir farklılık vardır. Klasik Grek-Roma Edebiyatı ile ilgili hemen hemen bütün el yazması metinlerin tespitinde, asıllarının yazılmış oldukları zamandan yüzlerce yıl sonra, dünyanın farklı bölgelerinde ortaya çıkmış belgelerle karşılaşırız. Bunlar her birinin eski, güvenilir bir kaynağa dayandığını farzederek çoğunu serbestçe kullanabiliriz. Fakat basılı eserler söz konusu olunca, bunların genellikle ancak birkaç güvenilir baskısı olabilir. Ya eserin ilk baskısının ya da yazarın değişikliklerle çıkarttığı son baskının esas eser olarak seçilmesi lazımdır. Bazı durumlarda, mesela ardı ardına ilavelerle genişletilmiş ve değişikliklere uğratılmış bir eser olan Whitman'ın *Leaves of Grass* başlıklı şiir kitabı veya birbirinden çok farklı, en azından iki ayrı basılı metni bulunan Pope'un *Dunciad* başlıklı eseri gibi eserlerin metin tenkitlerinin hazırlanabilmesi için, mevcut bütün basılı metinlerinin yeniden basılması gerekebilir[14]. Çağımızın editörleri genellikle, değişik kaynaklardan elde edilmiş malzeme ile metinler yayınlamaktan kaçınmaktadırlar. Fakat unutmamalıyız ki *Hamlet*'in hemen bütün baskıları, *Second Quarto* ile *Folio* baskılarından alınmış kısımlardan meydana getirilmiştir. Elizabeth çağı oyunları incelendiğinde, bunların metinlerinin tespit edilebilmesi için, bazen elimizde kesin metinler bulunmadığı sonucuna varılmaktadır. Halk şiirinde, mesela türkülü hikâyelerde *(ballads)* her hikâyenin aslını *(archetype)* aramanın bir yararı yoktur. Türkülü hikâye yayınlayanlar bu gerçeği çoktan anlamışlardır. Bu çeşit halk edebiyatı ürünlerini ilk derleyenlerden Percy ve Scott,

bunların çeşitli varyantlarından serbestçe alınmış kısımlarla metinler meydana getirmekle kalmamışlar, hattâ derledikleri bu ürünleri değiştirerek yeniden kaleme almışlardır. Diğer taraftan Motherwell gibi ilmî metotlarla çalışan derleyiciler varyantlardan sadece bir tanesini güvenilir bir metin olarak seçmişlerdir. Nihayet tanınmış *ballad* derleyicisi Child varyantların hepsini yayınlamıştır[15].

Elizabeth çağı tiyatro oyunlarının metinlerinin derlenmesi, bir bakıma tamamen özel bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü onların metinleri zamanımızda yazılan kitapların metinlerine nazaran, çok daha fazla bozulmuştur. Bunun sebebi de kısmen bu tiyatro oyunlarının basımında dizgi tashihi işlerine gereken önemin verilmemesi ve kısmen de bu oyunların metinlerinin kaynakları olan el yazmalarının yazarın kendisi veya başka yazarlar tarafından çok değişikliklere uğratılmış olması ve bazen de bunların oyun sırasında alelacele bir takım özel işaretlerle yazıya geçirilmiş olmasıdır. Bunlardan başka, seyircilerin hafızalarında kalan veya aktörlerin rolleri ile ilgili bölük pörçük kısımların belki ilkel bir stenografi tekniği ile yazıya geçirilmiş ve basılmış, bozuk *quarto* (yani bir oyunun tek bir cilt halinde basılmış şekli) denilen özel bir çeşit oyun metinleri vardı. Son yıllarda bu meselelere çok ilgi gösterilmiş ve Pollard ve Greg[16] gibi metin uzmanlarının çalışmaları sonucu Shakespeare oyunlarının ayrı ayrı ciltler halinde basılmış metinleri yeniden bir sınıflandırılmaya tabi tutulmuştur. Pollard fligran ve matris özellikleri gibi sadece kitapların baskı teknikleriyle ilgili bilgilere dayanarak, Shakespeare oyunlarının bazılarının tarihlerinin, eserlerin ayrı baskıları üzerinde, kasıtlı olarak, onlar sanki daha evvel basılmış gibi gösterildiğini ortaya koymuştur. Oyunlar, sonradan hepsini içine alacak bir koleksiyon veya toplu baskıya (külliyat) hazırlık olmak üzere, 1619 yılında basılmış ancak tasarlanan bu koleksiyon gerçekleştirilememiştir.

Sir Thomas More adlı piyesin elde kalan el yazması metninin üç sayfalık bir kısmının Shakespeare'in kendi el yazısı[17] ile yazıldığının ileri sürülmesi üzerine, Elizabeth devri el yazısı yakından incelenmiştir. Bu inceleme, o devirdeki mürettibin neleri yanlış okuması ihtimali olduğunu belirlediği için, metin tenkidi bakımından önem taşımaktadır. Aynı şekilde baskı işlerinde kullanılan usüllere ilişkin incelemeler de bu konuda ne çeşit hataların işlenebileceğini ortaya koymuştur. Ancak, birçok düzeltmelerin bugün bile eseri yayına hazırlayan kişiye bırakılması, metin tenkidi konusunda gerçekten tarafsız bir metodun hâlâ bulunamadığını gösterir. Shakespeare oyunlarının metinleri üzerindeki çalışmaları ile tanınan Dover Wilson'un hazırladığı Cambridge baskısında yaptığı düzeltmelerin birçoğu, insana, 18. yüzyılda bazı editörler tarafından yapılan tahminler kadar gereksiz ve aşırı görünmektedir. Ancak, Theobald, Falstaff'ın ölümüne ilişkin kısımda bir kelimeyi değiştirirken yerinde bir tahmin yaparak, Mrs. Quickly'nin kullandığı hiçbir anlam taşımayan *a table* kelimesi yerine *a babbled* kelimesini koymuş ve böylece Mrs. Quickly'nin metnindeki *a table of green fields, a babbled of green fields* olmuştur. Elizabeth devri el yazısı üzerinde yapılan çalışmalar, Theobald'ın bu buluşunun doğru olabileceği görüşünü kuvvetlendirmektedir. Devrin el yazı ve imlâ kuralları göz önüne alınırsa, *a babld* şeklinde yazılıp okunan bu kelime pekalâ yanlışlıkla *a table* şeklinde anlaşılmış olabilir.

Birkaç yetersiz *quarto* hariç, diğerlerinin ya yazarın kendi el yazısıyla kalcme aldığı metinden ya da oyun seyredilirken tespit edilmiş ve bir basılmış metinden alındıkları hususunda ileri sürülen görüşlerin inandırıcı olması, daha eski baskıların yeniden değer kazanmasına ve Dr. Johnson'un devrinden beri *Folio*'ya verilen değerin bir ölçüde azalmasına yol açmıştır. Kendilerine hiç de uygun olmayan «bibliyografya uzmanları» adını takan McKerrow, Greg, Pollard, Dover Wilson v. b. gibi metinler üzerinde çalışan araştırmacılar. Her *quarto*'nun ço-

günlukla hangi el yazması metinden alındığını bulmaya çalışmışlar ve sadece bibliyografik bir araştırmaya dayanarak ulaştıkları pek tatminkâr olmayan bu teorilerden hareketle, Shakespeare'in oyunlarının yazılmalarına, onlarda yapılan değişikliklere ve bu oyunların kimlerin işbirliği ile meydana getirildiğine ilişkin meselelerin çözümlenmesi için ayrıntılı faraziyeler ortaya atmışlardır. Onlar ancak kısmen metin tenkidi ile uğraşmaktadırlar. Özellikle Dover Wilson'un çalışmaları daha ziyade yüksek tenkit *(higher criticism)* diye adlandırdığımız tenkit alanına girmektedir.

Wilson bu metot konusunda çok iddialıdır. O şöyle yazmaktadır.

> *We can at times creep into the compositor's skin and catah glimpses of the MS. through his eyes. The door of Shakespeare's workshop stands ajar.*
>
> «Biz zaman zaman mürettibin kişiliğine bürünüp, el yazması metni onun gözleriyle görebiliriz. Shakespeare'in oyunlarının metinlerinin tespitinde tahminlere yer vardır» [18].

Bibliyografya uzmanları, Elizabeth devri oyunlarının nasıl yazıldıkları konusuna ilişkin bazı hususları açıklığa kavuşturmuşlar ve metinlerde yapılmış olan değişikliklerin izleri konusunda bazı görüşler ileri sürmüşler ve hattâ belki de bunların bazılarını ispatlamışlardır. Fakat Dover Wilson'un faraziyelerinden çoğu biraz gerçekten uzak görünmektedir. Bunların doğru olduklarını ispatlayacak deliller ya çok azdır yahut da hiç yoktur. Dover Wilson *The Tempest*'in nasıl meydana geldiğini böyle hayalî bir teori ile açıklamaktadır. O, oyundaki uzun açıklayıcı sahnenin, olay örgüsünün *The Winter's Tale* oyununun yazılmış olduğu üsluba benzer bir tazda, gevşek bir dramatik yapı içinde anlatılmış olduğu daha eski bir metnin mevcudiyetine işaret ettiğini iddia etmektedir. Fakat mısraların düzenlenmesindeki bazı tutarsızlık ve intizamsızlıklar, böyle gerçekten uzak ve gereksiz hayalî görüşlere dayanak olamazlar [19].

Elizabeth çağı oyunları söz konusu olduğunda, metin tenkidi çalışmaları, bazı konularda çok başarılı olmuş bazı konularda da çıkmaza girmiştir. Bu çeşit çalışmalara, metinleri bu oyunlardan çok daha sağlam ve asıllarına uygun gibi görülen eserlerin hazırlanmasında da gerek vardır. Modern editörlerin[20] yayınlayacakları eserlerin metinleri üzerinde yaptıkları titiz çalışmalar, Pascal ve Goethe, Jane Austen ve hatta Trollope gibi yazarların eserlerinin yeni baskılarında çok iyi sonuçlar vermiştir. Fakat bu alanda yapılan çalışmaların bazıları matbaacılık ve mürettiplik mesleğinin garip çalışma metotlarının sıralanmasından ileri gidememektedir.

Bir kitabın yayına hazırlanması sırasında onun ne gibi bir amaca hizmet edeceği ve kimler tarafından okunacağı hatırdan hiç çıkartılmamalıdır. Mevcut oyun metinleri arasındaki en ince farklılıkları karşılaştırmak isteyen seyirciler olabileceği gibi kelimelerin yazılışları ve çeşitli baskılar arasındaki ufak tefek farklılıklar üzerinde fazla durmayan okuyucular da vardır. Dolayısıyla metin hazırlanmasında iki ayrı ölçü kullanılması gerekecektir.

Bir eserin yayına hazırlanması sırasında karşılaşılacak meseleler sadece doğru bir metin ortaya koymaktan ibaret değildir[21]. Bir yazarın bütün eserlerinin bir araya getirilişinde, nelerin metne alınıp, nelerin metin dışında bırakılacağı, malzemenin nasıl düzenleneceği ve metin üzerinde ne gibi açıklayıcı notlar verileceği gibi eserden esere değişiklikler gösteren diğer bazı meselelerin de dikkate alınması gerekir. Belki bilim adamı için bir eserin en faydalı baskısı malzemeyi tamamen kronolojik bir düzen içinde veren bir metindir. Tabiî böyle ideal bir metin ortaya çıkartmak ya pek güç ya da imkânsızdır. Metnin malzemesinin tarih sırasına göre düzenlenmesi tamamen tahminî olabildiği gibi, bir koleksiyon içindeki şiirlerin sanat özelliklerini yansıtacak şekilde sınıflandırılmalarına engel olabilir. Edebiyata düşkün bir okuyucu büyük eserlerle hiçbir önem ta-

şımayan eserlerin bir araya getirilmesini iyi karşılamayacaktır. Mesela Keats'in önemli bir şiiri ile, bir mektubunda şaka yollu yazmış olduğu bir şiiri yanyana verirsek, okuyucu bundan hoşlanmayabilir. Baudelaire'in *Fleurs du Mal* yahut Conrad Ferdinand Meyer'in *Gedichte* gibi şiirlerindeki kısımların estetik düzenlenmesini olduğu gibi muhafaza etmek isteyebiliriz. Fakat Wordsworth'ün şiirlerindeki bölümlerin yerlerinin değiştirilmesinin mahzur teşkil edeceği şüphelidir. Ancak Wordsworth'ün şiirlerinin sıralanmasındaki düzeni bozup, onları tarih sırasına göre yeniden basacak olursak, şiirlerın hangi şekillerinin basılması gerektiği konusunda karar vermek güçleşir. Şiirin sonradan değişikliklere uğramış bir şeklini ilk yazıldığı tarihi vererek basmak Wordsworth'ün şair olarak gelişmesi hakkında bize yanlış fikir vereceğinden, böyle bir sıralamada şiirin ilk yazıldığı şekilde basılması gerekir. Ancak, şiirlerde sonradan yapılan düzeltmeleri dikkate almayarak şairin bu konudaki isteğini hiçe saymakla da şaire saygısızlık edilmiş olur. Ernest de Selincounrt işte bunun için, Wordsworth'ün bütün şiirlerini içine alan baskıda, bu hususu göz önüne almıştır. Shelley gibi şairlerin bütün şiirlerini bir araya toplayan eserlerin birçoğunda, şairin gelişigüzel ve lâf olsun diye yazdığı yarım kalmış veya kısacık bir şiir ile, mükemmel bir sanat eseri arasındaki önemli farklar dikkate alınmamıştır. Son zamanlarda yayınlanan bazı baskılarda, sanat değerlerine bakılmaksızın şairlerin bütün şiirlerine yer verilmesi, bu eserlerde, onların yarattıkları mükemmel şiirlerle birlikte, alelacele karaladıkları fazla sanat değeri olmayan mısraların da bulunması yüzünden, şairlerin birçoğunun edebiyat alanındaki şöhretleri sarsılmıştır.

Notlar bölümünün düzenlenmesinde, baskının ne amaçla yayınlandığı hususunun göz önüne alınması gerekmektedir[22]. Shakespeare oyunlarının metinlerini geniş notlarla veren *Variorum Edition* denilen baskıda Shakespeare'in oyunlarından herhangi birinin herhangi bir bölümüne ilişkin yazı yazmış

olan her yazarın görüşüne yer verildiğinden notlar tabiatıyla metinden daha geniş bir yer kaplayabilir. Böyle bir eserin faydası, o konuyla ilgilenen araştırıcıyı ciltler dolusu eserleri taramaktan kurtarmaktır. Normal okuyucu için, bu kadar ayrıntılı bilgi gereksizdir. Onun, sadece metni tam olarak anlayabilmesini sağlayacak bilgiye ihtiyacı olacaktır. Ancak okuyucunun neye ihtiyaç duyduğu konusunda çok farklı görüşler ileri sürülebilir: Bazı editörler Kraliçe Elizabeth'in protestan olduğunu belirtirler veya David Garrick hakkında bilgi verirler de, gerçekten açıklanması gereken noktalara değinmekten kaçınırlar. Eğer editör ne çeşit okuyucuya hitap ettiğini ve hangi amaca hizmet ettiğini kesin olarak bilmiyorsa, yaptığı açıklamaların gerektiği kadar mı yoksa gerektiğinden fazla mı olduğu konusunda karar vermekte güçlük çeker.

Metin üzerinde dil, tarih ve benzeri hususlarda verilecek açıklayıcı notlar, dil ve edebiyat tarihi için derlenen malzemenin kaynakları, onların benzerleri ve başka yazarlar tarafından yapılan taklitleri hakkında yapılan genel mahiyetteki yorumlamalarla eseri estetik bakımdan ele alan yorumlamalardan ayrı tutulmalıdır. Oyunların belirli bölümleri üzerinde yazılmış kısa makaleler şeklinde olan bu yorumlamalar bir antoloji olarak kullanılabilir. Açıklayıcı notlar ile yorumlayıcı kısımlar arasında böyle kesin bir ayırım yapmak her zaman kolay olmayabilir. Bununla beraber birçok eserlerin baskılarında metin tenkidi, kaynak araştırması mahiyetindeki edebiyat tarihi, dil ve tarih ile ilgili açıklamalar ve estetik yorumlar gibi bilgileri bir arada vermek gerçek bir edebiyat araştırması sayılamaz. Bunun tek faydası aynı cilt içinde her çeşit bilginin toplanmış olmasıdır.

Mektupların yayınlanmasında özel meselelerle karşılaşılır. En önemsiz iş mektuplarının metinleri tam olarak yayınlanacak mı? Stevenson, Meredith, Arnold ve Swinburne gibi yazarların şöhreti, edebiyat eseri olarak yazmadıkları mektup-

larının yayınlanması ile artmış değildir. Yazışmaların anlam kazanabilmesi için gerekli olan mektuplara verilen cevapların da yayınlanması gerekir mi? Bu şekilde bir yazarın eserleri arasına çok değişik mahiyette yazılı malzeme girmektedir. Uygulamada karşılaşılan bu meselelerin çözümü sağduyu, sabır, dikkat, zekâ ve biraz da şans gerektirir.

Metnin tespitinden sonra, yapılan ön araştırmalarla metinlerin yayınlanma tarihleri, hakiki olup olmadıkları, kimler tarafından yazıldıkları ve onlarda ne gibi düzeltmeler yapıldığı hususları incelenir. Kitabın yayın tarihi ya üzerindeki basılış tarihine göre ya da aynı çağda basılmış diğer eserlerde o kitaptan bahsedilip bahsedilmediğine göre belirlenir. Fakat mesela Elizabeth devri oyunları veya ortaçağa ait el yazmalarında olduğu gibi, bu kadar kesin delillere sık rastlanmaz. Elizabeth devrine ait bir oyunun metni onun ilk oynandığı tarihten çok daha sonra basılmış olabilir. Ortaçağlara ait bir el yazması da, ilk yazıldığı tarihten yüzlerce yıl sonraki bir kopyanın yeniden kopya edilmiş bir şekli olabilir. Metnin tarihinin tespit edilebilmesi için, başka eserlerden edinilen bilgilerin yanı sıra, metnin içinden de bazı ipuçları çıkartılabilir. Mesela metinde tarihi belirli bazı önemli olaylardan bahsedilmesi metnin o tarihlerde yazıldığını gösterir. Metnin içinde böyle bir dış olayın yer alması, sadece kitabın o kısmının hangi tarihten sonra yazılmaya başlandığını belirleyecektir.

Mesela Shakespeare'in oyunlarının yazılış sırasını belirlemek için oyunlarda kullanılan vezin üzerinde yapılan bir istatistik çalışmasından elde edilen sonuçları ele alalım. Böyle bir yolla ancak tahmini bir sıralama yapılabilir ve bunda da hata payı epeyce büyüktür[23]. Shakespeare'in oyunlarındaki kafiye sayısının, en çok kafiyenin bulunduğu *Love's Labour's Lost* oyunundan sonra gitgide azaldığını düşünsek bile, hiç kafiyesiz yazılmış olan *The Winter's Tale* oyununun, bu yüzden, iki kafiyeli olan *The Tempest*'den daha sonra yazıldığı

sonucuna varamayız. Kafiyelerin sayısı, yapı özellikleri, * düşüncenin kesinsitiz olarak bir mısradan diğerine atlayışı *(run-on lines)* v.b. gibi durumlara bakarak her zaman aynı sonuçlara ulaşılamayacağı için, vezin konusunda elde edilen istatistiki bilgilerle eserlerin yazılış tarihleri arasında kesin bir ilişki kurulamaz. Vezin şekilleri hakkında istatistiki bilgiler diğer bilgilerden ayrı olarak tek başlarına incelenirlerse, tamamen farklı bir şekilde yorumlanabilirler. Mesela 18. yüzyıl tenkitçilerinden James Hurdis[24], *The Winter's Tale'i* serbest nazım kullanarak yazan Shakespeare'in *Comedy of Errors*'da muntazam vezne dönüşünü bir gelişme olarak görmektedir. Ancak, metnin dışından elde edilen, metin içinden çıkartılan ve hem metnin hem de başka eserlerin doğruladığı bütün bu bilgiler makul ölçüler içinde bir araya getirilerek, Shakespeare'in oyunlarının hangi tarihlerde yazıldıkları genellikle doğru sayılabilecek bir şekilde ortaya çıkartılmıştır. Lewis Campbell ve kendi kullandığı metoda *Stylometry* adını veren Wincenty Lutoslawski, [25] Platon'un diyaloglarının yazılış tarihlerini belirlemek için, daha ziyade belirli kelimelerin metinde ne kadar sık geçtiklerinin incelenmesine dayanan ve istatistik alanında kullanılan metotlara benzer metotlar da kullanmışlardır.

Tarihli belli olmayan el yazmalarının tarihlerinin ortaya konulması söz konusu olunca, yeni bazı güçlüklerle karşılaşmaktayız ve hattâ bazan da bu güçlükler çözümlenemez hale gelmektedir. Bir yazarın el yazısındaki değişiklikleri, mektupların üstündeki pulları, posta damgalarını, yazarın gtitiği ve oturduğu yerleri dikkatle incelemek zorunda kalabiliriz. Çünkü bütün bunlar onun eserlerinin tarihlerinin tespitinde bize ipuçları verecektir. Eserlerin tarihlerinin tespiti edebiyat tari-

* Mesela mısraların sonlarında «*feminine ending*» denilen vurgulu bir heceden sonra gelen, fazladan ve vurgusuz bir hecenin bulunması gibi.

çisi için çoğu zaman büyük önem taşır. Çünkü bu mesele çözümlenmeden, mesela Chaucer ve Shakespeare gibi yazarların sanatlarındaki gelişmeler takip edilemez. Aslında bu yazarların eserlerinin tarihleri zamanımızda yapılan ilmî araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Edebî eserlerin tarihlerinin tespiti için bu çeşit çalışmaları ilk defa 18. yüzyıl sonlarında Malone ve Tyrwhitt gibi araştırıcılar kullanmışlardır. Fakat bu konuda teferruatla ilgili tartışmalar hâlâ sürmektedir.

Metinlerin hakiki olup olmadığı ve kimin tarafından yazılmış olabilecekleri belki tarihlerinin tespitinden daha da önemli olabilir. Bu meselenin çözümlenmesi üslup ve tarih açısından etraflı araştırmalar gerektirebilir [26]. Zamanımızda basılmış eserleri kimlerin yazdığını gayet iyi bilmekteyiz. Fakat yazarlarının adı belli olmayan yahut yalnız takma isimleri belli olan epeyce eser vardır. Bu gibi eserlerin yazarlarının gerçek isimlerinin ne olduğu, biyografik bilgilerle desteklenmedikçe, zaten bir önem taşımamaktadır.

Birçok yazarların eserlerinin tam listesini vermek karşılaşılan meselelerden biridir. Chaucer'ın basılı eserleri arasında yer alan *The Testament of Creseid* ve *The Flower and the Leaf* gibi pek çok eserin gerçekten Chaucer tarafından yazılmamış olduğu 18. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Hatta bugün bile Shakespeare'in eserlerinin tam bir listesi verilememektedir. August Wilhelm Schlegel, anlaşılması güç bir kesinlikle, gerçekten Shakespeare'in olup olmadığı şüpheli olan bütün eserleri onun yazdığını ileri sürmüştür [27]. Fakat bugün bunların hiçbirisinin Shakespeare'in olmadığı iddia edilmektedir. Son zamanlarda, Shakespeare'in aslında en iyi oyunlarının birkaç sahnesinden başka fazla bir şey yazmamış olduğunu savunan, «Shakespeare'i yok etme» akımının en ileri gelen taraflarından biri J. M. Robertson'dır. Bu görüşü savunanlara göre, *Julius Ceasar* ve *Merchant of Venice* gibi oyunlar bile, o devirde yaşayan Marlowe, Greene, Peele, Kyd ve diğer bazı

oyun yazarlarının oyunlarından gelişigüzel alınarak derlenmiş eserlerdir [28]. Robertson'un metodu çoğu zaman, oyun metinlerinde sık rastlanan klişelerin, metin içersindeki bazı tutarsızlıkların ve benzerliklerin meydana çıkartılmasına dayanmaktadır. Böyle bir metotla kesin sonuçlara varılamaz. Çünkü yanlış bir temele dayanmaktadır ve mantık kurallarına uygun değildir: Biz bugün Folio'da bulunup bulunmaması ve *Stationer's Register*'de eserin kayıtlı olup olmamasından ve buna benzer Shakespeare'in çağına ait belirli bazı başka delillerden, hangi eserlerin Shakespeare'e ait olup olmadığını bilmekteyiz. Fakat Robertson, tamamen keyfî bir estetik değerlendirme ile, sadece bazı en göz alıcı parçaları Shakespeare'in eseri olarak seçmekte ve onların seviyesine erişemeyen yahut çağdaş oyun yazarlarının teknik özelliklerine benzeyen özellikler taşıyan her şeyin Shakespeare'in olamayacağını iddia etmektedir. Shakespeare'in kötü yahut dikkatsiz bir şekilde ve çağdaşlarının çeşitli yazı üsluplarını taklit ederek yazmaması için bir sebep yoktur. Diğer taraftan, eskiden doğruluğuna inanılan, *Folio*'daki her kelimenin Shakespeare'e ait olduğu görüşü de tümüyle benimsenemez.

Bu konuların bazıları üzerinde kesin sonuçlara varmak imkânsızdır. Çünkü Elizabeth çağı tiyatrosu bazı bakımlardan halkın doğrudan doğruya katıldığı bir sanat faaliyeti idi ve oyunlarda halkla sıkı bir işbirliği çok görülen bir çalışma şekliydi. Oyun yazarlarını üslupları bakımından ayırt etmek hemen hemen imkânsızdı. Hatta iki yazar kendileri bile, eserlerinin hangi kısımlarını kendilerinin yazdığını kestiremezlerdi. Konusunu bir detektif titizliği ile araştıran bir kimse bile incelediği eserin ne gibi bir işbirliği sonucu ortaya çıktığını bulamaz [29]. Hatta Beaumont ve Fletcher gibi eserlerini birlikte yazmış olan iki yazardan, sadece Fletcher'in Beaumont'un ölümünden sonra yazmış olduğu kısımları kesinlikle bilebiliyoruz. Diger kısımların gerçekten hangisi tarafından yazıldığı hâlâ bir tartışma konusudur. *The Revenger's Tragedy* gibi bir eser

söz konusu olunca durum büsbütün karanlıktır. Eserin ayrı veya işbirliği halinde Webster, Tourneur, Middleton, Marston gibi yazarların kaleminden çıkmış olduğu iddia edilmektedir[30].

Başka yazılı veya basılmış metinlerde izlerine rastlanmayan eserlerin yazarlarının tespitinde buna benzer güçlükler ortaya çıkmakta ve yazarların belirli ve birbirine yakın üslup özellikleri göstermelerinden dolayı, yazarın hüviyetini ortaya çıkartmak son derece güçleşmektedir. Dergilerde çıkan ve yazarları belli olmayan makaleler bir yana, bu konuda halk ozanlarından ve 18. yüzyıl makale yazarlarından çok örnekler verilebilir. Mesela Defoe'nun eserlerinin listesini [31] tam olarak kim verebilir? Bununla beraber, birçok yazarların eserlerinin tespitinde, bir dereceye kadar başarı elde edilebilir. Yayınevlerinin kayıtlarından yahut dergi koleksiyonlarından bazı eserler hakkında yeni bilgiler ortaya çıkartılabilir. Goldsmith gibi, başka yazarların eserlerinden parçalar alan veya onlardaki bazı fikirleri tekrarlayan yazarların makaleleri arasındaki benzerliklerin titizlikle incelenmesi bizi epeyce kesin sonuçlara götürebilir[32]. İstatistikçi G. Udyn Yule, bazı elyazmalarının kimlerin işbirliği ile yazıldığını anlamak amacıyla[33], Thomas à Kempis gibi yazarların eserlerinde kullandıkları kelimeleri incelemek için çok karmaşık matematik metotlar uygulamıştır. İncelemede üsluba dayanan metotlar sabırla uygulandıklarında, kesin sonuca tam ulaşılamamakla beraber, eserlerin yazarlarının kimliklerinin ortaya çıkartılmasında epeyce başarı sağlanabilir.

Edebiyat tarihinde edebî eserlerin sahte mi yoksa hakiki mi olduklarının araştırılması metin tespiti çalışmalarında önemli ve teşvik edici bir yol oynamıştır. Mesela, Macpherson'un eski Gaelic dilinde yazılmış el yazmalarından aldığını iddia ederek Ossian adı altında yayınladığı şiirlerle ilgili tartışmalar Gaelic halk şiirinin incelenmesine, Chatterton üzerin-

deki tartışmalar ortaçağ İngiliz tarihi ve edebiyatı incelemelerine ve İrlanda'da bulunduğu iddia edilen sahte Shakespeare oyunları ve Shakespeare ile ilgili belgeler hakkındaki tartışmalar ise Shakespeare ve Elizabeth çağı tiyatro tarihi alanında çeşitli görüşlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır [34]. Chatterton konusunu ele alan Thomas Warton, Thomas Tyrwhitt ve Edmond Malone gibi araştırıcılar, Rowley koleksiyonu olarak bilinen şiirlerin eski olmayıp tamamen zamanımızda uydurulmuş olduklarını göstermek için, tarihî ve edebî deliller ileri sürmüşlerdir. Bundan kırk elli sene sonra, ortaçağ İngiliz gramerini sistematik bir şekilde incelemiş olan W. W. Skeat, Chatterton'un yayınladığı metinlerde bulduğu çok basit gramer hatalarının, eserin bir taklit olduğunu çok daha kolay ve çabuk bir şekilde ortaya çıkartabileceğine dikkati çekmiştir. Edmond Malone modern İrlanda'da acemice yazılmış olan sahte metinlerin iç yüzünü ortaya koymuştur. Fakat Chatterton ve Ossian gibi onların da içten savunucuları olmuştur. Büyük bir ilim adamı olan Chalmers bunlardan biriydi. Bu kimseler arasında Shakespeare alanında araştırmalarıyla ün yapmış kişiler bile vardı.

Metinlerin sahte olabileceği konusunda duyulan en küçük şüpheler üzerine bilim adamları eserlerin tarihlerinin tesbitinde alışılagelmiş usulleri desteklemek zorunda kalmışlardır. Onlar böylece yalnız geleneğe uymakla kalmamışlar, aynı zamanda örneklerini aşağıda vereceğimiz bazı tutarlı görüşlerin de ortaya atılmasına yol açmışlardır: Bazı kimselerin iddiasına göre, 10. yüzyılda yaşamış olan Hroswitha isimli Alman rahibesinin eserleri, 15. yüzyıl Alman hümanistlerinden Conrad tarafından asıllarında değişiklikler yapılarak yayınlanmış ve genellikle 12. yüzyılda yazıldığı sanılan *Slovo o polku Igoreve* adlı Rusça eserin aslında 18. yüzyıl sonlarında tahrifata uğramış bir eser olduğu yakın zamanlarda bile ileri sürülmüştür [35]. *Zelena hora ve Kralové dvir* gibi ortaçağda yazılmış oldukları sanılan iki el yazmasının tahrif edilmiş eserler olup olma-

dıkları daha 1880 lere kadar şiddetli siyasî tartışmalara konu olmuştu; ayrıca bir ara Çekoslovakya cumhurbaşkanı olan Thomas Masaryk, siyasî şöhretini, bir dereceye kadar, aslen dil bilimini ilgilendirdiği halde sonradan ilmi gerçekçilikle, romantik hayalperestlik arasında bir çekişmeye dönüşen bu tartışmalara karışmakla elde etmiştir [36].

Eserlerin yazarlarının kimliği ve metinlerinin doğru olup olmadığı gibi meselelerin çözümü bazen delil tespitinde ciddî güçlükler ortaya çıkartmaktadır. Bu güçlükleri çözmek için paleografi, bibliyografya, dilbilimi ve tarih gibi çeşitli bilim dallarından faydalanmak gerekebilir. Daha yakın zamanlarda ortaya çıkartılan eser tahrifatı örnekleri arasında en dikkati çekeni, T. J. Wise'ın 86 adet 19. yüzyıl risalesini tahrif etmesidir. Wise bu yüzden cezaya dahi çarptırılmıştır. Bu gerçek, Carter ve Pollard [37] gibi araştırıcıların, kağıtların filigranları, baskıda kullanılan mürekkepler, kağıt ve matris çeşitleri ve buna benzer konularda yaptıkları titiz incelemeler sonucunda aydınlığa kavuşmuştur. Bununla beraber bu hususların doğrudan doğruya edebiyatla ilgili oldukları pek söylenemez. Hiçbir yeni metin ortaya koymamış olan ve sadece eski metinler üzerinde tahrifat yapmış olan Wise'ın sahte eserleri ise artık sadece antika kitap koleksiyoncularını ilgilendirir.

Bir eserin yazılış tarihinin aslından farklı olarak tespitinin gerçek edebî tenkit alanına bir şey kazandırmadığı akıldan çıkartılmamalıdır. Chatterton'un şiirlerinin değerleri 18. yüzyılda yazılmış olmakla ne artar ne de eksilir. Fakat bazı kimseler eserin daha sonraki bir tarihte yazılmış olduğunun anlaşılması üzerine, aldatılmış oldukları için kızmışlar ve bu yüzden eseri küçümsemek ve unutmak temayülünü göstermişlerdir.

Bu bölümde ele alınan konular, Morize, Rudler ve Sanders [38] gibi yazarların, edebiyatta metot ile ilgili ders kitaplarında inceledikleri başlıca hususlardır. Amerikan üniversitele-

rinin yüksek lisans fakültelerinde edebiyat tenkidinin hemen hemen sadece bu konuları üzerinde sistematik çalışmalar yapılmaktadır. Yine de, ne kadar önemli olurlarsa olsunlar, bu çeşit çalışmalar sadece edebî eserlerin analiz ve yorumlanması ve ne gibi sebeplerle yazılmış olduklarının araştırılması için esaslar ortaya koymaktadırlar. Onların değeri sonuçlarının faydalı olup olmadığına bağlıdır.

ÜÇÜNCÜ KISIM

EDEBİYAT İNCELEMESİNE DIŞTAN YAKLAŞIM

G İ R İ Ş

En yaygın ve verimli edebî inceleme metotları edebî eserin ortamı, çevresi ve dış etkenleri ile ilgilenirler. Edebiyatın böyle ortamı ile ilgili meselelerini, yani meseleleri inceleyen metotları yalnız eski edebiyata değil, bugünkü edebiyata da uygulanabilir. Böylece «tarihî» terimi aslında edebiyatın zamanla değişmesi üzerinde duran ve bu bakımdan konuyu «tarih açısından» gören bir inceleme için kullanılmalıdır. Edebiyatı ortamı içinde ele alan incelemede, onu sadece kendi sosyal malzemesinin ve onu hazırlayan etkenlerin ışığı altında yorumlamaya çalışılabilirse de, birçok hallerde bu çeşit bir inceleme sebep - sonuç ilişkilerinin ve edebiyatın mahiyetinin açıklanması ve nihayet onun yalnız bir kaynak olarak kabul edilmesi şekline girer. Hiç kimse edebiyatın ne gibi şartlar altında yaratıldığının yeterli bir şekilde anlaşılması ile edebiyatın nasıl büyük bir açıklık kazandığını inkâr edemez. Böyle bir çalışmanın öğretici değeri şüphe götürmez. Bununla beraber bir edebî sanat eserinin sebep - sonuç metodu ile incelenmesinde tasvir, tahlil ve değerlendirme gibi meselelerden vazgeçilemiyeceği aşikârdır. Sebep - sonuç, fizikteki gibi birbiriyle orantılı değildir. Bu dış etkenlerin elle tutulur sonuçları olan sanat eseri, hiçbir zaman önceden kesinlikle bilinemez.

Bütün tarihin ve çevreden gelen etkenlerin bir sanat eserine şekil verdiği söylenebilir. Fakat sanat eserini meydana getirdiği farzedilen etkenleri ayrı ayrı ele almak ve değerlendirmek istediğimiz zaman bazı önemli güçlükler ortaya çıkar. Çoğu araştırıcılar belirli bazı insan olayları ile belirli eserler arasında ilişki kurmaya çalışmakta ve edebiyatın sadece bu yolla

etkilendiğini düşünmektedirler. Böylece bazı bilginler, edebiyatı aslında belirli bir yaratıcının ürünü olarak kabul ederler ve edebiyatın, yazarın hayatına ve psikolojisine dayanarak incelenmesinin gerektiği sonucuna varırlar. Bazı başka bilginler ise, edebî eseri oluşturan sebepleri, insanın toplum hayatında, yani ekonomik, politik ve sosyal şartlarda ararlar. Bunlara yakın sayabileceğimiz diğer bir grup ise edebiyatın yaratılış sebebini, düşünce tarihi, teoloji ve diğer sanatlar gibi insanın zihninin ortak mahsulü olan eserlerde ararlar ve nihayet, bir başka grup bilgin de edebiyatı «çağın ruhu» *(Zeitgeist)*, belirli bir fikir atmosferi veya iklimi, diğer sanatların özelliklerinden derlenmiş bir kuvvet olarak tarif ederler.

Edebiyatın, dış etkenleri açısından incelenmesi gerektiği görüşünü savunanlar, incelemelerini deterministik bir anlayışa, yani her şeyin önceden tayin edilmiş bir programa göre cereyan ettiği psensibine dayanan sebep-sonuç metotlarını uygulamada gösterdikleri titizlik ve bağlılık ve dolayısıyla, metotlarının başarısı konusundaki iddiaları bakımından farklılık gösterirler. Edebiyatın sosyal etkenlerle meydana çıktığına inananlar, çoğu zaman determinizme yürekten bağlı olanlardır. Bu radikalizm, bu görüşe sahip olanların 19. yüzyıl pozitivizm ve müsbet bilimi ile düşünüş bakımından yakınlık göstermeleri ile izah edilebilir; fakat düşünüş bakımından Hegelcilik ve romantik felsefelere bağlı olan kültür tarihi kavramının idealist taraftarlarının aşırı derecede determinist ve hatta fatalist (kaderci) oldukları unutulmamalıdır.

Bu metotları kullanan araştırıcıların birçoğu daha mütevazi iddialarda bulunurlar. Onlar, eserle ortamı ve onu meydana getiren etkenler arasında bir dereceye kadar ilişki kurmaya çalışırlar ve böyle ilişkilerin geçerliliği gözlerinden kaçabilirse de, bu hususların bilinmesinin yine de aydınlatıcı olduğunu kabul ederler. Metodun böyle daha ılımlı kullanılmasına taraftar olanlar daha makul görünüyorlar; çünkü edebiyat

incelemelerinde sebeplerin açıklanmasını hedef alan bir metot abartılmıştır; aslında böyle bir metot değerlendirme ve tahlil gibi tenkit meselelerini bir kenara bırakamaz. Sebebi ön plana alan çeşitli metotlar arasında sanat eserini, ortamının bütünlüğü içinde ele alan bir metot en uygunudur. Çünkü edebiyatın tek bir sebebe bağlanması açıkça mümkün değildir. Alman «kültür tarihi» *(Geistesgeschichte)* anlayışının belirli kavramlarını kabullenmeden bütün etkenlerin sentezi ile yapılan böyle bir açıklamanın kullanılmakta olan diğer metotlara karşı yapılan önemli bir tenkidi hükümsüz kıldığını görürüz. Bu görüşlerin sonucu, çeşitli etkenlerin önemi tartılmaya ve başlıca amacı edebiyat olan *(ergocentric)* yani esere dönük bir incelemeye elverişlilikleri bakımından çeşitli metotlar arasında tercihler yapılmaya başlanmıştır.

YEDİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT ve BİYOGRAFİ

Bir edebî eserin ortaya çıkmasına sebep olan onun yaratıcısı, yani yazarıdır; bunun için edebî incelemelerde en eski yerleşmiş metotlardan biri, eseri, yazarın şahsiyetini ve hayatını göz önünde bulundurarak incelemektir.

Biyografiyi, bir şiirin fiilen yaratılmasına ışık tutan bir unsur olarak değerlendirebiliriz; fakat biyografiyi ilgi çekici yapan esas özelliği, onun dahilerle ve onların ahlâkî, fikrî ve hissî gelişmeleri ile ilgili bir çalışma olması ve bu açıdan da savunulabilmesi ve haklı gösterilebilmesidir ve nihayet biyografiyi, şairin psikolojik durumunun ve şiir metodunun siste-

matik bir şekilde incelenmesine imkân verecek malzeme olarak da değerlendirebiliriz.

Bu üç görüşü birbirinden dikkatle ayırmak gerekir. Bizim edebî inceleme kavramımız açısından, sadece birincisi, yani biyografinin şiirin yaratılışına ışık tutan bir vasıta olduğu görüşü konumuzla doğrudan doğruya ilgilidir. Biyografinin kendi başına bir önem taşıdığını savunan ikinci görüş ise, bütün dikkati yazarın kişiliği üzerine toplar. Üçüncü görüş ise biyografiyi, sanat eserinin yaratılış psikolojisi diyebileceğimiz, ileride kurulabilecek bir bilimin malzemesi sayar.

Biyografi çok eski bir edebî türdür. Her şeyden önce, kronoloji ve mantık bakımından, tarih ilminin bir parçasıdır. Biyografi, bir devlet adamı, bir general, bir mimar, bir avukat ve topluma hiçbir hizmeti olmayan bir kişi arasında metot bakımından bir ayırım yapmaz. Coleridge'in en önemsiz bir hayat hikâyesinin bile, hakikate uygun bir şekilde anlatıldığı zaman, ilgi uyandıracağı görüşü, yeterince sağlam bir görüştür.[1] Bir biyografi yazarına göre şair, sadece manevî ve fikrî gelişmesi, meslek hayatı ve hissî hayatı yeniden kurulabilen ve genellikle bir ahlâkî sistem ya da davranış kaidelerine göre değerlendirilen bir kişidir. Onun faaliyeti, başka alanlarda çalışan meslek mensuplarından farklı olarak, sadece yayınlar şeklinde görülmektedir. Bu açıdan bakılınca, bir biyografi yazarının karşılaştığı meseleler bir tarih yazarının karşılaştığı meselelerden farklı değildir. O, belgeleri, mektupları, görgü şahitlerinin ifadelerini, hatıratları ve otobiyografik beyanları tefsir etmek, elde edilen bilgilere ve bilgilerine başvurulan şahitlere ne derecede kadar güvenileceği ve buna benzer diğer meseleler hakkında karar vermek zorundadır. Biyografi yazarı eserini yazarken, olayları kronolojik sıraya göre seçmek ve vermek, hangilerini açıkça hangilerini üstü örtülü sunmak gibi meseleler ile de karşı karşıya gelir. Biyografi türü ile ilgili olarak yapılan oldukça geniş çalışmalar, hiçbir bakımdan edebî olmayan bu gibi meseleler ile uğraşır.[2]

Bizim açımızdan, edebî biyografi ile ilgili iki önemli soru sorulabilir: Kendi amaçları için eserleri delil olarak kullanan biyografi zayarı ne dereceye kadar haklı gösterilebilir? Edebî biyografiden çıkartılan sonuçlar, eserleri anlamak için, ne dereceye kadar gerekli ve önemlidir? Her iki soruya da genellikle olumlu cevap verilir. İlk soruya olumlu cevap verenler özellikle şairler hakkında yazı yazmaya hevesli olan bütün biyografi yazarlardır, çünkü şairler hakkında, tarihî bakımdan önemli bile olsalar, diğer kimseler hakkında bulunabilecek biyografik belgelerden daha fazlasını bulmak mümkündür. Fakat bu hususta fazla iyimser olabilir miyiz?

İnsanın iki çağını birbirinden ayırt etmemiz ve mümkün olan iki çözüm yolu bulmamız şarttır. Elimizde, bir biyografi yazarının faydalanabileceği, eski edebi eserlerin çoğu hakkında özel belgeler yoktur. Bu konuda elimizde sadece birtakım resmî belgeler, nüfus kayıtları, evlenme cüzdanları, hukuk davaları ve benzeri şeyler ve sonra da edebî eserlerin kendilerinden edinilen bilgiler vardır. Mesela, Shakespeare'in nerelerde bulunduğunu aşağı yukarı takip edebiliyoruz. Onun maddi durumu hakkında da bir şeyler biliyoruz; ancak elimizde hakikiliğinden şüphe ettiğimiz birkaç fıkra dışında, ona ait mektup ya da hatırat şeklinde hiçbir şey yoktur. Shakespeare'in hayatı ile ilgili çalışmalar için sarfedilen büyük gayret, edebî bakımdan çok az faydalı olabilmiştir. Bunlar, çoğunlukla kronolojik ve onun sosyal durumu ve arkadaşlık ilişkileri hakkında bilgilerdir. Bu sebepten, Shakespeare'in hakiki manada biyografisini, onun ruhî ve hissî gelişmesini yazmak isteyenler, Caroline Spurgeon'un Shakespeare'in imajları hakkında yaptığı incelemelerde olduğu gibi, eğer ilmî bir zihniyet ile hareket etmişlerse, ya sadece birtakım önemsiz hususlarla ilgili sonuçlara varmışlardır ya da Shakespeare'in piyes ve sonelerini gelişigüzel kullanarak, Georg Brandes ve Frank Harris'inkiler gibi biyografik romanslar yazmışlardır.[3] Büyük bir ihtimalle, Hazlitt ve Schlegel'in başlattığı ve Dowden'ın oldukça ihtiyatlı bir

şekilde geliştirdiği bütün bu teşebbüslerin ardındaki faraziye yanlıştır. Bir yazarın yarattığı hayalî karakterlerin ağzından çıkan sözlere, bilhassa piyeslerdeki beyanlara dayanarak, onun biyografisi hakkında geçerli bir sonuca varılamaz. Hatta *The Tempest* teki huzura ulaşmadan evvel Shakespeare'in trajedi ve acı komedilerini yazdığı sırada bir ruhî bunalım geçirmekte olduğu hakkındaki genel görüş bile gerçekten şüphe ile karşılanabilir. Bir yazarın trajedi yazması için statik bir ruh hali içinde olması, ya da hayatından memnun olduğu zamanlar komedi yazması gerekmez. Shakespeare'in üzüntülü bir devre geçirdiğine dair elimizde hiçbir bilgi yoktur.[4] Onun Doll Tearsheet ya da Iago ile aynı görüşte olduğunu düşünmemiz için hiç bir delil olmadığı gibi Macbeth ya da Timon'un hayat görüşlerinden de onu sorumlu tutamayız. Prospero'nun Shakespeare gibi konuştuğuna inanmak için hiçbir sebep yoktur; yazarlara, yarattıkları kahramanların düşünceleri, duyguları, görüşleri, faziletleri ve kötü adetleri mal edilemez. Bu durum sadece piyes ya da roman karakterleri için geçerli olmayıp, aynı zamanda lirik şiirlerdeki «*ben*» zamiri için de geçerlidir. Özel hayat ile eser arasındaki ilişki, sadece bir sebep ve netice ilişkisi değildir.

Biyografik metodun savunucuları bu iddialara itiraz edeceklerdir. Shakespeare'in devrinden bu yana şartların değiştiğini söyleyeceklerdir. Birçok şairlerin hayatları hakkında şimdi bol bilgilere sahip bulunuyoruz, çünkü şairler şimdi şair olduklarını daha kuvvetle hissediyorlar. Milton, Pope, Goethe, Wordsworth, Byron gibi, gelecek nesillerin itibarını kazanacaklarını sanıyorlar, kendileri hakkında birçok biyografik belgeler bırakıyorlar ve çağdaşlarının dikkatini de çekiyorlar. Biyografik yaklaşım artık kolay bir şey olarak kabul edilmektedir, çünkü sanatçının hayatını eseri ile karşılaştırarak kontrol etmek mümkündür. Aslında şairler, özellikle romantik şairler, kendileri ve en mahrem duyguları hakkında kitaplar yazarak yalnız böyle bir yaklaşımı istemek ve teşvik etmekle kal-

mazlar; Byron gibi «kendi kanayan kalplerinin sızısını» bütün Avrupa ülkelerine de yayarlar. Bu şairler kendilerinden sadece mektuplarında, hatıratlarında ve otobiyografilerinde değil, aynı zamanda en resmî beyanlarında bile bahsetmişlerdir. Wordsworth, *Prelude*'unun *otobiyografik bir şiir olduğunu* açıkça ilân etmiştir. Gerek konusu, gerekse tonu bakımından, bazen şairlerin mektuplarından farklı olmayan bu çeşit beyanları, şiirleri şairin kendi duygu ve düşüncelerine uygun olarak yorumlamadan, bunların derinliklerine inmeden yüzeydeki değerlerine göre oldukları gibi kabul ediveriyoruz. Şair şiirinde, Goethe'nin dediği gibi, büyük bir itirafta bulunduğuna inanmaktadır.

Şairleri, subjektif ve objektif şairler olarak iki ayrı gruba ayırmamız gerekir: Bunlar, Keats ve Eliot gibi, şairin «zavallılığını» dünyaya açıklayan, hakiki şahsiyetlerinin silinişini vurgulayanlar ve bunların aksine, şahsiyetlerini teşhir etmeyi hedef alanlar, şahsî portrelerini çizmeyi, itirafta bulunmayı ve kendilerini ifade etmeyi isteyenlerdir[5]. Tarihte uzun bir süre, estetik değeri büyük olsa bile, yazarın kendisini anlatamadığı birinci tip eserlere rastlıyoruz. İtalyan «*novelle*» si, şövalyelerle ılgili kahramanlık romansları, Rönesans devrinde yazılan soneler, Elizabeth devri piyesleri, natüralist romanlar ve halk şiirlerinin pek çoğu, bunlara edebî örnekler olarak gösterilebilirler.

Fakat, subjektif şairi ele aldığımızda bile, otobiyografik mahiyette şahsî bir yazı ile bunun bizzat bir sanat eserinde kullanılması arasındaki farkı unutmamak gerekir. Bir sanat eseri, bir hatırattan veya bir mektuptan oldukça farklı bir düzeyde ve oldukça farklı bir şekilde realiteye bağlıdır. Bir yazarın mektupları gibi hayatının en samimî belgelerini başlıca inceleme konusu yapmak ve asıl şiirlerini, bu belgelerin ışığında yorumlayarak, tenkit mahiyetinde bir değerlendirmeden tamamen uzak ve böyle bir değerlendirmeye ters düşen bir ölçü ile düzenlemek ancak biyografik metodu yolundan saptırmak su-

retiyle mümkündür. Bu yüzden, Brandes, *Macbeth*'i ilgi çekici değil diyerek küçümser. Onun düşündüğü bir Shakespeare *Macbeth* gibi bir eser yazamazdı. Kingsmill, Arnold'un *Sohrab and Rustum* adlı eserinden de aynı sebepten şikâyet etmektedir[6].

Bir sanat eseri biyografik olarak adlandırılabilecek unsurları taşısa da, bu unsurlar bir eserde öyle bir şekilde yeniden düzenlenecek ve şekil değiştireceklerdir ki özellikle bütün subjektif manalarını kaybedecekler ve sadece gerçek insanlarla ilgili malzeme ve bir eserin elzem unsurları haline geleceklerdir. Roman Fernandez, Stendhal ile ilgili olarak, bu konu üzerinde inandırıcı bir şekilde durmuştur. G. W. Meyer, sözde otobiyografik bir eser olarak kabul edilen *Prelude*'de anlatılmak istenilenin Wordsworth'un gerçek hayatından ne kadar farklı olduğunu göstermiştir?

Sanatın, sadece en saf ve basit şekilde sanatkârın kendini ifade etmesi, şahsî hislerini ve tecrübelerini yazı ile aksettirmesi olduğu görüşü tamamıyla yanlıştır. Bir sanat eseri ile o eserin yazarının hayatı arasında yakın bir ilişki olsa bile, bu hiçbir zaman, eserin yalnız hayatın bir kopyası olduğu şeklinde yorumlanmamalıdır. Biyografik yaklaşımda, bir sanat eserinin sadece tecrübelerin düzenlenmesi olmayıp, her zaman bu çeşit eserlerden sonuncusu olduğu unutulur; eğer sanat eserinin herhangi bir şeyin etkisinde kalması söz konusu ise, o edebî geleneklere göre yaratılmış bir tiyatro eseri, bir roman veya bir şiirdir. Aslında, biyografik yaklaşım bir ferdin hayatını yazmak için geleneğe bağlı edebî düzeni bozarak, edebî eserin nasıl yaratıldığının anlaşılmasını güçleştirir. Biyografik yaklaşım, aynı zamanda, çok basit bazı psikolojik gerçeklere önem vermez. Bir sanat eseri yazarının gerçek hayatından ziyade, onun «rüya» sını belirtebilir ya da arkasında gerçek şahsiyetinin saklandığı bir «maske» ya da «karşı- kişilik», ve nihayet yazarın kaçmak istediği bir hayatın aynası olabilir. Ayrıca,

unutamamız gerekir ki, sanatkâr hayatı, sanat eserinde aslında olduğundan farklı yaşayabilir ;orada gerçek hayat başka bir şekle bürünebilir ve yazar onu artistik geleneklere ve ön yargılara göre şekillendirilmiş olarak bulur[8].

Her sanat eserini biyografik olarak yorumlarken ve kullanırken, dikkatle araştırmak ve incelemek gerekir, çünkü sanat eseri biyografide kullanılacak bir belge değildir. *Life of Traherne* başlıklı eserinde Traherne'in şiirlerindeki ifadelerin hepsinin şairin gerçek hayatı ile ilgisi olduğunu kabul eden Gladys I. Wade'in, ve *Jane Eyre* veya *Villette* gibi romanlardan uzun parçalar öne sürerek bunların Bronte kardeşlerin hayatları ile ilgili olduğunu iddia eden yazarların görüşlerinin şüpheyle karşılanması gerekir. Heathcliff'in kalbindeki kuvvetli duyguları Emily'nin bizzat hissetmiş olduğuna inanan Virginia Moore'un *The Life and Eager Death of Emily Bronte* adlı bir eseri vardır.; *Wuthering Heights*'ın bir kadın tarafından yazılamıyacağını, ve kitabın asıl yazarının erkek kardeşleri Patrick olduğunu savunanlar vardır[9]. Bu çeşit görüşler insanların, Shakespeare'in İtalya'yı görmüş olduğu, bir avukat, bir asker, bir öğretmen, bir çiftçi olduğu gibi iddialar ortaya atmalarına sebep olmuştur. Ellen Terry bu çeşit ölçülere göre hareket edilirse Shakespeare'in kadın olmuş olması gerektiğini iddia ederek bütün bunlara susturucu bir cevap vermiştir.

Fakat bu çeşit budalaca iddialı görüşlerin edebiyatta şahsiyet meselesini ortadan kaldıramayacağı söylenecektir. Dante'yi, ya da Goethe'yi, ya da Tolstoy'u okuduğumuz zaman, eserin arkasında bir insan olduğunu biliriz. Bir yazarın eserleri arasında görünüşte şüphe götürmeyen bir benzerlik vardır. Gerçek şahıs ile sadece mecazî manada «şahsî» olarak adlandırılabilecek eser arasında kesin bir ayrım yapılsa daha iyi olmaz mı diye bir soru akla gelebilir. Milton veya Keats'in eserlerinde «Miltonic» ya da «Keatsian» diye adlandırabileceğimiz bir özellik vardır. Fakat bu özellik sadece biyografik delillere göre de-

ğil fakat eserlerin kendilerine göre tayin edilebilir. «Virgilian» veya «Shakespearean» terimlerinden ne kastedildiğini, bu iki büyük şair hakkında hiçbir biyografik bilgi sahibi olmasak da biliriz.

Bununla beraber, bağlantılar, paralellikler, dolaylı benzeyişler ve karmakarışık yansımalar vardır. Şairin eseri, bir maske, dramatize edilmiş bir gelenek olabilir, ama bunlar daha ziyade onun kendi tecrübelerinin, kendi hayatının gelenekleridir. Edebiyat araştırmasında bu farkları göz önünde bulundurarak kullanılan biyografik bir çalışma faydalıdır. Her şeyden önce, biyografinin yorum açısından değerli olduğu şüphe götürmez. Biyografi yazar hakkında ileri sürülen birçok şeyi ve hatta yazarın eserde kullandığı kelimeleri açıklamada yardımcı olabilir. Biyografik eser, aynı zamanda, edebiyat tarihinde, edebiyatın gelişmesi ile yakından ilgili en aşikâr meseleleri, bir yazarın sanatının gelişmesi, olgunlaşması ve muhtemel gerilemesi gibi meseleleri incelemekte yardımcı olacaktır. Biyografi, aynı zamanda, edebiyat tarihi ile ilgili olarak, şairin çalışması, çevresindeki arkadaşları, yaptığı geziler, gördüğü ve içinde yaşadığı çevre ve şehirler hakkında, edebiyat tarihine ışık tutabilecek, yani şairin hangi geleneğe bağlı olduğu, ne gibi tesirler altında kalarak sanatına yön verdiği ve hangi konulardan ilham aldığına dair soruları cevaplandıracak materyal toplar.

Bu bakımlardan, biyografinin önemi ne olursa olsun, onu özellikle *tenkit yönünden* önemli saymak tehlikeli görülmektedir. Hiçbir biyografik delil, tenkit mahiyetinde bir değerlendirmeyi değiştiremez ve etkileyemez. Sık sık öne sürülen «samimiyet» ölçüsü, edebiyatı, biyografik doğruluğu ve yazarın dıştan delillerle ortaya konan hayatı ya da hislerine uygunluğu açısından değerlendiriyorsa tamamen yanlıştır. Sanat açısından «samimiyet» ve değer arasında hiçbir bağlantı yoktur. Gençlerin başından geçen ıstıraplı aşkı dile getiren ciltler dolusu şiir ve derinden hissedilse de can sıkıcı olan kütüphaneler

dolusu dinî mısralar, bunun yeterli ispatıdır. Byron'un «Fare thee well.....» şiiri, şairin karısıyla olan hakiki ilişkilerini dramatize ettiği için ne daha iyi ne de daha kötü bir şiirdir. Thomas Moore, *Memoranda* isimli eserinde Byron'un bu şiirini yazarken müsveddeleri üzerine göz yaşlarının damladığını kaydetmektedir.[10]. Şimdi bu müsveddeler üzerinde gözyaşı damlalarının izlerinin bulunmaması, Paul Elmer'in düşündüğü gibi üzülecek bir durum da değildir. Şiir yaşamaktadır. Dökülsün veya dökülmesin gözyaşları da duygular da çoktan kaybolmuşlardır ve artık bunları yeniden bulmak mümkün değildir ve buna gerek de yoktur.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE PSİKOLOJİ

«Edebiyatın psikolojisi» deyince yazarın nasıl bir insan olduğunun, bir edebî eserin nasıl yaratıldığının veya edebî eserlerde karşımıza çıkan psikolojik insan tipleri ile bunların davranış özelliklerinin ve nihayet, (seyircinin tiyatroda etkilendiği gibi), edebiyatın okuyucular üzerindeki etkilerinin incelenmesi anlaşılır. Bunlardan sonuncusunu bu kitabın «Edebiyat ve Toplum» kısmında ele alacağız; diğer üçü ise bu bölümde sırasıyla incelenecektir. Bunlardan belki yalnız üçüncüsü gerçek manada bir edebî araştırma konusu olabilir. İlk ikisi ise sanat psikolojisinin konuları arasına girer. Gerçi bunlar bazen edebî incelemelere çok ilgi çekici pedagojik yaklaşımlar sağlamamıza yardım ederlerse de, edebî eserleri onları doğuran kaynaklara inerek incelemek *(genetic fallacy)* gibi bir yola sapmamalıyız.

Edebî dehanın ne olduğu her zaman bir tartışma konusu olmuştur; eski Yunanlılardan bu yana nevrozdan psikoza kadar uzanan bir çeşit «delilik» olarak kabul edilmiştir. Şair, bir bakıma, diğer insanların hem üstünde, hem altında, kendi dışında başka kuvvetlerin hakimiyeti altında bulunan bir kimsedir. Onun şiirlerinin kaynağı olan bilinçaltı, aynı zamanda hem akıl üstü hem de akıl dışı bir alandır.

Pek eski zamanlardan beri benimsenen bir düşünce de şairlik kabiliyetinin insanda bir çeşit tazmin mekanizması olarak kendini gösterdiğidir. Yani şair herhangi bir sebeple hayatında hissettiği bir eksikliği, belki farkında olmadan, şiir alanında elde ettiği yüksek başarı ile kapatmak istemektedir. *Odyssey*'de olduğu gibi sanat tanrıçası Demodocos'u kör etmiş, ama diğer taraftan ona güzel şarkılar söyleme kabiliyetini kazandırmıştır. Tıpkı kör Tiresias'ın geleceği bilme kudretini kazanması gibi. Tabiatıyla vücutça kusurlu olmak, bu örneklerde görüldüğü gibi, daima ona karşılık bir üstünlüğe sahip olmayı gerektirmez; sonra, hastalık ve sakatlık bedenî olabileceği gibi psikolojik ve sosyal da olabilir. Pope hem kambur, hem de çok kısa boyluydu. Byron'un bir ayağı sakattı; Proust kısmen Yahudi asıllı, asabî ve astımlı bir yazardı; Keats de biraz kısa boylu bir adamdı. Thomas Wolfe ise biraz uzunca boyluydu. Yazarın bir ruh hastası olduğu hakkındaki görüşün başlıca mahzuru konuyu, burada görüldüğü gibi, fazla basitleştirmesidir. Herhangi bir başarının sebebi bir tazmin mekanizmasına bağlanabilir, çünkü herkeste kendisini harekete geçirebilecek bazı özellikler bulunabilir.

Sanat adamlarının ve düşünürlerin fen adamlarından nevroz ve tazmin mekanizması ile ayrılabileceğini kabul eden yaygın görüşün elbette şüpheyle karşılanması gerekir. Gerçekte bunlar arasındaki bariz fark, yazarların çoğu zaman eserlerinde kendi özel durumlarını yansıttıkları ve psikolojik rahatsızlıklarını eserlerinin konuları için malzeme haline getirmeleridir[1].

Burada karşılaşılan başlıca meseleler şunlardır: Eğer yazar bir ruh hastasıysa, bu hastalığı eserine konu mu oluyor, yoksa ona yalnız bir yön mü veriyor? Eğer eserine yalnız yön veriyorsa, yazarın diğer düşünürlerden ayrılmasına gerek yoktur.

Diğer bir mesele de şudur: Eğer yazar, Kafka gibi, hastalığını eserlerinde bir tema olarak işleyen bir ruh hastasıysa, nasıl oluyor da eserleri okuyucular tarafından anlaşılabiliyor? Aslında yazar hastalığın tarihçesini kaydetmekten çok daha öteye gitmektedir. Yazar, Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* romanında olduğu gibi, ya «arketip» diyebileceğimiz bir anamotifi ya da günümüzde çok yaygınlaşan bir «nörotik kişiliği» işlemektedir.

Freud yazarın kişiliği hakkında sabit bir görüşe sahip bulunmamaktadır. Aralarında Jung ve Rank gibi tanınmış ilim adamlarının bulunduğu birçok Avrupalı psikolog gibi, o da klasiklere ve klasik Alman edebiyatına, iyi öğrenim görmüş bir Avusturyalının beslediği hürmet duygusunu kalbinde taşıyan çok geniş kültürlü bir kimseydi. Sonra edebiyatta, özellikle Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*, Shakespeare'in *Hamlet*, Diderot'nun *Rameau'nun Yeğeni*'nde ve Goethe'nin eserlerinde, Freud kendi görüşlerini destekleyen ve doğrulayan derin görüşler buluyordu. Fakat, Freud yazarın, yaratıcı çalışmalarıyla kendisini yalnız büsbütün çıldırmaktan kurtarmakla kalmayan, fakat aynı zamanda tamamen iyileşmekten de alıkoyan inatçı bir ruh hastası olduğu kanaatındaydı.

Freud bu konuda şöyle yazıyordu:

> *The artist is originally a man who turns from reality because he cannot come to terms with the demand for the renunciation of instinctual satisfaction as it is first made, and who then in phantasy-life allows full play to his erotic and ambitious wishes.*

But he finds a way of return from this world of phantasy back to reality with his special gifts he moulds his phantasies into a new kind of reality and men concede them a justification as valuable reflections of actual life. Thus by a certain path he actually becomes the hero, king, creator, favourite he desired to be, without the circuitous path of creating real alteration in the outer world.

«Aslında sanatkar içgüdülerinden kaynaklanan isteklerin tatmininin reddedilmesi hususundaki dıştan gelen zorlamaları başlangıçta kabul edemediği için gerçeğe sırtını çeviren, ve sonra sınır tanımayan isteklerini ve erotik duygularını bir hayal âleminde serbestçe tatmin yoluna koyulan bir kimsedir. Fakat o bu hayal âleminden gerçek dünyaya bir dönüş yolu bulur. Sahip olduğu kabiliyetlerle o bu hayallerini yeni bir gerçeklik kalıbına döker, ve insanlar onun eserlerini gerçek hayatın değerli bir yansıması olarak kabul ederler ve onun görüşlerini haklı bulurlar. Böylece o, dış âlemde gerçek değişiklikler yapmak gibi dolambaçlı bir yol tutmaksızın belirli bir yol izleyerek kendini dilediği kahramanın, kralın, yaratıcı sanatkarın veya sevgilinin kişiliğine sokar».

O halde, şair toplumun kabul ettiği bir hayalperesttir. Kendi karekterini değiştireceği yerde, hayallerini sürdürmekte ve yayımlamaktadır [2].

Böyle bir açıklama, herhalde sanatkârla filozofu ve fen adamını dışarda bırakmakta ve onun için de, pozitivist bir görüşle, düşünmeyi bir hareket olmaktan çıkarıp, bir müşahade ve isimlendirme faaliyeti haline getirmektedir. Konunun bu şekilde açıklanması insan düşüncesinin mahsülü olan eserlerin dolaylı, veya dolaysız etkilerini, roman ve felsefî eserlerin etkisiyle okuyucuların dış âlemde meydana getirdiği değişik-

likleri hemen hemen hiç dikkate almamaktadır. Böyle bir görüş, aynı zamanda, yaratıcılığın dış âlemde kendi başına bir hadise olduğu gerçeğini de tanımamakla kalmayıp, hayalperest bir kimsenin rüyalarını bir gün yazmayı tasarlamakla yetindiği halde, eserini bizzat yazmakta olan bir yazarın kendi iç âlemini açıklamaya ve kendini topluma uydurmaya çalışan bir kimse olduğunu da kabul etmemektedir.

Yazarların çoğu katı bir Freudculuğa bağlanmaktan veya yazmaya başlamış oldukları psikoanalitik eserleri tamamlamaktan kaçınmışlardır. Bunlardan çoğu, ya topluma uydukları takdirde artık bir daha yazı yazmayacaklarını düşündüklerinden kendilerinden beklenen böyle bir uyumun onları normalliğe dönüştüreceği yahut *burjuva* ya da *mürai* saydıkları için reddettikleri bir sosyal çevreye sokacağı düşüncesiyle, «iyileşmek» veya «topluma uymak» istememektedirler. Meselâ, Auden sanatkârların dayanabildikleri kadar nevrotik olmaları gerektiğini iddia etmiştir. Horney, Fromm ve Kardiner gibi, Freud'un görüşlerini bazı değişikliklerle kabul eden birçok kimseler Freud'un nevroz ve normallik konusundaki düşüncelerinin 20. yüzyıl başlarında Viyana'da geçirdiği hayattan etkilenmiş olduğunu ve bunların Marx ve antropologların görüşlerine göre düzeltilmeleri gerektiği konusunda fikir birliğine varmışlardır[3].

Sanatın bir nevroz olduğu teorisi, insanın hayalleriyle inançları arasındaki ilişki meselesini ortaya çıkarmaktadır. Roman yazarı, sadece hikâyeler anlatan, yani hayatına canı istediği gibi şekil veren geniş bir hayal gücüne sahip bir çocuğa olduğu kadar, kendini tamamen hayallere kaptırmış olan ve umutları ve korkularıyla dolu hayal âlemini gerçek âlemden ayırdedemeyen bir adama benzemiyor mu? Bazı yazarlar (meselâ Dickens gibi) romanlarında yarattıkları kişileri iyice gördüklerini ve onlarla konuştuklarını iddia etmektedirler; bazıları da bunların romanın yazılışına hakim olduğunu ve eseri

romancının başlangıçta tasarladığından başka bir tarafa sürüklediğini açıkça yazmaktadırlar. Psikologların verdiği örneklerin hiçbirisi eserin yaratılmasında hallusinasyonların rolü olduğunu göstermemektedir; bununla beraber bazı yazarlar, çocuklar arasında çok görülen ve daha büyük yaşlarda pek rastlanmayan «fotografik hayal gücüne *(eidetic imagery)* sahiptirler; (bunlar ne hayallerin hatırlanması ne de hayal sonrası olmayıp, nitelik bakımından duygu organlarımızla ilgili hayallerdir). Erich Jeansch'e göre, bu, sanatkârın düşünceleri ile duygularını özel bir tarzda birleştirebilme kabiliyetidir. O, insan ırkının eski bir özelliğini muhafaza etmiş ve geliştirmiştir: Bu, duymak ve hatta düşüncelerini *görebilmek*, kabiliyetidir[4].

Yazarlarda, daha ziyade şairlerde bulunduğu söylenen diğer bir özellik de «sinestesia» *(synaesthesia)* denilen, çoğu zaman işitme ve görme organlarının veya iki ve daha fazla duygu organının birlikte çalışmasıdır. Buna renkli işitme *(audition colorée)* denir. Meselâ, bir trompet dinlerken kızıl renk görmek gibi. Herhalde bu, renk körlüğü gibi, duygu organlarının görevlerinin tam anlamıyla gelişmemiş olduğu zamanlardan kalma ilkel bir özelliktir. Bununla beraber, «sinestesia», insanın hayata karşı felsefî ve estetik davranışını açıklamak için edebiyatta bir çeşit benzetme yoluyla anlatım tekniği olarak sık sık karşımıza çıkmaktadır. Tarih açısından, bu tutum ve yazı tarzı barok ve romantik devirlerin bir özelliğidir ve bu bakımdan edebiyatta, aslında aralarında benzerlik olmayan şeyler arasında benzerlikler kurmaktan daha ziyade «açıklık ve berraklık» arayan akılcı akımların benimsendiği çağların zevkine uygun düşmez[5].

Edebiyat tenkidi alanındaki ilk yazılarından başlayarak T. S. Eliot, şairin geleceğe doğru yol alırken insan soyunun tarihini unutmadığını ve kendi çocukluk dönemi ve insan soyu ile daima ilişkilerini muhafaza ettiği görüşünü ortaya atmıştı.

O, 1918 yılında şöyle yazmıştı: «Sanatkâr çağdaşlarından hem daha medeni, hem daha ilkeldir....» O, 1932 yılında, insan hayalinin, özellikle sesler yoluyla nasıl etkilendiğinden, *(auditory imagination)* sembolik bir değer taşıyabilecek, fakat gözümüzle görmediğimiz derin duyguları temsil ettikleri için mahiyetlerini anlayamadığınız fakat tekrar tekrar karşılaştığımız imajlardan bahsederek yine bu kavrama dönmektedir. Eliot, sembolist akımın ilkel ruh ile ilgisi hakkında Cailliet ve Bédé' in çalışmalarını övmekte ve bu konuda özet olarak şöyle yazmaktadır: «İlkel insanın mantık öncesi düşüncesi medeni insanda devam etmektedir, fakat bunu gören ve gösteren ancak şairlerdir[6].

Bu cümlelerde insanın bilinçaltının gerisinde yani onun geçmişine ve özellikle çocukluk ve bebeklik çağına ait hatıraların birikimi arasında mensup olduğumuz insan ırkının hatıralarından hatta insan ırkının ortaya çıkmasından önceki devreye ait hatıralardan meydana gelen ve bütün ırkın paylaştığı bir bilinçaltının varlığı açıklanmaktadır. Bu görüşlerde Carl Jung'un teorilerinin etkisi açıkça görülmektedir.

Jung'un çok ayrıntılı olarak kurduğu psikolojik tipler sisteminde insan, düşünme, duygulanma, sezme ve hissetme gibi özelliklerin hangisinin kendinde fazla bulunduğuna göre, dört tipe ayrılmakta ve sonra da «içe dönük» ve «dışa dönük» diye sınıflandırılmaktadır. O, beklenildiği gibi, bütün yazarları «kuvvetli sezişe sahip içe dönük» insanlar kategorisine veya daha genel olarak, içe dönük insanlar kategorisine sokmamaktadır. Konuyu çok basit bir düzeye indirmemek için, o, bazı yazarların kendi tiplerini eserlerinde açığa vurduklarını, diğerlerinin ise kendilerinin zıddı ve tamamlayıcısı olan bir karakterde ortaya çıktıklarına dikkati çekmektedir[7].

Yazar tek bir kategoriye sokulamaz. Coleridge, Shelley, Baudelaire ve Poe gibi şairlerden romantik bir grup meydana getirirken, aynı zamanda Racine, Milton, Goethe, Jane Austen

ve Anthony Trollope gibi yazarları da unutmamalıyız. Lirik romantik şairleri, dramatik ve epik şairlerden ve bir bakıma onlara benzeyen romancılardan ayırt etmekle işe başlayabiliriz. Alman tipolojistlerden Kretschmer, şizofreniye meyilli ve leptosomatik * olan şairleri, fizik yapı bakımından piknik, ** huy bakımından da «sikloid» *** veya manik - depresif yazarlardan ayırmaktadır. Bir gizli gücün etkisiyle bilinçsiz olarak yazan, sürekli bu gücün etkisinde kalıp, ondan aldığı ilhamla adeta kâhin gibi gelecekten haberler veren şairler olduğu gibi, bir de şairlikte tecrübe kazanmış, kabiliyetli ve yaptığı işi bilen şairler vardır. Şairlerin böyle bir ayırıma tabi tutulması yeni bir şey değildir. En eski şairler, eski Şamanlar gibi, ilham kudretine dayanarak yazan şairlerdi, sonradan romantikler, expressionistler ve sürrealistler bunları takip etmiştir. Bunlardan farklı olarak şairlik mesleğini belirli bir eğitimden geçmek suretiyle öğrenen ve İngilizce «*maker*» diye isimlendirilen, İrlanda ve İzlanda'nın profesyonel şairlik geleneklerine göre yetişmiş şairlerle Rönesans ve neo - klasik çağ şairleri de vardır. Bu şair tiplerini kesin çizgilerle ayırmamız doğru olmaz. Milton Poe, James, Eliot, Shakespeare ve Dostoyevski gibi büyük bazı yazarlar hem ilham kudretiyle, hem de şairlik mesleğinin kurallarını öğrenmek suretiyle eserlerini vermişlerdir. Bunlar, kendilerini sürekli olarak meşgul eden ve kafalarından atamadıkları, belki ilham kaynağı diyebileceğimiz, konuları bir sanat titizliği ile işleyip okuyucularına sunmaktadırlar[3].

Bu iki ayrı özelliğin bir arada bulunuşu daha yakın zamanlarda en iyi bir şekilde Nietzsche'nin *The Birth of Tragedy* (Trajedinin Doğuşu) (1872) adlı eserinde gösterilmiştir: Grek sanat tanrılarından Apollo müzik ve heykeltraşlık sanat-

* Beden yapısı küçük olan kimse

** Tıknaz ve neşeli kimse

*** Aşırı durgunluk ve aşırı heyecan arasında devri bir değişiklik gösteren kimse.

larını, Dionysus ise insanın rüya ve vecd (trans) durumlarındaki söz ve davranışlarını temsil etmektedir. Bunlardan birincisi aklın hakim olduğu ve klasik deyimi ile belirlenen ve İngilizcede *maker* diye isimlendirilen şair ve yazarlar, diğeri ise Latince *poeta vates* denilen, romantik diye sınıflandırılan ve kendi elinde olmayan bazı duyguların baskısı altında yazan şair ve yazarlardır.

Kendisi açıkça kabullenmemekle beraber Fransız psikolog Ribot yazarları ikiye ayırırken Nietzsche'nin yukarıda belirttiğimiz görüşünden etkilenmiş olmalıdır. Bunlardan birinci gruba girenler dış dünyayı gözleriyle inceleyen ve algılayan, «plastik» yani elle yapılan eserler meydana getiren sanatkarlar, diğerleri ise Tieck, Hoffmann ve Poe gibi romantik hikâyeler yazan, ses ve sembolleri malzeme olarak kullanarak eserler yaratan sembolist şairlerdir. Bu ikinci gruba girenler kendi duygu ve heyecanlarını, kendi içlerinden gelen bir dürtü ile imaj ve ritimler haline getirirler. Eliot, Dante'yi «görme duygusu ile ilgili hayaller» *(visual imagination)* Milton'u ise «işitme duygusu ile ilgili hayaller» *(auditory imagination)* bakımından üstün bulurken Ribot'un görüşlerinden etkilenmiş olduğu kesin gibi görünüyor.

Bu konuda bir örnek daha vermek gerekirse, 20. yüzyıl Romen bilim adamlarından L. Rusu'yu gösterebiliriz. O, neşeli kuşların yuva yaptıkları gibi, hiçbir hazırlığa gerek olmadan çalışarak eserler veren *type sympatique* (sempatik tip), *tpye démoniaque anarchique* (şeytanî ve anarşik tip) ve *type demoniaque équilibré* (şeytanî ve dengeli tip) olmak üzere üç ana sanatkâr tipi belirlemektedir. Verilen örnekler daima isabetli olmamakla, beraber, genel olarak sempatik ve anarşik deyimleri olumlu ve olumsuz birçok şeyler akla getirmektedir. Üçüncü grupta ise iç âlemindeki birçok gerilimlerin dengeye kavuştuğu ve ruhunda şeytanla yaptığı savaşta başarıya ulaşan büyük bir sanatkâr tipi karşımıza çıkmaktadır. Rusu, Goethe'

yi bu çeşit büyük yazarlara örnek olarak vermektedir. Fakat biz Dante, Shakespeare, Balzac, Dickens, Tolstoy ve Dostoyevski gibi bütün büyük yazarlarımızı da bu gruba sokmak zorundayız[9].

«Yaratıcılık», bir edebî eserin bilinçaltı kaynaklarından başlayarak, onda yapılan en son değişikliklere kadar geçen bütün kademeleri içine alan bir faaliyettir. Bazı yazarlar için, eserde son değişikliklerin yapıldığı safha yaratıcılık bakımından en büyük önemi taşımaktadır.

Bir şairin düşünce yapısı ile bir şiirin yazılışı, yani şairin etkilenmesi ile bu etki sonucu ortaya çıkan anlatışı arasında bir fark gözetilmesi gerekir. Croce'nin bu iki ayrı şeyi estetik seziş *(aesthetic intuition)* adı altında toplaması yazarlar ve tenkitçiler tarafından beğenilmemiştir. C. S. Lewis ise bunun tamamen tersini yaparak «estetik sezişi» etkilenme ve anlatış olarak tarif etmiştir. Aslında Dilthey'in yaptığı gibi, *Erlebnis* (insanın başından geçen olaylar) ve *Dichtung* (anlatım) gibi gerçekte ayrılması mümkün olmayan bu iki şeyi ayrı ayrı düşünmek de tatmin edici olmaktan uzaktır. Ressam dış âlemi bir ressam olarak görür; yaptığı tablo ise gördüğünün açıklığa kavuşması ve tamamlanmasıdır. Şair şiirler yaratan kişidir. Fakat şiirlerinin malzemesi yaşadığı hayattan çıkarttığı anlamdır. Hangi sanat dalında olursa olsun, malzemeye şekil veren sanattır. Sanatkâr eserinde olgunlaşmamış tecrübelerine hiç yer vermez[10].

Eskiden beri yaratıcılığın bilinçaltı kaynağı olarak bilinen «ilham» eski Grek kültüründe sanat tanrıçaları *(Muses)* ve Hıristiyanlıkta kutsal ruh (Ruhülkudüs) ile temsil edilir. İlhamının etkisi altındayken şaman, peygamber yahut şair artık eski kişiliğinden çıkmıştır. İlkel toplumlarda Şaman kendi isteğiyle kendini bir trans durumuna sokabilir veya farkında olmadan ya kendi atalarının veya kabilesinin totteminin kontrolu altına girebilir. Zamanımızda ilhamın aniden ve şah-

sın dışından gelen bir kuvvet olduğu görüşü hakimdir. Eser ya böyle ani bir ilhamla yahut da yazarın dışındaki bir gücün etkisiyle yazılmaktadır[11].

İlham suni olarak yaratılamaz mı? Bazı insanların ilhamı dinî merasimler ve duyguları kamçılayan uyarıcılar tarafından harekete geçirildiği halde, bazı kimseler de elbette yaratıcılığı bir alışkanlık haline getirmişlerdir. Alkol, afyon ve diğer uyuşturucu maddeler insan beyninin şuurlu tarafını ve beyindeki her şeyi sıkı bir kontroldan geçiren «sansür» mekanizmasını uyuşturmakta ve bilinçaltının harekete geçmesine yol açmaktadır. Coleridge ve De Quincey, afyonun yazara edebî eserlere konu olabilecek muazzam bir yeni âlemin kapılarını açtığı gibi büyük bir iddiada bulunmuşlardır. Fakat çağımızda yapılan klinik araştırmalar bu gibi şairlerin eserlerindeki garip unsurların, almakta oldukları uyuşturucu maddelerin belirli etkilerinden ziyade kendi ruhsal bozuklukları sonucu ortaya çıktığını göstermektedir. De Quincey hakkında Elizabeth Schneider şöyle yazmaktadır :

> *literary opium dreams, so influential on later writing, actually differ little, save in elaborateness, from an entry made in his diary in 1803 before his use of opium began.....*
>
> «Onun son eserlerinde çok etkili olan afyon aldıktan sonra gördüğü rüyalar gerçekte 1803'de afyon almaya başlamadan önceki günlere ait hatıratındaki bir kayıttan ancak teferruat bakımından bir farklılık göstermektedir» [12].

İlkel toplumların dinî merasimlerinde görev alan ozanlara doğu memleketlerinde olduğu gibi trans durumuna girme yolları öğretilmekte ve dinî merasimlere katılanlara dua için belirli zamanlar ve yerler seçmeleri ve *mantras* denilen özel bazı sözleri bağırarak söylemeleri öğütlenmektedir. Biz bugün

bunların insanda yaratıcılığa uygun bir durum meydana getirmek için yapılan merasimler olduğunu sanmaktayız. Schiller çalışma masasında çürük elmalar saklardı. Balzac yazarken bir keşiş cübbesi giyerdi. Proust ve Mark Twain gibi birbirinden çok farklı yazarlar yatarken düşünmekte ve hattâ yazılarını yatakta yazmaktaydılar. Bazı yazarlar yazmak için sessizlik ve yalnızlık ister fakat diğerleri aile topluluğu içinde veya bir gazinoda kalabalık içinde yazmayı tercih ederler. Gündüz uyumak ve gece çalışmak gibi garip davranışlarıyla dikkati çeken yazarlar vardır. İnsanın derin düşüncelere, rüyalar ve bilinçaltı âlemine dalmak için geceyi seçmesi romantik geleneğin başlıca özelliğidir. Tabiî buna karşı Wordsworth gibi, kendisine çocukluk çağının tazeliğini hatırlatan sabahları erken saatlerini öven romantik şairler de vardır. Milton gibi yalnız belirli mevsimlerde yazabilen yazarlar da vardır. Milton sadece sonbahar gündönümü (23 Eylül) ile ilkbahar gündönümü (21 Mart) arasında ilhamının en üst düzeyde olduğunu belirtmektedir. Bu gibi teorileri hiç beğenmeyen Dr. Johnson ise yazmak azminde olan bir yazarın herhangi bir zamanda bu işi yapabileceğine inanmaktadır. Hattâ kendisi yazılarını para kazanmak için yazdığını itiraf etmiştir. Fakat yazarların bu kapris gibi görünen davranışlarının kendilerine sağladığı tek fayda onlara belirli alışkanlıklar vererek sistemli çalışmalarını kolaylaştırmaktır[13].

Acaba yazarın eserinin müsveddesini mürekkepli kalemle veya doğrudan doğruya daktiloda yazmış olmasının eserinin üslubu üzerinde gözle görülür bir etkisi var mıdır? Hemingway'e göre, daktilo, yazarın cümlelerine eser baskıya verilmeden, bir kesinlik ve katılık kazandırmakta ve bu sebepten sonradan yapılacak değişiklikleri güçleştirmektedir. Başka yazarlar ise eseri doğrudan doğruya daktilo etmenin yazıya fazla bir akıcılık ve gazete üslubu kazandırdığı görüşündedirler. Bu alanda denemelere dayanan bir inceleme yapılmamış olduğu da belirtilmelidir. Çok değişik özellikler gösteren bazı yazar-

lar eserlerini bazılarına dikte ettirmişlerdir. Meselâ Milton ilkin kafasında yarattığı *Paradise Lost*'un bazı parçalarını sekreterine dikte ettirmiştir. Scott ve yaşlılıklarında Goethe ve Henry James gibi yazarlar eserlerinin yapılarını önceden tasarlamışlar fakat bu eserlerin sözleri içlerinden doğduğu gibi yazıya geçirilmiştir. Bunlardan Henry James'in hayatının son döneminde meydana getirdiği eserlerin onun kendine has güzel, uzun ve akıcı cümlelerle konuşma üslubu içinde yazılmış olması onların dikte ettirilmiş olabileceğini akla getirmektedir [14]

Bir eserin nasıl yaratıldığı konusunda edebiyat teorisine genel mahiyette bir şeyler katacak görüşler ortaya atılmamıştır. Bu konuda belirli yazarların ayrı ayrı durumlarını bilmekteyiz. Fakat bunlar (Goethe, Schiller, Flaubert, James, Eliot ve Valéry gibi) nispeten son zamanlarda yaşamış ve kendi eserlerini nasıl yarattıkları hakkında düşünmüş ve yazılar yazmış olan kimselerdir. Bir de kendileri yazar olmadığı halde orijinallik, yenilik, hayal gücü gibi hususlarla ve fennî, felsefî ve estetik alanlardaki yaratıcılığın müşterek yönleri ile ilgili olarak psikologların dışardan yaptıkları incelemeler sonucu vardıkları genel hükümler vardır.

Bugün, insan zihninin bilinçaltı ve bilinçli yönleri dikkate alınmadan yaratıcılık konusunda bir şey söylenemez. Eserin akla hitap etmesine, anlaşılabilir olması için metnin tekrar tekrar gözden geçirilmesine ve okuyucu ile bağ kurulmasına önem veren klasik ve realist edebiyat akımları ile bilinçaltına öncelik tanıyan romantik ve ekspresyonist akımları birbirlerinden ayırmak güç değildir. Fakat bu ayrılık kolayca abartılabilir. Romantizm ve klasizm akımları hakkındaki tenkit teorileri, bu akımlara uygun eserler veren en iyi yazarların, eserlerini yaratış tarzları arasındaki farklılıkları aslında olduğundan daha fazla büyütmektedir.

Kendi sanat özelliklerini tartışmaya en fazla düşkünlük gösteren yazarlar tabiatiyla, eserlerinin konularını teşkil eden, kaderleri sonucu ve bir seçme hakkına sahip olmadan başlarına gelen olaylardan ziyade eserlerini yazarken bilinçli olarak kullandıkları ve kendilerine üstünlük kazandırdığına inandıkları teknik özelliklerden bahsetmek isterler. Çekingen bazı sanatkârların eserlerinin kendi hayatlarıyla ilgili olmadığını, konularını meslekleri icabı veya maddi bir kazanç gözetmeksizin sırf estetik amaçla seçtiklerini belirtmelerinin sebepleri açıktır. Bu konuda en iyi bilinen belge Poe'nun «Philosophy of Composition» başlıklı yazısıdır. Burada Poe «Raven» adlı şiirinin ne gibi estetik amaçlardan kaynaklandığını ve ne gibi metodlar kullanılarak yazıldığını açıklamıştır. Okuyucuda korku ve dehşet uyandıran hikâyelerinin taklit olduğu ithamı karşısında kendisini savunmak isteyen Poe, bu hikâyelerdeki korkunç şeylerin Almanya ile ilgili olmayıp insan ruhunun mahsulü olduklarını yazmıştır. Fakat bunların kendi ruhundan çıktıklarını kabul etmemiştir. O başkalarının ruhunu etkileme hünerine sahip bir yazar olduğunu ileri sürmüştür. Poe'nun eserlerinde ölüm, işkence, çılgınlık gibi onun sık sık işlediği konuların kaynağı olan bilinçaltı ile, onları edebiyat eseri haline getiren zihnin bilinçli yönü arasında tam bir ayrılık bulunmaktadır [15].

Yazarlık kabiliyetini ölçmek için bir test düzenleyecek olsak bu muhakkak ki iki şekilde olabilirdi: Bunlardan biri bugün kendilerine şair dediğimiz kimseler içindir ve onlar için yapılacak bir testin, onların şiirlerinde kullandıkları kelimeler, kelime grupları, imajlar metaforlar ve kafiye, vokallerin benzerliği, aliterasyon gibi fonetik ve semantik meselelerle ilgili olması gerekir; roman ve oyun yazarları için hazırlanacak ikinci test ise karakter yaratma ve olay örgüsü gibi meselerle ilgilenmelidir.

Yazar, çağrışım ve değerlendirme yapabilme ve başından geçen ayrı ayrı olayları bir bütün halinde sunabilme özelliklerine sahip bir uzmandır. O işini kelimelerle görür. Nasıl bir küçük çocuk bebeklerle oynar, pul toplar yahut kedi köpek gibi hayvanları severse, o da aynı ilgiyi kelimeler için göstermektedir. Şair için kelime, sadece açık ve tek bir anlam taşıyan bir işaret değildir. O hem kendi başına bir değer taşıyan, hem de bunun ötesinde başka şeyler de temsil etme kabiliyeti olan bir semboldür. Hatta o sırf sesi ve kâğıt üzerindeki görünüşü bakımından bile önem taşıyabilir. Scott, Cooper ve Dreiser gibi romancılar kelimeleri işaretler gibi kullanabilirler. Böyle durumlarda onlar başka dillere çevrildiklerinde kolayca anlaşılırlar yahut mitik yapıları ile hatırlanabilirler; şairler ise kelimeleri çoğu zaman sembolik olarak kullanırlar.[16].

Eskiden beri kullanılagelen «fikirlerin çağrışımları» *(association of ideas)* deyimi aslında yanlış bir deyimdir. Bazı şairlerde belirgin bir özellik olarak karşımıza çıkan bir kelimenin diğer kelimelerle çağrışım yoluyla ilişki kurmasının ötesinde kafamızdaki düşüncelerle dışardaki varlıklar arasında da çağrışım yoluyla bir ilişki söz konusudur. Çağrışımlarda zaman ve yer bakımından yakınlık, benzerlik yahut farklılık gibi durumlar rol oynamaktadır. Romandaki çağrışımlar belki de zaman ve yer yakınlığına, şiirdekiler ise benzerlik ve farklılıklara yani metaforlara dayanmaktadır. Fakat özellikle son zamanlarda yazılan eserleri düşünürsek bu farklılığın fazla abartılmaması gerekir.

Lowes, *Road to Xanadu* adlı eserinde, ciltler dolusu garip eserler okumuş olan Coleridge'in, bu eserlerin etkisi altında nasıl bir çağrışımlar zinciri kurduğunu bir detektif titizliği ile yaptığı incelemeler sonucu ortaya çıkartmıştır. Ancak Lowes Coleridge'in çağrışımlarının nasıl meydana geldiğini tarif etmek için sadece birkaç benzetmeyi yeterli görmüş ve alelacele bir teori ortaya atmıştır. Meselâ o, «birbirine ke-

netlenmiş atomlardan», yahut Henry James'in bir eserinde kullandığı gibi, düşünce ve imajların «bilinçaltının derin kuyusuna düşüşünden» ve sonra bunların «sualtında bir değişikliğe» uğradıktan sonra tekrar su üstüne çıkmalarından söz etmektedir. Coleridge'in çok sayıda eser okumuş olmasının sonucu olarak biz onun «Ancient Mariner» ve «Kubla Khan» gibi şiirlerinde bazen «bir mucize» bazen de «bir mozaik» diyebileceğimiz mısralarıyla karşılaşmaktayız. Lowes bu konuda şöyle yazmaktadır :

At the zenith of its power the creative energy is both conscious and unconscious..... controlling consciously the reservoir (the «well» of the unsonscious) have undergone unconscious metamorphosis.

> «Yaratıcı enerji, kudretinin doruğunda, bilinçaltının derinliklerinde bilinç dışı bir değişikliğe uğramış imajlar kümesini bilinçli olarak kontrol ederken, hem bilinçli hem de bilinç dışı faaliyet gösterir».

Fakat Lowes yaratıcılık faaliyetinin gerçekten yapıcı ve bilinçli yönlerine hemen hiç değinmediği gibi, bunları tarif etmeye de teşebbüs etmemektedir[17].

Roman ve hikâye yazarının karakterlerini yaratmasından ve hikâyelerinin konularını bulmasından söz edilir. Romantik çağdan bu yana bu faaliyetlerden ikisi de şüphesiz kabaca ya «orijinal», ya gerçek kişilerin hayatlarından alınmış, yahut da düpedüz çalıntı olarak düşünülmüştür. Bununla beraber, başka yazarlara hemen hiç benzemeyen Dickens gibi romancılarda karakter çeşitleri ve anlatım teknikleri daha ziyade geleneğe bağlı, ve genellikle roman yazarlarının romanlarında kullanageldikleri karakterler ve tekniklerdir [18].

Karakterler yaratılırken eski eserlerden alınan tiplerle yazarın kendi tanıdığı kimseler ve yazarın kendi kişiliği ara-

sında değişik ölçülerde bir karışım yapıldığı düşünülebilir. Gerçekçi yazarın karakterlerinin davranışlarını dışardan izlediğini, romantik yazarın ise kendi duygularını karakterlerinde yansıttığını söyleyebiliriz. Fakat karakterlere gerçek bir canlılık kazandırmak için onlara sadece dışardan bakmanın yeterli olacağı şüphelidir. Bir psikolog, Faust, Mephistopheles, Werther ve Wilhelm Meister'in Goethe'nin kendi tabiatının değişik yönlerini yansıttıklarını ileri sürmektedir. Romancının ruhundaki dinamik kişilikler, kötü sayılabilecek olanlar da dahil olmak üzere, hepsi romanlarının karakterleri olabilmek imkânına sahiptirler. «Bir kimsenin değişik psikolojik durumlarından bir tanesi diğer bir kimsenin karakterini oluşturabilmektedir». Meselâ Dostoyevsky'nin dört Karamazov kardeşlerinden her biri Dostoyevsky'nin karakterinin değişik yönleridir. Bir romancının kadın kahramanlarını yaratırken de yalnız dış gözlemleriyle yetineceğini söyleyemeyiz. Flaubert, karakterlerinden Madame Bovary için, «o benim kendimdir,» *(Madame Bovary, c'est moi,)* demişti. Yazar karakterlerini kendi içinden dinamik olarak çıkartabiliyorsa, onlar eserinde «tek boyutlu» *(flat)* * değil, «çok boyutlu» *(round)* ** yani canlı olarak göze çarparlar[19].

Bu canlı karakterler ile romancının kendi kişiliği arasında ne gibi bir ilişki vardır? Bir romancının eserlerindeki karakterlerin sayısı ve çeşitleri arttıkça onun kendi kişiliği de belirsizlik kazanır ve anlaşılması güçleşir. Shakespeare'in kişiliği kendi eserlerinde kaybolmuştur; onun ne oyunlarında ne de onunla ilgili fıkralarda meselâ, Ben Jonson'unkine benzeyen kesin çizgilerle belirlenmiş bir kişilikle karşılaşmıyoruz.

---

* *flat* İngilizce'de yassı, düz anlamlarına gelir. Roman karakterlerinin tipleri bakımından kelime basit çizgilerle çizilmiş bir karakter anlamına gelir.

** *round* İngilizce'de yuvarlak anlamına gelir. Burada kelime derinlemesine işlenmiş veya çok boyutlu bir karakter anlamında kullanılmıştır.

Keats bir zamanlar şairin değişmez bir kişiliği olmaması gerektiğini yazmıştı :

> *It is everything and nothing..... It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen.... A Poet* is the most unpoetical of any thing in existence, *because he has no Identity — he is continually informing and filling some other body.*
>
> «O hiç bir şey olmadığı gibi her şey de olabilir.. O Iago'yu da Imogen'i de yaratırken aynı zevki duyar.... Şair dünyadaki en şairane olmayan şeydir, çünkü onun belirli bir kişiliği yoktur. O sürekli olarak bir başkasının kılığına girmekte ve düşüncelerini ona aktarmaktadır» [20].

Buraya kadar gözden geçirdiğimiz bütün bu teoriler yazarın psikolojisi ile ilgilidir. Yazarın eserini nasıl yarattığı aslında psikologların araştırma sahasına giren bir konudur. Onlar şairleri fizyolojik ve psikolojik özelliklerine göre sınıflandırabilirler; onların ruhî bozukluklarını tarif edebilirler; hattâ onların bilinçaltlarını araştırabilirler. Psikologların yazarlar hakkında elde ettikleri ipuçları edebiyatla ilgili olmayan belgelerden elde edilebildiği gibi, onların yazdıkları eserlerin içinden de çıkartılabilir. Yazarların kendi kitaplarından elde edilen bilgilerin diğer belgelerle karşılaştırılması ve dikkatle yorumlanması gerekir.

Acaba psikoloji bu şekilde edebî eserlerin yorumlanması ve değerlendirilmesi için de kullanılabilir mi? Muhakkak ki psikoloji bir eserin nasıl yaratıldığını aydınlatabilir. Yazarların çeşitli yazış metotları ve eserlerini düzeltirken veya yeniden yazarken ne gibi alışkanlıklar gösterdikleri zaten evvelce gözden geçirilmişti. Eserlerin nasıl meydana geldiği, onlara nasıl başlandığı ne gibi müsveddeler yapıldığı ve tekrar tekrar okunarak hangi kısımlarının atıldığı gibi meseleler hakkında araştırmalar yapılmıştır. Bununla beraber bu çeşit bil-

gilerin çoğunun tenkit bakımından taşıdıkları değer gereğinden fazla önemsenmiş, özellikle yazarların alışkanlıkları hakkındaki fıkralar çok abartılmıştır. Bir eserde yapılan değişikliklerin, düzeltmelerin ve bu çeşit hususların incelenmesi edebî bakımdan daha faydalıdır, çünkü iyi kullanılmak şartıyla bu çeşit çalışmalardan elde edilecek bilgiler bizim, bir sanat eserindeki edebiyat tenkidi bakımından önem taşıyan tutarsızlıkları, kopuklukları, tekrarlamaları ve bulanıklıkları görüp anlamamıza yardımcı olabilirler. Proust'un ömrünün birçok dönemlerini kapsayan romanını nasıl yazdığını araştıran Feuillerat, romanın son ciltleri üzerinde yaptığı açıklamalarla metnin nasıl birkaç tabakadan meydana geldiğini anlamamıza imkân sağlamıştır. Bir eserin varyantlarının incelenmesi, yazarın eserini nasıl yazdığı hakkında bize bir fikir verir [21].

Ancak bir eserin müsveddelerini, ondan çıkartılan kısımları ve metinde yapılan kesintileri daha ciddi bir şekilde inceleyecek olursak, sonunda, eserin tamamlanmış şeklinin anlaşılması ve onun hakkında bir hüküm verilmesi için bu çeşit bilgilerin gerekli olmadığını görürüz. Bunların değeri, eserin tamamlanmış metninin özelliklerine dikkatimizi çekmelerindendir. Yazarın aklından geçmiş olsun veya olmasın, bizim onun metnindeki bazı kelimeler yerine başkalarını düşünmemiz de aynı sonucu pekalâ verebilir. Keats'in «Ode to a Nightingale» başlıklı şiirinden aşağıda verdiğimiz mısraları yazarken *perilous seas* tehlikeli denizler yerine *ruthless seas* (zalim denizler), hattâ *keelles seas* (gemisiz denizler) deyimlerini kullanmayı düşündüğünü bilmekle parçayı daha iyi anlamamız sağlanabilir.

The same (voice) that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

«Şimdi duyulan bu aynı ses
Eski zamanların periler ülkesinde
Fırtınalı denizlerin köpükleri üzerine açılan
Sihirli pencereleri de ne kadar büyülemişti».

Eğer tesadüfen «*ruthless*» veya *keelless* gibi kelimeler metinde bırakılsaydı, bunlar, *dangerous* (tehlikeli), *empty* (boş), *barren* (çıplak), *shipless* (gemisiz), *cruel* (zalim) gibi veya tenkitçinin aklına gelebilecek başka sıfatlardan anlam bakımından çok farklı olmayacaklardı. Bu gibi kelimeler sanat eserinin bir parçası olmadığı gibi, bunların nereden çıktığının araştırılması, eserin kendisinin incelenmesini ve değerlendirilmesini gereksiz kılmaz[22].

Şimdi eserlerin kendilerine hâkim olan «psikoloji» ile ilgilenmemiz gerekir. Oyunlardaki ve romanlardaki karakterleri biz psikolojik bakımdan gerçeğe uygun olup olmadıklarına göre değerlendiririz. Bu eserlerin içindeki durumlar ve olaylar da aynı ölçüler içinde değerlendirilir. Bazen bir yazarın bilerek ve açıkça veya müphem bir şekilde bağlandığı bir psikolojik teorinin, karekterlerden birinin veya eserde anlatılan bir durumun özelliklerine uygunluk gösterdiği görülür. Lily Campbell, Hamlet'in, Elizabeth devri yazarlarının kendi psikolojik teorileri yoluyla tanıdıkları «aslında canlı olduğu halde, kapıldığı melankoli yüzünden canlılığını kaybetmiş» tipe uyduğunu ileri sürmüştür. Aynı şekilde Oscar Campbell, *As You Like It* oyunundaki Jaques'i «insanda soğukluk şeklinde beliren bir melankoliye» tutulmuş bir tip olarak tarif etmeye çalışmıştır. Walter Shandy ise, Locke'un tarif ettiği garip kelime çağrışımları olan bir ruh hastasına benzetilebilir. Stendhal'ın roman kahramanlarından Julien Sorel, Des-

tutt de Tracy'nin psikolojik görüşlerini yansıtmakta ve Stendhal'ın eserlerinde gördüğümüz çeşitli aşk ilişkileri onun kendi eseri *De l'amour*'da anlatılanlara uymaktadır. Rodion Raskolnikov'un duyguları ve istekleri klinik psikoloji bilgisine sahip bir kişinin kaleminden çıkmışa benzemektedir. Proust'un insan hafızası hakkında tamamen kendine mahsus psikolojik bir teorisi vardı. Bu teorinin onun kendi eserlerinin düzenlenmesinde bile kullanılmış olduğunu görmekteyiz. Conrad Aiken veya Waldo Frank gibi yazarlar Freud'un psiko - analiz teorisini tamamen bilinçli olarak eserlerinde kullanmışlardır[23].

Yazar karakterlerini yaratırken ve onların ilişkilerini anlatırken gerçekten kendi psikolojik görüşlerini katmış mıdır? Bir yazarın sadece psikolojik bilgisinden ve psikolojik teorilerden bahsetmesi yeterli değildir. Onlar, gemicilik, astronomi yahut tarih bilgisi gibi edebiyatta bulunabilecek diğer herhangi bir çeşit bilgiden farksız, eserin malzemesini meydana getiren unsurlardır. Bazı durumlarda, eserin yazıldığı dönemde hâkim olan psikolojik görüşlere başvurulması şüpheyle karşılanabilir veya küçümsenebilir. Hamlet ve Jaques gibi karakterleri Elizabeth Çağındaki psikolojik görüşlere uydurmaya çalışmak yanlış bir yoldur çünkü o çağın psikolojik anlayışı çelişkiler, karışıklıklar ve tutarsızlıklarla doludur ve zaten Hamlet ve Jaques sadece tip olarak düşünülemez. Raskolnikov ve Sorel gibi karakterler bazı psikolojik teorilere uymakta iseler de bu uyum tam ve sürekli olmaktan uzaktır. Sorel zaman zaman çok hissî davranışlar gösteren bir karakterdir. Raskolnikov'un ilk işlediği cinayetin sebepleri yeterli bir şekilde açıklanmamıştır. Bu eserler, bir çeşit psikolojik araştırma veya psikolojik teorilerin açıklanması olarak görülmemelidir. Bunlar gerçek hayatta insanların hareketlerine yön veren psikolojik faktörlerden ziyade okuyucuların dikkatini çeken çarpıcı durumların sergilendiği dramatik veya heyecanlı

eserlerdir. «Bilinç akışı» *(Stream of Consciousness)* tekniği ile yazılmış romanları gözden geçirirsek, karakterin kafasından geçen düşüncelerin yazar tarafından aynen verilmediğini, fakat bu teknikle, onun zihninden geçen düşüncelerin adeta bir sahnede olduğu gibi canlı olarak gösterildiğini görmekteyiz. Böylece biz Faulkner'ın *The Sound and the Fury* romanındaki Benjy adlı geri zekâlının yahut Joyce'un Mrs. Bloom adlı karakterinin nasıl kişiler olduklarını görebilmekteyiz. Fakat bu teknikte «ilmî» yahut «gerçekçi» diyebileceğimiz çok az özellikler vardır [24].

Bir yazarın karakterlerini «insan psikolojisinin gerçeklerine uygun olarak» yarattığını farzetsek bile, böyle bir «gerçekçiliğin» sanat bakımından ne değer taşıdığı sorulabilir. Birçok büyük sanat eserinin hem kendi zamanlarında benimsenen hem de sonradan ortaya atılan psikolojik gerçeklere uymadığı her zaman görülmektedir. Bunlarda olmayacak durumlar ve akıl almayacak motiflerle karşılaşılmaktadır. Nasıl bir eserin sosyal gerçeklere uygunluk göstermesini bekleyemezsek, aynı şekilde psikolojik gerçek de her yerde geçerli olmayan tabiî bir ölçüdür. Elbette bazı durumlarda psikolojik yaklaşım eserdeki karmaşıklık ve tutarlılık gibi sanat değerlerini güçlendirmektedir. Fakat böyle bir amaca psikoloji teorilerine başvurmadan başka yollarla da ulaşılabilir. İnsan zihninin ve çalışma şeklinin teorik yönlerinin sistemli ve bilinçli bir şekilde incelenmesi bakımından psikolojinin sanat için bir değeri yoktur ve psikoloji kendi başına bir sanat değeri taşımamaktadır [25]. Psikoloji bazı hassas sanatkârlara realiteyi daha iyi kavramada, onların müşahede kabiliyetlerini arttırmada ve fikirlerini evvelce bilmedikleri, yeni keşfettikleri bazı kalıplara dökmede yardımcı olabilir. Fakat psikoloji kendi başına sanat eserinin yalnız yaratılışının hazırlık safhasında yardımcı olur. Sanat eserinin kendi içinde ise psikolojik hakikat ancak esere bir bütünlük, tutarlılık ve karmaşıklık sağladığı nisbette bir değer taşır.

DOKUZUNCU BÖLÜM

EDEBİYAT VE TOPLUM

Edebiyat, vasıta olarak sosyal bir özellik taşıyan dili kullandığı için sosyal bir müesseesedir. Sembolizm yahut vezin gibi ânânevî edebî unsurlar, mahiyet itibariyle sosyal bir karakter taşırlar. Bunlar, ancak bir toplum içinde ortaya çıkabilen normlar ve yerleşmiş kurallardır. Ayrıca, edebiyat, «hayatı» temsil eder; «hayat» işe, geniş ölçüde sosyal bir gerçekbir, hatta tabiatın ve insanın iç veya sübjektif dünyası da, edebiyatın «taklit» ettiği konulardır. Şair, toplumun özel bir statüye sahip olan bir üyesidir : o, bir dereceye kadar, toplumda rağbet ve takdir görür ve gerçekte var olmasa da bir dinleyici topluluğuna hitap eder. Aslında edebiyat, çok kere, bazı belirli sosyal müesseselerle yakından ilgili olarak ortaya çıkmıştır, hatta ilkel toplumlarda bile şiiri, dinî merasimden, büyüden, iş yahut oyundan ayır edemeyiz. Edebiyatın bir de sosyal görevi ve «fayda»sı vardır ki bunların sadece şahsî olmaları mümkün değildir. Böylece, edebî çalışmanın ortaya çıkardığı bu gibi meselelerin büyük bir çoğunluğu en azından sonuçları bakımından veya taşıdıkları mana dolayısıyla sosyal meselelerdir : Bunlar geleneklere ve yerleşmiş kurallara, normlara ve edebî türlere, sembol ve mitlere ait meselelerdir... Tomars bu konuda şöyle yazmaktadır :

> *Esthetic institutions are not based upon social institutions : they are social institutions of one type and intimately interconnected with those others.*
>
> «Estetik müesseseler, sosyal müesseselere dayanmazlar; onlar sosyal müesseselerin parçası da değillerdir; onlar, bir çeşit sosyal müessese olup diğer sosyal müesseselerle sıkı sıkıya bağlıdırlar» [1].

Bununla beraber, «edebiyat ve toplum» araştırması, çok kere, daha dar bir çerçeve içinde ve sathî bir şekilde yapılmaktadır. Edebiyatın, belirli bir sosyal durum, ekonomik, sosyal ve siyasî sistem ile olan ilişkileri hakkında meseleler ortaya atılır. Toplumun edebiyat üzerindeki tesirlerinin açıklanmasına, edebiyatın toplum içindeki yerinin tayin ve tespitine çalışılır. Edebiyata böyle sosyolojik bir açıdan bakanlar, özellikle belirli bir toplum felsefesine inanan kimselerdir. Marksist tenkitçiler, edebiyat ile toplum arasındaki bu ilişkileri yalnız incelemekle kalmıyor, fakat aynı zamanda, hem zamanımızdaki hem de gelecekteki «sınıfsız» toplumda bu ilişkilerin nasıl olması gerektiğine dair, açıkça bazı fikirler ileri sürüyorlar. Edebiyat dışı siyasî ve ahlâkî ölçülere dayanarak değerlendirici ve hüküm verici tenkitlerde bulunuyorlar. Bir yazarın eserindeki sosyal ilişkilerin ve bunların sonuçlarının yalnız eskiden ve şimdi nasıl olduğunu değil, nasıl olması gerektiğini anlatıyorlar [2]. Onlar, yalnız edebiyat ve toplum araştırıcıları değil, geleceğin peygamberleri, akıl hocaları ve propagandacılarıdır ve edebiyat çalışmaları ile saydığımız diğer görevlerini birbirine karıştırmamak ellerinden gelmez.

Edebiyatla toplum arasındaki ilişkilerin münakaşasına çok kere, De Bonald'dan alınmış olan «edebiyat toplumun bir ifadesidir» sözüyle başlamak adet olmuştur. Ancak bu sözlene denmek isteniyor? Eğer bununla, edebiyatın, belirli bir zamanda, günün sosyal durumunu doğru olarak yansıttığı anlatılmak isteniyorsa bu yanlıştır; edebiyatın sosyal realitenin bazı yönlerini sadece tasvir ettiği anlatılmak isteniyorsa bu basmakalıp, beylik ve müphem bir ifadedir[3]. Edebiyatın hayatı bir ayna gibi yansıttığını söylemek hatta daha da müphem bir ifadedir. Yazar kendi hayat tecrübelerini ve hayat görüşünü ister istemez anlatacaktır; ama onun, hayatın bütününü, yani belirli bir süre içinde hayatın bütününü etraflıca ve tam olarak

anlattığını söylemenin gerçeğe uymadığı açıktır. Yazarın, yaşadığı çağı bütünüyle anlatması ve onun ve toplumun «temsilcisi» olması gerektiğini söylemek dar anlamda bir değerlendirme olur. Aynı zamanda, «hayatın bütünü» ve «temsilci» kavramlarının da şüphesiz yorumlanması gerekir: sosyal tenkitlerin hemen hepsinde bu kavramlar, yazarın, meselâ proleteryanın sefaleti gibi özel sosyal durumları belirtmesi, hatta tenkitçinin davranış ve ideolojisini paylaşması gerektiği anlamına gelmektedir.

Hegel ve Taine gibi yazarlar, tarihî ve sosyal bakımdan büyüklük ile sanat bakımından büyüklüğü bir tutmaktadırlar. Sanatkâr, gerçeği anlatırken zarurî olarak tarihî ve sosyal gerçekleri de ifade eder. Sanat eserleri bizim için birer «belge» hatta birer «abide» dir[4]. Deha ile yaşadığı çağ arasında bir uyuşma olduğu ileri sürülür. Bu anlamda «temsilcilik» ve «sosyal gerçeklik», sanat değerinin hem sebebi hem de sonucu oluyorlar. Modern bir sosyolog, alelade ve vasat sanat eserlerini, oldukça iyi sosyal belgeler olarak kabul edebilirse de Taine'e göre bunlar hiçbir şey ifade etmezler ve dolayısıyla da temsilcilik kabiliyeti olmayan eserlerdir. Edebiyat, gerçekte, sosyal olayların bir yansıması değil, fakat bütün tarihin ruhu, özü ve özetidir.

Ancak, edebiyat ile toplum arasındaki gerçek münasebetleri iyice anlayıncaya kadar değerlendirici tenkit meselesini sonraya bırakmak yerinde olacak gibi görünüyor. Bu ilişkilerin nasıl olması gerektiği konusunda beliren görüşleri sınıflandırmak kolay değildir. Fakat ilişkilerin tarifleri gelişigüzel sınıflandırmalara oldukça müsaittir.

İlkin, yazarla birlikte yazarlık mesleğinin ve kuruluşlarının sosyolojisi, edebî mahsüllerin ekonomik dayanağı meselesi; yazarın sosyal çevresi, statüsü ve ideolojisi konusu vardır

ki, bütün bunlar edebiyat dışı ifade ve faaliyetlerde kendini gösterebilir. Bundan sonra, edebî eserlerin sosyal konuları ele alışı, ileri sürdüğü görüşler ve sosyal gayeleri vardır. Son olarak, okuyucuların meselcleri ile edebiyatın yaptığı gerçek sosyal etki söz konusudur. Gerçekte, edebiyatın ne dereceye kadar sosyal çevrenin, sosyal değişme ve gelişmenin etkisi altında kaldığı ve ne derece bunlara bağlı olduğu meselesi, şu veya bu şekilde konumuzun üç bölümüne giren meselelerden biridir: 1) Yazar sosyolojisi; 2) edebî eserlerin sosyal konusu; 3) edebiyatın topluma tesiri. Biz burada, bağımlılık ve etkiden neyin kastedildiğini kararlaştırmak zorunda kalacak ve son olarak kültür bütünlüğü ve özellikle kendi kültürümüzün bütünlüğü meselesine gelmiş olacağız.

Her yazar toplumun bir üyesi olduğundan, sosyal bir varlık olarak incelenebilir. Bu incelemede, esas kaynak yazarın biyografisi ise de, böyle bir inceleme, yazarın geldiği veya içinde yaşadığı ortama doğru kolayca uzatılabilir. Burada, yazarın sosyal çevresi, ailesinin tarihçesi ve ekonomik durumu hakkında bilgi toplamak mümkün olacaktır. Edebiyat tarihinde aristokratların ve proleteryanın gerçek payını gösterebiliriz: meselâ, Amerikan edebiyatında ticaret ve serbest meslek erbabının çocuklarının hakim rolünü belirtebiliriz. [5]. İstatistiklerin gösterdiğine göre, çağdaş Avrupa'da, edebiyatçıların çoğunluğu orta sınıflardan gelmektedir; çünkü bir yandan aristokrasi eğlence ve şöhret peşinde koşmakta, öte yandan alt sınıfların eğitim imkânları mahdut kalmaktadır. Bu genelleştirme, bazı istisnalarla, İngiltere için de doğrudur. Çiftçi ve işçi çocuklarına eski İngiliz edebiyatında pek seyrek rastlanmaktadır: Burns ve Carlyle gibi istisnaların varlığı, kısmen, İskoçya'daki demokratik okul sistemi ile izah edilebilir. Aristokrasinin İngiliz edebiyatındaki rolü fevkalade büyüktür. Bunun sebebi kısmen, başka memleketlerden farklı olarak, İngiltere'de mülkün en büyük oğula bırakılması geleneği dolayısıyla aristokrat ailelerin çocuklarının meslek edin-

meleridir. Fakat, Goncharov ve Checkov'dan önceki bütün modern Rus yazarları, birkaç istisna ile, aristokrat ailelerin çocuklarıdır. Moskova düşkünler evinde bir doktor olan babasının ancak hayatının sonlarına doğru toprak ve köle sahibi olmasına rağmen, Dostoyevski bile aslında bir asilzade sayılır.

Bu çeşit bilgileri toplamak ne kadar kolaysa, bunları yorumlamak da o kadar zordur. Sosyal çevre, sosyal ideolojiyi ve bu ideolojiye bağlılığı tayin eder mi? Shelley, Carlyle ve Tolstoy'un durumları bir yazarın ait olduğu sınıfa ihanetinin açık örnekleridir. Rusya dışındaki Komünist yazarların çoğu sınıf bakımından proleter değillerdir. Sovyet ve diğer Marksist tenkitçiler, Rus yazarlarının sosyal sınıflarını ve sınıflarına bağlılıklarını kesinlikle tespit etmek için geniş araştırmalar yapmışlardır. Bunun için, P. N. Sakulin, son devir Rus edebiyatı hakkındaki görüşlerinde, köylülerin, küçük burjuvanın, demokrat aydınların, sınıfından kopmuş aydınların, burjuvazinin, aristokrasinin ve ihtilalci proleteryanın edebiyatları arasında kesin ayırımlar yapmaktadır [6]. Eski edebiyatı tetkik eden Rus ilim adamları, kendilerine miras yoluyla geçen servetleri ve daha önceki aile ilişkileri dolayısıyla Puşkin'in ve Gogol' un, Turgenyev'in ve Tolstoy'un mensup olduğu Rus aristokrasisini birçok tabakalarına ve alt tabakalarına ayırmaya teşebbüs etmişlerdir [7]. Fakat, Puşkin'in, kuvvetini kaybetmiş asilzadelerin, Gogol'un ise, Ukraynalı ufak toprak sahiplerinin menfaatlerini temsil ettiğini ispatlamak zordur; bu yazarların eserlerindeki genel ideoloji ve bu eserlerin, bir zümrenin, sınıfın ve zamanın sınırlarını aşan cazibesi aslında böyle bir hükmü çürütmektedir [8].

Yazarın sosyal mevkii, ideolojisi ve sosyal sınıfına bağlılığı meselelerinde, sosyal menşeinin rolü pek azdır: şurası açıktır ki, yazarlar çok kere kendilerini bir başka sınıfın hizmetine verirler. Birçok saray şairleri, daha alt tabakaya mensup olmalarına rağmen, hizmetlerinde bulundukları kimselerin ideolojilerini ve zevklerini benimsemişlerdir.

Yazarın ideolojisi, davranışları ve sosyal sınıfına bağlılığı, sadece yazılarıyla değil, aynı zamanda edebiyat dışı biyografik belgelerle de incelenebilir. Yazar bir vatandaştır, siyasî ve sosyal önemi olan meseleler üzerinde fikirlerini açıklamış ve devrinin davalarında rol almıştır.

Yazarların siyasî ve sosyal görüşleri hakkında pek çok şey yazılmıştır; ve son zamanlarda bu görüşlerin ekonomik yönleri üzerinde daha fazla durulmaktadır. Bu arada, Ben Jonson'un ekonomik konularda ortaçağa çok bağlı kalan bir yazar olduğunu ileri süren L. C. Knights, onun zamanının birçok piyes yazarı gibi, yeni türeyen tefeciler, tekelciler, vurguncular ve cenaze levazımatçıları sınıfını hicvetmekte olduğunu göstermektedir[9]. Birçok edebî eser, meselâ Shakespeare'in «tarihî piyesleri» ve Swift'in *Gulliver'in Seyahatleri* gibi zamanın siyasî havasıyla yakından ilgili olarak defalarca yorumlanmışlardır [10]. Bir yazarın sözleri, karar ve faaliyetleri, onun eserlerinde anlatmaya çalıştığı gerçek sosyal meseleler ile hiç karıştırılmamalıdır. Balzac, böyle bir ayırımı mümkün kılacak en dikkat çeken bir örnektir; çünkü o, eski düzene, aristokrasiye ve kiliseye karşı sempatisi olduğunu açıkça belli etmesine rağmen, içgüdüsü ve hayal gücü ile, orta sınıfın yeni kuvvetli adamı olan vurguncu üzerine yönelmiştir. Teori ile pratik, inancın ifadesi ile yaratma kabiliyeti arasında bir hayli farklılık olabilir.

Sosyal menşe ve sosyal sınıfa bağlılık, ideoloji gibi meseleler sistemleştirildiği takdirde bizi, bir tip olarak yahut belirli bir yer ve zaman içinde bir tip olarak yazarın sosyolojisine götürür. Yazarlar arasında, onların sosyal olaylara katılma derecelerine göre bir ayırım yapabiliriz. Halk edebiyatında bu katılma nispeti yüksektir, ancak, *poéte maudit* (lanetlenmiş şair) ve serbest yaratıcı deha bohemyanizm'de sosyal olaylardan kopma ve aradaki sosyal mesafe aşırı dereceye çıkabilir. Genellikle modern çağlarda ve batıda, yazar ile sınıfı arasında nispeten bağımsız bir *intelligentsiya* yani aydınlar

sınıfı doğmuştur. Bunun gerçek sosyal durumunu, hâkim sınıflara bağlılık derecesini, kendisini destekleyen gerçek ekonomik kaynağı ve her toplumda yazarın itibarını araştırıp bulmak edebiyat sosyolojisinin görevidir.

Tarih bize, yazarın toplumdaki itibarı konusunda bilgi vermektedir. Sözlü halk edebiyatında, içinde yaşadığı toplumun ilgisine sıkı sıkıya bağlı olan hikâye anlatıcıların (âşıkların) rolünü inceleyebiliriz: Eski Yunan'daki ozan, eski German kavimlerinin *Scop*'u, Rusya ve Doğu'da halk âşıkları gibi. Eski Yunan şehir devletinde trajedi yazarları, *dithyramb* ve ilâhi besteleyen Pindar gibi yazarların, kendilerine has yarı dinî diyebileceğimiz bir durumları vardı. Euripides ile Aeschylus'u karşılaştırdığımızda göreceğimiz gibi, eski Yunan yazarları yavaş yavaş dünya meselelerine dönmekteydiler. Roma imparatorlarının saraylarında Augustus ve Maecenas'ın cömertliği ve ihsanları ile geçinen Virgilius, Horatius ve Ovidius'u hatırlamak gerekir.

Ortaçağlarda günah çıkarma hücrelerinde papazları, saraylarda veya bir baronun şatosunda *trubadour'ları* ve *Minnesänger*'leri ve yollarda da gezici ilim adamlarını bulabilirdiniz. Yazar ya bir kâtip, ya da ilim adamı idi. Yahut da bir şarkıcı, meddah veya saz şairi olabiliyordu. Fakat Bohemya kralı II. Vanceslaus veya İskoçya kralı I. James gibi krallar bile amatör veya sanat meraklısı şair olabiliyorlardı. Almanya'da şairlerin *Meistergesang* (lonca mensupları edebiyatı) denilen bir dernekleri vardı. Rönesansla birlikte, bir memleketten diğerine zaman zaman seyahat eden ve başka başka sanat ve edebiyat hamilerine hizmetlerini arzeden, nispeten bağımsız bir yazarlar zümresi, hümanistler ortaya çıktı. Petrarch, görevinin büyüklüğünü kavramış olan ilk büyük *poéta Laureatus* (şâir-i âzâm) dır. Öte yandan Aretino ise, şantajla geçinen, sevilen ve hürmet edilen bir kimse olmaktan ziyade korkulan gazeteci-yazar tipinin öncülerindendir.

Daha sonraları, yazarlar asil veya asil olmayan sanat ve edebiyat hamilerinin desteğinden, okuyucu kitlenin temsilcisi olan yayınevi sahiplerinin mali desteğine geçmişlerdir. Mamafih, aristokrat sanat ve edebiyat hamiliği sistemi de dünyanın her tarafına yayılmamıştı. Kilise ve arkasından tiyatro, bazı özel edebiyat türlerini destekledi. İngiltere'de sanat ve edebiyat hamiliği sistemi, 18. yüzyılın başlarında belirli bir şekilde gerilemeye başladı. Eski koruyucularından mahrum kalan ve okuyucu kitlesinden henüz yeterli desteği göremeyen edebiyat, ekonomik bakımdan gittikçe fakirleşiyordu. Dr. Johnson'un Grub Street'te geçirdiği ömrünün ilk yılları ile, onun Lord Chesterfield'i hiçe sayması bu değişmeleri yansıtırlar. Ancak, bir nesil önce Pope, asilzadelerin ve üniversite mensuplarının cömertçe para ödeyerek satın aldıkları Homer tercümesinden bir servet yapmıştı.

Bununla beraber, büyük maddî mükâfatlar, Scott ile Byron'un edebî zevklerde ve kamuoyunda büyük bir etki yaptıkları 19. yüzyılda görülmeye başladı. Voltaire ve Goethe kıta Avrupasında yazarların itibarını ve bağımsızlığını geniş ölçüde arttırmışlardı. Okuyucu kitlesinin gelişmesi, *Edinburgh* ve *Quarterly* gibi büyük dergilerin kurulması, edebiyatı gittikçe hemen hemen müstakil bir müessese haline getirdi ki, Prosper de Barante, 1882'deki yazılarında, bunun 18. yüzyılda mümkün olduğunu iddia etmektedir [1].

Ashley Thorndike'ın ileri sürdüğü gibi :

> *outstanding characteristic of the printed matter of the nineteenth century is not its vulgarization, or its mediocrity, but rather its specialization. This printed matter is no longer addressed to a uniform or homogeneous public: it is divided up among many publics and consequently divided by many subjects, interests and purposes.*

«Ondokuzuncu yüzyılın basılı eserlerinin göze çarpan üstünlüğü, bunların aleladeliğinde ve halk seviyesinde oluşlarında değil, daha ziyade ihtisaslaşmış olmalarındadır. Bu basılı malzeme artık yeknesak ve mütecanis bir topluma hitap etmiyordu; birçok toplumlar arasında bölünmüş ve bunun sonucu olarak, maksatlara ve alakalara göre kısımlara ayrılmıştı»[12].

Q. D. Leavis [13], Thorndike'ın yukarıda verilen düşüncelerine uygun olarak yazılmış olan *Fiction and the Reading Public* adlı eserinde, okumasını öğrenmiş olan 18. yüzyıl köylüsünün, aydınların ve üniversite mensuplarının okudukları kitapları okumak zorunda olduğunu, öte yandan, 19. yüzyıl okuyucularından «halk» olarak değil «halklar» diye bahsetmenin yerinde olacağını belirtmektedir. Zamanımızda ise, yayın listelerinde ve magazin raflarında çok daha fazla çeşitli halk gruplarının okuduğu yayınlar görülmektedir. 9-10 yaşındakiler, lise çağındakiler, yalnız yaşıyanlar için kitaplar vardır; ayrıca ticaret gazeteleri, Sunday School (kilise okulları) haftalık dergileri, yayınevi organları, *westernler* yani kovboy hikâyeleri, yaşanmış aşk hikâyelerini konu alan romanlar vardır. Yayıncılar, magazinler ve yazarlar artık hep ihtisaslaşmışlardır.

İşte böylece, edebiyatın ekonomik temeli ve yazarın sosyal durumu üzerinde yapılacak bir araştırma, yazarın hitap ettiği ve mali desteğine muhtaç olduğu [14] okuyucunun da araştırılmasına ister istemez eğilmek zorundadır. Hatta bir sanat ve edebiyat hamisi de bir okuyucu, çoğu zaman da titiz bir okuyucudur ve sadece kendisinin beğenilmesini değil, bağlı olduğu sınıfın geleneklerine de uyulmasını ister. Daha eski zamanlarda bile, halk şiirinin meydana çıktığı topluml arda yazarın dinleyiciye olan bağımlılığı daha büyüktü ve eseri hemen hoşa gitmezse tutunamazdı. Tiyatroda seyircinin rolü de

hiç değilse bu kadar etkilidir. Shakespeare'in, Globe ve South Bank açık hava tiyatrolarının karışık sınıflardan gelen seyirciler ile, yüksek sınıf mensuplarının devam ettiği üstü kapalı Blackfriars tiyatrosu seyircileri için yazdığı oyunlardaki çağ ve üslup farklarını tespit etmek için bir takım teşebbüsler yapılmıştır. Aradan zaman geçip okuyucu kitlesinin süratle arttığı, yayfınlık ve çeşitlilik kazandığı zamanlarda ve yazarla halk arasındaki ilişkilerin daha dolaylı olduğu hallerde, yazar toplum ilişkilerini takip etmek daha da zorlaşmaktadır. Yazarlarla toplum arasındaki aracıların sayısı artar. Salon, kafe, kulüp, akademi, dernek ve üniversite gibi sosyal müesseselerin ve kuruluşların rolünü inceleyebiliriz. Yayınevlerinin olduğu gibi, dergi ve magazinlerin de tarihçelerini takip etmek gerekir. Tenkitçi önemli bir aracı durumuna gelir. Bir grup mütehassıs kitapsever ve kolleksiyoncular, edebiyatın belirli bazı türlerini destekleyebilirler. Yazarların ve edebiyatçıların kurdukları dernekler, özel bir yazarlar grubunu veya ileride yazar olabilecek kimseleri bir araya getirmekte yardımcı olabilirler. Özellikle Amerika'da, yorgun iş adamlarının boş vakitlerini hoş geçirmelerini ve güzel sanatlardan istifade etmelerini sağlamaya çalışan kadınlar (Veblen'e göre) sanat zevkini etkilemede önemli rol oynamaya başlamışlardır.

Edebiyat konusunda devletlerin tutumunda eskiye nazaran büyük bir değişiklik olduğu söylenemez. Çağımızdaki bütün hükümetler edebiyatı çeşitli derecelerde desteklemekte ve beslemektedirler. Hamilik, artık «kontrol ve denetim» anlamında kullanılmaktadır [15]. Son yarım yüzyılda totaliter devletlerin bu konuda şuurlu etkisini küçümsemek doğru değildir. Bu etki hem «kan ve toprak» bölgeciliğinin yahut Sovyet «sosyalist realizmi» nin teşviki gibi olumlu, hem de yayınları yasaklama, kitap yakma, yayınlar üzerine sansür koyma, yazarları korkutma şeklinde olumsuz olmuştur. Devletin ideolojik sınırlanmalarına uygun olduğu halde, yine de büyük sanat değeri olan bir edebiyat yaratmada başarısız olduğu gerçeği, ede-

biyatın devletçe yönetiminde isteyerek veya istemiyerek devletin tavsiyelerine uyanlara eser verme imkânını sağlamakta etkili olduğu görüşünü çürütemez. Bu sebepten, Sovyet Rusya'da edebiyat hiç değilse nazarî olarak yeniden bir halk sanatı haline gelmiş ve sanatkâr yeniden toplumun bir parçası olmuştur.

Bir kitabın başarısı, kalıcılığı, ileride yeniden rağbet kazanması yahut bir yazarın şöhret ve itibarı esasen sosyal bir olaydır. Şöhret ve itibar, yazarın, diğer yazarlar üzerindeki gerçek tesiri ve edebiyat geleneğini değiştirmedeki gücü ile ölçüldüğünden, bu sosyal olay bir bakıma edebiyat tarihini ilgilendirir. Bir bakıma da, yazarın şöhreti edebiyat tenkitçilerinin onun eserine karşı gösterecekleri tepkiye bağlıdır. Bu tepki bugüne kadar, bir devrin «genel okuyucusunu» temsil ettiği farzedilen az çok şekil ile ilgili bazı iddialara dayanılarak tespit edilmiştir. Bundan dolayı, «zevk fırıldağı» meselesi, «sosyal» olmakla beraber, daha belirli bir sosyolojik temele oturtulabilir; etraflı bir inceleme, bir edebî eserle onu başarıya ulaştırmış olan belirli okuyucu topluluğu arasındaki gerçek uyuşmayı araştırabilir; satılan kitap sayısı ve baskı adedi hakkında rakamlar toplanabilir.

Her toplumun sosyal tabakalaşması, o toplumun zevklerinin tabakalaşmasında kendisini gösterir. Üst sınıfların ölçüleri çok kere alt sınıflara doğru inebildiği gibi, bu hareket aksi yönde de olabilir; folklora ve ilkel sanata karşı duyulan ilgi buna bir örnektir. Siyasî ve sosyal gelişme ile estetik arasında kesin bir uyuşma yoktur; orta sınıf, edebiyattaki önderliğini, siyasî üstünlüğünden çok daha önceleri ele geçirmiştir. Yaş ve cinsiyet farklılıklarının, yahut belirli grup veya derneklere mensup olmanın doğurduğu zevk farklılıkları, sosyal tabakalaşmadan doğan zevk farklılıklarını geri plana itebilir, hatta onları ortadan kaldırabilir. Modern edebiyatta moda da önemli bir olaydır, çünkü rekabet halinde ve sürekli olarak değişen bir

toplumda üst sınıfların kolayca taklit edilen öçlüleri daima yenilenmeğe muhtaçtır. Şüphe yok ki, zevklerdeki bugünkü hızlı değişmeler, son yarım yüzyılda meydana gelen hızlı değişmeleri yansıtmakta ve sanatkâr ile okuyucu arasındaki ilişkilerde genel bir gevşeme olduğunu göstermektedir.

Modern yazarın, Grub Street'te, Greenwich Village'de yaşamaya başlaması, kendini bir Bohem hayatına salması ve memleketini terketmesi şeklinde görülen toplumdan kopması olayı sosyolojik bakımdan incelenmeye değer. Rus sosyoloğu George Plekhanov, «sanat, sanat içindir» doktrininin

> *Hopeless contradiction between their aims and the aims of the society to which they belong. Artists must be very hostile to their society and they must see no hope of changing it.*
>
> «Sanatkârların kendi gayeleri ile bağlı oldukları toplumun gayeleri arasında ümitsiz bir tezat bulunduğunu hissettikleri, toplumlarına düşman oldukları ve onu değiştirmek yolunda hiçbir ümide sahip olmamaları halinde geliştiğine»

inanmaktadır [16].

Levin L. Schücking, *Sociology of Literary Taste (Edebî Zevkin Sosyolojisi)* adlı eserinde bu meselelerden kısaca bahsetmiştir; başka eserlerinde de 18. yüzyılda ailenin ve kadınların okuyucu olarak rolünü geniş bir şekilde araştırmıştır [17].

Bir hayli delil toplanmış olmasına rağmen, edebiyat ürünleri ve bunların ekonomik temelleri arasındaki gerçek ilişkilere, hatta toplumun yazar üzerindeki etkisine dair sağlam sonuçlara varılamamıştır. Bu ilişkiler, şüphesiz sadece haminin ve toplumun emirlerine tabi olma veya bu şartlara kesinlikle uymaktan ibaret değildir. Yazarlar kendi özel kamuoylarını yaşatmakta başarılı olabilirler; gerçekte Coleridge'in de belirttiği gibi, her yeni yazar kendi hoşuna gidecek zevki yaratmak zorundadır.

Yazar, sadece toplumun etkisinde kalmaz, o da toplumu etkiler. Sanat, hayatı sadece yansıtmaz, ona şekil de verir. İnsanlar kendi hayatlarını roman kahramanlarının hayatlarına benzetmek isterler. İster Goethe'nin *Werther'in Istırapları*, ister Dumas'nın *Musketeers*'ı olsun, insanlar bu kitaplara bakarak aşık olmuşlar, intihar etmişlerdir. Fakat biz burada, kitabın okuyucular üzerindeki etkisini kesinlikle tarif edebilir miyiz? Hicvin etkilerini anlatmak mümkün müdür? Addison kendi toplumunun gidişatını gerçekten değiştirebilmiş midir? Yahut Dickens, borçlular hapishanesi, erkek çocuklara mahsus okullar veya imarethanelere ait reformları teşvik edebilmiş midir?[18] Harriet Beecher Stowe gerçekten «büyük harbi kazanan küçük kadın» mıydı? *Gone With the Wind (Rüzgâr Gibi Geçti)*, kuzeyli okuyucuların, Bn. Stowe'un savaşına karşı tavırlarını değiştirebilmiş midir? Hemingway ve Faulkner okuyucularını nasıl etkilemişlerdir? Modern milliyetçiliğin doğuşunda edebiyatın etkisi ne derece büyük olmuştur? İskoçya'da Walter Scott'ın, Polonya'da Henryk Sienkiewicz'in ve Çekoslovakya'da Alois Jirasek'in, tarihî romanları ile, bu memleketlerde millî gururun yükselmesi ve halkta tarih şuurunun uyanmasında şüphesiz pek belirli ölçüde etkileri olmuştur.

Tam bir kesinlikle değilse de, gençlerin yaşlılara nazaran, okudukları şeylerden daha doğrudan ve derin bir şekilde etkilendiklerini, tecrübesiz okuyucuların, edebiyatı, hayatın bir yorumu olarak değil, olduğu gibi aktarılması şeklinde kabul ettiklerini, okuyacak pek az kitabı olanların çok kitap okuyan tecrübeli okuyuculara nazaran kitapları daha fazla ciddiye aldıklarını farzedebiliriz. Bu faraziyenin de ötesine gidebilir miyiz? Anketlerden ve diğer sosyolojik araştırma usüllerinden faydalanabilir miyiz? Tek tek olayların incelenmesi sorguya çekilenlerin tahlil kabiliyetlerine bağlıdır ve bunların söylediklerini değerlendirmede, bunlardan kanunlar çıkarmada yanılma ihtimali olduğundan, hiçbir sağlam sonuç elde etmeye imkân

yoktur. Ama, «edebiyat okuyucu üzerinde nasıl tesir bırakır» meselesi deneme ile anlaşılabilen bir meseledir ve edebiyatın toplum ile ilişkisini en geniş ölçüde ele aldığımızdan, bu konuda yalnız edebiyatseverlerin değil bütün insanlığın tecrübelerine başvurulmalıdır. Bu çeşit meseleleri incelemeye daha başlamış bile sayılmayız[19].

Edebiyatla toplum arasındaki ilişkileri incelemede en çok kullanılan metod, edebî eserleri, sosyal olayların ifadesi ve sosyal vesikalar olarak incelemektir. Edebiyattan sosyal konular hakkında bazı bilgiler elde edilmesi mümkündür. Aslında bu, edebiyatın, sistematik araştırıcılar tarafından ilk kullanıldığı sahalardan biridir. İngiliz şiirinin tarihi hakkında ilk eserlerden birini yazmış olan Thomas Warton, edebiyatın «bir çağın özelliklerini sadakatle kaydeden ve insan davranışlarını en güzel ve en anlamlı bir şekilde ortaya koyan kendine has bir özelliği olduğunu» [20] iddia ediyordu. Kendisi gibi eski eserlere önem veren edebiyat tarihçilerine göre edebiyat esasen bir kıyafetler, örf ve âdetler hazinesidir; medeniyet tarihi, bilhassa şövalyelik ile onun çöküşünü anlatan bir kaynaktır. Bugünün okuyucularının çoğunluğu, yabancı toplumlar hakkındaki başlıca bilgilerini Sinclair Lewis'ten, Galsworthy'e, Balzac'tan Turgenyev'e kadar, okudukları romanlardan elde etmişlerdir.

Sosyal bir belge olarak kullanıldığı zaman edebiyat, sosyal tarihin ana hatlarını ortaya koyacak şekilde kullanılabilir. Chaucer ve Langland, 14. yüzyıl toplumuna ait iki ayrı görüşü temsil ederler. *The Prologue to the Canterbury Tales*'de, Chaucer devrinin sosyal tiplerini mükemmel bir şekilde sergilemektedir. Shakespeare'in *Merry Wives of Windsor*'u, Ben Jonson'un çeşitli oyunları ve Thomas Deloney'in eserleri bize, Elizabeth devri orta sınıfı hakkında birçok şeyler anlatır. Addison, Fielding ve Smollet 18. yüzyılın yeni orta sınıfını, Jane Austen, 19. yüzyıl başlarındaki köy ileri gelenlerini ve köy papazını, Trollope, Thackeray ve Dickens, Viktorya devri dün-

yasını anlatırlar. Wells orta sınıfın alt tabakasını, Bennet ise taşra kasabalarını anlatırlar.

Amerikan yaşayışına ait bunlara benzer bir seri sosyal konulu eseri Beecher Stowe ve Howells'den tutun, Farrel ve Steinbeck'e kadar romancıların eserleri arasında bulmak mümkündür. Restorasyon sonrası Parisi ve Fransası, Balzac'ın *İnsanlığın Komedisi*'nin sayfaları arasında dolaşan yüzlerce kahramanın hayatında saklı gibidir. Proust, çökmekte olan Fransız aristokrasisindeki sosyal tabakalaşmayı derin ayrıntıları ile anlatmaktadır. Turgenyev ile Tolstoy'un romanlarında 19. yüzyıl Rusyası görülür, Chekhov'un hikâye ve oyunlarında tüccar ve aydınları, Sholokov'da kollektif çiftlik hayatını buluruz.

Bu konuda sayısız misaller verilebilir. Araştırıcı, bunların her birinin dünyasını, aşka ve evliliğe, iş ve mesleklere verdiği önemi; ahmak veya zeki, muhterem veya riyakâr din adamlarının tasvirlerini birleştirip bunların izahını yapabilir. Bu çeşit bir ihtisaslaşma bize «On dokuzuncu yüzyıl Amerikan romanında mal sahipleri ile kiracılar arasındaki ilişkiler» veya «İngiliz tiyatro ve romanında denizciler» yahut «yirminci yüzyıl romanında İrlanda asıllı Amerikalılar» gibi konular çıkarabilir.

Ancak, edebiyat, hayatın sadece bir aynası ya da kopyası, dolayısıyla sosyal bir belge olarak farzedildiği müddetçe bu çeşit incelemelerin pek fazla değeri yoktur. Bu gibi çalışmalar, incelenen romancının sanat metodunu bildiğimiz takdirde bir anlam taşır ve anlatılanların sosyal duruma ne derecede uyduğunu sadece genel anlamda değil fakat kesin olarak gösterebilir. Eser, gerçekçi bir maksatla mı ele alınmıştır, yoksa belirli noktalarda hiciv, karikatür veya romantik idealleştirme midir? Kohn - Bramstedt, gayesi başlığında açıkça belirtilmiş olan *Aristocracy and Middle Classes in Germany* (Almanya'da Aristokrasi ve Orta Sınıflar) adlı eserinde bizi haklı olarak uyarmaktadır :

Only a person who has a knowledge of the structure of a society from other sources than purely literary ones is able to find out if, and how far, certain social types and their behaviour are reproduced in the novel... What is pure fancy, what realistic observation, and what only an expression of the desires of the author must be separated in each case in a subtle manner.

«Ancak, bir toplumun yapısı hakkında edebî kaynaklardan başka kaynaklardan bilgi edinmiş olan bir kimse belirli sosyal tiplerin ve bunların davranışlarının romanlarda gösterilip gösterilmediğini ve ne dereceye kadar kopya edildiğini anlayabilir. Sırf hayal nedir, gerçekçi müşahede nedir ve yazarın sadece kendi arzularının ifadesi nedir, bunları birbirinden kesin çizgilerle ayırd etmek lazımdır»[21].

Aynı araştırıcı, Max Weber'in «ideal sosyal tipler» kavramından faydalanarak, sınıf düşmanlığı, sonradan görmelerin ve züppelerin davranışları, yahudilere karşı takınılan tavırlar gibi konuları incelemekte ve bu çeşit hadiselerin, objektif vakıalar ve davranış biçimleri olmaktan ziyade girift davranışlar olduğunu ve bu bakımdan da en iyi ifadesini romanlarda bulduğunu ileri sürmektedir. Sosyal tavır ve emelleri inceleyenler, gerektiği şekilde tefsir etmeyi bildikleri taktirde edebî malzemeden de faydalanabilirler. Gerçekte bu araştırıcılar eski devirler hakkında, zamanımızdaki gibi politika, iktisat ve toplumu ilgilendiren genel meseleler üzerinde yazılar yazanların eserleri mevcut olmadığından, edebî veya yarı edebî malzemeler kullanmak zorunda kalmaktadırlar.

Romandaki kadın ve erkek kahramanlar, hain tipler, macera heveslisi kadınlar, bu gibi sosyal tavırların ilgi çekici belirtilerini sergilerler [22]. Bu gibi incelemeler, bizi, devamlı olarak ahlâk ve din tarihine götürür. Ortaçağdaki hain tiplerin

durumunu ve ortaçağ insanının tefecilik karşısında Rönesans'a kadar süregelen ve bize Shylock'u ve Molière'in *L'Avare* (Cimri) ini kazandıran görüşleri biliyoruz. Sonraki yüzyıllarda hainlere büyük günahlar işletilmiştir. Bu gibi kimselerin işlediği günahlar ferdi mi yoksa sosyal ahlâk bakımından mı ele alınmıştır? Bu kötü şahıslar, mesela dul kadınların ırzına mı geçmekte yoksa parasını mı yemekte daha ustadırlar?

Bunun klasik örneğini Restorasyon devri İngiliz komedisinde görmekteyiz. Bu devir İngilteresi (Lamb'in inandığı gibi) bir zinalar, sahte evlilikler ülkesi, aldatılan kocalar diyarı mıdır? Yoksa bu, Macaulay'ın bizi iknaya çalıştığı gibi, gününü doldurmuş, hafifmeşrep ve zalim aristokrasinin sadakatle yapılmış bir tasviri miydi? [23] Yahut ta biz, her iki alternatifi de reddederek hangi belirli sosyal zümrenin hangi okuyucu kitlesi için bu sanatı yarattığını ve bu sanatın natüralist mi yoksa stilize mi olduğunu görmesek daha mı iyi ederiz? Yoksa, hiciv yahut alayları, kendini alaya alma ve fantazileri hesaba katmamak mı gerekir? Bütün edebiyat gibi bu piyesler de sadece belge değillerdir; onlar klişeleşmiş şahıs ve durumların, sahnelerde görülebilecek evlenmelerin tiyatroda yansımasından ibarettir. E. E. Stoll bu meseleler üzerindeki görüşlerini şöyle özetlemektedir :

> *Evidently this is not a 'real society', not a faithful picture even of the 'fashionable life': evidently it is not England, even 'under the Stuarts', whether since or before the Revolution or the Great Rebellion.*
>
> «Şüphesiz bu bir gerçek toplum değildir; ne de kibarların hayatının aslına uygun bir tavsiridir: şüphe yok ki, bu, İngiltere değildir, hattâ ister ihtilâlden, ister büyük isyandan önceki veya sonraki olsun, «Stuart» lar idaresindeki İngiltere de değildir» [24].

Stoll'unki gibi, gelenek ve teammüller üzerinde önemle duran yazılara rastlanıyorsa da bunlar, edebiyatla toplum arasındaki ilişkileri tamamen yok edemiyorlar. En muğlak *allegori*, en hayalî *pastoral* ve en çirkin *fars* bile gereği gibi incelendiği taktirde zamanın toplumu hakkında bize bir şeyler anlatırlar.

Edebiyat, kültürün bir parçası olarak sadece belirli bir sosyal ortamda ve sadece sosyal ilişkiler içinde meydana gelir. Taine'in meşhur üçlüsü *(ırk, ortam* ve *zaman)*, bizi, tatbikatta, diğer ikisinden ayrı olarak, ortamın geniş bir tetkikine götürmüştür. *Irk,* Taine'in de pek genel bir tarzda üzerinde çalıştığı değişmez bir bütündür. *Irk*, çok kere, sadece «millî karakter» yahut «İngiliz veya Fransız ruhu» anlamını taşır. *Zaman* ise, ortam kavramı içinde erimiştir. *Zaman*'daki değişiklik, sadece, *ortam*'daki değişikliği ifade eder, fakat analizi güç olan asıl mesele,*ortam* kavramını çözmek istediğimizde ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, bir eserin en yakın çevresinin, onun dayandığı dil ve edebiyat geleneği olduğunu kabul etmek zorundayız. Buna karşılık, bu gelenek de genel bir kültür «iklimi» ne bağlıdır. Edebiyatla, gerçek siyasî, ekonomik ve sosyal durumlar arasında doğrudan doğruya ilişki kurmak imkânı pek sınırlıdır. Bütün beşeri faaliyet sahaları arasında karşılıklı ilişkiler bulunduğuna şüphe yoktur. Sonuç olarak, üretim tarz ve şekilleriyle edebiyat arasında birtakım bağlar kurabiliriz. Zira, herhangi bir ekonomik sistem, ekseriya bir kuvvetler sistemidir ve aynı zamanda aile hayatını da yakından etkiler. Aile ise, eğitimde, aşk ve cinayet telâkkisinde ve beşerî duygulara ait, örf, âdet, ve geleneklerin bütünü üzerinde önemli rol oynar. Bu suretle, lirik şiir ile, aşka dair örf ve âdetler, dine ait peşin hükümler ve tabiat telâkkisi arasında bile bağlar kurmak mümkündür. Ancak bu bağlar karışık ve dolaylı olabilir.

Bununla beraber, ister insanın yaratılışını, iklim, biyoloji, ve sosyoloji açısından ele alan Taine'in teorisi olsun, ister tarihte her şeyin tek sebebi olarak ruhu kabul eden Hegel ve Hegelcilerin, yahut da herşeyi üretim tarzları ile anlatmaya çalışan Marksistlerin görüşü olsun, belirli bir insan faaliyetini, diğer bütün insan faaliyetlerinin çıkış noktası olarak tayin ve tespit eden bir görüşü kabul etmek mümkün değildir. Ortaçağın başlangıcı ile kapitalizmin doğuşu arasında kalan yüzyıllar boyunca, kültürel hayat, ve bilhassa edebiyat çok derin değişikliklere uğradığı halde, teknolojide hiçbir köklü değişiklik vukua gelmemiştir. Edebiyat bile, her zaman bir çağın teknolojik değişmelerinden kısa zamanda haberdar olamamıştır. Endüstri devriminin belirtileri iktisatçılar ve sosyal düşünürlerce açıkça sezildikten uzun süre sonra, ancak 19. yüzyılın ortalarına doğru, İngiliz romanına girmiştir (Elizabeth Gaskell, Kingsley ve Charlotte Bronte'nin romanlarıyla).

Kabul etmek gerekir ki, sosyal durum, estetik değerlerin kendilerini değil, ancak bu değerlerin gerçekleşme imkânını tayin eder. Biz, belirli bir toplumda hangi sanatların mümkün, hangilerinin mümkün olmadığını ana hatlarıyla tespit edebiliriz. Ama hangi sanatların gelecekte gerçekten ortaya çıkacağını kestiremeyiz. Birçok Marksistler - hattâ sadece Marksisler değil başkaları da - ekonomiden edebiyata çok uluorta kestirme yollar bulmak için epey gayret sarfetmektedirler. Mesela edebiyatla alakasız bir kimse olmayan John Maynard Keynes, Shakespeare'in ortaya çıkış sebebini şöyle anlatıyor:

> *We were just in a financial position to afford Shakespeare at the moment when he presented himself. Great writers flourished in the atmosphere of buoyancy, exhilaration, and the freedom of economic cares felt by the governing class, which is engendered by profit inflations.*

«Shakespeare meydana çıktığı sıralarda, malî durumumuz onu desteklemeye yetecek güçteydi. Büyük yazarlar, egemen sınıfın sağladıkları büyük kârlar dolayısıyla bir açılma, serbestlik döneminde ve maddî sıkıntıların düşünülmediği bir zamanda ortaya çıkmışlardır» [25].

Fakat refah seviyesinin yüksekliği başka memleketlerde, meselâ 1920 lerde A. B. D. de olduğu gibi, büyük şairlerin yetişmesine yol açmamıştır. Elizabeth Çağı gibi refahın yüksek olduğu bir dönemde yaşamış olan Shakespeare'in iyimser bir hayat görüşüne sahip olduğu da tartışılabilir. Bir Rus Marksist'inin ileri sürdüğü aşağıdaki karşı görüş de konuya bir açıklık getirmiyor :

Shakespeare's tragic outlook on the world was consequential upon his being the dramatic expression of the feudal aristocracy, which in Elizabeth's day had lost their former dominant position.

«Shakespeare'in trajik dünya görüşü, Elizabeth devrinde eski hakim durumunu artık kaybetmiş bulunan feodal aristokrasinin tiyatroya yansıması sonucu olarak ortaya çıkmıştır» [26].

İyimserlik ve kötümserlik gibi müphem kavramlara bağlanan bu gibi birbirine zıt hükümler, ne Shakespeare'in oyunlarının sosyal konuları, ne siyasi meseleler hakkında açıkça belirttiği kanaatleri (tarihi oyunlarında bu husus açıkça görülür) ve ne de bir yazar olarak onun sosyal durumunu bize açıkça göstermekten uzaktır.

Bununla beraber, bu gibi sözlere dayanarak edebiyata ekonomik açıdan bakmayı da ihmal etmemelidir. Marks'ın kendisi bile, zaman zaman birtakım hayal mahsulü hükümler vermesine rağmen, edebiyatla toplum arasında bir ilişkinin

varlığını sezmiştir. O, *The Critique of Political Economy* (Politik Ekonominin Tenkidi) adlı eserinde giriş kısmında şöyle der :

> *Certain periods of highest development of art stand in no direct relation with the general development of society, nor with the material basis and the skeleton structure of its organization. Witness the example of the Greeks as compared with the modern nations or even Shakespeare.*
>
> «Sanatın en yüksek gelişme seviyesine ulaştığı devirler ile ne toplumun genel tekâmülü, maddî temeli ve ne de teşkilât yapısı arasında doğrudan doğruya bir ilişki vardır. Modern devletlerle ve hattâ Shakespeare ile karşılaştırıldığında, eski Yunan buna iyi bir misal teşkil eder»[27].

Marks, aynı zamanda, modern iş bölümünün, sosyal evrimin üç faktörü (Hegel terminolojisinde *zamanlar)* arasında—ki bunlar *üretici güçler, sosyal ilişkiler ve şuur*'dur—kesin bir zıtlık doğurduğunu da anlamış bulunuyordu. O, bir utopistin nadiren kaçınacağı bir tarzda, gelecekteki sınıfsız toplumda bu iş bölümünün yeniden ortadan kalkacağını ve sanatkârın tekrar toplumla birleşeceğini umuyordu. Marks, herkesin mükemmel, hattâ orijinal bir ressam olmasının mümkün olacağını düşünüyordu. «Komünist bir toplumda ressam diye kimse bulunmayacak, ancak olsa olsa, insanlar diğer işleri arasında resim de yapacaklardır» diyordu[28]

Alelade bir Marksist bize şu veya bu yazarın, kilise ve devlet hakkında gerici ve ilerici kanaatlerini ifade ettiği için burjuva olduğunu söyler. «Şuur» un varlıktan doğduğunu ve bir burjuvanın varlık kazanamayacağını farzeden bu açık determinizm ile, burjuvayı bu kesin kanaatleri yüzünden suçlayan alışılmış ahlâkî hüküm arasında garip bir uyuşmazlık vardır.

Rusya'da, sonradan proleterya sınıfına katılan burjuva menşeli yazarların samimiyetlerinden daima şüphe edildiği, sanatta olsun, hayatta olsun, başarısızlıklarının mensup oldukları sınıftan ileri geldiği fikri dikkati çekmektedir. Yine, şayet Marksist anlamdaki ilerleme, feodalizmden, burjuva kapitalizmi vasıtasıyla doğrudan doğruya «proleter diktatörlüğü» ne varıyorsa, bir Marksist için her zaman «ilericileri» övmek hem mantıkî hem de kendi düşünce sistemleriyle bağdaşan bir hareket olacaktır. Marksist, kapitalizmin başlangıç safhalarında, hâlâ yaşamakta olan feodalizm ile mücadele eden burjuvaziyi de methedebilir. Fakat Marksistler çok kere, yazarları, 20. yüzyıla mahsus bir görüş açısından tenkit ederler, yahut da Grib ve Simirnov gibi Marksistler, «alelâde sosyoloji» yi tenkit eden burjuva yazarının evrensel insanlık yönünü takdir ettikleri için onu korurlar. Böylece Simirnov, «insanlık» adına, ilk defa feodal düzene karşı çıkan burjuvaların bu mücadelelerinde takip ettikleri programın bir öncüsü olarak, Shakespeare'in, «burjuvazinin hümanist bir ideologu» olduğu sonucuna varmaktadır[29]. Ancak, aslında izafî olan «hümanizm ve sanatın evrenselliği» kavramları Marksizmin ana doktrinini teşkil etmektedir.

Marksist tenkidin en iyi yönü, bir yazarın eserinde saklı kalmış yahut ima yollu anlatılmak istenen sosyal manayı ortaya çıkarmasıdır. Bu açıdan, bu yorum tekniği, Freud'un veya Nietzsche'nin veya Pareto'nun görüşlerine, yahut Scheler-Mannheim'ın bilgi sosyolojisine dayanan görüşlere paralel bir yorum tekniğidir. Bütün bu düşünürler, akıldan, ileri sürülen doktrinlerden ve tek başına sözlü ifadelerden şüphe ederler. Bunların arasındaki fark şudur: Nietzsche ve Freud'un metotlarının psikolojik olmasına karşılık, Pareto'nun metodu «tortuların analizi», Scheler- Mannheim'ınki ise «ideolojinin analizi» dir. Aslında her üçü de sosyolojik bir özellik taşımaktadır.

Max Scheler'in, Max Weber'in ve Karl Mannheim'ın eserlerinde açıkladıkları şekliyle bilgi sosyolojisi, ayrıntılarıyla işlenmiş olup karşı görüşlere nazaran bazı belirli üstünlüklere sahiptir[30]. Bilgi sosyolojisi, belli bir ideolojik görüşün ön faraziyelerine ve muhtevalarına dikkati çekmekle kalmayıp, aynı zamanda araştırıcının gizli faraziye ve temayülleri üzerinde de önemle durur. Değişmelerin yegâne belirleyicisi olarak tek bir faktörü göstermeğe hem Marksizmden hem de psikoanalizden daha az mütemayildir. Bunların dini faktörü iyice belirlemedeki başarısızlıkları ne olursa olsun Max Weber'in din sosyolojisi üzerindeki çalışmaları ideolojik faktörlerin ekonomik davranış ve müesseseler üzerindeki tesirlerini açıklamağa teşebbüs etmiş olması dolayısıyla kıymeti haizdir. Çünkü ondan öncekiler, yalnız ideoloji üzerindeki ekonomik etkiyi ele almışlardır[31]. Sosyal değişme üzerinde edebiyatın etkisine dair bunlara benzer araştırmalar, aynı güçlüklerle karşılaşmaları mümkün ise de, pek müsait karşılanabilir. Dinî faktörü, tek başına edebî faktör gibi belirlemek ve onun özel bir faktöre mi yoksa tek başına «vasıta» olduğu başka kuvvetlere mi bağlı olduğu sorusuna cevap vermek oldukça zordur[32].

Bununla beraber, «bilgi sosyolojisi» nin tarihe aşırı bir önem vermek gibi bir kusuru da vardır; «Objektifliğini», sentezleme ve dolayısıyla da çatışan görüşleri yatıştırmak ve uzlaştırmak suretiyle elde edilebileceği tezini savunmasına rağmen bilgi sosyolojisi, en sonunda, şüpheli sonuçlara varmıştır. Aynı zamanda, bilgi sosyolojisi, edebiyata uygulandığı zaman, «muhteva» ile «şekli» bağdaştırmaktadır. Bilgi sosyolojisi de, Marksizm gibi akıl dışı izah tarzları ile haddinden fazla uğraştığından dolayı, estetik yoluyla tenkid ve değerlendirme için akla dayanan bir temel sağlamağa muktedir olamamıştır. Bu, şüphesiz edebiyata dıştan gelen bütün yaklaşımlar için de geçerlidir. Sebepleri araştıran hiçbir inceleme, bir edebî eserin tahlilini, tasvirini ve değerlendirilmesini gerektiği şekilde yapamaz.

Ancak, «edebiyat ve toplum» meselesi farklı terimlerle sembolik veya anlamlı ilişkilere ait terimlerle ortaya konulabilir. Bunlar tutarlılık, ahenk, derli topluluk, kaynaşma, uyuşma, yapı bütünlüğü, üslup benzerliği veya bir kültürün bütünleşmesi ve farklı insan faaliyetleri arasındaki karşılıklı ilişkileri anlatmak için kullanacağımız herhangi bir terim olabilir. Çeşitli imkânları açık bir şekilde tahlil etmiş olan Sorokin bütünleşme derecesinin toplumdan topluma değiştiği sonucuna varmıştır[33].

Marksizm edebiyatın topluma bağlılık derecesini hiçbir zaman açıklıyamamıştır. Bundan dolayı birçok ana meseleler daha incelenmeye bile başlanmış değildir. Arasıra edebiyat çeşitlerinin sosyal hadiselerin etkisi ile geliştiğine dair iddialar ortaya atılmaktadır. Mesela, romanın kaynağının orta sınıf olduğu, hattâ romanlardaki olayların ve karakterlerin davranışlarının bile bu sınıftan kaynaklandığı gibi. E. B. Burgum'da «traji - komedinin aristokratik sınıfların hafiflikleri karşısında orta sınıf ciddiyetinin tepkisi» olarak ortaya çıktığını ileri sürmüş ve bu görüşü pek inandırıcı olmamıştı[34]. Daha başlangıçta hiç olmazsa Almanya'da orta sınıfla ilişkisi olmakla beraber, aslında ideolojik bakımdan ona karşı olan Romantizm gibi yaygın bir edebî üslûbun sosyal sebepleri mi vardı?[35]. Edebî ideolojiler ile sosyal konular hakkında yazılan eserler arasında gerçi bir çeşit bağlılık varsa da, şekil, üslup, tür, edebî ölçü gibi hususların sosyal kaynaklara dayandığı kesinlikle belirlenememiştir[36].

Edebiyatın sosyal kaynaklarını inceleyen eserlerde buna teşebbüs edilmiştir: Mesela, Bücher'in şiirinin doğum ağrılarından çıktığını ileri sürmesi, birçok antropologların ilkel kavimlerin sanatlarında sihrin rolü olduğunu iddia etmeleri; George Thomson'un Yunan trajedisinin dinî merasimlerle ve Aeschylus zamanındaki demokratik sosyal ihtilâl ile sıkı ilişkisi olduğunu iddia etmesi; Christopher Cauldwell'in şiirin

kaynağını kabilelerin heyecanlarında ve orta sınıfın kişi hürriyeti konusunda beslediği hayallerde aramak saflığını göstermesi gibi[36].

Ancak eğer sosyal hadiselerin edebî formları etkilediği hiç bir şüpheye meydan vermeyecek şekilde ispat edilebildiği takdirde, sosyal davranışların bir sanat eserinin bünyesine girip girmeyeceği ve onun sanat değerinin etkili bir parçası olup olamıyacağı sorusu ortaya atılabilir. Bir sanat değeri olmamakla beraber «sosyal gerçeğin» giriftlik ve derli topluluk gibi sanat değerlerine benzerlik gösterdiği iddia edilebilir. Fakat aslında buna gerek de yoktur. Sosyal hadiselerle az ilgisi olan veya hiç ilgisi olmayan büyük edebiyat eserleri vardır. Sosyal konulu edebiyat sadece bir edebiyat çeşididir ve eğer edebiyatın genel olarak hayatın, özel olarak da sosyal hayatın bir taklidi olduğunu kabul etmezsek sosyal konuları işleyen edebiyatın edebiyat teorisinde önemli bir yeri yoktur. Fakat diğer taraftan edebiyat da sosyoloji veya politikanın yerini alamaz. Edebiyatın da kendi gayesi ve yeri vardır.

ONUNCU BÖLÜM

EDEBİYAT VE DÜŞÜNCE

Edebiyat ve felsefe arasında ne gibi bir ilişki olduğu konusunda çok farklı görüşler ileri sürülebilir. Çok kere edebiyat, bir çeşit felsefe, fikirlerin bir şekle, bir düzene sokulması olarak düşünülür ve bazı önemli fikirlerin kaynağı olarak araştırılır. Okullarda öğrencilerden, sanat eserlerini, taşıdıkları önemli fikirlere göre özetlemeleri istenir. Eski bilim adamları

edebî eserlerde fikirler bulmak için gereğinden fazla gayret sarfetmişlerdir. Bu konuda ilk akla gelenler özellikle *Merchant of Venice*'deki ana fikri *summum jus summa injuria*[1] (Adalet in fazlası zararlıdır) diye özetleyen Ulrici gibi Alman Shakespeare uzmanlarıdır. Bugün birçok bilginler edebiyatta böyle lüzumundan fazla fikir unsuru aramaktan bıkmışlarsa da, edebî eserleri, sanki bir felsefî eseri inceliyormuş gibi inceleyenler hâlâ vardır.

Buna tamamen karşı bir görüş ise edebiyat ile felsefe arasında hiçbir ilişki bulunmadığıdır. George Boas Felsefe ve Şiir *(Philosophy and Poetry)* hakkında verdiği bir konferansta bu görüşü şöyle belirtmiştir :

> ..... *the ideas in poetry are usually stale and often false and no one older than sixteen would find it worth his while to read poetry merely for what it says.*
>
> «Şiirlerdeki fikirler genellikle bayat ve çok kere yanlış fikirlerdir ve on altı yaşından büyük hiç kimse şiiri, sadece konusu için okunmaya değer bulmaz[2]».

T. S. Eliot'a göre «Ne Shakespeare'in ne de Dante'nin eserlerinde gerçek anlamda fikir unsuru yoktur[3]». Boas'ın, şiirlerin çoğunun fikir bakımından aslında olduklarından daha zengin miş gibi sanıldıkları görüşüne hak verilebilir. Burada Boas daha ziyade lirik şiiri kastetmektedir. Eğer anlatılmak istenen fikirlerden dolayı beğenilen birçok şiiri incelersek, bunların, insan hayatının ölümle sonuçlandığı ve kaderin karanlık ve meçhul olduğu gibi birtakım basmakalıp düşüncelerden ibaret olduklarını görürüz. Browning gibi Victoria devri şairlerinin okuyucuda derin etki uyandıran kehanet kabiliıden mısralarının çoğu zaman daha evvel başkaları tarafından ileri sürülmüş olan çok eski gerçeklerin sadece yeniden tekrarından başka bir şey olmadıkları ortaya çıkmıştır[4]. Keats'in şiirlerinden,

«Güzellik hakikat, hakikat da güzelliktir» gibi bazı genel görüşler çıkartabilsek bile, eğer bu görüşlerin sanatın ölmezliğini ve insan duygularının ve maddî güzelliğin geçiciliğini anlatan bir şiirden çıkan bir sonuç olduğunu unutursak, kelimelerin yerleri değişince anlamında değişiklik olmayan bu çeşit ifadelerden istediğimiz manayı çıkartabiliriz. Bir sanat eserini sadece bir doktrinin açıklanışı olarak görmemiz ve daha da kötüsü onun bazı kısımlarını seçerek okuyucuya sunmamız eserin kendine has özelliklerini anlamamızı engeller; böyle bir inceleme, eserin yapısındaki bütünlüğün bozulmasına ve onun değeri hakkında, sanatla ilgisi olmayan ölçülere dayanarak bir karara varılmasına yol açar.

Elbette ki, felsefe tarihi için edebiyat bir belge olarak kullanılabilir. Çünkü edebiyat tarihi felsefe tarihine benzer ve onu yansıtır. Çoğu zaman bir şairin belirli bir felsefî akıma bağlılığı veya bir zamanlar revaçta olan felsefî teorilere inandığı veya hiç değilse onların dayandığı genel görüşleri bildiği şiirlerinde ya açıkça belirtilir ya da mısralarından bu anlamlar çıkartılır.

Son yüzyıllarda bir grup Amerikalı araştırmacı bu çeşit meseleleri incelemekte ve yaptıkları bu çalışmaya «Fikir Tarihi» adını vermektedirler. Ancak A. O. Lovejoy'un[5] öncülük ettiği ve geliştirdiği ve sadece belirli konuları araştıran bu çeşit sınırlı bir çalışmaya «Fikir Tarihi» demek oldukça yanıltıcıdır. Platon'un eserlerinden Schelling'in eserlerine kadar tabiat kavramı ile ilgili değişik görüşleri inceleyen, Felsefe, Fen bilimleri ve Teoloji gibi bütün bilim alanlarında bu kavramın ne şekilde yer aldığını araştıran Lovejoy, bu konuda yazdığı *The Great Chain of Being* adlı eserinde bu çeşit bir çalışmayı en iyi şekliyle ortaya koymuştur. Bu araştırma metodu iki bakımdan felsefe tarihi çalışmalarından ayrılır. Lovejoy'a göre, Felsefe Tarihi sadece büyük düşünürleri ele alır, halbuki o bu konuda yaptığı kendi incelemelerinde daha az önemli düşünür-

lere ve düşünürlerden etkilenmiş olan şairlere de yer vermektedir. O, felsefe tarihi çalışmalarında sadece önemli fikir akımlarına yer verildiğini, «Fikir Tarihi» çalışmalarında ise felsefî akımları oluşturan tek tek görüşlerin ve motiflerin ayrı ayrı incelendiğini ileri sürmektedir.

Lovejoy'un *The Great Chain of Being* adlı eserinde bazı konuları ele almaması, eser kendine has özellikler taşıdığı ve diğer çalışmalara benzemediği için, hoş görülebilirse de, bu çeşit bir uygulama genellikle inandırıcı olmaktan uzaktır. Elbette felsefî kavramların ne zaman ortaya çıktığı felsefe tarihini ilgilendiren bir meseledir; Hegel ve Windelband zaten çok önceden bu kavramları felsefe tarihi içinde ele almışlardır. Felsefe sistemlerini göz önüne almadan sadece tek tek felsefî fikirleri incelemek, edebiyat tarihi çalışmalarını, birbirinden ayrılamaz unsurlardan oluşan sanat eserlerinin, ahenkli bir bütün olarak ele alınması yerine, sadece vezin, dil veya imajların tarihi bakımdan incelenmesi olarak görmek kadar tek yönlü bir yaklaşımdır. «Fikir Tarihi» adı altında yapılan çalışmalar sadece felsefe tarihinin genel olarak ve özel bir yaklaşımla ele alınmasıdır. Bu çalışmalar sırasında edebiyata yalnız bir belge olarak ve örnekler vermek için başvurulur. «Fikir Tarihi» deyiminden bu çeşit bir çalışmanın kastedildiği, düşünce unsurunun hakim olduğu edebî eserlerdeki fikirlere Lovejoy'un «sulandırılmış felsefî fikirler» adını vermesinden de açıkça anlaşılmaktadır [6].

Buna rağmen, «fikir tarihi» araştırmaları edebiyat alanında araştırma yapanlar için yararlıdır ve bu yarar bu çeşit araştırmaların sadece felsefe tarihinin daha iyi anlaşılmasını sağladıkları ve böylece edebiyata ilişkin konulara da dolaylı olarak açıklık getirdikleri için değildir. Lovejoy'un bu çeşit bir araştırma metodu kullanması, felsefe tarihçilerinin insan düşüncesine gereğinden fazla önem vermelerine karşı bir tepkidir. Lovejoy'un teorisine göre, insanlar, tahminlerine dayanarak

veya farkında olmadan, alışkanlıklarının etkisi altında bir görüşü benimser veya düşünce sistemleri arasında bir seçme yaparlar; bazı fikirleri çeşitli metafizik duygulara karşı sahip oldukları duyarlılık derecesine göre kabul ederler ve fikirler çok kere mana bakımından incelenmesi gereken önemli kelimeler ve deyimlerdir. Lovejoy'un «Fikir Tarihi» nin taşıdığı özelliklerin birçoğunu beğenmeyen Leo Spitzer kendisi *milieu* (ortam), *ambience* (çevre), *Stimmung* (atmosfer) gibi kelimelerin tarih boyunca ne gibi çağrışımları ve türevleri olduğunu anlamak için yaptığı araştırmalarda fikir tarihi ile kelimelerin anlamlarında zamanla meydana gelen değişikliklerin bir arada incelenmesi konusunda mükemmel bir örnek vermiştir[7]. Bütün bunlardan başka Lovejoy'un çalışmalarının çok güzel bir yönü de vardır. O da edebiyat ve tarih çalışmalarında milliyet ve dil farklılıklarını kesinlikle tanımamasıdır.

Bir şiirin metninin yorumlanmasında felsefe ve genel düşünce tarihinin değerini ne kadar vurgulasak yeridir. Üstelik, edebiyat tarihi, özellikle Pascal, Emerson, Nietzsche gibi yazarlarla ilgili konularda sürekli olarak fikir tarihi meselelerine değinmek zorundadır. Gerçekten tenkit tarihi estetik düşünce tarihinin sadece bir bölümünden başka bir şey değildir.

İngiliz edebiyatının felsefe tarihini yansıttığını kesinlikle söyleyebiliriz. Elizabeth çağı şiirinde Platon'un düşüncelerinin Rönesans dönemindeki yankılarını buluruz. Mesela Spenser maddeden ilahî güzelliğe yükseliş gibi Yeni - Platoncu *(Neo-Platonic)* bir düşünceyi konu alan dört ilahî yazmış ve *Faerie Queene*'de evrendeki sürekli değişiklik *(mutability)* ile değişmeyen Tabiat kavramlarından hangisine inanılacağı konusundaki tartışmalarda evrende değişmez ve ebedî bir düzen olduğu görüşünü savunmuştur. Marlowe'un eserlerinde zamanında İtalya'da yaygın olan Tanrı'nın varlığına inanmama ve şüphecilik gibi akımların yankılarını buluruz. Hattâ Shakespeare'de bile Rönesans Platonculuğunun birçok izlerini görürüz. Örnek

olarak *Troilus*'daki Ulysses'in meşhur nutkunu verebiliriz. Burada Stoacı düşünürlerin ve Montaigne'in etkisini görmek mümkündür. Donne'ın şiirlerinden skolastik düşünürlerin ve yeni ortaya atılan ilmî fikirlerin onun duygularını nasıl etkilediğini anlamak mümkündür. Milton evrenin nasıl yaratıldığına ve teolojiye ilişkin tamamen kendi şahsî görüşünü aksettiren ve bazılarınca Platon ve materyalist akımın bazı özelliklerini bünyesinde topladığı ileri sürülen ve hem Doğu'dan hem de Mortalist akım gibi çağdaş düşünce sistemlerinden kaynaklanan bir teori geliştirmiştir.

Dryden, zamanının teolojik ve politik çatışmalarını yansıtan ve *fideism*'den (akıldan ziyade inançlara önem veren bir felsefi görüş), bilim alanında ortaya çıkan yeniliklerden, şüphecilikten ve *deism*'den (Allah'ın varlığına peygamberlerin açıklamalarına bakarak değil fakat akıl yoluyla ve tabiatı incelemekle inanma) etkilendiğini açıkça gösteren felsefî şiirler yazmıştır. Thomson'un eserlerinde Newton'un ve Shaftesbury'nin görüşlerini birleştirerek kullandığı söylenebilir. Pope'un *Essay on Man* adlı eseri felsefî fikirlerin yankılarıyla doludur. Gray, Latin edebiyatında *hexameter* (altı heceli bir vezin) adı verilen bir mısra ölçüsü kullanarak ve Locke'un teorilerinden ilhamlar alarak şiirler yazmıştır. Laurence Sterne Locke'un ateşli bir hayranı idi ve onun çağrışım ve zaman hakkındaki fikirlerini *Tristram Shandy* adlı romanına çoğunlukla gülünç unsurlar katmak için kullanmıştır.

Romantik devrin büyük şairlerinden Coleridge hatırı sayılır ve iddialı bir filozoftu. Kant'ın ve Schelling'in felsefî görüşlerini en ince ayrıntılarına kadar bilir, eserlerinde bu görüşlerden, bazan da onlar hakkında kendi fikirlerini belirtmeden, bahsederdi. Coleridge'in kendi şiirlerinde, benimsediği felsefî görüşlerin etkisi çok az olmakla beraber, birçok Alman ve genellikle yeni Platoncu düşünürlerin görüşleri onun aracılığıyla ya ilk defa İngiliz şiir geleneğine girmiş, ya da bir süre unutul-

duktan sonra yeniden benimsenmiştir. Wordsworth'ün şiirlerinde Kant'ın felsefî görüşlerinin izleri vardır ve onun psikolog Hartley'nin fikirlerini çok benimsemiş olduğu ileri sürülmüştür. Shelley'i ilk önce 18. yüzyıl Fransız filozofları ve onlarla aynı görüşleri savunan İngiliz düşünürü Godwin çok etkilemiş fakat daha sonraki şiirlerinde Spinoza, Berkeley ve Platon'dan aldığı fikirleri kendisininkilerle kaynaştırmıştır.

Victoria devrinde göze çarpan bilim ve din arasındaki çatışma, en iyi şekilde Tennyson ve Browning'in eserlerinde ifadesini bulmuştur. Swinburne ve Hardy'nin eserleri o zamanlar yaygın olan Allah'ın varlığına inanmamak gibi bir görüşten kaynaklanan karamsar duyguları yansıtırken Hopkins'inkilerde, onun Duns Scotus'un eserleri üzerinde yapmış olduğu çalışmaların etkileri görülür. George Eliot Feurbach ve Strauss'un eserlerini İngilizceye çevirmiş, Shaw, Samuel Butler ve Nietzsche'nin eserlerini, zamanımızdaki yazarlar ise Freud'un eserlerini veya onun hakkında yazılanları okumuşlardır. Joyce sadece Freud'un ve Jung'un değil, Vico'nun, Giordano Bruno'nun ve şüphesiz Thomas Aquinas'ın eserlerini de okumuştu. Teosofi ve mistisizm ve hatta Berkeley'in felsefesi Yeats'i derinden etkilemişti.

Diğer edebiyatlarda bu çeşit çalışmaların sayısı belki daha da fazladır. Dante'nin teolojik görüşleri sayılamıyacak kadar değişik şekillerde yorumlanmıştır. Fransız E. Gilson, Rabelais ve Pascal'ın eserlerinden alınma parçaların açıklanabilmesi için, ortaçağ felsefesi üzerinde yaptığı araştırmalardan edindiği bilgileri kullanmıştır[8]. Paul Hazard, 17. yüzyıl sonu Avrupa edebiyatı hakkında yazdığı *La Crise de la conscience européene* (1934) adlı eserinde *Enlightenment* (Aydınlanma) Devrine ait fikirlerin nasıl yayıldığını ve daha sonraki bir eserinde ise bu fikirlerin bütün Avrupa'ya nasıl yerleştiğini incelemiştir[9]. Kant'ın görüşlerinin Schiller üzerindeki etkileri, Goethe'nin Plotinus ve Spinoza'dan, Kleist'in Kant'dan, Heb-

bel'in Hegel'den ne dereceye kadar etkilendikleri gibi konularda Almanya'da çok sayıda araştırma yapılmıştır. Almanya'da, özellikle Romantik dönemde felsefe ve edebiyat çok sıkı bir işbirliği içindeydi. Bu dönemde Fichte, Schelling ve Hegel o zamanki şairlerle bir arada yaşamışlar ve Hölderlin gibi mükemmel bir şair bile epistemolojik (bilgi teorisi) ve metafizik meselelerle yakından ilgilenmeyi kendine görev edinmişti. Rusya'da Dostoyevski ve Tolstoy çoğu zaman sadece felsefî görüşleri ve dinî konularla ilgili düşünceleri bakımından ele alınmışlardır. Pushkin'e bile anlaşılması zor derin felsefî görüşler mal edilmiştir [10]. Sembolist akımın ilk ortaya çıktığı sıralarda, Rusya'da, edebî eserleri, kendi felsefî görüşlerine göre yorumlayan ve «Metafizik Tenkitçiler» adı verilen bir grup yazar ortaya çıktı. Dostoyevski veya çevresi [11] hakkında yazılar yazan Rozanov, Merezhkovsky, Shestov, Berdyaev ve Vyacheslav Ivanov gibi yazarlar bazan onun eserlerini sadece kendi doktrinlerini yaymak için bir vasıta olarak kullanmışlar, bazen de onun trajik bir romancı olduğunu unutarak eserlerindeki fikirleri bir felsefî sistem haline getirmişlerdir.

Bu çeşit çalışmaların sonunda, daha doğrusu başlangıcında her zaman kesin olarak cevaplandırılamıyan bazı soruların ortaya atılması gereklidir. Filozofların düşüncelerinin şairlerin eserlerindeki izleri bir yazarın, özellikle Shakespeare gibi bir tiyatro yazarının hayat görüşünü ne dereceye kadar belirler? Şairler ve diğer yazarlar felsefî görüşleri ne dereceye kadar açık ve düzenli bir şekilde benimsemişlerdir? Geçmiş yüzyıllarda yaşamış bir yazarın kendine mahsus felsefî görüşleri olduğunu hattâ bu gibi görüşlerin gerekli olduğunu hissettiğini, yahut şahsî görüşleri teşvik eden ve bunlara karşı ilgi duyan bir toplumun içinde yaşadığını farzetmek sık sık yapılan zamanlama hatalarının en kötüsüdür. Edebiyat tarihçileri, yazarların hattâ son zamanlarda yaşamış yazarların felsefî görüşlerinin önemini, açıklığını ve tutarlılığını sık sık aşırı derecede abartmıyorlar mı?

Eğer çok duyarlı veya sayıları az da olsa kendileri de filozof olan ve felsefî denebilecek şiirler yazmış olan bazı yazarları düşünsek bile, yine de aşağıdaki soruları sormalıyız: Şiirin değeri içindeki felsefî fikirlerle mi artar? Bir şiir hakkında hüküm verirken, onu yazan şairin başkalarından aldığı felsefî fikirlerin taşıdığı değere mi, yoksa şairin o fikirleri ne kadar kavramış olduğuna mı bakacağız? Yoksa şiiri, içindeki fikirlerin orjinal olup olmadığına ve eski düşüncelere yeni bir şeyler katıp katmadığına göre mi değerlendireceğiz? T. S. Eliot Dante'yi Shakespeare'e tercih etmektedir. Çünkü o, Dante'nin felsefesini Shakespeare'inkinden daha sağlam bulmaktadır. Bir Alman düşünürü olan Hermann Glockner, Dante'nin eserlerinde felsefe ile şiirin birbirleriyle kaynaşmadığını ve apayrı unsurlar olarak bulunduğunu, çünkü Dante'nin, hazır bir felsefe sistemini hiç değiştirmeden olduğu gibi aldığını ileri sürmüştür[12]. Şiir ile felsefe arasında gerçek işbirliği, eski Yunanistan'da Sokrat öncesi dönemde yaşamış Empedocles gibi şair düşünürlerin veya Rönesans devrinde şiir ve felsefe, şiir tarzında felsefe ve felsefî şiir türünde eserler vermiş olan Ficino ve Giordano Bruno gibi yazarlarla, daha sonra Almanya'da, hem şair hem filozof olan Goethe gibi bir yazarın yaşadığı bir devirde de görülmektedir.

Fakat edebî tenkitte, eserlerin bu tür felsefî özellikler taşıyıp taşımadıkları ölçü olarak alınabilir mi? Pope'un *Essay on Man* adlı eseri, birbirlerine zıt birçok fikirlerden kaynaklandığı, bir bütün olarak ele alındığında, birbirini tutmayan fikirlerle dolu bir bilmece halinde olduğu ve sadece ayrı ayrı bölümler tek tek incelendiklerinde kendi içlerinde bir bütünlük gösterdikleri için kötü bir eser mi sayılmalıdır? Shelley hayatının belirli bir döneminde Godwin'in kaba materyalizminden sıyrılıp, Platoncu bir idealizme doğru yöneldiği için daha iyi bir şair mi yoksa daha kötü bir şair mi olmuştur? Yeni nesil tarafından paylaşılan, Shelley'nin şiirlerinin monoton, sıkıcı ve müphem olduğu görüşü, onun felsefî görüşlerinin, doğru yorumlandık-

ları takdirde, kendi zamanında bir anlam taşıdıkları, şiirlerinden alınan herhangi bir bölümün anlamsız olmayıp o devirdeki ilmî veya sözde ilmî kavramları[13] dile getirdiği ileri sürülerek çürütülebilir mi? Edebî tenkitte bu çeşit değer ölçülerine yer verilmesi, edebiyatın sadece fikirden ibaretmiş gibi yanlış bir şekilde değerlendirilmesinden, felsefe ile sanatın görevlerinin birbirlerinden iyice ayırt edilememesinden, ve fikirlerin edebiyata nasıl girdiklerinin doğru olarak anlaşılamamasından kaynaklanmaktadır.

Edebî eserlerde fikre gereğinden fazla önem veren bu felsefî yaklaşıma karşı yapılan itirazlar özellikle Almanya'da bazı metotların geliştirilmesine yol açmıştır. Rudolf Unger, Dilthey'in görüşlerine dayanarak, uzun süredir düzenli bir şekilde olmasa da zaten kullanılmakta olan bir metodu açıkça desteklemiştir[14]. O, edebiyatın hayaller ve şiirler şekline sokulmuş felsefî bilgiler olmadığını, onun genel bir hayat görüşünü ifade ettiğini, şairlerin çoğu zaman felsefenin de konusu içine giren sorulara gelişigüzel cevaplar verdiklerini, ancak şiirlerde verilen bu cevapların devirlere ve şartlara bağlı olarak farklılıklar gösterdiğini haklı olarak ileri sürmektedir. Unger, edebiyat ve felsefeyi ortaklaşa ilgilendiren konuları kendine göre şöyle sınıflandırmaktadır: *Kader meselesi.* Unger bununla bağımsızlık ve zorunluluk, ruh ve tabiat arasındaki ilişkileri kastetmektedir; *Din meselesi:* Bu İsa'nın hayat görüşünün yorumlanması da dahil olmak üzere, günah ve sevap kavramları ile ilgili konuları içine alır; *Tabiat meselesi:* Bu, insanın tabiat ile ilgili duygularını ele aldığı gibi, efsane ve sihir gibi konuları da araştırır; Unger'in işaret ettiği diğer bir konu da insan ile ilgilidir. Burada Unger insanın ne olduğu, insan ve ölüm arasında ne gibi bir ilişki bulunduğu ve aşk denince insanın aklına ne geldiği gibi sorulara yer vermektedir; bu sınıflandırmada son grupta ise, toplumu, aileyi ve devleti ilgilendiren meseleler toplanmıştır. Unger'e göre, yazarların bu konularda ne düşündükleri incelenmelidir. Bazı yazarlar bu konuların zamanla belirli

gelişmeler geçirdiği düşüncesinden hareket edelek onların tarihi üzerinde kitaplar yazmışlardır. Mesela Walther Rehm ölüm temasının Alman şiirindeki yeri konusunda uzun bir kitap yazmış, Paul Kluckhohn ise 18. yüzyıl ve romantik dönemde de aşk kavramının nasıl işlendiğini araştırmıştır[15].

Bu tür araştırmalar diğer dillerde de yapılmıştır. Mario Praz, İngilizceye *Romantic Agony* olarak çevrilmiş kitabında, eserin İtalyanca aslının başlığından da anlaşılacağı gibi, *La Carne, la morte et il diavolo nella letteratura romantica* (1930) *(The Flesh, Death and the Devil in Romantic Literature[16] - Romantik edebiyatta seks ölüm ve şeytan -)* başlıklı eserinde seks ve ölüm temalarını ele almıştır. C. S. Lewis'in *Allegory of Love* adlı kitabının konusu allegorinin tarihçesidir ama aynı eserde ayrıca aşk ve evlilik konularında insanların düşüncelerinde meydana gelen değişiklikler de incelenmiştir. Theodore Spencer, Ölüm ve Elizabeth Devri Trajedisi *(Death and Elizabethan Tragedy)* konusunda yazdığı kitabın giriş bölümünde, ortaçağdaki ölüm kavramı ile Rönesans devrindeki ölüm kavramını karşılaştırmış ve aralarındaki büyük farklılığı ortaya koymuştur[17]. Mesela ortaçağlarda, insanlar, kendilerini ölüme hazırlamalarına ve işledikleri günahlardan ötürü pişmanlık duymalarına imkân vermediği için, en çok ani ölümlerden korkarlardı. Buna karşılık, hayatın ölümden sonraki hayat için bir hazırlık olduğu gibi Hıristiyanlığın temel görüşlerinden birine olan inancını kaybeden Montaigne ise ani ölümün en iyi ölüm şekli olduğuna inanmaya başlamıştı. H. N. Fairchild 18. ve 19. yüzyıllarda İngiliz şiirinde göze çarpan dini inançları, yazarları dinî duygularının şiddetine göre sınıflandırarak, incelemiştir[18]. Bir Fransız yazarı olan Abbé Bremond'un birçok ciltler halinde yayınlanmış olan, *History of French Religious Sentiment in the Seventeenth Century* adlı eserinde işlenen konuların çoğu edebiyattan alınmadır. Sentimentalizm konusunda yaptıkları başarılı çalışmalarda, Monglond ve Trahard, romantizmin ortaya çıkmaya baş-

ladığı yıllarda tabiata duyulan sevgi ve Fransız İhtilalcilerinde göze çarpan garip duyarlılık gibi duyguları incelemişlerdir[19].

Eğer Unger'in yaptığı sınıflandırma gözden geçirilecek olursa, onun sıraladığı meselelerin bazılarının sadece felsefî ve ideolojik özellikler taşıdıkları dikkati çeker. Bu çeşit sorulara cevap arayan şair ise Sidney'in deyimiyle sadece bir «halk filozofudur». Diğer meseleler ise, düşünce tarihinin konusu olmaktan ziyade, insan duygularının tarih boyunca ne gibi özellikler gösterdiğini araştıranların incelemesi gereken konulardır. Bazen eserlerde duygularla düşünceler birbirleriyle içiçe bulunurlar. İnsanın tabiat karşısında ne tür duygular duyacağı büyük ölçüde onun felsefî ve dinî düşüncelerine bağlıdır. Ancak insan, bu konuda doğrudan doğruya kendi sanat anlayışının, edebî geleneklerin ve hatta belki de görme organlarındaki fizyolojik değişikliklerin de etkisi altındadır[20]. Seyyahlar, ressamlar ve parkların planlanmasında çalışanlar insanların manzaralara karşı duyarlılığını etkileyen kişiler olmakla beraber, Milton ve Thomson gibi şairlerle Chateaubriand ve Ruskin gibi yazarların da bu alanda rolleri olmuştur.

Duygular tam olarak incelenmeye elverişli olmadıklarından ve aynı zamanda hep aynı özellikleri gösterdiklerinden, onların tarihini yazmak oldukça zor bir iştir. Almanlar, insan davranışlarındaki değişiklikleri fazla abartmışlar ve onların gelişme tablosunu inanılmayacak kadar düzenli bir şekilde çizmişlerdir. Ancak duyguların değiştiği de şüphe götürmez bir gerçektir; onlar da en azından bazı moda ve geleneklere uyarlar. Balzac, M. Hulot'un, aşk konusunda 18. yüzyıl özelliklerini taşıyan havai tutumunun, yeni Restorasyon devrinde sık rastlanan zavallı, çelimsiz ve hayır dernekleri üyesi olan bir kadın tipini sembolize eden Madame Marneffe'inkinden farklı olduğu hususunda bazı alaycı yorumlarda bulunmaktadır[21]. 18. yüzyılda hem okuyucuların hem de yazarların acıklı ve insana gözyaşı döktüren sahnelerden hoşlandıkları edebiyat tarihinde çok iyi

bilinen bir gerçektir. Hem fikir hem de toplumdaki yeri bakımından önemli bir kişi olan Alman şairi Gellert, kendi yarattığı karakterlerden Grandison ve Clementine'in birbirlerinden ayrılışlarında, mendili, önündeki kitabı, masası ve hatta odasının döşemesi ıslanıncaya kadar ağlamış ve birine yazdığı bir mektupta bunu iftiharla anlatmıştı [22]. Fazla yumuşak kalpli bir insan olarak tanınmayan Dr. Johnson bile bugün fikir adamları arasında görülmeyecek bir duyarlılığa sahipti ve sık sık ağlamaktaydı [23].

Yazarı bir insan olarak incelerken, müphem ve belirsiz düşünce ve davranışları tesbite çalıştığından, Unger'in düşünce unsuruna fazla önem vermemesi yerindedir. Unger, böyle bir yol seçmekle bir sanat eserinin konusunu düzyazı ile veya bir formülle anlatılabilecek basit bir düzeye indirmek tehlikesinden uzaklaşmış olmaktadır.

Yukarıda açıklamaya çalıştığımız görüşleri inceleyen bazı Alman düşünürleri, onları belirli bazı hayat görüşü *(Weltanschauung)* tipleri haline getirme imkânları olup olmadığını araştırmaya yönelmişlerdir. Bu Almanca kelime hem insanın felsefî düşüncelerini ve hem de duygularını kapsamak üzere geniş bir manada ve yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu alandaki araştırmaları ile çok tanınmış Dilthey, bir edebiyat tarihçisi olarak yürüttüğü çalışmalarda fikir ile tecrübe* (hayat tecrübesi) (Almanca *Erlebnis;* İngilizce *experience)* arasındaki farklılığı vurgulamıştır. O, insanın düşünce tarihinde başlıca üç fikir akımı bulmaktadır [24]: Democritus'la başlatılan, Lukretius, Hobbes, Fransız ansiklopedistleri ve modern materyalist (maddeci) ve pozitivist düşünürlerce geliştirilen pozitivizm akımı; Heraklitus, Spinoza, Leibniz, Schelling ve Hegel gibi düşü-

* Bu kavram karşılığı Dil Kurumu'nca verilen *yaşantı* kelimesi, fikrimizce, uygun düşmemektedir. Bu kavram için daha iyi bir Türkçe karşılık bulununcaya kadar «hayat tecrübesi» nin kullanılmaya devam edilmesi uygun olacaktır.

nürlerin temsil ettiği objektif idealizm; Platon, Hıristiyan ilahiyatçıları, Kant ve Fichte gibi düşünürlerin temsil ettiği ve evrenin madde - ruh gibi iki varlıktan meydana geldiğini kabul eden dualistik idealizm. Bunlardan birinci gruptakiler ruhî âlemi maddî veya fizikî âlemle açıklamaya çalışırken, ikinci gruptakiler gerçeği insanın iç âlemindeki gerçeğin açıklanması olarak kabul ederler. Üçüncü grup düşünürler ise, ruhun maddî tabiattan bağımsız olduğu görüşündedirler. Dilthey hangi yazarların bu görüşlerden hangisini paylaştığını şu şekilde belirtir : O, Balzac ve Stendhal'ı birinci gruba, Goethe'yi ikinci gruba ve Schiller'i de üçüncü gruba sokar. Bu sınıflandırma bu yazarların yalnız bilinçli olarak söylediği ve yazdığı fikirlere ve yaptığı açıklamalara dayanmamakta fakat onların hiç fikir unsuru taşımayan sanat özelliklerinden çıkan sonuçlara da dayanmaktadır. Bu gruplar bazı genel psikolojik özelliklerle de belirlenmektedir. Mesela, realizmde akıl hâkimdir; objektif idealizmde duygu unsuru ağır basar; dualistik idealizmde ise önemli olan iradedir.

Herman Nohl ressamların ve müzisyenlerin de bu gruplara sokulabileceğini göstermiştir[25]. O, Rembrandt ve Rubens gibi ressamları evreni tek bir varlık gibi gören objektif idealistler grubuna, Hals ve Velazquez gibi ressamları realistler grubuna, Michelangelo'yu ise sübjektif idealistler grubuna sokmaktadır. Onun sınıflandırmasına göre, Berlioz birinci gruba, Schubert ikinci gruba, Beethoven üçüncü gruba girmektedirler. Müzik ve resim açısından yapılan bu sınıflandırma önemlidir, çünkü bu gruplara giren kimseler, fikir bakımından fazla zengin olmayan edebî eserlerde de bulunmaktadırlar. Unger, Mörike, C. F. Meyer ve Liliencron gibi şairlerin küçük lirik şiirlerinde bile yukarda sözü edilen farklılıkların geçerli olduğunu göstermeye çalışmıştır[26]. Unger ve Nohl yaptıkları çalışmalarda yazarların dünya görüşlerinin, sadece yazarın üslubundan veya hiç değilse okuyucuya doğrudan doğruya fikir vermek amacıyla yazılmamış romanlardan alınan sahnelerden elde edi-

lebileceğini açıklamaya çalışmışlardır. Bu açıdan bakılırsa edebiyat teorisi bir temel sanat üslupları teorisi haline gelmektedir. Walzel bu teori ile Wölfflin'in *Principles of Art History* isimli eserinde açıkladığı sınıflandırmalar ve buna benzer diğer sınıflandırmalar arasında bir bağ kurmaya çalışmıştır[27].

Bu görüşler büyük ilgi toplamış ve burada açıklanan teorinin Almanya'da birçok değişik şekilleri ortaya atılmıştır. Bu teoriler aynı zamanda edebiyat tarihine de tatbik edilmiştir. Mesela Walzel, 19. yüzyılda Almanya'da ve belki de Avrupa edebiyatında Goethe ve romantiklerin mensup olduğu objektif idealistler grubundan birinci gruba, yani dış âlemin yavaş yavaş duyular yoluyla anlaşılabileceği sonucuna varan realistler grubuna ve oradan da üçüncü grubu temsil eden sübjektif bir dualistik idealizme doğru bir evrim olduğunu düşünmüştür. Walzel yalnız bunun gibi değişikliklerin olduğunu belirtmekle kalmamakta fakat bunların bir bakıma mantıkı ve birbirleriyle bağlantılı olduğunu da göstermektedir. Belirli bir kademede panteism (Tanrı - evren birliği), naturalizme, naturalizm de impressionizme ve impressionizm de sonunda yeni bir idealizme dönmektedir. Bu ise diyalektik ve aslında Hegelci bir düşüncedir.

Ciddi bir inceleme bu düşüncelerin zayıf taraflarını ortaya koyacaktır. Mesela, yukardaki üçlü sınıflandırmanın geçerliliği şüphcye düşecektir. Unger kendisi iki çeşit objektif idealizm * olduğu kanaatindedir: Bunlardan biri Goethe'nin temsil ettiği idealizm diğeri ise Boehme, Schelling ve Hegel'in diyalektik idealizmidir. Üzerinde sık sık farklı görüşler ileri sürülen pozitivizme karşı benzer itirazlar yapılabilir. Sınıflandırmaların teferruatlarına karşı yapılan bu çeşit itirazlardan daha önemlisi meselenin temelini teşkil eden faraziyenin doğruluğu ile ilgili şüphelerdir. Bu çeşit sınıflandırmalar edebiyatı üç veya en fazla beş veya altı başlık altında toplayan gelişigü-

* Platoncu idealizm veya nesnel idealizm.

zel yapılmış sınıflandırmalardır. Böyle bir sınıflandırmada şairlerin açıkça belirgin kişilikleri görmezlikten gelinir veya küçümsenir. Edebiyat açısından Blake, Wordsworth ve Shelley gibi birbirlerinden çok farklı şairleri «objektif idealistler» olarak sınıflandırmanın hemen hemen hiç faydası yoktur. Şiir tarihini sanki üç, beş ayrı dünya görüşünü sıralamaktan ibaretmiş gibi görmekte bir mana yoktur. Nihayet böyle bir sınıflandırma koyu ve aşırı bir relativizm özelliği taşımaktadır. Bu üç düşünce şeklinin eşit değer taşıdığı ve şairin bunlardan birini kendi karakterine veya belirli bir dünya görüşüne uygun olarak seçmek zorunda kaldığı farz olunmalıdır. Bu teoriye göre birçok dünya görüşleri vardır ve her şair bunlardan yalnız birinin özelliklerini taşır. Tabii bu teori bütünüyle felsefe ile sanat arasında sıkı ve zorunlu bir ilişki olduğunu kabul eden genel bir tarih felsefesine dayanmaktadır. Felsefe ve sanat arasındaki bu ilişki sadece yazarların kendilerinde değil, aynı zamanda yaşadıkları dönemde ve tarihte de kendini gösterir. Şimdi fikir tarihinin *(Geistesgeschichte)* ne gibi görüşlere dayandığını gözden geçirelim.

Almanca *Geistesgeschichte* deyimi genellikle Lovejoy'un tarif ettiği anlamda fikir tarihi yerine kullanılabilir. *Geistesgeschichte* deyimi İngilizce *History of Ideas* deyiminden daha kolay anlaşıldığından daha kullanışlıdır. Almanca *Geist* (ruh) kelimesi insan duygularında zamanla meydana gelen gelişmeler olarak tarif edilen meseleleri de içine alan geniş kapmaslı bir terimdir. Ancak *Geist* kelimesinin Hegel'in mutlak ruh *(objective spirit)* kavramını akla getirmesi gibi istenmeyen bir özelliği vardır. Fakat *Geistesgeschichte* kelimesi Almanya'da daha da özel bir anlamda kullanılmaktadır: Bu anlamıyla kelime her devrin kendine mahsus bir ruhu olduğunu gösterir:

> *reconstruct the spirit of a time from the objectivations of an age — from its religion down to its costumes. We look for the totality behind ihe objects and explain all facts by this spirit of the time.*

«ve bir devrin dininden tutun da giyim kuşamına kadar farklı ve gözle görünür özelliklerinden faydalanarak onun ruhunu canlandırmak amacını güder. Bir devrin ruhu o devre ait her şeye damgasını vurur[28]».

Fikir tarihi, insanın kültür ve diğer alanlardaki bütün çalışmaları arasında sıkı bir bağ ve sanatla bilimler arasında tam bir paralellik olduğunu kabul etmektedir. Schelegel kardeşlerin (Friedrich von Schelegel [1772 - 1829] ve August Wilhelm von Schelegel [1767 - 1845]) görüşlerine dayanan fikir tarihi metodunun en tanınmış ve hararetli taraftarı Spengler idi. Fakat bu metotla edebiyat malzemesi üzerinde çalışan akademik meslekten edebiyat tarihçileri de vardır. Bu metodu kullananlar arasında 1750 - 1830 dönemi Alman edebiyatının akılcı tutumdan akıl dışı bir tutuma ve onların Hegelci bileşimine doğru gelişmesini inceleyen Korff gibi ağırbaşlı diyalektikçiler olduğu gibi hayalî, müphem ve yarı mistik kelimeler kullanan Cysarz, Deutschbein, Stefansky ve Meissner gibi kişiler de vardır[29]. Bunların kullandığı metot genellikle benzetmeye dayanmaktadır. Benzetme bir dönemin benzerliklerini dikkate almayıp farklılıklarını vurgulayan menfî (olumsuz) benzetme olabileceği gibi, belirli bir dönemin hadiseleri ve eserlerinin farklarını bir tarafa bırakarak benzerliklerini vurgulayan müsbet (olumlu) benzetme de olabilir. Romantik ve Barok dönemleri böyle ustalık gerektiren çalışmalar için özellikle uygundur.

Çağının ruhunu birbirine zıt eğilimlerin çatışması olarak tarif eden ve bu görüşü teknolojiden keşiflere, seyahattan dine kadar uygulayan Meissner'in *Die geisteswissenschaflichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks* (1934) başlıklı eseri bu çeşit çalışmalar için güzel bir örnektir. Eserin malzemesi genişlik ve yoğunluk, makrokozmoz ve mikrokozmoz, günah ve kurtuluş, inanç ve akıl, mutlak idare ve demokrasi,

hareket ve hareketsizlik gibi muntazam kategoriler halinde düzenlenmiştir. Böyle evrensel benzetmelerle Meissner Barok çağın çatışmalar, tezatlar ve gerilimlerle dolu bir dönem olduğu sonucuna varır. Aynı metodu kullanan diğer araştırıcılar gibi Meissner de bu tezatların başka hemen hemen herhangi bir dönemde bulunup bulunmayacağı gibi herkesin aklına gelen fakat çok önemli bir soruyu hiç sormaz. Okuduğu kitaplardan aldığı aynı parçalara dayanarak 17. yüzyıl için tamamen farklı bir tezatlar sistemi kullanıp kullanamayacağımız üzerinde de durmaz.

Aynı şekilde Korff'un eserleri de herşeyi akılcılık *(rationalism)* ve onun zıddı akıldışılık *(irrationalism)* ve bunların bileşimi romantizm ile açıklar. Korff akılcılığı klasizm, akıldışıcılığı da *Sturm und Drang*'ın *(Storm and Stress)* Fırtına ve coşkunluğun hafif bir şekli olarak düşünürken Alman romantizmini de bir sentez olarak kabul eder. Almanya'da Cassirer'in *Freiheit und Form* ve Cysarz'ın *Erfahrung und Idee*[30] adlı eserlerinde olduğu gibi tezatları konu alan birçok kitaplar yazılmıştır. Bazı Alman yazarlarında bu ideolojik görüşler ya birbiri ile sıkı bir bağlantı içindedirler ya da ırkçılık şekline dönerler. Almanlar, hiç değilse Germanlar duyguları kuvvetli insanlardır. Halbuki Latinlerde mantık hâkimdir. Farklar akılcılık ve akıldışılık arasındaki tezatlar gibi esas itibarıyla psikolojik de olabilir. İdeolojik kavramlar yerine stilistik kavramlar kullanılabilir. Onlar, klasizm, romantizm barok ve gotik özelliklerle birleşerek etnoloji, psikoloji, ideoloji ve sanat tarihi ile ayrılamayacak şekilde kaynaşmış muazzam bir edebiyatın ortaya çıkmasına yol açmışlardır.

Fakat zaman, ırk ve sanat eseri arasında tam bir bütünleşme olabileceği şüpheli görülmektedir. Sanatların arasında paralellik olabileceği fikri çok ihtiyatla kabul edilmelidir. Felsefe ile şiir arasında paralellik olduğu daha da şüphelidir. İngiltere'de romantik şiirin, İngiliz ve İskoç felsefesine aklıseli-

min ve faydacılığın *(utilitarianism)* hâkim olduğu bir dönemde gelişme gösterdiğini hatırlamak yeterlidir. Felsefenin edebiyatla sıkı bir ilişki kurduğu zamanlarda bile bu kaynaşma Alman fikir tarihçilerinin zannettiğinden daha gevşektir. Alman romantik hareketi daha ziyade Fichte ve Schelling gibi düşünürlerin ve Friedrich Schlegel ve Novalis gibi sanat bakımından ne pek başarılı ne de önemli sayılmayan yazarların geliştirdiği felsefenin ışığında incelenmiştir. Alman romantizminin en büyük romancılarının, şairlerinin ve oyun yazarlarının zamanlarındaki felsefî akımlarla ilişkisi E.T.A. Hoffmann'da ve Eichendorff'da olduğu gibi ya daima zayıf olmuş ya da bunlar, Fichte'ye karşı çıkan Jean Paul Richter'de yahut Kant tarafından ezildiğini hisseden Kleist'da görüldüğü gibi, romantik filozoflara karşı bir felsefî tutum içine girmişlerdir. Alman romantik haraketinde bile felsefe ile edebiyat arasındaki sıkı kaynaşma Novalis ve Friedrich Schlegel'in şurada burada yayınlanmış kısa yazılarından anlaşılabilmektedir. Fichte'nin fikirlerinden etkilenmiş oldukları söylenen bu yazarların felsefî görüşleri zamanlarında pek yayınlanmamıştı ve bu bakımdan edebî eserlerin yaratılmasında etkili olmamışlardır.

Felsefe ile elebiyatın sıkı bir kaynaşma halinde olduğu görüşü sık sık yanlış anlamalara yol açmıştır ve bunu desteklemek için ileri sürülen iddialara gereğinden fazla değer verilmiştir, çünkü onlar edebî eserlerdeki fikirlerin incelenmesine, bu eserlerin ne maksatla yazıldıkları hakkında yapılan açıklamalara ve günün estetik prensiplerinden etkilenerek sanatkârların gerçekte eserlerini nasıl yarattıkları konusuyla ancak uzaktan ilgi kurabilen görüşlere dayanmaktadır. Edebiyatla felsefe arasında sıkı ilişkiler bulunduğu hakkında şüphe besleyenler tabii bu iki faaliyet arasında birçok ilişkiler bulunduğunu, hatta bir devrin sosyal durumu ile edebiyatı arasında belirli bir paralellik olduğu görüşünü reddetmemekte ve edebiyat ile felsefenin müşterek bazı etkilere maruz kalabileceğini kabul etmektedirler. Fakat yine de bunların müşterek bir sosyal orta-

mın etkisinde olduğu görüşü yanıltıcı olabilir. Felsefe, çoğu zaman şairlerden sosyal çevre ve menşe bakımlarından çok farklılıklar gösterebilecek özel bir sınıfa mensup olan kimselerce geliştirilmiştir. Felsefe Kilise ve Bilim Akademisi ile, edebiyattan daha sıkı bir ilişki içinde olmuştur. Diğer bütün insan faaliyetlerinde olduğu gibi felsefenin de kendi tarihi, kendi diyalektiği vardır. Ondaki ayrılıkların ve çeşitli akımların edebiyatla ilişkisi, *Geistesgeschichte* alanında çalışanların birçoğunun zannettiği kadar sıkı değildir.

Edebiyatta meydana gelen değişikliklerin «zamanın ruhu» gibi bir sebebe bağlanması ve bu ruhun, güç ve karanlık bir meseleye ışık tutacağı yerde, kendisinin mitik ve mutlak bir varlık haline gelmesi tamamen yanlıştır. Almanların geliştirdiği fikir tarihi felsefeden veya herhangi bir sanattan alınan bir seri ölçüleri bütün kültür faaliyetlerine sadece aktarmayı başarmış ve sonra da zamanı ve içinde yaratılan her edebî eseri ayrı ayrı klasik, romantik, akılcı ve akıldışı gibi müphem zıt özelliklerle tarif etmiştir. Bu «zamanın ruhu» kavramı Avrupa medeniyetinin sürekliliği kavramı bakımından da sık sık kötü sonuçlar yaratmıştır; ayrı ayrı dönemler arasındaki farklar çok kesin ve sürekli olarak abartılmış ve bunlarda meydana gelen değişiklikler o kadar şiddetli bir karakterde gösterilmiştir ki fikir tarihçisi *(Geisestwissenschaftler)* yalnız bir dönemin diğer bir dönemle arasında hiçbir fark olmadığını kabul eden tam bir tarihî relativizme ve aynı zamanda insan tabiatında, medeniyetinde ve sanatta değişmez temel unsurların bulunduğunu görmezlikten gelen yanlış bir ferdiyetçilik *(individuality)* ve orijinallik kavramına kendini kaptırır. Spengler ise, kaçınılmaz bir zorunlulukla gelişen kapalı fakat anlaşılmaz bir benzerlik gösteren bazı kültür dönemlerinden bahsetmektedir. Buna göre eskiçağlar, ortaçağlar kadar devam etmemekte, Batı Avrupa edebiyatının sürekli bir evrim geçirdiği tamamen reddedilmekte veya unutulmaktadır.

Elbette kartondan yapılmış bazı hayalî şatolara bakarak insanlık tarihini veya hiç değilse Avrupa medeniyet tarihini açıkça anlamak mümkün değildir. Farklılıklar ve benzerliklere aşırı derecede önem veren *Geistesgeschichte* taraftarlarının üslup ve düşünce şekilleri konusunda daima değişen tutarsız görüşleri ve insanın bütün faaliyetlerinin bütünlüğüne inanmaları onların olgunlaşmamış olduklarının işaretidir.

Böyle felsefe tarihi ve insan medeniyetinin bütünlüğü gibi geniş kapsamlı meseleler üzerinde tahmini fikirler yürüteceğine, edebiyat araştırıcısı dikkatini henüz açıklığa kavuşturulmamış hatta yeterince tartışılmamış konulara çevirmelidir. Mesela o, fikirlerin edebiyata nasıl girdiğini araştırmalıdır. Bu fikirler bir eserin ham malzemesi veya sadece malumat kabilinden bilgi olarak kaldıkça ortada fikir diyebileceğimiz bir şey olmadığı aşikârdır. Fikirler bir sanat eserinin örgüsüne veya bünyesine girdiği ve onun yapısının bir unsuru olduğu zaman artık kelimenin her zaman kullanıldığı anlamda fikir olarak kalamazlar ve sembol veya mit haline gelirler. Didaktik şiirlerin pek çoğunda fikirler metafor ve allegorilerle süslenerek ölçülü bir şekilde ifade olunur. George Sand veya George Eliot gibi yazarların, sosyal, ahlâkî ve felsefî meselelerin tartışıldığı, fikir unsuruna ağırlık veren romanları vardır. Olayları mitik bir mana taşıyan, Melville'in *Moby Dick* adlı romanı ve tek bir felsefî metafor üzerine kurulmuş Birdges'in *Testament of Beauty* adlı şiiri gibi felsefî fikirlerin edebiyatla daha yüksek bir seviyede karıştığı eserler de vardır. Dostoyevsky gibi bir yazarın romanlarında fikirler adeta bir tiyatro oyununda olduğu gibi dramatik bir tarzda sunulmaktadır. *Kramazof Kardeşler* gibi bir romanda dört kardeş bir dram özelliği taşıyan ideolojik bir tartışmada sembolik bir rol oynamaktadır. İdeolojik tartışmanın sonuçları eserdeki ana karakterin başına gelen felaketlerle bütünleşmiştir.

Fakat, Goethe'nin *Faust*'u veya Dostoyevski'nin *Karamazof Kardeşler*'i taşıdıkları felsefî fikirler yüzünden mi büyük

sanat eserleri sayılacaktır? Yoksa felsefî hakikatin tıpkı psikolojik hakikat gibi kendi başına bir sanat değeri taşımadığı sonucuna mı varmalıyız? Yerinde kullanılmak şartiyla, felsefe, karmaşıklık ve tutarlılık gibi bazı önemli sanat değerlerini desteklediği için bir eserin sanat değerini arttırır. Meselelere teorik açıdan yaklaşmak yazara, bir kavrama kabiliyeti ve derinlik kazandırır. Fakat bir sanat eserinin böyle olması da şart değildir. Hazmedilmemiş fikirler fazlalaşırsa sanatkâr için bir engel teşkil ederler. Croce, *Divina Komedia*'da şiir mısralarının kafiyeli şekle sokulmuş ilahiyat ve sözde fen konuları ile ilgili mısralarla arka arkaya sıralanmış olduğunu iddia etmiştir[31]. *Faust*'un da ikinci kısmında fikir unsuru ağır basmakta ve eser açık allegoriye çok yaklaşmaktadır. Dostoyevsky'nin eserlerinde sanat bakımından elde edilen başarı ile düşüncelerdeki ağırlık arasındaki uyuşmazlık sık sık dikkatimizi çekmektedir. Dostoyevsky'nin fikirlerini açıklayarak adeta onun sözcülüğünü yapan Zosima, Ivan Karamazof kadar canlı bir karakter değildir. Aynı çelişki daha hafif bir şekilde Thomas Mann'ın *Magic Mountain*'ında göze çarpmaktadır. Bu eserin sanatoryumda geçen hayat ile ilgili ilk kısımları, felsefî düşüncelerin ağır bastığı son kısımlardan daha yüksek bir sanat özelliği göstermektedir. Sayıları az da olsa edebiyat tarihinde fikirlerin parıldadığı, karakterlerin ve sahnelerin sadece bazı fikirlerin temsilcisi değil bizzat o fikirlerin kendileri olduğu, felsefe ile sanatın kaynaştığı eserler vardır. Bu gbi eserlerde imaj, kavram, kavram ise imaj olur. Fakat edebî eserlerde düşünceye önem veren birçok tenkitçilerin yaptığı gibi bu çeşit eserlere sanatın zirvesine ulaşmış nazarı ile mi bakacağız? Croce, *Faust*'un ikinci kısmı ile ilgili olarak, «şiir bu şekilde bir üstünlük kazanınca, yani kendinden daha yüksek bir seviyeye çıkınca, şiir olmaktan çıkar, daha aşağı bir seviyeye iner, yani şiir bakımından fakirleşir», demekle haklıdır[32]. Ne kadar bütünlük gösterirse göstersin, felsefî şiirin hiç olmazsa bir çeşit şiir olduğu kabul edilmelidir. Esas itibariyle mistik ve ilâhi

hakikatleri açıklayıcı bir edebiyat teorisi dışında felsefî şiirin önemi üzerinde fazla durulmaz. Şiir felsefenin yerine geçen bir şey değildir. Onun kendi amacı vardır. Felsefî şiirler, diğer şiirler gibi, malzemelerinin değeri ile değil, unsurları arasındaki bütünlük, kaynaşma, ve sanat bakımından mükemmeliyet dereceleri ile ölçülürler.

ONBİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE DİĞER GÜZEL SANATLAR

Edebiyat ve güzel sanatlar arasındaki münasebetler çok çeşitli ve karışıktır. Bazen şiir, resim, heykeltraş ve müzikte kendine ilham kaynağı bulmuştur. Eşyalar ve insanlar gibi, başka sanat eserleri de şiirin konusu olabilir. Şairlerin heykel, resim ve hatta müzik gibi sanat eserlerini anlatmaları teorik yönden bir problem yaratmaz. Spenser'in tasvirlerinin çoğunu duvar kilim desenlerinden ve tantanalı resmi geçitlerden aldığı iddia edilmektedir. Claude Lorrain ve Salvatore Rosan'ın resimleri 18. yüzyılda kır manzaralarını konu olarak alan şiirleri etkilemiştir. Keats bile «Ode on a Grecian Urn» adlı lirik şiirinin ayrıntılarını Claude Lorrain'in[1] belirli bir tablosundan ilham alarak yazmıştır. Stephan A. Larrabee İngliz şiirinde Yunan heykeltraşlığının bütün izlerini ve etkilerini incelemiştir[2]. Alfred Thibaudet, Mallarmé'ın «L'après midi d'un faune» adlı şiirini Londra'daki National Gallery[3] müzesinde bulunan Boucher'in bir resminden etkilenerek yazdığını göstermiştir. Şairler, özellikle Hugo, Gautier, Parnassienler ve Tieck gibi 19. yüzyıl şairleri, belirli tablolar üzerinde şiirler yaz-

mışlardır. Şairlerin resim hakkında özel teorileri, tercih ettikleri ressamlar vardır, bunlar az çok onların edebiyat hakkındaki teorilerine ve edebî zevklerine bağlanarak incelenebilir. İşte size ancak son zamanlarda kısmen incelenmiş geniş bir araştırma sahası[4].

Nasıl edebiyat, özellikle lirik şiir ve tiyatro sanatı, müzik ile yakından işbirliği kurmaktaysa, resim ve müziğin, özellikle opera ve sahne müziğinin konusunu edebiyattan alması da o kadar tabiidir. Fon müziğine önem veren ortacağ ilahileri ve Elizabeth çağı lirik şiri üzerinde yapılan incelemelerin sayısı gittikçe artmaktadır[5]. Sanat tarihinde, sanat eserlerinin taşıdıkları fikir ve sembolik anlamlar (Iconology - Ikonları inceleyen bilim) ve çoğu zaman da onların edebiyat ile olan ilişkilerini ve ilham kaynaklarını araştıran (Erwin Panofsky, Fritz Saxl ve diğerleri gibi) bir grup düşünürün ortaya çıktığı görülür[6].

Bütün bu kaynak, etki, ilham, işbirliği gibi belirli meselelerin ötesinde çok daha önemli bir mesele karşımıza çıkmaktadır; bazen edebiyat kesinlikle resim sanatının veya müziğin yarattığı etkinin aynısını yaratmak istemiştir, yani kelimeler ile renk vermeğe veya müzik yapmaya çalışmıştır. Hatta bazen şiir, heykel özelliklerine bürünmek istemiştir. Lessing'in *Laokoön*'unda ve Irving Babbitt'in *New Laokoön* da yaptığı gibi, bir tenkit yazarı çeşitli sanat türlerinin böyle birbirine karışmasından yakınabilir. Fakat sanatların birbirlerinin yarattığı manevi etkiden yararlanmak istedikleri ve bunda epeyce başarılı oldukları inkâr edilemez. Şüphesiz şiirin aynen heykele, resme veya müziğe dönüşebileceğini kabul etmek imkânsızdır. Şiirde, hatta Landor, Gautier veya Heradia'nın eserlerinde kullanılan «Sculpturesque» (heykel gibi) terimi, şiirin bir insanda adeta heykellerin etkisine benzer bir etki bıraktığını anlatmak isteyen, anlamı tam açık olmayan bir mecazdır. Mesela beyaz mermer veya alçının verdiği bir serinlik, sükunet, hu-

zur, keskin çizgiler, berraklık gibi özellikleri dile getirir. Fakat şiirde serinlik, mermere dokunulduğu zaman alınan duygudan veya beyazlığın hayal yolu ile kavranmasından çok farklı bir duygudur. Şiirdeki hareketsizlik heykeldeki hareketsizlikten çok farklıdır. Keza Collins'in «Ode to Evening» adlı lirik şiiri heykel özelliği taşıyan bir şiir diye tarif edildiği zaman bu onun gerçekten heykeltraşlıkla ilgisi olduğu anlamına gelmez[7]. Burada özellikle üzerinde durulması gereken husus, şairin kelimeleri üzerinde dikkatimizi toplamaya zorlayan ve bundan dolayı da ağır okunmasını gerektiren yavaş ve ağır bir ritmin ve dilin kullanılmış olduğudur.

Fakat Horatius'un «ut picture poesis» (şiirle çizilen tablo)[8] formülünün başarısı hiçbir zaman inkâr edilemez. Şiirin görme duygusuna yaptığı etki bazen abartılıyorsa da bir zamanlar okuyucunun görme duygusunu gerçekten etkileyen şairler ve çağlar vardı. Lessing, Aristo'nun şiirlerindeki kadın güzelliğinin sayısız tasvirlerini (şiir tekniği yönünden etkili olmalarına rağmen) göze yaptığı etkinin zayıf olması bakımından tenkit etmekte haklı olabilir, fakat 18. yüzyıldaki «pisturesque» tiryakileri kolay kolay bertaraf edilemezler. Chateaubriand'dan Proust'a kadar modern edebiyat, bize en azından resim sanatının özelliklerini hatırlatan ve bizi sık sık çağdaş resim sanatının çağrışımları olan manzaraları hayalimizde canlandırmaya zorlayan, çeşitli tasvir örnekleri vermiştir. Gerçi bir şairin, resim hakkında hiç bilgisi olmayan okuyucuları resim yoluyla etkileyeceği şühheli ise de bağlı bulunduğu kültür geleneği içinde yazarlar 18. yüzyılın sembolü sayılan manzara resim sanatını ve Whistler ile benzerlerinin empresyonist etkilerini anlatmayı başarmışlardır.

Şiirin, müziğin yarattığı etkiyi yaratıp yaratmayacağı hususu, şiirin müzikal olabileceği inancının çok yaygın olmasına rağmen çok şüphelidir. Şiirdeki müziğin, yakından incelendiği vakit, müzikteki melodiden çok faklı bir şey olduğu gö-

rülür. Şöyle ki: şiirde müzik, şiirin ahenkli olabilmesi için fonetik kalıpları ustaca düzenlemek, sessiz harflerin bir araya gelmelerini önlemek ve kısaca uygun bir ritm kullanmak demektir. Tieck ve daha sonra Verlaine gibi romantik şairlerin şiirlerine müzikal bir özellik kazandırmak yolundaki çabaları daha ziyade şu yönde olmuştur: şiirdeki anlam ve fikir yapısını ikinci plana itmek, mantıksız kuruluşlardan kaçınmak ve kelimelerin yalın anlamlarından *(denotation)* ziyade manevî anlamları *(connotation)* üzerine eğilmek. Fakat belirsiz çizgiler, anlamda müphemlik ve mantıksızlık şiiri hiçbir zaman müzikal yapamaz. Leitmotiv, (bir temanın bir müzik parçasında tekrar tekrar karşımıza çıkması) gibi müzikle ilgili bir özelliğin, sonat veya senfoni gibi müzik yapılarının edebiyat dalındaki taklitleri çok daha canlıdır. Fakat tekrarlanan motiflerin veya bazı ruh halleri arasında bir tezat yaratılması veya denge kurulması gibi müzik eserlerinin özelliklerinden sayılan tekniklerin, bütün sanatlarda müşterek olan tekrarlama ve tezat gibi bildiğimiz edebî tekniklerden niçin ayrıldığını anlamak kolay değildir[9]. Mesela Verlaine'in «Les Sanglots des Violons» veya Poe'nun «Bells» gibi şiirlerinin belirli müzik sesleri yaratmaya çalıştığı nadir hallerde, bir müzik aletinin ses tonu veya çanların sesleri *'onomatopoeia'* (tabiat seslerinin taklidi) yoluyla elde edilmiştir.

Tabii şiirlerin sonradan bestelenmek üzere yazıldığı olurdu; mesela Elizabeth çağının melodileri ve opera güfteleri gibi. Nadir olmakla beraber aynı şahısların hem bestekâr hem de şair oldukları görülürdü. Fakat bir müziğin bestesinin ve sözlerinin her zaman aynı anda meydana getirildiğini ispatlamak güçtür. Wagner bile kendi yazdığı sahne oyunlarının bestelerini çok sonra yapmıştır. Birçok lirik şiirlerin de hazır melodilere uydurulmak için yazıldığı şüphe götürmez. En başarılı bestelenmiş şiirlerde bile, şiirle müzik arasındaki ilişki biraz zayıf kalmaktadır. Sıkı bir dokuya ve organik bütünlüğe sahip olan şiirler kolayca bestelenemezler. Halbuki Heine ve Wilhelm

Müller'in ilk yazdıkları şiirler gibi orta ve zayıf şiirler Schubert ve Schumann'ın en güzel şarkılarına güfte olmuşlardır. Şiir gerçeten değerli bile olsa, bestelendiği zaman, müzik kendi başına iyi olabilirse de şirin edebî özellikleri bozulmaktadır. Verdi'nin konusunu Shakespeare'in *Othello*'sundan aldığı operasının akibetini misal olarak göstermemize lüzum yoktur, çünkü bütün Zebur *(Psalms)* ve Goethe'nin şiirlerinin bestelerinde bu iddiayı destekleyecek yeteri kadar delil mevcuttur. Şiir ile müzik arasında elbette bir işbirliği vardır; fakat büyük şiirler müziğin eşliğine yanaşmadığı gibi büyük müzik eserlerinin de kelimelerin yardımına ihtiyacı yoktur.

Edebiyat ve güzel sanatlar arasındaki benzerlikler çoğu zaman «şu veya bu resim veya şiir bende aynı ruh halini yaratıyor» şeklinde ifadesini bulur. Mesela, ben Mozart'dan bir minuet dinlediğim, Watteau'nun bir manzara resmini seyrettiğim ve Anakreon tarzında lirik bir şiir okuduğum zaman kendimi hafif ve neşeli hissederim. Fakat böyle bir benzerlik, incelemede titizlik aranıyorsa özel bir değer taşımaz. Zira bir müzik parçasının yarattığı neşe genel, hatta özel bir anlam taşımaz; burada daha ziyade müziğin yapısına bağlı ve ondan doğan bir heyecan söz konusudur. Müziğin bizde uyandırdığı hisler gerçek hayattaki duygularla sadece genel ton bakımından aynıdır. Bu duyguların mümkün olduğu kadar tam tarifini yapabilsek bile, onları bizde uyandıran gerçek sebebi anlamaktan hayli uzak kalırız. Bir okuyucunun veya seyircinin şahsi tepkileri içinde kalan, bizim iki ayri sanata karşı gösterdiğimiz hissi tepkilerin benzerliğini tarif etmekle yetinen, farklı sanatlar arasındaki paralelliklerin, bunun için ne dereceye kadar geçerli oldukları (doğru olup olmadıkları) ispat edilemezler ve bu yüzden de bilgimizin artmasına müşterek bir katkıda bulunamazlar.

Konuya diğer bir yaklaşım sanatkârların gaye ve teorilerini anlamaya çalışmaktır. Şüphesiz çeşitli sanatlar, neo-klasik

ve romantik akımlar ve benzer hatta aynı gibi görünen çeşitli sanatkârların amaçları ve sanatları hakkındaki beyanları arasında teori ve formül bakımlarından bazı benzerlikler olduğunu gösterebiliriz. Fakat müzikte klasizmin anlamı edebiyattakinden çok farklıdır, çünkü sayıları çok az birkaç parça dışında eski çağlara ait müzik örnekleri bilinmediğinden, edebiyatın eski edebiyatlardan etkilendiği gibi müziğin gelişmesini etkileyen gerçek antik bir müzik yoktur. Klasik teorilerden, Apelles gibi Yunan ressamlarından ve antik çağdan orta çağa geçen çok eski resim geleneklerinden, kazılar sonucu Pompei ve Herculaneum'daki fresklerin meydana çıkarılmasından önce, resim sanatının klasik resmin etkisi altında kaldığı söylenemez. Bununla beraber mimarlık ve heykeltraşlık, diğer güzel sanatlardan ve edebiyattan da fazla eski klasik modeller ve onların yan ürünlerinin etkisi altında kalmıştır. Böylece sanatkârların benimsediği teoriler ve bile bile güttükleri amaçlar, farklı sanatlarda çok değişik anlamlar taşır ve sanatkârın çalışması, yani onun eseri, eserinin yapısı ve konusu hakkında hemen hemen hiçbir fikir vermezler.

Sanatkâr ile şairin aynı şahıs olduğu ender hallerde, incelemeye yazarın amacından başlamanın, kesin bir analiz için ne kadar çürük bir yol olacağı ortadadır. Mesela, Rosetti veya Blake'in resim ve şiirleri arasındaki bir karşılaştırma onların yapı ve karakter bakımından birbirlerinden ne kadar ayrı olduklarını gösterir. «Tyger! Tyger! burning bright» şiirindeki müthiş kaplanı şair resimde küçücük garip bir hayvan olarak canlandırır. Thackeray *Vanity Fair* için gerekli olan resmi bizzat kendisi çizmiştir fakat onun çizmiş olduğu Becky Sharp'ın çalımlı karikatürü ile romandaki anlaşılması güç karakter arasında hiçbir münasebet yoktur. Michelangelo'nun eserlerinde aynı neo-Platonik fikirlere ve psikolojik benzerliklere rastlandığı halde, onun soneleri, heykel ve resimleri arasında yapı ve nitelik bakımından karşılaştırılabilir pek az benzerlik vardır[10].

Bir sanat eserinin anlatım aracı yani «mediumu» sadece yazarın kendi kişiliğini ifade edebilmesi için aşması gerekli bir engel değil, aynı zamanda sanatkârın anlatım biçimine ve amacına yön veren, geleneklerin önceden meydana getirdiği, kuvvetli bir faktördür. Sanatkâr eserine genel bir fikir olarak değil elle tutulabilir bir malzeme olarak başlar; böyle bir malzeme de çoğu zaman diğer anlatım araçlarından çok farklı bir geçmişe sahiptir.

Güzel sanatlar üzerinde bir toplumun sosyal yapısı ve kültür durumuna bakılarak yapılan bir karşılaştırma, sanatkârın amaç ve teorilerini ön plana alan bir incelemeden daha değerlidir. Edebiyat ve güzel sanatların meydana gelmesinde rol oynayan zaman, yer ve toplum gibi etkenleri inceleyip ortak etkileri bulmak mümkündür. Ancak güzel sanatlarda her eserin birbirinden tamamen farklı sosyal çevreden kaynaklandığı veya öyle bir çevre için yaratıldığı dikkate alınmadığı taktirde sanatlar arasında birçok paralellikler bulmak mümkündür. Belli bir sanatı isteyen veya yaratan sosyal sınıflar, yere ve zamana göre hayli farklı olabilirler. Gotik tarzındaki katedraller Fransız destanından farklı bir sosyal temele sahiptirler; heykeltraşlık sanatının ise hitap ettiği ve maddi yönden destek gördüğü zümre, roman okuyucusunu meydana getiren zümreden çok farklıdır. Nasıl bütün güzel sanatların, belli bir zaman ve ortam içinde müşterek bir sosyal yapıya sahip oldukları inancı asılsız bir tahmin ise, onların aynı fikir ortamına dayandıkları düşüncesi de o kadar yanlıştır. Resim sanatını çağdaş resim açısından yorumlamak sakıncalıdır. Tek bir örnek vermek gerekirse Charles de Tolney [11], Brueghel'in ağabeyinin resimlerini, Cusanus ve Paracelsus'de görülen ve daha sonra Goethe ve Spinoza'da kendini gösterecek olan «pantheistic monism» (tek tanrının herşeyde var olduğu inancını kabul eden felsefî görüş) için bir delil olarak kabul ederek yorumlamaya teşebbüs etmiş olduğunu gösterebiliriz. Güzel sanatları, Almanya'da Fikir Tarihçilerinin *(Geistesgeschte)* - bu akım kitapta ayrı

bir bölümde incelenmiştir - yaptığı gibi çağın ruhuna (time spirit) göre yorumlamak çok daha tehlikelidir[12].

Güzel sanatlar arasında aynı sosyal ve fikri yapıya dayanan bir benzerliğin şimdiye kadar esaslı bir incelemesi yapılmamıştır. Belirli bir zaman ve yerde bütün güzel sanatların tabiat hakkındaki görüşlerini niçin genişletip daralttığını, sanat ölçülerinin niçin belli sosyal sınıflara bağlı olduğunu ve benzer değişikliklere uğradığını veya estetik değerlerin niçin sosyal devrimler ile birlikte değiştiğini doğru olarak anlatan eserimiz yoktur. İşte size güzel sanatların mukayesesi için gerekli, elle tutulur sonuçlar vaad eden, hiç el sürülmemiş bir araştırma sahası. Fakat bu metot ile, olması gerektiğini düşündüğümüz herhangi bir benzerlik değil, fakat çeşitli sanatların evrimi üzerinde yalnız benzer etkenlerin rolü olduğu ispatlanabilir.

Açıkça görüldüğü gibi, sanat eserlerinin karşılaştırılmasında en doğru yol, sanat eserlerinin kendilerinin ve böylece yapı bakımından aralarında bulunan ilişkilerin incelenmesidir. Kendi başlarına ne kadar aydınlatıcı olurlarsa olsunlar, okuyucunun, seyircinin, yazarın ve sanatkârın psikolojisi ve sosyal ve kültürel çevre hakkında yapılmış incelemeler geri plana atılıp eserlerin kendilerinin incelenmesine önem verilmedikçe, değil mukayeseli sanatlar tarihi, doğru dürüst tek bir sanatın tarihi bile asla yazılamayacaktır. Ne yazık ki şimdiye kadar güzel sanatlar arasında böyle bir karşılaştırma yapmak için gerekli imkâna sahip olamadık. Burada çok zor bir soru ile karşı karşıya gelmekteyiz; sanatların ortak ve karşılaştırılabilir unsurları nelerdir? Bütün estetik problemleri, sezgiye bağlayan, sezmek ile ifade etmeyi bir tutan fakat bunun sebebini açıkça belirtmeyen Croce'nin teorisi aydınlatıcı bir teori değildir. Croce farklı anlatım tarzlarının bulunduğunu kabul etmez, güzel sanatların estetik yönden sınıflandırılması teşebbüsünü anlamsız bulur ve böylece üslup ve sanat türleri veya tipleri arasındaki farkları da peşinen reddeder[13]. *Art as Experience*

(1934) adlı eserinde sanatlar arasında müşterek bir bağ olduğunu, zira «bazı genel şartlar sağlanmadıkça sanat eserinin gerçekleşemiyeceğini[14] yazan John Dewey'nin iddiaları da bize tutarlı bir çözüm getirmemektedir. Şüphesiz bütün sanat eserlerinde ve dolayısıyla insan faaliyetlerinde, hayat tecrübesinde ve yaratıcılığında müşeterek unsurlar vardır. Fakat bunlar güzel sanatların karşılaştırılmasında bize yardımcı olamaz. Theodor Meyer Green'e göre, güzel sanatlarda karşılaştırılabilir unsurlar «*complexity*» karmaşıklık; «*integration*» bütünlük veya ahenk; «*ryhthm*» ritimdir. O kendinden önce John Dewey'nin de yaptığı gibi, ritim sözünün plastik sanatlara da uygulanabileceğini ileri sürmüştür[15]. Bununla beraber bir müzik parçasının ritmi ile bir sütunun ritmi arasındaki derin farkı anlamamak imkânsızdır, zira bir sütun müziğin ne düzeninin ne de temposunun yarattığı etkiyi yaratabilir. Zor anlaşılır olmak ve bütünlük gibi terimler, «*variety*» (çeşitlilik) ve «*unity*» (birlik) kelimelerinin karşılığıdırlar ve bunun için de kullanışları çok sınırlıdır. Yapı bakımından güzel sanatların bünyeleri arasında müşterek özellikler bulmak için yapılan incelemelerden ancak birkaçı başarılı olabilmiştir. *Aesthetic Measure* adlı eserinde Harvard üniversitesi matematik bilginlerinden G. D. Birkhoff, bazı basit sanat formları ile müzik arasında müşterek bir matematik temel bulmaya çalışmış, matematik denklem ve katsayılarına dayanarak nazmın müzikal özelliği hakkında başarılı bir çalışma yapmıştır[16]. Nazımda ses uyumu meselesi anlamdan ayrı olarak çözümlenemez. Birkhoff'un Edgar Allen Poe'nun şiirlerini takdir etmesi bu tahmini doğrulamaktadır. Onun bu maharetli teşebbüsleri kabul edilirse, şiirin edebî özellikleri ile estetik ölçülere daha fazla değer veren diğer güzel sanatlar arasındaki uçurum daha da derinleşmiş olacaktır.

Sanatlar arasında benzerlik oluşu, sanat tarihi alanında yapılan çalışmaların sonucu olarak elde edilen üslup kavramlarının edebiyata uygulanmasını epeyce zaman evvel akla getirmiştir. 18. yüzyılda Spenser'ın *Faerie Queene*'i ile bir Gotik

katedralindeki muhteşem düzensizlik arasında sayısız karşılaştırmalar yapılmıştır[17]. *The Decline of the West* isimli eserinde, Spengler bir kültürün çeşitli sanatları arasında benzerlikler kurarak «kamıştan yapılmış möblelerin gözü etkiliyen oda müziğinden, aynalı odalardan, pastorallerden, onsekizinci yüzyılın porselen kolleksiyonlarından, aşk şiirlerindeki Titian üslubundan, Franz Hals'ın «*allegro feroce*» sinden, ve Van Dyck'in «*andante con moto*» sundan bahsetmiştir[18]. Almanya'da başgösteren güzel sanatlar arasında benzerlik bulma modası, «Rococo» ve «Biedermeier» gibi terimlerin edebiyatta kullanılmasına yol açarak, gotik insanın karakteri ve barok ruhu hakkında bol bol yazı yazılmasına sebep olmuştur. Gotik, rönesans, barok, rokoko, romantizm, biedermeier, realizm, empresyonizm gibi birbirinden bâriz bir şekilde ayrı sanat akımları, sırasıyle edebiyatın devirlere ayrılmasına yol açtığı gibi edebiyat tarihçileri üzerinde de etkisini göstermiştir. Adı geçen sanat akımları, klasik ve romantik akımlar olmak üzere iki ayrı grupta toplanmışlardır: Gotik, barok, romantizm ve expressionizm bir grubu, rönesans, Neo-klasisizm ve realizm de diğer bir grubu teşkil ederler. Rokoko ve Biedermeier, daha önceki barok ve romantizm'in sonradan bozulmuş, fazla süslü türevleridirler. Çokçası benzerlikler fazla zorlanmıştır ve bu metotla çalışan tanınmış yazarların eserlerinde bile birçok saçmalıklar bulmak mümkündür[19].

Sanat tarihçilerinin görüşlerinin edebiyata uygulanması için yapılan en önemli teşebbüsü, Oskar Walzel, Wölfflin'in öl çülerini uygulamakla yapmıştır. *Principles of Art History*[20] adlı eserinde Wölfflin, rönesans ve barok sanatlarının yalnız yapı bakımından farklarını belirtti. O, bu çağlarda yapılmış herhangi bir resim, bina veya heykele uygulanabilecek bir tezatlar cetveli yaptı. Ona göre rönesans sanatı çizgiye dayanıyordu; (linear), barok sanatı ise ışıklı ve renkli idi (painterly). Çizgiye dayanan sanatta ana hatlar iyice belirtilmiştir; ışıklı ve renkli resimde ise ana hatlar siliktir, fakat kompozisyonda ışık ve

renk özelliklerine önem verilmiştir. Rönesans ressam ve heykeltraşları figür ve yüzeyleri dengeli ve simetrik bir şekilde gruplandırarak «kapalı» denilen bir teknik uygulamışlardır. Halbuki barok ressamları dikkati tablonun merkezinden ziyade köşesine ve hatta resmin çerçevesinin dışına çekmiş ve böylece simetrik olmayan «açık» tekniği uygulamışlardır. Rönesans resimleri düz veya geriye doğru uzayan farklı düzeylere sahiptir. Barok resimlerinde ise bir derinlik vardır ve gözü uzak ve belirsiz bir fona doğru çekerler. Berrak olan rönesans resimleri belirli ayrı kısımlara sahip olduklarından dağınıktırlar. Halbuki barok resimleri nispeten silik ve belirsizdir.

Wölfflin, belirli sanat eserleri üzerinde yapmış olduğu takdire şayan hassas incelemelerinde vardığı sonuçlara dayanarak rönesanstan baroka geçişin luzumlu olduğunu ve başka türlü bir seyir takip edemiyeceğini savunmuştur. Wölfflin tamamen fizyolojik sayılamayacak bu gelişimin sebep ve sonuca dayanan bir izahını yapmamış, ancak «görüş tarzında» bir değişiklik olduğunu ileri sürmüştür. Sanatların yalnız yapı ve kompozisyonunda ve insanların «görüş tarzında» meydana gelen değişikliklerin olduğunu savunan Wölfflin'in bu nazariyesi, Fieldler ve Hilderbrand'ın «saf görüş» *(pure visibility)* hakkındaki teorilerine, ve Herbart'ın estetik görüşlerine bağlı olan Zimmerman'ın görüşlerine dayanır[21]. Özellikle sonraki açıklamalarında[22] Wölfflin, kendi metotlarının eksikliklerini kabul etmiş, ve kendi geliştirdiği formların tarihine dayanan bir metot ile sanat tarihinin bütün meselelerinin çözümlenemiyeceğini bildirmiştir. Hattâ daha önce de «kişi» ve «yere» bağlı uslupların olabileceğini ve kendi verdiği örneklerin daha az belirgin bir şekilde 16. ve 17. yüzyılların dışında da bulunabileceğini kabul etmiştir.

1916 yılında *Principles of Art History*'i yeni okumuş olan Walzel, Wölfflin'in sanat kategorilerini edebiyata uygulamaya teşebbüs etmiştir[23]. Shakespeare oyunlarının tekniğini inceleyen Walzel, Shakespeare'in barok olarak sınıflandırılabileceği sonucuna vardı. Çünkü Shakespeare'ın oyunları Wölfflin'in rö-

nesans resimlerinde bulduğu simetrik esas üzerine kurulmamıştır. Shakespeare'ın oyunlarında ikinci derecedeki karakterlerin simetrik olmayan gruplaşması ve çeşitli perdelere verilen farklı önem, onun tekniğinin barok sanatı ile aynı olduğunu ispatlayacak karakteristik özellikler sayılmıştır. Halbuki trajedilerini tek bir karakter üzerine kuran ve Aristo'nun geleneksel tiyatro tekniğini uygulayarak oyunun bütün perdelerine aynı derecede önem veren Corneille ve Racine rönesans oyun yazarları sayılmıştır. *Wechselseitige Erhellung der Künste* adlı küçük kitabında ve daha sonraki yazılarında[24] Walzel ilk önceleri ılımlı, daha sonraları gittikçe artan büyük iddialar ile Shakespeare hakkındaki görüşlerini haklı çıkarmaya çalışmıştır.

Wölfflin'in sanat hakkındaki bazı görüşleri kolaylıkla edebiyata aktarılabilir. Kesin ana hatları ve birbirinden ayrı bölümleri tercih eden bir güzel sanat ile dağınık bir kompozisyonu ve silik hatları tercih eden bir güzel sanat arasında açık bir uyuşmazlık vardır. Fritz Strich'in Wölfflin'in rönesans ve barok sanatları için bulduğu ölçüleri kullanarak Alman klasizmi ile romantizmi arasındaki büyük farkları göstermek teşebbüsü mükemmel bir klasik şiir ile eksik ve silik romantik şiir arasındaki eskiden bilinen ayrılıkları tekrar ortaya çıkarabilir[25]. Fakat o zaman da bütün edebiyat tarihi bir tezatlar silsilesinden başka bir şey olmayacaktır. Böylece yakinen incelendiğinde, Wölfflin'in kategorileri sanat eserlerini ancak iki grupta toplamamıza yarayacaktır. Bunlar ayrıntılı olarak incelendiğinde, klasikle romantik arasındaki eski ayrılık, yani sağlam yapıyla gevşek yapı veya plastik ve pitoresk diye tarif edebileceğimiz özellikler karşımıza çıkar. Schelegeller, Schelling ve Coleridge de ideolojik ve edebî tartışmalar yoluyla aynı sonuca varmışlardır. Wölfflin bir taraftan klasik ve neo-klasik sanatları bir grupta toplarken diğer taraftan da birbirinden çok farklı akımlar olan gotik, barok ve romantizmi de ayrı bir grupta toplamıştır. Rönesans ve barok arasındaki çok önemli bağlantıyı görmezlikten gelen bu teoriyi Strich Alman edebiyatına uygulamıştır. Wölfflin'in teorisinin Alman edebiyatına uy-

gulanması ise, Schiller ve Goethe'nin geliştiği neo-klasik çağ ile 19. yüzyılın ilk yarısındaki romantik akım arasında suni bir tezat yaratılmasına sebep olmuştur. Bu arada «fırtına ve coşkunluk» (Storm and Stress) devresi de açıklanmadan ve anlaşılmadan bırakılmıştır. Aslında 18. yüzyılın sonunda ve 19. yüzyılın başında Alman edebiyatı nispeten bölünmez bir bütün teşkil etmektedir. Etki - tepki, geleneklere bağlılık ve isyan, evrim denen iniş-çıkış düzeni edebiyatın karışık gerçeğiyle karşılaşınca son derece çeşitlilik gösteren gerçek gelişmeyi açıklamaktan çok uzak kalır. Wölfflin'in kavram çiftlerinin güzel sanatlardan edebiyata uygulanışı bir başka problemi de çözümlenmeden bırakmıştır. Güzel sanatların aynı hızla ve aynı zamanda gelişmemelerinin sebebi açıklanamamaktadır. Edebiyat bazan diğer güzel sanatlardan geride kalmış gibi görünür. Mesela büyük İngiliz katedrallerinin yapılışı sırasında bir İngiliz edebiyatının varlığından hiç bahsedilemez. Müziğin de diğer güzel sanatlardan geride kaldığı zamanlar olmuştur; mesela 1800'den önce bir «romantik» müzik olmadığı halde romantik şiir bu tarihten çok önce başlamış bulunuyordu. 'Pitoresk' şiirin neden pitoresk mimarlıktan[26] bahsettiği Lorenzo Magnifico'nun köy hayatını tasvir etmek üzere yazdığı *Nencia*'nın, Jacopo Bossano ve başlattığı akımdan neden 80 sene önce mevcut olduğunu izah etmek güçtür. Bu birkaç örneğin yanlış seçilmiş olduğu ispat edilse bile, mesela müziğin şiirden neden daima bir nesil geride kalmakta olduğu sorusu, basit bir teori ile izah edilemez[28]. Her an değişmekte olan sosyal faktörlerin de hesaba katılması gerekmektedir.

Bazı milletler veya devirler birkaç güzel sanat alanında çok verimli olmakla beraber, diğer güzel sanatlarda ya tamamen kısır kalmışlar veya taklitçilikten ileri gidememişlerdir. Elizabeth çağında İngiliz edebiyatının diğer güzel sanatlardan mukayese edilmiyecek kadar çok ilerlemiş olması da buna bir misaldir. *History of English Literature*'de Émile Legouis şöyle diyor: «Spenser eğer İtalya'da doğmuş olsaydı, ya bir Veronese veya bir Titian olurdu veya Hollanda'da doğsaydı bir

Rembrandt olurdu[29]». Bu misalde olduğu gibi «millî ruh» un şu veya bu güzel sanatı tercih ettiğini öne sürmek de meseleye bir çözüm getirmez. İngiliz edebiyatı bahis konusu olunca Puritanism'in diğer güzel sanatları engellediğini söylemek kolaydır. Fakat bu bize çok dünyevi bir özellik kazanmış bir edebiyat ile resimdeki kısırlık arasındaki farkları açıklamaya yeterli değildir. Sonuç olarak da bütün bunlar bizi belirli tarih meselelerine götürmektedir.

Her biri değişik bir gelişme hızına ve iç dünyeye sahip olan edebiyat, müzik ve plastik sanatlar gibi farklı güzel sanatların, kendi özel evrimleri vardır. Hiç şüphesiz güzel sanatlar birbirleri ile alış - veriş halindedirler, fakat bu münasebetler bir noktadan başlayıp diğer sanatların evrimini tayin edemez. Sanatlar arasında, bir sanattan diğer sanata geçen, iki taraflı işleyen veya bir güzel sanatta tamamen değişikliğe uğrayan, anlaşılması güç bir diyalektik münasebet mevcuttur. Bu mesele her sanata yön veren ve sanatın içine kadar işleyebilen «çağın ruhu» gibi basit bir şey olamaz. Birbirine bağlı olan insanın kültürel faaliyetleri kendi kendine gelişen bir sistemi meydana getirir. Her kültür sisteminin kendi kuralları olup biri diğerinden farklıdır. Edebiyat, müzik ve sanat tarihçilerinin en geniş anlamda görevi güzel sanatların her biri için kendi özelliklerine dayanan, ayrı ayrı tanımlamalar yapmaktır. Böylece, şiir bugün, diğer güzel sanatlardan kolayca alınabilen veya adapte edilebilen terimlerle elde edemiyeceği bir vezin ve analiz tekniğine ihtiyaç gösterir. Edebî eserlerin analizi için ancak başarılı bir terimler sistemi geliştirildiğinde «çağın ruhu» nun metafizik kavramların etkisi altında kalınmadan edebiyat dönemleri ortaya çıkarılmış olur. Tamamen edebî bir evrimin ana hatlarını böylece tespit ettikten sonra, bu evrimin, diğer sanatların aynı şekilde tespit edilmiş olan evrimine benzeyip benzemediğini sorabiliriz. Görüleceği gibi cevap basit bir 'evet' veya 'hayır' olmayacaktır. Verilen cevap, arada benzerliklerden ziyade, anlaşılması güç tesadüfler ve farklılıklar olduğunu gösterecektir.

DÖRDÜNCÜ KISIM

EDEBİYATIN İÇTEN İNCELENMESİ

GİRİŞ

Edebiyat alanında ilmî çalışmalara başlamanın en tabiî ve makul şekli edebî eserlerin kendilerini incelemek ve yorumlamaktır. Bizim zaten bir yazarın hayatı, çevresi ve edebiyat dediğimiz hadise ile ilgilenmemizin sebebi edebî eserlerin kendileridir. Bu böyle olduğu halde edebiyat tarihçilerinin bir edebiyat eserinin yaratıldığı ortamla çok fazla meşgul olup eserlerin kendilerini incelemeğe çevrelerini incelemekten daha az zaman ayırmaları çok gariptir. Onların böyle bir yol tutmalarının bazı sebepleri kolayca anlaşılabilir. Modern edebiyat tarihçiliği Romantizm akımı ile çok sıkı bir ilişki içinde başlamış ve Neo-Klasik tenkit sistemini ancak zaman değiştikçe tenkit ölçülerinin de değişeceği gibi relativist bir görüşle itibardan düşürebilmiştir. Böylece edebî araştırmalarda ağırlık noktası edebiyattan tarihî olaylara kaymış ve eski edebiyatın yeni ölçülere göre değerlendirilmesi haklı gösterilmiştir. 19. yüzyılda, edebiyat biliminin metotlarını tabiî bilimlerin metotlarına benzetmek gayreti içinde edebiyat incelemelerinde de hadiselerin sebepleri üzerinde durulmağa başlanmıştır. Ayrıca, edebiyat incelemelerinde ilginin okuyucunun zevk duygusu üzerinde toplanmağa başlaması ile eski şiir sanatı kuralları üzerinde artık durulmamağa başlanmış ve esas itibariyle mantıkla bir ilişkisi olmayan sanatın zevk verip vermediğine göre değerlendirilmesi gerektiği inancı kuvvet kazanmıştır. Londra Üniversitesinde İngiliz edebiyatı profesörlüğüne tayini (1913) dolayısiyle verdiği bir konferansta Sir Sidney Lee şu sözleri ile sadece akademik edebiyat araştırmalarının dayandığı teoriyi açıklamış oluyordu: «Biz edebiyat tarihçileri edebiyatın doğmasını hazırlayan siyaset, toplum ve ekonomi gibi dış etken-

leri incelemekteyiz»[1]. Bir sanat eserini inceleyip değerlendirmek görevi ile karşı karşıya bulunan ilim adamlarının çoğu şiir kuralları konusunda açık bir şekilde yazamamakta ve hayret edilecek bir çaresizlik içinde olduklarını açığa vurmaktadırlar.

Son yıllarda edebiyat incelemelerinde bizzat edebiyat eserlerinin kendileri üzerinde durulması gerektiğinin anlaşılmış olması sağlıklı bir tepki olarak çıkmıştır. Klasik retorik, nazım sanatı kuralları ve vezin gibi eski metotların yeniden gözden geçirilerek bugünün şartlarına göre yeniden tesbiti gerekmektedir. Modern edebiyatın eskiye nazaran daha büyük bir çeşitlilik ve zenginlik gösteren şekillerinin incelenmesine dayanan yeni yeni metotlar artık kullanılmağa başlamıştır. Fransa'da *explication de textes*[2] (Metin açıklaması çalışmaları), Almanya'da Oskar Walzel'in yaptığı gibi, edebiyat eserlerinin sanat tarihinde göze çarpan benzerliklere dayanılarak incelenmesi, Rus formalistlerinin ve onların Çekoslavak ve Polonyalı taraftarlarının[4] yaptıkları başarılı çalışmalar bunlardan bazılarıdır. Bu çalışmalar edebiyat incelemelerine daha yeni yeni anlamağa başladığımız bir canlılık getirmiştir. İngiltere'de I.. A.. Richards'ın yolundan giden bazı edebiyat bilginleri şiir incelemelerinde[5] metne özel bir dikkat göstermeğe ve Amerika'da bir grup tenkitçi incelemelerini sanat eserinin kendisi üzerinde toplamağa başlamışlardır[6]. Dramın hayattan farklı olduğunu ve dramatik hakikat ile fizikî hakikat arasındaki farkın iyice belirlenememesinden yakınan dram üzerinde yapılan birkaç inceleme de[7] aynı yönde ilerleyen bir gelişmenin belirtisidir. Aynı şekilde, roman üzerinde yapılmış olan bazı çalışmalar[8] da romanın toplumun yapısı ile olan ilişkileri üzerinde durmakla yetinmeyip, romanın bir sanat olarak metotları, romancının görüş açısı ve anlatım tekniği gibi konular üzerinde durmağa başlamışlardır.

Rus formalistleri eserin malzeme ve şekil olarak ikiye ayrılmasına karşı çıkmışlardır[9]. Bir eserin estetik değeri za-

ten onun malzemesinde değildir. Özetlendiği zaman komik veya manasız bir duruma düşmeyen pek az eser vardır. Eserlerin özetlenmesi de ancak öğretim maksadıyla yapılmaktadır[10]. Fakat şekli estetik bakımdan etkili, malzemeyi ise estetik bakımdan etkisiz bir faktör saymak bizi bir çok güçlüklerle karşı karşıya bırakır.. İlk bakışta bunlar oldukça kesin bir çizgi ile birbirinden ayrılmış gibi görünmektedir. Eserin malzemesini onun anlattığı duygu ve düşünceler olarak kabul edersek, bu anlatımı sağlayan bütün dil unsurları da eserin şekli olacaktır. Fakat bu iki unsuru daha yakından inceleyecek olursak malzemenin de bazı şekil unsurlarına sahip olduğunu görürüz. Romandaki olaylar da malzemenin bir parçasıdır ve onların «olay örgüsü» *(plot)* içine yerleştiriliş tarzı da şekil ile ilgili bir husustur. Böyle bir düzen dışında onların sanat ile ilgili hiç bir etkisi yoktur. Plotinus ve Shaftesbury gibi yazarlar tarafından ortaya atılmış bulunan ve Almanlar tarafından çok kullanılan «iç şekil» *(inner from)* deyimi meseleye bir çözüm yolu getirmekten ziyade, tıpkı iç ve dış şekil arasındaki sınır çizgisi gibi, onu büsbütün karmaşık bir duruma getirmektedir. Olayların olay örgüsü içinde düzenlenmesinin eserin şeklinin bir parçası olduğu gerçeğini kabul etmekten başka yapacak bir şey yoktur. Genellikle şekil unsurunun bir parçası olarak kabul edilen dilde bile kelimeleri kendi aralarında estetik bakımdan etkili ve etkisiz olarak sınıflandırmağa ve kelimelerin birleşerek ses ve mana birimleri meydana getirtiğini düşünmeğe başladığımız zaman eskiden beri kabul edilegelmiş kavramların altüst olduğunu görürüz. Estetik bakımdan etkisiz bütün unsurlara malzeme ve estetik bir etki kazandıkları zaman da onlara «yapı» *(structure)* denilmesi daha uygun bir yol olacaktır. Bu şekilde «malzeme» ve «şekil» deyimleri yerine geçecek deyimler teklif etmiyoruz. Aslında bu kelimeler eski sınır çizgisini dikey kesmektedir. «Malzeme» *(materials)* kelimesi eskiden «muhteva» *(content)* sayılan unsurları içine almaktadır. «Yapı» *(structure)* estetik amaçlar-

la düzenlenmiş olmak şartıyla muhteva ve şekli içine alan bir kavramdır. O halde, sanat eseri belirli bir estetik amaca hizmet etmek üzere bir araya getirilmiş bir işaretler sistemi veya işaretlerden ibaret bir yapı olarak düşünülmelidir.

ONİKİNCİ BÖLÜM

BİR EDEBÎ SANAT ESERİNİN VAROLUŞU

Bir sanat eserini meydana getiren esas unsurları incelemeden evvel onun (kısalığı dolayısıyle, burada şiir türünü örnek göstereceğiz) varoluşu[1] veya *ontological situs*'u (varoluş durumu) üzerinde son derece zor ve bilgi teorisi alanına giren bir soru sormak zorundayız. Gerçek şiir nedir? Onu nerede aramalıyız? Varlığını nasıl anlarız? Bu suallere verilecek cevap birkaç önemli tenkit meselesini çözecek ve bir edebî eserin uygun bir şekilde incelenmesi için bize yol gösterecektir.

«Şiir, yahut bir edebî eser nedir ve nerede bulunur?» şeklindeki sorulara kendi cevabımızı vermeden, şimdiye kadar bu sorulara verilegelmiş cevapları gözden geçirmeliyiz. En eski ve en çok bilinen cevap bir şiirin bir heykel parçası veya bir resim gibi insan yapısı bir şey olduğu görüşüdür. Böylece, bir sanat eseri beyaz bir kâğıt veya parşümen kâğıdı üzerine siyah mürekkep ile yazılmış satırlar yahut eski Babil şiirinde olduğu gibi tuğla üzerine oyulmuş şekillerle aynı düzeyde tutulmuş olur. Bu cevap, açıkça görüldüğü gibi, hiç tatminkâr değildir. Her şeyden önce, muazzam bir sözlü «edebiyat» vardır. Şimdiye kadar yazıyla tespit edilmemiş, fakat günümüze kadar varlıklarını koruyabilmiş şiirler ve hikâyeler vardır. O

halde, siyah mürekkep ile şiir mısraları yazmak kâğıt üzerinde olduğu gibi, başka yerlerde de varolabilecek şiiri tespit etme metotlarından biridir. Basılmış bir kitabın yazarlarını hatta bütün kopyalarını tahrip etsek bile bir şiir, Macaulay gibi *Paradise Lost*'u ve *Pilgrim's Progress*'i ezbere bildiğini iddia eden herhangi bir insanın hafızasında, yahut sözlü edebiyatda saklanabilecektir. Diğer taraftan, bir resmi, bir heykeli veya bir binayı tahrip etsek ve onların resimlerini başka bir ortamda saklasak ve kaybolanları yeniden yapsak bile söz konusu eseri tamamıyla tahrip etmiş oluruz. Tahrip edilene benzese bile bir sanat eserinin daima değişik kopyalarını yaratmış oluruz. Oysa, bir kitabın bir kopyasının, hatta bütün kopyalarının yok olmasının eserin kendisine hiçbir zararı dokunmayabilir.

Kâğıt üzerine yazılmış olmasının bir şiir'in «gerçek» olduğunu ispat etmediği başka örneklerle de gösterilebilir. Basılmış sayfa şiirin dış görünümü ile ilgili birçok unsuru taşır. Bunlar harflerin büyüklüğü yahut küçüklüğü, Roma yahut italik gibi diğer yazı tipleri, sayfanın büyüklüğü ve bunun gibi diğer faktörlerdir. Eğer şiirin plastik sanatlarda olduğu gibi bir eser olduğu görüşünü ciddiye alırsak, onun her bir kopyasının yahut, en azından, değişik tarzda basılmış diğer baskılarının hepsinin farklı sanat eserleri oldukları sonucuna varırız. Bir kitabın farklı baskılarının aynı kitabın kopyaları olduğunu kabul etmek için peşin bir sebep yoktur Bunun yanı sıra, okuyucu olarak biz şiirin her baskısının doğru olabileceğini düşünmeyiz. Daha önce okumadığımız bir şiirin baskı hatalarını düzeltebilmemiz veya bazı ender durumlarda, metnin kendine mahsus manasını tekrar verebileceğimiz basılı mısraları şiirin kendisi olarak düşünemiyeceğimizi bize gösterir. Böylelikle, şiirin veya herhangi bir edebî eserin, basılmış şekli dışında da var olabileceğini ve bu basılmış eserin asıl şiirde varolabilecek birçok unsuru kendinde toplayacağını düşünmemiz gerektiğini göstermiş oluruz.

Yine de, şiir hakkında vardığımız bu olumsuz sonuç, onu yazı ve baskı yoluyla tesbit edenler bizler olduğumuza göre, bizim onun pratik önemini görmemize engel olmamalıdır. Şüphesiz, birçok edebî eserin yazılı şekilleri kaybolmuş veya tahrip olmuştur, çünkü, teorik olarak bu eserlerin sözlü gelenekte devamı mümkün olmamış veya bu gelenek kesintiye uğramıştır. Yazı ve özellikle matbaacılık edebiyat geleneğinin devamını sağlamış ve sanat eserinin tam ve doğru olarak muhafazasında çok yardımcı olmuştur. Bunun yanı sıra, şiir tarihinin bazı belirli devrelerinde, süsleme sanatı bazı sanat eserlerinin bir parçası haline gelmiştir.

Ernest Fenollosa'nın da belirttiği gibi, Çin şiirinde ideogram denilen resimli semboller şiirin manasına katkıda bulunmaktadır. Batı geleneğinde de *Yunan Antolojisi*'nde George Herbert'in «Altar» yahut «Churchfloor» gibi şiirleriyle metafizik şairlerin benzer şiirlerinde resimli semboller vardır. Bunlar İspanya'da Gongorism, İtalya'da, Marinisim ve Almanya'da Barok şiire benzer. Modern şiirde Amerika'da Cummings, Almanya'da Arnold Holz, Fransa'da Mallarmé ve Apollinaire ve diğer yerlerde başka şairler alışılmamış mısra düzeni ve hatta sayfanın sonundan başlamak, harfleri değişik renkle basmak gibi resim özellikleri kullanmışlardır[2]. Daha 18. yüzyılda *Tristram Shandy* adlı romanında Sterne boş ve mermer gibi dalgalı sayfalar kullanmıştır. Bütün bu özellikler belirli sanat eserlerinin ayrılmaz parçalarıdır. Şiirin büyük bir kısmında yukarıda adı geçen özelliklerin bulunmadığını bilmemize rağmen, bunların bazı eserlerde varlığını inkâr edemeyiz ve etmemeliyiz.

Bunun yanı sıra, bir şiirin baskısında kullanılan harflerin şeklinin rolü böyle oldukça ender rastlanan fantazilerle hiçbir zaman kısıtlanmaz. Şiirin mısra sonları, kıtaların gruplanması, nesir yazılarında paragraf düzeni yalnızca heceleme yoluyla ortaya çıkan göz kafiyeleri yahut kelime oyunları ve cinaslar ve

buna benzer diğer özellikler, edebî eserlerin bölünmez parçaları olarak düşünülmelidriler. Tamamıyla sözlü edebiyatı ilgilendiren bir teori bu tip özelliklere ait her türlü görüşü bir kenara itmeye eğilimlidir. Yine de birçok sanat eserini birer bütün olarak incelerken onları bilmezlikten gelemeyiz. Bunların mevcudiyeti baskıda kullanılan harflerin çağımızda şiirde önemini göstermeye yeter. Demek ki, şiir kulak için olduğu kadar göz için de yazılmaktadır. Edebiyatda resimle ilgili özellikler gerekli olmamasına rağmen, onlara müzikten ziyade edebiyatda rastlarız. Edebiyatda şiir ne ise, müzikte nota aynı şeydir. Resimler az kullanılmaktaysa da, tamamen yok sayılmazlar. 16. yüzyıl Madrigal notalarında oldukça ilginç renkli optik özellikler vardır. «Saf» ve «yalın» olduğu farzedilen kompozitör Hendel, Kızıl Deniz'in sularının nasıl bir anda «duvar gibi durduğunu[3]» müziğiyle anlatırken, basılmış sayfa üzerindeki notaları bir duvar ya da bir alay asker gibi dizilmiş sıraları hatırlatan muntazam bir şekilde yerleştirilmiş notalar sırası haline getirir.

Yazımıza, bugün pek ciddi taraftarları olmayan bir teori ile başladık. Soruya verilerek ikinci bir cevap bir edebî sanat eserinin özünü şiir okuyan bir kimsenin çıkaracağı seslerin sıralanışında bulur. Bu, özellikle ezbere şiir okuyanlar tarafından beğenilen ve yaygın bir şekilde kabul edilen bir çözüm yoludur. Fakat bu cevap da aynı derecede tatmin edici değildir. Bir şiirin yüksek sesle okunuşu veya ezbere söylenişi şiirin kendisi değil sadece onun icrasıdır. Bu bir müzik parçasının bir müzisyen tarafından icra edilişine benzer. Bundan önceki tartışmamıza dönersek, belki hiç seslendirilmeyecek muazzam bir edebiyat vardır. Bunu inkâr etmek istiyorsak, sessiz okurken bile insanın ses tellerini hareket ettiğini ileri süren Behavioristler'in (davranış psikolojisi taraftarlarının) inandıkları gibi saçma bir teoriye bağlanmamız gerekir. Gerçekten, okuması yazması kıt ya da yabancı bir dili okumaya çalışan yahut kasten fısıldayarak konuşan bir kimse değilsek, genellikle, ya-

zılı kelimeleri fonemlere bölmeden tüm halinde okuruz ve onları sessizce telaffuz etmemiz söz konusu değildir. Çabuk okurken sesleri ses tellerimiz yoluyla çıkarmamıza vakit bile yoktur. Bunun yanı sıra, şiirin yüksek sesle okunduğu zaman varolacağı düşüncesi, bizi şiirin seslendirilmediği zaman var olmadığı ve her okunuşta yeniden yaratıldığı gibi yanlış bir sonuca götürür.

Fakat en önemli husus bir şiirin her okunuşunun şiirin kendi özünden başka bir şey oluşudur. Şöyle ki, her okunuş o şiirin dışında ton, tempo, vurgu dağılımı gibi okuyucunun kişiliğini veya onun şiiri yorumlamada kullandığı unsurları yani kişisel telaffuz belirtileri ve özellikleri gibi unsurları da içine alır. Bundan başka, şiiri okumak ona yalnız kişisel unsurlar katmakla kalmaz, bize aynı zamanda daima şiirin metninde belli belirsiz varolan şeylerden bazılarını da verir. Bunlar sesin tizliği, bir bölümün okunuş hızı, vurgunun dağılımı ve şiddeti gibi unsurlardır. Bir şiirin farklı okunuş şekillerinin mümkün olacağını kabul etmeliyiz. Şiirin anlamını bozduğunu hissettiğimiz için yanlış saydığımız veya doğru yahut kabul edilebilir saydığımız okuyuşlar, yine de ideal olarak kabul edilmeyebilirler.

Bir şiirin okunuşu zihnimiz tarafından düzeltileceği için şiirin kendisi değildir. Kusursuz olduğunu kabul edeceğimiz okuyuşu bile dinlesek diğer bir kimsenin ve hatta aynı okuyucunun bir başka zaman aynı şiiri okurken, onun başka özelliklerini ortaya çıkaracak şekilde okuyabileceğini inkâr edemeyiz. Bu konu da, müzikte icra ile şiirde okuma arasında bir kıyaslama yapmak bize yardımcı olacaktır. Bir senfoni, Toscanini tarafından yönetilse bile, senfoninin kendisi değildir. Çünkü o senfoni her çalındığında elbette çalgıcıların kişiliğiyle renklenecek, ona belirli tempo detayları, rubato ve timbreler eklenecektir. Böylece, bir şiirin sesli okunmasından ayrı olarak varolduğunu ve sesli okumanın şiirin içinde olmayan bazı unsurları taşıdığını göstermiş olduk.

Yine de bazı edebî sanat eserlerinde (özellikle lirik şiirde) şiirin ses yönü onun genel yapısının önemli bir faktörü olabilir. Vezin, sesli ve sessiz seslerin sıralanma şekilleri, aliterasyon, assonans (kelimelerin heceleri arasında ses benzerliği), kafiye gibi çeşitli özellikler hep sesle ilgilidir. Bu nokta bize şunu açıklar, yahut açıklamamızı sağlar: Bu güçlü ses-şekilleri, (usta bir çeviricinin onların genel etkisini kendi diline bir dereceye kadar aktarabilmesine rağmen) başka bir dile aktarılamaz. Bununla beraber, bu ses unsurlarının rol oynamadığı birçok edebî eserler vardır; zira bunların başarısız çevirilerinin bile tarihte etkili olduğunu görmekteyiz. Ses, şiirin yapısında önemli bir faktör olabilir, fakat «şiir ses sistemidir» şeklinde bir cevap onun basılmış şekline önem veren görüş gibi tatmin edici olmaktan uzaktır.

Sualimizin üçüncü ve en çok bilinen cevabı şiirin okuyucunun tecrübesi olduğu görüşüdür. Bir şiir, daha önce de açıklandığı gibi, okuyucunun kafasında meydana gelen zihni bir olaydan başka bir şey değildir. Böylece şiir, şiir okurken veya dinlerken zihnimizin yaptığı iştir. Yine de bu psikolojik çözüm yolu tatmin edici değildir. Bir şiirin yalnız okuyucunun tecrübesiyle tanındığı doğrudur, fakat o böyle bir tecrübenin aynısıdır (kendisidir) diyemeyiz. Bir şiir her okuyucuda ayrı bir etki yaratır, bu bakımdan son derecede sübjektiftir. O bizim ruhî durumumuz ve kendi hazırlığımızla renklenmiştir. Her okuyucunun öğrenimi, kişiliği, devrinin genel kültür ortamı, yine her okuyucunun önceden edindiği dinî, felsefî ve tamamıyla teknik bilgiler şiir okunduğu anda dıştan katkıda bulunurlar. Bir kimsenin bir şiiri her okuyuşunda epeyce farklılıklar meydana gelir. Çünkü bu arada ya o kimse zihnen olgunlaşmış ya da yorgunluk, endişe yahut dikkatinin dağılması gibi kısa sürekli değişikliklerin etkisindedir. Böylece, bir şiirin her okunuşu ona bir şeyler ekler yahut ondan bazı şeyleri eksiltir. Şiirin okuyucu üzerindeki etkisi hiçbir zaman sadece şiire bağlı kalmaz. Çünkü, iyi bir okuyucu bile her okuyuşta bir şiirde

evvelce bulamadığı yeni unsurlar bulacaktır. Şiir kültürü az veya hiç olmayan bir okuyucunun okuyuşunun ne kadar bozuk ve sathi olacağını belirtmeye gerek yoktur.

Şiirin okuyucunun kafasında varolduğu görüşü bizi şiirin okunmadıkça varolamayacağı ve her okunuşta yeniden yaratılmış olacağı gibi acaip bir sonuca götürür. Böylece, tek bir *İlâhî Komedi* değil, ne kadar okunan varsa o kadar *İlahî Komediler* olacaktır. Sonuç olarak, şüpheye ve karışıklığa düşeriz ve *de gustibus non est disputandum* (zevkler tartışılmaz) deyip işin içinden çıkmak isteriz. Eğer bu görüşü ciddiyetle ele alırsak, bir okuyucunun bir şiiri okuyuşunun niçin başka bir okuyucununkinden farklı olduğunu kabul etmek ve başka bir okuyucunun yorumunu düzeltmek imkânsızlaşır. Bu durum bir metnin anlaşılmasını ve değerlendirilmesini amaçlayan edebiyat öğreniminin sonu demektir. I. A. Richard'ın yazıları, özellikle *Practical Criticism* adlı kitabı okuyucuların kendi özelliklerinin incelenmesiyle ve yanlış değerlendirilmelerin düzeltilmesiyle iyi bir öğretmenin neler yapabileceğini göstermiştir. İşin garip tarafı, öğrencilerinin edebiyat tecrübelerini devamlı olarak eleştiren Richards, kendi mükemmel tenkit metoduna ters düşen aşırı derecede psikolojik bir teoriye inanmaktadır. Şiirin bizim iç güdülerimizi bir düzene koyduğu görüşü ve böylece onun bir çeşit fizik tedavi olarak kabul edilmesi Richards'ı bu amaca iyi bir şiirle[4] olduğu kadar bir jestle veya bir sonata ile de varılabileceğini kabule sürüklemiştir. Böylelikle, şiirin zihnimizde oluştuğu kabul edilen şekli ile bunu meydana getiren şiir arasında kesin bir bağ yoktur.

Kendi yönünden ilgi çekici ve Pedagojik amaçlar için yararlı olan okuyucu psikolojisi gerçek sanat eserini konu olarak alan edebî çalışmanın daima amacı dışında kalacaktır ve bir sanat eserinin yapısı ve değeriyle ilgili sorulara cevap veremiyecek durumdadır. Psikolojik teoriler etki teorileri olmalıdırlar ve bu teoriler A. E. Housman'ın *The Name and Nature of*

Poetry (1933) adlı konferansında şiirin bizi iliklerimize kadar ürperterek (bunu söylerken çok ciddi olmamasını dileriz) kendini tanıttığını söylerken bizi şiir değerlendirmede böyle bazı aşırı ölçülere itebilmektedir. Bu, bir trajedinin değerini seyircinin döktüğü gözyaşıyla ölçen 18. yüzyıl teorileriyle veya komedinin değerini tayin ederken seyirciler arasında yapılan kahkaha sayımını esas tutan sinema yapımcısının anlayışı ile aynı seviyededir. Böylece, şiirin ne yapısıyla ne de özelliğiyle ilgili olmayan her psikolojik teorinin sonucu anarşi, müphemiyet ve tam bir değerler karışıklığıdır.

Psikolojik teori, şiiri «uygun okuyucunun kazandığı bir tecrübe[5]» olarak tarif eden I. A. Richads tarafından ancak belli belirsiz bir tarzda düzeltilmiştir. Açıkça , bütün mesele uygun okuyucu kavramı ve bu sıfatın taşıdığı mana üzerinde toplanmaktadır. Okuyucunun bu konularda bilgi sahibi, iyi bir eğitim görmüş, ruhsal durumunun çok iyi olduğunu farzetsek bile böyle bir tarif yine de tatmin edici değildir. Çünkü, psikolojik metot hakkında yaptığımız bütün tenkitlere o da açıktır. Böyle bir tarif şiirin özünü, en iyi okuyucunun bile değiştirmeden tekrarlıyamayacağı, bir anlık tecrübeye bağlı tutmaktadır. Bu halde, herhangi bir durumda bir şiirin hiçbir zaman tam anlamı verilemiyecek ve her okunuşta ona okuyucunun kaçınılmaz, kişiliği ile ilgili unsurlar eklenecektir.

Bu zorluğu önlemek üzere dördüncü bir çözüm yolu ileri sürülmüştür. Yalnız şu şartla ki, «şiir şairin hayatında onu yarattıktan sonra onu yeniden okuduğunda edindiği tecrübedir» görüşünü bir tarafa bırakmalıyız. Yazar, böylelikle, kendi eserinin herhangi bir okuyucu gibi, okuyucusu olacak ve onun gibi hatalar, yanlış yorumlamalar yapacaktır. Browning'in kendi şiirini anlamadığını anlatan fıkrada muhtemelen bir gerçek payı vardır. Hepimizin bir süre önce yazdığımızı yanlış yorumladığımız veya hiç anlamadığımız olmuştur. O halde önemli olan yazarın eseri yarattığı zaman edindiği tecrübe olmalıdır. «Ya-

zarın tecrübesi» ile iki farklı şey kastedilebilir: Bilinçli tecrübe, yani yazarın eserlerinde anlatmak istediği amaç veya yaratma sırasında geçirdiği bütün bilinçli ve bilinçsiz tecrübelerdir. Şiirin özünün şairin niyetinde saklı olduğu görüşü, açıkça belirtilmediği halde, son derece yaygındır[6]. Bu görüş birçok tarihî araştırmalara yol açmış ve çok belirli bazı yorumları destekleyen birçok tartışmaların temelini teşkil etmiştir. Yine de, birçok sanat eseri için yazarın niyetini açıklamak bakımından elimizde eserin kendinden başka bir delil yoktur. Yazarın niyetini açıkca belirten çağdaş delillerimiz olsa bile, böyle bir açıklama bugünün okuyucusu için bağlayıcı olamaz. Yazarın «niyetleri» daima ancak tamamlanmış bir sanat eserinin ışığı altında incelendiği zaman kesinlikle dikkate alınabilecek «mantıki açıklamalar» *(rationalizations)* ve yorumlamalardır. Yazarın «niyeti» tamamlanmış sanat eserinin ötesine gidebilir, yani, uygulanmaları tahmin edilenin altında, yahut belirtilenin çok uzağında oldukları halde, yazarın plan ve ideallerinin önceden açıklanan şekilleri olabilirler. Eğer Shakespeare ile bir röportaj yapabilseydik, *Hamlet*'i yazış amacını açıklarken bize belki de bizi hiç tatmin etmiyecek cevaplar verecekti. Biz de, haklı olarak ve kendiliğimizden uydurmadan, *Hamlet* de Shakespeare'in bilincinde açıkca anlatılmamış mânâlar bulmakta ısrar edecektir.

Sanatçılar, amaçlarını açıklarken çağlarının tenkit akımlarının ve görüşlerinin kuvvetle etkisinde kalabilirler. Fakat akımlar ve görüşler tek başına gerçek sanat başarısını karakterize etmekte yetersiz olabilirler. Barok çağ buna güzel bir örnektir; çünkü, bu çağda sanatta şaşılacak derecede yenilikler olduğu halde ne sanatçıların ne de tenkitçilerin açıklamalarına konu olmamıştır. Bernini gibi bir heykeltraş Paris Akademisinde verdiği bir konferansda çalışmalarının klasik heykeltraşlarınki ile uygunluk halinde olduğunu söyliyebilmektedir. Dresden'de Zwinger adlı tamamiyle rokoko tarzında yapılmış bir binanın mimarı olan Daniel Adam Pöppelman kendi eserinin

Vitrüvius'un yalın prensiplerine son derecede uygun bir tarzda yapıldığını göstermek üzere bir risale yazmıştır[7]. Metafizikçi şairlerin «güçlü mısralar» gibi denemelerinin gerçek ve yeni yönlerine çok az dokunan oldukça yetersiz tenkit formülleri, ortaçağ sanatçılarının uygulamada dayandıkları sanat ilkeleri ile hiç ilgisi olmayan, tamamıyle dinî ve öğretici amaçları vardır. Bilinçli amaç ile yapım arasındaki farklılık edebiyat tarihinde bilinen bir gerçektir. Zola tecrübî romanın bilimsel teorisine gönülden inandığı halde aslında son derece melodramatik ve sembolik romanlar yazmıştır. Gogol kendini sosyal bir reformcu ve Rusya'nın «coğrafyası» saydığı halde gerçekte acaip hayalî mahluklarla dolu romanlar yazmıştı. Bir yazarın niyetleri hakkında söylediği sözlere güvenmek imkânsızdır, çünkü bunlar yazarın niyetleri hakkında geçerli bir yorum olamazlar; bunlar olsa olsa sadece birer yorum mahiyetindedirler. Eğer eserin bütünüyle anlamını vermek üzere yapılmış ise yazarın «niyeti» üzerinde yapılan bir çalışmaya itiraz edilemez Fakat «niyet» deyiminin bu kullanılış şekli farklıdır ve biraz yanıltıcıdır[8].

Şiirin özünün yaratma anının bilinçli ve bilinçsiz tecrübesi olduğu görüşü de tatmin edici değildir. Bu sonuç, uygulamada problemi yeniden kurmamıza ve çözmemize imkân vermeyen, tamamıyla ulaşılmaz ve farazi bir «bilinmeze »indirmek demektir. Uygulamada karşımıza çıkan güçlük bir yana, çözüm de tatminkâr değildir çünkü, şiirin varlığını halihazırda geçmişe ait bir şey olan sübjektif bir tecrübeye bağlar. Yazarın tecrübeleri şiir varolmaya başladığı andan itibaren kesin olarak durur. Eğer bu düşünce doğru ise biz sanat eserini hiçbir zaman yakından tanıyamıyacak, aksine her zaman için şiiri okurken edindiğimiz tecrübenin şairin çok eskiden edindiği tecrübelerle aynı olduğunu farzetmek zorunda kalacağız. E. M. Tillyard *Milton* adlı kitabında, *Paradise Lost*'un yazarının eserini yazdığı günlerdeki durumunu açıkladığını iddia eder ve C. S. Lewis ile yaptığı uzun ve çokçası tutarsız münakaşaları sonucunda bile

Paradise Lost'un her şeyden önce Milton'un bu eseri yazarken içinde bulunduğu durumdan ziyade şeytan, Adem, Havva ve buna benzer yüzlerce, binlerce farklı fikirler, kavramlar ve semboller üzerine yazılmış bir eser olduğunu bir türlü kabul edemez[9]. Eserin içindekiler, Milton'un eseri yarattığı zaman kafasında bilinçli veya bilinçsiz olarak bulunan şeyleri yansıttığı bir gerçektir, fakat onun zihninin o zamanki durumunu tam olarak şimdi bilemeyiz ve belki de onun kafası o zaman bizim şimdi onun eserinde bulamayacağımız milyonlarca fikirlerle doluydu. Bunu ciddiye alacak olursak yaratıcının zihni durumunun bu şekilde ne kadar devam ettiğini ve o sırada zihninde neler gelip geçtiğini (bunlar arasında o anda çektiği diş ağrısı da olabilir) bilmemiz gerekir[10]. Okuyucunun, dinleyicinin, konuşmacının veya yazarın zihni durumları üzerinde bütün psikolojik yaklaşmalar çözebileceklerinden daha fazla mesele ortaya çıkarırlar.

Bir sanat eserini sosyal ve kollektif tecrübe açısından tarif etmenin muhakkak ki iyi bir çözüm yolu olduğu açıkça görülmektedir.Güçlüklerimizi tatminkâr bir tarzda çözümlemede yine de yetersiz olmalarına rağmen iki muhtemel çözüm yolu vardır. Sanat eserinin şiirden anlaşılan ve ileride anlaşılabilecek olan bütün mânâların toplamı olduğunu söyleyebiliriz; bu çözüm bizi bitmek tükenmek bilmeyen şiirle ilgisi olmayan, her okuyucuya göre değişen manalarla, kötü ve yanlış okunuşlarla ve yanılmalarla karşı karşıya bırakacaktır. Kısacası, bu bir şiirin okuyucusunun zihninde sonsuz kere tekrarlandığını ileri süren bir cevaptır. Diğer bir cevap gerçek şiirin onun bütün manalarının müşterek kısımlarının toplamı olduğunu ileri süren çözüm yoludur[11]. Fakat açıkça görüldüğü gibi, bu çözüm sanat eserini bütün manaların ortak bir sembolü haline getirecektir. Bu sembol matematikteki en küçük bölen sayı gibi bir şey veya en sığ, sathî ve önemsiz bir mana olabilecektir. Uygulamadaki güçlüklerin yanı sıra, bu çözüm yolu bir sanat eserinin genel manasını bütünüyle zayıflatacaktır.

Meseleye okuyucu ve sosyal psikoloji açısından bir çözüm bulunamaz. Sonuç olarak diyebiliriz ki, bir şiir ne okuyucuya bağlı bir tecrübe ne de bir tecrübeler toplamıdır, o sadece bütün tecrübelere yol gösterme gücü olan bir sebeptir. Yazarın veya okuyucunun zihni durumuyla ilgili tarif de başarılı olmaz; çünkü böyle bir tarif gerçek şiirin normatif özelliğini, yani insanları doğruya ve iyiye götüren özelliğini, sırf yanlış anlaşılabileceğinden dolayı, anlatamaz. Herkes gerçek şiirin ancak küçük bir kısmını o şiirin yeterli manası sayar. Böylece, gerçek şiir, bir çok okuyucusu tarafından yalnız kısmen anlaşılmış bir normlar (kurallar) topluluğu olarak ortaya çıkmaktadır. Şiirin aşağı yukarı başarılı veya tam olarak okunuşu veya ezbere tekrarlanışı bu normların veya ölçülerin kavranılışı için yapılan bir teşebbüsten başka bir şey değildir.

Burada kullanılan *normlar* (kurallar) kelimesi elbette ne klasik ne romantik ne de ahlâki yahut politik normlarla, yani ölçülerle karıştırılmamalıdır. Bizim burada düşündüğümüz normlar esere okuyucunun verdiği manadan çıkan ve hep birden sanat eserini meydana getiren gizli normlardır. Eğer sanat eserlerini kendi aralarında karşılaştırırsak normlar arasındaki faklılıklar ve benzerlikler meydana çıkar ve bu benzerliklerden, sanat eserlerini taşıdıkları normlara göre sınıflandırmamız mümkün olur. Sonunda bir edebî türler teorisine, hatta genel anlamda bir edebiyat teorisine varabiliriz. Her sanat eserinin kendine mahsus bir varlık olduğu görüşünde ısrar edenlerin bir dereceye kadar haklı olarak inkâr ettikleri gibi bunu inkâr edenler, sanat eserinin sübjektifliğini o kadar ileri götürmektedirler ki, sonunda eser geleneklerden kopar ve nihayet anlatma gücü olmayan ve anlaşılamıyan bir şey haline gelir. Tek bir sanat eserinin incelenmesiyle işe başlamamız gerektiğini farzedelim; yine de elde mevcut iki veya daha fazla sanat eserini birbirine yaklaştıran bazı bağlar, benzerlikler, ortak unsurlar veya faktörler olabilecektir. Böylelikle, tek bir eserin incelenmesinden Yunan trajedisine, oradan da, genel

anlamda trajediye, edebiyatın tamamına ve sonuç olarak da bütün sanatları içine alan bir yapıya varırız.

Fakat bu daha sonra ele alınacak bir meseledir. Söz konusu normların nerede ve nasıl bulunacağı hakkında henüz bir karara varmış değiliz. Bir sanat eserinin daha yakından incelenmesi bize onun yalnız tek bir normlar sistemi olarak değil, her biri kendi alt grubundan oluşan birçok tabakalardan kurulmuş bir sistem olduğunu gösterecektir. Polonyalı filozof Roman Ingarden[12] edebî sanat eseri üzerinde yaptığı son derece dâhiyane ve ilmî analiz tekniğine dayanan incelemesinde bu tabaka ayrılıklarını gösterebilmek için Husserl'in «Phenomenology» (olayların oluşumu) metotlarını uygulamıştır. Yaptığı ayırımların doğru ve yararlı olduklarını göstermek için burada onun yaptıklarını teker teker tekrar etmeye gerek yoktur. Her şeyden önce (biraz önceki tartışmalarımızdan belirmiş olacağı gibi) kelimelerin gerçek seslendirilmeleriyle (fonemlerle) karıştırılmamaları gereken ses tabakası vardır. İkinci tabaka yani mana tabakası, yalnız bu ses tabakasına dayanacağından, gereklidir. Her kelime bir manaya sahiptir, metinde üniteler teşkil eder ve cümle kalıplarına bağlanır. Bu sanat yapısından üçüncü bir tabaka, yani romancının nesneler âlemi ortaya çıkar. Bu hâlen karakterler ve olayların geçtiği yerlerdir. Ingarden aslında ayrı sayılmayan iki tabakadan daha söz eder. Bu da romancının dünyası diyebileceğimiz tabaka, belirli bir görüş açısından açıkca belirlenemiyen fakat üstü örtülü olarak söz edilen bir tabakadır.

Edebiyatda bir olay «görülen» veya «işitilen» bir olay olarak anlatılabilir. Mesela, kapının vurulması gibi bir olay görülebilir veya işitilebilir. Bunun gibi bir karakter de iç veya dış özellikleri ile görülebilir. Ingarden, en sonunda yüksek, trajik, korkunç ve kutsal gibi sanat yoluyla bizim derin bir düşünceye dalmamızı sağlayan bir «metafizik özellikler» tabakasından bahseder. Gerekli olmayan bu tabaka bazı edebî eserlerde bulunmayabilir. Son iki bölüm temsil edilen nesne-

ler kavramı içerisinde «dünya» tabakasına dahil edilebilirler. Fakat yine bu iki bölüm edebî tahlillerde son derece ciddi meseleler çıkarabilirler. Hiç olmazsa romanda «görüş açısı» Henry James'den ve Lubbock'un James'in teori ve uygulamasını daha sistemli bir şekilde açıklamasından bu yana önemli bir ilgi görmüştür. «Metafizik özellikler» tabakası İngarden' nin sanat eserlerinin felsefî manaları üzerinde, fikir adamlarının her zaman düştüğü hatalara düşmeden, yeni meseleler ortaya atmasını sağlamıştır.

Bu görüşü dilbilimden vereceğimiz bazı benzer durumlarla açıklayabiliriz. Ferdinad de Saussure ve Prag dilbilim çevreleri *langue* (dil) yani dil sistemi ile *parole*[13] yani konuşmayı birbirinden ayırmışlardır. Bu ayırım şiirin kendisi ile okuyucunun şiir okuması arasındaki farka benzer.

Dil insanların birbirlerinden çok farklı, kusurlu ve yalan yanlış telaffuz ederek konuşmalarına rağmen bazı kurallara ve ölçülere uygunluk gösteren bir sistemdir. Bu bakımdan, bir sanat eseri bir dil sistemiyle tamamıyla aynı durumdadır. İnsan olarak bizler hiçbir zaman dille mükemmel bir sanat eseri yaratamayız, çünkü ana dilimizi hiçbir zaman tam ve kusursuz bir şekilde kullanamayız. Bilgi hususunda da aynı şeyi söyleyebiliriz. Bir şeyi bütün özellikleriyle bilemezsek ve onları farklı açılardan görsek de, yine de onların varlığını inkâr edemeyiz. Biz daima bir şeyde «belirleyici bir yapı» yani onun kişiliğini belirten bir yapı özelliği buluruz. Bunun gibi, bir sanat eserinin yapısı da «gerçekleştirmek zorunda olduğu bir görev» özelliği taşır. Böylece bilme olayı keyfi değilse bünyesinde gerçeğin bizi kabule zorladığı bazı normları taşıdığını belirleyen nesneyi tanımaktır. O nesne bu görevi daima kusursuz bir şekilde yerine getirmiyecektir. Fakat bazı eksikliklere rağmen, tıpkı başka bilinen şeylerde olduğu gibi, belirli bir yapı özelliğine sahip olacaktır[14].

Çağımız dilbilimcileri sesleri fonemlere, morfemlere ve cümle içinde birimlere ayırmışlardır. Cümle yalnız belirli bir

anlatım şekli olarak değil bir sentaks kalıbı olarak da tarif edilebilir. Fonemlerin sistematik incelenişi dışında, modern fonksiyonel linguistik henüz gelişmiş sayılmaz. Fakat bu bilim dalının meseleleri ne tamamen yeni ne de çözümlenmekten uzaktır. Onlar bir bakıma eski gramer kitaplarında tartışılan meselelerin yeniden tekrarıdırlar. Bir edebî eserin analizinde de mana birimleri ve estetik amaçlarla onların belirli şekillerde düzenlenmesi gibi benzer meselelerle karşılaşılır. Şiirde kelimelerin manası, dil ve imajlar gibi, meseleler yeni ve daha titiz bir anlatımla yeniden ortaya konulmuştur. Mana birimleri, cümleler, cümle kalıpları, manzaralardan, yapıların içlerinden, karakterlerin hareket ve düşüncelerini meydana getiren hayali gerçeklerden, yani nesnelerden bahsederler.

Bu mana birimleri, aynı zamanda empirik gerçeklerle karıştırılmadan ve dil kalıplarında ifâdesini bulan unsurlar olarak da incelenebilirler. Bir roman karakteri yalnızca mana birimleri ile gelişir, veya kendisi tarafından ya da onun hakkında söylenen cümlelerden meydana gelir. Derli toplu bir geçmişi olan canlı bir insanla karşılaştırıldığında onun belirsiz bir yapısı vardır[15]. Bu tabâka ayrılıkları metin ve şekil olarak eskiden beri yapılagelmiş ve yanlış olan ayrımları geride bırakmıştır. Bir sanat eserinin muhtevası, ilgili olduğu ve dayandığı linguistik alt tabaka ile sıkı temas halinde tekrar görülecektir.

Fakat, bir edebî eserin tabakalaşmış bir normlar sistemi olarak düşünülmesi bu sistemin gerçek mahiyetini tarif etmeden bırakır. Bu meseleyi daha uygun bir şekilde incelemek için, nominalizm* -realizm,** mentalizm*** - behaviorizm**** gibi bir-

* *Nominalizm :* Soyut kavramların yalnız isimlerden ibaret olduğunu kabul eden felsefî doktrin (conceptualism).

** *Realizm :* Gerçekçilik

*** *Mentalizm* : Gerçeğin aklî bir şey olduğunu akıl dışında hiçbir şeyin olmadığını kabul eden görüş.

**** *Behaviorizm :* Bütün insan davranışlarını tepki ve karşı tepki olarak kabul eden doktrin.

birine karşı kavramları, kısacası epistimolojinin bütün ana meselelerini ilgilendiren konularda bir anlaşmaya varmamız gerekmektedir. Buradaki amacımız bakımından birbirinin zıtı olan aşırı Platonizm ve aşırı nominalizmdan kaçınabiliriz. Normlar sistemini, ölümsüz özellikler kavramına dayanak olacak şekilde tekrar canlandırmaya gerek yoktur. Bir edebî eserin varoluşu bir üçgen, bir rakkam, ya da «kırmızılık» gibi bir özelliğin varoluşundan farklıdır. Bu çeşit varlıklardan farklı olarak, bir edebî eser, herşeyden önce belirli bir devirde yaratılmıştır, değişebilir, hatta yok olabilir. Bu yönden, edebî eser daha ziyade dile benzer; fakat genellikle bir insanın yarattığı edebî eserin yaradılış ve yokoluş anları dilde olduğundan daha büyük bir kesinlikle belirlenebilir. Diğer taraftan, bir dil sistemini ve (bizim tarifimize göre) bir edebî eseri reddeden yahut onu yalnız faydalı bir hikâye ya da «ilmî bir tasvir» olarak kabul eden aşırı bir nominalizm bütün problemi ve anlatmak istediğimizi kavramaktan uzaktır. Dar görüşlü Behaviorizm kısıtlı bir emprik gerçek kavramına uymayan herşeyi «mistik» ya da «metafizik» olarak tarif eder. Yine de bir fonemi «*fiction*» (uydurma), yahut bir dil sistemini yalnızca konuşma olayının ilmî bir tasviri saymak, gerçek meselesini dikkate almamak demektir[16]. Biz normları ve normlardan ayrılışları tanırız ve tariflerimiz sadece sözlü değildir. Bu yönden, bütün behaviorist teori zayıf mücerret bir teoriye dayanmaktadır. Rakkam ve normlar, ister biz yapalım, ister yapmayalım, nihayet rakkam ve normdurlar. İnsan elbette sayıları sayabilir ve okuyabilir; fakat bir rakkamın yahut bir normun tanınması, bunların kendisi demek değildir. Normları uydurmayıp olaylar içinde tanırız. Bu normlara kendimiz sahip olmayabilir, veya onları yanlış anlayabiliriz. Fakat bu bizi tenkit eden kimsenin dışarıdan bizi tenkit ederken insan üstü bir kişiliğe

bürünecek yahut bilgili bir adamın bir sezişle bu normlar sisteminin hepsini kavrayabileceği manasına gelmez. Biz ancak bilgimizin bir kısmını diğer kısmı ile tespit edilen bir ölçüye göre tenkit edebiliriz. Biz kendimizi gözlerinin sağlamlığını denemek için kendi gözlerinin içine bakan bir insanın yerine değil de, açıkça gördüğü şeyleri, bulanık olarak gördüğü şeylerle karşılaştıran ve bunlar arasında genellemeler yapan, mesafe, ışık ve bunun gibi faktörleri göz önünde tutarak bu farklılıkları açıklayan bir adamın yerine koymalıyız.

Aynı şekilde, bir şiirin doğru ve yanlış okunuşlarını, yahut kıyaslama, yanlış, eksik ve farklı açıklamalarını incelemek suretiyle bir sanat eserinde anlatılmak istenen normları tanıyabilir yahut yanlış kullanılışını farkedebiliriz. Bu normların etkilerini, birbiriyle olan ilgi ve birleşimlerini bir fonemi incelediğimiz gibi inceleyebiliriz. Edebiyat eseri bir kişinin yahut birkaç kişinin zihnî durumlarını açıklarken başvurulan empirik bir olay olmadığı gibi, mesela bir üçgen gibi, değişmeyen, ideal bir şey de değildir. Bir sanat eseri bir tecrübeye dayanabilir. Onun yalnız yazarın geçirdiği bir tecrübeye dayanabileceğini kabul ediyoruz, fakat o herhangi bir tecrübeyle bir tutulmaz. O rakkamlar gibi ideal kavramlardan farklıdır. Çünkü o yalnız tecrübe edilebilir, fizikî oluşu ya da taşıdığı fizikî özellikler, yani ses-sistemi yoluyla kendini belirler. Buna karşılık bir üçgen ya da bir rakkam doğrudan doğruya tanınır. Bir sanat eseri ideal kavramlardan bir başka önemli sebep yüzünden de ayrılır. Onda «hayat» dediğimiz bir şey vardır. Belirli bir zamanda doğar, tarih boyunca değişir ve yokolabilir. Bir sanat eseri yaratılışı ile bazı değişmez yapı özellikleri kazanır ve muhafaza edildiği takdirde ölümsüzdür ve tarihin malı olur. Nasıl meydana geldiği anlatılabilir. Bu gelişme tarih boyunca tenkitçilerin ve okuyucuların eser hakkındaki görüşleri, fikirleri ve yargıları ve aynı eserin başka eserler üzerindeki etkileriyle bir dereceye kadar yeniden yaratabileceğimiz bir eserin belirli özellikleriyle

ortaya çıkmasından başka bir şey değildir. Eskiden okuduğumuz eserler, tenkit yazıları, yanlış yorumlar bizim görüşlerimizi etkileyeceklerdir. Eskiden okuduklarımız anlayışımızı derinleştirdiği gibi, eski yorumlara şiddetli bir tepki göstermemize de yolaçabilirler. Bütün bunlar tenkit tarihinin önemini gösterir ve bizi edebî kişiliğin mahiyeti ve sınırları gibi çözümü zor meselelere götürür. Bir sanat eseri bütün bu değişikliklerden nasıl geçer ve esas yapısını değişmeden nasıl koruyabilir? Bir insan ya da hayvanın hayatı boyunca aynı insan ya da aynı hayvan olarak kaldığı halde, sürekli olarak nasıl değiştiğini söyleyebilirsek, aynı şeyi bir sanat eseri için de söyleyebiliriz. *Iliad* halâ yaşamaya devam ediyor. Çünkü, her okunuşta etkili olabiliyor ve böylece yeniden canlandırılabileceği halde Waterloo Savaşı gibi tarihî bir olaydan daha farklıdır. O zaman Yunanlıların duydukları ve okudukları *Iliad* ile bugün bizim okuduğumuz *Iliad*'ın aynı eser olduğundan nasıl bahsedebiliriz? Okuduğumuz metinler aynı olsa bile, ondan çıkardığımız mana farklıdır. Onun dilini Yunanlıların günlük konuşma diliyle karşılaştıramayız, bundan dolayı da, kuvvetli şiir özelliklerinin o günün konuşma dilinden farklı özelliklerini hissedemeyiz. Şiirin en önemli tarafı olan kelimelerinin çift manalı kullanışlarını anlayamayız. Açıkça görüldüğü gibi, kısmen başarıya ulaşabilmemiz için, eski Yunan medeniyetine dönmek, tanrılara inanmak, ya da onların ahlâk değerlerini kabul etmek için bir hayal gücüne sahip olmamız gerekir. Yine de yüzyıllar boyunca değişmeden kalmış özlü bir yapı birliğini inkâr etmek güçtür. Fakat bu dinamik bir yapıdır; okuyucular, tenkitçiler ve diğer sanatçılar onu tarih boyunca değiştirir[17]. Böylece normlar sistemi büyür, değişir ve bir bakıma anlamda daima eksiklikleri tamamlanarak, fakat hiçbir zaman mükemmeliyete erişmeden devam eder. Fakat bu dinamik kavram yalnız subjektivizm ve relativizm demek değildir. Hangi görüşün konuyu en derin ve etraflı bir şekilde kavradığını tayin etmek her zaman için mümkündür. Yorumun yeterli olup

olmadığını kabul etmek, görüşler arasında bir tercih yapmayı ve normları tenkit etmeyi kabul etmek demektir. «Kesin ve tamamen olmamakla beraber gerçek relatiftir» demekle bütün relativizm çürütülmüştür[18].

Öyle ise, bir sanat eseri özel ontolojik durumu olan *sui generis (orijinal, kendine özgü)* bir bilgi olarak görülmektedir. O ne bir heykel gibi fiziki bir gerçek, ne ışık veya acı duygusu gibi psikolojik, yani soyut bir şey, ne de üçgen gibi ideal bir kavramdır. Bir sanat eseri kendi aralarında sübjektif bağlarla birleşmiş olan ideal kavramlardan meydana gelmiş bir normlar sistemidir. Onların birlikte değiştikleri, kolektif bir ideolojide yaşayan ve onları oluşturan cümlelerin ses yapılarına dayanan, yalnız şahsî düşünüş yoluyla ele alınabilen varlıklar oldukları farzolunur.

Artistik değerler meselesini henüz tartışmadık. Fakat bundan önceki incelememizin norm ve değerler dışında hiçbir yapının olmadığını ispatlamış olması gerekir. Herhangi bir sanat eserini dayandığı değerleri bilmeden anlayamayız ve inceleyemeyiz. Belirli bir eseri bir sanat eseri olarak tanımak bir değer yargısını gösterir. Yalın fenomenolojinin düştüğü hata bu çeşit bir ayrımın mümkün olabileceği ve değerlerin sanat eserlerinin ya içinde bulunduğu ya da onlardan çıkarılabileceği, veya onlara zorla uygulanabileceği düşüncesine dayanmaktadır. Bu analiz hatası bir sanat eserini değerlere göre yargılamayan Roman Ingarden'nin problemlerin derinliğine inen kitabının başarısını gölgeler. Meselenin kökü fenomenolojist'in fiziki özelliklerin sonradan ilave edildiği, «özlerin» ölmezliği ve zaman dışı olduğu inancından doğmaktadır. Değişmez bir değer ölçüsü kabul etmekle şahsî yargıların relatif olduğu görüşü kesinlikle bağdaşmaz. Katı bir *Kesinlik* (Absolute) sübjektif, daima değişen ve değer tanımıyan bir sübjektif yargılar görüşüne ters düşer.

Absolutizm gibi yanlış bir iddia ve onun tersi olan ve onun gibi yanlış olan bir relativizm yerine, değerleri fedâ etmeden, yeni ve dinamik bir değerler ölçüsü ahenkli ve yeni bir sentez olarak kabul edilmelidir. Bir görüş olarak belirttiğimiz «Perspectivizm»[19] bir değerler anarşisi, kişinin kaprislerinin beğenilmesi değil, fakat gerçeğin çeşitli görüş açılarından tanınması ve bunların sırası ile bir tenkide tâbi tutulması manasına gelir. Yapı, işaret ve değer aynı meselenin üç yanıdır ve sun'i bir şekilde birbirinden ayrılamaz. Yine de biz öncelikle bir sanat eserinin çeşitli tabakalarını anlatmak ve incelemekte kullanılan metotları gözden geçirmeliyiz. Bunlar şöyle sıralanabilir: (1) ses, ses tabakası, ses uyumu, ritim ve vezin; (2) bir edebî eserin formel lengüistik yapısını, uslübunu ve uslübun sistematik olarak incelenmesini içine alan mana birimleri (3) özel bir incelemeyi gerektiren bütün şiir ve üslûp özelliklerini içine alan imaj ve benzetmeler (4) bunlar aynı zamanda şiirin mitik yönü dediğimiz semboller sistemini meydana getirirler; (5) roman ve hikâye türünün kendine mahsus şekil ve teknikleri ile ilgili meseleleri vardır; bunlar başka bir bölümde ele alınacaktır; (6) edebî eserlerin incelenmesinde uygulanacak metotları inceledikten sonra, edebî türlerin mahiyetine geçeceğiz ve (7) bütün tenkit sanatının en önemli konusu olan değerlendirme meselesini ele alacağız.

ONÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SES UYUŞMASI, RİTİM VE VEZİN

Her edebî sanat eseri, herşeyden önce, bir mana taşıyan sesler serisidir. Bazı sanat eserlerinde bu ses uyumunun önemi

azaltılmış ve birçok romanlarda olduğu gibi adetâ belirsiz hâle getirilmiştir. Fakat bu romanlarda bile fonetik uyum mana için gerekli bir önşarttır. Bu bakımdan, Dreiser'in bir romanı ile Poe'nun «The Bells» gibi bir şiiri arasındaki fark yalnız uzunluk ve kısalıkla ilgili bir meseledir; bu da onların birbirinden tamamen ayrı iki edebiyat çeşidi, yani birinin roman diğerinin şiir olarak sınıflandırılmasını gerektirmez. Nesir de dahil olmak üzere, birçok sanat eserinde ses unsuru dikkati çekmekte ve estetik etkinin önemli bir parçasını teşkil etmektedir. Dildeki bu ses unsurundan faydalanarak meydana getirildiğini söyleyebileceğimiz süslü nesir ve bütün nazım çeşitleri için de ayni fikir ileri sürülebilir.

Sesin edebiyattaki rolünü incelerken önemli olan, fakat çok kere önemsenmeyen iki kuralı akıldan çıkarmamalıyız. İlkin eserdeki ses düzeni ile eserden çıkartılan sesleri birbirinden ayırt etmeliyiz. Bir edebî sanat eserinin yüksek sesle okunuşu, yani icrası ona ses özelliklerinin kavranmasıyla şahsî birşeyler katabildiği gibi, ses özelliğinin dikkate alınıp alınmamasıyla da icra, eseri başka bir şekle sokabilir. Bu sebepten, ritim ve ölçü gibi meselelerin incelenmesinde farklı kimselerin icra şekillerine bağlı kalmak doğru değildir. Sesin manadan tamamıyla ayrılarak incelenmesi görüşü de yanlıştır. Sanat eserinin bütünlüğünü kabul edersek böyle bir ayırım yapamayız. Fakat yalın sesin de kendi başına hemen hemen hiçbir estetik etkisi yoktur. Bir manası veya hiç olmazsa heyecanlı bir tonu olmayan «müzikal» bir nazım olamaz. Hatta hiç anlamadığımız yabancı bir dili dinlerken bile onun sadece yalın seslerini işitmekle kalmaz, bunlara kendi fonetik alışkanlıklarımızı uyguladığımız gibi, tabiî olarak konuşanın ya da okuyanın seslere mana katan ses ahengini de duyarız. Şiirde yalın ses, ya hiç mevcut olmayan bir şey, ya da Birkhoff'un *Aesthetic Measure*[1] adlı eserinde incelenen, ses-tabakasının şiirin tamamlayıcı bir parçası olarak taşıdığı önemi ve şiire kazandırdığı zenginliği açıklamaktan uzak, son derece basit ve ilkel bazı ilişkiler dizisidir.

İlkin meselenin iki çok farklı yönü olduğunu anlamalıyız: Bunlar sesin kendi ana unsurları ile yan unsurlarıdır. Sesin ana unsuru olarak, azlık ve çokluk gibi hususlara bakmadan (a), (o), (l), veya (p) gibi seslerin kendine mahsus kişiliklerini anlıyoruz. Bu seslerde azlık veya çokluk olamaz. Seslerin kendilerine has özellikleri onların «ahengi» veya «müzikalite» sidir. Seslerin yan unsurları ise ritim ve vezin gibi özellikleri yaratan ve miktar ölçüsü ile belirlenebilen şiddet, uzunluk, tekrarlama, vurgulama gibi azalıp çoğalabilen unsurlardır. Oldukça basit olan bu fark, Rusların, yazarın sesleri belirli bir maksat için kullandığını vurgulamak için «orkestrasyon» *(instrumentovka)* dedikleri bir grup lenguistik olayı belirtmesi bakımından önemlidir[2]. Nazımda «müzikalite» veya «melodi» deyimleri yanıltıcı olduklarından bırakılmalıdır. Bizim burada tanımaya çalıştığımız olaylar asla müzikteki melodiye benzeyen şeyler değildir. Elbette müzikteki melodi sesin şiddetiyle ilgili olmakla dildeki alçalma ve yükselmeye yani entonasyona benzer. Gerçekte, konuşulan dilde bir cümlenin dalgalanan alçalış - yükselişi ile, müzikte bir melodinin muntazam aralıklarla olan belirli iniş - çıkışları arasında epeyce fark vardır[3]. «Ahenk» deyimi de yetersizdir; çünkü Browning ve Hopkins gibi bazı şairlerin kasten sert sesli kelimeler kullanarak *kakofoni* ve orkestrasyon yaratmakta olduğunu unutmamalıyız.

«Orkestrasyon» unsurlarından ses - kalıplarını, eş veya birbirleriyle ilgili ses - değerlerinin tekrarlanışını ve manalı seslerin kullanılışını ve ses taklitlerini sayabiliriz. Ses kalıpları, edebiyatta şekil üzerinde önemle duran Rus formalistleri tarafından başarıyla incelenmiştir. İngiltere'de ses konusunda garip bir teori ortaya atan W. J. Bate, Keats'in şiirlerindeki karışık ses unsurlarını araştırmıştır[4]. Osip Brik[5] mümkün olan ses figürlerini, tekrarlanan seslerin sayısına, tekrarlanış sayısına tekrarlanan guruplardaki seslerin birbirini takip ediş sırasına ve ritmik birimlerdeki seslerin yerlerine göre sınıflandırmıştır. Bu sonuncu ve en yararlı sınıflandırmanın daha da geliştirilmesi

gerekmektedir. Mısrada birbirine yakın olarak yerleştirilmiş ses tekrarlamalarını, bir grubun başındaki ve diğer grubun sonundaki sesleri veya bir satırın sonundaki veya onu takip eden satırın başındakileri veya satır başındakileri yahut da sadece satır sonundaki sesleri ayırd edebiliriz. Sondan bir evvelki grup (anaphora) stiline paraleldir. Sonuncu ise çok rastladığımız «kafiye» dir. Bu sınıflandırmaya göre kafiye, ses-tekrarının sadece bir şeklidir ve aliterasyon ve assonans gibi benzer ses olaylarıyla birlikte incelenmelidir.

Bu ses figürlerinin etkilerinin bir dilden diğerine değiştiğini, her dilin kendine mahsus bir fonemler sistemi, dolayısıyla pararlel ve zıt vokalleri veya konson benzerlikleri olduğunu ve nihayet bu tip ses etkilerinin bir şiirin veya satırın genel manatonundan nadiren ayrılabildiğini unutmamalıyız. Sembolistlerin yaptığı gibi, şiirin müzik ve şarkıdan başka birşey olmadığını söylemek bir benzetmeden ileri gidemez; çünkü şiir, ses zenginliği, seslerin düzenliliği ve açıklık bakımından müzikle rekabet edemez. Dildeki seslere bir sanat değeri vermek için manaya, konuya ve tona gerek vardır.

Bu husus kafiyenin incelenmesi ile daha açık olarak gösterilebilir. Kafiye son derece karmaşık bir olaydır. Seslerin tekrarlanışı (yahut tekrara yakın şekli) kafiyenin ahenkli ses fonksiyonunu meydana getirir. Henry Lanz'ın *Physical Basis of Rhyme* adlı eserinde göstermiş olduğu gibi vokallerin kafiyelenmesi tiz veya pes tonlarının tekerrürü ile olur. Fakat kafiyede ses esas olmakla beraber bu, tabiatıyla onun sadece bir yönüdür. Şiirdeki kıta kalıplarının düzenleyicisi hatta bazen yegâne düzenleyicisi ve mısra bitimlerinin habercisi olan kafiyenin vezindeki rolü estetik açıdan çok daha önemlidir. Fakat herşeyden önemlisi, kafiyenin bir mana taşıması ve bunun için de şiirin bütünüyle ilgili olmasıdır. Kelimeleri bir araya getiren, bağdaştıran veya zıtlaştıran kafiyedir. Kafiyenin bu semantik fonksiyonunun (yani manayı etkilemesinin) birçok yönleri var-

dır. Kafiyelerin, hangi manaları taşıyan kelimeler arasından seçildiğini sorabiliriz: Mesela, kafiye son ekte mi (character, register), kökte mi (drink, thank), yahut da her ikisinde birden mi (passion, fashion) vardır?. Kafiyeli kelimelerin hangi semantik sınıftan seçildiğini araştırabiliriz: Mesela, bir veya birkaç semantik kategoriden mi (isim, sıfat, fiil gibi gramer unsurlarından), yoksa belirli eşyalar arasından mı seçilmişlerdir? Kafiye ile birleştirilmiş kelimeler arasında ne gibi bir mana bağlantısı olduğunu öğrenmek isteyebiliriz: (Mesela, heart, part; tears, fears) gibi çok görülen benzer sesli kelimeler arasından mı, yoksa çok farklı manalar taşıdıkları için yan yana gelince okuyucuyu şaşırtan kelimeler arasında mı seçilmişlerdir? W. K. Wimsatt, «Queens» (kraliçeler) ve «screens» (perdeler), «elope» (sevgili ile kaçma) ve «Pope» (papa) veya «mahogany» (maun) ve «philogyny» (kadın sevgisi) kelimelerini karşı karşıya koymak suretiyle bir şok tesiri yaratmaya çalışan Pope ve Byron gibi şairlerin seslerin bu özelliklerinden nasıl faydalandıklarını bir incelemesinde[7] çok güzel bir şekilde göstermiştir. Kafiyenin, bir şiirin bütünlüğü içinde ne rol oynadığı, kafiyeli kelimelerin yalnız tampon kelimeler mi, yoksa, şiirin manasının onlara mı bağlı olduğu incelenebilir. Kafiyeler bazen bir kıtanın iskeletini meydana getirdiği halde, bazen de, mesela Browning'in «Last Duchess» inde olduğu gibi, onu farkedilemeyecek kadar silik bir duruma düşürülebilirler.

Kafiye, H. C. Wyld'in yapmış olduğu gibi[8], telaffuzun tarihçesi için lenguistik delil olarak incelenebilir. (Pope, «join» ve «shrine» kelimelerini kafiyelemiştir). Fakat edebiyatta doğruluk ölçülerinin milletlere ve çeşitli şiir akımlarına göre değişiklikler gösterdiğini unutmamalıyız. Kafiyeli kelimelerin çoğunlukla vurgulu hecelerle biten kelimelerden meydana geldiği İngiliz şiirinde, üç heceli kafiyeler veya «dişi» kafiye denen, vurgulu bir heceden sonra vurgusuz bir hecenin yer aldığı kafiyeli kelimelerin genellikle kaba ve komik bir tesir yarattığı görülür. Diğer taraftan ortaçağ Latincesinde, İtalyancada ve

Lehcede en ciddî durumlarda bile «dişi» kafiyelerin kullanılması mecburiyeti vardır. İngilizcenin bu konuda kendine mahsus bazı güçlükleri mevcuttur: Yazılışları aynı fakat okunuşları ayrı olan kelimelerin gözle kafiyelendirilmesi, çeşitli çağlarda ve yerlerde İngilizce kelimelerin farklı telaffuz edilmesi, belirli şairlerin şahsî özellikleri bunlardan bazılarıdır. Bu meselelerin üzerinde şimdiye kadar pek durulmamıştır. Rusya'da ve Avrupa memleketlerinde kafiye meselesini bizim burada yaptığımız kısa incelemeden çok daha geniş bir şekilde inceleyen Viktor Zhirmunsky'nin kafiye ile ilgili eserine[9] benzeyen İngilizce bir çalışma yoktur.

Alliterasyonda olduğu gibi sesli veya sessizlerin tekrarlanarak meydana getirildiği bu ses kalıplarından tamamen farklı bir mesele olan ses taklidi üzerinde biraz durmalıyız. Ses taklidi, hem bazı tanınmış şiirlerde görüldüğü ve hem de ses ile, anlatılmaya çalışılan konu arasında sıkı bir bağ olduğu hakkındaki eski mistik bir inanç dolayısıyla epeyce dikkat çekmiştir. Bu konuda Pope ve Southey'nin bazı şiirlerinin ve 17. yüzyılda, mesela Almanya'da Harsdörffer'de[10] olduğu gibi, kâinâtın müziğini taklid etmek için nasıl çalıştığını hatırlamalıyız. Bir kelimenin anlatmaya çalıştığı şeyi doğru olarak temsil ettiği fikri şimdi genellikle terkedilmiştir. Modern dilbilimi, bir dilin normal ses sistemi dışında kalan cuckoo (kuku), buzz (vızlamak), bang (güm), miaow (miyav) gibi *onomatopoeic* adı altında, tabiat seslerini taklid eden özel bir takım kelimeler tanımaktadır. Benzer sesli kelimelerin farklı dillerde farklı manalar taşıdığı kolaylıkla gösterilebilir. Mesela, Almanca «ceket» anlamına gelen *Rock* kelimesi İngilizce'de «kaya» anlamına gelmektedir. Rusca'da ise *rok* «kader». Çekçe'de «yıl» anlamına gelmektedir. Diğer taraftan bazı tabiat sesleri farklı dillerde çok değişik şekillerde söylenmektedir. Mesela, İngilizce *ring* (zil çalması) Fransızca'da *sonner*, Almanca'da *lauten* ve Rusça'da *zvonit* olmaktadır. John Crowe Ransom'un eğlenceli bir şekilde gösterdiği gibi «the murmuring of innumerable bees» (sayısız arıların

vızıltısı) gibi bir mısranın ses özelliği gerçekte onun anlamına bağlıdır. Mısrada «murdering of innumerable beeves» (sayısız öküzlerin öldürülmesi) gibi küçük ses değişiklikleri yaparsak taklit unsurunu tamamen ortadan kaldırmış oluyoruz[11].

Meselenin modern dilbilimciler, Richards ve Ransom gibi edebiyat tenkitçileri tarafından fazla küçümsendiği görülüyor. Sesleri başarı derecelerine göre üçe ayırmak gerekmektedir. İlki, tabiat seslerinin taklidir. Bunlardan *cuckoo* gibi, konuşanın dil sistemine göre değişiklik göstermekle beraber, başarılı olanları vardır. Bu çeşit ses taklitlerinin, Homer ve Virgil'den alınan birçok parçalarda ve Tennyson'un şiirlerinde görülen «*innumerable*» (sayısız) gibi, tabiat seslerini taklit etmeyen kelimelerin kullanıldığı yerlerde ses özellikleri dolayısıyla etki yapan kelimelerden ayrılması lazımdır. Ayrıca her dilin kendisine mahsus ses sembolleri ve ses metaforları vardır. Maurice Grammont Fransız nazmını[12] ifade gücü bakımından ayrıntılı olarak incelemiştir. Bu maksatla, Fransızcanın bütün sesli ve sessizlerini, çeşitli şâirlerin eserlerinde kullanılış şekillerine göre sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmada açık vokallerin küçüklük, çabukluk, sıçrama, zariflik gibi durumları ifade ettiği görülmüştür.

Grammont'un incelemesi tamamen sübjektif olmakla tenkit edilse bile, belirli bir dil sistemi içinde kelimelerin çehresi veya «fizyonomisi» diyebileceğimiz *onomatopoeia*'dan çok daha etkili bir ses-sembolizmi olduğunu söyleyebiliriz. Birkaç duyguyu birden etkileyen sinestetik *(synaesthetic)* ve çok çağrışımlı kelimeler bütün dillerde vardır ve bunlar şâirler tarafından ustalıkla kullanılmıştır. Rimbaud'nun seslerle renk çağrışımları yapan meşhur «Les Voyelles» şiiri, yaygın bir geleneğe[13] dayanmakla beraber tamamen bilerek hazırlanmış olabilir; fakat (e) ve (i) gibi ön sesliler ile ince, açık, parlak ve hızlı şeyler arasında ve diğer taraftan (o) ve (u) gibi kalın sesliler ile hantal, yavaş, can sıkıcı ve karanlık şeyler arasında bazı çağ-

rışım ilişkileri olduğu denemeler sonunda gösterilebilir[14]. Carl Stumpf ve Wolfgang Köhler gibi araştırıcıların çalışmaları konsonların koyu *(labials* ve *velars;* dudaktan ve gırtlaktan çıkan sesler) ve açık *(dentals* ve *palatals:* dişten ve dudaktan çıkan sesler) olarak iki kısma ayrılabileceğini göstermiştir. Bunlar yalnız bir benzetme değil fakat belirli bazı ses ve renk çağrışımlarıdır[15]. Dilbilimde bir «ses ve mana»[16] meselesi olmakla beraber bu mesele bir edebî eserin kuruluşunda ve yapısında da karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan özellikle sonuncusu henüz yeterli bir şekilde incelenmemiştir.

Ritim ve ölçü (vezin), «orkestrasyon» dan ayrı meselelerdir. Geniş bir şekilde incelenmiş olan bu konular üzerinde çok sayıda eserler yayınlanmıştır. Elbette ritim meselesi yalnız edebiyat ve dille ilgili değildir. Tabiatta, insanların çalışmalarında, trafik lambalarında, müzikte ve hatta biraz mecazî manada da olsa plastik sanatlarda bile ritimden bahsedilebilir. Ritim aynı zamanda genel bir dil olayıdır. Burada bu konunun mahiyeti hakkında ortaya atılan yüzlerce teoriden bahsedecek değiliz[17]. Burada ritmi, belirli aralıklarla tekrarlama olarak kabul eden teorilerle onun, tekrarlanmayan olaylarda bile var olduğunu kabul eden teorilerin bulunduğunu hatırlatmakla yetineceğiz. Bunlardan ilki ritmi, ölçü (vezin) ile eş saymakta ve böylece, «nesirde ritim» kavramını bir tezat olarak görmekte veya onu sadece mecazî manada kabul etmektedir[18]. Sievers'in araştırmaları ile kuvvetle desteklenen ve daha şümullü olan ikinci teori insanların konuşmalarındaki ritimler ve müzik ve şarkıların ritimleriyle ilgilidir. Bu bakımdan ritim, nesirde ve konuşulan dilde inceleme konusu olabilmektedir. Bütün nesir parçalarında bir çeşit ritim olduğu ve şiirden çok uzak nesir cümlelerinde vurgulu, vurgusuz veya uzun ve kısa olarak parçalara bölünebilecek kısımlar olduğu kolaylıkla gösterilebilir. Bu gerçek daha 18. yüzyılda Joshua Steele[19] isimli bir yazar tarafından biliniyordu. Günümüzde de nesir paçalarını bu açıdan inceleyen eserler yazılmaktadır.

Ritim, melodi ve sesin alçalıp yükselmesi yani *entonasyon* ile yakından ilgilidir. Kelime hem ritim hem de melodi manalarında kullanılmaktadır. Tanınmış Alman dilbilgini Eduard Sievers yazıların ritim ve entonasyon özelliklerini incelemiş, Ottmar Rutz bu özellikleri, nefes alıp verme ve vücudun duruşu gibi belirli fizyolojik durumlarla izah etmiştir[20]. Edebî üslûp ve Rutz'un[21] belirlediği tipler arasında bir ilişki kurmak için bu araştırmaların sonuçlarını tamamen edebî konulara tatbik etme teşebbüsleri yapılmışsa da bizce bu meselelerin çoğu edebiyat araştırmalarının dışında kalmaktadır.

Nesrin ritmini, ritmik nesrin kullanılışını ve özelliklerini meselâ, İncil'in İngilizcesindeki bazı parçaların, Sir Thomas Browne'ın, Ruskin ve De Quincey gibi bazı yazarların yazılarındaki melodik ve ritmik yönleri açıklamak edebî araştırma konularıdır. Bu yazarların yazılarındaki melodi ve ritim özellikleri alelâde bir okuyucunun bile gözünden kaçmaz. Nesirde ritmin sanat bakımından gerçek mahiyeti hâlâ iyice anlaşılamamıştır. W. M. Paterson *Rhythm of Prose*[22] isimli eserinde bunu karışık bir *syncopation* (müzikte normal olarak vurgulu olmayan bir kelimenin vurgulanması) sistemi olarak açıklama yoluna gitmiştir. George Saintsbury ise *History of English Prose Rhythm* isimli eserinde nesirde ritmin çeşitliliğe *(variety)* dayandığı üzerinde durmakta, fakat onun gerçek mahiyeti hakkında kesin bir şey söylememektedir. Eğer Saintsbury'nin açıklaması doğru olsaydı, tabiatıyla ortada ritim denebilecek birşey kalmazdı. Herhalde Saintsbury sadece nesirde ritmin belirli ölçü kalıpları (vezin) haline gelmesinin doğuracağı mahzurlara dikkati çekmek istiyordu. Biz, bugün, meselâ Dickens gibi bir yazarın eserlerinde serbest nazma yaklaşan bir nesir üslubunun hiç olmazsa uygunsuz ve fazla hissî bir sapma olduğunu hissediyoruz.

Nesirde ritim meselesi üzerinde çalışan diğer bazı araştırıcılar «*cadence*» yani cümlelerin sonlarındaki ses âhengi

üzerinde durmaktadırlar. Bu özellik Latincede hitabet sanatında çeşitli isimlerle belirlenmiştir. Soru cümlelerinde ve ünlemlerde belirli melodik özellikler vardır. Bugün bir okuyucunun İngilizcenin vurgu bakımından Latince'nin uzun ve kısa hecelerine uymaması yüzünden, Latince'ye mahsus ince ses özelliklerinin İngilizce taklitlerini tanıması imkânsızdır; fakat İngiliz edebiyatında özellikle 17. yüzyılda[24] Latincenin ses özellikleri, geniş çapta, bazen de başarıyla taklit edilmiştir.

Genellikle nesirde, ritme sanat özelliği kazandırmak için onu, hem nesrin genel sisteminden hem de nazmın ritminden ayrı tutmak gerekir. Sanat eseri olan nesirde ritim, günlük konuşmaların ritmik düzenlemesi olarak tarif edilebilir. Bu çeşit nesir, alelâde nesirden cümlelerde vurgu dağılımının daha muntazam olmasıyla ayrılır, fakat vurgularda bir yeknesaklık da olmamalıdır. Alelâde bir cümlede genellikle vurgularda oldukça büyük bir değişiklik vardır. Ritmik nesirde ise bu farklılıklarda bir azalma görülür. Rusya'da bu konu üzerindeki araştırmaları ile tanınmış olan Boris Tomashevsky, Puskhin'in *Maça Kızı* isimli eserinde, cümlelerin baş ve sonlarının ritim bakımından orta kısımlarından daha fazla bir uygunluk gösterdiğini istatistikî metotla[25] ortaya koymuştur. Muntazam aralıklarla tekrarlamalar, ses benzerlikleri olan kelimeler ve cümle parçaları, mananın ritmik kalıba uygunluğunu sağlayan dengeleme gibi yollarla desteklenmiştir. Hiç ritmik olmayan nesir parçaları olduğu gibi nazma yaklaşan ritmik bir intizam gösteren nesir parçaları da vardır. Fransızlar nesir ile nazım arasında olan yazılara *verset* derler. İngilizce'de Psalms'larda, Ossian ve Claudel gibi İncil'in üslubunu taklit eden yazarların eserlerinde buna benzer örnekler bulunabilir. *Verset*'de heceler birer aralıkla vurguludur, böylece *dipodik* nazma benzer gruplar meydana gelir.

Burada bu tekniklerin ayrıntılarına girmemize gerek yoktur. Latince hitabet üslubunun bu konu üzerinde derin etkisi

olmuştur[26]. İngiliz edebiyatında ritmik nesir Sir Thomas Browne ve Jeremy Taylor gibi 17. yüzyıl yazarlarıyla en yüksek seviyesine ulaşmıştır. 18. yüzyılda İngiliz nesri konuşulan dile yaklaşmış, fakat yüzyılın sonlarına doğru[27] Johnson, Gibbon ve Burke gibi yazarlar tarafından tumturaklı bir yazı üslubu *(grand style)* geliştirilmiştir. 19. yüzyılda De Quincey, Ruskin, Emerson ve Melville gibi yazarlar bu üslûbu çeşitli şekillerde devam ettirmişlerdir. Gertrude Stein ve James Joyce aynı üslûbu değişik esaslarla kullanmışlardır. Fransa'da Chateaubriand ve Bossuet zengin bir nesir üslûbu, Almanya'da Nietzsche ritmik bir nesir, Rusya'da ise Gogol ve Turgenev ve daha sonraları Andrey Byely süslü bir nesir üslubu kullanmışlardır.

Ritmik nesrin sanat bakımından değeri hâlâ tartışma konusudur. Zamanımızda sanat eserlerinde ve çeşitli sanat türlerinde sadelik arandığından, okuyucuların çoğu şiirlerin şâirâne olmasını ve nesrin de nesir özelliği taşımasını tercih etmektedirler. Ritmik nesir, ne nesir ne de şiir olmayan karışık bir tür sayılmaktadır. Rakat belki bu, çağımızın sahip olduğu bir edebî peşin hükümdür. Ritmik nesrin müdafaası herhalde nazmın müdafaasından başka bir şey olmayacaktır. Nesirde ritim iyi kullanılırsa parçanın daha iyi anlaşılmasını, belirlenmesini, bütünlük kazanmasını sağlar; bu sayede parçada bir derecelenme ve teşkilatlanma meydana gelir. *Teşkilatlanma* ise sanattır.

Vezin yüzyıllar boyunca üzerinde çok çalışılmış bir konudur. Bugün bizim için bu konuda yapılacak iş yeni vezin kalıbı örneklerini gözden geçirmek ve modern şiirde kullanılan yeni teknikleri incelemekten ibarettir. Gerçekte veznin temelleri ve ilkeleri hâlâ kesin olarak bilinmemektedir. Konu üzerinde yazılmış bellibaşlı eserlerde bile hayret edilecek bir fikir ve terminoloji karışıklığı göze çarpmaktadır. Bu konu üzerinde yazılmış en büyük eser olan Saintsbury'nin *History of English Prosody* adlı eseri bile tamamen belirsiz ve müphem teorik te-

mellere dayanmaktadır. Saintsbury terimlerini tariften kaçınmaktadır. Mesela, uzun ve kısa hecelerden bahsederken, uzun ve kısalığın zaman mı yoksa vurgu bakımından mı olduğunu kesinlikle belirtmez.[28] Bliss Perry, *Study of Poetry* adlı eserinde kelimelerin ağırlığından «mananın yahut önemin, kelimelerin değerlerine nisbetle daha yüksek sesle söylenmesi ile»[29] belirtilmesinden söz eder. Konu üzerinde yazılmış başka birçok tanınmış eserlerde de bunlara benzer birçok yanlış kavramlar ve müphem görüşler vardır. Doğru görüşlere rastlansa bile onlar da tamamen tezatlarla dolu terimlerle anlaşılmaz hâle getirilmiştir. T. S. Osmond'un İngiliz şiirinde vezin teorilerinin tarihi ile Palister Barkas'ın vezin konusunda en son teoriler[30] hakkında yazdıkları eserlerin vardığı sonuçlar beslenilen şüpheleri destekleyecek mahiyette iseler de, birçok karışıklığı ve hataları düzelttiklerinden faydalı sayılmalıdırlar. Vezin konusunda Avrupa'da, özellikle Fransa, Almanya ve Rusya'da karşılaştığımız çeşitli teorileri dikkat nazarına alırsak meselenin ne kadar karışık olduğunu anlarız.

Burada vezin teorilerinin yalnızca başlıcalarından, ayrıntılara girmeden bahsedeceğiz. «Grafik» denilen en eski vezin tipi Rönesans çağı elkitaplarından alınmıştır. Bunda, uzun ve kısa heceler özel işaretlerle gösterilir; bunlar Ingilizcede vurgulu ve vurgusuz hecelerdir. Grafik vezinle yazan nazımcılar şâirlerin kesinlikle uyması gereken vezin kalıpları kurarlar. Bunlar hepimizin okulda öğrendiğimiz *iamb, trochee, anapest* ve *spondee* gibi kalıplardır. Bunlar alelâde vezin kalıpları üzerinde yapılan tartışmalarda hâlâ geniş ve faydalı bir şekilde kullanılmaktadır. Fakat vezin sisteminin bugün için yetersiz olduğu genellikle kabul edilmiştir. Teori gerçek sese önem vermemekte ve yanlış bir doğmatizm özelliği taşımaktadır. Nazım grafik kalıplara tam olarak uysaydı gayet monoton bir özellik kazanırdı. Teori, ders kitapları ile sınıf çalışmaları dışında bir uygulama alanı bulamamaktadır. Faydalı yönleri de yoktur denemez. Genellikle vezin kalıpları üzerinde durmakta, şâirlerin

uygulamada gösterdikleri özelliklerle küçük teferruata fazla önem vermemektedir. (Grafik vezin sisteminde ölçü, onun sadece bir ses meselesi olmadığı, fakat şiirde bir ölçü düzeni bulunduğu farzolunur).

Diğer bir vezin tipi müzikal vezindir. Buna göre nazmın ölçüsü müzikteki ritim gibi bir şeydir ve bu sebepten de müzik notaları ile gösterilebilir. Bu konuda İngilizce yazılmış ilk eserlerden biri Sidney Lanier'in *Science of English Verse* (1880) adlı kitabıdır. Bu eserde açıklanan teori son zamanlarda bazı değişikliklere uğramıştır[31]. Amerika'da, hiç değilse, İngilizce öğretmenleri arasında en geçerli teori olarak kabul edilmektedir. Bu sistemde her hece yüksekliği belirsiz bir müzik notası ile gösterilir. Notanın uzunluğu uzun bir heceye yarım ses, orta uzunlukta bir heceye $\frac{1}{4}$ nota, kısa bir heceye $\frac{1}{8}$ nota v.s. vermek sûretiyle tesbit olunur. Ölçüler vurgulu bir heceden diğerine doğru sayılır. Okuma hızı ise $\frac{3}{4}$ veya $\frac{3}{8}$, yahut da nâdir hallerde $\frac{3}{2}$ olarak belirlenir. Böyle bir sistemle, İngilizce herhangi bir metin, mesela Pope'un aşağıdaki mısraı gibi alelade bir İngilizce *pentameter* mısraı müzik notası ile yazılabilir:

Lo, the poor Indian whose untutored mind



Lo, the poor In-di-an whose un-tu-tored mind

Bu teoriye göre, *iamb* ile *trochee* arasındaki fark, *iamb*'in, sadece bir önceki mısra ile hesaplanabilen bir *anacrusis* ile

belirlenebilmesi sebebiyle tamamen yeni bir şeklide yorumlanabilir. Uzun ve kısa heceler ve yerine göre duraklar kullanarak çok karışık vezinler bile böyle bir nota sistemi ile gösterilebilir[33].

Bu teori, nazmın, her şahsa göre değişen bir *isochronizm*'e yani kelimeleri okurken hızlanmak veya yavaşlamak, uzatıp kısaltmak ve ölçüleri eşitlemek için duraklar gibi bir temâlüyü olduğu hususu üzerinde önemle durmaktadır. Nazmı nota ile göstermek müzik özelliği olan parçalarda çok başarılı olduğu halde, konuşma ile hitabet üslûbunda yazılmış olan parçalarla *izokronik* olmayan serbest nazım parçalarında başarısız olmaktadır. Bu teorinin bazı taraftarları serbest nazmı, nazım dahi saymamaktadırlar[34]. Müziğin teorik yönleri ile meşgul olanlar *ballad* veznini dipodik (iki ayaklı) olarak yazabildikleri gibi karışık vezinleri bile başarılı olarak nota ile yazabilmekte[35] ve bazı vezinleri «*syncopation*» gibi bir deyimle açıklayabilmektedirler. Browning'in :

«The gray sea and the long black land
And the yellow half - moon large and low»

beytinde, birinci mısradaki *sea* ve *black* ve ikinci mısradaki *half* kelimeleri sinkopasyon halinde sayılabilir. Müzik teorisinin, okul çocuklarına öğretilen katı kuralları ortadan kaldırmak, ders kitaplarında verilmeyen Swinburne, Meredith ve Browning gibi şâirlerin kullandığı karışık vezinleri notalandırmak gibi faydaları olmuştur. Fakat teorinin eksik tarafları da vardır: Keyfî okuma şekillerine yol açar. Bütün nazmı birkaç monoton vurgu hâline getirmek suretiyle şâirler ve şiir akımları arasındaki farkları ortadan kaldırmaktadır. Bütün şiirlerlerin şarkı gibi okunmasına yol açmaktadır. Birbirleriyle karşılaştırıldıkları zaman eşit olarak idrâk edilen ses ve duraklardan meydana gelen izokronizm sübjektif olmaktan ileri gidemez.

Akustik metriks *(acoustic metrics)* denilen üçüncü bir vezin teorisi bugün çok tutulmaktadır. Bu teori, şiir okurken ce-

reyan eden olayların resimlerinin çekilmesi ve kaydedilmesi, osilograf gibi aletlerin kullanılmasıyla elde edilen bulguların objektif olarak incelenmesine dayanmaktadır. İlmî ses incelemelerinde kullanılan teknikler Almanya'da Sievers ve Saran; Fransa'da çokcası İngilizce malzeme kullanan Verrier ve Amerika'da E.W. Scripture[36] tarafından vezin araştırmalarında kullanılmıştır. Wilbur L. Scrahamm'ın *Approaches to a Science of English Verse*[37] isimli eserinde bu araştırmaların sonuçları özetlenmişitr. Akustik metriks vezninin esas unsurları belirlenmiştir. Onun için bugün artık yükseklik (pitch), kuvvet, sestonu (timbre) ve zaman gibi unsurları karıştırmak diye bir mazeret kabul edilemez, çünkü bunların konuşanın ağzından çıkan ses dalgalarının zaman, şekil, dalga yüksekliği (amplitude) ve frekans gibi fizikî unsurlara ve ölçülebilir faktörlere tekabül ettiği gösterilebilir. Şiir okunurken seslerin özellikleri en ince teferruatına kadar kaydedilip resimleri çekilebilir. Osilograf denilen alet şiir okuyan bir kimsenin sesinin şiddetini, yüksekliğini, temposunu gösterir. Bu alet sayesinde *Paradise Lost*'un birinci mısraı sismografla kaydedilen zelzele titreşimlerine benzer iniş çıkışları olan bir grafik hâlinde görülür[39]. Bu elbette küçümsenecek bir başarı değildir. Birçok ilim adamı bu konuda bundan daha ileriye gidilemiyeceği kanaatindedirler. Fakat vezin üzerinde yapılan laboratuar çalışmalarında mana unsurunun yeri yoktur. Onun için hece ve hattâ kelime diye bir şeyin olamayacağı iddia edilmektedir. Sadece devamlı bir ses vardır ve osilografta kelimenin sınırları görünmez. Hattâ melodinin bile varlığından söz edilemez, çünkü sesliler ve birkaç konsonla meydana gelen *pitch*, gürültülerle sürekli olarak kesilir. Akustik metriks, vezinlerin gerçek süreleri çok değiştiğinden, kesin olarak bir izokronizm (eş zamanlılık) da olmadığını göstermektedir. İngilizce'de kısa bir hece fizikî bakımdan uzun bir heceden daha uzun olabildiğinden, sabit uzun ve kısa hecelerden bahsedilemez. Aslında vurgulu bir hece vurgusuz bir heceden daha zayıf telaffuz edilebileceğinden gerçek vurgu farklılıkları da yoktur.

Bu sonuçların faydalarını kabul etmekle beraber, vezin biliminin dayandığı temeller bazı ciddî tenkitlere açıktır ve bu bakımdan edebiyat araştırmacıları için bu bilginin taşıdığı değer azalmaktadır. Osilografla elde edilen bilgilerin vezin üzerinde yapılan çalışmalara doğrudan doğruya bir katkısı olduğu faraziyesi tamamen yanlıştır. Nazım dilinde devamlı bir bekleyiş vardır[39]. Belirli bir süre sonra bir sinyal beklenir, fakat muntazam aralıklarla tekrarlanması gerekmez. Sinyalin kuvvetle hissedilmesi şartıyla, gerçekten kuvvetli olmasına gerek yoktur. Müzikal vezin, *(musical metrics)* haklı olarak zaman, vurgu ve şiddet gibi unsurların sadece sübjektif ve nisbî olduğunu kabul etmektedir. *Acoustic metrics* ile *musical metrics*'in müşterek kusurları veya eksiklikleri vardır; bu da onların bir arada birçok sefer yahut da ayrı ayrı bir sefer şiir okuyanların seslerini incelemelerinden ileri gelmektedir. Bu çeşit incelemelerin sonuçları yalnız bir tek okuyuş için geçerlidir. Bir okuyucunun doğru okuyamıyacağı veya kendiliğinden şiire bazı ses unsurları ilâve edebileceği, ses düzenini bozabileceği veya hiç dikkatli olmayacağı ihtimali bu çeşit incelemelerde göz önünde bulundurulmamaktadır.

Silent upon a peak in Darien

gibi bir mısrâ, vezinde değişiklikler yapılarak çeşitli şekillerde okunabilir : Silént upon a péak in Dárién şeklinde yahut düz yazı gibi : Silént upon a péak in Dárien olarak okunabilir. Yahut da düz yazı ile şiir ritminin karışımı olarak okunabilir : Silént şeklinde okununca, ana dili İngilizce olan bir kimsenin kulağı, kelimenin tabii konuşma dilinden çok farklı bir şekilde telaffuz edildiğini hemen farkeder Kelime silent şeklinde okunduğunda, bir evvelki mısranın veznini hissederiz. İki aşırı şeklin ortası bulunarak bir uzlaşma sağlanabilir. Mısra nasıl okunursa okunsun, herhangi bir okuyucunun okuyuşu düzyazı ritmi ile vezin kalıbı arasındaki gerilime bağlı olacaktır.

Nazım kalıbı yalnız ses ve müzik metodları ile anlaşılmaz. Vezin teorisinde anlamın yeri önemlidir. «Güzel sesli» nazım

ustalarından George R. Stewart «nazmın manasız» olabileceğini şöyle açıklamaktadır:

> «Vezin manadan müstakil olduğuna göre herhangi bir mısranın vezin yapısını, onun manasından ayrı olarak tekrar kurabiliriz[40].

Verrier ve Saran, dili anlamayan bir yabancının nazmı dinledikten sonra fikrini almamız gerektiğini ileri sürmektedirler[41]. Tatbikatta bir faydası olmayan ve gerçekten de Stewart[42] tarafından terkedilmiş bulunan bu fikir nazmın edebî incelenmesini altüst edecek mahiyettedir. Manayı bir tarafa bırakırsak sözü ve cümleyi de bırakıyoruz demektir. O zaman da çeşitli yazarların nazımları arasındaki farkları inceleme imkânından mahrum oluruz. İngiliz nazmı çokcası konuşulan İngilizcenin cümlenin kısımlara göre dağılan ritmi ile nazmın tabiî olmayan cümle parçaları arasındaki gerilime dayanmaktadır. Fakat cümlelerin parçaları ancak nazmın manasının bilinmesi ile[43] anlaşılabilir.

Rus formalistleri nazmı tamamen yeni esaslara dayandırmaya çalışmışlardır. Onlar «*foot*» tabirini yetersiz bulmaktadırlar. Çünkü böyle bir ölçüye girmeyen nazım çeşitleri vardır. Sübjektif olarak birçok nazım şekillerine tatbik edilebilen *isochronism* (eşit zamanlılık) yalnız bazı çeşit nazımlara uymakta olup ayrıca objektif bir incelemeye müsait değildir. Rus formalistleri bütün bu teorilerin şiirde ritim birimini yanlış tarif ettiğini iddia etmektedirler. Biz eğer nazmı bazı vurgulu heceler etrafında toplanmış parçalar (yahut da uzun ve kısa hecelere dayanan sistemde uzun heceler etrafına toplanmış parçalar) olarak görürsek bu çeşit guruplandırmaları şiir sayılamayacak söz çeşitlerinde bulduğumuzu kabul etmemiz gerekir. O halde esas ritim birimi ayak değil, fakat bütün mısradır. Bu, Rusların kabul ettikleri genel *Gestalt* teorisinin bir sonucudur. Ayakların *(feet)* kendi başına bir varlıkları yoktur; onlar nazmın bütünlüğü içinde bir varlığa sahiptir. Her vurgu

nazımdaki yerine göre, yani birinci, ikinci, üçüncü v.s. olup olmadığına göre, kendine mahsus özellik taşır. Nazmın kuruluş bütünlüğü çeşitli dillerde ve nazım sistemlerinde farklıdır. Bazı serbest nazımlarda bu bütünlük «melodi» ile sağlanır; yani nazım, «melodi» sayesinde nesirden ayrılır[44]. Metinden, harflerin dizilişinden bir serbest nazım parçasının nazım olduğunu anlayamazsak onu nesir olarak okumamız ve nesirden farkedememiz mümkündür. Fakat böyle bir parça, nazım olarak yani farklı vurgularla okunabilir. Bu vurgulamanın daima iki kısımlı (dipodic) olduğu ve bu özelliği dikkat nazarına alınmazsa nazmın nazım olamayacağı ancak sadece ritmik düzyazı (nesir) sayılacağı Ruslar tarafından örnekler verilerek iddia edilmektedir.

Normal ölçülü nazmın incelenmesinde Ruslar konuşma ritmi ile nazım kalıplarının ritim nisbetlerini istatistik metotlarla kullanmaktadırlar. Nazım, normal konuşma dili ritmi ile sun'i nazım ritmi arasında karışık bir *contrapuntal* (melodi) kalıbı olarak düşünülmektedir. Onlara göre nazım, her dilde «dile yapılan düzenli bir işkence» dir. Onlar ritmi kalıptan ayrı düşünmektedirler. Kalıp sabit, değişmeyen bir şeydir ve grafiktir, yani yazıya dayanır. Ritim ise dinamiktir, değişkendir. Biz ritmin gelişini önceden tahmin edebiliriz. Biz, bir sanat eserinin yalnız zamanına değil diğer bütün unsurlarına da düzen verebiliriz. Bu anlamda ritim kelimelerin seçimini, mısradaki kelime dizisini ve böylece nazmın genel manasını etkiler.

Kullanılan istatistik metodu çok kolaydır. İncelenen her şiirde veya şiir parçasında vurgulu hecelerin yüzdesi bulunur. Eğer beş ayaklı (pentameter) mısrada nazım tam bir düzenlilik gösteriyorsa istatistikler ilk hece üzerinde % 0, ikinci hece üzerinde % 100, üçüncü hece üzerinde % 0 ve dördüncü hece üzerinde % 100 v. s. gösterecektir. Hece sayıları için düz ve yüzdeler için de ona dikey bir çizgi çizilerek yapılacak bir grafik üzerinde bunlar gösterilebilir. Elbette bunun kadar munta-

zam ölçülü bir nazma seyrek rastlanır, sebebi de böyle bir nazmın son derece yeknesak ve sıkıcı oluşudur.

Çoğu nazım parçalarında nazım kalıpları ile okuyuş şekli arasında bir uyuşma göze çarpar. İngilizce'nin *blank verse* denilen kafiyesiz mısralardan meydana gelen nazım şeklinde ilk hecelerin vurgulu olduğu kelimeler çoğunluktadır. Çok görülen bu nazım şekline *trochaic foot, hovering accent* yahut ta *substitution* isimleri verilir. Grafikte bu çok yatık bir çizgi ile gösterilebilir. Fakat ölçü *pentameter* ise 2, 3, 6 ve 8 inci hecelerde yükselme olacaktır. Elbette istatistik metodunun gayesi istatistik yapmak değildir. Bu metod şiiri bir bütün olarak alıp birkaç mısrada açıkça belirlenemeyen özellikleri gösterebilmek gibi bir amaca hizmet eder. Bir faydası da şiir akımları ile şâirler arasındaki farkları bir bakışta göstermektir. Her kelimede yalnız bir vurgu olan ve ikinci vurguları aslında vurgu olmayıp nefes alışla belirlenen özellikteki Rusça'ya bu metot iyi uygulanmaktadır. Kelimelerinde birden fazla vurgu olan ve *enclitic* (geriye doğru meyilli) ve *proclitic* (ileriye doğru meyilli) kelimeleri olan İngilizce'de iyi bir istatistik çalışması yapmak oldukça zordur.

Rus vezin uzmanları çeşitli şiir akımları ve çeşitli yazarların ideal kalıpları farklı gerçekleştirmekte oldukları üzerinde önemle durmaktadırlar. Bazen her birinin kendi vezin ölçüleri vardır ve bunları tek bir kurala bağlayarak incelemek doğru değildir. Vezin tarihi çeşitli ölçüler arasında sürekli bir mücadelenin sürüp gittiği ve bir aşırılığın yerini diğerinin aldığını göstermektedir. Ruslar ayrıca, çeşitli diller arasında nazım ölçüleri bakımından pek büyük farklılıklar olduğuna dikkati çekmektedirler. Nazımda ölçü sistemlerini hece, vurgu ve uzun-kısa gibi sınıflara ayırmak yalnız yetersiz değil ayni zamanda yanıltıcıdır da. Bir örnek vermek gerekirse, Srp-Hırvatça'da ve Fince'de kahramanlık şiirlerinde bunlardan her üçü de rol oynar. Hecelerin uzunluk ve kısalığına bağlı olan Latin şiiri bile kelimelerin vurgusuna ve sonlarına dikkat edilmek suretiyle epeyce değişikliklere uğramıştır[45].

Diller ritim konusunda çeşitli özellikler göstermektedir. İngilizce'de önemli olan vurgu olmakla beraber, kelimelerin uzun ve kısa olarak okunmaları ve kelime sonları da önemli ritmik fonksiyonlara sahiptirler. Tek hecelerden meydana gelen bir mısra ile çok heceli kelimelerden meydana gelen bir mısra arasındaki farklılık çok çarpıcıdır. Çekçe'de ritmin esası daima vurgulu olan kelime sonuna bağlıdır. Uzatma-kısaltma ise zorunlu olmayan ve değişiklik sağlamaya yarayan bir özeiliktir. Ritmin esası, Çince'de sesin şiddeti, eski Yunanca'da ise kelimelerin uzun ve kısa hecelerle okunmasına dayanmaktadır. Şiddet ve kelimelerin sonları ise ritimde çeşitlilik sağlamakta rol oynardı.

Belirli bir dilin tarihinde nazım sistemleri değişmiş olsa bile bu konuda ilerlemeden söz edilemez; yani eski sistemler kötülenemez. Rusça'da nazımda uzun yıllar hececilik. Çince'de ise hecelerin uzunluk veya kısalığı kâkim idi. Chaucer'dan Surrey'e kadar olan devrede İngiliz nazmının tarihçesi incelenirse Lydgate, Hawes ve Skelton gibi şâirlerin bozuk nazım yazmadıkları ve sadece kendi kurallarına uydukları görülecektir[46]. Sidney, Spenser ve Gabriel Harvey gibi önemli şairlerin İngilizce'ye, bir zamanlar çok alay edilmiş olan hece uzatma ve kısaltma sistemini (quantitative ölçü) sokmağa çalışmalarının makul bir müdafaası bile yapılabilir. Onların başarıya ulaşmayan gayretlerinin hiç değilse daha önceki devirde yazılmış İngiliz nazmındaki heceye fazla bağlılığı sarsmak gibi bir faydası olmuştur.

Veznin mukayeseli bir tarihi de yazılabilir. Tanınmış Fransız dilcisi Antoine Meillet, *Les Origines Indo-européenes des métres grecs* adlı eserinde Hint-Avrupa nazım sistemini bul-

mak için eski Veda'ların ve Yunan şiirinin vezinlerini karşılaştırmıştır[47]. Roman Jacobson, Yugoslav epik şiirinin, hece vezni ile muntazam uzun ve kısa hecelerin karışımı olan eski kalıba uyduğunu göstermiştir[48]. Çeşitli halk şiirlerini birbirinden ayırtetmek ve tarihlerini izlemek mümkündür. Destan ve lirik nazım şekilleri birbirinden belirli şekillerde ayrılırlar. Her dilde destan türü diğerlerinden daha muhafazakârdır. Halbuki dilin fonetik özelliklerini yansıtan lirik ve türkü türlerinde daha büyük çeşitlilikler vardır. Modern şiirde bile hitâbet, konuşma ve «melodik» şiir türlerinin ayrı ayrı ele almak gerekir. Çoğu İngiliz nazımcıları bağlı oldukları müzik teorisinin etkisi altında kaldıklarından melodik şiirle fazla meşgul olmaktadırlar[49].

19. yüzyıl Rus lirik nazmı[50] üzerinde yazdığı değerli bir eserinde Boris Eikhenbaum, türkü hâline getirilebilen nazımda vurguların önemi üzerinde durmuştur. Eserinde romantik Rus şiirinin üçlü ayaklarının, soru ve nida cümlelerinin ve paralellik gibi sentaks özelliklerinin nasıl kullanıldığını göstermiştir. Fakat, bize göre, ana tezi olan, türkü hâline getirilebilecek nazımda vurgunun yaratıcı gücü hakkında yeteri kadar durulmamıştır[51].

Rusların teorilerinin birçok iyi yönleri hakkında şüpheler besleyebiliriz, fakat onların bir taraftan laboratuvar çıkmazından, diğer taraftan da müzikal vezincilerinin sübjektivizminden kurtulmuş olduklarını söyliyebiliriz. Bu konuda henüz bilinmeyen ve tartışma konusu olan pek çok şey vardır. Zamanımızda vezin incelemeleri ile dilbilim ve edebî semantik arasındaki gerekli temas yeniden kurulmuştur. Bize göre bir sanat eserinden ses ve ölçü (vezin) manadan ayrı olarak değil, fakat eserin bütünlüğü içinde ele alınmalıdır.

ONDÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÜSLUP VE ÜSLUP İNCELEMELERİ

Yazarın malzemesi dildir. Bir heykeltraş nasıl eserini bir mermer parçasını yontarak meydana getiriyorsa yazar da eserini belirli bir dilde kelimeler seçerek meydana getirir. F. W. Bateson *English Poetry and the English Language* başlıklı eserinde edebiyatın genel dil tarihinin bir parçası olduğunu ve ondan ayrı düşünülemeyeceğini ileri sürerek şöyle yazmıştı:

> *My thesis is that the age's imprint in a poem is not to be traced to the poet but to the language. The real history of poetry is, I believe, the history of the changes in the kind of language in which successive poems have been written. And it is these changes of language only that are due to the pressure of social and intellectual tendencies.*
>
> «Bir şiire yazılmış olduğu çağın damgasını vuran özellikler onun yazarından değil onun dilinden kaynaklanmaktadır. Gerçek şiir tarihi, bana göre, birbirini takibeden dönemlerde yazılmış şiirlerin dilinde meydana gelen değişikliklerin tarihidir. Dildeki bu değişiklikler sosyal baskılar ve fikir akımları sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.»[1]

Bateson şiir tarihi ile dil tarihi arasındaki bu yakın ilişki üzerinde önemle durmaktadır. Gerçekten de İngiliz şiirinin tarihi Elizabeth devri İngilizcesinin gevşekliğini ve elastikiyetini, 18. yüzyıl İngilizcesinin ağırbaşlılığını ve berraklığını ve Viktorya çağı İngilizcesinin müphemliğini ve belirsizliğini açıkça göstermektedir. Dilbilim teorilerinin şiir tarihi üzerinde rolü büyük olmuştur. Kelimelerin ilk anlamlarının kesinliği *(denotation)*, dilde berraklık ve ilmî konularda dilin her türlü inceliği gerektiği şekilde anlatması gibi hususlar üzerinde çok duran rasyonalist filozof Hobbes'un teorileri bazan yanıltıcı da olsa, İngiliz, şiirini çok derin bir şekilde etkilemiştir.

Karl Vossler bu konuda şöyle yazmaktadır:

> ..... *literary history of certain periods would gain by an analysis of the linguistic milieu at least as much as by the usual analyses of political, social, and religious tendencies or the country and climate.*
>
> «Bazı çağların edebiyat tarihi memleketin ikliminin, coğrafyasının sosyal ve siyasî durumunun incelenmesinden olduğu kadar dilinin durumunun incelenmesinden de en az o derecede faydalanır»[2].

Özellikle birkaç dilin rekabet halinde olduğu ve üstünlük sağlama gayreti içinde bulunduğu dönemlerde ve ülkelerde bir şâirin bu dillerden birini kullanması veya ona bağlılık göstermesi yalnız o dilin gelişmesi bakımından değil fakat kendi sanatının anlaşılması bakımından da önem taşıyabilir. Bir edebiyat tarihçisi için İtalya'daki «dil meslesi» küçümsenemez. Vossler *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung* başlıklı eserinde edebiyat incelemelerinden çok faydalanmıştır; Viktor Vinogradov bugün konuşulan Rusça'nın çeşitli özelliklerini Pushkin'in eserlerinde nasıl kullanmış olduğunu titiz bir incelemeye tâbi tutmuş ve onlarda din çevrelerinde konuşulan Slavca, halkın konuştuğu Rusça, Fransızca ve Almanca'nın izlerini açıkça göstermiştir.

Fakat bizce Bateson'un tezi fazla abartılmıştır. Şiirin dilde olan değişiklikleri bir ayna gibi yansıttığı görüşü kabul edilemez. Dil ile edebiyat arasındaki ilişkinin tek taraflı değil karşılıklı olduğunu unutmamalıyız. Edebiyat dilin gelişmesini çok derin bir şekilde etkilemiştir. Nasıl Luther, Goethe ve Romantiklerin etkisi olmadan modern Almanca düşünülemez ise, Neo-Klâsik edebiyatı (18. yüzyıl edebiyatı) olmadan da bugünkü modern Fransızca ve İngilizce düşünülemez[3].

Edebiyatın fikir akımları ile sosyal etkilerden uzak kalacağı gibi bir görüş de savunulamaz. Bateson'a göre 18. yüzyıl-

da İngilizce berrak ve durgun bir dil haline geldiği için o yüzyıl İngiliz şiiri de berrak ve durgun bir özellik kazanmıştır. Akılcı olsunlar veya olmasınlar şairler hazır bir dil kullanmak zorundadırlar. Fakat Blake ve Christopher Smart gibi şâirler, akıl ve mantık ölçüsü tanımayan bir dünya görüşüne sahip şairlerin şiir dilini nasıl değiştirip ona evvelki bir dönemin dil özelliklerini kazandırmış olduklarına güzel bir örnek teşkil etmektedirler.

Gerçekten bir felsefe tarihi yazıldığı gibi, birkaç dilin edebiyatını da içine alan bir edebî türler, nazım şekilleri ve temaları tarihi de yazılabileceğinden, edebiyatın tamamen dile bağlı olmadığı anlaşılmaktadır. Şiir, roman ve dram gibi edebî türlerin aralarındaki farklar kesin çizgilerle belirlenmelidir. F. W. Bateson'ın yukarıda değindiğimiz görüşleri yalnız şiirle ilgiliydi. İyi yazılmış bir şiirde kelimelerin sesleriyle manaları arasında çok sıkı bir bağ vardır.

Bu sıkı ilişkinin sebepleri aşağı yukarı bellidir. Şiirde ölçü dilin ses unsurunu düzene sokar. Nesirde ölçü ritmi düzenler; kelimelerin söylenişlerinde bir eşzamanlık yaratır, hece uzunlukları arasındaki ilişkiyi basitleştirir. Seslileri uzatmak suretiyle değişik tonlar yaratmak için cümlelerin okunuşunu yavaşlatır. Cümlelerin vurgulamasını basitleştirir ve düzenler; söze bir ahenk kazandırır[4]. O halde ölçü kelimelere bir belirginlik kazandırır; ölçü sayesinde biz kelimeleri farkeder ve dikkatimizi onların sesleri üzerinde toplarız. İyi yazılmış şiirlerde kelimeler arasındaki ilişkiler çok sıkı bir şekilde ayarlanmış tır.

Şiirde mana metine bağlıdır. Şiir içindeki bir kelime lügat manasından başka aynı manaya gelen *(synonym)* yazılışları farklı kelimeler ile yazılışları aynı fakat manaları farklı *(homonym)* kelimeleri de beraberinde getirir. Kelimelerin kendi manalarından başka bir de ses ve mana yoluyla veya türedik-

leri diğer kelimeleri hatırlatmak suretiyle taşıdıkları başka manaları da vardır. Hatta kelimeler taşıdıkları manaların zıddını da akla getirebilme özelliğine sahiptirler.

Bu bakımdan şiir incelemelerinde dil çalışmaları son derece büyük ağırlık kazanır. Fakat burada üzerinde durmakta olduğumuz dil çalışmaları genellikle akademik dilbilimciler tarafından ya hiç dikkate alınmaz ya da küçümsenir. Şiirde vezin ve kafiye tarihini incelerken kelimelerin telaffuzu gibi çok az kimsenin üzerinde durduğu meseleler dışında bugünün edebiyat araştırıcısı kelimelerin çekimlerinde yahut ses özelliklerinde zamanla meydana gelen değişiklikler ve hattâ tecrübî fonetik üzerinde fazla durmaz. Fakat onun dilbilimin özel bir alanı olan kelime bilgisine *(lexicology)* çok ihtiyacı vardır. Birçok eski kelimelerin manalarını iyice öğrenmek isteyen eski İngiliz şiiri üzerinde çalışan bir uzmanın O.E.D. (Oxford English Dictionary) ye başvurmadan çalışması mümkün değildir. Eğer o Milton'un Latince, yahut Hopkins'in German asıllı kelimelerini anlatmak istiyorsa etimolojiden de çok faydalanacaktır.

Dil çalışmalarının değeri elbette yalnız bazı kelimelerin veya deyimlerin daha iyi anlaşılması ile sınırlı değildir. Edebiyat aslında dilin her yönü ile yakından ilgilidir. Bir sanat eseri her şeyden evvel bir ses sistemidir ve böyle olmakla belirli bir dilin ses sisteminden seçilmiş kelimeler ve sözler topluluğudur. Bundan evvelki bölümde ele aldığımız ses ahengi, ritim ve ölçü konusu bu meselelerin incelenmesinde dil çalışmalarının önemini göstermiştir. Karşılaştırmalı vezin çalışmalarında ve şiirde ses kalıplarının etraflı incelenmesinde fonem incelemelerinin önemi çok büyüktür.

Edebî maksatlar için elbette bir dilin fonetik seviyesi onun manasından ayrı düşünülemez. Sonra, diğer taraftan bir dilin mana unsuru dilbilimi açısından incelenmeye elverişlidir. Bir edebî sanat eserinin veya herhangi bir eserler grubunun grameirini fonoloji ve çekimler ile başlayıp, lügatça (argo, mahalli ke-

limeler, eski kelimeler ve yeni çıkan kelimeleri de vererek) ile devam etmek ve sentaksla bitirmek suretiyle yazabiliriz.

Edebî sanat eserinin dili iki bakış açısından incelenebilir. Edebiyat eserini, mesela *The Owl and the Nightingale* ve *Sir Gawain and the Green Knight*'ı bazı orta İngilizce diyalektlerinin özelliklerini göstermek için kullandığımız gibi dilbilim tarihine yalnız yardımcı bir belge olarak kullanabiliriz. Skelton, Nashe ve Ben Jonson gibi yazarların eserlerinde İngiliz dilinin tarihi bakımından çok zengin malzemeler vardır. A. H. King tarafından son zamanlarda İsveç'te basılan bir eserde Ben Jonson'ın *Poetaster'i* devrinin diyalektlerinin sosyal ve sınıf bakımlarından etraflı bir şekilde incelenmesi için kullanılmıştır. Franz *Shakespearegrammatik* başlıklı incelemesinde Shakespeare'in dilinin gramer özelliklerini genişlemesine araştırmıştır. Lazare Sainéan, Rabelais'nin dil özellikleri hakkında iki ciltlik bir eser yayınlamıştır[5]. Fakat bu incelemelerde edebî eserler dilbilim araştırmalarında kaynak ve belge olarak kullanılmışlardır. Dilbilim çalışmaları edebiyat incelemelerine katkıda bulunduğu ve dilin estetik bakımlardan rolünü araştırmak amacını güttüğü zaman, kısacası bir bakıma stilistik (üslup incelemesi) çalışması haline gelince edebî bir mahiyet kazanır[6].

Stilistik çalışması sağlam bir genel dilbilim temeline dayandırılmadan başarılı bir şekilde yapılamaz, çünkü bu çalışmanın başlıca amaçlarından biri bir edebî sanat eserinin dil sistemi ile o eserin yaratıldığı zaman kullanılmakta olan dil arasındaki farkları tespit etmektir. Halkın konuştuğu dili, hattâ edebî olmayan dili incelemeden ve bir döneme ait farklı sosyal dilleri tanımadan stilistik çalışmaları pek sathî olmaktan ileri gidemez. Özellikle eski dönemlerde halkın konuştuğu dille sanat eserlerinde kullanılan dil arasındaki farkları bilmekte olduğumuz iddiası maalesef doğru değildir. Bir yazarın veya bir edebî akımın dili hakkında doğru bir hüküm verebilmemiz için eskiden çok değişik unsurlardan meydana gelen dili daha yakından incelememiz gerekir.

Uygulamada biz konuştuğumuz günlük dilden öğrendiğimiz ölçüleri, mesele üzerinde fazla düşünmeden kullanmaktayız. Fakat bu ölçüler çokcası yanıltıcı olabilir. Arasıra, eski şiirleri okurken bugünkü dil hakkında bildiklerimizi bir tarafa bırakmamız gerekir. Hatta Tennyson'ın modern sayılabilecek şu mısralarının manasını bile unutmak zorundayız:

And this is well
To have a dame indoors, who trims us up
And keeps us tight[7].

Bu gibi aşikâr durumlarda tarihî onarımın gerekliliğini kabul etsek bile, bunun her durum için mümkün olduğunu iddia edebilir miyiz? Grekçe bir yana, Anglo-Saxonca'yı veya Orta İngilizceye kendi anadilimizi kullanmamıza gerek kalmayacak kadar iyi öğrenebilir miyiz? Bu dilleri bu kadar iyi öğrenebildiğimizi farzetsek bile acaba kendimizi incelemekte olduğumuz yazarın çağdaşı yapmakla muhakak daha iyi bir tenkitçi mi oluruz? Marvell'in aşağıdaki mısralarındaki kelimelerin bugünkü çağrışımlarının muhafaza edilmesi onların manalarının daha da zenginleştirilmesi olarak kabul edilemez mi?

My vegetable love would grow
Vaster than empires and more slow[8]

Lous Teeter bu mısralar üzerinde şöyle yazıyor:

The grotesque conception of an erotic cabbage outlasting the pyramids and overshadowing them seems the result of studied artistry. We may be sure, however, that Marvell himself had no such precise effect in mind. To the seventeenth century, vegetable *meant* vegetative, *and the poet probably was using it in the sense of the life-giving principle. He could scarcely have had in mind the truckgarden connotation that it bears today.*

«Bir seks sembolü olarak bir lahananın piramitleri gölgede bırakacak kadar uzun ömürlü olması gibi acayip bir kavramı ancak ince ruhlu bir sanatkâr düşünebilir. Marvell'in bu mısraları yazdığı zaman kafasında bu kadar açık ve kesin bir düşünce olmadığından eminiz. 17. yüzyılda vegetable kelimesi bugünkü vegetative manasında kullanılmaktaydı ve şair muhtemelen vegetable kelimesini dünyadaki «yaratıcı güç» manasında kullanmıştı. O bu kelimenin bugünkü «sebze» manasını düşünmüş olamazdı»[9].

Teeter gibi bizim de kelimenin bugünkü manasını bir tarafa bırakmamızın doğru olup olmadığını ve bunun hiç değilse bazı aşırı durumlarda mümkün olup olmadığını sorabiliriz. Bunu sormakla yine «tarihî onarım» meselesine ve bunun gerekli olup olmadığına ve yapılıp yapılamayacağına dönmüş oluyoruz.

Charles Bally[10] gibi bazı araştırmacılar stilistik çalışmalarını dilbilimin bir alt bölümü saymışlardır. Müstakil bir disiplin olsun veya olmasın stilistik çalışmalarının kendi belirli meseleleri vardır. Bunlardan bazıları bütün dilleri ilgilendiren meselelerdir. Bu açıdan bakıldığında stilistik belirli bir anlatım amacı taşıyan bütün teknikleri içine alır. Yani edebiyattan ve hatta retorikten daha geniş bir alandır. Anlatıma açıklık getiren ve onu kuvvetlendiren bütün teknikler stilistik alanına girer. Bütün dillerde hatta en ilkel dillerde bile bol bol görülen metaforlar, bütün retorik teknikleri ve sentaks özellikleri edebî üslubun yardımcılarıdır. İnsan ağzından çıkan her söz anlatım değeri bakımından incelenebilir. Bu meseleyi Amerika'da «davranışçı dilbilimcilerin» *(behaviouristic school of linguistics)* yaptığı gibi görmezlikten gelmek mümkün değildir.

Eskiden üslup çalışmalarında bu meselelere gelişigüzel ve keyfî cevaplar verilirdi. Anlatım teknikleri şiddetlendirici ve

küçültücü olarak ikiye ayrılırdı. Tekrarlama, biriktirme, mübalağa (abartma), ifrat gibi şiddetlendirme teknikleri yüksek veya tumturaklı *(sublime)* edebî uslûbun özelliklerindendir. Bu üslup Longinus'un yazdığı sanılan *Peri hypsous*'da tarif edilmiştir. Matthew Arnold ve Saintsbury gibi psikolojik meseleleri edebî değerlendirme meseleleri ile karıştıran tenkitçiler, tumturaklı üslubu Homer, Shakespeare, Milton ve Dante ile ilgili yazılarında ele almışlardır[11].

Bununla beraber belirli anlatım şekillerinin ve tekniklerinin her durumda belirli «anlatım değerleri» ne sahip olması gerektiğini ispat etmek mümkün görülmemektedir. *İncil*'de ve eski tarih kitaplarında gördüğümüz gibi hadiseleri birbiri arkasına sıralayarak ve cümleyi ve .....ve .....ve diye küçük parçacıklara bölerek yapılan anlatımda bir rahatlık vardır. Fakat bir romantik şiirde arkası arkasına gelen «ve» ler bir merdivenin nefesi kesecek derecede heyecanlı basamakları olabilir. Abartma trajik olabildiği gibi acıklı da olabilir; çok garip olabildiği gibi komik de olabilir. Ayrıca bazı anlatım şekilleri ve sentaks özellikleri o kadar sık görülür ki birçok farklı durumlarda onlardan bir mana çıkartılamaz. Cicero *litotes* ve *praeteritio* gibi kelimeleri çok sık sık kullanmaktadır. Johnson'un *Rambler* isimli eserinde kelimeleri cümlelerin içinde dengeleyerek kullandığına yüzlerce örnek verilebilir. Her iki yazarın eserlerinde bol bol kelime oyunları yaptığını ve kelimeleri manaları dışında kullandığı görülmektedir[12].

Belirli bir «anlatım değeri» ile bir anlatım şekli arasında bir eşitlik olduğu görüşünün terkedilmesi gerekiyorsa da üslup özellikleri ile yaratılan etkiler arasında belirli bir ilişki kurulabilmesi imkân dahilindedir. Bunun yollarından biri belirli anlatım şekillerinin tumturaklı, komik, zarif veya saf gibi değişik manalar veren parçalarda başka tekrarlanan anlatım şekilleri ile birleştirilerek kullanılmakta olduğunu göstermektir. W. K. Wimsatt haklı olarak bir anlatım şeklinin sadece tekrarlanma-

sı ile onun manasız bir hale gelmeyeceğini belirtmektedir. Fiillerin ve isimlerin çekimleri nasıl tekrarlanıyorsa cümle kalıpları da aynı şekilde tekrarlanmaktadır; fakat buna rağmen onlar anlatım şekilleri olmağa devam etmektedirler[13]. Biz üslup çeşitlerini Grek ve Roma edebiyatlarında olduğu gibi asil ve bayağı, Asyalı ve Attikalı, v.b. gibi sınıflandıramayız. Bu konuda Wilhelm Schneider'in *Ausdruckswerte der Deutschen Sprache* (1931) isimli eserinde öne sürdüğü gibi karışık bazı usuller denenebilir. Kelimelerin eşya ile olan ilişkilerine göre, üslupler ideal ve hissi, kısa ve uzun, küçültücü ve abartıcı, kesin ve belirsiz, sakin ve heyecanlı, asil ve bayağı, basit ve süslü olarak sınıflandırılabilirler. Kelimeler arasındaki ilişkilere göre bu sınıflandırma gergin ve gevşek, plastik ve müzikal, düzgün ve kaba, renkli ve renksiz şeklinde olur. Kelimelerle bir bütün olarak dil sistemi arasındaki ilişkilere göre ise üslupları sözlü ve yazılı, basmakalıp ve orijinal (kişiye göre değişen) şeklinde sınıflandırabiliriz. Kelimelerle yazar arasındaki ilişkiler bakımından ise üslup objektif ve sübjektif olabilir[14]. İnsan sözüne dayanan hemen bütün anlatım şekilleri bu şekilde sınıflandırılabilir. Fakat örneklerin çoğu edebî eserlerden alınır ve bunlar edebî üslubun incelenmesi amacıyla kullanılır. Konuya bu açıdan bakıldığından stilistik, retorikte kullanılan sınıflandırmalara göre yapılan anlatım şekilleri çalışmaları ile daha iddialı fakat gotik ve barok gibi daha müphem dönem üslupları üzerinde yapılan tartışmalar arasında orta yolu seçmiştir.

Bu alanda yapılan çalışmaların çoğu, maalesef ya berraklık ve kesinlik ideallerine bağlı bir pedagojik disiplin olarak üslubu anlatımda belirli bir orta yol tavsiye etmek ya da belirli bir dili milliyetçilik ruhu içinde yükseltmek şeklinde olmuştur. Almanlar, başlıca Avrupa dilleri arasında uydurma farklılıklar bulmak ve bunlar hakkında uluorta görüşler ileri sürmek gibi hatalı bir yol tutmuşlardır. Wechssler, Vossler ve Deutschbein[15] gibi tanınmış bilim adamları bile doğrulukları ispat edilemeyecek teorilere bağlanmışlar ve Alman milletinin

psikolojik özellikleri hakkında gelişigüzel sonuçlar çıkartmışlardır. Ortada bir meselenin olmadığı iddia edilemez: Gelişmiş bir edebiyatı olmayan bir dili büyük Avrupa dillerinden biri ile karşılaştıracak olursak bütün dillerin eşit olduğunu kabul eden behaviorist görüşün saçma olduğunu açıkça görürüz. Herhangi büyük bir mütercimin iyi bildiği gibi Avrupa dilleri sentaks özellikleri, idyomları ve başka yönleri ile birbirlerinden çok farklıdırlar. Belirli maksatlar için kullanılacakları zaman Almanca, Fransızca ve İngilizce arasında etki bakımından farklar vardır. Bazı bakımlardan biri diğerine nazaran daha etkili olarak kullanılabilmektedir. Fakat bu farklılıklar şüphesiz, sosyal, tarihî ve edebî etkilerden meydana gelmektedir. Bu etkilerin ne olduğu biliniyor ise de bunlar henüz bir milletin temel karakterinin unsurları olarak kabul edilebilecek şekilde etraflı olarak belirlenmemiştir. Bu bakımdan karşılaştırmalı stilistik çalışmalarının ileride bir ilim olarak ortaya çıkması için daha çok beklemek gerekecek gibi görünmektedir.

Stilistik çalışmalarını tamamen edebî ve estetik bir maksatla kullanmak onları estetik fonksiyon ve mana açısından tarif edilecek eserlerin incelenmesi şeklinde sınırlamak olur. Yalnız bu estetik amaç çalışmanın ağırlık noktasını teşkil ediyorsa o zaman stilistik edebî araştırma alanına girebilir. Bir edebî eserin özellikleri ancak stilistik metotlarla ortaya konabileceğinden stilistik büyük önem taşımaktadır. Stilistik çalışmanın iki metodu vardır. Bunlardan birincisi edebî eserin dil sisteminin sistematik bir tahlilini yapmak ve onun özelliklerini estetik amacı açısından yorumlayarak genel manasını ortaya çıkarmaktır. Buna göre üslup bir veya bir grup eserin kendine mahsus dil sistemidir. Birinci metodu tamamen reddetmeyen ikinci metot dil sisteminin başka dil sistemlerinden ne gibi hususlarda ayrılıklar gösterdiğini etraflı olarak araştırmaktır. Bu metot daha ziyade farklılıklar üzerinde durmaktadır. Normal durumdan ne gibi ayrılmalar olduğu araştırılır ve bu ayrılmaların estetik amacı ortaya çıkarılır. Günlük konuşma dilinde keli-

melerin ses özellikleri, kelimelerin cümle içindeki sıraları (İngilizcede bir işi yapandan yapılan işe doğru bir sıralama vardır) ve cümle yapısı (sayı belirleme ve bağlama) gibi hususlar dikkati çekmez. Stilistik incelemede ilk yapılacak iş seslerin tekrarı, kelime sırasında yapılan değişiklikler, yan cümleciklerin yerli yerine oturtulup oturtulmadığı gibi kuvvetlendirici yahut açıklayıcı veyahut da zayıflatıcı veya gizleyici estetik fonksiyonları olan hususları gözden geçirmektir. Bazan farklılıkların ve karanlık noktaların estetik bakımdan gizlenmesi gerekebilir.

Bazı eserlerde ve bazı yazarlar için bu iş nisbeten kolaydır. Lyly'nin *Euphues*' undaki mecazlar ve belirli ses özelliği taşıyan kelimelerin orta çağlarda anlatılan hayvan hikâyelerinden alınmış olduğu besbellidir[16]. Jonson'a göre eserlerinde «dil namına bir şey» kullanmamış olan Spenser nereden çıkmış oldukları kolaylıkla anlaşılabilen bir takım mahalli, eski ve yeni kelimeler kulanmıştır[17]. Milton eserlerinde yalnız İngilizce kelimelerin kaynağı olan Latince kelimeler kullanmakla kalmamış fakat cümlelerini de kendine mahsus bir şekilde kurmuştur. Gerard Manly Hopkins'in dilinde ise Anglo-Saxonca ve mahalli ağızlardan alınma kelimelerin bol bol kullanılmasına karşılık Latince asıllı kelimelerden bile bile kaçınıldığı dikkati çekmektedir. Dil konusunda belirli teorilere inanan ve German asıllı kelimeleri tercih eden Hopkins'in kendine mahsus kelime terkipleri vardır[18]. Carlyle, Meredith, Pater veya Henry James gibi göze batar derecede üslup özellikleri gösteren, hatta sanat bakımından fazla önemli olmamakla beraber kendilerine mahsus acayip yazı üslubu geliştirmiş yazarların üsluplarını tahlil etmek pek zor değildir.

Bununla beraber birçok başka durumlarda bir yazarın üslup özelliklerini diğer özelliklerden ayırarak tarif etmek çok daha zor bir iştir. Elizabeth çağı oyun yazarları yahut 18. yüzyıl deneme yazarları gibi yeknesak bir üslup kullanan yazar-

larda tekrar tekrar karşılaşılan üslup özelliklerini farkedebilmek için hassas bir kulağa, büyük bir dikkate gerek vardır. Bazı kelimelerin veya deyimlerin Peele, Green, Marlowe ve Kyd gibi yazarların adeta imzası haline geldiğini iddia eden J. M. Robertson'un görüşünü şüpheyle karşılamak gerekir[19]. Bu araştırmaların çoğunda, üslup incelemeleri, eserin konusu ile ilgili hususlara, kaynaklara ve sık sık rastlanan değinmeler gibi başka unsurlara ilişkin çalışmalarla, aralarında fark gözetilmeden, birleştirilmektedir. Durum böyle olunca üslup çalışmaları sadece başka bir amaca hizmet eden bir araç olmaktadır. Bu da bir yazarın kimliğinin belirlenmesi, metnin doğruluğunun tesbiti gibi edebiyat araştırmasına hazırlık olacak mahiyette, adeta bir detektif çalışmasını andıran bir faaliyettir.

Halen kullanılmakta olan yazı üsluplarının bulunuşu ve tek bir yazarın büyük ilgi toplaması ve taklide yol açması uygulamada bazı zorluklar doğurmaktadır. Eskiden her edebî türün belirli bir üslup içinde yazılması gerektiği düşüncesi edebî üslup geleneği üzerinde büyük bir etki yapmaktaydı. Mesela Chaucer'ın *Canterbury Tales*'inde ayrı ayrı hikâyeler arasında geniş üslup farklılıkları vardı. Hatta daha genel olarak, başka başka dönemlerde yazılmış olan çeşitli tür eserlerde bu farklılıkların daha belirgin olduğunu söyleyebiliriz. 18. yüzyılda *Pindaric Ode*, hiciv ve türkülü hikâye *(ballad)* gibi türlerin her birinin kendine mahsus kelimeleri ve üslupları vardır. «Şiir dili» *(poetic diction)* denilen üslup yalnız belirli türlerde kullanılırken, halka hitap eden eserlerde daha sade bir dilin kullanılmasına izin verilmiş ve hatta bu önerilmiştir. Şiirin kendine mahsus özel bir dille yazılması gerektiği fikrine karşı olmasına rağmen Wordsworth bile, «Tintern Abbey» gibi kırlar ve tabiat ile ilgili bir felsefî şiirinde, bir lirik şiirinde, yahut Milton'un sonelerini örnek alarak yazdığı bir sonesinde yahut halk türküsüne benzeyen bir şiirinde *(Lyrical Ballads)* değişik üsluplar kullanmıştır. Bu gibi farklılıkları görmezlik-

ten gelirsek, uzun bir gelişme dönemi geçirmiş yahut birçok edebî türlerde eserler vermiş bir yazarın üslup özelliklerini boş yere araştırmış oluruz. Goethe'nin ilk ve klasik dönemine ait *Sturm und Drang** (Fırtına ve Coşkunluk) da kullandığı üslup ile daha sonraki dönemlerine ait *Elective Affinities* (Wahlverwandtshaften) (Gönül Yakınlıkları) de kullandığı süslü ve tumturaklı üslubu arasında büyük farklılıklar olduğu için, Goethe'nin üslubundan değil, üsluplarından bahsetmek en doğru yol olacaktır.

Belirli üslup özellikleri ve yazarın üslubunu diğer dillerden ayıran dil özellikleri üzerinde durarak üslup incelemesi yapma metodunun açık bazı mahzurları vardır. Bir sanat eserinin ayrı ayrı ve belirgin özelliklerine dikkat ederiz de onun bir bütün olduğunu unuturuz. Eserin orijinalliği, diğer eserlerden farklılığı ve kendine has özellikleri üzerinde gereğinden fazla dururuz. Halbuki en doğrusu bir yazarın üslubunu tam ve sistematik olarak, dil bakımından incelemektir. Rusya'da Viktor Vinogradov, Pushkin ve Tolstoy gibi yazarların dilleri üzerinde çok değerli eserler yazmıştır. Polonya ve Çekoslovakya'da sistematik üslup çalışmaları alanında çok kabiliyetli araştırıcılar yetişmiştir. İspanya'da Damaso, Alonso Gongoranın şiirlerinin sistematik bir şekilde tahlili çalışmalarını başlatmış, Amado Alonso, Pablo Neruda'nın şiir üslubunu derin bir anlayışla incelemiştir[20]. Bu metodun sakıncası onun, pozitif ilimlerin metotlarında olduğu gibi, her şeyi eksiksiz araştırmaya yönelik olmasındadır. Araştırıcı, sanat eserinin etki-

* 18. yüzyılda Alman edebiyatında romantizmin gelişmesine yol açan bir akıma verilen isim. Bu akım adını 1776 da Friedrich von Klinger tarafından yazılmış olan *Wirrwarr; oder Sturm und Drang* başlıklı oyundan almıştır. Bu oyunda enerjik ve isyankâr bir adam 18. yüzyılın rasyonalizm ve klasizmine baş kaldırmaktadır. Goethe ve Schiller gibi Alman yazarları bu akımın başlıca taraftarlarındandı. Bak: Goethe, *Götz von Berlichingen* (1773); Schiller, *Die Rauber* (1781).

sinin ve vurguladığı özelliklerin, belirli bir anlatım tekniğinin onda sadece sık sık kullanılması ile aynı şey olmadığını unutabilir. İstatistik bilgilere çok güvenen Miss Josephine Miles, Hopkins'in dilinde *Pre-Raphaelite* grubu denilen şairlerin özelliklerinin bulunduğunu vurgulayarak böyle bir hataya düşmüştür [21].

Üslup araştırmaları, eserin bütünü ile ilgili genel bir estetik amaç ve birleştirici bir prensip ortaya koyabildiği zaman edebiyat çalışmaları için çok yararlı olacaktır. Mesela, şiirlerinde tabiat konusunu işleyen 18. yüzyıl şairlerinden James Thomson'ın eserlerinde üslup özelliklerinin nasıl birbirleriyle kaynaşmış olduklarını gösterebilmeliyiz. Milton'un serbest nazımla *(blank verse)* yazılmış şiirlerinde, üslup, bazı kelimelerin kullanılmasını, bazılarının ise kullanılmamasını gerektirmektedir. Milton şiirde uzun kelimelere düşkünülk göstermektedir; bu çeşit kelimelerin şiirde kullanılması ise kelime ile işaret ettiği eşya arasında bir gerilim yaratmaktadır: eşyanın adı verilmemekte fakat özellikleri sıralanmaktadır. Bir şeyin özellikleri ve onların sıralanması onların tarifi demektir. 18. yüzyıl edebiyatında tabiat tasvirleri düzene önem veren belirli bir felsefi görüşü yansıtmaktadır. Geoffrey Tillotson Pope hakkında yazdığı kitapta ve 18. yüzyıl şiir dili hakkında yayınladığı denemelerinde bu konu üzerinde ilgi çekici bazı görüşler ileri sürmüştür. Ona göre şiir dilinin kendine mahsus bir düşünce sistemi, kendi deyimiyle insan hayatının maddi - manevi *(physico - theological)* yönlerini anlatmak için kullandığı özel kelimeleri vardır. Fakat Tillotson bu görüşlerini, üslubun bir bütünlük içinde incelenmesinde yerli yerine oturtamamıştır [22]. Şiirlerin vezin ve ölçü gibi özelliklerinden başlayarak konularına ve hatta anlatmaya çalıştıkları felsefi düşüncelere doğru uzanan bir inceleme yolu takip etmekle, elbette onların herhangi birine mantık veya kronolojik bakımdan bir öncelik tanındığı sanılmamalıdır. İşin en mükemmel şekilde yapıldığını düşünürsek, nereden başlarsak başlayalım aynı sonuca varmamız gerekir.

Yukardaki örneklerden, üslup incelemelerinin nasıl kolayca eserlerin konularıyla ilgili meselelere yönelebileceği anlaşılmaktadır. Tenkitçiler uzun zamandan beri edebî eserlerin üsluplarında belirli felsefi davranışların yansıdığını sistematik çalışmalara dayanmadan seziş yoluyla anlamışlardır. Gundolf, *Goethe* başlıklı eserinde Goethe'nin gençlik şiirlerinde kullandığı hareketli dilin, onun tabiatı canlı ve hareketli bir varlık olarak görmeye başladığının bir belirtisi saymaktadır[23]. Herman Nohl, üslup özelliklerinin Dilthey'in ortaya atığı üç çeşit felsefi görüş ile yakından ilişkili olduğunu göstermeye çalışmıştır[24].

Alman bilim adamları da *Motiv und Wort* (Sebep ve Kelime) diye adlandırdıkları, eserin dil özellikleri ile konusunu meydana getiren unsurlar arasında bir paralellik olduğu görüşüne dayanan daha sistematik bir inceleme metodu geliştirmişlerdir. Bu metotla ilk defa çalışanlardan Leo Spitzer, onu Henri Barbusse'un eserlerinde sık sık görülen kan ve yara motiflerini incelerken kullanmıştır. Josef Körner de Arthur Schnitzler'in eserlerindeki motifleri etraflı olarak araştırmıştır[25]. Daha sonraları Spitzer, bir yazarın sık rastlanan üslup özellikleri ile felsefi düşünceleri arasında bir ilişki kurmaya çalışmış ve Peguy'un belirli konulara tekrar tekrar dönüşünün onun Bergson felsefesinden etkilenmiş olduğunu gösterdiğini, Jules Romains'in üslubunda ise *Unanimism* (bütün Kainatın tek bir varlık olduğu görüşü) felsefesinin izlerinin bulunduğunu ileri sürmüştür. Yazdığı tekerleme kabilinden anlamsız şiirlerle *(nonsense verse)* bazı bakımlardan Lewis Carroll'u andıran Christian Morgenstern'in hayali kelimeleri üzerinde yapılan incelemeler, onun, Mauthner'in *Nominalist* felsefeye dayanan *Kritik der Sprache* adlı eserini okumuş olduğunu ve ondan, zaten anlaşılması imkânsız bu âlemi, dilin daha da anlaşılmaz bir hale getirdiği sonucunu çıkartmış olduğunu göstermektedir[26].

Leo Spitzer bazı ilmi yazılarında bir yazarın üslup özelliklerinden onun psikolojik özelliklerinin çıkartılabileceğini iddia edecek kadar ileri gitmektedir. Proust'un eserleri de böyle bir incelemeye elverişlidir. Onun, eserinin Charles Louis Phillipe ile ilgili kısımlarında *Pseudo-objektive Motivierung* olarak yorumlanan *a cause de* (yüzünden) deyimini sık sık kullanması, onun melankolik ve kendine mahsus fatalistik bir inanca sahip olduğunu göstermektedir. Rabelais'in eserlerinde gerçekle hayal, komedi ile dehşet, Utopia ile gerçek hayat arasında bir uyuşmazlık olduğunu göstermek için Spitzer, onun *Sorbonne* gibi bir kelimeye çeşitli garip takılar ekleyerek *(Sorbonne= Sorbonne+onagre)* Sorbonne'un yaban eşeği gibi hoşa gitmeyen pek çok takma adlar meydana getirişini incelemiştir[27]. Spitzer'e göre buradaki temel düşünce şudur:

> *Mental excitement which deviates from the normal habitus of our mental life must have a coordinate linguistic deviation from normal usage.*
>
> «Düşünce hayatımızın normal seyrinin dışına taşan heyecanlar her zaman kullanılan dilden farklı ve kendilerine uygun bir dille anlatılırlar[28]».

Spitzer sonradan üslupla ilgili psikolojik görüşlerin kimlere uygulanabileceğini şöyle açıklamıştır.

> *.... Only to writers who think in terms of the «indi vidual genius», of an individual manner of writing, that is, to writers of the eighteenth and later centuries; in previous periods the writer (even a Dante) sought to express objective things in an objective style. Precisely the insight that «psychological sty-*

listics» is not valid for earlier writers (Montaigne being a glaring exception) has reinforced in me another tendency which was present in my work from the beginning, that of applying to literary art a structural method that seeks to define their unity without recourse to the personality of the author.

«(Bu görüşler) yalnız orijinal bir deha gibi düşünebilen kendilerine mahsus bir yazı üslubu olan yani 18. ve daha sonraki yüzyıl yazarlarına uygulanabilir. Daha önceki dönemlerde bir yazar hatta Dante gibi bir yazar bile gerçekleri gerçek bir üslup içinde anlatmaya çalışmıştır. Üslubun psikolojik bir yaklaşımla incelenmesinin, Montaigne hariç olmak üzere, 18. yüzyıldan evvelki yazarlara uygulanamayacağı görüşü, çalışmalarımda zaten başlangıçtan beri var olan başka bir düşünceye ağırlık kazandırmıştır: Bu da yazarın kişiliğine bakmadan, edebî eserlerin bütünlüğünü göstermek için, eserin yapısını esas alan bir metot uygulamaktır»[25].

İleri sürülen bu fikirlerin bazıları çok yerinde olmakla beraber üslubun psikolojik bakımdan incelenmesi iki yönden sakıncalıdır. Psikolojik metotla bulunduğu iddia olunan birçok ilişkiler aslında dil malzemesinin incelenmesinden çıkartılmış sonuçlara dayanmamakta ve daha ziyade psikolojik ve ideolojik tahlillerle başladıkları halde, doğruluklarının ispatı için dile başvurulmaktadır. Eğer uygulamada, dile dayanan bu ispat şekli sık sık zorlanarak veya zayıf delillere dayandırılmak suretiyle yapılmasaydı, kabul edilebilirdi. Bu çeşit çalışmalar çoğu

zaman gerçek ve büyük sanat eserlerinin hayat tecrübesine *(Erlebnis)* dayanması gerektiği görüşünü savunurlar. Bu görüş eserin konusunu yazarın hayatından almış olması gerektiğini savunan hatalı görüşe *(biographical fallacy)* nazaran biraz daha makuldur. Belirli üslup teknikleri ile insanın belirli psikolojik durumları arasında kesin bir ilişki olduğu görüşü de yanlıştır. Mesela Barok üslubunu tartışan Alman bilginlerinin çoğu, sarsıntılar geçirmekte olan, ne yapacağını şaşırmış ve ıstırap çeken bir ruh ile yoğun, anlaşılması güç ve dolambaçlı bir anlatış arasında mutlaka bir paralellik olduğunu kabul ederler[30]. Fakat böyle anlaşılmaz ve dolambaçlı bir dil tecrübeli bir yazar tarafından da taklit edilebilir. İnsan ruhu ile kelimeler arasında bütün bağlantı genellikle sanıldığından daha gevşek ve dolaylıdır.

İşte bu yüzden Almanların *Stilforschung* dedikleri psikolojik üslup incelemesini epeyce şüphe ile karşılamak gerekir. Croce'nin estetik teorileri üzerine kurulduğuna inanılan Alman psikolojik üslup çalışmaları aslında eserin yaratılışındaki psikolojik etkileri inceler ve dayandığı temeller Croce'nin estetik teorilerinden çok farklıdır. Tamamen monistik (ruh ve beden ayrılığını reddetmeden ve kainatın tek bir varlık olduğunu kabul eden felsefî görüş) bir temele dayanan Croce estetiğinde düşünce ile dil arasında bir fark yoktur. Croce üslup ve retorik özelliklerin geçerliliğini daima reddetmiş, şekille üslup, şekille konu, hatta kelime ile ruh ve anlatım ile seziş arasında hiçbir zaman ayrılık kabul etmemiştir. Groce'de bu durum bir teori çıkmazına yol açar. Şiirin nasıl yaratıldığı hakkındaki ilk sağlam görüş o kadar ileriye götürülmüştür ki, sonunda yaratış şekilleri arasındaki fark ortadan kalkmaktadır. Hiç olmaz-

sa şimdilik anlatım ve üslup, şekil ve konu, yaratılış ve ortaya çıkan eser gibi hususların sonunda bir bütünlük elde edilinceye kadar, ayrı tutulmaları gerektiği anlaşılmaktadır. Çünkü ancak bu şekilde eser aklın süzgecinden geçirilerek tenkit edilebilir bir hale gelir.

Eğer bir eserin veya yazarın üslubunu tarif edebiliyorsak, şüphesiz bir grup eserin veya bir türün de üslubunu tarif edebiliriz: Gotik roman, Elizabeth tiyatrosu, metafizik şiir gibi, üslup çeşitlerini de aynı şekilde belirleyebiliriz: 17. yüzyıl barok nesri gibi. Daha da genel bir şekilde bir dönemin veya bir akımın da üslubunu belirleyebiliriz[31]. Uygulamada bunu tam bir titizlik içinde yapmak çok zordur. E. Barat'nın *La Style poetique et la revolution romantique* yahut Luise Thon'un *Die Sprache des deutschen Impressionismus* gibi eserler üslup tekniklerini, sentaks ve kelime özelliklerini akımlara göre tesbit etmektedirler[32]. Bu arada eski German şiirleri epeyce etraflı olarak incelenmiştir[33]. Fakat bunlar tek bir yazarın üslubu sayılabilecek şekilde oldukça yeknesaklık ve benzerlik gösteren, çoğu, bir toplumun malı olmak özelliğine sahip eserlerdir. Klasizm ve romantizm gibi yüzyıllar boyu süren belirli edebiyat akımlarının üslup özelliklerini tarif etmek için birbirlerinden çok farklı ve bazan da başka başka memleketlere mensup yazarların paylaştıkları ortak özellikleri bulmak gerektiğinden böyle geniş kapsamlı üslup araştırmalarında aşılması hemen hemen imkânsız engellerle karşılaşılmaktadır.

Sanat tarihinde klasik, gotik, rönesans ve barok gibi dünyanın her tarafında kullanılmakta olan bazı üsluplar kabul edildiğine göre bu deyimlerin edebiyat araştırmalarında da kullanılması istenmektedir. Fakat bu yapıldığı takdirde edebiyatla sanat arasındaki ilişkinin ne olduğu, sanatların paralelliği, ve insan medeniyetinde önemli dönemlerin birbirini takip etmesi gibi meselelere dönmüş oluruz.

ONBEŞİNCİ BÖLÜM

IMAJ*, METAFOR**, SEMBOL***, MİT****

Şiirleri konularına göre sınıflandırdıktan ve şiirin nasıl bir anlatış şekli olduğu meselesini tartıştıktan sonra, şiirin manasını, onu düzyazıya çevirerek bulacağımız yerde, onun manasını karışık unsurlardan meydana gelen bir yapı içinde araştırılması gerektiği sonucuna varırız ki bu da imaj, metafor ve mit gibi unsurların incelenmesini gerektirir. Çağımız yazarlarından biri şiiri meydana getiren başlıca unsurların vezin ve metafor olduğunu belirtmiş ve şöyle yazmıştır:

> *Metre and metaphor «belong together», and our definition of poetry will have to be general enough to include them both and explain their companionship.*
>
> «Vezinle metafor birbirinden ayrılamaz ve şiiri bunların ikisini de içine alacak ve aralarındaki yakın ilişkiyi açıklayacak derecede geniş bir şekilde tarif etmeliyiz»[1].

---

* Bu kelime yerine TDK'nca kullanılması uygun görülen «imge» kelimesi «imaj»a benzetilerek uydurulmuş, okuyucunun anlamadığı bir kelimedir. «İmaj»ın muhafaza edilmesinin daha uygun olacağı kanaatındayım. (Çeviren)

** Bu kelime yerine kullanılan «işaretleme» akla başka manâlar getirdiğinden uygun değildir. (Çeviren)

*** Bunun yerine kullanılan «simge» nin uygun olmadığı kanaatındayım. (Çeviren)

**** Bunun yerine kullanılan «söylen» kelimesinin uygun olmadığı kanaatındayım. (Çeviren)

Yukarıdaki açıklamaya uyan bir şiir teorisi Coleridge'in *Biographia Literaria* başlıklı eserinde mükemmel bir ifadesini bulmuştur.

Acaba bu dört deyim tek bir şeyi mi anlatmak istiyor? Bu kelimelerin manaları birbirlerinden tamamen ayrı değildir; onların aynı şeylerle ilgilendiği açıktır. Bizim onları imaj, metafor, sembol ve mit olarak sıralamamız şiir teorisi bakımından önemli sayılan iki özelliğin bir araya toplandığını göstermektedir. Bunlardan biri duygularla ilgili özellikler veya duygular ve estetik unsurlardan meydana gelen şiirle müzik ve resmin paylaştığı fakat felsefe ile pozitif ilimlerde bulunmayan bir birleşimdir. Diğeri ise İngilizcede *figuration* yahut *tropology* kelimeleriyle belirtilen bir şeyi hayali bir benzetme yoluyla veya onun yerine, metaforlar (bir ismin veya deyimin aslında doğrudan doğruya ait olmadığı bir şey için kullanılması, mecaz), metonymler (bir şeyin adı yerine ona ait bir özelliğin kullanılması) kullanmak suretiyle, fikirleri başka kalıplara dökerek başka deyimlerle dolaylı olarak anlatma yoludur[2]. Bunlar pozitif ilimlerde bulunmayan ve edebiyatın ayırıcı özelliklerindendir. Şiir, pozitif ilimlerin tek manalı kelimelerle yaptığı anlatım şeklinden farklı olarak kelimeleri yepyeni şekillerde birleştirerek ve onları hem eşya hem de işaret olarak kullanmak suretiyle şiirin dışında herhangi bir mana taşımayacak şekilde kullanır[3].

Ele aldığımız bu konunun terimleri oldukça büyük güçlükler çıkartmaktadır. Bu güçlükler karşısında elimizdeki tek çare terimlerin yerli yerinde kullanılıp kullanılmadığına ve özellikle onların tamamen zıddı olan terimlerin kullanılışına çok büyük bir dikkat göstermektir.

İmajlar (hayaller) hem psikolojinin hem de edebiyat incelemelerinin alanına giren bir konudur. Psikolojide «imaj» bir şeyin insan zihnindeki temsili (yeniden yaratılmış bir sureti), bir hatırası, geçmişe ait bir duygu veya düşüncenin izidir. İmaj-

lar yalnız görme duygusuyla kısıtlı değildir. İmajlar konusunda ilk araştırmalara 1880 yılında başlamış olan Francis Galton insanların geçmişi, görme duygusu ile ne derecede hayallerinde canlandırabileceklerini araştırmış ve onların hayal güçleri bakımından çok büyük farklılıklar gösterdiğini ortaya koymuştur. Fakat imajlar yalnız görme duygusu ile ilgili değildir. Estetikçiler ve psikologlar imajları pek çok şekillerde tarif ederler. Tatma duygusuyla *(gustatory)* ve koklama*(olfactory)* duygusuyla ilgili imajlar olduğu gibi sıcaklık, soğukluk, dokunma ve basınç duyguları ile ilgili *(kinaesthetic, haptic* ve *emphatic)* imajlar da vardır. Ayrıca hareketsizlik veya durgunluk *(static)* imajları olduğu gibi hareketlilik *(kinetic* yahut *dynamic)* imajları da vardır. Renk imajları özel veya genel semboller olarak kullanılabilir veya kullanılmayabilir. Sinestetik imajlar (yani seslerin renk hayalleri canlandırması gibi) yazarın normal dışı bir psikolojik bünyeye sahip olmasından veya belirli bir edebi modaya uymak istemesinden belirli bir duyguyu başka bir duygu haline getirmesi şeklinde belirir. Renkli görme buna güzel bir örnektir. Şiir okuyucusu için bilinmesinde fayda olan diğer bir husus da «bağlı» ve «serbest» imajlar arasındaki farktır. Bağlı imajlar işitme ve adale imajları gibi insan, kendi kendine okurken, kafasında canlanan ve hemen hemen anlayış kabiliyeti yeterli olan her okuyucunun aynı şekilde hayalinde canlandırabildiği imajlardır. Serbest imajlar ise görme duygusu ve diğer duygularla ilgili olan ve insandan insana ayrılıklar gösteren imajlardır[4].

I. A. Richards'ın *Principles of Literary Criticism* (1924) başlıklı eserinde imajlarla ilgili görüşleri hâlâ geçerliliğini korumaktadır:

> *Too much importance has always been attached to the sensory qualities of images. What gives an image efficacy is less its vividness as an image than its character as a mental event peculiarly connected with sensation.*

«İmajların duygularla ilişkili oluşuna daima yeterinden fazla önem verilmiştir. Bir imajı etkili yapan onun bir imaj olarak canlılığından ziyade duygu yönümüzle özel bir ilişki kurmuş zihni bir hadise olarak karakteridir».

O kuvvetini duygunun temsilcisi olmaktan alır[5].

İmajların duyguların geride kalan temsilcileri olduğu düşüncesinden hareket ederek onların bütün edebiyat alanını çok yakından ilgilendiren ikinci bir özelliğine varırız ki bu da onların bezetme ve karşılaştırma rolleridir. Görme imajları yalnız tabiatı tasvir eden şiirlerde bulunmaz. *Imagist* yahut tabiatın fiziki özelliklerini konu olarak alan şairlerin pek azı dış dünyanın imajlarıyla yetinebilmişlerdir. Aslında böyle şiirler yazmak isteyenler de çok azdır. Birkaç şiir akımının teorik temellerini hazırlamış olan Ezra Pound, imajı, bir şeyin resmine benzeyen bir suret olarak değil fakat «kısa bir zaman süresi içinde bir düşünce ve duygu karışımı meydana getiren ve aslında ayrı olan fikirleri birleştiren» bir unsur olarak tarif etmiştir. Imajist şiir akımının düsturu, «Biz şiirin, güzel sesli kelimelerle de olsa, özeli, genel bir bulanıklık ve belirsizlik içinde değil, tam bir açıklıkla anlatması gerektiğine inanıyoruz,» olarak belirlenmişti. Dante'yi öven ve Milton'a hücum eden Eliot, imajın bir resim şeklinde olması *(Eildlichkeit)* üzerinde israr etmektedir. O Dante'nin imajlarının daha ziyade görme duygusu ile ilgili olduğunu belirtmektedir. O fikirleri insanlara benzeterek anlatan *allegorist* bir yazardı ve ona göre başarılı bir şair için *allegori* «görme duygusu ile ilgili kuvvetli imajlar veya hayallerdir». Milton'un imajları ise daha ziyade «işitme duygusu» ile ilgili imajlardır». Eliot Milton'un «L'Allegro» ve II Penseroso» gibi şiirlerinden görme duygusu ile ilgili imajlar hakkında şöyle yazmıştı :

All general... it is not a particular ploughman, milkmaid, and shepherd that Milton sees...the sensuous effect of these verses is entirely on the ear, and is joined to the concepts of ploughman, milkmaid, and shepherd.

«Onda her şey geneldir..... Onun gördüğü bir çiftçi, sütçü kız, ve çoban özel, belirli kişiler değildir..... Bu mısralar yalnız kulağı etkilemektedir ve bu sesler kafamızdaki çiftçi, sütçü kız ve çoban kavramları ile birleşmektedir»[6].

Bütün bu görüşlerde duygularla ilgili hususlardan ziyade allegori gibi benzetmeye ve farklı düşüncelerin birleştirilmesine ve özel durumlara önem verilmektedir. Görme duygusu ile ilgili imaj bir duygu veya bir algılama olduğu gibi aynı zamanda «insanın içinde olan» (derunî) ve görünmeyen bir şeyin de yerini almaktadır. O, aynı zamanda hem görünen hem de temsil edilen bir şeydir. (*«the black bat night has flown* Gece siyah bir yarasa gibi uçtu ..... *Yonder all before us lie deserts of vast eternity.* Karşımızda muazzam bir sonsuzluk çölü uzanıp gidiyordu.) Bu örneklerden görülebileceği gibi imaj bir tasvir olabileceği gibi bir metafor da olabilir. Fakat metafor olarak verilmeyen imajlar zihnimizde sembolik bir mana taşıyamaz mı? Aslında her algılamada bir seçme yapılmıyormu?[7]

Retorikte *simile* ve *metaphor* olarak ayrılan mecaz çeşitlerinin, Middleton Murray «imaj» kelimesi altında toplanması nı tavsiye etmekle beraber imajın yalnız görme duygusu ile ilgili bir şey olarak asla düşünülmemesi gerektiğini de hatırlatmaktadır. Ona göre imaj, gözle veya kulakla ilgili olabileceği gibi tamamen psikolojik de olabilir[8]. Shakespeare, Emily Bronte ve Poe gibi birbirinden çok farklı yazarlarda bazı özellikler topluluğu olan atmosfer veya ortam çoğu zaman ya bir metafor veya bir semboldür. Bu, kudurmuş bir deniz, bir fırtına,

ıssız bir bayır, küçük ve derin bir göl kıyısında ıslak ve çürümekte olan bir şato olabilir.

İmaj gibi sembol de belirli bir edebî akımın ismi olmuştur[9]. İmaj gibi sembol kelimesi de çok farklı manalarda ve farklı maksatlarla kullanılmaktadır. O mantık, matematik, semantik (anlambilim), semiotik (işaretbilim) ve epistemoloji (bilgi teorisi) gibi bilimlerde bir terim olarak kullanılmaktadır. Kelimenin aynı zamanda ilahiyatta, dinî merasimlerde, güzel sanatlarda ve şiirde kullanılışının uzun bir geçmişi vardır. Kelimenin bu farklı alanlarda kullanılması belki onun taşıdığı «bir şeyin yerine kullanılma» manasına dayanmaktadır. Fakat kelimenin aslı olan Grekçe fiil, birlikte atmak, karşılaştırmak manalarını vemekte ve böylece işaretle işaret edilen arasındaki benzerlik fikrini aslında taşımaktadır. Terim bugün dahi kullanılışında bu manayı taşımaktadır. Cebir ve mantıkta semboller herkesin kabul ettiği işaretlerdir. Dinî konularda ise semboller işaretle işaret edilen arasında dışarıdan görülmeyen, metaforik ve metonomik bir benzerliğe dayanmaktadır. Bu çeşit sembollere örnek olarak *(the Cross)* çarmıh, *(the Lamb)* Kuzu (İsa manasında), *(the Good Shepherd)* İyi Çobanı yani Hazreti İsa'yı verebiliriz. Edebiyatta sembol daha ziyade bu son örneklerde verildiği gibi temsilî manada kullanılmalıdır[10]. İki çeşit sembolizm anlayışı vardır: Bunlardan biri dini ve şiiri dinî merasimlerde kullanılacak şekilde duyguları etkileyecek imajlar haline getirmek veya temsilî olarak kullanılan işaretlere veya imajlara kendi anlamlarının ötesinde ahlakî ve felsefî değerler yükleyen «yalın sembolizm» dir; diğeri ise insanın isteyerek ve bilerek bazı kavramların duygularla algılanabilecek, pedagojik ve açıklayıcı bir duruma getirilmesi şeklinde karşımıza çıkan sembolizmdir. Allegoriyi «mücerret kavramların kelimelerle çizilen resimlerle anlatılması ve bu bakımdan da duygu organlarını etkileyen eşyanın tecrit edilmiş şekilleri» olarak tarif eden Coleridge sembol hakkında şöyle yazmaktadır:

Is characterized by a translucence of the special (the species) in the individual, or of the general (genus) in the special ... above all, by the translucence of the eternal through and in the temporal.

«(Sembol), türlerin kişileştirilmesi veya genelin özelleştirilmesi ile daha açık ve berrak bir duruma getirilmesidir..... bu edebî olanın dünyevi şekle sokularak açıklanmasıdır» [11].

«Sembol», «imaj» ve «metafor» dan mana bakımdan önemli bir ayrılık göstermekte midir? Sembolde bir süreklilik ve tekrarlanma özelliği vardır. Karşımıza bir kere metafor olarak çıkan imaj ise tekrarlandığı zaman sembolleşir, hatta mitik bir sistemin parçası olur. Blake'in *Songs of Innocence* ve *Songs of Experience* gibi lirik şiirleri hakkında J. H. Wicksteed şöyle yazıyor: «Bu şiirlerde gerçek anlamda sembolizm nisbeten az görülmektedir; fakat sembolik metaforlar onlarda bol bol ve sürekli olarak kullanılmaktadır». Yeats Shelley'nin şiirlerinde kullandığı başlıca semboller hakkında şöyle yazmıştır:

One finds in his poetry, besides innumerable images that have not the definiteness (fixity?) of symbols, many images that are certainly symbols and as the years went by he began to use these with more and more deliberately symbolic purpose.

«Onun şiirlerinde sembollerin belirginliğine (sabitliğine?) sahip olmayan sayısız imajlar yanında kesinlikle sembol özelliği taşıyan bir çok imajlar görülmektedir; zamanla o bunları gittikçe daha sembolik bir amaçla kullanmıştır».

Yeats bu çeşit imajlalara örnek olmak üzere mağara ve kuleleri vermektedir [12].

Bir yazarın ilk eserlerinde sık sık tekrarlanan bir «özellik» sonradan yazdığı eserlerde bir sembol haline gelebilir. Mesela Henry James'in ilk romanlarında hayalinde titizlikle canlandırdığı yerler ve kişiler, son romanlarında metaforlaşmış veya sembolleşmiştir.

Sembolizm konusu ele alındığında, modern yazarların özel bir sembolizm, eski yazarların ise herkesin anlayabileceği bir sembolizm kullandığı daima belirtilir. «Özel sembolizm» başlangıçta bir kusur sayılmaktaydı. Şimdi bile şiirde sembolizm konusunda çok çelişkili tutumlar vardır. «Özel sembolizm» iyi bir şey değilse, o halde onun yerine ne koyabiliriz? Özel sembolizmin yerine «alışılmış» yahut «geleneğe bağlı» gibi semboller koyacak olursak, şiirin daima yeni ve süprizlerle dolu olması gerektiği düşüncesine ters düşmüş oluruz. Özel sembolizm bir sistem demektir; titiz bir araştırıcı özel sembolizmi bir şifre çözer gibi çözebilir. Blake ve Yeats gibi özel sembolizmleri olan şairlerin sembollerinin çoğunun genellikle yaygın olarak ve günümüzde kabul edilen sembollerle değilse bile, sembol gelenekleri ile birleştiği noktalar vardır[13].

«Özel sembolizm» ve «geleneğe bağlı sembolizm» i bir yana bırakırsak geriye herkesin anladığı tabiî sembolizm *(natural symbolism)* diyebileceğimiz bir sembolizm kalır ki onun da kendine mahsus güçlükleri vardır. Frost'un en güzel şiirlerinden bazılarında kullandığı tabiî sembollerin neye karşılık olarak kullanıldığını kolayca anlayamıyoruz. Bunlar arasında «The Road Not Taken», «Walls», «The Mountain» gibi şiirleri var. «Stopping by the Woods» şiirindeki, *miles to go before I sleep* (uyumadan gidilecek millerce yol) herhalde bir yolcunun durumunu anlatıyor, fakat sembolik anlamda «uyku», «ölüm» manasına gelmektedir. *Woods are lovely, dark and deep* orman lar güzel, karanlık ve derin) gibi üç övme sıfatı taşıyan bir mısrayı *promises to keep* (tutulacak sözler) gibi ahlâkî ve sosyal bakımdan frenleyici bir mana veren sözlerle birlikte dü-

şünürsek, şiirde ısrarla belirtilmemiş olmasına rağmen, artık sorumluluk taşıyan bir insan olmaktan çıkmak gibi bir manâ ile karşılaşıyoruz. Frost'u çok okumuş bir kimse herhalde şiirlerinde onun ne demek istediğini anlamakta güçlük çekmeyecektir. Frost, kısmen kullandığı tabiî semboller yoluyla epeyce okuyucusu olan bir şairdir. Bu sembollerin imkânlarını kavrayan bazı okuyucular onlara ve onlarla beraber kullanılan başka sembollere fazla bağlanarak, onun çok değişik manalarda kullandığı kelimelere, şiirin özellikle modern şiirin anlatım özelliklerine ters düşen katı ve sabit manalar verirler[14].

Bu bölümde kullandığımız dördüncü terim *mit* (İngilizce: *myth)*, Aristo'nun *Poetics*'inde olay ve hikâye manalarında kullanılmış bir kelimedir. Onun zıddı *logos* kelimesidir. «Mit» karşılıklı konuşma veya açıklamanın aksine, bir hikâyedir; Kelime bir de sistematik felsefi düşüncenin zıddı olan «akıldışı» ve «seziş» gibi manalar taşır. Sokrat'ın diyalogları ile Aeschylus' un trajedilerini karşılaştırırsak *mit* kavramını daha iyi anlarız. Aeschylus'un trajedilerinde *mit*'ler bol bol kullanılmıştır[15].

Madern tenkitte sık sık kullanılan *mit* kelimesi, din, folklor, antropoloji, sosyoloji, psikoanaliz ve güzel sanatlar gibi alanlarda da çok kullanılmaktadır. Kelimenin bazan tarih, ilim, felsefe, allegori veya gerçek kelimelerinin zıddı olarak kullanılması alışkanlık haline gelmiştir[16].

Aydınlanma çağı *(the Age of Enlightenment)* olarak bilinen 17. ve 18. yüzyıllarda mit kelimesinin «uydurma», «ilim ve tarih bakımından doğru olmayan» gibi alçaltıcı manaları vardı. Fakat, daha Vico'nun *Scienza nuova*'sından başlamak üzere ve Alman Romantikleri, Coleridge, Emerson ve Nietzcsche sayesinde mit kelimesi aynı şiir kelimesi gibi bir çeşit hakikat yahut hakikatın muadili, ilim ve tarihin rakibi değil onların tamamlayıcısı olarak kabul edilmeye başlamıştır.[17].

Tarih bakımından mit dinî merasimden doğar ve onunla ilgilidir; onun sözlü kısmı ve temsil ettiği hadisenin hikâyesidir. Merasim, toplumun dini temsilcisi tarafından, tehlikeleri önlemek ve verimi arttırmak için yapılır. Mit, tarlaların verimini arttırmak, aileyi çoğaltmak, gençlere toplumun örf ve adetlerini öğretmek ve ölülere mezardaki hayatları için yiyecek sağlamak maksadıyla tekrar tekrar yapılan bu merasimlere benzer. Fakat daha geniş bir anlamda mitler toplumun ve dünyanın menşei ve mukadderatı ile ilgili, yaratıcısı belli olmayan nazım hikâyelerdir. Mitler toplumun gençlerine dünyanın nasıl ve niçin yaratıldığını, insanların niçin böyle yasadığını anlatmak, tabiatı tanımaları için onlara gerekli bilgileri vermek ve insanın hayattaki görevinin ne olduğunu öğretmek için yaratılmışlardır[18].

Edebiyat teorisi bakımından önemli motifler, imajlar, sosyal ve tabiat üstü olaylar, hikâyeler, arketipsel ve evrensel unsurlar, insanın ezeli ideallerinin zaman içinde sembolik olarak temsili, gelecekte ne olacağı ve dünyanın sonu gibi mistik unsurlardır. Bugünkü insan düşüncesinde mitler bu konulardan herhangi birisi üzerinde toplanabildiği gibi başka alanlara da uzanabilir. Mesela, Sorel, bütün dünya işçilerinin «Genel Grevinden» bir mit olarak bahsederken, bunun hiçbir zaman tarihi bir olay olamayacağını bilmekte olduğu halde, içşileri harekete geçirmek amacıyla, onu, ileride gerçekleşmesi mukadder bir hadise olarak sunar. Bu bakımdan mit bir programdır. Niebuhr Hıristiyanların dünyanın sonu hakkındaki tasavvurlarına mit nazarıyla bakar. İsa'nın dünyaya ikinci gelişi ve Kıyamet Günü gibi inançlar bugün insanların ileride gerçekleşecek hadiseler hakkında taşıdıkları sürekli, manevî ve ruhî değerlendirmeleridir[19]. Eğer mitin zıddı ilim veya felsefe ise, mit insanın seziş yoluyla kavradığı, gerçek bildiği bir alemin tasavvurudur ve bu bakımdan mit aklın ve mantığın zıddıdır. Edebiyat teorisi ile uğraşanların karşılaştığı başlıca itiraz mitin sosyal, yaratıcısı belli olmayan ve toplumun malı olan bir şey olmasıdır. Çağımızda mit yaratıcılarını, hiç değilse bazı mit yaratıcılarını, be-

lirleyebiliriz. Mit toplum tarafından kabul görmüş ve ona inananların tasvibini kazanmışsa, onun yaratıcısının bilinmemesi, unutulmuş olması onun geçerliliği bakımından bir önem taşımaz.

Mit teriminin manasını kesin olarak belirlemek kolay değildir. Günümüzde bu kelime belirli bir mana taşımaktan ziyade çeşitli manaları kapsayan bir alanı göstermektedir. Ressamların ve şâirlerin bir mitoloji aradıklarından söz edilir; bir ilerleme ve demokrasi mitinden bahsedildiğini duyarız. «Modern edebiyatta mitin yeniden kullanılışı» gibi makale başlıklarına rastlarız. Fakat bir insanın bir mit yaratamayacağını, isteyerek bir mite inanamayacağını yahut kendi isteği ile bir mit ortaya çıkaramayacağını da duyarız. Kitaplar *mitlerden* ve kozmopolit şehirlerde insanları henüz farklılaşmamış şehir devletlerinden çıkmıştır[20].

Modern insan tutarlı bir mit sisteminden veya bir mitolojiden mahrum mudur? Nietzcsche öyle düşünmektedir. Ona göre sofistler yani aydınlar Grek Kültüründe canlılık bırakmamıştır. Aydınlanma çağının da Hıristiyan mitolojisini yok etmeye başlamış olduğunu iddia edebiliriz. Başka yazarlar, modern insanın, «ilericilik», «eşitlik», «herkese eğitim» veya reklamların teşvik ettikleri şekilde, sağlıklı olmak ve modaya uymak gibi basit, yetersiz hattâ sahte mitleri olduğuna işaret etmektedirler. İki görüşün müşterek olarak paylaştığı düşünce (ki bu belki doğrudur) eski ve kendi içinde tutarlı (kedine göre mitleri olan merasimler) yaşayış şekillerinin modern hayatla altüst olduğu ve insanların çoğunun (yahut hepsinin) fakirleştiğidir. İnsanlar, yalnız mücerret kavramlarla yaşayamayacaklarına göre, içlerindeki boşlukları kaba saba, gelişigüzel parça parça yarattıkları mitler veya olabilecek veya olması lâzım gelen şeylerin suretleriyle doldururlar. Bir edebî yazarın bir mite ihtiyacı olması demek, onun, içinde yaşadığı toplumla birleşmeği ve onun içinde bir fonksiyonu olmasını arzuladığını gös-

terir. Fransız sembolistleri kendilerini boşlukta hissediyorlardı. Onlar, içlerine kapanmış, dış âlemden kendilerini tecrit etmiş olan ve şairin, para kazanmak için yazmakla sırf sanat amacı güderek yazmak arasında bir tercih yapması gerektiğine inanan uzmanlardı. Fakat Mallarmé'ye karşı beslediği bütün hayranlığa rağmen, Yeats İrlanda ile çok yakından ilgiliydi; o Kelt mitolojisi ile modern İrlanda için kendi yarattığı mitolojik dünyayı birleştiriyor ve Swift, Berkeley ve Burke gibi 18. yüzyıl İngiliz ve İrlanda asıllı yazarları, Vachel Lindsay'in hayalî Amerikan kahramanları gibi serbest bir şekilde yorumluyordu [21].

Birçok yazarlarda mit şiir ve din arasında paylaşılmaktadır. Matthew Arnold ve gençliğinde I. A. Richards'ın ortaya attığı yeni bir iddiaya göre, şiir zamanla bugünün aydınının artık inanamadığı tabiatüstü dinin daha çok yerini alacaktır. Fakat şiirin ömrünün kısa olması dolayısıyla buna muvaffak olamayacağı görüşü herhalde daha geçerli gibi görünüyor. Din şiirinden daha esrarlı bir konudur. Dinî mit, şiirleşmiş bir metaforun geniş çapta yetki kazanmış halidir. Pozitivistlerin dinî gerçekle şiirin gerçekliğini hayalî saymanlarını doğru bulmayan Philip Wheelwright mitoloji ile dini kaynaştıran bir perspektife ihtiyaç olduğunu belirtmektedir. Bu görüşün daha eski taraftarlarından biri John Dennis idi. Arthur Machen ise aynı görüşe sahip olan nisbeten daha yeni bir yazardır [22].

İmaj, metafor, sembol ve mit gibi unsurları eski edebiyat araştırıcılarının dıştan ve pek üstünkörü incelemiş oldukları iddia edilebilir. Onlara çoğunlukla süs nazarıyla bakıldığından kullanıldıkları yazılardan çıkartılarak ele alınırlardı. Halbuki bize göre bir edebî eserin esas manası onun içindeki mit ve metaforlarda gizlidir. Metaforik ve mitik düşünce diyebileceğimiz, metaforlar aracılığı ile ve şiirle anlatılan bir hikâye veya hâyal âlemi içinde meydana gelen bir düşünce vardır. Bütün bu terimler, dikkatimizi, eskiden edebiyatın «madde» ve «şekil» denen iki ayrı unsurunun bir araya geldiği bir yönüne çekmek-

tedir. Bu terimler şiiri bir taraftan dış âleme ve onun suretine çekerken bir taraftan da onu dine veya Almanca dünya görüşü manasına gelen *Weltanschauung*'a doğru götürmektedir. Neoklasik çağın sonlarında yazan bir İskoçyalı retorikçi metaforların ve teşbihlerin düşünülüp taşınılarak seçilmiş unsurlar olduğunu düşünmekteydi. Freud'un etkisinde kalan bugünün edebiyat araştırıcıları ise bütün imajları yazarın bilinçaltındaki şeylerin açığa vurulması olarak kabul etmektedirler. Retorikçilerin görüşü ile psikologların, yazarın eserinde hayatı ile ilgili unsurlar ve ipuçları aramaları gibi farklı iki görüş arasında hassas bir denge kurmak gerekir.

Son yirmi beş yıl içinde edebiyat araştırmalarında hem teoriye hem de uygulamaya yer verilmiştir. Yani daha açıkçası şiirlerde kullanılan imajlar sınıflandırılmış ve tipleri tespit edilmiştir. Ayrıca belirli yazarların imajları özel bir şekilde incelenmiştir. Shakespeare'in imajları, üzerinde en çok durulan bir araştırma konusu olmuştur. Uygulamalı tenkit alanında yapılan geniş çalışmalar sayesinde, geçmişte bazan alelacele varılan sonuçlar daha sağlam teorik ve metodolojik usullerle incelenmiştir.

Fazla iddialı ve kılı kırk yaran bazı araştırıcıların 250'yi bulan sınıflandırmaları birkaç kategoriye sığdırılmıştır. Bunlardan biri mecazları ses ve mana mecazları olarak ikiye ayırmaktır. Diğer bir sınıflandırma şekli söz ve düşünce mecazlarıdır. Her ikisi de ifade fonksiyonu olmayan bir dış yapıyı akla getirdiklerinden kusurludur. Kafiye ve aliterasyon gibi eskiden beri bilinen unsurlar akustik süsler ve fonetik unsurlardır. Fakat bilindiği gibi hem ön kafiye ve hem de son kafiye şiirde manayı bağlama rolünü görmektedir. 19. yüzyıl yazarları kelime oyununu edebiyatta en aşağılık bir anlatım tekniği olarak kabul etmişlerdi. Daha önce 18. yüzyıl yazarları özellikle Addison kelime oyununu samimi olmayan bir edebî ifade şekli olarak tarif etmişti. Fakat bu teknik, Barok şiirde ve modern

şiirde, kasten birden fazla mana vermek için kullanılan bir *homonym* (eş manalı kelime) ve ayrı ayrı iki düşünceyi anlatma tekniği olarak ciddiye alınmak suretiyle kullanılmaktadır[23].

. Ses unsurlarını bir yana bırakarak şiirin mana unsurlarını yakınlık ve benzerlik olmak üzere ikiye ayırabiliriz.

Metonymy ve *synecdoche* eskiden beri bilinen yakınlık unsurlarıdır. Onların anlattığı ilişkiler mantık ve sayı bakımından incelenebilir: Etkiyi yaratan sebep veya sebebi meydana getiren etki araştırılabilir; içine alan ve içine giren *the village green* «köy çayırı», *the briny deep* «tuzlu derinlik: deniz). Synecdoche'de ilişki içtendir. Synecdoche'de bir şeyin bir parçası tamamı yerine kullanılmaktadır. Tür, *genus* yerine, madde, kullanıldığı iş yerine kullanılmaktadır.

Shirley'nin *metonymy*'yi anlatmak için yazdığı mısralarda aletler sosyal sınıflar yerine kullanılmıştır.

Sceptre and crown must tumble down
And in the dust be equal made
With the poor crooked scythe and spade.

«Asa ve taç devrilmek
Toz toprak olup
Orak ve kürekle eşit olmak zorundadır».

Bundan daha çarpıcı bir anlatım şekli, Virgilius, Spenser, Milton, Gray gibi klâsik sanata çok bağlı şairlerin bir özelliği olarak dikkati çeken ve *Sansfoys dead dowry* (Sansfoy'un ölü çeyizi) gibi bir deyimde görülen «sıfat aktarması» *(metonymic transferred adjective)* dır. Gray'in bir şiirinde geçen *drowsy tinklings* (uykusu gelmiş çıngıraklar) ve Milton'un *merry bells* (neşeli çanlar) deyimlerindeki sıfatlar birinci örnekte boyunlarında çıngırak takılı koyunlara, ikinci örnekte ise çanları çalanlara aittir. Milton bir şiirinde *gray-fly is winding her sultry horn* (sineğin bunaltıcı vızıldaması) demekle sıcak bir

yaz akşamını hatırlatmak istiyor. Kullanıldığı metinler dışında verilen bütün bu gibi örneklerden animistik bir mana, yani canlı olmayan şeyleri canlı gösterme isteği sezmek de mümkündür. Aradaki fark, şairin çağrışımlarının mantığı ile mi düşündüğü yoksa aslında insan olmayan şeyleri daima insana mı benzetmek istediğidir.

Katolik olsun Protestan olsun dinî şiirler daha ilk bakışta metaforlarla dolu gibi görünür ve gerçekten de bu gibi şiirler böyle olmak zorundadır. Fakat 18. yüzyıl İngiliz ilâhi yazarlarından Dr. Watts *metonomy* (mecazı mürsel) yoluyla çok etkili, heyecanlı ve yanı zamanda muhteşem mısralar yaratabilmiştir:

When I survey the wondrous cross
On which the Prince of Glory died,
My richest gain I count but loss
And pour contempt on all my pride.

See from his head, his hands, his side
Sorrow and love flow mingled down;
Did e'er such love and sorrow meet
Or thorns compose so rich a crown?

«O muhteşem prensin üstünde can verdiği
Şahane haça baktığımda
En büyük kazancımı kayıp sayıyorum
Ve bütün gururumdan nefret ediyorum.

Bak onun başından, ellerinden, göğsünden
Nasıl ıstırap ve sevgi bir arada akıyor
Sevgi ile ıstırap hiç böyle bir araya gelmiş midir?
Hiç çalılardan böyle güzel bir taç yapılmış mıdır»?

Başka çeşit bir şiir uslubuna alışık bir okuyucu bu şiirdeki *sorrow (ıstırap)* ve *love* (sevgi) kelimelerinin *water* (su) ve *blood* (kan) manasına geldiğinin farkında olmayabilir. İsa insanları sevdiği için ölmüştür; onun sevgisi sebep, dökülen kanı-ise bir sonuçtur. 17. yüzyıl İngiliz şairlerinden Quarles'in şiirlerinde *pour contempt* (nefret dökmek) görme duygusunu etkileyen bir metafor olarak gurur ateşini söndürmek üzere dökülen bir kova suya benzetilmekteydi. Burada «pour (dökmek) kelimesi, «Gururumu çok küçük görüyorum» yahut «onu hiç önemsemiyorum» manasında bir kuvvetlendirici olarak kullanılmıştır.

Bunlar, kelimenin sınırlı manalar içinde kullanılış şekilleridir. Son zamanlarda metonymy'nin, bir edebi şekil olarak daha etkili kullanılabileceği, hattâ metonymy ve metaforun iki şiir çeşidinin yapı özelliklerini aksettirdikleri ileri sürülmüştür. Bunlar, tek bir konu içinde yakınlığa dayanan çağrışımların kullanıldığı bir şiir çeşidi ile, çeşitli konuların bir arada bulunduğu ve karşılaştırmaya dayanan çağrışımların yer aldığı bir şiir çeşididir. Bunlardan ikincisine Bühler'in meşhur deyimiyle *cocktail of spheres* (konular kokteyli) denebilir[24].

Whitman'ın şiirleri hakkındaki çok ilgi çekici bir tenkit yazısında D. S. Mirsky şöyle yazmaktadır:

> *«The separate fractional images of the «Song of the Broad-Axe» are endless metonymic images, examples, specimens of the elements comprising democratic constructiveness».*
>
> «Song of the Broad-Axe» şiirindeki ayrı ayrı imajlar aslında demokratik yaratıcılık kavramını anlatmaya çalışan sonsuz denilebilecek kadar çok metonomik imajlar, örnekler ve unsurlardır»[25].

Whitman'ın şiirlerini, paralellik gösteren belirli büyük kavramların teker teker açılması ve yayılması şeklinde yazdığı söylenebilir. «Song of Myself» gibi benzer kavramların tekrarlandığı şiirinde Whitman her şeyi bir bütünün parçaları olarak göstermektedir. Şiirlerinde listeler halinde verdiği uzun uzun teferruata rağmen, o bir çoğulcu *(pluralist)* veya ferdiyetçi *(personalist)* değil, fakat panteistik* monist** görüşe sahip bir şairdir. Şiirlerinde verdiği teferruat dünyanın karışıklığını değil basitliğini vurgulamak amacını güder. O ilkin fikirleri gözümüzün önüne sermekle işe başlar ve sonra onları geniş bir şekilde açıklamaya girişir.

Aristo'dan bu yana pek çok retorikçilerin ve şiir teorisi üzerinde çalışanların dikkatini çekmiş olan metafor *(metaphor)*** son zamanlarda dilbilim teorisi ile meşgul olanların da dikkatini çekmiştir. Richards metaforun, kendi özelliklerine ve vazgeçilemez faydasına göre değerlendirileceği yerde, onu, kelimenin dilde normal kullanılışının dışına çıkmak olarak kabul eden görüşü şiddetle reddetmiştir. Masanın «bacağı», dağın «eteği», şişenin «boynu» gibi kelimeler benzetme yoluyla insan vucudunun bazı kısımlarını göstermek için kullanılmıştır. Fakat kelimelerin manalarının bu şekilde genişletilerek kullanılışı dilin o kadar tabii bir parçası haline gelmiştir ki edebiyat ve dil bakımından zevkleri çok gelişmiş kimseler

---

* Eski Grekçe *pan* (bütün) ve *theos* (Tanrı) kelimelerinden meydana gelen Pantheism maddi alem ile Tanrı'nın tek bir varlık olduğunu kabul eden bir felsefe doktrinidir.

** Dualism ve Pluralism gibi felsefi görüşlerden ayrılan ve idealizm, materyalizm ve naturalizme benzeyen monism, kâinatta ruh ve maddeyi de içine alan tek bir prensibin hakim olduğunu kabul eden bir felsefi görüştür.

*** Günlük dilde kullanıldığı manadan farklı olarak ve tamamen başka bir şeyi anlatmak için kullanılan bir kelime, Eskiden *istiare* denilen bu anlatış şekli için son zamanlarda *iğreltileme* gibi acayip bir kelime bulunmuştur.

için bile artık metaforik bir özellik taşımamaktadırlar. Onlara, «solmuş» *(faded)*, «aşınmış» *(worn-out)*, veya «ölü»*(dead)* metaforlar diyebiliriz[26].

Richards'ın dilde daima bulunan bir unsur olarak kabul ettiği metaforu özellikle şiirde kullanılan metafordan ayırdetmeliyiz. George Campbell'e göre, bunlardan birincisi Gramercilerin, ikincisi ise Retorikçilerin inceleme alanına girer. Gramerciler kelimelerin nereden çıktığını, retorikçiler ise onların insanı, metafor olarak, nasıl etkilediğini araştırır. Wundt, masanın «bacağı», dağın «eteği» gibi kelimelerin metafor olmadığını, hakiki metafor olması için kelimenin bile bile hissi bir etki yapmak maksadıyla kullanılmış olması gerektiğini ileri sürmektedir. H. Konrad ise metaforları *linguistik* ve *estetik* olmak üzere iki gruba ayırmakta ve masanın «bacağı» gibi birinci gruba girenlerin eşyanın belirgin bir özelliğini göstermek, diğerlerinin ise eşyaya «yeni bir renk ve atmosfer» kazandırmak amacıyla kullanıldıkları görüşündedir[27].

Sınıflandırılması en güç olan metaforlar herhalde belirli bir nesle veya akıma mensup yazarların müşterek olarak kullandıkları metaforlardır. Bunlara örnek olarak şunları verebiliriz: Anglo-Saxon şairlerinin şiirlerinde kullandıkları *bone-house* (kemik ev: İnsan vücudu), *swanroad* (kuğu yolu: Deniz), *Word-hoard* (kelime hazinesi: Lûgat); Homer'in *İlyada*'da 27 defa kullandığı «gül rengi parmakları olan şafak» gibi klişeleşmiş metaforlar; Elizabeth çağı yazarlarının çok düşkün olduğu *pearly teeth* (inci dişler), *ruby lips* (yakut dudaklar), *ivory necks* (fildişi boyunlar), *hair of golden wire* (tel tel altın saçlar); yahut 18. yüzyıl İngiliz şairlerinin sık sık kullandığı *watery plain* (su ovası: deniz), *silver streams* (gümüş çaylar), *enamelled meadows* (parlak renkli çayırlar)[28]. Bugünün okuyucuları özellikle Anglo-Saxon çağı şairlerinin metaforlarını çarpıcı ve şairane, diğerlerinin çoğunu ise soluk ve garip bulabilirler. Pek iyi tanınmayan bir edebiyattan alınmış ilk ör-

neklerde kullanılan metaforlarda, bu edebiyatın gelenekleri bilinmediğinden, gerçekte mevcut olmayan bir orjinallik bulunabilir. Gerçekten de bazan bir dili hiç bilmeyen fakat analitik bir hassasiyete sahip yabancıların, o dilden tercüme edilmiş bazı metaforları, o dili konuşanlardan daha şairane bulduklari sık sık görülmektedir[29]. Belirli bir şairin metaforlarını hissetmek, onların değerini ölçmek ve onun o metaforları kullanmaktaki maksadını iyice anlayabilmek için, insanın hem o dili ve hem de o edebî geleneği yakından tanıması gerekir. Anglo-Saxon edebiyatında kullanılan *bone-house* ve *word-hoard* gibi kelimeler şüphesiz Homer'in *kanatlı kelimeleri* ile aynı gruba giren metaforik kelimelerdendir. Onlar, bir şairin sanatını öğrenirken edindiği ve belirli bir meslek ve dil geleneğinin mahsulu oldukları için dinleyenlerin hoşuna giden kelimelerdir. Onların metaforik özellikleri o kadar tabiî karşılanılır ki, dinleyenler onların farkında bile olmadıkları halde yine de onlardan etkilenirler. Bir çok dinî semboller gibi onlar da adetâ bir dinî merasim özelliği kazanmışlardır[30].

Her şeyin aslının ve nereden çıktığının araştırıldığı zamanımızda, metaforun da nereden çıktığı, hem dilbilim prensipleri hem de edebiyattaki kullanılışı bakımından elbette araştırılmıştır. Her şeyin bir geçmişi vardır. İlkel toplumları ve çocukları incelemek suretiyle tarihten evvelki zamanların kültür tarihini ortaya çıkartabiliriz. Heinz Verner'e göre, metafor bir takım tabuları (yasaklamaları) olan ve bazı şeylerin isimleri nin söylenmesinin yasak olduğu toplumlarda gelişmiştir[31]. Burada hemen Yahudilerdeki metafor zenginliği akla geliyor. Onlar Jahweh'ye Kaya, Güneş, Aslan gibi isimler vermektedirler. Zamanımızda da birçok şeylerin asıl isimleri yerine daha kibar daha yumuşak kelimeler kullandığımız olur. Biz, sevdiğimiz, üzerinde durmak, düşünmek, çeşitli açılardan, çeşit çeşit ışıklar altında görmek istediğimiz, benzerleri arasında özellikle dikkatimizi çeken şeyler için metaforlar kullanırız.

Dilden veya dinden kaynaklanan metaforları niçin kullandığımızın sebebini bir tarafa bırakıp şiirde metaforu niçin kullandığımız meselesine eğilirsek, kaynağını insan hayalinden alan bütün edebiyatı içine alan çok geniş kapsamlı bir konuya girmiş oluruz. Metaforda dört ana unsur görülmektedir. Bunlar benzerlik *(analogy)*, iki ayrı açıdan bakış, beş duygu organı ile algılanmadığı halde zihinde algılanıyormuş gibi hayaller yaratılması ve canlı olmayan şeylerin canlı gibi gösterilmesidir. Bunlardan dördü de bir metaforda eşit derecelerde bulunmaz: Bu hususta milletten millete ve devirden devire değişik tutumlar görülür. Bu konuda ortaya atılan teorilerden biri, Grek-Roma edebiyatında kullanılmış olan metaforların hemen daima benzerliğe dayandığı, halbuki imaj sembolünün *(image symbol, das Bild:* Temsilî resim) ise, Alman milletinin bariz bir özelliği olduğunu iddia etmektedir[21]. Fakat metafor konusunda kültür farklarına dayanan bir görüş, Fransız ve İtalyan edebiyatlarında özellikle Baudelaire ve Rimbaud ile Valéry gibi şairler arasındaki farklılıkları açıklamaktan uzaktır. Bu konuda edebî dönemler ve yazarların eserlerindeki hâkim hayat felsefeleri arasındaki büyük farkları göz önüne almak daha akla yatkın görünmektedir.

Her dönemin kendine has ve kendi hayat görüşünü yansıtan özel anlatış şekilleri ve metaforları vardır. Meselâ Neo-Klâsik şiirde teşbihlere* *(simile)*, dolaylı isimlendirmelere** *(periphrasis)*, süsleme sıfatlarına, veciz veya özlü sözlere *(epigram)*, dengeli sözlere *(balance)* ve tezatlara *(antithesis)* çok rastlanır. Bir kıtada iki veya üç düşünceden fazlası bulunmaz. Fikirlerin sıralanmasında üçüncüsü çoğu zaman zıt fikirler arasında ortada ve uzlaştırıcı bir durumda bulunur:

---

* «Deniz çarşaf gibiydi» veya «Yanakları elma gibi kırmızı» gibi.

** Antalya'ya «Akdenizin incisi», Aslan'a «Ormanların kralı» demek gibi.

Some foreign writers, some our own despise,
The ancients only, or the moderns, prize» .
«Bazı yabancı yazarlar bizimkilerin bazılarını küçük görüp
Yalnız eskileri veya bugünküleri överler».

Barok döneminde ise edebiyatta çelişkili fakat bir gerçeği anlatan sözler *(paradox)*, iki zıt fikri birleştiren cümleler *(oxymoron)* ve kaydırma *(catachresis)* çok kullanılmaktaydı. Bunlar Hıristiyan dini ile ilgili konularla mistik konuları anlatmakta kullanılan mecazi kullanışlardır. Hakikat karmaşıktır. Bilgi tarzları çeşitlidir ve her bir tarzın kendine göre kullanılışı vardır. Bazı hakikatlerin menfi veya kasten tahrif edilerek belirtilmesi gerekir. Tanrı insana benzetilerek anlatılabilir, çünkü o insanı kendine benzeterek yaratmıştır. Fakat o aynı zamanda insanın ve evrenin dışında bir varlıktır. Sembolik olarak Tanrı bir Kuzuya veya Damada benzetilebilir. O aynı zamanda birbirine zıt ve çelişen bazı sıfatların bir araya getirilmesi ile de anlatılabilir. Meselâ Vaughan Tanrı'yı şöyle tarif etmektedir: «*deep but dazzling darkness*» (derin fakat göz kamaştırıcı karanlık». Neo-Klasik düşünce farklılıkların kesin olarak belirlenmesinden ve sınıftan türe, veya özelden türe doğru giden metonomik kullanışlardan hoşlanıyordu. Barok düşünce ise bir çok dünyaların aynı anda varlığından ve bunların evvelden kestirilemeyecek şekillerde birbiriyle bağlantılı olduğundan bahseder.

Neo-klasik şiir teorisi açısından tipik Barok mecazları zevksizdir. Onlar ya tabiî ve akılcı olan şeylerin bile bile saptırılması, ya da samimi olmayan kelime cambazlıkları ve tarihi bakımdan tabiatüstü varlıkların ve çoğulcu bilim teorisinin retorik ve şiir yolu ile anlatılışıdır.

Catachresis ilgi çekici bir mecazdır. John Hoskyns 1599'da bu terimi İngilizceye *abuse* (kötü kullanma) olarak çevirmiş ve bu ifade şeklinin zamanında moda olduğunu üzülerek be-

lirtmiştir. Zorlanarak yapılan bu anlatımı metafordan daha şiddetli bulmakta ve örnek olarak Sidney'in *Arcadia*'sından *a voice beautiful to his ears* (kulaklarına güzel gelen bir ses) deyimini vermekte ve burada görme duygusu ile ilgili bir sözün işitme duygusu için kullanılmış olduğunu belirtmektedir. Pope, *Art of Sinking* (1728) de *mow a beard* (bir sakalı biçmek) ve *shave the grass* (çayırı traş etmek) gibi deyimleri *catachretic* kullanışa örnek olarak vermektedir. George Campbell *Philosophy of Rhetoric* (1776) isimli eserinde *beautiful voice* (güzel ses) ve *melodious to the eye* (göze melodi gibi ahenkli gelen) gibi deyimleri *catachretic* saymakta fakat aslında tat duygusu için kullanılan İngilizce *sweet* (tatlı) kelimesinin şimdi koku, ses ve manzara için de kullanılabileceğini kabul etmektedir. Metaforun, usulunca kullanıldığı zaman, insanın tamamen zihninde olan şeyleri duyguların diline çevirmekte olduğuna inanan Campbell, belirli duygularla alınacak bazı şeyleri başka duygularla alınacak şeylere benzetmeyi doğru bulmamaktadır. Diğer taraftan barok ve romantik sanat zevki gelişmiş Katolik mezhebinden bir retorikçi *catachresis*'i iki maddi şey arasındaki benzerlikten yaratılmış bir metafor olarak kabul etmekte, mecazların ustalıkla kullanılıp kullanılmadığının incelenmesini tavsiye etmekte ve Victor Hugo'dan şu örnekleri vermektedir: *les perles de la rosée* (şebnemden inciler) ve *il neige des feuilles* (yapraklar lâpa lâpa karlar gibi düşüyor) [33].

Barok zevkine uygun düşen fakat Neo-klasiklerin tatsız bulduğu, büyük şeyleri küçülten ve onlara mütevazi bir özellik kazandıran diğer bir çeşit metafor daha vardır. Barok şiirin bir özelliği, insanın içinde yaşadığı fizikî dünya ile sanat ve yaratıcılık dünyasını birleştirmesidir. Sanatı tabiatın taklidi olarak kabul eden neoklasizm sanatla tabiatın kaynaşmasını bir sapıklık ve hastalık saymaktadır. Thomas Gibbons 1767'de

Londra'da yayınlanmış olan bir kitabında kılı kırk yararcasına bir titizlikle yaratılmış hayalî ve akla sığmayacak mecazlar konusunda dikkatli olunmasını tavsiye eder ve bunlara örnek olarak şunları verir:

> *The following descriptions of the several parts of the Creation: the embossings of mountains, the enamelling of lesser seas, the open-work of the vast ocean, and the fret-work of the rocks.*
>
> «Dünyanın çeşitli kısımlarının aşağıdaki kelimelerle tarifi: dağların süslenip bezenmesi, küçük denizlerin parlatılması, okyanusun dalgalarının hür çalkantısı, ve kayaların sinirli gümbürtüsü»[34].

Neo-klasik şiirde elbette tabiat ile ilgili sanat metaforları kalmıştır, fakat bunlar bir işe yaramayan sıfatlardan ibarettir. Pope'un *Pastorals* ve *Windsor Forest* gibi şiirlerinde bunlardan güzel örnekler verilebilir: *Fresh rising blushes paint the watery glass* (Taze pembelikler suyun aynasını boyuyor); *there blushing Flora paints th'enamelled ground* (yüzü kızaran Flora (çiçekler) parlak toprağı boyuyor). Burada takip olunan yol açıkça bellidir. Dryden 1681 yılında henüz bir çocuk iken çocuk gibi düşündüğünü itiraf etmekten çekinmiyordu:

> *«I remember when..... I thought inimitable Spenser a mean poet in comparison of Sylvester's Du Bartas and was rapt into an esctasy when I read these lines:*
>
> *Now when the winter's keen breath began*
> *To chrystallize the Baltic ocean,*
> *To glaze the lakes, to bridle up the Floods,*
> *And periwig with snow the baldpate woods.*

«Kimsenin taklit edemediği Spenser'i, Sylvester'in Du Bartas'ı ile karşılaştırdığımda adi bir şair sandığım ve şu mısraları okuyunca adeta büyülendiğim günleri hatırlıyorum:

Kışın keskin soluğu bir başladı mı
Baltık denizini billurlaştırmaya
Gölleri yaldızlayıp, nehirleri gemlemeğe
Ve kel ormanlara kardan peruklar takmaya»[35].

Du Bartas'ı gençliğinde okumuş diğer bir şair John Milton, İsa'nın doğum günü üzerine yazdığı *Nativity Ode* isimli şiirini aynı şekilde bir mecazla bitirmektedir. T. S. Eliot da «Prufrock» şiirinin başlangıç kısmında bu geleneği devam ettirmektedir:

When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table.....
Akşamın gökyüzüne bir masa üzerinde
Eterlenmiş bir hasta gibi yayıldığı zaman...»

Klasizmin amacı kolayca tek bir özellik halinde gösterilebilirse de, barok sanatta, geniş kapsamlılık, çeşitlilik ve çok seslilik gibi özellikleri tek bir özellik olarak düşünmedikçe barok sanatta bunu kolayca yapmak mümkün değildir.

Onun okuyucuda bir hayret ve şok yaratmak, ruhu ölümden sonra tekrar ve başka bir beden içinde yeniden dünyaya getirmek, uzak ve hayalî şeyleri bize daha yakın olan, alışık olduğumuz şeylere benzeterek anlatmak ve böylece adeta okulu eve getirmek gibi daha özel amaçları vardır.

Buraya kadar normal anlatım yollarından ayrılan anlatım şekillerinden metonomi (mecazı mürsel)* ve metafor (isti-

are)** üzerinde durduk, ve bunların dönemlerin uslup özelliklerini nasıl gösterebileceğine işaret ettik. Şimdi edebiyat tarihinden çok edebiyat tenkidini ilgilendiren metaforik imajlara bir göz atalım.

Metaforik imajlar üzerinde yapılmış iki genel inceleme özellikle dikkati çekmektedir. Bunlardan biri Amerika'da, diğeri de Almanya'da yapılmıştır.

Henry Wells 1924 de yayınladığı *Poetic Imagery* adlı eserinde özellikle Elizabeth çağı edebiyatından alınmış örnekleri sınıflandırmaya çalışmıştır. Konulara nüfuzu, ve çıkardığı sonuçlar bakımından ilgi çekici olmakla beraber bu eser sistemli bir yapıdan mahrumdur. Wells, değerlendirici olmaktan ziyade tarif edici olan metodunun yalnız Elizabeth çağı eserlerine değil bütün çağlarda yazılmış olan eserlere uygulanabileceğini sanıyordu. Onun incelemesinin temeli normalden ayrılan anlatım şekillerinin aşağıdan yukarıya doğru veya en basitten en hayalî ve impresyonistik olana doğru gruplandırılmasına dayanmaktadır. Fakat hayallerin mahiyetlerine ve yoğunluk derecelerine göre değerlendirilmelerinin mümkün olmadığı iddia edilmektedir. Wells imajları kendine göre yedi gruba ayırmaktadır: Süsleyici imajlar *(the Decorative)*, batık imajlar *(the Sunken)*, şiddetli imajlar *(the Violent* veya *Fustian)*, radikal imajlar *(the Radical)*, yoğun imajlar *the Intensive)*, geniş veya yaygın imajlar *(the Expansive)* ve coşkun veya zengin imajlar *(the Exuberant)*. Onları Wells'in kendi işaret ettiği özelliklere göre tarih ve değerlendirme açılarından daha iyi bir şekilde gruplandırmak mümkün olabilir.

Estetik bakımdan en kaba imajlar şiddetli veya süsleyici veya kitle imajları ile zorlayarak bulunmuş, sun'i imajlardır.

---

* T. D. K. unca *addeğişi* olarak bulunan kelimenin uygun olmadığı kanaatındayım.

** T. D. K. unun bu manayı vermek üzere bulduğu *iğretileme* kelimesinin uygunluğundan emin değilim'

Sidney'in *Arcadia*'sında bol bol görülen süsleyici imajlar Wells'e göre tipik Elizabeth çağı imajlarıdır. Kyd'in ve Elizabeth çağının başlarında yaşamış yazarların eserlerinden örnekler alınarak gösterilen şiddetli imajlar bir kültürün başlangıç döneminin özelliklerini taşımaktadır; fakat insanların büyük bir kısmı edebiyattan anlayamayacak bir seviyede bulunduğundan, bu çeşit imajlar, edebiyat sayılamayacak şekillerde, herhangi bir dönemde ortaya çıkabilirler. Sosyolojik bakımdan tumturaklı *(Fustian)* imajlar «büyük ve sosyal bakımdan önemli bir metafor» grubudurlar. Her iki tip hakkında bir değerlendirme yapmak gerekirse, onların «gerekli sübjektif unsurdan noksan» oldukları ve *catachresis*'de olduğu gibi, dış âlemle insanın iç âlemi arasında bir ilişki kuracakları yerde, çoğunlukla bir maddî imajla diğer biri arasında (aynı *catachresis*'te olduğu gibi) bir bağlantı kurmaktadırlar. Ayrıca, hem süsleyici ve hem de şiddetli metaforlarda ilişki birbirinden kopuk, sabit ve bağlantısız özellikler gösterir. Fakat Wells'e göre en yüksek metafor şekillerinde benzetilenler birbirlerini etkiler ve değişikliğe uğratır ve sonunda yepyeni bir mana ortaya çıkar..

İmajlar serisini gözden geçirmeğe devam edersek, bundan sonra coşkun veya zengin imajlara ve yoğun imajlara geliriz. Bunlardan birincisi şiddetli imajların ikincisi de süsleyici imajların daha incelmiş şekilleridir. Geriye enerji ve zekâ özellikleri taşıyan imajlar kalıyor. Coşkun imajları, Elizabeth çağı yazarlarının önde gelenlerinden biri olan Marlowe'da ve Burns ve Smart gibi ilk romantiklerde buluyoruz. Wells, bu imajlara eski çağların şiirlerinin çoğunda sık rastlandığını belirtmektedir. Bu imajlar «iki geniş ve hayal bakımından değerli özelliği yan yana getirmekte», iki geniş ve düzgün yüzeyi üstüste koymaktadır. Diğer bir deyimle basit değerlendirmelere dayanan zayıf karşılaştırmalar bu çeşit imajlarla yapılır. Robert Burns bir şiirinde şu imajları kullanıyordu:

My love is like a red red rose.....
«Sevgilim kıpkırmızı bir gül gibidir».
My love is like a melody
That's sweetly played in tune.
«Sevgilim tatlı tatlı çalınan bir melodi gibidir».

Güzel bir kadınla taze bir kırmızı gül ve iyi çalınmış bir melodinin müşterek özelliği her üçünün de güzel oluşu ve istenişidir. Onların üçü de mükemmeldir. Bir kadını güle benzeten, onun gül gibi yanakları, onu bir melodiye benzeten, onun tatlı sesi değildir. Bu çeşit benzerlikleri daha ziyade süsleyici imajlar konu olarak alır. Onun bir güle benzeyişi renk, doku ve yapı bakımından değil, değerinden dolayıdır[36].

Wells'in yoğun olarak tarif ettiği imajlar ortaçağların altın yaldızlı resimlerle süslü elyazmanlarını ve gözalıcı merasimlerini hatırlatır. Bu çeşit imajları Dante ve Spenser gibi şairlerin eserlerinde görmekteyiz. Onlarda imajlar yalnız belirgin değil aynı zamanda minyatür gibi bir özellik taşır. Hem küçüktür ve hem de kaba hatlarla çizilmiştir. Bu çeşit imajları Milton'un değil Dante'nin cehenneminde görmekteyiz. «Bu metaforlar diğerlerinden farklı olarak birer işaret yahut sembol özelliği gösterirler. «Lycidas» taki tüylü palto ile ottan yapılmış şapka giymiş Camus ve belinde iki anahtar asılı ve başında piskaposluk tacı olan St. Peter de eski merasimlerle ilgili yoğun imajlardandır. Onlar ortaçağlardaki lonca teşkilatına ait imajlardır. Daha Milton'dan evvel pastoral şiirlerle ağıtlarda şairlerin ortak malı olmuş motifler ve imajlar gelişmişti. Yerleşmiş bir «şiir dili» *(poetic diction)* olduğu gibi yerleşmiş imajlar da olabilir. Geleneklere bağlı ve müesseseleşmiş bir özellik taşımalarından, göze hitap eden sanatlar ve sembolik merasimlerle olan sıkı ilişkilerinden dolayı onlara kültür tarihi açısından bakan Wells, yoğun imajları muhafazakâr bir din görüşüne, ortaçağlara, ruhban sınıfına ve Katolik mezhebine bağlamaktadır.

Batık, radikal ve geniş imajlar en üstün imajlardır. Kısaca ifade etmek gerekirse, batık imajlar klasik şiirin imajlarıdır; radikal imajlar başta Donne olmak üzere metafizik şairlerin imajlarıdır; geniş imajlar ise esas itibariyle Shakespeare'in ve aynı zamanda Bacon, Browne ve Burke gibi yazarların imajlarıdır. Bunların paylaştığı ortak özellikler onların genellikle edebî bir mahiyet göstermeleri, fazla göze hitap etmemeleri, insanı metaforlarla düşündürmeleri ve birbirleriyle verimli bir ilişki kurmalarıdır.

Bayatlık veya siliklik ile karıştırılmaması gereken batık imaj, «tam görüş sahasının altında» kalır. Tam bir açıklık getirmeden duyulanı, görüleni, işitileni ve dokunulanı akla getirir. Tek boyutlu oluşu ona felsefî konular için uygun bir özellik sağlar. Elizabeth çağı şairlerinden ve Wordsworth ve Thoreau'nun beğendiği Samuel Daniel'in şiirlerinde bu imajların en güzel örneklerini bulmaktayız:

.... Unless above himself he can
Erect himself, how poor a thing is a man!
«Eğer kendini kendinden yükseğe çıkartamıyorsa
Ne kadar zavallı bir mahluktur insan!»

Shakespeare bu çeşit imajları kullanmakta çok usta idi. *Kral Lear*'de Edgar şöyle der:

Men must endure
Their going hence, even as their coming hither;
Ripeness is all.
«İnsanlar katlanmalıdırlar,
Bu dünyaya gelişlerine de gidişlerine de;
Mesele olgun bir insan olmaktır».

«*Ripeness*» (olgunluk) herhalde meyva bahçelerinden alınmış batık bir imajdır. Bu imajlar insan hayatının dönemleriyle bitkilerinki arasında bir benzerlik olduğu düşüncesini akla getirmektedir. Neo-klasikler Shakespeare'in kullandığı bazı batık imajları «karışık imaj» sayabilirler:

O how can summer's honey breath hold aut
Against the wreckful siege of battering days.
«Yazın bal gibi tatlı nefesi (gençlik)
Günlerin (zamanın) hücumuna nasıl karşı koyar».

Metafor üstüne metaforun yüklenmiş olduğu bu mısranın iyice açıklanması gerekir. Burada «*days*» (günler) zaman (veya ihtiyarlık) için kullanılmış bir metonomi (yani mecazı mürsel) dir ve zamanın (veya ihtiyarlığın) bir ortaçağ şehrinin kapılarına büyük sırıklarla hücum etmekte olduğu anlatılmaktadır. Bu hücumlara dayanan kimdir? O yaz ile, daha doğrusu yazın güzel kokusuyla temsil edilen *(youth)* gençliktir. Yaz çiçeklerinin kokusu toprağa ne ise, tatlı bir nefes de insan vücuduna aynı şeydir. Yani bir bütünün parçasıdır. Okuyucu şehir kapılarına yapılan hücumla tatlı nefesi bağdaştırmaya kalksa duraklar. Buradaki benzetme çok hızlı ve dolaylıdır[37].

Benzeyen unsurları kökten birleştirdiği için radikal *(radix;* kök) denen imaj, fazla teknik, faydacı veya basit olduğu için, «şiire uymayan» bir imaj sayılır. Yani radikal imaj heyecan taşımayan daha ziyade nesre uygun bir imajdır. Dini şiirlerinde Donne, *le géometre enflammé* ile ilgili pek pek çok mecazlar kullanır. «First Anniversary» şiirinde Donne yarı tıbbî bir imajı küçültücü ve müstehcen bir manada kullanmaktadır.

But as some serpents' poison hurteth not
Except it be from the live serpent shot
So doth her virtue need her here, to fit
That unto us; she working more than it.

«Ama nasıl bazı yılanların zehiri insana dokunmazsa
Canlı bir yılan tarafından sokulmadıkça
O da namusu ile sokmağa çalışıyor bizi
Namusuna fazla iş bırakmadan».

Yukarıdaki herhalde tipik bir radikal imajdır. Donne'un «Valediction Forbidding Mourning» şiirindeki pergel imajı bundan daha kolay anlaşılan ve daha az müstehcen bir imajdır. Fakat Wells'in de işaret ettiği gibi analitik bir gözle bakarsak, radikal imajlar dağlar, nehirler ve denizlerle ilgili olabilir[38].

Son olarak tezat yoluyla yoğun imajlarla bağlantı kuran geniş (yaygın) imajlara geliriz. Eğer yoğun imaj ortaçağların ve dine bağlılığın imajı ise yaygın imaj da ileriyi gören ve ilerlemek isteyenin imajıdır. Diğer bir deyimle yaygın imaj «kuvvetli duyguların ve orijinal düşüncenin» imajıdır. Onun en yüksek örneklerini Shakespeare'in, Browne'ın, Bacon'ın ve Burke'ün dinî ve felsefî konularla ilgili geniş kapsamlı imajlarında görmekteyiz. Geniş imajlarda benzetilen her özellik hayali geniş bir şekilde etkiler ve başka bir özelliği canlı olarak akla getirir. Modern şiir teorisinin en önemli özelliğini teşkil eden «karşılıklı etkilenme ve içiçe geçme» (interaction ve interpenetration) durumları en güzel bir şekilde geniş metaforlarda görülür. Bu çeşit metaforlar için *Romeo and Juliet*'de güzel örnekler vardır:

Yet, wert thou as far
As that vast shore washt with the farthest sea,
I should adventure for such merchandise.

«Uzak da olsan
Uzak denizlerin yıkadığı uçsuz bucaksız kıyılar gibi
Yine de seni oralarda arardım».

Macbeth'de şu mısralarda geniş metafora güzel bir örnek buluyoruz:

Light thickens, and the crow
Makes wing to the rooky wood.
Good things of day begin to droop and drowse.

«Ortalık kararıyor, karga
Karanlık ormanlara sığınıyor
Günün iyilikleri başlarını eğip uykuya dalıyor».

Bu son mısralarda Shakespeare bize «cinayet için metaforik bir ortam» hazırlıyor. Burada geniş bir metafor, gece ile kötülük ve aydınlık ile iyilik arasında paralellikler kuruyor. Fakat bu benzerlik açık ve allegorik bir tarzda değil, çağrışımlar ve duygular yolu ile anlatılıyor. «Işık kararıyor, herşey başını eğip uykuya dalıyor» mısrasında müphemlik, belirgirlik bir araya geliyor. Mısrada fail (özne) ile meful (nesne) ileri geri oynuyor. Fiile bakarak ne gibi şeylerin başlarını eğdiğini ve uyukladığını soruyoruz. Bunlar kuşlar mı yoksa hayvanlar mı, insanlar mı yoksa çiçekler mi? Sonra failin mücerret bir şey olduğunu farkediyor ve acaba buradaki fiillerin *cease to be vigilant* (bakıp durmamak) ve *quail timorously before the might of evil* (kötülüğün kudreti karşısında korkmak) manasında kullanılmış metaforlar mı olduğunu düşünüyoruz[39].

Quintilian gibi retorikçiler cansızları canlı, canlıları da cansız olarak gösteren metaforlar arasındaki farklar üzerinde çok dururlardı. Fakat onlar için bu, retorik teknikleri arasındaki bir farktı. Pongs ise bunu farklı tutumlar arasında büyük bir tezat, dış âlemdeki şeyleri insana benzeten, tabiatı canlı bir varlık olarak gören mitik bir hayal ile, kendini cansız ve objektif bir varlık olarak gören, yabancı bir âleme uzanan tamamen zıt bir hayal şekli arasındaki bir tezat olarak görür. Bu sübjektif ve objektif kutuplar arasında bütün mecazî anlatım imkânlarının yeri vardır[40].

Ruskin cansız şeylerin canlıya benzetilmesine *pathetic fallacy* demişti. Eğer bu benzetiş hem Tanrı'ya doğru yüceltilerek ve hem de taş ve ağaç gibi şeylere doğru küçültülerek kullanılırsa ona «antropomorfik hayal» (anthropomorphic imagination) diyebiliriz[41]. Mistik sembolizm üzerinde çalışan bir araştırıcı mistik tecrübenin en yüksek ifadesi olarak dünyada insan için üç birlik yolu olduğunu farkeder: 1) İnsanın cansız şeylerle bir olması: Maddî ve kimyevî birleşme: Ruhun Tanrı ateşinde bir kıvılcım olmasın bu ateşte yanan bir odun parçası,

eriyen bir balmumu veya demir olması gibi; yahut Tanrı'nın ruhun toprağını sulayan bir su olması, yahut da ruhun Tanrı Okyanusuna akan bir nehir olması gibi. 2) İnsan vücudunun yaşaması için gerekli olan unsurlarla meydana gelen mistik birlik.

> *In the Scriptures God is represented by those particular things from which we cannot completely withdraw ourselves—light and air, which enter at every crack, and water, which in one form or other we all receive daily.*
>
> «Kutsal kitaplarda Tanrı ışık ve hava gibi en küçük çatlaktan bile içeri girebilen ve su gibi her gün içtiğimiz, varlığımızın esasını teşkil eden unsurlarla temsil edilmiştir»[42].

Yukarıdaki satırlarda da ifadesini bulduğu gibi bütün dünyadaki mistikler için Tanrı ruhun gıdası, suyu, içkisi, ekmeği, sütü, şarabı ve balığıdır. 3) Oğulun babası, kadının kocası ile olan ilişkilerine dayanan birlik şekilleri.

Pongs bunlardan ilk ikisini Almanca'da *Einfühlung* denilen ve *mistik* ve *majik* olarak ikiye ayrılan metaforik bir seziş saymaktadır. Biz mistik metaforu şairlerden ziyade mistiklerden aldığımız örneklerle anlatmaya çalıştık. Canlı olmayan varlıklar yalnız kavramlar veya kavram benzerlikleri olarak değil fakat okuyucuya sunulan semboller olarak ele alınmıştır.

Majik metaforlar, sanat tarihçisi Worringer'in görüşüne uygun, tabiattan alınan bir mücerret kavram olarak kabul edilmiştir. Worringer Mısır, Bizans, İran sanatlarını incelemiş ve şu kanaata varmıştır:

> *...Reduce organic nature including man, to linear geometrical forms, and frequently abandon the organic world altogether for one of pure lines, forms, and colours.....*

Ornament detaches itself now... as something which does not follow the stream of life but rigidly faces it..... The intention is no longer to pretend but to conjure....

Ornament.... is something taken away from Time; it is pure extension settled and stable.

«Bu sanatlar insan dahil canlı tabiatı geometrik çizgiler haline getirir ve sık sık canlı âlemi bırakarak bir çizgi, şekil ve renk âlemine dalar....

Süsleme, hayatın akışına uymayıp, kaskatı onun karşısına dikilir.... Artık niyet taklit değil fakat sihirdir.

Süs.... zamandan kopartılmış bir şeydir; o artık sadece bir uzantı, yerleşmiş ve denge kazanmış bir şeydir»[43].

Antropologlar ilkel kültürlerde hem animizm (eşyanın canlı olduğu görüşü) hem de sihir bulurlar. Animizm insan vücuduna girmiş ruhlara ulaşmaya, onları yatıştırmaya, onları kandırmaya ve onlarla birleşmeye çalışır. İlmin öncüsü olan sihir, kutsal kelimeler, muskalar, çubuk ve asa, kutsal resimler ve eşyalar gibi şeylerin içinde saklı kudretleri inceler. Cornelius Agrippa* ve Paracelsus** gibi Kabbalistlerin (gizli ilimler erbabı) iyi maksatlar için kullanıldıkları sihir ile kötü maksatlar için kullanılan sihir olmak üzere iki çeşit sihir vardır. Bunların her ikisinin paylaştığı ana fikir eşyada gizli bir kuvvetin bulunduğudur. Sihir sanata imajlar yoluyla girmiştir. Batı geleneğinde Hephaistos***. Daidalos**** ve Pygmalion*****

---

* Cornelius Heinrich Agrippa, Alman doktor, ilahiyatçı ve yazar. (1486 - 1535).

** Paracelsus, İsviçreli doktor ve Simya ilmi üzerinde çalışan bir alim (1493 - 1541).

*** Mitolojide ateş ve sanat Tanrısı Zeus ve Hera'nın oğlu.

**** Mitolojide sanatkârların koruyucusu.

***** Mitolojide kadınlardan nefret ettiği için kendine fildişinden bir kadın heykeli yapan ve Afrodit tarafından ona can verilmesini sağlayan efsanevî Kıbrıs Kralı.

gibi mitolojik sanatkârlar yaptıkları insan suretlerine can vermek gücüne sahiptiler. Folklorda insan suretleri yapanlar büyücüler ve sihirbazlardır. Şairler ise ruhların hakimiyeti altına girmiş, yaratıcı delilerdir[44]. Nasıl ilkel şairler tılsımlı sözler yaratıyorsa, Yeats gibi modern bir şair de eserlerine imajları sihirli bir tarzda sokmuş ve onları sihir özelliği taşıyan semboller olarak kullanmıştır[45]. Mistisizm tamamen başka bir yol tutmuştur. Mistisizmde imaj belirli bir ruhî durum içinde meydana gelen bir semboldür. Bu imaj ruhî durumu yaratan değil onu ifade eden bir imajdır ve ruhî durumun varlığı bu imaja bağlı değildir. Aynı ruhî durum başka imajlarla da ifade edilebilir[46].

Mistik metafor ve sihir eşyayı insana benzetmez. Onlar insanın kendini cansız varlıklar arasına sokmasına meydan vermezler. Onlar maddî âleme, abidevî sanat ve fizik kanunlarına başvururlar. Blake'in «Tyger» şiiri mistik bir metafordur. Bu şiirde kaplan, Tanrı veya onun bir yönüdür. Kaplan hem insandan küçük ve hem de ondan büyük bir varlıktır. Şiirde kaplan ve dolayısıyla onun yaratıcısı ısıtılarak, demirci ocağında çekiç ve örsle dövülerek şekillendirilmiştir. Bu şiirdeki kaplan öyle bu dünyada, hayvanat bahçelerinde görülen kaplanlardan değildir. Bu Blake'in Londra kulesinde görmüş olabileceği kaplanlardan da değildir. O şiirdeki kaplan hayalî ve sembolik bir kaplandır.

Sihirli metaforda bu açıklık yoktur. O Medusa*'nın insanları taşa çeviren başıdır. Pons bu insanları taşlaştırma özelliğini Stefan George'da bulmaktadır:

> *It is not the natural drive of the human psyche to project itself from which George's form-giving spritualization works, but, in its origin, a powerful des-*

* Mitolojide kendisine bakanları taşa çeviren, saçları yılanlardan yapılmış bir kadın.

truction of biological life, a willed «estrangement» («alienation») as the basis for the preparation of the inner, magic world.

«İnsan ruhu George'un şekilleşen ruh olarak tarif ettiği kavramdan çıkmaz, o aslında biyolojik hayatın yok edilmesi ve sihirli bir iç âlemin hazırlanması yolunda o hayattan kasten uzaklaşmaktır» [47].

İngiliz şiirinde Dickinson ve Yeats bu canlıyı cansız olarak gösteren ve mistik olmayan metaforları kendilerine mahsus özelliklerle kullanırlar. Ölüm ve yeniden diriliş konularını işlerken Dickinson ölme, katılaşma ve taşlaşma duygularını imajlarla anlatmaya çalışır. Şair ölüm halinin ölümden farklı bir durum olduğunu şöyle anlatıyor:

As if my life were shaven
And fitted to a frame,
And could not breathe without a key...

How many times these low feet staggered,
Only the soldered mouth can tell;
Try! can you stir the awful rivet?
Try! can you lift the hasps of steel?

«Sanki hayatım rendeyle düzlenmiş
Ve bir çerçeveye yerleştirilmiş
Ve anahtar olmadan soluyamıyor....
Bu bodur ayaklar kaç kere sendeledi
Yalnız lehimlenmiş ağız bunu söyleyebilir;
Uğraş, bakalım bu korkunç perçini kıpırdatabilir misin?
Uğraş, bakalım çelik kilidi kaldırabilir misin» [48]

Yeats şiirdeki büyüleyici kudreti en güzel bir şekilde «Byzantium» (1930) şiirinde göstermektedir. 1927 de yazdığı «Sa-

iling to Byzantium» şiirinde her şeyin sürekli bir değişiklik* içinde bulunduğu biyolojik hayatla, Bizans sanatının değişmezliği** arasındaki uyuşmazlık zaten belirtilmişti. Biyolojik açıdan insan ölmekte olan bir hayvandır *(dying animal)*. Onun ölümden kurtulma ümidi ancak sanat yoluyla ebediyete erişmektir *(gathered into the artifice of eternity)*. İnsan ruhu ebedileştiği zaman bir daha artık dünyadaki mahluklardan birinin bedenine girmeyecektir, fakat bir sanat eseri olarak varlığına devam edecek, bir altın dal üzerine konmuş altın bir kuş olacaktır. Bir bakıma Yeats'in sistemini özetleyen «Byzantium» şiiri bir doktrin şiiri, edebiyat bakımından ise bütünüyle sanki dinî bir merasimi andıran, birbirinin içine girmiş tabiat üstü imajlardan kurulmuş bir şiirdir[49].

Pongun biraz serbestçe yorumladığımız görüşlerinin özelliği şiirin üslubu ile şairin hayat görüşü arasında bir ilişki olduğu noktasında toplanmaktadır[50]. Her dönemin üslup özellikleri farklı şekillerde karşımıza çıkıyorsa da aslında bu özellikler zamana bağlı olmayıp hayata çeşitli açılardan bakmaktan ve ona tepki göstermekten ileri gelmektedir. Fakat bu görüşlerden üçü de modern düşünce olarak belirlenen rasyonalizm, natüralizm, pozitivizm ve fen bilimleri gibi alanların genel sınıları dışında kalmaktadır. Metaforların bu şekilde sınıflandırılması şiirin, fen bilimlerinin gelişmesinden önceki bir düşünce tarzına bağlı kaldığı görüşünü akla getirmektedir. Buna göre şair çocuğun ve ilkel insanın animistik hayat görüşünü ve çocuğun kafasındaki arkitipleri muhafaza etmektedir[51].

Son yıllarda belirli şairler, hatta belirli şiirler veya sahne oyunları sembolik imajlar bakımından incelenmiştir. Bu çeşit «uygulamalı tenkit» *(practical criticism)* çalışmalarında tenkitçilerin maksatları önem kazanır. Tenkitçi ne aramaktadır? O şiiri mi yoksa şairi mi incelemektedir?

---

* *«The young in one another's arms ... the mackerel-crowded seas».*

** *«gold mosaic», «gold enamelling»*

Tenkit çalışmalarında imajların kaynaklarının (MacNeice'e göre «bunlar daha ziyade şiirin konusunun incelenmesi ile ilgilidir» [52]) araştırılması ile «bu imajların nasıl kullanılabileceği», yani «gidiş» ile «taşıyıcı araç» (yani metafor) arasındaki ilişkilerin gözden geçirilmesini ayrı ayrı faaliyetler saymamız gerekir. Belirli şairlerin imajları üzerindeki çalışmalar (mesela Rugoff'un *Donne's Imagery* adlı eseri gibi) birinci gruba giren çalışmalardır. Bu araştırmalarda bir şairin metaforlarının tabiat, sanat, sanayi, fizikî bilimler, insan bilimleri, şehir, kır gibi konulardan hangisi ile daha ilgili olduğu incelenir. Bir şairi kadın, din, ölüm, ve uçaklar gibi konulardan hangisinin daha çok meşgul ettiği de onun şiirlerindeki imajlar sınıflandırılarak araştırılabilir. Bundan daha da önemlisi şairin eserlerinde onun ruhî durumu ile çok yakından ilgili büyük imaj kümeleri bulmaktır. Bu iki alandan her birinin diğeri ile sürekli çağrışım halinde bulunması onların şairin yaratıcı ruhunda çok derin bir yer yapmış olduğunun belirtisi sayılabilir. Mesela Donne'un «Songs and Sonnets» inde fizikî aşk hakkındaki şiirlerde metaforlar daima Katolik mezhebinin ilâhi aşk felsefesinden alınmıştır. Donne fizikî aşk konusundaki şiirlerinde yüksek dinî heyecan, evliya mertebesine ulaşma, din uğruna hayatını verme gibi Katolik mezhebinin kavramlarını kullanmaktadır. Diğer taraftan «Holy Sonnets» şiirlerinde Tanrı'ya adeta kuvvetli cinsel duygularla seslenmektedir :

Yet dearly I love you, and would be lovéd fain
But am bethrothed unto your enemy.
Divorce me, untie, or break that knot again,
Take me to you, imprison me, for I
Except you enthrall me, never shall be free,
Nor ever chaste, except you ravish me.

«Seni çok seviyorsam, ve sevilmeyi istersem de
Ben senin düşmanınla nişanlıyım.
Beni boşa, bağlarımı çöz, yahut bizi bağlayan o
düğümü kopart

Beni kendine çek beni hapset
Çünkü ben, sen beni esir etmedikçe
Bana sahip olmadıkça
Ne hür olacağım, ne de iffetli».

Seks ve din arasındaki bu ilişki seksin din ve dinin de sevgi olduğu görüşüne dayanmaktadır.

Bazı araştırmalarda şairin kullandığı imajlar yolu ile ruhunu açıklamakta olduğu ileri sürülmektedir. Bu görüşü savunanlar, bir şairin imajlarının rüyalardaki imajlara benzedikleri ve tıpta onlar gibi utanma duygusuyla veya gizleme endişesi ile değişikliğe uğramadan şiirlerde yer aldıkları ve şairin fikirlerinin açık ifadesi olmamakla beraber onları aydınlattıkları ve onu ilgilendiren ana konuları belli ettikleri kanaatındadırlarlar. Fakat bir şairin imajlarını bu kadar başıboş bırakıp bırakmayacağı tartışılabilir[53].

Yanlış olduğu kesin olan diğer bir görüş de şairin hayalinde canlandırdığı herhangi bir şeyi gerçekten yaşamış olduğudur. Gladys I. Wade, Traherne hakkındaki kitabında Traherne'in hayatının ilk kısımlarını bu görüşe dayanarak yazmıştır[54]. Dr. Johnson'ın iddiasına göre, Thomson'un şiirlerini beğenen bir kadın, şairin eserlerinden onun hayatta nelerden hoşlandığını anladığını iddia etmektedir.

She could gather from his works three parts of his character: that he was a great lover, a great swimmer and rigorously abstinent; but, said Savage, he knows not any love but that of the sex; he was perhaps never in cold water in his life; and he indulges himself in all the luxury that comes within his reach.

«Kadın onun eserlerinden onun karakterinin üç yönünü öğrenmiş : Kadınlara çok aşık olurmuş, iyi yüzermiş ve ağzına içki koymazmış. Fakat şairin samimi bir arkadaşı olan Savage kadınlarla olan ilişkilerinde Thomson için aşkın seksten başka bir şey olmadığını, ömründe belki hiç soğuk suya girmediğini ve eline geçirdiği bütün iyi nimetlerin tadını çıkardığını söylemiştir»

Bu kadının şairin karakteri hakkındaki tahminleri gülünç denecek kadar yanlıştı. Bir yazarın eserinde metaforik imajlar bulunması onun hiçbir şeyle ilgilenmediği manasına gelmez. Walton'un Donne'un hayatı hakkında yazdığı kitapta kullandığı onbir imaj arasında kendisini çok ilgilendiren balıkçılık hakkında tek bir imaj yoktur. 14. yüzyıl bestekârlarından Machaut şiirlerinde müzikle ilgili hiçbir metafor kullanmamıştır [55].

Bir şairin imajlarının bilinçaltından kaynaklandığı ve bunun için onun bir sanatkâr olarak değil bir insan olarak konuştuğunu kabul edersek, o zaman edebiyatta «samimiyet» ölçüsü ne olacaktır gibi bir mesele ile karşılaşırız. Çarpıcı imajların genellikle yapmacık ve onun için de samimi olmadığı kabul edilir. Çünkü gerçekten heyecanlanmış bir kimse ya sade ve metaforsuz bir dil kullanır veya bayat ve silik bir takım metaforlarla kendini ifade eder. Bu görüşe karşı bir de alelade bir metaforun alışılagelmiş bir tepki meydana getirmesinin bir samimiyetsizliğin, yazarın heyecanlarını titizlikle ifade edeceği yerde, onları yarım yamalak açıklamayı yeterli bulduğunun bir işareti sayan bir görüş vardır. Bu konuda biz genellikle edebî eserler veren kimselerin, daha doğrusu kendilerini şiirle ifade eden kimselerin, alelade insanlardan farklı olduğunu unuturuz. Alelade açık kalpli bir kimsenin bayat imajlar kullanarak yazması her zaman görülen bir özelliktir. Bir şiirdeki «samimiyet» e gelince, bu deyim hemen hemen manasızdır. Şiir neyi samimi

olarak anlatacaktır? Kendisinin yaratılmasına yol açtığı sanılan ruhî durumu mu? Yoksa şiirin manasını mı samimi olarak anlatacak? Yoksa şiirin ne gibi bir durumda yazılmış olduğunu mu anlatacak? Yani şiir, şair şiirini yazarken kafasından geçenlerin dil aracılığı ile bir ifadesi mi olacak? Bunlardan en doğrusu herhalde en sonuncusu olacak: Şiir kendinin samimi bir ifadesidir.

Bir şairin imajları onun kişiliğini ortaya koyar. Şairin kendisi dediğimiz şey nedir? Mario Praz ve Lillian H. Hornstein, Caroline Spurgeon'ın Shakespeare'in imajları hakkında yazdığı kitapta onu yüzyıllar boyunca hiç değişmemiş 20. yüzyıl İngiliz tipi olarak tarif edişine gülmektedirler. Büyük şairin elbette bizim birçok «genel insanlık» özelliklerimize sahip olduğunu kabul edebiliriz[56]. Bunu öğrenmek için mukaddes kitaptaki *(Tevrat* ve *İncil)* imajların manalarını açıklığa kavuşturacak bir anahtara ihtiyacımız yoktur. Eğer imaj incelemelerinin değeri gizli manaları açıklamakta ise herhalde bu incelemeler sayesinde yazarların bazı mahrem yönlerini öğrenmemiz, Shakespeare gibi bir yazarın kalbindeki sırları deşmemiz mümkün olacaktır.

Shakespeare'in imajlarında onun her zaman her yerde rastlanan insanın değişmez özelliklerine sahip bir insan olduğunu bulacağımız yerde, belirli bir oyununu yazdığı sırada ruhî sağlığının ne durumda olduğu hakkında sanki hiyeroglif alfabesiyle yazılmış gizli bir rapor bulabiliriz. Caroline Spurgeon, *Troilus ve Hamlet* hakkında şöyle yazar:

> *Did we not know it for other reasons, we could be sure from the similarity and continuity of symbolism in the two plays that they were written near together, and at a time when the author was suffering from a disillusionment, revulsion, and perturbation of nature such as we feel nowhere else with the same intensity.*

«Başka sebepler bir yana, bu iki oyundaki sembolizmin benzerliği ve sürekliliğinden onların birbirlerine yakın zamanlarda ve yazarın bir hayal kırıklığına uğradığı, ruhî durumunda ani bir değişiklik meydana geldiği, iç âleminde başka bir yerde rastlamadığımız şiddette bir sarsıntı geçirmekte olduğu bir zamanda yazıldığını kesinlikle anlayabiliriz»

Burada Caroline Spurgeon Shakespeare'i hayal kırıklığına uğratan özel olayın ne olduğunu tespit edebileceğimizi söylemek istemiyor. Onun söylemek istediği *Hamlet* oyununun bir hayal kırıklığını ifade ettiği ve bunun Shakespeare'in kendi başından geçen bir olaydan kaynaklandığıdır[57]. O samimi olmasaydı, yani kendi ruhî durumunu dile getirerek yazmasaydı bu kadar büyük bir eser yaratamazdı. Böyle bir görüş, Shakespeare'in sanatını, sahne tekniğini ve yarattığı bir seri başarılı eserlere daha yenilerini ve daha iyilerini ekleme maharetini vurgulayan E. E. Stoll ve başkalarının görüşlerine ters düşmektedir. *Hamlet, The Spanish Tragedy*'yi takip etmiş *The Winter's Tale* ve *The Tempest* oyunları ise Beaumont ve Fletcher'in oyunlarına rakip olarak yazılmıştır.

Bununla beraber bütün imaj incelemelerinin şairi gafil avlamak veya onun iç âlemini araştırmak için yapıldığını söyleyemeyiz. İmaj incelemeleri, Eliot'ın «olay örgüsü ve karakter düzeyi altında bulunan özellikler» dediği[58], oyunun bir bütün olarak taşıdığı manayı anlamak amacını gütmektedir. 1930 yılında yazdığı «Leading Motives in the Imagery of Shakespeare's Tragedies» Shakespeare'in trajedilerinde Karakterleri Harekete Geçiren Başlıca Sebepler) başlıklı makalesinde Caroline Spurgeon'un ilgisini çeken konu, bir oyuna hâkim olarak ona belirli bir hava veren imaj veya imaj kümelerini göstermek olmuştur. Yaptığı inceleme sonucu bulduğu imajlar arasında *Hamlet*'deki ülser, kanser gibi hastalık imajları, *Troilus*'daki yiyecek ve hazım sistemi ile ilgili imajlar, *Othello*'daki «birbirini yiyen hayvanlar» gibi imajlar

vardır. Caroline Spurgeon bu çeşit bir altyapının, oyunun bütün olarak manasını nasıl etkilediğini açıklamaya teşebbüs etmekte, hastalık motifi ile Prens Hamlet'in hareketlerinden sorumlu olmadığı çünkü bütün Danimarka'nın hasta olduğu belirtilmektedir. Onun çalışmalarının değeri eserden ideolojik genel hükümler çıkartmasında veya oyunların zaten aşikâr olan olay örgülerini araştırmasında değil, onlarda daha derin edebî manalar aramasındadır.

Wilson Knight'ın yaptığı daha geniş kapsamlı imaj incelemeleri, Middleton Murry'nin Shakespeare'in imajları üzerinde yaptığı çok ilgi çekici araştırmaların bir devamıdır *(The Problem of Style,* 1922). Knight'ın *Myth and Miracle,* (1929) ve *(The Wheel of Fire (1930)* gibi daha önceleri yayınladığı eserleri özellikle Shakespeare ile ilgilidir. Daha sonra yayınladığı eserlerinde aynı metodu Milton, Pope, Byron ve Wordsworth gibi şairlere uygulamıştır[59]. En iyi çalışmaları arasında yer alan ilk yayınladığı oyunları ayrı ayrı ele alan, her birini sembolik imajlar açısından *tempest* (fırtına) ve *music* (müzik) gibi zıt imajlar üzerinde durarak inceleyen, fakat aynı zamanda yalnız tek bir oyunda değil oyunlar arasındaki üslup farkları üzerinde de hassasiyetle duran çalışmalardır. Son eserlerinde konusuna aşırı derecede düşkün bir yazarın abartmaları dikkati çekmektedir. Knight, Pope'un *Essay on Criticism* ve *Essay on Man* gibi eserleri hakkındaki açıklamalarında bu şiirlerin içindeki «fikir» lerin Pope ve çağdaşları için tarihî bakımdan ne mana taşıyabileceği meselesine hiç temas etmemektedir. Bir tarih perspektifinden yoksun olan Knight üstelik felsefe yapmağa da düşkündür. Shakespeare'den ve başka yazarlardan çıkardığı «felsefe» ne yeni, ne açık ne de karmaşıktır. Bu felsefe, hayatta düzen ile enerji gibi birbirine zıt özelliklerin bağdaşması şeklinde özetlenebilir. Bütün «gerçek» şairler aslında aynı mesajı verdikleri için bunların manaları ayrı ayrı çözüldüğünde, insan bu gayretin beyhudeliğini anlar. Şiir ilahi bir «açıklama», bir «vahiy» dir. Ama açıklanan şey nedir?

İncelemelerinde Knight kadar konusuna hakim olan ve hatta ondan daha da dengeli eserler vermiş bulunan Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder* başlıklı eserinde imajların gelişmesi ve fonksiyonu konusunu incelemiştir. Lirik ve epik şiirlerin imajlarını karşılaştıran Clemen, Shakespeare'in oyunlarının dramatik unsurları üzerinde ciddiyetle durur. Olgunluk çağının eserlerinde kokmuş yiyecek metaforları ile düşünen Shakespeare'in kendisi değil Troilus'dur. Bir oyunda her imaj belirli bir şahıs tarafından kullanılmaktadır. Celemen metot bakımından en uygun soruları sormaktadır. Mesela *Titus Andronicus*'u incelerken o şöyle sorular sormaktadır:

«Shakespeare oyunda ne gibi durumlarda imajlar kullanmaktadır? Durumla imajların kullanılışı arasında bir ilişki var mıdır? İmajların fonksiyonu nedir?» *Titus Andronicus* ile ilgili olarak sorulan bu çeşit sorulara o yalnız menfi cevaplar vermektedir. *Titus* oyununda imajlar yer yer ve süs olarak kullanılmıştı fakat biz bunlara bakarak Shakespeare'in metafor kullanma konusunda «duruma göre vurgulama» dan «en orijinal kavrama şekli»ne doğru bir gelişme gösterdiğini, yani nasıl metaforlarla düşünmeye başladığını anlayabiliriz. Celemen, Shakespeare'in oyun yazarlığının orta döneminde kullandığı mücerret (soyut) metaforlar üzerinde çok ilgi çekici yorumlar yapmıştır. Bu çeşit metaforlar, Wells'in batık, radikal ve geniş olarak sınıflandırdığı metaforların yerini almaktadır. Fakat o belirli bir şair hakkında yazarken, belirli bir metafor çeşidini, ancak bu metafor Shakespeare'in gelişme döneminde kendini gösteriyorsa, ele almaktadır. Clemen'in monografileri bir gelişmeyi ve Shakespeare'in eserlerinin dönemlerini incelemekteyseler de, o, şairin çokcası tahminlere dayanan hayatını değil, eserlerinin dönemlerini incelemekte olduğunu hatırdan çıkartmaz.

Vezin (hece ölçüsü) gibi, imajlar da bir şiirin yapısının önemli parçalarıdır. Bize göre, imajlar edebiyatın kelime dizisi ve üslup gibi unsurları arasındadır. Son olarak, onlar diğer unsurlardan ayrı değil fakat edebî eserin bütünlüğünü sağlayan bir unsur olarak incelenmelidir.

ONALTINCI BÖLÜM

ROMANIN MAHİYETİ VE ÇEŞİTLERİ

Romanla ilgili edebî teoriler ve tenkitler, hem sayı hem de değer bakımından, şiir hakkındaki teori ve tenkitlere nazaran çok daha düşük bir seviye göstermektedir. Buna sebep olarak, alışılageldiği şekilde, şiirin eskiliği ve romanın ona nispetle daha yeni oluşu gösterilmektedir. Ancak, bu izah tarzı yeterli olmaktan uzaktır. Bir sanat çeşidi olarak roman, Almanca ifade edersek, bir *Dichtung*, yani edebî yazı biçimidir ki bu da en mükemmel şekliyle eski destanların zamanımıza kadar ulaşmış şeklidir ve tiyatro eserleri ile birlikte, zamanımızın iki büyük edebiyat dalından biridir. Romanın küçük görülmesinin sebepleri, roman denince ciddi bir sanat eserinden ziyade bir zevk, eğlence ve kafa dinlendirme vasıtasının akla gelmesi, büyük romanların, piyasaya sürülmek gibi sınırlı bir amaçla meydana getirilmiş eşyalardan sayılmasıdır. Roman cinsinden olmayan kitapların öğretici ve faydalı, roman okumanın ise zararlı ve olsa olsa şahsî tutku olabileceğine dair eğiticiler tarafından ortaya atılmış olan ve Amerikalılar arasında hâlâ yaygın olan görüşü, Arnold ve Lowell gibi tenkitçiler üstü kapalı da olsa desteklemişlerdir.

Bununla beraber, romanı, yanlış bir anlayışla ciddiye almak, yani onun hayalî olduğunu bazan unutup onu, bir itiraf, gerçeğin hikâyesi, bir hayatın ve devrin tarihi olarak görmek, bir belge, bir tarihçe olarak kabul etmek tehlikesi de vardır. Edebiyat her zaman ilgi çekici olmak zorundadır; onun daima bir yapısı ve estetik gayesi, bir bütünlüğü ve etkileyici bir tarafı olmalıdır. Hayatla makul bir ilişkisi bulunmalıdır; ancak bu ilişki çok değişik olabilir: roman her ne olursa olsun, özel bir maksatla hayattan seçilmiş bir parçadır. Belirli bir eserin «ha-

yat» ile ne gibi bir ilişkisi olduğunu bilebilmek için edebiyat dışında bazı bilgilere sahip olmamız gereklidir.

Aristo, şiiri (yani epik şiiri ve dramı) tarif ederken onun tarihten çok felsefeye yakın olduğunu söyler. Bu tarifin her devirde geçerli bir anlam taşıdığı görülmektedir. İki türlü gerçek vardır:

Biri, olaylara bağlı, belirli bir yer ve zamana ait, dar manasıyla tarihî gerçek; diğeri ise kavramlara bağlı, genel mahiyette, felsefî gerçek. Bu tarife göre, felsefe ve tarih açısından hayallere dayanan edebiyat, bir «uydurma» *(fiction)*, bir yalandır. *Fiction* terimi, edebiyata karşı eski platonik tepki manasını hâlâ muhafaza etmektedir. Buna karşılık Dr. Johnson ve Philip Sidney, edebiyatın hiç bir zaman bu manada gerçek olma iddiasında bulunmadığını ileri sürmüşlerdir[1]. Edebiyatın aldatıcı olduğuna dair bu eski ithamın izini taşıyan *fiction* kelimesi, romanın gerçek hayattan daha tabiî olduğunu ve hayatı daha iyi temsil ettiğini bilen ciddî romancıyı üzmektedir.

> *Everything in the story is true except the whole of it. And mark how difficult Defoe makes it to question even that whole. The tale is told by a third woman of exactly the same stamp as the other two, a lifelong friend of Mrs Bargrave....*
>
> «Hikayenin bütünü dışında, içindeki herşey gerçektir. Defoe, hikayenin bütünü hakkında bile şüpheye meydan bırakmıyor. Hikaye, diğer iki kadınla aynı mayadan olan ve Mrs. Bargrave'in hayat yoldaşı bir kadın tarafından anlatılıyor»[2].

Marianne Moore, şiirin, «*içinde gerçek kurbağalar bulunan hayal bahçelerini gözlerimizin önüne serdiğini*» *(for inspection, imaginary gardens with real toads in them)* söylemektedir.

Romanın gerçekliği yani gerçek olmadığı halde gerçek gibi görünmesi, yahut hayatın inandırıcı bir özeti olarak okuyucu üzerindeki etkisi günlük olaylar, ayrıntılar ve durumlarla ilgili bir gerçeklik değildir. Bu ölçülerden hareket ederek, Howells ve Gotfried Keller, *Kral Oedipus*'un *(Oedipus Rex, Hamlet*'in ve *Moby Dick*'in *(Beyaz Balina)* yazarlarını kınarlar. Ayrıntılarda gerçeğe benzeme bir aldatma vasıtasıdır. Fakat bu, *Gulliver'in Seyahatleri*'nde olduğu gibi, çok kere okuyucuya basit anlamda değil derin anlamda «gerçeğe uygunluğu», muhtemel veya inanılır bir durumu kabul ettirmek amacıyla bir kandırma vasıtası olarak kullanılır.

Tiyatro ve romanda realizm ve natüralizm, romantizm ve surrealizm gibi edebî yahut edebî-felsefî gelenekler, üsluplar ve hareketlerdir. Fark gerçek ile hayal mahsulü olmak arasında değil, değişik gerçeklik kavramları ile birbirinden farklı «gerçek gibi görünme» *(illusion)* şekilleri arasındadır[5].

Romanın hayatla ilgisi nedir? Bu soruya klasik veya neoklasik bakımdan cevap verecek olursak roman, bize tipik insanı, evrensel insanı anlatır diyebiliriz : Molière ve Balzac'ın cimri tipleri, *Kral Lear* ve *Gorio Baba*'daki vefasız, nankör kız evlat tipleri gibi. Ancak bunlar sosyolojik sınıflandırmalar değil midir? yahut, sanatın hayatı asilleştirdiği, yücelttiği ve ideal bir seviyeye çıkardığı söylenebilir mi? Şüphesiz, böyle bir sanat üslubu vardır, ama bu sadece bir üsluptur, sanatın özü değildir. Sanat, insanın tecrübe etmekle ve hatta hayatta şahit olmakla bile ıstırap duyacağı şeyleri, estetik bir perspektif içinde şekillendirerek ve onlara bir anlatım özelliği vererek öyle bir duruma getirir ki, insan bunları düşünmekle zevk duyar. Belki romanın bize, bir takım genel kalıpların ve belirtilerin izahını yahut örnek kabilinden bir vakanın tarihçesini verdiği söylenebilir. Cather'in *Paul's Case* yahut *The Sculpture's Funeral'i* gibi kısa hikâyelerinde görüleceği üzere bu amaca ulaştığı durumlar mevcuttur. Ancak, romancı bize bir karak-

ter yahut olay olarak bir «hal» den ziyade bir dünya verir. Bütün büyük romancıların dünyalarının yaşadığımız dünya ile birleşen noktaları olmakla beraber, bunlar kendi bütünlükleri içinde bir anlam taşıyan farklı dünyalardır. Bu dünya, bazen Trollop'un katedral şehirleri, Hardy'nin Wessex'i gibi dünyanın herhangi bir bölgesinde haritada mevcut bir yer olabilir, ama bazen de Poe'nun eserlerinde olduğu gibi meçhul bir yer de olabilir: Poe'nun korkunç şatoları, ne Almanya'da ne de Virginia'da değil, manevî bir âlemdedir. Dickens'in dünyasının Londra, Kafka'nınkinin eski Prag olması mümkündür; ama her iki dünya da o kadar «mutasavver», o kadar «mürettep» dir ki bu yerler Dickens'in canlandırdığı ve Kafka'nın bize sunduğu şekilde tanınmışlardır. Bu yazarların eserlerindeki insanlar ve durumlar bize gerçekle ilgisi olmayan, roman sayfalarında varlığını sürdüren bir âlem olarak görünür.

Desmond Mc Carthy'ye göre Meredith, Conrad, Henry James ve Hardy büyük, rengârenk sabun köpükleri şişirmişlerdir ve bunların içine soktukları insanlar, bildiğimiz insanlara benziyorlarsa da, gerçekliklerini o âlem içinde kazanırlar. Bu konuda Mc Carthy şöyle devam etmektedir:

> *A character moved from one imaginary world to another. If Pecksniff were tarnsplanted into The Golden Bowl he would become extinct..... The unforgivable artistic fault in a novelist is failure to maintain consistency of tone.*
>
> «Bir kahramanın, hayalî dünyaların birinden diğerine taşındığını düşününüz. Şayet Pecksniff yerinden alınıp The Golden Bowl içine konulmuş olsaydı soyu tükenmiş olacaktı.... Bir romancının sanat bakımından affedemeyeceğimiz kusuru belirli bir üslup birliğini sağlamakta başarılı olmamasıdır»[4].

Romancının bu dünyası — olay örgüsü, karakterler, çevre, olaylara bakış açısı ve üslup gibi unsurları içine alan romancının âlemi — romanı hayatla karşılaştırmaya, yahut bir romancının eserini ahlakî ve sosyal bakımdan değerlendirmeye başladığımız zaman dikkate almamız gereken şeydir. Hayata uygunluk veya «gerçeklik», Boston kitap sansürcülerinin yaptığı gibi, romanda geçen bazı müstehcen yahut galiz sözler üzerinde ahlâkî hükümler vermekle ve şu veya bu teferruatın gerçeklere uygunluğu ile de değerlendirilmez. Edebî tenkitçinin takip edeceği en doğru yol, genellikle romancının dünyasından daha dağınık kendi gerçek ve hayali dünyamızdan ziyade, romanda yaratılmış olan dünyaya bakmaktır. Dünyası, bizimkinden farklı düzen ve ölçülere göre kurulmuş olsa da, eğer bu dünya, sınırlı olmakla beraber geniş bir hayat görüşünün gerektirdiği evrensel unsurları içine alıyor, derin ve önemli konuları kapsıyor ve olgun bir adamın düşünce sistemini yansıtıyorsa, böyle bir romancıya büyük bir romancı demekle yetiniriz.

Burada «dünya» terimi «yer» anlamında kullanılmaktadır. Ama roman — daha doğrusu «hikâye» terimi — dikkatimizi zamana ve zaman içindeki olaylar silsilesine çekmektedir. «Hikâye» sözü, «tarih» sözünden çıkmaktadır: *Barsetshire Chronicles* gibi. Edebiyat, genellikle (mekâna bağlı sanatlarda yani resim ve heykelden ayrı tutularak zamana bağlı bir sanat olarak sınıflandırılmalıdır; ancak modern şiir (manzum hikâye olmayan şiir) düşüncede bir *stasis* (durgunluk) hâlini alarak ve kendi içine dönerek zamanın akışından kurtulmak gibi bir duruma düşmemeye gayret etmektedir. Joseph Frank'ın açıkça gösterdiği gibi, modern sanat - romanları *Ulyses*, *Nightwood*, *Mrs. Dalloway* gibi eserlerde olduğu gibi «kendi içine dönük tarzda», şiire benzer bir şekilde kurulmaktadır[5]. Bu husus dikkatimizi önemli bir kültür olayına çekiyor: Eski roman veya hikâye (epik yahut roman) belirli bir zaman süresi içinde anlatılırdı. Destan için geleneksel zaman ölçüsü bir yıldı. Birçok büyük romanda insanlar doğar, büyür ve ölür; karakterler ge-

lişir, değişir; hatta *The Forsyte Saga* ve *Harp ve Sulh*'da olduğu gibi romanlarda toplumun değiştiği görülebilir; yahut *Buddenbrooks*'da olduğu gibi bir ailenin nesilden nesile nasıl geliştiği ve çöktüğü anlatılır. Roman, geleneksel olarak, zaman boyutunu ciddiye almak zorundadır.

Macera romanlarında kronolojik sıra «önce şu oldu, sonra bu oldu» dan ibarettir. Birbirini takip eden, ayrı ayrı hikâye ve maceralar kahramanın şahsiyeti ile birbirlerine bağlanmışlardır. Daha felsefî bir romanda bu olaylar sebep ve sonuç zinciri ile birbirine bağlanır ve sıralanır. Roman bütün bir zaman süresi boyunca durmaksızın etkisini gösteren sebepler sonucunda, bir kahramanın iyiye veya kötüye gidişini anlatır. Veya daha sıkı dokunmuş bir olay örgüsü içinde meydana gelen yeni durumda, zamanla önemli bir değişiklik ortaya çıkmıştır. ve son durum başlangıçtaki durumdan çok farklıdır.

Bir hikaye anlatırken, insan sadece sonuçla değil olaylarla da ilgilenmek, onları da hesaba katmak zorundadır. Bir hikayenin nasıl sonuçlanacağını görmek için ileriye bakmak gereğini duyan bir takım okuyucular vardır ve her zaman olmuştur; fakat 19. yüzyılda yazılmış bir romanın sadece sonuç kısmını okuyan bir kimse, hikaye ile ilgilenmeyen bir okuyucudur. Ama, hikayenin son kısmını okumak da nihayet bir okuma şeklidir. Emerson gibi, romanları ciddiye almayan filozoflar ve ahlakçılar da vardır. Bunun başlıca sebebi, olaylar serisinin - yahut dıştaki olaylar serisinin veya zaman içindeki olaylar serisinin - onlar nazarında gerçek olmamasıdır. Onlar tarihi gerçek olarak göremezler. Tarih, olayların tekrarlanmasından başka birşey değildir, roman ise uydurma bir tarihtir.

«Hikaye anlatma» terimi üzerinde biraz durmak gerekir. Bu terim romana uygulandığında, mesela tiyatro gibi temsil edilebilme imkânı olan eser ile roman arasında büyük bir fark olduğunu gösterir. Bir hikaye mimiklerle anlatılabildiği gibi sözle de anlatılabilir. Hikayeci destanı ilk anlatan kimse olabildiği

gibi, onu sonradan tekrarlayan başka bir anlatıcı da olabilir Destan okuyan ozan «ben» veya «biz» zamirini kullanabilir. Birinci şahıs zamiri kullanarak yazmamış olmasına rağmen 19. yüzyıl romancısı, destan yazarının imtiyazı olan (lirik şiirden ayrı olarak) yorumlama ve genelleme tekniğini düz yazı türünde kullanmıştır. Bu romanlarda karakterlerin konuşmaları arasında yer yer olayların özet olarak anlatılmakta olduğu kısımlar vardır[6].

İngilizcede, romanın «*romance*» ve «*novel*» diye adlandırılan başlıca iki şekli vardır. Clara Reeve, 1785 de bunların farkını şöyle belirtmiştir:

> *The novel ise a picture of real life and manners, and of the time in which it is written. The Romance, in lofty and elevated language, desribes what never happened nor is likely to happen.*
>
> «Roman gerçek hayatın, insan hareket ve davranışlarının ve yazıldığı devrin bir tasviridir. Romans ise, tumturaklı bir dil ile, hiç olmamış ve olması mümkün görülmeyen şeyleri anlatır»[7].

Roman «*novel*» gerçekçidir; romans ise şairane veya epiktir; burada buna efsanevî *(mythic)* de diyebiliriz. Anne Radcliffe, Sir Walter Scott, Hawthorne «romans» yazarlarıdır. Fanny Burney, Jane Austen, Anthony Trollope ve George Gissing ise romancıdırlar. İki ayrı grup teşkil eden bu yazarlar, nesir şeklindeki anlatım türünün iki kolunu teşkil ederler: roman, hayalî olmayan ifade şekillerinden yani mektup, hatıra, biyografi, günlük veya tarih gibi yazı türlerinden, başka bir deyişle belgelerden meydana gelen bir sanat eseridir. Roman üslup bakımından genel ayrıntılara ve dar anlamda *mimesis*'e (taklit) önem verir. Diğer taraftan, epiğin ve ortaçağ romansının devamı olan romans, daha yüksek bir gerçeği ve daha derin ruhî

meseleleri konu alarak, teferruatın gerçeğe uyup uymaması hususunu göz önüne almayabilir. (Mesela, bir diyalogda insanların konuşması gerçeğe uymayabilir.) Hawthorne, «Bir yazar, eserini roman olarak adlandırıyorsa onun, eserini gerek şekil gerek malzeme bakımından belirli bir seviyeye çıkarmak iddiasında olduğu besbellidir,» diyor. Eğer böyle bir romans, eski devirlerden bahsediyorsa, amacı, bu devirleri ayrıntılarıyla oldukları gibi anlatmak değil, fakat Hawthorne'un başka bir yerde kullandığı ifadeyle «gerçekler üzerinde ısrarla durulmayan bir çeşit şairane ortam» yaratmaktır[8].

Romanın analitik tenkidi, geleneksel olarak üç unsur tanımaktadır: olay örgüsü, karakter yaratma ve çevre. Bunların sembolik olan sonuncusu, bazı modern teorilerde «atmosfer» veya «ton» olmuştur. Bu unsurlardan her birinin diğerlerini etkilediği açıktır. Henry James'in *The Art of Fiction* adlı eserinde de belirtildiği gibi, «olayları tayin eden karakter değil ne nedir? Olay ise karakterin anlatılışı değil midir?»

Bir oyunun, hikâyenin yahut romanın içinde olup bitene geleneksel olarak «olay örgüsü» denilmektedir ve öyle görünüyor ki bu terim bundan sonra da kullanılacaktır. Ancak, bu durumda, kelimenin Checkov ve Flaubert'i, Poe'yu, Wilkie Collins'i ve Hardy'yi olduğu kadar, Henry James'i de kapsayacak bir anlamda kullanılması gerekecektir. Terim yalnız Godwin'in *Calep Williams*'ında[9] çok görülen gizli entrikalar anlamında kullanılmamalıdır. Olay örgüsünün çeşitlerinden, gevşek yahut girift, «romantik» veya «realist» olanlarından bahsetmek mümkündür. Bir edebî intikal devresinde romancı, iki çeşit olay örgüsü ortaya koymak mecburiyetini hissedebilir ve bunlardan birisi, modası geçmiş bir tarzda olabilir. Hawthorne'un *The Scarlet Letter*'inden sonraki romanlarının olay örgüsü, beceriksizce kurulmuş eski moda esrarlı bir olay örgüsüdür; bunların asıl olay örgüleri daha serbest ve daha «realist» bir çeşitlilik gösterir. Dickens, son yazdığı romanlarda, romanın asıl

ağırlık merkezine uysun uymasın, esrarlı olay örgülerine çok önem vermiştir. *Huck Finn*'in üçte birini kapsayan son kısımlarının diğer bölümlerine nazaran daha zayıf kaldığına şüphe yoktur. Bunun sebebi de yazarın yanlış bir sorumluluk duygusunun etkisi altında mutlaka bir «olay örgüsü» ortaya koymak istemesidir. Bununla birlikte gerçek, «olay örgüsü» zaten başarılı bir seyir takip etmektedir; bu efsanevî bir «olay örgüsü»dür: nehir üzerinde bir salda buluşma ve muhafazâkar toplumdan çeşitli sebeplerle kaçan dört insanın nehir boyunca seyahatleri anlatılmaktadır. Kara ve deniz yolculuğu dünyanın en eski ve evrensel «olay örgüleri»nden biridir. *Huck Finn, Moby Dick (Beyaz Balina), Pilgrims Progress, Don Kişot, Pickwick Papers* ve *Grapes of Wrath' (Gazap Üzümleri)* de olduğu gibi. Bütün «olay örgüleri»nin bir mücadeleden, insanın tabiatla, başka insanlarla veya kendi kendisiyle olan mücadelesinden meydana geldiğini söylemek âdet haline gelmiştir. O halde, bu mücadele kelimesinin de bir terim olarak kapsamını genişletmek gerekir. Mücadele «dramatik» bir anlam taşır; aşağı yukarı eşit kuvvetlerin bir çeşit karşılaşmasını ve birbirlerini etkilemesini ifade eder. Kovalama veya takip gibi tek yönlü terimlerle tanımlanması daha akla yakın olan «olay örgüleri» de vardır. *Caleb Williams, The Scarlet Letter, Suç ve Ceza,* Kafka'nın *Dava*'sı gibi romanlardaki olay örgüleri bu çeşittendir.

«Olay örgüsü (hikâyedeki olaylar) de küçük olaylar ve hikâye parçalarından (episodes) meydana gelir. Trajedi, epik (destan) ve roman gibi daha geniş kapsamlı ve büyük edebî türler zamanla latife, atasözü, fıkra ve mektup gibi daha eski ve ilkel şekillerden doğarak gelişmiştir; bir oyunun veya romanın «olay örgüsü» birçok kuruluşları içine alan bir yapıdır. Rus formalistleri ve Dibelius gibi edebiyat tarihçileri eserdeki en küçük olaylar için İngilizce *motive* terimini kullanıyorlar. (Fr. *motif*, Alm. *motiv*). Bu anlamda kullanılan *motive* kelimesi masal ve halk hikâyelerinin unsurlarını inceleyen Finlan-

diyalı folklorculardan alınmıştır[11]. Yazılı edebiyattan örnek olarak *Comedy of Errors (Yanlışlıklar Komedisi)* daki gibi insanların birbirlerini tanımaması, *January and May*'de olduğu gibi bir gencin bir ihtiyarla evlenmesi, *Lear* ve *Pére Goriot*'da olduğu gibi babaya karşı nankörlük ve *Ulyses* ve *Odysse*'de görüldüğü gibi bir oğlun babasını araması gösterilebilir[12].

Bir romanın kompozisyonu yani yazılması dediğimiz şey, Rusların ve Almanların kullandığı ifadeyle, onun «motivasyonu», yani yazarı eserini yazmaya zorlayan sebeptir. Bu terim hem eserin yapısı ve anlatım kompozisyonu hem de insanların davranışlarının psikolojik, sosyal ve felsefî sebepleri hakkında teorik görüşleri de kapsaması bakımından — insan davranışlarının sebepleri hakkında bir teori olarak — İngilizce'de de pekâlâ kullanılabilir. Sir Walter Scott, çok önceleri şöyle demişti:

> «Gerçek ve hayâlî anlatım arasındaki en belirgin fark, birincisinde anlatılan olayların sebepleri gösterilmemiş, halbuki, ikincisinde ise yazarın hemen hemen her şeyin sebebini açıkça belirtmiş olmasındadır»[13].

Kompozisyon ve en geniş anlamıyla motivasyon kavramı «ölçü» ve «anlatış hızı» gibi unsurları ifade etmekle kalmaz; aynı zamanda sahnelerin veya olayların tasviri veya düz hikâye şeklinde anlatılmasının veya özetlenmesinin bir nispet dahilinde yapılması gerektiğini de anlatır.

Motifler ve kullanılan teknikler devirlere göre özellik gösterirler. Gotik romansın ve realist romanın kendilerine has özellikleri vardır. Dibelius, Dickens'ın realizmini natüralist romana ait değil, masala ait bir realizm olarak tarif etmektedir. Burada teknik, eski moda melodramatik motiflere varmak amacıyla kullanılmaktadır. Öldüğü sanılan adamın dirilmesi, çocuğun babasının kim olduğunun anlaşılması, yahut esrarengiz bir hayırsever adamın sonunda bir mahkûm olduğunun meydana çıkması gibi[14].

Bir edebî sanat eserinin yazılış sebebi (motivasyonu) gerçeği olduğundan başka türlü göstermeye, yani eserin estetik fonksiyonunu arttırmaya yardım eder. Realist motivasyon bir sanat değeri taşır. Sanatta görünüş, oluştan çok daha önemlidir.

- Rus formalistleri, «hikâye» veya hikâye malzemesi demek olan, zamanla sınırlı ve sebep-sonuç zinciri ile bağlı «*fable*'i «hikâycdeki olaylar» diye tercüme edebileceğimiz «konu» dan ayırtediyorlar. «Fable» bütün motiflerin toplamıdır, «konu» ise motiflerin sanatkârane bir tarzda düzenlenip sunulmasıdır. Bu ikisi çok kere birbirlerinden ayrı şeylerdir. Zaman bakımından değişiklik gerektiren belli durumlar vardır. *Odyssey* ve *Barnaby Rudge*'da olduğu gibi, eser bizi derhal olayların içine *(in medias res)* sürükler yahut da Faulkner'in *Absalom Absalom*'unda olduğu gibi bizi bazan ileriye bazan geriye götürür. Faulkner'in *As I Lay Dying*'inin konusu, hikâyenin, annelerinin cesedini uzaktaki bir mezarlığa taşıyan aile fertleri tarafından sıra ile anlatılmasını gerektirir. *Konu*, «hikâyeye bakış açısı» ve «hikâyenin mihrakı» (odak noktası) olarak düşünülürse, «olay örgüsü» dür. «Fable», romanın işlenmemiş ham malzemesini (yazarın hayat tecrübesi, okuduğu eserler v.b.) teşkil eder; Konu ise «Fable»den hareketle romancının görüşünün en parlak noktasına erişmesidir [15].

Fable için gerekli zaman, hikâyenin anlatılması için gerekli zaman süresinin toplamıdır. Ama hikâyenin anlatılması için gerekli zaman «konu»ya tekabül eder; bu zaman, şüphesiz, yılları birkaç cümleye sığdıran, buna karşılık bir dans veya çay partisine uzun bölümler ayıran romancının kontrolunda bulunan, eserin okunmasında yahut yaşanmasında geçen zamandır [16].

Karakter yaratmanın en basit yolu, karakterlere isim bulmaktır. Karakterlere takılan her isim onları canlandırır, onlara hayat verir ve kişilik kazandırır. Allegorik yahut yarı-alle-

gorik isimlere 18. yüzyılın komedilerinde rastlıyoruz. Fielding' in eserlerindeki Allworhty (liyakatli), Thwackum (şamatacı, patavatsız), Witwould (zeki, anlayışlı), Sir Benjamin Backbite (dedikoducu, müfteri) gibi isimler, Jonson, Bunyan, Spenser ve Everyman'in yankılarını taşımaktadır. Bunun daha ustalıkla uygulanması bir çeşit *onomatopoeia* (tabiat seslerinin taklidi) yoluyla isimlere verilen özelliktir ki, Dickens ile Henry James ve Balzac ile Gogol kadar birbirlerine yabancı olan romancıların hepsi bu konuda aynı derecede ustadırlar: Pecksniff (cimri), Pumblechook (kekeme, peltek), Rosa Dartle *(dart-startle:* Fırlamak, irkilmek) ve Mr. ve Mrs. Murderstone *(murder-stony heart:* cinayet-taş kalp). Melville'in kahramanlarından Ahab ve Ishmael gibi isimler ise edebî mecaz ve kinayelerle karakter yaratılmasında *İncil*'den nasıl faydalanılabildiğini göstermektedir[17].

Karakter yaratmanın çeşitli yolları vardır. Scott gibi eski romancılar, romanlarındaki başlıca karakterlerin herbirinin dış görünüşünü ayrıntılı olarak bir paragrafta anlatırlar ve başka bir paragrafta da onların ruhsal ve psikolojik durumlarını tasvir ederler. Ancak, karakterleri böyle ayrı ayrı tarif etmek onları daha baştan etiketlemek gibi birşey olur. Karakterlerin bu şekilde etkiketlendirilmesi bir pantomim özelliği kazanır; mesela, Dickens'ın romanlarında olduğu gibi, bir karakter ne zaman karşımıza çıksa, onun bazı özel tavırları, jest ve hareketleri de gözönüne gelir. Gummidge, *always thinking of the old'un» (old one)* diye konuşur; Uriah Heep'in *umble (humble)* sözü ağzından düşmez ve durmadan ellerini oğuşturur. Hawthorne, karakterlerini bazan tek bir işaretle tanıtır. Zenobia'nın kırmızı çiçeği, Westervelt'in parlak takma dişleri gibi. Son eserlerinden *The Golden Bowl*'da, H. James'in bir karakteri diğer bir karakterini bir sembol olarak görür.

Statik (sabit) ve dinamik (gelişme halinde) olmak üzere iki ayrı karakter yaratma metodu vardır. Bunlardan ikincisinin

Harp ve Sulh gibi uzun romanlar için özellikle uygun olduğu görülür. Hikâyeyi anlatmak için gerekli zamanın sınırlı olması dolayısıyla tiyatroya pek uymadığı aşikârdır. Tiyatro eserinde (mesela Ibsen'de) bir karakter kendini yavaş yavaş belli eder. Romanda ise, bu değişiklik oluş halinde gösterilebilir. Yalın *(flat)* karakter yaratma metodu kullanıldığı zaman (çoğunlukla sabit karakterler de bu metodun kapsamına girer), karakterin tek bir özelliği onun hakim, veya sosyal bakımdan en göze çarpan bir tarafı olarak belirtilir. Bu bir karikatür veya bir idealleştirme şeklinde de görülebilir. Klasik tiyatroda (mesela Racin'in eserlerinde olduğu gibi) bu metot belli başlı karakterlere uygulanır. Çok yönlü karakter *(round)* yaratma metodunda, dinamik metotta olduğu gibi karakterlerin iyice belirtilmesi için yer ve zamana ihtiyaç vardır. Bu metot, yazarın görüş açısının önemli bir unsurunu teşkil eder ve ilgiyi üzerinde toplamak istediği karakterler için elverişlidir. Böylece bu metot, genellikle arka planda kalan yalın karakterlerin, yani Koro görevini yapan karakterlerin, yaratılması ile bir arada kullanılabilir [18].

Edebiyatta karakter yaratma metodu ile karakteroloji (yani karakter teorileri ve şahsiyet tiplerinin incelenmesi) arasında şüphesiz münasebet vardır. Romanlarda kaynağını kısmen edebî gelenekten, kısmen halk antropolojisinden alan bir karakter tipolojisi vardır. 19. yüzyıl İngiliz ve Amerikan romanlarında Heathcliffe, Mr. Rochester, Becky Sharp, Maggie Tulliver, Zenobia, Miriam, Ligeia gibi esmer; Amelia Sedley, Lucy Dean, Hilda, Priscilla ve Phoebe (Hawthorne'da) ve Lady Rowena (Poe'da) gibi sarışın erkek ve kadın tiplerine rastlanır. Sarışınlar, evi çekip çeviren, sakin fakat güvenilir ve tatlı kimselerdir. Esmerler ise, ihtiraslı, haşin, esrarengiz, akıl çelen, güvenilmez insanlardır. Bu grupta toplanan Şarklılar, Yahudiler, İspanyol ve İtalyanlar, «Anglo-Sakson» gözüyle çizilmişlerdir [19].

Tiyatroda olduğu gibi romanda da. aktörlere benzeven birtakım insanlar vardır; erkek ve kadın kahraman, kötü adam, «ciddî karakter oyuncuları» veya «komik karakterler» gibi. Bu arada küçük çocuklar, saf genç kızlar ve daha yaşlı kahramanlar (ana, baba, evlenmemiş hala ve teyze, dadı, hizmetçi) de bulunur. Roma tiyatrosunda (Plautus ve Terence, *the Commedia dell'arte*, Johnson, Moliére) cimri baba, düzenbaz uşak, *miles gloriosus* (palavracı asker) gibi tiplere çok rastlanır. Ama, Dickens gibi büyük bir romancı, 18. yüzyılın sahne ve roman tiplerini geniş çapta benimseyip eserlerinde toplamıştır; o bize kendi yarattığı sadece iki tip sunuyor: Çaresizlik içindeki gençler ve ihtiyarlar ile hayalperestler (mesela, *Chuzlewitt*'teki Tom Pinch gibi) [20].

Sarışın ve esmer roman kahramanları gibi edebî karakter ve tipler için esas sosyal ve antropolojik dayanak ne olursa olsun, bunların hissî yönleri, belgelere dayanmaksızın romanlardan çıkarılabileceği gibi, *femme fatale* (meş'um kadın) ve Mario Praz'ın *The Romantic Agony*'de incelediği şeytanî kahraman gibi karakterlerin tarihte ve edebiyatta benzerleri vardır [21]. Anlatımdan ayrı olarak bir edebî tasvir unsuru olan çevrenin, ilk bakışta, «roman» ı tiyatrodan ayıran bir özellik olduğu akla gelir; halbuki bizce bu, devirlere göre değişen bir meseledir. Romanda olsun, tiyatroda olsun çevreye önem verilmesi evrensel olmaktan çok romantizm ve realizm çağlarına yani 19. yüzyıla ait bir özelliktir. Tiyatro eserinde çevre, Shakespeare'de olduğu gibi, oyun içinde ya sözle anlatılır veya dekor sayesinde meydana getirilir. Shakespeare'in bazı sahnelerinde olayın yeri belli değildir [22]. Fakat, romanda da çevrenin tasviri önemli ölçüde değişiklik gösterir. Jane Austen, Fielding ve Smollet nadiren iç ve dış tasvirler yapar. Diğer taraftan James'in, Balzac'ın tesirinde yazdığı ilk romanları gerek evlerin ve gerek kırların ayrıntılı tasvirleri ile doludur. Sonraki romanlarında manzara ve sahnelerin durumu yerine bunların bir bütün olarak insanda nasıl bir duygu yarattığı sembolik olarak anlatılmaktadır.

Romantik tasvirin amacı belirli bir ruh ve hava yaratmak ve onu devam ettirmektir. Bu metotta olay örgüsünün kuruluşu ve karakterlerin yaratılışı tamamen bu ruh ve havanın etkisi altındadır. Anne Radcliffe ve Poe bunun örnekleridir. Natüralist tasvir ise, gerçeği olduğundan başka türlü göstermek amacıyla girişilen sözde bir belgelendirme *(documentation)* dir. (Defoe, Swift ve Zola'da olduğu gibi).

Bir eserde olayların geçtiği yer, onun çevresi demektir ve çevre, özellikle bir evin içi, karakterin mecazî olarak anlatılışı şeklinde düşünülebilir. Bir kimsenin evi, onun bir parçasıdır; evini anlatırsanız sahibini de anlatmış olursunuz. Balzac'ın cimri Grandet'in evini veya Vanquer Pansiyonu'nu uzun uzadıya anlatışı ne yersiz ne de lûzumsuzdur[23]. Bu evler bize sahiplerini tanıtmaktadırlar; onların havası, içlerinde oturmak zorunda kalan diğer insanların duygularını etkiler. Pansiyondaki küçük burjuva hayatının dehşeti Rastignac'ın ve bir başka anlamda da Vautrin'in gösterdikleri tepkinin sebebi olmuş, öte yandan Gorio Baba'nın çöküşü ile ihtişamlı hayatın birbiri arkasından tasviri etkili ve sürekli bir tezat yaratmıştır.

Çevre, insan iradesinin bir ifadesi olabilir. Çevre şayet tabiî bir çevre ise insan iradesinin bir yansıması olabilir. Ruh tahlilcisi Amiel: «Bir tabiat manzarası insanın ne düşündüğünü gösterir» diyor. Romantikler insanla tabiat arasında pek açık bazı bağların varlığını kuvvetle duymuşlardır. Öfkeli ve kızgın bir kahraman fırtınalı bir havada dışarı fırlar. Şen mizaçlı bir insan ise güneşli havadan hoşlanır.

Çevre, ayrıca, kaderi etkileyen büyük bir kuvvet de olabilir. Olayın geçtiği muhit kişinin kontrolü dışında, fizikî ve sosyal bir etken olarak da düşünülebilir. Hardy'nin *Egdon Heath* veya Lewis'in *Zenith*'inde böyle bir çevre görmekteyiz. Birçok modern romanlarda Paris, Londra ve New York gibi şehirler hakiki birer karakter olarak canlandırılmaktadır.

Bir hikâye, mektuplarla veya günlüklerle anlatılabilir. Diğer hikâyeleri de içine alan ana hikâye tarihi gelişim bakımından *anekdot* (fıkra) ile roman arasında bir köprü teşkil eder. *Decameron*'da hikâyeler temalarına göre guruplandırılmıştır. *Canterbury Tales*'de, temalar yalnız bu şekilde gruplandırılmakla kalmamış (mesela evlilik gibi), hikâye içine, hikâyeyi anlatanın da karakteri çizilmiş, aralarında psikolojik ve sosyal gerilimler bulunan birtakım başka karakterler de ustalıkla ilave edilmiştir. Bu eski meşhur hikâyenin, Irving'in *Tales of a Traveller* ve Hoffman'ın *Tales of Serapion Brethren* gibi romantik benzerleri de vardır. *Melmoth the Wanderer* adlı gotik roman, hepsinde mevcut olan dehşet havasından başka ortak tarafı bulunmayan, sağlam bir bütünlük göstermeyen, dağınık fakat muhakkak ki ayrı ayrı ele alındıklarında insanı garip bir şekilde etkileyen birtakım hikâyelerden meydana gelmiştir.

Halen kullanılmayan diğer bir teknik de roman içinde kısa bir hikâye anlatmaktır. (Mesela, *Tom Jones*'daki «Man on the Hill's Tale» ve *Wilhelm Meister*'deki «Confessions of a Beautiful Soul» gibi). Bundan maksat, bir anlamda eserin hacmini genişletmeğe çalışmak, bir başka anlamda da değişiklik arzusudur. Her iki amacın, Viktorya devrinin üç kademeli romanlarında daha iyi kullanıldığı görülür. Bu romanlarda iki veya üç olay arka arkaya sunulur (adeta döner sahnelerde olduğu gibi) ve en sonunda bunların birbirlerine nasıl kenetlendikleri gösterilir. Birkaç olayın aynı anda işlenmesi daha önce Elizabeth devrinde maharetle uygulanmıştır. Ustalıkla kullanıldığı zaman, *Lear*'de olduğu gibi, bir olay başka bir olaya paralel olarak gelişir veya güldürücü etkisi ile bir komik ferahlık yaratmak suretiyle diğer olayı daha belirgin, daha etkili kılar.

Bir hikâyeyi birinci şahıs zamiri ile anlatmak *(Ich-Erzählung)* diğer metotlardan dikkatle ayırt edilmelidir. Şüphesiz, böyle bir hikâyede anlatıcı ile yazar birbirine karıştırılmamalıdır. Birinci şahıs zamiri ile hikâye anlatmanın değişik amaç ve etkileri vardır. Bazen amaç, hikâyeyi anlatanı, diğer karakterlerden daha önemsiz ve müphem göstermektir *(David Copperfield)*. Öte yandan *Moll Flanders* ve *Huck Finn* kendi anlattıkları hikâyelerin önemli karakterleri durumundadırlar. «The House of Usher» da Poe'nun hikâyesini birinci şahıs zamiri ile anlatması okuyucunun, kendisini Usher'ın tarafsız arkadaşı yerine koymasını ve onunla birlikte felaketli sonuçtan kaçınmasını mümkün kılmaktadır. «Ligeia» da, «Berenice» de ve «The Tell Tale Heart» da nörotik ve ruh hastası olan ve kendimizi onun yerine koyamadığımız esas karakter kendi hikâyesini anlatmaktadır. Anlatıcı bir itirafta bulunmakta ve anlattıkları şeylerle ve anlatış tarzıyla kendi karakterini çizmektedir.

Bir hikâyenin nasıl bir varlık kazandığı ilgi çekicidir. *Castle of Otranto, Turn of the Screw* ve *Scarlet Letter* gibi bazı hikâyelerde sunuş tarzı güzeldir. Bu eserlerde esas hikâye sanki A tarafından B ye anlatılmış, yahut B'nin A'ya bıraktığı, C nin hayat trajedisi ile ilgili bir el yazmasından alınmış olduğu intibaı yaratılmak suretiyle yazar ve okuyucu ile esas hikâye arasına oldukça geniş bir mesafe konmaktadır. Poe'nun birinci şahıs zamiri ile anlattığı hikâyelerin bazıları mesela «*Amontillado*» adeta dramatik monologlar halindedirler. «*The Tell Tale Heart*» gibi bazıları ise ıstırap çeken bir ruhun kendisini bu yükten kurtarmak için yazdığı itiraflar gibidir. Çok kere eserin ne amaçla yazıldığı belli değildir. Mesela «Ligeia» da yazarın dehşet ve korku duygusunu kendi kendine konuşarak tazelemek için hikâyeyi tekrarladığını düşünebilir miyiz?

Hikâye anlatım metodunun esas problemi, yazarın eseri ile olan ilişkisidir. Bir oyunda yazar ortada yoktur, eserin arkasında kaybolmuştur. Ama bir destan (epik) şâiri hikâyeleri-

ni profesyonel bir hikâyeci gibi, kendi düşüncelerini de ilâve ederek ve diyalogdan ayrı olarak, kendine mahsus üslûbu ile anlatır. Romancı da aynı şekilde, anlattığı şeylere şahit olduğu veya katıldığı konusunda hiçbir iddia ileri sürmeksizin hikâyesini anlatabilir. «Her şeyi bilen» yazar olarak, üçüncü şahıs zamiri ile yazabilir. Bu, şüphesiz, geleneğe uygun ve tabiî anlatım tarzıdır. Yazar konusunu anlatırken dökümanter bir film ve resimler gösteren bir konferansçı gibi eserinin yanında yer alır.

Destan şeklindeki bu karma anlatım tarzından ayrılan iki yol vardır. Bunlardan, alaycı-romantik (ironic-romantic) şekil diyebileceğimiz birincisinde, hikâyeyi anlatanın rolü kasden mübalağa edilir ve muhtemel bir yanlış anlamaya meydan vermemek için hikâyenin bir sanat eseri değil gerçek hayattan alınmış olduğu belirtilir ve eserin edebî karakterine önem verilir. Bu akımın kurucusu özellikle *Tristram Shandy* adlı eserinde bu metodu uygulayan Sterne'dir. Almanya'da Jean Paul Richter ve Tieck, Rusya'da Veltman ve Gogol onu takip etmişlerdir. Gide'in *Les Faux-Monneyeurs*'ü ile ona benzeyen *Point Counter Point* gibi *Tristram*'a da «roman yazma sanatı hakkında yazılmış bir roman» denilebilir. Thackeray'ın çok tenkide uğramış olan *Vanity Fair*'i de şüphesiz bu türden bir edebî alay (ironi) dır: Burada, edebiyat adeta kendi kendisine, edebiyattan başka birşey olmadığını hatırlatmaktadır.

Romanın bundan tamamen farklı bir amaç taşıyan diğer bir metodu «objektif» veya «dramatik» metottur ki, bu metodu Almanya'da Otto Ludwig, Fransa'da Flaubert ve Mauppasant, İngiltere'de Henry James[24] açıklamışlar ve savunmuşlardır. Bu metodun gerek tenkitçiler, gerek sanatkârlar arasındaki taraftarları onu yegâne sanat metodu olarak göstermeğe çalışmışlardır ki, bu kabul edilmesi gerekli olmayan katı bir görüş, bir dogmadır. Bu husus, Percy Lubbock'ın, Henry James'in teori ve uygulamasına dayanarak yazdığı roman tekniği hak-

kındaki *Craft of Fiction* adlı eserinde mükemmel bir şekilde açıklanmıştır.

«Dramatik» kelimesi (düşünce ve duygular gibi insanın iç dünyasına ait unsurlardan farklı olarak) «diyalog», «aksiyon», «davranış» anlamlarına gelebileceğine göre, kullanmamız gereken en iyi terim «objektif» tir. Açıkça söyleyebiliriz ki, bu akımları teşvik ve tahrik eden tiyatro idi. Otto Ludwig teorilerini, pandomim ve kalıplaşmış sözler kullanarak karakter yaratma tekniğini, 18. yüzyılın eski komedi ve melodramlarından hazır ifadeler halinde almış olan Dickens'ın teorilerine dayanarak kurmuştur. Dickens romanlarında bize olayları anlatmaz, fakat onları diyalog ve pandomimlerle gözümüzün önüne serer. Daha sonraki romancılar, James'in Ibsen'den öğrendiği gibi bunu daha başka ve daha ustalıklı tiyatro eserlerinden öğrenmişlerdir[25].

Objektif metodun, James'in *The Awkward Age*'i, Hemingway'in «The Killers» ında olduğu gibi sadece diyaloğa ve sözle anlatılan davranışlara münhasır olduğu sanılmamalıdır. Böyle bir sınırlama objektif metodu, tiyatro ile eşitliğe dayanmayan bir rekabete sürükleyecektir. Objektif metodun en büyük başarısı tiyatronun ancak acemice becerebildiği, yazarın eserinde insanın psişik hayatını anlatması olmuştur. Metodun esasları, yazarın eserinde «her şeyi bilen» (âlem-i mutlak veya âlim-i kül) bir yazar olarak görünmemesi, bunun yerine, kontrollü bir görüş açısına sahip bulunmasıdır. Lubbock ve James, romanı, bize sırası ilc «tasvirler» ve «hayat olayları» veren eser olarak anlarlar. Onlar bu kavramlardan, herhangi bir karakterin, bir «sahne» den farklı olarak insanın iç âleminde veya dışında cereyan eden ve en azından kısmen diyalog şeklinde olan ve önemli bir olayı veya karşılaşmayı ayrıntılı olarak anlatan hadiselerden haberdar olmasını kasdediyorlar[26]. «Tasvir», «dram» kadar objektiftir; ancak, tiyatro eserinde herhangi bir konuşma veya davranış objektif olarak anlatıldığı halde, «tas-

vir» de belirli bir sübjektifliğin, Madame Bovary veya Strether gibi karakterlerde olduğu şekilde, karakterlerden birinin sübjektifliğinin objektif kılınması söz konusudur. Bu teori, sistematik olmak kaydıyla, «görüş açısında» bir sıra değişimini (mesela *The Golden Bowl*'un ikinci yarısında prensten prensese geçmesi gibi) kabul eder. Yine bu metot, yazarın hikâye içinde bir kahramanı kullanmasını da kabul eder. Bu karakter tıpkı yazarı gibi, ya hikâyeyi bazı arkadaşlarına anlatır. (Conrad'ın *The Youth*'undaki Marlow gibi) yahut da *The Ambassadors*'daki Strether'de olduğu gibi herşey onun görüşü ile görülür. Üzerinde ısrarla durulması gereken husus romanda tutarlı bir objektifliğin bulunmasıdır. Şayet yazar, romanın «çözüm» kısmından başka yerlerde de kendini gösterecek ise, kendisini veya temsilcisi durumundaki kahramanı diğer karakterlerin seviye ve statüsüne indirmelidir[27].

Objektif metodun bir unsuru da olayların zaman içinde sunulması, okuyucunun da hadiselerin seyrini karakterlerle birlikte yaşamasıdır. «Tasvir» ve «dram»ın her zaman, mesela tiyatrodaki I. ve II. perdeler arasında geçen 5 günün özetlenmesi gibi, bir dereceye kadar bir özet ile tamamlanması gerekir. Ancak bu özet, asgari uzunlukta olmalıdır. Viktorya devri romanları, başlıca karakterlerin daha sonraki hayatını, evliliklerini, ölümlerini özetleyen bir kısım ile biterdi; James ve Howells ve çağdaşları bunu, sanat bakımından bir kusur olarak gördükleri için, bu uygulamaya son vermişlerdi. Objektif teoriye göre, yazar hiçbir zaman ileride olup bitecekleri vaktinden önce haber vermemeli, bize olayları kısım kısım açıklamalıdır. Ramon Fernandez, evvelce meydana gelmiş olan şeylerin «tasvir» ve açıklama kurallarına uygun olarak anlatılması demek olan «*récit*» ile, olayları vukua geldikleri anda ve oluş sıralarına göre anlatan romandan ayırmaktadır[28]. Objektif romanın kullandığı özel tekniklerden biri de Almanların «*erlebte Rede*» (yaşanmış hikâye), Fransızların «*le style indirect libre* (dolaylı serbest anlatım üslubu) (Thibaudet) ve

«*la monologue interior*» (iç monolog) (Dujardin) ve İngilizlerin de «*Stream of Consciousness*» (şuur akışı) gibi, William James'e kadar uzanan gevşek ve geniş kapsamlı deyimlerle ifade olunan bir tekniktir[29].

Dujardin, «iç monolog»u, «yazarın, izah ve yorum tarzında hiçbir müdahalesi olmaksızın, okuyucunun doğrudan doğruya roman kahramanının iç hayatına sokulması» ve «şuur altına en yakın, en içten düşüncelerin anlatımı» şeklinde tarif ediyor. Lubbock, James'in *The Ambassadors* adlı romanında, yazarın «Strether'in kafasında cereyan eden bir olayı anlatmadığını, hikâyeyi bizzat onun kafasına anlattırdığını ve dramatize ettiğini» söylüyor[30]. Bütün bu edebî tekniklerin ve bunların bütün modern edebiyatta kullanılan şekillerinin tarihi, henüz incelenmeye başlanmıştır. Shakespeare'de görülen, karakterin kendi kendine konuşması belki bunun ilk örneğidir. Locke'un, fikirlerin serbest çağrışımı teorisini uygulayan Sterne, bir başka örnek olabilir. Üçüncü bir örnek de, bir karakterin düşünce ve duygularının yazar tarafından özetlenmesi anlamına gelen «iç analiz» *(internal analysis)* dir[31].

Romanın edebî yönlerinden üçüncüsü olan olay örgüsü, karakterler ve çevre gibi unsurlar hakkındaki görüşlerimiz, her ne kadar romanlardan örnekler verilerek izah edilmeye çalışılmış ise de, bunların bir edebî eser olarak tiyatro eserine de uygulanabileceği kabul edilmelidir. Dördüncü ve sonuncu tabaka olan «metafizik nitelikleri», «yazarın dünyası» ile yakından ilgili ve «hayat karşısındaki tavırlara» eşdeğer olarak yahut da yazarın dünyasında üstü kapalı bir şekilde de olsa var olan *tone* olarak gözden geçirmiş bulunuyoruz; ancak, bu nitelikler kitabımızın «değerlendirme» bahsinde yakından incelenecektir.

EDEBİYAT TÜRLERİ

Edebiyat müşterek bir isim altında toplanmış şiirler, oyunlar ve romanlar topluluğu mudur? Zamanımızda özellikle Croce[1] tarafından edebiyat hakkında bu çeşit nominalist görüşler ileri sürülmüştür. Klâsiklerin aşırı tahakkümüne bir tepki olmakla beraber bu görüşler edebiyatın ve edebiyat tarihinin gerçeklerini tam olarak yansıtmamışlardır.

Bir edebî eser sadece bir isimden ibaret değildir, çünkü onun karakterini belirleyen onun uyduğu estetik bir kuraldır. Edebî türlere, yazarı zorlayan ve kendileri de yazar tarafından zorlanan müesseseleşmiş mecburiyetler nazarıyla bakılabilir[2]. Siyasette ve dinde serbest düşünceli olan Milton şiirde, W. P. Ker'in çok güzel ifade ettiği gibi, epik şiir kavramına kendini kaptırmış geleneklere bağlı bir şairdi. O gerçek epik, dramatik ve lirik şiirin kurallarını biliyordu[3]. Fakat o aynı zamanda klasik şekilleri uzatıp ayarlamasını da biliyordu. *Aeneid*'i Hıristiyanlaştırmayı ve ona kendi üslubunun özelliklerini vermesini de biliyordu. *Samson Agonistes*'de bir Grek trajedisi şekline soktuğu bir İbranî halk hikâyesi içinde kendi hayatını anlatabiliyordu.

Edebî tür kilise, üniversite ve devlet gibi bir çeşit müessesedir. İnsan mevcut müesseselerle çalışır ve kendini ifade eder, onlara katılabilir ve onları değiştirebilir[4].

Edebî türler teorisi bir sıralama prensibidir. Bu teori edebiyatı ve edebiyat tarihini zaman, yer, dönem ve millî dil gibi unsurlara göre değil fakat özellikle edebî kuruluş veya

yapı çeşitlerine göre sınıflandırır[5]. Herhangi bir eserin tenkidi ve değerlendirilmesinde, tarih incelemeleri dışında, bu çeşit unsurlara başvurulur. Bir şiir hakkında hüküm verirken insan bütün şiir bilgisi ve anlayışından faydalanır. Elbette insanın şiir anlayışı sabit ve değişmez değildir. İnsanın şiir bilgisi ve kavramı insan yeni yeni şiirler okudukça değişmektedir.

Edebî türler teorisine göre her eserin bir tür olarak belirli bir sınıfa mı girmesi gerekmektedir? Bildiğimiz hiç bir tartışmada böyle bir soru sorulmuş değildir. Dünyada her şey türlere göre sınıflandırıldığına göre bu soruya «evet» diye cevap vermemiz gerekmektedir. Balinalar ve yarasalar bile sınıflandırılabilir. İki türün özelliklerine sahip hayvanlar da vardır. Sorumuzu daha açık bir şekilde sorabiliriz. Başka eserlerle yakın bir ilişki içinde bulunan her eserin anlaşılmasında diğer eserlerin incelenmesinin bir katkısı var mıdır? Bir eserin ne gibi bir niyetle yazılmış olduğu onun türünü etkiler mi? Eser belirli bir alanda öncülük etmek niyetiyle mi yazılmıştır? Yoksa başka bir niyetle mi yazılmıştır[6].

Türler sabit mi kalır? İhtimal hayır. Yeni eserlerin yazılması ile yeni durumlar ortaya çıkar. *Tristram Shandy* ve *Ulysses* gibi eserlerin yazılması ile roman teorisinde değişiklikler meydana gelmiştir. Milton *Paradise Lost*'u yazdığında *Iliad* ve *Aeneid* çapında bir eser yarattığını sanıyordu. *Iliad*'ı ister yazılı isterse sözlü bir destan sayalım iki çeşit destan arasında elbette kesin farklar gözetiriz. Destanların ve romantik aşk hikâyelerinin birbirinden kesin olarak ayrılmadığı ve destanların allegorik bir amaçla yazıldıkları bir zamanda yaratılmış olmasına rağmen, Milton *Faerie Queen*'i belki destan türünden bir eser saymazdı. Fakat Spenser bu eserini yazmakla, muhakkak Homer'in destanlarına benzeyen bir eser yazdığını sanıyordu.

Aslında edebiyat tenkitçileri eserleri yeni bir şekilde gruplandırmaktadırlar: Empson *As You like It, The Beggar's Opera*

ve *Alice in Wonderland* gibi eserleri pastoral türün varyantları olarak sınıflandırmaktadır. *The Brothers Karamazov* ise esrarlı cinayet hikâyeleri arasında sayılmaktadır.

Türler konusunda en eski teoriler Aristo ve Horatius tarafından ortaya atılmıştır. Biz onların teorilerinden trajedi ile destanın iki önemli tür olduğunu öğrenmekteyiz. Fakat Aristo dram, epik ve lirik gibi türler arasında daha başka esaslı farkların olduğunu bilmekteydi. En yeni edebiyat teorileri edebî eserleri artık nesir-şiir diye ayırmamakta ve insanın hayal âleminin mahsulü olan edebiyatı *(Dichtung)* roman (kısa hikâye ve destanlar dahil), dram (hem nesir hem de nazım) ve şiir (eski lirik şiir türünden eserler) olarak üç gruba ayırmaktadır.

Viëtor, haklı olarak, aşağı yukarı kesin olan bu gruplar ve trajedi ve komedi gibi sınıflandırmalar için tür (genre) deyiminin kullanılmaması gerektiği görüşündedir[7]. Bize göre trajedi ve komedi tür sayılmalıdır. Roman, dram ve şiir için uygun bir deyim bulmak kolay değildir. Uygulamada böyle bir deyime de pek gerek yoktur[8]. Üç önemli edebî tür arasındaki farklar zaten Platon ve Aristo tarafından «taklit» şekillerine göre belirlenmiştir. Lirik şiirde şairin kendisi konuşmaktadır. Epik şiirde (veya romanda) şair hikâyenin anlatıcısıdır ve kısmen karakterlerini doğrudan doğruya konuşturur. Dramda ise şair kendisini karakterlerinin maskeleri arkasında gizler[9].

Bu üç edebî türün esas özellikleri zaman ve dil yapısı bakımlarından gösterilmeye çalışılmıştır. Davenant'a yazdığı bir mektupta Hobbes dünyayı saray, şehir ve köy olarak üçe ayırmış ve bunların her biri için sırasıyla şu üç edebî türü belirlemiştir. Saray için destan (epik ve trajedi), şehir için hiciv ve komedi, köy için pastoral[10]. Schlegel kardeşler ile Coleridge'in[11] edebiyat tenkidi hakkındaki düşüncelerini bilen ve çok kabiliyetli bir İngiliz edebiyat tenkitçisi olan E. S. Dallas, oyun, hikâye ve türkü olmak üzere üç ana şiir çeşidi belirlemekte ve sonra onları bir İngiliz'den ziyade bir Alman'ın yapacağı gibi

sistemli bir tarzda şematik olarak şöyle göstermektedir: Dram, ikinci şahıs şimdiki zamanı; destan, üçüncü şahıs geçmiş zamanı ve lirik şiir, birinci şahıs tekil gelecek zamanı kullanır. 1912 yılında başlıca şiir türlerini tarif eden bir eser yayınlamış olan John Erskine, lirik şiirde içinde bulunduğumuz zamandan, trajedide insanın geçmişinin hesabının verilişinden (hayatındaki birikimin kaderini tayin edişinden) ve destanda da bir kavmin veya milletin kaderinden bahsedildiğini ileri sürmekle dramın geçmiş ile, destanın ise gelecek ile ilgili olduğunu belirtir[12].

Erskine'in psikolojik yorumu, Roman Jakobson gibi dilin sabit gramatik yapısı ile edebî türler arasında bir ilişki olduğunu göstermek isteyen Rus formalistlerinin teşebbüslerinden ruh ve metot bakımlarından çok uzaktır. Jakobson lirik şiirin şimdiki zaman içinde birinci şahıs tekil, destanın ise geçmiş zaman üçüncü şahıs halinde bir anlatış olduğunu ileri sürmektedir (aslında destandaki «ben» zamiri başka bir açıdan bakıldığında üçüncü şahıstır-*dieses objektivierte Ich)*[13].

Esas türleri bir taraftan dil morfolojisine diğer taraftan ise evren hakkındaki tavırlara bağlayan aşırı görüşler ilgi çekici olmakla beraber bunlardan objektif sonuçlar beklenemez. Bu üç edebî türün böyle kesin bir durum gösterip göstermedikleri tartışma konusudur.

Muhakkak ki zamanımızda dram, destan (veya roman) ve lirik şiirden farklı bir temele dayanmaktadır. Destan eski Yunanistan'da sözlü olarak sunulan bir türdü. Homer'in şiirleri yüksek sesle okunurdu. Ağıtlar flüt veya lir eşliğinde söylenilirdi. Bugün romanların ve şiirlerin büyük çoğunluğu sessizce okunur[14]. Fakat dram hâlâ, Yunanistan'da olduğu gibi esas itibariyle edebî bir sanat olmakla beraber melez bir sanattır. Dramda aktörün ve rejisörün mahareti ışık ve kostüm uzmanlarının ustalığı ile desteklenmektedir[15].

Eğer bu üç türü tek bir müşterek edebiyat sayarak işi kolaylaştırmak yolunu seçersek, bir oyun ile bir hikâyeyi nasıl ayırt edeceğiz? Modern Amerikan kısa hikâyeleri (mesela Hemingway'in «The Killers» gibi bir hikâyesi) bir sahne oyununun objektifliği ve diyalog sadeliğine yaklaşmaktadır. Fakat destan gibi, geleneğe bağlı romanın da diyaloğu saf değildir ve konuşmalar hikâye içinde doğrudan doğruya verilmektedir. Scaliger ve sınıflandırma ölçülerini tespit edenler destanı, kısmen başka türleri de içine aldığından, türlerin en yükseği sayarlar. Eğer destan ve roman saf olmayan, karışık türlerse bunların unsurlarını «düz hikâye» ve «diyalog aracılığı ile hikâye» (oynanmayan oyun) olarak ikiye ayırabiliriz. Bu halde üç tür hikâye, diyalog ve türkü şekline döner. Böylece saflaştırılan, tutarlı bir duruma giren üç edebî tür tasvir, açıklama ve hikâyeden daha mı saf ve kesindirler[16].

Şiir, roman ve dram gibi ana türlerden onların alt bölümlerine dönelim. 18. yüzyıl tenkitçilerinden Thomas Hankins İngiliz dramının *mystery, miracle,* trajedi ve komedi gibi çeşitli türlerinden bahseder. Nesir romanın 18. yüzyılda iki şekli vardı: Roman ve romans. İşte türler bizce normal olarak bu alt bölümler olmalıdır.

17. ve 18. yüzyıllar türleri ciddiye alan yüzyıllardır. Bu yüzyılların tenkitçileri türlerin gerçek olarak varlığını kabul ederler[17]. Türlerin farklı olduğu ve bu farkların muhafaza edilmesi gerektiği neo-klasizmin genel prensibidir. Fakat neo-klasik tenkide türün tarifi ve bu türü diğerinden ayırt etmede uyulacak metot için başvuracak olursak tutarlı bir prensip bulamayız. Boileau'nun sınıflandırmasında türler pastoral, ağıt *(elegy),* kaside *(ode),* epigram (nükte), hiciv, trajedi, komedi ve destan (epic) olarak verilmiştir. Fakat Boileau bu sınıflandırmanın esasını açıklamamaktadır, çünkü o bunların insanlar tarafından sunî olarak yapılmayıp zamanla kendiliğinden ortaya çıktığını sanmaktadır. Onun türleri konularına, ya-

pılarına, nazım şekillerine, büyüklüklerine, heyecanlandırma derecelerine, dünya görüşlerine veya okuyucularına ve seyircilerine göre mi sınıflandırılmaktadır? Buna cevap verilemez. Fakat neo-klasiklerin pek çoğu için türler bir açıklamaya gerek göstermeyecek kadar açıktır. Hugh Blair 1783'de yayınladığı *Rhetoric and Belles Lettres* başlıklı eserinde başlıca türler için bölümler ayırmış fakat genel olarak türler hakkında genel bir bilgi vermediği gibi edebî sınıflandırma prensipleri hakkında da bir açıklamada bulunmamıştır. Onun seçtiği türler arasında da metod yahut başka bakımlardan bir tutarlılık yoktur. Bunların çoğu eski Yunan edebiyatına dayanır, fakat hepsi değil. Hugh Blair en yüksek şiir dehâsının tasvir şiirlerinde görüldüğünü belirterek bu çeşit şiirlerden geniş bir tarzda bahseder. Fakat o bu şiirlerden belirli bir tür veya yazı şekli veya *De rerum natura* yahut *An Essay on Man* gibi didaktik şiir olarak söz etmez. Blair sonra eski bir çağın ve milletin zevkini yansıttığını düşünerek Eski İbrani şiirini incelemiştir. Blair eserinde açıkça belirtmemekle beraber İbrani şiirinin bugün edebiyata hakim bulunan Grek-Roma-Fransız geleneğinden tamamen farklı olan Doğu şiirine örnek olduğunu düşünmektedir. Blair daha sonra «en yüksek şiir çeşidi» diye tarif ettiği epik ve dramatik türlerin incelenmesine geçer. Dramatik yerine trajedi deyimini kullansaydı konuya daha fazla açıklık getirmiş olurdu.

Neo-klasik teori türler doktrinini ve temel ayrılıkları ne açıklamakta ne de savunmaktadır. Neo-klasik teori türlerin safiyeti, önemlerine göre sıralanması, sürekliliği ve yeni türlerin ilâvesi gibi meselelerle bir dereceye kadar ilgilenmiştir.

Neo-klasizm tarihte akılcılık ile yetki karışımı bir akım olduğundan muhafazakâr bir rol oynamış, özellikle şiir türlerinde eski kaynaklardan çıkan türlerin muhafazasına ve yeni şartlara uydurulmasına taraftar olmuştur. Fakat Boileau sonne ve «madrigal»ı (bir çeşit pastoral şiir) bir tür olarak kabul

etmekte, Johnson ise, Denham'ı *Cooper's Hill*'de mahalli şiir diye isimlendirilebilecek «yeni bir şiir tarzı» bulduğu için övmektedir. Johnson, Thomson'un *Seasons*'ını yeni bir şiir türü saymakta ve onun bu şiirlerdeki düşüncelerini ve anlatım şeklini orijinal bulmaktadır.

Macbeth'deki sarhoş kapıcı ve *Hamlet*'deki mezar kazıcıları sahnelerinde olduğu gibi komik unsurlara yer veren Elizabeth trajedisine karşı klasik Fransız trajedisinde görülen türlerin safiyeti doktrini, dogmatik olduğu zaman Horatius'u, tahsilli bir kimsenin zevk ve hayat tecrübesini yansıttığı zaman ise Aristo'yu hatırlatmaktadır. Aristo trajedinin «tesadüfen değil, fakat kendine yaraşır bir şekilde zevk vermesi» gerektiğini belirtmişti[18].

Türlerin önemlerine göre sıralanması kısmen zevk prensibine göre yapılmıştır. Buradaki zevk ölçüsü etkilenen okuyucuların veya seyircilerin sayısı ile belirlenecek bir şey değildir. Bu ölçü sosyal, manevî, estetik, unsurlarla zevk ve geleneklerin bir karışımıdır. Edebî eserin büyüklüğü ihmal edilmemektedir. Sonne ve *Ode* gibi küçük türler epik ve trajedi ile bir tutulamaz. Milton'un *minor poems* denilen küçük şiirleri sonne, *canzone* ve *masque* (maskeli oyun) gibi az önemli türlerde yazılmıştır. Büyük eserleri ise bir trajedi ile iki epiktir. Epik ile trajediyi etki bakımından karşılaştırırsak epik daha üstün gelecektir. Fakat Aristo bu konuda müteredditdi. O birbirine zıt çeşitli ölçüleri göz önüne aldıktan sonra trajedinin üstünlüğünü kabul etmiştir. Diğer taraftan Rönesans tenkitçileri daima epik türü tercih etmişlerdir. Sonradan iki tür hakkındaki görüşlerde çeşitli tereddütler ortaya çıkmışsa da Hobbes, Dryden ve Blair gibi neo-klasik tenkitçiler genellikle trajedi ve epik şiire edebiyatta müştereken en yüksek yeri tanımışlardır.

Şimdi hece ölçüsüne dayanan ve mısraların kıtalar halinde sıralanması ile meydana gelen diğer bir gruba geliyoruz

Sonne, *rondeau** ve *ballad*** gibi şiirleri nasıl sınıflandıracağız? Onlar da tür mü yoksa başka bir şey, türden daha önemsiz bir şey olarak mı kabul edilecekler? Son zamanlarda Fransız ve Alman yazarlarının çoğu onlardan «sabit şekiller» *(fixed forms)* diye bahsederler ve onları bir sınıf olarak türlerden ayrı tutarlar. Fakat Viëtor bu konuda diğer yazarlardan ayrılmakta ve özellikle sonne hakkında farklı bir görüşe sahip bulunmaktadır. Biz ise bu sınıfın daha geniş tutulmasına taraftarız. Fakat bu noktada bir terminoloji meselesinden çıkıp tayin edici özellikler ve ölçüler meselesine girmekteyiz. Sekiz heceli (octosyllabic verse) veya iki ayaklı (dipodic verse) diyebileceğimiz bir tür varmıdır? Biz böyle bir türün olabileceği görüşündeyiz. İngiliz şiirinde yaygın bir ölçü olan vurgusuz ve vurgulu beş ayaklı (iambic pentameter) nazım şekline karşılık 18. yüzyılın türü olan *octosyllabic* şiirler yahut 20. yüzyılın başlarında çok yazılan *dipodik* şiirler karakter[19] ve ton bakımından özellik gösteren şiirlerdir. Bunlar gözönünde bulundurulursa, şiirleri yalnız dinî ilâhi kitaplarının sonlarında C.M., L.M., v.b. şeklinde gösterilen ölçülere göre bir sınıflandırma yapılmamakta fakat hem iç hem de dış şekli olan daha geniş kapsamlı bir gruplandırma yapılmakta olduğunu görürüz.

Bize göre türler edebî eserlerin hem yapı ve hece ölçüsü gibi dış form hem de tavır, ton, maksat yahut daha kabacası konu, okuyucu ve dinleyici gibi iç forma bakılarak gruplandırılması ile belirlenmelidir. Pastoral şiir ve hiciv iç forma, iki ayaklı (dipodic verse) nazım ile Pindaric Ode ise dış forma bakılarak sınıflandırılır.

Bazen ilgi çekici bir değişiklik ile karşılaşılır. Eski Grek ve Roma edebiyatında olsun İngiliz edebiyatında olsun ağıt

---

* İçinde iki kafiye düzeni olan 10 veya 13 mısralık bir şiir. Fransızca'da bu kelimenin daha eski şekli *rondeel* idi.

** Yazarı belli olmayan, çoğunlukla abcb düzeninde dörtlüklerden meydana gelen türkülü hikâye.

(elegy) iki mısralı bir düzende (couplet) görülür. Fakat eski ağıt yazarları konularını yalnız ölüm üzerinde toplamamaktadırlar. Gray'den önce yazmış olan Hammond ve Shenstone da ağıtlarını yalnız ölüm teması ile sınırlamamışlardır. Fakat Gray'in meşhur ağıtı iki mısralı düzende değil *heroic quatrain* denilen dörtlü bir düzende yazılmış olmakla İngiliz edebiyatında sonu duraklı, iki mısralı *elegy* şeklini sona erdirmiştir.

Şekil ve yapı bakımlarından epey değişiklikler meydana geldiğinden 18. yüzyıldan sonra türler tarihi sona ermiş sayılabilir. 1840-1940 arasındaki dönemin istisnaî bir edebî dönem olabileceği düşüncesiyle Fransız ve Alman yazarları türler konusunda böyle bir tereddüt göstermişler ise de şüphesiz biz ileride yine türlere dayalı bir edebiyatın doğacağı ümidini beslemekteyiz.

Bununla beraber tür kavramının, tamamen kaybolmasa bile 19. yüzyılda değişikliğe uğradığını söylemek daha doğru olur. O yüzyılda türler hakkında yazılar yazılmadı divemeyiz. 19. yüzyılda okur yazarlık oranında meydana gelen büyük değişiklikle birlikte türlerin sayısında artış olmuştur. Baskı tekniğinin gelişmesi ile kitaplar daha ucuza basılmaya başlayınca türler daha kısa ömürlü olmuş ve daha çabuk değişikliklere uğramıştır. 19. ve 20. yüzyıllarda «tür» deyimi «dönem» deyiminin karşılaştığı güçlüklere düşmüştür. Biz edebiyat modasında sık sık meydana gelen değişikliklere artık alıştık. Her elli yılda değil, artık her on yılda yeni bir edebî nesil doğuyor. Örnek olarak Amerikan şiirinde *vers libre*, Eliot ve Auden dönemlerini gösterebiliriz. Biraz daha gerilere gidersek, çeşitli şairlerin bazı özellikleri paylaştıkları ve belirli istikametlere yöneldikleri görülmektedir (Byron, Wordsworth ve Shelley gibi şairlerin hepsinin İngiliz Romantikleri adı altında toplandıklarını buna örnek olarak verebiliriz)[20].

19. yüzyıl tür örnekleri nelerdir? Van Tieghem ve başkaları[21] ısrarla tarihî romanı ileri sürerler. Ya siyasî romana ne

denir? (Konu M. E. Speare'in bir monografisinde ele alınmıştır). Siyasî roman diye bir roman türü varsa, dinî roman diye bir türün varlığından bahsedilemez mi? *Robert Elsemere*, *The Altar Steps*, *Barchester Towers* ve *Salem Chapel* gibi romanlar bu türe girmezler mi? Hayır. Romanları siyasî ve dinî olarak sınıflandırmakla onları konularına göre, sadece sosyolojik bir sınıflandırmaya tabi tutmaktayız. Böyle yaparsak bunun sonu gelmez. O zaman Oxford Movement romanları. 19. yüzyıl romanlarında öğretmenler, 19. yüzyıl romanlarında denizciler ve deniz romanları gibi sınıflandırmalar yapmamız gerekir. Tarihî romanları nasıl ayıracağız? Onları yalnız konularının daha az sınırlı olmaları yani bütün geçmişi konu olarak alabilmeleri bakımından değil, Romantizm ve milliyetçilik akımları ile olan bağlarından ve geçmiş ile ilgili yeni tutum ve duygulardan dolayı diğerlerinden ayırabiliriz. Hatta 18. yüzyılda başlayan ve *The Castle of Otranto* ile günümüze kadar gelen Gotik roman bu konuda daha iyi bir örnektir. Nesir yoluyla anlatılan bir hikâyenin bütün unsurlarını gösteren bu tür romanlarda harap şatolar, esrarlı portreler, sürgülü kapıların açıldığı gizli tüneller, kaçırılan ve hapsedilen insanlar, münzevi ormanlar içinde yapılan takipler sık sık karşılaşılan kalıplaşmış özelliklerdir. Bu romanlarda ayrıca okuyucuya korku ve heyecan yoluyla (belki bu çeşit romanları beğenenler «merhamet ve dehşet» yoluyla demeyi tercih ederler) özel bir çeşit zevk sağlamak gibi estetik bir amaç (Kuntswollen) güdülebilir[22].

Genellikle bizim tür kavramımız şekilci bir özellik taşımakta olup siyasî romanlarla fabrika işçileri hakkındaki romanlardan ziyade soneyi ve Hudibras'ta görülen sekiz heceli şiir şeklini canlandırma temayülündedir. Biz burada roman dışındaki eserlere de aynı şekilde uygulanabilecek konuya dayanan sınıflandırmaları değil, edebî türleri düşünmekteyiz. Şiiri kabaca epik, dramatik, lirik olarak sınıflandıran Aristo *Poetics*'inde ayrılık gösteren özellikler ve her birinin ait olduğu türe uygunluğu üzerinde durmaktadır. Mesela dram *iambic*

(—/) ölçüyle yazılmıştır. Çünkü bu ölçü normal konuşmaya en uygun olandır. Epik şiir ise günlük konuşmadan çok farklı olan altı ayaklı *dactyl* (/— —) ölçüsüne gerek gösterir:

> *If anyone should compose a narrative poem in any other metre or in several, it would seem unfitting, for the heroic is the most stately and weighty of the metres and therefore most easily receives borrowed words and metaphors and ornaments of all kinds...*
>
> «Eğer herhangi bir kimse bir nazım hikâyeyi bundan farklı bir ölçüyle yazarsa uygunsuz bir iş yapmış olur, çünkü destan türü en ağır ve heybetli ölçü olması dolayısıyla başka dillerden ödünç alınmış kelimeleri ve metaforları ve her çeşit süsleri çok kolay kabul eder...»[23].

Hece ölçüsü ve kıtadan sonra şekil bakımından en önemli şekil unsuru yapıdır (yani özel bir olay örgüsüdür). Biz bunu bir dereceye kadar eski Grek epik ve trajedilerinde (olayların içinde başlayan trajedi ve üç birlik, yani zaman, yer ve olay birliği gösteren eserlerde) görmekteyiz. Fakat bununla beraber klasik araçların hepsi de yapı ile ilgili değildir. Savaş sahneleri ve yer altı âlemine iniş gibi motifler konu ile ilgilidir. Kapalı bir olay örgüsü bulunan cinayet veya polis romanları veya iyi kurulmuş piyesler dışında 18. yüzyıl sonrası edebiyatta bu özellik kolaylıkla tespit edilemez. Fakat Chekhov geleneğinde yazılmış kısa hikâyelerde bile bir yapı ve kuruluş vardır, fakat bu Poe'nun ve O. Henry'nin kısa hikâyelerinde görülen yapıdan farklı bir yapıdır. İstersek buna «gevşek» bir kuruluş diyebiliriz[24].

Tür teorisi ile ilgilenenler klasik ve modern tür teorilerinin arasındaki bariz farkları görmezlikten gelmemelidirler. Klasik teori düzenleyici ve düzelticidir fakat onun kuralları sanıl-

dığı gibi zorlayıcı değildir. Klasik teori türlerin farklarını kabul etmekle kalmaz onların ayrı tutulmasının ve birbiriyle karıştırılmamasının gerektiği görüşündedir. Buna «türlerin safiyeti» *(purity of genre)* veya *genre tranché*[25] doktrini denmektedir. Tam bir kesinlikle belirlenmemekle beraber bu doktrin gerçek bir estetik prensibe dayanmaktadır. Bu da sağlam bir ton birliği, stilize bir basitlik, dehşet veya kahkaha gibi tek bir duygu üzerinde toplanma özelliğidir. Ayrıca uzmanlaşmaya ve çoğulculuğa *(pluralism)* karşı da bir yöneliş görülmektedir. Her sanat türünün kendi imkânları ve sağladığı bir zevk vardır. Şiir niçin pitoresk veya müzikal olmaya çalışsın yahut müzik, bir hikâye anlatmak veya bir manzara tasvir etmek istesin? Estetik safiyet prensibini o anlamda kullanırsak, bir senfoninin bir operadan veya hem koral ve hem de orkestral olan Oratorio'dan daha «saf» olduğu fakat bir yaylı sazlar kuartetinin, ağaç nefesli sazları, prinç nefesli sazları ve vurgulu çalgıları kullanmadığı ve orkestra korolarından sadece birini kullandığı için daha da saf olduğu sonucuna varırız.

Klasik teori de türleri sosyal bakımdan ayırır. Mesela epik ve trajedi kralların ve asillerin, komedi orta sınıfın (şehirlilerin ve burjuvanın), hiciv ve fars da alelâde insanların hayatlarıyla ilgilidir. Nasıl her türün kendine özgü kişileri kesin olarak belirlenmişse, buna benzer bir ayırım, bu kişilerin mensup oldukları sınıfların törenlerine uygun olarak hareket etmelerinde, ve eserlerde kullanılan üslupta ve dilin yüksek, orta ve aşağı tabaka dili olarak ayrılmasında da göze çarpar[26]. Klasik teoride ayrıca türler önem derecelerine göre özel bir şekilde sıralanmıştır. Bu sıralamada yalnız karakterlerin mevkileri ve eserin üslubu önemli sayılmamakta fakat eserin uzunluğu ve tonu yani genel havası da önem kazanmaktadır.

Bugün Van Tieghem'in[27] *genology* (türbilgisi) dediği bu konuya meraklı bir kimsenin neo-klasik doktrini savunması ihtimali vardır. Böyle bir kimse estetik teoriye dayanarak neo-

klasik teoriyi bu teori taraftarlarından daha iyi savunabilir. Böyle bir savunmayı biz zaten «estetik safiyet» prensibini açıklarken kısmen yapmış bulunuyoruz. Fakat *genology*'yi tek bir geleneğe veya doktrine bağlamamalıyız. Klasizm başka estetik sistemlere, türlere ve şekillere yalnız müsamaha göstermemekle kalmaz fakat aynı zamanda onları hiç kabul etmezdi. Gotik katedrali Grek mabedinden daha karmaşık bir form olarak kabul edeceği yerde onda şekilsizlikten başka bir şey bulmazdı. Türler konusunda da buna benzer bir tutum içindeydi. Her kültürün kendine mahsus türleri vardır. Çinlilerin, Arapların ve İrlandalıların türleri farklıdır. İlkel kavimlerin sözlü türleri vardır. Orta çağ edebiyatı tür bakımından çok zengindi[28]. Gelişmelerini tamamlayarak son şekillerini bulmuş olan Grek-Roma türlerinin özelliklerini şimdi savunmak zorunda değiliz. Grek-Roma edebiyatının tek bir estetik ölçüye dayanan «türlerin safiyeti doktrinini» de savunmamıza gerek yoktur.

Bugünkü tür teorisinin eserlerin özelliklerini tarif ettiği açıktır. Bu teori mümkün olan türlerin sayısını kısıtlamadığı gibi yazarları kurallarla da bağlamamaktadır. Ona göre eskiden beri edebiyatta yerleşmiş türler «karışık» olabilirler ve ortaya traji-komedi gibi yeni türler çıkabilir. Türler kapsamlı ve zengin olarak yaratılabildiği gibi sade olarak da yaratılabilirler. Türler arasındaki farkların vurgulanması yerine, Romantiklerin edebiyatta ve sanatta her şeyden çok orijinallik ve yenilik aramaya başlamalarından sonra bir türün müşterek özelliklerini, onların yazılmasında kullanılan ortak edebî teknikleri ve yazılış amaçlarını araştırmak yeni bir inceleme alanı olmuştur.

İnsanın bir edebiyat eserinden aldığı zevk onun yeni bir şey bulmasından ve onu tanımasından kaynaklanır. Müzikte sonata ve füg biçim bakımından ayrı özellikler göstermektedirler. Cinayet romanlarında olay örgüsünde yavaş yavaş bir daralma vardır. *Oedipus*'de de olduğu gibi bu çeşit eserlerde

olaylar okuyucuyu bir sonuca doğru götürürler. Her yönüyle açıkça anlaşılan ve tekrarlarla dolu bir olay örgüsü sıkıcı our. Tamamen yeni ve okuyucunun alışık olmadığı bir olay örgüsü de anlaşılmaz hatta düşünülemez bile. Tür adeta yazarın elinde mevcut ve okuyucu tarafından anlaşılabilen estetik vasıtalar toplamıdır. İyi bir yazar kısmen, mevcut türe olduğu gibi uyar, kısmen de onu zorlar. Genellikle büyük yazarlar nadiren yeni türler icad ederler. Shakespeare, Racine, Molière, Jonson, Dickens ve Dostoyevski eserlerini başkalarının geliştirdiği türlerde vermişlerdir.

Tür incelemelerinin en göze çarpan faydalarından biri, Henry Wells'in *New Poets from Old* (1940) isimli eserinde *literary genetics* (edebî jenetik) dediği, edebiyatın içten gelişmesi olayına, yani kendi bünyesindeki gelişmeye, dikkati çekmesindedir. Edebiyatın başka değerler sistemleri ile ilgisi ne olursa olsun, kitaplar başka kitapların etkisi altında kalmakta, onları taklit etmekte, onlarla alay etmekte ve onları etkileyerek değiştirmektedir. Kitaplar arasındaki bu etkileme kronolojik bir sıra da takip etmektedir. Modern türlerin belirlenmesi için en iyi yol belki de çok etkili, belirli bir yazar veya eserle işe başlamak ve onun diğer eserlerdeki yankılarını aramaktır. Meselâ Eliot ve Auden, Proust ve Kafka gibi yazarların başka yazarlar üzerindeki etkileri gibi.

Tür teorileri için bazı önemli konulara işaret edebiliriz, fakat bunlar sorular ve bazı tekliflerden ibaret olacaktır. Bunlardan biri halk edebiyatı veya sözlü edebiyat gibi ilkel türlerin gelişmiş edebiyatlarla olan bağlantısı ile ilgilidir. Rus formalistlerinden Shklovsky, yeni sanat şekillerinin «adi türlere itibar kazandırılması» sonucu ortaya çıktığı görüşündedir. Buna göre, Dostoyevsky'nin romanları yüceltilmiş cinayet romanları *(romans à sentation)*, Pushkin'in lirikleri cönklerden (meraklıların el yazılarıyla defterlerine yazdıkları şiirler topluluğu), Blok'un şiirleri çingene türkülerinden, Mayakovsyk'nin şiirleri

ise mizah mecmualarında yayınlanan şiirlerden alınmıştır.[29]. Halk şiirinin ciddî edebiyata dönmesi Alman edebiyatında Berthold Brecht ve İngiliz edebiyatında ise Auden gibi yazarların eserlerinde görülmektedir. Buna, edebiyatın «tekrar barbarlaşmak» yoluyla kendini yenilemek zorunda kalışı diyebiliriz[30]. André Jolles tarafından ileri sürülen benzer bir görüş karmaşık türlerin daha basit edebî şekillerden kaynaklanarak gelişmesidir. Jolles efsaneleri, destanları, mitleri, bilmeceleri, hatıraları, masalları ve fıkraları bazı ilkel türlerin birleşerek meydana getirildikleri görüşündedir[31]. Roman tarihi de buna benzer bir gelişme gibi görünmektedir. Roman, *Pamela, Tom Jones* ve *Tristram Shandy* gibi gelişmiş örnekler halinde ortaya çıkmadan önce mektup, hatıra, hayalî seyahatname, 17. yüzyılda yazılan karakter tasvirleri, deneme *(essay)*, komedi, epik, ve aşk mecarası gibi basit şekillerden *(einfache Formen)* işe başlamıştır.

Başka bir mesele de türlerin ne kadar süre geçerliliğini koruduğudur. Genellikle kabul edildiği gibi Brunetière. Fransız edebiyat tarihinde, 17. yüzyılda kiliselerde yapılan dinî konuşmaların, aradan bir müddet geçtikten sonra, 19. yüzyıl lirik şiiri haline döndüğü hakkındaki «evrim» teorisi ile tür bilgisine *(genology)* zarar vermiştir[32]. Bu devamlılık iddiası (Van Tieghem'in, zaman ve yer bakımından birbirinden ayrı eserler olan Homer destanları ile Waverley romanları, saray romansları ile modern psikolojik romanlar arasında ilişki kurması gibi) yazar ve okuyucuların ilgi alanlarındaki benzerliklere dayanmaktadır *(quelques tendances primordiales)**. Fakat Van Tieghem bu çeşit benzerlikleri bir tarafa bırakarak bu ilişkilerin gerçek anlamda türleri *(les genres littéraires - proprement dits)*** temsil etmediklerini söylemektedir[33]. Türlerin birbirini takip ettiği ve bir birlik meydana getirdiğini iddia edebilmek için elbette kesin bir şekil sürekliliği bulunduğunu göstermemiz

* Bazı temel akımlar.

** Kelimenin gerçek anlamında edebî tür.

gerekir. Trajedi tek bir tür müdür? Trajedinin dönemlere ve milletlere göre değişen şekillerini görmekteyiz. Yunan trajedisi, Elizabeth trajedisi, Fransız klasik trajedisi ve 19. yüzyıl Alman trajedisi. Bunlar ayrı türler midir, yoksa bir tek türün cinsleri midir? Bu sorunun cevabı, hiç değilse bir dereceye kadar, klasik çağlardan beri devam eden bir biçim sürekliliğine, kısmen de yoruma bağlıdır. 19. yüzyıla geldiğimizde mesele daha da büyük bir güçlük kazanır. Chekhov'un *Cherry Orchard* ve *Sea-Gull*, Ibsen'in *Ghosts*, *Rosmersholm* ve *Master-Builder* gibi eserleri nedir? Bunlar trajedi midir? Bunlarda ifade tarzı şiirden nesre dönmüştür. Trajik kahraman kavramında bir değişiklik olmuştur.

Bu gibi meseleler bizim tür tarihinin ne olduğunu sormamıza yol açar. Bir taraftan bir tenkit tarihinin yazılmasının mümkün olmadığı iddia edilirken, (çünkü Shakespeare trajedilerini ölçü olarak alırsak Grek ve Fransız trajedilerine haksızlık etmiş oluruz) diğer taraftan da tarih felsefesine dayanmayan bir tarihin, olayları sıralamaktan başka bir şey olmayacağı ileri sürülmektedir[34]. Her iki görüşte de gerçek payı vardır. Cevabın şöyle verilmesi yerinde olacaktır: Elizabeth trajedisinin tarihi Shakespeare'e doğru bir gelişme ve Shakespeare'den sonra da gerileme şeklinde ele alınmalıdır. Fakat trajedi tarihini yazarken ikili metot kullanmak yanı trajediyi trajedi olarak ortak yönleri açısından incelemek ve bir milletin belirli bir dönemdeki trajedi edebiyatı ile ondan sonraki dönemlerin trajedi edebiyatını, mesela Jodelle'den Racine'e, Racine'den Voltaire'e kadar Fransız trajedisi diye dönemlere ayırarak incelemelidir.

Yukarıda açıklamalardan görüldüğü gibi tür konusu edebiyat tarihi ve tenkidi ve bunların aralarındaki ilişki bakımlarından bizi çok önemli meselelerle karşı karşıya bırakmaktadır. Bu konu bizi, edebiyatta bir sınıf eserlerle onların yazarları arasındaki ilişkilere, evrensellerin mahiyetlerine ve bunlarla ilgili felsefî meselelere yöneltmektedir.

DEĞERLENDİRME

«Değer» ve «değerlendirme» kelimeleri arasındaki mana farkını ayırt etmek gereklidir. Tarih boyunca insanoğlu yazılı ve sözlü edebiyata ilgi duymuş ve ona müspet bir değer vermiştir. Fakat edebiyatı ve belirli edebî eserleri değerlendirmiş olan tenkitçiler ve düşünürler olumsuz bir karara varmış olabilirler. Yani ilgilenmekten değerlendirme işlemine geçilmiş oluyor. Belli bir norm veya ölçü kullanarak ve karşılaştırma yolu ile bir şeyin veya ilgilendiğimiz bir konunun değerini tahmin ederiz.

İnsanoğlunun edebiyata karşı olan ilgisini etraflı bir şekilde açıklayacak olursak, tarifle ilgili pek çok zorluklarla karşılaşırız. Zira edebiyat bugünkü anlamda kaynağını aldığı müzik, dans ve dinî törenlerin meydana getirdiği kültür ortamından daha yeni yeni ayrılmaya başlamıştır. Şayet insanlığın edebiyata bağlılığını açıklamak istersek, bu bağlılığın unsurlarını incelememiz gerekir. Gerçekten insanoğlu edebiyata neden değer vermiştir? Edebiyatta ne gibi bir değer ve çekicilik bulmuştur? Bu soruya, «o edebiyatta pek çok şeyler bulmuştur» şeklinde cevap verebiliriz; Horatius'un edebiyat için kullandığı «güzel ve faydalı» *(dulce et utile)* sözlerini «eğlence ve dini terbiye veya oyun ve iş veya amaç ve vasıta veya sanat ve propaganda» veya sanat için sanat ve merasim ve kültürün birleştirici unsuru olarak sanat şeklinde tercüme edebiliriz.

«Edebiyat nasıl değerlendirilmelidir?» sorusuna cevap verebilmemiz için bazı tariflere gerek vardır. İnsan edebiyata

edebiyat olduğu için değer vermeli, edebiyatı edebî değeri yönünden ve edebî değerinin derecesine göre değerlendirmelidir[1]. Edebiyatın mahiyeti, fonksiyonu ve değerlendirilmesi arasında kesinlikle yakın bir bağlantı olmalıdır. Bir şeyin, alışılagelmiş, en ustaca ve en uygun bir şekilde kullanılışı o şeyin yapısı ve düzeni gereğidir. Nasıl bir şeyin fonksiyonu onun yaptığı iş demekse, bir şeyin mahiyeti de onun taşıdığı güçtür. Bir şey yaptığı işle ölçülür. Bir şey ne ise onu yapabilir ve yapmalıdır. Biz her şeye mahiyetine ve yaptığı işe göre değer vermeliyiz ve onları mahiyet ve yaptıkları iş bakımından benzerlik gösteren şeylerle karşılaştırarak değerlendirmeliyiz.

Biz edebiyatı kendi mahiyeti bakımından ve kendi ölçüleri içinde değerlendirmeliyiz. Edebiyatın kendi mahiyeti nedir? Edebiyat nedir? Saf edebiyat nedir? Bu sorulara verilecek cevaplar bizim meselenin özüne inmemizi sağlayacak yani «saf şiirin» ne olduğunu, şiirdeki hayal ve ses unsurlarının mahiyetini açıklayacaktır. Ancak eğer sadece görme duygusunu etkileyen ve ses güzelliğine dayanan «saf şiir» üzerinde ısrar edersek şiiri resim ve müzik haline getirmiş oluruz ve o zaman da ortada şiir diye bir şey kalmaz.

Böyle bir saf şiir kavramı da unsurların incelenmesini gerektirir. İşe fonksiyon ve düzen meseleleri ile başlamamız yerinde olur. Bir eserin edebiyat eseri olup olmadığını tayin eden özellik o eseri hangi unsurların meydana getirdiği değil, o unsurların fonksiyon ve düzenidir[2]. Bazı «saf edebiyat» taraftarları, edebiyatta reform yapmak gayreti içinde, bazı sosyal ve ahlâkî fikirlerin romanlarda ve şiirlerde bulunuşunu bile yadırgamışlar ve hatta edebiyatın böyle öğretici unsurlar taşımasını bir ihanet *(didactic heresy)* olarak kabul etmişlerdir. Ancak edebî eserin bütünlüğünü meydana getiren karakterler ve onların içinde bulundukları durumlar gibi, edebiyatın vazgeçilmez unsurları olarak kullanılan edebî fikirler de edebiyatın değerini düşürmez. Bugünkü anlamda edebiyatın saflığını bozan

iki unsur vardır: Birincisi propagandaya, insanları yönlendirmeye ve onları bir harekete sevketmeye yönelik olması gibi pratik bir amaca hizmet etmesi; ikincisi ise insanlara bilgi vermek, ilmî gerçekleri açıklamak, insan bilgisine katkıda bulunmak gibi ilmî amaçlar gütmesi. Burada bir romanın veya şiirin saflığını bozan unsurlardan maksadımız onlarda kendi başlarına ilmî ve pratik unsurlar sayılabilecek ve onların bünyesi ile tam bir bütünlük halinde olmayan unsurlar bulunmaz demek istemiyoruz. Yani, «saf» bir roman veya şiirde onların saflığını bozan unsurların hiç bulunmayacağını iddia etmiyoruz. Dünyada her şey eksik ve kötü amaçlarla, yani kendi fonksiyon ve mahiyeti dışında kullanılabilir.

As some to church repair
Not for the doctrine but the music there.
«Bazıları kiliseye dua etmeğe değil
Müzik dinlemeğe giderler».

İlk yayınlandıklarında Gogol'un «The Cloak» ve *Dead Souls* isimli eserleri aklı başında kritikler tarafından bile yanlış anlaşılmıştır. Gerçekte adı geçen eserlerin propaganda oldukları görüşü, onların içinden rastgele alınmış parçaların ve cümlelerin metinden ayrı olarak incelenmesi gibi bir hatadan doğmaktadır. Bu görüş eserlerin edebî düzeni, onlardaki kelime oyunları *(word play)* gibi çeşitli edebî yazı ustalıkları ile bağdaştırılamaz.

Edebiyatın fonksiyonunu bu şekilde belirlemekle bir konuyu halletmiş oluyor muyuz? Bir bakıma estetik konusunda başlıca iki ayrı görüş vardır: Birinci görüş her şeyden ayrı, bölünüp parçalanamaz ve kendi başına bağımsız bir sanat alanı olarak estetik bir duygunun var olduğunu ileri sürer; diğer görüş ise güzel sanatları bilim ve toplum hayatına yardımcı olarak kabul etmekte ve «estetik değer» diyebileceğimiz bir taraftan «bilgi» ve «hareket», bilim ve felsefe, diğer taraftan ah-

lâk ve politika gibi biri manevî diğeri maddî özellikler taşıyan unsurlar arasında üçüncü bir unsuru kabul etmemektedir[3]. Ancak kesin bir estetik değer diye bir şeyin varlığını kabul etmemek sanat eserlerinin hiçbir değeri olmadığını kabul etmek değildir. İnsan ancak sanatın veya sanat eserinin taşıdığı değerleri gerçek ve kesin kabul ettiği değer sistemleri olarak bölüp inceleyebilir, bazı filozoflar gibi güzel sanatları ilkel ve aşağılık bir çeşit bilgi olarak telakki edebilir veya bazı reformcular gibi onların değerlerini, insanları harekete geçirmekte kendilerinden beklenen etkiye sahip olup olmadıklarına göre ölçebilir. O belki güzel sanatlar ve özellikle edebiyatın değerini, onların, kendi sahaları dışında bile olsa, birçok konulara yönelmelerinde bulabilir. Yazarlar ve tenkitçiler için bu, edebî sanat eserlerinin değerini yaratılmaları ve yorumlanmalarındaki ustalığa bağlayan görüşten çok daha iddialıdır. Bu görüş edebiyata bilim ve felsefeden daha derin ve kapsamlı bir gerçeği arama yetkisi, adeta «kehanet» diyebileceğimiz bir özellik tanımaktadır. Bu görüşleri fazla iddialı oldukları için benimsemek zor ise de zaten din, felsefe, ekonomi ve sanat gibi alanların hepsi de birbirinin sahip olduğu en mükemmel, en gerçek ve en iyi özellikleri taşıdıkları iddiasındadırlar ve yalnız bu anlayışla karşılanabilir[4]. Bazı edebiyat taraftarlarına göre edebiyatı güzel sanatlardan biri olarak görmek korkaklık ve ihanet gibi bir şeydir. Edebiyat hem üstün bir bilgi şekli hem de ahlâkî ve sosyal bir faaliyettir. Bu iddialardan vaz geçmek edebiyatın önemini inkâr etmek olduğu kadar mesuliyetten de kaçmak demek değil midir? Zaten gelişmekte olan bir millet veya kendine güvenen ihtiraslı bir kimse gibi, her bilim dalının da rakiplerinin kendisine tanıyacaklarını umduğu haklardan daha fazlasını istemesi gerekmez mi?

Bazı edebiyat taraftarları, edebiyatın güzel sanatlardan biri olarak ele alınmasının estetik bakımdan uygun olmayacağı fikrindedirler. Diğerleri «estetik değer» ve «estetik duygu» gibi kavramları, bunlar sanki kendi başlarına ayrı bir grup gibi dü-

şünülebilecekleri gerekçesiyle reddederler. Dünyada, insanda estetik heyecan yaratabilecek özellikler taşıyan müstakil bir «estetik duygu» veya estetik eşyalar âlemi var mıdır?

Kant'dan bu yana birçok düşünürler ve güzel sanatlarla yakından ilgilenen pek çok kimseler, edebiyat da dahil olmak üzere bütün güzel sanatların başka hiçbir şeyde bulunmayan bir özeleliğe ve değere sahip oldukları konusunda fikir birliğine varmışlardır. Mesela Theodore Greene, kimsenin sanatı ilkel bir düzeye indirmeye hakkı olmadığı görüşündedir. O bu konuda şöyle yazmaktadır:

> *The unique character of the artistic quality can only be immediately intuited, and though it can be exhibited and denoted, it cannot be defined or even described.*
>
> «Bir sanat eserinin kendine has özelliklerini ancak seziş yoluyla anlayabiliriz. Bunlara işaret edilebilir fakat bunlar anlatılamaz ve tasvir edilemezler»[5].

Hiçbir şeye benzemiyen bu estetik duygunun özelliği hakkında düşünürler arasında bir fikir birliği vardır. Kant *Kritik der reinen Vernunft* adlı eserinde sanatın bir gaye uğruna kullanılmaması yani insanları harekete geçirmeye yönelik olmayan bir gayeye sahip olması gerektiğini, saf güzelliğin, maddî güzellikten estetik bakımdan daha üstün olduğunu, sanat eserinden etkilenen kişinin tarafsız olması, yani anlaşılıp takdir edilmek için yaratılan sanat eserlerine sahip çıkmaya, onları insanlara heyecan verecek ve onları bazı hareketlere yöneltecek şeyler gibi görmemesi lazım geldiğini ısrarla belirtmiştir. Günümüzdeki teorilere göre estetik duygu mahiyet itibariyle hoş ve ilgi çekici olan bir özelliğin farkedilmesidir ki bu hem bizim kesin bir değerlendirme yapmamızı sağlar hem de bir örnek teşkil ederek diğer kalıcı değerler hakkında bir fikir edinmemize

yol açar. Estetik duygulanma zevk, acı ve hoşlanma gibi hisler ve duyularla yakından ilgilidir, duyguların ortaya çıkmasına ve açıklanmasına yol açar, yani hisler sanat eserinde kendi «yankılarını» bulurlar ve bunlarla heyecan ve biliş arasındaki mesafe onların gerçeklerden ne kadar uzaklaşmış olduklarına bağlıdır. İnsana estetik zevk veren şey, ona sahip olmak, onu kullanmak, onu daha iyi bir duruma getirmek istediği bir şey değil, fakat onunla kendi taşıdığı özelliklerden dolayı ilgilendiği bir şeydir. Estetik etkilenme bir düşünüş tarzı, sanat eserinin özelliklerine ve yapısına karşı gösterilen derin bir ilgi ve dikkattir. Estetik etkilenmenin başlıca engeli pratik bir amaca yönelik olmaktır. Diğer bir engel ise pratik amaca yönelmenin bir sonucu olan alışkanlıktır.

Edebiyat eseri estetik zevk uyandırabilen estetik bir şeydir. Bir edebî eseri tamamen estetik değer ölçülerine göre değerlendirebilir miyiz, yoksa T. S. Eliot'un dediği gibi, bir eserin edebî olup olmadığına estetik değer ölçülerine göre, ne ölçüde edebî değer taşıdığına ise estetik dışı değer ölçülerine göre mi karar vermemiz gerekir?[6] Eliot'un edebiyatı estetik ölçülere göre değerlendirme görüşünün iki yönü vardır. Kelimelerden meydana geldiği için edebiyatı hikâye, şiir veya onun gibi türlere ayırırız ve sonra da bunların «iyi bir edebiyat» olup olmadıklarını, yani estetik duygusu gelişmiş bir kimsenin ilgisini çekmeye layık olup olmadıklarını araştırırız. Bir eserin «büyüklüğünü» tayin etmek bir ölçü meselesidir. Estetik tenkit dışına çıkmayan bazı modern tenkitçiler bazan kendileri, bazan da başkaları tarafından biraz da küçümsenerek «formalist» olarak adlandırılırlar. «Form» kelimesinde açıklanması gereken bir belirsizlik vardır. Biz bu kelimeyi burada bir edebiyat eserinin estetik yapısı, yani onu edebiyat yapan şekil özellikleri anlamında kullanmaktayız[7]. Eseri şekil *(form)* ve konu olarak ikiye ayırmaktansa onu, ilkin malzeme ve sonra da estetik olarak şekillendiren «form» olarak düşünmeliyiz. Başarılı bir sanat eserinde malzeme *form* ile tamamen kaynaşmıştır. Bir ede-

biyat eserinde dış alem şimdi kelimeler halinde karşımıza çıkmaktadır[8]. Bir edebî sanat eserinin malzemesi bir bakıma kelimelerden, diğer bir bakıma insan davranışlarından ve bir bakıma ise insan düşünceleri ve olaylar karşısında insanların aldığı tavırlardan ibarettir. Dil dahil bunların hepsi sanat eserlerinin dışında ve başka çeşit faaliyetlerde de vardır. Ama başarılı bir şiir veya romanda bu malzeme estetik bir maksatla çok yönlü ilişkiler halinde ortaya konmaktadır.

Edebiyatı yalnız formalist ölçülere göre yani şekil bakımından yeterince değerlendirmek mümkün müdür? Bu soruya kısaca şöyle cevap vereceğiz.

Rus formalistlerin tercih ettikleri değer ölçüsü başka çeşit estetik değerlendirmelerde de göze çarpar: Bu, eserdeki yenilik ve çarpıcılıktır. Alışılmış kelime kalıpları veya klişeler dikkati ilk çeken unsurlar değildir. Okuyucu, kelimelere kelime olarak bakmaz, ne de onların birlikte verdikleri mana kesin bir şey ifade eder. Okuyucunun bayat «beylik» sözlere gösterdiği tepki beylik bir tepkidir: Okuyucu ya bıkkınlık gösterecektir yahut da belirli bir yönde etkilenecektir. Biz, ancak kelimeler yepyeni ve çarpıcı bir tarzda düzenlendikleri zaman onların ve ifade ettikleri sembolik manaların farkına varırız. Okuyucunun dikkatini çekebilmesi için dile ya bir eskilik, yani bugünkü kullanılışından uzak bir şekil verilmelidir yahut da o ilkelleştirilmelidir. İşte bundan dolayıdır ki, Viktor Shklovsky şiirin konuyu «yeni bir tarzda» işlediğinden yahut onu «alışılmamış yahut garip tarzda» sunduğundan bahsetmektedir. Tabiî bu yenilik ölçüsü hiç değilse romantik hareketle başlayan ve Watts-Dunton'un «hayret ve şaşkınlık duygusunun tekrar canlanışı» diye tarif ettiği çok bilinen bir özelliktir.

Wordsworth ve Coleridge her ikisi de farklı yollardan, kendi aralarında şiire «bir gariplik vermeye» çalışmışlardır. Wordsworth günlük şeylere tabiat üstü bir özellik kazandırmaya, Coleridge ise olağanüstü şeyleri olağanmış gibi göstermeye

çalışmıştır. Şiirdeki daha yeni akımlar da hep aynı şeyi yapmaya çalışmışlardır, yani dilde bir yenilik hatta bir ihtilal yaratmak ve eserlerin daha etkili olmalarını sağlamak ve alışılagelmiş tepkileri yok etmek. Romantik akım çocuğu, dünyayı taptaze bir gözle gördüğü için yüceltmektedir. Matisse, resim yaparken, herşeye beş yaşındaki bir çocuğun gözüyle bakmaya çalışmıştır. Pater'e göre, estetik disiplin insana dünyayı alışık olduğundan başka bir şekilde gösterir. Değer ölçümüz sanattaki özelliklerin tarafsız olarak anlaşılmalarını sağlayan bir yenilik olmalıdır[9].

Bu ölçü bizi nereye kadar götürebilir? Ruslar bunu izafî bir şekilde, yani insandan insana değişiklikler gösteren bir ölçü olarak kullanmaktadırlar. Mukarovsky, estetik ölçü diye bir şeyin olamayacağını çünkü estetik ölçünün ihlalinin onun tabiatı gereği olduğunu ileri sürmektedir[10]. İşte bunun için o, sanat eserlerinin estetik fonksiyonlarını kaybedebileceklerini ve sonra alışılmış olan şeylerin tekrar bir gariplik özelliği kazanmaları üzerine, bu fonksiyonlarını belki tekrar elde edebileceklerini iddia etmektedir. Bazı belirli şiirlerin nasıl kısa bir süre sonra bir tarafa atıldıklarını hepimiz biliriz. Sonra da onlara tekrar tekrar döndüğümüz olur. Bazan bir daha onları hiç kullanmayacak mışız gibi düşünürüz. İşte bunun için edebiyat tarihi boyunca bazı şairler karşımıza tekrar yepyeni özelliklerle çıkarlar, diğerleri ise aynen bildiğimiz gibi kalırlar[11].

Bir esere yeniden dönmek söz konusuysa bu, gerçekten başka bir değer ölçüsüne geçmiş olduğumuzu gösterir. Bir esere tekrar tekrar dönüp onda her seferinde yeni şeyler gördüğümüzü söylemekle, evvelce farkettiğimiz şeylere benzeyen başka şeyler bulduğumuzu değil, insanın zihninde yeni çağrışımlar yaratan unsurlar bulduğumuzu ve yeni anlam düzeylerine ulaştığımızı kastederiz. Homer ve Shakespeare'nin eserleri gibi değerlerini koruyan edebî eserlerin «çok yönlü» oldukları hususunda George Boas ile aynı fikirdeyiz: Bu eserler estetik de-

ğer yönünden o kadar şümullü ve zengindirler ki, yapılarında, kendilerinden sonra her devirdeki insanların zevkine hitap edebilecek bir veya daha fazla sayıda özellik taşırlar[12]. Zaten böyle eserleri meydana getiren unsurlar *strata* ve sistemlerin, yazıldıkları devirlerde bile, tek tek şahıslar tarafından değil de bütün bir toplum tarafından anlaşılabilmeleri için, böylesine zengin olmaları gereklidir. Shakespeare'nin bir oyununda:

> *For the simplest auditors there is the plot, for the more thoughtful the character and conflict of character, for the more literary the words and phrasing, for the more musically sensitive the rhythm, and for auditors of greater understanding and sensitiveness a meaning which reveals itself gradually.*
>
> «Ömründe çok az tiyatroya gitmiş olan seyirciler sahnede olan bitenle ilgilenirler, biraz daha çok oyun seyretmiş ve bunlar üzerinde düşünmüş olan kimseler oyundaki karakterler ve karakter çatışmaları ile ilgilenirler; edebiyatla daha yakından ilgilenmiş kimseler ise oyundaki sözler ve deyimler üzerinde dururlar; müzik zevki gelişmiş olan kimseler oyunun ritmi, daha yüksek bir düşünme kabiliyetine sahip hassas kimseler ise oyundan yavaş yavaş çıkmakta olan mana ile ilgilenirler»[13].

Bizim ölçümüz eserin kapsamı, içindeki hayal zenginliği ve malzemenin çokluğu ve çeşitliliğidir[14]. Sadece yorumlamaya muhtaç ve yorumlanmaya değer karmaşık yapıya sahip eserleri ele alan Formalist tenkitçilere göre bir şiir malzeme bakımından ne kadar zenginse değeri de o kadar yüksektir. Bu karmaşıklık bir veya birden fazla hususta kendisini gösterebilir. Hopkins'de bu karmaşıklık, daha ziyade şairin kullandığı kelimelerden, söz diziminden ve vezinden ileri gelmektedir. Bu karmaşıklık ayrıca imajlarda, konularda, eserin ayrıntılarında veya olay örgüsünde de görülebilir: En değerli eserler zaten bu hususlarda karmaşıklık gösterir.

Malzemenin çeşitliliğinden söz edilince aklımıza özellikle fikirler, karakterler, çeşitli sosyal ve psikolojik olaylar gelir. Eliot, The *Metaphysical Poets* adlı meşhur eserinde bu konuda güzel bir misal vermiştir. Şairin zihninde birbirleriyle ilgisi olmayan olayları sürekli olarak birleştirdiğini göstermek için Eliot, onun yazı yazarken daktilosunun sesleri arasında sevgilisini ve Spinoza'dan okuduklarını hatırlamasını ve bu sırada mutfakıan gelen yemek kokusunu duymakta oluşunu örnek olarak vermektedir. «Bir curcuna» *(discordia concors)* olarak tarif ettiği, insan zihninin bu şekilde çalışmasının faydalarından çok zararları üzerinde duran Dr. Johnson, zihnin bu faaliyetini, «birbiriyle hiç ilgisi olmayan fikirlerin zorla bir araya getirilmesi» şeklinde tarif etmektedir. Daha son zamanlarda metafizik şairler hakkında yazılar yazmış olan George Williamson ise bu zihnî faaliyetin daha çok başarıları üzerinde durmuştur. Bizim bu konudaki fikrimize göre, gerçekten ahenkli bir birleşme sağlanmışsa, şiirin değeri de malzemesinin zenginliği nisbetinde artar.

Bosanquet, *Three Lectures on Aesthetics* başlıklı eserinde güzelliği, «kolay» ve «güç başarılan» olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Ona göre güç başarılan güzellikte bir «karmaşıklık», «yüksek heyecan» ve «genişlik» gibi özellikler vardır. Bu iki güzellik arasındaki ayrılık, ses uyuşumu, göze hoş gelen hayaller ve şairane bir konu gibi kolay işlenebilen malzeme ile yaratılan güzellik ile aslında hiç de işlenmeye yatkın olmayan elemli, çirkin, öğreticilikten başka bir amaç gütmeyen ve sadece pratik bir amaca yönelik malzemeden zorlukla elde edilen güzellik arasındaki ayrılık olarak tarif edilebilir. Bu ayrılık on sekizinci yüzyılda, «güzel» şeyler ile «güzellikleriyle insanda büyüleyici bir etki yapan» (güç başarılan güzellik) arasındaki fark olarak kabul edilmiştir. «Muhteşem» kelimesiyle ifade edebileceğimiz bu özellik, hiçbir estetik değeri olmayan şeye bile bir estetik güzellik kazandırır. Nasıl trajedi acıklı şeyleri belirli bir şekilde anlatıyorsa, komedi de aynı şekilde güzel olmayan şeyleri

kendine malzeme olarak kullanır. Kolay başarılan güzelliklerin malzemeleri kolayca işlenebilir ve istenilen şekle sokulabilir; güçlükle başarılan güzellikte ise gücünü şekilden alan bir anlatım kuvveti vardır.

Zorlukla başarılan güzellik ile büyük sanat anlaşılıyor ki, benzer şeylerdir. Ancak «mükemmel» sanat eseri ile «büyük» sanat eseri için aynı şey söylenemez. Eserin uzunluğu, eserdeki karmaşıklığı, yüksek heyecanı ve genişliği arttıran bir unsur olarak önemlidir, yoksa tek başına bir önem taşımaz. Sanat eserinin büyüklüğü bir boyut meselesidir. Bu hususu neo-klasik nazariyatçılar gibi ele alamasak bile, gözden uzak da tutamayız. Ancak bir eserin kapsamının sınırlı olmasını şart koşabiliriz. Bugün uzun şiir uzunluğu nisbetinde bir şeyler, eskiye nazaran daha fazla birşeyler vermelidir.

Bazı estetikçilere göre, sanatta büyüklük söz konusu olduğunda, estetik dışı bazı ölçülere de başvurmak gerekir[15] L. A. Reid'in görüşüne göre, sanatın büyüklüğü onun konusuna bağlıdır, yani sanat, hayatın «yüksek» değerlerini dile getirdiği sürece büyüktür. T. M. Greene ise «gerçeğe bağlılık» ve «büyüklüğün» estetik olmayan fakat gene de sanatın değerlendirilmesi için gerekli ölçüler olduklarını savunmuştur. Ancak tatbikatta Greene ve özellikle Reid, Bosanquet'in, zor başarılan güzelliğin ayırımı için öne sürdüğü değer ölçülerinden başka değer ölçüleri bulamamışlardır. Mesela Sophocles, Dante, Milton ve Shakespeare gibi büyük şairlerin büyük eserleri, insanların başlarından geçen değişik olayların düzenli bir şekilde biraraya getirilmeleridir. İster teorik ister pratik alanda olsun büyüklüğün ölçüleri aynı özellikleri taşımaktadır: Bunlar da çeşitli şeyler arasında uygunluk ve ilişki olup olmadığını seziş yoluyla anlayarak karmaşık şeyleri kavrayabilmektir. Ancak bir sanat eserinde, eserin büyüklüğünü sağlayan bu ortak özellikler, insana zevk verecek değerlerin oluşturduğu bir bütün içinde yer almalıdırlar. Bir şiir büyük bir şairin eseri olduğu için mi yoksa

şiir olarak değer taşıdığı için mi büyüktür? Reid işte bu soruyu sormamıştır. Ancak bu soruya verilebilecek cevapları bağdaştırmaya çalışmıştır. Şiirin büyüklüğünün, konusunun ve fikirlerinin genişlik ve zenginliğine bağlı olduğuna inanan Reid, bu değer ölçülerini, şairin şiirini yaratmadan evvel duyduğu ve düşündüğü şeylere *(Erlebnis)* değil, sadece şiirin şiir özelliklerine uygulamıştır[16].

Dante'nin *Divine Comedy* ve Milton'un *Paradise Lost* gibi eserleri formalist değer ölçülerinin uygulanması için elverişli eserlerdir. *Divine Comedy*'i bir şiir olarak görmeyen Croce, bu eserin, içine aslında bilimsel değeri olmayan bilgiler katılmış lirik pasajlardan meydana geldiği ve bundan başka bir değer taşımadığı fikrindedir. O, «uzun şiir» ve «felsefî şiir» tabirlerini yetersiz bulmaktadır. Logan Pearsall Smith gibi bir yazarın bu konudaki fikirlerinden de anlaşılacağı gibi bir nesil önceki estetik anlayışına göre, *Paradise Lost* sadece birtakım modası geçmiş dinî fikirlerle, kulağa hoş gelen ahenkli ses unsurlarından ibarettir[17]. Bu eserin konusunu teşkil eden Adem ve Havva'nın cennetten kovuluşu hikâyesinde dikkati çekecek hiçbir özellik yoktur; onun önemi şeklindedir.

Bize göre bu gibi fikirler «şekilciliğin» *(formalizm)* tatminkâr örnekleri olarak kabul edilmemelidir. Bu çeşit görüşlerle sanat eserinin bir bütün olarak şiir özelliklerini taşıyıp taşımadığı değil de, onu meydana getiren malzemenin ayrı ayrı bu bakımdan değeri araştırılmış, böylece eserdeki unsurlar eserin bütününden kopuk olarak değerlendirilmişlerdir. Esere bu açıdan bakılınca ortada bir yığın kuru laftan başka bir şey kalmaz. Dante de Milton da şiirlerden başka, çeşitli konularda ilmî yazılar da yazmışlar fakat bu ikisini birbirleri ile karıştırmamışlardır. Dinî konularda serbest görüşlere sahip olan Milton, *Paradise Lost*'u kaleme aldığı sıralarda, *De Doctrina Christiana* adlı bir ilmî eser üzerinde de çalışmaktaydı. *Paradise Lost*'u taşıdığı özellikler bakımından ister bir epik, ister Hıristiyanlıkla

ilgili bir epik yahut da felsefî ve epik özellikler taşıyan bir şiir olarak adlandıralım, bu eserin amacının, «Allah'ın düzeninin âdilâne olduğunu insanlara göstermek» olarak belirtilmesine rağmen, yukarda adı geçen ilmî eserden farklı bir amaç için yazılmıştı. *Paradise Lost*'a özelliğini veren onun dayandığı edebî gelenekler ve onun Milton'un ilk şiirleri ile olan ilişkisidir.

Milton'un *Paradise Lost*'daki dinî görüşü bildiğimiz Protestanlıktır veya eserden böyle bir intiba elde edilmektedir. Ancak okuyucunun bu dinî inancı paylaşmaması şiirin değerini azaltmaz. Daha Blake'nin zamanında (18. yüzyıl) bile, Milton'un, belki kendisi de farkında olmadan, Şeytanı eserin esas kahramanı yaptığı ileri sürülmüştür. Byron ve Shelley ile romantik bir *Paradise Lost* kavramı ortaya çıkmıştır : Onlar şiirdeki şeytanı aynen Prometheus'a benzetmişlerdir. Daha evvel Collins'in yaptığı gibi onlar da şiirlerinde Milton'un cenneti tarif ederken kullandığı ilkellik imajlarına ilgi göstermişlerdir[18]. Saurat'ın yaptığı gibi, eser «hümanist» bir görüşle de ele alınabilir. Şiirdeki dinî görüşlere ve tarihî olaylara inanılmasa bile, şiirin akıcılığı, birbirini takip eden bir olaylar silsilesinin ve karanlık fakat ihtişamını hissettiren manzara tasvirlerinin varlığı inkâr edilemez.

Paradise Lost'daki fikirlerin hiçbir değer taşımadığı ve eserin, sadece üslubundan dolayı büyük sayılması gerektiği görüşüne katılmak çok zordur. Bu görüş, bir eserin «şekil» ve «mana» olarak ikiye ayrılmasını tamamen manasız hale getirmektedir. Ona göre, «şekil» «üslup» *(style)* ve «mana» ise «fikirler» *(ideology)* demek oluyor. Esasen bir eserin bütünü, böyle ikiye bölünerek incelenemez. Bu şekilde dil ve veznin dışında kalan diğer bütün unsurlar ihmal edilmiş olur. Bu görüşe göre, «mana», L. A. Reid'in ifadesiyle, önemle üzerinde durulması gerekmeyen (sanat eserine hiçbir değer katmayan), «ikinci derecede» bir unsurdur. Eserin böyle ikiye ayrılarak incelenmesi, konu ve hikâyenin akışının, karakterlerin, daha doğrusu «karakter yaratma tekniğinin», eserin dünyasının, yani konu,

eserin atmosferi ve karakterler gibi unsurların, birbirleriyle kaynaştırılma tekniğinin ve metafizik özelliklerin (bu özellikler yazarın dolaylı veya dolaysız yoldan sadece öğretmek maksadıyla dile getirdiği görüşler değil, eserin bütününden çıkan genel dünya görüşüdür), ihmaline yol açar.

Hele şiirdeki «ses ahengi» nin şiirin bütününden ayrı olarak tek başına ele alınabileceği fikri hiç kabul edilemez. Bir bakıma ses ahenginin fonetik bir titreşim yarattığı yani şekle bir güzellik kattığı düşünülebilir. Ancak şiir de dahil olmak üzere edebiyatın bütün dallarında, şekle güzellik veren unsurlar, bazı şeyleri dile getirmek için kullanılmışlardır. Bu ses ahenginin, şiirde işlenen konuya, karakterlere ve temalara uygun düşüp düşmediğinin araştırılması gerekir. Bazı ikinci sınıf şairler, Milton tarzında şiir yazma tekniğine özenerek basit konuları işlemişler ve bunun sonucunda kendileri de farkında olmadan, bu teknik, onların yazdıkları şiirlerle gülünç bir duruma düşmüştür.

Eserleri yalnız şekil yönünden inceleyen tenkitçiler (formalist tenkitçiler) kendi inançlarımızla şairin inançları veya şiirde mevcut olan inançlar arasında bir benzerliğe gerek olmadığı hatta böyle bir benzerliğin yersiz olduğu görüşündedirler. Çünkü, zaten böyle bir benzerlik arasaydık sadece benimsediğimiz tarzda bir hayat görüşünü yansıtan eserlere hayranlık duyabilirdik. Estetik bir değerlendirme yaparken hayat görüşü *(Weltanschauung)* ne dereceye kadar önem taşımaktadır? Eliot, bir şiirin, tutarlı, olgun ve insan hayatının gerçeklerine dayanan bir hayat görüşünü yansıtması gerektiğini ileri sürmektedir[19]. Eliot'un bu kuralı, ifade edildiği şekilde, formalism'in bilinen örnekleri dışına çıkmaktadır. Tutarlılık, şüphesiz hem bir mantık değer ölçüsü hem de bir estetik ölçüdür. Ancak «olgunluk» psikolojik bir değer ölçüsüdür. Edebiyat eserinin «hayata sadık» olması ise sanat eserinin dışında kalan ve sanat eseri ile gerçeklerin karşılaştırılmasını gerektiren bir hususdur.

Eliot'a şöyle cevap verebiliriz: Bir sanat eserinin olgun sayılabilmesi için, onun malzemesinin zengin olması ve eserde ince ve ustalıklı anlatım özellikleri, kuvvetli duyguların çarpışmasından doğan bir gerilim ve karmaşıklık bulunması gereklidir; bir roman ile hayat arasında ne derecede bir uyum olduğu, sadece bazı gerçek kavram ve şahısların benzerlerinin o romanda da bulunması ile ölçülemez. Dickens, Kafka, Balzac veya Tolstoy gibi yazarların yarattıkları dünyaları asıl içinde yaşadığımız hayatın bütünü, yani düşünce ve duygularımız aracılığı ile tanıdığımız kendi dünyamız ile karşılaştırmamız gerekir. Söz konusu romanın gerçek hayata ne dereceye kadar benzediği hususu, eser, canlılık, yoğunluk, taşıdığı çelişkiler, genişlik veya derinlik, onun hareketli veya hareketsiz oluşu gibi estetik bakımlardan ele alındığında ortaya çıkar. Bir şeyin gerçek olduğunu belirtmek için kullandığımız «sanki canlı gibi» tabiri yerine, hemen hemen aynı anlamda «sanki bir sanat eseri gibi» tabirini kullanabiliriz. Çünkü edebiyat ve gerçek hayat arasındaki benzerlikler, en ziyade, bazı büyük yazarlar sanata kendi imzalarını attıkları ve ona kendilerine özgü bir şekil verdikleri zaman bir belirginlik kazanırlar: Dickens, Kafka ve Proust gibi yazarlar kendi yarattıkları dünyalarla bizim hayat görüşümüzü etkilemişlerdir[20].

On dokuzuncu yüzyıldan önce değerlendirme bakımından tartışmalara yol açan husus, sıralamada hangi yazarların daha önde hangilerinin daha arkada gelmesi gerektiği, yani «o zamana kadar hep beğenilen ve daima da beğenilecek olan» klasik yazarlar arasında böyle bir sıralamanın nasıl yapılacağı hususu idi. İleri sürülen belli başlı isimler pek tabii ki Rönesans ile ilahî bir mertebeye ulaşan eski Yunan ve Romalı yazarlar arasından olacaktı. On dokuzuncu yüzyılda, Ortaçağ, Kelt, İskandinav, Hint ve Çin edebiyatlarının daha geniş bir şekilde tanınması eski «klasik edebiyat» modasının geçmesine sebep oldu. Bazı sanat eserlerinin bir kenara atıldıklarını fakat sonra tekrar ortaya çıktıklarını ve bazılarının da artık

bir süre insanları estetik bakımdan etkilemediklerini fakat sonra estetik değerlerini yeniden kazandıklarını görmekteyiz. Buna örnek olarak Donne, Langland, Pope, Maurice Scève ve Gryphius'un eserlerini verebiliriz. Modern tenkitçiler, yazarların böyle kesin bir sıralamaya tabii tutulmalarına karşı bir tepki göstererek, eski şüpheciler *(sceptics)* gibi, zevklerin durmadan değiştiğini ve izafi olduğunu *(relativism)* öne sürmüşler ve zevklerin tartışılamıyacağı *(De gustibus non est disputandum)* üzerinde gereğinden fazla durmuşlardır.

Konu aslında hümanistlerin ve şüphecilerin sandıklarından daha karmaşıktır.

Edebî değerlerin tarafsız olarak tesbitini istiyoruz diye, büyük yazarlar listesine yeni isimlerin eklenmesine ve yazarların sıralanmasında herhangi bir değişiklik yapılmasına imkân tanımayan katı kurallara mutlaka bağlanmamız gerekmez. Allen Tate, çok haklı olarak, bir yazarın şöhretinin hep aynı kalacağı fikrini ve edebiyat tenkitçisinin esas amacının yazarların faydalarından ziyade onların önemlerine göre sıralandırılması olduğu gibi garip bir kanaatı hayal mahsulu saymakta ve bu gibi görüşleri şüpheyle karşılamaktadır[21]. Nasıl Eliot geçmişin şimdiki zaman içinde yaşamakta olduğuna inanıyorsa, Tate de, yaratıcı bir yazar olarak, İngiliz şiirinin geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman diye bölünemeyeceğini ve zaman içinde bir bütün olarak düşünülmesi gerektiğini kabul etmek zorundadır. Bir toplulukta rütbe, değişiklikler gösteren ve rekabet konusu olan bir şeydir. Listeye yeni isimler eklendiği sürece, her an yeni birisinin en üst sırayı alması ihtimali vardır. Üstelik, listeye eklenen her yeni eser de, az da olsa, diğer eserlerin yerini etkileyecektir. Pope, edebiyat alanında şöhret sağladıktan sonra, Waller ve Denham, hem Pope'un öncüleri oldukları için şöhret kazanmışlar hem de Pope'un başarısı onlarınkini gölgelemiştir.

Üniversite mensubu olsun veya olmasın, akademik mesleğin dar sınırları içinde kalmak istemiyenler ve kâinatta her şeyin her an değişmekte olduğu görüşünü savunanlar vardır[22].

Bazan, seyrek de olsa, bir mesleğin beğendiği şeyleri bir sonraki nesil hiç beğenmeyebilir. Buna örnek olarak Cowley'in eserlerini gösterebiliriz. Otuz yıl önce Skelton'un eserleri için de aynı şey söylenebilirdi. Fakat şimdi onu «zeki», «samimi» ve «modern» bulmaktayız. Büyük şöhretler yalnız kendi çağlarında değil, bütün çağlarda beğenilirler: Chaucer, Spenser, Shakespeare ve Milton'un, hattâ Dryden ve Pope'un, Wordsworth ve Tennyson'un edebiyat alanındaki şöhretleri, hiç değişmez olmasa bile, uzun süre kalıcıdır.

Bu şairlerin eserlerinin estetik yapısı öylesine karmaşık ve zengindir ki sonraki nesiller de bu eserlerden zevk alabilirler. Pope'un beğendiği veya Addison'un *Spectator*'da yayınlanan makalelerinde hayranlıkla bahsettiği neo-klasik Milton ile Byron, Wordsworth, Keats ve Shelley'nin nazarındaki romatik Milton veya Milton'lar farklıdır. Aynı şekilde bir zamanlar Coleridge'in yorumladığı Shakespeare vardı. Şimdi ise Shakespeare'in eserlerine Wilson Knight'ın gözleriyle bakıyoruz. Bir nesil, büyük bir sanat eserini bütün olarak estetik bakımdan doyurucu bulduğu halde, onda benimsemediği, güzellikten yoksun «hatta çirkin olarak vasıflandırdığı» bazı unsurlar görebilir. (neo-klasiklerin Shakespeare'in kelime oyunlarını beğenmedikleri gibi).

Bu şekilde, estetik zevkin insandan insana değiştiğini ileri süren görüşü kabul etmeyen ve edebiyat tarihinde devirlerin değişmesiyle birbirlerinden az veya çok farklı olan değer ölçülerinin geçerli olduklarına inanan (Wölfflin'in rönesans ile barok sanatı arasındaki büyük farklara işaret ettiği gibi) ve bu ölçüleri aşıp her devirde müşterek olan prensiplerin tesbitine imkân vermeyen, «nesilcilik» *(generationism)* diye adlandırabileceğimiz bir görüş ortaya çıkmaktadır. Böylece, aynı zamanda, değerlerini uzun süre muhafaza eden ve değişik nesillerin, değişik sebeplerden ötürü zevk aldıkları, eserlerde «çok yönlülük» *(multivalence)*[23] diye tarif olunan bir özelli-

ğin bulunduğu görüşü de ortaya çıkmaktadır. Değişik nesillerin, bir sanat eserine farklı değerler vermesi ve bu değerlerin çeşitli sebeplere bağlı olması gibi faktörler bir arada düşünülürse, büyük sanat eserlerinin yani klasiklerin, sahip oldukları değerleri, ancak sabit olmayan ve daima değişen birtakım etkiler veya sebepler sayesinde muhafaza ettikleri anlaşılmaktadır. Donne'un eserleri gibi orijinal ve değişik eserler ve Prior veya Churchill gibi yaşadıkları devrin ölçülerine göre iyi sayılan ikinci sınıf yazarların eserleri, ancak bir devrin edebiyatı ile kendi devirlerindeki edebiyat arasında yakınlık ve benzerlik olduğu zaman şöhret kazanırlar. Aksi halde bu eserler itibarlarını kaybederler[24].

Vardığımız bu noktadan öteye geçebilmek zorsa da önemli olan bu geçişi yapabilmemizdir. Hiç değilse zamanımızdan evvelki dönemlerde yaşayan tenkitçilerin, Homer, Virgil, Milton vb. gibi klasik yazarlar hakkındaki görüşlerine bağlı kalmak zorunda değiliz. Eski tenkitçilerin kendi devirlerine ait yaratıcı sanat eserlerini ve hatta o devirdeki sanatın estetik değerini gerektiği şekilde anladıklarını kabul etmeyebiliriz[25]. Ayrıca gerçekten yeterli bir edebiyat teorisinin nesilciliğin kesinlikten uzak tutumuna düşmemesi gerektiğini de belirtmeliyiz. Mesela George Williamson[26], metafizik şiirlerin en iyilerini sadece iyi şiir olarak görür; bütün metafizik şiirlerin beğenilmesi veya hepsinin birden değersiz sayılması gerekmez, üstelik bu edebiyat akımı içinde yazılmış en iyi şiirler de en fazla metafizik özellikler taşıyanlar değildir. Pope çağımızda, «nesir çağında yetişen bir şair» olduğu için değil, gerçek ve iyi bir metafizik şair olarak beğenilmektedir[27]. *Practical Criticism'in* yazarı Richards ve *Understanding Poetry'nin* yazarları Brooks ve Warren gibi birbirlerinden çok farklı düşünen tenkitçiler bile şiir için tek bir ölçü olduğunu ve şiirin kendisi hakkında bir karara varmadan önce onun, yazıldığı zamana, ait olduğu edebiyat akımına ve yazarına göre sınıflandırılmaması gerektiğini ısrarla belirtmektedirler. İçlerinde hem

tenkit hem de metinler bulunan eserler yazmış olan bu yazarların aşağı yukarı Eliot'inkine benzeyen ve pek çok okuyucunun kabul etmeyeceği bir ölçüyü kullandıkları söylenebilir. Uyguladıkları ölçülerle pek çok şiire layık oldukları yeri verebilen bu yazarların, Blake ve Keats dışındaki romantik yazarların eserlerini pek de hakkını vererek değerlendirdikleri söylenemez.

Bizce, hiçbir edebî tenkitçi, ne kalıcı estetik kaidelerin varlığına inanmayan nesilci bir görüşü benimseyebilir, ne de «yazarlara değişmez rütbeler tayin eden» katı, kısır ve fazla iddialı bir görüşü savunabilir. Bazan bir tenkitçi, sırf geçmişteki bir yazarı anlamak veya ona karşı çıkmak için, onu çağdaş bir yazarla karşılaştırmak gibi uygun bir yol seçtiği için, «nesilci» bir görüşe sahipmiş gibi görünebilir. Ancak bu tenkitçi, böyle farkedilen bir değerin, sanat eserine «dışardan ilave edilmiş» veya yakıştırılmış olmadığını, esasında bu değerin o eserin bünyesinde önceden mevcut olduğunu ve kullanılan benzetme metodunun görüşü kuvvetlendirmesi sayesinde ortaya çıkartıldığını belirtmek istemektedir.

Tenkitçinin görevi estetik değerlerin yerini tesbit etmektir. Bu değerlerin kaynağı şiirin kendisi mi, okuyucunun şiire yaklaşımı mı yoksa şiir ve okuyucu arasındaki bağlantı mıdır? Estetik değeri okuyucunun kendinde bulan görüş sübjektiftir. Bu görüşe göre, okuyucunun, zaten değerli sayılan bir şeyi tekrar kendi görüşüne göre değerlendirmesi gerekmektedir, ancak şiirin mahiyeti ile okuyucuda yarattığı etki arasında bir ilişki kurulmaz. Bu şekilde eser psikolojik bir yaklaşımla incelenmektedir: Çünkü, üzerinde düşünülmesi gereken ve hoşlanılan sanat eserine ilgi duyulacağı yerde ondan uzaklaşılmakta ve kişinin özel hayatı, onun şiir karşısında gösterdiği tepki, his ve heyecanları önem kazanmaktadır. Önceliği şiirin kendisine veya okuyucu ile şiir arasındaki ilişkiye vermek bir yorum meselesidir. Estetik değerlerin kaynağının şiirin kendisi olduğuna inanmak, filozoflara göre, Platon'un prensipleri-

ni veya insan anlayışı ve ihtiyaçlarının dikkate alınmadığı ve katı ölçülerin uygulandığı başka bir düşünce sistemini akla getirir. İnsan, edebiyat tenkitçilerinin iddia edebilecekleri gibi, bir sanat eserindeki edebî yapının, onu oluşturan unsurlardan «mana»sına kadar objektif özellikler taşıdığına inansa bile, estetik değerleri şiirin kendisinde bulmak bir başka güçlük daha yaratır: Böyle bir iddia, edebî değerlerin, kırmızı rengi görmek veya soğuğu hissetmek kadar bariz ve herkesin farkedebileceği bir şekilde şiirde var olduklarını ileri sürmek demektir. Şimdiye kadar hiçbir tenkitçi bir şiirin, bu kadar sınırsız bir şekilde objektif olduğunu iddia etmemiştir. Zaman ve yer gözetmeksizin bütün insanların görüşlerine aynı değeri veren Longinus ve diğer klasik edebiyat tenkitçileri «herkes» demekle, açıkça söylemeseler bile, sadece «edebiyattan anlayan kişileri» kastetmektedirler.

Formalist tenkitçiye göre, şiir sadece okuyucuda bir takım duyguların uyanmasına yol açmaz, ayrıca okuyucunun şiirden aldığı bu zevke çok düzenli ve belirli bir şekilde yön verir: Bu bakımdan okuyucunun duyguları, en iyi şekilde, o şiirin etkisi altına girmek olarak tarif edilebilir. Bir şiiri değerlendirmek, o şiirde zaten bulunan ve ancak şiirden anlayan bir okuyucunun farkedebileceği estetik değerleri ve bu değerlerin birbirleriyle olan ilişkilerini kavramak ve bunlar karşısında duygulanmaktır. «Yalın gerçek» *(objective relativism)* veya «bakış açısına göre değişen gerçek» *(perspective realism)* diye adlandırdığı bir görüşü açıklayan Eliseo Vivas'a göre, güzellik;

> *a character of some things, and in them present; but present only in the thing for those endowed with the capacity and the training through which alone it can be perceived.*
>
> «Bazı şeylere mahsus bir özelliktir ve sadece onlarda bulunur. Fakat bu özelliği ancak bu konuda kabiliyetli ve eğitilmiş kişiler farkedebilir»[28].

Bu değerler edebî eserlerde gizlidirler ve sadece gerekli özelliklere sahip olan okuyucular tarafından görülürler ve gerçekten değerlendirilebilirler. Bir şeyin objektifliği veya bir değer taşıdığı görüşü, eğer açıkça, kesin olarak ve herkesin kabul edebileceği bir şekilde ispatlanmamışsa, demokrasi ve bilim adına, şüphesiz reddedilebilir. Ancak böyle herkes tarafından kayıtsız şartsız kabul edilen değerlerin bulunabileceğine inanmak zordur.

Tenkit konusunda yazılmış eski kitaplar sık sık, «eserler hakkında hükümler veren» *(judicial)* tenkit ile «eseri okuyucuda yaptığı etkiye göre değerlendiren» *(impressionist)* tenkit arasındaki farklılığa işaret etmişlerdir. Bu farklılık yanlış isimlendirilmiştir. Bunlardan birincisi tarafsız sayılan prensip ve kurallara bağlıdır; ikincisi ise, insan hayatı ile ilgisi olmamasıyla övünen bir tenkittir. Fakat uygulamada, *impressionist* tenkit, eserlere karşı daha az duyarlı olan kişilere yol göstermek için, iyi yetişmiş ve tecrübeli bir kişinin, kendi değerlendirme tarzını, açıkça olmasa bile, ortaya koymasıdır. Remy ve Gourmont'un, herhangi samimi bir kimsenin «kendi şahsî intibalarını kurallar haline getirmek için sarfettiği büyük gayret» olarak tarif ettiği yola başvurmayan bu ikinci çeşit tenkitlerin sayısı çok değildir[29]. Bugün «tenkit» olarak isimlendirilen bir çok yazılar şiirlerin veya yazarların açıklanmasından ibarettir ve kesin bir değerlendirmede bulunmazlar. Bu gibi açıklamalara, Yunanca aslında «hüküm vermek» anlamına gelen «*criticism*» yani «tenkit» adının verilmesine bazan karşı çıkılmaktadır. Bazan da «açıklayıcı» ve «hüküm verici» olmak üzere iki çeşit tenkit kabul edilmektedir[30]. Gerçi bir eserin manasını açıklamakla onun değeri hakkında bir hükme varmak farklı şeylerse de, uygulamada, edebiyat tenkidinde ne böyle bir ayrılık gözetilmekte ne de böyle bir şeye imkân bulunabilmektedir. Böyle bir tenkitten beklenen veya onun yapabileceği iş, şiirleri ve yazarları gelişi güzel derecelendirmek ve bu konularda yetkili kişilerin fikirlerini veya bazı

teorik edebiyat kurallarını bunlara ekleyerek sunmaktır. Bundan fazlasını yapabilmek için, eserlerin dikkatle incelenerek onları oluşturan unsurların belirlenip birbirleriyle karşılaştırılmaları gereklidir. Açıklayıcı mahiyette görünen bir makalenin yalnız yazılmış olması bile, açıklanan eserin değerli olduğu hakkında az çok bir karara varılmış olduğunu gösterir; ve eğer bu makale bir şiiri açıklıyorsa, o zaman, tarihî biyografik veya felsefî bir değerlendirme değil, estetik bir değerlendirme söz konusudur. Bir şair veya şiir ile ilgilenmek, ona vakit ayırmak, zaten onun değerli olduğuna inanmak demektir. Ancak açıklayıcı mahiyetteki az tenkit yazısı konusundan dolayı değerli sayılabilir. Bir şiiri anlamak, aslında zaten onu değerlendirmek demektir. Çünkü şiiri ayrıntıları ile incelerken yapılan değerlendirme sadece yazının son paragrafında değil, yazının tamamında ifade edilmektedir. Bir zamanlar Eliot'un denemelerindeki yenilik, yazının sonunda varılan hükümlerin özetlenememesi veya onlar hakkında tek bir sonucun çıkartılamaması, bunun yerine değerlendirmenin bütün makale boyunca sürüp gitmesidir: Bu, belirli karşılaştırmalar yaparak, bazı özelliklerine göre iki şairi bir arada inceleyerek ve bunlara ilaveten arada sırada geçici bazı genellemelere gidilerek sağlanır.

Açıkça ifade edilen bir değerlendirme ile, okuyucunun kendisinin metinden çıkartacağı değerlendirme arasındaki ayırımın yapılması gereklidir. Bu ayırım, bilinçli ve farkında olmadan yapılan değerlendirmeler arasındaki farklılığa benzemez. Bir, eserin insanda uyandırdığı duygulara dayanan değerlendirme bir de sağduyu ve mantığa dayanan değerlendirme vardır. Aslında bunları birbirlerinden tamamen farklı olarak görmek de gerekmez: Genel teorik gerçekleri göz önüne almadan sadece duygulara dayanılarak yapılan tenkit başarılı olamıyacağı gibi, edebî konularda mantığa dayanan bir değerlendirme yapılabilmesi için de, eser karşısında hemen duyulan veya zamanla elde edilen bazı duyguların bu değerlendirmenin temelini oluşturması lazımdır.

ONDOKUZUNCU BÖLÜM

EDEBİYAT TARİHİ

Hem edebî hem de tarihî olacak şekilde bir edebiyat tarihi yazılabilir mi? Kabul edilmelidir ki, edebiyat tarihlerinin çoğu, ya sosyal tarih, veya edebiyatta yankısını bulan fikirlerin tarihi, veya az çok kronolojik olarak düzenlenmiş belirli eserler hakkında edinilen intiba ve varılan yargılardır. İngiliz Edebiyat tarihçiliğinin geçmişine bir bakış bu görüşü doğrulayacaktır. İngiliz şiirinin ilk «resmî» tarihçisi olan Thomas Warton eski edebiyatı niçin incelediğinin sebebini şöyle açıklamıştır: «Eski edebiyat devirlerin özelliklerini güvenilir bir şekilde kaydetmekte, alışılmış konuşma ve hareket şekillerinin en canlı ve manalı tasvirlerini muhafaza etmekte ve hayatın gerçek yönlerini gelecek nesillere aktarmaktadır»[1]. Henry Morley edebiyatı, «milli biyografi» veya «İngiliz düşünüşünün hikâyesi» olarak görmektedir[2]. Leslie Stephen de edebiyatı «sosyal organizmanın tamamının özel bir fonksiyonu» ve sosyal değişmenin «bir çeşit yan mahsulü» sayar[3]. İngiliz Şiirinin gelişmesinin bir bütün olduğu görüşüne dayanarak hazırlanmış tek İngiliz Şiir Tarihinin yazarı W. J. Courthope; «İngiliz Şiirinin incelenmesini, gerçekten edebiyatımızda yansıdığı gibi, millî kuruluşlarımızın sürekli gelişmesinin incelenmesi» olarak tarif etmiş ve konunun bütünlüğünü «kesin bir şekilde siyasî tarihçilerin aradığı yerde, yani bir bütün olarak millet hayatında» aramıştır[4].

Bunlar gibi daha birçok tarihçiler edebiyatı, millî veya sosyal tarihin aydınlanması için sadece bir belge saydıkları

halde, öbür grubu teşkil edenler onu başlıca bir sanat olarak tanımışlar fakat tarih yazmakta başarı gösterememişlerdir. Bunlar bize tek tek yazarlar hakkında, aralarında bir ilişki bulunmayan bir sürü makaleler vermekte, onlar arasında bir takım «tesirler» olduğunu iddia ederek bir bağ kurmaya çalışmakta fakat gerçek anlamda bir tarihî gelişme kavramından mahrum bulunduklarını ortaya koymaktadırlar. *A Short History of Modern English Literature* (1897) isimli eserinin giriş kısmında Edmund Gosse «İngiliz edebiyatının akışını» ve «onun evrimini» göstereceğini iddia etmişti,[5] fakat bununla sadece o zaman kaynağı Fransa olan bir ideale samimi olmayan bir iltifat da bulunmaktaydı. Aslında Gosse'un kitapları, yazarlar ve bazı eserler hakkında tarih sırasına göre düzenlenmiş bir seri tenkit yazılarıdır. Gosse daha sonra gayet haklı olarak Taine'e karşı herhangi bir ilgi duymadığını ifade etmiş ve yazarların hayat hikâyelerini ustalıkla yazmış olan Sainte-Beuve'e minettarlığını özellikle belirtmiştir[6]. Aynı şeyi George Saintsbury için de söyleyebiliriz. Onun tenkit anlayışı Pater'in tenkit[7] teorisine ve uygulamasına ve Oliver Elton'un altı ciltlik *Survey of English Literature* başlıklı eserinde belirtilen görüşlere çok yakındı. Son yüzyılda İngiliz edebiyatı tarihi alanında yazılmış en başarılı eser sayılan Elton'un bu kitabı aslında bir edebiyat tarihi değil fakat edebiyat tenkidi ile ilgili görüşlerin yeniden gözden geçirilmesidir[8]. Bu çeşit eserlerden daha çok örnekler verilebilir. Fransız ve Alman edebiyat tarihleri üzerindeki araştırmalar bazı istisnalarla hemen hemen aynı sonuçlara varır. Böylece Taine kendi ortaya attığı millî karakter teorileri, «sosyal çevre» ve ırk felsefesi ile çok ilgilenmiştir. Jusserand İngiliz Edebiyatında insanların davranışlarını tarih yönünden araştırmış, Cazamian da «İngiliz milletinin ruhunda meydana gelen değişiklikleri»[9] bir teori halinde ortaya koymuştur. En meşhur edebiyat tarihlerinin çoğu ya medeniyet tarihleridir ya da tenkit alanında yazılmış yazılardır. Bunlardan hiçbiri sanat tarihi değildir.

Edebiyatın bir sanat olarak tarihi evrimi niçin geniş çapta bir inceleme konusu olmamıştır? Engellerden birisi sanat eserlerinin hazırlık kabilinden analizlerinin tutarlı ve sistematik şekilde yürütülmeyişidir. Ya sathi metodlara bağlı kaldıkları için bugün yetersiz sayılan eski retorik kurallarla yetinir, ya da okuyucu üzerinde sanat eseri ile gerçek bir ilişkisi olmayan bir etkiyi hissî bir dil ile anlatmak durumunda kalırız.

Karşılaşılan diğer bir zorluk, başka herhangi bir insan faaliyeti ile ilgi kurulmadan bir edebiyat tarihi yazılamayacağı hakkında sahip olunan peşin hükümdür. Karşılaşılan üçüncü bir güçlük edebiyat sanatında meydana gelen gelişmelerdir. Müzik ve resim sanatlarının tarihi pekala yazılabilir. Bunun için kronolojik olarak veya resim ekollerine göre düzenlenmiş herhangi bir resim galerisini gezmek, ressamların tarihinden veya herhangi bir tablo hakkında hüküm vermekten tamamen ayrı olan bir resim sanatı tarihi olabileceğini kabul etmek için yeterlidir. Aynı şekilde, kronolojik bir sıra içinde parçalardan oluşan bir konser dinlemek, bestekârların hayatları, müzik eserlerinin ne gibi sosyal şartlar altında yaratıldığı, yahut belirli parçaların tenkidi gibi hususlarla hemen hiçbir ilgisi olmayan bir müzik tarihi mevcut olduğunu kabul etmek için yeterlidir. Winckelmann *Geschichte der Kunst im Altertum* (1764) isimli eserini yazdığından bu yana resim ve müzik alanlarında bu çeşit başka tarihler yazılmıştır. Burney'den bu yana yazılan müzik tarihlerinin çoğunda müzikteki formların tarihi üzerinde durulmuştur.

Edebiyat tarihinin sosyal tarihten, yazarların hayat hikâyelerinden veya edebi eserlerin tenkidinden bir dereceye kadar ayrı, edebiyatın bir sanat eseri olarak tarihini tespit etmek gibi tarihle bağlantısı olan bir meselesi vardır. Tabii edebiyat tarihinin böyle dar anlamda bir görevi olması kendine mahsus bazı engeller ortaya çıkartmaktadır. Bir bakışta görülebi-

len bir tablo ile karşılaştırıldığında edebi sanat eseri bir zaman perspektifi içinde anlaşılabilir ve böyle olunca da bir bütün olarak anlaşılması daha zordur. Fakat müzikal form tabirinden de anlaşılacağı gibi, zaman çerçevesi içinde bile kavranabilse yine de belirli kalıplardan bahsetmek mümkündür. Edebiyatta bir anlatım aracı olan dil aynı zamanda bilim alanında ve günlük konuşmada da bir anlatım aracı olduğu için edebiyatta basitten karmaşık yapılara doğru yavaş bir geçiş vardır. Böyle olunca edebi bir eserin estetik yapısının ne olduğunu anlamak daha zordur. Her sanat dalında iki arada kaldıkları için kesinlikle sınıflandırılamayan eserler olduğu gibi, dille yapılan anlatımda neyin sanat eseri olup olmadığının anlaşılması daha da büyük bir güçlük göstermektedir.

Bununla beraber edebiyatın da bir tarihi olduğunu inkâr eden nazariyeler vardır. Mesela W. P. Kerr, edebi eserler her zaman mevcut ve «ebedi» olduğundan, edebiyat tarihine ihtiyacımız kalmadığını ve bu çeşit eserlerin gerçek anlamda bir tarihi olamayacağını iddia etmişti[10]. T. S. Eliot da sanat eserlerinin geçmişin malı olduklarını kabul etmemektedir. O, Homer'den bu yana bütün Avrupa edebiyatının bir arada ve birlik halinde hâlâ yaşamakta olduğunu iddia etmektedir[11]. İnsan, Schopenhauer gibi, sanatın daima amacına ulaştığını söyleyebilir. Bir sanat eseri hiçbir zaman düzeltilemez, yerine başka bir şey konulamaz ve tekrar edilemez. Sanatta, Ranke'nin tarihçinin amacı olarak belirttiği, bir şeyin aslını yani nasıl olduğunu *(wie es eigentlich gewesen)* araştırarak bulma amacı yoktur. Çünkü sanatta herşey açıkça önümüze serilmektedir. Bu yüzden edebiyat tarihi hiçbir zaman gerçek anlamda bir tarih değildir, çünkü o, içinde yaşadığımız zamanda, her yerde var olan ve sonsuza kadar var olacak şeyler hakkında bildiklerimizdir. Tabii insan, siyasî tarihle sanat tarihi arasında bazı farkların bulunduğunu inkâr edemez. Tarihî ve geçmişte kalmış olan bir şeyle, tarihî fakat her nasılsa hâlâ yaşamakta olan bir şey arasında fark vardır.

Daha önce de gördüğümüz gibi, bir sanat eseri, tarihin akışı içinde değişmeden kalamaz. Elbette bütün çağlarda değişmeden kalan temel bir yapı birliği vardır. Fakat bu yapı dinamiktir; onu okuyucular, tenkitçiler ve sanatçılar tarihin akışı boyunca değiştirirler. Yorumlama, tenkit ve değerlendirme faaliyeti hiçbir zaman tam olarak bir kesintiye uğramamıştır ve herhalde bu faaliyet sonsuza kadar ve en azından kültür geleneği yaşadıkça devam edecektir. Edebiyat tarihçilerinin görevlerinden birisi bu faaliyetin ne olduğunu anlatmaktır. Onun başka bir görevi de eserleri yazar, tür, üslup ve dil gibi müşterek özelliklere göre büyük ve küçük gruplar halinde toplamaktır.

Fakat bir sanat eserleri serisinin gelişebileceği kavramını kabul etmek çok zordur. Bir bakıma, her sanat eseri, ilk bakışta kendisine en yakın sanat eserlerinden ayrı bir yapıdır. Eserlerin hüviyetlerinde hiçbir gelişme olmadığı iddia edilebilir. Hattâ edebiyat tarihi diye bir şey olmadığı, sadece bir yazardan söz edilebileceği bile ileri sürülebilir[12]. Ancak aynı iddiaya göre bir dil tarihi de yazılamaz, çünkü ortada ancak bir dili konuşan insanlar vardır; aynı şekilde bir felsefe tarihi de olamaz, çünkü dünyada yalnız düşünen insanlar vardır. Bu konuları böyle aşırı derecede insanlara bağlamak, bizim her sanat eserinin tamamen ayrı bir varlık olduğu ve bundan dolayı da başkalarına nakledilemeyeceği ve anlaşılamayacağı gibi bir görüşe sahip olmamız demektir. Biz edebiyatı daha ziyade, yeni katılanlarla büyüyen, devamlı olarak münasebetlerini değiştiren ve bir bütün halinde gelişen bir eserler sistemi olarak düşünmeliyiz.

Sırf edebi ortamın on yıl veya yüz yıl öncesine nazaran değişmiş olması gerçekten tarihi bir evrim olduğunu düşünmemiz için yeterli değildir, çünkü değişiklik kavramı herhangi bir tabii olaylar serisi için de düşünülebilir. Değişiklik sadece sürekli ve bir anlam taşımayan yeni düzenlemelerden baş-

ka bir şey ifade etmeyebilir. Bunun için F. J. Teggart'ın *Theory of History*[13] isimli eserinde tavsiye edilen değişiklik incelemesi tarihi olaylar ile tabii olaylar arasındaki bütün farkları ortadan kaldırarak tarihçiye tabii bilimlerden malzeme ödünç almaktan başka bir yol bırakmamaktadır. Eğer bu değişiklikler tam bir düzen içinde tekrar tekrar olsaydı fizikçilerin kabul ettiği anlamda bir kanun kavramına varırdık. Ancak Spengler ve Toynbee'nin parlak felsefi görüşlerine rağmen tarihi olaylarda hiçbir zaman bu çeşit önceden kestirilebilen değişiklikler görülmemiştir.

Gelişmenin anlamı başkadır; o muntazam ve önceden bilinebilen değişikliklerden daha farklı bir şeydir. Değişikliği biyolojideki anlamda kullanmanız gerekir. Dikkatle baktığımız taktirde biyolojide birbirinden çok farklı iki evrim kavramı olduğunu görürüz: Bunlardan biri bir yumurtadan bir kuşun çıkışında, ikincisi ise bir balığın beyninden insan beyninin oluşumunda örneğini bulmaktadır. Burada gerçekten bir takım beyinler gelişmemekte, fakat sadece fonksiyonu bakımından tarif edilebilen «soyut bir beyin kavramı» gelişmektedir. Beyinlerin gelişme aşamaları ideal insan beynine yaklaşma dereceleri olarak düşünülmektedir.

Yukarıda tarif etmeğe çalıştığımız iki şekilden birine uyan bir edebi evrimden söz edilebilir mi? Ferdinand Brunetière ve John Addington Symonds ikisinin de mümkün olduğunu ileri sürmüşlerdir. Onlar edebi türleri tabiattaki türlere benzetmektedirler[14]. Brunetière'e göre türler bir kere mükemmeliyete erişince solmaya, pörsümeye ve nihayet kaybolmaya yüz tutarlar. Diğer taraftan edebi türler de, tıpkı Darwin'in evrim kavramında olduğu gibi bir değişiklik geçirirler, daha yüksek ve gelişmiş bir duruma ulaşırlar. Evrim kelimesinin birinci anlamda kullanılması gerçekle ilgisi olmayan, hayalî bir benzetmeden başka bir şey değildir. Mesela Brunetière'e göre Fransız trajedisi doğmuş, gelişmiş, çökmüş ve yok olmuştur.

Voltaire'den sonra Brunetière'nin idealine uygun önemli hiçbir trajedinin yazılmamış olması bakımından trajedi ölmüştür. Fakat gelecekte Fransızca büyük bir trajedinin yazılması daima imkân dahilindedir. Brunetière'e göre, Racine'in *Phèdre*'i, trajedinin gerilcme devrinin başlangıcında ve olgunluk çağına yakın bir zamanda yazılmıştır. Fakat bu trajedi derin bilgilerle donatılmış Rönasans trajedileri ile karşılaştırıldığında bize genç ve tecrübesiz bir esermiş gibi gözükür. Bu teoriye göre bu çeşit Rönesans trajedileri Fransız trajedisinin «gençliği» sayılmaktadır. Hattâ savunulması daha güç bir fikir de bir türün başka bir tür haline geldiği, mesela Brunetière'e göre klasik çağlarda Fransız Kiliselerindeki dinî konuşmaların (vaaz) romantik lirik şekline döndüğüdür. Gerçekte hiçbir «şekil değişikliği» olmamıştır. İnsan ancak aynı veya benzer heyecanların önceleri güzel konuşma sanatıyla daha sonra da lirik şiir ile anlatıldığını veya bunların her ikisinin de aynı veya benzer sosyal amaçlara hizmet ettiğini söyleyebilir.

Böylece, edebiyatın gelişmesi ile, doğumdan ölüme kadar kapalı bir devre halinde uzanan, aslında hiçbir zaman itibarını kaybetmemiş fakat son zamanlarda Spengler ve Toynbee gibi düşünürlerce yeniden ortaya atılmış bulunan biyolojik evrim arasındaki benzerliği reddetmemiz gerekmekle beraber, bu ikinci anlamdaki «evrim» fikrinin gerçek *tarihî* evrim kavramına daha yakın olduğunu belirtmeliyiz. Bu kavramda önemli olan, değişiklikler değil fakat bunların amacıdır. Değişikliklerin bazıları amaca ulaşmanın gerekli şartı olmalıdır. Belirli bir amaca doğru (meselâ insan beyninin oluşumu gibi) yönelmiş bulunan bir evrim kavramı başlangıcı ve sonu olan bir değişiklikler serisi meydana getirir. Fakat bu ikinci anlamda biyolojik evrim ile asıl anlamda «tarihî evrim» arasında önemli farklar vardır. Tarihî evrimi biyolojik evrimden ayrı olarak anlamak için tarihi olayları birbirini izleyen fakat birbiriyle ilişkisi olmayan olaylar topluluğu durumuna getirmeden onların hüviyetlerini korumaya gayret etmeliyiz .

Çözüm, tarihî oluşumu bir değer veya norma bağlayabilmektir. Yalnız o zaman anlamsız gibi görülen olay serileri önemli ve önemsiz unsurlara ayrılabilir. Yalnız o zaman bir olayın hüviyetini bozulmadan verebilen bir tarihî evrimden bahsedebiliriz. Belirli bir gerçeği genel bir değere bağlamakla onun sadece genel bir kavram örneği haline gelmesine sebeb olmuyoruz fakat gerçeğin önemini belirtmiş oluyoruz. Tarih sadece genel değerleri özelleştirmekle kalmaz (tarih elbette kopuk kopuk ve bir anlam taşımayan bir olaylar serisi değildir); birbirini takip eden tarihi olaylar daima evvelce bilinemeyen ve düşünülemeyen yeni durumlar meydana getirir. Böylece belirli bir sanat eserinin bir değerler ölçüsüne bağlanması onun gerçek hüviyetini belirtmekten başka bir şey değildir. Gelişmeler bir değerler veya normlar çerçevesi içinde belirtilmeli fakat bu değerlerin kendileri sadece bu oluşum üzerindeki düşüncelerden çıkmalıdır. Burada zorunlu olarak bir fasit daire doğuyor: Tarihî oluşum hakkında değerlere göre hüküm veriliyorken değer ölçüleri tarihten çıkarılıyor [15]. Fakat bu kaçınılmaz gibi görünüyor, çünkü aksi halde ya kendimizi anlamsız bir akış fikrine terketmemiz yahut da edebiyatı edebiyatla ilgisi olmayan, edebiyat dışı katı kurallarla ve ölçülerle değerlendirmemiz gerekir.

Edebiyatın evrimi hakkındaki bu tartışma ister istemez soyut bir düzeyde yapılmıştır. Burada amaç, edebî evrimin biyolojik evrimden farklı olduğunu ve *tek bir ezelî modele* doğru muntazam bir ilerleme fikriyle ilgisi bulunmadığını göstermekti. Tarih sadece değişebilen değer ölçülerine bağlı olarak yazılabilir ve bu ölçüler tarihin kendisinden çıkartılmalıdır. Bu fikir edebiyat tarihinin karşılaştığı bazı meselelere bakmak suretiyle açıklanabilir.

Sanat eserleri arasında kaynaklar ve etkiler gibi en gözc çarpan ilişkiler tekrar tekrar ele alınmışlar ve eski edebî çalışmaların ham maddesini teşkil etmişlerdir. Gerçi yazarlar ara-

sında edebî ilişkiler kurmak, dar anlamda edebiyat tarihi değil ise de, açıkçası böyle bir çalışma edebiyat tarihinin yazılması için en önemli malzemeyi teşkil etmektedir. Şayet, meselâ, 18. yüzyıl İngiliz şiirinin tarihini yazmak isteyecek olursak, bu şairlerin Spenser, Milton ve Dryden ile olan bütün ilişkilerini bilmemiz gerekecektir. Konu üzerinde önemli bir eser olan Raymond Haven'in *Milton's Influence on English Poetry*'si[16] sadece Milton'un 18. yüzyıl şairlerince benimsenen fikirlerini toplamakla kalmaz, aynı zamanda metinlerini inceler ve benzerlikler üzerinde durarak, Milton'un etkisinin belirtilerini toplar. Edebiyatta benzerlikler avcılığı (paralelliklerin tesbiti) genellikle itibardan düşmüştür. Özellikle tecrübesiz bir araştırıcı tarafından yapıldığında böyle bir çalışma açıkça bazı tehlikelere maruz kalmaktadır. Her şeyden önce, sadece çoğaltılmak suretiyle delil olacağı zannedilen müphem benzerliklerden ziyade paralelliklerin gerçek olması lâzımdır. Kırk kere sıfır yine sıfır eder. Paralelliklerin kesin olması şarttır; yani paralelliklerin müşterek bir kaynaktan çıkmadığı, yalnız bir kelime veya motif olmaktan ziyade bir çok unsurlardan meydana gelmiş karışık bir yapı olduğu hususunda geniş bir edebiyat bilgisine sahip bir araştırıcının kesin kanaatı olmalıdır. Bu ilkel kurallara uymayan eserlerin sayısı yalnız hayret edilecek derecede fazla değil, fakat bunlar zaman zaman, belirli bir devrin klişelerini, basmakalıp mecazlarını ve müşterek bir konunun işlenmesinden doğan benzerlikleri tanıması gereken, isim yapmış bilim adamlarınca yazılmaktadır[17].

Bir metot kötüye de kullanılmış olsa, yine de geçerli bir metottur ve tamamen reddedilemez. Kaynakların iyi incelenmesi ile edebî eserler arasında ilişkiler kurmak mümkündür. Bunlar arasında iktibaslar (alıntılar), çalıntılar, ufak tefek taklitler pek ilgi çekmez. Bunların faydası eserler arasında edebî ilişkiler olduğunu göstermekten ibarettir. Bununla beraber Sterne ve Burton gibi başka eserlerden aldıklarını kendi sanatları için kullanmasını bilen yazarlar da vardır. Fakat edebî iliş-

ki meseleleri aslında çok karışıktır ve çözümlenmeleri için titiz bir incelemeye gerek gösterir. Paralel metinlerin bulunması bu işin sadece bir yönüdür. Bu çeşit araştırmaların çoğunda bu gerçeğin gözden kaçtığı görülmektedir. Tek bir özelliğin bulunabilmesi için eser küçük küçük parçalara ayrılmaktadır. İki veya daha çok edebî eser arasındaki ilişkiler, bunların edebiyatın gelişmesindeki yerleri bilindiği zaman bir değer taşır. Sanat eserleri arasındaki ilişkiler, hazırlık çalışmaları dışında parçalanmaması gereken iki bütünün titizlikle karşılaştırılmasını gerektirir.

Karşılaştırma gerçekten iki bütün üzerinde toplandığı zaman edebiyat tarihinin temel bir meselesi üzerinde bir sonuca varabiliriz. Zamanımızda orjinallik genellikle sadece geleneğe uyulmaması şeklinde yanlış anlaşılmakta ve yanlış olarak sanat eserlerinin sadece malzemelerinde veya temel yapılarında aranmaktadır. Halbuki önceki devirlerde edebî yaratıcılığın mahiyeti daha iyi biliniyor ve bir eserin olay örgüsünün veya konusunun orijinalliğine fazla değer verilmiyordu. Rönesans ve neo-klasizm, gayet haklı olarak, tercümeye, özellikle şiir tercümesine ve Pope'un, Horatius'un hicivlerini veya Dr. Johnson'un, Juvenal'in hicivlerini taklid ettiği manada «taklide» büyük önem vermiştir[18]. Ernst Robert Curtius *European Literature and the Latin Middle Ages* (1948) isimli eserinde *(topoi)* dediği basmakalıp tabirlerin, tekrar edilen konuların, eskiden kalma ve Latince'nin hakim olduğu ortaçağlar boyunca nesilden nesile geçen ve bütün Modern Edebiyatı etkisi altına alan imajların edebiyat tarihindeki önemli rolünü inandırıcı bir şekilde göstermiştir. Eski yazarların beğendiği konuları ve imajları kullanan hiçbir yazar bundan dolayı kendini küçük görmemiş veya taklitçi bir yazar olduğu görüşüne kapılmamıştır. Sanat eserinin yaratılışı hakkındaki yanlış görüşler birçok eserlerde göze çarpmaktadır. Örnek olarak Sir Sidney Lee'nin Elizabeth çağında yazılan soneler üzerindeki incelemelerini verebiliriz. Bu incelemeler sonenin alışılagelmiş bir edebî tür olduğunu

göstermekle beraber, Sir Sidney Lee'nin sandığı gibi sonelerin değersizliğini ve samimiyetsizliğini ispat etmemektedir[19].

Belli bir gelenek içinde çalışmak ve onun tekniklerini benimsemek kuvvetli heyecanlar ve sanat değeri ile mükemmel bir şekilde bağdaşmaktadır. Bu çeşit çalışmalarda eserleri tartmak, karşılaştırmak, bir sanatkarın başka bir sanatkarın başarılarından faydalanmasını göstermek safhasına geldiğimiz ve bu değiştirme kudretini seyretmeye başladığımız zaman, gerçek tenkit meseleleri ile karşı karşıya gelmiş oluruz.

O halde, iki veya daha fazla sanat eseri arasındaki ilişkilerin incelenmesi edebiyat tarihinin gelişmesi bakımından bizi bazı meselelere götürür. Sanat eserlerinin ilk ve en bariz serisi tek bir yazar tarafından yazılan eserlerdir. Burada bir değerler ölçüsü ve bir gaye tesbit etmek zor bir iş değildir. Bir veya bir grup eserin yazarın en olgun eseri olduğuna karar verir ve diğer bütün eserleri bunlara yakınlıkları bakımından inceleyebiliriz. Meseleleri açık olarak kavrayanlar nadir olmakla beraber ve sık sık yazarların özel hayatlarının konuya karışmasıyla gerçekleri bulandırmalarına rağmen, birçok monografilerde bu yola gidilmiştir.

Edebî eserlerde belirli bir özelliği tespit ederek onun muvakkat da olsa bir ideal şekle doğru gelişmesini takip etmekle başka bir evrim serisi meydana getirilebilir. Bu, meselâ Clemen'in[20] Shakespeare'in imajlarını incelediği gibi, tek bir yazar üzerinde yapılabildiği gibi belirli bir dönem veya bir milletin bütün edebiyatı üzerinde de yapılabilir. George Saintsbury'nin İngiliz nazmı ve nesrinin ritmik özelliklerinin[21] tarihî gelişmesi üzerinde yazmış olduğu kitaplar gibi eserler böyle bir unsuru tespit edip onun tarihî gelişmesini gözden geçirmekte iseler de, Saintsbury'nin eserleri vezin ve ritim gibi konularda müphem ve artık geçerliliğini kaybetmiş görüşlere dayandıklarından değerleri sınırlıdır. Bunlar bazı prensipler olmadan hiçbir şeyin tarihinin yazılamayacağını göstermektedir. İngiliz şiir dilinin veya İngiliz şiirindeki imajların tarihi söz konusu oldu-

ğunda da buna benzer meseleler ile karşılaşmaktayız. Birincisi Josephine Miles'in istatistik metoduyla yaptığı bir çalışma ile olmuş, diğeri ise henüz incelenmemiştir.

Bu çeşit çalışmalarda Hamlet, Don Juan ve Wandering Jew (Vatansız Yahudi) gibi motifler ve temalar üzerinde tarihî açıdan yapılmış araştırmalar sıralanabilir. Fakat aslında bunlar farklı meselelerdir. Bir hikâyenin varyantları vezin ve dil gibi sıkı bir ilişki ve süreklilik göstermektedir. Bütün İngiliz edebiyatında mesela Mary Queen of Scots'un başına gelen acıklı olayların bütün varyantlarını tesbit etmek, siyasî konular üzerinde insanların duygularının nasıl değiştiğini göstermek bakımından tarihî bir ilgi konusu olabileceği gibi böyle bir çalışma insanların zevkini ve hattâ trajedi kavramının nasıl değiştiğini de gösterebilir. Fakat tek bir meseleye yönelik olmadığından ve bir tenkit meselesi de ortaya atmadığından böyle bir çalışmanın kendi başına bir değeri yoktur[22]. *Stoffgeschichte* (edebî eserlerde işlenen konuların - temaların - tarihi) kadar edebiyatla ilgisi az olan bir tarih düşünülemez.

Edebî türler ve tipler tarihi de birtakım meseleler doğurmaktadır. Fakat bunların çözümü zor değildir. Croce'nin bu çeşit bir araştırma kavramının değersiz olduğunu gösterme teşebbüslerine rağmen, böyle bir teoriye hazırlık olacak ve açıkça anlaşılabilir bir tarih için gerekli teorik görüşler ileri süren birçok çalışmalar vardır. Türler tarihinde karşılaşılan güçlükler aslında bütün tarihin karşılaştığı güçlüklerdir. Bir nirengi noktası (yani türü) bulabilmek için tarihi incelemek gerekiyor, fakat bir seçme metodu bulmadan tarihi inceleyemiyoruz. Mantık bakımından çıkmaz bir yol gibi görünüyorsa da gerçekte güçlük çözümlenemez değildir. Mesela, sone gibi 14 mısradan meydana gelen ve belirli bir kafiye düzeni olan bazı edebî türlerde şekil ile ilgili bir noktadan başlanılarak bir sınıflandırmaya gidilebilir. Ağıt (elegy) veya kaside (ode)* gibi

* İngiliz edebiyatında *ode* bir çeşit lirik şiir olabildiği gibi ciddi ve felsefî konulardan bahseden vezinli ve vezinsiz bir şiir de olabilir.

şiirleri tarihî gelişmeleri bakımından bir tür olarak belirleyen özelliklerin bir kelime ile yeterli bir şekilde etiketlenebileceğinden haklı olarak şüphe etmek lazımdır. Ben Jonson'un «Ode to Himself», Collins'in «Ode to Evening» ve Wordsworth-un «Intimations of Immortality» gibi *ode* olarak isimlendirilen şiirler arasında çok az müşterek noktalar göze çarpmaktadır. Fakat dikkatli bir göz bunların Horace ve Pindar'ın *ode*larına benzeyen şiirler olduğunu anlayıp görünüşte birbirinden uzak gelenekler ve yüzyıllar arasındaki bağları ve sürekliliği farkedebilir. Türlerin tarihi edebiyat tarihi için en verimli çalışmaların yapılabileceği bir alandır.

Şekle dayanan (morfolojik) bu yaklaşım türlerin edebiyattan daima bariz ve keskin çizgilerle belirlenmiş olduğu folklora geniş çapta uygulanabilir ve buna gerek de vardır. Bu yaklaşım folklor için genellikle tercih edilen motiflerin ve konuların sadece yer değiştirmelerinin ve göçlerinin incelenmesinden daha büyük bir önem taşır. Bu alanda özellikle Rusya'da bazı iyi adımlar atılmıştır [23]. Klasik çağlarda ve ortaçağlarda ortaya çıkan edebiyat türlerini anlamadan en azından Romantizmin doğuşuna kadar olan devredeki modern edebiyatı anlamak mümkün değildir. Bu edebiyatların kaynaşması, birbirinden etkilenmesi ve onların birbiriyle mücadelesi 1500 ve 1800 yıllarının edebiyat tarihinin önemli bir kısmını ihtiva eder. Romantizmin türler arasındaki farklılıkları silmekte ve yeni formlar ortaya atmaktaki rolü ne olmuş olursa olsun en yeni edebiyatta bile tür kavramının rolünü küçüksemek yanlıştır. Burunetière veya Symonds tarafından yazılan ilk edebî tür tarihleri canlılar alemindeki türler arasında görülen benzerliklere aşırı derecede bağlı kalmak hatasına düşmüşlerdir. Fakat son zamanlarda daha ihtiyatlı çalışmalar yapılmıştır. Bu gibi araştırmalarda bazan yalnız tipler tarif olunur yahut birbiriyle ilgisiz birtakım tartışmalara girilir. Roman veya tiyatro tarihi denilen birçok kitapların akibeti bu olmuştur. Fakat bir tipin gelişmesini açıkça gösteren kitaplar da vardır. İngiliz tiyatro tarihinde Shakes-

peare'den önceki devirde sırasıyla *Mysteries** ve *Moralities*** denilen ilkel oyunlarla modern tiyatro oyunlarının doğuşu Bale'in *King John* gibi karışık ve dikkati çeken bir oyununda görülebilir. Konusu dağınık olmamakla beraber W. W. Gregg'in *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* adlı eseri edebi türler tarihi alanında yazılmış ilk başarılı eserlerden biridir [24]. Bundan sonra yayınlanmış olan G. S. Lewis'in *Allegory of Love* [25] başlıklı eseri açık bir gelişme planı gösteren bir eserdir. Almanya'da bu alanda en azından iki çok iyi eser yayınlanmıştır: Bunlar Karl Vietor'un *History of German Ode* ve Gunther Müller'in *History of the German Song* [26] başlıklı eserleridir. Bu yazarların her ikisi de karşılaştıkları meseleler üzerinde ciddiyetle durmuştur [27]. Vietor mantık bakımından çıkmaz yolları görmekte fakat bunlardan korkmamaktadır. O tarihçinin seziş yoluyla ilkin muvakkaten incelediği türün esasını kavraması ve sonra da bu türün kaynaklarına inmesi ve hipotezinin doğruluğunu ispatlaması gerektiği görüşündedir. Bir tür, ayrı ayrı eserlerin temsil ettiği tür tarihinde yer alacaksa da o tür bu eserlerin bütün özelliklerini taşıyabilir.. Biz türü «düzenleyici» bir kavram olarak düşünmeliyiz. O gerçek olan bir teamül, bir altyapı ve eserlerin yazılışını doğrudan doğruya etkileyen bir kuvvettir. Tarih türün artık durduğu ve değişmediği belirli bir hedefe varmak zorunda değildir, fakat gerektiği şekilde bir tarih yazmak için gerçek bir hedefe veya tipe ihtiyacımız olduğunu akıldan çıkartmamalıyız.

Bir dönemin veya akımın tarihi yazılacağı zaman da tıpkı bu çeşit meselelerle karşılaşılır. Gelişme meselesinin tartışıl-

* İngiltere'de konularını Tevrat ve İncil'den alan ilkel ortaçağ oyunları.

** Karakterleri insana benzetilmiş iyilikleri ve kötülükleri temsil eden İngiliz tiyatro oyunları.

masından iki aşırı görüşü kabul edemeyeceğimiz herhalde anlaşılmış olmalıdır. Bunlardan biri bir dönemin mahiyetinin seziş yoluyla bilinmesi gereken bir bütün olduğunu kabul eden metafizik görüş diğeri ise dönemin, bir zaman bölümünün özelliklerinin belirlenmesi maksadıyla konulmuş bir etiket olduğunu kabul eden aşırı nominalist görüştür. Aşırı nominalizm, dönemi, aslında yönü belli olmayan sürekli bir akış halindeki malzeme üzerine keyfî olarak konmuş bir etiket sayar ve böylece bizi bir taraftan bir olaylar kargaşası içinde diğer taraftan da tamamen sübjektif etiketler arasında bırakır. Bu görüşü kabul edersek aslında her yerde aynı çeşitliliği gösteren gerçeğin neresinde bir kesit alacağımızın önemi yoktur. O halde keyfî ve mekanik de olsa ne gibi dönemler kabul edeceğimiz önemli değildir. Edebiyat tarihini eski vakanüvisler gibi yüzyıllara, on yıllık sürelere ve yıllara göre yazabiliriz. Hattâ Arthur Symons'un *The Romantic Movement in English Poetry*[28] adlı kitabında yaptığı gibi bir zaman ölçüsü bile kabul edebiliriz. O yalnız 1800 den sonra ölmüş yazarları ele alır. O halde dönem bir kitabın veya bir konunun bir kısmını göstermek için sırf kolaylık olsun diye kullanılan bir kelimedir. Çok kere kasten olmasa bile bu görüş edebiyat konularını daima 1700 - 1750 gibi zaman bölümleri içinde inceleyen kitaplarda kendini gösterir. Bunun konuya bazı sınırlamalar getirmekten başka bir faydası yoktur. Elbette tamamen kitaplardan alınarak yapılmış derlemelerde tarihleri bu şekilde vermek doğru bir yoldur. Bu kütüphanecilikte kullanılan ondalık Dewey sınıflandırma sistemine benzemektedir. Fakat gerçekte bu zaman bölümlerinin gerçek edebiyat tarihi ile hiçbir ilgisi yoktur.

Edebiyat tarihlerinin çoğunda dönemler siyasî değişikliklere göre belirlenmiştir. Bu şekilde edebiyat tamamen bir milletin politik ve sosyal alanda geçirdiği değişikliklere göre ele alınmakta, dönemlerin belirlenmesi işi siyasî ve sosyal tarih uzmanlarına bırakılmakta ve onların belirlediği dönemler hiç tereddütsüz kabul edilmektedir. Eski İngiliz edebiyat tarihle-

rine bakacak olursak onların ya birtakım sayılarla bölümlere ayrıldığını ya da bazı politik olaylara veya İngiliz krallarının saltanat sürelerine göre düzenlendiğini görürüz. İngiliz edebiyatının son zamanlardaki tarihini kralların ölüm tarihlerine göre bölümlere ayırmanın ne kadar büyük karışıklıklara sebep olacağını belirtmeye gerek bile yoktur. 19. yüzyılın ilk kısmında yazılan edebiyatı George III, George IV ve William IV gibi kralların saltanatlarına göre dönemlere bölerek incelemek ciddî olarak kimsenin aklından geçmemiştir. Bununla beraber Kraliçe Elizabeth, James I ve Charles I gibi hükümdarların saltanatları arasındaki farklar aynı derecede sunî ise de bunların isimleri hâlâ bazı dönemlere verilmektedir.

Daha son zamanlarda yazılmış İngiliz edebiyatı tarihlerine bakacak olursak yüzyıllara veya kralların saltanatlarına göre dönemlere ayırma sisteminin tamamen ortadan kalktığını ve bunun yerine dönemlerin insan düşünce hayatının çeşitli faaliyetlerine göre isimlendirildiğini görürüz. Dönemlerin «*Elizabethan*» ve «*Victorian*» gibi saltanat isimlerine göre belirlenmesi usulu hâlâ devam ediyorsa da, bunlar memleketin fikir tarihinde yeni bir mana kazanmışlardır. Biz bu isimleri kullanıyoruz, çünkü iki kraliçe devirlerinin karakterlerini temsil etmektedir. Biz artık edebî devirleri kralların tahta çıkış veya ölüm tarihlerine göre belirlemekte ısrar etmiyoruz. Biz bugün *Elizabethan* deyimini tiyatroların yasaklandığı 1642 yılından evvelki yazarları içine alan ve Kraliçe Elibazeth'in ölümünden hemen hemen kırk yıl sonraya kadar devam eden bir devir için kullanmaktayız. Diğer taraftan Viktorya çağında yaşadığı halde Oscar Wilde gibi bir yazardan nadiren bir Viktorya çağı yazarı olarak bahsederiz. Aslında siyasî kaynaklı olan bu çeşit deyimler böylece fikir ve hatta edebiyat tarihinde belirli bir mana kazanmışlardır. Bununla beraber halen kullandığımız çeşitli kaynaklardan gelen devir isimleri biraz şaşırtıcı bir özellik taşımaktadır. *Reformation* deyimi Hıristiyanlık tarihinden çıkmıştır;

humanism deyimi ilim tarihi ile ilgilidir; *renaissance* sanat tarihinden, *commonwealth* ve *Restoration* deyimleri bilinen bazı siyasî olaylardan kaynaklanmaktadır. *Eighteenth century* (18. yüzyıl) deyimi *Augustan** ve Neo-Klasik gibi edebî deyimlerin yerine kullanılmaktadır. *Pre-romanticism* (romantizm öncesi) ve *romanticism* deyimleri edebiyat terimleridir. *Victorian, Edwardian* ve *Georgian* deyimleri hükümdarların saltanatlarından alınmıştır. Bu şaşırtıcı isimlendirme başka milletlerin edebiyatlarında da görülmektedir. Mesela Amerikan edebiyatında *Colonial Period* (müstemleke dönemi)** siyasî bir deyim, *romanticism* ve *realism* ise edebî deyimlerdir.

Bu deyimler kargaşasının tarihten kaynaklandığı ileri sürülebilir. Edebiyat tarihçisi olarak biz ilkin fikirlere ve kavramlara, yazarların kendilerinin programlarına ve devirlerini isimlendirmelerine dikkat etmeliyiz ve bunlarla yetinmeliyiz. Elbette şuurlu olarak tayin edilmiş hedeflerin, görüş ayrılıklarının ve yazarların kendilerinin yorumlamalarından elde edilen delillerin edebiyat tarihindeki önemi küçümsenemez. Fakat *movement* (hareket, akım) deyimi ile herhangi başka tarihî olaylar ve fikirler serisini tarif ettiğimiz gibi, bu deyim şuurlu ve kendini tenkit amacını güden faaliyetleri tarif etmek için de pekala kullanılabilir. Fakat bu çeşit programlar, tıpkı bütün tenkit tarihinin herhangi bir edebiyatın tarihi üzerine bir yorumlama olduğu gibi, bize sadece bir devrin incelemesi için gerekli malzemeyi verir. Onlar bize bazı fikirler verip bazı yönler gösterebilir, fakat bizim kullanacağımız metotları ve konumuzu bölüş tarzımızı tayin etmemelidirler. Çünkü bizim görüşümüz onlarınkinden daha derin olmamakla beraber, biz şimdiki zamanın ışığı altında geçmişi görebilme imkânına sahip bulunuyoruz.

---

* Roma İmparatorluğunun en parlak çağı olan Augustus Caesar zamanına benzediği görüşü ile 18. yüzyıl İngiliz edebiyatına verilen isim.

** Amerika'nın İngiltere'nin bir sömürgesi olduğu dönem.

Ayrıca insanın zihnini karıştıracak kadar çeşitli kaynaklardan alınmış olan bu deyimlerin kendi zamanlarında yerleşmemiş olduğunu belirtmeliyiz. *Humanist* kelimesi İngilizce'de ilk olarak 1932, *Renaissance* 1840, *Elizabethan* 1817, *Agustan* 1819, *Romanticism* 1844 yıllarında kullanılmıştır. *Oxford Dictionary*'den alınan bu tarihlere belki tamamen güvenilemez. Çünkü *Augustan* deyimine 1690 yılına kadar zaman zaman rastlamaktayız. Carlyle *Romanticism* kelimesini 1831 de kullanmaktadır[29]. Fakat bu tarihler, bu deyimlerle isimlendirdikleri dönemler arasında geçen zaman boşluğunu göstermektedirler. Hiç değilse İngiltere'de romantik şairler kendilerine Romantik dememişlerdir. Coleridge ve Wordsworth ancak 1849 yılında romantizm akımına dahil edilmiş ve Shelley, Keats ve Byron gibi şairlerle bir grup teşkil ettikleri kabul edilmiştir[30]. *Literary History of England between the End of the Eighteenth and the Beginning of the Nineteenth Century* (1882) başlıklı eserinde Mrs Oliphant *Romantik* deyimini hiç kullanmadığı gibi *Lake poets (Göl Şairleri)**, *Cockney School*** ve *Satanic**** Byron gibi deyimleri bugün romantizm olarak bildiğimiz bir akım içinde de düşünmüyordu. Bu bakımdan, İngiliz edebiyatının bölümleri için bugün kullanmakta olduğumuz alışılagelmiş deyimler tarihî bir dayanaktan mahrumdur. Onları siyaset, edebiyat ve sanat karışımı birtakım savunulması güç etiketler olarak saymak gerekir.

İnsan kültür tarihini siyaset, felsefe, güzel sanatlar v.b. gibi bir takım derli toplu bölümlere ayırsak bile farklı maksatlarla yazılmış çeşitli malzemeye dayanarak edebiyat tarihini böyle bölümlere ayıramayız. Edebiyat insanın siyasî, sosyal ve

---

* İngiltere'de Göller Bölgesi (Lake District) de bir süre yaşayan ve Romantizm akımının başlıca şairleri olan Wordsworth, Coleridge ve Southey gibi şairlere verilen isim.

** John Keats için kullanılan bir deyim.

*** Lord Byron için kullanılan bir sıfat. Şeytanî.

hattâ fikrî hayatının sadece pasif bir kopyası olarak düşünülemez. Bu bakımdan edebî dönemler tamamen edebî ölçülere göre tespit edilmelidirler.

Varacağımız sonuçlar siyasî, sosyal, sanat ve fikir tarihçilerininkilere uygunluk gösteriyorsa, buna kimsenin bir itirazı olamaz. Fakat bizim hareket noktamız edebiyatın edebiyat olarak gelişmesini incelemek olmalıdır. O halde dönem evrensel bir gelişmenin sadece bir alt-bölümüdür. Bir dönemin tarihi sadece bir takım değişen ölçüler sistemine göre yazılabilir. Bu ölçüler sisteminin de tarihten öğrenilmesi lazımdır. O halde bir dönem, başlangıcı, yayılışı, çeşitlenmesi, bütünleşmesi ve yok olması tespit edilebilen edebî normların, ölçülerin ve alışılmış kuralların baskısı altında bulunan bir zaman kesitidir.

Elbette bu normlar sisteminin bizim için bağlayıcı olması gerekmez. Biz bu sistemi kendimiz tarihten ve tarihin içindeki gerçeklerden çıkartmak zorundayız. Mesela romantizm bir salgın gibi yayılan ve tek başına bir özelliğe sahip bir şey olmadığı gibi sadece bir isimden ibaret bir etiket de değildir O tarihî bir kavram ve Kant'ın deyimiyle «düzenleyici bir düşünce» *(regulative idea)*, daha doğrusu bir düşünceler sistemidir. Bu sistem ile biz tarihi yorumlarız. Fakat bu düşünceler sistemini biz tarihî olaylar içinde bulmuşuzdur. Bu dönem anlayışı, tarihle ilişkisi olmayan ve psikolojik bir tip olarak düşünülen ve sık sık bu anlamda kullanılan dönem kavramından farklıdır. Bu çeşit pisikolojik ve artistik tipler için yerleşmiş tarihî isimler kullanılmasını tamamen hatalı bulmamakla beraber, edebiyatı böyle bir tipoloji içinde incelemek burada tartışmakta olduğumuz konudan tamamen farklıdır ve dar manada edebiyat tarihinin alanı içine girmez.

Böylece, bir dönem, bir tip veya bir sınıf değil, fakat tarihin içine ondan ayrılamayacak şekilde gömülmüş bir normlar sistemi ile belirlenmiş bir zaman kesitidir. Romantizmi tarif etmek için yapılan birçok beyhude teşebbüslerden bir edebiyat

döneminin mantıktaki sınıf kavramına benzemediği görülmektedir. Eğer öyle olsaydı ayrı ayrı bütün eserler Romantizm altında toplanabilirdi. Fakat bu açıkça imkansızdır. Herhangi bir eser bir eserler sınıfının bir birimi değil, fakat diğer bütün eserlerle birlikte dönem kavramını meydana getiren bir parçadır. Tek bir eser böylece bütün kavramının manasını etkilemektedir. Çeşitli romantizm tarifleri[31] bahsettikleri şeyin ne kadar karmaşık olduğunu belirtmeleri bakımından kendi başlarına bir değer taşımakla beraber, bu tarifler arasında tercihler yapmak teorik açıdan yanlış gibi görünmektedir. Bir dönemin bir ideal tip, yahut mücerret bir şekil veya bir seri sınıf kavramları olmadığı fakat hiçbir sanat eserinin tam olarak sahip olamayacağı bütün bir normlar sisteminin hakimiyeti altında bulunan bir zaman kesiti olduğu açıkça anlaşılmalıdır. Bir dönemin tarihi o dönemde bir normlar sisteminin değişerek nasıl başka bir normlar sistemi haline geldiğinin incelenmesinden ibarettir. Bir dönem bir bütünlük gösterdiği iddia edilen bir zaman kesiti olduğuna göre onun bütünlüğünün mutlak değil yalnız izafî *(relative)* olacağı besbellidir. Bu dönemde sadece belirli bir normlar sistemi tam olarak etkili olmuş demektir. Eğer herhangi bir dönemin bütünlüğü kesin olsaydı, dönemler yanyana sıralanmış ve hiçbir farklılık göstermeyen taş bloklara benzerdi. Bunun için, önceki bir dönemden kalma bir normlar sisteminin devamı ve yeni bir normlar sisteminin gelişi beklenir[32].

Bir dönemin tarihini yazmak evvela bir tasfir meselesidir. Bir yerleşmiş kuralın kayboluşunu ve bir yenisinin doğuşunu görmemiz gerekir. Bu kural değişikliğinin belirli bir zamanda meydana gelişi genel hatları ile çözülemeyecek bir tarih meselesidir. İleri sürülen bir çözüm şekli edebî gelişme sırasında bir bıkkınlık noktasına ulaşılmış olduğu ve bir yeniliğe gerek olduğudur. Rus formalistleri buna *otomatizasyon* demektedirler. Şiir tekniğinde kullanılan bazı metotlar zamanla o kadar bayatlar ve okuyucuya bıkkınlık verir ki yeni okuyucular onlara alışır ve yeni ve farklı şeyler bekler. Bunun sonucu ola-

rak inişli çıkışlı bir gelişme, eskiye karşı bir tepki, yeni bir dil ve yeni temalar ve teknikler şeklinde kendini gösteren bir seri değişiklikler ortaya çıkar. Fakat bu teori gelişmenin niçin belirli bir yönde olduğunu açıklamaya yeterli değildir. Değişikliğin sadece inişli çıkışlı olduğunu belirtmekle bu meselenin karmaşıklığı açıklanmış olamaz. Değişiklikleri açıklamanın bir yolu sosyal ortamdan çıkan mücadeleleri ve baskıları ileri sürmektir. Edebiyatta meydana gelen her değişikliğin kendi sanatını yaratan yeni bir sınıfın veya hiç değilse yeni bir grubun ortaya çıkması ile oduğu ileri sürülebilir. 1917 yılından evvel sınıf farklarının açıkça görülebildiği Rusya'da sosyal değişiklikler ile edebiyatta meydana gelen değişiklikler arasında yakın bir ilişki olduğu göze çarpmaktaydı. Batı Avrupa'da böyle bir ilişki o kadar açık bir şekilde kendini göstermemekte ve en bariz sosyal farklar ve tarihi felaketler dışına çıkar çıkmaz ortada hiçbir ilişki kalmamaktadır.

Meseleyi açıklamanın diğer bir yolu da onu yine bir neslin ortaya çıkışına bağlamaktır. Bu teori Cournot'un *Considération sur la marche des idées)* (1872) başlıklı eserinin yayınlanmasından bu yana bir çok taraftar toplamış ve özellikle Almanya'da Petersen ve Wechssler[35] tarafından geliştirilmiştir. Fakat, biyolojik bir bütün olarak ele alındığında, yeni bir neslin ortaya çıkışının meseleyi aydınlığa kavuşturduğu görüşüne itiraz edilebilir. Bir yüz yıllık süre içinde 1800 - 1833, 1834 - 1869, 1870 - 1900 gibi üç nesil olduğunu kabul edersek, aynı şekilde 1801 - 1834, 1835 - 1870, 1871 - 1901 v.b. gibi nesiller de olabileceğini kabul etmemiz gerekir. 1800 yılı civarında doğan bir grup insanın edebiyatı, 1815 civarında doğan bir grup insandan daha çok etkilemiş olduğu iddiasını sadece biyolojik sebeplere bağlayamayız. Tarihte bazı dönemlerde aşağı yukarı aynı yaşlarda bulunan bazı gençlerin *(Jugendreihe)* edebiyatta değişiklik meydana getirdiği şüphesiz doğrudur. Bunun en açık örnekleri Almanya'daki *Sturm und Drang* veya romantizmdir. Sosyal ve tarihî olaylar sonucu aynı nesle mensup kimseler arasında öyle

bir birlik meydana geliyor ki yalnız belirli bir yaş grubunda olan kimseler Fransız İhtilali veya iki dünya savaşı gibi olayları kolayca etkilenebilecekleri bir çağda görüp yaşayabiliyorlar. Bu sadece tek bir güçlü sosyal olayın etkisi ile meydana gelen bir şeydir. Başka durumlarda bazı yaşlı yazarların olgun eserleri sayesinde bazı derin edebî değişikliklerin meydana geldiği şüphe götürmez bir gerçektir. Genellikle sadece nesiller veya sınıflar arası bir etkilenme edebiyatta olan değişmeleri açıklamaya yeterli değildir. Edebî değişme durumdan duruma değişiklikler gösteren karmaşık bir olaydır. Değişme bazan kısmen içten olur ve bıkkınlık ve yenilik isteği sonucudur; fakat toplumun düşünce ve kültür hayatında meydana gelen değişiklikler gibi dış etkilerden de kısmen kaynaklanabilir.

Modern edebiyatın başlıca dönemleri sonu gelmeyen tartışmalara konu olmuştur. Rönesans, klasizm, romantizm, sembolizm ve son zamanlarda da barok gibi deyimler tekrar tekrar ve değişik şekillerde tarif edilmiş ve tartışılmıştır[34]. Açıklamaya çalıştığımız teorik meseleler aydınlığa kavuşmadıkça, bu tartışmalara katılanlar sınıf kavramlarına dayanan tarifler üzerinde ısrar ettikçe ve «dönem» ile «tip» arasında, deyimlerin zamanla manalarında meydana gelen değişiklikler edebiyattaki üslup değişiklikleri arasında fark gözetmedikçe bu konuda bir fikir birliğine varılması imkansızdır. A. O. Lovejoy ve diğer bazı yazarların Romantizm gibi deyimlerin artık bırakılması konusundaki tavsiyeleri anlayışla karşılanmalıdır. Fakat bir dönemin özelliklerinin tartışılması elbette edebiyat tarihi ile ilgili birçok meselelerin ortaya çıkmasına yol açacaktır. Bunlar şöyle özetlenebilir : Romantizm deyiminin tarihçesi, onun teorik yönleri ve şiire uslup bakımından getirdiği yenilikler; Romantik çağın diğer bütün insan faaliyetleri ile ilişkileri; romantizmin diğer memleketlerindeki romantik akımlarla ilişkisi. Bir deyim olarak romantizm İngiltere'ye geç girmiş tir, fakat Wordsworth ve Coleridge gibi şâirler bu akıma yeni bir özellik katmışlardır. Bunun ne olduğu hem bu iki şairin

ve hem de diğer çağdaş şairlerin eserlerinde incelenmelidir. Bu şairlerle İngiliz şiiri kökleri 18. yüzyıla kadar uzanan yeni bir üslup kazanmıştır. İngiliz romantizmini değişik özellikler gösteren Alman ve Fransız romantizm akımlarıyla karşılaştırabildiğimiz gibi, diğer güzel sanatlarda kendini gösteren veya gösterdiği iddia edilen romantik benzerlikleri de inceleyebilirz. Bu konuyla ilgili olarak karşılaşılan meseleler zamana ve memlekete göre değişmektedir ve bunlar hakkında genel kurallar ileri sürmek imkânsızdır. Edebî dönemlerin birbirini gittikçe daha hızlı bir tempoyla izledikleri ve zamanımızda bu gidişin bir durgunluğa kavuştuğunu iddia eden Cazamian'ın görüşü muhakkak ki yanlıştır. Yeni bir uslup yaratmakta hangi sanatın başka bir sanata öncülük ettiği ve bu uslubun ilk önce hangi millet tarafından geliştirildiği hakkında verilen kesin hükümler de aynı şekilde yanlıştır. Sadece dönemlere verilen isimlerden çok fazla şey beklenmemelidir. Bir kelimenin on çeşit manası olamaz. Fakat meseleyi çözümlemeden bırakmak da aynı şekilde yanlıştır. Çünkü dönem kavramı elbette tarih bilgisi açısından büyük önem taşımaktadır.

Millî edebiyat kavramı dönem kavramından daha önemli ve zor bir kavramdır. Bir millî edebiyat tarihinin bir sanat olarak sınırlarını çizmek, aslında edebiyat sanatı ile ilgisi olmayan, bir milletin hayat görüşü ve özellikleri gibi konular üzerinde düşünmeyi gerektirdiğinden, çok güçtür. Amerikan edebiyatına gelince güçlükler büsbütün artar, çünkü Amerika'da edebiyat sanatının nasıl geliştiğini anlayabilmek için, onun dayandığı daha eski ve kuvvetli edebiyat geleneklerini incelemek gerekmektedir. Herhangi bir milletin edebiyat sanatı alanında gösterdiği gelişme tarihçilerin ihmal edemeyecekleri derecede önemli bir şekilde incelenmemiştir. Çeşitli edebiyatların tarihlerinin, onları gruplandırarak, incelenmesi ise henüz başarılmamış bir iştir. Jan Màhal'ın *Slavonic Literatures* adlı çalışması ile Leonardo Olschki'nin Orta Çağlardaki bütün romans ede-

biyatlarının tarihini yazma teşebbüsü pek başarılı olmamıştır[35]. Yayınlanan dünya edebiyat tarihlerinin pek çoğu Avrupa Edebiyatının müşterek bir Grek-Roma Edebiyatından kaynaklandığını gösterme amacını gütmektedir ve bunların hiçbiri ideolojik genellemeler ve sathî derlemeler olmaktan öteye gidememiştir. Zamanın ihtiyaçlarına cevap vermemekle beraber Schlegel kardeşlerin çok dikkati çeken araştırmaları bunların dışında tutulabilir. Genel bir edebiyat sanatı tarihi yakın bir gelecekte gerçekleştirilebilecek bir iş değildir. John Brown'ın 1763'de yayınlanmış olan *History of the Rise and Progress of Poetry* adlı eseri gibi çalışmalar çok teorik ve şematiktir, ve Chadwick'in *The Growth of Literature* başlıklı üç ciltlik eseri ise sözlü edebiyatın değişmez tipleri ile ilgili meseleleri ele almaktadır[36].

Zaten biz bir sanat eserini kendi bütünlüğü içinde incelemeyi yeni yeni öğrenmekteyiz Metodlarımız hâlâ yetersizdir ve onların teorik temelleri sürekli olarak değişmektedir. Böylece önümüzde daha yapacak çok işler vardır. Edebiyat tarihinin bir geçmişi olduğu gibi geleceği de vardır. Bu gelecek sadece eski metotlarla bulunmuş bilgilerdeki boşlukları doldurmaktan ibaret değildir ve olmamalıdır. Bizim kendimiz için yeni bir edebiyat tarihi ideali belirlememiz ve onun gerçekleştirilmesi için yeni metodlar bulmamız gerekir. Burada belirlenen ideal eğer edebiyat tarihini sadece bir sanat olarak ele alıyor gibi görünüyorsa da, başka yaklaşımların da geçersiz sayılamayacağını ve son yıllarda edebiyat tarihi çalışmalarındaki dağınıklığın ancak dikkatin belirli konular üzerinde toplanması ile önlenebileceğini ileri sürebiliriz. Araştırmada birkaç metot bir arada kullanılsa bile bu metotlar arasındaki ilişkileri iyi bilmekle doğru sonuçlara varılabilir.

NOTLAR

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE EDEBİYAT İNCELEMESİ

1. Stephen Potter'ın *The Muse in Chains,* Londra 1937, adlı eserinde öne sürülmüştür.

2. Bak. Bibliyografya, bölüm 19, kısım IV,

3. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism,* Londra 1924, ss. 120, 251.

4. Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften,* Berlin 1883.

5. Wilhelm Windelband, *Geschichte und Naturwissenschaft,* Strassburg 1894, *Präludien,* dördüncü baskı, Tübingen 1907'de yeniden basılmıştır. Cild II, ss. 136 - 60.

6. Heinrich Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung,* Tübingen 1913; aynı zamanda *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft,* Tübingen 1921.

7. A. D. Xénopol, *Les Principes fondamentaux de l'histoire,* Paris 1894; ikinci baskı *La Théorie de L'histoire* başlığı altında, Paris 1908; Benedetto Croce, *History. Its Theory and Practice,* New York 1921, ve *History as the Story of Liberty,* New York 1940 (yeni baskı, 1955).

8. Bu meseleler Maurice Mandelbaum, *The Problem of Historical Knowledge,* New York 1938 ve Raymond Aron, *La Philosophie critique de l'histoire,* Paris 1938'de daha etraflı bir şekilde ele alınmaktadır.

9. Louis Cazamian, *L'Evolution psychologique de la litterature* en Angleterre, Paris 1920, ve E. Legouis ve L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise,* (Paris 1924) ikinci yarısı (İngilizce çevirisi H. D. Irvine ve W D. Mac Innes tarafından yapılmıştır, iki cild, Londra 1926 - 7).

10. Bak : W. K. Wimsatt, Jun., «The Structure of the 'Concrete Universal'in Literature», PMLA, LXII (1947), ss. 262 - 80 *(The Verbal Icon*, Lexington Ky 1954, ss. 69 - 83'de yeniden basılmıştır); Scott Elledge, «The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity» ibid., ss. 147 - 82.

11. R. G. Collingwood, «Are History and Science Different Kinds of Knowledge?», *Mind,* XXXI (1922), ss. 449 - 50 ve Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics,* Cincinnati 1937, Cild I, ss. 168 - 74, vb.

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYATIN MAHİYETİ

1. Edwin Greenlaw, *The Province of Literary History,* Baltimore 1931, s. 147.

2. Mark van Doren, *Liberal Education,* New York 1943.

3. Thomas C. Pollock, *The Nature of Literature,* Princeton 1942.

4. E. E. Stoll'un eserlerinin çoğu bu konu ile ilgilidir. Aynı zamanda bak : L. L. Schücking, *Charakterprobleme bei Shakespeare,* Leipzig 1919 (İngilizce tercümesi, Londra 1922) ve L. C. Knights, *How Many Children Had Lady Macbeth?,* Cambridge 1933 *(Explorations,* Londra 1946'da yeniden basılmıştır, s. 15 - 54). Tiyatroda geleneklere bağlılık ile natüralizm akımlarını inceleyen eserler arasında S. L. Bethell, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition,* Durham, N. C. 1944, ve Eric Bentley, *The Playwright as Thinker,* New York 1946 bulunmaktadır.

5. Romanda zaman konusu için bak : Edwin Muir, *The Structure of the Novel,* Londra 1928. Diğer türlerdeki zaman konusu için bak : T. Zielinski, «Die Behandlung gleichzeitiger Vorgänge im antiken Epos», *Philologus, Supplementband,* VIII (1899 - 1901), s. 405 - 99; Leo Spitzer «Über zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik», *Die neueren Sprachen,* XXXI (1923), s. 241 - 66 (yeni baskısı *Stilstudien,* II, Münih 1928, s. 50 - 83); Oskar Walzel, «Zeitform im lyrischen Gedicht», *Das Wortkunstwerk,* Leipzig 1926, s. 277 - 96. Son zamanlarda (Egzistansiyalist felsefenin de etkisi ile) edebiyatta zaman meselesine çok önem verilmiştir. Bak : Georges Poulet, *Etudes*

sur le temps humain, Paris, İngilizce tercümesi Baltimore 1956, ve *La Distance intérieure,* Paris 1952, İngilizce tercümesi Baltimore 1959; A. A. Mendilow, *Time and the Novel,* Londra 1952; Hans Meyeroff, *Time in Literature,* Berkeley, Cal. 1955. Aynı zamanda bak. Emil Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters,* Zürih 1939, ikinci baskı 1953; Günther Müller, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst,* Bonn 1946.

6. Wordsworth'ün «We Are Seven» adlı şiiri mecazî olmayan bir şiir örneğidir. Robert Bridges'in «I love all beauteous things, I seek and adore them» adlı şiiri ise imajsız şiire örnektir. «Bildiri şiiri» *(«poetry of statement»)* terimi ilk olarak Mark van Doren tarafından Dryden'ın şiirlerini savunmak için kullanılmıştır. (Bak : *John Dryden, A Study of his Poetry,* New York 1946, s. 67; ilk basım 1920). Maamafih mecaz geniş anlamda bütün şiir sanatının kullandığı bir şeydir. Meselâ bak : William K. Wimsatt ve Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History,* New York 1957, s. 749 - 50.

7. Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in den bildenden Kunst,* üçüncü baskı, Strazburg 1901 *(İngilizce tercümesi New York 1907).* Aynı zamanda bak. Hermann Konnerth, *Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers,* Münih 1909; Alois Riehl, «Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst», *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie,* XXI (1897), s. 283 - 306, XXII (1898), s. 96-114 («sırf görünürlük» kavramının edebiyata uygulanışı); Benedetto Croce, «La teoria dell'arte come pura visibilità», *Nuovi saggi di estetica,* Bari 1920, s. 239 - 54.

8. Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie,* Leipzig 1901.

9. Bu bölüm ile ilgili kitaplar bibliyografyasına bakınız.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYATIN FONKSİYONU

1. Horace *(Ars poetica,* 333 - 44) şiir için üç ayrı amaç belirtmektedir :

Aut prodesse volunt aut delectare poetae
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,

Lectorem delectando pariterque monendo...
«edebiyata ihanet» saydığı bu üç amaçtan her birini A. G. Collingwood, *Principles of Art* (Oxord 1938) adl ieserinde («Art as Magic» ve «Art as Amusement» bölümlerinde) reddetmektedir.

2. Mortimer Adler, *Art and Prudence*, New York 1937, s. 35 ve diğer bazı sayfalarda K. Burke, *Counterstatement*, New York 1931, s. 151.

3. G. Boas, *Primer for Critics*, Baltimore 1937; T. S. Eliot. *Use of Poetry*, Cambridge, Mass, 1933, s. 113, 155.

4. W. T. Stace, *The Meaning of Beauty*, Londra 1929, s. 161.

5. «Düz» *(flat)* ve «yuvarlak» *(round)* Forster'ın *Aspects of the Novel* adlı eserinden alınmış terimlerdir (Londra 1927, s. 103 ff.)

6. Karen Horney, *Self-Analysis*, New York 1942, s. 38 - 9; Forster'ın bir önceki notta bahsedilen eserinde s. 74.

7. Max Eastman, *The Literary Mind : Its Place in an Age of Science*, New York 1935, özellikle s. 155 ff.

8. Bak : Bernard C. Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, New Haven 1943, s. 51 - 87.

9. Bak : Dorothy Walsh, «The Cognitive Content of Art», *Philosophical Review*, LII (1943), s. 433 - 51.

10. Eliot, *Selected Essays*, New York 1932, s. 115 - 17 : «Düşünen şair, sadece düşüncenin hissî karşılığını verebilen şairdir.... Büyük şiirlerin hepsi hayattan görüntü izlenimi verir. Homer'in, Sofokles'in, veya Virgil'in, Dante'nin, Shakespeare'in dünyasına girdiğimizde fikirlerle ifade edilebilecek bir şey kavradığımıza inanırız; çünkü her duygu, düşünce ile ifade edilme eğilimi gösterir».

11. Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1942, «Discursive Forms and Presentational Forms», s. 79 ff.

12. Op Çit. s. 288.

13. Sadece bazı kitapların kütüphanelerden kaldırılması ve satışlarının yasaklanması, o kitapların kelimenin genellikle kullanılan anlamında propaganda eseri olduğunu ispatlamaz, yasaklanmış kitapların hakim sınıfların tasvip etmediği davaların propagandasını yaptıklarını ispatlar.

14. Eliot, «Poetry and Propaganda», *Literary Opinion in America* (bas. Zabel) New York 1937, s. 25 ff.

15. Stace, op cit. s. 164 ff.

16. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Fas. XIII. Collingwood (Op. cit. 121 - 4) «ifade edici duygu» yu yani sanatı, sanat anlamına gelmeyen «ele verici duygu» *(betraying emotim)* dan ayırd etmektedir.

17. Eflatun, *Cumhuriyet*, X, § 606 D; Augustine, *(Confessions*, I, 21, A. Warren, «Literature and Society», *Twentieth - Century English* (ed. W. S. Knickerbocker), New York 1946 s. 304 - 14.

18. Spingar'ın *History of Literary Criticism in the Renaissance* (New York düzeltilmiş baskı 1924) adlı eseri konuyu şiirin «fonksiyonu» ve «savunması» başlıkları altında incelemektedir.

19. A. C. Bradley «Poetry for Poetry's Sake», *Oxford Lectures on* Poetry, Oxford 1909, s. 3 - 34.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT TEORİSİ, TENKİDİ VE TARİHİ

1. Philip August Boeckh, *Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften*, Leipzig 1877 (ikinci bas. 1886).

2. F. W. Bateson, «Correspondence», *Scrutiny*, IV (1935), s. 181 - 5.

3. Ernst Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922; *Der Historismus und seine Überwindung*, Berlin 1924.

4. Hardin Craig, *Literary Study and the Scholarly Profession*, Seattle, Wash. 1944, s. 70. Aynı zamanda bak : s. 126 - 7 :» Yeni nesil beklenmeyen bir şekilde eski yazarların mana ve değerlerini keşfetmeye karar vermiş ve inancını, mesela, Shakespeare'in kendi eserlerinde bulduğu mananın en uygun mana olduğu düşüncesine bağlamıştır.»

5. Mesela *Poets and Playwrights'da*, Minneapolis 1930, s. 217; ve *From Shakespeare to Joyce*, New York 1944, s. ix.

6. Mesela Lily Campbell'da, *Shakespeare's Tragic Heroes : Slaves of Passion,* Cambridge 1930; aynı zamanda Oscar J. Campbell, «What is the Matter with Hamlet?» *Yale Review,* XXXII (1942), s. 309 - 22. Stoll değişik bir tarih anlayışına bağlanarak eski sahne geleneklerinin yeniden kurulmasında israr etmekte, fakat eski psikolojik nazariyelerin uygulanmasına karşı çıkmaktadır. Bak : «Jaques and the Antiquaries», From Shakespeare to Joyce, s. 138 - 45.

7. «Imagery and Logic : Ramus and Metaphysical Poetics», *Journal of the History of Ideas,* III (1942), s. 365 - 400.

8. F. A. Pottle, *The Idiom of Poetry,* Ithaca, N. Y. 1941 (ikinci bas., 1946).

9. Örnek Harold Cherniss'den gelmektedir : «The Biographical Fashion in Literary Criticism», *University of California Publications in Classical Philology,* XII (1943), s. 279 - 93.

10. R. G. Collingwood, *Principles of Art,* Oxford 1938, s. 4. Allen Tate'in belirttiği gibi «Bize Dryden'ı anladığını, fakat Hopkins veya Yeats'ı hiç anlamadığını söyleyen bir araştırmacı bize aslında Dryden'ı anlamadığını söylemektedir», «Miss Emily and the Bibliographer» *(Reason in Madness,* New York 1941, s. 115).

11. Norman Foerster, *The American Scholar,* Chapell Hill 1929, s. 36.

BEŞİNCİ BÖLÜM

GENEL, MUKAYESELİ VE MİLLİ EDEBİYAT VE KAVRAMLARI

1. Bak : Fernand Baldensperger, «Littérature comparée : Le mot et la chose», *Revue de littérature comparée* I (1921), s. - 29.

2. F. C. Green, *Minuet,* Londra 1935.

3. Hans Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur,* Jena 1921.

4. Schick'in *Corpus Hamleticum'unda* (beş cilt, Berlin 1912 - 38) toplanmış olan Hamlet'in hikâyesine benzer dünyaca bilinen hikâyeler Shakespeare üzerinde çalışmasına uygun düşmemektedir.

5. Bu, 1870'lere kadar giden Alexander Veselovsky'nin eserleri, J. Polivka'nın Rus peri masalları üzerindeki son çalışmaları ve Gerhard

Gesemann'ın Yugoslav destanları üzerine yazdıkları (meselâ *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg 1926) için geçerlidir. Öğretici bilgi için bak : Margaret Schlauch, «Folklore in the Soviet Union», *Science and Society*, VIII (1944), s. 205 - 22; Stith Thompson, *The Folktale*, New York 1946; Vlademir I. Propp, *Morphology of the Folk-Tale*, ter. Laurence Scott, Bloomington, Indiana 1958; Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. 1960.

6. Bak : P. Bogatyrev and Roman Jakobson, «Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens», *Donum Natalicium Schrijnen*, Nijmegen, Utrecht 1929, s. 900 - 13. Bu makale halk edebiyatı ile daha ciddi edebiyat arasındaki farkı aşırı bir şekilde vurgulamaktadır.

7. Bibliyografyaya bakınız.

8. Bak : Benedetto Croce, «La letterature comparata», *Problemi di Estetica*, Bari 1910, s. 73 - 9 (bu yazıyı George Woodberry'nin kısa ömürlü *Journal of Comparative Literature*, New York 1903 adlı yayın dizisinin ilk sayısı ilham etmiştir). Bak : R. Wellek, «The Crisis of Comparative Literature», *Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature* Association, bas. W. P. Friederich, Chapel Hill 1959, Cilt I, s. 149 - 59.

9. Geothe'nin *Gespräche mit Eckermann*, 31 Ocak 1827; *Kunst und Altertum* (1827); *Werke, Jubiläumsausgabe*, Cilt XXXVIII, s. 97 (Duval'in *Le Tasse* adlı eseri üzerine bir çalışma).

10. Paul Van Tieghem, «La Synthèse en histoire littéraire : littérature comparée et littérature générale», *Revue de synthèse historique*, XXXI (1921), s. 1 - 27; Robert Petsch, «Allgemeine Literaturwissenschaft», *Zeitschrift für Asthetik*, XXVIII (1934), s. 254 - 60.

11. August Wilhelm Schlegel, *Über dramatische Kunst und Literatur*, üç cilt, Heidelberg 1809 - 11; Friederich Schlegel, *Geschicte der alten und neuen Literatur*, Vienna 1815; Friederich Bouterwek, *Geschicte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, on üç cilt, Göttingen 1801 - 19; Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe*, dört cilt, Paris 1813; Henry Hallam, *An Introduction to the Literature of the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries*, dört cilt, Londra 1836 - 9.

12. Almanya'da 1860'dan beri süregelen *Zeitschrift für Völkerpsychologie* serisinin kurucusu olan H. Steinthal evrim prensiplerini edebiyat incelemesine sistematik bir şekilde uygulayan ilk kişidir. «Edebiyatta

evrim kuralları» kurmak gibi çok ciddî bir çaba gösteren Rus A. Veselovsky Steinthal'ın öğrencisi idi. Fransa'da evrim kavramları barizdir. Mesela Edélestand du Méril, *Histoire de la comédie,* iki cilt, 1864. İngiltere'de John Addington Symonds'ın yaptığı gibi Brunetière onları modern edebiyata uygulamıştır. Bak : bibliyografya On dokuzuncu bölüm.

13. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* Bern, 1948 (İngilizce tercümesi New York 1953); *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur,* Bern 1946 (İngilizce ter. Princeton 1953). René Wellek'in *Kenyon Review,* XVI (1954), s. 279 - 307, ve E. Auerbach'ın «Epilegomena zu Mimesis», *Romanische Forschungen* LXV (1953), s. 1 - 18'deki bu konu ile ilgili yazılarına bak.

14. Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters,* Wildpark-Potsdam 1928 (O. *Walzel'in Handbuch der Literaturwissenschaft'inin* bir cildi.

15. Andreas Heusler, *Die altgermanische Dishtung,* Wildpark-Postdam 1923 (aynı zamanda Walzel'in *Handbuch'undadır),* mükemmel bir yazıdır.

16. Jan Màchal, *Slovanské literatury,* üç cilt, Prague 1922 - 9, bütün Slav edebiyatlarının tarihçesi ile ilgili en son çalışmadır (seri tamamlanmıştır). *Slavische Rundschau,* cilt IV alınmaktadır. Karşılaştırmalı bir Slav edebiyatı tarihidir. Slav edebiyatlarının ortak mirası ile ilgili inandırıcı deliller için bak : Roman Jakobson, «The Kernel of Comparative Literature», Harvard Slavic Studies (bas. H. Lunt), Cilt 1. s. 1 - 71, Cambridge, Mass. 1953'de ve Dmitry Cizevsky, *Outline of Comparative Slavic Literatures,* Boston, Mass. 1952.

17. Mesela A. O. Lovejoy, «On the Discrimination of Romanticisms», *PMLA,* XXXIX (1924), s. 229 - 53. *(Essays in the History of Ideas,* Baltimore 1945, s. 228 - 53 de tekrar basılmıştır.) Henri Peyre *(Le Classicisme français,* New York 1942) Fransız klasizminin diğer neoklasizm akımlarından tamamen ayrı olduğunu belirtmektedir. Erwin Panofsky - «Renaissance and Renascences», *Kenyon Review,* VI (1944), s. 201 - 36 - geleneksel rönesans görüşünü tercih etmektedir.

18. Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften,* Regensburg, üç cilt, 1912 - 18 :ikinci bas., dört cilt, 1923 - 8; dördüncü ve Hitler idaresi altında yapılan baskısı, *Literaturgescchichte*

des deutschen Volkes başlığı altında, dört cilt, Berlin 1938 - 40). Bak : *Berliner Romantik*, Berlin 1921, ve «Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschicte», *Euphorion*, XXI (1914), s. 1 - 63, Aynı zamanda bak: H. Gumbel, «Dichtung und Volktum», *Philosophie der Literaturwissenschaft* (bas. E. Ermatinger), Berlin 1930, s. 43 - 9. Bu anlaşılması zor bir yorumdur.

ALTINCI BÖLÜM

MALZEMENİN DERLENMESİ VE DÜZENLENMESİ

1. Henry Medwall, *Fulgens and Lucrece* (ed. Seymour de Ricci), New York 1920 (Metin tenkidi : F. S. Boas ve A. W. Reed, Oxford 1926); *The Book of Margery Kempe*, 1436 (modern İngilizceye tercümesi : W. Butler - Bowden, Londra 1936. Orijinal metin Sanford B. Meech tarafından yayınlanmıştır. Birinci cilt Early English Text Society tarafından basılmıştı, Londra 1940); Christopher Smart, *Rejoice in the Lamb* (ed. W. F. Stead), Londra 1939.
2. Leslie Hotson, *The Death of Christopher Marlowe*, Londra 1925, *Shakespeare versus Shallow*, Boston 1931; *The Private Papers of James Boswell from Malahide Castle* (bas. Geoffrey Scott ve F. A. Pottle), on sekiz cilt, Oxford 1928 - 34; *The Yale Edition of the Private Papers of James Boswell* (bas. F. A. Pottle ve diğerleri) New York 1950 ff.
3. J. M. Osborn'un makul tavsiyesine bak : «The Search for English Literary Documents», *English Institute Annual*, 1939, New York 1940, s. 31 - 55.
4. İngiliz edebiyatı alanında araştırma yapanlar için en faydalı olanları I. W. Spargo, *A. Bibliographical Manual for Students*. Chicago 1939 (ikinci bas., 1941); Arthur G. Kennedy, *A Concise Bibliography for Students of English*, üçüncü bas., Stanford University Press 1954.
5. Mesela W W. Greg, *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration*, Cilt 1, Londra 1939; F. R. Johnson, *A Critical Bibliography of the Works of Edmund Spenser Printed before 1770*, Baltimore 1933; Hugh Macdonald, *John Dryden · A. Bibliography of Early Editions and Drydeniana*, Oxford 1939; bak : James M. Osborn, «Macdonald's Bibliography of Dryden», *Modern Philology*, XXXIX (1942), s. 312 - 19; R. H. Griffith, *Alexander Pope : A Bibliography*, two parts, Austin, Texas 1922 - 7.

6. R. B. Mc. Kerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, Oxford 1927.

7. Bak : Bibliyografya birinci bölüm.

8. İngiliz edebiyatı ile ilgili eski belgeler için bak : Wolfgang Keller, *Angelsächsische Paleographie*, iki cilt, Berlin 1906 (Palaestrat, 43a ve b). Elizabeth devri el yazmaları için bak : Muriel St. Clare Byrne, «Elizabethan Handwriting for Beginners», *Review of English Studies*, I (1925), s. 198 - 209; Hilary Jenkinson, «Elizabethan Handwritings», *Library*, dördüncü seri, III (1922), s. 1 - 34; McKerrow, aynı eser (Elizabeth çağında el yazısı hakkında ek); Samuel A. Tannenbaum, *The Handwriting of the Renaissance*, New York 1930. El yazmalarını incelemek için kullanılan teknik araçlar (mikroskop, ultraviyole ışınları, vb.) R. B. Haselden, *Scientific Aids for the Study of Manuscripts*'de (Oxford 1935) anlatılmaktadır.

9. R. K. Root, *The Textual Tradition of Chaucer's Troilus* (Chaucer Society, Londra 1916) bunların güzel örneklerini vermektedir.

10. Bak : Bibliyografya, birinci bölüm.

11. Bak : Bibliyografya, birinci bölüm.

12. W. S. MacCormick ve Haseltine, *The MSS. of the Canterbury Tales*, Oxford 1933; J M. Manley, *The Text of the Canterbury Tales*, sekiz cilt, Chicago 1940; R. W. Chambers ve J. H. Grattan, «The Text of *Piers Plowman* : Critical Methods», *Modern Language Review*, XI (1916), s. 257 - 75, ve «The Text of *Piers Plowman*», aynı eser, XXVI (1926), s. 1 - 51.

13. Daha ince farklılıklar için bibliyografya, birinci bölümde Kantorowicz'e bakınız.

14. Bak. Sculley Bradley, «The Problem of Variorum Edition of Whitman's *Leaves of Grass*», English Institute Annual, 1941, New York 1942, s. 129 - 58; A. Pope, *The Dunciad* (bas. James Sutherland), Londra 1943.

15. Sigurd B. Hustvedt, *Ballad Books and Ballad Men*, Cambridge, Mass. 1930.

16. Bak : Bibliyografya, ikinci bölüm.

17. *Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas More,* Cambridge 1923, A. W. Pollard, W. W. Greg, Sir E. M. Thompson, J. D. Wilson, ve R. W. Chambers'ın katkıları); S. A. Tannenbaum, *The Booke of Sir Thomas More,* New York 1927.

18. *The Tempest* (ed. Sir A. Quiller-Couch ve J. D. Wilson). Cambridge 1921, s. XXX.

19. E. K. Chambers, «The Integrity of *The Tempest*», *Review of English Studies,* I (1925), s. 129 - 50; S. A. Tannenbaum, «How Not to Edit Shakespeare: A. Review», *Philological Quarterly,* X (1931), s. 97 - 137; H. T. Price, «Towards a Scientific Method of Textual Criticism in the Elizabethan Drama», *Journal of English and Germanic Philology,* XXXVI (1937), s. 151 - 67 (Dover Wilson, Robertson, vb. ile ilgili).

20. Michale Bernays, *Zur Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes,* Münih 1866, «Goethe-philologie» sinin başlangıcı idi. Aynı zamanda bak : R. W. Chapman, «The Textual Criticism of English Classics», *The Portrait of a Scholar,* Oxford 1922, s. 65 - 79.

21. Bak : Bibliyografya, üçüncü bölüm.

22. Michael Bernays, «Zur Lehre von den Zitaten und Noten», *Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte,* Berlin 1899, Cilt IV, s. 253 - 347; Arthur Friedman, «Principles of Historical Annotation in Critical Editions of Modern Texts», *English Institute Annual, 1941,* New York 1942, s. 115 - 28.

23. Edmond Malone, «An Essay on the Chronological Order of Shakespeare's Plays», *Plays* (ed. George Steevens, ikinci baskı, 1788, cilt I, ss. 269 - 346) Furnivall ve König'in *Shakespeare. Twenty-three Plays and the Sonnets,* New York 1938, (s. 94) de verdiği vezin cetvelleri Fleay, Furnivall ve König'in E. K. Chambers, *William Shakespeare,* Oxford 1930, Cilt 11, (s. 397 - 408) Fleay, başlıklı eserlerine dayanılarak hazırlanmıştır.

24. James Hurdis, *Cursory Remarks upon the Arrangement of the Plays of Shakespeare,* Londra 1792.

25. Wincenty Lutoslawski, *The Origin and Growth of Plato's Logic with an Account of Plato's Style and the Chronology of His Writings,* Londra 1897; Yorum için bak : John Burnet, *Platonism,* Berkeley 1928, s. 9 - 12.

26. Giles Dawson, «Authenticity and Attribution of Written Matter», *English Institute Annual, 1942,* New York 1943, s. 77 - 100; G. E. Bentley, «Authenticity and Attribution of the Jacobean and Caroline Drama», aynı yer., s. 101 - 18; bak. E. H. C. Oliphant, «Problems of Authorship in Elizabethan Dramatic Literature», *Modern Philology,* VIII (1911), s. 411 - 59.

27. August Wilhelm Schlegel, «Anhang, über die angeblich Shakespeare'n unterschobenen Stücke», *Über dramatische Kunst und Literatur,* Heidelberg 1811, Zweiter Theil, Zweite Abtheilung, s. 229 - 42.

28. J. M. Robertson, *The Shakespeare Canon,* dört kısım, Londra *1922 - 32; An Introduction the Study of the Shakespeare Canon,* Londra 1924; E. K. Chambers, «The Disintegration of Shakespeare», *Proceedings of the British Academy,* XI (1925), s. 89 - 108 *(Shakespearean Gleanings'*de tekrar basılmıştır, Oxford 1944, s. 1 - 21).

29. E. N. S. Thompson, «Elizabethan Dramatic Collaboration», *Englische Studien,* XI (1908), s. 30 - 46; W. J. Lawrence, «Early Dramatic Collaboration», *Pre-Restoration Stage Studies,* Cambridge, Mass. 1927; H. C. Oliphant, «Collaboration in Elizabethan Drama : Mr. W. J. Lawrence's Theory», *Philological Quarterly,* VIII (1929), s. 1 - 10. Diderot ve Pascal hakkında iyi mütalaalar için bak. André Morize, *Problems and Methods of Literary History,* Boston 1922, s. 157 - 93.

30. E. H. Oliphant, *The Plays of Beaumont and Fletcher. An Attemp to Determine Their Respective Shares and the Shares of Others,* New Haven 1927; «The Authorship of *The Revenger's Tragedy»,* Studies in Philology, XXIII (1920), s. 157 - 68.

31. John Robert Moore, *Daniel Defoe : Citizen of the Modern World,* (Chicago 1958) de Defoe'nun ayrı ayrı eseri olduğunu ileri sürmektedir.

32. *New Essays by Oliver Goldsmith* (ed. R. S. Crance), Chicago 1927.

33. G. Udny Yule, *The Statistical Study of Literary Vocabulary,* Cambridge 1944.

34. J. S. Smart, *James Macpherson,* Londra 1905; G. M. Fraser, «The Truth about Macpherson's Ossian», *Quarterly Review,* CCXLV (1925) s. 331 - 45; Derick S. Thomson, *The Gaelic Sources of*

Macpherson's Ossian, Edinburgh 1952; W. W Skeat (ed.) *The Poetical Works of Thomas Chatterton with an Essay on the Rowley Poems*, iki cilt, Londra 1871; Thomas Tyrwhitt, *Poems supposed to have been written... by Thomas Rowley* (Appendix), ikinci bas., Londra 1778, ve *A Vindication of the Appendix to the Poems called Rowley's*, Londra 1782; Edmond Malone, *Cursory Observations on the Poems attributed to Thomas Rowley*, Londra 1782; Thomas Warton, *An Enquiry into the Authenticity of the Poems attributed to Thomas Rowley*, Londra 1782; J. Mair, *The Fourth Forger*, Londra 1938; George Chalmers, *An Apology for the Believers in the Shakespeare Papers*, Londra 1797.

35. Zoltán Haraszti, «The Works of Hroswitha», *More Books*, XX (1945), s. 87 - 119 s. 139 - 73; Edwin H. Zeydel, «The Authenticity of Hroswitha's Works», *Modern Language Notes*, LXI (1946), s. 50 - 55; André Mazon, *Le Slovo d'Igor*, Paris 1940; Henri Grégoire, Roman Jakobson, ve diğerleri (ed.), *La Geste du Prince Igor*, New York 1948.

36. Bu konuda en güvenilir bilgiler için bak : Paul Selver, *Masaryk : A Biography*, Londra 1940.

37. John Carter Graham Pollard, *An Enquiry into the the Nature of Certain Nineteenth - Century Pamphlets*, Londra 1934; Wilfred Partington, *Forging Ahead : The True Story of... T. J. Wise*, New York 1939; *Letters of Thomas J. Wise to J. H. Wrenn* (bas. Fannie E. Ratchford), New York 1944 (giriş bölümü H. Buxton Forman ve inandırıcı olmamakla beraber Edmund Goss ile ilgilidir.

38. Bu üç kitap Ondokuzuncu Bölümün bibliyografya kısmında verilmiştir.

YEDİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE BİYOGRAFİ

1. S. T. Coleridge, Thomas Poole'a Şubat 1791, yazdığı bir mektupta, *Letters* (ed. E. H. Coleridge), Londra 1895, Cilt 1, s. 4.

2. Bak : Bibliyografya, birinci bölüm.

3. Georg Brandes, *William Shakespeare*, iki cilt, Copenhagen 1896 (İngilizce ter., iki cilt, Londra 1898); Frank Harrsi, *The Man Shakespeare*, New York 1909.

4. C. J. Sisson, *The Mythical Sorrows of Shakespeare,* British Academy Lecture, 1934; E. E. Stoll, *«The Tempest», Shakespeare and Masters,* Cambridge, Mass. 1940, s. 281 - 316.
5. John Keats, Letter to Richard Woodhouse, 27 Ekim 1818, *Letters* (ed. M. B. Forman), dördüncü bas., Oxford 1952, s. 226 - 7. Bak : W. J. Bate, *Negative Capability : The Intuitive Approach in Keats,* Cambridge, Mass. 1939; T. S. Eeliot, «Tradition and the Individual Talent», *The Sacred Wood,* Londra 1920, s. 42 - 53.
6. Brandes, aynı eser, s. 425; H. Kingsmill, *Matthew Arnold,* Londra 1928, s. 147 - 9.
7. Ramon Fernandez, «L'autobiographie et le roman : l'exemple de Stendhal», *Messages,* Paris 1926, s 78 - 109 (İngilizce ter. Londra 1927, s. 91 - 136); George W. Meyer, *Wordsworth's Formative Years,* Ann Arbor, Mich. 1943.
8. Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung,* Leipzig 1907; Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin 1916 *(Urerlebnis ve Bildungserlebnis* arasında bir fark gözetilmektedir).
9. V. Moore, *The Life and Eager Death of Emily Brontë,* Londra 1936; Edith E Kinsley, *Pattern for Genius,* New York 1939 (Bronte'lerin romanlarından alınmış bölümleri, hikâyelerdeki isimlerin yerine gerçek isimler kullanarak bir araya getiren bir biyografi); Romer Wilson, *The Life and Private History of Emily Jane Brontë,* New York 1928 (*Wuthering Heights* tam anlamıyla bir otobiyografi olarak ele alınmaktadır).
10. Örnek C. B. Tinter, *The Good Estate of Poetry,* Boston 1929, s. 30'dan alınmıştır.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE PSİKOLOJİ

1. Bak : Alfred Adler, *Study of Organ Inferiority and Its Physical Compensation,* 1907 (İngilizce ter. 1917); Wayland F. Vaughan, «The Psychology of Compensation», *Psychological Review,* XXXIII (1926), s. 467 - 79; Edmund Wilson, *The Wound and the Bow,* New York 1941; aynı zamanda L. Mac Neice, *Modern Poetry,* Londra 1938, s. 76; L. Trilling, «Art and Neurosis», *Partisan Review,* XII (1945), s. 41 - 9 (*The Liberal Imagination,* New York 1950, s. 160 - 80'de tekrar basılmıştır.)

2. Bak : Bibliyografya.
3. W. H. Auden, *Letters from Iceland,* Londra 1937, s. 193; bak. L. MacNeice, *Modern Poetry,* Londra 1938, s. 25 - 6; Karen Horney, *«The Neurotic Personality of our Time,* New York 1937; Eric Fromm, *Escape from Freedom,* New York 1941, ve *Man for Himself,* New York 1947.

4. Bak : W. Silz, «Otto Ludwig and the Process of Poetic Creation», *PMLA,* IX (1945), s. 860 - 78 (Almanya'da son zamanlarda yazarların psikolojisi üzerinde yapılan araştırmaların konularını vermektedir); Erich Jaensch, *Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation,* Londra 1930; aynı zamanda «Psychological and Psychophysical Investigations of Types...», *Feelings and Emotions,* Worcester, Mass. 1928, s. 355 ff.

5. Sinestetik konusu için : Ottokar Fischer, «Über Verbindung von Farbe und Klang : Eine literar - psychologische Untersuchung», *Zeitschrift für Ästhetik,* II (1907), s. 501 - 34; Albert Wellek, «Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte», *Zeitschrift für Asthetik* XXIII (1929), s. 14 - 42; «Renaissance und Barock - synasthesie», *Deutsche Vierteljahrs schrift für Literaturwissenschaft,* IX (1931), s. 534 - 84; E. v. Erhardt - Siebold, «Harmony of the Senses in English, German, and French Romanticism», *PMLA,* XLVII (1932), s. 577 - 92; W. Silz, «Heine's Synaesthesia», *PMLA,* LVII (1942), s. 469 - 88; S. de Ullman, «Romanticism and Synaesthesia», *PMLA,* IX (1945), s. 811 - 27; A. G. Engstrom, «In Defense of Synaesthesia in Literature», *Philological Quarterly,* XXV (1946), s. 1 - 19.

6. Bak : Richard Chase, «The Sense of the Present», *Kenyon Review,* VII (1945), s. 218 ff. T. S. Eliot'ın *The Use of Poetry*'sinden alınan bölümler s. 118 - 19, 155, 148 ve not. Eliot'ın değindiği «Le Symbolisme et l'âme primitive» adlı yazı *Revue de littérature comparée,* XII (1932), s. 356 - 86'da çıkmıştır. Aynı zamanda bak : Emile Cailliet ,*Symbolisme et âmes primitives,* Paris 1936 (sonuç kısmı Eliot ile yapılan bir konuşmayı aktarmaktadır).

7. Carl G. Jung, the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art», *Contributions to Analytical Psychology,* Londra 1926, ve *Psychological Types* (ter. H. G. Baynes), Londra 1926; bak. J. Jacobi, *The Psychology of Jung* (ter. Bash), New Haven 1943. Jung'dan etkilenen bellibaşlı İngiliz filozoflar, psikologlar ve estetikçiler arasında John M. Thorburn, *Art and the Unconscious,* 1925; Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination,*

1934; Herbert Read, «Myth, Dream, and Poem», *Collected Essays in Literary Criticism*, Londra 1938, s. 101 - 16; H. G. Baynes, *Mythology of the Soul*, Londra 1940; M. Esther Harding, *Women's Mysteries*, Londra 1935. bulunmaktadır.

8. Karakter tipleri üzerine tarihî bakımdan bir inceleme için bak : A. A. Roback, *The Psychology of Character with a Survey of Temperament*, New York 1928; Edouard Spranger, *Types of Men : the Psychology... of Personality* (ter. Pigors), Halle 1928; Ernst Kretschmer, *Physique and Character...* (ter. Sprott), Londra 1925; *The Psychology of Men of Genius* (ter. Cattell), Londra 1931. «Yaratıcılık» ve «delilik» konusunda bak : W. H. Auden, «Psychology and Art», *The Arts Today* (ed. G. Grison), Londra 1935, s. 1 - 21. F. W. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1872; Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris 1900 (ter. Baron, Londra 1906); Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique*, Paris 1935. «Şeytanî» lik kelimesi Goethe'den gelmektedir. (ilk olarak *Urworte* 1817 de kullanılmıştır) ve modern Alman edebiyat teorisinde önemli bir kavramdır; bak : M. Schütze, *Academic Illusions in the Field of Letters*, Chicago 1933, s. 91 ff.

10. C. S. Lewis, *The Personal Heresy...*, Londra 1939, s. 22 - 3; W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung...*, Leipzig 1906; bak : Schütze, ön bahs. eser, s. 96 ff.

11. Norah Chadwick, *Poetry and Prophecy*, Cambridge 1942 (şamanizm hakkında); Ribot, *Creative Imagination* (ter. Londra 1906), s. 51.

12. Elizabeth Schneider, «The 'Dream' of Kubla Khan», *PMLA*, IX (1945), s. 784 - 801, *Coleridge, Opium, and Kubla Khan*, Chicago 1953 de daha etraflı bir şekilde açıklanmıştır. Aynı zamanda bak : Jeanette Marks, *Genius and Disaster : Studies in Drugs and Genius*, New York 1925.

13. Aelfrida Tillyard, *Spiritual Exercises and Their Results...*, Londra 1927; R. van Gelder, *Writers and Writing*, New York 1946; Samuel Johnson, *Lives of the* Poets, «Milton».

14. Hemingway ve daktilo makinası hakkında : R. G. Berkelman, «How to Put Words on Paper», *Saturday Review of Literature*, 29 Aralık 1945. Dikte ve uslup hakkında : Theodora Bosanquet, *Henry James at Work* (Hogarth Essays), Londra 1924.

15. Bu konuda Alman estetikçileri Goethe ve Otto Ludwig'i gösterirler; Fransızlar Flaubert (mektupları) ve Valery'i; Amerikalı tenkitçiler Henry James (New York baskısı eserlerinin önsözleri) ve Eliot'ı

gösterirler. Fransız görüşünün mükemmel bir örneği Valéry'nin Poe hakkındaki fikirleridir (P. Valéry, «Situation de Baudelaire», *Variété* II, Paris 1937, s. 155 - 60 - İngilizce ter. *Variety*, ikinci seri, New York 1938, s. 79 - 98).

16. İşaret ve semboller hakkında bak : S.K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass. 1942, s. 53 - 78, ve Helmut Hatzfeld, «The Language of the Poet», *Studies in Philology*, XLIII (1946), s. 93 - 120.

17. J. L. Lowes, *The Road to Xanadu : A Study in the Ways of the Imagination*, Boston 1927.

18. W. Dibelius, *Charles Dickens*, Leipzig 1926, s. 347 - 73.

19. Albert R. Chandler, *Beauty and Human Nature : Elements of Psychological Aesthetics*, New York 1934, s. 328; A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris 1935, s. 93 - 102; Frederick H. Prescott, «The Formation of Imaginary Characters», *The Poetic Mind*, New York 1922, s. 187 ff.; A. H. Nethercot, «Oscar Wilde on His Subdividing Himself», PMLA, IX (1945), s. 616 - 17.

20. *The Letters of John Keats* (ed. M. B. Forman), dördüncü bas., New York 1935, s. 227. Metinde yapılan düzeltmeler Forman'ın notlarındaki tavsiyelere uyularak yapılmıştır.

21. A. Feuillerat, *Comment Proust a composé son roman*, New Haven 1934; aynı zamanda Karl Shapiro ve Rudolf Arnheim'ın *Poets at Work* (ed. C. D. Abbott), New York 1948'deki yazılarına bakınız.

22. Bak : James H. Smith, *The Reading of Poetry*, Boston 1939 (kitabı yayına hazırlayanlar yazar tarafından metinden çıkartılmış parçalar yerine değişik parçalar koymuştur).

23. Lily B. Campbell, *Shakespeare's Tragic Heroes : Slaves of Passion*, Cambridge 1930; Oscar J. Campbell, «What is the Matter with Hamlet?», *Yale Review*, XXXII (1942), s. 309 - 22; Henri Delacroix, *La Psychologie de Stendhal*, Paris 1918; F. J. Hoffman, *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge 1945, s. 256 - 88.

24. Bak : L. C. T. Forest, «A Caveat for Critics against Invoking Elizabethan Psychology», *PMLA*, LXI (1946), s. 651 - 72.

25. Bak : E. E. Stoll'un bütün eserleri, özellikle *From Shakespeare to Joyce*, New York 1944, s. 70 ff.

DOKUZUNCU BÖLÜM

EDEBİYAT VE TOPLUM

1. Bak : Bibliyografya, birinci bölüm.

2. Bak : Morris R. Cohen, «American Literary Criticism and Economic Forces», *Journal of the History of Ideas,* (1940), s. 369 - 74.

3. De Bonald hakkında bak : Horatio Smith, «Relativism in Bonald's Literary Doctrine», *Modern Philology,* XXXII (1934), s. 193 - 210; B. Croce, «La letteratura come 'espressione della societa'», *Problemi di estetica,* Bari 1910, s. 56 - 60.

4. *Histoire de la littérature anglaise* (1863) in girişi : «Belge veriyorlarsa abide demektirler», s. XIVII, ikinci baskının birinci cildi, Paris 1866.

5. Bak : Mesela Havelock Ellis, *A Study of British Genius,* Londra 1904 (düzeltilmiş baskı (1926); Edwin L. Clarke, *American Men of Letters : Their Nature and Nurture,* New York 1916 («Columbia Studies in History, Economics, and Public Law», cilt 72); A. Odin, *Genèse des grands hommes,* iki cilt, Paris 1895.

6. Sakulin, N. P., *Die russische Literatur,* Wildpark - Potsdam 1927 (Oscar Walzel'ın *Handbuch der Literaturwissenschaft* adlı eserindedir).

7. Mesela D. Blagoy, *Sotsiologiya tvorchestva Pushkina* (Puşkin'in Eserlerinin Sosyolojisi), Moskova 1931.

8. Herbert Schoeffler, *Protestantismus und Literatur,* Leipzig 1922. Sosyal menşe ile ilgili meseleler erken dönemlerde edinilen izlenimlere ve bir yazarın ilk fizikî ve sosyal çevresine yakından bağlıdır. Schoeffler'in dediği gibi, köy papazlarının çocukları 18. yüzyıl romantizminin öncüleri olarak ve 18. yüzyılın edebiyat zevkini yaratmakta epeyce rol oynamışlardır. Kırlarda ve kilise mezarlıklarının neredeyse içinde yaşadıklarından, ölüm ve ölümsüzlük konuları üzerinde düşünmüş, mezarlıklar ve kır manzaraları ile ilgili şiirlerden zevk duymuş olmaları ihtimali vardır.

9. L. C. Knights, *Drama and Society in the Age of Johnson,* Londra 1937 ve Penguin Books 1962.

10. Lily Campbell, *Shakespeare's Histories : Mirrors of Elizabethan Policy.* San Marino 1947; Sir Charles Firth, «The Political Significance of Swift's *Gulliver's Travels*» *Essays : Historical and Literary,* Oxford 1938, s. 210 - 41.

11. Prosper de Barante, *De la littérature Française pendant le dix - huitiéme sciéle,* Paris, üçüncü bas., 1822, s. s. 1809 yılında çıkan ilk baskıda önsöz bulunmamaktadır. Barante'in nazariyesi Harry Levin tarafından «Literature as an Institution», *Accent,* VI (1946), s. 159 - 68 de mükemmel bir şekilde geliştirilmiştir. Criticism (ed. Schorer, Miles, Mc Kenzie), New York 1948, s. 546 - 53 de tekrar basılmıştır.

12. Ashley H. Thorndike, *Literature in a Changing Age,* New York 1921, s. 36.

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

14. Bunları ele alan bazı eserler şunlardır : Alfred A. Harbage, *Shakespeare's Audience,* New York 1941; R. J. Allen, *The Clubs of Augustan London,* Cambridge, Mass, 1933; Chauncey B. Tinker, *The Salon and English Letters,* New York 1915; Albert Parry, *Garrets and Pretenders : a History of Bohemianism in America,* New York 1933.

15. Bak : Grace Overmyer, *Government and the Arts,* New York 1939. Rusya ile ilgili olarak Freeman, Max Eastman, W. Frank vs. nin eserlerine bakınız.

16. Georgi V. Plekhanov, *Art and Society,* New York 1936, s. 43, 63, vs. Çoğunlukla ideolojik tartışmalar şu eserlerde bulunmaktadır : A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France,* Paris 1906, 1959'da tekrar basılmıştır. Rose R. Egan, *The Genesis of the Theory of Art for Art's Sake in Germany and England,* iki kısım, Northampton 1921 - 4; Louise Rosenblatt, *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise,* Paris 1931.

17. L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung,* Münih 1923 (ikinci bas., Leipzig 1931. İngilizce ter. *The Sociology of Literary Taste,* Londra 1941); bak : Schücking, *Die Familie im Puritanismus,* Leipzig 1929.

18. Bak : T. A. Jackson, *Charles Dickens, The Progress of a Radical,* Londra 1937.

19. On üçüncü notta verilen Mrs. Leavis; K. C. Link ve H. Hopf, *People and Books*, New York 1946; F. Baldensperger, *La Littérature : création, succès, durée*, Paris 1913; P. Stapfer, *Des réputations littéraires*, Paris, 1839; Gaston Rageot, *Le Succès : auteurs et public-essai de critique sociologique*, Paris 1906; Emile Hennequin, *La Critique scientifique*, Paris 1882. Sinemanın sosyal etkileri Mortimer Adler tarafından *Art and Prudence*, (New York 1937) de makul bir şekilde incelenmektedir. Jan Mukarovsky, *Esteticka funkce, norma a hodnota jako socialni fakt* (Prague 1936) da sosyal gerçekler olarak «estetik işlerlik, norm ve değer» konusu bulunmaktadır.

20. Thomas Warton, *History of English Poetry*, Londra 1774, cilt I, s. 1.

21. E. Kohn - Bramstedt, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany*, Londra 1937, s. 4.

22. Bak : André Monglond, *Le Héros préromantique, Le Préromantisme français*, cilt 1, Grenoble 1930; R. P. Utter ve G. B. Needham, *Pamela's Daughters*, New York 1937. Aynı zamanda E. E. Stoll'un yazıları, mesala «Heroes and Villains : Shakespeare, Middleton, Byron, Dickens», *From Shakespeare to Joyce*, Garden City 1944, s. 307 - 27.

23. Charles Lamb, «On the Artificial Comedy», *Essays of Elia*, 1821; T. B. Macaulay, «The Dramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh, and Farquhar», *Edinburgh Review*, LXII (1841); J. Palmer, *The Comedy of Manners*, Londra 1913; K. M. Lynch, *The Social Mode of Restoration Comedy*, New York 1926.

24. S. E. Stoll, «Literature and Life», *Shakespeare Studies*, New York 1927 ve *From Shakespeare to Joyce* (Garden City 1944) da çeşitli yazıları.

25. John Maynard Keynes, *A Treatise on Money*, New York 1930, cilt II, s. 154.

26. A. V. Lunacharsky, ön. bahs. eser, s. 10'da, *Listener*, 27 Aralık 1934 sayısından alınarak L. C. Knights tarafından yayınlanmıştır.

27. *Einführung zur Kritik der politischen Ökonomie* (1857), Marx'ın terkettiği ve 1903 de önemsiz bir dergide yayınlanan bir belge. Karl Marx-Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*, ed. M. Lipschitz, Berlin 1948, s. 21 - 2 de yeniden yayınlanmıştır. Bu parça, Marksist görüşten tamamen uzaklaşıyor gibi görünmektedir. Başka temkinli ifadeler de vardır, mesela, Engels'in 25 Ocak 1894 de Starkenburg'a gönderdiği mektup. «Politika, hukuk, felsefe, din, edebiyat, sanat vs. ala-

nındaki gelişmeler ekonomik gelişmeye dayalıdır. Fakat hepsi, bir arada veya ayrı ayrı birbirlerini ve ekonomik temeli etkilerler», (Marx - Engels, *Selected Works,* cilt I, s. 391). Joseph Bloc'a yazdığı 21 Eylül 1890 tarihli mektubunda Engels, Marx'ın ve kendisinin ekonomi faktörünü abarttıklarını ve karşılıklı etkileşimin rolünü önemsiz gösterdiklerini itiraf etmektedir; Mehring'e yazdığı 14 Temmuz 1893 tarihli mektubunda ise işin usül (şekil) yanını fikirlerin gelişme tarzını «ihmal» ettiklerini söylemektedir. (Bak : Marx - Engels, *Selected Works,* cilt I, s. 383, 390.) Dikkatli bir inceleme için bak : Peter Demetz, *Marx, Engels, und die Dichter,* Stutgart 1959.

28. Karl Marx ve F. Engels, *Historisch - kritische Gesamtausgabe* (ed. V. Adoratskij), Berlin 1932, cilt V, s. 21, 373 de *Die Deutsche Ideologie* (1845 - 6) den.

29. A. A. Smirnov, *Shakespeare : A Marxist Interpretation,* New York 1936, s. 93.

30. Max Scheler, «Probleme einer Soziologie des Wissens», *Versuch zu einer Soziologie des Wissens* (bas. Max Scheler), Münih ve Leipzig 1924, cilt I, s. 1 - 146, ve «Probleme einer Soziologie des Wissens», *Die Wissenformen und die Gesellschaft,* Leipzig 1926, s. 1 - 226; Karl Mannheim, *Ideology and Utopia* (ter. L. Wirth ve Z. Shils), Londra 1936 (New York 1955 de tekrar basılmıştır). Bazı tartışmalar şöyledir : H. Otto Dahlke, «The Sociology of Knowledge», H. E. Barnes, Howard Becker ve F. B. Becker, *Contemporary Social Theory,* New York 1940, s. 64 - 69 da; Robert K. Merton, «The Sociology of Knowledge», *Twentieth - Century Sociology* (ed. Georges Gurvitch ve Wilbert E. Moore), New York, 1945, s. 366 - 405; Gerard L. De Gré, *Society and Ideology : an Inquiry into the Sociology of Knowledge,* New York 1943; Ernst Gruenwald, *Das Problem der Soziologie des Wissens,* Vienna 1934; Thelma Z. Lavine, «Naturalism and the Sociological Analysis of Knowledge», *Naturalism and the Human Spirit* (ed. Yervant H. Krikorian), New York 1944, s. 183 - 209; Alexander C. Kern, «The Sociology of Knowledge in the Study of Literature», *S. Review,* L (1942), s. 505 - 14.

31. Max Weber, *Gesammelte Aufsatze zur Religionssoziologie,* üç cilt, Tübingen 1920 - 21 *(The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism,* Londra 1930, olarak kısmen tercüme edilmiştir); R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism,* Londra 1926 ve Penguin Books 1938 (önsözlü yeni baskı, 1937); Joachim Wach, *The Sociology of Religion,* Chicago 1944.

32. Pitirim A. Sorokin, *Contemporary Sociological Theories*, New York 1928, s. 710'daki tenkite bak.

33. P. A. Sorokin, *Fluctuations of Forms of Art, Social and Cultural Dynamics*, cilt I, New York 1937, özellikle birinci bölüm.

34. Edwin Berry Burgum, «Literary Form : Social Forces and Innovations», *The Novel and the World's Dilemma*, New York 1947, s. 3 - 18.

35. Fritz Grüggemann, «Der Kampf um die bürgürliche Welt und Lebensauffassung in der Deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, III (1925), s. 94 - 127.

36. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1896; J. E. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, New York 1913; *Themis*, Cambridge 1912; George Thomson, *Aeschylus and Athens, A Study in the Social Origins of the Drama*, Londra 1941, ve *Marxism and Poetry*, Londra 1945. (Irlanda'dan derlenmiş malzeme üzerine yapılmış ilgi çekici bir inceleme). Christopher Caudwel, *Illusion and Reality*, Londra 1937; Kenneth Burke, *Attitudes toward History*, New York 1937; Robert R. Marett (ed.), *Anthropology and the Classics*, Oxford 1908.

ONUNCU BÖLÜM

EDEBİYAT VE DÜŞÜNCE

1. Hermann Ulrici, *Über Shakespeares dramatische Kunst*, 1839.

2. George Boas, *Philosophy and Poetry*, Wheaton College, Mass. 1932, s. 9.

3. T. S. Eliot, *Selected Essays*, New York 1932, s. 115 - 16.

4. Mesela «Allah cennetinde, dünyada her şey yolunda» sözü Allah'ın mümkün olabilecek en iyi dünyayı yarattığı iddiasını yansıtır. «Yerde kırık bir kemer, Cennette ise mükemmel bir yuvarlak» sözü sınırlılıktan sonsuzluğa, noksanlıktan tamamlanmaya doğru gidişi anlatmaktadır.

5. Bibliyografyaya bakınız.

6. Bibliyografyaya bakınız.

7. Leo Spitzer,«*Milieu and Ambiance :* An Essay in Historical Semantics», *Philosophy and Phenomenological Research,* III (1942), s. 1 - 42, 169 - 218 *(Essays in Historical Semantics,* New York 1948, s. 179-316'da yayınlanmıştır); «Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung'», *Traditio : Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion,* II (1944), s. 409 - 64, ve III (1945), s. 307 - 64. Geniş yayın, Baltimore 1963.

8. Etienne Henri Gilson, *Les Idées et les lettres,* Paris 1932.

9. Paul Hazard, *La Crise de la consience européenne,* üç cilt, Paris 1934; *La pensée européenne au XVIII. siècle de Montesquieu à Lessing,* üç cilt, Paris 1946 (İngilizce tercümeleri : *The European Mind; The Critical Years,* 1680 - 1715, New Haven 1953; *European Thought in the Eighteenth Century,* New Haven 1954).

10. M. O. Gershenzon, *Mudrost Pushkina* (Puşkin'in İrfanı), Moskova 1919.

11. Dostoyevsky'nin «metafizik» açıdan incelemesi için bak : V. Rozanov, *Legenda o Velikom inkvizitore,* St Petersburg 1894; D. Merezhkovsky, *Tolstoy i Dostoyevsky,* iki cilt, St. Petersburg 1912 (tamamlanmamış İngilizce ter. *Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoyevsky,* New York 1902); Leo Shestov, *Dostoyevsky i Nietzsche,* St. Petersburg 1905 (Almanca ter. Berlin 1931); Nikolay Berdyaev, *Mirosozertsanie Dostoevskovo (Dostoyevsky's World - view),* Prague 1923 (Fransızca'dan İngilizce'ye ter., New York 1934), Vyacheslav Ivanov, *Freedom and the Tragic Life : A Study in Dostoyevsky,* New York 1952.

12. Hermann Glockner, «Philosophie und Dichtung : Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel», *Zeitschrift für Asthetik,* XV (1920 - 21), s. 187 - 204.

13. Bak : René Wellek, «Literary Criticism and Philosophy : A Note on Revaluation», *Scrutiny,* V (1937), s. 375 - 83, ve F. R. Leavis, «Literary Criticism and Philosophy : A Reply», aynı yer., VI (1937), s. 59 - 70 *(The Importance of Scrutiny,* ed. E. Bentley, New York 1948, s. 23 - 40 da tekrar yayınlanmıştır).

14. Rudolf Unger, *Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft,* Münih 1908; *Weltanschauung und Dichtung,* Zürih 1917; *Literaturgeschhichte als Problemgeschichte,* Berlin 1924; «Literatur-

geschichte und Geistesgeshichte», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* IV (1925), s. 177 - 92. Bunların hepsi *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte,* iki cilt, Berlin 1929'da toplanmıştır.

15. Rudolf Unger, *Herder, Novalis, Kleist : Studien über die Entwicklung des Todesproblem,* Frankfurt 1922; Walter Rehm, *Der Todesgedanke in der Deutschen Dictung,* Halle 1928; Paul Kluckholn, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts und in der Romantik,* Halle 1922.

16. Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica,* Milano 1930 (İngilizce ter., Angus Davidson, *The Romantic Agony,* Londra 1933).

17. C. S. Lewis, *The Allegory of Love,* Oxford 1936; Theodore Spencer, *Death and Elizabethan Tragedy,* Cambridge, Mass. 1936.

18. Hoxie Neale Fairchild, *Religious Trends in English Poetry,* dört cilt, New York 1939 - 57.

19. André Monglond, *Le Préromantisme français,* iki cilt Grenoble 1930; Pierre Trahard, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII. siècle,* dört cilt, Paris 1931 - 3.

20. *Proceedings of the American Philosophical Society* XC (No. 3, Temmuz 1946), s. 163 - 249 da Sigmund Skard'ın «The Use of Color in Literature» hakkındaki başarılı araştırma özetine bakınız.

21. Balzac, *Cousine Bette,* IX.

22. Gellert, Kont Hans Moritz von Brühl'e mektup, 3 Nisan 1755 (Yale University Library'de).

23. Dr. Johnson, Dualar ve Düşünceler, Miss Boothby vs.ye mektuplar.

24. Dilthey'in tür nazariyesinin ilk şekli için bak : «Die drei Grundformen der Systeme in der ersten Halfte des 19. Jahrhunderts», *Archiv für Geschichte der Philosophie,* XI (1898), s. 557 - 86 *(Gesammelte Schriften,* Leipzig 1925, cilt IV, s. 528 - 54 de tekrar yayınlanmıştır). Nazariyenin sonraki şekilleri şu eserlerde bulunmaktadır : «Das Wesen der Philosophie», Paul Hinneberg, *Die Kultur der Gegenwart* (Teil I, Abteilung VI, «Systematische Philosophie», Berlin 1907, s. 1 - 72; *Gesammelte Schriften,* ön. bahs. eser., cilt V, Bölüm I, s. 339 - 416'da tekrar yayınlanmıştır); «Die Typen der *Weltanschauung,*

Philosophie, Religion (ed. Max Frischeisen - Köhler) Berlin 1911, s. 3 - 54 (ön. bahs. eser., cilt VIII, s. 75 - 120'de tekrar yayınlanmıştır).

25. Herman Nohl, *Die Weltanschauungen der Malerei*, Jena 1908; *Typische Kunststile in Dictung und Musik*, Jena 1915.

26. «Weltanschauung und Dichtung», *Aufsätze...*, ön. bahs. eser., s. 77 ff de Unger.

27. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Berlin-Babelsberg 1923, s. 77 ff.

28. H. W. Eppelsheimer, «Das Renaissanceproblem», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II (1933), s. 497.

29. H. A. Korff, *Geist der Goethezeit; Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch - romantischen Literaturgeschichte*, dört cilt, Leipzig 1923 - 53: Herbert Cysarz, *Erfahrung und Idee*, Vienna 1921; *Deutsche Barockdichtung, Leipzig 1924; Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, Halle 1926; *Von Schiller* Halle 1934; Max Deutschbein, *Das Wesen des Romantischen*, Coethen 1921; George Stefansky, *Das Wesen der deutschen Romantik*, Stuttgart 1923; Paul Meissner, *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*, Berlin 1934.

30. Ernst Cassirer, *Freiheit und Form*, Berlin 1922; *Idee und Gestalt*, Berlin 1921. Bak : Cysarz, ön bahs. eser.

31. B. Croce, *La poesta di Dante*, Bari 1920.

32. B. Croce, *Goethe*, Bari 1919 (İngilizce ter. Londra 1923, s. 185 - 6).

ONBİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE DİĞER GÜZEL SANATLAR

1. Emile Legouis, *Edmund Spenser*, Paris 1923; Elizabeth W. Manwaring. *Italian Landscape in Eighteenth-Century England*, New York 1925; Sir Sidney Colvin, *John Keats*, Londra 1917.

2. Stephen A. Larrabee, *English Bards and Grecian Marbles : The Relationship between Sculpture and Poetry especially in the Romantic Period*, New York 1943.

3. Albert Thibaudet, *La Poésie de Stephane Mallarmé,* Paris 1926.
4. Bak : Bibliyografya, birinci bölüm.
5. Bak : Bruce Pattison, *Music and Poetry of the English Renaissance,* Londra 1948; Germaine Bontoux, *La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth,* Paris 1938; Miles M. Kastendick; *England's Musical Poet : Thomas Campion,* New York 1938; John Hollander, *The Untuning of the Sky,* Princeton 1961.
6. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology,* New York 1939 (1962 de tekrar basılmıştır) ve *Meaning in the Visual Arts,* Garden City, N. Y. 1955. Aynı zamanda Warburg Institute'un yayınlarına, Fritz Saxl, Edgar Wind ve diğerlerinin eserlerine bakınız. Homer'in ve Yunan trajedilerinin (vazolarla ilgili) tasvirleri hakkında pek çok eser vardır, mesela Carl Robert, *Bild und Lied,* Berlin 1881; Louis Séchan, *Etudes sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* Paris 1926.
7. Larrabee, loc. cit., s. 87. R. Wellek'in *Philological Quarterly,* XXIII (1944), s. 282 - 3'deki daha geniş yazısı.
8. W. G. Howard, «Ut Picture Poesis», *PMLA,* XXIV (1909). s. 40 - 123; Cicely Davies, «Ut Pictura Poesis», *Modern Language Review,* XXX (1935), s. 159 - 69; Rensselaer W. Lee, «Ut Picture Poesis : The Humanistic Theory of Painting», *Art Bulletin,* XXII (1940), s. 197 - 269; Jean H. Hagstrom, *The Sister Arts : The Tradition of Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray,* Chicago 1958.
9. Mrs Una Ellis - Fermor *Jacobean Drama,* Londra 1936'da Jonson'ın *Volpone* adlı eseri ile ilgili olarak dikkatle hazırlanmış bir «muzik analizi» vermektedir. George R. Kernodle, *Elizabethan Studies and Other Essays in Honor of George C. Reynolds,* Boulder, Colorado, 1945, s. 185 - 91'de «The Symphonic Form of *King Lear*» u bulmaya çalışıyordu.
10. Bak : Erwin Panofsky, «The Neoplatonic Movement and Michelangelo», *Studies in Iconology,* New York 1939, s. 171 ff.
11. Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'Ancien,* iki cilt, Brüksel 1935; aynı zamanda bak : *Die Zeichnungen Peter Bruegels,* Münih 1925; Carl Neumann'ın tenkidi, *Deutsche Vierteljahrschrift,* IV (1926), s. 308 ff.
12. Önceki bölüm, «Edebiyat ve Düşünce».
13. Benedetto Croce, *Aesthetic* (ter. D. Ainslie), Londra 1929, s. 62, 110, 188, *et passim.*

14. John Dewey, *Art As Experience,* New York 1934, s. 212.

15. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism,* Princeton 1940, s. 213 ff. özellikle s. 221 - 6; John Dewey, op. cit, s. 175 ff., 218 ff. plastik sanatlarda vezin kullanılmasına karşı öne sürülen fikirler şu eserlerde bulunmaktadır : Ernst Neumann, *Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus,* Leipzig 1894; Fritz Medicus, «Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste», *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, s. 195 ff.

16. George David Birkhoff, *Aesthetic Measure,* Cambridge, Mass. 1933.

17. Mesela *Faerie Queene* (1715) in John Hughes tarafından yazılmış önsözünde ve Richard Hurd'ün *Letters on Chivalry and Romance* (1762) index.

18. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes,* Münih 1923, cilt I, s. 151, 297, 299, 322, 339.

19. R. Wellek'in birinci bölümün bibliyografya kısmında gösterilen makalesine ve «*Journal of Aesthetics and Art Criticism*», V (1946), s. 77 - 108 deki «The Concept of Baroque in Literary Scholarship» adlı yazısına bakınız. Bu makalede objektif örnekler ve daha başka notlar bulunmaktadır.

20. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* Münih 1915 (İngilizce ter. M. D. Hottinger, New York 1932).

21. Bak : Hanna Lévy, *Henri Wölfflin, Sa théorie. Ses prédécesseurs,* Rottweil 1936 (Paris'te hazırlanmış bir tez).

22. H. Wölfflin, «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : Eine Revision», *Logos,* XXII (1933), s. 210 - 24 (*Gedanken zur Kunstgeschichte,* Basel 1941'de tekrar basılmıştır), s. 18 - 24.

23. O. Walzel, «Shakespeares dramatische Baukunst», *Jahrbuch der Shakespearegesellschaft,* LII (1916), s. 3 - 35 (*Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erporschung,* Leipzig 1926, s. 302 - 25 de tekrar yayımlanmıştır).

24. İbid. (Berlin 1917), özellikle *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters,* Wildpark - Potsdam 1923, s. 265 ff. ve 282 ff.

25. Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit,* Münih 1922. Aynı zamanda Martin Schütze'nin tenkidine bak : *Academic Illusions,* Chicago 1933 (Hamden, Conn. 1962 de tekrar basılmıştır), s. 13, 16.

26. Bak : Christopher Hussey, *The Picturesque : Studies in a Point of View,* Londra 1927, s. 5.

27. Jakob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (ed. W. W. Kaegi) Bern 1943, s. 370.

28. Pitirim Sorokin, *Social and Cultural Dynamics,* cilt I, Cincinnati 1937'de bu nazariyeler iyi bir şekilde ele alınmaktadır. Aynı zamanda bak : W. Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart,* Berlin 1930.

29. E. Legouis ve L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise,* Paris 1924, s. 279.

DÖRDÜNCÜ KISMA GİRİŞ

1. Sir Sidney Lee, *The Place of English Literature in the Modern University,* Londra 1913 *(Elizabethan and Other Essays,* Londra 1929, s. 7'de tekrar yayımlanmıştır.

2. Bak : Bibliyografya, üçüncü bölüm.

3. Mesela Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste,* Berlin 1917; *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters,* Potsdam 1923; *Das Wortkunstwerk,* Leipzig 1926.

4. Rusya'da geliştirilen formalist metot için bak : Victor Erlich, *Russian Formalism,* The Hague 1955.

5. Özellikle bak : William Empson, *Seven Types of Ambiguity,* Londra 1930 ve Penguin Books 1962; F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry,* Londra 1932; Geoffrey Tillotson, *On the Poetry of Pope, 1938.*

6. Bak : Bibliyografya, dördüncü bölüm.

7. L. C. Knights, *How many Children had Lady Macbeth?* Londra 1933, s. 15 - 54 *(Explorations,* Londra 1946, s. 15 - 54 de tekrar yayınlanmıştır), tiyatro ile hayatın karıştırılmasına karşı savunulan fikri iyi bir şekilde belirtmektedir. E. E. Stoll, L. L. Schücking ve diğerlerinin yazıları tiyatroda edebî kalıpların rolünü ve tiyatro ile gerçek hayat arasındaki mesafeyi özellikle vurgulamışlardır.

8. Joseph Warren Beach'in yazıları ve Percy Lubbock'un *The Craft of Fiction* (Londra 1921) adlı eseri önemlidir. Rusya'da Viktor Shklovsky'nin *O Teoriyi prozy (The Theory of Prose)*, 1925 ve V. V. Vinogradov ve B. M. Elkhenbaum'un yazıları romana formalist yaklaşımı uygulamaktadırlar.

9. Jan Mukarovsky, *Machuv Maj (Macha's May)*'in Girişi, Prague 1928, s. iv - vi.

10. Bak : «The actual story of a novel eludes the epitomist as completely as character... only as precipitates from the memory are plot or character tangible; yet only in solution have either any emotive valency» (C. H. Rickword, «A Note on Fiction», *Toward Standards of Criticism*, ed. F. R. Leavis, London 1935, s. 33).

ONİKİNCİ BÖLÜM

BİR EDEBİ SANAT ESERİNİN VAROLUŞU

1. Bak : Bibliyografya, birinci bölüm.

2. Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, New York 1936; Margaret Church, «The First English Pattern Poems», *PMLA*, LXI (1946), s. 636 - 50; A. L. Korn, «Puttenham and the Oriental Pattern Poem», *Comparative Literature*, IV (1954), s. 289 - 303.

3. Bak : Alfred Einstein, «Augenmusik im Madrigal», *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, XIV (1912), s 8 - 21.

4. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Londra 1924, s. 125, 248. bak : *Practical Criticism*, Londra 1929, s. 349.

5. Richards, *Principles*, s. 225 - 7.

6. Bak : Bibliyografya, bölüm V.

7. Walzel'in makalesinden alınan örneklerin listesi bibliyografya, bölüm V de liste halinde verilmiştir.

8. Spingarn'ın dediği gibi, «Şairin amacı yaratıcı sanat yolu ile, yani şiirin kendinde sanatı ile tahmin edilmelidir» («The New Ciriticism», *Criticism and America*, New York 1924, s. 24 - 5)

9. E. M. Tillyard ve C. S. Lewis, *The Personal Heresy : A Controversy*, Londra 1934; Tillyard, *Milton*, Londra 1930, s. 237.

10. *Biographie de l'oeuvre littéraire,* Paris 1925'de Pierre Audiat sanat eserinin «yazarın hayatında bir dönemi temsil ettiğini» ileri sürmüş ve bu yüzden bunun gibi çözümü olmayan, gereksiz çıkmazlara girmiştir.

11. Jan Mukarovsky, «L'art comme fait sémiologique», *Actes de huitième congrès international de philosophie à Prague,* Prague 1936, s. 1065 - 72.

12. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk,* Halle 1931.

13. Özellikle De Saussure'ün *Cours de linguistique générale* (Paris 1916) adlı eserinde.

14. Bak : E. Husserl, *Méditations cartésiennes,* Paris 1931, s. 38 - 9.

15. Dördüncü bölümün girişinde 7. nota bakınız.

16. Bak : Bibliyografya, on birinci bölüm.

17. Bak: Louis Teeter, «Scholarship and the Art of Criticism», *ELH,* V (1938), s. 173 - 93.

18. Bak : Ernst Troeltsch, «Historiography», Hastings, *Encyclopaedia of Religion and Ethics,* Edinburgh 1915, cilt VI, s. 722.

19. Bu terim, değişik bir manada, Ortega y Gasset tarafından kullanılmıştır.

ONÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SES UYUŞMASI, RİTİM VE VEZİN

1. Birkhoff, *Aesthetic Measure,* Cambridge, Mass., 1933.

2. Rusça instrumentovka kelimesi, René Ghil tarafından *Traité du verbe* (Paris 1880) adlı eserinde kullanılan «*instrumentation*» kelimesinin tercümesidir. Orda Ghil bu kelimenin şiirde kullanılmasına öncelik verilmesini istemektedir. (Bak : s. 18). Ghil daha sonra Rus sembolist şairi Valery Bryusov ile de mektuplaşmıştır. (Bak : *Lettres de René Ghil, Paris* 1935, s. 13 - 16, 18 - 20.)

3. Carl Stumpf'un deney eseri *Die Sprachlaute'* (Berlin 1926, özellikle s. 38 ff.) ye bakınız.

4. W. J. Bate, *The Stylistic Development of John Keats,* New York 1945.

5. Osip Brik, «Zvukovie povtory» (Ses-şekilleri), *Poetika,* St Petersburg 1919.

6. Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime,* Palo Alto 1931.

7. W. K. Wimsatt, «One Relation of Rhyme to Reason», *Modern Language Quarterly, v* (1944), s. 323 - 38 *(The Verbal Icon,* Lexington Ky. 1954, s. 153 - 66 da tekrar yayımlanmıştır).

8. H. C. Wyld, *Studies in English Rhymes from Surrey to Pope,* Londra 1923. Aynı zamanda bak. Frederick Ness, *The Use of Rhyme in Shakespeare's Plays,* New Haven 1941.

9. V. Zhirmunsky, *Rifma, ee istoria i teoriya* (Kafiye, Tarihçesi ve Nazariyesi), Petrograd 1923; Valery Bryusov, «O Rifme» (Kafiye Üzerine), *Pechat i revolutsiya* 1924 (ı. s. 114 - 23) Zhirmunsky'nin kitabının tenkidini yapmakta ve kafiyenin incelenmesinde daha başka meseleler ileri sürmektedir. Charles F. Richardson, *A Study of English Rhyme,* Hanover, N. H., 1909, doğru yönde mütevazi bir başlangıçtır.

10. Wolfgang Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer,* Leipzig 1932 (Palaestra, cilt 179); I. A. Richards, *Practical Criticism,* Londra 1929, s. 232 - 3.

11. J. C. Ransom, *The World's Body,* New York 1938, s. 95 - 7. Mamafih, Mr. Ransom'ın yaptığı değişikliğin sadece görünüşte önemsiz olduğu ileri sürülebilir. «Murmuring» kelimesinde (m) yerine (d) koymak «m-m» ses düzenini bozar ve bu nedenle de «innumerable» kelimesini ses düzeni dışında bırakır. Tek başına, tabii, «innumerable» kelimesi tabiat seslerinin taklidi bakımından etkisizdir.

12. M. Grammont, *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie,* Paris 1913.

13. René Etiemble, «Le Sonnet des Voyelles», *Revue de littérature comparée,* XIX (1939), s. 235 - 61, daha önce A. W. Schlegel ve diğerlerinin üzerinde durdukları konuları ele almaktadır.

14. Albert Wellek, «Der Sprachgeist als Doppelempfinder», *Zeitschrift für Asthetik,* XXV (1931), s. 226 - 62.

15. İkinci notta zikredilen Stumpf'a ve Wolfgang Köhler, «Akustische Untersuchungen», *Zeitschrift für Psychologie,* IV (1910), s. 241 - 89, LVIII (1911), s. 50 - 140, LXIV (1913), s. 92 - 105, LXXII (1915), s. 1 - 192'ye bakınız. Roman Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze,* Upsala 1941'de bu sonuçları çocuk dilinden ve «aphasia» sından elde ettiği delillerle desteklemektedir.

16. Bak : Mesela, E. M. Hornbostel, «Laut und Sinn», *Festehrift Meinhof*, Hamburg 1927, s. 329 - 48; Heinz Werner, *Grundfragen der Sprachphysiognomik*, Leipzig 1932. Katherine M. Wilson, *Sound and Meaning in English Poetry*, Londra 1930, genel olarak vezin ve ses düzenleri üzerine yazılmış bir kitaptır.

17. Bu konu ile ilgili yeni çalışmalar, A. W. de Groot, «Der Rhythmus», *Neophilologus* XVII (1932), s. 81 - 100, 177 - 97, 241 - 65 ve ritim konusunu genel olarak ele alan ve tam bir bibliyografya veren Dietrich Sekel, *Hölderlins Sprachrythmus*, Leipzig 1937 (Palaestra 207)'dir.

18. Mesela W. K. Wimsatt, *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven 1941, s. 5 - 8'de.

19. Joshua Steele, *Prosodia Rationalis, or an Essay towards Establishing the Melody and Maesure of Speech*, Londra 1775.

20. Eduard Sievers, *Rhythmisch - melodische Studien*, Heidelberg 1912; Ottmar Rutz, *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig 1911, *Sprache, Gesang und Körperhaltung*, Münih 1911, *Menscheitstypen und Kunst*, Jena 1921; Gunther Ipsen ve Fritz Karg, *Schallanalytische Versuche*, Heidelberg 1938, bu mesele üzerine yazılan eserlerin listesini vermektedir.

21. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk*, Potsdam 1923, s. 96 - 105, 391 - 94. Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*, Augsburg 1923, Sievers'ın nazariyelerini hayranlık duyulacak fakat hayali bir tarzda kullanmaya çalışan bir eserdir.

22. W. M. Patterson, *The Rhythm of Prose*, New York 1916.

23. G. Saintsbury, *A History of English Prose Rhythm*, Londra 1913.

24. Oliver Elton, «English Prose Nembers», *A Sheaf of Papers*, Londra 1922; Morris W. Croll, «The Cadence of English Oratorical Prose» *Studies in Philology*, XVI (1919), s. 1 - 55.

25. B. Tomashevsky, «Ritm prozy (po Pikovey Dame)» (*The Queen of Spades'e* göre Nesir Ritmi), *O Stikhe. Statyi.* (Nazım Üzerine Denemeler), Leningrad 1929.

26. Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig 1898, iki cilt standarttır. Aynı zamanda bak : Albert de Groot, *A Handbook of Antique Prose Rhythm*, Groningen 1919.

27. Bak : William K. Wimsatt, *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven 1941.

28. G. Saintsbury, *History of English Prosody,* üç cilt, Londra 1906 - 10.

29. Bliss Perry, *A Study of Poetry,* Londra 1920, s. 145.

30. T. S. Omond, *English Metrists,* Oxford 1921; Pallister Barkas, *A Critique of Modern English Prosody,* Halle 1934 *(Studien zur englischen Philologie,* bas. Morsbach ve Hecht, LXXXII).

31. Bak : özellikle M. W. Croll, «Music and Metrics», *Studies in Philology,* XX (1923), s. 388 - 94; G. R. Stewart, Jun., *The Technique of English Verse,* New York 1930.

32. Bu not Morris W. Croll, *The Rhythm of English Verse* (teksir edilmiş yazı Princeton 1929) den alınmıştır, s. 8.

33. İçinde yüzlerce örnekler bulunan ve geniş teorik bilgilere yer veren William Thomson'ın *The Rhythm of Speech,* Glasgow 1923'dir. John C. Pope, *The Rhythm of Beowulf,* New Haven 1942, bu konuyu etraflı bir şekilde inceleyen yeni bir kitaptır.

34. Mesela, Donald Stauffer, *The Nature of Poetry,* New York 1946, s. 203 - 4.

35. George R. Stewart, Jun., *Modern Metrical Technique as Illustrated by Ballad Meter* (1700 - 1920), New York 1922.

36. Bak : Bibliyografya, üçüncü bölüm, 2.

37. W. L. Schramm, University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, No. 46, Iowa City, Ia 1935.

38. Henry Lanz, *The Physical Basis of Rime,* Stanford Press 1931'in başlık sayfasına bakınız.

39. Vittorio Benussi, *Psychologie der Zeitauffassung,* Heidelberg 1913, s. 215 ff.

40. G. R. Stewart, *The Technique of English Verse,* New York 1930, s. 3.

41. Saran, *Deutsche Verslehre,* loc. cit., s. 1; Verrier, *Essai...,* cilt I, s. IX.

42. Stewart, anlamı anladığını ifade eden «phrase» sözünü ileri sürmek zorundadır

43. Bak : Bibliyografya ve Victor Erlich, *Russian Formalism,* The Hague 1955.

44. Jan Mukarovsky, «Intonation comme facteur de rythme poetique», *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale,* VIII - IX (1933). s. 153 - 65.

45. Eduard Fraenkel, *Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers,* Berlin 1928.

46. Albert H. Licklider, *Chapters on the Metric of the Chaucerian Tradition,* Baltimore 1910. Bu eserde buna başlandığı görülmektedir.

47. A. Meillet, *Les Origines indo - européennes des mètres grecs,* Paris 1923.

48. Roman Jakobson, «Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen», *Archives néerlandaises de phonétique expérimentale,* VIII - IX (1933), s. 135 - 53.

49. Thomas MacDonagh *(Thomas Campion and the Art of English Poetry,* Dublin 1913) şarkı, konuşma ve müzikal şiiri birbirinden ayırmaktadır.

50. Boris E. Eikhenbaum, *Melodika lyricheskovo stikha (The Melody of Lyrical Verse),* St. Petersburg 1922.

51. Victor Zhirmunsky, *Voprosy teorii literatury (Questions of the Theory of Literature),* Leningrat 1928'de Eikhenbaum'un tenkidine bak.

ONDÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÜSLUP VE ÜSLUP İNCELEMELERİ

1. F. W. Bateson, *English Poetry and the English Language,* Oxford 1934, s. VI.

2. K. Vossler, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie,* Münih 1923, s. 37.

3. Vossler, *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung,* Heidelberg 1913 (yeni bas., 1929), *Frankreichs Kultur und Sprache* olarak); Viktor Vinogradov, *Yazık Pushkina (Pushkin's Language),* Moskova 1935.

4. Bunlar, P. Verrier'nin *Essai sur les principes de la mètrique anglaise,* Paris 1909 - 10, cilt I, s. 113'de verdiği şekliyle, titizlikle yapılmış deneylerinin sonucudur.

5. A. H. King, *The Language of Satirized Characters in Poetaster : a Socio - Stylistic Analysis, 1597 - 1602,* Lund Studies in English, cilt X, Lund 1941; William Franz, *Shakespearegrammatik,* Halle, 1898 - 1900 (yeni bas. Heidelberg, 1924); Lazare Sainéan, *La Langue de Rabelais,* iki cilt, Paris, 1922 - 3. Tam bir bibliyografya için bak : Guerlin de Guer, «La Langue des écrivains», *Qu'en sont les études de Français?* (ed. A. Dauzat), Paris 1935, s. 227 - 337.

6. Bak : Bibliyografya, birinci bölüm.

7. H. C. Wyld, *Some Aspects of the Diction of English Poetry,* Oxford 1933'den alınan Tennyson'ın «Edwin Morris» adlı şiirinden. Geoffrey Tillotson, *Essays in Criticism and Research,* Cambridge 1942'nin de önsözünde mesele fazlaca tarihî bir açıdan ele alınmaktadır.
8. Marvell'ın «To His Coy Mistress» adlı şiiri.
9. Louis Teeter, «Scholarship and the Art of Criticism», *ELH, V* (1938), s. 183.
10. Charles Bally, *Traité de la stylistique française,* Heidelberg 1909, Leo Spitzer de, hiç değilse ilk çalışmalarında, üslup sorunlarını söz dizimi ile aynı şey olarak görmüştür. Bak : «Über syntaktische Methoden auf romanischen Gebiet», *Die neueren Sprachen,* XXV (1919), s. 338.
11. «Grand Style» ile ilgili olarak bak : Matthew Arnold, *On Translating Homer,* ve G. Saintsbury, «Shakespeare and the Grand Style», «Milton and the Grand Style», ve «Dante and the Grand Style», *Collected Essays and Papers,* Londra 1923, cilt III.
12. Friedrich Kainz, «Höhere Wirkungsgestalten des sprachlichen Ausdrucks im Deutschen» *Zeitschrift für Asthetik,* XXVIII (1934), s. 305 - 57.
13. Wimsatt, op. cit., s. 12.
14. Wilhelm Schneider, *Ausdruckswerte der deutschen Sprache : Eine Stilkunde,* Leipzig 1931, s. 21.
15. Bak : Bibliyografya, beşinci bölüm.
16. Lyly'nin *Euphues* adlı eserinin Londra 1916, Harry Clemon tarafından basılmış nüshasındaki Morris W. Croll'un Girişine bak.
17. Bak : Henry C. Wyld, *Spenser's Diction and Style,* Londra 1930; B. R. McElderry, Jun., «Archaism and Innovation in Spenser's Poetic Diction», *PMLA,* XLVII (1932), s. 144 - 70. Herbert W. Sugden, *The Grammar ofSpenser's Faerie Queene,* Philadelphia 1936.
18. Bak : Austin Warren, «Instress of Inscape», *Gerard Manley Hopkins, By the Kenyon Critics,* Norfolk, Conn., 1945, s. 72 - 88, ve *Rage for Order,* Chicago 1948, s. 52 - 65'de.
19. J. M. Robertson, *The Shakespeare Canon,* dört cilt, Londra 1922 - 32.
20. Bak : Bibliyografya, 11. bölüm.
21. Josephine Miles, «The Sweet and Lovely Language», *Gerard Manley Hopkins, By the Kenyon Critics,* Norfolk, Conn., 1945, s. 55 - 71.
22. Geoffrey Tillotson, *Essays in Criticism and Research,* Cambridge 1942, s. 84.

23. Friedrich Gundolf, *Goethe,* Berlin 1915.

24. Herman Nohl, *Die Kunststile in Dichtung und Musik,* Jena 1915, ve *Stil und Weltanschauung,* Jena 1920.

25. *Motiv und Wort, Studien zur Literatur - und Sprachpsychologie,* Hans Sperber, *Motiv und Wort bei Gustav Meyrink,* Leo Spitzer, *Die groteske Gestaltungs - und Sprachkunst Christian Morgensterns,* Leipzig 1918; Josef Körner, *Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme,* Münih, 1921. Aynı zamanda bak : Josef Körner, «Erlebnis - Motiv-Stoff», *Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift für Oskar Walzel,* Wildpark - Potsdam 1924, s. 80 - 9; Leo Spitzer, *Studien zu Henri Barbusse,* Bonn 1920.

26. Leo Spitzer, «Zu Charles Peguys Stil», *Vom Geiste neuer Literaturforschung : Festschrift für Oskar Walzel,* Wildpark - Potsdam 1924, s. 162 - 83 *(Stilstudien,* loc. cit., cilt II, s. 301 - 64 de tekrar yayınlanmıştır); «Der Unanimismus Jules Romains im Spiegel seiner Sprache», *Archivum Romanicum,* VIII (1924), s. 59 - 123; (*Stilstudien,* loc. cit., II, s. 208 - 300'de tekrar yayımlanmıştır). Morgenstern ile ilgili olarak 25. nota bak.

27. Spitzer, *Die Wortbildung als stilistisches Mittel (bei Rabelais),* Halle 1910; «Pseudo - objektive Motivierung bei Charles - Louis Philippe», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur,* XLVI (1923), s. 659 - 85 (*Stilstudien,* loc. cit., cilt II, s. 166 - 207'de tekrar yayınlanmıştır).

28. Spitzer, «Zur sprachlichen Interpretation von Vortkunstwereken», *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugenbildung,* VI (1930), s. 632 - 51 (*Romanische Stil und Literaturstudien,* Margburg 1931, cilt 1 de tekrar yayınlanmıştır); aynı zamanda bak : «Wortkunst und Sprachwissenschaft», *Germanisch - romanische Monatsshcrift,* XIII (1925), s. 169 - 86 *(Stilstudien,* loc. cit., cilt II, s. 498 - 536'da tekrar yayınlanmıştır; «Linguistics and Literary History», *Linguistics and Literary History,* Princeton 1948, s. 1 - 40.

29. *Comparative Literature* X (1958), 371'den. *Comparative Literature,* XII (1960), 310 - 34'deki «Leo Spitzer (1887 - 1960)» adlı makaleme bakınız. Spitzer'in çeşitli yazılarının tam bir bibliyografyası bulunmaktadır.

30. Mesela, Fritz Strich, «Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts», *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Franz Muncker... dargebracht,* Münih 1916, s. 21 - 53, özellikle s. 37.

31. Morris W Croll'un *Studies in English Philology : A Miscellany in Honor of F. Klaeber*, Minneapolis 1929, s. 427 - 56'daki mükemmel yazısı «The Baroque Style in Prose» a bak.; aynı zamanda George Williamson, *The Senecan Amble*, Chicago 1951.
32. Bak : Bibliyografya, IV. bölüm.
33. Bak : Bibliyografya, IV. bölüm.

ONBEŞİNCİ BÖLÜM

İMAJ, METAFOR, SEMBOL, MİT

1. Max Eastman, *The Literary Mind in an Age of Science*, New York 1931, s. 165.
2. «Types of Discourse» için bak : Charles Morris, *Signs, Languages, and Behaviour*, New York 1946, s. 123 ff. Morris onlki çeşit «konuşma» tarzı ayırt etmektedir. Bunlardan bizim konumuza -ve dört terimimize- uygun olanları «Hayali» (roman dünyası), «Mitolojik» ve «Şiirsel» dir.
3. Philip Wheelwright tarafından «The Semantics of Poetry», *Kenyon Review*, II 1940, s. 163 - 83'de *Monosign ve Plurisign* terimleri kullanılmaktadır. Plurisign işaret «kastettiği şeyin bir parçası olduğundan anlam bakımından refleksiftir. Plurisign, yani şiir sembolü, yalnızca kullanılmaz, aynı zamanda zevk de verir; değeri bir vasıta olarak kullanılmasında değil, estetik olmasındadır, kendindedir».
4. Bak : E. G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, New York 1942; June Downey, *Creative Imagination : Studies in the Psychology of Literature*, New York 1929; Jean - Paul Sartre, *L'Imagination*, Paris 1936.
5. I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Londra 1924, XVI. bölüm «The Analysis of a Poem».
6. Ezra Pound, *Pavannes and Divisions*, New York 1918; T. S. Eliot, «Dante», *Selected Essays*, New York 1932, s. 204; Eliot, «A Note on the Verse of John Milton», *Essays and Studies by Members of the English Association*, XXI, Oxford 1936, s. 34.
7. «Modern psikoloji bize «imaj» teriminin bu iki anlamının birbirine karıştığını öğretmiştir. Zihinde kendiliğinden oluşan her imajın bir dereceye kadar sembolik olduğunu söyleyebiliriz».

8. J. M. Murry, «Metaphor», *Countries of the Mind*, ikinci seri, Londra 1931, s. 1 - 16; L. MacNeice, *Modern Poetry*, New York 1938, s. 113.

9. Bir edebi akım ile onun bir başka edebi akıma etkisi, René Taupin, *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine...*, Paris 1929'da takdir edilecek bir şekilde incelenmektedir.

10. Burda kullanılan terminoloji için bak : Craig la Drière, *The American Bookman*, 1 (1944), s. 103 - 4.

11. S. T. Coleridge, *The Statesman's Manual : Complete Works* (ed. Shedd), New York 1853, cilt 1, s. 437 - 8. Sembol ile alegori arasındaki bu farkı ilk olarak Goethe görmüştür. Bak : Curt Richard Müller, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*, Leipzig 1937.

12. J. H. Wicksteed, *Blake's Innocence and Experience...*, Londra 1928, s. 23; W. B. Yeats, *Essays*, Londra 1924, s. 95 ff. Shelley'in «Ruling Symbols»ı ile ilgilidir.

Mecazlar ne zaman sembol olurlar? a) Mecazın «vasıta» sı muşahhas ve hissî olduğu zaman : meselâ «kuzu» gibi. «Haç» mecaz değil, bir başka şeyin yerine kullanılan (metonymic) semboldür. St Lawrence'ın ızgara demiri, St Catherine'in tekerleği gibi üzerinde ölen kimse'yi temsil eder, yahut acı çekmeyi temsil eder ki o zaman hareketinin etkisini belirtir. b) Mecaz tekrarlandığı ve bir fikrin merkezini oluşturduğu zaman - Crashaw, Yeats ve Eliot'da olduğu gibi. Normal olarak, Henry James'de olduğu gibi, imajlar mecaz, mecazlar da sembol haline döner.

13. M. O. Percival (*Blake's Circle of Destiny*, New York 1938, s. 1), «Blake'in garip fikirleri Dante'nin ortodoks düşünceleri kadar geleneklere bağlıdır», demektedir. Mark Schorer (*William Blake*, New York 1946, s. 23) ise der ki : «Blake, Yeats gibi, dialektik görüşüne mecazî desteğini Swedenborg ve Boehme'nin tekabül sisteminde, kabalistlerin (mistiklerin) kıyaslarında ve Paracelsus ile Agrippa'nın simyasında bulmuştur».

14. Frost ile ilgili tenkit için bak : Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill 1939, s. 110 ff.

15 Bak : Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Leipzig 1872.

16. Örnek tanımlar için bak : Lord Raglan, *The Hero...*, Londra 1937.

17. Bak : Fritz Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, iki cilt, Berlin 1910.

18. S. H. Hooke, *Myth and Ritual*, Qxford 1933; J. A. Stewart, *The Myths of Plato*, Londra 1905; Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, cilt II, «Das mythische Denken», Berlin 1925, s. 271 ff. (İngilizce ter. New Haven 1955).

19. Georges Sorel, *Reflexions on Violence* (ter. T. E. Hulme), New York 1914; Reinhold Niebuhr, «The Truth Value of Myths», *The Nature of Religious Experience...*, New York 1937.

20. Özellikle bak : R. M. Guastalla, *Le Mythe et le livre : essai sur l'origine de la littérature*, Paris 1940.

21. Bak : Donald Davidson, «Yeats and the Centaur», *Southern Review*, VII (1941), s. 510 - 16.

22. Arthur Machen'ın *Hieroglyphics*, Londra 1923, adlı eseri maharetle (pek teknik bir şekilde olmasa da ve fazlaca romantik ifade ile) yalnızca dinin (mit ve ritüelin) şiire (sembolizm ve estetik düşünüşe) nefes alıp büyüyebileceği ortamı sağladığı görüşünü savunmaktadır.

23. Şiirde benzetme sanatlarının eski Yunan ve Romalılar devrinde yapılmış tasniflerinin standart olanı Quintillian'ın *Institutes of Oratory* adlı eserinde bulunmaktadır. Elizabeth devrindeki tasnifler için bak. Puttenham, *Arte of English Poesie* (bas. Willcock and Walker), Cambridge 1936.

24. Karl Bühler, *Sprachteorie*, Jena 1934, s. 343; Stephen J. Brown, *The World of Imagery*, s. 149 ff.; Roman Jakobson, «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», *Slavische Rundschau*, VII (1935), s. 357 - 73.

25. D. S. Mirsky, «Walt Whitman : Poet of American Democracy», *Critics Group Dialectics*, No. 1, 1937, s. 11 - 29.

26. G. Campbell, Philosophy of Rhetoric, Londra 1776, s. 321, 326.

27. I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric*, Londra 1936, s. 117'de Campbell'ın ilk tür mecazına *verbal metaphor* (kelime düzeyinde kalan mecaz) demektedir, çünkü edebi mecazın kelimeleri birbirine bağladığına değil, çeşitli ortamlar arasında etkileşim kurduğuna, nesneler arasında benzerlikler bulduğuna inanır.

28. Bak : Milman Parry, «The Traditional Metaphor in Homer», *Classical Philology*, XXVIII (1933), s. 30 - 43. Parry, Aristo'nun Homer ile daha sonraki şairlerin benzetme sanatlarını birbirine karıştırdığını açık bir şekilde ortaya koymaktadır ve Homer'in «sabit mecazlar»ını Eski - İngiliz şairlerinin ve (daha kısıtlı bir şekilde) 18. yüzyıl Augustan şairlerinin mecazları ile karşılaştırmaktadır.

29. Bak : C. Bally, *Traité de stylistique française*, Heidelberg 1909, cilt I, s. 184 ff.: «Le langage figuré». s. 194 - 5'de Bally edebiyat nazariyecisi olarak değil, dilci olarak konuşmakta ce mecazları «hayal gücü ile kavranan somut imajlar ve zihnî ameliye ile kavranan duygulandırıcı imajlar» olarak sınıflandırmaktadır. Ben onun üç kategorisine, 1) şiir mecazı; 2) ritüel (sabit) mecaz ve 3) dil (etimolojik, yahut gömülmüş) mecazı adlarını veririm.

30. Milton'ın üslubunda yazılan ritüel mecazların ve lonca imajlarının savunması için bak : C. S. Lewis, *Preface to Paradise Lost*, Londra 1942, s. 39 ff.

31. Bak : Heinz Werner, *Die Ursprünge der Metaphor*, Leipzig 1919.

32. Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung. I : Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg 1927. *II : Voruntersuchungen zum Symbol*, Marburg 1939.

33. L. B. Osborn (bas.), *The... Writings of John Hoskyns*, New Haven 1937, s. 125; George Campell, *Philosophy of Rhetoric*, s. 335 - 7; A. Pope, *The Art of Sinking;* A. Dion, *L'Art d'écrine*, Quebec 1911, s. 111 - 12.

34. Thomas Gibbons, *Rhetoric...*, Londra 1767, s. s. 15 - 16.

35. John Dryden, *Essays* (bas. W. P. Ker), Oxford 1900, cilt I, s. 247 («Dedication of *The Spanish Friar*»).

36. Bak : I. A. Richards, *Philosophy of Rhetoric*, Londra 1936, s. 117 - 18 : «Mecazları genel olarak şöyle ayırabiliriz : benzeyen ve benzetilen şey arasındaki açık bir benzerlik sayesinde yapılan mecazlar ve benzeyen ile benzetilenin her ikisine de atfedebileceğimiz bir özellik, yahut fonksiyon üzerine kurulan mecazlar».

37. Shakespeare'in son eserleri hızla değişen sanatlar, imajlarla doludur. Eski pedagoglar bunlara «karışık mecaz» derler. Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder...*, Bonn 1936, s. 114 (İngilizce ter. *The Development of Shakespeare's Imagery*, Cambridge, Mass. 1951) de Shakespeare'in konuşmaktan daha hızlı bir şekilde düşündüğünü söylemektedir.

38. H. W. Wells, *Poetic Imagery*, New York 1924, s. 127. Parça, Donne, *The First Anniversary : An Anatomy of the World...*, VV. 409 - 12 den alınmıştır. Wells (op. cit., s. 136 - 7), «Radical image» i tipik bir şekilde kullanan şâirler arasında 17. yüzyılda Donne, Webster, Marston, Chapman, Tourneur, ve Shakespeare'in, 19. yüzyılda George Meredith ve Francis Thompson'ın bulunduğunu söylemektedir. Wells, George Meredith'in «Modern Love» adlı şiirinin sembolik düşünüşü gayet ilginç ve yoğun bir şekilde yansıttığını da ifade etmektedir.

39. *Macbeth* piyesindeki imajlar Cleanth Brooks tarafından «The Naked Babe and the Cloak of Manliness», *The Well Wrought Urn,* New York 1947, s. 21 - 46'da mükemmel bir şekilde ele alınmaktadır.

40. Quintillian'dan bu yana *(Institutes,* Kitap VIII, fasıl 6), çeşitli mecaz türleri arasında görülen temel fark, organik ve inorganik mecaz farkını yok etme ihtiyacını hissettirmiştir. Quintillian'ın dört mecaz çeşidi şunlardır : canlı bir şeyin yerine konan başka bir canlı şey, cansız bir şeyin yerine konan başka bir cansız şey, canlı bir şeyin yerine konan cansız bir şey, cansız bir şeyin yerine kanan canlı bir şey.

Pongs, Quintillian'ın ilk mecaz çeşidine *Beseeltypus,* ikincisine *Erfühltypus* demektedir. İlki benzetilen şeye ruh verir, yahut ona insan özellikleri atfeder, ikincisi duygu alış verişi sağlar.

41. «Pathetic Fallacy» üzerine Ruskin ile ilgili olarak bak. : *Modern Painters,* Londra 1856, cilt III, Pt 4. Verilen örnekler teşbih sanatını suçlama dışında bırakmaktadır, çünkü teşbih, tabii özelliği hissi değerlendirmeden ayrı tutar. Birbirine zıt kutuplar oluşturan antropomorfizm ve sembolizm akımları için M. L. T. Penido'nun mükemmel eseri *Le Rôle de l'analogie en théologie dogmatique,* Paris 1931, s. 197 ff. e bak.

42. M. A. Ewer, *Survey of Mystical Symbolism,* Londra 1933, s. 164 - 6.

43. Vossler, Spengler, T. E. Hulme (Speculations, Londra 1924), Yeats ve Pongs, Wilhelm Worringer'in *Abstraktion und Einfühlung,* Berlin 1908 (İngilizce ter. *Abstraction and Empathy,* New York 1953), adlı eserinden etkilenmişlerdir.

İlk iktibas Joseph Frank'in takdire layık incelemesi, «Spatial Form in Modern Literature», *Sewanee Review,* IIII (1945), s. 645'den, ikincisi ise büyücülük konusunda Worringer'ı zikreden Spengler'ın *Decline of the West* (New York 1926, cilt 1, s. 183 ff., 192) adlı eserindendir.

44. Bak : Ernest Kris, «Approaches to Art», *Psychoanalysis Today* (bas. S. Lorand), New York 1944, s. 360 - 2.

45. W. B. Yeats, *Autobiography,* New York 1938, s. 161, 219 - 25.

46. K. Vossler, *Spirit of Language in Civilization,* (ter. Londra 1932), s. 4. Karl Vossler, büyücülerin ve mistiklerin daimi ve birbirine zıt tipler olduklarını söylerken yerinde bir görüş belirtmektedir. «Dili bir raç olarak kullanan ve böylece mümkün olduğ ukadar çok şeyi, hatta Allah'ı nüfuzu altına almaya çalışan büyücülük ile her türlü formülü bozan, değersiz kılan, reddeden mistizm (tasavvuf) arasında sürekli bir çekişme vardır».

47. H. Pongs, *Das Bild,* cilt 1, s. 296.

48. Emily Dickinson, *Collected Poems,* Boston 1937, s. 192, 161; aynı zamanda s. 38 («I laughed a *wooden* laugh») ve s. 215 (« clock stopped-not the mantel's»)a bak.

49. Bizans'ın anlam ve önemi için bak. Yeats, *A Vision,* Londra 1938, s. 279 - 81.

50. Herman Nohl, *Stil und Weltanschaung,* Jena 1920.

51. İlkel toplumların mantık öncesi düşünüşü ile *Symboliste* şairlerin amaçlarının eşit olduğunu utanmadan, araştırmadan kabul eden görüş için bak., Emile Cailliet, *Symbolisme et âmes primitives,* Paris 1936.

52. MacNeice, op. cit., s. 111.

53. Bak. Harold Rosenberg, «Myth and Poem», *Symposium,* II (1931), s. 179 ff.

54. Glayds Wade, *Thomas Traherne,* Princeton 1944, 26 - 37. Kitabın tenkidi için bak : E. N. S. Thompson, *Philological Quarterly,* XXIII (1944), s. 383 - 4.

55. Dr. Johnson, *Lives of the Poets,* «Thomson».
İmajlı sessizlik konusunda ve verdiğimiz örnekler için bak. L. H. Hornstein, «Analysis of Imagery», *PMLA,* LVII (1942), s. 638 - 53.

56. Mario Praz, *English Studies,* XVIII (1936), s. 177 - 81, Caroline Spurgeon'un *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Cambridge 1935) adlı eserini, özellikle «Shakespeare'in imajlarında, onun duygularını, zevk ve ilgilerini bulmağa çalışan hatalı düşünüş» ü anlatan «The Revelation of the Man» adlı birinci bölümünü nükteli bir tarzda incelemekte ve «Shakespeare'in imaj seçimi, şahsî zevklerinden ziyade sanat eserinin amacına uygun bir şekilde cereyan eder» diyen Tlemen'ı (kitabı 1936'da çıkmıştır) haklı olarak övmektedir.

57. Caroline Spurgeon'un yazısı Anne Bradby, *Shakespeare Criticism,* 1919 - 35, Londra 1936, s. 18 - 61'de tekrar yayınlanmıştır.

58. T. S. Eliot, «Hamlet», *Selected Essays,* Londra 1932, s. 141 - 6.

59. G. Wilson Knight : *Myth and Miracle : An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare,* Londra 1929; *The Wheel of Fire,* Londra 1930, *The Imperial Theme* Londra 1931; *The Christian Renaissance,* Toronto 1933; *The Burning Oracle,* Londra 1939; *The Starlit Dome,* Londra 1941.

60. Wolfgang Cleman, *Shakespeares Bilder;* Bonn 1936 (İngilizce ter. Cambridge, Mass. 1951).

ONALTINCI BÖLÜM

ROMANIN MAHİYETİ VE ÇEŞİTLERİ

1. Sidney : «Şair hiçbir şey iddia etmez, onun için hiçbir zaman yalan söylemez».

2. Wilson Follett, *The Modern Novel,* New York 1918, s. 29.

3. Okuyucunun romancıdan «gerçek hayat ile meşgul olma» sını istemesi, «19. yüzyıl roman tarzının izlenmesi isteği» ni yansıtmaktadır : Kenneth Burke, *Counterstatement,* New York 1931, s. 238; aynı zamanda s. 182 ve s. 219'a bak.

4. D. McCarthy, *Portraits,* Londra 1931, s. 75, 156.

5. J. Frank, «Spatial Form in Modern Literature», *Sewance Review,* LIII (1945), s. 221 - 40, 433 - 56. *Criticism* (Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, s. 379 - 93'de tekrar yayınlanmıştır.

6. *Pride and Prejudice*'in ilk iki fasılı hemen tamamen diyalog halindedir, üçüncü fasıl hikaye tarzında özetle başlamakta, sonra «sahne» metoduna dönmektedir.

7. Clara Reeve, *Progress of Romance,* Londra 1785.

8. Hawthorne, *The House of the Seven Gables* ve *The Marble Faun* adlı eserlerin önsözleri.

9. Poe'nun «Philosophy of Composition» ı Dickens'dan bir iktibas ile başlamaktadır : «Godwin'in Caleb Williams'ı geriye doğru yazdığını biliyor mu idiniz?»

10. *Motif,* İngilizce tenkitlerde yaygın olarak kullanılmaktadır; fakat A. H. Krappe, *Science of Folklore,* Londra 1930'da anlamını Almanca *Motiv* kelimesinin etkisi ile kazanan Fransızca *motif* kelimesi yerine İngilizce *motive*'in kullanılması gerektiğini mantıklı bir şekilde savunmaktadır.

11. Bak : Aarne - Thompson, *Types of the Folk - Tale,* Helsinki 1928.

12. Bak : G. Polti, *Thirty-six Dramatic Situations,* New York 1916; P. Van Tieghem, *La Littérature comparée,* Paris 1931, s. 87 ff.

13. Sir Walter Scott, S. L. Whitcomb tarafından *Study of a Novel,* Boston 1905, s. 6'da iktibas edilmiştir. Whitcomb, *motivation* kelimesi için «bir hikâyedeki olayların gelişmesine neden olan şartların sanat eseri ölçülerine göre düzenlenmesini gösteren teknik bir terim» demektedir.
Pride and Prejudice'in ilk cümlesi, açık bir şekilde (hatta parodi denecek şekilde) «motivation»a örnektir : «Herkesin bildiği gibi, zengin bir bekarın bir eşe ihtiyacı vardır».

14. Dibelius, *Dickens,* ikinci bas., Leipzig 1926, s. 383.

15. Burada özellikle Tomashevsky'nin *Teoriya literatury,* Leningrad 1931, deki «Thematology»! (konu seçimi, düzenlenmesi) hakkındaki düşüncelerine değiniyoruz.

16. Carl Grabo, *Technique of the Novel,* New York 1928, s. 214 - 36'daki «tempo» (olayların akış hızı), ve Pestch, *Wesen und Formen der Erzählkunst,* Halle 1934, s. 92 ff. deki «Zeit» (zaman) konusuna bak.

17. Bak : E. Berend, «Die Namengebung bei Jean Paul», *PMLA,* LVII (1942), s. 820 - 50; E. H. Gordon, «The Naming of Characters in the Works of Dickens», *University of Nebraska Studies in Language,* vs., 1917; aynı zamanda Dickens'ın muhtıralarından isimler veren John Forster'ın *Life of Dickens* adlı eseri, Kitap IX, fas. 7.
Henry James, *The Ivory Tower* ve *The Sense of the Past* adlı bitmemiş romanlarının arkasına basılan kendisine ait muhtıralarda karakterlerinin isimleri hakkındaki fikirlerini belirtmektedir.
Balzac'ın karakterlere isim vermesi konusunda bak. E. Faguet, *Balzac* (İngilizce ter. Londra 1914), s. 120; Gogol'un karakter isimleri ile ilgili olarak bak : V. Nabokov, *Gogol,* New York 1944, s. 85 ff.

18. Yalın *(flat)* ve çok yönlü *(round)* karakterler : bak : E. M. Forster, *Aspects of the Novel,* Londra 1927, s. 103 - 4.

19. İngiliz kadın kahramanlarının tipleri ile ilgili olarak bak : R. P. Utter ve G. B. Needham, *Pamela's Daughters,* New York 1936. Sarışın ve esmer kadın kahramanların birbirlerine zıdlığı konusunda bak : F. Carpenter, «Puritans Preferred Blondes», *New England Quarterly,* IX (1936), s. 253 - 72; Philip Rahv, «The Dark Lady of Salem», *Partisan Review,* VIII (1941), s. 362 - 81.

20. Dibelius, *Dickens,* Leipzig 1916.

21. Mario Praz, *The Romantic Agony,* Londra 1933.

22. Bak : Arthur Sewell, «Place and Time in Shakespeare's Plays», *Studies in Philology,* LIII (1945), s. 205 - 24.

23. Bak : P. Lubbock, *Craft of Fiction,* Londra 1921, s. 205 - 35.

24. Otto Ludwig, «Romanstudien», *Gesammelte Schriften,* VI (1891), s. 59 ff.; Maupassant, *Pierre et Jean* (1887)'ın Girişi; H. James, *The Art of the Novel,* New York 1934, olarak derlenen New York baskısının önsözleri. Aynı zamanda bak : Oscar Walzel, «Objektive Erzählung», *Das Wortkunstwerk,* Leipzig 1926, s. 182 ff. ve J. W. Beach, *The Twentieth - Century* Novel, New York 1932.

25. Ludwig, op. cit., s. 66 - 7 : Dickens'ın romanlarının yapısı tiyatro eserlerininkine benzemektedir. «Seine Romane sind erzählte Dramen mit Switschenmusik, d.i., erzählter».
James ve Ibsen ile ilgili olarak bak : Francis Fergusson, «James' Idea of Dramatic Form», *Kenyon Review,* V (1943), s. 495 - 507.

26. «Resim» ve «sahne» ile ilgili olarak bak : James, *Art of the Novel,* s. 298 - 300, 322 - 3.

27. aynı eser, s. 320 - 1, 327 - 9. James, hikayelerin birinci şahısla anlatılmasına yahut yazarın her şeyi bilip söylemesine karşı çıkmaktadır.

28. R. Fernandez, «La Méthode de Balzac : le récit et l'esthétique du roman», *Messages,* Paris 1926, s. 59 ff. (İngilizce ter. Londra 1927, s. 59 - 88).

29. Oscar Walzel, «Von 'erlebter Rede'», *Das Wortkunstwerk,* Leipzig 1926, s. 207 ff.; Albert Thibaudet, *Flaubert,* Paris 1935, s. 329 - 32; E. Dujardin, *Le Monologue intérieur,* Paris 1931; Albrecht Neubert, *Die Stilformen der «erlebten Rede» in neueren englischen Roman,* Halle 1957 (bibliyografya ile); William James, *Principles of Psychology,* New York 1850, cilt I, 243, fas. IX. Burada «The Stream of Thought» Düşünce Akışı deyimi kullanılmaktadır.

30. Lubbock, op. cit., s. 147. «Strether'ın beyni dramatize edildiği zaman, görünür hale gelmiş bir beyne bakan bir kimsenin farkedebileceği hareket halindeki imajlardan başka bir şey görülmez». (aynı eser. s. 162),

31. Bak : L. E. Bowling, «What is the Stream of Consciousness Technique?», *PMLA,* LXV (1950), s. 337 - 45, Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel,* Berkeley, Calif., 1954 ve Melvin Friedman, *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method,* New Haven 1955.

EDEBİYAT TÜRLERİ

1. Croce, *Aesthetic* (ter. Ainslie), Londra 1922. Fas. IX ve XV'e bak.
2. N. H. Pearson, «Literary Forms and Types...», *English Institute Annual,* 1940 (1941), s. 59 ff., özellikle s. 70.
3. W. P. Ker, *Form and Style in Poetry,* Londra 1928, s. 141.
4. Harry Levin, «Literature as an Institution», *Accent,* VI (1946), s. 159 - 68, (*Criticism,* New York 1948, s. 546 - 53 de tekrar yayınlanmıştır).
5. Thibaudet, *Psychologie de la critique,* Paris 1930, s. 184 ff.
6. Fakat bak : C. E. Whitmore, «The Validity of Literary Definitions», *PMLA,* XXXIX (1924), s. 722 - 36, özellikle s. 734 - 5.
7. Karl Viëtor, «Probleme der literaischen Gattungsgeschicte», *Deutsche Viertejahrschrift für Literaturwissenschaft...,* IX (1931), s. 425 - 47 *(Geist und Form,* Bern 1952, s. 292 - 309 da tekrar yayınlanmıştır); bir yandan pozitivizmden, öte yandan «metafizikcilik» ten kaçınan takdire layık bir inceleme.
8. Goethe *ode,* şarkı, vs. ye «Dichtarten»; destan, lirik ve tiyatroya «Naturformen der Dichtung» demektedir- «Es gibt nur *drei echhte* Naturformen der Poesie : die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die handelnde : Epos, Lyrik, und Drama»- (*Westöstlicher Divan,* Goethe's *Werke,* Jubiläumsausgabe, cilt V, s. 223 - 4). İngilizce terimler karışıklık yaratabilmektedir : «type» (tür) kelimesini temel kategorileri göstermek için (N. H. Pearson gibi), «genre» kelimesini de trajedi, komedi, ode gibi yazı çeşitlerini göstermek için kullanabiliriz.
   Genre kelimesi İngilizceye geç yerleşmiştir. Edebi anlamı ile N.E.D.'de çıkmamıştır *(kind* - nev'i kelimesi gibi); Johnson ve Blair gibi 18. yüzyıl yazarları «edebi tür» anlamına *species* (cins) kelimesini kullanırlardı. 1910'da Irving Babbitt (*The New Laokoön'*un önsözünde) *genre* kelimesinin İngilizce tenkitlere yavaş yavaş yerleştiğini söylemiştir.
9. «Eflatun, sahnede değişik karakterleri canlandırmanın ahlak yönünden ne gibi tehlikelere yol açabileceğini gayet iyi bilir. Çünkü başkalarının görevini taklit etmesine izin verilen bir kimse kendi işine zarar verir...» James J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds...,* Dubuque, Iowa, 1943, s. 88. Aristo için, aynı eser, s. 99.

10. Hobbes, *Critical Essays of the Seventeenth Century* (bas. J. E. Spingarn), Oxford 1908, s. 54 - 5.

11. E. S. Dallas, *Poetics : An Essay on Poetry*, Londra 1852, s. 81, 91, 105.

12. John Erskine, *The Kinds of Poetry*, New York 1920, s. 12.

13. Roman Jakobson, «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», *Slavische Rundschau*, VII (1935), s. 357 - 73.

14. John Erskine (*The Elizabethan Lyric*, New York 1903, s. 3) sözlü şiir okuma geleneğinin Wordsworth zamanına kadar sürdüğünü söylemektedir. Wordsworth şiirlerinin «Preface» (önsöz) (1915) adlı bölümünde : «Bu şiirlerin bazıları liriktir, onun için müzik eşliğinde söylenerek daha etkili olurlar; fakat çoğunun, klasik bir yahut romantik harp eşliğinde söylenmesi yerine konularına uygun olarak, canlı ve coşkulu bir şekilde okunmasını tercih ederim». demektedir.

15. Shaw ve Barrie, eserlerine, önsözler ve romanları hatırlatan tafsilatlı, imaj açıklayıcı sahne talimatı yazarken, bugünün dramatürj kavramı bir oyunun sahne tekniğinden soyutlanamayacağı şeklindedir. Fransız (Coquelin, Sarcey) ve Rus tiyatrosunda (Stanislavsky - Moskova Sanat Tiyatrosu) bu konuda fikir birliği vardır.

16. Veit Valentin («Poetische Gattungen», *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschicte*, cilt V, 1892, s. 34 ff.) de değişik nedenler ile meşru üçlüyü şüphe ile karşılamaktadır. «Die epische, die lyrische, und die reflektierende Gattung» türlerini ayırt etmeliyiz, «die Dramatik ist keine poetische Gattung, sondern eine poetische Form» demektedir.

17. Thibaudet, op. cit., s. 186.

18. Aristo, *Poetics*, Fas. 14 : «Kişi trajedide her türlü zevki değil, yal-

19. Daha doğrusu, 18. yüzyılda sekiz heceli ölçüyle yazılmış iki çeşit şiir vardı. Bunlardan biri Swift ve Gray tarafından denenen ve *Hudibras*'a kadar giden komik şiirler, diğeri ise «L'Allegro» ve özellikle «Il Penseroso» gibi düşündürücü ve tasvir edici şiirlerdir.

20. «Lake Poets» («Göl Şairleri»), 1849'a kadar Shelley, Keats ve Byron ile birlikte İngiliz romantikleri olarak tanınmıyorlardı. Bak : Wellek, «The Concept of Romanticism in Literary History», *Comparative Literature*, cilt I (1949), özellikle s. 16.

21. Paul Van Tieghem, «La Question des genres littéraires», *Helicon,* I (1938), s. 95 ff.

22. Gotik genre'ı üzerine halen pek çok monograf bulunmaktadır- mesela Edith Birkhead, *The Tale of Terror...,* Londra 1921; A. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir...,* Paris 1923; Eino Railo, *The Haunted Castle,* Londra 1927; Montague Summers, *The Gothic Quest...,* Londra 1938.

23. *Poetics,* Fas. 24.

24. Arthur Mizener'in Ransom'a verdiği cevaba bak: «The Structure of Figurative Language in Shakespeare's Sonnets», *Southern Review* V (1940), s. 730 - 47.

25. Bak: Irving Babbitt, *The New Laokoön,* 1910. André Chénier (1762 - 94) türler arasındaki farkın bir tabiat kanunu olduğuna inanırdı. «L'Invention» da şöyle der:
La nature dicta vingt genres opposés
D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés:
Nul genre, s'échappant de ses bornes prescrites,
N'aurait osé d'un autre envahir les limites.
(Tabiat, bölünmüş Yunanlılara yirmi zıt tür emretmişti. Hiçbir tür kendisine tayin edilen sınırları aşıp başka bir türü nüfuzu altına almaya kalkışamazdı).

26. Rönesans tür sıralamasının sosyal mahiyeti Vernon Hall, *Renaissance Literary Criticism,* New York 1945'de açık bir şekilde incelenmektedir.

27. Van Tieghem, op. cit., s. 99.

28. Ortaçağ şiir türleri ve onların bölümleri için mesela bak: Warner F. Patterson, *Three Centuries of French Poetic Theory...,* Ann Arbor 1935, III. Kısım.

29. Bak: Bibliyografya.

30. Edebiyatın «yeniden barbarlaşması» konusunda Max Lerner ve Edwin Mims, Jun. tarafından yazılmış mükemmel bir makale olan «Literature», *Encyclopedia of the Social Sciences,* IX (1933), s. 523 - 43'e bak.

31. André Jolles, *Einfache Formen,* Halle 1930. Jolles'in listesi, A. H. Krappe'ın *Science of Folklore,* Londra 1930'da incelediği «halk edebiyatı türleri»ne kabaca uymaktadır: Peri Masalı, Fabliau, Hayvan Masalı, Yerel Efsane, Göç Efsanesi, Nesir Saga, Atasözü, Türkü, Şarkı, Büyü, Tekerleme ve Bilmece.

32. Ferdinand Brunetière, *L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature...*, Paris 1890.

33. Van Tieghem, *Helicon*, I (1938), s. 99.

34. Viëtor her iki pozisyonu da sırası ile benimsemiştir : *Geschichte der deutschen Ode* (Münih 1923) adlı eserine ve 7. notta zikredilen yazısına bak.; aynı zamanda bak : Günther Müller, «Bemerkungen zur Gattungspoetik», *Philosophischer Anzeiger*, III (1929), s. 129 - 47.

ONSEKİZİNCİ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

1. S. C. Pepper, *Basis of Criticism*, Cambridge, Mass. 1945, s. 33 : «Tanım- neyin estetik değer olduğunu ve estetik değerin olumlu olup olmadığını tespit eden nitelik ölçüsü. Öz standartlar- estetik değerin miktarlarını tespit eden nicelik ölçüleri... Standartlar böylece tanımlardan kaynaklanmaktadır(lar); yeni nicelik ölçüleri nitelik ölçülerinden gelmektedir.

2. Şimdi «edebiyattan», kelimeyi «nitelik ölçüsü» şeklinde kullanarak bahsediyoruz. (Mahiyeti bakımından edebi olup olmadığını- bilim, sosyal bilim yahut felsefe değil de edebiyat olup olmadığını- tartışıyoruz); kelimeyi, başka bilim dalları ile karşılaştırdığımız zaman kendisine düşen değeri açısından, «büyük edebiyat» anlamında kullanmıyoruz.

3. Pepper böylece paralel bir sonuç getirmektedir (op. cit., s. 87 n.): «muhalif bir yazar şu iki şıklı problemi ortaya koyar : Ya kavramlara yönelik pratik bir amaç, yahut amaçsız pasif bir zevk. Kant'ın zıdlık kavramı ile Bertram Morris'in estetik amaç paradoksu bu problemi çözmekte ve ne bilgi ne de duygu olan, zihne ait estetik bir faaliyet olan üçüncü bir yol getirmektedir.

4. İnsan geniş bir açıdan bakarsa edebiyatta estetik değer olduğunu inkar etmez, fakat onunla birlikte başka değerler ileri sürer. Edebiyatı değerlendirirken ya ahlaki - politik değerler ile estetik değerleri birleştirir yahut ikili bir yargıda bulunur. Bak : N. Foerster, «The Aesthetic Judgment and the Ethical Judgment», *The Intent of the Critic*, Princeton 1941, s. 85.

5. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism,* Princeton 1940, s. 389.
6. «Edebiyatın 'büyüklüğü' sadece edebi standartlar ile ölçülmez, fakat bir şeyin edebiyat olup olmadığı yalnız edebi standartlar ile anlaşılır», *Essays Ancient and Modern,* New York 1936, s. 93.
7. Form ile ilgili olarak bak : W. P. Ker, *Form and Style in Poetry,* Londra 1928, özellikle s. 95 - 104 ve s. 137 - 45; C. La Drière, «Form», *Dictionary of World Literature,* s. 250 ff., R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk,* Halle 1931; «Das Form - Inhalt Problem im literarischen Kunstwerk», *Helicon,* I (1938), s. 51 - 67.
8. Emil Lucka'nın mükemmel yazısı «Das Grundproblem der Dichtkunst», *Zeitschrift für Ästhetik,* XXII (1928), s. 129 - 46, «wie sich Welt in Sprache verwandelt...» i incelemektedir. Lucka, başarısız bir şiir veya romanda «fehlt die Identität von Wehlt und Sprache» demektedir.
9. Bak : Dorothy Walsh, «The Poetic Use of Language», *Journal of Philosophy,* XXXV (1938), s. 73 - 81.
10. J. Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts,* Prague 1936.
11. Pepper'ın «metin» incelemesine dayanan tenkidi burada gayet uygun düşmektedir, çünkü onun sınadığı başlıca şey canlılık olup bu sınama için en uygun olarak çağdaş sanatı vurgulamaktadır : «...Eski bir devrin sanatı daha sonraki bir devre hitap ediyorsa bu genellikle eski devrin standartları için değildir, her devirde tenkitçiler o devrin estetik hükümlerini dikkat nazarına almak zorundadırlar». (Op. cit., s. 68).
12. George Boas, *A Primer for Critics,* Baltimore 1937, s. 136 ve passim.
13. T. S. Eliot, *Use of Poetry,* Cambridge, Mass. 1933, s. 153.
14. Bu, Bosanquet'in *Three Lectures on Aesthetic,* Londra 1915'de açıkladığı Pepper'ın «organistic criticism» idir (op. cit., özellikle s. 79).
15. Bak : Lascelles Abercombie, *Theory of Poetry* (1924) ve *Idea of Great Poetry* (1925).
16. L. A. Reid, *A Study in Aesthetics,* Londra 1931, s. 225 ff., «Subject-matter, Greatness, and the Problem of Standards»
17. T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism,* Princeton 1940, s. 374 ff., 461 ff.
18. Özellikle bak : E. E. Stoll, «Milton a Romantic», *From Shakespeare to Joyce,* New York 1944, ve Mario Praz, *The Romantic Agony,* Londra 1933.

19. Eliot, op. cit., s. 96.

20. Bak : Jacques Barzun, «Our Non-Fiction Novelists», *Atlantic Monthly, CLXXVIII* (1946), s. 129-32, ve J. E. Baker, «The Science of Man», *College English,* VI (1945) s. 395-401.

21. Tate, *Reason in Madness,* New York 1941, s. 114-16.

22. E. E. Kellett, *The Whirligig of Taste,* Londra 1929, ve *Fashion in Literature,* Londra 1931; F. P. Chambers, *Cycles of Taste,* Cambridge, Mass. 1928, ve *The History of Taste,* New York 1932; Henri Peyre, *Writers and Their Critics : A Study of Misunderstanding,* Ithaca 1944.

23. «Multivalence» : bak : George Boas, *A Primer for Critics,* Baltimore 1937.

24. F. Pottle, *The Idiom of Poetry,* Ithaca 1941; yeni bas., 1947.

25. 18. yüzyıl tenkitçileri «önceki devirlerde yazılan şiirlerin, dolayısı ile kendi devirlerinde yazılan şiirlerin meziyetlerini, özelliklerini açıklayamıyorlardı» (Cleanth Brooks, «The Poem as Organism» *English Institute Annual,* 1940, New York 1941, s. 24).

26. «Dr Johnson Donne'un şiirlerini kusurları ile açıklamağa çalışırdı...» «Metafizik şiirlerin noksanlıkları konusunda yapabileceğimiz en iyi yargı. onları iyi şiirin normal standartları ile ölçmektir, onları tuhaflıkları yahut zekâ oyunu yansıtan süslemeleri yüzünden mazur görmek değil. Jonson böyle bir standart olarak kabul edilirse, Donne tarzındaki şiirlerin normal İngiliz şiir sanatının gereklerine uydukları ve bazan en iyi şiirler oldukları görülecektir» (George Williamson, *The Donne Tradition, Cambridge,* Mass. 1930, s. 21, 211).

27. F. R. Leavis, *Revaluation : Tradition and Development in English Poetry,* Londra 1936, s. 68. ff.

28. E. Vivas, «The Esthetic Judgment», *Journal of Philosophy,* XXXIII (1936), s. 57-69. Bak : Bernard Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism,* New Haven 1943, s. 91 ff., özellikle s. 123. Heyl zıt üçler olan «objektivizm» ve «sübjektivizm» i bertaraf ederek orta yol olan «relavitizm» i ele almaktadır.

29. «Şahsî izlenimlerini kurallaştırmak bir insanın, samimi ise, büyük eseridir». Eliot bunu, de Gourmont'un *Letters a L'amazon* adlı eserinden *The Sacred Wood*'daki (1920) «The Perfect Critic» adlı yazısının başına epigraf olarak almıştır.

30. Mr Heyl gibi (New Bearings), s. 91).

EDEBİYAT TARİHİ

1. Thomas Warton, *History of English Poetry,* I (1774), s. ii. Daha geniş bilgi René Wellek, *Rise of English Literary History,* Chapel Hill (1941), s. 166 - 201'de bulunabilir.
2. Henry Morley, *Prefacte to English Writers,* 1, Londra 1864.
3. Leslie Stephen, *English Literature and Society in the Eighteenth Century,* Londra 1904, s. 14, 22.
4. W. J. Courthope, *A History of English Poetry,* Londra 1895, cilt I, s. XV.
5. Edmund Gosse, *A Short History of Modern English Literature,* (Londra 1897), Önsöz.
6. Evan Charteris, *The Life and Letters of Sir Edmund* Gosse, Londra 1931, s. 477'de iktibas edilen 19 Mart 1924 tarihli, F. C. Roe'ya yazılmış mektuba bak.
7. Oliver Elton'ın Saintsbury ile ilgili konferansından alınan *Proceedings of the British Academy,* XIX (1933)'deki iktibaslara ve Dorothy Richardson, «Saintsbury and Art for Art's Sake», *PMLA,* IIX (1944), s. 243 - 60'a bak.
8. Oliver Elton, *A Survey of English Literature,* 1780 - 1830, Londra 1912, cilt I, s. VII.
9. L. Cazamian, *L'Evolution psychologique de la littérature en Angleterre,* Paris 1920, ve Legouis ve Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise* (Paris 1924)'in ikinci yarısı.
10. W. P. Ker, «Thomas Warton» (1910), *Essays,* Londra 1922, cilt I, s. 100.
11. T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», *The Sacred Wood,* Londra 1920 s. 42.
12. R. S. Crane, «History Versus Criticism in the University Study of Literature», *The English Journal,* College Edition, XXIV (1935), s. 465 - 67.

13. F. J. Teggart, *Theory of History,* New Haven 1925.

14. Bak : Bibliyografya, bölüm IV.

15. Bak : Bibliyografya, bölüm IV.

16. R. D. Havens, *Milton's Influence on English Poetry,* Cambridge, Mass. 1922.

17. Şu bilgilere bak : R. N. E. Dodge, «A Sermon on Source - hunting», *Modern Philology,* IX (1911 - 12), s. 211 - 23; Louis Cazamian, «Goethe en Angleterre. Quelques réflexions sur les problèmes d'influence», *Revue Germanique,* XII (1921), 371 - 8; Hardin Craig, «Shakespeare and Wilson's *Arte of Rhetorique :* An Inquiry into the Criteria for Determining Sources», *Studies in Philology,* XXVII (1931), s. 86 - 98; George C. Taylor, «Montaigne,-Shakespeare and the Deadly Parallel», *Philological Quarterly,* XXII (1943), s. 330 - 37; David Lee Clark, «What was Shelley's Indebtedness to Keats?» *PMLA,* IVI (1941), s. 479 - 97; Ihab H. Hassan, «The Problem of Influence in Literary History», *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XIV (1955), 66 - 76; Haskell M. Block, «The Concept of Influence in Comparative Literature», *Yearbook of Comparative and General Literature,* VII (1958), 30 - 36; Claudio Guillen, «The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature» *Comparative Literature : Proceeding of the Second Congress of the International Comparative Literature Association,* da, bas. W. P. Friederich, Chapel Hill, N. C., 1959, cilt I, s. 175 - 92.

18. Bak : H. O. White, *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance,* Cambridge, Mass. 1935; Elizabeth M. Mann, «The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750 - 1880», *Philological Quarterly,* XVIII (1939), s. 97 - 118; Harold S. Wilson, «Imitation», *Dictionary of World Literature* (bas. J. T. Shipley), New York 1943, s. 315 - 17.

19. Sidney Lee, *Elizabethan Sonnets,* iki cilt, Londra 1904.

20. Volfgang Clemen, *Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk,* Bonn 1936 (İngilizce ter. Cambridge, Mass. 1951).

21. George Saintsbury, *A History of English Prosody,* üç cilt, 1906 - 10; *A History of English Prose Rhythm,* Edinburh 1912.

22. Benedetto Croce, «Storia di temi e storia letteraria», *Problemi di Estetica,* Bari 1910, s. 80 - 93.

23. Mesela Andre Jollès, *Einfache Formen*, Halle 1930; A. N. Veselovsky, *Istoricheskaya Poetika*, (bas. V. M. Zhirmunsky) Leningrad 1940 (bir kısmı 1870'lerde yazılmış eserlerden derleme); J. Jarcho, «Organische Struktur des russischen Schnaderhüpfels (castuska), *Germano - Slavica*, III (1937), s. 31 - 64 (bir halk edebiyatı türünden örnekler vererek üslup ve konu arasındaki ilişkiyi belirtmeğe çalışan dikkatli bir inceleme).

24. W. W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, Londra 1906.

25. C. S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford 1936.

26. Karl Vietor, *Geschichte der deutschen Ode*, Münih 1923; Günther Müller *Geschichte des deutschen Liedes*, Münih 1925.

27. Bak : Bibliyografya, Bölüm 17.

28. Arthur Symons, *The Romantic Movement in English Poetry*, Londra 1909.

29. *The Times Literary Supplement*, 9 Mayıs 1935, s. 301'de J. Isaacs'a bak.

30. Bunu ilk yapan, *Outlines of English Literature*, Londra 1849'da Thomas Shaw idi.

31. Bak : Bibliyografya, bölüm III, 4.

32. Bak : Bibliyografya, bölüm I.

33. Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation*, Berlin 1926; Julius Peterson, «Die literarischen Generationen», *Philosophie der Literaturwissenschaft* (bas. Emil Ermatinger), Berlin 1930, s. 130 - 87; Eduard Wechsler, *Die Generation als Judendreibe und ihr Kampf um die Denkform*, Leipzig 1930; Detlev W. Schumann, «The Problem of Cultural Age - Groups in German Thought : a Critical Review», *PMLA*, II (1936), s. 1180 - 1267, ve «The Problem of Age - Groups : A Statistical Approach», *PMLA*, III (1937), s. 596 - 608; H. Peyre, *Les Générations littéraires*, Paris 1948.

34. Bak : Bibliyografya, bölüm II.

35. Jan Màchal, *Slovanské literatury*, üç cilt, Prague 1922 - 9, ve Leonardo Olschki, *Die romanischen Literaturen des Mittelalters*, Wildpark-Potsdam 1928 (*Handbuch der Literaturwissenschaft*'da, bas. Oskar Walzel).

36. H. M. ve N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, üç cilt, Londra 1932, 1936, 1940.

BİBLİYOGRAFYA

BİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE EDEBİYAT İNCELEMELERİ

I. Edebiyat Teorisi ve Edebî İnceleme Metotları Üzerine Genel Tartışmalar

Baldensperger, Fernand, *La Littérature :* création, succés, durée, Paris 1913; New Ed., Paris 1919.

Billeskov, Jansen, F. J., *Esthétique de l'ouvre d'art littéraire,* Copenhagen 1948.

Croce, Benedetto, *La critica litteraria : questioni teoriche,* Rome 1894; reprinted in Primi saggi (second ed., Bari 1927, ss. 77 - 199).

Daiches, David, *A Study of Literature,* Ithaca 1948.

Dragodirescou, Michel, *La Science de la littérature,* four vols., Paris 1928 - 9.

Eckhoff, Lorentz, *Den Nye Littreraturforskinning.* Syntetisk Metode, Oslo 1930.

Elster, Ernst, *Prinzipien der Literaturwissenschaft,* two vols., Halle 1897 and 1911.

Ermatinger, Emil (ed.,) *Die Philosophie der Literaturwissenschaft,* Berlin 1930.

Foerster, Norman; McGalliard, John C., Wellek, René; Warren, Austin; Scramm, Wilburland, *Literary Scholarship : Its Aims and Methods,* Chapel Hill 1941.

Guérard, Albert L., *A Preface to World Literature,* New York 1940.

Hytier, Jean, *Les Arts de littérature,* Paris 1945.

Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk, Eine Einführung in die Literaturwissenschaft,* Bern 1948 (Portuguese and Spanish translations)

K r i d i, Manfred, *W step to badéen nad dzielem literackiem,* Wilno 1936. The Integral Method of Literary Scholarship, Comparative Literature III (1951), ss. 18 - 31.

M a r c k w a r d t, A.; Peckham, M.; Wellek, R.; Thorpe, J.; 'The Aims, Methods, and Materials of Research in the Modern Languages and Literatures', PMLA LXVII (1952) No, 6, ss. 1 - 37.

M i c h a u d, Guy, *Introduction à une science de la littérature,* Istanbul, 1950.

M o m i g l i a n o; Attilio (ed.), *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di litteratura italiana and Tecnica e teoria letteraria,* Milano 1948.

M o u l t o n, R. G., *The Modern Study of Literature,* Chicago 1915.

O p p e l, Horst, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart : Methodologie und Wissenschaftslehre,* Stuttgart 1939.
«Methodenlehre der Literaturwissenschaft», *Deutsche Philologie im Aufrisss* (ed. wolfgang Stammler), Berlin 1951, vol. I, ss. 39 - 78.

P e t e r s e n, Julius, *Die Wissenchaft von der Dichtung : System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft - I, Werk und Dichter,* Berlin, 1939.

R e y e s, Alfonso, *El Deslinde : Prolegomenos a la teoria literaria,* Mexico City 1944.

S h i p l e y, Joseph T. (ed.), *Dictionary of World Literature : Ciriticism - Forms - Technique,* New York 1943; second ed. 1954.

T o m a s h e v s k y, Boris, *Teoriya literatury : Poetika,* Leningrad 1925; second ed., 1931.

T o r r e, Guillermo De, *Problemática de a literatura,* Buenos Aires 1951.

W a l z e l, Oskar, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk,* Berlin 1923.

W o s n e s s e n s k y. A. N., «Der Aufbau der Literaturwissenschaft» *Idealistische Philologie,* III (1928), ss. 337 - 68.

II. Edebi İncelemelerin Tarihi Hakkında Bazı Tartışmalar

G a y l e y, Charles Mills, 'The Development of Literary Studies During the Nineteenth Century' *Congress of Arts and Science : Universal Exposition : St. Louis, 1904,* Vol. III, Boston 1906, ss. 323 - 53.

G e t t o, Giovanni, *Storia delle storie letterarie* (in Italy only), Milano 1942.

K l e m p e r e r, Viktor, 'Die Entwicklung der Neuphilologie', *Romanische Sonderart,* Munich 1926, ss. 388 - 99.

L e m p i c k i, Sigmund Von, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft,* Göttingen 1920.

M a n n, M a u r y c y, «Rozwoj syntezy literackiej od jej poczatkow do Gervinusa', *Rozprawy Akademii Umiejetnosci,* Serja III, Cracow 1911, pp. 230 - 360 (a history of literary historiography from antiquity to Gervinus)

O'L e a r y, G e r a r d, *English Literary History and Bibliography,* London 1928

R o t h a c k e r, E r i c h *Einleitung in die Geisteswissenschaften,* Tübingen 1920 (second ed., 1930, contains sketch of the history of German literary history in the nineteenth century)

U n g e r, Rudolf, 'Vom Werden und Wesen der neueren deutschen Literaturwissenschaft, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte,* Berlin 1929, Vol. 1, ss. 33 - 48.

W e l l e k, René *The Rise of English Literary History,* Chapel Hill 1941; a history of English literary history of English literary historiography up to Warton (1774).
A History of Modern Criticism 1750 - 1950, four vols., Vol. 1, *The Later Eighteenth Century;* Vol. II, *The Romantic Age,* New Haven 1955 (contains much on growth of literary history)

III. Edebî İncelemelerin Bugünkü Durumu

1. Genel

L u n d i n g, Erik, *Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft,* Aarhus, Denmark, 1952.

R i c h t e r, Werner, 'Strömungen und Stimmungen in den Literaturwissenschaften von heute', *Germanic Review,* XXI (1946), ss. 81 - 113.

V a n T i e g h e m, Phillipe, *Tendances nouvelles en histoire littéraire* (Etudes françaises, No. 22) Paris 1930.

W e h r l i, Max, *Allgemeine Literaturwissenschaft,* Bern 1951.

W e l l e k, René, 'The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship', Twentieth - Century English (Ed. William S. Knickerbocker), New York 1946, ss. 67 - 89.

2. İngiltere'de Yapılmış Bazı Edebiyat İncelemeleri

H o l l o w a y , John, *The Charted Mirror. Literary and Critical Essays,* London 1960.

K n i g h t s ,L. C., 'The University Teaching of English and History : A Plea for Correlation', *Explorations,* London 1946, ss. 186 - 99.

L e a v i s , F. R., *Education and the University,* London 1944.
'The Literary Discipline and Liberal Education', *Sewanee Review,* LV (1947), ss. 586 - 609.

L e e , Sir Sidney, 'The Place of English Literature in the Modern University', *Elizabethan and Other Essays,* Oxford 1929 (This particular essay dates From 1911), ss. 1 - 19.

M c K e r r o w , Ronald B., *A Note on the Teaching of English Language and Literature* (English Association Pamphlet No. 49), London 1921.

P o t t e r , Stephen, *The Muse in Chains : A Study in Education,* 1937.

S u t h e r l a n d , James, *English in the Universities,* Cambridge 1945.

T i l l y a r d , E. M. W., *The Muse Unchained : An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge,* London 1958.

3. Almanya'da Yapılmış Bazı Edebiyat İncelemeleri

B e n d a , Oskar, *Der gegenwärtige Stand der deutschen Literatur - wissenschaft,* Vienna 1928.

B r u f o r d ,W. H., *Literary Interpretation in Germany,* Cambridge 1952.

M a h r h o l z , Werner, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft,* Berlin 1923 (second ed., 1932)

M e r k e r , Paul, *Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte,* Leipzig 1921.

O p p e l , Horst, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart,* Stuttgart 1939.

R o s s n e r , H., *Georgekreis und Literaturwissenschaft,* Frankfurt 1938.

Schütze, Martin *Academic Illusions in the Field of Letters and the Arts,* Chicago 1933 (new ed. Hamden, Conn., 1962).

Schultz, Franz, *Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte,* Frankfurt a. M. 1929.

Viëtor, Karl, 'Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte: *ein Rückblick' PMLA,* LX (1945), ss. 899 - 916.

4. Rus Formalizmi Hakkında Bilgiler

Erlich, Victor, *Russian Formalism: History - Doctrine* (with preface by René Wellek), The Hague 1955.

Gourfinkel, Nina, 'Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie' *Le Monde Slave,* VI (1929), ss. 234 - 63.

Kridl, Manfred, 'Russian Formalism', *The American Bookman,* (1944), ss. 19 - 30.

Neumann, F. W., 'Die formale Schule der russischen Literaturwissenschaft', *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XXIX (1955), ss. 99 - 121.

Setschkareff, Vsevolod, 'Zwei Tendenzen in der neuen russischen Literaturtheorie', *Jahrbuch für Asthetik,* III (1955 - 7), ss. 94 - 107.

Thomashevsky, Boris, 'La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie' *Revue des études slaves,* VIII (1928), ss. 226 - 40.

Van Tieghem, Phillips, and Gourfinkel, Nina, 'Quelques produits du formalisme russe', *Revue de littérature comparée,* XII (1932), ss. 425 - 34.

Vosnesensky, A., 'Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910 - 25', *Zeitschrift für slavische Philologie,* IV (1927), ss. 145 - 62, and V (1928), ss. 175 - 99.
'Probtems of Method in the Study of Literature in Russia', *Slavonic Review,* VI (1927), ss. 168 - 77.

Zhirmunsky, Viktor, 'Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft', *Zeitschrif für slavische Philologie,* (1925), ss. 117 - 52.

IV. Edebiyat İncelemeleri ve Edebiyat Tenkidi Konusunda Amerikan Görüşü

B a b b i t t, Irving, *Literature and the American College,* Boston 1908.

C r a n e, Ronald S., *The Language of Criticism and the Structure of Poetry,* Toronto 1953.

F o e r s t e r, Norman, *The American Scholar : A Study in Litterae Inhumaniores,* Chapel Hill 1929.
'The Study of Letters', *Literary Scholarship : Its Aims and Methods,* Chapel Hill 1941, ss. 3 - 32.

F o s t e r, Richard, *The New Romantics : A Reappraisal of the New Criticism,* Bloomington, Indiana 1962.

G a u s s, Christian, 'More Humane Letters', *PMLA,* LX (1945), ss. 1306 - 12.

H y m a n, Stanley Edgar, *The Armed Vision : A Study in the Methods of Modern Literary Criticism,* New York 1948 (New ed. 1955).

J o n e s, Howard Mumford, 'Literary Scholarship and Contemporary Criticism', *English Journal* (College edition), XXIII (1934), ss. 740 - 66.

K r i e g e r, Murray, *The New Apologists for Poetry,* Minneapolis 1957.

L a D r i é r e, James Craig, *Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship,* Milwaukee, Wis. 1953.

L e a r y, Lewis (Ed.), *Contemporary Literary Scholarship : A Critical Review,* New York 1958.

L e v i n, Harry, 'Criticism in Crisis', *Contexts of Criticism,* Cambridge, Mass. 1957, ss. 251 - 66.

M i l l e t t, Fred B., *The Rebirth of Liberal Education,* New York, 1946.

O ' C o n n o r, William Van, *An Age of Criticism, 1900 - 1950,* Chicago. 1952.

P e y r e, Henri, *Writers and Their Critics,* Ithaca 1944.

S c h ü t z e, Martin, 'Towards a Modern Humanism', *PMLA,* LI (1936), ss. 285 - 99.

S h e r m a n, Stuart P., 'Professor Kittredge and the Teaching of English', *Nation, XCVII* (1913), ss. 227 - 30 (reprinted in *Shaping Men and Women,* Garden City, N. Y. 1928, ss. 65 - 86).

Shorey, Paul, 'American Scholarship', *Nation, XCII* (1911), ss. 466 - 9. (reprinted in *Fifty Years of American Idealism,* Boston, 1915, pp. 401 - 13).

Spitzer, Leo, 'A New Program for the Teaching of Literary History', *American Journal of Philology LXIII* (1942), ss. 308 - 19. 'Deutsche Literaturforschung in Amerika', *Monatshefte für Deutschen Unterricht, XXXVIII* (1946), ss. 475 - 80.

Stallman, Robert W., 'The New Critics', in *Critiques and Essays in Criticism 1920 - 1948,* New York 1949, ss. 488 - 506.

Tate, Allen, 'Miss Emily and the Bibliographer', *Reason in Madness,* New York 1941, ss. 100 - 16.

Wellek, René, 'Literary Scholarships', in *American Scholarship in the Twentieth Century* (ed. M. Curti), Cambridge, Mass. 1953, ss. 111 - 45.
'The Main Trends of Twentieth - Century Criticism', *Yale Review,* LI (1961), ss. 102 - 18.

Wimsatt, W. K., 'Chariots of Wrath : Recent Critical Lessons', *Essays in Criticism,* XII (1962), ss. 1 - 17.

Wimsatt, William K., Jun. and Brooks, Cleanth, *Literary Criticism : A Short History,* New York, 1957.

Zabel, Morton D., 'Introduction : Criticism in America', in *Literary Opinion in America* (revised ed.), New York 1951, ss. 1 - 43.
'Summary in Criticism', in *Literary - History of the United States* (ed. R. Spiller, *et al.),* New Yor 1948. vol. II. ss. 1358 - 738

İKİNCİ BÖLÜM

EDEBİYATIN MAHİYETİ

Edebiyatın ve Şiirin Mahiyeti Hakkında Bazı Tartışmalar

Beardsley, Monroe C., *Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism,* New York 1958.

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire,* Paris 1955.

Brooks, Cleanth Jun., *Modern Poetry and the Tradition,* Chapel Hill 1939; *The Well Wrought Urn,* New York 1947.

Bühler, Karl, *Spractheorie,* Jena 1934.

Christiansen, Broder, *Philosophie der Kunst,* Hanau 1909.

Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale,* Bari 1902 (English tr. by Douglas Ainslie, London 1929)
La Poesia, Bari 1936.
'La teoria dell'arte come pura visibilità', *Nuovi Saggi de Estetica,* Bari 1920, ss. 239 - 54.

Dessoir, Max *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* Stuttgart 1906.

Eastman, Max, *The Literary Mind,* New York 1931.

Elliot, T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* Cambridge, Mass. 1933.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism : Four Essays,* Princeton 1957.

Greene, Theodore Meyer, *The Arts and the Art of Criticism,* Princeton 1940.

Hamburger, Käthe, *Die Logik der Dichtung,* Stuttgart 1957.

Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk,* Halle 1931.

James, D. G., *Scepticism and Poetry,* London 1937.

Lützeler, Heinrich, *Einführung in die Philosophie der Kunst,* Bonn 1934.

Meyer, Theodor A., *Das Stilgesetz der Poesie,* Leipzig 1901.

Mukarovsky, Jan, 'La dénomination esthétique et la fonction esthétique de la langue', *Actes du quatrième congrès international des linguistes,* Copenhagen 1938, ss. 98 - 104.

Morris, Charles, 'Aesthetics and the Theory of Signs', *Journal of Unified Science,* VIII (1940), ss. 131 - 50.
'Foundations for the Theory of Signs', *International Encyclopedia of Unified Science,* Vol. I, No. 2.
Signs, Language and Behaviour, New York 1946.

Ogden, C. K., and Richards, I. A., *The Meaning of Meaning : A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism,* London, 1923; senevth ed., N. Y. 1945.

Osborne, Harold, *Aesthetics and Criticism,* London 1955.

Pollock, Thomas C., *The Nature of Literature,* Princeton 1942.

Pottle, Frederick A., *The Idiom of Poetry,* Ithaca 1941; new enlarged ed. 1946.

P r e s s, John, *The Fire and the Fountain. An Essay on Poetry,* London 1955.

R a n s o m, John Crowe, *The New Criticism,* Norfolk, Conn. 1941. *The World's Body,* New York 1938.

R i c h a r d s, Ivor Armstrong, *Principles of Literary Criticism,* London 1942.

S a r t r e, J. P., 'Qu'est - ce que la littérature?' in *Situations II,* Paris 1948. (English tr. by B. Frechtman, New York 1949).

S e w e l l, Elizabeth, *The Structure of Poetry,* New York 1952.

S k e l t o n, Robin, *The Poetic Pattern,* London 1956.

S m i t h. Chard Powers, *Pattern and Variation in Poetry,* New York 1932.

S t a u f f e r, Donald, *The Nature of Poetry,* New York 1946.

T a t e, Allen (ed.), *The Language of Poetry,* Princeton 1942 (essays by Philip Wheelwright, I. A. Richards, Cleanth Brooks and Wallace Stevens); *Reason in Madness : Critical Essays,* New York 1941.

W a r r e n, Robert Penn, 'Pure and Impure Poetry', in *Critiques and Essays in Ciriticism* (ed. R. W. Stallman), New York 1949, ss. 85 - 104.

W i m s a t t, William K., Jun., *The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry,* Lexington, Ky 1954.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYATIN FONKSİYONU

Edebiyatın Bilgi Kaynağı Olduğu Hakkında Bazı Tartışmalar

A i k e n, Henry David, 'Some Notes Concerning the Aesthetic and the Congnitive', *Journal of Aesthetics and Art* Criticism, XIII (1955), ss. 378 - 94 (reprinted in *Aesthetics Today,* ed. Morris Philipson, Cleveland 1961, ss. 254 - 74.

E a s t m a n, Max, *The Literary Mind : Its Place in an Age of Science,* New York 1935.

Harap, Louis, 'What is Poetic Truth?' *Journal of Philosophy,* XXX (1933), ss. 477 - 88.

Hospers, John, *Meaning and Truth in the Arts,* Chapel Hill 1946.

Meyer, Theodor A., 'Erkenntnis und Poesie', *Zeitschrift für Asthetik,* XIV (1920), ss. 113 - 29.

Morris, Charles W., 'Science, Art, and Technology', *Kenyon Review,* I (1939), ss. 409 - 23.

Ransom, John Crowe, 'The Pragmatics of Art', *Kenyon Review,* II (1940), ss. 76 - 87.

Roellinger, F. X., Jun., 'Two Theories of Poetry as Knowledge', *Southern Review,* VII (1942), ss. 690 - 705.

Tate, Allen, 'Literature as Knowledge', *Reason in Madness,* New York 1941, ss. 20 - 61.

Vivas, Eliseo, 'Literature and Knowledge', *Creation and Discovery : Essays in Criticism and Aesthetics,* New York 1955, ss. 101 - 28.

Walsh, Dorothy, 'The Cognitive Content of Art', *Philosophical Review,* LII (1943), ss. 433 - 51.

Wheelwright, Philip, 'On the Semantics of Poetry', *Kenyon Review,* II (1940), ss. 263 - 83.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT TEORİSİ, TENKİDİ VE TARİHİ

Edebiyat Araştırmaları ile Tenkit Arasındaki İlişkiler Hakkında Bazı Tartışmalar

Brooks, Cleanth, 'Literary Criticism', *English Institute Essays* 1946, New York 1947, ss. 127 - 58.
'The New Ciriticism and Scholarship', *Twentieth - Century English* (Ed. William S. Knickerbocker), New York (1946), ss. 371 - 83.

Crane, Ronald S., 'History versus Criticism in the University Study of Literature', *English Journal* (College Edition), XXIV (1935), ss. 645 - 67.

Feuillerat, Albert, 'Scholarship and Literary Criticism', *Yale Review,* XIV (1924), ss. 309 - 24.

Foerster, Norman, 'Literary Scholarship and Criticism', *English* Journal (College edition), XXV (1936), ss. 224 - 32.

Gardner, Helen, *On the Limits of Literary Criticism,* Oxford 1957.

Jones, Howard Mumford, 'Literary Scholarship and Comtemporary Criticism', *English Journal* (College edition), XXIII (1934), ss 740 - 66.

Peyre, Henri *Writers and their Critics,* Ithaca 1944.

Spiegelberg, Herbert, *Antirelativismus,* Zurich 1935.

Teeter, Louis, 'Scholarship and the Art of Criticism', ELH, V (1938), ss. 173 - 94.

Warren, Austin, 'The Scholar and the Critic : An Essay in Mediation', *University of Toronto Quarterly,* VI (1937), ss. 267 - 77.

Wellek, René, Literary Theory, Criticism, and History', *Sewanee Review, LXVIII* (1960), ss. 1 - 19 (also in *English Studies Today :* Second Series, ed. G. A. Bonnard, Bern 1961, ss. 53 - 65.

Wimsatt, William K., Jun., 'History and Criticism : A Problematic Relationship', *The Verbal Icon,* Lexington, Ky 1954, ss. 253 - 66.

BEŞİNCİ BÖLÜM

GENEL, MUKAYESELİ VE MİLLİ EDEBİYAT KAVRAMLARI

Baldensperger, Fernand, 'Littérature comparée : le mot et la chose', *Revue de littérature comparée,* 1 (1921), ss. 1 - 29.

Beil, E., *Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur,* Leipzig 1951 (in *Probefahrten,* XXVIII)

Betz, L. - P., «Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur,* XVIII (1896), ss. 141 - 56.
La littérature comparée : Essai bibliyographique, second ed., Strasbourg 1904.

Brunetière, Ferdinand, «La littérature européenne», *Revue des deux mondes,* CTXI (1900), ss. 326 - 55 (reprinted in Variétés *litéraires,* Paris 1904, ss. 1 - 51)

Campbell, Oscar J., «What is Comparative Literature? *Essays in Memory of Barrett Wendell,* Cambridge, Mass., 1926, ss. 21 - 40.

Croce, Benedetto, «La letteratura comparata», *Problemi di Estetica,* Bari 1910, ss. 73 - 9.

Etiemble, René, «Littérature comparée, ou comparaison n'est pas raison», *Hygiéne des lettres,* Paris 1958, Vol. III, ss. 154 - 73.

Farinelli, Arturo, *Il sogno di una letteratura mondiale,* Rome 1923.

Friederich, Werner P., «The Case of Comparative Literature», *American Association of University Professors Bulletin,* XXXJ (1945), ss. 208 - 19.

Guyard, M.-F., *La Littérature comparée,* Paris 1951.

Hankiss, Jean, «Littérature universelle?» *Helicon,* I (1938), ss. 156 - 71.

Höllerer, Walter, «Methoden und Probleme der vergleichehden Literaturwissenschaft», *Germanisch - romantische Monatsschrift,* II (1952), ss. 116 - 31.

Holmas, T. Urban, Jun., «Comparative Litterature : Past and Future», *Studies in Language and Literature* (ed. G. C. Coffman); Chapel Hill 1945. ss. 62 - 73.

Jones, Howard Mumford, *The Theory of American Literature,* Cambridge, Mass., 1949.

Merian-Genast, E. W., «Voltaires Essai sur la poésie épique und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur», *Romanische Forschungen,* XL, Leipzig 1926.

Partridge, Eric, «The Comparative Study of Literature», *A Critical Medley,* Paris 1926, ss. 159 - 226.

Peyre, Henri, *Shelley et la France,* La Caire 1935, Introduction and ss. 7 - 19.

Posnett, Hutchison Macaulay, *Comparative Literature,* London 1886 «The Science of Comparative Literature», *Contemporary Review,* LXXIX (1901), ss. 855 - 72.

Remak, Henry H. H., «Comparative Literature at the Crossroads», *Yearbook of Comparative and General Literature,* IX (1960), ss. 1 - 28.

«Comparative Literature : Its Definition and Function», *Comparative Literature : Method and Perspective* (ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, III. 1961, ss. 3 - 37.

Texte, Joseph, «Histoire comparée des littératures», *Etudes de littérature européenne,* Paris 1898, ss. 1 - 23.

Van Tieghem, Paul, *La littérature comparée,* Paris 1931.
«La synthèse en histoire littéraire : Littérature comparée et littérature generale», *Revue de synthèse historique,* XXXI (1921), ss. 1-21.

Wais, Kurt (ed.), *Forschungsprobleme der vergleichenden literaturgeschichte,* Tübingen 1951.

Wellek, René, «The Concept of Comparative Literature», *Yearbook of Comparative Literature* (ed. W. P. Friederich), Vol. II, Chapel, Hill 1953, ss. 1 - 5.

«The Crisis of Comparative Literature», *Comparative Literature : Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature* (ed. W. P. Friederich), Chapel Hill, N. C., 1959, Vol. I, ss. 149 - 59.

Will, J. S., «Comparative Literature : Its Meaning and Scope», *University of Toronto Quarterly,* VIII (1939), ss. 165 - 79.

ALTINCI BÖLÜM

MALZEMENİN DERLENMESİ VE DÜZENLENMESİ

I. Metin Tenkidi

Bédier, Joseph, «La tradition manuscrite du *Lai de l'ombre :* reflexions sur l'art d'éditer les anciens textes», *Romania,* LIV (1928), ss. 161 - 96, 321 - 56.

Birt, Theodor, «Kritik und Hermeneutik», Iwan von Müller's *Hand-Buch der Altertumswissenschaft,* Vol. I, Part 3, Munich 1913.

Bowers, Fredson, *Textual and Literary Criticism,* New York 1959.

Chapman, R. W., «The Textual Criticism of English Classics», *Portrait of a Scholar,* Oxford 1922, ss. 65 - 79.

Collomp, Paul, *La Critique des textes,* Paris 1931.

Dearing, Vinton A., *A Manual of Textual Analysis,* Los Angeles 1959.

G r e g, Walter Wilson, *The Calculus of Variants,* Oxford 1927.
«Principles of Emendation in Shakespeare» *Shakespeare Criticism,* 1919 - 35 (ed. Anne Bradby), Oxford 1930, ss. 78 - 108.
«Recent Theories of Textual Criticism», *Modern Philology,* XXVIII (1931), ss. 401 - 4.

H a v e t, Louis, *Manuel de critique verbale : appliqué aux textes latins,* Paris 1911.

K a n t o r o w i c z, Hermann, *Einführung in die Textkritik : Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen,* Leipzig 1921.

M a a s, Paul, «Textkritik», in Gercke - Norden, *Einleitung in die Altertumswissenschaft,* Vol. 1, part 2, Leipzig 1927.

P a s q u a l i, Giorgio, *Storia della tradizione e critica del testo,* Florence 1934, (new ed. 1952).

Q u e n t i n, Dom Henri, *Essais de critique textuelle (Ecdotique),* Paris, 1926.

S e v e r s, J. Burke, «Quentin's Theory of Textual Criticism», *English Institute Annual,* 1941, New York 1942, ss. 65 - 93.

S h e p a r d, William, «Recent Theories of Textual Criticism», *Modern Philology,* XXVIII (1930), ss. 129 - 41.

W i t k o w s k i, George, *Textkritik und Editionstechnic neurer Schriftwerke,* Leipzig 1924.

II. Bibliyografya

G r e g, Walter Wilson, «Bibliography - an Apologia», *The Library,* XIII (1933), ss. 113 - 43.
«The Function of Bibliography in Literary Criticism Illustrated in a Study of the Text of *King Lear*», Neophilologus, XVIII (1933), ss. 241 - 62.
«The Present Position of Bibliography», *The Library,* XI (1930), ss. 241 - 62.
«What is Bibliography?» *Transactions of the Bibliographical Society,* XII (1912), ss. 89 - 53.

H i n m a n, Charles, *The Printing and Proof - reading of the First Folio of Shakespeare,* Oxford 1962.

M c K e r r o w, Ronald B., *An Introduction to Bibliography for Literary Students,* Oxford 1927.

S i m p s o n, Percy, «The Bibliographical Study of Shakespeare» *Oxford Bibliographical Society Proceedings,* I (1927), ss. 19 - 53.

W i l s o n, F. P., «Shakespeare and the «New Bibliography», *The Bibliographical Society, 1892 - 1942; Studies in Retrospect,* London 1945, ss. 76 - 135.

W i l s o n, John Dover, «Thirteen Volumes of Shakespeare : a Retrospect», *Modern Language Review,* XXV (1930), ss. 397 - 414.

III. Yayına Hazırlama

G r e g, W. W., *The Editorial Problem in Shakespeare : A Survey of the Foundations of the Text,* Oxford 1942 (revised 1952).

L e a c h, MacEdward, «Some Problems in Editing Middle - English Manuscripts, *English Institute Annual, 1939,* New York 1940, ss. 130 - 51.

M c K e r r o w, Ronald B., *Prolegomena for the Oxford Shakespeare : A Study in Editorial Method,* Oxford 1939.

S t ä h l i n, Otto, *Editionstechnik,* Leipzig - Berlin 1914.

S t r i c h, Fritz, «Über die Herausgabe gesammelter Werke», Festschrift Edouard Tièche, Bern 1947, ss. 103 - 24. Reprinted in Kunst und Leben, Bern 1960, ss. 24 - 41.

W i t k o w s k i, Georg, loc. cit. under «Textual Criticism».

YEDİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE BİYOGRAFİ

I. Bazı Teorik Konuların Tartışılması

B u s h, Douglas, «John Milton», *English Institute Essays,* 1946, New York 1947 (a part of the symposium «The Critical Significance of Biographical Evidence», ss. 5 - 11).

Cherniss, Harold, «The Biographical Fashion in Literary Criticism», *University of California Publications in Classical Philology,* XII (1933 - 44), ss. 279 - 92.

Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung,* Leipzig 1907.

Fernandez, Ramon, «L'Autobiographie et le roman : l'exemple de Stendhal», *Messages,* Paris 1926, ss. 78 - 109 (English tr. London 1927, ss. 91 - 136).

Fiedler, Leslie A., «Archetype and Signature : A Study of the Relationship between Biography and Poetry», *Sewanee Review,* XL (1952), ss. 253 - 73.

Gundolf, Friedrich, *Goethe,* Berlin 1916, Introduction.

Lee, Sir Sidney, *Principles of Biography,* Cambridge 1911.

Lewis, C. S., and Tillyard, E. N. W., *The Personal Heresy in Criticism,* Oxford 1934.

Maurois, André, *Aspects de la biographie,* Paris 1928 (English *translation,* Aspects of Biography, Cambridge 1929)
«The Ethics of Biography», *English Institute Annual,* 1942, New York 1943, ss. 6 - 28.

Oppel, Horst, «Grundfragen der literaturhistorischen Biographie». *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XVIII (1940), ss. 139 - 72.

Romein, Jan, *Die Biographie,* Bern 1948.

Sengle, Friedrich, «Zum Problem der Modernen Dichterbiographie», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XXVI (1952), ss. 100 - 111.

Sisson, C. J., *The Mythical Sorrows of Shakespeare,* British Academy Lecture, 1934, London 1934.

Stanfield, James Field, *An Essay on the Study and Composition of Biography,* London 1813.

White, Newman I., «The Development, Use and Abuse of Interpretation in Biography», *English Institute Annual,* 1942, New York 1943, ss. 29 - 58.

EDEBİYAT VE PSİKOLOJİ

I. Genel Konular, Hayaller, Yaratıcılık

A r n h e i m, Rudolf, et. al., *Poets at Work,* New York 1948.

A u d e n, W. H., «Psychology and Art», *The Arts Today* (ed. Geoffrey Grigson), London 1935, ss. 1 - 21.

B é g u i n, Albert, *L'Ame romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française,* two vols., Marseille 1937; new ed., one vol., Paris 1946.

B e r k e l m a n, Robert G., «How to Put Words on Paper», *Saturday Review of Literature,* XXVIII (29 Dec. 1945), ss. 18 - 19 (on writers» methods of work).

B ü h l e r, Charlotte, «Erfindung und Entdeckung : Zwei Grundbegriffe der Literaturpsychologie? *Zeitschrift für Asthetik,* XV (1921), ss. 43 - 87.

B u l l o u g h, Edward, *Aesthetics. Lectures and Essays* (ed. Elizabeth M. Wilkinson), London 1957.

B u s e m a n n, A., «Über lyrische Produktivität und Lebensablauf», *Zeitschrift für angewandte Psychologie,* XXVI (1926), ss. 177 - 201.

C h a n d l e r, Albert R. *Beauty and Human Nature : Elements of Psychological Aesthetics,* New York 1934.

D e l a c r o i x, Henri *Psychologie de l'art,* Paris 1927.

D e V r i e s, Louis Peter, *The Nature of Poetic Literature,* Seattle 1930.

D i l t h e y, W., «Die Einbildungskraft des Dichters», *Gesammelte Schriften,* Vol. VI, Leipzig 1924, ss. 103 - 241.

D o w n e y, June, *Creative Imagination,* London 1929.

F r e y, Dagobert, «Das Kunstwerk als Willensproblem», *Zeitschrift für Asthetik,* XXV (Beilage) (1931), ss. 231 - 44.

G h i s e l i n, Brewster (ed.), *The Creative Process : A Symposium,* Berkeley, Calif. 1952; new ed. New York 1955.

H a r g r e a v e s, H. L., 'The «Faculty» of Imagination', *British Journal of Psychology,* Monograph Supplement, III, 1927.

H i l l, J. C., «Poetry and the Unconscious», *British Journal of Medical Psychology,* IV (1924), ss. 125 - 33.

K o f f k a, K., «Problems in the Psychology of Art», *Art, A Symposium. Bryn Mawr Notes and Monographs,* IX (1940), ss. 180 - 273.

K r e t s c h m e r, E., *Physique and Character* (tr. Sprott), New York 1925.

K r o h, E., «Eidetiker unter deutschen Dichtern», *Zeitschrift für Psychologie,* LXXV (1920, ss. 118 - 62.

L e e, Vernon, «Studies in Literary Psychology», *Contemporary Review,* LXXXIV (1903), ss. 713 - 23 and 856 - 64; LXXXV (1904), ss. 386 - 92.

L o w e s, J. L., *The Road to Xanadu : A Study in the Ways of the Imagination,* Boston 1927.

L u c a s, F. L., *Literature and Psychology,* London 1951.

M a l r a u x, André, *Psychologie de l'art,* three vols., Geneva 1947 - 50 (new version, *Les voix du silence,* Paris 1951; English tr. by Stuart Gilbert, Garden City, N. Y. 1953).

M a r i t a i n, Jacques, *Creative Intuition in Art and Poetry,* New York 1953; new ed., 1955.

M a r r e t t, R. R., *Psychology and Folk - lore,* London 1920.

M o o g, Willy, «Probleme einer Psychologie de Literatur», *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane,* CXXIV (1932), ss. 129 - 46.

M o r g a n, Douglas N., «Psychology and Art Today : A Summary and Critique», *Journal of Aesthetics,* X (1950), 81 - 96 (reprinted in *The Problems of Aesthetics,* eds. E. Vivas and M. Krieger, New York 1953, ss. 30 - 47).

M ü l l e r - Freienfels, R., *Psychologie der Kunst,* two vols., second ed., Leipzig 1923.
«Die Aufgaben einer Literaturpsychologie», *Das literarische Echo,* XVI (1913 - 14), ss. 805 - 11.

M u n r o, Thomas, «Methods in the Psychology of Art», *Journal of Aesthetics,* VI (1948), ss. 225 - 35.

N i x o n, H. K. *Psychology for the Writer,* New York 1928.

P e r k y, C. W., «An Experimental Study of Imagination», *American Journal of Psychology,* XXI (1910), ss. 422 - 52.

P l a u t, Paul, *Psychologie der produktiven Persönlichkeit,* Stuttgart 1929.

P o n g s, Hermann, «L'image poétique et l'inconscient», *Journal de Psychologie,* XXX (1933), ss. 120 - 63.

R e i c k e, Ilse, «Das Dichten in psychologisher Betrachtung», *Zeitschrift für Ästhetik,* X (1915), ss. 290 - 345.

R i b o t, Th., *L'Imagination créatrice,* Paris 1900.

R u s u, Liviu., *Essai sur la création artistique,* Paris 1935.

S a r t r e, Jean - P., *L'Imagination,* Paris 1936.

S t e r z i n g e r, Othmar H., *Grundlinien der Kunstpsychologie,* Vols. I and II, Graz 1938.

T s a n o f f, Radoslav A., «On the Psychology of Poetic Construction», *American Journal of Psychology,* XXV (1914), ss. 528 - 37.

II. Psikiyatrik ve Psikoanalitik Araştırmalar

B a s l e r, Roy P., *Sex, Symbolism, and Psychology in Literature,* New Brunswick, N. J., 1948.

B a u d o u i n, Charles, *Psychoanalysis and Aesthetics* (tr. of *Le Symbole chez Verbaeren),* New York 1924.

B e r g l e r, Edmund, *The Writer and Psychoanalysis,* New York 1950.

B o e s c h e n s t e i n, Hermann, «Psychoanalysis in Modern Literature», *Columbia Dictionary of Modern Literature* (ed. H. Smith), New York 1947, ss. 651 - 7.

B o n a p a r t e, Marie, *Edgar Poe : étude psychoanalytique. . . . . ,* Paris 1933.

B u r c h e l l, S. C., «Dostoyevsky and the Sense of Guilt», *Psychoan.* Rev., XVII (1930), ss. 195 - 207.
«Proust», *Psychoan, Rev.,* XV (1928), ss. 300 - 3.

B u r k e, Kenneth, «Freud and the Analysis of Poetry», *Philosophy of Literary Form,* Baton Rouge 1941, ss. 258 - 92.

Coleman, Stanley, «Strindberg: the Autobiographies», *Psychoan. Rev.*, XXIII (1936), ss. 248 - 73.

Davis, Robert Gorham, «Art and Anxiety», *Partisan Review*, XIV (1945), ss. 310 - 21.

Freud, Sigmund, «Dostoyevsky and Parricide», *Standard Edition of the Collected Psychoanalytical Works*, ed., James Strachey, London 1961, Vol. XXI, ss. 172 - 94.
«The Relation of the Poet to Day - Dreaming», *Collected Papers* (tr. London 1925), IV, ss. 173 - 83.

Hoffman, Frederick J., *Freudianism and the Literary Mind*, Baton Rouge 1945.

Hoops, Reinold, *Der Einfluss der Psychoanalyse auf die englische Literatur*, Heidelberg 1934.

Hyman, Stanley E., «The Psychoanalytical Criticism of Literature», *Western Review*, XII (1947 - 8), ss. 106 - 15.

Jaspers, Karl, «Stridberg and Van Gogh», *Arbeiten zur angewandten Psychiatrie*, Leipzig, V (1922).

Jones, Dr. Ernest, «A Psycho - analytic Study of *Hamlet*», *Essays in Applied Psycho - analysis*, London 1923.
Hamlet and Oedipus, Garden City, N. Y., 1954.

Jung, C. G., «On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art», *Contributions to Analytical Psychology*, London (1928).
«Psychology and Literature», *Modern Man in Search of his Soul* (tr. Dell and Baynes), New York 1934, ss. 175 - 99.

Kris, Ernst, Psychoanalysis and Literary Criticism», *Essays and Studies of the English Association*, XXVII (1941) ss. 7 - 21.

Muschg, Walter, *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, Berlin 1930.

Oberndorf, Clarence, «Psychoanalytic Insight of Howthorne», *Psychoan, Rev.*, XXIX (1942), ss. 373 - 85.
The Psychiatric Novels of O. W. Holmes, New York 1943.

Pongs, H., «Psychoanalyse und Dichtung», *Euphorion*, XXXIV (1933), ss. 38 - 72.

Prinzhorn, H., «Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung», *Zeitschrift für Asthetik*, XIX (1925), ss. 154 - 81.

P r u e t t e, Lorine, «A Psycho - analytic Study of E. A. Poe», *American Journal of Psychology,* XXXI (1920), ss. 370 - 402.

R a n k, Otto, *Art and Artists : Creative Urge and Personality Development* (tr. C. F. Atkinson), New York 1932.

R o s e n z w e i g, Seul, «The Ghost of Henry James», *Partisan Review,* XI (1944), ss. 436 - 55.

S a c h s, Hanns, *Creative Unconscious,* Cambridge, Mass., 1942, Second ed., 1951.

S q u i r e s, P. C., «Dostoyevsky : A Psychopathological Sketch», *Psychoan, Rev.,* XXIV (1937), ss. 365 - 88.

S t e k e l, Wilhelm, «Poetry and Neurosis», *Psychoan. Rev.,* X (1923), ss. 73 - 96, 190 - 208, 316 - 28, 457 - 66.

T r i l l i n g, Lionel, «A Note on Art and Neurosis», *Partisan* Review, XII (1945), ss. 41 - 9 (reprinted in *The Liberal Imagination,* New York 1950, ss. 34 - 57, 160 - 80).
«The Legacy of Freud : Literary and Aesthetic», *Kenyon Review,* II (1940), ss. 152 - 73 (reprinted in *The Liberal Imagination.* New York 1950, ss. 34 - 57, 160 - 80).

DOKUZUNCU BÖLÜM

EDEBİYAT VE TOPLUM

I. Edebiyat, Toplum ve Bazı Özel Meseleler Hakkında Tartışmalar

B r u f o r d, W. H., *Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany,* London 1950.

D u n c a n, Hugh Dalziel, *Language and Literature in Society, with a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature,* Chicago 1953.

D a i c h e s, David, *Literature and Society,* London 1938.
The Novel and the Modern World, Chicago 1940.
Poetry and the Modern World, Chicago 1940.

E s c a r p i t, Robert, *Sociologie de la littérature (Que sais - je?)* Paris 1958.

Guérard, Albert Léon, *Literature and Society,* New York 1935.

Guyau, J., *L'Art au point de vue sociologique,* Paris 1889.

Hennequin, Émile, *La Critique scientifique,* Paris 1888.

Kallen, Horace M., *Art and Freedom,* two vols., New York 1942.

Kern, Alexander C., «The Sociology of Knowledge in the Study of Literature», *Sewanee Review,* L (1942), ss. 505 - 14.

Knights, L. C., *Drama and Society in the Age of Johnson,* London 1937 and Penguin Books 1962.

Kohn - Bramstedt, Ernst, *Aristocracy and the Middle Classes in Germany : Social Types in German Literature, 1830 - 1900,* London 1937 (contains introduction : «The Sociological Approach to Literature»).

Lalo, Charles, *L'Art et la vie sociale,* Paris 1921.

Lanson, Gustave, «L'Histoire littéraire et la sociologie», *Revue de Métaphysique et morale,* XII (1940), ss. 621 - 42.

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

Lerner, Max, and Mims, Edwin, «Literature», *Encyclopedia of Social Sciences,* IX (1933), ss. 523 - 43.

Levin, Harry, «Literature as an Institution», *Accent,* VI (1946), ss. 159 - 68.
Reprinted in Criticism (eds. Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, ss. 546 - 53.

Loventhal, Leo, *Literature and the Image of Man, Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600 - 1900,* Boston 1957.

Niemann, Ludwig, *Soziologie des naturalistichen Romans,* Berlin 1934 (Germanische Studien 148).

Read, Herbert, *Art and Society,* London 1937.

Schücking, Levin, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung,* Munich 1923. (Second, enlarged ed., Leipzig 1931; English tr. *The Sociology of Literary Taste,* London 1941).

Sewter, A. C., «The Possibilities of a Sociology of Art», *Sociological Review (London),* XXVII (1935), ss. 441 - 53.

Sorokin, Pitirim, *Fluctuations of Forms of Art*, Cincinnati 1937 (Vol. 1 of *Social and Cultural Dynamics*)

Tomars, Adolph Siegfried, *Introduction to the Sociology of Art*, Mexico City 1940.

Witte, W., «The Sociological Approach to Literature», *Modern Language Review*, XXXVI (1941), ss. 86 - 94.

Ziegenfuss, Werner, «Kunst» *Handwörterbuch der Soziologie* (ed. Alfred Vierkandt), Stuttgart 1931, ss. 301 - 38.

II. Edebiyat Tarihi ve Ekonomi Konusunda Bazı Tartışmalar

Beljame, Alekandre, *Le Public et les hommes des lettres en Angleterre au XVIII siècle : Dryden, Addison et Pope*, Paris 1883 (English tr. *Men of Letters and the English Public*, London 1948).

Collins, A. S., *Authorship in the Days of Johnson*, New York 1927. *The Profession of Letters* (1780 - 1832), New York 1928.

Holzknecht, Karl J., *Literary Patronage in the Middle Ages*, Philadelphia 1923.

Lévy, Robert, *Le Mécénat et l'organisation du crédit Intellectuel*, Paris 1924.

Martin, Alfred Von, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart 1932 (English tr. *Sociology of the Renaissance*, London 1944).

Overmyer, Grace, *Government and the Arts*, New York 1939.

Sheavyn, Phoebe, *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, Manchester 1909.

III. Bazı Marksist Edebiyat Teorileri Hakkında Tartışmalar

Bukharin, Nikolay, «Poetry, Poetics, and Problems of Poetry in the U.S.S.R.», *Problems of Soviet Literature*, New York, n. d., ss. 187 - 210 (reprinted in *The Problems of Aesthetics*. eds. E. Vivas and M. Krieger New York 1953, ss. 498 - 514).

Burgum, Edwin Berry, *The Novel and the World's Dilemma*, New York 1947.

Burke, Kenneth, *Attitudes towards History*, two vols., New York 1937.

C a u d w e l l, Christopher, *Illusion and Reality,* London 1937.

C o h e n, Morris R., «American Literary Criticism and Economic Forces», *Journal of the History of Ideas,* I (1940), ss. 369 - 74.

D e m e t z, Peter, *Marx Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus,* Stuttgart 1959.

F a r r e l l, James T., *A Note on Literary Criticism,* New York 1936.

F i n k e l s t e i n, Sidney, *Art and Society,* New York 1947.

F r é v i l l e, Jean (ed.), *Sur la littérature et l'art,* two vols., Paris 1936 (contains relevant texts on Marx, Engels, Lenin and Stalin).

G r i b, V., *Balzac* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1937.

H e n d e r s o n, P., *Literature and a Changing Civilization,* London 1935.
The Novel of Today : Studies in Contemporary Attitudes, Oxford 1936.

I s k o w i c z., Marc, *La Littérature à la lumiére du matérialisme historique,* Paris 1926.

J a c k s o n, T. A., *Charles Dickens, The Program of a Radical,* New York 1938.

K l i n g e n d e r, F. D., *Marxism and Modern Art,* London 1943.

L i f s h i t z, Mikhail, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (tr. from Russian; Critics, Group Series), New York 1938.

L u k à c s, Georg, *Balzac und der französische Realismus,* Berlin 1951.
Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlin 1954.
Der historiche Roman, Berlin 1955 (English tr. London 1962).
Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin 1949.
Essays über Realismus, Berlin 1948.
Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, Bern 1951.
Goethe und seine Zeit, Bern 1947.
Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlin 1948.
Schriften zur Literatursoziologie (ed. Peter Ludz), Neuwied 1961 (with bibliography).
Thomas Mann, Berlin 1949.

M a r x, K., and Engels, F., *Über Kunst und Literatur* (ed. M. Lifschitz), Berlin 1948.

N o v i t s k y, Pavel J., *Cervantes and Don Quixote* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936.

P l e k h a n o v, Georgi, *Art and Society* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936; new enlarged ed. London 1953.

S a k u l i n, N. P., *Die russische Literatur,* Postdam 1930 (in series *Handbuch der Literaturwissenschaft,* ed. O. Walzel) (tr. from Russian).

S m i r n o w, A. A., *Shakespeare* (tr. from Russian; Critics' Group Series), New York 1936.

S m i t h, Bernard, *Forces in American Criticism,* New York 1939.

T h o m s o n, George, *Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origin of the Drama,* London 1941.
Marxism and Poetry, London 1945.

T r o t s k y, Leon, *Literature and Revolution,* New York 1925.

ONUNCU BÖLÜM

EDEBİYAT VE DÜŞÜNCE

I. Teorik Tartışmalar

B o a s, George, «Some Problems of Intellectual History», *Studies in Intellectual History,* Baltimore 1953, ss. 3 - 21.

C r a n e, Ronald S. «Literature, Philosophy, and Ideas», *Modern Philology,* LII (1954), 78 - 83.

G i l s o n, Étienne, *Les Idées et les lettres,* Paris 1932.

G l o c k n e r, Hermann, «Philosophie und Dichtung : Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel», *Zeitschrift für Ästhetik,* XV (1920 - 21), ss. 187 - 204.

J o c k e r s, Ernst, «Philosophie und Literaturwissenschaft», *Germanic Review,* X (1935), ss. 73 - 97, 166 - 86.

L a i r d, John, *Philosophical Incursions into English Literature,* Cambridge 1948.

L o v e j o y, Arthur D., *Essay in the history of ideas,* Baltimore 1948.
The Great Chain of Being, Cambridge, Mass., 1936.
«The Historiography of Ideas», *Proceedings of the American Philosophical Society,* LXXVII (1937 - 8), ss. 529 - 43.
«Present Standpoint and Past History», *Journal of Philosophy,* XXXVI (1939), ss. 471 - 89.

«Reflections on the History of Ideas», *Journal of the History of Ideas,* I (1940), ss. 1 - 23.
«Reply to Professor Spitzer», *Ibid.,* V (1944), ss. 204 - 19.

L ü t z e l e r, Heinrich, «Gedichtsaufbau und Welthaltung des Dichters», *Euphorion,* NF, XXXV (1934), ss. 247 - 62.

N i c o l s o n, Marjorie, «The History of Literature and the History of Thought», *English Institute Annual, 1939,* New York 1949, ss. 56 - 89.

N o h l, Herman, *Stil und Weltanschauung,* Jena 1923.

S a n t a y a n a, George, «Tragic Philosophy», *Works* (Triton ed.), New York 1936, ss. 275 - 88 (reprinted in *Literary Opinion in America,* M. D. Zabel, ed. New York 1937, ss. 129 - 41.

S p i t z e r, Leo, «*Geistesgeschichte vs.* History of Ideas to Hitlerism», *Journal of the History of Ideas,* V (1944), ss. 191 - 203.

S t a c e, W. T., *The Meaning of Beauty. A Theory of Aesthetic,* London 1929, especially ss. 164 ff.

T a y l o r, Harold A., «Further Reflections on the History of Ideas», *Journal of Philosophy,* XL (1943), ss. 281 - 99.

T r i l l i n g, Lionel, «The Meaning of a Literary Idea», *The Liberal Imagination,* New York 1950, ss. 281 - 303.

U n g e r, Rudolf, *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte,* two vols., Berlin 1929. (Vol. 1 contains «Literaturgeschichte», «Philosophische Probleme der neueren Literaturwissenschaft», Weltanschauung und Dichtung»).

W a l z e l, Oskar, *Gehalt und Gestalt in dichterischen Kunstwerk,* Berlin, Potsdam 1923.

W e c h s s l e r, Eduard, «Über die Beziehung von Weltanschauung und Kunstschaffen», *Marburger Beiträge zur romanischen Philologie,* IX (1911), 46 ss.

ONBİRİNCİ BÖLÜM

EDEBİYAT VE DİĞER GÜZEL SANATLAR

I. Genel Tartışmalar

B i n y o n, Laurence, «English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts», *Proceedings of the British Academy,* VIII (1918), ss. 381 - 402.

B r o w n, Calvin S., *Music and Literature : A Comparison of the the Arts,* Atlanta 1948.

C o m b a r i e u, Jules, *Les Rapports de la musique et de la poèsie,* Paris 1894.

G r e e n e, Theodore Meyer, *The Arts and the Art of Criticism,* Princeton 1940.

H a t z f e l d, Helmut A., «Literary Criticism Through Art and Art Criticism Through Literature», *Journal of Aesthetics,* VI (1947), ss. 1 - 21.

H o u r t i c q, Louis, *L'Art et littérature,* Paris 1946.

M a u r y, Paul, *Arts et littérature comparés : état présent de la question,* Paris 1933.

M e d i c u s, Fritz, «Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste», *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. Emil Ermatinger), Berlin 1930, ss. 188 - 239.

R e a d, Herbert, «Parallels in English Painting and Poetry», *In Defence of Shelly and Other Essays,* London 1936, ss. 233 - 48.

S a c h s, Curt, *The Commonwealth of Art : Style in the Arts, Music and the Dance,* New York 1946.

S o u r i a u, Etienne, *La Correspondance des arts. Eléments d'esthetique comparée,* Paris 1947.

V o s s l e r, Karl, «Über wechselseitige Erhellung der Künste», *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag.* Dresden 1935, ss. 160 - 7.

W a l z e l, Oskar, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters,* Berlin, Potsda 1923, esp. ss. 265 ff. and 282 ff.
Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917.

W a i s, Kurt, *Symbiose der Künste,* Stuttgart 1936.
«Vom Gleichlauf der Künste», *Bulletin of the International Committes of the Historical Sciences,* IX (1937), ss. 295 - 304.

II. Güzel Sanatlarlar Edebiyat Arasında Tarihi İlişkiler Hakkında Bazı Eserler

B a l d e n s p e r g e r, F., *Sensibilité musicale et romantisme,* Paris 1925.

B o n t o u x, Germaine, *La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth,* Paris 1938.

F a i r c h i l d, Arthur H. R., *Shakespeare and the Arts of Design (Architecture, Sculpture, and Painting),* Columbia, Miss. 1937.

F e h r, Bernhard, «The Antagonism of Forms in Eighteenth Century», *English Studies,* XVIII (1936), ss. 115 - 21, 193 - 205; XIX (1937), ss. 1 - 13, 49 - 57 (reprinted in *Von Englands geistigen Beständen,* Fraunfeld 1944, ss. 59 - 118.

H a t z f e l d, Helmut A., *Literature Through Art : A New Approach to French Literature,* New York 1952.

H a u t e c o e u r, Louis, *Littérature et peinture en France du* XVIIe au XXe siècle, Paris 1942.

H a u t m a n n, Max, «Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters», *Festschrift Heinrich Wölfflin,* Munich 1924, ss. 63 - 81.

H o l l a n d e r, John, *The Untuning of the Sky : Ideas of Music in in English Poetry 1500 - 1700,* Princeton 1961.

L a r r a b e e, Stephen A., *English Bards and Grecian Marbles : The Relationship between Sculpture and Poetry,* New York 1943.

M a n w a r i n g, Elizabeth W., *Italian Landscape in Eighteenth Century England,* New York 1925.

M e y e r, Herman, «Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XXXI (1957), ss. 465 - 505.

P a t t i s o n, Bruce, *Music and Poetry of the English Renaissance,* London 1948.

S e z n e c, Jean, «Flaubert and the Graphic Arts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* VIII (1945), ss. 175 - 90.

S m i t h, Warren H., *Architecture in English Fiction,* New Haven 1934.

T i n k e r, Chauncey Brewster, *Painter and Poet : Studies in the Literary Relations of English Painting,* Cambridge, Mass. 1938.

W e b s t e r, Thomas B. L., *Gereek Art and Literature 530 - 400 B. C.,* Oxford 1939.

W i n d, Edgar, 'Humanitätsidee und heroisches Porträt in der englischen Kultur des achtzenhten Jahrhunderts', *Worträge der Bibliothek Warburg,* 1930 - 31, Leipzig 1932, ss. 156 - 229.

BİR EDEBİ SANAT ESERİNİN VAROLUŞU

I. Edebiyatın Varoluş Şekli Hakkında Tartışmalar

Bilsky, Manuel, «The Significance of Locating the Art Object», *Philosophy and Phenomenological Research,* XIII (1935), ss. 531 - 36.

Bonati, Félix Martinez, *La estructura de la obra literaria,* Santiago de Chile 1960.

Conrad, Waldemar, «Der ästhetische Gegenstand», *Zeitschrift Für Ästhetik,* III (1908), ss. 71 - 118, and IV (1909), ss. 400 - 55.

Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'objesthétique,* Paris 1950.

Hartmann, Nikolai, *Das Problem des geistigen Seins,* Berlin 1933.

Hirsch, E. D., Jun., «Obejective Interpretation», *PMLA,* LXXV (1960), ss. 463 - 79.

Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk,* Halle 1931.

Ingarden, Roman, *Das literarische Kunstwerk,* Halle 1931.

Joad, C. E. M., *Guide to Philosophy* (New York 1935), ss. 267 - 70.

Kahn, Sholom J., 'What Does a Critic Analyze?» *Philosophy and Phenomenological Research,* XIII (1952), ss. 237 - 45.

Lalo, Charles, «The Aesthetic Analysis of a Work of Art : An Essay on the Structure and Superstructure of Poetry», Journal of Aesthetics, VII (1949), ss. 278 - 93.

Müller, Günther, «Über die Seinsweise von Dichtung», *Deutsche Viertel jahrschrift Für Literatürwissenschaft und Geistesgeschichte,* XVII (1939), ss. 137 - 53.

Mukarovsky, Jan„ «L' Art comme Fait Sémiologique», *Actes de huitième congrès international de phiosolphie à Prague,* Prague 1936, ss. 1065 - 72.

Souriau, Etienne, «Analyse existentielle de l'oeuvre d'art», a section of *La Correspondance des arts,* Paris 1947.

Vivas, Eliso, «What is a Poem?» *Creation and Discovery,* New York 1955, ss. 73 - 92.

Ziff, Paul «Art and the (Object of Art», *Mind,* LX (1951), ss. 466 - 80.

2. Metin Açıklaması Metodunun Uygulanışı ve Tartışılması

Brunot, F., «Explications Françaises», *Revue univer staire,* IV (1895). ss. 113 - 28, 263 - 87.

Hatzfeld, Helmut, *Einführung in die Interpretation neufranzösischer Texte,* Munich 1922.

Lanson, Gustave, «Quelques mots sur l'explication de textes» *Méthodes de l'historie littéraire,* Paris 1925, ss. 38 - 57.

Roustan, M., *Précis d'explication Française,* Paris 1911.

Rudler, Gustave, *L'Explication Française,* Paris 1902.

Vigneron, Robert, *Explication de Textes and Its Adaptation to the Teaching of Modern Languages,* Chicago 1928.

3. Metnin Derinlemesine İncelenmesi Konusunun Tartışılması ve Bazı Metotlardan Örnekler

Blackmur, Richard P., *Language as Gesture, Essays in Poetry,* New York 1952.
The Lion and the Honeycomb, New York 1955.

Brooks, Cleanth, *Modern Poetry and the Tradition,* Chapel Hill 1939. 1939. and Warren, Robert Penn, *Understanding Poetry,* New York 1938 *The Well Wrought Urn,* New York 1947.

Brower, Reuben A., *The Fields of Light. An Experiment in Critical Reading,* New York 1951.

Burger, Heinz Otto (ed.), *Gedicht und Gedanke,* Halle 1942.

Burnshaw, Stanley (ed.), *The Poem Itself,* New York 1960.

Cohen, Gustave, *Essai d'explication du «Cimetiére marin»,* Paris 1933.

Crane, Ronald S., «Interpretation of Texts and the History of Ideas». *College English,* II (1941), ss. 755 - 65.

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity,* London 1930 (new ed., New York 1948; Penguin Books 1962.)
Some Versions of Pastoral, London 1935 (American title : *English Pastoral Poetry,* New York 1938).
The Structure of Complex Words, Norfolk, Conn., s. d. (1951)

Étienne, S., *Expériences d'analyse textuelle en vue d'explication littéraire,* Paris 1935.

Hartman, Geoffrey H., *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry,* New Haven 1954.
Goodman, Paul, *The Structure of Literature,* Chicago 1954.

Kommerell, Max, *Gedanken über Gedichte,* Frankfurt 1943.
Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt 1940.

Leavis, F. R., *New Bearings in English Poetry,* London 1932.
Revaluation. *Tradition and Development in English Poetry,* London 1936 (reprinted New York 1947).

Olson, Elder, «Rhetoric and the Appreciation of Pope», *Modern Philology,* XXXVII (1939), ss. 13 - 35.
«*Sailing to Byzantium,* Prolegomena to a Poetics of the Lyric», *University Review* (Kansas City), VIII (1942), ss. 209 - 19.

Martini, Fritz, *Das Wagnis der Sprache : Interpretationen deutscher Prosa von Neitzsche bis Benn,* Stuttgart 1954 (second ed. 1956).

Ransom, John Crowe, *The World's Body,* New York 1938.

Richards, I. A., *Practical Criticism,* London 1929, New York 1955.

Spitzer, Leo. See list of works under chapter 14, section 1, below.

Staiger, Emil, *Die Kunst der Interpretation,* Zürich 1955.
Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert. Zürich 1943.

Tate, Allen, *On the Limits of Poetry. Selected Essays : 1928 - 1948.* New York 1948.

Unger, Leonard, «Notes on Ash Wednesday», *Southern Review,* IV (1939), ss. 745 - 79.

W a i n, John (ed.), *Interpretations : Essays on Twelve English Poems,* London 1955.

W a l z e l, Oskar, *Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk,* Berlin 1923. (part of series : *Handbuch der Literaturwissenschaft,* ed. D, Walzel)

Das Wortkunstwerk : Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926.

W a s s e r m a n, Earl R., *The Finer Tone,* Baltimore 1953 (on Keats) *The Subtler Language,* Baltimore 1959.

W i e s e, Benno Von (ed.), *Die deutsche Lyrik. From und Geschichte Interpretationen,* two vols. Düsseldorf 1957.

4. Edebî Eserlerdeki Amaç Hakkında Tartışmalar

C o o m a r a s w a m y, Amanda K., «Intention», *American Bookman,* 1 (1944), ss. 41 - 8.

W a l c u t t, Charles Child, «Critic's Taste and Artist's Intention», *The University of Kansas City Review,* XII (1946), ss. 278 - 83.

W a l z e l, Oskar, «Künstlerische Absicht», *Germanishch - romanische Monats - schrift,* VIII (1920), ss. 321 - 31.

W i m s a t t, W. K. Jun., and Beardsley, Monroe C., «Intention», *Dictionary of World Literature (ed. J.T. Shipley),* New York 1944, ss. 326 - 9.

«The Intentional Fallacy», Sewanee Review, LIV (1946), ss. 468 - 88, reprinted in *The Verbal Icon,* Lexington, Ky (1954), ss. 3 - 18.

ONÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SES UYUŞMASI, RİTİM ve VEZİN

I. Ses Uyuşması, Ses Kalıpları, Kafiye v.b.

B a t e, Walter Jackson, *The Stylistic Development of Keats,* New York 1954.

B r i k, Osip, «Zvukovie povtory» (Sound - patterns), *Poetika,* Petersburg 1919.

C h a p i n, Elsa, and Russell, Thomas, *A New Approach to Poetry,* Chicago 1929.

Ehrenfeld, A., *Studien zur Theorie des Reims,* two vols., Zürich 1897, 1904.

Frye, Northrop (ed.), *Sound and Poetry. English Institute Essays 1956,* New York 1957.

Gabrielson, Arnid, *Rime as a Criterion of the Pronunciation of Spenser, Pope, Byron, and Swinburne,* Uppsala 1909.

Knauer, Karl, «Die klangaesthetische Kritik des Wortkunstwerks am Beispiele Französischer Dichtung», *Deutsche Viertel Jahrschrift Für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XV (1937), ss. 69 - 91.

Lanz, Henry, *The Physical Basis of Rime,* Stanford University Press, 1931.

Oras, Ants, «Lyrical Instrumentation in Marlowe», *Studies in Shakespeare* (ed. A. D. Matthews and C. M. Emery), Coral Gables, Fla, 1953. «Surrey's Technique of Phonetic Echoes», *Journal of English and Germanic Philology,* L (1951), ss. 289 - 308.

Richardson, Charles F., *A Study of English Rhyme,* Hannover, N. H. 1909.

Servien, Pius, *Lyrisme et structures sonores,* Paris 1930.

Snyder, Edward D., *Hypnotic Poetry : A Study of Trance - Inducing Technique in Certain Poems and Its Literary Significance,* Philadelphie 1930.

Vossler, Karl, «Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi», *Miscellanea di studi critici ... in onore di Arturo Graf,* Bergamo 1903, ss. 453 - 81.

Wilson, Katherine M., *Sound and Meaning in English Poetry,* London 1930.

Wimsatt, W. K., Jun., «One Relation of Rhyme to Reason», *Modern* Language Quarterly, V (1944), ss. 323 - 38, reprinted in *The Verbal Icon,* Lexington, Ky (1954), ss. 153 - 66.

Wyld, Henry C., *Studies in English Rhymes From Surrey to Pope,* London 1923.

Zhirmunsky, Viktor, *Rifmü, ee istoria i teoriya* (Rhyme, its History and Theory) Petrograd 1923.

Zschech, Fritz, *Die Kritik des Reims in England, Berlin 1917.* («Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie», Vol. 50).

II. Ritim Üzerinde Eserler

B a u m, Paull F., *The Other Harmony of Prose,* Durham, N.C. 1952.

B l a s s, F. R., *Die Rhythmen der antiken Kunstprosa,* Leipzig 1901.

C h é r e l, A., *La Prose poétique française,* Paris 1940.

C l a r k, A. C., *The Cursus in Medieval and Vulgar Latin,* Oxford 1910.
Prose Rhythm in English, Oxford 1913.

C l a s s e, André, *The Rhythm of English Prose,* Oxford 1939.

C r o l l, Morris W., «The Cadence of English Oratorical Prose», *Studies in Philology,* XVI (1919), pp. 1 - 55.

E l t o n, Oliver «English Prose Numbers», *A Sheaf of Papers,* London 1922, pp. 130 - 63.

F i j n v a n, Draat P., «Rhythm in English Prose», *Anglia,* XXXVI (1912), pp. 1 - 58.
«Voluptas Aurium», *Englische Studien,* XLVIII (1914 - 15), pp. 394 - 428.

G r o o t, A. W. de, *A Handbook of Antique Prose - Rhythm,* Groningen 1919, Vol. 1.
«Der Rhythmus», *Neophilologus,* XVII (1931), pp. 81 - 100, 177 - 97, 241 - 65.

M a r t i n, Eugène - Louis, *Les Symmétries du français littéraire,* Paris 1924.

N o r d e n, Eduard, *Die antike Kunstprosa,* two vols., Leipzig 1898.

P a t t e r s o n, W. M., *The Rhythm of Prose* (Columbia University Studies in English, No. 27), New York 1916.

S c o t t., John Hubert, *Rhythmic Prose* (University of Iowa Studies. Humanistic Studies, III, No. I), Iowa City 1925.

S e k e l, Dietrich, *Hölderlins Sprachrhythmus,* Leipzig 1937.

S e r v i e n, *Pius, Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique,* Paris 1930.

V i n o g r a d o v, Viktor, 'Ritm prozy (po Pikovei dame)' (Prose Rhythm, according to the *Queen of Spades), O Stikbe, Statyi (On Verse, Essays),* Leningrad 1929.

W i l l i a m s o n, George, *Tbe Senecan Amble. A Study of Prose Form from Bacon to Collier,* Chicago 1951.

III. Şiirde Ölçü

1. İngilizce Eserler

Barkas, P allister, *A Critique of Modern Englisb Prosody,* 1880 - 1930.

Baum, P. F., *The Principles of English Versification,* Cambridge 1922.

Croll, Morris W., «Music and Metrics», Studies in Philology, XX (1923), ss. 388 - 94.

Dabney, I. P., *The Musical Basis of Verse,* New York 1901.

Hamm, Victor M., «Meter and Meaning», PMLA, LXIX (1954), ss. 695 - 710.

Jacob, Cary T. *The Foundation and Nature of Verse,* New York 1918.

Lanier, Sidney, *Science of English Verse,* New York 1880 (yeni baskı Centennial Edition, ed. Charles Anderson, Baltimore 1945, Cilt II ss. vii - xlviii)

Omond, T. S., *English Metrists,* Oxford 1921.

Pope, John C., *The Rhythm of Boewulf,* New Haven 1942.

Schramm, Wilbur Lang, *Approaches to a Science of Verse* (University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, No. 46) Iowa City 1935.

Stewart, George R., Jun., *Modern Metrical Techniques as Illustrated by Ballad Meter, 1700 - 1920,* New York 1922.
The Technique of English Verse, New York 1930.

Thompson, John, *The Founding of English Metre,* London 1961.

Wimsatt, W. K. and Beardsley, M. C., «The Concept of meter: an exercise in abstraction», *PMLA,* LXXIV (1959), ss. 585 - 98.

2. Almanca Fransızca,Rusça ve Çekçe eserler

Benoist-Hanappier, Louis, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik,* Halle 1905.

Eikhenbaum, Boris, *Melodika lyricheskovo stikha* (The Melody of Lyrical Verse), St Petersburg 1922.

Fraenkel, Eduard, *Iktus und Akzent im lateini schen Sprechvers,* Berlin 1928.

Grammont, Maurice, *Le Vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie,* Paris 1913 (fourth ed., 1937)

Heusler, Andreas, *Deutsche Vergeschichte,* three vols., Berlin 1925 - 9 *Deutscher und antiker Vers,* Strassburg 1917 (Queilen und Forschungen, (No. 123).

Jakobson, Roman, *O cheshkom stikhe* (On Czech Verse), Berlin 1923
«Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen», *Archives néerlandaises de phonetique experimentale,* VIII - IX (1933), ss. 135 - 53.

Lote, G., *L'Alexandrin français d'apres la phonetique expérimentale,* Paris 1913.

Meillet, Antoine, *Les Origines indo - europeennes der metres grecs,* Paris 1923.

Morier, Henri, *Le Rythme du vers libre symboliste etudie chez Verhaeren, Henri de Regnier, Viele - Griffin et ses relations avec le sens,* three vols., Geneve 1943 - 44.

Mukarovsky, Jan, «Dejiny ceskeho verse» («The History of Czech Verse»), *Ceskoslovenska vlastiveda,* Prague 1934, Vol. III
«Intonation comme facteur de rythme poetique», *Archives néerlandaises ses phonetique expérimentale,* VIII 1 IX (1933), ss. 153 - 65.

Saran, Franz, *Deutsche Verslehre,* Munich 1907.
Der Rhythmus des französichen Verses, Halle 1904.

Scripture, E. W., *Grundzüge der englischen Verswissenschaft,* Marburg 1929.

Sievers, Wilhelm, *Ryhthmisch - melodische Studien,* Heidelberg 1912.
Altgermanische Metrik, Leipzig 1893.

Spoerri, Theophil, *Französiche Metrik,* Munich 1929.

Tomashevsky, Boris, *Russkoe stikhoslozhenye : Metrika (Russian Versification : Metrics),* St Petersburg 1923.
O Stikhe : Statyi (On Verse : Essays) Leningrad 1929.

Tynyanov, Yuryi N., *Problemy stikhotvornovo yazka (Problems of Poetic Language),* St, Petersburg 1924.

Verrier, Paul, *Essai sur les principes de la metrique anglaise,* three vols., Paris 1909.
Le Vers français, three vols., Paris 1931 - 2.

Zhirmunsky., Viktor, *Kompozitsiya lyricheskikh stikhotvarenii (The Composition of Lyrical Poems),* Petrograd 1921.
Vvedenie v metriku : Teoriya stikha (Introduction to Metrics. The Theory of Verse), Leningrad 1925.

ÜSLUP ve ÜSLUP İNCELEMELERİ

I. Teorik Tartışmalar ve Genel Eserler

A l o n s o, Amado, «The Stylistic Interpretation of Literary Texts», *Modern* Language Notes, LVII (1942), ss. 489 - 96.

B a l l y, Charles, *Le Langage et la vie,* Paris 1926 (also Zürich 1945) *Linguistique generale et linguistique française,* second ed. Paris 1944.

B a t e s o n, F. W., *English Poetry and the English Language,* Oxford 1934.

B e r t o n i, Giulio, *Lingua e poesia,* Florence 1937.

B r u n o t, Ferdinand, *La pensee et la langue* (third ed.), Paris 1936.

C a s t l e, Eduard «Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil», *Germanisch - romanische Monatsschrift,* VI (1914), ss. 153 - 60.

C o o p e r, Lane, *Theories of Style,* New York 1907.

C r e s s o t, M., *Le Style et ses techniques,* Paris 1947.

E l s t e r, Ernst, *Prinzipien der Literaturwissenschaft,* Vol. II, Halle 1911.

G e r b e r, Gustav, *Sprache als Kunst,* two vols., Bromberg 1871 (second ed. 1885)

G o u r m o n t, Remy De, *Le probleme du style,* Paris 1902

H a t z f e l d, Helmut, *A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures,* 1900 - 1952, Chapel Hill 1953. «Stylistic Criticism as Art - minded Philology», *Yale French Studies,* II (1949), ss. 62 - 70.

J o u i l l a r n d, Alphonse G., Review of Charles Bruneau, «L'poque realiste», *Language,* XXX (1954), ss. 313 - 38.

K a i n z, Friedrich, «Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils», *Zeitschrift für Asthetik,* XX (1926), ss. 21 - 63.

L e o, Ulrich, «Historie und Stilmonographie : Grundsatzliches zur Stilforschung», *Deutsche Vierteljahr schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* IX (1931), ss. 472 - 503.

L u n d i n g, Erik, *Wege zur Kunstinterpretation,* Aarhus, Denmark, 1953.

M a p e s, E. K., «Implications of Some Recent Studies on Styla», *Revue de litterature comparee,* XVIII (1938), ss. 514 - 33.

M a r o z e a u, J., «Comment aborder l'etude du style», *Le Français moderne.* XI (1943), ss. 1 - 6.

«Les Taches de la stylistique», *Melanges J. Rozwadowski,* Cracow, I (1927), ss. 47 - 51.

M u r r y, John Middleton, *The Problem of Style,* Oxford 1922.

O h m a n n, Richard M., «Prolegomena to the Analysis of Prose Style', *Style in Prose Fiction : English Institute Essays* 1958 (ed. Harold Martin), New York 1959, ss. 1 - 24.

P o n g s, Hermann, «Zur Methode der Stilforschung», *Germanisch - romanische Monatsschrift,* XVII (1929), ss. 264 - 77.

R a l e i g h, Sir Walter, *Style,* London 1897.

S c h i a f f i n i, Alfredo, «La stillistica letteraria», *Momenti di storia della lingua italiana,* Rome 1953, ss. 166 - 86.

S e b e o k, Thomas s. (ed.), *Style in Language,* Cambridge, Mass. 1960.

S p i t z e r, Leo, *Linguistics and Literary History : Essays in Stylistics,* Princeton 1948.
Romanische Literatur studien 1936 - 1956, Tübingen 1959.
Romanische Stil - und Literatur studien, two vols., Marburg 1931.
Stilstudien, two vols., Munich 1928, new edition Darmstadt 1961.

V o s s l e r, Karl, *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie,* Munich 1923.
Introduccion a la estilistica romance, Buenos Aires 1932 (new ed. 1942)
Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, Heidelberg 1904.

W a l l a c h, W., *Über Anwendung und Bedeutung des Wortes Stil,* Munich 1919.

W e l l e k, Rene, «Leo Spitzer (1887 - 1960)», *Comparative Literature,* XII (1960), ss. 310 - 334.

W i n k l e r, Emil, «Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik», *Die neueren* Sprachen, XXXIII (1923), ss. 407 - 22.
Grundlegung der Stilistik, Bielefeld 1929.

II. Üslup İncelemelerine Örnekler

A l o n s o, Amado, *Poesia y estilo de Neruda,* Buenos Aires 1940. (second ed. 1951)

A l o n s o, Damaso, *La lengua poetica de Gongora,* Madrid 1935.
La poesia de San Juan de la Cruz, Madrid 1942.
Poesia espanola. Ensayo de metodos y limites estilicos, Madrid 1950.

A u e r b a c h, Erich, *Mimesis : Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946* (English tr. by Willard Trask, Princeton 1953)

C r o l l, Morris W., Introduction to Harry Clemons's edition of Lyly's *Euphues,* London 1916.

D y b o s k i, Roman, *Tennysons Sprache und Stil,* Vienna 1907.

H a t z f e l d, Helmut, *Don Quijote als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn,* Leipzig 1927 (Spanish tr. Madrid 1949)

L e o, Ulrich, *Fogazzaros Stil und der symbolische Lebensroman,* Heidelberg 1928.

J i r a t, Vojtceh, *Platens Stil,* Prague 1933.

M u r a r o v s k y, Jan, *Machuv Maj : Esteticka studie (Macha's May : An Aesthetic Study),* Prague 1928 (with French resume)

S a y c e, R. A., *Style in French Prose,* Oxford 1953.

U l l m a n n, Stephen, *Style in the French Novel,* Cambridge 1957.

V i n o g r a d o v, Viktor, *Stil Pushkina,* Moscow 1941.

W i m s a t t, William K., *The Prose Style of Samuel Johnson,* New Haven 1941.

III. Şiirde Dil Meselesi ve Şiir Dili «poetic diction» Hakkında Eserler

B a r f i e l d, Owen, *Poetic Diction : A Study in Meaning,* London 1925.

B e r r y, Francis, *Poet's Grammar : Person, Time, and Mood in Poetry,* London 1958.

D a v i e, Donald, *Purity of Diction in English Verse,* New York 1953.

G r o o m, Bernard, *The Diction of Poetry from Spenser to Bridges,* Toronto 1956.

H a t z f e l d, Helmut, «The Language of the Poet», *Studies in Philology,* XLIII (1946), ss. 93 - 120.

H u n g e r l a n d, Isabel C., *Poetic Discourse,* Berkeley, Calif. 1958.

M i l e s, Josephine, *The Vocabulary of Poetry,* Berkeley, Calif. 1946. The Continuity of Poetic Language, Berkeley Calif. 1951.

N o w o t t n y, Winifred, *The Language Poets Use,* New York 1962.

Q u a y l e, Thomas, *Poetic Diction : A Study of Eighteenth Century Verse,* London 1924.

R a y m o n d, Marcel, «Le Poète et la langue», *Trivium. Schweizerische Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Stilistik,* II (1944), ss. 2 - 25.

R u b e l, Vere L., *Poetic Diction in the English Renaissance from Skelton through Spenser,* New York 1941.

R y l a n d s, George, *Words and Poetry,* London 1928.

T a t e, Allen (ed.), *The Language of Poetry,* Princeton 1942.

T i l l o t s o n, Geoffrey, «Eighteenth - Century Poetic Diction», *Essays in Criticism and Research,* Cambridge 1942, ss. 53 - 85.

W h e e l w r i g h t, Philip, «On the Semantics of Poetry», *Kenyon Review,* II (1940), ss. 163 - 83.

W y l d, D. C., *Some Aspects of the Diction of English Poetry,* Oxford 1933.

IV. Edebî Dönemlerin Üslupları Hakkında Bazı İncelemeler

B a l l y, Charles; Richter, Elise; Alonso, Amado; Lida, Raymondo, *El impresionismo en el lenguaje,* Buenos Aires 1936.

B a r a t, Emmanuel, *Le Style poétique et la revolution romantique,* Paris 1904.

G a u t i e r, Rene, *Deux aspects du style classique. Bossuet, Voltaire,* La Rochelle 1936.

H a t z f e l d, Helmut, «Der Barockstil der religösen klassischen Lyrik in Frankreich», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft,* IV (1929), ss. 30 - 60.
«Die französische Klassik in neuer Sicht», *Tijdschrift voor Taal en* Letteren, XXVII (1935), ss. 213 - 82.
«Rokoko als literarischer Epochenstil», *Studies in Philology,* XXXIII (1938), ss. 532 - 65.

C r o l l, Morris W., «The Baroque Style in Prose», *Studies in English Philology : A Miscellany in Honor of F. Klaeber* (eds. K. Malone and M. B. Ruud), Minneapolis 1929, ss. 427 - 56.

H e i n z e l, Richard, *Über den Stil der altgermanischen Poesie,* Strassburg 1875.

P e t r i c h, Hermann, *Drei Kapitel vom romantischen Stil,* Lepzig 1878.

R a y m o n d, Marcel, «Classique et Baroque dans la poesie de Ronsard», *Concinnitas : Festschrift für Heinrich Wölfflin,* Basel 1944, ss. 137 - 73.

S t r i c h, Frits, «Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts», *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker,* Munich 1916, ss. 21 - 53.

T h o n, Luise, *Die Sprache des deutschen Impressionismus,* Munich 1928

ONBEŞİNCİ BÖLÜM

İMAJ, METAFOR, SEMBOL, MİT

I. İmaj ve Metafor

A i s h, Deborah, *La Metaphore dans l'oeuvre de Mallarmé,* Paris 1938.

B r a n d e n b u r g, Alice S., «The Dynamic Image in Metaphysical Poetry», *PMLA,* LVII (1942), ss. 1039 - 45.

B r o o k e - R o s e, Christine, *A Grammar of Metaphor,* London 1958.

B r o o k s. C l e a n t h, «Shakespeare as a Symbolist Poet», *Yale Review,* XXXIV (1945), ss. 642 - 65 (reprinted as «The Naked Babe and the Cloak of Manliness», *The Well Wrought Urn,* New York 1947, ss. 21 - 46.

B r o w n, S t e p h e n J., *The World of Imagery : Metaphor and Kindred Imagery,* London 1927.

B u r k e, Kenneth, (Four Master Tropes» (metaphor, metonymy, synecdoche, and irony), *A Grammar of Motives,* New York 1946, ss. 503 - 17.

C l e m e n, Wolfgang, *Shakespeares Bilder : Ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk...,* Bonn 1936 (English tr. *The Development of Shakespeare's Imagery,* Cambridge, Mass., 1951)

F o g l e, Richard H., *The Imagery of Keats and Shelley,* Chapel Hill 1949.

F o s t e r, Genevieve W., «The Archetypal Imagery of T. S. Eliot», *PMLA,* LX (1945), ss. 567 - 85.

G o h e e n, Robert F., *The Imagery of Sophocles' Antigone*, Princeton 1951.

H e i l m a n, Robert, *Magic in the Web. Action and Language in Othello*, Lexington, Ky 1956.
This Great Stage, Baton Rouge 1948 (on *King Lear*)

H o r n s t e i n, Lillian H., «Analysis of Imagery : A Critique of Literary Method», *PMLA*, LVII (1942), ss. 638 - 53.

J a k o b s o n, Roman, «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak», *Slavische Rundschau* (ed. F. Spina) , VII (1935), ss. 357 - 74.

K o n r a d, Hedwig, *Étude sur la métaphore*, Paris 1939.

L e w i s, Cecil Day, *The Poetic Image*, London 1947.

M a r s h F l o r e n c e, *Wordsworth's Imagery : A Study in Poetic Vision*, New Haven 1952.

M u r r y, J. Middleton, «Metaphor», *Countries of the Mind*, second series, London 1931, ss. 1 - 16.

P a r r y, Milman, «The Traditional Metaphor in Homer», *Classical Philology*, XXVIII (1933), ss. 30 - 43.

P o n g s, Hermann, *Das Bild in der Dichtung. I : Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen*, Marburg 1927, II : *Vorunter suchungen zum Symbol*, Marburg 1939.

P r a z, Mario, *Studies in Seventeenth - Century Imagery* («Studies of the Warburg Institute», III), London 1939.

R u g o f f, Milton, *Donne's Imagery. A Study in Creative Sources*, New York 1939.

S p u r g e o n, Caroline, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, Cambridge 1935.

S t a n f o r d, William B., *Greek Metaphor : Studies in Theory and Practice*, Oxford 1936.

T u v e, Rosemond, *Elizabethan and Metaphysical Imagery : Renaissance Poetic and Twentieth - Century Critics*, Chicago 1947.
A Reading of George Herbert, London 1952.

W e l l s, Henry W., *Poetic Imagery : Illustrated from Elizabethan Literature*, New York 1924.

W e r n e r, Heinz, *Die Ursprünge der Metapher*, Leipzig 1919.

Whellwright, Philip, *Metaphor and Reality,* Bloomington, Indiana 1962.

II. Sembolizm ve Mit

Allen, Don Cameron, «Symbolic Color in the Literature of the English Renaissance», *Philological Quarterly,* XV (1936), ss. 81 - 92 (with a bibliography for heraldry and liturgy)

Bachelard, Gaston, L'Eau et les reves....., Paris 1942.
La Psychoanalyse de feu (fourth ed.), Paris 1938.

Block, Haskell M., «Cultural Anthropology and Contemporary Literary Criticism», *Journal of Aesthetics,* XI (1952), ss. 46 - 54.

Bodkin, Maud, *Archetypal Patterns in Poetry,* Oxford 1934.

Bush, Douglas, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry,* Minneapolis 1932.
Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry, Cambridge, Mass. 1937.

Cailliet, Emile, *Symbolisme et âmes primitives,* Paris 1936.

Caillois, Roger, *Le Mythe et l'Homme* (Collection «Les Essais») Paris 1938.

Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der symbolischen Formen, II : Das mythische Denken,* Berlin 1924 (English tr. New Haven 1955)
Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Darmstadt 1956.

Chase, Richard, *Quest for Myth,* Baton Rouge 1949.

Danielou, Jean, «The Problem of Symbolism», *Thought,* XXV (1950), ss. 423 - 40.

Dunbar, Helen Flanders, *Symbolism in Mediaeval Thought and its Consummation in the Divine Comedy,* New Haven 1929.

Emrich, Wilhelm, *Die Symbolik von Faust* II, Berlin 1943.
«Symbolinterpretation und Mythenforschung», *Euphorion,* XLVII (1953), ss. 38 - 67.

Freidelson, Charles, Jun., *Symbolism and American Literature,* Chicago 1953.

Friedman, Norman, «Imagery : From Sensation to Symbol», *Journal of Aesthetics,* XII (1953), ss. 24 - 37.

F o s s, Martin, *Symbol and Metaphor in Human Experience,* Princeton 1949.

F r y e, Northrop, «Three Meanings of Symbolism», *Yale French Studies,* No. 9 (1952), ss. 11 - 19.

Fearful Symmetry : A Study of William Blake, Princeton 1947.

G u a s t a l l a, René M., *Le Mythe et le livre : essai sur l'origine de la littérature,* Paris 1940.

H u n g e r f o r d, Edward, *Shores of Darkness,* New York 1941.

H u n t, Herbert J., *The Epic in Nineteenth - Century France : A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to Les Siècles morts,* Oxford 1941.

K e r e n y i, Karl, and Mann, Thomas, *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel,* Zürich 1945.

K n i g h t, G. Wilson, *The Wheel of Fire : Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies,* with an introduction by T. S. Eliot, London 1930.

L a n g e r, Susanne K., *Philosophy in a New Key : A Study in the Symbolism of Reason. Rite, and Art,* Cambridge, Mass. 1942.

Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key, New York 1953.

N i e b u h r, Reinhold, «The Truth Value of Myths», *The Nature of Religious Experience : Essays in Honor of Douglas C. Macintosh,* New York 1937.

O'D o n n e l l, G. M., «Faulkners's Mythology», *Kenyon Review,* I (1939), pp. 285 - 99.

P r e s c o t t, Frederick C., *Poetry and Myth,* New York 1927.

R a g l a n, Lord, *The Hero : A Study in Tradition, Myth, and Drama,* London 1937, New York 1956.

S c h o r e r, Mark, *William Blake,* New York 1946.

S t e w a r t, John A., *The Myths of Plato,* London 1905.

S t r i c h, Fritz, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, two vols.* Berlin 1910.

T r o y, William, «Thomas Mann : Myth and Reason», *Partisan Review,* V (1938), pp. 24 - 32, 51 - 64.

W h e e l w r i g h t, Philip, «Poetry, Myth, and Reality», *The Language of Poetry* (ed. Tate), Princeton 1942, pp. 3 - 33.

The Burning Fountain : A Study in the Language of Symbolism, Bloomington, Ind. 1954.

W i m s a t t, W. K., Jun., «Two Meanings of Symbolism : A Grammatical Exercise», *Catholic Renascence,* VIII (1955), pp. 12 - 25.

I. Epik, Roman ve Hikâye

A a r n e, A., and Thompson, S., *Types of the Folk - Tale,* Helsinki 1928.

A l d r i d g e, J. W. (ed.), *Critiques and Essays in Modern Fiction,* 1920 - 1951, New York 1952.

A m e s, Van Meter, *Aesthetics of the Novel,* Chicago 1928.

B e a c h, Joseph Warren, *The Twentieth - Century Novel : Studies in Technique,* New York 1932.

B o n n e t, H., *Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres,* Paris 1951.

B o o t h, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction,* Chicago 1961.

B r o o k s, Cleanth, and Varren, R. P., *Understanding Fiction,* New York 1943.

C a i l l o i s, Roger, *Sociologia de la novela,* Buenos Aires 1942.

D i b e l i u s, Wilhelm, *Englische Romankunst : Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts,* Vol. I and II (Palaestra, Nos. 92 and 98), Berlin and Leipzig 1922.

Charles Dickens, Leipzig 1916 (second ed, 1926), Chap. 12, «Erzählungskunst und Lebensbild»; Chap. II, «Dickens als Menschendarsteller».

F o l l e t t, Wilson, *The Modern Novel : A Study of the Purpose and Meaning of Fiction,* New York 1918.

F o r s t e r, E. M., *Aspects of the Novel,* London 1927.

F r a n k, Joseph, «Spatial Form in Modern Literature (esp. the novel)», *Sewanee Review,* LIII (1945), pp. 221 - 40, 433 - 56 (reprinted in *Criticism,* eds. Schorer, Miles, and McKenzie, New York 1948, pp. 379 - 92)

F r e i e d e m a n n, Käte, *Die Rolle des Erzähler in der Epik,* 1911.

H a m i l t o n, Clayton, *Materials and Methods of Fiction,* Norwood, Mass. and London 1909.

H a t c h e r, Anna G., «*Voir as a* Modern Novelistic Device», *Philological Quarterly,* XXIII (1944), pp. 354 - 74.

I r w i n, William R., *The Making of Jonathan Wild : A Study in the Literary Method of Henry Fielding,* New York 1941.

J a m e s, Henry, *The Art of the Novel : Critical Prefaces,* New York 1934.

K e i t e r, Heinrich, and Keller, Tony, *Der Roman : Geschichte, Theorie, und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst,* third ed., Essen - Ruhr 1908.

Koskimies, R., «Theorie des Romans», *Annals of the Finnish Academy*, Series B, XXXV (1935), Helsinki.
Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955.
Leavis, F. R., *The Great Tradition : George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*, London 1948 (new ed. New York 1955; Penguin Books 1962)
Levin, Harry, «The Novel», *Dictionary of World Literature* (ed. J. T. Shipley), New York 1943, pp. 405 - 7.
Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, London 1921.
Ludwig, Otto, *Studien* (incl. «Romanstudien»), *Gesammelte Schriften*, VI, Leipzig 1891.
Lukàcs, Georg, *Die Theorie des Romans : Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, Berlin 1920.
Mauriac, François, *Le Romancier et ses personnages*, Paris 1933.
Meyer, Herman, *Das Zitat in der Erzählkunst*, Stuttgart 1961.
Muir, Edwin, *The Structure of the Novel*, London 1929.
Myers, Walter L., *Later Realism : A Study of Characterization in the British Novel*, Chicago 1927.
O'Connor, William V. (ed.), *Forms of Modern Fiction*, Minneapolis 1948.
Ortegay Gasset, *Ideas sobra la novela*, Madrid 1925 (Eng. tr. *Notes on the Novel*, Princeton 1948)
Petsch, Robert, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle 1934.
Praz, Mario, *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Florence 1952, English tr. *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction*, Oxford 1956.
Prevost, Jean (ed.), *Problèmes du roman*, s. d. Paris
Rickword, C. H., «A Note on Fiction», *The Calender, A Quarterly Review*, III (1926 - 7), pp. 226 - 33 (reprinted in O'Connor, op. cit., pp. 294 - 305)
Riemann, Robert, *Goethes Romantechnik*, Leipzig 1902.
Spielhagen, Friedrich, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, Leipzig 1883.
Stanzel, Franz, *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*, Vienna 1955.
Tate, Allen, «Techniques of Fiction», *Sewanee Review*, LII (1944), pp. 210 - 25 (reprinted in O'Connor, op. cit., pp. 30 - 45)
Thibaudet, Albert, *Le Liseur de romans*, Paris 1925.
Réflexions sur le roman, Paris 1938.
Tillotson, Kathleen, *The Tale and the Teller*, London 1959.
Wenger, J., «Speed as a Technique in the Novels of Balzac», *PMLA*, LV (1940), pp. 241 - 52.

W h a r t o n, Edith, *The Writing of Fiction,* New York 1924.
W h i t c o m b, Selden L., *The study of a novel,* Boston 1905.
W h i t e f o r d, R. N., *Motives in English Fiction,* New York 1918.

ONYEDİNCİ BÖLÜM

EDEBİ TÜRLER

B e h r e n s, Irene, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst : Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie,* XCII, Halle 1940.
B e i s s n e r, Friedrich, *Geschichte der deutschen Elegie,* Berlin 1941.
B ö h m, Franz J., «Begriff und Wesen des Genre», *Zeitschrift für Ästhetik,* XXII (1928), pp. 186 - 91.
B o n d, Richmond P., *English Burlesque Poetry,* Cambridge, Mass. 1932.
B r i e, Friedrich, *Englische Rokoko - Epik* (1710 - 30), Munich 1927.
B r u n e t i è r e, Ferdinand, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature . . . ,* Paris 1890.
B u r k e, Kenneth, «Poetic Categories», *Attitudes toward History,* New York 1937, Vol. I, pp. 41 - 119.
C r a n e, Ronald S. (ed.), *Critics and Criticism : Ancient and Modern,* Chicago 1952 (contains Elder Olson, «An Outline of Poetic Theory»)
D o n o h u e, James J., *The Theory of Literary Kinds I : Ancient Classifications of Literature; II : The Ancient Classes of Poetry,* Dubuque, Iowa 1943, 1949.
E h r e n p r e i s, Irwin, *The «Types» Approach to Literature,* New York 1945.
F u b i n i, Mario, «Genesi e storia dei generi letterari», *Tecnica et teoria letteraria* (a volume of A. Momigliano, ed., *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana,* Milano 1948). Also in *Critica e poesia,* Bari 1956.
G r a b o w s k i, T., «La Question des genres littéraires dans l'étude contemporaine polonaise de la littérature», *Helicon,* II (1939), pp. 211 - 16.
H a n k i s s, Jean, «Les Genres littéraires et leur base psychologique», *Helicon,* II (1939), pp. 117 - 29.
H a r t l, Robert, *Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen,* Vienna 1923.
J o l l e s, André, *Einfache Formen : Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz,* Halle 1930.

Kayser, Wolfgang, *Geschichte der deutschen Ballade,* Berlin 1936.
Kohler, Pierre, «Contribution à une philosophie des genres», *Helicon,* I (1938), pp. 233 - 44; II (1940), pp. 135 - 47.
Kridl, Manfred, «Observations sur les genres de la poésie lyrique», *Helicon,* II (1939), pp. 147 - 56.
Mautner, Franz H., «Der Aphorismus als literarische Gattung», *Zeitschrift für Ästhetik,* XXXII (1938), pp. 132 - 75.
Müller, Günther, «Bemerkungen zur Gattungspoetik», *Philosophischer Anzeiger,* III (1929), pp. 129 - 47.
Geschichte des deutschen Liedes . . ., Munich 1925.
Pearson, N. H., «Literary Forms and Types», . . . , *English Institute Annual,* 1940, New York (1941), pp. 61 - 72.
Petersen, Julius, «Zur Lehre von den Dichtungsgattungen», *Festschrift für August Sauer,* Stuttgart (1925), pp. 72 - 116.
Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik,* Zürich 1946.
Valentin, Veit, «Poetische Gattungen», *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte,* V (1892), pp. 35 - 51.
Van Tieghem, P., «La Question des genres littéraires», *Helicon,* I (1938), pp. 95 - 101.
Viëtor, Karl, *Geshichte der deutchen Ode,* Munich 1923.
«Probleme der literarischen Gattungsgeschichte», *Deutche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* IX (1931), pp. 425 - 47 (reprinted in *Geist und Form,* Bern 1952, pp. 292 - 309).
Whitmore, Charles E., «The Validity of Literary Definitions», *PMLA,* XXXIX (1924), pp. 722 - 36.

ONSEKİZİNCİ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

Alexander, Samuel, *Beauty and Other Forms of Value,* London 1933.
Beriger, Leonhard, *Die literarische Wertung,* Halle 1938.
Boas, George, *A Primer for Critics, Baltimore 1937* (revised ed. *Wingless Pegasus,* Baltimore 1950)
Dingle, Herbert, *Science and Literary Criticism,* London 1949.
Garnett, A. C., *Reality and Value,* New Haven 1937.
Heyde, Johannes, *Wert : eine philosophische Grundlegung,* Erfurt 1926.
Heyl, Bernard C., *New Bearings in Esthetics and Art Criticism : A Study in Semantics and Evaluation,* New Haven 1943.

Laird, John, *The Idea of Value,* Cambridge 1929.
Osborne, Harold, *Aesthetics and Criticism,* London 1955.
Pell, Orlie A., *Value - Theory and Criticism,* New York 1930.
Pepper, Stephen C., *The Basis of Criticism in the Arts,* Cambridge, Mass., 1945.
Perry, Ralph B., *General Theory of Value,* New York 1926.
Prall, David W., *A Study in the Theory of Value* (University of California Publications in Philosophy, Vol. III, No. 2), 1921.
Reid, John R., *A Theory of Value,* New York 1938.
Rice, Philip Blair, «Quality and Value», *Journal of Philosophy,* XL (1943), pp. 337 - 48.
«Towards a Syntax of Valuation», *Journal of Philosophy,* XLI (1944), pp. 331 - 63.
Shumaker, Wayne, *Elements of Critical Theory, Berkeley,* Calif. 1952.
Stevenson, Charles L., *Ethics and Language,* New Haven 1944.
Vivas, Eliseo, «A Note on Value», *Journal of Philosophy,* XXXIII (1936), pp. 568 - 75.
«The Eshetic Judgment», *Journal of Philosophy,* XXXIII (1936), pp. 57 - 69.
Urban, Wilbur, *Valuation : Its Nature and Laws,* New York 1909.
Walsh, Dorothy, «Literature and the Literary Judgment», *University of Toronto Quarterly,* XXIV (1955), pp. 341 - 50.
Wimsatt, William K., «Explication as Criticism», *The Verbal Icon,* Lexington, Ky, 1954, pp. 235 - 52.
Wutz, Herbert, *Zur Theorie der literarischen Wertung,* Tübingen 1957.

ONDOKUZUNCU BÖLÜM

EDEBİYAT TARİHİ

I. Edebiyat Tarihi Üzerinde Genel Eserler

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Bern 1948 (English tr. *European Literature and the Latin Middle Ages,* New York 1953).
Cysarz, Herbert, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft,* Halle 1926.
Greenlaw, Edwin, *The Province of Literary History,* Baltimore 1931.
Lacombe, Paul, *Introduction à l'histoire littéraire,* Paris 1898.

Lanson, Gustave, «Histoire littéraire», *De la méthode dans les sciences,* Paris (second series, 1911), pp. 221 - 64.
Méthodes de l'histoire littéraire, Paris 1925.
Morize, André, *Problems and Methods of Literary History,* Boston 1922.
Renard, Georges, *La Méthode scientifique d'histoire littéraire,* Paris - 1900.
Rudler, Gustave, *Les Techniques de la critique et d'histoire littéraire en littérature française moderne,* Oxford 1923.
Sanders, Chauncey, *An Introduction to Research in English Literary History,* New York 1952.
Wellek, René, «The Theory of Literary History», *Travaux du Cercle linguistique de Prague,* IV (1936), pp. 173 - 91.

II. Edebiyat Dönemleri Hakkında Teorik Tartışmalar

Cazamian, Louis, «La Notion de retours périodiques dans l'histoire littéraire», *Essais en deux langues,* Paris 1938, pp. 3 - 10.
«Les Périodes dans l'histoire de la littérature anglaise moderne», *Ibid.,* pp. 11 - 22.
Cysarz, Herbert, «Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft», *Philosophie der Literaturwissenschaft* (ed. E. Ermatinger), Berlin 1930, pp. 92 - 129.
Friedrich, H., «Der Epochebegriff im Lichte der französischen Prä-romantismeforschung», *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung,* X (1934), pp. 124 - 40.
Meyer, Richard Moritz, «Prinzipien der wissenschaftlichen Perioden-bildung», *Euphorion,* VIII (1901), pp. 1 - 42.
Miles, Josophine, «Eras in English Poetry», *PMLA,* LXX (1955), pp. 853 - 75.
«Le Second Congrès international d'histoire littéraire, Amsterdam 1935 : Les Périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance», *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences,* IX (1937), pp. 255 - 398.
Teesing, H. P. H., *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte,* Groningen 1949.
Wellek, René, «Periods and Movements in Literary History», *English Institute Annual, 1940,* New York 1941, pp. 73 - 93.
Wiese, Benno Von, «Zur Kritik des geisteswissenschaftlichen Perioden-begriffes», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* XI (1933), pp. 130 - 44.

III. Başlıca Edebî Dönemlerle İlgili Terimler Hakkında Tartışmalar

1. Rönesans :

Borinski, Karl, *Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten-I : Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe «Renaissance» und «Mittelalter»*, Munich 1919.

Burdach, Konrad, «Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation», *Reformation, Renaissance, Hummanismus*, Berlin 1926, pp. 1 - 84.

Eppelsheimer, H. W., «Das Renaissanceproblem», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistegeschichte*, II (1933), pp. 477 - 500.

Ferguson, Wallace K., *The Renaissance in Historical Thought*, Boston 1948.

Fife, R. H., «The Renaissance in a Changing World», *Germanic Review*, IX (1934), pp. 73 - 95.

Huizinga, J., «Das Problem der Renaissance», *Wege der Kulturgeschichte* (tr. Werner Kaegi), Munich 1930, pp. 89 - 139.

Panofsky, Erwin, «Renaissance and Renascences», *Kenyon Review*, VI (1944), pp. 201 - 36.

Philippi, A., *Der Begriff der Renaissance : Datenzu seiner Geschichte*, Leipzig 1912.

2. Klasizm :

Levin, Harry, «Contexts of the Classical», *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass. 1957, pp. 38 - 54.

Luck, Georg, «Scriptor classicus», *Comparative Literature*, X (1958), pp. 150 - 58.

Moreau, Pierre, «Qu'est-ce qu'un classique? Qu'est-ce qu'un romantique?» *Le Classicisme des Romantiques*, Paris 1932, pp. 1 - 22.

Peyre, Henri, *Le Classicisme français*, New York 1942 (contains chapter «Le Mot classicisme» and annotated bibliography)

Van Tieghem, Paul, «Classique», *Revue de synthsèe historique*, XLI (1931), pp. 238 - 41.

3. Barok :

Calcaterra, C., «Il problema del barocco», *Questioni e correnti di storia letteraria* (a volume of *Problemi ad orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, ed A. Momigliano), Milano 1948, pp. 405 - 501.

C o u t i n h o, Afrânio, *Aspectos de literatura barroca,* Rio de Janeiro 1950.

G e t t o, Giovanni, «La polemica sul Barocco», *Letteratura e critica nel tempo,* Milano 1954, pp. 131 - 218.

H a t z f e l d, Helmut, «A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures», *Comparative Literature* I (1949), pp. 113 - 39.

- *Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung,* Munich 1961.

«The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian», *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XIV (1955), pp. 156 - 64.

K u r z, Otto, «Barocco : storia di una parola», *Lettere italiane,* XII (1960), pp. 414 - 44.

M a c r í, Oreste, *La historiografía del barroco literario espanol,* Bogotà 1961.

M i g l i o r i n i, Bruno, «Etimologia e storia del termine Barocco», in *Manierismo, Barocco, Rococò : Concetti e termini. Convegno internazionale,* Accademia dei Lincei, Rome 1962, pp. 39 - 49.

M o u r g u e s, Odette de, *Metaphysical, Baroque, and Précieux Poetry,* Oxford 1953.

N e l s o n, Lowry, Jun., «Baroque : Word and Concept», *Baroque Lyric Poetry,* New Haven 1961, pp. 1 - 17.

S a y c e, R. A., «The Use of the Term (Baroque) in French Literary History», *Comparative Literature,* X (1958), pp. 246 - 53.

W e l l e k, René, «The Concept of Baroque in Literary Scholarship», *Journal of Aesthetics,* V (1946), pp. 77 - 109 (with full bibliography)

4. Romantizm :

A y n a r d, Joseph, «Comment définir le romantisme?», *Revue de littérature comparée,* V (1925), pp. 641 - 58.

B a l d e n s p e r g e r, Fernand, «Romantique - ses analogues et équivalents», *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature,* XIV (1937), pp. 13 - 105.

B a r r è r e, Jean - Bertrand, «Sur quelques définitions du Romantisme», *Revue des sciences humaines,* LXIII LXIII (1951), pp. 93 - 110.

P e c k h a m, Morse, «Toward a Theory of Romanticism», *PMLA,* LXVI (1951), pp. 5 - 23; «Toward a Theory of Romanticism : II. Reconsiderations», *Studies in Romanticism,* I (1961), 1 - 6.

P e t e r s e n, Julius, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik,* Leipzig 1926.

Remak, Henry H. H., «West European Romanticism : Definition and Scope», *Comparative Literature : Method and Perspective* (ed. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, Ill. 1961, pp. 223 - 59.

Schultz, Franz, «Romantik und Romantisch als literaturgeschichtliche Terminologie und Begriffsbildungen», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* II (1924), pp. 349 - 66.

Smith, Logan P., *Four Words : Romantic, Originality, Creative, Genius* (Society for Pure English, Tract No. 17), Oxford 1924 (reprinted in *Words and Idioms,* Boston 1925)

Ullmann, Richard, and Gotthard, Helene, *Geschichte des Begriffs «Romantisch» in Deutschland,* Berlin 1927.

Wellek, René, «The Concept of Romanticism in Literary Scholarship», *Comparative Literature* I (1949), pp. 1 - 23, 147 - 72.

5. Realizm :

Borgerhoff, E. B. O., «*Réalisme* and Kindred Words : Their Use as a Term of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century», *Publications of the Modern Language Association,* LIII (1938), pp. 837 - 43.

Brinkmann, Richard, *Wirklichkeit und Illusion : Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus,* Tübingen 1957.

Levin, Harry (ed.), «A Symposium on Realism», *Comparative Literature* III (1951), pp. 193 - 285.

Watt, Ian, «Realism and the Novel Form», *The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson and Fielding,* London 1960, pp. 9 - 34.

Weinberg, Bernard, *French Realism : The Critical Reaction,* 1830 - 70, Chicago 1937.

Wellek, René, «The Concept of Realism in Literary Scholarship», *Neophilologus,* XL (1960), pp. 1 - 20.

6. Sembolizm :

Barre, André, *Le Symbolisme,* Paris 1911.

Lehmann, A. G., *The Symbolist Aesthetic in France 1885 - 1895,* Oxford 1950.

Martino, Pierre, *Parnasse et symbolisme : 1850 - 1900,* Paris 1925, pp. 150 - 55.

IV. Edebiyat ve Tarih Alanında Gelişmelerle İlgili Eserler

A b e r c r o m b i e, Lascelles, *Progress in Literature,* London 1929.

B r u n e t i è r e, Ferdinand, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature,* Paris 1890.

C a z a m i a n, Louis, *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre,* Paris 1920.

C r o c e, Benedetto, «Categorismo e psicologismo nella storia della poesia», *Ultimi saggi,* Bari 1935, pp. 373 - 79.
«La riforma della storia artistica e letteraria», *Nuovi saggi di estetica,* second ed., Bari 1927, pp. 157 - 80.

C u r t i u s, Ernst Robert, *Ferdinand Brunetière,* Strassburg 1914.

D r i e s c h, Hans, *Logische Studien über Entwicklung* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, Philosophisch-historische Klasse, 1918, No. 3)

K a n t o r o w i c z, Hermann, «Grundbegriffe der Literaturgeschichte», *Logos,* XVIII (1929), pp. 102 - 21.

K a u t z s c h, Rudolf, *Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte* (Frankfurter Universitätsreden, No. 7), Frankfurt 1917.

M a n l y, John Matthews, «Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species», *Modern Philology,* IV (1907), pp. 577 - 95.

M a n n h e i m, Karl, «Historismus», *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik,* LII (1925), pp. 1 - 60 (English tr. in *Essays on the Sociology of Knowledge,* New York 1952, pp. 84 - 133)

M e i n e c k e, Friedrich, «Kausalitäten und Werte in der Geschichte», *Historische Zeitschrift,* CXXXVII (1918), pp. 1 - 27 (reprinted in *Staat und Persönlichkeit,* Berlin 1933, pp. 28 - 53)

R i c k e r t, Heinrich, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung.* Tübingen 1902 (fifth ed., 1929)
Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, Tübingen 1921.

R i e z l e r, Kurt, «Über den Begriff der historischen Entwicklung», *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* IV (1926), pp. 193 - 225.

S y m o n d s, John Addington, «On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature», *Essays Speculative Suggestive,* London 1890, Vol. I, pp. 42 - 84.

T r o e l t s c h, Ernst, *Der Historismus und seine Probleme,* Tübingen 1922, new ed 1961.

W e l l e k, René «The Concept of Evolution in Literary History», *For Roman Jakobson,* The Hague 1956, pp. 653 - 61.