# GENEL EDEBİYAT BİLİMİ

Prof. Dr. GÜRSEL AYTAÇ

PAPİRÜS

# GENEL EDEBİYAT BİLİMİ

İnceleme - Araştırma



Papirüs Yayınları
*İnceleme - Araştırma*
ISBN 975-6999-52-7
1. Basım, Nisan 1999

Genel Edebiyat Bilimi
*Prof. Dr. Gürsel Aytaç*

Yönetmen: *Oktay Şimşek*
Editör: *Feridun Andaç*
Teknik Hazırlık: *Martı Ajans*
Baskı: *MEYA Matbaacılık, İstanbul*

© Papirüs Yayınevi
Selime Hatun Camii Sokak Özlen Apt. No:13/10 Fındıklı, 80040 - İstanbul
Tel: (0212) 252 85 74 - 75 Faks: (0212) 245 40 70

# GENEL EDEBİYAT BİLİMİ

İnceleme - Araştırma

Prof. Dr. Gürsel Aytaç



Fotoğraf: Feridun Andaç

GÜRSEL AYTAÇ

27. 8. 1940'da Eskişehir'de doğdu. Ankara Kız Lisesi'ni, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı, Latin Dili ve Edebiyatı bölümlerini bitirdi. 1962 yılında aynı fakültede Alman Dili ve Edebiyatı asistanı oldu. 1966 yılında Hermann Hesse üzerine hazırladığı tezle doktor, 1970'de Chr. Martin Wieland çalışmasıyla doçent, 1975'de Thomas Mann, Heinrich Böll ve Alman edebiyatı tarihi kitaplarıyla profesör oldu. DAAD ve Humboldt burslusu olarak Almanya'nın Marburg, Köln, Münih gibi şehirlerinde araştırmalar yaptı. Uluslararası Germanistler Birliğinde on yıl yönetim Kurulu üyeliğinde bulundu, halen kurumun senato üyesidir. Türk PEN Klüp, Edebiyatçılar Derneği ve İLESAM üyesi olan Prof. Dr. Gürsel Aytaç, 1980 yılından bu yana çağdaş Türk Edebiyatı üzerine de yayın yapmakta, karşılaştırmalı edebiyat bilimi alanında yüksek lisans ve doktora tezleri yönetmektedir.

Gürsel Aytaç evlidir ve bir oğlu vardır.

Aytaç'ın kitapları:

İnceleme/Eleştiri: *Die Glückseligkeit in Wielands "Geschechte des Agathons"* (1971). Thomas Mann'ın *"Der Zauderberg"* ve *"Lotte in Weimar" Romanlarındaki Edebi Kişiliği* (1972), *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi* (1995), *Çağdaş Alman Edebiyatı Tarihi* (1995), *Çağdaş Türk Romanları Üzerine Bir İncelemeler* (1990), *Edebiyat Yazıları I* (1990), *Edebiyat Yazıları II* (1991), *Edebiyat Yazıları III* (1995), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, (1997).

Çeviri: *Babil'e Bir Melek İniyor,* Friedrich Dürrenmat, 1981; *Goethe Der ki* 1992, *Geçişler,* Barbara Frischmut 1987; *Pembe ve Avrupalılar,* Barbara Frischmut 1993; *Nemrut Dağında İlahlar Arasında,* Elenore Dörner 1992; *Dünya Fikir Mimarları,* Stefan Zweig, 1995; *İnsan Nedir ki...,* Max Frisch 1990; *Güneşte Gölgenin Yokoluşu,* Barbara Frischmut 1990; *Klaranın İzinde,* Elizabeth Hauer 1990; *Lotte Weimar'da,* Thomas Mann 1998; *Montauk,* Max. Frisch 1994; *Konularım,* Friedrich Dürrenmat 1996; *Max Frisch'in Gezileri,* 1996. *Babil Kulesi İnşaatı,* Friedrich Dürrenmat 1999; *Büyülü Dağ,* Thomas Mann 1998.

## İÇİNDEKİLER


Önsöz ..... 9

I. Genel Edebiyat Bilimi Nedir? ..... 11
1. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ..... 15
2. Çeviribilim ..... 21

II. Edebiyat Biliminin Temel Problemleri ..... 25
1. Edebîlik Ölçütü ..... 25
2. Edebiyatta Yaratıcılık Süreci ..... 32
3. Trivial Yazın ..... 37

III. Edebiyat Estetiği ..... 41

IV. Üslûp Bilgisi ..... 47

V. Metin Çözümlemesinde Temel Problemler ..... 65
1. Metin Analizi ..... 65
2. Edebiyat İncelemesi ..... 68

VI. Edebiyat Kuramları ..... 81
1. Pozitivizm ..... 81
2. Formalizm (Biçimcilik) ..... 84
3. Hermeneutik (Yorumlamacılık) ..... 89
4. Rezeption Estetiği (Alımlama Estetiği) ..... 95
5. Strüktüralizm (Yapısalcılık) ..... 102
6. Feminist Yaklaşım ..... 108
7. Psikolojik Yaklaşım ..... 111
8. Diyaloglaşma Kuramı ..... 117
9. Edebiyat Biliminde Toplumsal-Tarihsel Bağlar ..... 124
10. Intertextualité (Metinlerarasılık) ..... 136
11. Dekonstrüktivizm (Yapıbozuculuk) ..... 139
12. Discours Analizi (Söylem Çözümlemesi) ..... 144

VII. Edebiyat Tarihçiliği ..... 151

VIII. Eleştiri-Değerlendirme ..... 159

IX. Edebiyat Akımları ..... 169
1. Hümanizm ..... 169
2. Barok ..... 171
3. Aydınlanma ..... 173
4. Klasisizm ..... 174
5. Romantizm ..... 178
6. Realizm ..... 189
7. Natüralizm ..... 191
8. Empresyonizm ..... 193
9. Ekspresyonizm ..... 194
10. Fütürizm ..... 196
11. Dadaizm ..... 197
12. Sürrealizm ..... 198
13. Sembolizm ..... 200
14. Postmodernizm ..... 202
14.1. Metafiktion ..... 207

Genel Edebiyat Bilimi Terimleri Sözlüğü ..... 209

Kaynakça ..... 251

Dizin ..... 258

# ÖNSÖZ

Edebiyat üzerine yapılan ya da yapılması gereken araştırmalar, bilindiği gibi, edebiyat tarihiyle sınırlı değil. Eser incelemesi sırasında uygulanacak yöntemler konusunda da sayıları gittikçe artan kuramlar var; görüşler, değerlendirmeler, değişmeyi sürdürüyor. Tarih, sosyoloji, psikoloji dalları, edebiyat bilimine destekleyici bilgiler sunarken giderek dilbilim bunlara ekleniyor ya da hepsinin yerini alıyor.

Genel edebiyat bilimi, çeşitli ulusal edebiyatı birden kapsayan; bu nedenle herhangi bir ulusal edebiyatla uğraşan bir araştırıcının bilgi donanımını sağlar. Ülkemizde Türk edebiyatı yanı sıra üniversitelerde çok sayıda Batı ve Doğu filolojileri okutulmakta, karşılaştırmalı çalışmalar yapılmakta. *Genel Edebiyat Bilimi* kitabımla bunların hepsinin yararlanacağını umduğum genel bilgilerini toplu olarak sunmayı amaçladım. Kaynakçamın bütüne yakını, diyebilirim ki Almanca yazılmış edebiyat bilimi kitapları. Bazı örneklemeleri Türk edebiyatından seçtim. Edebiyat tarihindeki edebiyat akımlarını da örnekleme yöntemiyle daha çok Alman edebiyatından tanıttım. Aslında genel edebiyat bilimi için edebiyat tarihinden çok edebiyat tarihçiliği yani edebiyat tarihinin hangi yöntemle yazıldığı sorunu önemlidir. Akımlar hakkında özet bilgiye, edebiyatın arka planını tarihî gelişimi içinde yansıtmayı örneklemek amacıyla başvurdum. Kitabın sonuna eklediğim genel edebiyat bilimi terimleri sözlüğü de yine Türk okurunun gereksinim duyacağı düşünülerek düzenlenmiştir.

Yazım aşamasında yardımlarını gördüğüm, başta Doç. Dr. M. Osman Toklu olmak üzere bütün meslektaşlarıma teşekkür ederim.

Gürsel Aytaç
Ankara 1998

# I. Genel Edebiyat Bilimi Nedir?

Edebiyat, malzemesi dil, kaynağı yaşantılar ve hayal gücü olan bir yaratıcılık, başka deyişle bir sanat dalıdır. Edebiyatın kuramlarını, tarihî gelişimini, çözümleme alımlama yöntemlerini, değerlendirme olgusunun dayandığı ilkeleri, yaratıcılık-üreticilik sürecini, ulusal sınırları da aşarak inceleyen, belgelere dayandırarak araştıran bilim dalı ise genel edebiyat bilimi olarak biliniyor. Fransız edebiyat bilimcileri, "genel edebiyat" *(literature general)* teriminin isim babasıdır. Almanya'nın katkısı ise bunun bilimselliğini vurgulayıp *Allgemeine Literaturwissenschaft* diyerek genel edebiyat bilimi terimine ulaşmalarıdır.

Almanya'da 20. yüzyıl başlarında filozof Wilhelm Dilthey (1813-1911) bilimleri sınıflandırma çabası içinde, tabiat bilimlerinin dışında kalan bilimleri *"Geisteswissenschaften"* (Manevî bilimler) adı altında toplar. Dilthey, 19. yüzyıl pozitivist felsefesinden gelmekle birlikte etkisi 20. yüzyılın ilk yarısını aşmış bir düşünürdür. Tabiat bilimlerinin gerçeklikle ilgilenmesinden başka bir de gerçeği anlamaya yönelik faaliyetler olduğunu, öbürününse yalnız akılla değil, tüm içsel güçlerle mümkün olduğunu ileri sürer. Anlama sürecinde özellikle tarih bilimini önemli görür. Onun tarihçiliğinin, sonunda görecеciliğe vardığı söylenir.

Dilthey'ın bizi ilgilendiren yanı, edebiyat biliminin dahil olduğu manevî bilimlere *(Geisteswissenschaft)* ilişkin açıklamalarıdır. Mane-

vî bilimlerin sınırlarını çizmeyi amaçlayan yazısına bu bilimleri öteki bilimlerden ayıran özellikleri tespit etmekle başlar, ve şöyle der:

*"Tabiat bilimleri yanında bir bilgiler grubu gelişmiştir; bunlar, hayatın, akrabalık ve karşılıklı temellendirme nedeniyle birbirine bağlı olan görevlerinden kendiliğinden oluşmuştur. Tarih, millî ekonomi, hukuk ve siyasal bilimler, ilâhiyat, edebiyat, sanat ve müzik, felsefî dünya görüşü incelemeleri, tarihî akışın kuramı ve bilgisi niteliğiyle böyle bilimlerdir. Şimdi bunlar arasındaki akrabalık neden ibarettir? Ortak oldukları en uç noktaya dönmeye çalışıyorum. Bütün bu bilimler, insana yöneliktir, insanların birbirine ve dış tabiata ilişkisine yöneliktir. [...] Gerçeklik, nesnellik gibi kavramlar, manevî bilimlerde ancak analitik ön çalışmalara dayanarak açıklanabilir. [...] Bu bilimlerin hepsinin temeli yaşantılardır, yaşantıların ifadesidir ve bu ifadelerin anlaşılmasıdır. Yaşanmış olan şey ve yaşantıların her tür ifadesi için anlayış, manevî bilimlere özgü olan bütün hükümleri, kavramları, bilgileri temellendirir. [...] Gerçeklik, bizim tabiat bilgimizin fiziksel konuları tarafından nitelendirilirse, tabiat bilgimizdekinden farklı bir anlam taşır. Yaşantıda ve anlamada mevcut olan ve bunların bilimlerde ortaya konmasını mümkün kılan kategoriler başkadır [...] Yani bilimlerin bu grubu, yaşanabilirin, ifade edilebilirin ve fark edilebilirin tabiatında yatan kendi yasalarına bağımlı özel bir dünyaya sahiptir."*[1]

Manevî bilimleri tabiat bilimlerinden ayırarak tarih, felsefe, sanat, edebiyat alanlarına bilimsel yaklaşımın özelliklerini vurgulayan Alman filozoflarının ilki Dilthey'ken edebiyat bilimi terimini ilk kullanan edebiyatçı da, Junges Deutschland Ekolü'nün eleştirmenlerinden Th. Mundt'tur. 1842 yılında yayınladığı *Geschichte der Literatur der Gegenwart* (Şimdinin Edebiyat Tarihi) başlıklı kitabının giriş bölümünde "Literaturwissenschaft" terimini anar. Terimin ortaya çıktığı ikinci isim de Hegelci K. Rosenkranz'dır (1848). Edebiyat bilimi kavramını ilk olarak ele alanların filoloji alanından gelme kişiler olmayışı ilginçtir. Pozitivist edebiyat tarihçiliği, tabiat bilimlerinin nedensellik ilkesini tarihçilikle birleştirirken edebiyat bilimini tabiat bilimlerine ve tarihe yakın tutma çabasını gösterir. Ancak çok daha sonraları, tarihçiliğin değerlendirmeden kaçınma ilkesiyle edebiyat biliminin kuramsal temelleri atılmıştır. 1897 yılında E. Elster, psikolojik edebiyat araştırması çerçevesinde ilk olarak tutarlı bir şekilde edebiyat tarihini filolojiden ayırmak, filolojinin sınırlarını genel edebiyat bilimi olarak geniş-

letmek gereği üzerinde durur.[2]

Elster'den sonra, edebiyat biliminde nedensellik ve genetikçilik metotlarının bırakılıp "anlama"nın önplana çıkarılması gereği üzerinde durulmuş ve bu görüş R. Rothacker ve P. Kluckhohn'un 1923'de kurduğu *"Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte"* dergisinde işlenmiştir. Edebiyat biliminin öteki bilimlerden ayrı bir yanı vardır ki bu fark, incelediğini nesnelleştirme sürecinin deneysel-analitik bilim teorisi açısından problemli oluşudur. Edebiyat biliminde araştırıcı ile okuyucu özdeştir, ve bunun sonucu olarak, "nesnel" metin algılaması, okuyanın bilgi donanımı ağına olduğu kadar duyarlılığına ve deneyimine de bağlıdır. Demek oluyor ki burada özneyle nesneyi, inceleyenle inceleneni ayırmak, tabiat bilimlerinde olduğu kadar kolay değildir. Öznelliği aşma çabası, edebiyat bilimciyi, uyguladığı yöntem doğrultusunda her an uyanık tutacaktır. Aksi halde bilimsellik demek olan nesnelliğin uzağına düşme tehlikesi başgösterir. Öte yandan tabiat bilimleri örneğine göre aşırı bir modelleşme de zararlı olabilir. Edebî metinleri matematiksel, istatistikî yollarla kavramaya çalışmak, estetik boyutu ziyan edebilmektedir. Peter Rusterholz'un bu konuda andığı Einstein uyarısı, akıllarda kalıcı bir örnek: Tabiat bilimleri metoduyla sanat analizi için şöyle demiş Einstein:

*"Bu, uygunsuz araçlarla bir kopyalama olur, yani sanki bir Beethoven senfonişini hava basıncı eğrisi olarak çizmek gibi."*[3]

Edebiyat biliminde yöntemlerin tarihsel gelişimini ve değişimini kitabın ilerki bölümlerinde ele alacağım için konuyu burada noktalamak istiyorum.

Eskiden estetik ve poetik alanına giren konulara bugün genel edebiyat bilimi el atmış durumdadır. Artık ölçütler koyarak, yani *normatif* değil, tanımlayıcı *(deskriptif)*, yapısal kavramlar oluşturma eğiliminde çalışmalar yapılmaktadır. Yeni eğilimlerden biri de bir değer yargısı demek olan "edebî eser" kavramından kaçınarak yazılı her şeyi bu bilim dalının inceleme alanına sokmaktır. Lâtince "harfler"den türetilmiş *litterae* sözünün en eski anlamına dönüşle Türkçede türetilerek kullanılan "yazın" (yazılı olan şeyler) terimi bunu karşılamaktadır. Ne var ki "yazın", "edebiyat" (Alm. *Dichtung*)ın anlamdaşı gibi kullanılır olmuştur.

Edebiyat biliminin ilgi alanına yalnız "eser"i değil, her türlü metni (Alm. *Text*) dahil etmek, bir bakıma dilbilimin etkisidir. Dilbili-

min *"Text"* tanımı giderek *"Textlinguistik"* adıyla, dilbilim ve edebiyat bilimini ortak çalışmaya çağıran bir dal oluşturmaya götürmüştür.

Edebiyat bilimin tarihçesinde yer alan poetik, salt manzum (vezinli kafiyeli) ürünleri incelemeye değer bulurken yeni edebiyat biliminde nesir, inceleme alanına sokulmuştur.

Edebiyat bilimi kavramlarını ve metodlarını modern dilbiliminkilerle ilişki içinde görme çabası yeni sayılmaz. Yapısalcı dilbilimin kurucuları (Saussure, Sapir, Bloomfield, Mathesius, Firth, Jakobson v.d.) hatırlanacak olursa, bu sıralarda gelişen bir edebiyat bilimsel yapısalcılığın dilbilimle edebiyat bilimini aynı önemde gördüğünü sayabiliriz. Öte yandan Prag Yapısalcılığı bu iki dalın karışımı halindedir. Bu basamakta henüz edebiyat biliminin dilbilimselleştirilmesinden söz edilemez. Edebiyat bilimi dilbilime yaklaştırma çabalarının temelinde "bilimsellik", nesnellik iddialarını görmek mümkündür. Dil ürünleriyle uğraşmak, her iki bilim dalının görevi olduğu için kesin sınırlar çekmek sıradan bir iş değildir. Dilbilim ve edebiyat bilimi, dilbilimsel ve edebiyatbilimsel kuramlar bakımından birbirinden ayrılır. Konularının yapısı bakımındansa birbirine yaklaşırlar.

DİPNOTLAR:

1. Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften, Cilt VII, 5. Baskı, Stuttgart ve Göttingen 1968, s.70
2. E. Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, 1897
3. Peter Rusterholz, Formen textimmanenter Analyse, Grundzüge der Literaturwissenschaft, s. 366.

# 1. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi (Kavram, Tarihsel Gelişim, Yöntem)

Edebiyat denen ve malzemesi dil olan sanat dalı, öncelikle ana dil ve ulusal kültür bölkenlidir. Ama yazarların, şairlerin yetişme süreçlerinde ve olgunluk dönemlerinde orijinallerinden ya da çevirilerinden okuyup etkilendikleri veya en azından esinlendikleri yabancı yazarlar, şairler vardır. Bu etkilenme veya esinlenme, yabancı yazarlardan daha çok kendi dilinin başka yazarlarından da olur. Sözün kısası, sanatta etkileşim denen olgu vardı ve yazar için, sanatı için bir artı puandır: şu şartla ki, etkilendiği esinlendiği örneğin kopyasını değil, özgün yanı ağır basan bir başkasını üretmiş olsun.

Edebiyat eserlerini inceleyen, araştıran edebiyat biliminin bir dalı, karşılaştırmalı edebiyat bilimi,Batı dillerindeki terimiyle komparatistiktir. Görevi, işlevi, farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, nedenleri üzerine yorumlar getirmektir. Aynı dilde, aynı konuyu işleyen iki eser, ister çağdaş ister farklı dönemlerden olsun, mutlaka farklılıklar arz etmek durumundadır. Aksi halde ikincisi ya kopya, ya ardıldır yani eser olma katına yükselmemiştir. Ortak konuyu ele aldığı halde özgün eser verebilmek ise ancak o konuyu başka türlü işlemeyle sağlamıyor. "Başka türlü" derken, bakış açısını, anlatım tutumunu, düşünce donanımını kastediyorum. Çağdaş Türk Edebiyatı'nda meselâ Osmanlı devletinin kuruluş konusunu işleyen iki roman var: Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sı ile Tarık Buğra'nın *Osmançık*'ı. Bu iki romandan bilindiği gibi eskisi *Devlet Ana*'dır, 1968'de yazılmıştır. Tarık Buğra, onbeş yıl sonra 1983 yılında aynı konuyu ele aldığında ona kendi dünya görüşünün ve sanat anlayışının damgasını basabilmiştir. Batı edebiyatlarında konu ve motifler bakımından aynı dilde ve farklı dillerde o kadar çok sayıda benzer eser vardır ki Elisabeth Frenzel, bu ortak konuları tespit eden kalın kitap hacminde bir araştırma yayınlayabilmiştir. *Stoffe der Weltliteratur* (Dünya Edebiyatının Temel Konuları) başlıklı bu eser karşılaştırmalı edebiyat bilimcilerinin başvuru kitabı durumundadır. Efsaneler, mitolojiler, tarihî olaylar edebiyat eserlerine yüzyıllar boyunca konular sunan ortak kültür hazineleri niteli-

gindedir. Meselâ ruhunu şeytana satan araştırıcı Dr. Faust efsanesi, Ortaçağ'ın halk kitaplarından sonra 16. yüzyıla İngiliz şair Marlowe (1564-1593) tarafından ele alınmış, Alman edebiyatında ise 18. yüzyılda Lessing, 19. yüzyılda Goethe, 20. yüzyılda da Thomas Mann'a konu olmuştur. Efsane aynı, ama işleniş her yüzyılda farklıdır ve bütün bu eserlerin ortak ve farklı yanları karşılaştırmalı edebiyat araştırmacılarının birçoğunu çekmiş, onlara malzeme sunmuştur.

Ortak konular, ortak motifler tespit edip hakkında yorumlar getirmekten başka karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının klasikleşmiş bir alanı, bir yabancı yazarın bir ülkede alımlanışı ve bir başka alanı da imagoloji (imge bilim) çalışmaları. Bir edebiyatta bir yabancı milletin imgesi! Diyelim Alman edebiyatında Türk imgesi. İmge tespiti çalışmaları edebiyat araştırması niteliğine ulaştırılır, yani söz konusu imge belirlenirken bunun nasıl işlendiği üzerinde durulursa karşılaştırmalı edebiyat bilimi kapsamında değerlendirilebilir. Ama uygulamada bu pek öyle olmuyor, yalnızca imge tespiti ve bunun arkasındaki tarihî-toplumsal, psikolojik nedenler sıralanıyor. Belki de bu yüzden René Wellek *Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminin Krizi* başlıklı makalesinde, bir edebiyatta yabancı milletlerin imajının izini sürmeyi acaba bir kamuoyu araştırması, bir milletler psikolojisi, bir sosyoloji araştırması saymak edebiyat bilimi kapsamına almaktan daha doğru olmaz mı diye sorar[1].

Şimdi karşılaştırmalı edebiyat ve karşılaştırmalı edebiyat biliminin tarihçesine bakalım: Karşılaştırmalı edebiyat biliminin temelinde Goethe'nin *"Weltliteratur"* dediği dünya edebiyatı düşüncesi yatar ki bu, her şeyden önce farklı milletlerin birinci kalite, yani klasik eserlerinin, insanlığın ortak edebiyat hazinesini yaratmasıdır. Goethe'nin dünya edebiyatında kaliteyi esas alışı önemlidir. Dünyaca ünlü oluş *(Weltläufigkeit)* değildir onun için ölçüt, *"Welthaltigkeit"* dediği dünya çapında oluştur. "Ahlâksal-estetik uyum" *(sittlich-ästhetische Übereinstimmung)*, Goethe'nin beklentisidir. Onun hocası, Alman edebiyat tarihinin önemli yazarlarından bir başkası, Herder, edebiyatın bu anlamda uluslararası bir eğitim zinciri oluşturduğundan söz eder. Keza Madam de Stäel, *De la Littérature* (1800) başlıklı incelemesiyle bu alanın öncülerinden sayılır. Aynı yazarın *De l'Allemagne* (1801) adlı Almanya kitabı da karşılaştırmalı edebiyat bilimciler için esin kaynağı olmuş, örnekler sunmuştur. Akademik düzeyde çalışmalarda yine

Fransa başı çeker) Abel François Villemain 1827-28'de Sorbonne'da 18. yüzyıl kültür ve edebiyatı konusunda dersler vermiş, 1842 yılında ise *Histoire comparée des littératures française et espagnole* başlıklı kitabını yayınlamıştır. Ampère ise 1830'da École Normale Supérieure'deki derslerinde başlıca Avrupa edebiyatları üzerine karşılaştırmalar yapmıştır. Daha sonra 1833 yılında Collège de France'a hoca olduğunda çalışmalarını sırf karşılaştırmalara kaydırarak Fransız komparatistiğinin kurucusu sayılmıştır. Prof.Dr. Joseph Texte de 1893 yılında Lyon Üniversitesi'nde *Les études de littérature comparée à l'étranger et en France* (Fransa'da ve dışarda karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları) konulu ilk dersinden itibaren programlı bir şekilde bu alanda uğraş vermiştir. Fransa'nın, karşılaştırmalı edebiyat bilimindeki öncülüğünde Texte'in payı büyüktür.

Avrupa'nın diğer ülkelerinde de karşılaştırmalı edebiyat dersleri verilip araştırmalar yapılırken İsviçre'de Louis Paul Betz 1895-1904 yılları arasında Zürih'deki çalışmalarıyla alanın en kalıcı ürünlerini vermiştir. Elsas göçmeni bir ana babanın New York'da dünyaya gelen oğlu olarak Betz, kozmopolitiği komparatistiğin bilinçli hazırlayıcısı olarak görmüştür. Onun, karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarından beklentileri, bugün bile geçerliliğini korumaktadır:

*"Ulusların kendi aralarında nasıl etraflarına baktıklarını, birbirlerini nasıl övüp nasıl azarladıklarını, nasıl benimseyip nasıl reddettiklerini, karşılıklı birbirlerine nasıl içini açıp nasıl kabuğuna çekildiklerini araştırmak, -şahsiyetlerin, aynı tüm dönemler gibi, geçmişi şimdiye, bir ulusu öteki ulusa, bir insanı öbür insana bağlayan o uzun, bölmeli zincirin yalnızca halkaları olduğunu göstermek,- işte karşılaştırmalı edebiyat araştırmasının genel hatları, genel ödevleri bunlardır."*

Kısa süre sonra, Betz'in ölümüyle kesilen çalışmalar İsviçre'yi bu alanda geçici bir durgunluk dönemine sokar.

Birleşik Amerika'da 1890 yılında Harvard Üniversitesi'nde ve 1899'da Colombia Üniversitesi'nde komparatistik kürsüleri kurulmuş, hattâ bir gazete bile yayınlanmaya başlamıştır: *Journal of Comparative Literature*. Uzun ömürlü olmayan bu kıpırtılar İkinci Dünya Savaşı'nda iyice kesilir.

Almanya'da bu alandaki çalışmalar, bir iki pırıltının dışında ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası kendinden söz ettirecek öneme ulaş-

mıştır. O ilk pırıltılar arasında meselâ Jellinek'in 1903'de yayınlandığı bibliyografya, *Bibliographie der vergleichenden Literaturgeschichte* vardır. Almanya'da bu dönemde ırkçılığa kadar varan milliyetçilik, karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarına gerekli zemini hazırlamaktan uzaktı. Savaş sonrası Almanya'da karşılaştırmalı edebiyat biliminin gelişmesinde, göçmen olarak gittikleri yurtdışından dönen öğretim üyelerinin, Werner Milch'in (Marburg) ve Friedrich Hirth'in (Mainz) önderliği söz konusudur. Mainz'de kurulan, Almanya'nın ilk komparatistik kürsüsü Fransız komparastistiğiyle ortak çalışmıştır. Alman romanistlerin bu alana katkıları büyük olmuştur. Ernst Robert Curtius *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) başlıklı kitabıyla komparatistiğin örnek araştırmalarından birini başarmıştır.

Fransa'da karşılaştırmalı edebiyat bilimi çalışmaları Almanya'dakinin tersine kesintisiz sürmüştür. Baldensperger 1921 yılında Revue de Littèrature Comparée'nin ilk sayısındaki *La Littèrature Comparée. Le mot et la chose (Karşılaştırmalı Edebiyat. Terim ve Konu)* başlıklı makalesinde bu alana yenilikler getirme amacında olduğunu açıklamıştır. Avrupa ruhu ve uygarlığı için çalışmak adeta bir ülkü olmalıdır ona göre. Komparatistiğe politik ve toplumsal bir boyut kazandırmaktır amacı. Baldensperger'in Sorbonne'da emekli olduktan sonra 1935 yılında Amerika'da Harvard Üniversitesi'nde komparatistik çalışmalarını sürdürmesinin, bu alanın Amerika'da da tutunmasına önemli katkısı olmuştur.

Amerika Birleşik Devletleri, kültür anlayışlarındaki kozmopolit ruhla karşılaştırmalı çalışmalara elverişli bir zemin sunmuştur. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden sığınmacıların ve göçmenlerin de payı küçümsenemez. Meselâ Çekoslovakya'dan göç eden ve Prag linguistik geleneğiyle yetişmiş René Wellek, alanın önemli isimlerindendir. Wellek, Fransız meslektaşlarını metod bakımından eleştirerek Amerika'da yeni karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının öncüsü olmuştur. Wellek'in eleştirdiği ana çizgi, komparatistikte yapılagelen - etki örnek avcılığıdır. Baldensperger, Hazard ve Van Tieghem de bu konudaki endişeyi paylaşmışlardı. Wellek *The Concept of Comparative Literature* başlıklı makalesinde Fransız ve Amerikan ekollerinin ana hatlarını çizmiş olur. Ona göre Fransızların yanlışı, millî edebiyatların bağımsız, kendi içine kapalı olduğuna inanmalarıdır. Bu yanılgıya kendi cevabı, tüm edebî yaratıcılığın birliği düşüncesidir:

*"Batı Edebiyatı, hiç değilse bir birlik bir bütün oluşturur." (Western literature, at least, forms a unity, a whole.")*[3]

Bu temel görüş esasında Wellek, karşılaştırmalı edebiyat biliminin yeniden tanımlanması gereğini ileri sürer.

Wellek, 1958 yılında verdiği bir konferansta karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının içinde bulunduğu krizi açıklarken Amerikan ekolünün ana hatlarını tekrar ortaya koyar. Burada eleştirilerini yine Fransızlara yöneltir ve onların Pozititivizme takılıp kaldığını, oysa edebiyata özgü fenomenlere eğilme gereğinden söz eder. Fransızların karşılaştırmalı çalışmalarında kendi edebiyatlarını esas almalarını da yerer. Kendi tekliflerinde, millî edebiyatların uzmanları yerine genel olarak edebiyat profesörlüğünün geçilmesi vardır ve bu, aslında edebiyat biliminin de bir bilim olduğu tezinde çok önemli bir adımdır. Edebiyat bilimcilerinin bir bilim adamı olduklarının, araştırdıkları alanı öteki bilim dallarında olduğu gibi milletler üstü ölçütlerle ele alabileceklerini hiç düşünmediklerinin altını çizer. Nasıl bir felsefeci, bir tarihçi, bir müzikolog, söz konusu bilim dalının bütününden haberdar olmalı, ama ayrıca o dalın bir özel konusunda uzmanlığını pekiştirmeli diyorsak, edebiyatçı da edebiyat biliminin inceleme, araştırma, eleştirme yöntemlerini bilmeli, ama bunun yanı sıra bir veya birkaç konuda uzman olabilmelidir. Bir edebiyat bilimcisi dilini anladığı sürece her ulusun edebiyat eserlerini inceleyebilir, ilişkiler kurar ve yargılara varabilir. Wellek, edebiyat bilimini, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının eleştirisini yaparken milliyet sınırlarının üstüne çıkarmış, ona bilimselliğini hatırlatmıştır. Wellek'in getirdiği yeniliğin ikincisi, pozitivist metodun "ölü verileri"nden *(inert facts)* uzaklaşmak, yani etki ve kaynak konusundaki araştırmalara son verip edebiyat eleştirisini, yani değerlendirme ve hükümleri karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının alanına sokmaktır. Wellek'e göre dikkatler, eserlerin edebî değeri *(Literaturhaftigkeit/literariness)* üzerinde yoğunlaşmalıdır.

Wellek'e muhalif, Fransız tarzı çalışan Amerikalı meslektaşlar çıktığı gibi Fransa'da da Wellek tarzını benimseyenler olmuştur. Fransız ve Amerikan tarzı komparatistik, yalnız metodda değil, aynı zamanda edebiyat anlayışında da farklıdır. Amerika, edebiyatın sanat niteliği üzerinde yoğunlaşmakla bir bakıma Rus formalistlerine bağlanmış ve New Criticism denen yeni eleştiriciliğe dahil olmuştur. Edebiyatın salt estetik değerini esas alan Amerikan ekolünün karşısında

Fransa, -özellikle Carré ve Guyard- komparatistiğe edebiyat dışı düzlemi de eklemenin sosyal bilimler açısından daha faydalı olacağını savunur. Uluslararası barışa, karşılıklı anlayışa katkının bu yolla büyük olacağı düşüncesidir söz konusu.

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin tarihçesini ve ilgi alanlarını bu türlü özetledikten sonra, bu alanda yirmi yıldır çalışan bir araştırmacı olarak kendi görüşlerimi aktarmak istiyorum.

Önce bu alana verilen çeşitli isimlerden (Fransızca "Littèrature Comparée", İngilizce "Comparative Literature", Almanca "Vergleichende Literatur" ve "Vergleichende Literaturwissenschaft") karşılaştırmalı edebiyat anlamına gelenin değil, "karşılaştırmalı edebiyat bilimi"nin Türkiye'de geçerli olmasına çalışıyorum. Çünkü edebiyatı ve edebiyatları karşılaştırmalı olarak ele alan, araştıran bir bilim bu. Yabancı literatürde komparatistik terimi de sonundaki -istik takısıyla bir bilimin, karşılaştırma biliminin söz konusu olduğunu göstermektedir.

Amaç konusuna gelince! Karşılaştırmalı edebiyat biliminin ulusal edebiyat bilimine rakip görülmesi, dünyanın çeşitli ülkelerinde algılanan bir sorun. Karşılaştırmalı edebiyat bilimini esas alıp ulusal edebiyatları ona malzeme görenler var. Bunun karşıtı da söz konusu: Yani başka edebiyatları bizimkiyle karşılaştırmada kendi edebiyatımıza hizmet beklemek. Ben ilk uzmanlık dalım olan bir yabancı filolojiden, germanistikten hareketle yirmi yıldır Türk edebiyatını da uğraşı alanıma katmış bir edebiyat bilimcisiyim ve uzun süredir öğrencilerime lisans ve yüksek lisans düzeyinde karşılaştırmalı edebiyat öğretiyor ve tezler hazırlatıyorum. Ders ve araştırmalarımda amacım, Türk edebiyat bilimine Batı edebiyat bilimi metodlarıyla yaklaşmak. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü içindeki farklı oniki filolojiden yüksek lisans öğrencileriyle yürüttüğüm çağdaş nesir derslerinde hem günümüz Türk edebiyatından hem de Türkçe'ye çevrilmiş modern Alman edebiyatından eserleri işliyor, bunlar arasında karşılaştırmalar yapıyor, daha önemlisi her iki edebiyata edebiyat biliminin araştırma yöntemiyle yaklaşmaya çalışıyorum.

Ülkemizde karşılaştırmalı edebiyat biliminde, yabancı filolojilerindeki meslektaşlarımıza büyük görevler düştüğüne inanıyorum. Bunlardan biri, edebî çeviri konusunda etkili olmaktır. Bizzat çeviri yapmak ve yapılanları denetlemek, desteklemek tarzında bir etkili oluş. Karşılaştırmaların ancak çevirileri olan kitaplar üzerinde yapılırsa da-

ha çok kişiye hitap edeceği için bir anlam taşıyacağı kuşkusuzdur. Keza yazarlarımız yetişmelerinde ve kendilerini geliştirmede millî edebiyatla yetinemeyeceklerinden ve ufuklarını genişletmek için dışa açılmaları yararlı olacağından edebî çevirilerin önemi büyüktür. Öte yandan yabancı edebiyat bilimcilerin kendi edebiyatlarını ve dünya edebiyatından ele aldıkları eserleri nasıl çözümlediklerini takip etmek ve metod yönünden onlardan yararlanarak bizim edebiyatçılarımıza yardımcı olmak da biz Batı filolojilerinden gelme uzmanların işidir.

Çağdaş Türk edebiyatında kalburüstü yazarların Avrupa edebiyatını orjinalinden ya da çevirilerinden iyi tanıyan ve yazarlıkları gibi kültür hazinelerini de onlarla besleyen kimseler olduğunu hatırlayalım. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi açısından zengin imkânlarla karşı karşıyayız ve türkolog meslektaşlarımızla yabancı filoloji kökenli edebiyat bilimcileri biraraya getiren verimli bir alan bu.

(Karşılaştırmak edebiyat bilimi konusunda ayrıntılı bilgi için, Gündoğan Yayınları arasında 1997 de basılan kitabım *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*'ni öneriyorum.)

## 2. Çeviribilim

1920'lerden bu yana Prag-Yapısalcıları , edebiyat biliminin sınırlarını genişletme çabası gösterirler. Kendileri Rus formalizminin etkisi altında yetişmişlerdi ve pozitif bilimlerin metodlarını kullandıkları için bilimselliği, edebiyatla uğraşılarında vurguluyorlardı. Uyguladıkları metodla edebî metni kullanmalık metinden ayırabildiklerinin inancı içinde Genç Çekoslovak yapısalcılar, içlerinden özellikle biri, Jiri Levy, dil ürünlerinde biçim-içerik konusundaki özellikler üzerinde durdu.

Levy, İngiliz edebiyatı, ve çeviri kuramları yoluyla genel edebiyat kuramlarına ulaşıyordu. Çalışmalarında ortaya çıkan gerçek şuydu: karşılaştırmalı edebiyat, yani iki farklı dil sisteminin ve iki farklı estetik yapının bir arada incelenmesi, farklı bağlamlardaki metinlerin yalnızca dili aracılığıyla mümkün değildir. Edebî eserin temeli olan özelliği yani temel edebî özelliği göz önüne almak gerekir. Bu şu demektir: Karşılaştırmalı edebiyat bilimi, çeviri kuramı sayesinde somut bir görünüme ulaşır. Levy, *Çeviride Çek Kuramları* (Prag 1957) üzerine yayınladığı araştırmasından sonra *Çeviri Sanatı (Umeni prekladu)* ese-

rini verdi (1963). Burada teoriyle uygulama arasında bir köprü kurar.

Çeviribilim, diller (kaynak dil - erek dil) alanıyla özellikle ilgilendiği için hem dilbilimine hem de edebiyat çevirisini konu aldığında genel edebiyata ait bir alt birim sayılır. Bu "hem-hem" hali, çeviribilimi branşlararası bir konuma yükseltmiştir. Edebiyat çevirileri, temelde edebiyatın alanına girdiğinden genel edebiyat bilimi çerçevesinde bu oldukça genç bilim dalı üzerine özetle tanıtıcı bilgi vermek istiyorum.

Levy, edebiyat çevirileri üzerine çalışmaların bilimsel nitelikte en yoğun olarak Rusya'da yapıldığını bildiriyor. K. Çukovski, *Yüksek Sanat* başlıklı edebiyat ağırlıklı çeviribilim çalışmasını 1941'de yayınlıyor. Daha sonra Çek, Polonyalı, Bulgar araştırmacılar bu alanda kitaplar yazıyor. Teorik çalışmaların yayın organı olarak Cenevre'de *Babel*, Brüksel'de *Le Linguiste*, Montreal'de META-*Journal des Traducteurs*, Frankfurt'da *Der Übersetzer* dergileri anılmaya değer.

W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft* (Çeviribilime Giriş)[4] kitabında bu bilim dalının bölümlerini yedi ana başlıkta topluyor:

1. Çeviri kuramı, 2. a) dilbilimsel-iki dile ilişkin çeviribilim, b) metne ilişkin çeviribilim, 3. bilimsel çeviri eleştirisi, 4. uygulamalı çeviribilim, 5. çeviribilimin kurama ilişkin tarihsel ögeleri 6. çeviribilimin çeviri ve alımlamaya ilişkin tarihsel ögeleri, 7. çeviri didaktiği. [5]

Çeviribilimin ilgi alanının dar ve geniş sınırlarına ilişkin "genel" ve "özel" çeviribilimden söz edilmektedir. O. Kade (1968) bu konuda şöyle diyor:

*"Genel çeviribilim, çevirinin ilkesel yasallıklarını inceler. Öncelikle hipotetik-dedüktiv çalışır. Bu işte amaca uygun tarz, çeviri süreçlerinin aydınlatılması için, belli faktörlerin çevirideki işleyişini yansıtan çeviri modelleri kullanmaktır. Bu sayede, çeviride etkili faktörlerin niteliği anlaşılabilir, bunların çevirideki rolü belirlenebilir ve böylece de genel bir çeviri kuramı oluşturulabilir."*[6]

*"Özel çeviribilim, belli bir teoriye dayanarak kaynak dilden erek dile çevirinin özel problemlerini araştırır.*

*Özel çeviribilimin esas görevi, çeviriyi mümkün kılan ve her somut çeviri eyleminin temelinde bulunan, potansiyel eşdeğerlilik ilişki-*

*lerin mevcut nesnel sistemini ortaya çıkarıp tanımlamaktır."* [7]

Çeviribilimin edebiyat bilimini ilgilendiren yanı, üslûp, alımlama ve alımlama estetiğidir. Edebî çevirinin ulusal edebiyatta etkileyici özelliği göz önünde tutulunca, onun her şeyden önce bir edebiyat olgusu olduğu, bu bakımdan da edebiyat biliminin araştırma alanına girmesinin doğal olduğu anlaşılır.

Edebî çeviriler üzerinde, yüzyıllar boyunca irdelenen sorun, çevirinin orjinale bağlılığı problemidir. Yabancı eseri erek dil okuyucusuna, yabancılığını hiç farkettirmeyecek biçimde ulaştırmak, kolay okunup kolay anlaşılırlığı sağlar, ama orjinalin üslûp ve kültür donanımını çeviride yansıtamaz. Bu nedenle yabancı eserin yabancılığını, yani farklı ve yeni yanını ortaya çıkaramaz. Goethe, edebî çeviride okuyucunun yabancı yazara götürülmesi gerekir görüşünü ortaya koyarak "sadık çeviri"ye karşıt tezi savunmuştur. (Edebî çeviri konusunda daha geniş bilgi için Karşılaştırmalı *Edebiyat Bilimi* kitabıma bakılabilir.)

Dipnotlar:
1. René Wellek, Grundbegriffe der Literaturkritik, Stuttgart Berlin Köln, 1963
2. Komparatistik, Hugo Dyserinck, Bonn, 1991, s. 33'de adı geçen alıntı
3. Wellek, 1953, s. 5
4. W. Koller, Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 3. Baskı, 1987, UTB
5. Bkz. a.g.e. s. 97-101
6. a.g.e.s. 94
7. a.g.e. s. 95

# II. Edebiyat Biliminin Temel Problemleri

## 1. Edebîlik Ölçütü

Edebiyat biliminin kuramcıları, öncelikle edebîliğin ölçütünü belirleme çabaları gösteriyorlar. Kesin bir tanımlama denemeleri genellikle eleştiri topluyor. *Edebiyat Biliminin Temel Çizgileri* (Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv, 1996) başlıklı kitapta yer alan *Kurmacalık ve Edebîlik* (Fiktionalität und Poezität) konulu makalesinde Lutz Rühling de bir tanımda karar kılmak yerine mevcut tanımlama denemelerinin eleştirisini yapıyor. Makalenin bizim için yararlı yanı, bu konudaki çalışmaları özetlemesi. Rühling öncelikle kurmacanın edebîlik ölçütü olamayacağını belirtiyor. Bir matematik problemini somutlaştırmak üzere anlatılanlar, bir felsefî teoriyi ortaya koymak için oluşturulan diyalog, gerçeğin kopyası değil kurmacadır, ama bu, söz konusu metnin edebîliğini garantilemez.

Kurmaca metinlerdeki anlatım, hakikîliğin, gerçekle uyuşmanın aranmayacağını peşinen bildirir tarzdadır. Ama gerçeği birebir de yansıtsa edebîlik iddiasında olan eserler vardır, özellikle de Postmodern'de. Peter Handke'nin bu anlamda bir şiiri sık sık alıntılanmaktadır: *Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968.*

Kurmaca *(Fiktion)* terimine yakın bir başka terim fiktiv'lik. Bu da kurmacadan hayata aktarılmış tipler için kullanılıyor. Meselâ Zü-

bük, gerçek bir insan değil, Aziz Nesin'in bir roman kahramanı, ama artık bir tip, ve gerçek hayatta hilekâr, işini bilir, üçkâğıtçı için kullanılan bir ad, "fiktiv", yani kurmacadan aktarma bir şey.

Edebîliğin bir başka adı, *estetik oluş* (Ästhezität). Ama bu kez aynı soru estetiklik için geçerli. Yani estetik oluşun ölçütleri ne? Estetik terimi öte yandan edebiyat bilimcileri olduğu kadar felsefecileri ilgilendiriyor. Ve onların çalışmaları, düşünce tutarlılığı ve berraklığı açısından edebiyat kuramlarındakinden daha üstün. Ne var ki onlar daha çok 19. yüzyılın gerçekçi nesir metinleriyle sınırlı kalmışlar.

Theodor W. Adorno'nun, estetik teorisinde temsil ettiği görüşe bakılırsa, sanat eserleri, henüz herhangi bir akıl kategorisi veya toplumsal zorunluluklarla değiştirilmemiş gerçekleri dile getirir, öyle ki başarılı sanat eserlerinin alımlanışında "âni bir kurtuluş" hissedilir.[1]

Öznel bir dünya görüşüne dayanan bu açıklamanın edebiyat bilimince genel kabul görmesi tartışmalıdır.

Edebîlik niteliği konusuna eğilen teorileri iki ana gruba ayırmak mümkün:

**a. Kuralcı Teoriler:**

Bunlar, ortaya konduğu çağın edebiyat kavramının açıklanması, tanımı niteliğini taşırlar, genel olarak edebiyat kavramını değil.

Edebiyat konusunda bize ulaşan en eski kuramsal eser, Aristoteles'in (M.Ö. 384-322) "Poetika"sıdır *(Peri Poieties)*. Edebiyatın niteliğini sorgulamasıyla öncü sayılan bu eserinde Aristoteles, taklidi *(mimesis)* temel ilke olarak görür. Poetika'nın amacını şöyle belirl :

*"Burada edebiyat sanatının kendisinden, edebiyatın türlerinden, bu türlerin farklı etkilerinden, keza edebî eserin güzel olması için hikâyelerin nasıl kurgulanması gerektiğinden söz edeceğiz."*

Kuralcı teorisyenlerin yetersizlikleri, o kurallara uymayan edebiyat eserlerinin ortaya çıkmasıyla kendini gösterir. Çeşitli edebiyat akımlarının, genellikle bir öncekine uymayan, "yeni" özellikleri olur.

**b. Yenilikçi, "Uzaklaşmacı" Teorisyenler:**

Edebiyat teorilerinde ikinci gruba, edebîliği günlük dil kullanım normlarından uzaklaşmış olmaya dayandırarak tanımlarında bu uzak-

lama özelliğini esas alırlar. Rus Formalizminde ve yapısalcılıkta bu tür yenilikçilik tartışmaları gerçekleşmiştir. Sklovskiy'in sanat eylemini doğrudan doğruya yabancılaştırma işine bağlaması gibi. Bunun sonucu olarak edebî dil "güç, güçleştirilmiş, frenlenmiş dil" olarak tanımlanmıştır.

R. Jakobson, Karl Bühler'in ünlü *Organon Modeli*'nde (1934) bildirişim durumunun gönderici, dış dünya ve alıcıdan oluşan üç temel bileşenine dayanarak dilin üç temel işlevi olarak saptanan anlatım *(Ausdruck)*, seslenme *(Appell)* ve Betimleme/Gönderge *(Referent)* işlevlerine üç yeni işlev ekleyerek dilin coşku *(expressiv)*, çağrı *(appelativ)*, düzanlamsal *(referentiell)*, ilişki gösterir *(phatisch)*, üst dilsel *(metasprachlich)* ve şiirsel/edebî *(poetisch/lyrisch)* işlevleri olduğunu belirleyerek bu işlevlerden poetik işlev üzerine yoğunlaşmış ve edebiyat biliminin, dilbilimin ana ögesi olduğu görüşünü benimseyerek edebiyat tanıtımının ancak dilbilim terimleriyle yapılabileceğini savunmuştur. Jakobson'a göre, poetik işlev edebî dili gündelik dilden ayırarak, edebî dilin özelliklerini belirler: *"Poetik işlev, eşdeğerlik ilkesini seçme ekseninden birleştirme eksenine taşır."*[3] Bunu ise, edebî dilin seçim ekseninde bulunan dizisel *(paradigmatic)* kelimelerle birleştirme eksenindeki dizimsel *(syntagmatic)* kelimelerin bağdaştıralabileceği görüşüyle açıklamamız mümkün. Jakobson böylece edebî dili, genel olarak metinde belli biçim ilişkilerinin sağlanmış olmasına bağlar. Meselâ bazı seslerin, kelimelerin, motiflerin veya başka kurgu ögelerinin tekrarı.

Formalistlerin ve bu arada Jakobson'un edebîlik ölçütü salt biçimi esas aldığından ancak belli bir inceleme-eleştirme türü için yol gösterici olabilmekte, buna karşılık edebiyat eserlerinin konu-düşünce ağırlıklı olanlarının zararına işlemektedir.

Uzaklaşmacı edebiyat kuramları arasında Herald Fricke'ninki en ayrıntılı sayılmaktadır. Edebiyat nedir sorusunu bir yana bırakıp edebî dil nedir'e cevap arayan Fricke, ölçütünü şöyle belirliyor:

*"Eğer bir dil normundan uzaklaşmışsa, keza bu uzaklaşma belli bir işlevi gerçekleştiriyorsa edebîlik söz konusudur."*[4]

Fricke, Jakobson'dan farklı olarak edebiyatın yalnız iç değil dış işlevini de hesaba katmakta, meselâ hiciv veya politik edebiyatı da incelemesine eklemektedir.

Fricke, edebî dil kullanımının edebiyat dışı dilden farklı bir işlevi olduğunu vurgulayarak bu işlevin karakterize edilmesine geliyor, ama bunu son derece muğlak bırakıyor. Öte yandan Fricke, edebî dilde bir üst *(meta)* dil fark etmekle günümüz edebiyat incelemelerine yeni bir bakış getirmiştir.

/ **c. Özcü Karşıtı (*Anti essentialist*) Teoriler:**

Edebiyatın tanımı aslında mümkün müdür sorusunu cevaplama girişiminde başarısızlık, genel olarak vurgulanan özelliklerin edebîlik için ne yeterli ne de yeterince net ortaya konmuş oluşudur. Estetiğin belirtilerinin tespit edilmeye çalışılması, edebiyatı tanımlamak için daha doğru olur diyenlerin tezidir özcü olmayan (anti-essentialist) teori. Estetik belirtiler edebiyatın gerçi belirleyicisidir, ama bunlar şart da değil, yeterli de değildir, der Goodman.[5] Yeni sanat eserlerinin ortaya çıkıp mevcut tanımlamaları geçersiz hale getirmesi gerçeği karşısında Amerikalı sanatçı Joseph Kosuth'un açıklaması şöyle: *"Art is the Definition of Art"* (Sanat, sanatın tanımıdır). Bunun anlamı: sanat, durmadan yeni sanat eserleriyle "sanat eseri" kavramının o zamana kadarki tanımını yok edecektir ve bu sayede de tanımın yenilenmesine sebep olacaktır.

Antiessensialist teorilerin bir başkası, yani edebiyatın tanımını sanatın tanımından çıkartma girişimlerinden biri, filozof Morris Weitz'ın Wittgenstein'a dayanarak bir *"benzerlik ağı"* benzetmesiyle yaptığı tanımdır. *"Sanat"* niteliği, *"önü açık bir kavram"*dır, yani *"kullanılma şartları iyileşebilir ve düzeltilebilir."*[6] (Bu demektir ki sanatın esası, her yeni eserle yeniden tanımlanabilirliğidir.

Estetiğin güncel problemlerinden biri, sanat eseriyle herhangi bir şey arasındaki farkın ne olduğudur. 20. yüzyılda Marchel Duchamp'ın *"Ready-made"* (hazır yapım) buluşuyla ve 1950'lerde Happening'in ortaya çıkışıyla herhangi bir şeyin sanat eseri olabileceği görüşü belirir. Bunun edebiyattaki izdüşümü, her yazının edebiyat sayılabileceği tezidir. Avusturyalı yazar Peter Handke (doğ. 1942) *"Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968"* (1. FC Nürnberg'in 27.1.1968 Kadrosu) başlıklı şiiri, Dickie'nin sanat eseri tanımına uymaktadır. Yani, bir sanatçının sanat eseri diye ortaya koyduğu ve ilgili bir kurumda sanat eseri diye sunulan şey.[7]

Edebiyatı sanat tanımı yoluyla tanımlama girişimlerinden bir

başkası, C. Danto'dan gelir. Danto'ya göre sanat eseri: 1. Belli bir konunun işlenişidir, ama 2. bu işleniş alımlayıcıyı öyle bir yorumlamaya götürür ki o zamana kadarki sanat tarihini mümkün olduğunca sorgulamaya başlar, ve 3. konu, hem sanatçı, hem de devri için karakteristik olan belli bir üslûpta işlenmiştir. Danto'nun bu görüşünde sanatın daima bir şey hakkında olduğu ortaya çıkmaktadır, ayrıca neyin hakkındaysa bunun ancak yorumlamayla belli olduğu düşüncesi. Yani sanat eserinin varlığı, onun yorumlanabilirliğine bağlıdır: *"Esse est interpretari"*[8]

20. yüzyılın, sanatının büyük bölümüyle duygularını ifade etmekten ziyade şimdiye kadarki sanatı sorguladığı, ironik olarak açıklamaya kalktığı veya sanata yeni sınırlar koymayı denediği düşünülürse Danto'nun düşüncesine hak verilebilir. Ayrıca Danto'nun üslûbu sanat eserinin tanıtıcı özelliği olarak görmesi de yabana atılmayacak bir hususdur.

Lutz Rühling yukarda ana çizgileriyle aktarmaya çalıştığım incelemesini, Boethius'un deyişini alıntılayarak edebiyatın *"henüz çözülmemiş bir problem"* olduğunu söylemekle bitiriyor.

Edebiyat biliminin objesi (araştırma alanı), edebiyattır. Edebiyatın, araştırma konusu sunması açısından edebiyat biliminden önde gitmesi işin doğası gereğidir. Bu bakımdan edebiyatın niteliği üzerine yapılan araştırmaların "en yeni"yi bağlamayacağı aşikârdır.

Postmodern diyebileceğimiz ve aynı zamanda da edebiyatın niteliği üzerine kuramsal açıklamalarda bulunan Peter Handke'nin *"Gruppe 47"* adlı, savaş sonrası edebiyat ekolünün uluslararası bir toplantısında yaptığı çok ünlü o çığıraçıcı konuşması *"Benim Yerim Fildişi Kulesi"* inden işte birkaç alıntı:

*"Şimdi ise okuyucu olarak da dünyayı işlemek konusundaki bildik imkânlar bana yetmiyor. Benim için bir imkân daima o kerelikte. Bu imkânın taklidi artık olamaz. Bir işleme modeli ikinci kez uygulandı mı artık yenilik değildir, olsa olsa bir çeşitlemedir. Gerçekliğe ilk uygulanışında bir işleme modeli gerçekçi olabilir, ama daha 2. keresinde o artık bir özentidir, gerçek dışıdır, isterse kendine gerçekçi desin."* [9]

*"Kendimi ele alayım örnek olarak, bir metod bende nasıl özenti oldu: Birkaç yıl önce bir ceza yasası kitabında sıkı yönetimle ilgili kanunu bulmuştum. Burada paragraflar halinde hangi koşullarda bir*

*bölgede sıkı yönetim ilân edileceği, mahkemenin nasıl kurulacağı, nasıl çalışacağı, sanığın hangi yasal araçları olduğu, sıkı yönetimde hangi cezanın verildiği (ölüm), karar açıklanmasından sonra neyin yapılacağı (hüküm ilânından iki saat sonra hüküm infaz edilir, hükümlünün özel ricası üzerine kendisine ölüme hazırlık için üçüncü bir saat verilir), hükmün nasıl infaz edildiği, ölümün tamamlanmasından sonra ne yapılacağı tespit edilmişti. Bir çeşit törenleştirilmiş ölmek ve ölüm'ün bu soyut anlatımı beni büyüledi. Cümlelerin tutarlılığı bana son derece ürkütücü ve etkileyici geldi; bu cümleler aslında hep düşünülecek somut bir gerçeklik için şart cümleleriydi, yani içlerinde belirtilen olaylar, gerçeklikle varit olursa geçerliydi. Somut bir ölmekten söz etmeyen bu soyut cümleler, bana yine de ölmek ve ölüm konularını görmek için yeni bir imkân gösteriyordu. Bunlar benim ölmek ve ölümün edebî işlenişi üzerine daha önceki düşünce alışkanlıklarımı değiştirdi. O sıralar, yasa metni metodunu edebiyata sokan, hattâ birkaç cümlede yasa metni aslından oluşan bir parça yazmıştım. Daha sonraları birkaç kere daha bu yöntemi gerçekliğe uygulamayı denedim. Tabiî ikinci keresinde metod özentiye dönüştü, yeni bir imkân doğmuyordu, deneme, oyundan basit bir zırvalığa dönmüştü, soyutlanan cümleler gerçekten soyut oldu, etkisiz kaldı, çoktan bilineni onaylamaktan ileri gitmedi.''*[10]

*"Ölçüler koyan bir edebiyat anlayışı, böyle artık hikâye anlatmamak için direnenlere, dünyayı işlemede yeni yöntem arayanlara ve bunları da dünyada deneyenlere güzel bir ad takarak 'fildişi kulede oturan', 'biçimci', 'güzel delisi' diyor. Ben de kendime 'fildişi kulede oturan' dedirtmeden hoşlanıyorum, çünkü diyorum ki ben yarın (ya da öbür gün) gerçekçi denecek bir edebiyat için metodlar, modeller arıyorum."* [11]

Şimdi yine bir edebiyat bilimciye dönelim ve "edebîlik kavramı üzerinde neler düşünüldüğüne bakalım! Daemmrich, "edebîlik" ölçütü olarak, eserin içinde barındırması gerekli bir dinamikten söz ediyor. Bu, kurgusal bağların ritminden ve bağlantı ve gerilim alanlarındaki tek tek ögelerin ilişkisinden doğar, diyor. "*Metnin içindeki her şey, metni bağlayan ve algılama süreci içinde gizil güç olarak okuyucuya ulaşan enerjidir.*"[12] Daemmrich, dilsel sanat eserinin üç boyutunu, 1. kronolojik gelişmeyle konu ve olay dizisinde özel bir yeri olan kompozisyon biçimleme arasındaki ilişki boyutu, 2. çeşitli metin katmanları boyutu, 3. ilişki ve gerilim alanları boyutu olarak belirler. Edebi-

yat eserleri, ona göre dünyayı anlatmada, tarihsel olaylarda, düşünce ve konu vaz etmede özel-metinsel bağlar içerirler. Bunları, nesnel-tarihsel hakikatin yansıtılması olarak ya da maddî varlığa yaklaşma olarak alamayız. Okuyucuyu etkileyen, onun yalnız kafasını değil, duygusallığını da geliştiren, edebiyatın eğitici gücü, ancak ortaya sorular koymada kendini gösterir. Edebî eserler en gizli sembolde bile anlam dile getirirler. *"Her metnin, en iç yapısında, varlığın içselleştirilmiş geçmişinden, bilinçlenmiş şimdisinden ve yakalanmaz dinamizminden geleceğe doğru bir uçuş vardır. Estetik değeri de burada gizlidir."*[13] Estetik tat alma, yakalamak (Erfassen) ile bilincine varmak arasındaki diyalektiğin gerçekleşmesiyle oluşur. İlişkileme ve gerilim alanları, metnin kutuplarını ve katmanlarını belirler. Bunların bireyle toplum, somutla soyut, enerjiyle ahenk, bulanıklıkla berraklık, oyun ile ciddi düşünce arasındaki gidiş gelişi sayesinde okuyucunun hayalgücünde bir diyalektik oluşur: Nüfûz etme -soyutlama- özdeşleşme ve mesafe diyalektiği ki bu, yoğunlaşmış bir bilgi ve hüküm verme yeteneği kazandırır.[14]

DİPNOTLAR

1. Adorno, Theodor W., Gesammelte Schriften, cilt 7, Frankfurt /M. 1970, s. 30
2. Aristoteles, Poetika, 1982/91, çev.: M. Fuhrmann, Stuttgart, s. 23
3. R. Jakobson, Linguisticks and Poetics, 1960, A. Sebeok (ed.), Style in language, New York. London, s. 350-377
4. Fricke, Herald, Norm und Abweichung, München 1981, s. 87
5. Goodman, Nelson, Sprachen der Kunst, 1968, Frankfurt/M. s. 253-256
6. Weitz, Morris, Die Rolle der Theorie in der Ästhetik, W Henckmann (ed.), Ästhetik, Darmstadt 1956, s. 200
7. Bkz. Dickie George, Defining Art, American Philosophical Quarterly 6, 1969, s. 254
8. Danto, Artur C., Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/M. 1981, s. 193
9. Handke Peter, Benim Yerim Fildişi Kulesi, çev. G. Aytaç, Denemeler Seçkisi, Ankara 1990, s. 133
10. a.g.e.s. 136
11. a.g.e.s. 139
12. Daemmrich, H.S Literaturkritik in Theorie und Praxis, Münih, 1974, s. 186
13. a.g.e.s. 187
14. Bk a.g.e.s. 187

## 2. Edebiyatta Yaratıcılık Süreci

Edebiyat Bilimi, inceleme ve araştırma nesnesi olarak edebiyatı, en basit şekliyle söyleyecek olursak yazılı metni seçtiğine göre, ilgilendiği, cevap aradığı sorulardan ilki, edebiyatın üretim sürecidir. Yani, nasıl yazıyorlar? Günter Peters, "Edebî Üretim Kuramı" makalesinde şu tanımı yapıyor:

*"Yazar, hayalinde arzularını ve bunların gerçekleşmesini kurar ve bu hayalleri edebî araçlarla öylesine işler ki okuyucu da burda kendi arzularını bulur ve tatmin olur, hem de utanmayacağı bir tarzda. Yazar gerçekliği, küçültülmüş bir model biçiminde kopyalar ve gerçekliği bize farkettirir. Başka (daha iyi) bir dünya icat eder. Davranış provası yapar ve bizim bununla daha iyi davranmamızı sağlar. Yazar, dille oynar ve bu oyundan tat alır, (...) o, bilinçli olarak rüya görür, çok katlı anlam taşıyan eserini, aynı bilinçsiz rüya sürecinin rüyayı oluşturması gibi biçimler. Potansiyel okuyucuyla içinden konuşur."*[1]

Peters'in alıntıladığım bu yargısı, edebî yaratma süreci nedir sorusuna verilebilecek ve verilmiş tek cevap değildir şüphesiz. Biliyoruz ki antik Roma-Yunandan bu yana bazen bizzat yazarlar bazen de estetikle uğraşan filozoflar bu konuya eğilmişlerdir. Öte yandan edebî yaratıcılığın denenmiş her tanımı yine de herkes için mükemmel ve eksiksiz değildir. Yukarda alıntıladığım Peters'in tanımına eklenecek ve çıkartılacak şeyler var. Yazarın malzemesi gerçeklik ve hayaldir. Gerçeklik, sosyal, bireysel olduğu gibi tarihsel de olabilir. Hayal gücü, yaratıcı yazarın kullandığı yapı taşlarının ikinci öbeğini oluşturur. Ayrıca edebî eserde Peters'in dediğinin aksine yazarın yalnızca arzuları değil korkuları da dile gelir. Ve daha da önemlisi, onun işlediği gerçekliğe karşı tutumu yansır ki bu da bir ve tek değil, çeşitlidir. Gerçekliği kendi ruhsal merceğinden geçirmektir yaratıcı yazarın yaptığı iş. Ve bu mercekten geçtikten sonra da gerçek gerçeklik, nitelik değiştirir ve kurmacaya dönüşür. Ne var ki kurmaca ile edebîlik aynı şey değildir.

Kurmaca olduğu halde edebî değeri olmayan metinler olduğu gibi gerçekliği kurmacaya dönüştürmediği halde estetik değeri olan yazılar vardır: Günlükler, yazar mektupları, yazar gezi notları gibi.

Edebiyatın önemi ve yazarın saygınlığı, kültür tarihi boyunca zikzaklar çizmiştir. Yazarı, ileriyi gören, bir kahin, bir yol gösterici sayan dönemler olduğu gibi onu, işi kurmaca olduğu için boş şeylerle uğraşan, hayalci, hattâ toplumun asalak kişisi olarak niteleyen dönemler olmuştur. (Toplum ilişkisini irdelerken bu konuya daha ayrıntılı bakacağız.)

Şimdi yine edebiyatta yaratıcılık sürecinin niteliği sorusuna dönelim. Bir edebiyat eseri nasıl oluşura cevap arayanlar arasında Paul Valéry'nin (1871-1945 ) teşhisi, Batı dillerine yerleşmiş Yunanca Poetik sözünün etimolojisinden yola çıkar ve "açıklama" terimine dayanır. Poetika kelimesinin, yapmak anlamına gelen *poiein* den geldiğini, dolayısıyla edebî sürecin kuramı olduğunu belirtir. Arı Türkçecilerin "eser" kelimesi için "yapmak" sözünden türettikleri "yapıt" da aynı mantığın uygulaması olsa gerek. Kelime hazinemizde yeri olan "eser" ise sanırım yaratıcısının izini taşıması anlamına dayanıyor.

*Poetika*'nın temelinde "yapma" eyleminin açıklanma sürecinin yattığını ileri süren Valéry *(L'homm et la coquille 1937)*, açıklama sürecinin de bir çeşit tanımlama demek olduğunu ve bu işin, düşünce yoluyla söz konusu "yapıt"ı yeniden oluşturmak olduğunu ileri sürer.[2]

Poetika derslerinin ilkinde (1937-45) Valéry, edebî faaliyetin karmaşık niteliğini irdeler. Ve der ki: Her düşünce ve sanat eseri (Oeuvre de l'esprit) sadece yaratıcı *(kreatif)* bir eyleme dayanır ve yeniden yaratıcı *(rekreatif)* bir eylemle gerçekleşir. Yani bir üretim kuramı, alımlama *(Rezeption)* kuramıyla bağlantılı olmak zorundadır. Ayrıca edebiyat, bir yaratıcılık eyleminden ibaret değildir, yazıdan kitaba geçiş süreci ve kitabın satışı ve satın alınması yanı yayıncılıkla el ele gerçekleşir.

Yaratıcı yazarlar arasında edebiyatın kuramsal yanı üzerine de yazmış ya da konferanslar, dersler vermiş olanlardan bir başkası, Avusturyalı romancı Hermann Broch (1886-1951) tur. Gerçeklik-bilgi-edebiyat ilişkisi üzerine düşüncelerini ortaya koyduğu konferanslarından birinde şöyle der:

*"Sanatın birliği, olayların sonsuz akışından damıtılmıştır ve kendi içine kapanık olduğu için, bu kapalılıkta daima bir dünya sem-*

*bolü ve bu tarzda geleceğin büyük kozmogonisine sembolik olarak öncelik verdiği için (edebiyat hep bir bilme sabırsızlığıdır), yaratıcılığın sembolü de olur. Çünkü yaratıcılık, rasgele bir hayal kurma değildir, tersine kapalılıkta ve edebî yèniliğini ortaya koyan bir birlik içindedir, bu birlikte, akıl dışı olan ve karanlık olan hep yeni bir biçimde ortaya çıkar."*[3]

Hermann Broch, aynı zamanda edebiyatla rüya olgusunun benzerliğine değinen birçok yazardan biridir. Edebiyatın da rüyanın da asıl malzemesi gerçekliktir, ama her ikisinin de kendine özgü yasaları vardır ve edebiyat eserinde de rüyada da gerçeklik yeni bir dokuda yer almıştır.

Edebiyat araştırıcısı Julie Kristeva *La révolution du langage poetique* (Paris, 1974) başlıklı kitabında rüya-edebiyat ilişkisini psikanalitik bir açıdan inceler. Edebiyat inceleme ve eleştirisinde psikanalizi metodunun temeline alan bir ekol bulunduğunu hatırlayalım.

Yaratıcı yazarların özellikle Romantik çizgide olanlarını, edebiyat-rüya ilişkisi yakından ilgilendirmiştir. Alman edebiyat tarihinde Novalis, E.T.A Hofmann ilk ağızda anabileceklerimiz. Çağdaş Avusturya edebiyatının Türk kültürü deneyimi olan yazarı Barbara Frischmuth'un (Doğ.1942) *Traum der Literatur, Literatur des Traums* (Viyana, 1991) (Edebiyat Rüyası, Rüya Edebiyatı) başlıklı bir kitabı vardır. 1990 yılında Münih Üniversitesi'nde verdiği poetik derslerini içeren bu kitapta yazarlık ile rüya, kadınlık ile rüya ve yazarlık ilişkisi üzerine ilginç görüşler var. Frischmuth, bir yerde şöyle diyor:

*"Edebiyatla rüya çok çok eskilerde bir aradaydı. Belki de ilk hikâye, bir rüya anlatma denemesiydi. Bazen edebiyat okumak yerine onu rüyada görmeyi isterdim, etkisi daha yoğun olurdu. Memeli hayvan uykumuzun devam ettiği milyonlarca yıl içinde herhalde ısıyı ve hayatı koruyabilmek için yeterince rüya görmüşüzdür; o zaman stresli beyinlerimize sonsuz çoklukta resim depolanmıştır. Ama korkarım rüyalarımız bile bugün bu deponun yalnızca ufacık bir kırığını kullanıyor."* [4]

*"Edebiyata örnek olarak rüya formu çok şeyler sunar, meselâ çeşit çeşit buluşların, herşey zaten bir biriyle ilişkilidir inancıyla rahatça yan yana sıralanması."* [5]

Rüyayı, hayali, kurmacanın ve edebiyatın temelinde görmek, antik edebiyatta Platon'un *Devlet*'inden bu yana çeşitlemelerle sürüp giden bir çizgi olmuştur. Ama bunun karşı kutbu da bir o kadar eskidir.

Aristoteles (M.Ö. 384 - M.Ö. 322) *Poetika*'sında kurmacayı edebiyatın temelinde görür ve yazarın "muhtemel" ile "mümkün"ü işlemesi gerektiğini söyler, hakikati, gerçeği anlatmak ise tarihçinin görevidir der. Taklit etmeyi edebiyatın, yaratıcı yazarın asıl amacı olarak görür. *Mimesis* terimi Aristoteles'den bu güne kadar yazarları ve edebiyat bilimcileri uğraştıran bir terim olmuştur.

Edebiyat bilimci Jürgen Landwehr, *Fiktion und Nichtfiktion* (Kurmaca ve Kurmacadışı) başlıklı yazasında kurmacalık, kurmaca dışı oluş tartışmalarını dört ana noktada topluyor. Bunlardan ilki, Platon'un edebiyatı yalanla bir tutmasıdır. Edebiyat, uydurmacanın ta kendisidir, gerçek hayatın asla yerini tutmaz. İkinci tezin de kurmacaya itibar etmediğini belirten Landwehr, bu tezin savunucularına göre edebiyat, gerçeği tıpatıp kopyalamalıdır, ama öyle bir şekilde ki gerçek, arzulandığı biçimde ortaya çıkmalıdır. Bu da dogmatik ve totaliter sistemlere uygun düşmektedir, çünkü o sistemlerde kurmacayla oynamak tehlikeli sayılır. Üçüncü görüş, ikincisine yakın sayılabilir, çünkü "fayda" ve "kullanışlılık", edebiyatın belirleyicisi olarak görülür. Nihayet dördüncü görüş, kurmacayı Aristoteles'in *Poetika*'sından beri edebiyatın ana unsuru olarak görür.

Edebiyatı insanın çevresiyle hesaplaşmasının bir türü olarak nitelerken Landwehr şöyle diyor:

*"Edebiyat, dil aracıyla estetik bir aktivitedir. Böylece de aynı zamanda iletişimin özel bir aracıdır ve özel, yani estetik bilginin bir aracıdır. Bunun sonucu olarak da edebiyat, toplumsal uygulamanın söz konusu tarihî dönemindeki bir ögesidir."*

*"Estetik aktivite niteliğiyle edebiyat, sanatların bir koludur; çünkü onlar gibi estetik bir biçimleme ve anlatım tarzıdır, her türlü sanat 'değer'inden bağımsızdır. Üretim ve algılamada İletişimsel aktivite niteliğiyle de edebiyat, genel iletişimin ve bununla sosyal eylemler arasının bir koludur."*[6]

Kurmaca ile gerçeklik bağıntısını en somut gösteren örnek, sanırım tarih kitabıyla tarih romanının ilişkisi. Tarih, gerçeklere sadık olmak zorunda, oysa tarih romanının böyle bir zorunluğu yoktur. Çıkış noktası, kaynağı tarihtir, ama tarih romanı başka kollardan beslenen bir ırmak gibidir: yaratıcı yazarın estetik kaygılarla hayal gücünü devreye sokarak gerçekliği değiştirme yetkisi vardır. Yazarlığında, eğitiminde tarihin payı büyük olan Schiller (1759-1805)in *dichterische Freiheit* (şair özgürlüğü) dediği şey budur işte. Sanatla bilimin sanatla tekniğin

farkını gözler önüne serecek bir başka somut örnek de fotoğrafla tablodur. Fotoğrafın gerçeği olduğu gibi göstermesine karşılık tablolarda gerçeklik payı ressamın seçimine kalmış bir şeydir.

Schiller'in edebiyat estetiğinde sıkça anılan ve tartışılan bir başka düşüncesi *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar) adlı eserinde (1785), sanatın temelinde çocuk oyununu görmesidir. Ona göre çocuğun oyun oynarkenki "mahsuscuktan", "sanki" gibi varsayımları, kendini ve çevresini kafasındaki modele göre, olduğundan farklı rolde görmesi, edebiyat yaratıcılığının, kurmacanın ilk filizleridir.

**Yaşantı**

Kurmacada önemli bir yapı öğesi, yaşantıdır. Yaşantı, gerçek katmanının bir boyutudur ve yazarın eserini kotarmada yararlandığı ana malzemelerden biridir. Yazdıklarını büyük oranda yaşantılarına dayandıran yazarların ürünleri için Alman edebiyat biliminde yaşantı edebiyatı anlamında *"Erlebnisdichtung"* terimi kullanılır. Goethe'nin eserleri, Thomas Mann'ın eserleri büyük oranda yaşantı edebiyatına girer. Öte yandan birçok yazar, ilk ürününde kendi hayatını, kendi yaşantılarını anlatarak yaşantı edebiyatı örneği verir, ama yaratıcılıkta ilk basamağı atlayıp kendini kahramanının yerine koyma, düşünce dünyasından yararlanma düzlemine geçip geçmemek, çoğu kez yazarın olgunlaşma yeteneği olup olmadığını gösteri .

Sanatçı romanı dediğimiz, bir sanatçının, daha çok da bir yazarın hayatını, çevresiyle çatışmalarını, yaratma eylemini konu alan romanlarda yaşantıdan kurmacaya geçiş süreci de ele alınmakta, işlenmektedir. Söz konusu roman yazarının bir çeşit öz denetim, kendini çözümleme ile başarmaya çalıştığı bu iş, bir bilim adamı gözüyle olmasa da bize azımsanmayacak ipuçları sunar. Avusturyalı yazar Peter Handke (doğ.1942), dilimize *Mutsuzluğa Doyum* başlığıyla çevrilen *Wunschloses Unglück* romanında bir yazarın, annesinin intihar olayını, bu olayı kendisinin nasıl yaşayıp kurmacaya dönüştürdüğünün öyküsünü, romanın bir anlatı katmanı halinde verir. Bizde de Erhan Bener'in (Doğ.1924) *Oyuncu* başlıklı sanatçı romanı, paralel aynalar modeliyle yaşantıdan kurmacaya geçiş sürecini çok güzel işlemektedir.

Okuyarak kazanılan bilgi, düşünceler de kurmacanın bir başka ögesidir. Eserlerini gerçek yaşantılardan çok düşünceye, okuyarak elde edilen bilgilere dayandıran yazar ve şairlerin ürünleri için *"düşünce edebiyatı"* (İdeendichtung) terimi kullanılır. Schiller, Alman edebiyatında düşünce edebiyatının tipik örneklerini vermiştir.

Düşünce, felsefe, bilgi boyutu, modern edebiyatta artarak sürmüştür. Edebiyattan entelektüel tat beklentisi, 20.yüzyılın entelektüel

romanlarına rağbetin temelidir. Alman edebiyatında Thomas Mann'ın, Avusturya edebiyatında Hermann Broch'un, İsviçre edebiyatında Dürrenmatt ve Max Frisch'in eserleri bu tür entelektüel beklentilere cevap verdiği için düşünceyle gerçekliği edebiyatın somut tarzında birleştirebildiği için büyüktür. Modern Türk edebiyatında da saygınlığı olan romancılarımız, düşünce boyutu olan eserler vererek kalıcılığa aday oluyorlar.

### 3. Trivial Yazın

Dilimizde harcıâlem, basit anlamına gelen Fransızca *trivial* kelimesi, Lâtince kökenlidir ve "trivialis" üç yola ait, herkesçe kullanılabilir anlamındadır. Edebiyatın tartışmalı bir tarzı için kullanılan *trivial* sıfatı, "yüksek" kabul edilen konu, biçim ve üslûp normlarına, özelliklerine uymayan ürünler için geçerli sayılmaktadır. Konu yönünden uygunsuzluk, bu kitapların aşk, macera, cinayet v.b. sıradan ve aşınmış konu kalıplarını tekrar tekrar ele almalarıdır. Üslûp bakımından bu konuların kurgu, kelime seçimi, cümle yapısı bakımından taklit tarzında dile getirilmesiyle değersizleşir, trivial olurlar. Ucuz piyasa romanları *(Groschenhefte)*, sığ ve arabesk aşk, sosyete, kadın, doktor romanları, tefrika romanlar, pembe diziler de trivial yazına dahildir. Trivial yazın, sanatlı edebiyatın türlerinde varlığını sürdürdüğü gibi, bazen nitelikli eserlerde de trivial ögelerin bulunabilmesi, özellikle postmodern edebiyatta iki katmanlı modelden söz edilmesi, "trivial" tanımını şüpheli kılmaktadır. "Trivial" terimini böylece açıkladıktan sonra bunu niçin "edebiyat" değil "yazın" diye nitelediğimi açıklayayım: Sanatsal özelliği olan eseri (Alm. Dichtung), yazılı olan herhangi bir şey (Alm. Litteratur) den ayırırken kullandığım edebiyat - yazın ayrımını belirtmek, "trivial" konusunda bence gerekli.

Okuyucu kitlesini "genişletmek", bugün birçok nitelikli yazarın da önemsemek durumunda olduğu bir hususdur. Az okunan ama nitelikli bir kitabı ancak prestij yayını olarak basan yayınevleri olabilir, aksi halde kendini finanse edemeyen, yani ticarette "kurtarmaz" denilen bir iştir böyle bir eserin basımı. Yayıncılar, kültür sektöründe olsalar da bir yerde ayakta kalmak, batmamak durumunda ticaret erbabıdır. Kısacası hem nitelikli hem de geniş okuyucu kitlesinin zevkine cevap veren kitaplar üretmek, bir bakıma günümüz yazarının "zor iş"idir. İki katmanlı, "karma", edebî ile eğlencelik karışımı ürünler, postmodern edebiyat piyasasının olgusudur artık.

"Değersiz" nitelemesi, trivial ürünlerin tam bir tanımlamasını yapmayı güçleştirmektedir. "Değerli"nin ölçütü, başlı başına tartışma-

lı bir konudur. Okuyucu kitlesinin büyüklüğü mü bunun kanıtıdır, yoksa edebiyat eleştirmenlerinin "vize"si mi? Halkın hoşlandığı, bu nedenle de çok satan kitapları "değersiz" ya da "trivial" diye nitelemek seçkinci görüşün bir yargısı değil mi? Bu tür sorular özellikle postmodern günümüzde sık sık gündeme gelebilmektedir. Klasikler dediğimiz, edebiyatın gelmiş geçmiş büyüklerinin gerek kendi dönemlerinde gerekse ölümlerinden sonra asla kitlelerin en çok okuduğu yazarlar olmadığı kesin. Ama edebiyat tarihlerinin ölçütü en çok okunmak değil, "değerli" olmaktır, bu nedenle. debiyat tarihlerine "trivial"ler geçmiyor.

Trivial ürünlerin kendiliğinden kitlelere etki etmeyip onlara daha çok uygun düştüğü söylenir. Bu ürünlerin yazarları problemlerle hesaplaşmaktan, bilincin, zevkin değişmesine çalışmaktan kaçınırlar, geniş kitlelerin dünya görüşüne ve zevkine uyum göstererek kolayca alımlanmayı, kafa yormadan okunmayı amaçlarlar. Sundukları dünya, âdetâ ısmarlama bir dünyadır: problemsiz, dertsiz, hayat gailesinden kaçarak sığınılabilen bir dünya. Mutlu sonlar, iyilerin iyilikle, kötülerin kötülükle karşılık bulmaları, okuyucunun kolayhkla özdeşleştiği tipler, duygusallık (duygululuk değil!) trivial kitapların vazgeçemediği ögelerdir. Sundukları sunî dünya ile okuyucu arasında düşündürücü eleştirel bir mesafe yaratmak gibi bir iddiaları olmadığı gibi böyle bir mesafeye imkân vermek de istemezler.

Trivial ürünler, günümüzde medyanın, özellikle televizyonun güçlenmesiyle yaygınlığını arttırmıştır. Pembe diziler, çok çeşitli nedenlerle yalnız halk yığınlarını değil, stresli bir günün sonunda gevşemek isteyen ve bunu o ürünlerin sunduğu pembe bir dünyada, yakışıklı insanları, onların maceralarını seyrederek gerçekleştiren entelektüelleri de kendine çekebiliyor. Öte yandan trivial romancılık artık bir sanayi olmuş, ekip çalışmalarıyla yürütülen, yazarları genellikle adı gizlenerek başka adla tanıtılan seri imalâta dönüşmüştür. En iyi veda sahnesinde uzmanlaşmış yazar, birçok trivial romanın veda pasajını yazmakta, en iyi sürpriz sahneleri kendi uzmanına havale edilmektedir.

Tarihsel çizgisine bakacak olursak "trivial"in, okur yazar burjuvanın yaygınlaşmasıyla eğlencelik edebiyata ihtiyaçtan doğduğunu görürüz. Avrupa'da 18. yüzyılda başlar bu olgu. Goethe'nin enistesi Ch.A. Vulpius'un haydut romanı *Rinaldo Rinaldini*'nin (1798) Goethe'nin eserlerini gerilerde bırakarak çok kereler basılıp büyük okuyucu kitlesini sürüklediği bilinir. 19. yüzyılda da macera ve aşk romanları, özellikle konuya, olaya dayalı sürükleyicilikleriyle trivial örnekleri vermişlerdir.

Trivial yazın ürünleri üzerine edebiyat biliminin sistematik bir

şekilde eğilmesi, Batı'da 20. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamış olsa da asıl 1960'lar, 1970'ler zirveyi oluşturmuştur.

1972 yılında yayınlanan *Teoride ve Uygulamada Edebiyat Eleştirisi* (Literaturkritik in Theorie und Praxis, München, 1972) kitabında Daemmrich, trivial yazının edebiyat sayılamayacağını, çoğu zaman "kitsch" olarak tanımlandığını belirtir. Daemmrich'in tespitlerini şöyle özetleyebiliriz: Trivial yazın, yaratıcılıktan yoksundur. Edebiyatın dinamiğini yok eder, ondan kopyaladığı motifleri çarpıtır. Hakikî duyguları duygusallıklara dönüştürür, eleştirel düşünceyi yok sayar. Hep eskiye bağlı kalarak sahte bir mutluluk sunar. Asıl dil biçimleme araçlarının yozlaşmasına doğru giden ögeleri fark edip ortaya koymak, edebiyat eleştirisinin önemli görevlerinden biridir. Trivialin karakteristik üslûp belirtileri: 1. Anlatım güçsüzlüğünü, belirsizlikler, hiçbir şey ifade etmeyen sıfatlar ve kalıplarla gidermeye çalışmak. 2. İmge yoksulluğu, sembol yitimi. 3. Konuya uygun biçimi bulamamak. 4. Çağın önemli problemlerine karşı eleştiriden yoksun tutum. İnsanî ilişkilerdeki sorunlara duygusal, yüzeysel çözüm önerileri. 5. Ve nihayet aldatıcı bir gerçeklik görüntüsü.[7] Daemmrich, trivial yazının tanıtıcı içerik özelliklerine değinirken, bu ürünlerin, tarih bilgisine ters düşen çarpık bir nostaljik geçmiş tablosu vermekten hoşlandığını ve okurlara böylece gerçeklikten kaçarak kendilerini avutacakları bir sığınak sunduklarını belirtir. Şiddetle duygusallığı, zorbalıkla cinselliği biraraya getirerek insan imajını ve karakterleri basite indirgemek de bu kitapların sık başvurduğu metodlar ır. Sahte kahramanların ve onların karşılarındaki kişilerin kalıplaşmış imgeleri, gerçeğe uymayan mutluluk tabloları, bu tür ele verici ögelerdendir. Dolayısiyle trivialliği fark edip açığa vurmak, düzeyli edebî eserlerin varlığını teşvik etmek anlamına geleceği için edebiyat eleştirmenlerinin görevi sayılmalıdır. [8]

Ne var ki trivial yazını ürünlerinin tutkunları, devamlı okuyucuları vardır ve onlar edebiyat eleştirmenlerinin yargılarına itibar etmezler.

DİPNOTLAR

1. Peters, Günter Theorie der literarischen Produktion s. 56
2. Valéry, Paul, Devres, Paris 1957 s. 891
3. Das Weltbild des Romans, H. Broch: Schriften zur Literatur 2 Theorie, Frankfurt/M.1975 s. 116
4. Frischmuth, Barbara Traum der Literatur, Literatur des Traums, Viyana 1991, s. 39
5. a.g.e. s.41
6. Literaturwissenschaft, H. Brackent, J. St,derath (ed.) Cilt 1, Hamburg 1981 s. 399
7. Daemmrich, Literaturkritik in Theorie und Praxis, M,nchen, 1972, s. 198-199
8. a.g.e. s. 201

# III. Edebiyat Estetiği

Kelime anlamıyla "estetik" duygusal algılama öğretisi demektir. Kant, aşkın *(tranzendental)* estetikte, bilgi teorisinde estetiğin payını inceler. Felsefî estetik, Baumgarten'ın *Aestetica* adlı kitabından sonra yerleşmiş bir terimdir. Alanı, geniş anlamda sanatın, dar anlamda da "güzel"in problemleridir ve bunları ya betimlemeli *(deskriptif)* ya da ölçütsel *(normatif)* olarak inceler, kısacası güzelliğin yasaları, normları, tarzlarını (yüce, zarif, trajik vb.) ya da güzelliğin sanat ve tabiatla ilişkisini irdeler.

Onsekizinci yüzyılda felsefenin bir dalı olarak yeşermeye başlayan estetik, zamanla birçok komşu disiplinle birlikte bazı konu öbeklerine ortaklaşa el atmak durumunda kalmıştır.

Güzelliğin felsefesi demek olan estetiğin, 18. yüzyılda ayrı bir disiplin olması konusunda çaba gösteren Baumgarten, *Aesthetica*'sında (1750-1758) güzelliği, duyularla algılanan mükemmellik olarak tanımlarken, estetiği de doğru hissetme kılavuzu olarak görür. Onun gibi Kant da estetik yargıya önem verir. *Hüküm Verme Gücünün Eleştirisi* (Kritik der Urteilskraft ) adlı eserinde şöyle der:

*"Bir şeyin güzel olup olmadığını ayırt etmek için tasarımı akıl yoluyla nesneye bilgi için uygulamıyoruz, tersine hayal gücü sayesinde [...] özneye ve zevk alma veya almama duygusuna uyguluyoruz."*

Günümüzde edebiyat bilimi, estetiğin bir dalı olarak görülmektedir. Çok kereler Hegel'in idealist estetiğine ve onun çizgisine, Bene-

detto Croce (1866-1952) nin sezgici, Max Scheler (1874-1928)in fenomenolojik, Th. Lipps (1889-1941) ve J. Volkelt'in (1848-1930) psikanalitik ve Marx'ın (1818-1883) materyalist estetiğine bağlanır. Edebiyat biliminin ilgi alanı edebî yaratıcılık, dil yaratıcılığının ilkeleri, biçime ulaşmanın iç yasaları, tipolojik olan, açıklamanın, yorumlamanın kuramlarıdır.

Genel edebiyat bilimi, eskinin poetik, retorik ve stilistik alanlarının yerini almıştır. Ayrıca ulusal üstü çalışıp edebî yaratıcılığın evrensel ilkelerini saptamayı, edebiyatı kavrama ve yorumlama metodlarını ortaya çıkarmayı, içerikle biçim ilişkisini aydınlatmayı amaçlar. Edebiyat biliminin soyutlamalara ve genellemelere yatkın oluşu onu felsefeye yaklaştırır.

Güzellik olgusunu, zevk, tat alma, hoşlanma gibi konuları irdeleyen ve felsefe gibi soyut, bilimleşme çabası içinde bir disiplindir estetik. Başlangıçta güzelden hoşlanan *(Liebhaber)* ile güzelden anlayan *(Kenner)*ların sahiplendiği bir alanken sonraları sanat tüketicisi *(alıcısı)* ve sanat eleştirmeni (edebiyat bilimci), estetiğe karşı daha farklı konumlar geliştirmişlerdir.

Edebiyatın estetik boyutu M. Schödlbauer'in üzerinde durduğu gibi özellikle bir güzellik deneyimidir:

*"Estetik konularda kompetanlık göstermenin arkasına saklandığı koruyucu kalkan, teoridir - ki bu da estetik meselelerinde özellikle boz bulanıktır -, bu yüzden de duygusal yönden etki edilmenin ötesine gidilmez ve ister istemez deneyimin arkasında kalınır."* [1]

Schödlbauer, estetik alanda kompetanlığın, deneyim sonucu elde edilirken teoriden yavaş yavaş uzaklaşıldığı ve sonunda güzele karşı ruhsal duyarlılık kazanımıyla teoriye gerek kalmadığını belirtiyor. Adorno (1903-1963) nun Kant'a dayanarak verdiği hüküm, Schödlbauer için de geçerli:

*"Güzel bilim yoktur, yalnızca güzel sanat vardır."*

Ne var ki estetik, güzelin felsefesi, güzelin bilimi olmak iddiasındadır. Estetiğin kendisi güzel olmak durumunda değildir. Güzellik deneyiminin kuramsallaşma ihtiyacı ve kuramsallaşabirliği var mıdır? Schödlbauer, bilimle sanat arasında bir yerde gördüğü estetik konusunda iki gerekçe gösterir:

1. Estetik deneyimler akıldışıdır, kurama geçit vermeyen bir deneyim alanı oluştururlar.

2. "Estetik deneyim", çok çeşitli tarz, işlev ve oluşuma dayalı deneyimlerin tümünü içeren bir kavramdır. Bunları bağlayan şey ise, bu deneyimleri özel bir anlamla donatan, onlara kültür yelpazesinden *gelme özel bir yer veren* bir gelenektir.

Hoşlanmanın rasyonel olarak temellendirilemeyişi, hoşlanmanın güzele duyarlılık, yani bir duygu meselesi oluşu Hume (1711-1776), Baumgarten (1714-1762), Mendelssohn (1729-1786), Kant (1724-1804) gibi estetikçileri uzun zaman tedirgin etmiştir.

Felsefi estetiğin kurucusu olarak bilinen A.Gottlieb Baumgarten, zor şartlar altında yetişmiş, Halle'de felsefe, ilâ iyat ve "güzel bilimler" okumuştur. Aynı üniversitede profesör olunca "dünya bilgeliği" dersleri vermiş, da a sonra Frankfurt/Oder'de "güzel bilimler" okutmuştur. Böylece üniversiteye estetik alanını "duyusal bilginin bilimi", "rasyonel düşünceye uygun öğrenme"yi getiren ilk kişi olmuştur. Baumgarten'in amacı, duyusal deneyimi, felsefî incelemelere lâyık bir konu haline getirmekti. Aslında çok etkilendiği Leibniz ve Wolff'dan farklı olarak, duyusal algılamayı asla küçümsemiyordu. Ona göre duyusallık *(Sinnlichkeit)* düşünme yeteneğinin *(Verstand)* ve aklın "daha yüksek bilgi yetisi" *(Erkenntnisvermögen)*ne götüren tamamlayıcı bir olguydu. Ve doğru düşünmenin felsefî disiplini olan mantığın yanında yerini alması gereken disiplin, "duyusal bilgi" *(sensitive Erkenntnis)*dir, bu ise akıl ve dünya bilgisinin bütünselliğini sağlama açısından gereklidir. Baumgarten, Aydınlanma geleneğine uygun olarak kesin kavramsal tanımlarla tezini savunmuş ve böylece çağdaşlarını etkileyebilmiştir. *"Estetiğin amacı, duyusal bilginin mükemmelliğidir. Bununla kastedilen, güzelliktir."* tanımı Baumgarten'in özlü ve net ifadesinin tipik kanıtıdır.

Çağdaş düşünürlerde izleri bulunan Bolzano (1781-1848) da güzelin seyircide uyandırdığı hoşlanma duygusunu şöyle açıklar:

*"... çünkü, onun özelliklerinin birkaçını kavradıktan sonra hakkında bir kavram oluşturmak, ne fazla kolaydır, ne de açık seçik düşünme zahmetini beraberinde getirir."*[2]

G.Simmel (1858-1918), sanat yaşantısının akıldışılığını, çözümleyici estetik ve metafizik düşünceyle temellendirilemeyişinde görür. C.G. Jung (1875-1961) ise şöyle der:

*"Sanat eserindeki akıldışılık, her türlü akılcı tanımlamayla alay eder."*[3]

ant'ın güzelliği *"interesseloses Wo lgefallen"* (çıkar gözetmeyen hoşlanma) olarak tanımlaması, estetik yargı, estetik tarihi boyunca tartışma konusu olmuştur. K. Fiedler ise hoşa gitme olgusunun alımlayıcının öznelliği ve ruh haliyle bağıntılı olduğunu, dolayısiyle de sanat eserinin kalitesi hakkında bir şey söyleyemeyeceğini belirtmiş, ve bu görüşü yankı uyandırmıştır.[4]

Bugünün alımlama estetiğinde ilk düşüncelerden biri sayabileceğimiz bu görüş, güzelin, sanat eserinin kalite kontrolünü uzmanlaşmış eleştirmene teslim edecektir.

Edebiyat biliminde temelde birbirinden ayrı iki estetik anlayış vardır. Bunlardan biri üretim, öteki etki estetiğidir. Üretim (Alm. *Produktionsästhetik*) estetiğinde sanat eserlerinin planlanışı ve üretim süreci, ilgi odağıdır. Buna karşılık etki estetiğinde (Alm. *Wirkungsästhetik*) sanat eserleri, yaratıcılarının okuyucuda, seyircide amaçladığı ve ulaştığı etki esas alınarak incelenip değerlendirilir. Aristoteles'ten Lessing'e kadar ki tiyatro eserleri, etki estetiğinin klasik örnekleri olarak kabul edilir. Etki estetiği, dar anlamda, W. İser'in yerleştirdiği alımlama etetiği ve H.R. Jauss'un alımlama tarihi anlayışlarıyla örtüşür. İser ve Jauss'un edebiyat kuramlarında "örtük okuyucu" *(İmpliziter Leser)* ve boşluklar *(Leerstellen)*, etki estetiğine getirilen yeni terimlerdir.

Keza Paul Valéry (1871-1949) de başarılı, yani sanat katına ulaşmış eseri, yarattığı etkiyle ölçmüştür. Poetik (edebiyat estetiği) üzerine denemelerinden birinde şöyle der:

*"Bu sanatın en yüksek hedefi, ancak okuyucusu, onun kendi üzerinde yarattığı etkiyi yaratacak daha mükemmel ve gerekli bir ifade tasavvur edemiyorsa, ulaşılmış demektir."* [5]

İşte Valéry'nin sözünü ettiği *"mükemmel ifade"*, edebiyatta biçim denen olgunun sonucudur. Biçim-içerik (özellikle şiirde) ilişkisi hakkında yine Valéry'nin bir benzetmesini aktarmak isterim. Bu, bir sarkaç benzetmesi: Simetrik iki nokta arasında hareket eden bir sarkaç. Söz konusu noktalardan biri, ritmin gücünü, hecelerin tınlamasını, hitabetin fiziksel etkisini kelimelerin alışılmamış birlikteliğinin psikolojik sürprizlerini temsil ederken, öteki nokta, eserin içeriğinin, anlamının ilettiği entelektüel etki, gözümüzde canlandırdıklarımız, nesneler ve duygulardır. Sarkaç işte 'tınlama'dan 'anlam'a, biçimden içeriğe doğru gidip gelir. Bu, bir çeşit simetridir ve biçimle içerik değerlerinin eşitliğini ortaya koyar.[6]

Valéry, nesirle nazım arasında ayırım yapar ve nesirde, biçimin içerik anlaşıldıktan sonra silindiğini, nazımda (şiirde) ise biçimin kalıcı olduğunu ileri sürer.

Estetiği güzelin felsefesi olarak görmek, doğal güzeli de sanat güzelinin yanında ele almayı beraberinde getirmişti. Ancak Hegel onu yalnızca güzel sanatın felsefesi olarak gördü ve doğal güzeli ilgi alanından çıkardı. Sanat güzelliğini üstün tutuşunu ise estetik kitabının önsözünde şöyle temellendirir:

*"Çünkü sanat güzelliği, düşünceden doğmuş ve yeniden doğmuş güzelliktir ve nasıl ki düşünce ve düşünce ürünleri tabiattan ve onun görüntülerinden üstünse sanat güzelliği de tabiat güzelliğinden üstündür."*

Estetik tarihinde önemli isimlerden biri de Walter Benjamin'dir (1892-1940). Onun "Özlü şey" anlamına gelen "*das Gedichtete*" kavramı, Almancadaki "Dichtung" (edebiyat) kelimesinin etimolojisinden türettiği bir terimdir ve Benjamin bu terimle geleneksel estetik düşüncede biçim-içerik düalizmini ortadan kaldırır.[8]

Estetiğin, tarih bilinci ve felsefe sistemleri olmadan düşünülemeyeceğini, aksi halde yalnızca şurda burda, yani çeşitli toplum ya da üslûplarda neyin güzel sayıldığını tespit etmenin ilerisine gitmeyen bir "hoşlanma" bilgisi olacağını savunan ise 1961'de Adorno[9] olmuştur. (1903-1969). Adorno, Kant, Lukàcs, Bloch ve Benjamin'den edindiği bilgileri müzikle kazandığı estetik kompetansı ve duyarlılığı bir sentezе ulaştırmıştır. Benjamin gibi o da kapalı sisteme karşıdır. *dedüktif* (tümden gelim) tarzı yerine tek tek, deneme tarzı bağlanmış unsurların yorumundan yanadır. Yorumlamasının nesnesi, özellikle estetik malzem dir ki Adorno burada tabiatla tarihin gerilimini işlenmiş bulur. Ölümünden sonra yayınlanan Estetik Kuram *(Ästhetische Theorie)* (1970) başlıklı fragmanı, modern edebiyat için etkili olmuştur.

Edebiyat bilimci Henning Boetius, felsefe tarihi yelpazesi içinde estetiğin felsefe ekolüne bağlılık bakımından sıralanışını şöyle belirler:

İdealist estetik (Schelling, Hegel), fenomenolojik estetik (Volkert, Lipps), bütüncü estetik (Croce), eksiztansialist estetik (Heidegger, Sartre), Marksist estetik (Lukàcs).[10]

Prag Yapısalcılarının edebiyat kuramına göre her metin ikili bir bileşiktir: Maddesel ve estetik katmanlardır bu bileşenler. Onların estetik obje adını verdiği bileşen, metinle okuyucu arasında oluşur. Okuyucu, metne kendi dil "kompetans"ı ve yine kendi deneyim hazi-

nesi yardımıyla anlamlar yakıştırır.

Estetik ile edebiyat ilişkisi bağlamında terimleşmiş bir kavram da özerk estetik (Alm. *Autonome Ästhetik*)tir. 1800 lerde edebiyatın bir sistem olarak bağımsız, başka değerlerden soyutlanmış bir toplumsal eylem alanı olarak yerleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Edebiyatı edebiyat dışı her türlü hedeften ayrı görmek, edebiyattan ve yazardan özel bir bilgi - sezgi beklemek özerk estetikçiliğin ilkesidir ki orjinalliğe, yaratıcılığa verdiği önemle özdeştir. Sanatlı, "yüksek" edebiyatı, yığın edebiyatından ayırmak, bu görüşün doğal sonucudur. *New Criticism* (Yeni Eleştiricilik) ve metne bağlı açımlama, 20. Yüzyılda bu çizginin yeniden belirmesi sayılır.

Bu estetik anlayışlar, edebiyat inceleme ve eleştiri yöntemlerine yansıdığı için söz konusu yöntemleri incelerken tekrar değineceğim.

DİPNOTLAR

1. Schödlbauer, M. Ästhetische Erfahrung: Erkenntnis der Literatur, Yay. D. Harth, P Gebhardt, Suttgart, 1982, s. 34)
2. Bolzano, B. Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik, Frankfurt/M. 1971, s. 33
3. C.G. Jung. Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft, Frankfurt/M. 1971, s. 100
4. Fiedler, K.,Schriften über Kunst, 2 cilt, Münih 1913-1914
5. Valéry, Paul, Essais sur la poétique et le poète, Paris 1928
6. Valéry, Paul, Zur Theorie der Dichtkunst, [Şiir Sanatı Üzerine Konuşma], Frankfurt/M. 1987, s. 26
7. (a.g.y. s. 25)
8. Benjamin, Walter (1961, Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin, Illuminationen'de Frankfurt /M. 22-46)
9. Adorno, Theodor W. Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, cilt 7, Frankfurt/M., s. 82
10. a.g.e

# IV. Üslûp Bilgisi *(Stilistik)*

Batı literatüründe "stilistik" terimi, yazılı ve sözlü dil ürünlerinin üslûbunu araştırıp özelliklerini ortaya çıkarmak ve (veya) iyi ve doğru üslûpla yazmak, konuşmak için yol göstermek amacını taşıyan uzmanlık dalına verilen isimdir. Yani stilistiğin bir çözümleyici *(analitik)* bir de öğretici *(didaktik)* yanı vardır.

Stilistik, dilbilimle edebiyat bilimin hangisini doğrudan ilgilendirdiği konusunda tartışmalıdır. Her iki bilim dalının üslûp ve üslûp bilgisi (Stilistik) kavramından anladıkları ayrıdır. Hattâ B. Spillner, stilistiğin en a üç bileşeni içermesi gerektiğini söyler: 1.dilbilimsel, 2. iletişim bilimsel, 3. edebiyat bilimsel - estetik.

Stilistiğin edebiyat bilimsel - estetik bileşeninde metin, üslûp etkisi bakımından değerlendirilmeli, yazarın ve dönemin öteki eseriyle bağıntı kurulmalı, estetik yönden değerlendirilmeli ve eleştirel yorumlanmalı, der.[1]

Stilistik, antik edebiyattaki hitabet bilgisinin *(retorik)* modern uzantısıdır. Hitabetin etkileme, ikna etme, savunma amacıyla güzel konuşma bilgisi demek olan retorik, asırlar boyu gelişerek bugünkü stilistiği meydana getirmiştir.

Nedir üslûp? Üslûp, en basit tanımıyla "tarz"dır; edebiyatın dışında da üslûp, bu anlama gelir: giyiniş üslûbu (stili), davranış üslûbu, mimarî üslûp v.s.. Edebiyatta söz konusu, yazma tarzıdır. Yazma tarzı-

nın, anlatma tarzının çok çeşitli olduğunu ve aktarılan, işlenen konunun rengini, havasını değiştirebildiğini gösteren güzel bir örnek olarak, Ferit Edgü'nün *Yazmak Eylemi* başlıklı kitabını gösterebilirim. Üslûp denemeleri yapmayı planladığını kitabın önsözünde belirtirken Ferit Edgü, herkesin tanık olduğu toplumsal siyasal bir olayı, 14 Şubat günü İstanbul'un birçok semtinde gerçekleşen bir kepenk kapama eylemini 101 tarzda anlatmak istediğini belirtir. Amacı "*bir olayın, birden çok yazım olanağının olduğunu göstermek*"tir.

Üslûp, sahibinin kişiliğini yansıtır. Fransızca'daki "Le stil, c'est l'homme", bizdeki "Üslûb-u beyan, aynıyla insan" sözü, üslubun, kişiliğin yansıtıcısı olduğunun özdeyiş halinde ifadesidir. Bu özdeyişin ardındaki gerçeğin ne olduğu konusunu irdelemeye çalışalım.

Bernd Spillner, üslûp kuramı ve üslûp tanımlarını irdelerken praeskriptiv *(normatif)* ve deskriptiv *(analitik)* stil araştırması ayrımını yapar. Normatif, dar anlamda stilistiktir ve metin üretiminde üslûbun öğretimine yöneliktir. Daha çok, okullarda kompozisyon derslerinde, "nasıl yazmalı?" konusunda yapılan alıştırmalardır. Normatif stilistik edebiyat tarihi açısından da önem taşır. Bir yazarın üslûbunu değerlendirmeden önce onun çağında geçerli olan, dolayısiyle onun dayandığı ya da yaratıcılığıyla ayrıldığı üslûbu bilmede yarar vardır.

Geleneksel üslûp analizinde üslûp, daha çok bireysel üslûp *(Individualstil)* olarak anlaşılır.

Analitik stilistiğin kollektif yönü, edebiyat bilimi için pek önem taşımaz.

*"Stilistik"* başlıklı incelemesinde H. Graubner üslûp denen olguyu altı çeşit özelliği ayrı ayrı çıkış noktası olarak ele alıyor.[2]

Bunlar:

1. "Ekleme" niteliğiyle üslûp,
2. Uyum niteliğiyle üslûp,
3. Bir normdan uzaklaşma niteliğiyle üslûp,
4. Seçmecilik niteliğiyle üslûp,
5. Bireysel dil karakteristiği niteliğiyle üslûp,
6. Geleneksel dil karakteristiğiyle üslûp.

Bu açıklama modellerinin temel özelliklerini sıralarsak şöyle bir tablo ortaya çıkıyor:

### 1. Ekleme Niteliği:

Burda temel ilke, bazı dil olgularının asıl üslûp yaratıcısı, ötekilerin ise üslûp sayılmayacağı görüşüdür. İşte üslûp oluşturucu olguların ötekilere katıldığı, eklendiği ölçüde metnin üslûbundan söz edilir. Ch. Bally'nin üslûp teorisi, dil ögeleri arasında akla uygun ögelerle heyecan ögelerin ayrımına dayanır. Duygusal-heyecan bildiren dil öğeleri, bir metnin üslûbunu yaratır. H. Seidler'in üslûp öğretisi de benzer bir mantık sergiler. Onun kutupluluğu, dilin akıl-biçim yanı ile mizaç-insanî yanıdır, ve yalnızca sonuncusu, yani dilin mizaç ve insanî özelliklerini yansıtan ögeleri üslûbu belirler.[3]

### 2. Uyum:

Bu düşünce modeline göre üslûp, bir metnin bütün dil ögelerinin bir bütün olarak kurgulanmış birliğidir. Hareket ettiği nokta, her dil ürününün kendi ölçüsünü kurduğudur. Bu, kanıtlanabilir, kendine özgü bir programdır ki dil uygulamasının ölçütüdür. Uygulama, programa (niyete) ya uyum gösterir (ahenkli) ya da ıskalar (üslûp bozulması). Söz konusu düşünce modeli tek tek edebî eserlere yöneliktir ve dil biçimlenmesinin estetik işlevini konu edinir. Bir gazete makalesinin, bir masalın, bir dilekçenin de aynı bir öykünün, bir romanın üslûbu olduğu gibi kendi üslûbu olduğu, bu düşünce modeline getirilen eleştiridir.

### 3. Normdan Uzaklaşma:

Matematik ve Edebiyat *(Mathematik und Dichtung)* başlıklı ortak kitabın birçok yazarları, Levin, Baumgärtner v.d. gibi kuramcılar, bütün bir edebiyat dilini, normal dilden bir uzaklaşma olarak görürler. Bu düşünce tarzının anlaşılabilir uzantısı olarak, L. Spitzer, bir yazarın tüm eserlerini, yazdığı yılların alışılmış dilinden bir "ayrılma" diye niteler. Bir metnin üslûbunu meselâ Enqvist'e göre (1964) o metinin farklı dil düzeylerinde görülebilir dil ögelerinin, aynı ögelerin çeşitli metin ve metin dışı kontekslerde ortaya koyduğu ihtimaller belirler.[4]

Üslûbu normdan ayrılma olarak tanımlayan bu görüş, "norm" denen ölçütün belirlenmesinin yarattığı güçlükle başetmek zorundadır.

### 4. Seçmecilik Niteliği:

Bu düşünce modeli iki temele dayanır:

a) Seçme, karşılaştırılabilir imkânların varlığını öngörür.

b) Seçilebilir olan, seçilemez olana, zorunlu olana karşıttır.

Her iki dayanak da, söz konusu sistemin aynı zamanda güçlüklerini oluşturmaktadır.

Farklı dil imkânları arasındaki seçim, aynı kavramsal anlam için mevcut çeşitli ifadeler arasında yapılan seçimdir. Meselâ "baş" ile "kafa" arasındaki seçim, "susar mısın?"la "çeneni tutar mısın?" arasındaki seçim gibi. Üslûpta "seçim"i esas almak, eşanlamlılık *(synonym)* öğretisinin bütün güçlüklerini sırtlanmak demektir. Üslûbu eşanlamlılığın bir uygulama alanı olarak görmekten, üslûbu bununla tanımlamaktan yana değildir Enqvist. Ona göre üslûp, zaten anlamın bir bölümüdür: *"style becomes part of meaning"*.[5]

Georg Michel, dilin kelime hazinesi, gramer ve fonetik gibi her alanında üslûp bakımından önemli ögelerin var olduğu ilkesinden hareket eder.[6] Böylece de dilde "zorunluluk" kavramı, üslûp incelemesinde ortadan kalkar ve her üç alanda da yazarın kendi kullanış tarzı onun üslûbunu belirler.

## 5. Bireysel Dilin Tanıtıcı Özelliği:

Buffon'un ünlü formülü *"Le style, c'est l'homme même"* (üslûp, insanın ta kendisidir), bireysel dil karakteristiğinin, üslûbun tanımını verdiği görüşünde olanların tipik ilkesidir. Münih Ekolü, özellikle Vossler ve Spitzer bu görüşte başı çeker. Üslûbu, bireysel dil karakteristiği olarak görmenin temelinde, bireyin biricikliğine idealistçe bir inanç yatar. Bireysel üslûp, bireyin dil malzemesini kendine özgü tarzda biçimlemesi, özgürce yaratıcılığını sergilemesidir. Bireysel üslûp, kişinin üslûbunda kendini yansıtması, edebiyat biliminden çok edebiyat psikolojisinin yandaşlarınca değerlendirilmiştir. Bireyselliğin bireysel üstü birçok şarttan soyutlanamayacağı görüşü güçlendikçe bireysel üslûp iddiası zayıflamıştır.

Bireysel üslûptan sonra sanat eserinin üslûbundan söz edilmeye başlanmış, bireyin değil, sanat eserinin biricikliği, tekrarlanılmazlığı, bütünlüğü gündeme gelmiştir. Kayser, *"Das sprachliche Kunstwerk"* (Dilsel Sanat Eseri) başlıklı kitabında bu görüşü savunur.[7]

## 6. Geleneksel Dil Karakteristiği:

Üslûbu geleneksel dil karakteristiği olarak gören düşünce mode-

linin temelinde dilin yararcı tarafı vurgulanır. Yani konuşanla dinleyen arasındaki iletişim ilişkisi ve anlaşmanın bireysel üstü iletişim örneği. Üslûp belirleyici iletişim gelenekleri, farklı katmanlarda ele alınabilir: tarihsel, toplumsal, işlevsel ve konumsal.

Tarihsel kategorilerin en önemlisi zaman - veya dönem üslûbudur. Aynı döneme ait dil ürünlerinin bütün sosyal gruplarda, işlev ve konumlarda ortak bazı özellikler gösterdiği gerçeği gözlenmiştir. Belli konulara, belli edebî türlere ve belli dil kalıplarına eğilimin sonucudur bu. Üslûp bilgisi, daha geniş anlamıyla edebiyat bilimi ortaya çıkarır bu eğilimi, ama neden böyle olduğunu araştırmak ya da bu soruya cevap aramak görevi onun değildir.

Ayrıca yaş gruplarının ortak üslûbu da bu alanı ilgilendirir. Yaşlılık, gençlik üslûbu diye nitelenen birer üslûp çeşidi vardır. Ayrıca özellikle feminist görüşün üslûpta cinsiyet ayrılığının yansımasını, kadının ezilmişliğinin kadın yazarların dilinde de görülebildiğini savunmasıyla "kadın üslûbu" terimi stilistiğe girmiştir.

Anlaşma kalıpları, toplumsala yakından bağlı olarak konuma ve işleve ilişkin olarak da özellikler gösterir. Monolog ve diyalog, yazı ve konuşmanın kendine özgü tarzları vardır. Ayrıca bir nesneye yönelik yani nesnel üslûbun yanı sıra dinleyiciyi etkilemeyi amaçlayan konuşma, hitabet üslûbu ve konuşanın kendini ortaya koymasını amaçlayan öznel üslûptan söz edilir. Konuşma konumlarına göre üslûp geleneklerini tespit etme çabaları da vardır, meselâ haber verme, bilgilendirme niyeti (açıklama, hüküm, tasvir, rapor, hikâye) veya istek konumu (emir, heveslendirme, teklif, rica).

H. Glinz, 1971'de işlevsel metin çeşitleri saptamıştır. Metin üreticisinin ve söz konusu metni okuyan veya kullanan kişinin belli niyet ve beklentilerine göre farklı metin çeşitlerinin faydacı bir tipolojisini yapar. "Bağlayıcı" *("bindende")* metinlerle "yön verici" metinler ayrımını yapar. "Bağlayıcı"lara yazanla okuyanın özdeş, eşit olduğu metinleri (meselâ sözleşme, anlaşma gibi) dahil ederken "yön verici"lere, kullananın üretenden üstün olduğu metinleri (meselâ rica, savunma) dahil eder, üretici ve kullanıcının güç bakımından aynı düzeyde olduğu hallerde de reklam metinlerini, siyasî söyleşileri ele alır. Üreticinin bilgi ve yetenek bakımından üstün olduğu hallere ise ders kitapları ve açıklama broşürlerini dahil eder.

İşlevsel üslûp araştırmalarının temsilcisi Elise Riesel'dir. Ri-

esel'e göre *"Stilistik [...] sözlü eylemin her alanında dilin işleve uygun kullanımı öğretisidir."*[8] Riesel, dilin özel bir iletişim işlevi yüklendiği beş sözel eylem alanı belirler; işlevsel üslûp tiplerini şöyle sıralar:

1. Resmî ulaşım üslûbu, 2. Bilim üslûbu, 3. Basın yayın üslûbu, 4. Günlük iletişim üslûbu, 5. Edebî üslûp. Bu üslûp tipleri için de işlevsel ölçütlere göre sınıflandırma yapar: monolog-diyalog, yazılı-sözlü, edebiyat diliyle-günlük dille. Genel işlev üslûbunu alt gruplara ayırır: Meselâ basın yayın üslûbu içinde haber, yorum, kültür sayfası v.s. üslûbu gibi.

**Kurguya Yönelik, İşleve Yönelik Stilistik**

Stilistik, yani üslûp bilgisi, bütüncül, ve tekdüze bir durum göstermez. Yine de en kalın çizgileriyle iki grupta toplanabilir:
1. Üslûbu ekleme, uyum, uzaklaşma ve seçme şeklinde görenler, üslûp olgularının özel dil kurgusunu konu edinirler, 2. Bireysel veya alışılmış özellik anlamındaki üslûp, stil değeri olan dil ögelerinin işlevsel yorumunu hedefler.

Üslûp kavramının dildeki geniş ve tam anlamında bu iki görüş birden söz konusudur.

**Üslûp Çizgileri**

G. Michel, üslûp çizgilerini *(Stilzüge)*, üslûbun karakteristik özellikleri olarak tanımlar. Bu özellikler ve üslûp ögelerinin sıklık, dağılım ve bağlanma esasına dayanır.

Stilistik, temel üslûp çizgilerini sınıflandırmak için çeşitli denemelerde bulunmuştur. Tam bir sınıflamanın ancak dilin üç katmanını, kelime, gramer ve fonetik alanlarını birden hesaba katması beklendiğinden *verbal stil* (fiili bol üslûp), *nominal stil* (isimlere itibar eden üslûp), *paratax* (yan yana dizilmiş cümleler), *hypotax* (iç içe geçmiş yan cümleli bileşik cümle) sınıflaması yetersiz bulunmaktadır. W. Schneider, üç dil katmanını birden devreye sokan bir üslûp çizgisi sınıflamasını bir dizi kavram çifti esasına göre yapar. Bunlar meselâ "kavramsal"-"duyusal", "özlü"-"dağınık", "amaca yönelik"-"oynarcasına" gibi kavram çiftlerinin belirlediği kategorilerdir.

Üslûp çizgisi sınıflandırmasını bir başka edebiyat bilimci, E. Riesel işleve yönelik olarak yapar ve meselâ bürokrasi üslûbunun çizgilerini *"resmiyet, nesnellik, aceleci kısalık, sıkı edebî bir biçim, kolay*

*kavranabilirlik"* olarak belirler.[9]

Tek tek üslûp ögelerinden hareketle üslûp çizgisini belirlemede stilistiğin teoride ve uygulamada karşılaştığı güçlükler, görüldüğü gibi az değildir.

**Üslûp Analizi**

Kelime ve Cümle Yapısı Esasında:

Yazarın kelime, cümle çeşitlerinde seçenekleri çoktur. Antik dönemde kelime seçiminde üç üslûp düzeyi ayırt edilmişti: Yüksek, orta, alçak. Birkaç örnek verirsek:

| | |
|---|---|
| Yüksek üslûp düzeyi | son uykusuna dalmak |
| Orta üslûp düzeyi | ölmek |
| Alçak üslûp düzeyi | gebermek |
| | |
| Yüksek üslûp düzeyi | çehre |
| Orta üslûp düzeyi | yüz |
| Alçak üslûp düzeyi | surat |
| | |
| Yüksek üslûp düzeyi | küheylan |
| Orta üslûp düzeyi | at |
| Alçak üslûp düzeyi | beygir |

Cümle yapılarında da bileşik, basit cümle çeşitleri, düzgün, devrik cümlelerde tercihini yapar yazar.

**Grafostilistik**

Edebî eserde yazı karakterini, noktalamayı da bir üslûp öğesi olarak değerlendirme eğilimi vardır. Yazılı metnin aynı zamanda göze hitabetmesi, farklı yerlerde farklı yazı karakterleri kullanmayı, paragraf aralarının, satır aralarının da bir anlam ifade edecek şekilde ayarlanması söz konusudur. Max Frisch'in *Der Mensch erscheint im Holozän* başlıklı eserini Türkçeye çevirirken kendisiyle konuştuğumda kitaplarının bu özelliklerine önem verdiğini ve çeviride de buna aynen uyulmasını istediğini öğrenmiştim. Aslen mimar olan Max Frisch'in göze hitabetmeyi önemseyişini anlamak güç değil.

**Fonostilistik**

Ses esasına dayalı üslûp etkisi, fonostilistiğin araştırma alanına

girer. Şiirde kafiye, bazı çağrışımların belli seslerle sağlanması gibi hususlar bu alana malzeme hazırlar. Fonostilistik, genellikle seslendirilmiş metinlerle uğraşır. Ayrıca seslerin bazı anlam ilişkisine sahip olduğu, ses semboliği denen bir yorumlama tekniğini beraberinde getirir.

**Metin Stilistiği ve Stilistik Göstergebilim**

Üslûp analizinin esas objesi, metindir. Antik retoriğin üslûp erdemleri olarak saydığı "duruluk" ve "uygunluk" metinde gerçekleşir ve çözümlenir. Stilistik, metin çözümlemelerinde daha ziyade mikrostilistik, üslûp çizgilerini inceler. Metin stilistiği daha çok metin dilbilimin alanındadır. Antik retorik figürler denen ve stilistikte Lâtince terimlerle belirtilen söz sanatlarını metin içinde tespit etmekle yetinmeyip bu figürlerin işlevi üzerinde de durmak gerekir.

**Üslûp Çözümlemesi Yöntemleri**

1. Metin çeşitlemelerinin üslûp çözümlemesi:

Bu işlem, birden fazla versiyonu (çeşidi) bulunan metinler için söz konusudur. Eğer yazar veya şair eserini bazı değişikliklerle farklı zamanlarda yazmış veya bastırmışsa bunlar noktalama dahil tüm üslûp özellikleri bakımından karşılaştırılarak incelenir ve farklar, yaratıcının edebiyat görüşündeki değişimler olarak saptanır.

2. Üslûp seçeneklerinin denenmesi:

Yazarın kendisi çeşitlemeler yapmadıysa, deneysel olarak seçenekler kullanılarak üslûp çalışması yapılabilir ve yazarın başka seçenekleri değil de metnindeki üslûbu yaratması yorumlanır. Tarihsel metinlerin üslûp analizinde o döneme ait sözlük, gramer, poetik kitaplarının ışığı altında çalışmak gerekir.

3. Matematiksel-niceliksel üslûp incelemesi:

Üslûbu elden geldiğince nesnel ölçütlerle incelemek amacı, istatistik çalışmalara götürmüştür. Özellikle matematikçilerin başlattığı bir yöntem, kelimelerde harf sayısı, cümlelerde kelime sayısı, fiil başına düşen kelime sayısını, incelenen metin biriminde sıfat, isim, fiil sayısını saptamak esasına dayanır ki elde edilen veriler, yetersiz bulunsa da bir kalemde karalanacak gibi anlamsız değildir. Çünkü herhangi bir üslûp öğesinin tekrarlanma oranını tespit etmek, metnin genel yorumlanma sürecinde faydalı olabilir. Ayrıca söz konusu yazarın bireysel üslûp özelliğini ana çizgileriyle verdiği için anonim eserlerde yazar tesbitin-

de işe yarayabilmektedir.

4. Alımlayıcı (okuyucu) anketiyle üslûp belirleme:

Okuyucu faktörüne, alımlamaya önem veren edebiyat görüşünde (Alımlama estetiği) eleştirmenin ya da araştırıcının tek başına ölçüt olamayacağı, edebiyat sosyolojisinin kılavuzluğuna ihtiyaç duyulması söz konusudur. Anket yoluyla, metinde boşlukların doldurulması, çoktan seçmeli sorularla okuyucunun beklentisi ve reaksiyonu tespit edilmek istenmektedir. Tek başına yeterli olamayan bu yöntem, üslûp çözümlemesinde tamamlayıcı unsur olarak devreye sokulabilir.

**İmgesel Yoğunluk**

Günlük konuşma dilinde pek çok deyim ve kelimenin imgesel kökenli olduğu, etimolojisinden ancak dil uzmanlarınca fark edilirken birçoğu da uzmanlığı gerektirmeyecek kadar kolay fark edilir bir imgesellik sergiler, metafor, ya da benzetme yoluyla elde edilmiş bileşik kelimelerde olduğu gibi (meselâ gökdelen, bilgisayar, sicim gibi yağmur, vişneçürüğü, yavruağzı).

Bu gibi kalıp metaforların yanında bilinçli olarak yaratılmış yeni yoğun imgeler, edebîliğin bir ölçütü olarak stilistiği ilgilendirir. Duvar yazılarında, reklam sloganlarında, siyasî parti propagandalarında imgesel yoğunluk, işlevsel bir nitelik içerir.

Özlü ifade olarak tanımlayabileceğimiz metaforik söylemde kelimelerde ekonomi, yani az sözle çok şey anlatmak esastır. Halk türküleri, ata sözleri, din kitaplarından hafızalara işlemiş deyişler, imgesel yoğunluk gösterir; buna son zamanlarda medyanın kalıp ifadeleri, reklâm sloganlarının az sözle çok ve kalıcı şey aktarma ilkesiyle katılır. Reklam sloganları ve siyasîlerin konuşmaları, etkilemek amacına yönelik tarzlarıyla üslûp araştırmalarına elverişli konu alanları sunmaktadır.

**Kurmacada İmge Yoğunluğu**

Edebî metinlerde imge (imaj), yoğun anlam yükü olan bir tablodur. Yoruma elverişlik, imgenin en önemli özelliğidir. Edebiyat bilimciler arasında "imge" teriminde tam bir anlaşma yoktur. Göze hitabetme *(visuel)*nin imgede artık ön planda olmadığını belirtirken Joyce *"Epiphanie"*den söz eder, Pound, bir an içinde düşünsel ve duygusal bir kompleks anlamını beklediği "imaj" terimini kullanır, Höllerer "odak", "metamorfoz", "imge anı"nı birarada dile getiren "an" terimi-

ni önerir. Tablo, klasik metinler için kullanılırken modern metinlerde "imge" ve "anlık imge"den söz edilebileceğini söyler J.C. Thöming[10].

Bernhard Sowinski, *"Stilistik"* başlıklı kitabında doğrudan ve dolaylı *(unmittelbar-mittelbar)* imgesellik terimlerini kullanıyor. Ve *edebiyatın esasını, yeni yaratılan imgesellikte* görüyor. Doğrudan imgeler konusunda şöyle diyor:

*"Bir yazarın gerçeklik, anı, tasavvurdan aktarmalı ifadeler kullanmadan, gözle görülür olanı dil aracılığıyla somutlaştırdığı yerde, doğrudan imgesellik vardır."*[11]

Yani Sowinski'nin "doğrudan imge" derken kastettiği, gerçekte mevcut, ya da yaşanmış, hatırlanmış veya tasavvur edilmiş şeyleri imgelerde özetlemektir.

*Dolaylı imgeler*'e gelince, bunlar, semantik figürler, daha çok da *trope*'ler biçiminde bir imge aracılığıyla başka bir anlam ifade ederler. Seçilen, burada söz konusu olan imge, bütünüyle veya kısmen o anlamı çağrıştırır ya da simgeleştirir. Dolaylı imgeler karşısında üslûp araştırıcısının işi kolay değil. Dolaylı imgelere giren üslûp ögeleri benzetme, dolaylı betimleme, metonomi, synekdoche, metafor, sembol, parabol, litotes, hiperbolleri tesbitle kalmamalı, bunların ilişkilerine, meselâ söz konusu imgelerin seçimindeki sebep, motif, dönemle bağıntılara inmelidir.

Şimdi, dolaylı imgelerin niteliklerine sırasıyla daha yakından bakalım: Retorik figürler, (söz sanatları olarak da adlandırabiliriz bunları) şunlardır:

**Benzetme:**

Dilin muhtemelen en eski imgesel söylemleri arasına giren benzetmede karşılaştırılan nesneler veya kavramlar bizzat anıldığı için belki de gerçek anlamda tam dolaylı imge sayılmazlar. Benzetmede "gibi" kelimesi, benzeyenle benzetilen arasındaki bağı kurar. Benzetmenin üslûp işlevi, anlatılmak istenen şeye somutluk kazandırmak, netlik vermek, pekiştirmektir.

**Trope (Değişmece):**

Benzetmede ögeler bağ sözcüğüyle birbiriyle ilişkisi içinde ortaya çıkar, oysa tropelerin çeşitlerinde bu ögelerin kaynaşması söz konusudur. Antik retorikte bu kaynaşma süreci tropelerde iki çeşit, iki sınıf

ayırma gereğini doğurmuştur: *Sınır genişletme* (hafif kaynaşma) ve *atlama* (yoğun kaynaşma) tropeleri.

Sınır genişletme tropeleri, geleneksel retorikte şu hallerde söz konusudur:

1. Periphrasis (dolaylama), Antonomasie (karşıtanlamlılık):

Betimleme ve özel adların betimlenmesidir. Kelime tekrarlarından kaçınmak için başvurulan bir söz sanatı. Burda söz konusu şey veya kavramın tam karşılığı kelime değil, onun bir eş anlamlısı kullanılır ya da içeriği tanımlanır. En çok sözcüklerde kullanılan bir tarzdır. Edebî metinlerde bu tür tanımlamalara pek rastlanmaz. Ama *Antonomasie* denen özel ad için tanımlamalar görülebilir. Meselâ Atatürk için (yani yerine) Modern Türkiyenin Kurucusu.

2. Synekdoche (kapsamlayış):

Burda kastedilen kelime yerine kullanılan ifade yoluyla kavram içeriğinin sınırı yukarı ya da aşağı çekilir. Örnekler:

Bir nitelikten bir türe geçiş: Faniler (insanlar yerine)

Bölümden bütüne geçiş *(pars pro toto)*: Bir çatı altında (bir evde yerine)

Bütünden bölüme geçiş *(totum pro parte)*: Türkler (Türk ordusu yerine) zafer kazandı

Tekilden çoğula geçiş: Diyoruz ki (diyorum ki yerine)

Çoğuldan tekile geçiş: İngiliz (İngilizler) kurnazdır

Üründen hammaddeye geçiş: Bir altın (altından bir takı)

3. Emphasis (Tumturak):

Antik retoriğinde, synekdoche'un yoz bir şekli olarak değerlendirilirdi. Daha sonraları bir söylemin etkili vurgulanması anlamını kazandı. (Meselâ Goethe'nin "Faust"undan pek çok özdeyiş!)

4. Litotes (anksayış):

Karşıtın reddi ile vurgulanmış reddin ifadesi: az değil (çok yerine), kötü değil (iyi yerine).

5. Hyperbol (abartma):

Sonsuz bir abartma "Sevinçten göklere uçmak", "bedava" (ucuz için) v.b.

6. Metonomi (düz değişmece):

Synekdoche'un üst kavramı olarak, zaman zaman da sınır genişletme tropesi dışında onunla birlikte kullanılır. Sınır genişlemesi synekdoche'den farklı olarak daha çok kavramsal mantıksal olarak ne-

denselliğe dayanır. Metonymie örnekleri:

Etki sayesinde sebep: "... yeşil tepelerde çılgınlığın boy attığı o güzel nehrin kıyılarında" (Heine, çılgınlık, şarap-bağ.)

Sebep sayesinde etki: "içtiği görmezden gelinmeyecek gibiydi" (Ahmet Haşim)

Yazar sayesinde eseri: "Goethe okuyorum" (Goethe'nin eserlerini okuyorum yerine) Kapla yemek: "iki tabak yedi."

İçindeki ile kap: "Süt dolapta duruyor."

Kurumla yer: "Ankara'ya döndü."

Yerle kurum: "Ankara Paris'i onaylıyor. (Türk hükümeti Fransız hükümetinin bir kararını onaylıyor)

Bir sembolle hukuk düzeni: "Kılıçların gölgesinde yaşamak"

Metonomiler bugün gazete ve televizyon dilinde, kısalığı nedeniyle sık kullanılmaktadır.

**Atlama Tropeleri:**

Aralarında tamamlayıcı bir bağın bulunmadığı tropeleri H. Lausberg, *"Sprungtropen"* atlama tropeleri olarak adlandırıyor. Ve bunlara metafor, ironi, alegori ve personifikasyonu dahil ediyor.

**Metafor (eğretileme):**

Antik retorikte "özlü benzetme" anlamında, benzer iki imge alanını, benzetme sözcüğü "gibi"yi kullanmadan oluşturulan metafor, stilistikte, araştırmacıların çok ilgi duyduğu bir söz sanatı durumundadır. Bir eserde, bir yazarın eserlerinde ya da bir edebiyat akımında metaforları konu alan çok sayıda araştırma, hattâ tez vardır. Metaforların biçimsel sınıflandırması şöyle yapılabilir:

İsim metaforları ('hanımeli', 'vezirparmağı' v.b.), sıfat metaforları ('sivridillilik', 'yelkenleri indirmek' v.b.), yıpranmış, ölü veya yeni metaforlar (melûl nazarlar - üzgün bakışlar), geleneksel, halkağzı metaforlar ('suyu çıkmak'), şairane metaforlar ('Göllerde bu dem bir kamış olsam' [Haşim]), tamlama metaforları ('akşamın kanatları'), kompozisyon metaforları, kelime metaforları, metin metaforları.

**İroni (tersinme):**

Aslında bir anlatım tutumu olan ironi, söz sanatı anlamında, söylediğinin tersini kastetme demektir. Tembel bir kimseye hitaben "sen

bu çalışkanlıkla..." derken ironi yapıyoruz. Edebî metinlerde, özellikle de eski metinlerde bu anlamda ironiyi her zaman tespit etmek kolay değildir. Söz konusu eserin yeraldığı dönemin sosyal şartlarını tam bilememekten kaynaklanır bu zorluk.

**Alegori (yerine):**

B. Sowinski'nin atlama tropeleri arasında saydığı alegori, antik retorikte büyük bir düşünce kompleksi tropesi anlamındadır. Meselâ devlet teşkilâtı düşüncesinin çeşitli fırtınalı denizlerde yol alması gereken bir gemiyle ifade edilmesi gibi. Ortaçağda, din kitaplarında alegori sanatı yaygındı.

**Personifikasyon (kişileştirme):**

Soyut kavramların figürler aracılığıyla kişileştirilmesi, aslında alegorik metin veya imge yorumunun özel bir çeşididir. Alegoride imgeyle kastedilen kavram arasında, yoruma elverişli bir benzerlik ilişkisi vardır, oysa bu, sembolde (işaretlerde, harflerde olduğu gibi) işaretlenenle işaret arasında sadece keyfî bir ilişki mevcuttur. Soyut kavramların kişileştirilmesi yanı sıra, stilistik bir de cansız nesnelerin canlılara özgü ifadelerle donatılmasına da tanık olur:

Genellikle fiildir bunlar: güneş doğuyor, manzara konuşuyor, gibi.

Stilistiğin uğraştığı alanlardan "edebiyat", yalnızca bir özel alandır. Stilistik genel olarak bütün söz ürünleriyle, pratik yarar beklenen reklam, propaganda, slogan, gazete ilânı, iş mektubu v.b. birçok kalıp formla da ilgilenir. Pragmatik *(edimbilimsel)* stilistik denen bu dal, edebiyat ürünlerinin içinde bir montaj öğesi işlevinde olduğu durumlarda edebiyat bilimcilerini, eleştirmenleri de ilgilendiriyor. Modern edebiyatta bir anlatım tekniği olarak reklam sloganlarını metin dokusuna katan yazarlar var. Meselâ Heinrich Böll. Onun birçok romanı, üslûp yönünden değerlendirilirken bu tür montajlar irdelenmek durumunda.

Edebî metinleri konu alan stilistikte Alman edebiyat bilimcileri arasında isim yapanlar, Leo Spitzer, Wolfgang Kayser, Emil Staiger, Michael Riffaterre, Georg Michel, Hans Graubner, Ruth Liwerski, Elise Riesel, Bernd Spillner, Bernhard Asmuth, Herbert Seidler, Jürgen H. Petersen, Helmut Viebrock, Willy Sanders, Rudolf Zimmer, Urich Püschel, Barbara Sandig, Birgit Thormann-Sekulski.

Georg Michel, eski Demokratik Alman Cumhuriyetindeki stilis-

tiğin ana eğilimlerini özetlerken bunun Marxist-Leninist doğrultunun gereği, 1. işlevsel üslûpların araştırılması, 2. sosyalist bilinçlenme ve ideolojik sınıf kavgası için dilin verimli kullanılışının ortaya çıkarılması, 3. sosyalist bir dil kültürünün geliştirilmesi, 4. metin oluşturma, çözümleme ve değerlendirme metodları ve ölçütleri olduğunu belirtir.[13]

Yeni Fransız stilistiğinde strukturalist (yapısalcı) çizgi M. Riffaterre (doğ. 1924) ile başlayıp R. Barthes ve T. Todorov ile sürer. İtalya'da stilistiğin önemli ismi B. Terracini'dir (1966'da yayınlanan eseri *Analisi stilistica* ünlüdür).

İngiltere'de edebiyata dayalı stilistikte W. Empson (1930, 1951), I. Holloway (1953), R. Chapman (1973, 1982), R. Quirk sayılıyor. İngiliz yapısalcılığında Enqvist, M. Gregory ve J. Spencer'in adı geçiyor.

Amerika Birleşik Devletlerinde stilistik 1940'larda başlıyor. Avrupa'dan Amerika'ya sığınmış profesörlerin (Roman Jakobson, Leo Spitzer, Erich Auerbach gibi) bu alanda çalışmaları anılmaya değer. Fransa'da *"explication de texte"*, İngiltere'de *"Practical Critizism"* ve Almanya'da *"werkimmanente Interpretation - Stilinterpretation"* denilen yönteme denk düşen "New Critizism", Amerikan stilistiğinin en önemli ekolüdür.

Bu araştırıcılar, yaptıkları üslûp incelemelerinde birbirinden az çok ayrılan yöntemler uyguluyorlar. Ama hepsinde ortak sayılabilecek iş, üslûp ögelerini tespit etmek, metin içindeki işlevlerine yorum getirmektir. Üslûp araştırması, en genel deyişle edebî eserin irdelenmesi, onun yorumlanmasına yardımcı olur. Edebiyat bilimci, bir edebiyat eserini incelerken üslûbun bir edebî öge olduğunu, çok önemli olsa da eserin yalnızca üslûptan ibaret olmadığını bilip üslûp incelemesinden elde ettiği sonuçları içerik (konu) araştırmasıyla bir senteze ulaştırmayı bilmelidir.

## Üslûp Araçları

### Kelime Hazinesi:

Kelime hazinesi, stilistiğin ilk dönemlerinde üslûbun temeli sayılırdı ve eskinin üslûp araştırmaları, öncelikle kelime hazinesine dayandırılırdı. Gerçi şimdi de stilistiğin önemli bir alanını kelime hazinesinin değerlendirilişi oluşturmaktadır, ama bununla yetinilmemektedir. İncelenen eserdeki kelimeler denotatiy *(göndergeseltemel anlam)* ve konnotatiy *(duygu değeri, duyusal anlam)* semantik değerleri, doğru-

dan ve aktarmalı anlamları, somut ve imgesel değerleri açısından irdelenmektedir.

Bir metnin kelime hazinesinin üslûp niteliği, öncelikle biçimsel bakımdan değerlendirilir, meselâ istatistiksel olarak belli kelime türlerinin kullanım sıklığı belirlenir. Söz konusu metinde fiillerin sıklığı verbal üslûp nitelemesine neden olur. Yeni üslûp öğretilerinde verbal üslûp nominal üslûptan daha değerli görülmektedir. Sebebi, edebiyatta bu üslûbun canlılık sağlamadaki etkisidir. Tasvirlerde, öykülerde, anlatılanda verbal üslûp yeğlenirken bilim, teknik ve ekonomi metinlerinde nominal üslûp uygun düşmektedir.

Stilistikte bundan daha önemlisi, kelime hazinesinin semantik *(anlam-bilimsel)* değerlendirilişidir. Bu değerlendirme genellikle iki kategoride olur: "denotativ" denen kavramsal esas anlamın ve "konnotativ" denen emosyonal yan anlamların belirlenmesi. Kelimelerin denotativ anlamı aşağı yukarı belli ise de konnotativ anlam çoğunlukla sübjektiftir ve ancak kelimenin metin içi kullanılışıyla ortaya çıkar ve söz konusu kelimenin üslûp tonu *(Stilfärbung)*nu ortaya koyar.

Stilistikte üslûp tonu, bir terimdir. Kelimeler, üslûp düzeyiyle birlikte belli tonlar kazanırlar. İşlevsel ton ve semantik-ekspresif ton ayrımı yapılmaktadır. "İşlevsel"de, bir kelimenin genellikle kullanıldığı iş alanına göre o alanın kelimesi olarak bilinmesi söz konusudur. Meselâ tıpta kullanılan "taburcu olmak" sözü başka bir alanda kullanılırsa yadırgatıcı olur. Keza bir hukuk terimi günlük konuşma dilinin kullanıldığı bir öyküde üslûbu aksatır.

"Semantik-ekspresif üslûp tonu" aynı metindeki üslûp düzeyine bağlı anlamdaş sözcüklerin veya deyişlerin değiş-tokuşunu belirler.

Klappenbach, bu tür üslûp tonlarını şöyle sıralıyor:

1. şaka tonu (komik metaforlarla)

2. samimî ton (hitapta -ciğim'li v.b. sözler)

3. örtmece ton (nahoş şeyleri örterek ifade etmek, şişko yerine tombul gibi)

4. antik ton (modası geçmiş sözler kullanarak, meselâ "emekli" yerine "tekaüt")

5. süslü üslü ton (nazlı, gereksiz biçimci sözler: Sizi karşılamak şerefine na l oluyoruz, gibi)

6. kitabî ton (bürokrasi tarzı sözler, meselâ .... evraka dayanarak iddia ediliyor ki...)

7. abartılı ton (gençlerin moda sözleri: müthiş eğlendik, korkunç zengin gibi.

8. küçümser ton (olumsuz anlamlı kelimeler, meselâ pisliğin teki)

9. alaylı ton (hafif küçümseyerek ve ekserî tersinmeyle, meselâ aksi öğretmen edasıyla)

10. küfür tonu (metaforik ifadeyle çoğu zaman hayvan ya da cani adları: eşek!, haydut! v.s.

11. kaba ton (ölmek yerine cızlamı çekmek, yemek yerine tıkınmak gibi)

**Kelime Üretiminin Üslûp Aracı Niteliği**

Yazarların geleneksel kelime hazinesine kendilerinin ürettiği yeni kelimeler kazandırması, hemen hemen her edebiyatta rastlanan bir olgudur.

Türk edebiyatında Türkçecilik hareketi, dile mal olmuş da olsa Arapça Farsça kökenli kelimelerin yerine Türkçe köklerden yeni kelimeler türetmek, bazen Arapça asıllı kelimeden kurtulmak pahasına yine yabancı kökenli başka yeni bir kelime kullanmak (meselâ yerine Ermenice kökenli örneğin gibi), ya da yine Farsça tınlamalı kelimeden kurtulmak için bu kez Arapça bir kelimeyi kullanıma almak (Farsça cihan yerine Arapça dünya,) gibi yanılgılara düşmüş de olsa başlı başına bir kültür ve dil hareketidir ve bu boyutlarda başka ülkelerde dil hareketlerinden farklı bir görünümdedir. Türkçeciliği veya eskiye bağlı kalmakta direnmeyi bir üslûp aracı olarak değerlendiren yazarlarımız da var. Burada Attillâ İlhan'ın romancılıkta bu olgudan nasıl yararlandığını gösteren şu açıklamasını anmak istiyorum: *"Şimdi yine zaman içinde yöreselleşelim: 'reto' özellikler taşıyan bir roman yazıyorsunuz, ikinci meşrutiyet öncesinde, mutareke'de geçiyor, bu romanın kahramanları nasıl konuşacak? Günümüz aydınlarının sorunsal'lı, katkı'lı, yaklaşım'lı Türkçesiyle mi, yoksa o dönem aydınlarının Osmanlıcasıyla mı? Elbette sonuncusuyla! Yoksa hem onları gülünç ederiz, hem kendimizi. Nasıl Münif Sabri' nin adı Pulat Ataker olamazsa, Münif Sabri öyle Pulat Ataker gibi konuşamaz, konuştu mu, o romancıyı kaldır at kenara, daha tipleme yapmasını bilmiyor."*[14]

*Dersaadet'te Sabah Ezanları* (1981), Osmanlı'nın son zamanlarını konu alan bir tarih romanı. Attillâ İlhan roman dokusunda o dönemden seçtiği kahramanlarını Osmanlıca konuştururken ve bu eski-

yeni karşıtlığını yansıtırken figürlerinin inandırıcılığını arttırır.

**Metne Bağlı Çözümleme Yönteminin Üslûp Anlayışı**

20. Yüzyıl stilistiği üslûp anlayışında belli başlı farklılıklara göre ekoller oluşmuştur. Asrın başlarındaki, Elster, Spitzer ve Winkler'in temsil ettiği psikoloji ekolü, Strich ve Petersen'in başı çektiği manevî bilim ekolü, Dilthey, Gundolf, Strich, Walzel, Schneider gibi isimlerin patronajı altındaki tanıtıcı özellik tipleştirmesini esas alan görüş ve Walzel'in yapıya ilişkin yöntemi sayılabilir.[15] Bunlardan Walzel'in yapıya yönelik üslûp araştırıcılığı, özellikle fenomenoloji ve *gestalt* psikolojisi, Fransız metin çözümlemesi *(explication de texte)* ve Amerikan Yeni Kritisizminin *(new critizism)* etkisiyle güç kazanmıştır. Metin kurgusunun önplanda ele alınır olmasıyla 1950'lerde May, Burger, Kayser, Staiger, Alewyn, E. Auerbach'la zirveye ulaşan metne bağlı çözümlemeye geçişin öncüsü olmuştur. Sistematik üslûp açıklamaları o yıllarda hâlâ yok denecek kadar azdır. Yalnızca W. Kayser, müracaat kitabında üslûp üzerine ayrıntılı bir bölüm yazar (1948). Kayser, *"Das sprachliche Kunstwerk"* (Dilsel Sanat Eseri) başlıklı bu ünlü kitabında kendinden önceki üslûp anlayışlarını irdeler, zayıf yanlarını ortaya koyar ve sonra da metne bağlı üslûp anlayışının doğrularını vurgular. Ona göre eserin "içsel yapı biçimlemesi, dış ve iç, biçim ve öz özdeşliği", bütün dil biçimlemeleri için yegâne uygun üslûp anlayışıdır. Bir psikoloji kavramı olan "algılama"yı *(Perzeption)*, üslûp kavrayışına götüren temel duyusal algılama olarak niteler. Ve bunu Herder'e, Goethe'ye, Moritz'e ve A.W. Schlegel'e dayandırır:

*"Üslûp, altında bir şairane dünya bulunan bütüncül bir algılamadır; biçimleme güçleri, algılayışın kategorileri, daha doğrusu biçimleridir."*

Kayser, metindeki algılama biçimlerinin kolay anlaşılmasına yardımcı olarak, nazımdaki ben'i *(das lyrische Ich)*, nazım nesnesini, nesir metinde anlatıcıyı, anlatım tutumunu, yerleştirmeleri, mekân ve zamana ilişkin görüşleri ve hazır dil araçlarını sayar.

Metne bağlı çözümlemenin asıl temsilcisi Emil Staiger'dir. Üslûpta sanatçı biçimleyişinin bütünlüğünü vurgular ve şöyle der:

*"İçinde eksiksiz bir sanat eserinin - veya bir sanatçının ya da bir devrin bütün yaratısının - her türlü yönden birbirine uyduğu şeye üs-*

*lûp deriz... Sanat eserleri, eğer üslûp bakımından kendi içinde bütünlük gösteriyorsa, kusursuzdur."*[16]

Staiger'in düsturu: *"Bizi saran şeyi kavrarız." ("Wir begreifen, was uns ergreift")*, üslûp ve metin analizinde ilk etkinin, salt yalın duygunun çıkış noktası olduğunu gösterir. Üslûp ise metinden ayrılamaz, ayrı düşünülemez, Staiger'in deyişiyle: o, tek başına *"biçim değildir, ama hepsinin toplamıdır."*

DİPNOTLAR

1. B.Spillner, Stilistik, s.235
2. H. Graubner, Grundzüge der Literaturwissenschaft s. 164
3. Seidler, Allgemeine Stilistik, 2. Baskı, Göttingen 1963, s. 58
4. N.E. Enqvist, On Defining Style.- J. Spencer ed., Linguistics and Style (Language and Langu age Leaming 6) Londra 1967, s. 1-56
5. N.E. Enqvist, On Defining Style.- Linguistics and Style 1964, s. 20
6. Georg Michel, Einführung in die Methodik der Stilforschung, Berlin 1968, s.34.
7. Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, 4. Baskı, Bern 1956
8. Riesel, Elise, Stil und Gesellschaft: Akten des IV. IVG Kongresses 1970 in Princeton, Frankfurt /M. s. 357
9. Riesel, Elise. Stilistik der dt. Sprache, Moskova 2. Baskı 1963, s. 438
10. J. C. Thöming, Bildlichkeit, Grundzüge der Literaturwissenschaft, Cilt 1 s. 192
11. Bernhard Sowinski: Stilistik, Stuttgart 1991 s.130
12. H. Lausberg: Elemente der literarischen Rhetorik, München 1963, s. 226, 422
13. Michel, Georg, Frankfurt / M 1973 Stilistik der deutschen Gegenwartssprache, 1975
14. Varlık, Ağustos 1981, S.6.
15. bkz. B. Sowinski, Stilistik
16. Staiger, 1955

# V. Metin Çözümlemesinde Temel Problemler

## 1. Metin Analizi

Metne bağlı çözümleme *(werkimmanente Analyse)*, aslında çeşitli zamanlarda uygulanmış, moda olmuş, sonra modası geçmiş, eskidi diye bırakılmış, ama sonraları yeniden ortaya çıkmıştır. Peter Rusterholz, bunun daha İkinci Dünya Savaşı öncesi uygulandığını ve aşağı yukarı 1945-68 arasında tartışmasız Alman edebiyatı alanında germanistlerce rağbet gördüğünü belirtiyor. Başlangıçta karşı çıktığı, yerini almayı hedeflediği yöntem, pozitivist ve manevî bilime yönelik metoddu. O metodlarda metin (daha doğrusu eser), yazarın hayat hikâyesinin bir ürünü veya manevî bilimler yardımıyla çözümlenecek bir obje olarak görülüyordu.

"Analiz" terimi Aristoteles'de başlangıçta, dil ifadelerinin temelindeki mantık formlarının ortaya çıkarılması anlamındadır. Günümüzde bu terim, anlam genişlemesi kazanarak bilimsel, nesnelleştirici incelemenin, çözümlemenin karşılığı olarak kullanılmaktadır. İncelenen nesnenin biçimine ve işlevine yönelik soruyu cevaplandırmaya çalışmanın edebiyat bilimindeki karşılığı *"Interpretation"* yani "açımlama"dır. Açımlama, bir bakıma yorumlamadır, çünkü okuyucunun söz konusu eserden ne anlam çıkardığını gösterir.

Metne bağlı yorumlama ve açımlama, 1968'e kadar Almanya'da

edebiyat biliminde eleştirisiz hüküm sürebilmiştir. 1968 öğrenci hareketleriyle baş gösteren Yeni Marxçılık *(Neomarxismus)* hareketiyle "burjuva yöntemi" olarak nitelenmiş ve itibardan düşmüştür.

Pozitivist yöntemden metne bağlı yönteme geçiş sürecini şöyle özetleyebiliriz:

Üslûp analizi ve eser incelemelerinde cevap arayan soru, eskinin araştırdığı kaynak meselesi değil, biçimin dayandığı ilişkiler ağının, sanat eserinin yapısının ne olduğuydu. Yani, artık söz konusu eserin oluşumunu hazırlayan şartlar ve yazarın hayat hikâyesiyle ilgilenilmiyor, gözler eserin kendisine çevriliyordu. Oskar Walzel, *Die künstlerische Form des Dichtwerks* (Edebiyat Eserinin Sanat Biçimi) başlıklı önemli makalesine (1916) Goethe'den şu alıntıyla başlar:

*"Sanat eserinde 'ne' sorusu insanları 'nasıl' sorusundan daha çok ilgilendiriyor; ilkini tek tek kavrayabiliyorlar, berikini bütün içinde akılları almıyor."* [1]

Konuya yönelme, daha kolay olduğundan okuyucunun ve donanımsız eleştirmenin ilgisini çekmesi, yaygın bir durum. Edebiyat eserini sanat katına yükselten ise onun biçim mükemmelliği. Biçimin sorgulanmaması, Goethe'yi de tedirgin etmiş olacak ki böyle bir yakınması var.

Fransız dili ve edebiyatı uzmanı Leo Spitzer, bilimsel çalışmalarına dilbilim temelli üslûp araştırmalarıyla başlayıp, sonra eser yorumlamalarına geçmiştir. Fransız sembolistlerinin sentaks katkılarını incelemiş (1917/1918) ve 1928'de iki ciltlik üslûp araştırmaları yayınlamış, böylece çalışmalarını edebiyat bilimine kaydırmıştır. Amerika'ya sığındıktan sonra 1948'de Princeton'da üslûp araştırmalarını sürdüren Spitzer'in Almanya'ya döndükten sonraki alanı, Fransız şiiri inceleme tarihi ve üslûp olmuştur.

Spitzer'in metodunda hem araştırıcının sezgiselliği ve öznelliği söz konusudur hem de metne çözümleyici yaklaşım.

Pozitivizme ve manevî bilimci incelemeye karşı çıkışların ikincisi, edebiyat bilimci Emil Staiger'den gelir. 1939 yılında yayınladığı kitabı *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (Yazarın Hayalgücü Niteliğiyle Zaman)de edebiyat biliminin konuları ve ödevini belirlerken şöyle der:

*"Edebiyat tarihi, bütün manevî bilimler gibi şu soruyu sorar: 'İnsan nedir?'. Ve bütün tarih gibi, insanın zamanın değişimi içinde*

*arka arkaya gerçek olmuş imkânları üzerine bilgi verir. Dilthey'ın Nietzsche'ye karşı yönelttiği o cesur cümleye ('İnsanın ne olduğunu yalnız tarih söyler') katılma cesaretini belki artık gösteremez. Ama genç Dilthey'ın şu sözüne sağlamca dayanır: 'İnsan varlığının formlarına, ona egemen olan yasalara, tabiatından kaynaklanan görüşlere bakarak tarihi inceleyen kimsede aynı filozofta olduğu gibi bize nasip olan hakikatin büyük bir kısmı orjinal bir tarzda canlanır.'*[2]

Staiger'i ilgilendiren şey, yazarın ya da şairin neyi nerden aldığı değil, eserinin bize o "bir kerelik yeni durumda" neler verdiğidir. Ama tarihsel-toplumsal perspektifleri tümüyle bir yana bırakmaz:

*"[...] böylece kültür tarihi ve sosyolojik bilgiler reddedilmez. Yaşadıkları dönem bize yabancı olan eski şairler konusunda bu bilgilerden kim vazgeçebilir ki? [...] Ne var ki şunun bilincinde olmalıdır: bu bilgiler bizi edebîliğin yalnızca kapısına kadar götürür, esas edebiyat bilimi çalışması, kendimizi yazarın çağdaşı bir okuyucu yerine koyduğumuz zaman başlar."*[3]

Staiger, metodunu henüz "werkimmanente Analyse" *(metne bağlı çözümleme)* diye nitelemez, bir üslûp eleştirisinde yoğunlaştığını söyler:

*"Dönüp dolaşıp, şairin dünyasına geri geliyoruz; bu dünya kelimelerle algılanır, yani bize doğrudan obje olarak sunulmuş olan esere dönüyoruz."* [4]

E. Staiger'in İkinci Dünya Savaşı öncesi gerçekleştirmeye başladığı bu yöntem, Nasyonal Sosyalizmin etkilerinden uzak durma çabasıyla özdeştiği için azımsanmayacak bir başarıdır. Edebiyatı, zamanın üstünde *(zeitlos)* nitelediği sanat kavramıyla birleştirmesi de bu çabanın bir görüntüsüdür.

*Die Kunst der Interpretation* (Yorumlama Sanatı) başlıklı makalesinde esas teorisini 1955 yılında somutlaştıran Staiger, bunu öncelikle Martin Heidegger (1889-1976)in felsefesine dayandırır. Heidegger'in sanatı temel olay, varlığın asıl yaratıcı yanı *("eigentlich Schaffendes des Seins")* olarak ele alışı yanı sıra açıklayıcı yorumlayıcı anlama kavramını esas alması Staiger'in dikkatini çekmiştir. En öznel duyguyu, bilimsel çalışmanın temel taşı olarak niteler Staiger. Bununla kastettiği de metnin sanatsal özelliğinin, meselâ ritm ve üslûbunun algılanmasındaki belli bir kalitedir. Ritme verdiği özel önem, Gustav Becking'in kitabı *Der musikalische Rhytmus als Erkenntnisquelle*

(Bilgi Kaynağı Müzikal Ritm) ile bağıntılıdır. Üslûp kavramı ise oldukça kapsamlıdır. Üslûbu *"mükemmel bir sanat eserinin - ya da bir sanatçının veya bir dönemin - bütün bakımlardan uyumlu olduğu şey"*[5] olarak tanımlar.

Metne bağlı incelemenin sınırları ve problemleri "Zürih Edebiyat Tartışması" olarak bilinen 1966 yılındaki bir eleştiride irdelenmiştir. Staiger'in Zürih Tiyatrosu'nda verdiği "Edebiyat ve Kamuoyu" başlıklı konferansı, bu tartışmaların çıkış noktasını belirlemiştir. Staiger bu konferansında o günlerin güdümlü edebiyatını yermiş ve bu yazarların "ahlâka aykırı" tutumunu vurgulamış, edebiyat piyasasının psikopatlarca işgal edildiğini ileri sürmüştür. Max Frisch, Paul Nizan başta olmak üzere birçok yazar karşı atağa geçmiş, konu genel olarak sanat-tarih ve toplum ilişkisi haline girmiştir.

Staiger'in yanında eser inceleme yönteminin öteki önemli savunucusu Wolfgang Kayser olmuştur. Edebiyatı, kendi içine kapalı bir dil dokusu olarak tanımlayan Kayser'in 1948'de yayınladığı kitabı *Das sprachliche Kunstwerk* (Dilsel Sanat Eseri), 1922'de 20. baskıya ulaşan, klasik bir edebiyat bilimine giriş eseri olmuştur. İlk bölümünde vezin bilgileri veren Kayser, ikinci bölümde öze, ritme, üslûba ve tür bilgilerine yer ayırmıştır. Yorumlama-açıklama (Interpretation) tanımı şöyledir:

*"Bir anlam ve işlev birimi oluşturan kompleksin, anlamaya dayalı kavranması ve iletilmesi."* Staiger "Interpretation"da öznel duyguyu vurgularken Kayser objektif olarak kavranabilen form kompleksini esas alır.

**2. Edebiyat İncelemesi**

Bir edebiyat eserinin incelenmesi, içerik ve biçim özelliklerinin saptanmasıdır. Edebiyatın üç ana tarzı olan epik (nesir/anlatı), lirik (nazım/şiir) ve dramatikte (tiyatro) bilimsel incelemeye en elverişli ve yaygın olan anlatıda inceleme-araştırma objelerini şöyle sıralayabiliriz:

Anlatıcı: Bir anlatıda okuyucuya konuyu ve olayları aktaran kişidir. Ya birinci tekil kişi olarak aktarır ki bu durumda "ben-anlatıcı" dır ya da üçüncü kişidir, o zaman "o-anlatıcı" söz konusudur. Her iki halde de anlatıcı = yazar diyemeyiz. Ben-anlatıcı bile yazarın kendisi değildir. Yazarı, anlatıcı dahil, eserin bütün figürlerinin toplamı, bileş-

kesi olarak görmek gerekir. Ancak, gerçek gerçekliğin aktarılmasını amaçlayan anı kitaplarındaki ya da otobiyografilerdeki ben-anlatıcı, yazarın kendisidir, ama o da anlattığı dönemdeki kişiliğini, yaşantılarını bugünkü "ben"liği açısından anlatır. Demek oluyor ki, bu tür eserlerde bile "ben"le yaza n yazdığı zamanki "ben"ini bir tutmak pek doğru olmaz. Kurmaca metinlerde yazarla anlatıcı arasındaki mesafe, üçüncü tekil anlatıda (o-anlatı) çok daha belirgindir. Ayrıca belirtilmesi gereken bir nokta da, yazarın eseri boyunca aynı anlatı biçiminde kalmak zorunda olmadığıdır. Ben-anlatıdan o-anlatıya geçişler, ustalıklı bir eserde mesafe ilkesinin özenle ayarlanmasının belirtisidir.

Anlatım biçiminin aynı metin, hatta aynı paragrafta değiştirilerek uygulanışına Ferit Edgü'nün "O" romanından bir örnek:

*"Yabancı atladı kamyondan jandarma karakolunun önünde.*
*Jandarmalar geldiler, yükünü indirmeye yardım ettiler.*
*Atın ve katırın seni bekliyor.*
*Senin yokluğunda iyi besledik Muhtarın hayvanlarını.*
*Katıra yükledik torbaları.*
*Ata atlayacağım ki, jandarmalar,*
*Bir çayımızı içmeden gidemezsin, diyorlar.*
*Geç olacak.*
*Çayımızı içmeden gidemezsin.*
*Jandarma karakolunun bahçesinde, demli çaylarımızı içtik.*
*Ben, acemi binici, ata atladım.*
*Katırın ipini elime verdiler."* (s.58-59)

Eser incelemesinde üzerinde durulacak önemli bir konu anlatıcı konumunun *(Alm. Erzählsituation)* saptanmasıdır. Burada yazarın anlattığı olay veya konu karşısındaki konumu irdelenir. Aktarılanlar, olimpik, nesnel veya öznel anlatıcı tarafından aktarılabiliyor. Anlatım konumu da anlatım biçimi gibi eser boyunca aynı kalmayıp birinden ötekine geçişler gösteriyor. Olimpik konum, anlatıcının bizzat kendini hissettirdiği, yani anlatıcının anlatılanların arkasına gizlenip yok olmadığı pasajlarda vardır. An atıcı, anlattığı şeylerden kendini sıyırmış, yorum yaparak, hüküm vererek varlığını hissettirmek istemiştir. Bunu, anlatı dokusunda fiillerin zamanını ayarlamakla (anlattığını geçmiş zaman, kendi yorum ya da hükümlerini şimdiki zamanda vererek) sağlar. Öte yandan okuyucuya anlattıkları hakkında hesap vermek, onun fik-

rini sormak da olimpik konumun belirtisidir. "Olimpik" terimi imgesel bir terimdir ve Grek mitolojisinde baş tanrı Zeus'un yaşadığı dağın adı Olympos'u çağrıştırır. Olimpik anlatım için tanrısal ya da auktorial terimi de kullanılıyor.

Olimpik anlatım tutumuna bir örnek, Erhan Bener'in *Ölü Bir Deniz* (1983) romanından:

*"İçinde bir eziklik, bir boşluk. Aylardan, hatta yıllardan beri beklediği, düşlediği an işte bu. Çok mutlu olması gerek şimdi. Bu anı hep böyle düşünmüştü. Bir yeniden doğuş gibi. Kendisini yepyeni bir insan hissedeceğine inanarak. Belki biraz abartmış olabilir. Ya da, daha doğrusu, bir karara varmak için henüz erken. Bir yılanın, bir istakozun kabuk değiştirmesi bile çok daha uzun sürer. Hem de bu anlar çok tehlikelidir. Çok dikkatli olmak gerek."* (s.13)

Mesafeli, yani yansız *(Alm. neutral)* anlatım tutumuna gelince: Bu, anlatıcının kendini anlattıklarından tamamen soyutlama konumudur. Adeta bir seyirci gibi, bir raportör gibi aktararak anlatır olup biteni. Diyalogların olduğu yerde de anlatıcının konumu yansızdır.

Yansız anlatıma bir örnek, Ahmet Altan'ın *Dört Mevsim Sonbahar* (1983) romanından:

*"-Ben roman okumam.*

*-Niye?*

*Hüseyin hiç düşünmeden cevap veriyor.*

*-Roman da neymiş abi. Daha ciddi işler var dünyada.*

*Gene gülüyorum.*

*-Şöyle güzel bir aşk romanı okumak istemez misiniz?*

*-Aşk da neymiş abi... Daha ciddi işler var yeryüzünde.*

*-Aşktan ve romandan daha ciddi olan neymiş bu dünyada yahu?*

*Hüseyin ezber okuyan bir öğrenci gibi hiç duraksamadan cevap veriyor:*

*-İşçi sınıfının mücadelesi...."* (s.42)

Kişisel anlatım konumunda ise anlatıcı, figürlerin arkasına gizlenmiştir, olup biteni onların gözüyle görmektedir. Bu konum, anlatı figürlerinin canlılığını inandırıcı kılmak için seçilmiş gibidir.

Yukarıda saydığım üç anlatım konumunun her birine uygun düşen birer anlatı açısı vardır. "Anlatı açısı" da bir edebiyat bilimi terimidir ve adı üstünde, hangi açıdan bakıldığını belirtmek için kullanılır. İçten dışa ve dıştan içe olmak üzere iki anlatı açısı vardır. "İçten dışa"

kişisel konuma uygun düşerken "dıştan içe", seyirci-yansız anlatı konumundaki anlatıcının seçimidir.

Kişisel anlatıma bir örnek, Erendiz Atasü'nün romanı *Dağın Öteki Yüzü* (1995) nden:

*"Burhan'la öyle anlar paylaşmışızdır ki, anımsanması ömre bedel... Burhan ve ben... Eş ruhlar... Zaten hayat nedir ki, uzun bir anımsayıştan başka...Raik'le hep birbirimizi tamamladık. Benim hiçbir zaman tepkilere dönüşmeyen fevri duygularımı Raik hep sezdi önceden ve mantığıyla dengeledi. Böylece kocamla birlikte uyumlu bir ortamda yaşadık. Onun duyguları, nasıl bir inişle çıkışla dalgalanıyordu? Ruhumda buhran fırtınaları hiç esmedi mi? Belli etmezdi. O öleli beni terk etmeyen bu suçluluk niye?"* (s.203)

Anlatım açılarının aynı metinde dıştan içe - içten dışa değişmesine örnek, Attila İlhan'ın *Zenciler Birbirine Benzemez* (1957) romanından:

*"Al sana akşam! Paris tabii. Büyük havuzun iştahlı fıskıyesi. Kalabalık. Sonra bir heykel: çırılçıplak, sakallı bir herif, eli şakağında düşünüyor. Düşünsün bakalım. Kaidesinin dibinde, saçları tertemiz taranmış bir çocuk, toprakla oynuyor. Bileğine bir balon bağlamışlar. Mehmet Ali :'Balon bir uçsa!...' diye kuruyor, 'çocuğu alıp götürürse!...' ... 'Üstelik hayalinde uçuruyor balonu. Çocuk bağıra çağıra yükseliyor, kaybolup gidiyor.' "* (s.70)

Öte yandan anlatı tutumları ve anlatı açılarının her birine uygun düşen sunuş biçimleri *(Alm.Darbietungsweise)* vardır. "Sunuş biçimi" ya da "sunuş tarzı" yine bir edebiyat bilimi terimidir ve çeşitleri şöyle sıralanabilir: yorum, rapor, tasvir, iç monolog, yaşanmakta olanı yansıtma, bilinç akımı. Yorum, olimpik tutuma ve dıştan bakış açısına uygun düşerken iç monolog , bilinç akımı kişisel anlatı konumuna ve içten dışa anlatı açısına işaret eder. Rapor etme, tasvir ise genellikle yansız anlatı konumunun ve dıştan içe anlatı açısının sunuş biçimidir. Sunuş biçimlerinin ayırdedilebilmesinde güçlük çıkaran, iç monologla bilinç akımıdır, çünkü birbirine yakın biçimlerdir. Ayırıcı özellik şudur: İç monolog, figürün mantıklı, tutarlı kendi kendine içinden konuşması iken "bilinç akımı", çağrışıma dayalı, zaman ve mekân kategorilerine uymayan, yani kafasından geçenlerdir.

Sunuş biçimlerinden rapor ile betimlemeye örnek için Sevinç Çokum'un *Çırpıntılar* (1991) romanından bir alıntı:

*"Loş bir kapı önünde durdular. Babası zile bastı. Korhan'ın içinde yine o yabancı duygular dolaştı. Resimlerine benzemeyen, hiç tanımadığı bir yüz belirdi kapıda. Başında bir tülbent vardı. Kısa toparlak gövdesi onlara uzandı. Hayır! Avustralya parklarındaki yaşlılardan farklıydı yüzü, gülümsemesi. Daha bir aydınlıktı. Kadının gözleri bu üç kişiden en çok Esra'da oyalandı. Sonra anaç bir kuşun koca kanatlarını gürültüyle açıp yuvasına yönelmesi gibi, Esra'ya sarıldı."* (s.158)

İç monolog ve bilinç akımı için örnek alıntı, Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev* (1983) romanından:

*"Sessiz karanlık! Ama pancurlar arasından sızan ölü bir ışık var, biliyorum. Eşyaları göremiyorum artık, bakışlarımdan kurtuldular, susup kendilerine kapandılar, sanki ben olmadan da durdukları yerde kıpırdamadan durabileceklerini söylüyorlar, ama ben biliyorum sizleri: Oradasınız, eşyalar oradasınız, yakınımdasınız, sanki benim farkımdasınız. Arada bir, biri çatırdar, sesini tanırım, yabancı değildir, ben de bir ses çıkarmak isterim ve düşünürüm: İçinde durduğumuz boşluk denen şey ne tuhaf! Saat tıkırdar ve böler onu. Kesin ve kararlı. Bir düşünce, sonra bir başkası. Sonra sabah olmuş, gelmişler. Merhaba, merhaba! Bir uyumuşum, bir uyanmışım, vakit geçmiş uykumu iyi almışım. Geldiler, Büyükhanım, geldiler! Ben beklerken bir tren düdüğü daha. Nereye? Allahaısmarladık! Nereye Fatma, nereye? Gidiyoruz biz anne, İstanbul yasak bize. Yüzüklerini aldın mı? Aldım! Dikiş makinanı? Onu da. Elmaslarını, incilerini? Onlar bütün hayatın boyunca lâzım olacak sana Fatma. Çabuk dön ama! Ağlama anne. Sandıklar, eşyalar trene yükleniyorlar. Daha çocuk doğurmadım, yolculuğa gidiyoruz, uzaklara kocamla kim bilir hangi ülkelere sürgünüz biz, trene biniyoruz, bize bakıyorsunuz, el sallıyorum, allahaısmarladık anne, bakın gidiyorum ben uzaklara."* (s.29)

Yaşanmakta olanı aktarmada *(Alm. Erlebte Rede)*, anlatıcı, figürün içinden geçenleri, o bunları yaşarken anlatır. Bu sunuş biçimi, -dili geçmiş zamanla olur, ama rapordan farkı, anlatıcının figürü seyretmeyip onun içini okumasıdır. Yaşanmakta olanı aktarmayı hikâye etmekten ayıran, ikisinde de -dili geçmiş zaman kipi kullanıldığı halde, yaşanmak a olanın ak arılışında ifadenin içinde farklı zamanın söz konusu olabilmesidir. "Yarın bayramdı " örneğinde olduğu gibi

Şimdi "anlatım tutumu"na *(Alm. Erzählhaltung)* geçelim. Anlatıcının anlattığı konuya, olaylara karşı takındığı tutum çeşitlilik gösterir. Bir ve aynı konunun farklı anlatı tutumlarıyla aktarılması, bambaşka anlatıların ortaya çıkmasına neden olur. Meselâ bir "köy" konusu, hoşlanarak, benimsenerek aktarıldığında güzel yanlarıyla, saflığı, doğaya yakınlığıyla v.b. idilik, romantik bir anlatı ya atı. Oysa eleştirel bir tutumla anlatılan "köy"de köy hayatının aksayan yanları, olumsuzlukları çoğu kez toplumsal eksileriyle ortaya konulduğunda başka bir eser ortaya çıkar.

Anlatı tutumlarını benimseyici (Alm. *bejahend)*, eleştirici (Alm. *kritisch)*, yansız (Alm. *neutral)*, hicivci (Alm. *satirisch)*, parodist (Alm. *parodistisch)* ve mizahçı başlıkları altında sınıflandırmak mümkün.

Benimseyici anlatım tutumuna örnek, Ayla Kutlu'nun romanı *Bir Göçmen Kuştu O* (1985)dan:

*"Sabah uyandığımda içimin neşe dolu olduğunu anladım. Bir şey vardı. Değişik, insana sevinç veren bir şey. Kollarımı başımın altında birleştirip, çimenlerin üstünde yatar gibi yatmak ve düş kurmak istedi canım."* (s.238)

Aynı romandan eleşti el anlatım tutumu için bir a ıntı:

*" ... kaç ve sığın... Kime? Osmanlıya. O Osmanlı ki, savaşa her tutuştuğunda, dağ gibi yiğitleri almış ateşe sürülmüş yağ gibi eritmiş, gelinlerin kızların yayla misali göğüslerini çorak toprağa çevirmiştir. Yaylanın yiğitlerini, akbabalara yem olsunlar diye, çöllerde bir leş olarak bırakıp kaçmıştır. Ne yapacak bizim gibi artıkları?"* (s.37)

Yansız anlatım tutumuna örnek, Buket Uzuner'in seyahatnamesi *Şehir Romantiğinin Günlüğü* (1988)nden:

*"Şehir romantiklerinin fiziksel olarak belirgin bir özellikleri olmasa da çoğunlukla hareketli, aktif insanlar olduklarını söylemek yanlış sayılmaz. Keyiflerine düşkündürler, dünya nimetlerine (özellikle sanat ürünlerine) karşı zaafları vardır, dünyaya ve yaşama karşı meraklıdırlar. Yemekten tarihe, edebiyattan coğrafyaya, sinemadan zaman makinelerine kadar geniş bir ilgi alanları bulunur."* (s.18)

Yansız anlatım tutumu, anlatıcının karşıt görüşlerin temsilcisi işlevini yürüten figürle in o tasında bulunmasıdır. O figürleri aynı güçte dile getirmekle anlatıcı, onlardan birinin yanında olmadığını gösterir ki yansız, öbür adıyla nesnel anlatım tutumunu romancının asıl yeteneği ve ustalığı olarak gören kuramcılar ve eleştirmenler çoktu.

Parodist anlatım tutumunda bir figürü, olayı ya da üslûbu taklit ederek alay etmek asıl amaçtır. Hicivci tutum, eleştirici tutumun aşırılaştırılmasıdır. Mizahçı anlatım tutumunda da eleştiri ve hiciv söz konusudur, ama bunlar mizahta güldürme amaçlıdır.

Sırasıyla hicivci, parodist ve mizahçı anlatım tutumları için Aziz Nesin'in *Büyük Grev*" (1981)nden:

*"Gazeteciler grev olan her fabrika önüne doluşmuş, çat çat flaşlar çakıp pat pat resimler çekiyorlardı. O ülkenin çok yaman şairleri vardı. Grevi desteklemek en başta şairlerin görevi olduğundan, grev üstüne yazacakları şiirlerin esinini almaya buraya gelmişlerdi. Hele o yazarlar... Onlar da grevi desteklemişlerdi. Grevci işçilere şiirler, öyküler okuyorlardı. O işveren yok mu o işveren, sonunda yenilecektir."* (s.66)

*"Meddah geleneğimize uyarak,*
*'Ad ada benzer, yer yere benzer,*
*Kişi kişiye benzer, kimi er dişiye benzer,*
*Şey şeye benzer' deyip,*
*İş bu anlatacağımız olaydaki*
*Yer ve kişi adlarını söylemeyeceğiz."* (s.56)

*"Ötede yiğit işçiler öbek öbek olmuşlar, davul zurna mı desem - diyemem, sonra hangi ülke olduğu anlaşılır, -saz mı desem - diyemem, neresi olduğu anlaşılır- keman mı desem- diyemem, anlaşılır, - ,her neyse işte çalgılar çalınıp halay mı çekiyorlar desem, -diyemem, neresi olduğu bilinir - horon mu tepiyorlar desem, -diyemem, belli olur - oyun oynuyorlardı. Evet çalgılar çalınıp oyunlar oynuyorlardı. Hah oldu işte."* (s.65)

Edebiyat incelemesinde yazarın "zaman" öğesini nasıl değerlendirdiğini ortaya çıkarmak, özellikle 20.Yüzyılın modern anlatımını vurgulamak açısından önemlidir. Zaman öğesi hem konu olarak ele alınabilmekte hem de biçim ögesi olarak anlatının dış ve iç zaman çerçevelerinin belirlenmesinde kullanılabilmektedir. Yeni zaman anlayışının gelenekselden farkı, göreceliğidir. Anlatıda sunuş tarzları (içmonolog ve bilinç akımı) zamanın modern algılanışını dile getirmekte, araş-

tırıcı da incelemelerinde bunu ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Zamanı işleme tekniklerinde üç yöntem vardır: Anlatım zamanı (Alm. *Erzählzeit)* ile anlatılan zaman (Alm. *erzählte Zeit*) ilişkisine göre adlandırılan bu yöntemlerde her iki sürenin aynı olması halinde "zaman örtüşmesi" *(Zeitdeckung)*, anlatılan zamanın anlatım süresini aşması halinde "zaman yoğunlaştırılması" (Alm. *Zeitraffung*), anlatım süresinin anlatılan zamanı aşması halinde ise "zaman sündürmesi"nden (Alm. *Zeitdehnung*) söz edilir. Ayrıca zaman öğesinin yoğunlaştırılmasında başvurulan, anlatıya daha uzun bir zaman süresini almak için uygulanan "geriye dönüş" (Alm. *Rückblende)* tekniği gibi anlatı zamanından ileriye bakış (Alm. *Vorschau*) anlamındaki zaman kategorisi değişimi, anlatının zamana ilişkin özelliğidir. Bir anlatıda bu tekniklere nasıl başvurulduğunu ortaya koymak yine edebiyat incelemesinden beklenir.

Yazını "edebiyat" katına yükselten, biçim-üslûp-içerik uyumudur ve üslûp incelemesi, edebiyat bilimcinin göz ardı etmemesi gereken önemli bir çalışmadır. Bir önceki bölümde üzerinde durduğumuz stilistik bilgileri, edebiyat incelemesinde uygulayabileceğimiz ana bilgilerdir.

Öte yandan "kurgu", bir edebî eserin incelenmesinde aydınlığa kavuşturulacak önemli bir öğedir. Kurgu ile kastedilen, eserin yapısı (inşaası)dır; figürlerin, motiflerin, temel düşüncelerin nasıl yerleştirildiğinin, birbirlerine karşı konumlarının, eser dokusu ve bütünü içindeki işlevlerinin ortaya çıkarılmasıdır kurgu saptama çalışmaları.

Edebî eserlerin incelenmesinde içeriğe yani konuya ilişkin çözümlemede, en küçük konu birimi sayılan motifler, eserde dile gelen düşünceler ele alınır. İçerikle ilgilenmek, biçim ve anlatı özelliklerinin de saptanması koşuluyla olmalıdır. Salt içerik, yani konu incelenmesi, edebiyatın sanatsal yanını ıskalamak demektir. [6]

Tiyatro eserlerinin açımlanmasına gelince! Anlatının anıtıcı özelliği, olayı aktaran bir anlatıcının aracılığı iken dram, "doğrudanlığı" ile farklıdır. Alımlayıcı, tiyatroda "seyirci"dir, doğrudan doğruya oyunu seyreder, oysa anlatının alımlayıcısı okuyucudur, başkasının (anlatıcının) aktardığını, yani dolaylı olarak, alımlar. "Zaman" öğesi de bu farklılığı vurgular: Anlatıda "geçmiş", dramda "şimdi" söz konusudur. Tiyatroda da "geçmiş"i seyirciye sahnede aktaran, ona bilgi veren bir oyuncunun yer aldığı tiyatro türüne epik tiyatro denmesi, an-

latının (epik) tiyatroya katılmasını dile getirir. Epik tiyatroda seyirciyi oyun hakkında aydınlatmada, ona açıklamalarda bulunmada, bazen başka araçlardan yararlanılır: Seyirciye "gerekli bilgileri" projeksiyonla perdeye yansıtmak vb. gibi.

Dramın "doğrudanlığı", eserin seyirciye oyun kişilerinin dış görünüşü, davranışları, mimikleri ile etki etmesini sağlar. Oyuncuların nasıl olması gerektiği ise reji açıklamalarında eserin yazarı tarafından önceden belirtilmiştir. Sahnelenmeyip salt okunan tiyatro eserinde de reji açıklamaları okuyucuya o bilgileri önceden vermiş olur.

Epik ve lirikten farklı olarak dram, çok sınırlı bir konu kompleksinde yoğunlaşır. Doğrudanlığı ve sahnede oynanması, tiyatro eserini zaman-olay-mekân bakımından iktisatlı olmaya zorlar. Dram kısa bir zaman süresinde belli bir olayı sınırlı bir mekanda işler. Aristoteles'in *Poetika*'sında , eski Yunan'da ve en azından 18. Yüzyıl sonuna kadar Fransa'da "üç birlik kuralı" (zamanda, olayda, mekânda birlik) trajedinin baş ilkesiydi. Lessing'den sonra Alman tiyatrosunda bu ilkeye itibar edilmez olmuşsa da "yoğunluk", bu güne kadar tiyatro eserini anlatılardan ayıran başlıca özelliklerden biridir.

Volker Koltz, *Dramda Kapalı ve Açık Biçim (Geschlossene und Offene Form im Drama,* München, 1975) başlıklı kitabında tiyatro ederindeki "yoğunluk" konusunu ele alır ve bunu, özetleyecek olursak, şöyle açıklar: "Kapalı biçim", en az sayıda oyuncu, küçük mekân, kısa süre, belli bir son ve bu sona doğru tutarlı-kararlı adımlarla ilerleyen bir olayla sağlanır. Klotz, kapalı biçimi *"Ausschnitt als Ganzes"* (bütün yerine geçen parça) olarak adlandırır. Açık biçime ise *"Das Ganze in Abschnitt"* (Parçalar halinde bütün) der. Bu biçim, içinde üç birlik öğelerine tam yer vermese de bütünü parçalar halinde göstermeyi amaçlayan dram için söz konusudur ve yine "yoğunlaşma" eğilimi burada da vardır.[7]

Dram analizinde bu tür bir "kapalı" ya da "açık biçim"in saptanmasından sonra bu biçimin ne gibi bir işlevi olduğu sorgulanabilir. Dram kurgusunun dış ve iç biçiminin (Alm. *innere und äussere Form*) araştırılmasında dış biçim öğeleri; perde sayısı, nesir veya nazım tiyatro oluşudur. "Üç perde", Avrupa tiyatrosunun temel kurgusu sayılır.

Giriş-gelişme-sonuç şeması, tiyatro terminolojisinde *"expotion-epitatis-peripertie"* olarak anılır ve "epitatis", işlenen konunun olayın tırmanışı, "peripertie" de mutlu ya da kötü sonu yani kurtuluş ve felâketi belirtir.

Rönesans tiyatrosuyla birlikte bu üçlü kurgunun beşli kurguya dönüşmesiyle söz konusu evreler daha yaygın işlenir: Birinci perdede giriş, ikinci perdede olayların tırmanışı, üçüncüde doruğa varışı, dördüncüde dönüm noktası ve "inişe geçiş", beşincide felâket ya da mutlu son. Tiyatro terminolojisinde dram kurgusunda bu tür bir perde işlevi programı, dış biçimle iç biçimin yani kurgulama ile olayın gelişim sürecinin bir arada düzenlendiğini gösterir.

Tiyatro eserlerini komedi, trajedi, dram, traji komedi vb. türlere ayıran ve içeriğe dayalı klasik sınıflamanın yanı sıra, Klotz ve Kayser, daha çok kurguyu esas alan bir sınıflama getirirler. Kahraman, mekân ve olay öğelerinden hangisini eserin odak noktası yapıyorsa ona göre "Figür dramı" (Alm. *Figurendrama*), "mekân dramı" (Alm. *Raumdrama*) ve "olay dramı" (Alm. *Handlungsdrama*) olarak adlandırılırlar. Meselâ mekân dramında kişiler, önemini kaybetmiş, yalnızca yan öğeler durumundadır; keza olay dramında önemli olan olaydır, kişiler ve mekân geri plandadır, ama asıl "figür dramı"nda kahraman ya da kişiler odak noktasını oluşturur.

Sınıflandırmalardan bir başkası da "hedefe yönelik oyun" (Alm. *Zieldrama)* ile "çözümlemeci oyun"dur (Alm. *analytisches Drama*). İlkinde kurgu, olayın bir hedefe ulaşma sürecini önemserken ikincide olayın yavaş yavaş çözümlenme sürecini göstermek amaçlanmıştır.

Tiyatro eserinde diyalogların dil özellikleri, yani oyun kişilerinin konuşma üslûbu, eserin edebîliğinin en önemli kanıtıdır. Çünkü tiyatronun temel öğesi diyalogdur ve kişileri konuşturmadaki özen, tiyatro yazarının ustalığını gösterir.

Tiyatro eserlerinin edebiyat bilimsel incelemesinde yukarıda belirttiğim kurgu-olay ve diyalog özelliklerinin araştırılıp ortaya çıkarılması, sınıflandırılması amaçlanır.

Şiir incelemelerinde önemli ilkeleri şöyle sıralayabiliriz:

Biçim: Edebiyatın temel tarzları olan anlatı (epik), tiyatro (dramatik) ve şiir (lirik) arasında şiir, biçim öğesinin incelenmede çok önemsenmesi gereken bir tarzdır. Çünkü şiirde biçim, yalnızca bir görüntü yapısı değildir, H.Petersen'in deyişiyle *"içerisinde ve sayesinde özün aktarıldığı biricik araçtır."*[8]

Şiirde en küçük biçim ögesi vezin (ölçü)dir. Vezin, bizim Divan edebiyatında olduğu gibi hecelerin uzunluk ve kısalığını esas alan belli kalıplara göre ayarlanabileceği gibi hece sayısı (hece vezni) veya Batı edebiyatlarında, meselâ Alman edebiyatında olduğu gibi vurgulu-vurgusuz hece esasında olabilir. Vezin, şiirin bir mısrası (dizesi) içindeki hece dizimi ölçüt alınarak düzenlenir.

Mısra sonlarının uyumu (kafiye-uyak), şiir biçim özelliklerinden ikincisi olarak bilinir. Kafiye kalıpları (şemaları) şiir türlerinde klasik biçimlerdir.

Şiirde "ritim"de önemli bir biçim ve öz öğesi sayılır. Ritmin bir biçim ögesi olmakla kalmayıp aynı zamanda öz (içerik) ögesi oluşu, kelimelerin anlamını da etkilemesindendir.

İmgelerin yoğunluğu, şiir dilinin öteki edebiyat türlerinden bir üstünlüğüdür. Dolayısıyla şiir incelemelerinde imge önemli bir yer alır.

İmge, mecaz (metafor), simge (sembol) başta olmak üzere bütün söz sanatları şiiri şiir yapan öğelerdir. Bu nedenle bir şiirin çözümlenmesi, onun o yoğun ve bir çırpıda anlaşılamayan yapısını açımlamakla olur. Vezin ve ritmin bu söz sanatlarıyla bir arada etkisi, şiirin esas büyüsünü oluşturur. Şiirde imgenin önemi üzerinde dururken Wellek-Warren iki çeşit imge varlığından söz ederler: Bağlı ve serbest imgeler. "Bağlı" imgeler her okuyucunun hayalinde canlanabilen işitme ve kas imgeleriyken "serbest" imgeler görme ve diğer duyularla ilgili olup kişiden kişiye değişiklikler gösteren imgeler."[9]

İmgenin eğretileme (mecaz-metafor) ve simgeye dönüşmesi, tekrarlanmasına bağlıdır. Simgede bir süreklilik, bir tekrarlanma varken bir kez karşımıza eğretileme olarak çıkan imge, tekrarlandığı zaman simgeleşir. Goethe'nin simge tanımı, imge-simge ilişkini gösterir niteliktedir:

*"Sembol, görüntüyü düşünceye, düşünceyi bir imgeye çevirir; ama öyle ki imgedeki düşünce her zaman son derece etkili ve ulaşılmaz kalır ve her dilde söylenmiş olsa da söylenmezliğini korur."* (Maximen und Reflexionen, 314)

Şiirde öteki edebiyat türlerinden daha çok yer alan diğer söz sanatlarını farkedip bunları şiirin bütünü açısından değerlendirmek, şiir incelemelerinin vazgeçilmez bir görevidir.

DİPNOTLAR:

1. O. Walzel: Enders Horst, 1967, Wege der Forschung, cilt 26.
2. Staiger, Emil, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürih 1939, s. 9
3. a.g.e., s. 11
4. a.g.e. s. 15
5. Staiger, Emil, Die Kunst der Interpretation, Zürih 1955, s. 14
6. Konu temelli inceleme ekolleri için bkz. S. 81, 108, 111.
7. Volker, Koltz, Geschlossene und Offene Form im Drama, München, 1975
8. D.Gutzen, N.Oellers, J.H.Petersen, Einf ,hrung in die neue deutsche Literaturwissenschaft, Berlin,1976, s.50
9. R.Wellek-A.Warren, Edebiyat Biliminin Temelleri, Çev.:A.Edip Uysal, Ankara, 1983, S.249.

# VI. Edebiyat Kuramları

## 1. Pozitivizm

"Pozitivizm" terimi, Latincede *positivies* = veri kelimesinden türetilmiştir, ve pozitif sözü, olumlu, müsbet anlamındadır. Pozitif bilim, "müsbet bilim", tabiat bilimlerine verilen addır.

Bir felsefe ekolü olan Pozitivizmin asıl filozofu, Fransız August Comte (1798-1857)dur. Pozitivizm kelimesinin de isim babası odur. Felsefeyi gözle görülen şeyler dünyasına indirgemiştir. Pozitivizme göre, yapabileceğimiz tek şey, bize görüntüler olarak sunulmuş olan gerçekleri gerçek olarak kabul etmek, ikincisi, onları belli yasalara göre sınıflandırmak; üçüncüsü, bildik yasalardan gelecekteki olguları önceden görmek ve kendimizi buna hazırlamaktır. "*Savoir pour prévoir!*" Comte'un bu sözlerle formüle ettiği "önceden görmek için bilmek" (bilelim ki önceden görebilelim), bütün bilmin anlamıdır. Bu, Comte'un pek beğendiği öncülü Francis Bacon'un da görüşüydü.

"Pozitif" kelimesinin Fransızcadaki anlamları, Almancadaki ve Türkçedeki karşılıklarına uygundur. Pozitif, gerçektir (negatif ise gerçek olmayan); pozitif, aynı zamanda yararlı, olumlu demektir (anlamsız, yararsız ve olumsuzun karşıtı). Pozitivizm, pozitif olandan yana olmak anlamında, yalnızca gerçeklerle, toplum için yararlı ve olumlu olanla, kesin olarak sınırları çizilebilenle ilgilenir, metafiziğin muğlâk dünyasından ve sonsuz tartışmalarından nefret eder. Burada insan artık evrenin tohumu ve amacı neydi sorusuna cevap aramaktan vazgeçmiş,

gözlemlerle ve aklını kullanarak var olan gerçeklerdeki benzerlik ve süreklilik yasalarını öğrenmenin derdine düşmüştür. "Açıklamak" demek, pozitif aşamada, tek tek gerçeklerin, genel bir gerçekle ilişkisini ortaya çıkarmak demektir. Comte, insanın çocukluğunda ilâhiyatçı, gençliğinde metafizikçi, yetişkinliğinde bilim adamı gibi düşündüğünü söyler. *(Bkz. Cours de philosophe positive)*

19. yüzyılın ikinci yarısında edebiyat bilimi de verilere, elle tutulur gerçeklere yöneldi. Tabiat bilimlerinin metodlarını uygulayarak o bilimlere benzemeye çalıştı. İngiliz edebiyatı, Pozitivizmi Comte'un vatanı Fransa'dan daha çok benimseyen İngiltere'de Pozitivizme yönelen ilk edebiyat oldu. Fransız tarihçisi ve filozofu Hippolyte Taine'in (1828-1893) *Histoire de la litérature Anglaise* (İngiliz Edebiyat Tarihi 1863) başlıklı eseri çığır açıcıydı. Taine, bu kitabında edebiyat olayını, ırk (race), çevre (milieu) ve an (moment)ı esas alarak sorguluyordu. *Philosophie de l'art* (1866) başlıklı sanat felsefesi kitabında, Paris Güzel Sanatlar Akademisi *(École des Beaux Arts)*nde verdiği derslerini toplar. Bu derslerin temel ilkesi, estetikle botaniğin birbirine benzediği tezidir. Taine, sanat eserlerinin oluşum ve niteliğini doğabilimsel sınıflandırma ve yasallıklarla açıklamaya çalışır. "Bütün eserleri", "Ekol" ve "Akım" gibi büyük gruplandırmalar, önce her sanat eserinin konumunu belirlemeyi sağlar, ve öte yandan her sanat eseri de 'ırk', 'çevre' ve 'tarihî an'la belirlenir. Büyük gruplandırma, kabiliyetleri, belli sanatçıları ortaya çıkarır, ikinci sınıflandırma ise onların gizil gelişmeleri için genel çerçeve koşullarını belirler. Taine, sanat üretiminin bu sosyolojik, etnolojik ve doğabilimsel faktörlerini İtalyan Rönesansını, 14.-17. yüzyıl Hollanda resim sanatı ve Eski Yunan heykelciliği örnekleriyle anlatır. Sanat eserinin değerini de devrinin ruhunu *('caractére essentiel')* yansıtmasıyla ölçer. Taine'in bu eseri akademik sanat anlayışında, 19. ve 20. yüzyıllarda edebiyat biliminde de uzun süre etkili olmuştur.

Ahlâkî davranış biçimlerini kimyasal olaylarla özdeştirerek ele alan ve 19. yüzyılda dünyayı fizik deneyleriyle açıklayabilmek inancını gösteren bu eser, sık sık alıntılanan şu cümlesiyle tanınmıştır: *"Kötü huylar ve erdemler göz yaşı veya şeker gibi birer üründür."* Taine'in İngiliz edebiyatı tarihi, normatif estetiğe karşı edebiyatı salt sosyolojik bakış açısıyla incelemeyi ilke edinmiş bir edebiyat eleştirisi programıdır. Montesquieu'nün *l'esprit des loix* (1748), Voltaire'in *Denemeleri*

(1756) ve Madam de Stäel'in *De l'Allemagne* (1810) başlıklı kitaplarıyla süregelen akılcı çizginin devamı niteliğindeki bu eserde yazar ve şair, kökeni ve kalıtımla getirdikleri, çevresi (içinde bulunduğu toplum ve iklim koşulları) ve zamanının oluşturduğu bir koordinat sistemi içinde değerlendirilmektedir. İnsan, yüksek türden bir yaratıktır. Aynı ipek böceklerinin ağlarını örmesi, arıların peteklerini yapması gibi, o da felsefe ve edebiyat üretir, diyen Taine, biyografik ayrıntılara dayanır ve onları aynı zamanda Hegelci bir tarzda felsefî olarak değerlendirir.

Alman edebiyat ve dil biliminde Pozitivizm'in babası Wilhelm Scherer'dir. *Geschichte der deutschen Sprache* (Alman Dilinin Tarihi) (1868) kitabında Darwin'in kalıtım teorisini esas alır. *Geschichte der deutschen Literatur* (Alman Edebiyatı Tarihi) (1880-83) kitabını da ünlü kategorileri *"Ererbtes"* (kalıtımla alınmış), *"Erlerntes"* (öğrenilmiş), *"Erlebtes"* (yaşanmış) şeylerin üzerine kurar. Tarihsel çizgiyi erkek ve dişi, çiçek açma ve yaprak dökümü gibi dönemlerin birbirini düzenli izleyen evrelerden ibaret görür. Onun öğrencisi Erich Schmidt ise tarihçi-genetik metodu savunmuştur. Varlığı, oluşumda fark etmekti bu. R. Heinzel, en tutarlı bir şekilde tabiat yasalarını edebiyatta araştırmaya koyuldu. *Über den Stil der altgermanischen Poesie* (1875) başlıklı eserinde bunu uygular.

Pozitivist edebiyat bilimi, daha çok nedenleri, motifleri, tarihî nedenselliği araştırdı, tarihsel oluşumu deneysel tespit edilebilene dayandırmaya çalıştı. Tabiat bilimlerinin esas ilkesi olan nesnelliğe uygun olarak toplamak, betimlemek, sınıflandırmakla uğraştı; spekulasyona, metafiziğe karşı çıktı.

Biyografiler, konu ve motif tarihçeleri, üslûp paralelliklerinin ve örneklerin, etkilerin tespiti pozitivist edebiyat biliminin öncelikli uğraşları olmuştur.

Pozitivist edebiyat biliminin temsilcileri, önemli şair biyografilerine imza atmıştır. Winckelmann'ın (C. Justi, 1866-72), Klopstock'un (F. Muncker, 1888), Lessing'in (Th. W. Danzel 1850-54), Herder'in (R. Haym, 1880-85), Goethe'nin (K. Goedeke, 1874, H. Düntzer, 1880, R. M. Meyer, 1895), Schiller'in (J. Minor, 1890) hayat hikâyeleri bu dönemin katkıları olmuştur. Keza büyük yazarların bütün eserlerinin eleştirel baskıları bu dönemin başarıları sayılır.

Edebiyat biliminde pozitivist görüş, W. Dilthey'in manevî bilimler metoduyla yüzyıl dönümünde aşıldı. Dilthey, pozitif bilimleri ma-

nevî bilimlerden ayırmış ve Ikindeki "açıklama"nın yerine ik ncisinde "anlama"yı geçirmiştir.

## 2. Formalizm (Biçimcilik)

Formalizm, Moskova Dilbilim Çevresi'nin 1915-1930 yılları arasında başlatıp geliştirdiği bir Rus edebiyat bilimi ve edebiyat eleştirisi ekolüdür. Petersburg'da 1916 yılında kurulan ve daha sonra *"Opoyaz"* adını alan, edebî dili araştırma kurumu ile işbirliği halinde çalışmıştır. Fütürizm ile etkileşim içinde bulunan Formalizm, Rus Sembolizmine karşıdır. Rus Formalizmi, biyografik, psikolojik, sosyolojik metotları, dinî ve felsefî eğilimleri reddeder. Başlangıçta edebiyatla hayatın kesinl kle birbirinden ayrılması görüşünü savunmuş ve sanat eserinin kendi yasaları olduğu üzerinde ısrar etmiştir. Edebî eseri, içerik içindeki üslup araçlarının bütünü olarak alan görüştür. Formalizm'in temel terimi "sanat becerisi" *(priyom)* idi ve bir edebî eser n bilinçli yapımı, onun malzemeyi, dilin biçimlenmesi ve konuyu, yani 'gerçekliği' bozmasıydı *(Deformierung)*. Formalizm bunları tesbit etmek için yeni analiz metodları ve bir edebiyat tarihi kuramı oluşturmuştur. Nesir kuramına en önemli katkı Sklovski'den (1893-1984), nazıma R. Jakobson'dan (1898-1982) edebî gelişime Yu. Tınyanov'dan (1894-1943), Sklovski'den, türler sorununa B. Eyhenbaum'dan (1886-1959) gelmiştir.

Slovski, kurucusu olduğu OPAYAZ'ın üyeleri ve Jakobson'un Moskova dilbilimc ler çeresinden genç bilim adamlarıyla birlikte Rus Formalizminin temellerini atmış, bu ekolün en etkili kuramcası ve temsilcisi olmuştur.

Formalistler, biçim ile içerik ikiliğini, sanat eserini bir "yapıt" olarak görmekle aşmaya çalışmışlardır. İlgililerinin odağında tek tek eserlerden çok edebîliğin genel niteliği sorusu vardır. Araştırmaların tarihsel sürecinde Rus Formalizmi, Prag Yapısalcılarına, 1960'ların yapısalcılığına ve daha sonraki edebiyat kuramlarına etki etmişt r. Formalizm kavramı 1930'lardan sonraki Marksist estet kte küçümsenir olmuştur.

Formalizm, 1920'lerde doruk noktasına ulaşır, ama aynı zamanda da Marksizm'le kavgaya girişir. L. Trotski ve A. Lunaçarski (1875-

1933) gibi Marksist edebîyat bilimcileri Formalizmi *"Eskapizm"*in (kaçış) bir çeşidi olarak eleştirdiler. Onlara göre Formalizm, bilinçsiz bir kafanın Avrupa burjuvalığına gizlice kaçışıydı. Rusya'da böylece batırılan bu görüş, Prag Strüktualizminde (Yapısalcılık) 1930'larda yeniden canlandı. B. Hawranek, B. Trnka, D. Cizevski, J. Mukarjovski, Wellek ve R. Jakobson, keza Polonya'nın "Tegral edebiyat görüşü" (M. Kridl, R. Ingarden) nde Formalizmin ilkeleri varolagelmiştir. Sonunda Amerika Birleşik Devletleri'nde New Criticism, sığınmacı edebiyat bilimcilerinin etkisiyle Formalizmin izlerini taşır.

Formalizm üzerine bu kısa tanıtımdan sonra bu ekolün biraz daha ayrıntılı incelemesine geçelim:

Rainer Grübel, Formalizm ve onun uzantısı Sturukturalizmi irdelediği araştırması *"Formalismus und Strukturalismus"* da bu iki edebiyat bilimi ekolünü bir yenilenme *(innovation)* estetiği içinde görülebilmesi nedeniyle 20. yüzyılın gözde yöntemlerini veren ekoller olarak niteliyor. Modernizmin zirveleri olarak kültür tipolojisinde avangardist sanata, Futurizme ve Dada'ya; Sürrealizme, soyut resime, somut şiire ya da 'nouveau roman'a yakın.[1] Formalizmin temsilcileri, metne bağlı incelemeciler gibi Pozitivizme ve düşünce tarihi bağlantılı yönteme, edebiyatın kültürel-tarihî ve ekonomik koşulların nedenselliğiyle anlaşılabilirliği inancına karşı çıkmışlardır. Edebiyatı ve genel olarak sanatı, mevcut gerçekliğin bir aynası olarak görmeyi reddederler. Onlarca sanat ve edebiyat, kendine özgü, kendi değerleri olan, başlı başına bağımsız bir fenomen sayılmaktadır.

A. Hildebrand'ın biçim estetiği ile O. Walzel'in *"Gestalt"* estetiğinden ve Alman anlatım morfolojisinden esinlenen Formalistler, edebiyatı edebiyat dışı olaylarla ve kurallarla açıklamamayı ilke edinirler.

Roman Jakobson, Formalist düşüncenin esası olarak 'signans' ile 'signatum' ve gösterge ile kavram arasındaki ilişkinin temelden değiştirilmesini görmüştür. Buna karşılık edebiyat bilimcisi A. Hansen-Löwe, Formalizmi üçe ayırır:

1. Egemen paradigmatik reduksiyon
2. Syntagmatik fonksiyon
3. Pragmatik

Hansen-Löwe, Formalist ekolün temel ilkesi olarak "yabancılaştırma" *("ostraneniye")*yı görür. Jakobson ve Hansen-Löwe böylece Formalist düşüncenin iki kutbunu, poeto-linguistik ve edebî-estetik uç nokta-

larını oluştururlar. Edebî-estetik kutbun temsilcileri, meselâ Eyhenbaum, Sklovski, Tomaşevski, Tınyanov sanat olaylarının estetik etki tarzını dil sanatı, plastik sanatlar ve film sanatının araştırma alanındaki çıkış noktası olarak görür.

V. Sklovski "yabancı" kavramında Aristotales'e dayanır. Aristotales edebiyatın dilini "yabancı, şaşılası, benim olmayan" *('ton me idiotikon')* diye nitelemiştir. Ama Sklovski, Aristotales'den farklı olarak, malzemenin yabancılaştırılması işini (buna da 'Yeni Görmek' der), estetik algılamanın koşulu sayar:

*"Bizim için hayatı algılamayı yeniden sağlamak, nesneleri hissedilebilir, taşı taş gibi yapmak için, sanat dediğimiz şey mevcuttur. Sanatın amacı, bize nesneye karşı bir his vermektir, yeniden fark etmek demek değil, görmek demek olan bir his. Sanat bu işte iki hileye başvurur: nesneleri yabancılaştırmak ve biçimi karmaşıklaştırmak, bu sayede algılamayı güçleştirmek ve algılama süresini uzatmak. Çünkü sanatta algılama süreci, kendi başına bir hedeftir ve uzatılması gerekir. Sanat, bir şeyin oluşumunu yaşamak için bir araçtır, artık oluşumu tamamlanmış bir şey, sanat için önemsizdir."* [2]

Edebiyatın en önemli becerisi saydığı "yabancılaştırma"nın tekniğini Tolstoy'dan örneklerle anlatır Sklovski. Bir imgenin yalnızca bir ayrıntısını tespit edip vurgulamak gibi. Tolstoy bir savaş tasvirinde *"çiğneyen ıslak bir ağız"*[3] ayrıntısını böyle vurgular.

Bu estetik anlayışı, modern *"innovation"* (yenilenme) estetiğinin bir çeşitidir. Innovation estetiği arkaik-mitik düşünülmüş "şairane" dille günlük-pratik "kavramsal" dil, entellektüel-felsefî *"diskurif"* ( gidimli) dil ayrımına dayanır. Bu görüşün kökeni, romantik Alman yazarı August Wilhelm Schlegel (1767-1845) dir. Rus dilbilimine aktarılan Romantik Alman dil felsefesine dayanarak ve Fütüristlerle, Konstrüktivistlerle uyum içindeki Sklovski'nin yabancılama estetiği, Potebnya'nın şairane sözü imgesel sembol olarak alması, modern sembolistlerin *intuitiv* (sezgisel) estetiğine uyar.

Edebiyat dili konusunda Sklovski'nin görüşü şöyle:

*"Şairane dilin tınlama yapısını, kelime hazinesini, kelime dizimini ve semantik kurgularını araştırdığımızda, her yerde aynı sanatsal belirtiyle karşılaşırız: Algılamayı otomatizmden kurtarmak için özellikle yaratılmıştır: onu görmek tarzı, yaratıcısı tarafından kasıtlı ola-*

*rak sağlanmıştır, 'sanatlı' kurgulanmıştır ki algılama dursun ve yoğunluk ve süre bakımından en yüksek dereceye varsın, bu arada da nesne mekânsal genişlemesiyle değil, zamansal sürekliliğiyle algılansın. Şairane dil, bu şartları yerine getirir. Aristoteles'e göre bu, yabancı ve şaşırtıcı etki etmeli; uygulamada bu, yabancı bir dildir: Asurlularda Sümerce, Ortaçağ'da Lâtince, İran edebiyatında Arapçamsılık [...] ya da halk şarkısında, edebiyat diline yakın bir yüksek dil."*[4]

"Şiir Dilini Araştırma Grubu" *Opoyaz*'ın ileri gelen temsilcilerinden Sklovski (1893-1984), *Nesir Kuramı* ("O teorii prozı", Moskova, 1927), başlıklı kitabında sanatın aslını sanat becerisi olarak niteleyerken şiirselliğin şiir formuyla sınırlı kalmayacağını, nesir tarzında yazıldığı halde şiirsel olabilen eserler olduğu gibi, nazım olduğu halde şiirsel olmayan ürünler de olabileceğini belirtir. Bunun devamında ise şu sonuca varır:

*"Bu gösteriyor ki bir eserin sanat niteliği, onu şiirle birleştirme imkânı, bizim algılama tarzımızın bir sonucudur. Özel sanat becerisiyle; yani bu şeylerin sanat olarak algılanmasını sağlayacak sanat becerileri yardımıyla yaratılmış şeylere sanat eserleri diyeceğiz."*

Olay kurgusuna ilişkin sanat becerileriyle genel üslûp becerileri arasındaki bağıntı konusunda, Sklovski'nin görüşüne göre, bir sanat eseri başka sanat eserlerini arkasına alırsa ve onlarla birlikte olursa algılanır ve bir sanat eserinin formu, onun kendinden önceki formlarla ilişkisi sayesinde belirlenir:

*"Sadece parodi değil, her sanat eseri her hangi bir esere ya paralel ya antitez olarak oluşur. Yeni bir biçim, yeni bir içeriği ifade etmek için değil, sanatsal değerini kaybetmiş eski bir formun yerine geçmek için doğar."*[5]

Sanatın, hayatı kolaylaştırmak, birşeyleri özetlemek demek olduğunu savunanların yanıldığını söylerken Sklovski, pratik düşüncenin özetlemeye ve genellemelere eğilimli olduğunu, oysa sanatın *"somuta olan merakıyla, genel ve bütün olarak görünen şeyi bile çözmeye çalıştığını"* belirtir. Genel olarak konunun biçimi belirlemediğini, tersine biçimin konuyu, içeriği yarattığını savunur: *"Belli bir biçim, doldurulur; aynı lirik şiirlerde kafiyeler arasında boşlukların tınlama noktalarıyla doldurulması gibi. [...] Kompozisyon açısından bakıldığında 'içerik' kavramı, bir sanat eserinin analizinde tamamiyle gerek-*

*sizdir. Ama biçim burada bir konunun kompozisyon yasası olarak anlaşılmalıdır."*[6]

Rus Formalizminde "gelişim", özel bir kavramdır. Dilde ve edebiyatta gelişim konusundaki görüşlerini, Yuri Tınyanov (1894-1943)'un *Edebî Sanat Araçları ve Edebiyatta Gelişim* başlıklı eserinin (Frankfurt, 1966) Almanca çevirisinden birkaç alıntıyla özetlemek istiyorum. Edebiyat nedir? Edebî tür nedir? sorularına cevap denemelerini yersiz ve anlamsız bulurken Tınyanov şöyle diyor:

*"Matematik, tanımlara dayanır, ama edebiyat kuramında tanımlar asla temel değildir, tersine sürekli değişen gelişen edebî bir olgudur: yani bir sonuç görüntü. Tanımlar hep zorumuza gider."* (s.9)

Yeninin daima eskiyi yerinden ettiği gerçeğiyle edebiyatta da aynı şeyin varlığını ileri sürerek bütün katı tutumların gelişimle unufak olduğunu belirtir:

*"Başka 'temel özelliklere' güvenen tanımlar, yaşayan edebiyat olgusuyla yalan diye cezalandırılır. [...] Birden fazla edebiyat devrimi yaşamış yaşlı bir çağdaş, farkeder ki belli bir fenomen kendi zamanında, bugünkünün tersine edebî bir olgu değildi,- ya da tersi."* (s.12)

Y.Tınyanov, edebiyat tanımının analizinin ancak gelişim içinde mümkün olduğunu belirtir. Temel ve birincil sayılan özelliklerin sonsuz bir değişim içinde olduğunu ve gerçekte edebiyatı hiç de karakterize etmediklerini söyler. *"Edebiyat, bir konuşma kurgusudur ve kurgu olarak algılanır, yani; edebiyat, dinamik bir konuşma kurgusudur. [...] Açıktır ki 'malzeme' ve 'biçim' birbirinin asla zıttı değildir; malzemenin kendisi biçimseldir (formal), çünkü kurgunun dışında hiçbir malzeme olamaz. [..] Malzeme, biçimin kurgusal ögelere bağlı bir ögesidir."* (s.18)

Edebiyatın gelişim sürecinde şu safhaları görür Tınyanov:

*"1. Otomatikleşmiş kurgu prensibine zıt olarak diyalektik tarzda karşıt bir kurgu prensibi oluşur. 2. Yeni prensip, uygulama alanı bulur. 3. Yaygınlaşır, harcı alem olur. 4. Otomatikleşir ve karşıt kurgu prensiplerini çağırır."* (s.21)

Böylece formalizmin değişik bir gelenek bilincinden söz edebiliriz. Gelişimin ögeleri, kasıtlı olarak karşılaştırmalı araştırmalarda ortaya çıkarılmaktadır.

Biçimci metot, daha çok eski ürünlerde uygulanıp geliştirilmişse de sırf eskiye dönük kalınmamış çağının edebiyat içi sorunlarının

aydınlatılmasına da çalışılmıştır. Mayakovski'nin, dergisine katkıları yanında kendisinin, uygulamada biçimci metoddan üç noktada yararlandığı söylenir: çünkü o da şiiri salt üretim olarak ele almış, tonlamayı (*intonation*) teknik bir görüş ve yenilik kategorisini de önemli bir işlev saymıştır.

Edebiyat bilimci Godehard Schramm, *Formalizm* (Formalismus) başlıklı yazısında bu ekolde, bir metinde aranan özellikleri şöyle sıralıyor:

*"Bir metin hangi ifade işlevini, hangi kurguyu ve hangi kurgusal motiflemeyi ortaya koymaktadır, dil kalıpları ve figürler hangi kurgusal niyetle etki etmektedir ve yazar kendi kurgu faktörleriyle konunun iç gerilimini nasıl yaratmaktadır?"*[7]

Formalist ekolün başarısı, bilinçli eleştirel bir edebî incelemenin temellerini atmasıdır. Alımlama estetiğine giden bu yol, eleştiriyi konu özetlemelerin ötesine taşımıştır.

## 3. Hermeneutik (Yorumlamacılık)

Batı edebiyat biliminde bir açıklama kuramı olan yorumlamacılık için kullanılan *"Hermeneutik"* terimi, tarih, felsefe ve edebiyat alanlarında birbirinden az çok farklı anlamlardadır.

Yunanca *"hermeneu'ein", "hermenéia", hermenius"* kelimeleriyle akraba olan bu kelimenin asıl anlamı "ifade etmek, söylemek, açıklamak"tır. Fiil olarak hem söylemeyi hem de anlamayı, yorumlamayı dile getirir.

"Hermeneutik" kavramının edebiyattaki yeri, Platon'un diyaloğu *Phaidros*'la başlar. Hermes, mitolojide tanrıların elçisidir, onların isteklerini insanlara dil aracılığıyla iletir. Söz konusu Platon diyaloğunda Sokrates, bu bir tür aracı olan Asklepios'a sanatından dolayı özendiğini söyler. Asklepios onun gözünde bir yorumcudur. Şairler ise tanrıların sözcüsünden başka bir şey değildir, *"her biri, kendisine sahip olanla dopdolu"*.

Aristoteles'in de *Hermeneutik* başlıklı bir eseri vardır, ama bu yorumlamacılık kavramı anlamındaki hermeneutik değildir. Dil terimlerini, ifade ettikleri düşüncelerle ve kastettikleri nesnelerle ilişkisi açısından ele alan bir eserdir. Ama yine de ilk bölümü Aristoteles'in dil ve ifade anlayışını büyük ölçüde anlatır. Metinde bir *semiotik* (gösterge bilimsel) kurum, bir işaretler öğretisi vardır. Sözlü ve yazılı kelimeler

buna göre ruhsal olayları, düşünceleri sembolize eder ve kastedilen şeyleri yansıtır.

Platon, konuşulan dilden kazanılmış bilgiler yoluyla düşünceye ulaşırken, Aristoteles *De interpretatione*'de onun tersine, *düşüncenin incelenmesi, düşünceyi ifade eden dil hakkında bilgi verir,* der. Bu teziyle yorumlamanın çeşitli kuramları için büyük bir anlam ifade eder. Von Peter Rusterholz, yorumlama probleminin gelenek krizi dönemlerinde, dinî, kültürel, ahlâkî ve estetik normların değişim dönemlerinde güncel olduğunu belirtiyor.[8]

Gramer-retorik ölçütlü açıklamalar, dil mantığı aracılığıyla ve anlam araştırması yoluyla, artık kolay anlaşılmayan metni modern dile yakla tırır. Oysa alegorik yorumlama, sıradan manaya, mecazî bir anlam verir. Bu iki yorumlama biçimi antik dönemde Homeros'un açımlanmasında ortaya çıkar. Homeros, o devirde, daha sonra Ortaçağ'da İncil'in taşıdığı önemi taşıyordu. Wehrli'nin dediği gibi düşüncenin, somut mitos imgelerinden felsefenin soyut refleksiyonlarına geçişi, Homeros'u başka türlü yorumlamaya sebep olur.

Yorumlamacı, bir aracı, bir tercümandır. Dil bilgisine dayanarak artık anlaşılmayan ifadeleri anlaşılır hale getirir, anlaşılmayan kelimenin yerine anlaşılanı koyar. Bu demektir ki yorumlamacının işi, tarihsel mesafeyi aşmaktır. Homeros yorumlamalarında yapılan budur.

Yorumlama, özellikle din kitaplarına uygulanmıştır. İslam dininde tefsirin bir ilâhiyat branşı olarak gelişmesini hatırlayalım. Öte yandan Hıristiyanlıkta da İncil'in ilk din büyükleri (kilise babaları), sonra da Luther tarafından yorumu uzun süre etkili olmuştur.

Yorumun din alanından edebiyat alanına aktarılması, 17. yüzyılda gerçekleşir. Straßburg'lu ilahiyatçı J. Conrad Dannhauer, hitabet derslerinde "hermeneutica" terimini kullanmış ve Aristoteles'in *Peri hermenéias* adlı eserini örnek aldığını açıklamıştır. Yalnızca açıklama kurallarını toplamakla kalmayan Dannhauer, Aristoteles'in haber ve şart cümlelerine ek olarak doğru ve yanlış kavram bileşikleri üzerine bir öğreti geliştirmiştir. *"Signa voluntaria"* dediği geleneksel ifadelerle *"signa doctrinalia"* adını verdiği mantık terimleri arasındaki ilişkileri ön plana çıkarmıştır.

Aydınlanma Çağı için yön verici yorumlama tarzı ise filozof Christian Wolff'unkidir, ki yalın bir gerçekçilik temeline dayanır. Bu

yorum tarzında hedef, yorumlanabilir hakikati, yani yazarın fikrinin yeniden kurgulanması için, onun (yazarın) düşüncelerini araştırmaktır.

Halle Üniversitesi profesörlerinden ve Baumgarten'in öğrencisi Friedrich Meier (1718-1777), 1748 yılında *Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften* (Bütün Güzel Sanatların ve Bilimlerin Başlangıç Nedenleri) adlı kitabıyla Alman estetiğinin kurucularından sayılır. Onun *Versuch einer allgemeinen Auslegekunst* (Genel Bir Açımlama Sanatı Denemesi) başlıklı kitabında açımlama sanatını, "incelenmesiyle anlamların göstergelerinden tanınabildiği kuralların bilimi" (*die Wissenschaft der Regeln, durch deren Beobachtung die Bedeutungen aus ihren Zeichen können erkannt werden)* olarak tanımlar. Yorumlama, bir gösterge yorumlamasıdır ve genel gösterge bilgisiyle ilişkilidir, bugün Saussure ve Roland Barthes'ın temsil ettiği gibi.[9]

Romantik filozof Schleiermacher'in (1768-1834) yorumlama sanatı, hem gelenekler arası köprü hem de yeni tarzların mayası olmuştur. Schleiermacher, ne meselenin hakikatine ilgiyi odak alır ne de tespit edilmiş bir anlamı. Onun önem verdiği şey, dil iletişiminin bir sahnesini, bir olayını "anlamak"tır. "Anlamak", Schleiermacher'e göre, Aydınlanma yorumlamacılığından farklı olarak, yazarın niyetine dönüş *(Rekurs)*le aynı şey değildir. Anlamayı, konuşmanın ters yüz edilmesi *(Umkehrung)* olarak alır ve böylece yorumlamacılığı *"gramerin ve kompozisyonun ters yüz edilmesi"* olarak tanımlar. Bu ters yüz ediş işleminde linguistik ve poetik dallarındaki kalıplaşmış kurallar sisteminin olduğu gibi, verilenin hipotezleşmesinin de arkasından geriye gidilir ve hem öncüller ve göreceliklerin hem de verilerin diyalektiği araştırılır. Szondi, Schleiermacher'in böylece pozitivizmi aştığını ve yorumlamacılığı eleştirinin bir aracı olarak gördüğünü belirtir. Hem sözlü hem yazılı dil ürünleriyle ilgilenir. Onun yorumlaması, dil aracılığıyla anlaşmayı belirleyen diyalektiğiyle bağlanabilir. Bu diyalektik, konuşmayla düşünmenin görece özdeşliği esasına dayanır. Dil, düşünmenin öznelliğini sınırlar, buna karşılık düşüncenin öznelliği ise dilin bireyselleşmesinin yaratıcı enerjisidir.

Schleiermacher'in psikolojik yorumlamasının etkisi çok eskiden fark edilmiştir. Dilthey'ın onun hakkındaki tanıtımının bunda payı büyüktür.

Wilhelm Dilthey (1833-1911)'a göre her türlü öğrenmenin temeli hayatla ilişkide yatar. Hayatı, ancak yaşantı ilişkisinden anlayabili-

riz. Kendi yaşantımız başkalarının yaşantısıyla aydınlanır:

*"Anlamak, 'ben'i 'sen' içinde yeniden bulmaktır; düşünce, kendini bağıntının daima daha yüksek basamaklarında yeniden bulur; düşüncenin 'ben'de, 'sen'de, bir topluluğun her öznesinde, kültürün her sisteminde ve nihayet düşüncenin evrenselliğindeki bu kendiliği (Selbigkeit), manevî bilimlerdeki farklı başarıların birlikte etkisini mümkün kılar."* [10]

Dilthey, aynı yazıda "yaşantı"yı şöyle tanımlar:

*"Bütüncül bir anlamı olduğu için, zamanın akışı içinde şimdi de bir birim oluşturan şey."*

Ona göre anlamanın "temel" ve "yüksek" biçimleri vardır. Edebiyat bilimi açısından önemli en ayrıntılı yüksek biçimler hakkında açıklamaları asıl, ölümünden sonra yayınlanan fragmanlarındadır. Ama *Das Erlebnis und die Dichtung* adlı eseri, Dilthey'in uzun süre burada dile gelen "nüfûz etme" teziyle tanınmasına sebep olmuştur. Oysa "nüfûz etme"nin sadece kendi yaşantılarını başkasının ifadesine yansıtmaktan ibaret olmadığını, bunun "yüksek anlama" olduğunu ileri sürer. Nüfuz, hem kendi yaşantılarını başkasının ifadesine yansıtmayı hem de ardından kendininkiyle yabancınınkini karşılaştırmayı gerektirir. Yani *anlamak, "reproduktiv-produktiv"* (çözümleyici üretken) bir süreçtir.

Edebî-estetik anlama süreci, çok özel tarzda bir *"induktion"* (tüme varım) sonucudur ve akraba anlam ilişkilerinin benzerlik ve farklılıklarını titiz bir şekilde belirler. Anlama sürecinde her denemenin, *"kelimeleri bir manada ve bir bütünün tek tek ögelerinin manasının onun kurgusunda birleştirmesi gerekir. Kelimelerin her biri hem belli, hem belirsizdir. İçlerinde anlamlarının değişkenliği vardır. O kelimelerin sentaks ilişkileri sağlam sınırlar içinde de çeşitli anlam taşır: böylece, belirsizin kurgu sayesinde belli olduğu mana ortaya çıkar."* [11]

Martin Heidegger (1889-1976), felsefesi yorumcu bir filozoftur. Onun "Varlık ve Zaman" *(Sein und Zeit)* (1927) başlıklı eseri yorumcu fenomenoloji denemesidir.

Anlama süreci, kilitli bir metnin anahtarını çevirmek ve içindeki sabit mesajı ortaya çıkarmak değildir. Kilidi açılan şey, bir metin değil, varlığın ta kendisidir. Anlama, varoluşsal *(existential)* bir şeydir, yani anlarken varoluşun imkânlarından haberdar olan insanın bir temel

özelliğidir.

Bir şeyin bir şey olarak yorumlanması, bizim şeyleri "bizatihî" değil, bizim kendi dünyamıza özgü anlayışımızla bir şey olarak görmemizdir. Heidegger bunu çeşitli örneklerle somutlaştırır. Ve der ki, meselâ aynı orman parçası, korucunun dünyasına özgü anlayışla; kesilecek odunlar açısından görülebilir; buna karşılık bir arsa emlâkçısı oranın hemen gerçekleşebilecek servet değerini görür; gezgin, dinlenme yerini algılar; sevgililer orada rahat sevişip sevişilemeyeceğini tartar; mantar arayanlar oranın toprak ve bitki örtüsünün mantara elverişli olup olmadığına bakar; avcı ise aynı bölgeyi av hayvanlarının nerede bulunabileceği sorusuyla gözden geçirir.

Emil Staiger, Heidegger'in öğretisine dayanarak *Şairin Hayalgücü Olarak Zaman* ("Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters") (1939) adlı kitabında zaman ögesini, anlamanın temeli olarak görmüştür; bir edebî eserin çeşitliliği içindeki birliği görmek, ona göre bu temelle mümkündür. Yorumlamanın, ya da metne bağlı yorumlamanın uzun yıllar alfabesi olan bu kitap, Heidegger'in felsefesinden izler taşır.

Geleneği *etki tarihi* bağlamında anlama tezi, Hans Georg Gadamer'in *Wahrheit und Methode* (Hakikat ve Yöntem) başlıklı (1960) kitabında işlenir. Heidegger'in izinde yürüdüğünü kabul eden Gadamer, Dilthey'a karşıdır. Ona göre "*anlamanın genel yapısı, tarihî anlamada somut haline ulaşır.*"[12]

*Wahrheit und Methode* (1960), Gadamer'in en önemli ve en uzun etkili eseri sayılır. Burada hakikatın sanat deneyiminden çıkartılmasından hareketle manevî bilimlerdeki "anlama" konusunu ele alır ve hermeneutiğin ontolojik bir dönüşümünü, dil izleğinde gerçekleştirir. Amacı bir metot geliştirmek değildir, ama şunu göstermek ister ki tabiat bilimlerindeki kural oluşturma metodu, manevî bilimlerde uygulanamaz, çünkü o metot, tarih bilgisini dışlar. Manevî bilimlerde yalnızca bilginin kesinliği değil, "hakikat", temellendirmede ölçüdür. Buradaki "anlama" süreci, var olanın tanınmasıyla gerçekleşir ve hayat bilgisinden kaynaklanan ve dil denen araçta oluşan bir ön bilgiyi gerektirir. Her yorumdan önce gelen bir mana bütünü vardır ki bu, sürekli revizyona tabi tutulur. Anlama eylemi bu sırada dairevî işler: Mana, bütününden parçaya doğru gidip gelir ve böylece bütünün kurgusu gittikçe netleşir. Dil ve düşünce, tabiatları gereği içiçedir, dünya deneyiminin dilselliği, var olanı tanımaktan önde gider. Gadamer'e göre herme-

neutik, anlama eyleminin evrensel başlangıcı sayılır, çünkü insanın dünyayla ilişkisi dile ve anlamaya bağlıdır.

Gadamer, *Vorgriff der Vollkommenheit* (Mükemmelliğin Atılımı) diye nitelediği, her türlü biçimsel anlamayı yönlendiren bir koşuldan söz eder. Buna göre yalnızca mükemmel bir "mana birliği" ifade eden şey anlaşılabilir. Anlama süreci *"yoğunluklu alanlarda anlaşılmış mananın birliğini genişletmek"*le gerçekleşir. Gadamer'in yorumlama sanatı, hem çok eleştirilmiş hem de yandaş bulmuştur. Emilio Betti, *Teoria generale della interpètazione* (1955) (Manevi Bilimlerin Metod Bilgisi Genel Açıklama Öğretisi) başlıklı kitabında Heidegger-Gadamer geleneğinden ayrılır ve kendi açınlama öğretisini özne-nesne ilişkisi halinde gelişen yorumlayıcı ve manalı biçimler formülüne sokar.

Gadamer'in *Wahrheit und Methode* başlıklı kitabında tarihçiliğin "çıkmazları" *(Aporien)* dediği şey, gramerci-tarihsel açımlamanın kendisini şüpheli hale sokmuştur. İnsanın, eskiden gerçekliğin nasıl olduğunu anlayabilmesine kuşkuyla bakılıyorsa, o zaman vaktiyle neyin kastedildiğini tespit etmek de şüphelidir. Geleneksel, yani tarihsel ve içinde bulunulan durumdan apayrı işleyen bir filoloji, çağımızın yorumlamacılığını belirlemektedir. "Edebî yorumlama" gerçi filolojik yorumlamadan apayrı tutulamaz, ama edebî yorumlama filolojinin estetikle barışmış bir açımlama öğretisidir. Bu nedenle de günümüzün sanat anlayışına dayanmalıdır ve bu nedenle de tarihsel temellidir ve zamanüstü, genel geçerliği olamaz.[13]

Jürgen Habermas ise Gadamer'in tersine, ama onunla hesaplaşarak "hermeneutik"in sosyal bilimler için anlamını açıklamaya çalışır. Ona göre anlamak demek, bir gelenek içine sokulmak demek değildir, *"davranışa yön verici bir özü anlayış"*ın kazanılmasıdır.[14]Habermas, Gadamer'i, anlamanın peşin hüküm yapısını görmekle kalmayıp peşin hükümü yeniden canlandırmak ve geleneği eleştirmeyi engellemekle suçlar. Fakat her iki düşünürün ortak yanı, pozitivizme karşı çıkışlarıdır. Gadamer'ce metodun kökten eleştirisinin tersine, Habermas manevî bilimlerdeki "anlamak" ile tabiî bilimlerdeki "açıklamak" arasındaki karşıtlığı hafifletir. Rusterholz'a göre *"Dil göstergeleriyle iletilen bilginin hem açımlayan anlamaya hem de anlam (Bedeutung) ve mana (Sinn) kurgusunun metotlu biçimde düzenlenmiş açıklanmasına ihtiyacı vardır."*[15]

Hans-Georg Gadamer, *Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (Oyun,

Sembol ve Bayram Niteliğiyle Sanat) başlığıyla yayınladığı (1977 Reclam, Stuttgart) edebiyat derslerinde sanatın oyun niteliği üzerinde dururken "oyun"un seyirciyi, izleyiciyi gerektirdiğini, onların da oyunun "katılımcıları" sayıldığını belirtir. İllüzyonu kırıp okuyucuyu birlikte düşünmeye davet etmenin epik tiyatro örneğinde olduğu gibi eserle okuyucu ya da seyirci arasındaki mesafeyi kaldırmanın modern edebiyatın genel eğilimi olduğunu vurgular.

Sanat deneyimimizin antropolojik temelinin ne olduğunu incelediği bu kitabında Gadamer'in sanatta gelenekçi olduğunu söyleyemeyiz. Adı geçen kitabında, sanat eleştirmenliğinde ölçütün, eskiyle yeniyi bir arada değerlendirmekten geçtiği dile gelir:

*"[Asıl görev] bize hakikî sanatın biçim gücü ve yaratma seviyesi sayesinde kendini ulaştıran şeyi kabul etmek ve benimsemektir. Sonuçta, tarihî eğitimle aktarılan bilginin burada ne dereceye kadar geçerli kılındığı boş bir sorun ya da ikincil bir sorundur. Eski zamanların sanatı bizlere sadece zamanın ve canlı tutulmuş, canlı olarak dönüştürülmüş geleneğin süzgecinden süzülmüş özü sayesinde ulaşır. Modernin konusuz sanatı (kuşkusuz sadece en iyileriyle [...]) [...] doğrudan hitap etmenin aynı imkânına sahip olacaktır. 'Tereddütlü zamanda bazı şeylerin tutulabilir olması' - işte bugün de, dün de eskiden de sanat buydu."*[16]

Yorumlamacılığın bir çeşidi de *"Tiefenhermeneutik"* denen "derinlik" yorumculuğudur. Schleiermacher-Dilthey ve Gadamer tarzı bütüncüllük iddiasına karşı Jürgen Habermas, yorumlamada "derinlik" boyutunu önemsemiştir. Habermas'ın amacı, yıpranmış iletişime, psikanaliz ve ideoloji eleştirisi yardımıyla ışık tutmaktır.

## 4. Rezeption Estetiği (Alımlama Estetiği)

Edebiyat incelemesinde metne bağlı, yani eserin kendisini esas alan kuramlardan biri olan yorumlamacılık *(Hermeneutik)*, giderek inceleyicinin, okuyucunun bu süreçteki payını fark etmeye başlamıştır. Yorumlamada alımlamanın, izlenimin önemi üzerinde durulurken *"Rezeptionsästhetik"*, yani alımlamada odaklaşan bir kuram oluşur.

Aslında edebiyat eserlerinin okunmak veya seyredilmek ya da dinlenmek üzere yayınlandığı, hattâ (bazı yazarlar "kendileri için" yazdıklarını söyleseler bile okunacağını bilirler) yazıldığı halde edebiyat incelemesinde okuyucuyu hesaba katma ilkesi oldukça yenidir.

Kaldı ki okuyucudan tamamen bağımsız bir metin "manası" olup olmadığı da tartışmalıdır. Öte yandan metnin etkisi ile okuyucunun anlama sürecindeki katkısının ne tür bir ortak eylem oluşturduğu ve böyle bir durum varsa - bunun objektif - bilimsel bir eleştiride nasıl ortaya konabileceği ve tutarlı, normatif bir alımlamadan söz edilip edilemeyeceği de tartışmalıdır.

Gadamer'in yorumlayıcı kuramı, Konstanz şehrinde farklı ve eleştirel bir şekilde karşılanmıştır. Hans Robert Jauss, üniversitede ilk dersini, 1967 yılında *"Edebiyat Tarihi, Edebiyat Biliminin Kışkırtması (mı)"* konusunda verirken Gadamer'in tarihî nesnelliğini izler. Onun *etkileme tarihi* ve *ufuk erimesi* ilkesini kabul eder. Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Hakikat ve Yöntem) (1960) başlıklı kitabında, tarihsel bilinci de etki tarihi dokusunu vurgulayarak tarihsel anlama sürecini, ünlü bir ifadeyle *şimdi ile geçmişin ufuklarının erimesi* olarak adlandırmıştır.

Okuma eyleminde, edebiyatı alımlamada deneyimin bireysel ve toplumsal deneyim olarak bir bakıma ufuk belirleyici etkisi vardır. Kişi, okuduğu edebiyat eserinde öncelikle kendi deneyim ve donanımına aşina şeyleri fark eder, olsa olsa bunlarla bağ kurabileceği bir adım ilerisini görebilir. Kendisine tamamıyla yabancı bir dünya sergileyen, tamamıyla yabancı bir dünyanın kapılarını açan bir eserden tat alması için az da olsa bir iki tutamak gerekir.

"Deneyim ve beklenti ufku" *(Erfahrungs- und Erwartungshorizont)*, alımlama estetiğinde bir terim olmuştur. K. Mannheim'ın önerdiği bu terimi Jauss, şu tanımla edebiyat bilimine sokmuştur:

*"Bir edebiyat eseri, yeni yayınlanmış da olsa bir bilişim boşluğunda kesin bir yenilik olarak ortaya çıkmaz, okuyucularını uyarmalarla, açık ve gizli işaretlerle, bildik belirtilerle veya örtük (implizit) göndermelerle; alımlamanın çok belli bir tarzı için hazırlar. Daha önce okunmuş şeyleri hatırlatır, okuyucuyu belli bir ruh haline sokar ve daha başlangıcıyla, 'orta ve son' için öyle beklentiler yaratır ki bunlar eser boyunca, türün veya metin tarzının belli oyun kurallarına göre ayakta tutulur veya değiştirilir, başka yana çekilir ya da ironik olarak çözülebilir... Ufuk belirlemesinin devamı, süreci ve ufuk değiştirme süreci de aynı şekilde her bir metnin tür oluşturan metin dizisiyle ilişkisini de belirler. Yeni metin okuyucuya (dinleyiciye) daha önceki metinlerden tanıdığı beklenti ve oyun kuralları ufkunu açar ki bunlar son-*

*radan karıştırılır, düzeltilir, değiştirilir ya da sadece kopyalanır. Çeşitleme ve düzelti, oyun alanını belirler, değiştirme ve kopyalama ise tür yapısının sınırlarını.*" [17]

Bireysel, öznel beklentilere gelince: Bunlar çeşitli bileşenlerden oluşur: hoşlanma, hoşça vakit geçirme, yeni şeyler öğrenme, deneyimini artırma, heyecanlanma, arınma, aydınlanma isteği gibi. Biyografik ayrıntılar psikolojik görüşler, toplumsal gerçekler, tarihî olaylar okuyucunun inançsal, düşünsel ve estetik ilgilerine göre "çekici" gelebilir. En yalın haliyle bu ilgi, edebî eserde canlandırılan kişilerle özdeşleşme, kendini onların yerine koyma, onlara acıma veya özenme şeklinde kendini gösterir. Estetik beklenti ise o ilginin gelişmiş bir aşamasıdır. Eserde işlenen olayın nasıl sunulduğu, kurgunun niteliği, düşüncelerin doyuruculuğu, bu aşamadaki beklentiler içindedir.

H.S. Daemınrich, okuyucunun edebî metne yaklaşımında birbirinden kesin çizgilerle ayrılmasa da üç ana fark tespit ediyor: Okuyucu ya bilgilenme peşindedir ya yaşantılarla ilgilidir ya da biçimleme eylemiyle.

Bilgilenme peşinde olan okuyucu edebî metinde doyurucu bilgiler arar, okurken arar ve eleştirel bir şekilde kurcalar, metinde gerçekliğin hayalini görür, beklediği şeyler tasvirler ve mana katmanlarıdır.

Yaşantılara meraklı okuyucu, metinde kendi duygularını derinleştirecek yaşantılar arar. Okurken arayıcıdır, duygusaldır. Metinde kurmaca gerçekliği görür, beklentisi, hikâye ve hakikattir.

Biçimleme eylemine ilgi duyan okuyucu, metinde hayatını zenginleştirecek sanat deneyimleri arar. Okurken arayıcıdır, hem yoğun bir şekilde kendini verir hem de mesafe kazanmayı bilir. Metinde kurgusal ilişkiler görür, beklentisi sanat hakikati, yani biçimlemelerdir. Bu üç okuyucu tipine edebî eserin neler verdiğini de, Daemmrich şöyle saptıyor:

Bilgi peşinde olana deneyim, açıklamalar ve dünyaya dönüklük;

Yaşantı meraklısına, yaşantı, nüfûz etme, benliğe dönüklük;

Biçimlemeye, estetiğe ilgi duyana ise yaşantı-deneyimi, yansıtılmış ben, dünyada kendi olmak.

Şimdi tekrar Jauss'a ve onun alımlama estetiğine dönelim. Jauss, edebiyat tarihini, eserlerin okuyucularca alımlanmasının bir süreci ve eserlerin yazarlara etkisinin bir süreci olarak görmekle üretme ve yaratma estetiğini alımlama ve etki estetiğine dayandırmaya çalışır. Bel-

li bir dönemin okuyucu kitlesinin, edebî eser karşısında devreye soktuğu beklenti ufkunun yeniden çizilmesini ister. Ama Gadamer'den farklı olarak "klasiği" ölçü olarak değil sadece tarihî bir an olarak görür. Bu nedenle de ona göre edebiyat tarihini anlama süreci, aktarılan, rivayet edilen bir olguya yaklaşmak değil, olsa olsa edebiyatla tarih arasındaki uçuruma bir köprü kurmak denemesidir.

Jauss, Hirsch'in yazarı odak gören geleneksel anlayışının tersine, okuyucunun üretkenlik işlevini vurgular. Jauss, 19. yüzyıldan beri edebiyat tarihinde ve 20. yüzyılda da hem Marxist hem de yapısalcı edebiyat kuramlarında okuyucu kitlesinin ihmal edildiğini vurgular. Bu kuramların edebiyat gerçeğini "kapalı bir üretim - ve sunma estetiği içinde" gördüğünü ve böylece de edebiyatın bir boyutunu yok saydıklarını söyler. Oysa bu boyut, Jauss'a göre edebiyatın kayıtsız şartsız estetik karakterine ve toplumsal işlevine, yani "alımlama ve etki boyutuna dahildir."[19]

Sanatta gelenek sorunu ise Jauss'a göre *organik, kendiliğinden işleyen bir oluşum, substansiyel (tözel) bir dayanıklılık veya salt bir 'miras koruma' değildir. gelenek, elemeyi öngürür. Geçmiş sanatın şimdiki alımlamasındaki etkisinin fark edildiği her yerde gelenek, elemeyi öngörür.*[20]

Yine Konstanz Üniversitesinde bir başka edebiyat bilimci, anglist (İngilizceci) Wolfgang Iser ise, ilk dersini eserle okuyucu ilişkisi konusunda verir: *Metinlerin Sesleniş Kurgusu* (Die Appelstruktur der Texte) başlıklı bu derste anlamları olduğu gibi yeniden kurgulanan özler olarak değil, ancak okuma süreci içinde, metin ile okuyucunun ortak etkinliğinin ürünü olarak niteler. Roman Ingarden'ın 1931 yılında yayınladığı eseri *Das literarische Kunstwerk* (Edebî Sanat Eseri)den hareket eder. Ingarden, edebiyat eserinin şematize edilmiş görüşlerden oluştuğunu ve ancak somutlaştırma *(Konkretisation)* süreciyle anlamlı bir fenomene dönüştüğünü ileri sürmüştü. Iser ise onun bu "somutlaştırma" terimini okuyucuya mal etmekle bir yöntem adımı atmıştır. Iser'e göre edebî metin, bütün öteki metinlerden farklıdır. Ötekiler, metinden tamamen bağımsız, var olan bir konuyu ortaya koyar veya anlatırken, edebî metinde anlatma biçimi okuyucuyu ortak etkinliğe çağırır. Yalnız, göz ardı edilmeyecek bir nokta vardır: Edebî metin, okuyucunun düpedüz aynası da değildir. Bildik dünyayı değiştiren ve yabancılaştıran tutumlar, bakış açıları sunar. Bunun sonucunda ise yi-

ne de belli bir belirsizlik ortaya çıkar ki işte bu belirsizlik, okuyucunun kendine göre şekil vereceği bir alandır. Iser'e göre, metni kendi deneyimine indirgeyen okuyucu, onu normale indirgemiş olur, bu yüzden de özel edebî niteliği ıska geçer. Oysa bildik dünya ile edebî dünyanın farkını algılayan, edebî metnin asıl niteliğini, edebiyat kalitesini ortaya çıkarır. Iser bu görüşünü *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett (Örtük okuyucu, Bunyan'dan Beckett'e kadar romanın iletişim biçimleri)* başlıklı (1972) kitabında işler. *"İmplizit"* (örtük) okuyucu terimini (1972) kitabının başlığında kullanan Iser, *Der Akt des Lesens* (Okuma Edimi)de (1976) bundan ne anladığını açıklar. Eskinin "ideal", "fiktiv", "planlanmış" okuyucusundan farklı olarak *"implizit"* (İng. implied) okuyucu, "gerçek bir varlık" değildir, *"kurmaca bir metnin, muhtemel okuyucularına alımlama şartları olarak sunduğu ön yönlendirmelerin tümünü temsil eder."*

Iser'in odak kavramları olan *"implizit"* okuyucu ya da "boşluklar"la *(Leerstelle)* tam olarak neyi kastettiği kolay anlaşılamamıştır. Düşüncelerini açımlamada farklı kuram ve düşünce modellerine başvurduğu ve bu yüzden kavram merceğiyle durmadan oynadığı ileri sürülmüştür.[21] *Der Akt des Lesens* başlıklı eserini metin kuramı, anlama kuramı ve metin-okuyucu etkileşimi bölümlerine ayırır. Okuma sırasında anlam nasıl oluşturulmaktadır, burda metnin ve okuyucunun rolü nedir sorusuna Iser, itidalli bir cevap verir: Ne metnin anlamı kendi içinde tam olarak mevcuttur ve nesnel bilimsel bir yolla tam olarak çıkarılabilir ne de metin, herhangi sıradan bir okuyucunun yansıtma yüzeyidir. Edebî metinler bazı bakımlardan sabittir, bazı bakımlardan ise belirsiz.

Okuyucunun varlığını Iser'den çok daha köklü bir şekilde ortaya koyan, Roland Barthes olmuştur. 1970'de yayınlanan kitabında ileri sürdüğü bu düşünceyi Balzac'ın noveli *Sarrasine*'in çözümlemesinde uygularken şöyle der: *"Edebiyatımız, metnin üreticisiyle tüketicisi; sahibi ile alıcısı, yazarı ile okuyucusu arasındaki edebî kurumu ayakta tutan insafsız bir ayırımla belirlenmiştir. Böyle bir okuyucu avareliğe düşer."* [22]

Iser, bilincin önceden hipotez kurma yeteneği sayesinde, okuma sırasında metin ögelerinin ortaya çıkıp yok olması sürecinde durmadan beklentinin onaylanması veya yeniden gözden geçirilmesiyle okuyucunun kafasında bir bütün, *"tutarlı bir açımlama"* (konsistente Interp-

retation) oluştuğunu söyler.[23]

"Bilanzierung defizitärer Realitäten" *(Eksik gerçeklerin hesabının çıkarılması)* Iser'in okuma modelinde ortaya koyduğu muğlâk kavramlardan bir başkasıdır. Keza *implizit* (örtük) okuyucunun, ideal okuyucu da olmadığı söylenirse de Iser'in bu kavramında fiktiv ideal, daha doğrusu edebiyat bilimci, donanımlı eleştirmen okuyucuyu kastettiği anlaşılmaktadır.

*Okuma Edimi* kitabında Iser, edebî metinlerde söylenenle kastedilen arasında her zaman tam bir çakışma olmadığını, "göstermekle gizlemenin diyalektiği" *(Dialektik von Zeigen und Verschweigen)* şeklinde formule eder, ve der ki *"Gizlenen şey [...] ve boşluklar [...], okuyucuyu, söylenmeyeni sezgisel bir şekilde genel olarak bulup çıkarmaya özendirir. [...] İletişim süreci, gösterme ile gizleme arasındaki diyalektikle harekete geçirilir ve ayarlanır."* (a.g.e. s. 264)

Iser'e göre kurmaca metinler yalnız pragmatik (edimbilimsel) bakımdan değil, semantik (anlam bilimsel) bakımdan da belirsizlik gösterirler. Dokularında okuyucuyu tamamlamaya, yorumlamaya götüren, hayal gücünü, düşüncelerini harekete geçiren "boşluklar" vardır. "Belirsizlik" terimini Roman Ingarden'dan alıp bunun üzerinde durduğu görülür. Ayrıca bu belirsizliğin nedenlerini, çeşitlerini de araştırıp *"boşluklar" ("Leerstellen")*dan ve *"olumsuzlamalar"*dan *("Negationen")* söz eder. Boşlukları *"tanımlanmamış ilişkiler"*, *"bağıntı kurma gerekliliği"*, *"bağlanabilirliğin yarım bırakılması"* gibi açıklamalarla daha da muğlâklaştırmıştır.

Iser'e yöneltilen eleştiriler, onun *örtük* okuyucu kavramında odaklaşır. Okuyucunun gerçek okuyucu olarak ele alınmasının ve de yorumlama alımlama işinin okuyucu gruplarının donanım ve yeterliliklerine göre değiştiğinin üzerinde durulması gereği ileri sürülmüştür (mesela Fisher tarafından).

Edebiyat eserinin, edebî metnin anlamını, değerini ancak eserle okuyucusu arasındaki alışverişe bağlamak, alımlamayla nesnelleştirici çözümlemenin ilişkisi ne olacak sorusunu gündeme getirir. Rainer Warning'in seçkisi *Rezeptionsästhetik - Theorie und Praxis*' de (Münih 1975) ve Gunter Grimm'in *Rezeptionsgeschichte* (1977) başlıklı kitabında bu kuramın eleştirilerini ve uygulama örneklerini görmek mümkün. Iser, okuma edimini, estetik etki teorisini ele aldığı kitabı *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*'( Okuma Edimi -

Estetik etki kuramı) da (1976) metni, okuyucunun metinde belirlenmiş okuma edimi özelliğine uygun olarak okumakla somutlaştırdığı bir *"partisyon"* olarak niteler. Yazar, metnin yol açtığı algılama dispozisyonu sayesinde ve satır aralarının imkân verdiği metnin segmentleri ve perspektifleri ile metinde kendini ortaya koyar. Okuyucu ise okumanın edim kurgusunu somutlaştırır ve bu oyun boşlukları çerçevesinde yorum ve anlam üretir.

Alımlama estetiğine gelen eleştiriler, okuma yaşantısının böylesine ayrıntılı analizinin ister istemez bireysel zevklerin ve tepkilerin öznelliğinde son bulacağıdır. Bu eleştiriler Jauss'u etkiyi metinden kaynaklanan, alımlamayı ise okuyucudan kaynaklanan somutlaştırma ögesi olarak tanımlamaya götürmüştür. Eseri ve yazarını merkez alan incelemeden yana olanların sorusu, yani doğru ve yanlış yorumlamanın ölçütü ne olacak sorusu Jauss'ta cevapsız kalmaktadır.

Konstanz Alımlama Estetiği Ekolü, edebiyat bilimini tarihsel bir iletişim sosyolojisine yöneltmiş, anlama sürecinden bağımsız olarak mevcut bir anlama nesnesi tasarımını Gadamer gibi kabul etmemiş, fakat Gadamer'in, Formalizm ve Strüktüralizmle sağlanan analiz araçlarını devreye sokan metodları reddetmesine de karşı çıkmıştır.

Okuyucunun önemini devreye sokan alımlamacı kuramlardan bir başkası, "Amprik" (deneysel-deneyimsel) edebiyat bilimi kuramıdır.

Yorumlamacı alımlama araştırmalarında, eser ve alımlama çözümlemelerinin ortaklaşa yürütülmesi söz konusuyken, amprik edebiyat biliminde eserle alımlama arasında kesin bir ayırım yapılmıştır. Edebiyat sosyolojisi nasıl amprik yönteme rağbet ediyorsa burada da eserin estetik kalitesi önemsenmiyor, sadece kommunikatif fonksiyonu yani iletişimsel işlevi araştırılıyor.

Amprik edebiyat bilimi, Almanya'da 1972 yılında Norbert Groeben tarafından kurulmuştur. 1980 yılında ise Siegfried J. Schmidt'in *Amprik Edebiyat Biliminin Ana Çizgileri* (Grundriß der empirischen Wissenschaft) başlıklı kitabıyla ayrıntılı bir temele oturtulmuştur. Daha sonraki çalışmalar alımlamacı kurama bir zenginlik getirmekten çok teori oluşturmaya yönelmiş ve metin kurguları ve alımlama tarzlarına pek yenilik sağlamamıştır. Oysa yeni bir Pozitivizmle bağlantı kurulabilirdi.[24]

Amprik (deneyci) edebiyat biliminde çeşitli görüşler vardır. Groeben'in kurucusu olduğu ekol, psikolojiden yola çıkarken ve okuyucu-

ya yönelik araştırma yaparken S. Schmidt'in yolu daha çok dilbilimi ve iletişim bilimini temel alır. Artık metinle okuyucusu değildir çıkış noktası, üretim, tanıtma, alımlama ve işleme alanlarında edebiyat eylemidir. Meselâ Groeben ile Schmidt'in alımlamadan anladıkları birbirinden farklıdır. Groeben'e göre alımlama, "bilgiyi özümleme"dir, metnin dilbilimsel aktarımını hayat bilgisiyle birleştirmektir. Oysa Schmidt şöyle der: "*Alımlamak demek, iletişim ögeleri kurgulamak demektir, mana çıkarmak değil. Edebiyat sisteminde iletişimsel üretimi, edebî verilerin algılanması vesilesiyle olur.*"[25]

Ampirik edebiyat kuramı, hermeneutik tartışma 70'li yıllarda durulsa da, alımlamacı araştırmaların amprik ve teorik çizgide ilerleme çabalarını göstermektedir.

Edebiyat biliminde alımlamacı görüş *(Rezeptionsästhetik)*, kanımca bir bakıma sanat eserinin, edebiyatın da bir ticarî değeri oluşunun hesaba katılmasının sonucu. Ticarette müşteri, burada alımlayıcıdır, onun zevkleri, anlayışı, beklentisi göz önünde tutulmaktadır bu görüşe göre. Postmodernist dönemin çoğunluğa seslenme, ya da seçkinciliğin tek ölçülükten indirilmesi ilkelerinin edebiyat piyasasına, oradan da edebiyat bilimine yansımasıdır bu. Ama başka bir yönü de eserden eleştirmene, yazardan yazara gidip gelen alımlama sürecinin incelenmesidir. Çünkü eleştirmen de öncelikle iyi bir okuyucudur, yazar da yalnızca yazmaz, okuyarak, klasikleri ve çağdaşlarını okuyarak, yani onları alımlayarak kültürel ve sanatsal donanımını geliştirir.

## 5. Strüktüralizm (Yapısalcılık)

Strüktüralizm'in *etimolojisi, Latince structur*'a (yapı tarzı) dayanır. Önce Ferdinand de Saussure'ün (1857-1911) kurucusu olduğu dilbilimin odak kavramıdır. Bu dilbilimde dil, manasını özünde taşımayıp ancak başka göstergeler karşısında, onlarla ilişki içinde mana kazanan gelişigüzel (*arbiträr*) göstergelerin kapalı sistemi demektir. Önce fonetikten kaynaklanan bu model, "langue" (dil) ile "parole" (kişisel söylem) arasında temelden bir ikilik görür. Dolayısıyla, mevcut bir dil sistemini araştıran senkronik analizin (eş zamanlı çözümleme) karşısında yer alan *"diakronik"* (ard zamanlı) analizi kabul eder. Keza göstergenin *syntagmatique* (dizimsel) ilişkililerinin karşısında *"paradigmatique"* (dizisel-değiştirilebilir) göstergeleri; *"signifiant"* (gösteren) karşısında *"signifié"* yi (gösterilen) görür.

Strüktüralzimin bu düşüncelerinin devamından ya da eleştirisinden Poststrukturalizm doğmuştur.

Aslında bir dilbilimi ekolü olan Strüktüralizm'in edebiyat bilimindeki etkisi, edebî metni dilbilimsel bir yapı olarak ele alma tarzında görülür. Dayandığı ilke, edebiyatın aslında alışılmış, normal dilden uzaklaşma sayılması gerektiğidir. Bir dil ürünü olan edebiyata ancak dilbilim metoduyla yaklaşılabileceği görüşü, özellikle Fransa'da, birden çok yapısalcı metodun gelişmesine yol açtı. Claude Lévi-Strauss'un 1950'lerdeki etnoloji çalışmalarında nasıl dilbilim metodunun etnolojiye uygulanması söz konusu ise, edebiyat bilimciler de dilbilimini edebiyata ve sanata uygulamanın doğru olacağına inandılar. Lévi Strauss'un tezine göre insan dilinin işlemesini yürüten yasalar, bütün öteki işaretleri, daha doğrusu anlam sistemlerini de kurala bağlıyordu. Meselâ mimikler, imgeler, sesler, âdetler, edebiyat ve sanat.

Claude Lévi-Strauss diyordu ki

*"Fonoloji sosyal bilimler için, meselâ çekirdek fiziğinin poziti bilimler için oynadığı aynı yenilikçi rolü oynamalıdır."* [26]

*"Dil araştırıcısı, sesbirimin (fonem) sesbilgisel (fonetik) gerçekliğini ortaya çıkarır; bundan da farklı unsurların mantıkî gerçekliğini. [...] Bilinçliden bilinçsiz olana geçiş, özelden genele doğru ilerlemekle olur. [...] Her kurumun veya âdetin temelinde yatan bilinçsiz yapıyı bulmak, öteki kurumlar ve öteki âdetler için geçerli olan açıklama ilkesini bulmak için gerekli ve yeterlidir; tabiî analizi yeterince ilerletmiş olmak şartıyla."* [27]

Helga Gallas, *Edebiyat Biliminde Strukturalizm* (Strukturalismus in der Literaturwissenschaft) başlıklı makalesinde dilbilim kökenli olan yapısalcılığın edebiyat biliminde yararlı olacağından emin değil. Eğer, diyor, eserlerin her birinin içeriğinden bağımsız olarak her bir eserin bağımlı olduğu kuralları ve dolayısıyla bir türün, bir ekolün ve nihayet bütün ekollerin ve dillerin eserlerinin kurallarını çıkarmak mümkün olsaydı, o zaman dilbilimde ve etnolojideki gibi modeller çıkarılabilirdi. Ve o durumda tek tek edebî metinler bu modelde belirlenen imkânların gerçekleştirilmesi sayılabilirdi:

*"Henüz yapısalcı edebiyat bilimi bu tür modellerin saptanmasından ve güvenilir sonuçların zemininden çok uzaktır: önce bu yeni problem kompleksinin farklı görüşlerine yönelmiştir ve bugüne kadar-*

*ki yapısalcı araştırma, çeşitli yönlerin bir manzarasını sunmaktadır."*[28]

**Barthes'ın Dizisel (Paradigmatik) Analizi**

Dilbilimci Saussure, dilin işleyişini paradigmadan öğelerin elenmesi ve elenen öğelerin dizimi ve birleştirilmesiyle "dizimbirim" (syntagme)lerin oluşumuyla açıklamıştı. Jakobson ise dilin bu iki temel işinin, metafor (eğretileme)ve metonyomiye (ad aktarımı) denk düştüğünü belirtir. Meselâ, dünyanın küre ile olan benzerlik ilişkisine dayanılarak Türkçe "yer küre", Almanca "Erdball" sözcükleri eğrileme yoluyla oluşturulmuştur.

Barthes'ın paradigmatik analizinin temelinde Jakobson'un bu görüşü yer alır.

Sadece belli biçim ögelerini, meselâ belli söz sanatlarının (retorik figürlerin) tesbitine dayanan geleneksel açıklamadan farklı olarak Barthes, yazarın imge dizimi tekniğini tanımlamayı ve okuyucu için ilginç olan bağlamaların nasıl oluştuğunu göstermeyi başarmıştır.

"Güzel", "ahenkli", "tutarlı" gibi estetik değer yargıları, yani edebiyat eleştirisinin başlıca işi, Barthes'a göre edebiyat eseri için uygun olamaz. Bu görüşünü temellendirirken gezegenlerin güneş etrafında çizdikleri yörüngenin "güzel olmadığı"nı, yuvarlak olsa "ahenkli" olacağını söylemek gibi aynı şekilde saçma bulur o yargıları.

Özetle denebilir ki yapısalcı metodun esas işleyişi, kendi başına anlamsız olan yatay, sentagmatik zincirin yerine, dikey, paradigmatik sistemin geçirilmesidir. Lévi-Strauss'un analizinden Barthes'ın tarzının farkı, Barthes'ın eksik görünmesidir. Barthes yalnızca göstergeler (Termen) arası eşdeğerlik ilişkilerini ararken karşıtlık ilişkilerini analiz etmez.

**Barthes ve Todorov'un Anlatı Birimlerine İlişkin Yapısalcı Analizi:**

Anlatı metinlerinin, bütün anlatılarda ortak bir kaba yapıya indirgenip indirgenmeyeceği sorusuna Barthes ve Todorov eğilmişlerdir. Barthes *Introduction à l'analyse des récits* (1966) (Anlatı Analizine giriş) başlıklı yazısında anlatı metinlerini formal temel birimlere ayırmayı sonra da bu temel birimlerin mümkün anlatı metinleri halinde birleşmesini sağlayan mantık ve kronoloji kökenli kuralları formüle etmeyi teklif eder. Bu teklifle onun de Saussure'e dayalı paradigmatik

analizden Chomsky tarzı generatif tarza yönelmesini görürler. Kristeva, daha sonra bu tarzı bilinçli ve sistemli bir şekilde kullanacaktır.

Todorov da içinden sayısız hikâyelerin çıkarılabileceği bir model kurgulamanın peşindedir. Todorov bunun kurallarını, olayların ve kişilerin mantığında görür. Ve bunları gramer kategorileriyle birleştirmeye çalışır. Bu nedenle de çalışmalarının amacı, bir "anlatı grameri" kurgulamaktır. Analizinin sonuçlarına göre anlatı birimlerinde, işlev bakımından, kelime grupları, *(modus)* tarz ve cümle çeşitlerinde çarpıcı benzerlikler vardır:

a. Todorov'a göre bir anlatının bütün epizodlarında iki çeşit kelime grubu vardır: sıfat ve fiil. "Anlatı sıfatları" ve "anlatı fiil"lerinden söz eder. Anlatı sıfatları bir durumu betimler, anlatı fiilleri ise bir durumdan ötekine geçişi betimler.

b. Cümleler ise irade, istek bildiren kip (obligatif ve patatif) ve hipotez (şart ve predikatif) kipinde olabilir.

c. Cümle düzleminin dışına çıkıldığında incelenecek anlatı "sequenz"leri (cümleyi izleyen sentaks birimleri) de gramatik kategorilere ayrılabilir. Todorov cümleler arasında 1. "ya-ya", 2. "ve-veya" ile 3. "ve-ve" ilişkileri tespit eder.

**Kristeva'nın Dönüşümcü Analizi**

Paris Grubu "Tel Quel" üyesi Julia Kristeva, Marx'a dayanır; göstergebilimi *(semioloji)* model oluşumunda model ve kuram olarak alır. Marx burjuva toplumunun belli fenomenlerini artık yalnızca üleşme ve tüketim açısından görmüyor, üretim açısından da görüyordu. Kristeva'ya göre bunun edebiyat araştırmalarına uygulamasında şunlar ortaya çıkıyordu:

1. Mevcut (real) edebiyat nesnesi, dilbilimsel yapı gösteren bir üründür, ve yapısalcı dilbilimle incelenebilir: Edebiyat bilimi "edebiyat"ı o zamana kadar sadece bu nesneleşmiş biçim içinde incelemiştir, ve edebiyat kavramı, belli bir toplum biçiminden gelerek, yeni alışveriş ve tüketim toplumuna uymuştur.

2. Bilgi nesnesi olarak "edebiyat": üretimden ve üretimin anlamından önce gelen anlamlı ürün. Kristeva, buna "metin" (Text) diyerek dilbilimcilerin "mevcut edebiyat nesnesi" terimini kullanmıyordu.

Kristeva'ya göre bundan sonraki semioloji araştırmalarının he-

defi, "*anlamı piyasaya çıkarmadan üreten ve değiştiren*" bu kurguyu "*çalışma*" olarak belirlemek olmalıdır. Edebî metne yaklaşım, anlam üretme açısından olmalı, yapısalcı dilbilim kavramlarıyla olmamalıydı. Yaratma veya generatif gramerin (üretimsel dilbilgisi) kavram ve metodu, Kristeva'nın buluşudur. Bu teoriye göre cümle üretme yetisinin kuralları vardır ve dile hakimiyet sadece bir terminoloji bilgisi değil, üretici bir yetenektir.

Kristeva, metni semiotik kodların bolca yer aldığı bir bütün olarak görürken edebî metin ile onun sosyokültürel arka planını tespit etmeye çalışır.[29] Ona göre dönüşüm *(transformasyon)* çalışması yalnızca, canlandırma özelliği âşikar olan ve olasılıklar yasalarına uyan metinlere uygulanabilir. Metinlerin, 19. yüzyıl sonundan itibaren yansıtma işlevine son verip yapılarını üretim olarak görmeleriyle (Mallarmé, Lautre'amont v.b. de olduğu gibi) transformasyon analizine elverişlilikleri son bulur.

Modern metinleri ve bu metinlerin gramer ötesini *("Paragrammatismus")* kavrayabilmek amacıyla Kristeva, biçime dayalı bir betimleme yöntemi geliştirmeye çalışır. Burda üretimsel (generatif) gramer ögelerini nicelik bilgisi *(Mengenlehre)* ve matematikle birleştirmeyi dener. Metinlerin üretimi sırasında günlük dilin mantıkî-semantik kuralları da zarar gördüğü için gösterge kavramı o gösterilen-gösteren *(Signifikant-Signifikat)* şeklindeki ikili adımıyla yalnızca Aristoteles mantığına uyuyordu, ama sonsuz bileşimleri olan edebî dile uygulanamazdı. Bu nedenle edebiyat mantığı, iki değerli değil, çok değerliydi. Kristeva bu yüzden gösterge kavramı yerine kemiyeti (Menge) geçirir.

Kristeva, söz konusu özgün metin kuramının *(Texttheorie)* yanı sıra, "intertextualité" (metinlerarasılık) terimine yeni boyutlar kazandırmış, metinlerarasılığı uluslararası postmodernist literatüre katmıştır.

**Barthes'm Yapısalcı Çözümlemeyi Açıklama Olarak Kullanışı:**

Barthes da yapısalcı, fonolojiye dönük metodun, edebiyat metinlerine uygulanırken bunları yalnızca ürün olarak gördüğünü, yani anlam üretkenliği sürecini kavramaktan uzak olduğunu tespit etmişti. Barthes'a göre yapısalcı çözümleme, o zamana kadar eserlerin yalnızca "büyük yapılar"ını ya da birçok eserin ortak yapısını göz önüne almıştı. Şimdi ise tek, somut metnin çok anlamlılığını kavrayabilecek bir

metoda geçilmeliydi. Barthes bu adımı, bir Balzac anlatısını cümle cümle çözümleyerek gerçekleştirir. Metni anlam birimlerine ayırır ki anlam birimi dediği şey de tek kelime olabildiği gibi bütün bir bölüm de olabilir. Bu arada beş kod kullanır: hermeneutik, anlamsal, sembolik, prototip (göndergesel) ve kültürel. Kodlar ve onlara ilişkin anlamlar yapısallaştırılıp düzene sokulmaz, Barthes bunları ortaya çıkış sıralarına göre tespit eder. O da Kristeva gibi yapı sergilemek amacında değildir, bir *yapılandırma* ("Strukturierung") üretmek ister. "Anlatım yapısı", "gramer" veya "anlatı mantığı"nı henüz sadece "anlamsal çok değerlilik" *(polyvalenz)* ile az çok yoksul metinlerde geçerli görür. Metni bir sesler dokusu *(tissa des voix)*, içinde beş sesin, yani beş kodun çarpıştığı bir doku olarak niteler. Bu arada değerlendirmeye, bir *meta* (üst) anlam, bir derin yapı tespitine kalkışmaz. Barthes'in yeni uygulamasında yapısalcı generatif bazdan bilinçli bir ayrılma söz konusudur. Artık olası bütün anlatı metinleri için bir model kurgulanmamaktadır. Bunun yerine metin, kültürün parçaları olan, çok sayıda semiotik sistemlerin ortaya çıkışı olarak görülüyor.

**Goldmann'ın Genetik-Yapısalcı Çözümlemesi:**

Goldmann'ın *"yapı"* kavramı, eğer yapısalcı analizden paradigmatik ve transformatik analiz anlaşılıyorsa, yapısalcı sayılmaz. Onun "yapı" kavramı şöyle özetlenebilir:

1. Yapı, değişen bir yapılaşma sürecini belirtir, bu süreç kısa zaman için bir yapı halinde somutlaşır.

2. Tespit edilen yapı iyiden iyiye deneysel olarak gösterilip kanıtlanabilir.

3. Bu yapı bilinçsizce değildir, olsa olsa "bilinçli" değildir.

Etimoloji kavramıyla da Goldmann örneksemenin (analojinin) bir ilişkisini kasteder. Her şeye rağmen kendi metoduna "genetik-yapısalcı" der. "Genetik"tir, çünkü yapısalcı çözümlemenin tarihsel olmayan özelliğini aşmak ister. "Yapısalcı"dır: çünkü Goldmann, avama malolmuş Marxizm anlamında incelemeyi değil, keza bir edebiyat eserinin ihtilâlci özünü toplumsal gerçekliğin ihtilâlci özüne dayandırmayı değil, toplumsal gerçeklikle "kurgu"nun "yapı"nın uyuşmasını irdelemeyi amaçlar. Onun iki hipotezi vardır:

1. Homoloji: Bir edebî eserin kurgusuyla belli bir sosyal grubun yapısı arasındaki uyum.

2. Modern romanının kurgusuyla bu yüzyılın liberal pazar ekonomisi yapısı arasındaki homoloji (*uyum*) tezi.
Goldmann'ın çalışmaları, gerek yapısalcı gerek marxist çözümlemelerin tek yanlılığını görüp bunu aşma hedefini taşır. Bu nedenle edebiyat sosyolojisine katkısı yapısalcılığa olduğundan daha önemlidir denebilir.

## 6. Feminist Yaklaşım

*"Feminist Edebiyat Bilimi"* teriminin doğuşu, 20. yüzyılın ikinci yarısında (1960'larda) başlamış bir sosyal ve politik harekete uzanır. Bugün artık postfeminist sayılan bir döneme girilmiştir. 20. yüzyılın öteki edebiyat bilimi kuramları arasında günümüze kadar ulaşmış ve bu kadar çeşitli kuramlarla bütünleşmiş başka bir kuram yok gibidir. Hattâ eklektik tarzını, uzun ömürlü olmasının asıl nedeni sayanlar var. Edebiyatı politik-sosyal bakış açısıyla inceleyip "kadın" problematiğini vurgulayan çalışmaların ardından kadın yazar ve şairlerin eserlerini edebîlik açısından metne bağlı açımlama, yorumlama çalışmaları, giderek de bu eserlerin alımlanmasını, etkileşimini araştıran çalışmalar hep feminist edebiyat biliminin çeşitlemeleri olarak devam etmektedir.

Feminist edebiyat biliminde kuram oluşturmada Fransız ve Anglo-Amerikan ekolleri etkilidir.

1928 yılında Virginia Woolf (1882-1941), *A Room of One's Own* (Kendine Ait Bir Oda) başlıklı kitabında Shakespeare'in kurmaca kız kardeşi Judith Shakespeare'i konu edinir, ve bir kadın edebiyatı tarihinin imkânlarını irdeler, aynı zamanda da erkeksi ve kadınsı üslûbun tarihsel farklarını gözler önüne serer.

1949 yılında ise Simone de Beauvoir'ın kitabı *Le Deuxieme Sexe* (İkinci cins) yayınlanır. Ele aldığı problem, kadınlığın toplumsal yapısı, kadının tarihteki yeri, "kadın"la "doğa"nın ideolojik olarak özdeş görülmesidir. Kitabın ikinci bölümünde yer alan "*Kadın olarak dünyaya gelinmez, kadın olunur*" cümlesi çok ünlenmiş ve hemen her feminist incelemede anılmış, "kadın" ve "dişilik" kategorilerinin sosyo-psikolojik ve tarihî şartlarını araştırmada âdetâ yol gösterici bir slogan olmuştur.[30]

Gerek Woolf, gerekse Beauvoir, kadının gerçi edebiyat tarihi ve kültür tarihinde bir mit, bir imge olarak hep fazlasıyla var olduğunun ama tarihçilikte pek yeri olmadığının altını çizmişlerdir. Genel tarihte

olduğu gibi edebiyat ve kültür tarihinde de adları geçmeyen kadınlar, hayat şartları yüzünden bu alanlara girememişlerdir. Feminist hareketin edebiyat bilimi açısından ilk başarısı, Virginia Woolf'tan başlayarak yaratıcı yazar ve şair kadınların karşılaştıkları güçlükleri araştırmak, bir çeşit kültür geleneği arkeolojisi oluşturmaktır: Her dönemin unutulmuş kadın yazarlarını ve kadın şairlerini keşfetmek, onların hayat hikâyesini ve eserlerinde dile getirdikleri yaşantı ve mücadeleleri yeniden gün ışığına çıkarmak! Feminizmin bu keşif çabaları, edebiyat tarihlerinde zaten mevcut olan kadın yazarları incelemenin ötesine geçmeye kalktığında, özellikle 19. yüzyılda, edebiyat kalitesini zorlamak problemiyle karşılaşmıştır. "Kadın edebiyatı"nın kendine özgü bir tür mü olduğu sorusu tartışıldığı gibi daha sonra "kadınlar nasıl yazıyor?" problemi araştırma konusu olmaya başladı. Başka deyişle, kadın imgesi araştırmalarından kadın imgesi oluşturma sürecinin araştırmalarına geçildi. Bu ise estetik ölçütlerin devreye girmesi demekti. Yeni feminist yazılar, kadın imgelerinin yaratılması sürecinin bir çeşit hayal gücü ve kurmaca eseri olduğuna dikkat çekiyorlar. Edebiyatta kadın-erkek ayrımının nasıl dile geldiği de araştırma konularından bir başkası.

Kadın edebiyatından kadınsı yazma eylemine geçiş feminist edebiyat biliminin ikinci önemli aşamasıdır. Çünkü artık kadın imgesi, kadın sorunsalı gibi içerik konularından ayrılıp kadınlar nasıl yazıyor, onların yazma tarzındaki kadınsılık nedir gibi "biçim"e yöneliniyor.

Kadının yazarlığını araştırmak isteyen feminist eleştiri Woolf'la (1924) başlasa da asıl etkinliğini 70'li yıllardaki yayınlarla göstermiştir. Bunların belli başlı temsilcileri, Janet Kaplan'ın *Feminine Consciousness in the Modern British Novel* (Modern İngiliz Romanında Kadın Bilinci) (1975)i, Patricia Meyer Spack'ın *The Female Imagination* (Kadının Hayal Gücü) (1975)i, Ellen Moers'in *Literary Women (Kadın Edebiyatçılar)* (1976)i, Elaine Showalter'in *A Litterature of Their Own* (Kendilerine Özgü Bir Edebiyat) (1977)u, Sandra Gilbert ve Susan Gubar'ın *The Madwomen in the Attic*"idir (Tavanarasındaki Çılgın Kadın) (1979). [31]

Yazan kadının problematiğini romanının konusu yapan çağdaş bayan yazarlardan Barbara Frischmuth (doğ. 1941) dilimize *Pembe ve Avrupalılar* adıyla çevirdiğim eseri *Kai und die Liebe zu den Modellen*'de (1979) kadının yazarlıkla annelik eğilimlerini birleştirmek için verdiği savaşımı işler. Bizim edebiyatımızda da yazarlık-kadınlık so-

runsalını romanlarına konu almış yazarlar var. Meselâ Peride Celal (doğ. 1916) *Üç Kadın* ve *Kurtlar* romanlarında kadın yazar sorunsalını kırk yıl arayla iki kez ele alıp sanat katına yükselterek irdelemiştir.

Dünya edebiyatında 1960'lardan bu yana birçok kadın yazar yeniden ön plana çıkarıldığından onların nasıl yazdığı ile ilgilenmek yeni bir araştırma alanı oldu. Virginia Woolf da bu alana el atmıştı. 19. yüzyılın kadın romancılarının çoğunluğu kadının sosyal konumundan kaynaklanan duygusal yaşantılarını işlemişti. Amerikalı feminist kadın araştırıcılar, Woolf'un başlattığı çizgiyi sürdürerek kadını azınlıkların edebiyatı bağlamında yani tarihî bir süreç sonunda sesini duyuranlar olarak ele alırlar.

Yine Virginia Woolf, kadının yaşadığı *"anî bilinç çatlağı"*ndan söz eden ilk feministtir. Bu, kadının biyolojik varlığıyla eleştirel kimliğinin arasındaki çatlaktır. Myra Jehlen'in *"Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism"* (1981) (Arşimed ve feminist eleştirinin paradoksu) başlıklı etkili denemesinden bu yana bu dilema, feminist edebiyat teorisinin ana öğesi olmuş ve iki farklı kuramsal doğrultuya yol açmıştır. Bunlardan biri, Fransız kökenli feminist kuramdır ve kadınsı yazma eyleminde *(écriture féminine)* kadına özgü bedensel yaşantıları esas alır.[32] Öteki feminist kuramda ise, kadın yazarın özne ve nesne olarak iki statüsünde, cinsler ayrımının ikili mantığından kurtulma stratejileri görülmüştür. 70'li yılların sonlarında karşımıza çıkan feminist teorinin psikanalitik alımlanışı da bu çizginin devamı sayılabilir.

Fransız kuramcısı Julia Kristeva'nın 1974 yılında yayınlanan kitabı *Edebiyat Biliminin Devrimi*, psikoanalizi edebiyat teorisiyle birleştirir. Bu çabasında Jacques Lacan'ın psikanalitik teorisinden yola çıkar, yani her türlü 'ben' oluşu, "babalık yasası"na girişle kurulmuş bir dil düzeniyle başlatır. Her iki cinste var olan, kadınsı bir ana-çocuk birliği ile dilin 'erkeksi' düzeni arasındaki bir ikilemi var sayar. Kristeva, babanın "sembolik düzeni"ni yansıtan dile karışmış ve preödipal, *"semiotik"* yaşantıya yaklaşan bir yazma tarzını yeniden kurgular. "Semiotik" olanın "sembolik" yaşantıya girişini Kristeva, Lautréamont ve Mallarmé'nin şiirlerinde araştırır, ve bunu fragmanlaştırmada, soyut şiirde, semantik açıklıkta, dil anlam birimlerindeki çatallaşmada bulur. Modern klasiklerin o bilinen edebî teknikleri şimdi cinse özel ve psikanalitik bağlamda, ama yazarların biyolojik erkek cinsiyetinden bağımsız gelişen süreçler olarak değerlendirilebilmektedir.

"Kadınsı yazma tarzı" kuramı böylece, dil oluşumunun ve cinsel karşıtlıkların değişim oyununun belgelendiği bir yazma kurgusuna işaret eder. Kristeva'nın başlattığı bir teori böylece ne kadın hareketinin erkeğin statüsüyle uğraşan eşitlikçi tezini tekrarlar ne de kadın-erkek farklılığını kadına özgü olanı, kadınsılık kalitesini ortaya çıkarmaya çalışır. Burada da söz konusu şey daha çok ikili cinsler karşıtlığını, kırılma noktaları, farklılığın içindeki çözülme görüntüleri doğrultusunda araştırmak ve aynı şekilde ikiliği etkisiz hale getirmektir.

## 7. Psikolojik Yaklaşım

Edebiyatı, doğa bilimlerinin yasalarıyla, bir çeşit nedenselliğe dayandıran yani açıklayarak inceleyen Pozitivizm, 19. yüzyılda gelişmiş ve sonra aşılmışken psikoloji bilimiyle edebiyatı birbirine yaklaştırma denemeleri 20. yüzyıl boyunca çeşitlemeler halinde süregelmiştir. Anlama ve açıklamanın birbirinden farklı olduğu, açıklamanın doğa bilimlerinde, anlamanın ise manevî bilimlerde söz konusu olabileceği, edebiyat biliminin değişim-gelişim çizgisi içinde ortaya çıkmıştır. Edebiyata psikolojiyle yaklaşımda bir anlamda Pozitivizmle yeniden bağ kurulmuş olmaktadır.

Yazar-eser-okuyucu öğelerinin psikolojisinde her birine ağırlık veren, ayrı ayrı açıklama kuramları oluşmuştur.

Edebiyat psikanalizinde her şeyden önce, metinde karşımıza çıkan kişiler konu edilmiştir. Sigmund Freud (1856-1939) *Traumdeutung* (1900)da (Rüya Yorumu), tezini aydınlatmak için edebiyat örneklerine başvurur. Ve bu en geniş makalesinde kurmaca kişileri sanki yazarın hayalinde değil tamamen gerçeklikte var olan kişilermiş gibi inceler.

Edebî figürler psikanalitik olarak ya terminolojik *(nomenklatorisch)* ya da açıklayıcı, yani yüzeysel incelenir. *"Nomenklatorik"*, edebî bir figürün karakteri ve davranışının, psikanalitik ve nevroz öğretisine uygun olarak sınıflandırılabilir oluşudur. Bir figür, diyelim "histerik" davranış gösteriyorsa, davranışlarının çoğunda histeri belirtileri oluşundan hareketle başka davranışlarının da açıklanabilmesidir. N. Groeben, bu nedenle *"Nomenklatorik"* çalışmanın edebiyat bilimi açısından küçümsenmeyecek derecede "verimli" olduğunu söyler.[33]

Edebî figürlerin açıklayıcı analizinde ise bir kimsenin niçin böyle konuşup davrandığı fiilen *(de facto)* açıklanır. Buna en iyi örnek,

Freud'un, İbsen'in *Rosmersholm* dramında Rebecca karakterinin seyirci veya okuyucu için "muamma" olan davranışını çözmesidir. Yanlarında çalıştığı ailenin erkeğine âşık olup onun karısını öldüren Rebecca'nın, daha sonra bu erkekten gelen evlilik teklifini reddetmesidir bu muamma. Freud bu davranışın altındaki gizi ortaya çıkarır. Rebecca, birlikte olduğu üvey babasının öz babası olduğunu öğrenince kendini cezalandırmak istemiş ve bir zamanlar çok istediği evliliği reddederek çekip gitmiştir. Bu tür psikanalitik yorumlar, eserlerin daha iyi anlaşılması için yardımcı olabilmektedir. Ne var ki kurmaca figürlerin davranışını yorumlamakla psikanalizin psikoloji alanında gerçek kişilerle deneysel çalışması arasında fark vardır.

**Okuyucuya Uygulanan Yansıtma Analizi:**

Okuyucuların bir ve aynı esere duygusal tepkileri aynı olmadığı gibi, her bir okuyucunun aynı esere hayatının farklı dönemlerindeki tepkisi de farklıdır. Bunda kuşkusuz o kişinin ve hayatında o dönemin farklı hayat deneyimlerinin rolü söz konusudur. İşte okuyucunun bu anlamda çeşitli tepkileri psikanalitik alımlama kuramıyla araştırılır. Psikanalitik alımlamanın üzerinde en çok durmuş edebiyat bilimci N. Holland'dır. Psikanalizde hastanın kendi tepkilerini doktoruna yansıtması sürecini burada okuyucu ile eser arasında gözlemlemek istemektedir. Savunma mekanizması tarzı, alımlamada ve özellikle yorumlamada eğer okuyucu bir eleştirmense eserin çarpıtılmasına yol açmış olacağı için sorun yaratabilir. Beckett'in dramlarının ilk eleştirilerinin bu yönde "yanlış"lık içerdiği söylenir. Meselâ *Godot'yu Beklerken* ("En attendant Godot") ve *Partinin Sonu* ("Fin de Partie") oyunlarının uyandırdığı anlamsızlık ve boşluk duygularına karşı eleştirmenler savunma mekanizmalarını işletmek zorunda kalmışlardır.[34] Edebiyat biliminde psikanaliz yanlıları, yansıtma ve savunma mekanizmalarının, alımlamada doğru bilgiyi engellemesine karşı psikanalizin yardımcı olacağı inancındalar. Özellikle yoruma çok elverişli metinlerde alımlayıcının ve giderek eleştirmenin ruhsal durumunun önemini hesaba katmada psikanaliz uyarıcı olabiliyor.

**Sigmund Freud'un Öğretisi**

Freud, edebî metni, rüyaya benzetir ve bu nedenle de rüya yorumlama ilkeleriyle edebiyata yaklaşır. Ona göre rüya, bilinçsiz, aslen

müstehcen arzuların doyuma ulaşmasıdır. Bunlar "rüya süreci" *(Traumarbeit)* ile dolaylı yoldan ifadesini bulur, yani rüyanın sahibi bunların ne anlama geldiğini fark edemez. Freud, korkulu rüyaları, kâbusları da örtülü arzuların bir çeşit tatmini olarak görür, ve *süper ego*, yani vicdan arzularının gerçekleşmesinden söz eder. Rüya sürecinin işlevi bir yandan arzuları dile getirmektir, ama öbür yandan da bu arzuların müstehcenliğini yok sayıp rüya sahibinin hatasını ıska geçmektir. *"Manifestocu rüya içeriği"* böylece rüya görenin hem müstehcen arzularına hem de hatalarına yarayan rüya süreci sayesinde bir çeşit uzlaştırıcı çözüm üretir.

Freud, bu hipotezleri edebî metne, hattâ her türlü sanat eserine uygulamaktadır. İlk planda gündüz rüyalarını ve hayalleri gece rüyalarına benzer şekilde yorumlar. Gece rüyasından tek farklılık, gündüz rüyasında dile gelen arzunun hayal kuranın kendisi için değil yalnızca onun toplumsal çevresi için ayıp olması ve böylece *"ben-ayarlanışı"* oluşudur. Gündüz rüyalarının sahibi kendi arzularını kabul ederse de bunları başkasından gizlemeye çalışır, yani onlardan utanır. İkinci aşamada Freud, edebiyat eserini gündüz rüyası olarak değerlendirir. Bu anlamda sanat eserinin esası, ve aslında utanç verici ve "egoist" ve bu yüzden başkaları için de yadırgatıcı karakteri rüya sürecindekine benzer *"değiştirme ve gizlemelerle"* yumuşatılan bir arzunun doyuma ulaşmasıdır.[35] Sanat eserinin oluşumunda gözlenen bu *"değiştirme ve gizlemeler"* nasıl oluyor da okuyucuda haz uyandırıyor sorusunu da Freud, aynı "şaka" konusuna getirdiği açıklamalarla cevaplar. Yazar, okuyucuya önce "salt biçimsel, yani estetik haz"la "rüşvet verir" *(bestechen)* der. Bu ise bir çeşit tuzak ya da haz öncesi gibi bir şeydir. Şaka (fıkra)da Freud'un haz öncesi *(Vorlust)* olarak nitelediği, "haz gelişiminin imkânı"dır ve bu da, kişinin tabuları yüzünden engellenmiş başka bir haz imkânına geçmesini sağlar. Böylece başka (engellenmiş) haz imkânı yerine önce sadece bu haz öncesine varılır ve bu da ayıp arzuyu peşinden sürükler ve *"sonuç, eklenen imkândan yani 'haz öncesinden' çok daha büyük bir haz gelişimi"*dir. Edebî eserden alınan estetik tat, Freud'a göre öyle bir haz öncesidir ki okuyucunun bir yandan eserin biçimsel niteliğinden zevk almasını sağlar, öte yandan da doyumun başka ve çok daha derin bir çeşidine götürür.

Edebî eserin sağladığı asıl zevk sayılan bu derin doyum, Freud'a göre "ruhumuzdaki gerilimlerin gevşemesi"dir. Bu "gevşeme"nin na-

sıl oluştuğu hakkında da tahminler vardır. Yazarın başarısı olan bu sonuç, onun okuyucuyu kendi hayallerinden utanmadan zevk alacak hale sokmasıyla gerçekleşir. "Ruhumuzdaki gerilimlerin gevşemesi", bir çeşit arındırıcı etki *(Katharsis)* sayılır ki aslında ayıplanan ve bu yüzden de bastırılmış arzulara dayanır; bu arzuların bastırılması için eskiden gerekli olan ve şimdi açığa çıkan enerji ise sanat eserinden alınan "tat"a eklenir.

Özetle şunu söyleyebiliriz: Bu kurama göre edebî eser, bastırılmış bir arzu gerçekleşmesinin sunuluşudur. Böylece arzunun toplumsal ayıbı, rüya mekanizmasına benzer mekanizmalarla hafifletilmiş olur, eser okuyucusuna zevk verir ve bu zevk salt biçimsel niteliklerı sayesinde bir haz öncesidir ve asıl zevk ise *"ruhumuzdaki gerilimlerin gevşemesi"* ile sağlanır.

**Freudcu Edebiyat Kuramına Gelen Eleştiriler ve Yeni Yapılanmalar**

Freud kuramı çeşitli açılardan eleştirilmiş ve bu eleştiriler bazı yeni yapılanmalara neden olmuştur. Bunlar üç ana noktada toplanabilir: 1. Freud kuramının edebiyat bilimindeki yorumlama uygulanışı, 2. Edebî eserle gündüz rüyalarının birbirine benzetilmesi, 3. Edebî biçimin, "haz öncesi" kavramıyla açıklanması.

Eleştirilerden biri, Freud kuramının biyografik bir çalışma tarzını getirdiği konusundadır. Bu tip eleştiriler çoğunluktadır. Meselâ Theodor W. Adorno, *"İnce ruhlu hekimlerin, en işe yaramaz objelere bile, Leonardo veya Baudelaire"*e uyguladıkları darkafalılığı *(Banausie)* uyguladıklarından söz eder. Adorno'nun bu yargısı, Freudcu edebiyatçıların edebiyat eserini rüya yorumlaması gibi çözülecek bir malzeme olarak görmelerine karşıdır. Eski Freudcu edebiyat kuramı, yazar ve şairi psikanaliz hastası gibi divana yatırıp sorguluyordu. Yazarı, edebiyat bilimi incelemesinde ilgi odağı yapan bu görüş, eseri yazarın ruhunu yansıttığı ölçüde açıklamaktadır. Oysa eserde işlenen olayları onun bizzat yaşamış olması gerekmiyor.

Gündüz rüyaları-edebî eser benzetmesine yapılan eleştiriler ise bu benzerliklerin, eserin estetik, biçimsel niteliğini açıklamaya yetmediği konusunda odaklaşmaktadır.[36] Gündüz rüyaları kendiliğinden oluşan bir hayalgücü faaliyeti iken bir sanat eseri karmaşık bir oluşum süreci sonunda ortaya çıkar ve bu süreçte estetik, tarihî, toplumsal ve me-

tinlerarası görüşler yer alır. Ayrıca modern eserlerde yazarın sanatçı kişiliğini ortaya koymayı amaçlamayan, sanat kavramını genişleten örnekler de vardır. Bunlar ve Şablonlar *(Ready-Mades)* Freudcu bir kuramla açıklanamaz. Dolayısıyla Freudcu analizin her esere uygulanabilirliği söz konusu olamaz.

"Haz öncesi"ne yöneltilen eleştirilere gelince: Acaba estetik biçimden alınan tat, bu tür bir "haz öncesi"ne mi dayanıyor? Freudcu kuramlar arasında en çok eleştiri çeken onun bu tezidir. Her şeyden önce biçim kalitesi hakkındaki yargılarımızın duyusal kategorilerle bağlantılı olması gerekmiyor.[37]

Freud'un "haz öncesi" teziyle ilgili olmayan, ama sanat eserinin biçiminden duyulan zevki irdeleyen, başka psikanalist açıklamalar da var. Meselâ bunun *süper ego*nun bir yansıması olduğu yolundaki görüş de bunlardan biridir. Bu görüşe göre. eser, estetik biçimiyle okuyucuda *"süper ego"*yu harekete geçirip onu mevcut suçluluk duygularından arındırır, gibi. Bu tez bazı sanat eserlerinin biçim disiplinini vurgulamaktadır.[38] Biçimle ilgili öbür psikanalist tezler şunlar: Form özellikleri, savunmanın hizmetindedir, çünkü eserin biçim incelikleri sayesinde mevcut arzular frenlenip kanalize edilir. Veya biçim özellikleri *'narzistik'* güç fantazilerinin ifadesidir, çünkü yazarın konusuna yüzde yüz hakimiyetini ifade eder.[39] Veya, biçim özellikleri öyle bir sınır koyar ki bunlar ya eserde ifadesini bulan hayalgücünü gerçeklikten ayırır ve onu gerçeklerden korur, ya da okuyucuyu da hayale sürükler. Bu sınır sayesinde bir çeşit "koruma" sağlanır, yani okuyucu gerçeklere bulaşmadan rahatlıkla kendini o hayallere dahil eder, çünkü istediği zaman çıkabileceğini bilir.[40]

**Carl Gustav Jung 'un (1875-1961) Edebiyat Bilimindeki Yeri**

Jung'un analitik psikolojisi Freud'unkinden farklı ise de bu daha ziyade kuramın metne uygulamasında kendini gösterir. Jung, yazara psikanaliz uygulamaya kalkışmaz, bunu eser açısından gereksiz bulur. Yöntemi yalnızca edebî metnin figürlerine uygular. Yazarın kişiliğiyle uğraşmak ona göre sanat eserini sınırlamak demek olur, hattâ sanat için bir yüktür. Çünkü *"sanat eserinin niteliği, kişisel özelliklere bağlı olmasından ibaret değildir, [...] kişiselin çok üstüne çıkması ve (yazarın) aklından ve gönlünden insanlığın aklına ve gönlüne hitap etmesidir."*[41] Bu tanımın sonucu olarak Jung, kişisel üstü, bireysel üstü

olanı edebiyatın asıl psikolojik işlevi diye niteler ve bunların "sembol"lerde gerçekleştiğini ileri sürer. Semboller ise ona göre *kollektif bilinçaltı*'na işaret eder. Kollektif bilinçaltı *(das kollektive Unbewußte)*, *"bize en eski zamanlardan bu yana mnemik* (bellekle ilgili) *imgeler biçiminde ya da anatomik deyişle beyin yapısı halinde kalıtsal olarak geçmiş bir imkândan başka bir şey değildir."*[42] Demek oluyor ki Jung, özellikle milletlerin mitolojilerinde dile gelen *arkaik* yapılardan ve tasarımlardan söz etmekte, bu nedenle de "arketip" terimini kullanmaktadır. Böylesi arketipler modern imgelerde de gizlidir, meselâ son zamanlarda trafik kazaları ve enflasyonun büyümesi *"canavar"*la dile getirilmekte, *"devlerin savaşı"*, *"devi öldüren kahraman"* gibi kullanımlara rastlanılmaktadır. Jung'un deyişiyle bunlar *"bizim şu an aklımızın alabildiğinin ötesinde daha uzak ve daha yüksek bir anlamın imkân ve işaretleri*"dir, sembollerdir. Bu *"daha yüksek anlam"*, insanın sosyalizasyon ve bireyleşme tarihine ilişkindir. Jung'un *"sosyalizasyon"* ve *"bireyselleşme"* terimleri, metinde mevcut arketip motif ve yapılardaki sembollerdir ki bunları kullanmakla yazar ve şairler okuyucuya ve "çağ ruhu"na *(Zeitgeist)* hocalık eder, *"neredeyse herkese hayatın artık üstü örtülmüş derin kaynaklarına giden yolu açar."* [43]

Jung, giderek yalnız yazarı değil, eleştirmeni de çağının ve milletinin yol göstericisi olarak niteler. Halkın ruhsal ihtiyacının şairinin eserinde doyuma ulaşmasından söz ederken Faşizm öncesi antirasyonalist eğilimi yansıtmasına rağmen Jung, Amerika Birleşik Devletleri'nde büyük yankı bulmuştur.

**Jacques Lacan'ın (1901-1981) Yapısalcı Psikanalizi**

Lacan'ın Freud ve Jung gibi kendine özgü bir sanat ve edebiyat kuramı yoktur, ama yine de *transandantal* (aşkın) psikolojisi edebiyat metinlerine uygulanmaya elverişli olmuştur. Çünkü dile verdiği önem dolayısıyla psikanaliz ile metin analizi arasında öyle bir eşitlik kurar ki Lacan tarzı çalışan edebiyat bilimci, edebiyat biliminin bütün öteki metodlarına karşı klasik psikanalizden çok daha uyumlu olur. Öte yandan Jacques Derrida'nın yapı bozucu tarzının hazırlayıcısıdır Lacan.

*"Freud'a Dönüş"* projesiyle klasik psikanalizi Saussure'ün gösterge kuramı yardımıyla yeniden açıklamaya çalışan Lacan, psikanalizi önemli ölçüde değiştirir. Freud'da "baba" ve "penis" somut kişi ve organ anlamıyla çocuğun gelişiminde belli bir rol oynarken Lacan'da

artık somut anlamdan çıkıp soyut birer anlam alır. Öte yandan Saussure'den önemli bir öncülük devralır ve bunu 20. yüzyılın öteki akımları için de tipik şekilde aşırılaştırır: Yani dilin her türlü bilgi için temelli, aynı şekilde de aşkın bir rol oynadığını, çünkü 'a priori' kurgulanmış ve bu yüzden de bizim gerçekliği öğrenmemizi belirlediği görüşünü ortaya koyar. Böyle nitelediği dil, şimdi özellikle aşkın (transzendental) işlevinde birey için psikolojik olarak açıklanır, çünkü kendisinin alegorize ettiği Freud kavramlarını dile uygular. Bu yüzden de Lacan'ın psikolojisi neredeyse metafizik bir renk alarak klasik psikanalizden ayrılır.

Edebiyat biliminde psikolojik çözümleme metodunun olumlu ve olumsuz yönlerini Norbert Groeben şöyle sıralıyor:
Olumsuzluklar:

1. Bu metod belli bir konu öbeğinde kalıyor.
2. Sembolle anlam arasındaki yol, geri dönülmez şekil alıyor; konuyla sınırlı kalarak biçime uzanamıyor.
3. Toplumsal şartlar şimdiye kadar kurama dahil edilememiş.

Olumlu yanlar:

1. Sembollere indirgeme sayesinde tam bir açımlama kuramı oluşuyor, ve bu, tüm yazının (literatürün) karşılaştırmalı bir entegrasyonunu mümkün kılıyor.
2. Yazar-eser ve alımlayıcının işlevsel analojisi "dâhi estetiği"ni ortadan kaldırarak sanat eserini genel hayat problematiğinin kapsamına alıyor.
3. Sembolleşme karakteristiği, çok yönlü yorumlanırlık getiriyor, içeriğe yani konuya bağlılık kuramı sayesinde yöntem tekelciliğine gidilmiyor.[44]

## 8. Diyaloglaşma Kuramı

Kuramcı Mihail Bahtin (1895-1975), edebiyat bilimini, dilin anlaşma işlevi temeline dayandırır. De Saussure'ün klasik dil bilimine, onun yalnızca "anlam"ı *("znacenie")* esas aldığı ama bir ifadenin özel "mana"sıyla *("smysl")* ilgilenmediği tarzında bir eleştiri getirir. Bir kelimenin anlamı veya bir cümlenin semantik özü o dilin sözlüğünden ve gramer kurallarından çıkarılabilirken bir söylemin *("vgskazivanie")* manası ancak konuşanın dinleyicisine söylemini yönelttiği özel

durum göz önünde tutulursa anlaşılır. Bir cümlenin anlamı, bir dilin sabit, farklı durumlarda tekrarlanabilir ögelerini kapsar, ve böylece de mümkün söylemler için bir *mana potansiyeli* sunar; Ve ancak kompleks manasında söylem, gerçekliği ortaya koyar.

Bahtin, klasik dil bilimi alanından söylemin pragmatik görüş açılarıyla bu tür bir aşımını *"metalinguistik"* alana kayış olarak niteler. Hiçbir cümle salt dil araçları sayesinde sabit bir manayla sınırlanamaz, çünkü *"anlamla" "mana"* arasında sabit bir bağ yoktur - bir ve aynı metin *(Wortlaut)*, kullanım durumuna göre farklı mana taşıyabilir. Dilsel iletişimin uygun bir analizi, bu nedenle yalnızca kullanılan dilbilimsel kelime malzemesini analiz etmekle yetinemez, söylemde ortaya çıkan iletişim durumunun dil dışı öğelerini göz önünde tutmak zorundadır.

Bahtin için bilgi vermekten daha önemli olan şey, yazılı ve sözlü her söyleme biçim veren üç noktadır: 1. Konuşanın ifadesi, 2. başkalarının dilsel ifadelerinin etkisi, 3. kendi konuşmasında, karşısındaki kişiye ilgi.

Sözlü konuşmada konuşmacı, jest ve mimik gibi dil dışı araçlarla sözlerinin göreli (nıspî) özünü aşarak ifadenin güncel manasını belirlemede payı olan kişisel bir tutumu sergiliyebilir. Ama salt dil aracına indirgenmiş olan yazılı söylemde de yazanın tutumu fark edilebilir. Bahtin ', her dilsel söylemin, sahibinin *"verbal ideolojik"* konumuyla sıvanmış olduğunu iddia eder. Bu görüş gerçi somut dilsel iletişimin bireyselliğine karşı klasik dil bilimden daha adildir, ama Bahtin konuşmacının konuşma konumu derken *öznel-özel bir* durumu kastetmemektedir. Farklı bireyselleşme dereceleri vardır, ama Bahtin 'e göre konuşmacı konuşmasında, hep kollektif bir öznedir, özel dilini ("yazılı") konuştuğu sosyolojik olarak belirlenebilen grupların bir temsilcisidir.

Ulusal kültür dillerinde günlük konuşmada *"sosyolekt"* (grup dili) mevcuttur: mesleklere, yaşlara, eğitim düzeyi, bölge, mezhep v.b.nin kendine özgü kelime hazinesi vardır. Bahtin şöyle der:

*"Sözlü-ideolojik hayatın tarihinin her anında her kuşak, her toplum katmanında kendi diline, kendi sözlüğüne, kendine özgü bir vurgulama sistemine sahiptir ki bunlar da toplum katmanına, öğretim kurumuna (askerî öğrenci dili, liseli dili, meslek okulu öğrencisi dili farklı farklıdır) bağlılıkla ve başka ayırıcı faktörlerle çeşitlenirler."*[45]

Bu tür grup dillerini insan kendisi seçmez, onlarla birlikte büyür. Her insanın hayatı boyunca, sosyal konumu ve görevi gereği farklı

grup dilleriyle tanıştığı söylenebilir. Bahtin 'e göre bu çeşit dillerin dilsel-üslûp özellikleri, gerçekliğe karşı o sıradaki tutumun göstergesi sayılabileceği için önemlidir:

*"Çeşitli konuşma dilleri, dünyayı kendine özgü görmek için, sözlü manalandırmanın özel biçimleri için, nesne manası ve değerlendirmenin özel ufukları için vardır."* [46]

Matias Martinez, Bahtin 'in bu görüşlerini özetlediği yazısında Boris Uspenski'den de söz ediyor ve onun Bahtin 'i izleyerek edebî konuşmalarda dört katman sınıflaması yaptığını belirtiyor.[47] Bunlar ideoloji düzlemi, deyimler düzlemi, mekân-zaman-düzen düzlemi ve psikoloji düzlemidir. Konuşan biri, kollektif bir dili kullanırken, söyleminin objesinden hep sosyal tipik bir tonda söz eder. Kullandığı dil, çeşitli tonlardan yalnızca biridir. Öteki diller bu sonuncu dilin gizil bir arka planıdır:

*"Kelime-nesne ve konuşan kişi arasında başka, yabancı kelimelerin bu aynı nesnenin, aynı konunun elastikî ve ekseriya güçlükle nüfûz edilen alanı yer alır. [...] Böylece her somut kelime, ait olduğu nesneyi hep, âdetâ sözü edilmiş, tartışılmış, değerlendirilmiş vaziyette hazır bulur, onu örten bir sisle sarmalanmıştır veya hakkında söylenmiş, yabancı kelimelerin ışığıyla aydınlanmış vaziyette."* [48]

Konuşan kişi, konuşmasını *"anlayanın yabancı ufkuna göre ayarlamaya çalışır ve bu ufkun anlarıyla bir diyalog ilişkisine girer. Konuşan kişi, dinleyenin yabancı ufkuna nüfûz eder, ifadesini yabancı zemine oturtur, dinleyenin bilinçli alımlamasına sunar."* [49]

Sözlü iletişim sadece güncel konuşma eğilimleri ve hazır bulunmuş *"yabancı kelimeler"* arasındaki mücadeleyle hareketlenmez, aynı şekilde kendi konuşmasında karşısındaki sohbet arkadaşına yönelmeyle de dinamiklik kazanır.

Ve böylece farklı dillerin karşılaşmasıyla ve temsil edilen görüşlerin karşılaşmasıyla önce öznede, ikinci olarak sözü edilen şey bakımından, üçüncüsü de sohbet arkadaşına yönelişte bir *"içsel diyalogsallaşma"* başlar ve bu sayede de *"farklı konteksler arasında, farklı görüş açıları, farklı ufuklar, farklı vurgulama sistemleri, farklı sosyal 'dil'ler arasında karşılıklı etkileşim başlar."* [50]

Bahtin bir yandan her ifadenin bir dereceye kadar diyalogsu olduğunu savunurken öte yandan da monologsu konuşmayla diyalogsu konuşma arasında bir karşıtlık olduğunu söyler. Bu karşıtlık ona göre

*"bütüncül ve biricik, tamamlanmış, ptolemik dil dünyası"* ile *"birçok, birbirini karşılıklı aydınlatan dillerin açık, Galile tarzı dünyası"* arasındadır. Bahtin , monologcu bilincin *"ptolemik"* dünyasını, Yüksek Ortaçağ veya sözlü kültür dönemlerinde görür. Gerçi monologcu toplumlarda da farklı 'dil'ler vardır, ama bunlar belli bir tek dünya görüşünün merkezî pozisyonu sayesinde hiyerarşik olarak düzenlenmiştir. *"Galile tarzı"* dünyanın diyalogcu bilinci ise birbiriyle yarışan birçok dünya görüşlerinin birlikte varlığı sayesinde merkezîlikten kurtulmuştur. Birden çok *"sözlü-ideolojik dil"*in eş zamanlı mevcudiyeti değil, ancak bu diller aracılığıyla ifadesini bulan dünya görüşleri arasındaki gerilim diyalogsallaşmaya götürür. Bahtin, "diyaloglaşma" ile alışılmış anlamda, iki kişinin karşılıklı konuşmasından daha farklı birşey kastetmektedir. Bildik monologlar da Bahtin 'in kastettiği anlamda "diyalogcu" olabildiği gibi, bildik diyaloglar da monologcu olabilir.

Dilsel iletişim için genel olarak geçerli olanlar Bahtin'e göre edebî konuşma için de geçerlidir. Yani hem edebî metin içinde figürler arasındaki kurmaca konuşmalar için, hem de yazarın okuyucuya hitaben konuşmasında bu durum söz konusudur. Öte yandan edebî iletişimin özelliğini belirlemek amacıyla Bahtin önce onun yazılı karakterine işaret eder, ve günlük iletişimin paradigması olarak genellikle sözlü konuşmayı ön plana alır. Yazılı iletişim, manayı iletmede, salt dil aracıyla sınırlı kaldığı, yüz ve vücut ifadesinden yoksun olduğu için ifadede çok güçlü değildir. Bahtin'in kuramında bu, önemli bir noktadır, çünkü ona göre bir söylemin manası, onun anlamından farklı olarak dilbilimsel araçlarla değil, iletişim durumunun bağlamı sayesinde belirlenir. Bir sohbetin tarafları için ortak bir çerçeve doğrudan doğruya verilmişse de yazılı anlatımda metnin oluşum bağlamı ile alımlama bağlamı arasında yer ve zaman farkı vardır. Kurmaca metinler, okuyucunun metinden alımlayarak yalnız başına yeniden kurgulamak zorunda oldukları hayalî bir iletişim konumu yaratmakla ayrıca bir fark ortaya koyar. Edebî metnin anlaşılması, sözlü iletişimin anlaşılmasına oranla iki bakımdan ek bir yorumlama işi gerektirir: okuyucu hem gerçek yazar konuşmasının oluşum bağlamını hem de konuşan figürlerin kurmaca çerçevesini yeniden kurgulamak zorundadır. Gerçi Bahtin *"doğrudan doğruya nesnesine yönelik, konuşanın son anlam merciinin ifadesi niteliğiyle kelime"*nin varlığını kabul eder, ama ilgi duyduğu şey daha çok, yabancı bir kelimenin, konuşanın sözleriyle alakalı olup

*"iki sesli (yanlı) bir kelime"*'nin meydana geldiği hallerdir. Burada insanın kendi sesi son bulmuştur ve yabancı sesi, farklılaşan bir arka fon olarak yalnızca sezdirir.Bahtin iki sesli konuşmayı ekseri yazarın konuşmasıyla figür konuşması arasındaki ilişkide gösterir.

*"Stilizasyon"* (üslûplaştırma) halinde yazar, bir figürün yabancı sözünü kendisinin yabancınınkinden farklı olan bakış açısının oluşturduğu arka planın önünde üretir, öyle ki yabancı söze *"nesnelleştirici bir gölge"* düşer ve ona ikinci bir *"anlam eğilimi"* verir. Söz, böylece *"aynı zamanda her iki konuşana da hizmet eder ve aynı anda iki farklı düşünceyi ifade eder: konuşan kişinin doğrudan düşüncesini ve yazarın dolaylı fikrini."*[51]

Yazar bu durumda başkasının rolünde konuşmaktadır, ve konuşmanın rolümsü oluşu, manasını etkiler. Stilizasyonun aşırılaştırılmış şekli, parodide görülür. Örtük yazar sesi, figür sesinin hakikilik iddiasını bozar.

İki seslilik, yazarın kendi hesabına konuştuğu izlenimi olduğunda ama bu sırada yabancı bir sözle *"karma (hybrid) bir kurgu"* da dolaylı olarak ilişkideyse yine ortaya çıkar. *"Karma"* (hybrid) söylemle neyi kastettiğini Bahtin şöyle tanımlıyor:

*"Hybrid (karma) kurgu dediğimiz şey şudur: gramer (sentaks) ve kompozisyon belirtilerine göre bir tek konuşmacıya ait, ama içinde gerçekte iki söylem, iki konuşma tarzı, iki üslûp, iki dil, iki mana ve değerlendirme ufkunun karıştığı kurgu."* [52]

Bahtin'in kuramında yer alan bir başka terim de *"karnavallaştırma"* dır. Bir tek dünya görüşünün egemen olduğu kültür veya dönemlere monologcu söylemin denk düştüğünü söylerken Ortaçağı örnek verir, ama bu çağda bir de "karnaval" olgusunun varlığını hesaba katınca meselâ Rabelais (1494-1553)nin romanı *Gargantua*'yı bu bağlamda ele alır. Bu eserin ana çizgisi, geleneksel, ciddî-resmî hayat biçimini ters yüz etmektir. *"Karnavallaştırma"*yı bu örnekle anlatırken *"Karnaval tarzı hayat, **alışılmış** olan rayından çıkmış, belli bir şekilde 'ters bir hayattır', amuda kaldırılmış bir dünya'* dır" der.[53]

*"Karnavallaştırma"* ona göre dört tarzda gerçekleşir:

1. Akrabalık: Geleneksel statü-sınıf ve tabaka sınırları, sıkı insanî bağlar sayesinde aşılır.
2. Eksantriklik: Karnavaldaki şehvet davranışı, günlük hayatın normlarına vurulduğunda ölçüsüz, işlevsiz, ayıp ve tuhaf gelir.

3. Kötü ortaklık *(Mesaillance)*: *"Karnaval, kutsalla dünyevîyi, yüceyle aşağılık olanı, büyükle değersizi, bilgeyle aptalı birbirine yaklaştırır, onları birleştirir, nişanlar ve eşleştirir."* [54]

4. Dünyevîleştirme: Kutsal olanın bile tabulaşmış geçerlilik iddiası elinden alınır, ve taciz etme, müstehcenlik veya parodi yoluyla saygısız bir ilişkinin alanına sokulur.

Bu dört karnaval özelliği, Bahtin 'in deyişiyle *"her türlü mevcut şeyin neşeli bir göreceliğine götürür."*[55] Çünkü yerleşik kültür düzeninin temel dengesini kurar. *"Karnavallaştırma"*, kabul edilmiş değerleri yıkmaz, ama onların mutlak geçerlilik iddiasını görece hale getirir. Bahtin 'in *Rabelais ve Dünyası. Karşı Kültür Niteliğiyle Halk Kültürü* başlıklı kitabı, metin analizinde marjinal kültür uygulamalarının göz önüne alınmasıyla *"Yeni Tarihçilik"* ışığı altında yeni kültür antropolojisi verileri bakımından edebiyat biliminde özel bir güncelliğe sahiptir.

Kültürdeki merkezkaç ve merkezcil güçlerin genel ilişkisine benzer bir durumu edebiyatta diyalogcu ve monologcu eğilimler arasında görür Bahtin . *Destan ve Roman* (1970) başlıklı makalesinde diyalogsallığı monologculuktan kurtulma, yani edebiyatın tarihsel gelişim sürecinde ileri bir evre olarak görür. Dostoyevski'nin (1821-1881) romanları Balıtin 'e göre edebiyatta diyalogsallaşma ilkesinin ilk uygulanmış örnekleridir.

Diyalogsallaşmayı Bahtin roman yapısında *çok seslilik* olarak niteler. *Savaş ve Barış* (1866)la Tolstoy, *Karamazov Kardeşler* (1879)den dolayı Dostoyevski çok sesli roman kurgusunun yaratıcısıdır der. Oysa Chr. M. Wieland Alman romanında bunu 18. yüzyılda gerçekleştirmiştir. Polifonik romanın figürleri, uzlaşmaz görüşlerin, farklı bakış açılarının temsilcisidir. Dostoyevski'nin *"Karnavalcı"* dünyayı algılayış tarzında *"her şey, karşıtının sınırında yer alır. Aşk, nefretin sınırındadır, nefreti bilir, ve anlar; nefretse aşkın sınırındadır ve aynı şekilde aşkı anlar [...] İnanç, ateizmin sınırındadır, kendini ateizmde seyreder, ateizm de inancın sınırındadır ve onu anlar. Yücelik ve asil görüş, düşüşün ve adiliğin sınırındadır [...] Yaşama sevgisi, istek bakımından kendini yok etmeye komşudur. [...] İffet ve bekâret, kötü huy ve şehveti anlar."* [56] Polifonik romanda yalnız figürlerin değil, yazarın pozisyonu da karşılıklı bir göreceleştirmeye girmektedir. Bu durumda yazarın kendi bağımsızlığından ve özel tutumundan söz edilebilir mi sorusu ortaya çıkmaktadır. Fakat Bahtin bu soruyu cevapsız bı-

rakmaz. "*Yazarın niyeti*", nitelendirdiği bir ilkesi vardır. Yazar, doğrudan doğruya konuşmasa da "*niyeti*"ni gerçekleştirir ve bunu,"*belli bir tarzda kurgulanmış ve yabancı olarak yerleştirilmiş [anlatıcının veya figürlerin] yabancı sözleri yardımıyla*" başarır.[57] Bahtin, polifonik roman yazımının sanatlı sürecini tanımlarken müzik alanından başka mecazlar da kullanır ve yazarın "*sesleri*" orkestra şefi gibi idare ettiğini, ya da sağır-dilsiz komponist gibi melodileri çeşitli tonlardan ve çeşitli sazlardan çıkarttığını söyler. Polifonik yazarın sanat hakikati söylenmez, dile getirilir; onun propozisyonal değil, kompozitör niteliği vardır.[58]

Monologcu ve diyalogcu tarzı Bahtin, edebî figürler arasındaki sınıflandırmada da ayırt edici ilke olarak görür: Roman, nerdeyse diyalogcu edebiyatın paradigması iken destan ve şiir (klasik ve romantik şiir, Heine ve Puşkin dahil) monologcu edebiyatın göstergesidir. Bahtin, 20. yüzyıl şiirinde bir nesirleşme gelişimi görür. Roman, ona göre:

"*İdeolojik dünyanın sözlü-semantik bir desentralizmini gerektirir, keza ideolojik düşünce ile tartışmasız ve bütüncül dil arasını kaybetmiş olan bir edebî bilincin dilsel bir yurtsuzluğunu.*"[59]

Romanın ortaya çıkışı, "*tarihsel olarak merkezkaç ve merkezsizleşmiş kuvvetlerin çerçevesindedir. Alçaklarda, sahnelerde ve panayırlarda delilerin konuşma çeşitliliği, bütün 'dil'lerin ve şivelerin taklidi, tınlıyordu, fabl ve fıkralar, sokak şarkıları, ata sözleri ve içlerinde hiçbir dil merkezi olmayan bir edebiyat gelişti; burda şairlerin, bilginlerin, papazların, şövalyelerin 'dil'leriyle canlı bir oyun oynanıyordu ve burada bütün 'dil'ler birer maskeydi ve tartışmasız (kesin) bir dil çehresi yoktu.*"[60]

Bahtin, edebiyat bilimin kendisinin de bütün manevî bilimler gibi (pozitif bilimlerin tersine) diyalogcu davranması gerektiğini savunur:

"*Filolojide diyalog tarzı tanıma zorunludur (zaten bu olmadan anlamak imkânsızdır).*" Diyalogcu anlama ise diyalogsallıkla aynı şey değildir. Konu dili ile üst dil *(Metasprache)* ayırt edilmelidir, ve Bahtin "*anlama*"*yı* "*nüfûz etme*" olarak alır.

## 9.Edebiyat Biliminde Toplumsal-Tarihsel Bağlar

Edebiyat biliminde estetiği arka plana itme ve üretim, alımlama ve yayılmayı esas niteleme, araştırma konusu yapma, özellikle deney-

sel (amprik) edebiyat sosyolojisinin yeniden canlanmasıyla önemsenir olmuştur: Bu eğilim, 1960'ların sonlarında öğrenci hareketleriyle ortaya çıkmış, edebiyat biliminde İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana egemen olan anlayışla hesaplaşma şeklinde başlamıştır. Edebiyat eleştirisinin artık yalnızca estetik değere değil, asıl toplumsal ilişkilere bakmasını isteyen, 70'li yılların bu görüşü, 1920'lerin ve 30'ların Marxist edebiyat görüşünde öncülerini fark etti. Georg Lukács, Walter Benjamin ve Frankfurt Ekolü'nün edebiyat sosyolojisi uzmanları, bu dönemin en büyük temsilcileridir.

Deneyci edebiyat bilimi, eserlerin estetik niteliğiyle ilgilenmeyip onların iletişimsel işlevlerini, ortaya çıkışlarını hazırlayan şartları araştırır. Yöntem olarak da deneyci toplum araştırması yöntemini benimser, bu yönetimi metin çözümlemesi ve alımlamasına uygular. Deneyci edebiyat sosyolojisi ise edebiyat kurumu içindeki işleyişi, meselâ üretim, yazarın sosyal rolü, okuyucu kitlesinin oluşumu, toplum hayatında edebî ürünlerin işlevi gibi konularla ilgilenir.

Edebiyatta toplumbilimin, Marxist tarih ve sanat anlayışının izini süren ünlü kuramcı Georg Lukács (1885-1971) Macar Yahudi asıllıdır, ve çok uzun süre etkisi duyulmuş bir edebiyat tarihçisi, estetikçi ve kültür filozofudur. Marxizmi Hegelcilikle birleştirerek ona idealizmden, Dilthey'den bir şeyler katan Lukacs, otobiografik denemesi *Marx'a Giden Yolum* da (Mein Weg zu Marx) (1933) bu yolun kolay olmadığını, çünkü her gün, uygulamanın ışığında yeniden işlenip özümsenmesi gerektiğini söyler. 1929 yılına kadar Viyana'da yaşayan, sonra Moskova'ya, 1945'ten sonra da Budapeşte'ye dönen Lukács, orada estetik ve kültür felsefesi profesörü olur.

Lukács, hayatının son yıllarını kapsamlı bir esere, *Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (Toplumsal Varlığın Ontolojisi)a verir. Burada gençlik yıllarının tarih felsefesindeki optimizmi yoktur artık: Üç cilt olarak tasarladığı eserin ilk cildi *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*'de (1967) (Estetik Kategorinin Başkalığı) sanat biçimlerinin tarihini üretken gücün gelişimi ve sanatın kendisini de insanlık gelişiminin öz bilinci olarak niteler.

İnsanın her türlü eyleminin başı ve sonu, onun günlük yaşayışıdır, derken, bilimin ve sanatın kaynağını buradan aldığını belirtir. Her ikisini de gerçeğin yansıması, gerçeğin insanlık tarafından keşfedilme yolları olarak niteler. Bilim, gerçeği kişileştirici *(personifizierend)* bir görüşten uzaklaşma *(Desanthropomorphieren)* sayesinde keşfederken, sanat hayatın *anthropomorphist, anthropozantrik* kopyalanabilirliğine yöneliktir. Lukács, "mimesis"i ayrıntılı bir biçimde ele alır.

Lukács'ın felsefe, ideoloji, sanat, kültür, edebiyat gibi çok geniş bir yelpazede eser vermiş olması, onun 20. yüzyıl fikir hayatında uzun süre etkili olmasını sağlamış, toplumsal var oluşa ve oluşuma bütüncül yaklaşımının bu etkide payı büyük olmuştur.

Tarihsel-toplumsal oluşumu sanat kuramında esas alan ve Marxist, sosyalist edebiyatçıları etkileyen bir başka düşünür, Walter Benjamin'dir (1892-1940). 1925 yılında yazdığı doçentlik tezi *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Alman Trajedisinin Kökeni)de tarihsel olguları, doğrudan tarih olayları ağından çıkarıp başka bir boyuta sokarak, bir *"konfigürasyon"*un hecelenerek sökülecek yazısının ögeleri haline getirir. Barok dramını, ebedî *"hakikat"*in yeni Platoncu mistik atmosferine ait bir *"fikir"* olarak görür ki bu, kavramsal olarak tespit edilebilen bir *"uç fenomenlerin eşsiz konstellasyonunda"* okunabilir. Benjamin, Brecht aracılığıyla tanıdığı Marx'ın fikirlerini Frankfurt Sosyal Araştırmalar Enstitüsü temsilcileriyle dostluğu sırasında derinleştirmiştir.

Benjamin, sanat kuramının Faşizmin hizmetinde oluşunu eleştirerek Faşizmde "politikanın estetikleşme"sinin söz konusu olduğunu, oysa artık "sanatın politikleşmesi" gerektiğini ileri sürer. Estetikle politika arasında kurduğu diyalektikle, politikanın estetize edilmesi için estetik, politikleşmelidir, der.

Sanat eserini, teknik reprodüksiyon imkânları çağında irdeleyen bir sanat kuramı denemesi *(Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* (1936), onun Lukács ve Brecht, Faşizm ve sürgün yaşantılarıyla ulaştığı materyalist değişimi yansıtır. Geleneksel sanat kavramının destrüksiyonunun başladığını dile getirir bu yazısında. Ona göre film, bambaşka bir kollektif alımlama sağlar. Bu, *"eğlenirken alımlama"*, halkı yeni alımlama ödevlerine hazırlar. Yani sanatın teknik reprodüksiyon imkânı, onun kitlelere, dolayısıyla politikaya hizmet etmesini sağlar. Benjamin'in bu denemesinin etkisi 20.

yüzyıl sanat kuramında uzun sürmüştür.

Alman sosyoloji kuramında önemli yeri olan Frankfurt Ekolü, edebiyat biliminde toplumsal-tarihî görüşün yaygınlaşmasında rol oynamıştır. 1930'larda Almanya'da Weimar Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında Marxist kuram çalışmaları amacıyla kurulan bir merkezdir *"Institut für Sozialforschung"*, yani Frankfurt Ekolü. Avrupa'nın öteki Marxist çevreleriyle ilişkisi zayıf olsa da Horkheimer ve Adorno'nun eleştirel toplum kuramı ve bu kuramın daha sonraki üyeler tarafından geliştirilmesiyle 1960'ların sonlarından itibaren güçlenen yeni Marxist dalgada payı büyük olmuştur.

Theodor Adorno (1903-1969), eleştirel toplum kuramında meslektaşı ve yakın dostu Horkheimer'in deyişiyle, çağımızın dahilerindendi. Çok yönlü bu düşünürün dehası, felsefe, sosyoloji, psikoloji, müzik ve edebiyat biliminde kendini kanıtlamıştı. Frankfurt Üniversitesi'nde felsefe doktorasıyla başlayan etkinliği bütün öteki alanlarda artarak sürmüştür. Walter Benjamin'in yolunda, müzikle gelişmiş estetik bir duyarlılıkla, felsefî görüşlerini sanatsal belgeler aracılığıyla işleyip kanıtlamıştır. Yahudi kökenli oluşundan dolayı Nazi Almanya'sından kaçmak zorunda kalan Adorno, önce (1934) İngiltere'ye (Oxford), sonra (1938) Amerika'ya (New York) yerleşmiştir. 1941 yılında Horkheimer'in yanına Los Angeles'e gittiğinde ortak çalışmaları *Dialektik der Aufklärung*'a (Aydınlanmanın Diyalektiği) başlar. Bu eserde ana konu, Aydınlanmanın kendi kendini mahfetmesidir: Efsaneleşen aydınlanma! İnsanı Kant'ın deyişiyle *"kendi suçu olan, erişkinliğe erememek"*ten kurtarmayı amaç edinerek efsaneleşen Aydınlanma, tabiatı egemenliği altına almak ilkesiyle efsanevî (mitik) bir yola farkında olmayarak girmiş, bastırılan tabiat ise *"sistemin insan üzerindeki gücü"* olarak, teknik düşüncenin egemenliği halinde âdetâ öc almıştır. Bu düşünceyi *"Odiseus" ("Avrupa uygarlığının temel eseri")* örneğinde işleyen Adorno ve Horkheimer, kurtuluşun ancak Aydınlanma'nın kendini aydınlatmasıyla *(Selbstaufklärung der Aufklärung)* mümkün olabileceğini savunurlar.

1949'da Frankfurt'a geri dönerek Toplum Araştırmaları Enstitüsü'nün yeniden kuruluşunda (1951) önayak olur, 1966'da *"Negative Dialektik" (Eksi Diyalektik)*i yayınlar. *"Antisystem"* olarak adlandırdığı bu denemesiyle, onlarca yıldır bağlı kaldığı felsefeyle hesaplaşır. 1960'larda ünlenen Adorno'nun akademik başarıları, Neomarxist ide-

oloji eleştirisinin savunuculuğuyla 1983'de 80 yaşı kutlanırken klasiklerden sayıldığını ortaya koymuştur.

Adorno'nun 70'li yıllardaki yankıları, onun ölümünden sonra *(posthum)* yayınlanan fragmanı *Ästhetische Theorie*'ye dayanır. Bu eseri, sanat krizini ve güzelliğin güçsüzlüğünü gösterir, yalnızca estetik bütünlüğünün değil, hakikî olmayan bütünlüğün krizini: yani, tabiata hâkim olmak isteyen akılcılığın, endüstri hayatının mantıkçılığının, kültür endüstrisindeki yönlendirilebilirliğin yarattığı krizi ele alır. Toplumsal şartlardan kendini koparamayan bu sanatın, ezmede ve maddeleştirmede payı vardır, ama aynı zamanda da ezilenlere karşı gösterdiği sempatiyle bunun aksini ortaya koyar.

Çağdaş estetik artık tarihsel olmayan tabiat güzelliğinin saflığını hedeflemez, daha ziyade *Dissonanz'* (uyumsuzluk)ında, ahenk hakkındaki hakikat dile gelir. Akıl almaz dehşet çağında fabrikatif olmayan sanat, şefkati, huzursuz bir barışın boşunalığını ve gerekliliğini hatırlatıcı bir anlam taşır. Benimseyici kopyacılıktan farklı olarak, görece bir otonomi içinde, tabiatın ve insanların acısını unutmaz. [61]

Frankfurt Ekolü'nün etkili bir başka temsilcisi de Jürgen Habermas'tır (doğ. 1920). Eserlerini çok genel olarak, modern insanın ahlâk problemini irdeleyen kitaplar olarak adlandırmak mümkündür. Geliştirdiği kuramı Heidegger'e ve onunla hesaplaşmaya borçludur. Geleneksel kurama eleştirel bir tutumla karşı çıkarken Horkheimer'in gelenekselle eleştirel kuramları birbirinden kesinlikle ayırmak ilkesini gözetir: *"Geleneksel kuram tasarımında, bilimin gerçek toplumsal işlevi ve insan varlığında teorinin ne olduğu görülmez, onun soyutlanmış alanda ne anlama geldiği görülür... Uzman kişi, bilgin kimliğiyle, toplumsal gerçekliği ürünleriyle birlikte önemsiz sayarken..., eleştirel düşüncenin amacı, gerilimi gerçek olarak aşma gayretidir."* Demek oluyor ki bir kuramın normatif özlerinin aydınlatılması, bu kuramın esas ögesi olmak zorundadır. Habermas, toplumsal norm sistemini *"Lebenswelt"* (Yaşama dünyası) olarak adlandırır ve buna bilimsel bir *"nüfûz"*u araştırır. 1935'de *Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie* (Avrupa Biliminin Krizi Ve Aşkın Fenomenoloji)den beri hedeflediği bu konuya 1976 yılında *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus* (Tarihsel Maddeciliğin Yeniden Kurulması)da yeniden eğilir. Arkaplan araştırmalarını, *"yaşama dünyası"*nın karmaşasını (ki buna bireysel beceriler kadar

kültür mirası da girer) ortaya çıkarmak için gerekli görür Habermas. Ve bunu her sosyoloğun görevi sayar. "*Arkaplan*"a ulaşmak konusundaki hipotezi, her şeyin dilde mevcut olduğudur. "*Eylemin sınırları, dilin sınırlarıyla çizilmiştir.*" Dil araştırması, bu yüzden kaçınılmazdır, ve Habermas, tutarlı bir dil incelemesine girişir, dil felsefesi ve dilbilimi problemleriyle uğraşır. Çeşitli lenguistik ve pragmatik kuramlarla hesaplaşması sırasında Habermas şunu keşfeder: Her iletişimsel eylemin temelinde, "*sözünü geçirme*" *(Geltungsansprüche)* vardır. Konuşan her kişi, dış dünya, toplum veya iç dünyasından bir şeyleri dışa vurur. Fakat bu alanları söz konusu etmekle kendini onlara karşı sınırlar. Ve söz konusu ederken de aynı zamanda bir hakikat - bir doğruluk - ve bir hakikîlik iddiasında bulunur. Bu iddialardan biri öncelik alabilirse de aslında üçü birden geçerlidir. Habermas, Karl-Otto Apel'e dayanarak insanın kanıtlarla düşündüğünü ileri sürer. Tek başına düşünen kişiler olarak da insanlar *Interaktion* (etkileşim) ilişkisine sokulmuştur ve argümanlarla düşünürler, der. Pratik-ahlâkî kuralların normatif temeline dayanarak argüman tarzı hesaplaşmalarla iş yaparlar. Tamamlayıcı nitelikteki eklerinde Habermas, aklın, Kant'ın geliştirdiği üç eleştiride *birden* kendini gösterdiğini söyler: "*Teorik aklın, ahlâkî anlayış ve estetik hüküm verme gücüyle birliği*"dir bu. Ve Habermas böylece, bilimlerin uzun zamandan beri aranan normatif temelini bulmuştur: Bütüncül akıl (*Einheitliche Vernunft*)dır bu.

İlk ilgi alanı siyasal bilgiler olan, gençlik yıllarını İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'da geçiren Habermas, Nazi politikasının temelden silineceğine inancını kaybedince toplum ve ahlâk konusunda araştırmalara yönelmiştir.

Ahlâkî görüş açısı, ona göre, somut eğitimden idealize edici bir sınırlamayla ayrılır ve kültürel alışkanlık sayesinde alışılmış kısmî yaşama biçimlerine bağlı ve bireysel eğitim süreçlerinden gelen yorumlama açılarından uzaklaşarak elde edilir. Modern ahlâk, şu ya da bu kısmî toplumdan gelemez, doğrudan doğruya dünya topluluğundan gelir. Ahlâkî görüş açısının kültüre veya sosyal sınıfa özgü bir değer sistemi getirmeyip genel oluşu, ahlâkî emirlerin manasını, ahlâkî görevlerin esprisini yok eden bir göreceliken koruyabilir.

"*İletişimsel Eylem Kuramı*"nın dördüncü ana problemi olarak nitelediği modernizm teorisinde Habermas, Marxizmdeki nesneleştirmeye *(Verdinglichung)* eleştirisini yeniden ele alarak bunu "*yaşama*

*dünyasının sistematik sömürgeciliği*" olarak adlandırır. Bu toplum teorisini Weber, Durkheim, Parson'dan alarak geliştirir. Eser, kapsamlı haliyle kısa zamanda uluslararası tartışma alanına girmiştir.

Edebiyat biliminde toplum bilimin ve tarihin desteğini arayanlar, edebiyatın toplumla ve tarihle alışverişi olduğuna inananlardır ve yukarda tanıttığım düşünürlerin bu doğrultuda etkileri büyük olmuştur. Edebiyatla toplumun karşılıklı etkileşimi, eserlerin konuca ve biçimce toplumun belli eğilimleri tarafından belirlenmesi ile ve edebiyat eserlerinin özündeki etki etme özelliğiyle okurlara, giderek topluma yön vermesi ile gerçekleşir.

Edebiyat tarihçiliğini toplum-tarih araştırmaları ışığında yürütmek ilkesi, bu kuramın getirdikleri arasındadır. Pozitivizm ve düşünce tarihinden sonra edebiyat tarihinde toplumsal değişimlerin ve tarih olaylarının izini sürmektir artık amaç. Sosyoloji tarihi temelli edebiyat tarihçiliği, üretim ve iletişim şartlarının değişimiyle bu değişimin bir sanat ekolüne etkisini ortaya çıkarmayı amaçlar. Medyanın rolü, edebiyatın yaygınlık kazanması, okuyucu-seyirci-dinleyicinin medyayla ilişkisi, öne çıkan konu öbeklerini oluşturur. O zamana kadar estetik ve seçkinci bir tutumla gözardı edilen ürünler: eğlencelik yazın, işçi yazını, kadın yazını v.b., hitap ettiği kitlenin geniş olması nedeniyle özellikle ilgiye değer bulunur.

Edebiyat tarihinin sınıflandırılmasında, türlerin ayırımı büyük rol oynar. Wilhelm Vosskamp'ın tür kuramma dayanarak edebî türler, edebî-sosyal anlaşma biçimleri olarak, tarihî sosyal ihtiyaçların ifadesi olarak ele alınır. Edebî türler, bu bakış tarzında, toplumsal problemlerin çözüm denemesi anlamındadır ve sosyal çelişkilerin ortaya çıkmasını sağlar. Türlerdeki değişme, buna göre, sosyal ihtiyaçların da değişimini dile getirir.

Sosyal tarihin edebiyat tarihçiliğine yardımcı sayılmasının uygulamadaki eksikliği, kadın hareketlerinin gerektiğince ele alınmayışıydı. Feminist gruplarca eleştirilen bu eksiklik, 1980'lerden sonra fazlasıyla giderildi. Cinsiyet, yalnız biyolojik bir kategori olarak değil, sosyal kategori olarak toplum tarihi araştırmalarına açık bir "*sosyal sınıf*" niteliğine büründü. "*Cinsiyet*" kategorisinin yardımıyla araştırmalar algılamanın ve manalandırmanın kadınsı biçimlerine odaklandı.

Edebiyatın "*kurumlaşması*", toplumsal ve tarihsel arkaplan çalışmalarının sonucunda gerçekleşir. Edebiyat bilimci Peter Bürger,

avangard eğilimleri incelediği araştırmalarında (*Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974 ve *Aktualität und Geschichtlichkeit, Studien zur gesellschaftlichen Funktion der Literatur*, Frankfurt/M. 1977) edebiyatın burjuva toplumlarında kurumlaşmasını ortaya çıkarır. Lukács ve Adorno, sanat eserinin toplumsal özünü sorguladığı çalışmalarıyla Bürger'e öncülük etmişlerdi. Bürger, onlardan farklı olarak, edebiyatın toplumsal işlevi sorusuna eğilir. Edebiyatla toplum arasındaki alışveriş (karşılıklı etkileşim), bu konunun odak noktasıdır. Ona göre edebiyatın işlevi, üretim ve alımlamanın çizdiği kurumsal çerçeveyle belirlenir. Kurumsallık terimiyle Bürger, kitapçılık, yayınevleri ve kütüphaneleri kastetmez. Bunlar ona göre edebiyat sosyolojisinin araştırma alanlarıdır. Bürger'in "*Kurumsallık*" anlayışı: bir toplumda edebiyattan genel olarak neyin beklendiği, neyin anlaşıldığıdır. Estetik normlar sayesinde, o normlar aracılığıyla eserle toplum arasındaki etkileşim sağlanır. Bürger, araştırma alanı olarak burjuva toplumunu alır. Sanat alanının ancak bu toplumda işlevsel olması önemlidir. Artık din ve felsefe gibi kurumların üstlenemediği işlevi burada sanat üstlenmektedir. Sanat bağımsızdır ve bu niteliğiyle de amaca yönelik akılcılıkla, endüstrileşmeyle belirlenen dünyaya karşıt kutup oluşturur. Edebiyatta, insanın yabancılaşma yaşantısı korunur ve onun gerçek hayatta kaybettiği bütüncüllüğü yeniden sağlanır. Bu ise ancak 'yüce' bir sanatın yerine getirebileceği çok özel ve yüksek bir hedeftir. Bürger'in böyle bir işlev saptayışı, sanatın kurumsallaşmasıyla *"yüksek"* sanatı *"âdî"* sanattan ayırmaya, yani sanatın "*Dichotomie*"(ikililik)sine götürür.

Feodal-saray toplumunda sanat, seçkinlerin, önde gelenlerin hayatının bir parçası, onların hoşça vakit geçirmesine yarayan bir etkinlikken, burjuva toplumlarında edebiyatla dünya arasında kesin bir çizgi vardır, ve bu, sanatın politik ve toplumsal sonuçlar elde edemeyişinin nedenidir.

Bürger'in *"kurumlaşma"* kavramı, doğrudan doğruya edebiyatın bağımsızlığı anlayışına dayanır. Burjuva toplumunda bu anlayışın yanı sıra varlığını sürdüren ve iş dünyasının etkilenmesi imkânını kabul eden edebiyat anlayışları da vardır, ama Bürger bunları "kurumlaşma"nın dışında bırakır.

Edebiyat-toplum ilişkisinde bir başka soru, edebiyatın bir sosyal sistem, bir işlevsel model sunup sunmadığıdır. Münih'de 70'li yıllarda bir araştırma projesi, disiplinlerarası bir çalışmayla edebiyat bilimi, ta-

rih ve sosyal bilimi bir arada devreye sokarak edebiyat ile edebiyat hayatı ve toplum arasındaki nedensellik işlevsellik ilişkilerini açıklayan bir sistematik model yaratmak amacındaydı. Talcott Parsons, makro-sosyolojik bir incelemeyle eylem kuramsal bir tasarımı birleştirmişti. Buna dayanarak edebiyatın sosyal sistemini organize eden kurgular araştırılacaktı. Parsons, toplumun sistemsel karakterinden yola çıkar. Dünyanın fazla karmaşıklığı nedeniyle insanın algılayışında ve eyleminde bir seçme-eleme olduğunu ileri sürer. "Gerçeklik", buna göre ancak insanın eylemiyle kurgulanır ve bir yapıya kavuşur. Eylem bir *Interaktion* (etkileşim) sırasında ve *Intentionalität* (amaçlılık)le meydana gelir. Ve yalnızca belli eleme mekanizmaları varsa mümkündür. Bunun sonucu olarak, toplumsal düzende normatif eylem belirleyicilerinin arkasında ortak eylemler bulunur. Parsons, toplum sistemini bir bütün olarak ele alır. Bu bütün, geliştikçe karmaşıklaşmış ve yeni alt sistemler doğurmuştur: Ekonomi, siyaset, toplumsal cemaat ve sosyal kültür, yani o dört alt sistem, toplumsal tüm sistemi oluşturur, ki bu da Parsons'un hiyerarşik yapılı toplum modelinin en üst katmanıdır. Alt sistemler *(Subsysteme)*, Interaktion ilişkileri ve değişim süreçleriyle birbirine bağlıdır. *Interaktion medyaları* aracılığıyla tek tek medya bölümleri arasında ilişki kurulur: Ekonomi üst sistemi için değişim aracı "para", Interaktion sürecini yönlendirir, siyasette bunu "iktidar" sağlar, toplumsal cemaatta "itibar", sosyal kültürde ise "değer bağlılığı".[62] Sosyal sistem edebiyat, bu modelde, sosyal kültür alt sisteminin alt sistemidir. Sosyal sistem niteliğiyle edebiyat, estetik olgu *"metin"* le sınırlı değildir artık. Metin de sosyal olaylardan kaynaklanır ve sosyal olaylara kaynak oluşturur.[63] Sosyal sistem edebiyatla öteki alt sistemler arasında karşılıklı ilişkiler bulunur, ve bunlar meselâ üretimin, alımlamanın ekonomi, politika ve kültürel normlarda ilişkisine bağlı oluşunda ortaya çıkar. 18.yüzyıla kadar Interaktion aracının değer koyucusu ilk planda din alt sistemi iken, bir değişim olmuş ve 19.yüzyılda edebiyat bu işlevi devralmıştır.

*"New Historicism"* (Yeni Tarihçilik), sosyal tarih yerine kültür poetiği sloganının öteki adıdır. Amerikalı edebiyat bilimcisi ve Rönesans uzmanı Stephen Greenblatt, bunun *"ölülerle konuşma arzusuyla başladığı"*nı söyler. Onun metinlere gösterdiği kişisel ilgisi hem ironik hem de programlıdır. New Criticism'in Amerikan ve İngiliz üniversitelerinde edebiyat eleştirisini önemli bir ihtisas alanı haline getiren ob-

jektiflik iddiasına karşıdır Yeni Tarihçilik. Geçmişin konu edilmesi ayrıca edebiyat-tarih ilişkisini de gündeme getirir.

Greenblatt, Yeni Tarihçilik araştırmalarında *"Cultural Poetics"* (Kültürel poetikler) terimini kullanırken teorik görüşlerden çok metin analizi için yeni somut örnek arayışındadır. Metne bağlı eleştiriye karşı çıkar, ve metni, kendi içine kapalı bir sanat eseri olarak görmeye karşıdır. *"Ahistoric"* yani tarihle bağı olmayan metin anlayışına karşı, metnin ortaya çıkışı sırasındaki tarihî sosyal şartları göz önüne almaktan yanadır. *Yeni Tarihçilik*'te metin analizi daha çok edebiyatın, başka metinlerle ilişkisinin analiz uygulamasına yöneliktir. Greenblatt, *"Transaktion"*lar dediği kültürel ifadelerin değişim ilişkilerini araştırır: davranış ve dil biçimleri, jestler ve ritueller, kollektif görüşler ve deneyimler, edebî metince, düpedüz kabul edilmez, daha ziyade *"sosyal enerji"* olarak metne nüfûz eder ve belli şartlar altında özümsenir, biçim alır.[64]

Greenblatt, edebî metni, Bahtin tarzı bir polifoni (çokseslilik) olarak gördüğü gibi kültür anlayışı da böyledir. *"Cultural Poetics"* hedefi, sınırları, hiyerarşiye ve ben ile başkası diye kutuplaşmayı kaldırmak esasına dayanır. *Yeni Tarihçilik*'in popülarizmi de burdan kaynaklanır.

*"Kültürel Materyalizme"* gelince:

Greenblatt'ın *"Cultural Poetics"* görüşünün Marxist varyasyonu diyebileceğimiz "Kültürel Materyalizm", İngiltere'de R.Williams ve T.Eagleton'un etkisiyle oluşmuştur. Temsilcilerini (meselâ J.Dollimore ve A.Sinfield) Yeni Tarihçiliğe bağlayan özellik, bir yandan devlet gücü ile kültür ilişkilerine ilgileri, öte yandan da Elisabeth Dönemini araştırma konusu olarak almalarıdır. Amerikalı meslektaşlarından farklı olarak bunlar, eleştiri imkânlarını araştırmalarının merkezi sayarlar. Eleştirel mesafeyi korumak için Dollimore, Marxist Yapısalcı Althusser'in ideoloji kavramına bağlanır: Althusser, ideolojiden *"yanlış bir bilinç"* değil, bireylerin gerçek varlık koşullarına olan hayalî ilişkinin temsilini anlar.

Kültürel Materyalizm, bir toplumun kültürünün de ekonomik üretim şartlarıyla belirlendiği görüşündedir. Bu nedenle edebî metinlerin de bir toplumun ideolojiyle biçimlenmiş iktidar şartları hakkında bilgi verdiğini kabul ederler. Egemen kültür, bir toplumun kültürünün bütünü demek olamayacağından, iktidar yapısına bağlanan birçok alt kültürler vardır. Kültürel Materyalizm'in ilgisi daha çok bu alt kültür-

leredir. Homoseksüellik, transseksüellik, Feminizm ve Kolonializm üzerine pek çok araştırma bu ekolde yapılmıştır. Alt kültürlerin sesini duyurmayı, bunlar üzerine çalışmayı edebiyatın ve edebiyat bilimin bir anlamda görevi saymışlardır.

**Marxizm ve Discours (Söylem) Analizi:**

Amerikalı edebiyat bilimci F.Jameson, *Kültürel Tarihçilik* kuramının temsilcileri gibi Marxizmle *"Discours"* (söylem) teorisini birleştirmek ister. Nedir bu *"Discours teorisi"*? Discours (söylem) (Fransızca'dan gelme), genel anlamıyla konferans, konuşma veya makale demektir. Avrupa Aydınlanma döneminde, hakikati arayan felsefî konuşma demekti ki Habermas da *"discours"*u böyle kullanır. Yeni edebiyat biliminde ise discours (söylem), daha çok discours (söylem) analizi olarak geçer ve kendine özgü bir kuralsallığı olan, gerçekten geçmiş söylemlerin tarihsel tümü için kullanılır. Foucault discours'u bir şey ifade eden işaretler toplamı olarak değil, malzeme uygulamaları *(materielle Praktiken)* olarak görür. Bunlar, sistematik olarak, *"anlattıkları nesneleri oluştururlar."* Bu uygulamaların bir başka özelliği, ortak bir konuşma konusuyla, kurallar ve geleneklerle belirlenmiş olmasıdır ki söz konusu gelenek ve kurallar nasıl, kimden, hangi kavramlarla ve hangi medyada bu konu üzerine konuşulabileceğini, keza öteki discourslarla ilişkilerini belirler. Neyin söylenebilip neyin söylenemeyeceğini tespit etmeleri bakımından discourslar, iktidar etkileri altındadır ve aynı zamanda da iktidar mücadelelerinin alanıdır. Discourslar (söylemler) medyalara, kurumlara ve maddî aygıtlara bağlıdır.

Jameson'a dönelim. *Politik Bilinçaltı-Sosyal Eylemin Sembolü Niteliğiyle Edebiyat* başlıklı kitabında (1988) Jameson, Lukács'ın Hegelci Marxistliği ve Althusser'in yapısalcı okuma tarzının etkisi altında Marxizmin sistemli bir şekilde yenilenmesini amaçlar. Poststrukturalist özellik olarak da Lacan'ın psikoanalitik kuramı doğrultusunda gerçekle simgeseli ayırır: Gerçeği asla doğrudan doğruya yaşayamayız, hep simgeleşmiş olarak karşımıza çıkar, der. Tarihin bütüncüllüğüne aktarıldığında bunun anlamı Jameson'a göre, tarihi *"mevcut olmayan neden"* olarak yorumlamaktır. Tarihe nüfûz etmek, ancak metinler aracılığıyla mümkündür. Ama gerçekliğin algılanması daima kollektif, sınıfların 'discours'uyla (söylemiyle) şekillenmiş bir yorum demek olduğundan metinleşme *(Textualisierung)* hep ideolojiyle biçimlenmiş-

tir. Politik bilinçaltını, sınıflar discoursunun izlerini metinlerin yüzeyinde görünür hale getirmekse Jameson'a göre ancak Marxizmin, açımlamada *"mutlak ufuk belirleyici"* yapılmasıyla olur. Ne var ki Jameson'un açırnlama modeli geleneksel yorumlamadan farklıdır, ve edebî metin, toplumsal temelleri ortaya çıkarılmak üzere üç aşamada incelenir. Bu aşamaların ilki, *"siyasî tarih"*tir, ve tarih, belli bir zaman dilimine indirgenir. Önce metin, çelişkiler, aksamalar ve tutarsızlıklar bakımından elden geçirilip yazıldığı dönemle ilişkisi ortaya çıkarılır. Jameson, geleneksel ideoloji eleştirisinden farklı olarak edebiyatı *"simgesel olay"* olarak yorumlar. Gerçeklikte var olan çözümsüz toplumsal çelişkiler, edebî eserde (bilinçsizce) formal bir çözüme ulaşır.

Açımlamanın ikinci aşamasında Jameson, discours (söylem) düzlemine geçer. Bu yorum ufkuna *"toplum"* adını verir. Toplum, karşıt sınıfların karşıt mücadeleleriyle belirlenir. Edebî metin kollektif sınıf söylemi içinde bir dışavurum demektir ve bu yüzden toplumsal discoursun (söylemin) dışında bağımsız değildir. Metin analizi, bu düzeyde toplumsal discoursla metne taşınmış olan özel *"ideologem"*leri (sınıf dillerindeki en küçük anlam birim) araştırır. Jameson, örnek olarak iyi ile kötünün etik karşıtlığını verir. Anlatı paradigması olarak bu karşıtlık edebî metinleri de biçimler. Yazarın asıl niyetiyle ilişkisiz olarak geleneksel anlatı süreci içinde bir ideolojik söylem metne taşınmış olur. Edebî türlerin ve biçimlerin discours (*söylem*) düzeyinde stratejik bir işlevi vardır.

Sonuncu açımlama aşamasını Jameson, *"tarihsel"* olarak niteler ve bu aşamayı çeşitli üretim ilişkilerinin gerilim alanı sayar. Eski üretim tarzları bir yandan devam ederken, öte yandan karşıt eğilimler gelecekteki yeniliklere işaret eder. Bu yüzden toplum ve siyaset hayatında çekişme olarak su yüzüne çıkan ve sürekli bir *"kültür devrimi"*ne eş çelişkiler olur.

Jameson, kendi kuramını, öteki açımlama metodlarını tarihîleştiren bir *"Metakommentar"* (üst yorum) olarak niteler. Edebiyatı sosyal eylemin sembolü olarak görmek anlamındaki bu kuram, edebiyatı toplumsal çelişkileri yansıttığı için, kültürel direnç alanı sayar.

**Jürgen Link ve Kollektif Simgesellik:**

Foucault'nun Almanya'daki alımlanışı, sistem teorisi bakımından önemli izler bırakır. Bochum'lu germanist Jürgen Link, edebiyatı

discourslar (söylemler) arasının kurumlaşmış biçimi olarak görür. Onun *"discourslar arası"* ndan anladığı şey, Foucault'nun discours (söylem) kavramına eleştirisinden kaynaklanır. Modern toplum içinde gittikçe artan farklılaşma, Link'in dayanağıdır. Belli *"temel-edebî görüş biçimleri"*, meselâ analojiler, metaforlar ve semboller, uzmanlık bilgisini somut ve herkesçe anlaşılır bir biçime sokuyor ve konuşmayı discours (söylem) dışına çıkarmayı mümkün kılıyor. Burada özellikle bütün toplumun ortak deneyimleri sonucu elde edilmiş kolektif semboller rol oynuyor. Link, bu tür kolektif sembollerin edebiyatta nasıl kullanılıp değerlendirildiğini araştırmaya koyulur. Örnek olarak, 18.yüzyılda icat edilen balonun edebiyat ve gazete metinlerinde sembolleşmesini gösterir. Bu sembolün yaygınlığını, birçok discoursları ilgilendirmesiyle açıklar: balon sembolü, bir araç veya makine olarak bir yandan tabiat bilimleri discoursunu ilgilendirirken, panayır eğlencesi olarak, mucizenin teknikle gerçekleşmesini sembolize eder. Aydınlanma toplumunun bilgisi buna göre dinî söylemlerin inancının yanına yükselir. Yığınlarca denenebilirliği balonu nihayet Fransız Devrimi yandaşlarının politik discoursunda (*söyleminde*) ilerlemenin sembolü yapar.

Kolektif semboller sağlam bir anlam kefesine yerleştirilmişlerdir, ama yine de kollektif olarak genişletilebilirler. Balon sembolüne meselâ araç olarak hava dahildir, sonra dikey hareket, serbest sallanma ve kuş bakışı. Buna karşılık olumsuz özellikler olarak direksiyonsuzluk, düşme tehlikesi ve baş dönmesi. Olumlu ve olumsuz özelliklerin dengesi, bu sembollerin kullanılına değerlerinin ana kurgusunu belirler, çünkü ancak bunlar sayesinde farklı pozisyon ve düğümler söylemsel olarak yansıtılabilir. Kollektif semboller sistemi bir çeşit enine boyuna oklardan oluşma bir *"ağ"*a benzer.

Kristen Wechsel, edebiyat bilimindeki metod tartışmalarına sosyal tarihsel katkıların, 1970'lerden beri süregeldiğini belirtiyor. Bu etkiler iki yandan eleştiriliyor: Bir yandan discours (söylem) analizi esasında, poststrüktürel ön belirtiler güncel kuram tartışmalarını canlandırıyor, öte yandan da sistem teorisi en azından Almanca konuşulan ülkelerde yerleşiyor.[65]

## 10. Intertextualité (Metinlerarasılık)

Edebiyat eserinin oluşmasında yazarın okumayla edindiği sanat

ve bilgi donanımının büyük payı olduğu, Pozitivist edebiyat kuramından bu yana biliniyor ve bunun niteliği belirlenmeye çalışılıyordu. Pozitivizm, bir nedensellik ilkesiyle yazarın aileden ve çevresinden getirdiklerinin yanında okuyarak edindiklerini de ortaya çıkarırken daha sonraki edebiyat bilimi kuramlarında bu husus arka plana itilmiş, yazar değil edebiyat eserine yönelinmiştir. İşte esere yönelip yine de başka eserlerle bağ konusunu önemseyen yeni kuram, *"İntertextualite"* (Metinlerarasılık) teorisidir.

Bahtin'in diyalogsallaşma kuramı bir süre sonra Julia Kristeva aracılığıyla 1970'lerde metinlerarasılık kavramıyla güncellik kazanır. Ve metinlerarasılık terimi de metod ve anlayış bakımından birbirinden farklı bir dizi incelemenin oluşmasına yol açar. Bunların, hepsi gerçi metnin (eserin) önemine dayanır, ama o, metinlerarasılıktan farklı şeyler anlar. Kristeva'ya göre:

*"[...] Her metin bir alıntılar mozayiği üzerine kuruludur, her metin, bir başka metnin sindirilmesi (Absorption) ve dönüşümü (Transformation)dür."*[66] Onun *"metin"*le kastettiği, çok geniş anlamda, kültüre dayalı *"genel text"* tir. Dolayısıyla diyalogsallık kavramı da yalnız edebî metinlerle sınırlı değildir. Bundan anladığı ise mekanizm ve üretkenliktir, ama ona anlam üreten bir bağımsızlık atfeder, ki bu da yazarın bir sanatsal biçimleme niyetinin özünden ve kapalı bir eser kavramından, keza öznelerarası diyalogsallaşmış bir iletişim düşüncesinden ayrılır. Yazar, müzakerelerin kesişme noktasıdır, amaçlanan eser ise çifte değerli metin olur, öznelerarasılığın (Intersubjektivität) yerine metinlerarasılık girer.

Bu anlamda alınca metinlerarasılık, Postmodernizmin ve Yapıbozuculuğun (Dekonstruktion) odak kavramı olur. Kültürel bakımdan kodlanmış gerçekliğin metinlerarası durumu bir çeşit engelleyici yineleme gibi görünür, ama aynı zamanda da kışkırtıcı bir farklılık. Martinez'in deyişiyle, *"bir yandan ideolojik müzakerelerin bütününü kapsayan bir depo olarak bir fikir hapishanesine benzer, öte yandan da söz konusu mananın kontrol edilemezliği yüzünden her türlü ideolojik saplantıyı alttan alta çökertir."*[67]

Poststrukturalistler ise, metinlerarasılığı edebiyat içi mana oluşturmanın sınırlı bir eylemi olarak görmekle Kristeva'dan farklı olarak yorumcu (hermeneutik) ve yapısalcı temeller ararlar. Onlar, "yazar", "eser" ve "okuyucu" gibi kavramlara geleneksel tarzda bağlı kalırlar.

Alışılmış kaynak araştırması, etki tesbitinden farklı olarak bu metinlerarası kuramın önem verdiği şey, metnin oluşmasına yabancı metinlerin etkisinden çok yeni metinde yazarın bilinçli olarak işaretlediği ve okuyucunun da metni doğru ve tam anlamak için fark etmek durumunda olduğu ön metinler *(Prätext)*dir.

Gérard Genette, özel bir terim oluşturmuş, *"inter"* yerine *"trans"* ön ekini kullanarak metinlerarasılık değil "metinaşımı" anlamında *"Transtextualite"*den söz etmiştir. Metni açık veya gizli bir bağla başka metinlere götüren özlerde beş çeşit tespit eder Genette: *paratextualité, metatextualité, architextualité, hypertextualité, intertextualité*. "Paratext" demek, bir elyazmasından bir kitap oluşturup alımlanmasını yönlendiren metinlerin tümü demektir. Genette'in paratextualité ile kastettiği, metnin başlık, epigraf, önsöz, sonsöz, giriş gibi yan metinlerle çerçevelenmesidir.

*Metatextualité*, bir metnin bir başka metni açıklamasıdır.

*Architextualité*, bir metnin belli edebî türlere, metin çeşitleri ya da yazı tarzlarına sistemce ait oluşudur.

*Intertextualité* ise Genette'in kastettiği anlamıyla: bir metnin bir başka metin içinde alıntı, anıştırma, çalıntı biçiminde etkili varlığıdır.

*Hypertextualité*: İkincil bir metnin birincil metinlere ilişkisini belirtir. Genette'e göre bu ilişki transformasyon *(Parodi, Travesti)* veya taklit *(Persiflage, Pastiche)*le kurulur.

Metinlerarası bağlantılar konusunda tekmetinsel referans *(Einzeltextreferenz)* ile sistem referansı (Genette'in terimiyle söylersek *architextualité*) ayrımı yapılabilir, yani bireysel öncü metinle bağlantılar nelerdir? Türler ve üslûplar gibi edebî örneklerle, ölçütlerle bağlantılar neler? Tür ölçütleri ve üslûplar, edebiyat biliminde ekseriya paradigmatik tek tek eserlerle temsil edilmiş olduğundan, tek metin ilişkisi ile sistem ilişkisini, her zaman kesin olarak ayırt etmek güçtür. Metinlerarası ilişkiler semantik olduğu gibi metnin başka düzeyleriyle de olabilir, yani yazı, noktalama, fonoloji, morfoloji, kelime hazinesi veya sentaks gibi dilbilimsel açılardan, ayrıca metrik, retorik veya anlatım biçimlemeleri açısından.

Metinlerarası ilişkilerin çeşitli tarzları ve dereceleri, birbiriyle kesişen bir sürü ölçütlerle yakalanabilir: bunlar kısmen derece farklarına, kısmen de "ya - ya da" seçeneklerine işaret eder. Tek tek ögeleri almakla bir metin örnek bağlamın yabancılığını az çok gösterir; kendi

metinlerarasılığını yansıtarak söz konusu edebilir; bazı noktalarda aldığı şeyler olabilir, ya da örnek bir metnin büyük bir bölümünü ya da tümünü kurgusal kılıf olarak kullanabilir; doğrudan veya dolaylı yoldan örnek metni anıştırabilir, ve nihayet örnek metne karşı büyük ya da küçük semantik ve ideolojik bir gerilim içinde olabilir.

Metinlerarasılık kuramının iki farklı doğrultusunun arasında Harold Bloom'un anlayışı yer alır. Bloom, edebiyat üretiminin belirleyicisi olarak *"anxiety of influence" (etki korkusu)*'nı alır ve edebiyat tarihini yazarların kendilerinden önce aynı yolda ilerleyen yazarlara karşı metinlerarası ama edebiyat içi mücadelesi olarak görür. Önemli bir yazar, ona göre kaçınılmaz bir şekilde edebî örneklerle bağıntılıdır, ama aynı zamanda da bunu bastırmak ister; hattâ denebilir ki Oidipus gibi, çok güçlü olan "babasının" etkisi altındadır, ama orjinalliği yakalamak için onu ters anlamaktan *("misreading")* başka yapacak bir şeyi yoktur.

Metinlerarasılık ile taklit etme arasındaki ilişkiye gelince:

Metinlerarasılık, en geniş anlamda, bir edebî metnin edebî veya edebiyat dışı metinlerle olan bütün bağlarını kapsar. Ama çoğu zaman da daha dar anlamda anlaşılıp taklit *("imitatio")* kavramının karşıtı olarak tanımlanır. *"İmitatio"*nun, antikitede, Ortaçağ'da ve Rönesans poetiğinde önemli bir yeri olmuştur. *İmitatio* yazarı, taklit ettiği öncülünün (selefinin) üstünlüğünü bilir ve kabullenir, ya da onu aşmayı dener ki buna da *"aemulatio"* denir. Yani asıl metinle (Prätext) ikincil metnin (Folgetext) sabit poetik normlar bakımından karşılaştırabilirliği kabul edilmiştir. Oysa metinlerarasılık, ikincil metnin gelenekle keyfince uğraşmasını öngörür, örnek olan eserlere (metinlere) ayrıcalık tanımaz, ve yazarın şahsından çok metinle ilgilenir.

*Intertextualité*, edebî eserlerde çok eskiden beri vardı, ama modern ve postmodern edebiyatta belli tarzları önplana geçti. Okuyucuya kendi donanımını ölçüsünde çağrışımlar yaptırıp ona başka eserlerle bağ kurduran bir özellik oldu. Meselâ Çağdaş Türk edebiyatında Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik bir Viyana Yazı* ya da Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ı okura çok daha geniş ufuklar açan bir metinlerarasılık sunar.

## 11. Dekonstrüktivizm (Yapıbozuculuk)

Edebiyat biliminde metin analizinin yorumlama ve metne bağlı açıklama yönteminde bir aşırılaşma, bir uç noktadır *"Dekonstrüktion"*. Jacques Derrida'nın ve Paul de Man'ın, Roland Barthes'in araştırma-

larında metne karşı aşırı bir hassasiyet, yoğun bir dikkat göze çarpar.

Bir "okuma çeşidi" uygulaması olan *"Bozuculuk"*, Batı düşüncesinin temel kavramlarını sorgulamakla başlar. Yapıbozuculuğun bilimlerin metafizik geleneğe çeşitli bağlarını ortaya çıkarmak çabaları, bu kuramın temelinde bilimin sağlam zeminine oturmamasına yol açar.

Dekonstrüksiyonculara göre bir metnin yeniden okunuşu sırasında o metnin yapı koşulları (özellikle de ikili karşıtlıklar) ortaya çıkar. Yapıbozuculuk uygulamasının amacı, bilgi kuramı ve metodoloji ile ilgili temelleri (meselâ nedensellik ilkesi) ve essentialist (*özcülükçü*) tasarımları sarsmaktır.

Fransız Yapısalcılığının durağan yapı kavramına karşı Derrida (doğ. 1930), "bozma" (Dezentrierung) adı altında yeni bir yapı modeli getirir. Bu modelde anlamsal farklılaşma *(différence sémitique)* hareketi, saptanabilen ve her parçası hiyerarşik düzenlenebilen bir merkezin her türlü yapılaşmasını (Konstruktion) dışlar. *"Différence"* (fark), Derrida'nın dil kuramında önemli bir terimdir: Saussuré'ün "gösterge" kavramını aşırılaştırması, iletişimin çeşitli alanlarına uygulanmasıyla differenziell gösterge kavramı, bu alanların tamamlanması imkânsız modellere yer vermesi anlamındadır.

Yapıbozuculukta *"obje"*, problemlidir. Dil göstergesi kavramını yeniden değerlendirme yolundaki metafizik eleştirisi, Derrida'nın eserlerinde metinsellik ve felsefe tartışmasının en genel şekli olarak ortaya çıkar.

Jacques Derrida kimdir? Cezayirli bir Yahudi ailesinin oğlu olarak dünyaya gelen Derrida, lise öğrencisiyken antisemitist hareketlere tanık olmuş, ayrıca Cezayir'in bir sömürge olması dolayısıyle Fransa'yla olan problemlerini yaşamıştır. Bu deneyimler onu *"heterojenlik"* üzerine düşünmeye sevketmiş, Avrupa metafiziğinin etno-, logo- ve fono merkezciliğinden kurtulma çabalarının kaynağı olmuştur.

Paris'e, tekrar Cezayir'e, sonra yine Paris'e yerleşen Derrida, Sorbonne'da öğretim üyeliği yapar. Felsefî yayınları Husserl'in önsözüyle çıkar. Husserl'e göre yazı, bir kriz anıdır. İçten gelen, canlı şeyi örter, hattâ kaybettirir. Derrida bu *"kriz anı"*nı olumlu yana çeker: Yazı, yoruma her zaman açıktır. Dekonstrüktion, metin okumanın bir uygulanışıdır. *"Çifte jest"*le metafizik karşıtlıkların özünde bulunan hiyerarşiye saldırır. İlk adımda, karşıtlığın şimdiye kadar bastırılmış yanı ortaya çıkarılır. Burada Foucault'da olduğu gibi, bir kavramın yer-

leşmesi, onun konstrüksiyonu ile dışlanan kavramla birarada düşünülür. Bu tamamlama işi sayesinde felsefe terminolojisine hareket girer. Dekonstrüksiyon ile, şartların sadece tersine çevrilmesine değil, ikinci adımda şimdiye kadarki kavramsallığın *"ertelenmesi"*ne çalışılır. Böylece de yavaş yavaş ve nerdeyse konstrüktif olarak yeni bir kavramsallık ortaya çıkar. Gadamer'e göre Heidegger'in dekonstrüksiyonu bile salt olumsuz değildi. Derrida'nın daha ileri giden dekonstrüksiyonu nihilizm suçlamalarına maruz kalmıştır. Dekonstrüksiyonun konstruktif çizgisi, sadece redüktif bir kavramsallığı yeniden mükemmelleştirmekten ibaret değildir, bunun ötesinde yeni ve hiyerarşik olmayan bir kavramsallık geliştirmek, *diferenzé* (farklılık) karşıtlığı genişletmektir. *"Indécidables"* (üzerinde fikir birliği sağlanmamış) diye nitelediği şeyler bu düşünce tarzında vazgeçilmezdir.

Bunlar, geleneksel karşıtlığa uymaz, bir metnin homojenliğini, imkânsızlaştırır. Derrida, eski filozof ve yazarların eserlerinde bunları bulup çıkarır. Meselâ Platon'un *Timaios*'unda "chora" üçüncü cins olarak şehvetle zekâ, mitosla logos arasındadır, keza Rousseau'nun *Supplement*'ı, asla var olmayan bir şeyin ekidir. Derrida'nın kendi eserlerinde ise *"kavramların akışkanlığı"*nda sadece politik, antitotaliter değil, etik bir nokta mevcuttur. New York'da verdiği bir konferansta (1968), dekonstrüksiyonun iyiden iyiye politik olduğunu söyler. Düşüncesinin ahlâkî boyutu, sık sık kullandığı *"sorumluluk"* ve *"onaylama"* sözlerinde ortaya çıkar. Onun da konstrüktif felsefesinde antihümanist eğilim görenlere karşı bu etik çizgi vurgulanmaktadır. Hümanizmin geleneksel nitelik metafiziğinin yeniden düşünülmesi, dekonstrüksiyonun kendini bir metod olarak kabul etmeyip aşılabilirliği üzerinde çalıştığını gösterir.

Derrida, Amerika Birleşik Devletleri'nde Fransa'dakinden daha çok kabul görür. Halen çalıştığı Yale Üniversitesi'nde, Paul de Man, Hillis, Miller, Harold Bloom'la birlikte "Yale Ekolü"nü oluşturur. Heidegger ve Nietzsche okumayı sürdüren Derrida, metinlerde okunabilen "iz"lerin sonsuz bir zincir oluşturduğunu söyler. Metin *(Text)*, Lâtince'deki *"tissere"* dokumak sözüne uygun olarak dokudur, ve ilmeklerin dokusu asla tam olarak yorumlanamaz. Bu noktada kendini *"Anti-Hermeneut"* olarak gösterir. 1986'dan beri iki mimarla birlikte çalışan Derrida, dekonstrüktivizmin bir mimarî üslûp oluşturmasında katkıda bulunur.

Dekonstrüksiyon konusunda ısrarla üzerinde durduğu nokta, onun tarafsızlık demek olmadığıdır.

Dilbilimden, ilk adımda metafizik düşüncesine karşı çıkması beklenir. Dilbilimsel düşünce modellerinin uygulanmasında belirleyici olan şey -Derrida'nın anlayışıyla- onları "bitirmek" *(Erschöpfen)*tir. Felsefeyle metin kuramını birbirinden ayırma eylemi, bakış açısında her iki disiplinin kavram dağarcığında temelden bir değişime neden olur. Gösterge kavramı gerçi metafizik düşünce modellerinin aşılmasını sağlar, ama böyle bir süreçte, çözülmeye kadar gider, ve bu da "yazı"nın genel kavramında çözülmeye götürür. *"Destrüksiyon"* terimi "dekonstrüksiyon"un kaynak terimidir ve *Sein und Zeit* (Varlık ve Zaman) adlı eserinde geçen ontoloji tarihinin "destrüksiyon"undan gelmedir. Dekonstrüksiyonu akademik bir yöntem olarak ilân etmeye karşı çıkar Derrida. Farklı farklı dekonstrüksiyonlar vardır, der.

Saussure'ün modern dilbilimin öncüsü olarak bilinen eseri, dekonstrüksiyonun en tanınmış kaynağı sayılmaktadır. Derrida, Saussure ile *De la Grammatologie* adlı eserinde hesaplaşırken iki çeşit dekonstrüksiyon dile gelir. "Dekonstrüksiyon" yalnızca metnin sonunda ortaya çıkarılan yeni kavram dökümü olmamalıdır. Saussure'ün metniyle uzun zaman uğraşmak, burada açıklanan pozisyonların salt raporu olmayıp bir anlamda *"dekonstrüksiyonun kendisi"* dir.

*"Écriture"* (yazı), Jacques Derrida'nın dekonstrüksiyon felsefesinde, Batı metafiziğinin karşıt kutbudur. Bu metafizik "ses"e öncelik vererek düşünür ve "yazı"yı sadece ikincil bir ifade aracı olarak görür. "Yazı", bir yazar tarafından kontrol edilmeyen ve bu mananın birine tabi olmayan metinden yanadır. O, bir "iz" (frz. *"trace"*)dir, durağan bir şeye işaret etmez, birçok işaretler dokusu içinde işaret etmeye devam eder. "Yazı", ya da öncü yazı (archi-écriture), Derrida'da genel bir düşünce modeli haline gelir; bu model, yapısalcı gösterge kavramını aşınca her türlü varlığın köksüz ve merkezsiz, salt farklı tabiatını ifade eder.

Dekonstrüksiyonun edebiyat bilimindeki yerine gelince:

Dekonstrüksiyon düşünce modelinin edebiyat kuramında geçerliliği, Derrida'nın kendi analizlerinden çok Roland Barthes'ın eserinde dile gelir. Yapısalcılıkla Yapıbozuculuğun muğlak ilişkisi de böylece aynı yazarın eserinde ortaya çıkar.

Barthes, Fransa'da Yapısalcılığın 1960'lardaki gelişiminin baş

mınarıdır. Balzac analizi *"S/Z"* (1970)in yayınlanmasıyla yapısalcı paradigmanın kesin olarak aşıldığı söylenir. Bu eserde yapısalcı bir *"Anlatı grameri"* projesinin imkânı ve önemi reddedilmektedir.

Barthes, analiz tarzını şöyle tanımlar:

*"Biz, analizimizde esas işi lektüre bırakıyoruz; bu lektür bir dereceye kadar zaman merceğinin altında filme alınır. Bu tarz, teorik olarak önemlidir, anlamı ise şudur: biz, metnin yapısını yeniden kurmayı amaçlamıyoruz, tersine onun 'Strukturation' (yapılanma)unu izliyoruz ve okumanın yapılanması bizce onun kurgusunun yapısından (retorik ve klasik bir kavram) daha önemlidir."* [68]

Yapıbozucuların özel bir terimidir *"lektür"* (okuma) ve yorumlamacıların açınlama *(Interpretation)*sına karşı kullanılmıştır, aynı şekilde, yapısalcı bilimsellik ideali olan "üst" *(meta)* ve "nesne" *(Objekt)* dili ayırımına da karşı kullanılmıştır. Edebiyat biliminde yapıbozucuların kastettiği anlamda her *lektür*, objesini değiştirir. Bu demektir ki metnin manası objektif ve bağımsız, önceden var olan bir şey değildir, yalnızca süreç olarak okuma sırasında ve okuma eylemiyle ilişki içinde tanımlanabilir.

Derrida tarafından önce felsefî geleneği olan metinlerle gelişen dekonstrüksiyonların edebiyat bilimiyle temas noktası, her şeyden önce metne tam bağlı yoğunlaşmayı her bir metnin mana yapısının kurgusuna yönelttti.

Derrida'nın dekonstrüksiyon kuramından edebiyat bilimi ve edebiyat eleştirisi alanına geçiş, 1970'lerde Yale-School'un temsilcilerince (Geoffrey Hartman, J.H.Miller, Harold Bloom ve Paul de Man) gerçekleştirildi. Derrida'nın felsefeyi alımlayışı burada *"New Criticism"* geleneğine bağlanır, ama programlı metne bağlılık *"lektür"* kavramına yakınlık, *"close textual reading"* kavramını oluşturur. *"New Criticism"* den farklılık, metnin "intentionalite"si (amaçlılığı) ve metnin mana bütünlüğü sorusunda ortaya çıkar. "New Criticism" metni biçim ve içerik uyumuyla değerlendirir ve metnin bütünlüğünü, kendinden emin bir konuşmanın, meramını anlatmanın ifadesi olarak görürken, dekonstrüktif okuma intentionalite'yi asla hiçe saymaz. Bunu zamanla, bir metnin başat belgelendirme çizgisi olarak anlar, ama belgelendirme çizgisinin mana merkezi olarak genelleştirilmesi ise daima metnin kendisinin çeşitli dinamiklerince aşılır. Kuzey Amerikalı edebiyat bilimciler, lektür konusu olarak tematik karşıtlık ve farklılık-

ların geniş bir yelpazesini kabul ederler: estetiğin ana kategorileri, meselâ felsefeyle edebiyat arasındaki fark, kuramla uygulama, nesirle nazım, metinle bağlam, anlamakla *"misreading"* arasındaki fark, keza tür sınırlarıyla *"kanon"* oluşturmanın yerleşmesi, ilgi odağıdır.

Feminist edebiyat bilimcileri (meselâ C.Chase, Sh.Felman ve B.Bohnson), destruktio feminizmi, cinsiyet farklılığını inceleme konularına katarak oluştururlar. *"New Historicism"* (Yeni Tarihçilik)in temsilcileri (Stephen Greenblatt gibi), dekonstrüksiyonu metne bağlı okumayla sınırlamayıp *"poetics of culture"* (kültür edebiyatları) kavramından yola çıkarak tek tek metinlerde farklı represantasyon ekonomilerinin analizini, sosyal represantasyonların discours (söylem) analitik incelemesiyle birleştiriyorlar.

Paul de Man ise Derrida'ya karşı eleştirel bir tutumla hareket eder. Onun çalışmaları, dekonstrüktif dil kuramının edebiyat ve estetik alana uygulanmasında önemlidir. 1970'lerden beri çalışmalarını programlı bir şekilde dekonstrüktif diye nitelendiriyorsa bununla, de Man'ın, New Criticism'in temsilcisi Mauric Blanchot'nun ve Fransız yapısalcıların edebiyat kuramıyla uğraştığı 60'lı yıllarda geliştirdiği bağımsız bir edebiyat eleştirisi söz konusudur.

De Man için de çıkış noktası, dil dinamizminin farklılığıdır ve bu farkın metnin açıklayıcı yorumlayıcı anlaşılmasını problem haline getirişidir. Onun *"lektür"*ünün odak noktasını bu nedenle "retoriklik" ve "edebîlik" oluşturur, kurgusal an değil. Kurgusal anın temelinde metinler *"kendiliğinden farklılaşır"*.

De Man'ın edebîlik kavramı Roman Jakobson'un çizgisinde, yani dilsel söylemlerin, ifade tarzına yönelikliğini esas alırken retorikliği de geleneksel retorik anlayışından polemikçi bir şekilde ayırır. Geleneksel olarak retorik, stilistiğe aittir, ve bu nedenle asıl ve aktarmalı ifade ayrımına dayalı bir dil kuramını öngörür. De Man ise retoriklik terimiyle, ifadenin kelime ve mecaz ayırımının, anlam ve kastetme ayrımının mevcut olmadığını, tersine her konuşmanın trope ve söz sanatlarıyla temel *"metin üretici"* işlev olarak retorik bir şekilde yüklü olduğunu ileri sürer. *"Retoriklik"* ile *"okunamazlık"*, De Man'da özdeş gibidir. Söz konusu olan, anlamaya hem tropelerin dil sanatları düzeyinde hem de konusal ifadeler düzeyinde engel olan yapısal tuhaflıklardır. Onun retoriklik kuramının merkezinde tropelerin, mecazların dekonstrüksiyonu vardır; çünkü bunların altında özdeşlik anlayışları,

anlamın ve problemsiz referansın *"hakikiliği"* yatar. *"Retoriklik"*, anlama süreci sorunsalının kendisini konu edinir. Metnin yapısı ancak, *"Okuma"*nın çifte ve eş değerli eylemiyle ortaya çıkar. Yani semantik lektürün ikili oluşu, anlama eylemi demektir ki retorik okuyuş, metnin biricikliğinin ve bütüncüllüğünün imkânsızlığını ortaya çıkarır. De Man, *"okuma"* kuramını *"filolojiye dönüş"* (Return to Philology) olarak nitelemiştir. Böylece retorik figürlerin (yani söz sanatlarının) ve tropelerin geleneksel repertuarına dönüşle edebiyat bilimi önemli bir ilişki kurar ki bu da dekonstrüktif edebiyat kuramı içinde retoriğin bir Rönesansını doğurur. Ama bu, söz sanatlarının stilistiğine indirgenemez, sürekli *"metafigurativ"* (söz sanatları üstü) epistemolojik bir anlama yöneliktir. Görüşünün özelliği ise *"dil ifadelerinin güvenirliği hakkında olumsuz bilgi"* dir.[69]

## 12. Discours Analizi (Söylem Çözümlemesi)

Discours Analizi terimiyle anılan "söylem çözümlemesi", edebiyat biliminde alışılmış metin açımlamasından farklı beklentilere cevap arar: Yani yazarın niyeti, amacı değil, metinlerin başka metinlerle ilişkisi incelenerek yazma süreci, "yazarın işlevi" sorgulanır. Edebî metinlerin yanı sıra yazın ürünleri (reklamlar, yemek kitapları, hukuk metinleri v.s.) de inceleme alanına girer.

"Discours" terimi 1980'lerden sonra edebiyat biliminin moda kavramlarından biri olmuştur. Simone Winko, "discours" (söylem) kavramının en az dört tipinden söz eder. Dil bilimindeki anlamıyla "discours", genel olarak birbiriyle ilişkili konuşma ve metinleri ifade eder. Bu tür bir metnin (konuşmanın) yapısı, dil bilimsel veya konuşma edimi açısından çözümlenir, bilmek istenen şeyse bu konuşmaların işlevi veya bu metinlerin oluşturulmasındaki yapıcılık başarısıdır. Felsefî açıdan "söylem" kavramı, Frankfurt Ekolü'nde, özellikle Jürgen Habermas'da önemli rol oynar. Anlatı kuramında ise "söylem", bir anlatının biçimsel yönü ile ilgilidir. Anlatma eylemini *(Narration)* gösterir, "anlatılan şey" ise hikâye *(histoire)* olarak adlandırılır.

Dar anlamda, "söylem kuramı bakımından" bu kavram, branş atlayarak felsefe, sosyoloji, psikoloji, tarih, siyaset ve edebiyat bilimde kullanılır ve bu "söylem kuramsal" "söylem" kavramı çok sayıda çeşitlemeler halinde karşımıza çıkar. "Düşünme ve kanıtlama sistemi" anlamındadır bu bağlamda, ve bu sistem ortak bir "konuşma konusu"

olarak, ve başka "söylemlerle ilişkiler"le *(Relation)* belirlenir. Demek oluyor ki "söylem"ler tek tek metinler veya metin grupları değil, belli bir zaman diliminde toplanan ifadeler, şartlar ile üretim ve alımlama kurallarının kompleksidir. Meselâ "19. Yüzyılın hukuk söylemi" denince bu, o hukuğun konusu (hak, hak tayini), bu konunun söz konusu ediliş tarzı (meselâ belli bir hukuk terminolojisi, kanıtlama biçimi) ve devrin öteki söylemleriyle, diyelim psikoloji veya ilahiyat söylemleriyle bağıntısı anlaşılır. Söylem çözümlemesi *(Diskursanalyse)* ve söylem tarihi *(Diskursgeschichte)* de söylem kavramının yukarda sıraladığımız kullanış biçimine uyar. Ayrıca belirtilecek bir husus da "söylem"in kullanılış tarzında kesin bir birlik olmadığıdır. Kuramsal ağırlık alanlarına göre üç eğilimin varlığından söz edilebilir: meselâ Derrida'da söylem çözümlemesinin semiotik-felsefî yönü ağır basar, Lacan ve Kristeva'da dilbilimsel-psikanalitik, Foucault'da tarihî-genealojik yön.

Foucault (1926-1984)nun söylem-çözümlemesi üzerinde durmadan önce onu biraz tanıtalım: Felsefe çalışmalarının esasını, *"başka türlü düşünmek"* olarak niteleyen Michel Foucault, değişik bir filozoftur. Nietzsche'den yola çıkar ve yalnızca, çağımızın çürüyen hayat ve düşünce biçimlerini ortaya çıkarmakla yetinmez, pratik sonuçları olabilecek değişik bir bakış açısıyla düşünmeye çalışır. Sözde hakikî olan her şeye karşı belli bir şüphe taşır. Felsefenin yanı sıra psikoloji ve psikopatolojiyle ilgilenir. Doktora tezinin konusu: *Delilik ve Toplum. Akıl Çağında Deliliğin Tarihi*'dir (1961). 1966'da yayınlanan araştırması *Nesnelerin Düzeni. Beşerî Bilimlerin Bir Arkeolojisi*'nde modern beşerî bilimlerdeki düşünce biçiminin genel bir nitelemesini yaparken bir çeşit söylem kuramı peşindedir. Foucault'nun düşüncesini en çok etkileyen alanlar, psikanaliz, dilbilim ve etnolojidir.

Descartes'dan beri felsefî geleneği, söylemi dışlayan stratejilerin kapladığını söyler. Bu stratejilere *"temel bir süje"* nin sözde 'gayet doğal varsayımı'nı bir de *"temel deneyim"*i dahil eder. Kendi tezine göre *"söylemlerin arkasında"* hiçbir şey yoktur; yani dünyaya ancak dil sayesinde sahip olunur, dil sayesinde ifade edilmez, bu dünya olarak her şeyden önce *"kurulur"*. Dil ise sembolik düzenler tarafından oluşturulur. Bunun sonucu olarak da algılama, daima algılayan kişilerin söylemsel *(diskuriv)* birliği sayesinde belli ve mümkün olur. Bu demektir ki algılamanın da asla ilki *(ursprünglich)* yoktur. Modern bilgi

kuramının odak noktası olan özneye *(Subjekt)* artık bağımsızlık atfedilmez. Özne, söylemlere bağlıdır, bunların çerçevesinde öğrenir ve konuşur.

Söylem çözümlemesinin odak tezlerine ve kuramlarına gelince:

Foucault, "söylem" kavramını programlı olarak bütüncül kullanmamıştır. Tek tek çalışmalarda belirlediği olsa da bu, ekseriya yalnızca belli bir eser içindir. Çok kaba çizgilerle ayrılırsa, Foucault'nun "söylem"i dar ve geniş anlamda iki türlü kullandığı ileri sürülebilir.

Dar anlamda söylem, toplumsal bir bilgi kavramıdır. Bununla kastettiği şey: *"bir ve aynı formasyon sistemine dahil olan bir sürü ifade"*dir.[70] "İfade", farklı klasifikasyon sistemlerinin, meselâ mantığın, gramerin, konuşma eylemi kuramının *(Sprechakttheorie)* konusudur. Foucault, bu sistemlerin hiçbirine katılmaz. Ona göre "ifade" kavramı, *"belli bir zaman ve belli bir yerde gerçekten söylenmiş şeyin maddeselliğidir."*[71] Foucault'ya göre "ifadeler" belli bir anlam taşımaz, bu yüzden de yalnızca kendilerinin dışında bir şeye, meselâ bir hakikate veya konuşan bir öznenin niyetine işaret ettiği gerekçesiyle incelenmeye değmez, bunlar daha ziyade yalınkat dilsel *"olay"*lar olarak ciddiye alınabilir ve *"arkeologca"* çözümlenir; yani haklarında 'pozitif' gerçekler toplanarak, meselâ ne sıklıkta ve hangi kombinasyonlarla karşımıza çıktığı belirlenerek.

Geniş anlamda söylem kavramını Foucault, meselâ *"söylemin büyük, bitmez tükenmez ve düzensiz hışırtısı"*ndan söz ederken kullanır.[72] Burada, kelime anlamında 'anarşik', 'taşkın', 'çağlayan', 'tehlikeli' bir dil azmanı imajı tasavvur edilmiştir. Bu söylem düzensiz ve güvenilmez olduğundan korku uyandırmakta ve sayısız yasaklar ve kurallarla zaptedilmektedir.

Foucault'nun edebiyatla ilişkisine gelince:

Foucault, gençlik yıllarında edebiyatın işlevini *"karşı söylem"* olarak tanımlar. Öyle bir söylem ki, bilimsel söylemin tersine, egemen iktidar mekanizmasına, *"hakikat iradesine"* boyun eğmez. Edebî metinler, gerçekliği algılayıp öğrenmenin örnek ve şemalarını *"şüpheli"* görür, oysa onlar bilimde ve günlük hayatta normal sayılmaktadır. Edebiyat onları aşar gider. Foucault'nun bu tezi, dilde tam bir iletişim ve anlaşmanın bir istisna sayılması gerektiğini vurgular. Ona göre dilin normal işlevi, konuşanın kendini ortaya koymasıdır. Foucault'nun bu edebiyat görüşü, daha çok sembolist ve özellikle de sürrealist (ger-

çeküstücü) eserler için geçerli sayılabilir.

İlk çalışmalarından farklı olarak Foucault *"dil"*e karşı eleştiricidir. Artık genel olarak toplumsal ilişkilere ve iktidar mekanizmalarına yoğunlaştığından, edebiyatı da bu açıdan ele alır. Edebiyat metinlerinin de iktidar söylemlerinin bir parçası olabildiğine, güç gösterisi yapabildiğine dikkat çeker. *"Edebiyat"* ona göre artık değişik konu öbekleri için değer yargısı olmayan bir nitelemedir. Bu konu öbekleri çeşitli iç söylemsel *(innerdiskuriv)* faktörlerle (meselâ poetolojik doktrinler) ve üstüste yığılan başka söylemlerle (meselâ siyasal, hukukî, tıbbî) kurgulanmıştır.

*"Yazar nedir?"* konusunda verdiği (1974) o ünlü konferansında, modern edebiyatın özelliklerinden yola çıkarak *"yazarın artık yok olduğu"*nu ileri sürer. Bununla, metni kaleme alan kişiyi reddetmek değildir yaptığı. Ama yazarın kendiliğinden yaratan o eski *"odak özne" (Zentralsubjekt)* oluşunu kabul etmez. Kendi eğilimlerini edebî eserde gerçekleştiren, çoğu zaman "bağımsız" sayılan yazar, artık yok olmuştur. Foucault, o yazar kavramının yapı karakterini analiz eder. Yazar kavramı, çeşitli işlevleri yerine getiren, meselâ metinleri kümelendiren veya özdeşlikleri ortaya çıkaran söylemlerin içsel düzenleme kategorisidir, der. Bir metni bir yazara mal etmek, söylemi (en geniş anlamda) daraltmak demektir. Yorumlama işi de Foucault'ya göre bu daraltmalardan biridir, ve bu nedenle meselâ eserin önüne veya sonuna eklenen "yorum" zararlıdır, çünkü onu bozar.

**Edebiyat Biliminde Söylem Çözümlemesinin Artıları Eksileri:**

Ortaya çıkışından beri söylem çözümlemeleri edebiyat biliminde ya şiddetle eleştirilmiş ya da hayranlıkla övülmüştür. Denebilir ki bu uygulamalara karşı tarafsız kalan pek az araştırmacı vardır.

Beylik sorulardan biri, *"discours"* teriminin, aslında başka terminolojide çoktan var olan olgulara yalnızca "moda" bir ad vermeden ibaret olup olmadığıdır. Simone Winko bu soruya "hayır" diyenlerden. "Gerçi", diyor Winko, *"söylem çözümleme çalışmalarının, toplum tarihi, düşünce ve kavram tarihi araştırmalarıyla kesişme noktaları var, [...] burada ele alınan bağlamlar ötekileriyle aynı olabiliyor, ama söylem çözümleyiciler gerçekten edebiyat biliminde geçerli sayılan bağlam ve soruların yelpazesini büyük ölçüde genişletmişlerdir."*[73]

Söylem çözümlemeleri, edebiyatın iletişim işlevini hiç olmadığı

kadar vurgulamışlar, edebiyatı yalnızca bilgi ve anlam taşıyıcısı olarak görmemiş, onun maddesel özelliğini vurgulamışlardır: meselâ metinlerin nasıl üretildiği, nasıl sunulduğu gibi. Dolayısıyla fotoğraf ve film gibi yeni sunuş teknikleriyle de bağ kurmuşlardır. Öte yandan, "keşfedilişi" tarih biliminde olsa da, günlük hayat ve mantalite tarihi gibi olguları edebiyat biliminin konuları arasına katmışlardır. Geleneksel manevî bilimler temeline dayalı analizlerde felsefî bağlam veya kurumsallaşmış bilgiler göz önüne alınırken şimdi günlük bilgiler, kültürel alımlama örnekleri; moda, yeme alışkanlıkları gibi kültür alanları da devreye sokulmakta. Böylece edebî metinlerin algılama alanı daha girift, daha ayrıntılı olmaktadır.

Karşı çıkışların ikincisi, bilim kavramı ve bunun öncülleri meselesi çevresinde toplanır. Söylem çözümlemesi, metinlerin edebîlik sınıflandırmasındaki ölçütleri şüpheyle karşılamıştır. Keza yazarın bir metnin asıl yaratıcısı olduğu, ya da metinlerin bağlamdan kolayca ayırt edilebilir olduğu görüşüne getirdiği eleştiriler de herkesçe onaylanmıştır. Söylem çözümlemelerinde edebî metinlerle söylemler ya da oluşum döneminin söylem uygulamaları arasında ilişkiler ortaya çıkarılıyorsa, böyle bir yöntem gerçi yorumlamacı edebiyat bilimi açısından ilginç olabilir, ama metnin bütününe önemli anlamda ışık tutmaz. Bilgi aktarma işine bağlanmak, ilginç yeni edebiyat yaratımına engeldir.

Ayrıca, söylem çözümleyiciler edebiyat üzerine yeni bir konuşma üslûbu geliştirmişlerdir, ve bu üslûp özel alımlama tutumları ister. Çoğu, okuyucularının işini zorlaştırır; belgeleyici bir netlikten çok ustalıklı formüle edişlere yatkındırlar. Kuramsal öncülleri ve kavramları açıklama yoluna gitmeyişleri de zor anlaşılır olmalarına neden olmaktadır. Ayrıca söylem çözümleme çalışmalarında yığınla bilgi, haber sunulmakta, ama bu bilgilerin edebî metinle ilişkisinin açık seçik ortaya konulmasına çalışılmamaktadır. Bu işlem sırasında nelerin seçilmesi gerektiği veya nelerin seçilebileceği söylem çözümlemesinde önceden belirlenmiş olmadığından yapılan seçim "keyfî" kalmaktadır.

Söylem çözümlemesine yöneltilen eleştirilerin özü, bilim kavramıyla tanımlanabilir. Çünkü bu kavram, edebiyatı bilme, tanıma esasında, nesne diliyle *(Objektsprache)* üst dil *(Metasprache)* ayrımını amaçlar. Ve nihayet kabul edilebilir kanıtların *(Argument)* neler olduğu sorusu hep vardır. Bu yüzden de söylem analizleri çoğunlukla "son soru"larla uğraşır.

DİPNOTLAR:

1. R. Grübel, Formalismus und Struktualismus, Gründzüge der Lit. wissenschaft dtv, 1996, s.386
2. Sklovski, Viktor, Theorie der Prosa, Frankfurt am Main, 1966, s. 14
3. a.g.e. s. 77
4. a.g.e. s. 24-25
5. a.g.e. s.35
6. a.g.e. s.60
7. Schramm, Godehard, Grundzüge der Lit.wissenschaft, 1978, s.365
8. Bkz. Rusterholz, Peter, Hermeneutische Modelle, in: Grundzüge der Literaturwissenschaft, s. 104
9. Szondi, P. Einführung in die literarische Hermeneutik, s. 100
10. Dilthey, ed. Riedel, Frankfurt/M. 1981, s.235
11. a.g.e. s.272
12. Gadamer, Hans Georg, Wahrheit und Methode, 1960, s.268
13. Bkz. Peter Szondi: Einführung in die literarische Hermeneutik, Frankfurt am Main, 1975, s.23-25
14. Habermas, Zur Logik der Sozialwissenschaften, Tübingen 1967, s. 169
15. Rusterholz, Peter, Faktoren der Sinnkonstitution in semiotischer Sicht, Zeichen, Text, Sinn, Göttingen, 1977
16. Habermas, Jürgen, Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Reclam, Stuttgart, 1977, s.70
17. Jauss, Hans Robert, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Frankfurt/M. 1970, s.175
18. Bkz. H. S. Daemmrich, Literaturkritik in Theorie und Praxis, UTB, Münih 1974, s. 31
19. Jauss, Hans Robert, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Frankfurt/M. 1970, s. 168
20. Jauss, Hans Robert, Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen bürrgerlicher und materialistischer Rezeptionsästhetik, in: Warning 1975, s. 387
21. Bkz. Richter, Matthias Wirkungsästhetik, Grundzüge der Literaturwissenschaft, Münih 1996, s. 517
22. Barthes, Ronald, S/Z, 1970
23. Bkz. Iser, Der Akt des Lesens, München 1984 (2), s. 194
24. Bkz. P. Schüttker, Theorie der literarischen Rezeption, s. 553
25. Schmidt. Diskurs und Literatursystem, Fohrmann/Müller, s. 149
26. Lévi-Strauss Claude Struktuale Antropologie, Frankfurt/M. 1967, s. 45
27. a.g.y. s.35
28. Grundzüge der Literaturwissenschaft, cilt 1, Münih 1978, s. 376
29. Bkz. Kristeva, J., Probleme der Text-Strukturierung, Tel Quel, 1971, s. 135-154
30. Bkz. Beauvoir, Simone de, 1992: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg, s. 334
31. Bkz. Moran, Berna Feminist Eleştiri Kuramı, Gösteri 1991, s. 123
32. Bkz. Cixous, Helen; Weiblichkeit in der Schrift, Berlin 1980
33. Bkz. Groeben, Norbert Literaturpsychologie, 1972/73 Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz
34. Bkz. Goeppert/Goeppert, Psychoanalyse interdisziplinär 1981, München
35. Bkz. Freud, Sigmund Der Dichter und das Phantasieren, 1908
36. Bkz. Wyatt, Frederick, Anwendung der Psychoanalyse auf die Literatur, 1976, Theorien der künstlerischen Produktivitätî, Frankfurt/M.
37. Bkz. Savile, Anthony, Beauty and Attachment, Eva Schaper (Yay.) Pleasure, Preference and Va lue. Cambridge
38. Bkz. Lesser, Simon O. Die Funktionen der Form. Strelka/Hinderer (Yay.) Modeme amerikanisc he Literaturtheorie. Frankfurt/M.
39. Bkz. Sachs, The Creative Unconscious. Cambridge 1951
40. Bkz. Pietzker, Carl, Literarische Form. Eine durchlässige Grenze, Freiburger literaturpsycholo

gische Gespräche, 1990
41. Jung, C. Gustav, Psychologie und Dichtung, 1930, Beutin 1972, s. 94
42. Jung, C. Gustav, über die Beziehung der analytischen Psychologie zum literarischen Kunstwerk, 1920, Urban 1973, s. 36
43. a.g.e. s. 38
44. Bkz. Groeben, Norbert Literaturpsycologie, Grundzüge der Literaturwissenschaft, 1978, München, s. 395
45. Bachtin, Michail, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979
46. a.g.e. s. 183
47. Bkz. Martinez, Matias, Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis: Grundzüge der Literaturwis senschaft, dtv, 1996, s. 432
48. Uspenskiy, Boris: Poetik der Komposition. Frankfurt/M. 1975, s. 169
49. a.g.e. s. 175
50. a.g.e. s. 174
51. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979, s. 213
52. a.g.e. s. 195
53. Probleme der Poetik Dostoevskijs, München 1971, s. 71
54. a.g.e. s. 138
55. a.g.e. s. 140
56. Bachtin, Probleme der Poetik Dostoevskijs, München, s. 200
57. a.g.e. s. 209
58. Bkz. Martinez, Matias: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, dtv, Literaturwissenschaft, 1996
59. Die Ästhetik des Wortes, s. 252
60. a.g.e. s. 166
61. Bkz. A.Köpcke-Duttler/G.Metz; Ästhetische Theorie, Lexikon der philosophischen Werke, 1988 Stuttgart. s.8
62. Bkz. Heydebrand, Renate von, Zur theoretischen Grundlegung einer Sozialgeschichte der Literat ur, Tübingen, 1988
63. Bkz. Heydebrand, Renate von: Zur theoretischen Grundlegung.
64. Bkz. Wechsel, Kristen: Sozialgeschichtliche Zugänge, Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv
65. Bkz. Wechsel, Kirsten: Sozialgeschichtliche Zugänge, dtv, 1996, s. 446-462
66. Kristeva, Julia: Semiotiké. Paris 1969, s. 348
67. Matias, Martinez,: Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis, dtv, Grundzüge der Literaturwis- senschaft, 1996, s. 442
68. Barthes, Roland, Das semiotische Abenteuer, Frankfurt/M. 1988, s.269
69. De Man, Der Widerstand gegen die Theorie, Volker Bohn (yay.), Romantik, Frankfurt/M. s.91
70. Archäologie des Wissens, Frankfurt/M., 1973, s.156.
71. Fink-Eitel, Hinrich: Foucault zur Einführung. Hamburg 1989, s.58
72. Bkz. Foucault,1970, College de France'a giriş dersi
73. von Simone Winko: Diskursanalyse, Diskursgeschichte, dtv, Literaturwissenschaft, München, 1996, s.463)

# VII. Edebiyat Tarihçiliği

Edebiyat biliminin çok eski uğraşı alanlarından biridir edebiyat tarihi. *Edebiyat tarihi* terimini tanımlamak istersek şöyle söyleyebiliriz: Edebiyatın tarihsel ilişkileriyle ve gelişimiyle uğraşan, ulusal ya da ulusalüstü dünya edebiyatının tarihsel sürecini ortaya koymaya çalışan bir edebiyat bilimi dalı. Edebiyat tarihinin kapsamı içinde sayabileceklerimiz, edebiyat akımları, edebiyat türleri, yazarlar, onların hayat hikâyeleri, eserlerinin tanıtımı, düşünsel bağlarıdır, daha doğrusu bu saydıklarımızın tarihsel sürecidir.

Edebiyat tarihinin geçmişine göz atarsak, ilk izlerin antikitede M.Ö. 5. yüzyılda bulunduğunu söyleyebiliriz. Klasik örnekler sayılan eserlerin listeleri niteliğini taşıyan bu öncü edebiyat tarihleri arasında Sueton'un 110 yıllarında yazdığı hayat hikâyeleri derlemesi *De viris illustribus* en tanınmışıdır. Hieronymus (348-420), yine aynı başlığı koyduğu kitabında (392) hıristiyan yazarlarla çoktanrılı (antik) yazarları ayrı gruplar halinde işler ve hıristiyanların eserlerini *"scriptura"* olarak adlandırırken eskilerinkine *"literatura"* der. İleri yıllarda okullarda okutulmak üzere hazırlanmış Lâtin edebiyat tarihi olarak, Hugo von Trimberg'in 1280 yılında yazdığı *Registrum multorum auctorum* ünlüdür.

Edebiyat tarihçiliği öncelikle ulusal edebiyatlar için söz konusudur. Keza gösterdiği anlayış ve yöntem değişimlerini örneklemek amacıyla Alman edebiyat tarihlerinden kısaca söz etmek istiyorum:

Alman edebiyat tarihçiliğinin babası, 1682 yılında yazdığı *Un-*

*terricht von der Teutschen Sprache und Poesie* (Alman Dili ve Edebiyatı Dersi) başlıklı kitabıyla D.G. Morhof sayılır. Söz konusu kitabında Morhof, tek tek edebî eserleri sıralarken geçmişin açıklamalarına da yer verir. 1688-92 yılları arasında kaleme aldığı *Polyhistor litterarius, philosophicus et practicus* da o zamana kadarki en kapsamlı dünya edebiyatı tarihini ortaya koyar. Almanya'da Morhof'un kitaplarının devamı ancak romantizm döneminde, yani 19. yüzyılda gelir: Başlangıçta Friedrich Schlegel'in Viyana Üniversitesi'nde verdiği edebiyat tarihi dersleri (1812) ile sonra kardeşi August Wilhelm Schlegel'in yayınlanmış Alman dili ve edebiyatı tarihi kitabı *("Geschichte der deutschen Sprache und Poesie")* (1913) Alman edebiyat tarihinin standart kitabı, A. Koberstein'ın her baskısında genişletilen *Grundriss der Geschichte der deutschen Nationalliteratur* başlıklı eseridir (1. baskı 1827, 5. baskı K. Bartsch'ın ekleriyle 1872-74). Aynı şekilde klasikleşmiş bir Alman edebiyat tarihi, G.G. Gervinus'un *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (1835-1840) başlıklı ulusal Alman edebiyat tarihi eseridir.Gervinus aynı zamanda Viyana antlaşmalarından sonrası 19. yüzyıl siyasî tarihiyle de ilgilenmiş, edebiyat tarihini genel siyasî tarihin bir parçası olarak görmüştür. Edebiyat tarihinin dönemlerini, toplum tarihi ve siyasî eğilimlerle, yazar biyografilerinden parçalar ve ele alınan konularla ilişki içine sokarak işler. Eserlerin estetik değerleri onu ilgilendirmemiştir. Edebiyat tarihinin önsözünde kendisinin edebiyat eleştirmeni *("kein belletristischer Kritiker")* olmadığını peşinen vurgular. Gervinius edebiyatın, tarih boyutunu, özellikle siyasal tarih boyutunu ortaya çıkarmakla yetinmemiş, edebiyata siyasal bir görev de yüklemiştir. Edebiyat tarihçisi, edebiyat tarihinin hedefini Weimar Klasisizminde görüyordu, oysa tarihçi Alman millî devletinin kuruluşunu o dönemde henüz bulamıyordu. Bu nedenle edebiyat, millî devletin kuruluşunda bir görev üstlenmeliydi. Bu erek uğruna devrimleri de *"olabilir"* karşılayan Gervinus, 20. yüzyılın Marxist edebiyat kuramlarının öncüsü sayılabilir.

Edebiyatı bir tarih alanı olarak görmeyi Gervinus'dan daha tutarlı bir tarzda yürüten, Wilhelm Scherer olmuştur. Edebiyatı, tarihin çeşitli konularından biri saymanın ötesinde tarihsel şartların bir ürünü olarak görür. Edebiyat tarihçiliğinden sıkı bir "nedensellik" bekler. *"Gerçekliğin adil bir şekilde incelenmesi, ilk ve kaçınılmaz beklentidir. Ama tek tek gerçekler gerçek olarak bizim için değerini kaybetmiş-*

*tir. Bizi ilgilendiren, daha çok bu alanda ortaya çıkan yasadır"* der. [1]

Düşünsel konuları somut gerçeklere bağlamak eğilimi, Pozitivizmin asıl eğilimi olmuştur. Tabiat biliminin temel yasasını manevî bilimlerde uygulamak isteyen Pozitivizmde edebiyatı kavramak, ancak onu oluşturan bütün faktörlerin topluca incelenmesiyle daha mümkündür. Bunlar, tarihsel veriler, konunun daha önceden işlenmiş şekilleri ve yazarın hayat hikâyesidir. Scherer'in Alman edebiyatı tarihi, onun program yazılarında ön gördüklerinin hepsini gerçekleştirememiştir. Filolojik-tarihsel metodla Scherer'in neye ulaştığını H. Robert Jauss şöyle özetler:

*"Salt nedensel açıklama ilkesinin edebiyat tarihine uygulanması, yalnızca görünürde nedenselliğe dayalı faktörleri ortaya çıkarmış, kaynak araştırmasını aşırı ölçüde büyütmüş ve edebî eserin kendine özgü biricikliğini, keyfince artırılabilen 'etki'ler demetinde eritmiştir."* [2]

Edebiyat tarihçiliğinde pozitivizmden sonra *"Geistesgeschichtliche Schule"* (Düşünsel-tarihçi ekol) ortaya çıkar. Ona göre edebî eserler, nesnel gerçekliğin ilişkileriyle değil, bu gerçekliğin öznel yaşantısıyla açıklanabilir, Dilthey'in deyişiyle ruhun *"hayat gerçekliği"* karşısında takındığı tavırdır yön verici olan. Lessing, Goethe, Novalis ve Hölderlin üzerine yazdığı *"Yaşantı ve Edebiyat"* (Das Erlebnis und die Dichtung) başlıklı incelemesinde Dilthey, estetik sübjektivizm teorisini açıklar. Burada pozitivizmden ve tarihçi ekolden apayrı bir sanat anlayışını, edebiyatı kendi değerlerine bağlayan bir edebiyat görüşünü dile getirir. Edebiyatın bütüncüllüğü *(Totalität)*nü esas alan Dilthey'a göre akıl için tek tek nesnelerin kimliğini belirleyen genel kavram ne ise, sanat alanında tip odur.

*"Gelişmiş insanda, içinde genel unsurları barındırmayan pek az tasavvur vardır, ve insanlar dünyasında, genel toplumsal şartlar ve psikolojik davranış şekillerinin etkileri sayesinde hiçbir birey yoktur ki aynı zamanda çeşitli görüş açılarından temsilci olmasın, ve hiçbir kader yoktur ki hayat dönemeçlerinin genel tipinin tek bir vakası olmasın. Bu insan ve kader manzaraları, akıllı bir gözlem sayesinde öyle biçimlendirilir ki isterse bir eşsiz gerçeği dile getirsinler, yine de genel tarafından tamamiyle doyurulur ve aynı şekilde onların temsilcisi olur."*[3] Dilthey'in bu görüşüyle yazılmış bütün bir edebiyat tarihi gerçekleşmemiş, ancak tek tek yazarlar hakkında monografiler ortaya konmuştur. Gundolf'un Goethe ve Shakespeare üzerine yazdığı klasik

monografiler gibi.

Alman edebiyat tarihçiliğinde isim yapmış bir başka edebiyatçı, Nadler'dir. Alman boylarının ve bölgelerinin edebiyat tarihini *("Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften")* yazmayı amaçlamış, bölge (*Landschaft*) ile, coğrafî şartlara bağlı iktisat birimini kastetmiştir:

*"İktisadî problem, tek tek bölgelerle en içten bağıntılıdır, toprakla ve ürünleriyle ve vatanın yetiştirdiği boylarla. Edebiyat ve sanat, iktisadî güçlerin bir artısı (Überschuss) niteliğiyle, maddî çalışmanın şartları ve katkılarıyla harekete geçer ve ancak insanın belli bir toprak parçasına binlerce kökle bağlı olarak yetiştiği yerde ve yalnızca vatanla boy arasında oluşan bütün etkileşimlerin tamamı sayesinde açıklanabilir ve kavranabilir."*[4]

Nadler'in edebiyat tarihi anlayışı daha sonra nasyonal sosyalist edebiyatçılarca kullanılmış ve çarpıtılmıştır.

Büyük çapta bir edebiyat tarihi yazmamış olsa da yaptığı şiir açımlamalarıyla edebiyat bilimine, dolayısıyla edebiyat tarihçiliğine Nadler'den ve Scherer'den tamamiyle farklı bir yön veren, Emil Staiger olmuştur. Ona göre yalnızca duyumsal gerçeklikten yükselmiş olan şairin dünyası kendi başına bağımsız bir dünyadır. Şöyle der:

*"Edebiyat tarihçisinin betimlediği şey, şairin sözünün ta kendisidir, söz, biliminin başı ve sonu, bu bilim, kendi başına ayakta duracak kadar güçlüdür. Onu bağımsızlığını feda etmeye zorlayacak şeyi bize kimse kabul ettiremez. Çünkü bütün hakikat, şairin sözünde doğrudan doğruya mevcuttur."*[5]

Marxist edebiyat tarihçiliğine gelince:

Staiger'in tersine Marxist edebiyat tarihçilerinin üzerinde durduğu tez, edebiyatın da öteki sanat dallarının da kendine özgü, bağımsız bir tarihi olamayacağıydı. Edebiyat tarihi denen şey, aslında siyasal ekonomice belirleniyordu. Edebiyat tarihini ekonomik siyasal tarih paralelliği içinde işleyen büyük bir çalışma yoktur, ama Georg Lukács'ın ve Franz Mehring'in araştırmaları ünlüdür. Mehring, Kloppstock'tan Weerth'e, Hebbel'den Schweichel'e kadar Alman edebiyatı üzerine yazılarını iki cilt halinde yayınlamıştır. Lukács ise ilk eserleri *"Theorie des Romans"* ile denemeleri *"Die Seele und die Formen"* (Ruh ve Biçimler)den sonra yayınladığı "asıl Marxist" döneminin eserlerinde edebiyatın, yalnızca toplumun ekonomik temel ilişkilerini yansıtmak-

la görevli olduğu tezini işler. Almanya, Fransa ve Rusya'da 19. yüzyıl realist romanını ele aldığı kitabı, Marx-Engels'in alt yapı-üst yapı teorisinin edebiyatta izini sürme şeklinde bir uygulama modelidir. Horst Albert Glaser, Gervinus'un klasisizmi Alman edebiyat tarihinin son sahnesi olarak görmesi gibi Lukács'ın da edebî gelişimin zirvesini realizm döneminde ve Balzac ve Tolstoy üslûbunda bulduğunu belirtir.[6]

**Edebiyat Tarihçiliğinde Yıllık Tarzı:**

Alman edebiyat tarihçiliğinde milliyetçi, giderek ırkçı eğilimlerin ardından, ona tepki niteliğinde "tarafsızlık", "objektiflik" idealini edebiyat tarihçiliğinde gerçekleştirmenin ancak yazar, şair ve eserlerinin yıllık tarzı ard arda ya da yan yana sıralanmasıyla sağlanabileceği görüşü doğdu. Heinz Otto Burger'in *"Alman Edebiyatı Yıllığı"* (1951) bunun tipik örneğidir. Söz konusu eserin önsözünde, edebiyat tarihçisinin gözü demek olan kronoloji, daha başından nesnelliğin garantisi değildir, der. Edebiyat tarihçisinin her tarafı kolaçan etmesi gerekmez, üzerinde duracağı kitaplar, yalnızca edebiyat eserleridir, yani *"varlığıyla her zaman insanları etkileyen edebiyat."* Demek oluyor ki "kronoloji"yi sınırlamakla görevli sayılıyor edebiyat tarihçisi.

**Çoğulcu Metodla Edebiyat Tarihi:**

Bir tek ilkenin, belli bir metodun uygulanışının edebiyat ürünlerini değerlendirmede yetersiz kaldığı görüşü, çoğulcu edebiyat tarihçiliğine zemin hazırlamıştır. Fritz Martini, 1948'de *"Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart"* ("Başlangıçtan Bugüne Alman Edebiyatı Tarihi") ile çoğulcu metodun örneğini verir. 1970'de edebiyat tarihçiliğinin sorunları üzerine düşüncelerini aktarırken şöyle der:

*"Her edebiyat eseri, kültür tarihi, düşünce tarihi ve toplum tarihi içinde etkisini gösterir; edebiyat tarihi bu anlamda kültür tarihinin, düşünce tarihinin ve toplum tarihinin bir parçasıdır. Bu nedenle, bu disiplinlerde gelişen metodlar ve problemlerle ilgilenmek zorundadır. Ama onlara teslim olmaya, kendini onlara feda etmeye hakkı yoktur, eğer metod ve meselede kendi benliğine ihanet etmek istemiyorsa."*[7]

**Edebiyat Tarihçiliğinde Nesnellik İlkesine Savaş: Alımlama Estetiği Temelli Edebiyat Tarihçiliği:**

H.R. Jauss, 1970 yılında, edebiyat tarihçiliği konusunda oldukça devrimci nitelikte bir kitap yayınlar: *"Literaturgeschichte als Provokation"* (Edebiyat Tarihi Denen Kışkırtmaca). Edebiyat tarihi yazımı tartışmalarına yepyeni bir çözüm vaad eden bu kitapta Jauss, tarihsel objektiflik önyargısını silmek ve geleneksel yaratı ve işleme estetiğini bir alımlama ve etkileme estetiği temeline dayandırmak ister. Objektifliği yıkılması gereken bir ön yargı olarak kabul etmekle tarihsel sübjektiflik ilkesini esas aldığını belirtmiş olur. Jauss'a göre bir edebiyat eserinin tarihselliği, alımlanmasına bağlıdır:

*"Yazar, eser ve okuyucu üçgeninde sonuncusu sadece pasif üye, ya da salt tepkiler zinciri demek değildir, tersine tarih oluşturan enerjinin ta kendisidir... Edebiyatın tarihselliği gibi iletişimsel karakteri de eser, okuyucu ve yeni eser ilişkisinin diyaloğa dayalı ve aynı zamanda da süreçsel ilişkisini ön görür."*[8]

Günümüzde edebiyat tarihi araştırmaları Almanya'da, edebiyat tarihinin tek tek safhaları ya da belli türlerin değişim süreci içinde incelenmesi şeklinde devam etmektedir. Dünya edebiyatı tarihinin ansiklopedik tanıtımını amaçlayan meselâ 25 ciltlik *Kindlers Literaturlexikon* gibi kitaplar var. Öte yandan 28. baskısına ulaşan, Frenzel çiftinin (1. baskı 1953, 28. baskı 1993) *"Daten deutscher Dichtung"* (Alman Edebiyatında Veriler) başlıklı 2 ciltlik kitabı, hem yıllık tarzı döküme hem de edebiyat akımları ve yazarların kısa biyografilerine yer verir.

Türkiye'de edebiyat tarihçiliğinin dünü ve bugünü üzerine özet bilgiler vermek gerekirse, şairler hakkında toplu bilgiler niteliğinde *"tezkire"*leri edebiyat tarihçiliğimizin öncüleri sayabiliriz. Ahmet Kabaklı, bu türün İran edebiyatından geldiğini ve ilk tezkirenin Çağatay lehçesinde Ali Şir Nevaî tarafından düzenlenen *"Mecâlis ün Nefâis"* olduğunu, Anadolu Türk edebiyatında ise tezkireciliğin 16. yüzyılda Edirneli Sehî Bey'in *"Heşt Behişt"*iyle başladığını belirtiyor. Tezkire geleneği 19. yüzyıla kadar sürüyor. Tezkire örneklerinden edindiğim izlenimler, bunların şair hayatı üzerine sohbet tarzı bilgi aktarımları olduğu.

İlk edebiyat tarihi denemesi olarak anılan, Ziya Paşa'nın yaptığı üç ciltlik şiir seçkisine yazdığı manzum önsöz *"Mukaddime-î Harâbât"* (1874) anlıyor. Türkçe'de "edebiyat tarihi" adını taşıyan ilk kitap ise Abdulhalim Memduh'un *"Tarih-i Edebiyyat-ı Osmaniyye"* (1888)si.[9]

Türk edebiyatı tarihini gelişimi içinde ele alan ilk eser, Fuat Köprülü'nün 2 ciltlik (1920, 1921) kitabıdır. *"Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar"* başlıklı makalesi (1918)nin başında yer alan satırlarda

*"Türk edebiyatının umumî tekâmülü"* nün henüz bir muamma olduğunu belirtir ve *"içtimaî muayyeniyet (Determinisme social)i kabul eden bir tarihçi için tarih, bir sanat eseri olmadığı gibi, sırf bir "tebahhur yığını" da değildir"* der. Fuat Köprülü gibi ondan sonra edebiyat tarihi kaleme alan yazarlarımız genellikle tarihçi yöntemi uygulamaya çalışmıştır. Agâh Sırrı Levend, *"Türk Edebiyat Tarihi"*nin 1. cildinde edebiyat tarihinde yöntem konusunu belirlerken objektif kalmanın hedef olduğunu, *"ama zevk ve heyecan ürünü olan sanat eserleri karşısında, edebiyat tarihçisinin tarafsız kalabilmesi"* nin *"hayli güç"* olduğunu söyler ve edebiyat tarihçisinden beklenenleri şöyle sıralar:

*"a) Yargılarını, birçok örnekleri karşılaştırarak elde edeceği kanıtlara göre verecek, kanıtlara dayanmayan yargılardan kaçınacaktır;*

*b) Kendi zevkini ve düşüncelerini gerçek birer ölçü olarak kullanmayacaktır;*

*c) Daha önce verilmiş yargılara bağlanıp kalmayacak, ama bunları dikkatle okuyacak, kendi yargılarıyla karşılaştırıp denetleyecektir.*

*ç) İvedilikle varılmış yargılar insanı vakitsiz ve yersiz 'sentez'e götüreceğinden, bundan kaçınacaktır;*

*d) Geçmişteki eserler için tarihsel zevkini kullanacak, yani eserleri yazıldıkları devrin sanat ölçüsüyle yargılayacak, kendi devrinin değer ölçüsünü kullanmayacaktır."*[10]

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1949'da kaleme aldığı *"XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi"*nde, tarihsel metoddan ziyade estetik özellikleri vurgulamaya önem vermiştir.

Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemi olmak üzere iki ciltte işlediği *"Çağdaş Türk Edebiyatı"* eserinde Şükran Kurdakul ise ayrıntılı bir şekilde edebiyat hayatımızı yansıtırken, özen gösterdiği ilkeyi önsözünde *"Edebiyat hareketlerini toplumsal koşullardan soyutlamadan vermek"* şeklinde belirtiyor.[11]

DİPNOTLAR:

1. W. Scherer, Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich, Berlin, 1874, s. 412
2. Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt am Main, 1970, s. 153
3. W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Berlin 1905, s. 186
4. I. Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg 1912, s. VI)
5. E. Staiger, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürih, 1953², s. 12
6. Bkz. Glaser, Methoden der Literaturgeschichtsschreibung, Grundzügeder Literatur-und Sprachwissenschaft, Cilt 1, s. 425)
7. F. Martini, Fragen der Literaturgeschichtsschreibung, Jahrbuch Intemationale Gennanistik 2, Hf. 1 1970, s. 49
8. a.g.e. s. 157
9. Bkz. Kabaklı, Ahmet, Türk Edebiyatı, cilt 1, İstanbul, 1985 (6), s. 3-7
10. Levend, Agâh Sırrı, Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara 1988³, s. 14-15
11. Kurdakul, Şükran Çağdaş Türk Edebiyatı, İstanbul 1987

# VIII. Eleştiri-Değerlendirme

Edebiyat ürünlerinin yazarlardan okuyucu kitlesine, ve daha da önemlisi ilerde yazılacak edebiyat tarihlerine nakledilmesi, eleştirinin, değerlendirmenin, eleme ve seçme süreçlerinin sonucudur. Edebiyat biliminde bu süreçleri irdeleyen kuramsal incelemeler var.

"Eleştiri"nin Batı dünyasında İng liz (Anglosakson) Alman ve Fransız edebiyat geleneğinde ayrı çağrışımlar yaptığından söz edilir. Anglosakson dünyasında "*criticism*" deyince, sanat eserlerini ve tekniklerini açıklayıp değerlendiren mantıklı ve sistematik, kamu oyuna (common sense) karşı sorumlu bir inceleme anlaşılırken Almanya'da farklı bir anlayış egemendir: Edebiyat uyarılarına doğrudan tepki anlamındadır eleştiri, ve merkezinde eleştirmenin hükmü ve değerlendirmesi yer alır. Eleştirmenin duyarlılığı, deneyimi ve otoritesinin hedefi, okur kitlesini etkilemek ve edebiyat hayatının gelişimini aynı zamanda stratejik bir şekilde yönlendirmektir. Bu mücadelenin yeri, uzman kişilerin edebiyat bilimi dergilerinden çok gazetelerin "arenası"dır. Walter Benjamin'in eleştirmenler için ortaya koyduğu yasalardan biri şudur:

*"Taraf tutmayan açmasın ağzın!."* (Wer nicht Partei ergreifen kann, der hat zu schweigen) *"Ancak mahvetmesini bilen eleştirebilir!"* (Nur wer vernichten kann, kann kritisieren) Anlaşılıyor ki eskinin yorumcu eleştirisi artık istenmiyor. Ve bu tarz, yani eleştiriyle edebiyat tarihinin birbirinden kes n bir şekilde ayrılışı, Roman (Fransız-İtalyan-İspanyol) dünyası için geçerli olamaz. İtalya'da hümanist yorumculuk geleneği, estetik yargılardan çekinmemiştir. Meselâ Arjantinli Borges,

bütün devirlerin ve ülkelerin eserlerini, karşılaştırarak değerlendirmek üzere bir "hemzamanlık" çizgisine oturtmuştur. Öte yandan tersine Almanya'da edebiyat bilimi bir uzman uğraşısı sayılırken, eleştiri, gazetelerin kültür sayfası geleneğinin başlamasından itibaren giderek bilim kaynaklarından uzaklaşmıştır. Carducci, Croce gibi hem edebiyat profesörü hem editör hem edebiyat çevirmeni hem eleştirmen kişilik çıkarmaz Alman kültürü.[1]

Türkiye'de ise eleştiriye son 20-30 yıldır akademik çevrelerin ilgi göstermesi, gazetelerin kültür sayfalarını ve kitap eklerini bu çevrelere açması, özellikle vurgulanması gereken bir özellik.

Eleştiri, eleştirel tutum olarak sanat eserinde hemen her dönemde kendini hissettirmiştir. Edebiyat yaratıcısının eleştiriciliği yanı sıra edebiyat tüketicisi durumundaki okurun eleştiriciliği söz konusu. Eleştirinin özel bir okuyucu-eleştirmen çizgisi, yaratıcı edebiyatçının karşısında yer alır.

Edebiyat eleştirisinin özellikle 18.yüzyılda ortaya çıktığı, edebiyatın dinî ve ahlâkî temsilcilik görevinden arınmasıyla kendi yasalarını, kendi gelişme mantığını oluşturduğu söylenebilir. Büyük, bağımsız bir okuyucu kitlesi de o tarihlerde ortaya çıktı. Bu kitlenin ilgisi, öğrenme ve eğitilmeden ziyade estetik deneyimlere, dünyayı ve kendini tanımaya yönelikti. Ve bağımsız bir edebiyatla aynı şekilde bağımsız bir okuyucu kitlesi arasında edebiyat piyasası ve burjuva kamu oyu oluşmaya başladı. 18.yüzyılda en azından Almanya'da edebiyat kamu oyu, siyasî kamu oyundan önce oluştu. Müstebit devlette kentsoylu kesim, siyaset ve din üzerine değil, sanatlar ve edebiyat üzerine serbestçe konuşabiliyordu.

Edebiyat eleştirisinin tarihî gelişimini izlerken dikkatimizi çeken bir özellik, bu eleştirinin pozisyonunun sabit kalmayıp üç ana nokta arasında durmadan yer değiştirmesidir: Kâh kamu oyunun mantık dünyasına, kâh sanata (ve estetik gelişime) kâh halkın ilgi alanlarına yönelir,yani onun hoşça vakit geçirme, iman tazeleme ve siyasî yapılanma ihtayıcını önemser.

Eleştirinin niteliğini "aracı" olmakla sınırlamamak görüşü, gittikçe güçlenmektedir. O,kendi yasaları olan, kısmen sanat kadar yalnız, kısmen okuyucu ve kamu oyu kadar sosyaldir.

Edebiyat eleştirisinin, müzik eleştirisinden, sanat eleştirisinden ayrıcalığı, dilin bu eleştiride hem araç hem konu oluşu, hem de halk kamu-

oyunun aracı oluşudur. Bu nedenle bütün öteki eleştirilerden daha yakındır halka. Ve işte asıl bu yakınlığı, edebiyat eleştirisine kaygan-oynak bir nitelik verir. Yalnız uzmanların değil, geniş bir okuyucu kitlesinin beğenisini de hesaba katmak gibi bir kaygu girer işin içine.

Edebiyat eleştirisinin tarihsel bir tipolojisini ana hatlarıyla özetleyecek olursak şunları söyleyebiliriz:

Eleştirinin üç temel öğesi sayılan "bağımsız edebiyat", "aklı başında bir kamuoyu", "özgürce seçebilen bir okuyucu kitlesi", edebiyat eleştirisinin yönünü ve konumunu belirleyegelmiş, hattâ konusunu ve hitap ettiği kitleyi belirlemiştir.

Nitelikli söylemden yana bir kamu oyuna hitap eden bir eleştiri, estetik kurallarını ve ölçütleri, evrensel yasa koyucu bir aklın uygulanma alanları olarak kabul eder. Eleştiri, akılcı bir estetiğin kurallar kitabı işlevini üstlenir, edebiyat ürünleri bu kitaba uymak durumundadır. Edebiyat eleştirisinin 18.yüzyılda başlangıcı bu türlü akılcı ve kuralcı bir poetik anlayışıyla olur. Almanlarda 18.yüzyıl akılcı eleştiride Gottsched, kuralcı, *deduktif* (tümden gelimci), Lessing ise *enduktif* (tüme varımcı) ve kuralları seçerek onların bir örnekte uygulayıcısı olarak eser vermişlerdir. Akılcı ve kural koyucu eleştiriye günümüzde sanatın, edebiyatın ve yaratıcılığın akıldışı ögelerinin, kısacası sanatçı özgürlüğünün hakkını verememiştir gerekçesiyle aşılmış gözüyle bakılmaktadır. Ama yine de kuralcı poetikaya dayalı görüş, *lengüistik* (dil bilimsel) ve *narratolojik* anlatı bilgisi metodlarında süregelmektedir. Postmodern edebiyatta geleneksel anlatı türlerinin yeniden canlandırılmasıyla bu tür bir kuralcı poetikçi eleştiri yine gündeme gelir. Patricia Highsmith yine (*"Suspense"* başlıklı incelemesinde) ve J. Luis Borges, dedektif romanların değerlendirilişinde bu türün klasik kuralcılığını vurgularlar. Umberto Eco da 19.yüzyılın tefrika romanı tarzını yeniden hayata geçirmekle kalmamış, kendi romanları da edebiyat biliminin sınırlarını rahatça aşan bir yorumlama mekanizmasının konusu olmuştur. Edebiyattan kaynaklanan edebiyatın suniliği, biçimsel eleştirel süreçler başlatmıştır. Metinlerarasılık, Akdeniz ülkelerinin güncel yayıncılık problemleri arasına girmiştir.

Eleştirinin birinci temel biçimi kuralcı-akılcı ise, ikinci temel biçimi, edebiyatın bağımsızlığı ilkesinden kaynağını alan tarzdır ki kendi yaratıcı yasaları uyarınca gelişir, önceden hesaplanamaz, ama anlaşılabilir. *Deha estetiği* üst başlığıyla nitelenebilecek bu tarz, Alman

edebiyat tarihinde Sturm und Drang, ve Romantizm dönemlerinde örneklerini vermiştir. Sanatın en iyi eleştiricisi yine sanattır anlayışını benimseyen bu eleştirinin kendi de üretici ve edebîdir. Yazar ve şairlerin başkalarının edebî eserleri üzerine yazdığı eleştiriler bu kapsama girer. Schiller'in Bürger şiirlerine yönelttiği eleştiri, bu şiirleri Homeros yalınlığından ziyade halk yığınlarının zevksizliğine hitap ettiği görüşü, bu edebiyat eleştirisinin niteliğini yansıtması açısından tipiktir. Sanat seçkinciliği ile tarih felsefesi, eleştiri modern ayrımcılık sürecini estetik alanda gerçekleştirdiği ölçüde yanyanadır. Schlegel Kardeşlerin romantik eleştirisi, yaratıcı özelliğiyle kendini göstererek sanatta çağın eğilimlerinin ibresini okumuştur. Klasik-romantik edebiyat eleştirisinin mirasına sahip çıkanlar, Rudolf Borchardt, Theodor W. Adorno, hattâ Karl Kraus olmuştur.

Eleştirinin üçüncü ana tarzı, kararlı bir şekilde okuyucu kitlesini ve onun isteklerini esas ölçü alır. Bu eleştiri tarzında eleştirmen, gerçi sanatsal duyarlılığa sahiptir, ama kendisi sanatçı değildir, olmak zorunda da değildir. Okuyucunun alışkanlıkları onun için deneyimdir, hattâ uzmanlıktır. Entelektüel bir orta sınıf okuyucunun sözcüsü gibidir. Bu sınıf, eleştiride kuru bir ders havasından da coşkulu bir kılavuzluktan da hoşlanmaz ve edebiyat onun için hayatta zevk aldığı şeylerden yalnızca bir tanesidir. Bu eleştiri tarzının da 18. yüzyılda öncüsü olmuştur, özellikle İngiliz edebiyat çevrelerinde. Burada eleştirmen, okuyucuların avukatı olarak, eskinin saray danışmanlarının yeni biçilmiş kılığına girmiş gibidir diyor Gustav Seibt *Edebiyat Eleştirisi* başlıklı yazısında.[2] Şimdiki alanı, gazetelerin kültür sayfasıdır, ya da televizyon ekranıdır. Okuyucu, kendisine nelerin tavsiye edildiğini buralardan öğrenir. Yeni çıkan bir kitabın sürükleyici mi, eğlendirici mi, kolay okunur türden mi olduğunu bilmek ve seçimini yaparken bunu göz önünde tutmak ister. Kısacası, eleştirmen bu tarz eleştiride "çeşnici", bir şeyin tadını önceden deneyen kişi durumundadır. Ne var ki onun yargısı, yalnız estetik tat veya çekicilik belirlemesinden ibaret değildir. Söz konusu kitabın ahlâkî ve siyasî görüşlerini de haber verir. Her dönemin farklı beklentileri olduğunu bilerek eleştirilen kitabın bu beklentilere ne dereceye kadar cevap verdiğinin altı çizilir. Savaş zamanı savaşanları rencide etmeyecek, memleket menfaatına zarar vermeyecek, veya halkın kutsal saydığı şeylere hakaret etmeyecek nitelikte olmak, bu tür eleştiride belirtilmesi istenen noktalardır. Keza yaza-

rın hayatıyla paralellikler kurmak da okuyucunun yazar hakkında bilmek isteyeceği şeyleri aydınlığa kavuşturmak açısından başvurulan yöntemlerden biridir. Alman edebiyatı tarihinde Heine (1797-1856) bu tür biyografik ve politik değerlendirmeli edebiyat eleştirisi örnekleri vermiştir. Yaratıcı yazar kimliğinin kazandırdığı estetik duyarlılıkla edebiyat eserlerini kendi zevklerine göre yargılayan eleştiriciler hep varolagelmiştir.

Eleştiride ölçütün önemi büyüktür; hattâ diyebiliriz ki eleştirinin doğrultusunu ve sonucunu, yani yargıyı belirleyen, ölçüttür. İster gazeteci edebiyat eleştirisinde isterse akademik edebiyat eleştirilerinde olsun, edebiyat kuramları, ölçütte ve buna bağlı yöntem seçiminde belirleyici oluyor. Edebiyat eleştirisini eleştiren yazılardan oluşan *"Kritik der Literaturkritik"* (hazırlayan Olaf Schwencke) başlıklı kitapta yer alan Norbert Mecklenburg, *"Edebiyat Eleştirisinin Şartları Niteliğindeki Ölçütler Üzerine On Tez"* (Kriterien als Bedingungen der Möglichkeit von Literaturkritik) başlıklı incelemesini özetle şu noktalara dayandırıyor:

*1. "Eleştiri ölçütlerinin araştırılması, ya içeriğe dayalı 'ölçüt eleştirisi' ya da biçime dayalı 'ölçüt eleştirisi' tarzında olabilir."*

*2. "İçeriğe dayalı eleştiri, eninde sonunda görüş açıları tartışmasına varırken, biçimsel olanı, bu tür bir tartışmanın anlamlı olabileceği şartları ortaya koyabilir."*

*3. "Ölçüt bulma, ölçüt seçme ve ölçütlü temellendirmeyi belirleyen çerçeve, eleştirinin objesi, ilgisi ve yönteminden ortaya çıkar."*

*4. "Ölçütlerin nesnel temellendirilişi, hem eleştirel cevvalliğe (Spontanität) dayanılan yerde hem de göstermelik mantığın (Scheinlogik) arkasına sığınıldığı yerde geçiştirilmektedir."*

*5. "Ölçütler, eleştirinin ne o sıradaki konusundan ne de genel bir normlar sisteminden alınabilir."*

*6. "Kuramdan kuşkulu bir vazgeçiş gibi dogmatik bir kuram inancı da ölçüt belirlemesinde kuramın rolünü anlamamaktadır."*

*7. "Her türlü ölçütün tarihselliği ne edebiyat tarihçi bir görecelliği (Relativismus) ne de tarihçi olmayan bir soyutluğu haklı çıkarır."*

*8. "Bütün ölçütlerin kaynağı olarak 'ilgi duymayı' görmek, öznelliğe veya taraf tutuculuğa en son merci olarak başvurmaya izin çıkarmaz."*

*9. "Ölçütlerin ve ölçüt sistemlerinin çoğulculuğu, evrensel özne-*

*lerarası (intersubjektiv) bir anlaşma postulatını yok etmez."*
*"İlke olarak ölçütler, durmadan yenilenen estetik deneyimlere dayanabilirken, görece sürekli ölçütleri mümkün kılan estetik aşırı (transästhetisch) deneyimler yine de vardır."*3

Sözünü ettiğimiz edebiyat eleştirisi türleri, çoğu zaman bir ve aynı eleştiride birarada ya da kâh biri kâh öteki ağırlık kazanarak temsil edilebilir; Birinden ötekine geçiş bazen ustaca bazen eleştirinin genel dokusunda yadırganacak şekildedir. Verilen hükmün belgelere dayandırılmış olması, okuyucuyu inandıracak alıntılarla beslenmesi, eleştirinin olmazsa olmaz şartıdır. Eleştirideki ana tipler arasında bir hiyerarşiden söz edemeyiz, çünkü her biri edebiyatın hayatta kalmasını farklı yönlerden de olsa sağlamak işlevini yürütür. Okuyucunun bilgilenmesi, eser hakkında önceden yönlendirilmesi yanı sıra edebiyat dünyasına teorik düşünsellik kazandırmak bakımından da yararlı olur.

Edebiyat eserlerini okuyucu kitlelerine sunma işi, yurt içi ve dışı kitap piyasasında bir seçme-elemeyi zorunlu kılar. Seçme ve elemenin temelinde ise değerlendirme vardır. Yayınevleri kendi yayın listelerini belirlerken bunu yaparlar. Öte yandan eğitim-öğretim müfredatı oluşturulurken lise öğrencisinin, üniversitelinin, giderek edebiyat dalını seçmiş öğrencinin neler okuması gerektiği tartışılırken onlara kitap listesi tavsiye etmek yine sayısız kitap arasında bir seçme yapmak demektir. Keza seçkilerin yani antolojilerin hazırlayıcısı veya hazırlıyıcıları da belirledikleri bir ölçüye göre seçimlerini yaparlar. Aynı şekilde edebiyat dergileri ve gazetelerin kültür sayfalarında yer alan inceleme, eleştiri ve tanıtma yazılarının ele aldığı kitaplar da bir çeşit eleme sonucu belirlenir. İncelenmeye "değer bulmak"tır söz konusu. Başka deyişle, bir "değerlendirme" işi, amaç ne olursa olsun vardır, ve değerlendirmede, yayın listesinin, okuma listesinin, seçki listesinin saptanışında belirleyici, her şeyden önce hedef kitlenin özelliği, seçimin amacıdır.

Eğitim öğretim söz konusu olduğunda gencin ahlâkî ve estetik değerler kazanmasında, hayat deneyimini salt kendi yaşantılarıyla sınırlamamasında yardımcı olacağına inandığımız, yerli ve yabancı, bugünün ve geçmişin "klasik"leri seçilir. Edebiyat derslerinin öğrencide okuma merakı ve okuma zevki uyandırması beklenir. Okul sonrası kendisinin yapacağı kitap seçiminde bunun bir dereceye kadar belirleyici, yönlendirici olduğu düşünülebilir.

Değerlendirmeyi edebiyat bilimciler normatif ve deskriptif ol-

mak üzere iki sınıfta topluyorlar. Normatif değerlendirmede adından da anlaşılacağı gibi, edebî normlar (ölçütler) önemlidir, "ölçüt koymak" normatif çalışmanın esasıdır. Deskriptifde ise, edebiyatla özel ve kurumsal uğraşının bütün alanlarındaki değerlendirme süreçleri ve mekanizmaları yeniden kurulur ve açıklanır.

"Değerlendirme" deyince anlaşılan: bir öznenin bir nesneye (konu, içerik, kişi) belli bir ölçüt uyarınca bir özellik, olumluluk veya olumsuzluk değeri biçmesidir. Yani bir metin (bir eser) kendiliğinden değerli ya da değersiz değildir, bu nitelikler ona ancak belli bir ölçütle atfedilir.

Değerlendirmenin iki çeşidinden birinde edebiyat, dil ifadeleriyle (yazılı veya sözlü) yargılanır, ötekinde değerlendirme işi, davranışla, eylemle olur. Her iki durum da değer ölçütlerine dayanır. İlkinde değerler, eserin tanıtılıp değerlendirilmesinde esastır. İkincisinde değerler, bir davranışın motivasyon zeminini hazırlar ve yönlendirir. Heydebrand, bu değerlendirme çeşitleri için "dilsel" ve "motivasyonel" terimlerini kullanır.[4] Motivasyonel değerlendirmeler ekseriya seçme-eleme halinde ortaya çıkar.

Okuma-değerlendirme ilişkisinden başlar değerle belirlenmiş bir ayıklama işlemi. Öğrenme psikolojisi araştırmaları göstermiştir ki okuyucu, okuma sırasında kendisiyle metnin arasında bağ kurabildiği noktaları öncelikle kavrar ve bunları kendine özgü bir biçimde "hazmeder". Yani okuyucu, her halûkârda okuma-algılama-değerlendirme sürecinde aktiftir. Sosyalizasyon sürecinde edinilen kalıplar, ahlâkî, siyasî, estetik açıdan, okumada etkili olurlar. Bir ve aynı eser, ilgi alanı farklı okuyucular tarafından farklı algılanır, kendilerine hitap eden özellikleri öncelikle değerlendirilir.

Edebiyat biliminde değerlendirmelerde iki alandan söz edilebilir. Birincisi, edebiyatı genel olarak değerlendirmedir ve edebiyatı ve onunla uğraşmayı değerli, yararlı olarak nitelemedir. Bu, edebiyatı dışa, topluma karşı bir çeşit savunmadır. Okuyucusuna neler sağladığı üzerinde durulur ve özellikle de edebiyatın sağladığı manevî kazancın başka şeylerle elde edilemeyeceği vurgulanır.

İkinci değerlendirme alanını, tek tek edebî eserlerin veya metinlerin edebiyat bilimsel perspektiflerden ele alınması oluşturur. Bu çeşit değerlendirmelere *"intern"* (içsel) değerlendirme denir ki burada da üç tip vardır: seçme, sınıflama ve değer hükümleri verme.

Edebiyat bilimciler, bazı eserleri inceleme ve araştırmaya değer görmekle, veya herhangi bir araştırmada, bildiride ona yer vermekle bir seçme yapmış olurlar. Buradaki ölçütler, edebiyat bilimcilerin tümünün değilse de bir grubunun benimsediği edebiyat bilimi kuramlarının ölçütleridir. Bu elekten geçmiş eserlerin hepsinin aynı değerde olduğu söylenemez. Bir dereceleme, bir sınıflandırma ya dilsel ya da motivasyonel olarak gerçekleşir. Dilsel değerlendirme ve derecelendirmeler, geleneksel edebiyat tarihlerinde alışılmış bir tavır iken günümüzde *"düzeyli"*, *"düzeysiz"*, *"değerli"*, *"değersiz"* ayrımı yapmaya karşı çıkan görüşler var. Kadın yazarların, azınlıkların eserlerinin "hakkının yendiği" tezi, bu görüşlerin odak sorunu.

Değerlendirmelerin güvenilirliği, her zaman bir soru olarak çıkar karşımıza. Öznel midirler yoksa nesnel mi, nesnelliğin ölçüsü nedir? Değerlendirmelerin zamana direnme özelliği yoktur. Ayrıca yalnızca değerlendirme yapan kişinin bireyselliğiyle de sınırlı değildir, yani hem öznel hem de özneler arası bileşenleri vardır. Von Simone, değerlendirmelerin ne dereceye kadar bağlayıcı olduğunu göstermek için Alman edebiyat tarihinde Heinrich Böll örneğini veriyor.[5] Edebiyat bilimci Heinrich Vormweg, Böll'ün ilk anlatılarını değerlendirirken bu metinlerin geleneksel anlatı örnekleri olduğunu, nesnellik ve doğru anlatı tarzında gerçekliğin tipik görünüşlerini aktardığını belirterek Böll'ün ileri yıllardaki ürünleri için önemli bir ahlâkî özelliğin burada ortaya çıktığını söyler ve bu etik kalitenin Böll'ün anlatılarının edebî önemini oluşturduğunu ileri sürer. Demek oluyor ki Vormweg'e göre, edebî metinlerin ahlâkî değeri, önemli bir artı puandır. İntersübjektif anlaşmada hükümlerin belgelenmesi ve temellendirilmesi şarttır ve Vormweg de metin özelliklerini ortaya koyup onları yorumlamakla bunu yerine getirir.

Değerlendirmenin öznelliğine gelince, bu nesnel değerlendirmede bile belgelerin işlenmesinde, seçmede farkında olmadan etkisi olan bir hususdur. Özelliklerin değerlendirilmesindeki öncelik sonralık sıralaması keza öznelliğin bir etki alanıdır. Meselâ Vormweg'in ahlâk ögesine öncelik vermesi gibi. Oysa başka Böll araştırıcıları o metinlerdeki ahlâk ögesini kabul etseler de estetik-biçimsel kalitenin eksikliğini görmüş ve ahlâkî ölçüleri ancak ikincil olarak değerlendirmişlerdir.

Bilimsel bağlamda önemli olan, öznel faktörlerin etkisini en aza indirmek ve böylece değerlendirmenin bağlayıcılığını artırmaktır. Öz-

nellik yüzünden yargının bağlayıcı olmayışı en belirgin şekilde yargı sahibinin kendi özel sezgisine, öznel tahminlerine dayandığında söz konusudur. Bir değerlendirme yargısının "bağlayıcı" oluşu ise, eleştirmenin (yargı sahibinin) "intersübjektif" temellendirebilmesiyle sağlanır.

Edebiyat bilimi kuram ve uygulamalarındaki değer ölçütleri konusunda üç değer ölçütü çeşidinden söz edilebilir:

Formal-estetik ölçütler, edebiyat metninin biçim, yapı ve dil özelliklerini esas alır, ve "Güzellik", "Kendine yeterlik" *(Selbstreferenz)*, "Açıklık", "Uyumluluk", "Bütünlük", olumlu hedef yargılardır.

Edebiyat metinlerinde konunun, içeriğin değer ölçütü olduğu hallerde insan hayatının öteki alanları devreye sokulur: siyaset ve tarih felsefesi kuramlarından aktarılmış değerlerdir bunlar: ahlâk, özgürlük, insanlık, eşitlik v.b. gibi.

Ayrıca edebiyatı değerlendirmede kullanılan iki ayrı değer çeşidi vardır: bağıntı *(Relation)* ve etki *(Wirkung)*. Bağıntı ölçütlerinde edebî metinlerin "değer"ini bağlarının büyüklüğü belirler. Bu bağlar, duru bir dil olabildiği gibi edebiyat geleneği ya da gerçeklik de olabiliyor. Edebiyat çoğu zaman 'alışılmış' dil kullanımından uzaklaşma olarak değerlendirilir. Bu kuramlarda uzaklaşma bir değer ölçütü sayılır. Biçim özelliklerinin mükemmelliği veya alışılmamış imgelerle günlük konuşma dilinden ayrılan bir eser olumlu değerlendirilir. Edebiyat geleneğiyle ilişkisi açısından "orjinallik" bir ölçüt sayılır. "Değerli" sayılan eserler, edebiyat örneklerini veya konularını tekrarlamayıp kendi yaratıcı güçlerini devreye sokarak orjinal olmayı başaranlardır. Edebiyatın, "gerçeklik"le bağıntılı görüldüğü kuramlarda "gerçekliğe yakınlık" değer ölçütüdür. Sosyal gerçekliğin inandırıcı bir yansıtılışı pozitif karşılanırken sürrealist yabancılaştırıcı eserler negatif değerlendirilebilmektedir.

Etkiye bağıntılı değerlendirmede, edebî metinlerin okuyucu üzerindeki tahmini veya gerçek etkileri değer ölçütüdür. Bu etkiler doğrudan bireysel ilgiye yönelik olabilir, meselâ bilgi kazanımı, duyguya yönelik olabilir, meselâ heyecan, acıma, özdeşleşme ve zevk veya pratik etkiler, meselâ davranış belirlemek v.b.. Etkilerin toplumsal açıdan geçerli olduğu hallerde ticarî kazanç ve kültürel sorunlarla uğraşmayla artan prestij olabilir. Edebiyat biliminde formal-estetik, etik ve bağıntılı değerler egemenken başka alanlarda başka değer ölçütleri geçerlidir: profesyonel olmayan okuyucu için içerikle ilgili değerlerin

yanı sıra bireysel etki değerleri, en önde de okuma zevki, edebiyatın aracıları için ekonomik değerler ve prestij değeri gibi. Bütün bu değerler, zamana, devre göre değişkenlik gösterir. Edebiyat bilimi ölçütleri bile zaman ötesi değildir, toplumsal değişimle, öteki bilim dallarının gelişimiyle değişim gösterirler.

DİPNOTLAR:

1. Bkz. Seibt, Gustav von: Literaturkritik: Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv 1996, s.623-624
2. a.g.e s.630
3. Bkz. Mecklenburg, Norbert: Kriterien als Bedingungen der Möglichkeit von Literaturkritik, Schwencke, Olaf (yay.): Kritik der Literaturkritik, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1973, s. 90-97.
4. Heydebrand, Renate von: Literarische Wertung, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin, New York 1984, Bd. 4, s.828-871
5. Bkz. Literarische Wertung und Kanonbildung, Dtv, Grundzüge der Literaturwissenschaft, 1996, s.590

# IX. Edebiyat Akımları

Edebiyatın tarihsel değişimi-gelişimi sırasında biçim-öz bakımından belli ortak noktalar gösteren eserlerin ortaya çıktığı "dönem"ler olur. Bu dönemlere toplumsal, düşünsel ve diğer hazırlayıcılarca oluşum zemini sunulmuştur ve çoğu zaman ulusal edebiyat içinde kalmaz, başka edebiyatlara da sıçrar, onlarda da, onların ulusal tonlarıyla çeşitlemeler halinde varlığını gösterir. Aynı zaman dilimi içinde birden fazla akım varlığını sürdürebildiği gibi, söz konusu akımların çoğunda kesin başlama-son bulma tarihleri belirlemek güçtür. Genel olarak şu bir gerçek ki akımlarda tez-antitez gibi bir seyir görülür. Bir akım, doruğa ulaştığında ya da yavaşladığında onun karşıtı bir akım toparlanmaya, edebiyat sahnesine çıkmaya başlar. Edebiyat akımlarını dünya çapında ve tarih boyunca incelemek, bu kitabın sınırlarını ve benim uzmanlık alanımı aşar. Bu nedenle örnekleme yöntemi uyarınca Batı edebiyat tarihini genel çizgileriyle ele alıp edebiyat akımı niteliği gösteren dönemlere değineceğim. Bunların ilki olarak da, İtalya'da başlayıp öteki Avrupa edebiyatlarına geçen hümanizm akımı biliniyor.

## 1. Hümanizm:

14. yüzyıl İtalyası'nda Lâtince'nin Hıristiyanlık esaslı dinî edebiyat doğrultusunda değil, antik Roma tarzı dünyevî edebiyat etkinliklerinde kullanılmaya başlaması, siyasal-toplumsal (şehir devletlerinin güçlenmesi) etkenlerle ortaya çıkıp "hümanizm" akımını oluşturur. Kültürün din egemenliğinden kurtarılıp "dünyevîleşmesi", daha 13.

yüzyılda başlamış bir süreçtir, ve ancak 15. ve 16. yüzyıllarda sanat araç olmaktan kurtulup kendi değerleri olan, bağımsız, "güzellik" ve "eğiticilik" gücüyle saygı duyulan bir nitelik kazanmıştır. İtalyan hümanistlerin dünya görüşünün temelleri, *"humanitas"* kavramına dayanır. Eski Roma-Yunan'daki *"barbar"* karşıtı *"humanitas"*la Ortaçağ'ın *"divinitas"* karşıtı *"humanitas"* kavramlarının bileşkesidir artık söz konusu. Hümanistlere göre, evrenin merkezi, çeşitli imkânları ve yetenekleriyle "insan"dır. Pico della Mirandola'nın insanın şerefi üzerine yazdığı o ünlü yazısı *De hominis dignitate*'de (1486) Tanrı insana şöyle seslenir:

*"Seni ne sırf ahiret ne de sırf dünya için yarattım, ne ölümlü ne de ölümsüz yarattım ki sen kendin özgürce, kendi gücünle, kendini biçimleyerek ve işleyerek, kendi arzuladığın forma girebilesin."*

Ortaçağ skolastik düşüncesine dünyevîliği ve insanı esas alışıyla karşı kutup oluşturan hümanizm, öte yandan hayatı ve insanı gözlemlemektense antik edebiyata güvenmeyi yeğlemekle kendi içinde bir çelişkiye düşüyor izlenimi bıraksa da antik edebiyatta insanın ölçü olduğunu düşünürsek bunun aykırı düşmediğini görürüz. Hümanizma'nın baş temsilcileri, yüksek bir eğitim görmüş ama aynı zamanda da somut uygulamalı ve siyasal etkinlikleri olan kişilerdi. Onların gözünde hümanizm, 14. ve 15. yüzyıllarda İtalyan burjuvasının ihtiyaçlarına en iyi cevap veren kültürdü. Bu kültür, kaybolmuş klasiklerin yeniden keşfi ve filolojik canlandırılışı yanı sıra yeni bir ahlâk, modern bir tarih bilimi geliştiriyordu. Edebiyatçılar, klasik Lâtince'nin izlerini taşıyan risaleler yazıyorlar, şairler Lâtince mısralarla duygu kıpırtılarını başarıyla dile döküyorlardı. Hümanistlerin başarısı, antik kültür dünyasını tarihsel olarak onarıp yeniden hizmete sokmaktı. Örnek almak, hümanist hareketin pozitif çekirdeğini oluşturuyordu: antikitenin izlerini ortaya çıkarmak, o kültürü kendi çağlarına uygulamaktı asıl amaçları.

Hümanistler, konularını klasik biçimlerde, meselâ Platon, Cicero veya Lucian örneği diyalog ve risalede dile getiriyorlardı. Ortaçağ'da, skolastikte de antik edebiyat gündemdeydi, ama Hristiyanlığın merceğinden süzülme söz konusuydu. Hümanizmde ise günlük hayat da klasik örneklerin süzgecinden geçiyordu. Eserlerde "Lâtincilik", kahramanların adlandırılmasında bile fark ediliyordu. Hümanistler, halkın, en azından şehir ve kasaba halkının edebiyat kültürünü ve zev-

kini işlemişler, yükseltmişlerdir.

Lâtince Avrupa'da aydınların dili olduğu için hümanistlerin düşünce ve sanat anlayışları İtalya dışına çabuk yayıldı. Onların "poeta" sıfatı, bugünkü şairden çok filolog anlamını taşıyordu ve her filoloğun da okur *"yazar"* olması tabiîydi. Şair kavramı için Yunanca'dan aldıkları *"vates"* (ileriyi gören, kâhin) terimini kullanıyorlardı. Bu kelime bile hümanizmde şaire verilen önemi anlatmaya yeter. İtalyan hümanizmasının babası, Petrarca'dır (1304-1374). Cicero'nun üslûbunu keşfedip antik yazarlarla sohbete başlar. Bu uğraş ona hem antik bilgeliğin kapılarını açar hem de iyi söylenmiş sözden estetik tat almayı öğretir. *"Sapientia"* (bilgelik) ve *"eloquentia"*yı (seçkinlik) antik edebiyatın birbirinden ayrılmaz değerleri olarak algılar. Petrarca ile İtalyan edebiyat tarihinin ana ilkesi belirlenmiştir: antik edebiyatı esas almak! Torquato Tasso (1544-1595)nun *"Yunan ve Lâtin edebiyatının ilkelerine itibar etmeden hiçbir şey ölçülemez"* sözleri bu felsefeyi özetlemektedir.

Hümanist akımın antik edebiyat türlerine katkısı, gezi şiirleri ve kent şiirleridir.

İtalya dışındaki çok sayıda hümanist yazar arasında Conrad Celtis (1459-1508), Erasmus von Rotterdam (1469-1536), Reuchlin (1455-1522), Paracelsus (1493-1541), Melanchthon (1497-1560), Morus (1478-1535), Vives (1492-1540) ünlüdür.

Hümanizm akımının dünya edebiyatına katkısı, edebî çevirileri hızlandırıp yaygınlaştırmasıdır.

## 2. Barok

Barok, 16. yüzyılda İtalya'da Rönesans ve Manerizm'den köklerini almış bir sanat stilidir. Etimolojisinin Portekizce'de düzensiz, yamuk inci anlamında *"barroco"*dan geldiği bilinen "barok" teriminin sanat tarihinden edebiyat bilimine aktarılması ilk olarak F. Strich tarafından gerçekleştirilmiştir.

Barok akımının hazırlayıcısı, Reformasyon karşıtı güçlerle bilimde, özellikle astronomideki büyük devrimdir: Yani temelde çok büyük bir ikilik! Bir yandan İspanya'dan esen Cizvit rüzgârıyla koyu bir Hristiyanlığa dönüş çağrısı, öte yandan Galilei'nin buluşuyla "yeni"ye ulaşma coşkusu. Karşı Reformasyon edebiyat alanında, hümanizmanın yerleştirdiği yaşama sevinci, şaire yazara saygı, antik Roma-Yunan'a

hayranlık gibi ilkeleri yerle bir etmeyi amaçlamıştı. Hristiyan ahlâkını edebiyatta da egemen kılmak, edebiyatı, *"memento mori!"* yi ("ölümü düşün!") parola yapan sofu bir din kültürünün hizmetine yeniden sokma çabasıydı bu.

Daha 1527 yılında Berni *Dialogo dei poeti*'sinde Hıristiyanlığın Rönesans ruhuyla bağdaşamayacağını, hümanizmanın dinsizlikle eşanlama geldiğini söylüyordu. Şairler ve yazarlar, kendi ruh selametlerini düşünüp Hıristiyanlığa yeniden sarılmalıydılar. Barok akımına vesilelerden biri, Aristoteles'in ünlü *Poetica*'sının 1536'da Lâtince'ye çevrilip açıklamalarıyla yayınlanmasından sonra şair ve yazarların onun kurallarına bakıp kendilerine çeki düzen vermeleri için çıkarılan tartışmalardı. Âdetâ buna tepki olarak, halkın manevî ve ahlâkî ihtiyaçlarına cevap verecek bir edebiyata çağrı başladı. Bu, temelde hümanizmanın ilkelerine karşı açılmış bir savaştı.

Reformasyon sonrası dönemde başta İtalya olmak üzere İspanya ve Almanya'da, karşıtlıkların son derece abartılı bir şekilde sanat dünyasını altüst etmesinden, bir kaos yaratmasından söz edilir.

Bu dönemin genel ruhunu, karşıtlıklarını edebiyat katında en güzel yansıtan, Torquato Tasso (1544-1595) olmuştur. Üslûbunda bu karşıtlığı dile getirmeyi başarmıştır. Bir yanda yüceye, insanlık onuruna değer veriş, "kahraman üslûbu"nda, resmî bir mısra tarzında, seçkin, sarayvârî bir kelime hazinesinde ve tumturaklı bir cümle yapısında ortaya çıkarken öte yanda lirik ton, melankolik ve duyusal bir müzikalite, coşkulu ve heyecanlı kelimeler, bölük parça cümleler içinde duygulu bir dünya farkedilir. Yüce anlarla duygusal anların, kahramanca anlarla pastoralanların, bayramsı anlarla coşkulu anların birbirini kovalaması, içinde pek çok sarsıntı ve durakların bulunduğu huzursuz bir üslûp oluşturur. Bu üslûpta, Barok mimarisinin ışık-gölge, ham-düzgün oyununun edebî yansımasını görürler.

İspanya'da Barok'un en etkili dram yazarı, P. Calderon de la Barca (1600-1681)dır. Dramlarının başlıkları bile Barok döneminin ruhunu yansıtacak niteliktedir. Meselâ *El gran teatro del mundo* (Dünya Denen Büyük Tiyatro) ya da *La vida es sueno* (Hayat Bir Rüyadır).

İspanyol Barok edebiyatının Batı edebiyatına katkısı, pikaresk romanlardır. Alman edebiyatında *"Schelmenroman"* olarak bilinen bu "haylaz romanı" türünün babası, M. Cervantes Saavedra'dır (1547-1616). *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* ("La Mancha-

lı Hayalperest Şövalye Don Kişot"), Alman edebiyatında J.J.Ch. von Grimmelshausen (1622-1676)ın haylaz romanı *Simplicissimus Teutsch* (1699)un öncüsüdür. Hayatın güvenilmezliği, dünyanın sürekli değişkenliği "*Simplicissimus*"un Barok ana fikridir.

Barok Akımının en tipik üslûp aracı, alegori *(mecaz)*dir. Abartılı Barok mecazları tumturaklıdır.

### 3. Aydınlanma Akımı

Aydınlanma (Alm. *Aufklärung*), Emanuel Kant'ın (1724-1804) tanımıyla *"İnsanın kendi suçu olan, reşit olmama halinden çıkışı"* dır, dolayısiyle insanın geleneksel kurallardan kurtuluşu, kendi aklını kullanma cesareti göstermesidir. 18. yüzyıl başından itibaren Avrupa'da yayılan Aydınlanma, akılcılıktır, ve hümanizmanın yeniden ve güçlenerek felsefe ve edebiyat alanında ortaya çıkışıdır. Temeli felsefedir ve İngiliz Duyumcuları'na, Fransız Rasyonalistleri'ne dayanır. F. Bacon (1561-1626) ve J. Locke (1632-1704) bütün bilgilerin deneyime dayandığını savunmuştur. Başlıca temsilcileri Ansiklopedistler, D. Diderot (1713-1784), J. Le Rond D'Alembert (1717-1783) ve Voltaire (1694-1778) olan Fransız Rasyonalistleri'nin babası ise "Cogito ergo sum" sözleriyle ünlenen, varlığını düşünme yeteneğine dayandıran R. Descartes (1596-1650)dır.

Aydınlanma akımı, İngiltere, Fransa, biraz gecikmeyle Almanya ve öteki Avrupa ülkelerini ağırlık noktaları değişik olsa da sarmış bir akımdır.

Aydınlanma, eğitime özel bir önem vermiştir. J.J. Rousseau (1712-1778)nun *Emile ou de l'éducation* (1762) başlıklı eğitim romanı Avrupa çapında etkili olmuştur. Aydınlanma'nın edebiyattaki özdeşi diyebileceğimiz Rokoko'nun Almanya'daki en büyük temsilcisi Chr. Martin Wieland ise 1766 yılında *Die Geschichte des Agathon* (Agathon'un Romanı) başlığıyla Aydınlanma'nın eğitim romanlarına kalıcı bir örnek kazandırmıştır. Aydınlanma akımının eserlerinde genel bir iyimserlik, akla güven, yaşama sevinci, insanın eğitilebilirliğine inanç, insancıllık vardır ki bu özellikler de Aydınlanma'nın hümanizmayla akrabalığını kanıtlar. Sanat öğretisinde estetik değerlerin ahlâk değerleriyle koşut ele alındığı söylenebilir. Aristoteles'in *"Poetika"* sındaki *"Mimesis"* (tabiatı taklit) ilkesi Horatius'un Ars Poetica'sındaki gibi faydalılık ödeviyle birleştirilmiştir. N. Boileu-Despré-

aux (1636-1711)nun *L'art poétique*'i (1674), J. Ch. Gottsched (1700-1766)in *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730), G. E. *Lessing*'in *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69) başlıklı eserleri edebiyat öğretisinin önemli kılavuzları olmuştur.

Aydınlanma akımının önemli temsilcileri konusunda geniş bilgi için "Yeni Alman Edebiyatı Tarihi" başlıklı kitabımın (Gündoğan Yay. 1992[3]) Aydınlanma bölümüne (s. 53-87) bakılabilir.

## 4. Klasisizm

Klasisizm, edebiyatta klasik antik örneklerle ilişkili, onların üslûp biçimlerini ve konularını kullanan akım veya dönemdir. Antik edebiyatın oluşturduğu kurallar dizgesine uygun bir klasikçi edebiyat, ilk olarak İtalyan Rönesansı'nda belirdi. Avrupa hümanizması olarak Fransa'ya sıçrayıp Fransız kültürünün 17. yüzyıl altın çağını yarattı. Fransız Klasisizmi, hümanizmanın ana değerlerine bağlı, yani temelde akılcı bir dönemdir. Oysa Almanya'da, 18. yüzyılda Fransız etkisiyle başlayan ve Goethe'nin İtalya gezisinden Schiller'in ölümüne kadarki dönemi kapsayan Klasisizm (Alm. adıyla Klassik), akıl-duygu dengesine dayanır. (Goethe ve Schiller'in Klasisizm dönemi eserleri için "Yeni Alman Edebiyatı Tarihi" kitabımın 127-189. sayfalarına bakılabilir.)

Devrin sanat ve kültür hayatının belirleyicisi siyaset değildir. Tersine *kültür* kavramı devletin de üstünde tutulmuştur. Klasik Devrin ideali, akıl-duygu dengesine ulaşmış ölçülü insandır. Ahlâk ve estetik alanlarında belli normlar koyan ve ahlâk, kültür değerlerini tanıyan bu devir, *insanlık ideali*'ne karşı belli bir susayışın ürünüdür. Alman İdealizminin babası İmmanuel Kant'dır (1724-1804). Felsefi sistemini *Kritik der reinen Vernunft*'la (1781) açıklamaya başlar. Bu eserde bilgi teorisini ortaya koyar, insanın öğrenme yetisini eleştirir. *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), onun ahlâki davranışlar konusundaki düşüncelerini kapsar. *Öyle hareket et ki insanlık senin için hem senin kendi şahsında hem de başkalarının şahsında asla araç değil, her zaman amaç olsun!... Öyle hareket et ki iradenin düsturu hep aynı zamanda da genel bir yasanın ilkesi sayılabilsin!* şeklinde formüle ettiği *ahlâkî* emri, ahlâk alanında insan iradesini yol gösterici olarak kabul eder. İnsanı her şeyden önce aklını, iradesini kullanabilen bir yaratık olarak gören Kant, *görev* (Pflicht) ilkesini her şeyin üstünde tutar. Ahlâki dav-

ranışların temeli, insanın eğilimleri değil, görevidir. *Die Kritik der Urteilskraft* (1790), Kant'ın estetik konusundaki görüşlerini kapsar. Estetiğin konusu *güzel* (Das Schöne) ve *yüce* (Das Erhabene) normlarıdır. Güzel, çıkar gözetmeyen bir hoşlanmanın nesnesidir *(Interesseloses Wohlgefallen)*. *Yüce* ise, insanda sonsuzluk düşüncesini yaratan ve her şeyden yüksek olandır. Bu estetik anlayışına göre sanat eseri, öğretici, milliyetçi, dogmatik vb. eğilimlerin ötesinde bir alandır ve niteliğinin esası biçimdir. Kant'ın şairler üzerindeki etkisi büyük olmuştur. Jena, Kant öğretisinin merkezi durumuna geçmiş; Wieland'ın damadı Reinhold ise bu felsefenin ilk yayıncılarından olmuştur. Jena Üniversitesinde Schiller, Fichte, Schelling ders vermiş, Novalis orada okumuş, Schlegel kardeşler orada yaşamıştır ve hepsi de Kant'ın öğretisiyle ilgilenmiştir.

Klasisizm yeni idealler yaratmıştır. Bunlar, *iyi, hakiki* ve *güzel*dir. Klasik Devrin insanı kendi yolunu bizzat çizmek, hayatını biçimlendirmek yeteneğini kendinde görmüştür. Kilise dogmalarının üstüne çıkmıştır, ama onları kendine hedef almamıştır. Tabiatta muazzam bir denge, düzen ve gelişim görüp ona karşı hayranlık ve saygı duyar, ama Rousseau gibi tabiatı, kültüre karşı ayaklanmada kendine kalkan olarak kullanamaz. Artık toplumla, kültürle barışma söz konusudur. Sturm und Drang Devri'nin başkaldırıcılığından vazgeçilmiş, yasalara, normlara saygı uyanmıştır. Klasik devrin ideali, *ahlâk hümanizmi (sittlicher Humanismus)*'dir. Edebiyat tarihçilerinden Hermann August Korff, Klasik devrin idealizmini iki bölümde ele alır: 1. Goethe'nin ve yaşlılık devrinde Herder'in *tabiat idealizmi* (Naturidealismus) 2. Schiller'in ve Kant'ın *akıl idealizimi* (Vernunftidealismus) .

Klasisizm antik Yunan hayranlığı konusunda en etkileyici eseri Winckelmann vermiştir. Johann Joachim Winckelmann'ın (1717-1768) antik çağ incelemeleri yeni bir antik anlayışı getirmiştir. Ortaçağ, Rönesans, Hümanizm, Barok ve Aydınlanma devirlerinde antik edebiyatta ilk planda Roma eserleriyle uğraşılmış, onlardan etkilenilmiş, onlar örnek alınmıştır. 18. Yüzyılın, kaynağını Rousseau'dan alan kültür pesimizmi, çağdaş devirden uzaklaşma eğilimini doğurmuştur. Bunun bir bakıma devamı diyebileceğimiz tutum, ideal, ahenkli mutlu bir çağ arama şeklinde sürdürülmüştür ve bu çabalar eski Yunan'ı keşfetmekle sonuçlanmıştır. Antik Yunan'da, Roma'ya da örnek olmuş olan ana kültür kaynağını bularak, Klasik devre yeni bir hava katmıştır.

Winckelmann, yoksulluk içinde geçen bir çocukluk ve gençlik çağından sonra katolik mezhebine geçerek Roma'ya gitme imkânı bulmuş, orada kardinalin sekreteri, sonradan da Vatikan müzelerinin müdürü olmuştur. 1768'de Almanya'ya bir seyahat yapmış, dönüşte Trieste'de bir haydut tarafından öldürülmüştür. Çığır açıcı nitelikteki eserleri: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) (Yunan eserlerinin resim ve heykel sanatında taklidi üzerine düşünceler) ve *Geschichte der Kunst des Altertums* (Antikite sanat tarihi) adını taşır. Bu eserlerinden özellikle ilkinde süslü, şâşaalı üslûba karşı şiddetli çıkışlar vardır. Winckelmann'ın aradığı, özlemini duyduğu şey, sadelikti ve bunu da antik Yunan'da yeterince bulmuştu. Aslında Adam Friedrich Deser'e ait terimle, Yunan eserlerinin en önemli özelliğini *Edle Einfalt und stille Grösse* (asil sadelik, sessiz büyüklük) diye tespit eden Winckelmann, bu konuda şöyle der:

*"Yunan şaheserlerinin genel ve baş tanıtıcı özelliği, hem duruşta hem de ifadede asil bir sadelik ve sessiz bir büyüklüktür. Denizin yüzeyi istediği kadar kudursun, derinlikleri nasıl hep sakin kalırsa, Yunan figürlerinde de ifade her türlü tutkuda bile büyük ve oturmuş bir ruhtur".*

Winckelmann'ın bu sözlerle formüle ettiği sanat ideali, Alman Klasisizminin eğitim ideali olmuştur. Antik Yunan'ın Alman kültür dünyası için önemi konusundaki düşüncelerini de en yoğun şekliyle şu cümlede buluruz:

*"Bizim için büyük ve mümkünse taklidi imkânsız olmanın tek yolu, eskileri taklit etmektir. Çünkü eskilerin eserlerinde yalnızca en güzel tabiatı değil, belli bir ideal güzeli de buluyoruz."*

Denebilir ki, antik konulara sempati, Rokoko Akımının özelliğiyken Klasisizm'de antik kültürün değerini benimsemek söz konusudur. Yunan biçim sanatıyla Alman düşüncesinin sentezidir Klasisizm.

Antik Yunan'ı örnek alma prensibinde önemli bir başka şahsiyet de Wilhelm von Humboldt (1767-1835)'dur. Büyük bir estetikçi ve dil araştırıcısı olan Humbodt, Berlin Üniversitesi'nin de kurucusudur. İnsanın tüm yetilerini geliştirerek dengeli bir şekilde mükemmelleşmesini gaye edinirken örnek olarak antik Yunan'ı ve onun özellikle *Apollon* tarzı denen ağırbaşlı, dengeli üslûbunu alır.

Aydınlanma Akımından başlayarak bütün büyük şairlerin mirasıyla beslenen Alman Klasisizmi'nin hazırlayıcıları, dilde sağladığı duruluk ve ifade keskinliğiyle Lessing, derinliği ve ifade ihtişamıyla Klopstock, zarif işlenmiş üslûbuyla Wieland, düşünce yüceliği, halka yakınlığı ve gücüyle Herder'dir.

Edebiyatın amacı, ciddi konuları en sanatlı biçim kaygusuyla işlemektir. Yüce düşünce dünyasını somutlaştırmada Roma ve Yunan mitolojisinden yararlanılıyordu. Bu nedenle Alman Klasik eserlerini anlamak için okuyucunun antik mitoloji bilgisi gereklidir. Dilde günlük konuşma düzeyinden bilinçli bir biçimde uzaklaşma söz konusudur. Nazımda antik vezin kalıpları ve mısra düzenlemeleri hakimdir: *Hexameter, Pentameter, Distichon, Elegie, Ode.*

Klasik Devir tiyatrosu, ana problemler diyebileceğimiz değerde konuları ele almıştır. Goethe *Tasso*'da *dâhi ve toplum* sorununu işlerken, *Iphigenie*'de insanlık idealini yaratır. Schiller'in klasik trajedileri ise tarih konusunu felsefeye uygulayan edebî eserler niteliğindedir. Onun ana sorunları insan hürriyeti, karakter, kader, suç ve vicdandır. Klasik tiyatronun dili ölçülü kafiyelidir (çoğunlukla *Jambus vezni*), genel hayat bilgeliği niteliğinde hikmetlere sık sık yer verir. Antik trajedi unsurlarını (koro, analitik metod gibi) uygular. İnsanlık ve ahlâk değerlerine, normlara önem veren hayat felsefesi dolayısıyla Klasik Devir, roman türünün özellikle *Bildungsroman*'(eğitim romanı)ı için elverişlidir. Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i, bu türün en karakteristik örneğidir. Fakat genel olarak roman, daha çok köklerini gerçeklikten aldığı için ve antik edebiyatta öncüleri olmadığından Klasik Devir sanat anlayışına pek uygun düşmemiştir. Schiller, romana *edebiyatın üvey kardeşi* (Halbbruder der Poesie) derken, Goethe de onu *saf olmayan bir biçim* (unreine Form) olarak görmüştür.

Şiire gelince: Devrin lirik anlayışının en karakteristik belgesi, Schiller'in Bürger şiirleri hakkındaki eleştirisidir. Şiirde de belli bir mesafe *(Distanz)* ilkesine uyulmasını, felsefeci bir çağın ortaya koyduğu, entelektüel ve ahlâkî taleplere uyulmasını ister. Goethe'nin Klasik Devir şiirlerinde belli bir derinleşme, olgunlaşma söz konusudur. Ko-

nular insan topluluğunun düzeni, insanın sorumluluğu, dünyanın yasalara uyması gibi ağırlığı olan konulardır. Schiller'in nazmı *düşünce liriği* (Lyrik des Gedankens) denen felsefi şiirlerden örülüdür. Baladlarında bile anekdot konularını ahlakî düşüncelerle donatır. Hölderlin ise liriğin konusunu *yüce* (das Erhabene) olanla sınırlamıştır. Klasik nazmın vezin ölçüsü de antik vezne dayanır. Daha sonra yavaş yavaş, başka ölçülerin, meselâ şark ölçülerinin de denemesine başlanmıştır. Aydınlanma Çağının bilgin şairleri Klasik Devirde yerini artık sanatıyla geçimini sağlayan meslekten şairlere bırakmıştır. Edebiyat, sanat ve kültür meraklısı soyluların gösterdiği ilgi, meselâ bir Anne Amelia,Weimar'ı edebiyat merkezi haline getirmiştir. Wieland, Herder, Goethe, Schiller, Eckermann, Riemer, Charlotte von Stein, Wiemar'da Düşes Anne Amelia ve oğlu Prens August'un sanatçıları sayıp koruyan tutumu sayesinde bir araya gelmiş ve Weimar'ı bir sanat, fikir yuvası yapmışlardır.

Alman Klasisizmine yöneltilen eleştiriler, genellikle şu noktalarda yoğunlaştırılmıştır: Hayat gerçekliğinden uzaklaşmak, halkın içinde bulunduğu kültür düzeyinin çok üstünde olmak, ölümsüz ve bütün insanlık için geçerli olan *evrensel*'i işlemek uğruna bölgesel ve en yakın toplumsal olguları ihmal etmek. Bütün bu eleştirilere karşılık Klasisizmin inkâr edilemeyen başarısı, Alman edebiyatına dünya edebiyatı çapında eserler kazandırılması, onu bölgesellikten kurtarmasıdır. Bu, sıkı bir biçim disiplini sağlamak, işlenmiş bir edebiyat dili yaratmak ve ahlâk idealizmini, hayatın büyük uyum yasasına saygıyı, insan sevgisini ahlâki sorumluluğunu işlemekle gerçekleştirmiştir.

### 5. Romantizm

Akılcılığa tepki olarak Avrupa'da oluşan düşünce, sanat ve özellikle edebiyat akımı olan Romantizm, duygu, hayal gücü ve bilinçaltı güçlerini egemen kılmayı hedeflemiştir. 19. yüzyıl başları, Avrupa Romantizmi dönemi sayılır. Eski Fransızca'daki *romanz, romant, roman* kelimeleriyle akraba olan "romantik" terimi, halk dilinde *(lingua romana)* yazılmış destanlara verilen adla, *roman* kelimesi ile ilgili anlamındadır. İngilizce'de "romantic"in ilk ortaya çıkış yılı olarak 1650, Almanya'da *"romantisch"*in kullanılmaya başlanması konusunda 1700 yılı gösterilir. Başlangıçta *"abartılı şekilde başıboş, hayalî"* an-

lamında kullanılan romantik sıfatı, Romantizm döneminde klasik karşıtı, çağdaş, ilginç demekti.

Romantizm, 18. yüzyılda mutlakiyetçi devlete, Aydınlanma'nın akılcılığına ve Fransız Klasisizmine karşı olan her şeye kucak açmıştır. Bu nedenle duygucu edebiyat, meselâ S. Richardson (1689-1761), J.J. Rousseau, halka yakın şairler G.A. Bürger (1747-1794), yeni doğa şiirleriyle A. von Haller (1708-1777), E. Young (1683-1765), Th. Gray (1716-1771), F. G. Klopstock (1724-1803), dâhiyane öznellik estetiğinin temsilcisi Shaftesbury (1671-1713), J.G. Hamann, Klasisizmin kurallarına savaş açan D. Diderot, G. E. Lessing bile Romantizmin öncüsü sayılmaktadır.

Romantizmin asıl hazırlayıcıları, *Pietizm* (dindarcılık) ve Alman idealizmidir (Kant'ın estetiği, Fichte'nin Ben-felsefesi ve Schiller'in idealizmi). Alman Romantizminin başlangıcı olarak 1793, yani Wakckenroder (1773-1798) ile L. Tieck (1773-1853)in Nürnberg'de Ortaçağ'ı çağdaş dönemin karşıtı olarak keşfettikleri yıl gösterilir. 1798'de Jena şehrinde *Atheneum* dergisinde biraraya gelen isimler: Novalis (1772-1801), Schlegel Kardeşler, L. Tieck, ilâhiyatçı Schleiermacher (1768-1834), felsefeci Fichte (1762-1814), von Schelling, Jena Romantizminin temsilcileridir.

Heidelberg şehrinde ise 1808-1809 yıllarında yeni bir romantikler grubu daha oluştu. Heidelberg ya da doruk Romantizm (*Hochromantik)* adıyla anılan bu grupta A. von Arnim (1781-1831), C. Brentano (1778-1842), J. von Eichendorff, J. Görren ve Grimm Kardeşler vardı. Berlin 1801'den sonra romantik çevrelerin merkezi oldu. Schlegel Kardeşler, A. von Chamisso (1781-1838), F. de la Motte Fouqué (1777-1843), Z. Werner (1768-1823), 1810 yılından sonra A. von Arnim (1781-1831), H. von Kleist (1777-1811) Berlin romantikleri olarak bilinir.

Romantizmin temelinde, insan ruhunun bilinç yüzeyine henüz çıkmamış alanları yer alır. Tarihin ve tabiatın gizleri de romantik yazar ve şairleri özellikle çeken konulardır. Bilinçliyle bilinçsizi, düşünceyle tabiatı, dinle sanatı, bilimle şiiri, hayatla ölümü bir bütün olarak görmek, onların idealiydi. Novalis'in deyişiyle *"Dünya romantize edilmeli"* ydi. *"Böylece en eski anlama ulaşır"* dı. "Romantize etmek"le neyi kastettiğini ise şöyle ifade eder Novalis: *"... sınırlı olana sınırsız bir görünüm vermekle onu romantize etmiş olurum."* Romantik düşünce-

yi sürekli uğraştıran kavram, sınırsızlık, sonsuzluk kavramıydı: Zamanda ve mekânda sınırsızlık, sonsuzluk. Uzaklara açılmak, sınırları aşmak, bilinmeze doğru yol almak ideali, Novalis'in *"mavi çiçek"* motifinde simgesini bulmuştur. İtalya, Şark dünyası, yeraltı hazineleri bu yolculuğun hedefleriydi. Öte yandan din, reforma uğramamış bir Hıristiyanlık, yani Katoliklik romantiklerin ideallerine uygun düşüyordu.

Romantizm akımı Orta, Batı ve kısmen de Kuzey Avrupa'yı etkisi altına almış, Güney ve Doğu Avrupa'ya pek hitap etmemiştir. İngiltere'de S.T. Coleridge (1772-1834), W. Wordsworth (1770-1850), R. Southey (1774-1843), W. Scott (1771-1832), P.B. Shelley (1792-1822), J. Keaths (1795-1821), ve Lord Byron (1788-1824) önde gelen romantiklerdir. Fransa'da Romantizmi tanıtan *"De l'Allemagne"* kitabıyla Madame de Staël (1766-1817) olmuştur. F.R. de Chateaubriand (1768-1848), B. Constant (1764-1830) öteki isimlerdir. Rus Edebiyatında ise A. Puşkin (1795-1842) ve M. Lermontov (1814-1841).

Alman Romantizmi, Avrupa edebiyatlarında etkisi uzun sürmüş bir akımdır. Bu nedenle edebiyat akımları arasında Alman Romantizmi hakkında daha ayrıntılı bilgi vermenin yararlı olacağını düşünüyorum.

Alman Romantizmi iki döneme ayrılır. *Die ältere Romantik* veya *Frühromantik* adıyla anılan ilk safha, Die Jüngere Romantik, *Die Hochromantik* veya *Spätromantik* denilen ikinci safha. Bunlardan ilki Jena ve Berlin şehirlerinde geliştiği için *Jenaer Romantik* diye bilinir ve karakteristiği *fikir yanının ağır basması* ve *bireyci* oluşudur. İkinci safhada ise fikir yanından çok sanat yanı üstün olan ve Heidelberg'de merkezileşen bir akım söz konusudur. *Heidelberger Romantik* adıyla da anılan bu safhanın başlıca özelliği *akıl dışı* (irrational) güçlere dayalı ve halka dönük oluşudur (Volksromantik). Brentano, Görres, Arnim ve Grimm kardeşler Romantizmin bu özelliklerini temsil ederler. Ayrıca Napolyon'un Almanya'yı işgali sırasında Fransızlara karşı beliren milliyetçi duyguları esas alan bir *millî romantizm* (nationale Romantik) de vardır ki, Kleist ve Arndt'da dile gelir. Fouqué ise Romantizmin şövalye ruhunu özellikle ortaya koymuştur. Din ve kiliseye önem veren Katolik-mistik bir romantizm ise daha çok 1815 dolaylarında oluşmuştur.

Romantizmin kendinden önceki akımlarla ilişkisi konusunda edebiyat tarihçileri farklı görüşteler. Meselâ Hermann August Korff, Romantizmle Aydınlanma akımlarını tam karşıtlık içinde ele alırken Fritz Strich, Romantizmi Klasisizmin karşı kutbu olarak görür. Romantizmin Sturm und Drang akımı ile ilişkisi konusunda ise görüşler birbirine yakın. Sturm und Drang'ın Romantizmi hazırlayıcı fonksiyonuna birçok edebiyat tarihçisi inanıyor. Sturm und Drang akımı tabiata, hayâl gücüne, duygulara, dehâya, akıl dışı güçlere, bireyciliğe doğru attığı adımlarla akılcı *Aufklärung*'un sertliğini kırmıştır. Herder'in ve Sturm und Drang akımının doğrultusunda Romatizm , tipik Alman akımı niteliğindedir. Klasisizmin dünya vatandaşlığı idealine karşılık Romantizmde bir Alman Rönesansından söz edilir. Alman halkının tarih, dil, edebiyat, din ve sanat alanlarındaki millî değerlerine dönüş kendini göstermektedir. Bu yönüyle Sturm und Drang, Romantizmin hazırlayıcısı olmuştur. Sturm und Drang akımının etkileyici yabancı düşünür ve yazarı Jean Jacques Rousseau ve Fransız İhtilâlinin öteki hazırlayıcıları Alman Romantizminde etkilerini sürdürmüşlerdir. Genellikle Fransız İhtilâli Almanya'da önce heyecanla karşılanmış, Kant, Jean Paul, Hölderlin, Beethoven, Görres hayranlıklarını gizlememişlerdir. Fakat sonra ihtilâlini beklenen ilkeleri getirmediği gibi yeni bir istibdata yol açtığını görünce hayal kırıklığı ve şüphe kendini göstermiştir. Dolayısıyla ihtilâli hazırlayan akılcı akımlara karşı bir düşmanlık, bu devrin karakteristiği olmuştur. Aydınlanma öncesine, özellikle Ortaçağa karşı sempati bilinçli bir hâl almıştır.

Romantizmin tanımını vermede de edebiyat tarihçileri oldukça temkinli davranmakta, onun kesin bir tanımını yapmaktan çekinmektedirler. Meselâ Julius Petersen, Romantizmin ruhunun belli bir kalıpla ifade edilmeye elverişli olmadığını ileri sürer, zira Romantizmin başlıca özelliği *sonsuz bir oluşum*'dur. Nicolai Hartmann'a göre ise Romantizm kendine özgü bir hayat tarzı *(Eine Lebensbestimmung eigener Art)*'dır ve tanımlama güçlüğü de buna dayanır. Richarda Huch, romantik şairlerden Ludwig Tieck'i benliğinde romantik unsurları en karakteristik biçimde toplayan, Romantizmin tipik bir temsilcisi olarak nitelendirirken aşırı hassasiyet, gönlü genç olmak, beceriksizlik, huzursuzluk, arkadaş arama tutkusu, yaşantıya realiteden daha fazla önem verme, düşüncelere dalma eğilimi gibi, Tieck'in kişisel özellik-

lerini romantik yaratılışın karakteristik özellikleri olarak belirler. Paul Kluckhohn, *Das Ideengut der deutschen. Romantik* (Alman Romantizminin Fikir Hazinesi) adlı eserinde Romantizmin hayat, tabiat, insan, dostluk, aşk, evlilik, devlet, vatan, halk, tarih, din, sanat ve edebiyat konularındaki görüşlerini araştırarak şu noktaları vurgular: Romantiklere göre hayat, durgun değişmez bir şey değildir, sonsuz bir oluşumdur, sürekli değişmeler zinciridir. Felsefe de bir hayat felsefesi olmalı, hayatın anlamını, amacını verebilmelidir. *Hüzün* ve *İroni* romantiklerin belli başlı hayat tutumudur. Hüzün, tatmin olmayan bir sonsuzluk özleminin belirtisi sayıldığı için *kutsal*'dır. İroni ise hüzünle hem akrabadır, hem de onun karşıt kutbudur. İroni, sanatçının her şeyin, kendi eserinin de üstüne çıkarak kuşbakışı kazanmasını sağlar. Bu tutumda da karşıtların üstüne çıkıp sonsuza açılma eğilimi ifadesini bulur. Öte yandan karşıtlardan kurtulup ahenge ulaşma çabası, sentez ideali Romantizmin genel hayat anlayışıdır. Romantiklerin tabiat anlayışının da temeli budur.Tabiat incelemelerini felsefeyle birleştirmek, tabiata araştırıcının ruhuyla nüfûz etmek söz konusudur. Bu nedenle romantik tabiat felsefesi, aynı zamanda hayat felsefesidir. *Biosophie* terimi devrin zihniyetini yansıtmaktadır. İnsan da makrokosmos denen evrenin bir parçasıdır, onun ufak çapta örneği, bir mikrokosmosdur. Romantikler insanın vücut ve ruh gibi ya da duyusal ve düşünsel yanlar gibi kesinlikle iki karşıt dünya halinde görülmesine şiddetle karşı çıkmışlardır. Artık vücutla ruhun birliği ve bütünlüğü söz konusudur. Bilinçalt veya bilinçdışı, insan varlığının yön verici gücü olarak keşfedilmiştir. Rüyalar bu nedenle önem kazanmış,içerdikleri semboller sanatkârları ve düşünürleri uzun süre ilgilendirmiştir.

Duygu, düşünceden kat kat üstün tutulmuş, şiir ise duygunun ve insanın iç dünyasının biçimlenmesi olarak görülmüştür. Ölüm, şiire elverişli bir konu niteliği ile yeniden keşfedilmiş, insanın kendini bir çeşit aşması, değişimi, ruhun özgürlüğe kavuşması, bir anlamda yenilenmesi süreci olduğu için hayatın yoğunlaşması şeklinde yorumlanmıştır. Novalis, ölüm konusuna karşı sanatkârca bir ilgi duyup onu şiirleştiren ilk şairdir. Klasisizmin insanlık anlayışından çok farklı olarak Romantizmin *insan*' ı yalnız bu dünyaya dönük değildir. Bu dünyaya olduğu kadar öbür dünyaya bağlı olduğu ölçüde *tam insan* değerini kazanıyordu. Daha önceleri Hamann'da Aydınlanmaya karşı ifade-

sini bulan *tüm yönlü insan* ideali, Romantizmde de beğenilip benimsenmiştir. Kendi kendini yetiştirmek, bu nedenle bir erdem sayılmıştır. Romantik şair Fr. Schlegel'in deyişiyle *Tanrılaşmak, insan olmak ve kendini yetiştirmek anlamdaş kavramlardır.* Eğitim ideali, Goethe'de gerçekleştiği gibi evrensel kültürdür. İhtisaslaşıp tek alanda sınırlı kalmak bu anlayışa aykırıdır.

Ahlâkta ise ödev yerine şahsiyet önem kazanmıştır: *Sollensethik* (görev ahlakı) değil, *Seinsethik* (Varoluş ahlakı). Romantizm insan yalnızlığına karşıdır, beraberlikte, arkadaşlıkta insanı bütünleyici, geliştirici bir güç bulur. Romantik şairler sıkı arkadaşlıklarıyla bu görüşü bizzat uygulamışlar, yaratıcılıklarının bu sayede arttığını sık sık itiraf etmişlerdir. Birbirlerine ilham olmak, fikir vermek, destek olmak, yaratıcılığı karşılıklı arttırmak, romantik şairlerin özel ve meslek hayatlarının temel ilkelerindendi. *Synenthusiasmus, Symphilosophie, Sympoesie* gibi birlik ve beraberlik gösteren terimler romantiklerin bu anlayışlarını yansıtmaktadır. Dostluğa ve arkadaşlığa bu kadar önem veren Romantikler, aşkı ve evliliği arkadaşlıktan da üstün tutarlar. *Arkadaşlık, tek yanlı evliliktir, aşk ise tüm yönlü, evrensel dostluktur* (Fr. Schlegel). Bu görüş, 18. Yüzyıla, özellikle Aydınlanma'ya ters düşer. Her alanda evrenselliğe ulaşmak isteyen romantikler *kadın*'da da hem duygu, hem de aklı yetileri gelişmiş *bağımsız kadın (selbständige Weiblichkeit)* ve yine akıl gibi duyguları da incelmiş *yumuşak erkek (sanfte Männlichkeit)* idealini benimsemişlerdir.

Romantikler, devlet konusunda da fikir sahibidirler. Devleti canlı bir yaratık, bir şahsiyet, bir *makroanthropos* olarak görmek romantik devlet anlayışıdır. Meselâ Novalis bireyin devlete karşı beslediği duyguyu çıkar gözetmeyen bağlılığa, evlilik sadakatına benzetir. Novalis, Solger, Görres, Steffens ve daha birçok romantik, kralı devletin ruhu, vücut bulmuş devlet fikri ve halkın baş temsilcisi olarak saygıdeğer bulmuşlardır.

Yüzyılın önemli olayı Fransız İhtilâli'ne karşı takındıkları tavır konusunda romantikler klasiklerle aynı noktadadır. Onlar da Fransız İhtilâli'ni ve Almanya'daki devrim denemelerini ahlâk nedeniyle reddediyorlardı. Bu demek değildir ki günün sosyal ve politik durumun-

dan memnundular. Tam tersine romantikler toplum eleştirisinden geri kalmamışlardır. Ama sanatın, özellikle edebiyatın amacını kendi içinde görmekte, onu başka amaçlara araç etmemekte kararlıdırlar. Edebiyat hem yazarı açısından, hem de okuyucusu açısından güncel, toplumsal ilişkilerden soyutlanmalıydı. Sosyal ve politik çelişkiler sanat aracılığıyla çözümlenmek durumunda değildi; okuyucu ve yazar, edebiyatta kendilerine gerçek hayatın vermediği bir dünya keşfetmişlerdi.

Romantiklerin bir başka özelliği de milliyetçi oluşlarıdır. Özellikle genç romantikler millî geçmişlerine eğilmişlerdir. Jacob Grimm, milliyeti dil birliği ile tanımlarken, millî ruhun da edebiyatta yaratıcı güç olarak kendini gösterdiğini ileri sürer. Romantiklerin belirgin bir başka özelliği dine karşı duydukları ilgidir. Schleiermacher felsefesini doğrudan doğruya bir din felsefesi olarak geliştirirken, Novalis Hıristiyanlığı ölümü aşma, ve sevgi olarak tanımlıyordu: *Tanrı sevgidir. Sevgi en yüce gerçektir, her şeyin temelidir.* Novalis'in ve genel olarak romantiklerin Tanrı ve dünya görüşünün esası,şöyle özetlenebilir: Evrenin ve hayatın temeli, kayıtsız şartsız var olan, ilk öz, her çeşit canlılığı bir bölünme, kendinden ayırıp bireyleşme şeklinde yaratmıştır ve en sonunda bunları yine özünde toplayacaktır. Romantikler, Panteizmi Hıristiyanlıkla bağdaştıran bir Tanrı görüşü benimsemişlerdir. Bu devrin din görüşü, insanın tabiata olan ilişkisini, onun tabiatı değerlendirişini ve sanat yaşantısını belirlemiştir.

Sanat, romantiklerin hayat görüşlerini en yoğun şekliyle yansıttıkları alan olmuştur. Aydınlanma Devri'nde sanat, her şeyden önce bir araç ve bir akıl ürünüydü, tabiatın taklit edilerek yeniden ortaya konması demekti. Hayal gücünün payı son derece küçümseniyordu. Romantikler bu anlamda Aydınlanma Akımının sanat anlayışına karşıdırlar. Onların klasiklerle bağdaşan yanı, sanata karşı duydukları saygı ve sanat eserlerini organik bir bütün olarak değerlendirme eğilimidir. Ama romantikler bütün bu önemli ortak özelliklere rağmen klasiklerde olduğu gibi bir klasik sanat anlayışı seçip ona boyun eğmeyi reddederler. Sanat, dilin yanında *insanlığa yol gösteren Tanrısal güç* (Wakkenroder), olarak nitelendirilirken yine din gibi *en yüce olanın, fâni dünyada akıl almaz bir şekilde tecellisi* (Solger) sayılıyordu. Sanatla dini ortak veya benzer tanımlamalarla ifade etmeye yönelişlerin başka

örneklerini de vermek mümkün: Schleicermacher'e göre din, *bir evren görüşü* (Anschauen des Universums), Schelling'e göre sanat, sonsuzun görülüp fâni olan şeyde ifade edilmesidir. F.Schlegel'e göre de sanat, sonsuzun tecellisidir. A.F Bernhardi onu evrenin görüşü (Anschauung des Universiums) olarak tanımlar. Sanatın konusu, insanın içindeki sonsuza ulaşma özlemi, yani Tanrı sevgisi olmalıdır (Runge). Bettina'ya göre de sanat, insanın iç dünyasının gün ışığına çıkarılması demektir. Wackenroder ve Hoffmann da sanattan bunu beklediklerini açıklarken, müziği bu konuda en elverişli alan olarak belirtirler: *Son derece mükemmel bir sanat eseri, başka ne özelliği olursa olsun, onu yaratan adamın içindeki en derin Tanrı sezgisinin biçim almış halidir. Yani her mükemmel sanat eserinde, evrenle olan en içten ilişkimizi iyice duyarız.* Runge'nin sözleri, din duygusuna dayandırılan romantik sanat anlayışının bir başka ifadesidir. Bu görüş, sanatkârın şahsiyetini ve değerini de yüceltmektedir. Şöyle ki sanatkâr, herhangi bir kabiliyetli kişi değildir artık: *Hayatın anlamını yalnızca sanatkâr tahmin edebilir.* Schelling'e göre sanat aynı zamanda felsefenin de ebedî organı ve belgesidir, tabiatla aklın, zorunlulukla hürriyetin sentezidir.

Romantiklerin *güzel* anlayışına gelince: Schelling, güzelliği *ölümsüzlüğün sınırlı ifadesi olarak tanımlıyor.* A.W. Schlegel bu tanımı açıklayıcı tarzda şöyle der: *Güzel, sonsuz olanın sembolik ifadesidir.* Demek oluyor ki, sanat eserinin görevi, sonsuz olanı, organik ve ölümlü olan bir şey içinde sembolik olarak dile getirmektir. Romantik sanat görüşünün bir başka ilginç yanı da resim, müzik, edebiyat gibi sanat alanlarını birbirine yaklaştırmak, birleştirmek eğilimidir. Müzikle edebiyatın aslında tek sanat olduğu sık sık ileri sürülmüştür.

Keza edebiyatta da türlerin birbirine yaklaştırılması eğilimi farkedilir. Romantik romanları ve masalların lirik unsurlar taşır. Fr. Schlegel *Roman denince hikâye, şiir ve öteki türlerin karışımından başka bir şey tasavvur edemem* der. *Synästhesie* denilen bu sanatlar ve türler arası yakınlaşmada *renkleri işitmek* (Farbenhören), *sesleri görmek* (Tönesehen) gibi, farklı duyuların karışımı söz konusudur. *Bütüncül sanat eseri* (Gesamtkunstwerk) fikri ise bu görüşün bir başka belirtisidir. A.W. Schlegel'in romantik edebiyat tanımı, ilerlemeye ve evrenselliğe dayanır: *Die romantische Poesie ist eine progressive*

*Universalpoesie* (Romantik şiir, ilerici bir evrensel şiirdir). Schlegel, "universal" kavramıyla hem biçim hem de konuyu kastetmektedir. Romantik edebiyat hem üslûp ve türleri birleştirecek, hem de en yüksek sanat sisteminden en basit iççekişe kadar her türlü konuyu işleyebilecektir. Schlegel, klasiklerin edebiyatıyla kendilerininkini karşılaştırırken şöyle der: *Eskilerin şiiri, sahibolmanın şiiriydi, bizimki özlemin şiiri. O, şimdiki zamanın zemininde sapasağlam ayakta dururdu, bu ise hatırayla sezgi arasında sallanıp duruyor.*

Alman romantizminin üç büyük filozofu vardır: Ahlâk idealizimin filozofu Johann Gottlieb Fichte (1762-1814),tabiat filozofu Fr. Wilhelm Joseph Schellig (1775-1854) ve dinî idealizm filozofu Ernst Daniel Schleiermacher (1768-1839).

Fichte'nin başlıca eserleri, *Grundlage der gesammten Wissensachaftslehre, System der Sittenlehre, Grundlagen des gegenwärtigen Zeitalters, Reden an die deutsche Nation* adını taşır. Fichte'nin felsefesine *Ich-Philosophie* (Ben-felsefesi) denir, çünkü görüşlerini *ben* ile *ben olmayan* esasına dayandırır. Fichte, Kant'ın felsefesinden hareket eder, insanın ahlâkî varlık oluşundan yola çıkar. *Ben*'in niteliği, faaliyettir; tanımda teorik, iradede de pratik olarak kendini gösterir. *Ben*'in ilk işi kendini anlatması, kendisi olmayanı ayırt etmesidir. *Ben* (Tez), fikir, yani tanıyan ve isteyen özne olarak *ben olmayanı* (Nicht-Ich), yani tabiatı bir tanıma ve isteme nesnesi olarak bilir. Tabiat, özne için bir sınırlama ve engel meydana getirir, ama bunun aşılması gerekir. Bu *aşma* olayı bir başarıdır, fakat ardından hiçbir şekilde duraklama gelmemeli yeni bir mücadele başlamalı, aşmalar birbirini ebedî olarak izlemelidir. *Kötü* denen şey, Fichte'ye göre, bu yüzden ulaşılan başarıdan sonraki duraklamaktır. Erek, *ben ile ben olmayan* arasındaki *sentez*'dir ki bu da *mutlak ben* de yani eksiksiz bilgi ve kusursuz ahlâklılıkta, veya sonsuzlukta yer alır. Böylece Fichte, hayatın sonsuz anlamını; bir ereği, yani ahlâkî özgürlüğü gerçekleştirmek uğruna durmadan çalışmakta bulur. Fichte'nin daha sonraki felsefesinde *mutlak ben* Tanrıyla eş anlamlı olarak kullanılmıştır.

Romantik ekolün tabiat felsefesini Fr.Wilhelm Joseph Schelling yaratmıştır. Başlıca eserleri: *Ideen zu einer Philosophie der Natur, Ent-*

*wurf eines Systems der Naturphilosophie, System des transzendentalen Idealismus, Bruna oder über das natürliche und göttliche Prinzip der Dinge, Über das Wesen der menschlichen Freiheit, Philosophie der Mythologie und Offenbarung.*

Tipik bir romantik düşünür olan Schelling'in felsefesinde romantizmin temel ilkesi kutupluluk göze çarpar. Beden-ruh, özgürlük-zorunluluk, ideal-gerçek gibi devrin popüler karşıt kavramları Schelling'i bütün varlığıyla sarmıştır: Sistemi, senteze ulaşma çabasının belirtilerini taşır. Schelling tabiatta anorganik yaratıklarda başlayıp canlılarda devam eden ve bilinci olan insanda doruğuna ulaşan bir gelişim görür: *Die Natur ist der werdende Geist* diyen filozof, tabiatta sürekli bir oluşum görmektedir. Tabiat büyük bir organizmadır ve parçalarının görevi hayat ve bilinç yaratmaktır, yani aslında bilinçli ve doğal dünya özdeştir. Tabiatın özü, karşıt güçlerin bir arada etkisidir. Romantik edebiyatı düşünce ve teorik yazılarıyla etkileyenlerden biri de Schelling'in öğrencisi Gotthif Heinrich Schubert'dir. *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Tabiat bilminin karanlık yüzü üzerine görüşler) (1808) adlı eseri çok ünlüdür.

Romantizmin din felsefesinin yaratıcısı Schleiermacher'e gelince: Başlıca eserleri *Reden über Religion an die gebildeten unter ihren Verächtern* (Dini küçümseyenler arasındaki aydınlara din üzerine konuşmalar) *ve Monologe* adını taşıyan filozofun felsefî tutumu, Schelling'inki gibi romantik dünya anlayışı ile belirlenmiştir. Onun da her şeyden önce aradığı, sentezdir ve bir yandan Kant'a, idealizme, öte yandan da Spinoza'nın realizmine dayanır. Scheleiermacher'e göre Tanrı, düşüncesiyle varlığın özdeşliğidir, mutlak hakikattir ve eğer öğrenme merakımızın bir anlamı olacaksa ona inanmaya mecburuz. Fakat Tanrı hiçbir zaman kavranamadığı için, bizim öğrenme merakımız da sonsuz bir ereğe yönelmiş ebedî bir uğraşmadır. Tanrı yalnız *duyguyla* kavranabilir; bu, dünyanın mutlak temeli olan kuvvete *kayıtsız şartsız bağlı olma* duygusudur. İnsan kendinin birey olarak bilincine vardığı ölçüde, evrene bağımlı oluşunu hisseder. Schleiermacher'in ahlâk öğretisi, estetik bir ton taşır. En yüksek ahlâk hedefi, tabiat ile ruhun, gerçek ile idealin son birliğine, yani Tanrıya yaklaşmaktır. Bu hedefe yönelen davranışların kanunu ödevlerdir, harekete geçiren güç ise

erdemdir.

Bu dünya görüşü ve bu değerler sistemi içinde gelişen romantik edebiyatın en çok tutulan türü nazımdır. Romantik şiir anlayışının gereği müziğe ve resme bir arada yer veren bu nazım, özellikle sıfatların çağrışım uyandıran niteliklerinden ve kelimelerin tınlama özelliklerinden faydalanmıştır. Çevredeki eşyalar hakkında düşünce ve hayale dalmak, sezgiler, özlem ve rüyalar, gurup ve şafak vaktine karşı duyulan aşırı hayranlık şiirin başlıca konularıydı. Romantik şairler bu konuları belli işaret ve biçimlerin büyüleyici gücüyle dile getirmişler, zengin mecazlı bir şiir dili yaratmışlardır.

Şiirin yanı sıra çok sevilen bir tür de masaldır. Hayal gücüne sonsuz imkânlar sağlayan bu tür, *Kunstmärchen* (Sanatlı masal) adı altında romantik yazarlar tarafından sık sık ele alınmıştır. Örneğini Wierland'ın ve Goethe'nin masallarından alan romantik masal yazarlarının başında Tieck, Brentano ve E.T.A.Hoffmann gelir. Roman türü de romantikler tarafından çok tutulmuştur. Hikâye, masal, özdeyiş, diyalog, şiir gibi çeşitli türlere yer veren geniş bir anlatım alanı olarak görülen roman, bu devirde *Poesie und Poesie der Poesie* (Şiir ve Şiirin Şiiri) gözüyle görülmüş ve bu anlamda özel bir ilgi bulmuştur. Schlegel ve Novalis'in öncülüğünü yaptığı özdeyişler de Romantizmin sevilen türlerindendir. Kısalığı, veciz oluşu, içinde taşıdığı bilgeliği dolayısıyla özdeyiş, bir çeşit şifre, derin anlamlı ifade olarak Romantizmin ruhuna elverişli geliyordu.

Romantizm, Almanya'da üniversite şehri Jena'da bir grup genç şair ve düşünürün, kendilerinden önceki kuşağın sanat ve düşünce dünyasına başkaldırmasıyla başlar. *Athenäum* Dergisini kendi eleştirileri için organ olarak kullanıp Aydınlanma'ya, Lessing'e, Wieland'a, Schiller'e ve Kant'a karşı şiddetli çıkışlarda bulundular. Friedrich Schlegel yeni ekolün programını yaptı: Hayal gücüne çekilen setleri yıkmak, edebî türlerin kesin sınırlarla birbirinden ayrılmasını önlemek, hayatı sanat sayesinde ebedîleştirmek, kısacası bakışlarını akıla, klasik görüş açısına sığmayan her şeye çevirmek.

Schlegel Kardeşler Romantizmin etki alanını genişleten iki önemli şahsiyettir. Friedrich Schlegel (1767-1845), Avrupa edebiyat

tarihi konusunda ilk olarak dersler vermiştir. Yunan mitolojisi hakkında incelemeler yayınlamış, felsefî sistemlerin eleştirilerini yapmıştır. Keza eski Hintçeyle, Sanskritçe ile ilk ilgilenen odur. Kardeşi Wilhelm Schlegel de Shakespeare'i Almanca'ya çevirmiş ve Alman fikir ve sanat hayatı hakkında Madam de Stäel'e bilgi vermiştir. Böylece Alman edebiyatının Avrupa'ya tanıtılmasında büyük payı olmuştur.

## 6. Realizm (Gerçekçilik)

Akım olarak Realizm hemen hemen bütün Avrupa edebiyatlarında 1830 ile 1880 arası elli yılı kapsar. Başlangıcı, Romantizmin sonlarına ulaşmasının ardından olmuştur, bitişi de sanat görüşlerindeki Naturalizmle son bulan aşırılaşmadır. Realizmin temelinde, gerçeklik anlayışında, sanatın görevleri konusunda hümanizm, Klasisizm ve Romantizmin görüşleriyle hiç uyuşmayan bir anlayış vardır. Realistlere göre sanat, insan hayatının, titiz bir gözlem ve dakik bir analize dayalı hakikî bir tablosunu sunmalıydı. Bunun biçimsel göstergeleri, gerçekçi bir tıpatıplık gösteren tasvirler, net çevre ve kişi betimlemeleridir.

Realizm, önce bir felsefe kavramıydı, sonra ona bağlı olarak edebiyat bilimi ve sanat tarihi, hattâ tarih ve diğer bilimlerde kullanılır oldu. Bir bilim kavramı olarak Realizm, duyularla algılanabilir gerçekliği esas alan bir düşünsel tutumdur, yani idealizmin karşıtıdır. Edebiyatta bir akımın adı olmanın ötesinde bir de genel üslûp özelliğidir. "Realist üslûp" denince kastedilen, var olan gerçekleri ve ilişkileri gerçeğe sadık bir şekilde işlemeyi amaç edinen bir tutumdur. Karşıtı olduğu idealist üslûpta ise nesneleri ya idealize ederek muğlaklaştırmaktan, ya da daha başından akıldışı konuları seçmekten söz edilebilir. Realist üslûp her dönemde çeşitli yazarların farklı çağlarında kendini gösterebilir. Meselâ Euripides'in trajedileri, Aristophanes'in komedileri, geç Roma edebiyatı, hattâ geç Ortaçağ fablleri, Boccaccio'nun novelleri, hicivler realist üslûp örnekleridir. Keza 17. yüzyılda Grimmelshausen'ın ayrıntılı tıpatıp günlük hayat tabloları, 18. yüzyılda Fielding'in ve Richardson'un "içsel gerçeklik" tasvirleri... Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795-96) (Sade ve Duygusal Edebiyat Üzerine) başlıklı yazısında Realizme bir üslûp çeşidi olarak değinmiştir.

Bir edebiyat akımı niteliğiyle Realizmin kuram ve uygulamasında Fransa öncüdür. Sert bir toplum eleştirisi ve burjuva karşıtı tutumu Fransız Realizminin en belirgin özellikleridir. *Madame Bovary* (1857)

romanıyla G. Flaubert, *Le rouge et le noir* (1830) (Kırmızı ve Siyah) romanıyla Stendhal, *La comédie humaine* (1829-54) romanlar dizisi ile H. de Balzac ve Goncourt Kardeşler, Realizmin klasiklerini yaratmışlardır. J. Champfleury ise *Le réalizme* (1857) başlıklı yazılarıyla Realizmin üslûp ve akım özelliklerini tespit etmiştir.

Alman edebiyatında Büchner, Grabbe, Immermann, Droste-Hülshoff, H. Heine gibi yazar ve şairleriyle Junges Deutschland ve Vormärz ekolleri Realizmin öncüleri sayılır. Ancak 1848 Devriminden sonra Almanya'da Realizm belli bir akım olmuştur. Realizmin Alman çeşitlemesi olarak O. Ludwig, *poetischer Realismus* (şiirsel gerçekçilik) terimini yerleştirmiştir. "Şiirsel gerçekçiliğin" Fransız Realizminden farkı, toplum eleştirisinde çok daha hafif kalışıdır; gerçekliği bir türlü titiz yansıtma çabasına rağmen "şiirsel" bir törpüden geçirmesi, çirkinlik gibi aşırı yanları budamasıdır, keza anlatım açısının öznelliğidir. Anlatım tarzında çoğu zaman mesafeli bir mizah tonu vardır. Şiirsel gerçekçilik, Keller'in *Der grüne Heinrich* (Yeşil Heinrich) (1854-1855)'i, Stifter'in Der *Nachsommer*'i (Pastırma Yazı) (1857) gibi önemli romanlar vermişse de kısaca nesir tür olan "novel"de daha başarılı olmuştur. Stifter *Bunte Steine*" (1853) (Renkli Taşlar), *Keller Die Leute von Seldwyla* (Seldwyla Halkı) (1856-74), C.F. Meyer *Die Versuchung des Pescara* (1887) (Pescara'nın Sınanması), *Th. Storm Der Schimmelreiter* (1888) (Beyaz Atlı) novelleriyle bu dönemin ve bu türün kalıcı örneklerini vermişlerdir. Th. Mann ve Fontane *(Effi Briest* romanıyla) Realizmin burjuva gerçekçiliği *(Bürgerlicher Realismus)* sınıfına sokulmaktadır. "Bürgerlicher Realismus"dan 20. yüzyılda eleştirel gerçekçilik *"Kritischer Realismus"* çıkmıştır ki en önemli temsilcisi A. Döblin, L. Feuchtwanger, Heinrich Mann'dır. Dramda Hebbel Alman Realizminin odak yazarıdır. Şiirde Storm ve Meyer Realizmin temsilcisi olarak bilinir. (Alman realistleri hakkında geniş bilgi için *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi* kitabımın 349-410. sayfalarına bakılabilir.)

Fransa ve Almanya'nın dışında Avrupa'da Realizmin temsilcilerine gelince: İngiltere'de Ch. Dickens, W.M. Thackeray, Rusya'da I.S. Turgenyev, F. M. Dostoyevski, L.N. Tolstoy, ve Amerika'da sembolist realist olarak adlandırılan 19. yüzyıl edebiyatı (H. Melville, N. Hawthorne) başlıca isimlerdir.

## 7. Natüralizm (Doğalcılık)

Avrupa edebiyatında 1870-1900 arası etkinliğini sürdüşmüş olan Natüralizm akımı, "tabiat"ın, yani duyularla algılanabilir gerçekliğin tıpatıp yansıtılmasını estetik ilke edinmiştir. Endüstrileşme sürecinde ortaya çıkan ekonomik ve ahlâkî bunalım, büyük şehirlerin hali, burjuvanın eleştirilmesi (burjuvanın ahlâk konusunda çifte standardı, endüstri toplumunun sorunlara karşı ilgisizliği) Natüralizmin odak konularıydı. Sosyal devrimcilik birçok natüralist yazarın baş özelliğiydi.

Natüralizmin kökleri, düşünce tarihi açısından Realizm içinde yer alır, ama onu aşar, çünkü tabiatı *"şiirsel"*leştirmez, olduğu gibi yansıtmayı amaçlar. Tabiatın, natüralistler için hiçbir düşünsel arkaplanı yoktur. Natüralizmin temelinde deneysel tabiat bilimlerinin verileri ve buna dayanan pozitivizm felsefesi, keza Bernard'ın fizyolojisi, Darwin'in evrim kuramı ve maddeci görüşle değerlendirilmiş kalıtım yasaları (Buna göre insan, biyolojik süreç zincirinin bir halkasıdır), H. Taine'in çevre anlayışı vardır (buna göre insan, kalıtım ve çevre koşullarıyla belirlenmiş bir yaratıktır). Natüralizme zemin hazırlayanlar arasında K. Marx ve F. Engels'in sosyal problemler konusunda edebî tartışmaları da yer alır. Bu öğretilerden sonuçlar çıkaran ve edebiyat kuramı yapan, Goncourt Kardeşler olmuştur.

Avrupa Natüralizminin asıl programcısı ve tartışmasız başı, E. Zola (1840-1902)dır. Doğalcı estetiği *Le roman expérimental* (1880) (Deneysel Roman)da sanatı, tabiat bilimi metodlarıyla edebî bir deney olarak tanımlar. Bu deney, belirlenmiş insan varlığının nedensel ilişkilerini eksiksiz kanıtlamak zorundaydı. Yazarın keyfine bırakılan şey, yalnızca konunun seçimi ve düzenleme ilkeleriydi. Zola, H. Taine'in felsefesi ve sanat kavramıyla, keza Darwin'in kalıtım kuramına dayalı tıp incelemeleriyle oluşturduğu metodunu Balzac'tan farklı olarak *"Natüralizm"* diye adlandırmıştır. Zola'nın *deneysel roman* kuramına göre romancı, bir bilim adamı, bir tabip gibi tam bir objektiflik içinde, bireyin kalıtımla geçen hastalık ya da eğilimlerinin toplum organizması içindeki görüntülerini araştırıp dile getirmekle yasa koyuculara, siyasilere yardımcı olmalıydı. *Deneysel Roman* başlıklı bu ünlü yazısında Emile Zola şöyle der: *"Bütün mesele, olguları doğadan almak, arkasından da bu olguların nasıl işlendiğini incelemekten ibaret; ama bunu yaparken de, olguların doğa yasalarından uzaklaşmaksızın, çeşitli çevrelerde ve çeşitli koşullar içinde ne gibi değişikliklere uğradık-*

*larını incelemek gerek. İşin sonunda, insan üzerinde, bir yandan bir kişi olan insan, öte yandan da toplumun bir üyesi olan insan üzerinde bilimsel bir bilgi edinmek var.*

*Bu konuda, kimyadaki hattâ fizyolojideki kadar kesin bir dille konuşmanın olanaksız olduğunu biliyorum. Tutkuları bölümlere ayıracak ve onları çözümlemek olanağını bize verecek ayraçların neler olduğunu henüz bilmiyoruz. [...] Deneysel romancı eğer bilimlerin en karanlığında, en karışığında henüz el yordamı ile ilerliyorsa, bu sözü geçen bilimin var olmasına engel olamaz. Bugünkü anlamıyla natüralist romanın gerçek bir deney olduğundan şüphe edemeyiz.; gözlemden yaralanarak romancının insan üzerinde yaptığı gerçek bir deney."*[2]

Yazarı ahlâk alanında yardıma çağıran, bilim adamı gibi ilerlemeye katkısını bekleyen bu teori, Zola'yı sanat = bilim gibi yanlış bir inanca sürüklemiştir. Biyolojik-determinist bakış açısıyla konularını hasta, istisnaî hallerle sınırlamak durumunda kalmıştır. Öte yandan sanatçıdan bilimsel donanım beklemesi, sanatın toplumsal yanını öne çıkarması bir bakıma olumlu nitelenebilir. Zola'nın deneysel roman kuramı, Natüralizmin manifestosu olarak sayılmıştır. *"Sanat, bir mizaç açısından görülmüş bir tabiat parçası"* demekti. Zola, bu programı 20 ciltlik roman dizisi *Les Rougon-Macquart* (1871-93)da gerçekleştirir. Fransız edebiyatında Zola'nın yanında G. de Maupassant'ın novelleri, H. Becque'in dramları Natüralizmin zirveleri olarak anılır.

Benzer bir gelişim, 1870'lerden başlayarak İskandinav ülkelerinde görülür. Burada H. İbsen'in toplum eleştirisi esaslı dramları, meselâ *Samfundets stotter* (Toplumun Payandaları), Et dukkehjem (Nora), A. Strindberg'in nesir ve tiyatro eserleri ortaya çıkar. Rusya'dan da benzer hamleler gelir: F.M. Dostoyevski ve L.N. Tolstoy [özellikle köy dramı *Vlast tme* (1886) (Karanlığın Gücü)] akımın üstadlarıdır. Alman Natüralizmi önce tamamiyle Zola'nın etkisindeyken 1887'den itibaren İbsen, Tolstoy ve Dostoyevski çizgisine girer. İlk dönem (1880-1886) ilke tartışmalarıyla biçimlenirken Münih çevresi (G.Conrad, D. von Liliencron, O.E. Hartleben) ve Berlin çevresi (Friedrichshagen Şairleri) yeni edebiyat görüşüne, eskinin şiddetle reddine dayanıyordu. Önemli dergiler, Hart Kardeşlerin *"Kritische Waffengänge"* (1882-84)si, M.C. Conrad'ın *"Die Gesellschaft"*ı (1885-1902)dır. İlke yazıları Berlin *Durch*'da, Bölsche'nin *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (1887) (Şiirin Tabiat Bilimsel Temelleri) ve A.

Holz'un *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891) (Sanat, Niteliği ve Yasaları) başlığıyla yayınlandı. A. Holz bu yazısında ilk olarak yeni bir natüralist anlatım tekniği geliştirir: Bir olayı, oluşumuna zaman bakımından denk düşen titiz bir anlatımla fotoğraf netliğinde, saniye üslûbuyla *(Sekundenstil)* işlemek. Holz, özgür yaratıcılığı, kurmacayı, konuyu seçip düzenlemeyi kabul etmiyordu. Zola'yı aşan bu tutarlı doğalcılığı *(konsequenter Naturalismus)* şöyle dile getirir:

*"Sanat, yeniden tabiat olma çabası içindedir. İçinde bulunduğu yeniden üretme (reproduktion) şartları ve bu şartların kullanılması ölçüsünde tabiat olur."*

Alman Natüralizminin asıl dönemi (1886-1895), G. Hauptmann (1862-1946)ın tiyatro eserleriyle gerçekleşir. Hauptmann, Zola'dan çevre tasvirlerinde toplumsal ve ruhsal mekanizmaların ortaya çıkarılmasında, A. Holz'dan mini tasvir tekniğinde, İbsen'den analitik dram yapısında yararlanarak etkili sosyal dramlar yaratmıştır. Alman natüralist dramı Avrupa çapında önem kazanmıştır, ama nesir alanında Fransız ve Rus eserlerin gerisinde kalmıştır. J. Schlaf ve A. Holz'un nesir eskizleri, Hauptmann'ın noveli *Bahnwärter Thiel* (Hat bekçisi Thiel)(1892) bir dereceye kadar anılmaya değer örneklerdir. Şiirde geleneksel çizgi devam etmiş, yalnız A. Holz *Phantasus* (1898-1899) başlıklı iki şiir kitapçığıyla yeni yollar denemiştir.

Natüralizm, 1895'den sonra hızını kaybeder, ama yeni konu çeşitleri, yeni dram kurgusu ve betimleyici işleme araçlarının netleştirilmesi, konuşma dilinin ve ağızların edebiyat dokusunda değerlendirilişiyle etkisini hissettirmeye daha uzun süre devam eder.

(Alman natüralistleri hakkında geniş bilgi için "Yeni Alman Edebiyatı Tarihi" kitabımın ilgili bölümüne (s. 415-445) bakılabilir.)

## 8. Empresyonizm (İzlenimcilik)

Adını Fransızca'da izlenim anlamına gelen *"impressione"*dan alan bu edebiyat akımı, aslında 1870 sonunda Fransa'da oluşan bir resim çizgisine karşı çıkıştır. Kavram daha sonra 1890-1910 yılları arasında edebiyattaki benzer tepki akımı için kullanılmıştır. Söz konusu tepki ise Natüralizme yönelmiştir. Empresyonizmde önem kazanan, duyusal ve öznel izlenimdir. Bu izlenim, eşsiz bir andır ve son derece net ve etkileyici bir tarzda dile getirilmek durumundadır. Öznel ve kavranabilir çözümlemelere elverişsiz olan duygunun yalnızlaştırılışı, so-

mut bütünlüğün çözülüp bir dizi tepkilere, artık ancak ruh hallerinde algılanabilir bir dünyanın maddîlikten uzaklaştırılmasına sebep oluyordu. Empresyonist eserlerde dış olayların gerilemesinden söz edilebilir. Keza tabiatı taklit eserlerine de pek rastlanmaz. Kısa ve yoğun edebiyat türlerine rağbet vardır: eskiz, novel gibi; ilerki yıllarda ancak pek uzun olmayan romanlar, nazım tek perdelik oyunlar yazılır. Empresyonizmin güçlü olduğu alan, ise şiirdir.

Fransa'da Ch. Baudelaire (1821-1867), P. Verlaine (1844-1896), Goncourt Kardeşler akımın öncüleri sayılır. Esas temsilciler A. France (1844-1924), M. Proust (1871-1922)tur. Fransa'dan bütün Avrupa'ya yayılan Empresyonizmi Belçika'da M. Maeterlinck (1862-1949), İtalya'da G. D'Annunzio (1863-1938), İngiltere'de O. Wilde (1854-1900), Danimarka'da J.P. Jacobsen (1847-1885), H. Bang, Norveç'de K. Hamsun (1859-1952), Rusya'da A.P. Çehov (1860-1904), Almanya'da şiirde D. von Liliencron (1844-1909), M. Dauthendey (1867-1918), R. Dehmel (1863-1920), genç Rilke (1875-1926), genç H. von Hofmannsthal (1874-1929), tiyatroda H. von Hofmannsthal, A. Schnitzler (1862-1931), O.E. Hartleben (1864-1905), romanda E. Keyserling (1855-1918), R. Beer-Hofmann (1866-1945), eskizde P. Altenberg (1859-1919) temsil eder. (Alman empresyonist yazarları hakkında geniş bilgi için "Çağdaş Alman Edebiyatı" başlıklı kitabımın ilgili bölümüne bakılabilir.)

## 9. Ekspresyonizm (Dışavurumculuk)

Ekspresyonizm adı, Lâtince'de, ifade anlamına gelen *"expressio"* kelimesinden türetilmiştir ve önce plastik sanatlarda, sonra müzikte daha sonra da edebiyatta, 1920'lerde yeni "anlatım sanatı"nın çeşitli akımları için ortak bir ad olarak kullanılmıştır. Ekspresyonist akımların ortak yanı, daha önceki akımlara karşı oluşlarıdır, yaşattıkları yeni bir *"hayat hissi"* (Lebensgefühl)dir. Gittikçe hayatı egemenliğine alan makineleşme yüzünden, düşüncenin, sanatın tehdit altında olmasından endişelenme, toplumsal bir felakete doğru ilerleme konusunda bir önsezi, bu yeni *"hayat hissi"* nin bileşenleridir.

Ekspresyonizmin ilk ürünleri (1910-1914) şiir alanındadır. Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi, birçok ekspresyonist şairin ölümüne sebep olduğu için önemli bir kesinti yaratmıştır. Sonraki yıllarda politik ve toplumsal angajman artarak sürmüş ve önplana geçmiştir

Savaştan nefret eden ekspresyonistler, yeni bir insanlık, yeni bir dünya özlemi içindeydiler ve bunu dışa vurmakla görevli hissediyorlardı edebiyatı. Şiirde, tiyatroda siyasal güdümlülük besbelliydi.

G. Benn'e göre bu akımın şiiri *"bir çeşit isyandır: kendinden geçercesine, nefret dolu, yeni insanlık özlemi içinde, altüst edilmiş bir dille dünyayı altüst etmek amacıyla isyan."*

Ekspresyonizmin temel konuları, zavallılaştırılmış insan, ruhsal ve bedensel zavallılık, yalnızlık, boşluk, insan varlığının amaçsızlığı, çöküş, çürüme, matem, melankoli, tehdit altındaki çevre, büyükşehir, savaşın yıkıcılığıydı. Dinsel konular daha çok Yahudi asıllı şairlerce ele alınıyordu. Ekspresyonizmin coşkusu, sonunda Dadaizm akımını ortaya çıkardı. Ekspresyonist şiirlerden oluşma ünlü bir antoloji K. Pinthus'un yayınladığı *Menschheitsdämmerung* (İnsanlığın Alacakaranlığı)dır.

Nesir türünde bu akım daha çok kısa anlatılara rağbet göstermiştir. A. Ehrenstein (1886-1950), A. Döblin (1878-1957), G. Heym (1887-1912), Birinci Dünya Savaşı başlarında kısa anlatılarla ortaya çıkmış, savaş sırasında ise nesir daha çok önplana geçmiştir: C. Sternheim (1878-1942), K. Edschmid (1890-1966), G. Benn (1886-1956) ve F. Kafka'nın (1883-1923) ürünleriyle. Kafka'nın eserleri, odak motifleri yalnızlık, insan varlığındaki boşluk, topluma teslimiyet ve bilinçaltı ile öteki ekspresyonistleri etkilemiş olsa da eserlerinin çoğu bu akıma dahil edilmemektedir.

Ekspresyonizmin ikinci yarısı (1915 sonrası) tiyatronun önem kazanmasıyla kendini belli eder. Önemli temsilciler, G. Kaiser (1878-1945), C. Sternheim (1878-1942), R.J. Sorge (1892-1916), W. Hasenclever (1890-1940), E. Toller (1893-1939), F. von Unruh (1885-1970) ve genç B. Brecht (1898-1956)tir. Belli başlı konular, toplum eleştirisi, aile ve devlet otoritesine başkaldırı, *yeni insan*'ın yetişmesine çağrı, dinî motiflerdi. Geleneksel dram kurgusu bozularak gevşek bir şekilde biraraya getirilen sahneler ya da koro-oratorya ses oyunları, uzun monologlar, lirik övgüsel aryalar, dans, pantomim gibi öğeler ekspresyonist tiyatronun tanıtıcı özellikleridir. İçsel yaşantıyı görünür hale getirmek için soyut sahne düzenlemeleri, klasik kostümler kullanılıyordu. Kişiler tipleştiriliyor, düşüncelerin alegorik temsilcileri haline getiriliyordu.

Ekspresyonizmde edebiyat dergilerinin adları da bu akımı ele

verir niteliktedir. Meselâ "Der Sturm" (1910-1932) (Fırtına), "Die Aktion" (1911-1932) (Eylem), "Das neue Pathos" (1913-1919) (Yeni Coşku), "Revolution" (1913) (Devrim).

## 10. Fütürizm

Yirminci yüzyılın başlarında İtalya'da başlayan devrimci bir edebiyat akımıdır Fütürizm. Adını Lâtince'deki "futurum" (gelecek zaman)dan almış, edebiyattan başka plastik sanatlar ve resimde de yenilikçi istekleriyle kendini ortaya koymuştur. Ekspresyonizmin daha radikal bir şekli olarak nitelenebilir. Geçmişle bağların kesinlikle koparılması, her türlü sanatsal, felsefî, hattâ ahlâkî ve toplumsal geleneğin yıkılması, futuristlerin başlıca idealiydi. Entelektüalizme karşı oluşları, eyleme, saldırganlığa tutkunlukları, onları kısa sürede faşizme yaklaştırmıştır.

Plastik sanatlarda başlayan Fütürizm, F.T. Marinetti (1878-1944)nin *Manifeste du futurisme*" (Futurizm Manifestosu) ile 1909 yılında ve *Manifesto tecnico della letteratura futurista* ile 1912'de edebiyata aktarıldı. Marinetti'nin Fransızca olarak kaleme aldığı *Futurist Mafarka* (1910) romanı, yeni akımın önderi olur. Önsözünde eserini büyük kundakçı yazarlara adadığını belirten Marinetti, bunun hem lirik bir şarkı hem destan, hem macera romanı hem de dram olduğunu söyler. Aslen Mısırlı olan Marinetti Afrika atmosferini kendi deneyimlerinden kaynaklanan bir canlılıkla yaratmıştır. Pozitivist dünya görüşünün pesimizmine savaş açmış, aktif ve dinamik bir hayata özendirmek istemiştir. Marinetti'nin coşkusu yankı uyandırmış, birçok yazarı, İrlandalı Joyce'u, Rus Majyakovski'yi etkilemiştir. Edebiyat alanında Fütürizm, yeni konulara yönelişle kendini gösterdi: Tekniğin dünyası, fütüristlerin gözünde hareketin, dinamizmin dünyasıydı ve bu nedenle de yansıtılmaya değerdi. Alışılmış gramerden, cümle yapısı ve kelime seçimlerinden devrimci bir ruhla uzaklaşma şeklindeki devrimci dil biçimleri, söz konusu dinamizmi yansıtmada araç olacaktı. Fütüristlerin dili, Dadaizmi ve Sürrealizmi etkilemiştir. Önemli temsilcileri, Marinetti'nin yanısıra P. Buzzi (1874-1956), G. Gozzano (1883-1916), A. Palazzeşi (1885-1974) ve A. Soffici (1879-1964)dir.

Fütürizm, İtalya'dan Rusya'ya geçmiş, Rus edebiyat dünyasında taraftar bulmuştur. Rus manifestosu (1912) *Genel Zevke Bir Şamar,* D. Burliuk (1882-1967), W.W. Chlebnikove (1885-1922), A.J. Kruçonik

(1886-1968), W.W. Majyakovski (1893-1930) tarafından imzalanmıştır. Manifestoda *"şimdiye kadarki dile karşı çözümsüz bir nefret"* söz konusu edilmiştir. Edebî konuları ve dil araçlarını devrimci bir ruhla değiştirmek, şair ve yazarlardan beklenen şeydi. Rus Fütürizmi, her türlü eski edebiyatı, realistleri, klasikleriyle birlikte reddediyor, burjuvaya ve geleneklerine savaş açıyordu. Moskova, Petersburg gibi çeşitli futurist gruplar arasında Kubo-fütüristler edebî ilgi odağı oldu. 1917 İhtilâlinden sonra akım, yeni yönetimin güdümüne girmiş, ama kısa süre sonra Mayakovski, sanat dergisi "LEF"i yayınladığında yoğun devlet eleştirilerine hedef olmuştur. Mayakovski'nin ölümüyle sona eren futurist akımın Rus şiiri açısından değeri, bütün çağdaş Rus edebiyatçıların bu yeni akımla hesaplaşmalarından ve etkisi altında kalmasından anlaşılmaktadır.

## 11. Dadaizm

Fransızca'da çocuk dilinde oyuncak at anlamındaki "dada"yı kendine isim olarak seçen Dada akımı, 1916 yılında ortaya çıkmış ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Sürrealizm (Gerçeküstücülük) akımıyla birleşerek onun içinde erimiştir. Amacı, edebiyatı toptan değiştirmekti ve bu uğurda da Ekspresyonizm, Fütürizm ve Kübizmden esinleniyordu. "Dada" terimini ilk önce kimin kullandığı henüz ortaya çıkarılmamıştır. Dadaistlerin ne ortak bir programları ne de bir grup üslûpları vardır; onları bağlayan, yalnızca, H. Arp'ın deyişiyle *"Zamanın çılgınlığına karşı"* politik-sanatsal bir karşı çıkıştır. "Zamanın çılgınlığı", savaştır ki dadaistler bunun sorumlusu olarak kültürlü burjuvayı görürler. O burjuva, boş idealleriyle buna sürüklenmiş, savaşı önleyememiştir.

Dada, mevcut estetik değer ölçülerini, sanatsal yaratıcılığın bildik kurallarını bir yana bırakmış, sanatta mutlak özgürlük istemiştir. Sanat derken de hem plastik sanatları hem de edebiyatı kastetmişlerdi, yani Dada kapsamlı bir sanat akımıydı. *"Bruitizm"* denen biçim ilkelerine, bu demektir ki çevre gürültülerinin yansıtılmasına, ve "simultan"lığa önem veriyorlar, kolaj, foto montaj denemelerine girişiyorlardı. İşitsel esaslı şiirler yazılıyor, kelimeleri ve cümleleri serbest çağrışım uyarınca sıralıyor ya da "gürültü konserleri"nden sahne kompozisyonları yaratıyorlardı. Dadaist şiire bir örnek, H. Ball'ın 1917'de yayınlanan şiiri "Karavan"dan iki dize:

*"Jolifanto bambla ô falli bambta*
*grossiga m'pfa habla horam..."*

Bir Alman şairi olan Ball'ın bu dadaist şiirini tercüme etmeye ne gerek ne de imkân var, çünkü kelime niyetine yazdığı bu sözcüklerin anlamı yalnızca seslerin tınısı.

Dadaistler, sanatlarının kasıtlı mantıksızlığıyla burjuva düzeninin "sözde" mantığını karşı karşıya getirerek dünyayı değiştirmek istiyorlardı.

Dadaizmin ilk merkezi Zürih'di. Savaşa hayır diyerek Almanya'yı asker kaçağı olarak terk edip sürgünde yaşayan sanatçılar H. Arp, H. Ball, R. Huelsenbeck, K. Schwitters, M. Janco ve T. Tzara, *"Cabaret Voltaire"* de gösterileriyle 1916'da yeni sanat çizgilerini ilân ettiler. 1917'den itibaren de *"Dada"* isimli bir dergi yayınladılar. Savaştan sonra Zürih grubu dağıldı, ama Almanya'nın bazı şehirlerinde, yoğun tepkilere rağmen tek tek bireysel etkinlikler sürdü. Meselâ Berlin'de 1918-20'de Huelsenbeck, Köln'de 1919-20'de Arp, M. Ernst ve Hannover'de Schwitters.

Paris Dadaizmi daha çok edebiyat ağırlıklıydı, temsilcileri ise Tzara (1896-1963), Arp (1887-1966), L. Aragon (1897-1982), A. Breton (1896-1966), P. Eluard'dı (1895-1952) ve sonra Sürrealizmde eridi.

## 12. Sürrealizm (Gerçeküstücülük)

Fransızca *"surrealisme"*, Lâtince'deki "super" (üst) ile "real" (gerçek) kelimelerinden türetilmiştir. İlk olarak G. Apollinaire (1880-1919)in, *Les mamelles de Tirésius* dramına (1917) alt başlık "drame surrealiste" denmesiyle ortaya çıkmıştır.

Birinci Dünya Savaşı sonrası Paris'de modern edebiyat ve sanatın avangardist bir çizgisi olarak kendini gösteren bu akım, özellikle Freud'un psikanalizinden etkilenmiştir. Freud, asıl gerçekliği, yani insan varlığının bütünlüğünü akıldışı alanda, geleneksel bilgi araçlarından gizlenen bilinçaltında arıyordu. Bu nedenle de rüyalar, uyuşturucu etkisiyle ortaya çıkan bilinç halleri, sanatsal üreticiliğin yegâne kaynağı sayılıyordu. Sürrealist edebiyat, her türlü mantıkî-akılcı "burjuva" sanat anlayışına şiddetle karşıydı. Amacı, mantığa, cümle yapısına ve estetik biçimlemeye tamamen ya da kısmen son verip yalnızca pasif bir şekilde ruhsal mekanizmalarca yönlendirilen, akıl öncesi bilinç kat-

manlarından imge dizelerini yakalamaktı. Geçmiş edebiyat akımlarından aldıkları, Barok mistisizm ögeleri, Alman Romantizminden, Şark edebiyatından bazı ögelerdi. En çok etkilendiği akımlar ise Sembolizm, Ekspresyonizm, Fütürizm ve Dadaizmdir. Sürrealizm, gizli esin kaynaklarına gönderme yaparak gerçekle rüya arasındaki sınırı sorguluyordu. Akımın önderleri, L. Aragon (1897-1982), Ph. Soupault (1902-1980), A. Breton, (1896-1966)dur. Breton Sürrealizmin manifestosunu (*"Manifeste du surréalisme"*) 1924'de kaleme almış, akımın kuramsal esaslarını tespit etmiştir. Breton'un bu küçük, ama devrimci kitabı, Sürrealizmi şöyle tanımlar:

*"Sürrealizm, düşünmenin gerçek işleyişini yazılı, sözlü veya başka biçimde dile getirmek amacıyla içine girilen saf ruhsal bir otomatizmdir. Düşünce akımının diktesi ya da her türlü estetik veya ahlâkî önyargının ötesinde, akla gelebilen her türlü akıl kontrolünün devredışı bırakılmasıdır."*

Sürrealizmin felsefesi ise bu kitapta şöyle özetleniyor:

*"Sürrealizm, bugüne kadar ihmal edilmiş belli çağrışım biçimlerinin yüksek gerçekliğine inanca dayanır: rüyanın büyük gücüne, düşüncenin kasıtsız oyununa. Hedefi, bütün öteki ruhsal mekanizmaları kökünden bozmaktır, hayatın ana sorunlarını çözmek için onların yerine geçmektir."*

Breton'a göre koyu Sürrealizm, böylece, yıkıcılığın ötesine geçemeyen Dadaizmden ayrılır. Üstelik Sürrealizmin bulucusu Apollinaire'in *Esprit nouveau* (1917) (Yeni Ruh)da ileri sürdüğü *"yeni bir gerçekçilik uğruna"* edebiyatta her türlü cesur deneyselliğe açık oluştan da farklıdır. Breton, egemen rasyonalizme savaş açmıştır; bilinçdışını ve rüyayı da insan düşüncesine katmak istemektedir. Rasyonalizme eleştirileri şöyledir: *"Henüz yürürlükte olan mutlak rasyonalizm, ancak deneyimlerimizle sıkı bağlantısı olan olguları göz önüne almaya izin veriyor. Mantıkî hedeflerse gözümüzden kaçmaktadır. - Biz uyuyan mantıkçılar, ne zaman uyuyan filozoflara sahip olacağız?"*

Rüyayı ve bilinçdışını yararlı hale sokmak için iki metodu vardır Breton'un: Rüya raporu (*récit de réves*) ve otomatik yazış (*écriture automatique*): *"Aklınıza gelen şeyi hemen yazınız ve bir konuya asla aklınızı yoğunlaştırmayınız."* Aragon da Sürrealizm için *"Sürrealizm, sırrına varılmış, kabul edilmiş, algılanmış ve sonra yararlı hale konmuş esinlenmedir"* der. (1928, Traite du style)

Breton, Sürrealizmi devrimci bir akım olduğu için Marksizmin yanında hattâ üstünde görür. Her şeyi kapsayan bir Arşimed kaldıracı bulmuş gibidir:

*"Her şey şuna işaret etmekte ki düşüncenin belli bir noktası var ve bu noktadan bakıldığında hayat ile ölüm, gerçek ile gerçekdışı, geçmiş ile gelecek, ifade edilebilir ile artık ifade edilemez olan, üst ve alt, artık karşıtlıklar ve çelişkiler olarak görülmezler."*

Aynı zamanda *"La Révolution surréaliste"* (Gerçeküstü İhtilâl) dergisinin yayınlayıcılarındandı Breton.

Sürrealizm, 1940-44 yıllarında belli bir yeniden canlanma gösterdiyse de 1945'den sonra adı pek anılmaz olmuştur.

## 13. Sembolizm

Fransızca'da *"symbolisme"*, Yunanca *"symbolon"* (birleştirilmiş, işaret anlamında) kelimesinden türetilmiştir. J. Moréas'nın 1886 yılında Fransızca'ya yerleştirdiği bu terim, 1880 yılından itibaren özellikle Avrupa şiirinde kendini gösteren bir edebiyat akımının adı olmuştur. Fransa'da Ch. Baudelaire (1821-1876) örneğinde gelişmiştir, ama Baudelaire'in de Alman Romantizminden etkilendiği göz önünde tutulduğunda denebilir ki Alman Romantizmi doğrultusunda bir akımdır. Baudelaire edebiyat kuramını Novalis, J. Ruskin ve E.A. Poe'dan esinlenerek kurmuştur. Ayrıca Platonculuk, Schopenhauer, Nietzsche ve Bergson felsefeleri, Wagner'in müziği de sembolizmde etkilidir. Bu akım, geç burjuva dünyasının toplumsal gerçekliğini saf dışı ediyordu. Natüralizmin tersine prensip olarak angajmanı, politik-ahlâkî ya da toplumsal etkileme amacını kabul etmiyordu. Keza gerçekliği yansıtmak, somut içerikler ya da nesnel konuların tasarımı, kişisel duygulanmalar ya da ruh hali izlenimleri verme eğilimi de yoktu. Şiirsel hayalgücü, denebilir ki, gerçek dünyanın ögelerini imgelere, simgelere bölüştürüyor, bağımsız bir güzellik dünyası yaratıyordu. Bu güzellik, sembolik bir şekilde, nesneler arasındaki gizemli ilişkileri, bütün varlığın arkasında yatan "idea"yı sezdirmeliydi. İşte bu soyutlama eğilimi, sanat araçlarının mutlaklaştırılmasıyla, arı söz sanatı *(Poésie pure)*yla, bilinçli olarak bütün tınlama ve ritm araçlarını devreye sokan dil büyüsüyle sağlanıyordu. Ayrıca kafiye, ses uyumu, tabiatı taklit, sanatların çaprazlama kullanılışı (*synästhesie*), cümle kurgusunda oynamalar sayesinde tını, kelimelerin işitsel özelliği, anlamın önüne geçi-

yordu. Vezin kalıpları, Sembolizmin bazı temsilcilerince önemsenmiyor, onların yerine serbest vezin veya düzyazı şiir yeğleniyordu.

Baudelaire, *Salon de 1846* başlıklı edebiyat yazılarında *"Güzel"*i, çağdaş-romantik anlatım biçimlerinde arar. Sanat kuramının merkezinde *"intimité"* (içtenlik) ve *"spritualité"* (manevîlik) yer alır. *"Romantik diyen kişi, 'çağdaş sanat' demiş olur. - Yani içtenlik, maneviyat, renk, sonsuza özlem: sanatın bütün araçlarıyla dile gelmiş olarak."* Hugo'yu *"hayalgücü"* (imagination) eksikliği nedeniyle eleştiren Baudelaire'in *"imagination"* kavramı öyle bir hayalgücüdür ki içinde yalnızca duyarlılık değil, neredeyse Allah vergisi bir yetenek barındırır: nesneler arasındaki gizemli ilişkileri, onların yüzeysel akılcı zevksizliklerinin dışındaki analojileri kavrama yeteneği. *"Salon de 1859"*da şu sözler yer alır: *"Gözle görülür bütün evren, hayalgücünün uygun rütbe ve yer vermesi gereken bir resimler ve işaretler toplamıdır."*

Estetik yaratıyı "ideal"e yönelik bulur Baudelaire. Her bireyin, içinde hayalgücü sayesinde güzeli hissedebileceğine dair özlemi canlı tutan bir ideal vardır, der. Sanatın belirleyici ölçütü, *"güzeli araştırma yolu, 'mnemotekniği' (hafızayı güçlendirme) aracılığıyla içselleştirmedir. Bu ise dünya ufkunun en küçüğü gibi en büyüğünü de bilince çıkarır. Ödevi, o anki dünyayı şairane bir tarzda tespit etmek, sarsıntıyla yaşanmış gerçekliği hayalgücüyle değiştirmek ve asıl güzelliğini ortaya çıkarmaktır."*

*"Güzel, ebedî ve değişmez, niceliğini belirlemek son derece güç bir element ile görece, belirli bir elementten oluşur ki bu da istendiğinde zaman dilimi, moda, düşünce hayatı, tutku tarafından sunulur."*

Fransız Sembolizminin baş temsilcileri St. Mallarmé, P. Verlaine ve A. Rimbaud'dur. Mallarmé kuram bakımından da en etkili şairdir. Sembolizm bütün Avrupa şiirini, hattâ tiyatro ve romanını etkilemiştir. Fransa'da P. Valéry, P. Claudel, A. Gide, Saint-John Persé, Belçika'da E. Verhaeren, M. Maeterlinck, J.K. Huysmans, İngiltere'de A.Ch. Swinburne, O. Wilde, W.B. Yeats, İtalya'da G. D'Annunzio, İspanya'da R. Jiménez, Rusya'da K.D. Balmont, W.J. Bryussov, F. Sologub, A.A. Blok ve A. Bely, şiir dışında ürün veren sembolistlerdir. Almanya'da St. George öncülüğünde H.v. Hofmannsthal ve R.M. Rilke, Yeni Romantizmin bazı temsilcileri, G. Trakl, G. Benn sembolistlerin çizgisinde eser vermişlerdir.

Fransız edebiyatıyla tanışan yeni Türk edebiyatında Sembolizm,

başarılı temsilciler bulmuştur. Ahmet Haşim, Yahya Kemal Beyatlı, A. Hamdi Tanpınar gibi. Ahmet Haşim (1884-1933)in şiir anlayışı üzerine açıklamaları meselâ şöyle:

*"En güzel şiirler, manalarını kariin* (okuyucunun) *ruhundan alan şiirlerdir. Şiirde bazı kısımların şüphe ve müphemiyette kalması bir hata ve kusur teşkil etmek şöyle dursun, bilâkis şiirin bediiyatı noktai nazarından elzemdir. Üslupta körletici bir sarahat, İngiliz bediiyatçısı Ruskin'in dediği gibi, muhayyileye yapacak hiçbir şey bırakmaz; o zaman sanatkâr en kıymetli müttefiki olan kariin ruhundan gelecek yardımı kaybetmiş olur. Sanat eserinin en büyük hedefi muhayyileyi kendine ram etmektir."* [3]

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) da bir söyleşide şiir türü hakkında şunları söylüyor:

*"Şiir, şekildir. Resme, heykele veya deminki tarifime, müşahhas tarifime hiç uymayacak şekilde musikîye benzer, yani mücerretliği musikîninkine benzer. Bir his, bir düşünce, bir intiba birdenbire sizde kendi nizamını ilân eder ve dil üzerindeki tecrübelerinizle birleşir. Başlı başına bir 'objet' olur. Dilin çiçeği, denizin köpüğü, tek bir dal, hülâsa ilk bakışta çevresiyle ilgisini kuramayacağınız bir şey. [...] Şiir 'Ben'in peşindedir. Ama o 'Ben', ben değilim artık, benim bir halimdir. [...] Çünkü gerçekten bitmiş bir şiirde 'Ben' de yoktur, o şiirin kendisi vardır, yani şiir herhangi bir 'objet' gibi, iyi yontulmuş bir elmas diyeyim."* [4]

## 14. Postmodernizm

"Postmodern", "modern sonrası", yani modernden sonra gelen demek. 20. yüzyılın edebiyatına, henüz ad bulunamayan her akımı yaşarken dendiği gibi modern denmiştir, ama gerekli zaman uzaklığı daha sağlanmamışken, modernden farklı eserler ortaya çıkınca, bunlar da "postmodern" olarak nitelenmiştir. Postmodernin, modernin daha bir moderni mi, onun doğrultusunda bir yeni mi olduğu, yoksa modernden sonra gelip onun karşıtı mı olduğu, edebiyat bilimcileri arasında halen tartışılmaktadır. Batıda, öncelikle Almanya'daki postmodern tartışmalarını şöyle özetleyebilirim:

20. yüzyılın her türlü sanat ve kültür alanında belirleyici olmuş toplumsal eğilimi demokratikleşme, yani çoğulculuktur. 21. yüzyıla yaklaşırken bu eğilim büyük çapta hız kazanmış, geniş anlamda karşı

kutuplara varlık hakkı tanıma anlamında bir hoşgörüye ulaşmıştır. *Pluralität* (çoğulculuk), postmodernin baş ilkesidir. Modernin de temelindeki sanat-bilim birliği, postmodernde belki daha da güçlenerek ortaya çıkmıştır. Postmodernde çok farklı alanların, görüş ya da üslûpların senteze ulaştırılma çabası değil, o çeşitliliklere hep birden, yan yana varolma hakkı tanımak söz konusudur. Öte yandan postmodern teriminin bir özenti mi olduğu konusundaki tartışmalar süredursun, çağımızın geçmişle kıyaslanamayacak ölçüde yeni, başka deyişle *postmodern* olanaklar getirdiğini, bunun da postmodern sanat için yeterli bir neden olduğunu ileri sürenler haklıdır. Çünkü her şeyden önce, otomatik telefonlar, uydu kanallarıyla çalışan televizyonlar, kıtalararası yolculuğu saatle ölçülür hale getiren uçaklar, "uzaklık" kavramını kesinlikle değiştirmiştir. Bu demektir ki insan artık "başka türlü"nün varlığını sık sık onaylamaktadır. Çoğulculuk, bir bakıma çağ teknolojisinin bir başarısıdır. Hattâ W. Welsch çarpıcı bir ifadeyle eski ve yeni güneş sistemi benzetmesini getiriyor. Tek güneş ve onun çevresinde dolanan gezegenlerden ibaret bir uzay anlayışı nasıl artık galaksiler, sayısız güneşler ve sayısız gezegenler içeren bir uzay anlayışına yerini bırakmışsa, aynı bunun gibi kültürlerde, değerlerde tek doğru değil, doğrular söz konusudur artık.

Postmodern tartışmaların başlangıç ülkesi Amerika'dır ve burada 1950'lerde ortaya çıkmış, Avrupa'da ise 1970'lerde söz konusu olmaya başlamıştır ve postmodernin en belirgin ilkesinin geçmişini izleyerek aslında köklerinin nasıl gerilere gittiğini belirtme eğilimi de doğmuştur. Meselâ Umberto Eco, *Gülün Adı* başlıklı ünlü postmodern romanında postmodernin atası olarak Homeros'un anılacağından endişe ettiğini söyleyerek bu işin çığrından çıktığını belirtir. Çünkü meselâ Jean-Françoise Lyotard, felsefede Aristoteles'i kendine en yakın postmodern filozof olarak anmıştır.

Postmodernin modernden ayırıcı özelliği, modernin *eliter* (seçkinci) tutumuna karşılık postmodernin demokratik bir halkçılığıdır. 1967 yılında Leslie Fiedler *Cross the Boarder-Close the Gap* (Sınırları Aşın-Hendekleri Kapatın) başlıklı ünlü makalesinde postmodernin bayrağını açarken şöyle der:

*"Modern sıfatını tekeline almış edebiyat eserleri (ki bunlar duyarlılıkta ve biçimde en ileriyi temsil ettikleri ve kendilerinin üstüne bir yeni olamaz kuruntusundaydılar ve zaferleri 1. Dünya Savaşı ön-*

*cesi başlamış ve 2. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra bitmiştir.) Artık ölmüştür, yani artık tarihin malıdır, gerçeğin değil. Roman konusunda bunun anlamı şudur: Proust'un, Joyce'un ve Mann'ın çağı geçmiştir, keza şiirde Eliot ve Paul Valery bitmiştir."*

Yine aynı makalede Fiedler, postmodernde halk yığınlarının söz sahibi olmaya başladığını, modernin eleştirmenlere tanıdığı ayrıcalığı unutturma eğiliminde olduğunu belirtir. Doğrudan doğruya sanatla okuyucu-dinleyici-seyirci bağlantısının eleştirmen aracılığına gerek duymadan kurulduğunu savunur.

Kanımca Batı dünyasının son 20-30 yıl içindeki en çarpıcı sosyal olayı göçtür: ekonomik ve politik nedenlerle göç. Bugünün Almanyası, İsviçresi somut bir kozmopolitik görüntü sunmaktadır. İş nedeniyle Avrupa'da artık yerleşen Türkler'in yanısıra Uzakdoğu'dan pek çok insan bu ülkelerde turistin bile hemen dikkatini çeken bir renklilik, bir çeşitlilik getirmiştir. Göç olgusunun Batı'ya getirdiklerini ve götürdüklerini tartışmak, güncelliğini hâlâ korumaktadır. Hayatın her alanında oluşan bir çokseslilik, bir çoğulculuk sağlamıştır göç. Edebiyatta, sanatta çoğulculuk demek olan postmodernde, kanımca bunun payını görmek aşırı bir yorum sayılmaz. Alman eleştirmenler ve edebiyat bilimcileri 1980 başlarında nasıl 70'li yılların edebiyat verilerini toplu değerlendirip ortak payda altında toplamayı denemişlerse 1990'larda (hattâ 1989'da) da 80'li yılların edebiyatını genel değerlendirmeye tabi tuttular ve ortaya çıkan tablonun yeniliğini, başkalığını âdetâ oy birliğiyle kabullendiler; ne var ki bu yeniliği değerlendirmeleri farklı oldu. Lützeler *Von der Spätmoderne zur Postmoderne* (Modernden Postmoderne) başlıklı incelemesinde bu karşıt değerlendirmelere şu örnekleri veriyor: Hage ve Winkels olumlu, Schirrmacher ve Baumgart olumsuz yargılarda bulundular. Volker Hage, *"Die Zeit"* (10.11.1989)da yayınladığı eleştirisine şu başlığı vermişti: *Zeitalter der Bruchstücke. Am Ende der achtziger Jahre: Es gibt eine deutsche Gegenwartsliteratur.* (Fragmanlar Çağı. 80'li Yılların Sonunda: Şimdinin Alman Edebiyatı diye birşey var). Hubert Winkels'in ise yine "Die Zeit"da (10.3.1990) yayınlanan yazısının başlığı şu: *Im Schatten des Lebens. Eine Antwort an die Verächter und die Verteidiger der Gegenwartsliteratur* (Hayatın Gölgesinde. Şimdiki Edebiyatı Horgörenlere Ve Savunanlara Bir Cevap). Gazete üslûbuna uygun olarak her iki yazı da içeriklerini başlıklarında âdetâ özetliyor. Winkels, bugünün Al-

man edebiyatını geçmişin edebiyat ölçütleriyle değerlendirmenin doğru olmadığını, şimdinin yazarlarında çok okumuşluğun, dil bilincinin ve düşünme becerisinin, soyutlamaların belirginleşerek ortaya çıktığını, bu edebiyatın *"minoritär"* (azınlık tipi) ve *"museal"* (şairane) olduğunu savundu. Winkels, bu edebiyatın politik etkinlikte gözü olmadığını da belirtmişti. Keza Baumgart da artık kitle iletişim araçlarının yaygınlaşıp büyümesinden sonra edebiyatın bir çeşit etki kaybına uğrayışını kabullenmek zorunda olduğunu ileri sürdü. Yeni edebiyatı olumlu değerlendirenlerden Hage, çok sesliliği, çok okunurluluğu, güncelliği, uygarlığı, dış dünyada saygınlığı en yeni kitapların önde gelen özelliği saydı. Olumsuz yargılar; durgunluk, can sıkıntısı, tekdüzelik, deneyim eksikliği, üretken olmayış (Schirrmacher), sokak düzeyi, derinlikten yoksunluk, uysallık, göz alıcı bir gösteriş (Baumgart). Baumgart, ne var ki bazı yeni eserleri (Bernhard, Grass, Walser, Wolf'un yeni kitapları) bu yargıların dışında tutuyor. Zaten Alman edebiyat bilimcileri *"Spätmodern"* (*Geç Modern*) ile *"Postmodern"* (Modern Sonrası) ayırımı yapma eğilimi gösteriyorlar. "Modern"le "Postmodern" arasındaki en önemli ayırım, Mc Hale'in *Postmodernist Fiction* (New York/Londra 1987) başlıklı kitabında ortaya koyduğu özelliktir: Modern edebiyat *"nasıl"*a önem verirken postmodern edebiyat *"ne"* ye önem veriyor. Modernde anlatım teknikleri, anlatım incelikleri önplanda tutulmuştur, oysa postmodern, konuya, içeriğe öncelik tanıyor. Epistemolojist tutumdan ontolojik tutuma kayış, edebiyatta önemli olan biçim ve üslûptur diyen görüşün postmoderni hor görmesinin başlıca nedenidir.

Çağdaş edebiyat konusunda çeşitli vesilelerle verdiğim konferanslarda dinleyicilerin bana en çok yönelttiği iki soru oldu. Biri, postmodernin tanımlanmasında benim kişisel seçimim neydi. Evet, ben postmoderni modernin karşıtı olarak değerlendiriyorum. Edebiyat tarihiyle uzun süre uğraşmış bir edebiyat bilimci olarak şunu söyleyebilirim: Edebiyat tarihi boyunca akımlar birbirinin karşıtına yerini bırakmış, bir çeşit diyalektik oluşum gerçekleşmiştir. Bu önbilgi beni postmoderni modernle aynı doğrultuda görmemeye âdetâ şartlandırıyor.

Sık karşılaştığım ikinci soru, "postmodern"in Türk edebiyatında dışardan alınma, eğreti ya da zorlama bir etiket mi olduğu doğrultusunda. Edebiyatımızda "modern" ögeleri, biçim ve içerik bağlamında, inceleme eleştiri yazılarımda sürekli irdeliyorum. Modern çizginin nite-

likli örnekleriyle sıkça karşılaşmamızdan gurur duyuyorum. Bu özellikteki eserler devam etmektedir. Onlara geç modern ya da modern sonu demek yerinde olur. Bu moderne aykırı, ters düşen verileri de yadsıyamayız. Meselâ bir Lâtife Tekin, bir Metin Kaçan, bir Nazlı Eray böyle aykırı, moderne ters, yani postmodern, modern sonrası kitaplar yazdılar. Biçimden çok içeriğin, *"nasıl"*dan ziyade *"ne"*yin önplana geçtiği bu kitapların, edebiyat dünyamızda adından söz ettirebilmesi, "postmodern duruş" denen çoğulculuğun bir gereğidir.

Köyün, gecekondu mahallelerinin, çingenelerin konu edilmesi değildir Lâtife Tekin'i ve Metin Kaçan'ı postmodern saydıran. Çünkü bu konular "modern" edebiyatımızda zaten ele alınmıştır. Ama anlatımda biçim özelliklerine önem vererek. Oysa Lâtife Tekin ve Metin Kaçan'da anlatıcı da anlatılan çevrenin adamıdır, özenli bir dili yoktur, anlattığı ortamın bakımsızlığı, düzeysizliği onda da kendini belli eder. Öte yandan içeriği, anlattığı konuyu çok önemseyen, bir çeşit güdümlü sayılabilen feminist edebiyat da bizde "yeni"liği ve özü önplanda tutması nedeniyle postmodern olarak nitelenebilir. Bu bağlamda adını anacağım yazar Duygu Asena.

"Postmodern"in en belirgin hazırlayıcısı olarak gösterilen çoğulculuğun edebiyatımızdaki itici gücü, çok geniş bir yelpazede çok çeşitli nitelikte edebiyat eserinin oluşmasına imkân vermektedir. Neyin kalıcı olduğu konusunda, yine zamanın eleyicilik görevine güvenmek durumundayız.

## 14. 1. Metafiktion (Üstkurmaca)

Üstkurmaca kelimesiyle karşıladığımız "Metafiktion" terimi, edebiyat bilimince Amerikalı edebiyat bilimcilerince kazandırılmıştır. İlk olarak *William H. Grass*'ın bir yazısında 1970 yılında ortaya çıktığı bilinmektedir. "*Fiction and the Figure of Life*" (1971) başlıklı kitabında roman ve anlatı esaslı öteki edebi türlerde gerçekliğin değil kurmacanın var olduğunu, okuyucuya bir illüzyon dünyasında gerçekle yüzyüze olmadığını farkettirmek gereğini belirtir: [1]

DİPNOTLAR:

1. Bkz. Petronio, Giuseppe, Geschichte der italienischen Literatur, İtalyanca'dan Almanca'ya çeviren: Ursula Wagner-Kuon, Tübingen-Basel 1992
2. Çev:Fehmi Baldaş, Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı, 1981, s.151
3. Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar, Dergâh 1.cilt, s. 113, 1921).
4. Tanpınar, A. Hamdi Yaşadığım Gibi, İst. 1970, s. 323

*Grass*'dan on yıl sonra, 1980'de yine bir Amerikalı edebiyat bilimci *Linda Hutcheon*, metafiktion'u *"fiction about fiction"* "kurmaca üzerine kurmaca" olarak adlandırır.[2]

Başka bir deyişle metafiction, anlatı içinde anlatının araştırılması, yazma eyleminin dile getirilmesidir, *P.M. Lützeler*, "*Spaetmoderne und Postmoderne*" başlıklı araştırmasında metafiction için *"edebiyatın başarısı ve yasallığı hakkında kendini sorgulaması"* diyor. [3]

Üstkurmacanın tarihçesi, Avrupa edebiyatlarında 17. yüzyıla kadar iner. *Cervantes*'in *"Don Quiote"* (1604)u, *Lawrence Sterne*'"in *"Tristram Shandy"* (1970)si, *E.T.A. Hoffmann*'ın *"Prinzessin Brambilla"* (1820)sı, anlatma eylemini kurmaca içinde açıklayan pasajlara yer vermekle üstkurmacanın öncüleri sayılır. Romanda, öyküde anlatılanların gerçek gerçeklik değil, kurmaca olduğunu, anlatı dokusu içinde illüzyonu kırarak okuyucuya açıklama cesareti gösteren asıl Alman edebiyatı tarihinin Romantik ekolü olmuştur. Bu ekol yazarlarının özellikle uyguladığı bir yöntem olduğu için edebiyat biliminde "romantik ironi" olarak anılan, kurmacaya karşı mesafe ilkesi, *metafiction*un tarihsel temelidir. 19. yüzyıl edebiyatına dahil olan Romantizm, bu ilkeyi en yaygın olarak kullanan akımsa da 18. yüzyılda ürün veren Rokoko yazarı *Chr. Martin Wieland*, ironinin Romantizmden önce uygulayıcısıdır.

Çağdaş Türk edebiyatında roman kurgusu içinde zaman zaman yazma eylemi üzerine açıklamalara yer veren yazarlar var: *Erhan Bener*, *"Oyuncu"* (1981) romanında, *Peride Celâl "Kurtlar"* (1990) ve *"Üç Kadının Romanı"*(1954)ında, *Hilmi Yavuz*, *"Fehmi K.nın Acaip Serüvenleri"* (1991)nde. Üstkurmacanın daha girift bir şekli ise, *Ahmet Altan*'ın tarih romanı *"Kılıç Yarası Gibi"* (1998)de karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyat bilimi, metafictionla fiction arasındaki ilişkinin oldukça geniş bir yelpaze oluşturduğunu tesbit etmekte. *Victor Zmegac*, *metanarrativ* (üst anlatı) metinlerde belgesel ve yalancı belgesel (*psudodokumentar*) ögelerin kurmaca içine sokulduğunu ve kurmaca gerçeklikle gerçek gerçeklik arasındaki çizginin muğlaklaşarak okuyucunun metin karşısındaki tavrının artık değiştiğini belirtir.[4]

*Tomaş İrmer* ise metafictionun başlıca özelliklerini sayarken,

yazarla anlatıcı figür arasındaki farkın eriyip gittiğini, bunun anlatıcının yoğun bir şekilde egemenliğiyle gerçekleştiğini belirtir. Ya da, der, çok sesli bir anlatıcı bu farkı yok eder. Karakterlerin ya tamamiyle yok olduğunu ya da kalıplaştığını ileri süren İmer, olayların da zaman-mekan mantığını kaybettiğini belirtir. Okuyucu artık eserin anlam kurgusunu bizzat kurmaya çağırılmaktadır [5]

DİPNOTLAR:

1. (Bkz. Dalım Çiğdem Ünal'ın basılmamış Y.L. tezi: "Die Metafiktion am Beispiel Peter Handkes"..")
2. (Bkz. David Shepherd, Beyond metafiction: selfconciousness in Soviet Literakure, New York 1992, s.1)
3. (Frankfurt/M. 1991, s. 13)
4. (Der europaeische Roman, Geschichte seiner Poetic, Tübingen 1990, s. 377).
5. (Bkz. Thomas İmer: Metafiction, Moving Picture, Moving Histories, Der historische Roman in der amerikanischen Postmoderne, Tübingen 1995, s. 32).

# GENEL EDEBİYAT BİLİMİ TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

**ABARTMA** (Alm. *Hyperbel*): Duygu yoğunluğunu en yüksek derecede aktarabilmek ve inanılmaz derecede yabancılaştırmak için büyüterek ya da küçülterek anlatma. Heyecan yaratmak amacını taşıdığı gibi, kendinden geçişin canlı bir belirtisi de olabilir.

**ABSURDITE** (Alm. *Absurdität, absurd*: Lat. *Kulağa hoş gelen* anlamında) Saçmalık. Aklın özel bir işleyişiyle ortaya çıkar: Düşünce çözümsüz çelişkilere takılır, bunlar meselâ absurd dramatik biçimlemenin temelini oluşturur.

**AÇIKLAMA** (Alm. *Interpretation*, Lat. *Açma, çözme* anl.): Çağdaş edebiyat biliminde bir edebî eseri elden geldiğince yalnız kendi verilerine dayanarak yorumlamayı deneyen yöntem.

**AÇIMLAMA:** (Alm. *Paraphrase*; Yun. *Konuşmaya eklemek* anl.): Bir dil birimini açıklayan ve ondan daha uzun olan sözler.

**AFORİZMA** (Alm. *Aphorismus*; Yun. Tanımlama anl.): Nesir halinde, esprili ve hazır cevapça formüle edilmiş, düşünce ağırlığı olan ifade, bilinen bir şeyi şeffaf bir kalıpla dile getiren fikir kırıntısı. Alman edebiyatında aforizma ustaları: Lichtenberg, Goethe, Fr.Schlegel, Novalis, Nietzsche, Karl Kraus.

**AİLE ROMANI** (Alm. *Famileinroman*): Konusunu ya da ana problemini soylu ya da kentsoylu aile hayatının oluşturduğu roman çeşidi .Genellikle toplum dünyasının siyasal baskı ya da çaresizlik bunalımı içinde bulunduğu dönemlerde evin, ailenin bir kaçış, bir sığınak imkânı vermesi nedeniyle rağbet görmüş bir türdür.

**AKILCILIK** (Alm. *Rationalismus;Lat. ratio: akıl*): Aydınlanmanın temeli, felsefî bir düşünce doğrultusu. Dünya ve tarih görüşünü akıl temeline dayandırarak akıl ölçülerini, eleştiriyi esas alan, gelişim ilkesine dayanan iyimser bir görüş.

**ALIMLAMA** (Alm. *Rezeption*): Eserlerin ve üslûpların tarih boyunca ve farklı uluslarca nasıl değerlendirilip nasıl yorumlandığı meselesi. Temelde bir karşılaştırmalı edebiyat terimi olan bu kavram, 60'lı yıllardan bu yana anlam genişlemesi göstererek edebiyatın ve her türlü iletişimin her bir okuyucuda, dinleyicide farklı etkiler yaratması ilkesine dayalı bir inceleme-eleştirme tarzı sayılmıştır.

**ALIMLAMA ESTETİĞİ** (Alm. *Rezeptionsästhetik*): Edebî eserin belirleyicisi, okuyucunun hazmetme (alımlama) sürecidir, diyen edebiyat anlayışı.

**ALINTI:** (Alm. *Zitat*, Lat. *Çağırılan şey* anl.) Bir kimsenin anılmaya değer sözlerinden kelime kelimesine tekrarlanmış bir bölüm. Alıntının anılmaya değer oluşu, ona bir çeşit özdeyiş karakteri kazandırırken, sözlerin sahibinin de tanınmış bir şahsiyet olması önemlidir. Alıntı, bilimsel eserlerde araştırıcının kendi tezini destekleme, edebî eserlerde de bir yapı unsuru işlevi yüklenir.

**ANA KONU** (Alm. *Thema*; Yun. yasa anl.): Ana düşünce, işlenmiş ya da işlenmek istenen konu.

**ANAGRAMM:** Bir kelimenin yapısındaki harflerin yerinde ufak bir değişiklik yaparak bulmacamsı bir şekil vermek.

**ANAHTAR ROMAN** (Alm. *Schlüsselroman*) Kastedilen kişilerin, olayın veya yerin okuyucu tarafından ancak bilmece çözer gibi kafa yorarak anlaşılabileceği, üstü kapalı bir şekilde anlatıldığı roman.

**ANALOJİ** (Alm. *Analogie*; Yun. ilgi anl.): Örnekseme, farklı iki şey arasında benzerlik, şartların eşitliği.

**ANAPHORA** (Alm. Anapher, Yun. *geriye götürme* anl.): Etkiyi arttırmak amacıyla, aynı kelimenin, birbiri ardından gelen iki cümle başında tekrarlanması.

**ANIŞTIRMA** (Alm. *Anspielung*): Konunuyu, yabancısı olmayan birine ima yoluyla, yani üstü kapalı olarak anlatma, sezdirme; anahtar romanın temel öğesi.

**ANLATI** (Alm. *Erzählung*): Orta uzunlukta nesir türü: Gerçek ya da kurmaca *(fiktif)* olayların ardarda sıralanmasıyla elde edilen hikâyeden daha az özen gösterilen nesir türü.

**ANLATI SÜRESİ** (Alm. *erzählte Zeit*): Anlatılan olayı kapsayan süre.

**ANLATICI** (Alm. *Erzähler*): 1. Olayları okuyucu ya da dinleyiciye aktaran aracı, 2.Anlatı eserlerini kaleme alan kişi. İlk anlamdaki anlatıcı, kurmaca *(fiktif)* ve yazarlarla özdeş olmayan bir figür olabilir ki bu durunda anlatı eser, onun bakış açısından ve belli bir tutumla anlatılır.

**ANLATIM KONUMLARI:** Anlatıcının anlattıklarına ya 1. olimpik konumdan (her şeyi bilen bir kuşbakışıyla), ya 2. kişisel konumdan (bir figürün görüşüyle) ya da 3. nesnel konumdan bakarak aktardığına ilişkin terimler.

**ANLATIM SÜRESİ** (Alm. *Erzählzeit*): Bir edebî eserin okunması için gerekli zaman süresi.

**ANLATIM TUTUMU** (Alm. *Erzählhaltung*) Anlatıcının, dinleyici ya da okuyucuya ve aktardığı olaya göre takındığı tavır.

**ANONİM:** Yazarı bilinmeyen ve anılmayan eserlere verilen sıfat.

**ANTİROMAN** (Alm. *Antiroman*: Yun. *karşı-roman* anl.): Kendi varlığını okuyucu karşısında şüpheli hale sokan, romanın nasıl oluştuğunu ortaya koyarak, bir çeşit roman haline gelemeyen romanın romanı. Nouveau romanın bir çeşitlemesi.

**ANTİTEZ** (Alm. *Antithese*, Yun. *karşıt* anl.): Bir tezin karşısına çıkarılan tez. Bir üslûp aracı ve retorik bir figür olabilir, çünkü karşıtlık etkisini ve imaj gücünü arttırır, uçların yanyanalığı dilin etki alanını genişletir.

**ANTOLOJİ** (Yun.*çiçek derleme* anl.): Seçki, güldeste. Bir şairin, bir yazarın, bir dönemin, bir türün... tipik metinlerinin seçilip bir araya toplanılması.

**ANTONOMAZİ** (Alm. *Antonomasie*; Yun. *dolaylı anlatım* anl.): Bir adın yerine onun bir çeşitlemesini kullanmak. Meselâ bir özel isim yerine onun baba adını anarak onun oğlu olduğunu söylemek, mesleğini anmak ya da bir tür adı yerine onun en büyük temsilcisini söylemek.

**APOLLONİK** (Alm. *apollonisch;* Yun. *Işık, şiir ve müzik tanrısı Apollo* gibi anl.): Ölçülü, uyumlu, biçime sokulmuş, ağırbaşlı.

**APOLOJİ** (Alm *Apologie*; Yun. savunma anl.) Bir dünya görüşünün ve temsilcisinin savunulması.

**ARABESK** (Alm. *Arabeske*; İtal. *Magrip. Arap tarzı* anl.): Önceleri Helen-Roma sanatında stilize edilmiş kenar süsü; Ortaçağ'dan bu yana süsleme çizgisi, edebiyatta dolambaçlı, süsleme amaçlı ayrıntı, trivial.

**ARDIL** (Alm. *Epigone*): Büyük ustaların taklitçisi, özgün yaratıcılık göstermeyen edebiyatçı.

**ARIKSAYIŞ** (Alm. *Litotes*): Bir kavramın karşıtını zayıflatmak ya da yadsımakla onu pekiştirmek sanatı. Meselâ kötü değil (iyi), aptal değil (akıllı).

**ARI ŞİİR** (Alm. *absolute Poesie*): Şiiri doğrudan gerçeklikle ilişkilerinden koparıp salt dil ilişkileri bakımından geliştirmeyi amaçlayan ve Baudelaire, Mallarmé, Valéry, George,Benn gibi şairlerin temsil ettiği şiir anlayışı.

**ARINMA** (Alm. *Katharsis*): Aristoteles'in trajedi kuramının temel kavramı. Ona göre trajedi acı ve ürperme etkisi yaparken seyircinin ruhen arınmasını sağlar.

**ARKAİZM** (Alm. *Archaismus*): Eskisellik. Modern dille yazılmış bir metinde, anlatımda geçmişi daha somut canlandırmak amacıyla eskimiş kelime ya da deyimlerin kullanılması.

**ARUZ VEZNİ:** Hecelerin uzunluk ve kısalık değerlerine göre çeşitli ses kalıplarından oluşan nazım ölçüsü.

**ATEKTONİK:** Tektonik olmayan.

**AVANGARD** (Alm. *Avangarde*; Fr. *öncü* anl.) Biçim ve öz bakımından yeni bir edebî akımın çığır açıcısı, yenilikçi edebiyat.

**AYDINLANMA** (Alm. *Aufkärung*) 1720-1785 yılları arasında Almanya'da egemen olan, İngiliz duyumcu felsefesi ile deneyciliğine ve Fransız rasyonalizmine dayalı bir kültür ve edebiyat akımı. Chr. W.Leibniz ile Chr.Wolff'un iyimser akılcı felsefesi ve Kant'ın bilgi teorisi, akımın Alman kaynaklarını oluşturur. Tolerans, gelişim ilkesine inanç, bilim hayranlığı, kurala ilkeye bağlılık, akılcılık, eleştiricilik, Aydınlanmanın temel ögeleridir. Başlıca Alman temsilcileri Bodmer, Gellert, Gleim, Gottsched, Haller, Lessing, J.Schlegel, Suzler, Wieland'dır.

**AYRAÇ** (Alm. *Paranthese*): Bütün bir cümlenin içine tırnak ya da iki virgül veya iki tire arasında bağımsız bir cümlenin sokulması.

**BAKIŞ AÇISI** (Alm. *Perspektive*): Bir anlatıda olaylara bakış. İngilizce terminolojideki "point of view", anlatanın özdeşliği sayılması gereken, algılamada perspektif odağı anlamındadır.

**BAROK** (Alm. *Barock*; Port. *Oval inci*, sonra aşırı ince anl.): 1600-1720 yılları arasında Avrupa edebiyatında egemen olan akım. Otuz Sene Savaşlarının hazırladığı kötümser, ölüm düşüncesinden kendini alamayan, akıldışı güçlere inanan, karşıtlıklardan zevk alan bir dünya ve sanat görüşü. Petrarca'dan Plejade'dan ve İspanyol pikaresk romanından etkilenmiş, en belirgin özelliklerini roman ve dramdaki temsilcileri, Grimmelshausen, Gryphius, Lagau, Opitz, Angelus Sillesius, Zesen.

**BEN-ANLATIM** (Alm. *Ich-Form*): Anlatı edebiyatında, birinci tekil kişi ağzından dile getirme biçimi. Bu anlatıcı *'Ben'* kendini anlatır, olayları bizzat yaşamış bir sözde anlatıcı nakleder.

**BENZETME** (Alm. *Vergleich*): Dilin muhtemelen en eski imgesel söylemleri arasına giren benzetmede karşılaştırılan nesneler veya kavramlar bizzat anıldığı için belki de gerçek anlamda tam dolaylı imge sayılmazlar. Benzetmede *"gibi"* ya da *"kadar"* kelimesi, benzeyenle benzetilen arasındaki bağı kurar. Benzetmenin üslûp işlevi, anlatılmak istenen şeye somutluk kazandırmak, netlik vermek, pekiştirmektir.

**BESTSELLER** (İng. *Best to sell*'den): Çok satar. 1905 yılında ilk defa Amerika Birleşik Devletlerinde kullanılmış bir terim. Özellikle bir mevsim ya da daha uzun bir süre ortalamanın üstünde satışı yapılmış edebî eser. Kitabın ticarî ürün sayıldığı Pazar ekonomisinde önem kazanmış bir terim. Daha çok da edebiyat sosyolojisi açısından değerlendirmelere elverişli, istatiksel bir olgu.

**BEYLİK BELGEÇ** (Alm. *Epitheton ornans*; Yun. *Eklenti, katılan şey* anl.): Bir isme yakıştırılan *yaygın sıfat: Masmavi gökyüzü, kahraman* ordu vb.

**BIEDERMEIER:** Alman edebiyatında 1815-1848 arasında oluşan bir edebiyat akımının adı. Hegel'in devlet kavramı ile vatandaşı uyarmakla yükümlü saydığı bir ahlâklılık ve hukuk, adalet anlayışı temeline ayanır. Gelenek, tutculuk tevazu, saygı, toplama ve koruma merakı gibi değerleri yaşatır. Alman edebiyatında en tipik örnek, Stifter'in romanlarıdır.

**BİÇİM** (Alm. *Form*): Bir sanat eserinin varlık görünümü: Konunun, bir tür, bir üslûp, bir vezin içinde işlenmesi (iç biçim) ve yine konunun özelliğine göre, yaratıcı duyarlığıyla bir yapı kazanması *(iç biçim).*

**BİLİM KURGU** (İng. *Science Fiction*): Aslında bilim-kurmaca. Roman, anlatı, film, radyo oyunu türlerinde, insanlığın gelecekteki gelişimi konusunda bilim ve tekniğin ortaya çıkarabileceği manzaraları işleyen hayal gücü ürünü eser.

**BİLİNÇ AKIMI** (İng. *Stream of conscious ness*; Alm. *Bewusstseinsstrom*): Bilincin, bilinç altının ve bilinç dışının kaynaklarından beslenen bir akış. İç monolog tekniğiyle, fakat bölük pörçük düşünce ve duygu imgeleriyle gerçekleşir.

**BİREYSEL ÜSLÛP** (Alm. *Individual Stil*): Egemen ve yaygın olan çağ ve tür özelliklerinin dışında, yaratıcı sanatçının kendi üslûp özellikleri.

**BİRİNCİL YAZIN** (Alm. *Primärliteratur*): Edebî eserin, metnin kendisi.

**BİYOGRAFİ** (Alm. *Biographie*; Yun. *hayatı yazmak* anl.): Yaşam öyküsü.

**BLANKVERS** (İng. *Saf, yani kafiyesiz vezin*): Genel olarak Batı edebiyatlarında beş vurgulu Jambus vezni.

**BÜTÜNCÜL SANAT ESERİ** (Alm. *Gesamtkunstwerk*): R. Wagner'in 19 Yüzyıl ortalarında geliştirdiği bir görüş: Yunan trajedisinden bu yana birbirinden ayrılan tek tek sanatları birleştirerek, yani dansı, müziği, edebiyatı, hatta mimariyi ve resmi bir araya getiren "hakikî dram" geleceğin bütüncül sanat eseri olacaktı.

**BÜTÜNCÜL YAPI İLKESİ** (Alm. *tektonisches Aufbauprinzip*) Kurguda yapıda ögelerinin bir bütün oluşturacak biçimde özenli, dakik bir şekilde biraraya getirilmesi.

**COMMEDİA DELL'ARTE** (İtal.*komedi+sanat*) 16.Yüzyılda ortaya çıkmış bir çeşit tuluat komedisi. Saray komedisi *commedia erudiata*'nın karşı kutbu.

**COŞKU:** (Alm. *Pathos*; Yun. *acı* anl.) Bir bayram havası içinde kendinden geçercesine, heyecanlı bir anlatım tutumu. Günümüzde, aşırı duygululuğu nedeniyle olumsuz karşılanmaktadır.

**CÜMLE KESME** (Alm.*Anakolut*; Yun. *arkası yok* anl.) Başlamış bir cümlenin yarıda kesilmesi, cümlenin kuralca uygun olmayan ya da değişik devamı, cümle yapısının zedelenmesi.

**ÇAĞ ROMANI** (Alm. *Zeitroman*): Toplumun genel görünümünü, çağın görünümü halinde yansıtan roman çeşidi. 19.yüzyılda gerçekliğe gösterilen rağbete koşut olarak ortaya çıkmıştır. Çağ romanı objektif bir çağ görünümü vermeyi amaç edinirken, düşünsel bir analizi de beraberinde getirir.

**ÇAĞRIŞIM** (Alm. *Assoziation;* Lat., Fr. *Birleşme, topluluk oluşturma* anl.): Zaman ve mekânca birbirinden uzak tasarımların bir imajda birleşmesi, ki geçmişe ait olanın yaşanmakta olanla benzerliği yoluyla uyarılmasıyla gerçekleşir. Kelimelerin tınlama ya da imajları arasında sebep-sonuç esasında bir ilişki doğurur. Bu ilke, modern edebiyatta önemli bir yapı öğesidir.

**ÇAPRAZ DEYİŞ** (Alm. *Chiasmus*): Cümle öğelerinin çaprazlama yerleştirilmesiyle (abba) yapılan söz sanatı: *Anlamadan dinledik,dinlemeden anladık.* (Y. Emre)

**ÇATIŞMA** (Alm. *Konflikt*): Karşıt şeylerin çarpışması, tartışılmasıyla karşıt değerlerin ortaya konulması. Meselâ: Dramda görev ve aşk karşıtlığı gibi.

**ÇELİŞKİ CÜMLESİ** (Alm. *Paradoxon*; Yun. *karşı+düşünce* anl.): Birden çok anlam içeren, hem doğru hem yanlış olabilen iki cümle ki belli bir iç çelişkide bir hakikat gizlidir ilkesine dayanır. Çelişki cümlesi bir çok özdeyişte yer alır: Her şey hiçbir şeydir de her şeydir gibi.

**ÇERÇEVE ANLATI** (Alm. *Rahmenerzählung*): Bir ya da birçok anlatı birimini bir çerçeve gibi sararak, onlarla daha büyük anlamda bir anlatı birliği oluşturan anlatı biçimi. Çerçeve anlatının kökeni :Şark edebiyatında binbir gece masallarıdır. Rönesans'ta çok rağbet görmüş bir biçimdir.

**ÇEŞİTLİ KÜLTÜRLÜLÜK** (Alm. *Multikulturalität*): Birden çok ulusal kültürün yan yana yaşadığı ülkelerde bu kültürleri tanımak esasına dayalı hoş görülü bir dünya görüşü.

**ÇİFT KATMAN** (Alm. *doppelte Ebene*): Nesirde, dramda veya nazımda birbirinden ayırt edilebilen iki anlatım katmanı kullanarak gerçeklik ve hayal gibi iki dünyayı bir arada dile getirme imkânı.

**ÇOCUK EDEBİYATI** (Alm. *Kinderliteratur*): Çocuklar için, onlara hitabeden konuları onların anlayabileceği bir üslûpta kaleme almış edebiyat.

**DADAİZM** (Alm. *Dadaismus*): 1961 yılında H.Ball, T.Tzara, R.Huelsenbeck, K.Schwitters, B.Arp tarafından Zürih'de Cabaret Voltaire çevresinde geliştirilmiş bir sanat ve edebiyat akımı. Ekspresyonizm, Futurizm, Kübizm, akımlarının görüşlerinin sentezi ve güçlendirilmesi esasına dayanır. Belirliyici özellikleri: Burjuva sanatını ve toplum idealini yadsımak, soyutlamalara eğilim, ilkel olana karşı sempati; deneyi, oyunu,tesadüfü sanatın uyarıcıları olarak benimsemektir.

**DAKTİLUS** (Yun. *daktylos=parmak* kelimesinden gelme): Antik vezinde vv biçiminde mısra ayağı.

**DEDEKTİF ROMANI** (Alm. *Dedektivroman*): Polis romanının özel bir çeşidi: Bir cinayetin ortaya çıkarılışını ve cinayetin hikâyesini değil, onu ortaya çıkaran kişiyi esas alır.

**DEKADANS EDEBİYATI** (Alm. *Dekadenzdichtung*; Fr.düşüş anl.): Burjuva döneminin çökmekte oluşu bilinciyle yaratılan bir kriz edebiyatı. Tanıtıcı özelliği pesimizm, dünya derdi, yalnızlık eğilimi, sarhoşluğa ve acı veren zevklere susama. 1890'ların başında Viyana Empresyonistlerinde ve Yeni Romantiklerde izleri görülür.

**DENEME** (Alm. *Essay*; İng. Fr. deneme anl.) Montaigne'nin yerleştirdiği bir edebî tür. Kısa, anlaşılır, ama çok yönlü, edebî ve en önemlisi bireysel düşünce yazısı.

**DENEYCİ EDEBİYAT BİLİMİ** (Alm. *empirische Literaturwissenschaft*): Eserlerin estetik kalitesiyle değil sadece iletişimsel işlevleri ve koşulları ile ilgilenen ve deneyci sosyolojinin araştırma metotlarını eserlere ve alımlamalarına uygulayan edebiyat anlayışı.

**DESTAN** (Alm. *Epos*; Yun. *Söz, mısra, anlatı* anl.): Uzun manzum anlatı. Bir kavmin, bir milletin hayatında yer eden önemli kişileri ve olayları çoğu zaman masalsı bir abartmayla işleyen bu en eski anlatı türü, hem sözlü hem de yazılı edebiyatta örnekler vermiştir.

**DEUS EX MACHİNA** (Lat. *Makineden çıkma tanrı*): Önceleri dramda düğüm'ün olayların akla yatkın tabiî gelişimiyle değil de anî ve dışardan âdetâ tanrının ya da mutlakiyetçi bir kralın müdahalesiyle çözümlenmesi. Giderek edebiyatın her alanında mantıkî bir gerekçesi olmadan ansızın çözüme varılması.

**DEVLET ROMANI** (Alm. *Staatsroman*): İdeal toplum ve devlet yapısını, çoğunlukla ütopya halinde konu alan roman çeşidi.

**DİAPHORA** (Yun. *farklılık* anl.): a. İki şeyin farklılığını dile getirmek: Tek ümidim, ümitsizliğimdir. b. Bir kelimeyi anlamını değiştirerek tekrarlamak: Başkasının mutluluğu, benim mutluluğumdur.

**DİONİSTİK** (Alm. *Dionysisch, Antik şarap tanrısı Dionisos'un adına dayanarak*): Sınır, ölçü tanımayan coşkulu bir hayat tarzını benimseyen kişilik yapısı ve bunun dünyanın, evrenin özüyle birleşmesi.

**DİYALOG** (Alm. *Dialog*; Yun. *ikili konuşma* anl.): İki ya da daha çok kimse arasında sürdürülen konuşma: Olay ve karakterlerin gelişimini göstermeye yarayan bir sanat aracı.

**DİYALOGLAŞMA** (Alm.*Dialogizität*): Bir söylem ya da metin içerisinde, birbiriyle uyuşmayan sosyal ya da düşünsel bakış açılarının bir arada dile gelmesi.

**DOĞAÇLAMA** (Alm. *Improvisation;* Lat. *Önceden tasarlanmamış* anl.): Hazırlıksız, düşünmeden,içine doğma sonucu.

**DOLAYLAMA** (Alm. *Periphrase*): Dolaylı yoldan anlatma. Bir kişi ya da nesneyi özelliklerini sıralayarak anmak, örneğin Atatürk için Çağdaş Türkiye'nin Kurucusu. Retorik ve stilistikte, bir kelimenin yerine onun tanımını vererek kalıplaşmış, aşınmış anlatımdan sıyrılmak.

Bazı çirkin sözleri kullanmaktan kurtulmak amacıyla güzel adlandırma *(Euphemismus)* olarak da kullanılır. Meselâ mezar yerine ebedî istirahatgâh, savaş yerine savunma vb.

**DRAMATURJİ** (Alm. *Dramaturgie*): 1. Tiyatro oyununun kompozisyon ilkeleri. 2. Onun etki kurallarının ve tekniklerinin teorisi. 3. Uygulamada: Bu işi yerine getiren kişi demek olan dramaturgun görevi.

**DURAĞAN DRAM** (Fr. *drame statique*): Yüzyıl dönümü Sembolizm tiyatrosu için Maeterlinck'in bulduğu ad. Bu tiyatronun özellikleri, kahraman, diyalog ve olayı psikolojik bir temele oturtmadan, günlük hayatın akışı içinde gizli kader güçlerini ortaya çıkararak insanı bu güçlerin kuklası gibi göstermekti.

**DUYGULULUK AKIMI** (Alm. *Empfindsamkeit*): Almanya'da 1740-1780 yılları arasınada, Aydınlanma'nın akılcılığına karşı tepki halinde gelişen bir edebiyat akımı.

**DÜNYA EDEBİYATI** (Alm. *Weltliteratur*): Goethe'den kaynaklanan bu terim, hem nitelik hem de nicelik yargısıdır. Bir yandan dünya uluslarının en değerli edebiyat ürünlerinin toplamını, öte yandan da edebiyat alanında dünyada mevcut her eseri içine aldığı düşünülebilir.

**EDEBÎ İMGE** (Alm. *poetisches Bild*): Poetik imgeler içeren, eğretileme (metafor) ve benzetme için kullanılan genel bir terim.

**EDEBİYAT BİLİMİ** (Alm. *Literaturwissenschaft*): Dilbilimle birlikte filolojiyi oluşturur. Edebiyatı konu alan bir bilim dalıdır, edebiyat tarihi ve edebiyat bilgilerinden oluşur.

**EDEBİYAT DİLİ** (Alm. *Literatursprache*): Edebiyat eserlerinin dili, dolayısıyla bu eserleri yaratan dildir; dilin işlenmiş, zengin bir üst düzeyini oluşturur, yazı diline dayalıdır. Edebiyat dili, gelişmiş bir kültür biçiminin bir ögesi ve belgesidir.

**EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ** (Alm. *Literaturkritik*): Bir edebiyat eserinin eleştirici gözle incelenip değerlendirilmesi. Aslında büyük bir sorumluluk bilinci gerektiren edebiyat eleştirisi, eleştiri ölçütlerinin ve değerlerinin sulandırılması, kişisel ilişkilerin ve duygusallığın etkisi altında yargılara varılması halinde amacından saptırılmış, güvenirliği kaybolmuş bir uğraş niteliğine bürünebilir.

**EDEBİYAT SOSYOLOJİSİ** (Alm. *Literatursoziologie*): Edebiyatla toplumun karşılıklı etkileşimini aydınlatmaya çalışan ve edebiyat biliminde 1900'lü yıllarda ortaya çıkan bir araştırma çizgisi. İncelemeleri, edebiyatın toplum hayatındaki rolü ve edebiyatın toplum şartlarından etkilenişi konusunda yoğunlaşmıştır.

**EDEBİYAT:** Sanatlı yazın ürünlerinin tümü.

**EDEBİYAT-I CEDİDE:** Servet-i Fünun dergisi yazarlarının Batı'nın çağdaş edebiyat gelişimini izleyen yenilikçi yazarlarının ekolü.

**EFSANE** (Alm. *Sage*): Yer, zaman ve tarihî bir ad üzerine anlatılagelen masalımsı öykü.

**EĞİTİM ROMANI** (Alm. *Erziehungsroman*): Gelişim ve oluşum romanına yakın bir roman çeşidi: Bir insanın eğitim sürecini konu alır; dış etkilerin, yani eğitici güçlerin, kişi, çevre ve bilim, sanat gibi güçlerin eğitimdeki etkisini vurgular.

**EĞLENCELİK EDEBİYAT** (Alm. *Trivialliteratur*): Kolay anlaşılır, sürükleyici, sıradan edebiyat. Kalıp ifadelere itibar eder.

**EĞRETİLEME, İSTİARE** (Alm. *Metapher*): Anlatımda değişiklik ve pekiştirme sağlar; kelimelerin günlük gerçek anlamları dışında aktarmalı anlamda kullanılmaları sanatıdır. Alışılmış, geleneksel eğretilemelerin yanı sıra cesur, özgür eğretilemeler de vardır.

**EĞRETİLEMELERİN ETKİLEŞİM KURAMI** (Alm. *Interaktionstheorie der Metapher*): Eğretileme kuramlarından olan etkileşim

konuşmanın eğretilemeli (mecazî) olup olmadığı, buna göre, ifadenin konusal bağlamından anlaşılır. Eğretilemelerin etkileşim kuramı, eğretilemelerin oluşturduğu imgeselliğin dinamik, şaşırtıcı öğesini vurgular.

**EKSİLTİ** (Alm. *Ellipse*): Bir cümlenin anlam bütünlüğüne zarar vermeksizin bir kelimesini bilerek ya da farkına varmadan eksik bırakmak. Çoşkulu anlatımda, duyguları doğrudan dışa vurma eğiliminde sık sık ortaya çıkar.

**EKSPRESYONİZM** (Alm. *Expressionismus;* Fr.*ifade*'den): Dışavurumculuk. Almanya'da 1910,1925 yılları arasında kendini gösteren ve bütün sanat dallarını etkileyen bir sanat devrimidir. Başkaldırma, değişim ve aşırılılık sloganlarıyla ortaya çıkmış, edebiyatta insanın tamamıyla teknikleşmiş bir dünyada kendini kurtarmasını, yeni ve mutlak değerlere, normlara kavuşmasını savunmuştur. Sanatla politikayı, ahlâkla estetik varsayımları bağlayarak geçmişin üstesinden gelmeyi denediği için, kısa zamanda coşkusunu kaybetmiş ve kendi içindeki birçok çelişkiyle sönüp gitmiştir.

**ELEGANTİA** (Lat. *Seçilmişlik, incelik* anl.): Antik hitabet sanatında net, somut, berrak ifade tarzı. Hümanizm ve Barok Dönemlerinde antik üslûbu örnek alan yazarların tarzı.

**EMPRESYONİZM** (Alm. *Impressionismus*; Fr. *izlenim sanatı* anl.): Aslında bir resim terimi. Edebiyatta (1890-1910) nesnel dünyanın, algılayan kişinin anlık izlenimi olarak yansıtılması ilkesine dayalı, Natüralizm karşıtı bir akım.

**EPİGRAF** (Alm. *Motto*): Bir metnin, bir eserin başına konmuş ekseriya edebî bir metinden alıntı ya da özdeyiş.

**EPİK** (Alm. *Epik*): Anlatı türlerinin (destan, roman, hikâye, masal, fabl, idil, novel vb.) toplam sınıfı. İnsanın iç ve dış dünyasını bir anlatıcının bakış açısından ve olmuş bitmiş şeyler olarak dile getirme sanatı.

**EPİK TİYATRO:** E.Piscator ve B.Brecht'in, *"Aristotelesçi olmayan"* tiyatro anlayışı. Esası,bir olayın anti-illisionist temsilidir ve bunu, illisionu etkiyi yok eden epik işleme araçlarıyla sağlar. Mesafe ve düşünmeye davettir ulaşmak istediği ve buna bildik şeylerin yabancılaştırılmasıyla ulaşır.

**EPİPHRASE** (Alm. *Synonyme*): Kökeni farklı, anlamca yakın, hattâ aynı anlamda kelimeler: bakmak-görmek, duymak-işitmek gibi.

**EPİSOD** (Alm. *Episode*; Yun. *Koronun girişinden sonra gelen* anl.): Romanın, destanın, dramın esas olayına giden ve onunla bütünleşen yan olay.

**ESTETİK** (Alm. *Ästhetik*; Yun. *duyulara ilişkin bilim dalı*): Felsefenin bir alanı: Tabiatta ve sanatta güzel öğretisi. Edebiyatın niteliği, biçim ve yasaları bağlamında estetik, poetiğin bir alanıdır.

**EŞDEĞERLİK** (Alm. *Äquivalenz*): Yapısalcı edebiyat teorisinde Jakobson'un edebî konuşmanın tanıtıcı özelliği olarak nitelediği birbirini izleyen ögelerin (bir trilojinin dizelerinden bölümlerine kadar) aynı değerde oluşu.

**EŞZAMANLILIK-ARDZAMANLILIK** (Alm. *Synchronie-Diachronie*): İncelemede zaman esaslı farklılık. Eşzamansal inceleme yöntemi objenin yapısını belli bir zamanda ele alırken ardzamansal inceleme bunu zaman akışı içindeki değişimlerini sorgulayarak yapar.

**EZOTERİK** (Yun. *esoterikos=iç, dahilî*): Yetenekli ya da elit bir grubun anlayacağı, salt hevesli olanlara bir şey söylemeyen öğreti ve yazılar.

**FABL:** (Alm. *Fabel;* Lat. *Hikâye*): Eğlenceli, ders veren hayvan hikâyesi. İnsan özelliklerini belli hayvanlara atfederek yazılmış çoğunlukla eğitici veya hicvedici hikâye.

**FECR-İ ATİ:** 1908'den sonra yeniden yayınlanmaya başlayan Servet-i Fünun dergisinde yazmaya başlayan genç yazarlara verilen ad. 1909'da bir bildiri yayınlayarak çığırlarına geleceğin şafağı anlamında

bu adı verdiler. Fuat Köprülü, Refik Halit Karay, Hamdullah Suphi Tanrıöver, Yakup Kadri Karaosmanoğlu başlıca temsicileridir.

**FIN DE SIÈCE** (Fr. *Yüzyıl sonu* anl.): Edebiyat tarihinde (19. yy. sonunda) Burjuva değerlerinin endüstri devrimiyle yok olacağı sezgisini taşıyan kötümser bir dönem.

**FİGÜR** (Alm. *Figur*): 1. Söz sanatlarında, estetik kaygılar ve etkiyi artırma amacıyla, alışılmış dil geleneğinden uzaklaşma. Bu anlamda söz figürleri olduğu gibi düşünce figürleri de vardır ve her ikisinde de alışılmış ifadeden uzaklaşma söz konusudur. 2. Kurmaca metinlerde "kişi".

**FİLOLOJİ** (Alm. *Philologie;* Yun. *Philos = söz, kitap*): Edebî eserlerin ve onların ardındaki kültürel ve sosyal fonun anlaşılmasına ve iletilmesine çalışan bilim dalı, modern dünyada edebiyat bilimi ve dilbilimi çalışmalarının ortak paydası.

**FORMALİZM** (Alm. *Formalismus*): Rusya'da 1915-1930 arasında görülen ve o dönemin Avangardisleri sayılanların biçimci edebiyat ve sinema sanatı tezi.

**FRAGMAN** (Alm. *Fragment*; Lat. *Parça* anl.): Yarımkalmış, tamamlanamamış ya da yazarı tarafından bilinçli olarak tamamlanmayıp o biçimde, yani yarım yaratılmış eser. Özellikle Romantizmin sanat felsefesine çok uygun düşen fragman tarzı, düşüncenin sonsuzluğu karşısında duyuların yetersizliği ilkesine dayanıyordu.

**FREKANS** (Alm. *Frequenz*): Anlatım Kuramına G. Genette'in yerleştirdiği bir terim. Olayların gerçekte görüldüğü sıklıkla anlatıdaki sıklığı arasındaki ilişkiyi belirler. Bir kerelik bir olay tek olarak (singulativ) veya çok kereler (repetitiv) anlatılabilir, genellikle de aynı eser içinde bu ilişkinin iki türüne yer verilebilir, ama biri daha yaygındır.

**FUTURİZM** (Alm. *Futurismus*; Lat. *Gelecek sözüyle ilgili*) Gelenekçiliğe protesto olarak 1909-1912 yıllarında bildirilerle ortaya çıkan Filippo Tommaso Martinett'nin başlattığı bir çığır. Akılcılığa karşı bir tutumla dinamizmi, çağdaşlık ülküsüyle savaşı, eylemi, kahramanlığı

göklere çıkarıp sonunda Faşizmle birleşmiştir. Cümle yapısında yıkıcılık, kelimelerin özgürlüğe kavuşturulması, şiirde "ben"in yok edilmesi gibi ilkelerle çalışmıştır.

**GARİPÇİLER:** 1941'de yayınlanan Garip başlıklı eserde şiirleri toplanan Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday, Oktay Rıfat üçlüsü. Özellikleri: Edebiyatta biçimciliğe, duygusallığa karşı çıkıp söyleyiş güzelliğini temel saymaktır.

**GAZEL:** Divan edebiyatında en yaygın nazım biçimi. 5-15 beyitten oluşur. İlk beyiti *(matla)* kendi içinde kafiyelidir. Son beyitte şairin adı bulunur. Gazellerde konu birliği şart değildir.

**GERİLİM** (Alm. *Spannung*): Nesirde ve tiyatroda merak ve ilgi uyandırmak amacıyla gerçekleştirilen heyecan.

**GELİŞİM ROMANI** (Alm. *Entwicklungsroman*): Bir insanın ruhsal ve fiziksel gelişimini, kişiliğin olgunlaşma sürecini, bunu hazırlayan dış etkileri ve ulaştığı olgunluğu konu alan roman çeşidi.

**GEVŞEK YAPI İLKESİ** (Alm. *atektonisches Aufbauprinzip*): Açık biçimde (*offene Form*) yer alan her bir ünitenin özel değeri olduğu görüşüyle, bütünün organik birliğinin ve mükemmelliğin aranmaması.

**GEZİ NOTLARI** (Seyahatname): Gezinin ve gezi izlenimlerinin kaleme alınışı. Gezi notlarının edebî değeri olabilir.

**GÖLGE OYUNU** (Alm. *Schattenspiel*) Kukla oyununun iki boyuta sığdırılmış özel bir tarzı, Türklerde Karagöz.

**GROTESK:** Aslında İtalyanca'da (*Grotten*'daki) bir duvar resminden gelir ve Grotten resimleri tarzında demektir ki, bitkisel ve hayvansal ögelerden oluşu çağrıştırır; giderek dünyaya yabancılaştıran ve onu eğlenceli hayalî bir alana götüren, içinde esrarengiz, tekin olmayan güçlerin egemenliğinin yansıdığı, aslında bir araya gelemez gibi görünen şeylerin, meselâ trajikle komiğin, adilikle yüceliğin bir oyun havasında birleştirildiği biçimsizliliğin biçimi, tabiata aykırılığın tabiîliği

anlamına gelir (Dürrenmatt'ın Fizikçiler dramına olduğu gibi).

**GÜDÜMLÜ EDEBİYAT** (Alm. *Tendenzdichtung*; Lat. *Amaç, niyet* anl.): Sanat dışı bir amacı ön plana alıp sanatsal biçimlemeyi bu amaca araç yapan edebiyat.

**GÜDÜMLÜLÜK** (Alm. *Engagement*): Bir yazarın, dünyayı değiştirebilme ümidiyle, yaratıcılığını, politik, sosyal, dinî ya da ahlâki bir amacın hizmetine adaması.

**GÜNCE** (Alm. *Tagebuch*): Yaşantıların kişisel monolog tarzında içten geldiği gibi günü gününe not edilmesinden oluşan ve bu notların sahibi hakkında güvenilir biyografik bilgi niteliği taşıyan yazıların tümü.

**GÜZEL ADLANDIRMA** (Alm. *Euphemismus*): Kaba, sarsıcı deyişlerden kaçınarak dinleyenin kötü tepkisini önlemek için ince deyişler kullanma, güzel buluşlardan yararlanma sanatı. Meselâ ölmek yerine ruhunu teslim etmek; mezar yerine ebedî istirahatgâh.

**HECE VEZNİ** (Alm. *Silbenzählendes Versprinzip*): Mısraların belli hece sayısına dayandığı vezin.

**HEXAMETRE** (Alm. *Hexameter*) Altı birimli antik vezin.

**HİCİV** (Alm. *Satire*; Lat.*Satura*'dan): Bir tür değil, bir tutumdur; edebiyatın her türünde ortaya çıkabilir ve neşeli alaydan somurtkan melankolik bir sarsıntıya kadar çeşitlilik gösterir. Amaç, ters bir dünyanın sergilenmesi, bireyle toplumun bozukluklarının ortaya konmasıdır.

**HİCİV ROMANI** (Alm. *satirischer Roman*): Temel anlatım tutumu hiciv olan roman.

**HÜMANİZM** (Alm. *Humanismus*): İtalya'da başlayıp, 15.-16. Yüzyıllarda Avrupa'da yayılan, antik Yunan-Roma kültürünün yeniden canlandırılması, yaşama sevinci, akılcılık, insancılık ilkelerini benimsenmesi gibi özelliklerle belirlenen bir edebiyat ve kültür akımı.

**HYPOTAKS** (Alm. *Hyptaxe)*: Temel ve yan cümleciklerin sanatlı biçimde iç içe yerleştirilmesiyle kurulan cümleler.

**İRRATIONALIZM** (Alm. *Irrationalismus*; Yun. *akla aykırı*dan): Duygu, sezgi, içgüdü, rüya, hayal vb.nde, yani aklın kavrayamayacağı şeyde bilginin kaynağını gören felsefe anlayışı.

**İÇERİK** (Alm. *Inhalt*): Biçimi yani '*nasıl*'ı dolduran, onun içinde yer alan şey, anlatılabilir olan (*malzeme, motiv* vs.).

**İÇMONOLOG** (Alm. *innerer Monolog*): Anlatı kapsamında yer alan bir figürün ruh varlığının, doğrudan doğruya, ama onun ağzından söze dökülmeksizin, onun düşünceleri, hatıraları, çağrışımlarıyla kendi kendine konuşmasına tanık olurcasına anlatıma aktarılması.

**İKİNCİL YAZIN** (Alm. *Sekunderlitaratur*): Edebî eser üzerinde yazılmış olanlar.

**İMAJ** (Alm. *Bild*): İmge. Yoğunlaştırışmış bir içeriği olan ve yorumlamaya, açıklamaya elverişli, çok katlı bir anlatım. İmajda kelime, bir dil göstergesi olma özelliğini aşarak düşünme ve hissetmeyi harekete geçirici sembol niteliğine ulaşır ki, stilize etme ve edebîleştirme de buna dayanır.

**İMAN TAZELEYİCİ EDEBİYAT** (Alm. *Erbauungsliteratur*): Din duygularının canlanması, tazelenmesi, manevî tatmin amacı ile yazılmış dinî konulu eserler. Daha sonra belli bir siyasal ülküye bağlılığı pekiştirmek amacını güden eserler için de aynı terim kullanılmıştır.

**İMGE ALANI** (Alm. *Bildfeld*): Eğretileme (*mecaz*) ve eğretileme bileşiklerinin alışılmış dilsel ve edebî, açık ve çeşitlemeli imge gruplarına ait olması. Odak eğretilemeler demek olan karmaşık imge alanlarının anlamı ve anlam tarihi çoğunlukla, insanın dünyayı ve kendini algılayışının toplum ve kültür tarihi temelleridir.

**İRONİ** (Alm. *Ironie*; Yun. *Ters yerleştirme* anl.): Bkz. *tersinme.*

**İŞÇİ EDEBİYATI** (Alm. *Arbeiterdichtung*): Konularını ve malzemesini işçi dünyasından alan eserler. 1. Alman edebiyatında 19.yy. ortalarında Herwegh ve Freiligrath'dan başlayarak Natüralizm ve Ekspresyonizm'de doruğa varan bir edebiyat çeşidi. 2. İşçilerin yarattığı edebiyat: 20. Yy. başında Almanya'da, II. Dünya Savaşı sonrası özellikler Alman Demokratik Cumhuriyeti'nde.

**İŞLEV ÇÖZÜMLEMESİ** (Alm. *Funktionsanalyse*): P.Bürger'in edebiyat sosyolojisine getirdiği bir terim. Edebiyatın belli bir toplumdaki işlevleri ve işlev değişimini araştırmaya dayanır.

**İTİRAFNAME** (Alm. *Bekenntnisdichtung*): Kişisel yaşantının doğrudan dile getirilmesini öngören edebiyat çeşidi. Goethe'nin yaşantı edebiyatında zirveye ulaştığı kabul edilir. Örnek: A. Augustinus, J. J. Rousseau ve Tolstoy'un İtirafları.

**KADIN EDEBİYATI** (Alm. *Frauenliteratur*): Kadını ve kadın olmanın sorunlarını işleyen, kadın yazarların eserleri.

**KADIN ÜSLÛBU** (Fr. *écriture féminine*): Fransız feminist kuramında, erkeksi üslûptan farklı olduğu savunulan kadınsı yazma tarzı, ki kadın yazarların eğilimli olduğu konulardan çok onların dil ve ifade tarzında, psikanaliz görüşlere dayanarak, başkalık görür.

**KAFİYE** (Alm. *Reim*; Fr.*rime*): Uyak, mısra sonlarında ses benzerliği.

**KAHRAMAN** (Alm. *Held*): Anlatı yada tiyatro edebiyatında odak figür, başrol.

**KALIP** (Alm. *Klische*; Fr. *basma, matbaa çubuğu*): Çok kullanılmış, aşınmış deyim ya da düşünce ve anlatım şeması, yavan taklit.

**KARA MİZAH** (Alm. *Schwarzer Humor*):Sinik etki bırakan, aksi, kinayeli bir edebiyat çeşidi. Mizahtaki olumlu, anlayışlı ve gülümseyen o temel tutum sözde tabiî bir jestle birleştirerek gayri insaniyi, kötü olanı, oyunla ciddiyetin tuhaf bir biçimde karıştığı grotesk etki sayesinde ortaya çıkarır.

**KARA ROMANTİZM** (Alm. *Schwarze Romantik*): Avrupa Romantizmi içinde tek yanlı olarak gizli korkular, rüyalar ve sayıklamalar, hortlaklar, doğaüstü yaratıklar vs. gibi akıldışı konulara yer veren bir eğilim.

**KARİKATÜR** (Alm. *Karikatur*; İtal. *Yükselmek, doldurmak* anl.): Kişilerin ya da nesnelerin karakteristik özelliklerini abartarak, yani bütüne olan oranlarını uyumsuza götürerek yansıtıp gülünç ya da eleştirici, hicivci bir etki uyandırmak.

**KARMAŞIK ZAMANLAMA** (Alm. *Anachronie*) Olayların, gerçek zaman sırasıyla anlatım sırasını karıştırmak.

**KARNAVALLAŞTIRMA** (Alm. *Karnavalisierung*): M.Bahtin'in diyaloglaştırma kuramına göre: Monologcu bir kültürün veya edebiyatın, akrabalık, tuhaflık, kötü ortaklık ve dünyevîlik süreçleri yoluyla diyaloglaştırılması ve dengelenmesi.

**KARŞITLAM** (Alm. *Antithese*): Karşıt kavramların bir araya getirilmesiyle yapılan söz sanatı (Örn. Deniz uyuyor, kör talih vb.)

**KASİDE** (Arap. Kasida): Divan edebiyatı övgü şiiri, 30-99 beyitli olur: Bölümleri: 1.Başlangıç: (*Nesib, teşbib*) kasidede konusu sevgi, sevgili, doğa vb. 2. Övgü (*kasid*): Asıl övülmek istenen kişinin övüldüğü bölüm. 3. Fahriye: Şairin övüldüğü bölüm. 4. Tegazzül: Bir gazelin katıldığı bölüm. 5. Dua: Övülen kişi için edilen dua.

**KAYNAK** (Alm. *Quelle*): Yazarın işlediği konunun nereden geldiği, kökeni.
**KAYNAK METİN** (Alm. *Ausgangstext*): Çeviri bilimde başka dile çevrilecek orijinal metin için kullanılan terim.

**KISA ÖYKÜ** (Alm: *Kurzgeschichte*): Kısa anlatı.

**KİŞİSEL ROMAN** (Alm. *Personaler Roman*): Anlatıcısı olmayan ve anlatıcı, karakterler arkasına gizlendiği için, kendi kendini anlatılır izlenimi bırakan roman. Burada okuyucu, yansıtılan dünyayı bir roman

figürünün bakış açısından görür, âdetâ, onun maskesine bürünür.

**KİTAP TANITIMI** (Alm. *Rezension*; Lat. *Recensere =iyice incelemek*): Edebiyat, tiyatro, sinema, televizyon programları, konser ve bilim kitaplarını gazete ve dergilerde incelemek ve değerlendirmek.

**KLASİK** (Alm. *Klassisch*; Lat. *Sınıf anl.*): Değer yargısı, birinci sınıf: Zaman ve mekân kavramlarını aşan, evrensel.

**KLASİSİZM** (Alm.*Klassik*): Edebiyat ekolü: Goethe'nin İtalya gezisinden (1786) Schiller'in ölümüne (1805) kadar süren, akıl-duygu dengesini, kişiselle evrenselin birleştirilmesini, insancıllığı, kişilik eğitimini amaç edinen bir akım. İyi, hâkiki, güzel gibi insanlık ereklerini dile getiren semboller yaratmış, vücut-ruh, tabiat-sanat, gönül-akıl uyumunun estetik yaratıcılığının eğiticiliği sayesinde gerçekleşebileceğine inanmıştır. Fransız edebiyatında 17. y.y. akılcı akımı.

**KOLAJ** (Alm. *Collage*; Fr. *yapıştırma anl*): Resim alanından gelme bu terim, hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle yeni bir kompozisyon oluşturma demektir. Burada her bir unsur, sembol niteliği taşıyan bir bütün içinde organik bir yapı öğesi olur.

**KOLAYA KAÇMA** (Alm. *Eskapismus*; Lat. *Kaçamak* anl.): Çelişkilerle dolu gerçeklikten kaçıp toz pembe gösterilen, sözde problemsiz bir hayal gerçekliğine sığınma. Her şeyden önce eğlencelik edebiyatın belirleyici özelliği.

**KOMEDİ** (Yun. *"kosmos"*: *şarkı, sonradan güldüren oyun*, Alm. *Lustspiel*): Antikitede Dianizos şenliklerinden kaymaklanmış bir oyun çeşidi: Kişilerin, ilişkilerin gülünçlüğünü gün ışığına çıkarılmayı amaçlar. Güldürücülüğünü komik durumlarla, abartılmış tipik karakterlerle veya görünürde çözümsüz problemlerin şaşırtıcı çözümleriyle ve esprilerle sağlar, komedi çeşitleri de buna göre adlandırılır: Karakter komedisi, entrika komedisi vb.

**KOMPARATİSTİK** (Alm. *Vergleichende Literaturwissenschaft*): Karşılaştırmalı edebiyat bilimi.

**KOŞUTÇULUK** (Alm. *Parallelismus*): Bir üslûp aracı olarak ardarda gelen cümle ve cümle bölümlerinde kelimelerin aynı zamanda eş anlamlarını vermekle, pekiştirmek amacıyla simetrik yerleştirilmesi.

**KÖY EDEBİYATI** (Alm. *Dorfgeschichte*): Köyü ve çiftçi çevresini konu alan edebiyat.

**KRONİK** (Alm. *Chronik*; Yun. *zaman belirleme* anl.): Tarih olaylarının zaman sırasına göre sıralanışı demektir. Aile kroniği, soy kroniği şekliye Ortaçağ edebiyatında karşımıza çıkar.

**KURGU** (Alm. *Aufbau*): Edebî eserde yapı öğelerinin bileşimi işi ve bunun gerçekleşmiş hali. Dış kurgu: Bölüm, perde, kıta vb. iç kurgu: Konunun gelişim çizgisi, dil kurgusu ise ritm, kelime seçimi vb.dir.

**KURMACA** (Alm. *Fiktion*; Lat. *Uydurma, buluş* anl.): Edebiyat kuramında 'Mimesis' (gerçekliği taklit)in karşıtı olarak yazarın hayal gücünün yaratıcılığına yer vermesi anlamını taşır.

**KURMACA DÜNYA:** Bir yazarın hayalinde kurduğu ve kurmaca nesir bir eserde anlattığı, figürleri, olayları gerçek gerçeklilikle değil yazarın o gerçeklikten süzüp çıkardığı gerçeklikle ilişkili dünya.

**KURMACA GERÇEKLİK:** Edebî eserde gerçek gerçekliğin, yazarın yaratıcı gücü sayesinde dönüştüğü yeni bir gerçeklik.

**KURMACA:** (Lat. *Fiktio*: *bulma, uydurma* anl; Alm. *Fiktion*): gerçek gerçekliğe uyma iddiasında olmayan, yani *"mümkün"* ve *"muhtemel"* olanı anlatan veya oynayan eserler. İngilizcede *"fiction"* anlatı türüyle eşanlamlıdır ve asıl sınıflandırma konuya göre değişir: "Science fiktion", *"Mystery fiction"*, *"Pulp fiction"* gibi.

**KÜÇÜK ÖYKÜ** (Alm. *Kurzgeschichte*; İng. *Ame. Short story*): Sıfırdan gibi görünen bir olayı ilginç kılarak kısa bir anlatı halinde işler. Başı ve sonu açık olarak nitelendirilen küçük öyküde kesin bir başlangıç ve bitiş yoktur.

**LEITMOTIV** (Alm. *Leitmotiv*): Aslında bir müzik terimidir ve özellikle kişileri, nesneleri karakterize eden, tekrarlanan motif anlamındadır. Edebiyatta sık sık tekrarı bir çeşit karakterize edişe ya da hatırlatmaya yarayan motif, durum, formül ya da nesne demektir ki, aynı zamanda bir kurgu aracı anlamı da taşıyabilir. Meselâ nesne semboliğinde olduğu gibi.

**MAKAME** (Arap. *Makama = önceleri soy toplantısı anl. Sonraları o toplantıda yapılan konuşmalar ve nihayet edebî hitabet*): Arap Edebiyatında, serbest nazım ve ritmik nesir tarzında yazılmış, nadir kelimelere edebî alıntılara ve araştırmalara itibar eden anlatı.

**MALZEME** (Alm. *Stoff*): Yazarın kişisel ve sanatsal eğilimleri sonucu seçtiği somut ve nesnel gerçeklik elemanları. Bunlar sanat eserinde motifleştirme süreci içinde ilk edebî işlemi yaşar.

**MANİERİZM** (Alm. *Manierismus*) Özenti, anlatımda yapmacıklık eğilimi.

**MEKTUP** (Alm. Brief, Lat. Kısa yazı): Mektup yazma kültürü Antik edebiyatta vardı, sonra 18. y.y.'da Almanya'da Duygululuk akımında dostluğun bir değer oluşuyla gelişti. Klasisizm ve Romantizm'de kişisel haberlerle felsefe, bilim ve sanat görüşlerinin bir arada ifadesi anlamını kazandı. 20.y.y.'da giderek önemini kaybetti.

**MEKTUP ROMAN** (Alm. *Briefroman*): Bir roman biçimi. Ben anlatımın bir çeşitlemesi olarak mektup yazan bir ya da birden çok kişinin anlatıcı rolünü üstlenmesi.

**MERDİVEN** (Alm. *Klimax*; Yun. *Merdiven* anl.): Kelimelerin ya da cümlelerin etkiyi güçlendirmek amacıyla derece derece pekiştirerek ya da etkiyi zayıflatmak için son derece yumuşatarak sıralanması (*antiklimax*). Meselâ: Para kaybetmek, bir şey kaybetmektir, şeref kaybetmek çok şey kaybetmektir; cesaret kaybetmek her şeyi kaybetmektir.

**METİNLERARASILIK** (Alm. *Intertextualität*): İster edebî ister teknik hiçbir metnin dışa kapalı olmadığı görüşüyle edebî metin dokusu-

na hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçaları katılabileceğinin, böylece de dilin bütüncül bir deney (*Unviversalexperiment*)olma niteliğinin ortaya konması.

**METİN ELEŞTİRİSİ** (Alm. *Textkritik*): Manevî bilimler, hukuk ve ilahiyat alanına ait hakikiliği kesin olmayan metinlerin eleştirsel incelemesinde kullanılan filolojik metot.

**METİN**: (Alm. *Text*): Edebiyat biliminin çeşitli anlamlarda kullandığı odak kavram. Edebîliğin tartışmalı olduğunun kabul edilişinden bu yana her türlü yazılı şey anlamında eser yerine kullanılmaktadır. Dilbilimde ise, kullanılan dilin bir birimi, tümcelerden ibaret olmayan, ancak tümcelerle geçekleşen anlambilimsel bir birim olarak ele alınır. Tümcelerin birbiriyle bağlanarak bir metne dönüşmesi demek olan metinselliğin (*Textualität*) gerçekleşmesi için metinin bağdaşıklılık (*Kohäsion*), tutarlılık (*Kohärenz*), niyetlilik (*Intensionalität*), benimsenebilirlik (*Akzeptabilität*), bilgi aktarıcılık (*Infomativität*), durumsallık (*Situationalität*) ve metinler arası ilişki (*Intertextualität*) gibi özellikleri olmalıdır.

**METNE BAĞLI YORUMLAMA** (Alm. *Werkimmanete Interpretation*): Bir edebiyat analizi ve eleştirisi biçimi. Ek bilgilere (edebiyat dışı, meselâ sosyolojik, tarihî, felsefî vb. şartları hesaba katmak gibi) gerek duyulmaksızın metnin içinde kalarak ve metni yine metnin kendine dayanarak anlamak ve değerlendirmek yöntemi. Burada edebî eserin salt dil ürünü oluşu ilkesinden yola çıkarak, üslûp, ritim, imaj, yapı vb. ögelerin araştırılması amaçlanır. Amerika'da New Criticism, Fransa'da Explication de texte ve Rusya'da Formalizm'den esinlenmedir.

**METONOMİ** (Alm. *Metonymie*; Yun. *değiştirerek adlandırma*): Düz değişmece, mecaz-ı mürsel. İçerik açısından akraba olan ya da birbiriyle ilişkili kavramların yer değiştirilmesiyle yapılan söz sanatı. (Meselâ Haşim'i okur musunuz? Bir bardak içer misin?)

**MISRA:** Şiirin her satırı.

**MİKROROMAN** (Alm. *Mikroroman*): Çok küçük roman. Duyu organlarıyla algılanabilir küçük gerçeklik birimlerinin, ardarda sıralanması esasına dayanır. Anlatıcı 'ben', psikolojik vb. yorumlara girmeksizin gördüklerini, duyduklarını küçük ayrıntılar halinde kaydeder. Natüralizm'de saniye üslûbu ile birlikte oluşmuştur.

**MİMESİS** (Yun. *taklit etme*): Aristoteles'in edebiyat kuramından gelme bir terim. O, edebiyatın temelinde tabiatı takit etmeyi görüyordu. Edebiyat=gerçekliğin ifadesi tanımı Rönesans ve Klasisizmde yeniden önem kazanmıştır.

**MİSTİSİZİM** (Alm. *Mystik*; Yun. *myein = gözlerini kapamak*): Dinî tutumun özel bir biçimi. Erek, Tanrıyla bir olma, ona ulaşmadır. Dinin kalıplarını aşarak belli yorumlarla çalıştığı için çoğu zaman engellemelerle karşılaşmıştır.

**MONOLOG** (Alm. *Monolog*): Kişinin kendi kendine konuşması. Nesir eserlerde figürlerin karşılaştıkları durumlar hakkındaki yorumlarını tasvirde yararlanılır. Düğüm monolog (*Konflikt-monolog*) çeşidi, eser kahramanının, olayların akışı içinde vardığı en önemli noktada karar vermek, kendiyle mücadele etmek, tartmak, seçmek hallerinde kendi kendine yaptığı konuşmadır.

**MONTAJ** (Alm. *Montage*): Filmde, şiirde,roman ve tiyatro eserinde uygulanan bir anlatım tekniği: Gerçekliğin çeşitli alanlarından alınma türlü parçaların doğrudan doğruya, biçimci görüşler esasında, bir araya getirilmesi. Amaç ya bir çeşit yabancılaştırma sağlamak ya da yeni bir bütünlüğe ulaşmak ve sarsmak, düşündürmektir.

**MOTİF** (Alm. *Motiv*; Lat. *Harekete geçirici neden* anlamında): Edebiyat eserlerinde tipik hale gelmiş, bu nedenle de soyutlanmış kalıpları gösterir. Meselâ zengin kızıyla yoksul delikanlının aşkı, ya da iki kadın arasında kalan erkek.

**MÜSTEHCEN YAZIN** (Alm. *Obszöne Literatur*): Ahlâka aykırı bulunan, utanç duygusunu hiçe sayan, cinsel dürtüleri harekete geçirmeyi amaçlayan yazın.

**NATÜRALİZM** (Alm. *Natualismus*): 1880-1900 yılları arasında Avrupa edebiyatında görülen ve Realizmin sanatta objektiflik ve tabiata bağlılık ilkelerini tutarlı bir biçimde aşırılaştıran bir edebiyat akımı. Dünya görüşü yönünden Pozitivizmden kaynaklanmıştır ve insan tabiatını, tabiat bilimlerine dayanarak kalıtım, çevre ve tarihî şartların bir ürünü olarak yorumlamıştır.

**NEOLOGİZM** (Alm. *Neologismus,* Yun. *yeni+kelime*): Yeni kelime türetimi.

**NOUVEAU ROMAN** (Fr. *yeni roman* anl.): 1950'lerde Fransa'da oluşan ve M. Butor, R.Pinget, N.Sarraute, Claude Simon v.d. tarafından temsil edilen bir roman biçimi. Başlıca özelliği, geleneksel anlamda konu, figür ve tutarlılığa önem vermeyerek, henüz psikanaliz ve sosyolojinin egemenliğine girmemiş bir gerçeklik alanını sezgiler yoluyla fethetmek eğilimidir. Alman edebiyatında bu roman biçiminden etkilenen yazarlar M. Johnson, M. Walser, Th. Bernhard, Jürgen Bekker'dir.

**NOVEL** (Alm. *Novelle*; İtal. *Yenilik* anl.): Aslında duyulmamış derecede yeni bir olayı işleyen kısa, yoğun, disiplinli bir kurgusu olan nesir anlatı türü.

**ODAKTAN UZAKLAŞTIRMA** (Alm.*Dezentrierung*): Fransız yapısalcılığına karşı Derrida'nın getirdiği bir yapı modeli: Anlambilimsel faklılaşma hareketleri, sabitleştirilebilir ve her ögesi hiyerarşik düzenlenebilir bir odaklaşmayı dışlar tezine dayanır.

**OKUR** (Alm. *Leser*): Alımlama kuramlarının her biri kendi okur tipolojisini yaratmıştır ve buna uygun terimleri vardır: Kurmaca (fiktif okur) edebî metinlerde doğrudan hitap edilen, anlatıcının karşısında hayal ettiği okur; Metnin içerdiği bütün anlam-düşünce-sanat boyutlarını anlayabilen okur; örtük (implizit) okur: Metin yapısı içine gizli yerleştirilmiş okur.

**OLAY** (Alm. *Handlung*): Anlatı ve dramda işlenen olay, konu.

**OLUMLU KAHRAMAN** (Alm. *positiver Held*): Toplumu ve onun idealini temsil eden, geleceğe yönelik örnek kahraman. Yükselen ve ilerleyen sınıfın temsilcisi olarak olumlu kahraman, Sosyalist Realizmin benimsediği bir roman ve dram kahramanıdır.

**OLUMSUZ KAHRAMAN** (Alm. *negativer Held*): Var olan ya da ulaşılmak istenilen toplum açısından "başarısız" sayılan kahraman: Harekete geçirici, etkileyici değil, etki altında, pasif kahraman.

**OLUNTU** (Alm. *Episode*): Yan olay niteliğiyle romanın ana olayına katılan, onunla bağlandığı halede kendi içinde bir birlik oluşturan bölüm, ikinci derecede olgu.

**OLUŞUM ROMANI** (Alm. *Bildungsroman*): Gelişim romanının bir çeşitlemesidir. Kahramanın kültürle belirlenmiş bir çevrede öğrenme ve deneyimlerle düşünsel ve ruhsal yetileri yüksek karakterli ve uyumlu bir bütün oluşturacak şekilde geliştirilerek belli bir kültür idealini gerçekleştirmesini işler. Alman edebiyatı tarihinde klasik örnekleri: Wieland'ın *Geschichte des Agathon*'u, Goethe'nin *Wilhelm Meister*'i, Hesse'nin Das Glasperlenspiel'i.

**OTOBİYOGRAFİ** (Alm. *Autobiographie*; Yun. *kendi hayatını yazma* anl: Özyaşam öyküsü: Kendi hayatını edebiyat katında anlatma. Örnek: Alman edebiyatında Goethe'nın *Dichtung und Wahrheit*'ı, Türk edebiyatında Aziz Nesin'in *Böyle Gelmiş Böyle Gitmez* ve *Yokuşun Başı* kitapları.

**ÖRTMECE** (Fr. *Camouflage*): Bir metnin gizli, her okuyucu tarafından algılanamayacak bir anlam düzeyine yerleştirilmesini ve böylece yasaklar, tabular, sansür kurallarından sıyrılmasını sağlayan edebiyat stratejileri.

**ÖRTÜK OKUR** (Alm. *Impliziter Leser*): W.Iser'in etki estetiğinde, metnin okuma edimi sırasında oluşturulacak 'okuyucu rolü'. Tutarlı bir şekilde alımlayan okuyucudan beklenebilecek metnin yapısı içine yerleştirilmiş düşünsel işlemlerin tümü.

**ÖZ** (Alm. *Gehalt*) Biçim içinde yer alan soyut (düşünsel) içerik.

**ÖZDEYİŞ:** Bkz. Aforizma.

**ÖZENTİ** (Alm. *Manierismus*): Üslûp ve biçimi belirgin bir titizlikle amaç saymak; konuyu özü ihmal etmek, anlatımda süse, gösterişe fazla önem vermek.

**ÖZERK ESTETİK:** (Alm. *Autonomieästhetik*): 1800'lerin başlarında edebiyatın bağımsız, her türlü uygulama ve değer ilişkilerinden ayrı toplumsal bir sistem olarak yerleşmesiyle ortaya çıkan bir estetik program. Edebiyatı, edebiyat dışı her türlü hedeften uzak tutar ve edebiyatta bilginin, bilgeliğin özel bir tarzını bulur, yazarı-şairi yaratıcı olarak görür.

**ÖZİŞLEV** (Alm. *Autofunktion*): Formalizmde, bir metinin her ögesinin öbür dil çeşitleriyle (meselâ günlük konuşma diliyle) ve öbür kültür dizgeleriyle(meselâ başka sanatlarla, basınla vb.) olan ilişkisi.

**ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜ:** Bkz. *Otobiyografi.*

**P.E.N.** (Alm. *PEN-Club*): Şair, dram ve essey (deneme) yazarlarının baş harfleriyle oluşturulmuş bir edebiyatçı kulübü adı. Merkezi Londra'da olan uluslararası bu dernek, 1921 yılında İngiliz yazarı Bayan C. A. Dawson-Scott tarafından kurulmuştur. Amacı, savaş ve kriz dönemleri dahil, edebiyatın her zaman dünya çapında yaşatılmasıdır.

**PARABOL:** Mesel (Alm. *Parabel*; Yun. *benzetme, ders*). Sembole yakın, akılda yer edici, ders veren bir örnek olayı anlatarak okuyucuyu inandırmak, aydınlatmak amacını taşıyan anlatı. Alegoriden farklı olarak parabol, bilinmeyen, ama öğrenmesi, aydınlatılması istenen, kendisinde ders çıkarma yeteneği olan herkese hitap eder.

**PARALEL İŞLEME** (Alm. *Parallele*): Figürlerin ve olayların paralel işlenmesiyle farklılıkların yansıtılması ve zorunlu karşılaştırmadan ortaya çıkan etki gücünden yararlanma.

**PARALIPSE** (Yun. *dışarıda bırakma, atlama* anl.): Bir şeyi atlamak istediğini söylemeyerek dikkati ona çekmek, bu yolla vurgulamak. Örnek: "Sizin hakkınızda söylediği ağız alınmaz sözleri açıklayacak değilim."

**PARATAKS** (Alm. *Parataxe*; Yun. *yanına koymak*) Temel cümleleri yan yana sıralamak. Halk edebiyatı ve empresyonist nesirde yaygındır.

**PARNAS EKOLÜ** (Fr. *Parnassiens*): Fransız edebiyatında 19. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış bir ekol. Sanat için sanat ilkesiyle özdeşleşmiştir.

**PARODİ** (Alm. *Parodie*; Yun. *karşı şiir*): Bir edebî eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu (idealle gerçeklik arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak.

**PERSPEKTİF:** Bkz. Bakış açısı

**PİKARO ROMANI** (Alm. *Schelmenroman, pikarischer Roman*): Macera romanlarının 16. y.y. İspanya'sında tutulan bir çeşidi. İçinde çoban romanıyla şövalye romanı ögelerini bir sosyal protesto belgesi halinde birleştirir. Pikaro romanında esas figür, dünyayı ve toplumu aşağıdan yukarı doğru yönelmiş bir bakış açısından görür ve yaşar.

**PLÉİADE** (Yun. *Pleias*'dan: *Yedili takımyıldız* anl.): Yedi üyeli şair grubu. Fransız edebiyatında Rönesans'ın en önemli şiir ekolü. Antik edebiyata ve İtalyan edebiyatına hayranlık bu şairlerin tanıtıcı özelliğiydi.

**POÉSİE FUGİTİVE** (Fr. *uçucu şiir* anl.): Hafif şiir: Fransız Rokoko Ekolünün erotik, ironik ve hicivci tonda neşeli şiirlerine verilen ad.

**POÉSİE PURE** (Fr.): Salt şiir, angajmanı olmayan, amacı kendi olan şiir.

**POETA DOCTUS** (Lat. *Bilge şair*): Antikiteden bu yana, Tanrı ver-

gisi yeteneğini zengin teorik bilgiyle ve devrin kültürüyle birleştirerek yetişmiş, kültürlü, bilgili ve yetenekli şair.

**POETA ERUDİTUS** (Lat.): Aydın şair.

**POETA LAUREATUS** (Lat.): Taçlandırılmış, ödüllendirilmiş şair. Antik Yunan'da şairlerin yarışmalarında birinci gelenin defne tacı giymesiyle ilgili.

**POETA VATES** (Lat.): Kâhin, yol gösterici şair.

**POÈTE MAUDİT** (Fr.) Lanetlenmiş, dehası fark edilmemiş, toplumun değerlerini hiçe sayarak sırf şairlik idealiyle yaşayan şair.

**POETİK** (Yun. *poietike*): 1. Şiir öğretisi. 2. Doğru ve güzel yazmanın normatif rehberliği 3. Edebiyat eleştirisi.

**POLİS ROMANI** (Alm. *Kriminalroman*): İlk olarak haydut romanlarından çıkmıştır. Cinayetlerin planlanmasını, uygulanmasını ve ortaya çıkarılmasını anlatır.

**POP-ART** (Amerikanca): Demokratik Realizm görüşüyle sanata karşı, bugünkü sanatın bir mal-eşya, tüketim aracı karakterini savunan bir sanat akımı. Dadaizm'le akrabadır ve seçkin, nadide olanı reddeder. Hazır ürünlerin montajını, bulunmuş, rasgele karşılaşılmış nesnelerden yararlanarak faydalı olmayı amaçlar.

**POP-EDEBİYAT**(Anglo-Amerikanca *populer=herkesçe anlaşılır*'dan): Pop-art kavramına dayanan, pop-kültür edebiyatı. Eğlencelik edebiyatın yer aldığı ticarî edebiyatla seçkin-sanatlı edebiyata bilinçli bir şekilde karşı çıkan ahlaksız, ilkel, porno yazın, bu terimin içeriğini oluşturmaktadır.

**POPÜLİST EDEBİYAT** (Lat. *Populus=halk*'tan): Fransa'da 1929 yılında L. Lemonnier ve A. Theérive tarafından kurulan ve 19. Y.y. Rus edebiyatının halkçı yazarlarına dayanan bir edebiyat çizgisi. Amacı toplumcu eleştiriye dayalı angaje bir sanattır.

**PORNOGRAFİK YAZIN** (Yun. *Pornos, porne = fahişe*'den): Erotik edebiyatın tartışmalı özel bir alanı. Aslında fuhuş ve fahişe sorunsalını ele alan kitap.

**PORTRE** (Alm. *Porträt*) Bir kişiliğin edebî karakter görünümü.

**POSTFİGURASYON** (Lat. *Post = sonra, Figurato = sunma*): Bir olayın ya da kişinin İncil veya bir mite göre, bilinçli tipolojik stilizasyonu.

**POSTMODERNİZM** (Alm. *Postmodernismus*): Modern sonrası, modernizme karşıt dönem.

**PREFİGURASYON** (Lat. *Prae = ön, Figurato = sunma*): Eski çağ kişilerini, olaylarını Hıristiyanlığın habercileri olarak yorumlayan tipolojik bir düşünce tarzı.

**PSİKANALİTİK ROMAN**(Alm. *Psychonanalytischer Roman*): Psikolojik roman çeşidi. Frued'un rüya ve bilinçaltlı konularındaki keşiflerini, ruh analizleri ve yorumlarını esas ilke olarak kullanan roman. Alman edebiyatındaki temsilcileri: Musil, Broch, Döblin, Th.Mann, St.Zwieg, Hesse.

**PSİKOGRAM** (Alm. *Pyschogram*; Yun. *ruh+yazı, not* anl.): Bir kişinin ruh portresi, onun ruhsal-düşünsel özelliklerinin ve yeteneklerinin tüm görüntüsü.

**PSİKOLOJİK ROMAN** (Alm. *Psychologischer Roman*): Olayları, kişilerin ruh hayatının gözlem, analiz ve yorumuna dayanarak, geliştiren, bu nedenle daha çok ruh manzaraları veren roman çeşidi. Rousseau'nun Nouvelle Héloise (1761) ile başlar, Realizmde (Keller, Meyer) ve Natüralizm'de (Hauptmann, Wassermann) ve Ekspresyonizm'de (Schnitzer) doruk eselerini verir. Ekspresyonizm'den bu yana zayıflama gösterir.

**PURİZM** (Alm. *Purismus*) Bir dili yabancı etkilerden arındırmayı, uzak tutmayı amaçlayan çabalar; arı dilcilik.

**READY-MADE:** M.Duchamp'ın buluşu olan, herhangi bir mevcut nesneyi sanat eseri sayan "sanat türü".

**REALİZM, GERÇEKÇİLİK** (Alm. *Realimus*): İdealizmle (Klasisizm, Romantizm) Naturalizm arasındaki edebiyat dönemi. Bütün Avrupa edebiyatında ve çok çeşitli görünümlerle ortaya çıkan bu akım, Almanya'da 1830-1880 yılları arasında etkili oldu. Fransa'da Stendhal, Balzac, Flaubert; İngitere'de Dickens, Thackeray, Bronte; Rusya'da Dostoyevski, Tolstoy, Turgenyev gibi temsilcilerle daha önce kendini gösteren Realizmin en belirgin özelliği, Klasisizmin idealizminden bilinçli bir uzaklaşma, burjuva gerçekliğinin sakin ve yansız bir gözlemi ve tasviridir. Alman edebiyatında baş temsilcileri Keller, Raabe, Storm, Meyer, Fontane, Hebbel, Grabbe, Büchner'dir.

**RETORİK SORU** (Alm. *rhetorische Frage*): Bir cevap almak için değil de olumlu ya da olumsuz bir ifadeyi vurgulamak ve etkili olmasını sağlamak için soru kipinden yararlanma sanatı.

**RİSALE** (Alm. *Traktat*; Lat. *Tractatus)*: Dinî, ahlâkî ya da bilimsel bir problem üzerine nesir biçiminde kaleme alınmış inceleme. Almanya'da 16. yüzyılın başından itibaren popüler teolojik, iman tazeleyici yazılar.

**RİTMİK NESİR:** İçinde bazı ritmik figürlerin veya metrik modellerin, metni günlük konuşma dilinden ayırdığı, ama şiirden ve manzum destandan farklı şiirsel nesir. Ritmik nesrin en belirgin özellikleri, cümle yapısındaki paralellikler, aliterasyon ve kafiyedir. Eski dualar, rituel kalıplar, büyü tekerlemeleri, muhtemelen rituel dans ritmiyle dilin koordinasyonundan doğma ritmik nesir örnekleridir.

**ROKOKO** (Alm. *Rokoko*; Fr. *midye kabuğu biçiminde geliştirilmiş bir süs motifi* anl.): Mimarî ve resim sanatından edebiyata aktarılmış bu terim, Fransa'dan Alman edebiyatına geçen Rokoko üslûbu, akılcı, ama aynı zamanda kıvrak, alımlı bir salon edebiyatı oluşturmuştur. Alman edebiyatında en ünlü temsilcisi Chr. Martin Wieland'dır.

**ROMAN** (Alm. *Roman*): Uzun bir nesir anlatı türü. Hayat gerçekliğinden kaynağını aldığı halde kurmaca bir gerçeklik yaratır ve bunu anlatım tekniklerinin yardımıyla organik bir parça-bütün ilişkisini gerçekleştirecek yapı mükemmelliği içinde dile getirir. Avrupa edebiyatlarında destandan kaynaklanan bu tür, 16. y.y.'dan itibaren bağımsızlaştı ve sürekli değişim ve gelişim kaydetti. Roman bireyin ya da bireyler topluluğunun kader ve çevre gibi güçlerin etkisi altında bulunduğu bir dünya ve hayat kesitini yaratıcı bir biçimde ortaya koyan tasvir, hikâye etme, konuşma vb. sunuş biçimlerinden örülü bir anlatı dokusudur.

**ROMANTİZM** (Alm. *Romantik*): 1798-1835 yılları arasında Almanya'da ortaya çıkan ve Alman idealizminin son gelişim aşamasını içeren bir edebiyat akımı. Duygu kültürüne verdiği önem, sanatta bütüncül tutumu, milliyetçiliği, geçmişe, Asya kültürüne, Hıristiyanlığa sempatisiyle kendini gösterir.

**ROBİNSONAD** (Alm. *Robinsonade*): D.Defoes'nun macera ve seyahat romanı Robinson Crusoe'nın taklitleri için kullanılır.

**RÖPORTAJ** (Fr.): Basın veya radyo-televizyon için aktüel bir olay hakkında tanık raporu. Dakiklik ve nesnellik ister, öte yandan sanatlı işlenişi sayesinde güncelliğin üstüne çıkarak belgesel edebî nitelik kazanabilir.

**SANATÇI ROMANI** (*Künstlerroman*): Sanatçı kişiliğin ve sanatçı varlığının odak problem olarak işlendiği roman çeşidi.

**SANİYE ÜSLÛBU** (Alm. *Sekundenstil*): Natüralizmde yaygın olan tasvir tekniğidir, gerçekliği duyularla algılanabilir en küçük ayrıntısıyla (hareketler, sesler, renkler vb.) ve an be an oluşumunu tümüyle yansıtmayı amaçlar ve filmdeki ağır çekim tekniğine benzer.

**SEMBOLİZM** (Alm. *Symbolismus*): 19. Y.y.'ın son çeyreğinde Natüralizme karşı akımlar arasında Fransa'da özellikle şiir alanında başlayan bir edebiyat akımı. Alman Romantizminin kültür mirasıyla beslenen bu akım, Mallarmé Çevresinden Stefan George aracılıyla Almanya'ya geçti. Sanat için sanat, sözün tınlama ve çağrışım gücü, sembol-

lere verilen önem, akımın ana çizgileridir.

**SERVET-İ FÜNUN EDEBİYATI:** 1889'dan beri fen dergisi olarak yayınlanan Servet-i Fünun Dergisinde 1895 yılında Recaizade Mahmut Ekrem'in öncülüğünde Batı'ya yönelen yazarların oluşturduğu edebiyat çevresi, Tevfik Fikret, Halit Ziya, Cenap Şahabettin, İsmail Safa, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın başlıca Servet-i Fünunculardır.

**SIĞINMACI EDEBİYATI** (Alm. *Emigrantenliteratur;* Lat. *Göç etmek* anl.): Politik nedenlerle ülkelerini terk eden şair ve yazarların eserleri.

**SİLİK BAŞFİGÜR** (Alm. *Antiheld*): Olumlu kahraman, olumsuz kahraman terimlerinin karşıtı olarak, kahraman olmayan figür: Zaman ve toplum şartlarının bireyin sivrilmesini, kahraman olmasını imkânsız hale soktuğu savının gereği olarak pasif, silik figür.

**SİMGE** (Alm. *Symbol*; Yun. *tanıtıcı belirti* anl.): Üzerine soyut bir anlam, bir düşünce yüklenmiş somut şey. Anlam yükleme işi bir topluluk, bir çevre tarafından âdetâ ortaklaşa, sözleşerek bir şifre gibi gerçekleştirilmiştir. Bu nedenle simge bir tam imajdan (kişi ya da şey) yola çıkılarak onun duyularla algılanabilir görüntüsünün ardında yatan genel anlam ilişkisine yönelir. Arı, çalışkanlık; elinde terazi tutan, gözleri bağlı bir genç kız adalet simgesidir.

**SİNESTEZİ** (Yun. *birlikte algılamak anl*; Alm. *Synästhesie*): Farklı duyu organlarının görev alanlarına ait uyarıların birbirine karıştırmasıyla oluşan bir tür anlam aktarması olarak tanımlanabilecek Sinestezi (Alm. Synästhesie) edebî ve gündelik dilde sık sık başvurulan bir söz sanatıdır. Acı söz, tatlı bir ses, soğuk bir bakış, çiğ renk gibi.

**SİNİZM** (Alm. *Zynismus*): Antikitede "Köpeksi" felsefe ekolü. Çoğu kez hicivle birleşen ton.

**SOMUT ŞİİR** (Alm. *konkrete Poesie*): 20. Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve tamamıyla dil malzemesinin, cümle kuruluş biçimlerinin ya da görsel *(visuel)* olduğu gibi, grafiksel biçimlenişinin okuma-

da esas nesne olarak önemsendiği şiir.

**SONE** (Alm. *Sonett*; İtal. *sonetto*; Fr. *sonnet*): İtalyan kökenli şiir formu; bütün Avrupa edebiyatlarında rağbet görmüştür. Esas biçimi 14 mısradan oluşur, bunların iki dörtlü, iki üçlü kıtası vardır. Kafiyesi genellikle abab ve abab veya abba ve abba; cdc, dcd ve cde cde şeklindedir.

**SÖYLEM** (Alm. *Diskurs*; Fr. *discours*): Avrupa Aydınlanma döneminde, hakikati arayan felsefî söyleşi. Yeni edebiyat biliminde daha çok "söylem çözümlemesi" terimi olarak geçer ve Foucault'nun kastettiği anlamda: Medyaya, kurumlara ve maddî örgütlere bağlı olan, özel bir kuralsallığı bulunan, tarihsel edimsel *(effektiv)* ifadelerin tümü.

**SÖZ SANATI** (Alm. *rhetorische Figur*): Anlatında dilin alışılagelmiş (normatif) kullanımından farklı olarak biçimlendirme esnasında bir ifade tarzı.

**STURM UND DRANG:** 1767-1785 yılları arasında Almanya'da kendini gösteren edebiyat akımı. Hayal gücü ve duygu dünyasına önem vermiş, devrimci ruhta, Rousseau'nun doğalcılığına sempati duymuştur ve akılcılığa, dolayısıyla Aufklärung, Rokoko ve Klasisizme karşıttır.

**SÜRREALİZM** Gerçeküstücülük (Alm. *Surrealismus*): Birinci Dünya Savaşı sonunda özellikle Fransa'da oluşmuş ve İkinci Dünya Savaşına kadar sürmüş bir sanat akımı. Dadaizm'in bir devamı gibi görünse de Ekspresyonizm ve Sembolizmle ilişkilidir. Devrimci bireyciliğiyle Sürrealizm, bilinçaltına ve onun ortaya çıkış biçimlerine büyük önem vermiş ve soyut sistematik düşüncenin karşısına rüyamsı ve mucizevî olanı çıkarmıştır.

**SYNEKDOCHE** (Alm. *Synekdoche*): Bölümün yerine bütün (*Totum pro parte*) ve bütünün yerine bölümün (*Pars pro toto*) kullanılmasıyla yapılan söz sanatı. (Bütün insanlar için insan; ev yerine ocak.)

**ŞİFRE** (Alm. *Chiffre*; Fr. *işaret* anl.): Modern edebiyatta sembol tarzı yoğun bir işaret niteliği taşır ki, anlamı ancak bağlam içindeki yeriyle

tahmin edilebilir.

**STİLİSTİK:** Üslûp bilgisi.

**TAKMA AD** (Alm. *Deckname*): Kişilerin kimliğini saklamak amacıyla aldıkları ad. Edebî eserlerde tarihî kişileri yansıtan figürlere verilen, herhangi bir nedenle kendini saklamayı uygun gören yazarların kendilerine verdikleri adlar.

**TAKVİM HİKÂYESİ** (Alm. *Kalendergeschichte*): Küçük, halkın hoşlanacağı tarzda eğlendirici; gerçek hayatla ilgili, ders verici hikâye.

**TABLO** (Alm. *Tableau*): Romanda yapı ünitesidir, içinde durağan imaj ve hareketli sahne ögelerini birleştirir.

**TARİH ROMANI** (Alm. *historischer Roman*): Konusunu tarihî şahsiyetlerden ya da olaylardan alan, tarih gerçekliğini kurmaca (*fiktif*) olayların yaratılmasında kullanan roman çeşidi. Almanya'da Sturm und Drang döneminde tarih bilincinin gelişmesiyle başlamış, bir ara duraksayıp geriledikten sonra 19 y.y.'da Realizmin desteklediği çağ romanıyla yeni bir yarış havasıyla yine ortaya çıkmıştır.

**TASAVVUFÎ HALK EDEBİYATI:** Tasavvuf duygu ve düşüncelerinin yarattığı halk edebiyatı: Hikmet, ilahi, nefes, nutuk, devriye gibi şiir türleri vardır.

**TASVİR** (Alm. *Beschreibung*): Betimleme. Kişilerin ya da nesnelerin, okuyucunun hayal gücünde net imajlar uyandıracak şekilde ayrıntılı olarak adlandırmalarla yansıtılması.

**TEKTONİK** (Yun. *mimarî* anl.): Sıkı, özenli, sanatlı kurgusu olan edebî eserin özelliği.

**TEKNİK** (Alm. *Technik*; Yun. *beceri* anl.): Edebî biçimleme sanatının öğrenilmeyle elde edilen beceri yanı.

**TERSİNME** (Alm. *Ironie*; Yun. *ters yerleştirme* anl.): Sözlerle ve davranışlarla tersini ortaya koyma sanatı. Kastedilenin tersini söyleme, ironi. Mizahın (*Humor*) tersine ironi daha çok eleştirici, saldırgan ve komik bir tarzda yıkıcıdır. İroninin en yüksek biçimi ise yazarın kendini söylediği şeyden ustaca ve fark edilmeyecek şekilde uzak tutması, araya mesafe koyması sanatıdır.

**TEXTLİNGUİSTİK:** Linguistiğin bir dalı. Fonoloji, morfoloji, sentaks, semantik gibi dil sisteminin parçalarıyla değil, biçimlenmiş metinlerle, çeşitli metin türleriyle ilgilenir.

**TİP** (Alm. *Typus*; Yun. *typos*): Genelde benzer görüntülerin asıl, ilk biçimi: Kişi veya nesnelerin örnek modelleri. Edebiyatta: Bireysel özellik göstermeyen daha ziyade belli sınıf, meslek ya da yaş gruplarının özelliklerini taşıyan figür.

**TOPLUM ROMANI** (Alm. *Gesellschaftsroman*): Bir toplumun ve dönemin panaromasını, çoğunlukla eleştirici amaçla yansıtan roman.

**TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK:** (Alm. *sozialistischer Realismus*): Sosyalist ve komünist ülke ve partilerin çoğunun benimsediği resmî edebiyat kuramı. Lenin'in savunduğu, edebiyatın tümüyle parti hizmetine adanması gerektiği hakkındaki tezi esas alıp, edebiyatın estetik bir değeri olamayacağı, dünyayı olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi göstermekle yükümlü tutulacağı gerekçesiyle sanatın tamamıyla ideolojinin emrine sokulmasına dayanır.

**TOPOS** (Alm. *Topos*; Yun. *yer* anl.): Retorik alana ait olup Avrupa edebiyatında kendini gösteren klişeler (düşünce ve anlatım kalıpları), Ortaçağ Latin edebiyatı aracılığıyla geçmiş ve 18 yy.a kadar üslûplarda yer eden kalıplar, imajlar, motifler halinde etkilerini sürdürmüştür.

**TOTOLOJİ** (Alm. *Tautologie*; Yun. *aynı+kelime* anl.): Anlamdaş kelimelerin ardarda söylenilmesiyle pekiştirme sanatı. Meselâ her zaman ve ebedîyen; biricik ve tek.

**TUMTURAK** (Alm. *Amphase*) Bir kelimenin içinde var olan anlamı,

sesini yükselterek ve özel anlatım biçimiyle vurgulamak sanatı: İşte bakın bir insan!

**TÜR** (Alm. *Gattung*): Goethe'nin deyişiyle edebiyatın üç tabiî biçimi: Nazım, nesir ve dramın her biri.

**TRAJEDİ** (Yun. *tragedia = keçi melemesi*): Avrupa tiyatrosunun en önemli türü. Antik trajedi (tragedia) konu, biçim ve ahlâki örnekler bakımından Avrupa trajedilerinin örneği olmuştur. Kaynağını M.Ö. 8.yy. Dionisos ayinlerinden alan Yunan tragedyasının konusu, aslında bu tanrının başından geçenlerdir.

**ULUSAL (MİLLÎ) EDEBİYAT** (Alm. *Nationalliteratur*): Bir ulusun kendi dilinde verdiği edebî eserlerin tümü.

**ULUSAL ÜSTÜCÜLÜK** (Alm. *Übernationalität*): Komparatistikte birden fazla ulusal edebiyat üzerinde çalışıldığından, değer yargılarını, ölçütlerini bir tek edebiyatın ulusal alanından kurtararak uygulamak.

**UNİVERSALPOESİE** (*Evrensel Edebiyat*): Romantik Alman şairi Fr. Schlegel'in 1798'de yerleştirdiği "romantiklik" kavramına bağlı olarak, durmadan gelişen, bütün edebiyat türlerini içine aldığı gibi, felsefeyi ve hayat da hal hamur eden evrensel şiir ya da evrensel-aşkın edebiyat.

**UZAKLAŞMACI EDEBİYAT** (Alm. *Abweichungspoetik*; *Deviationspoetik*): Özellikle Rus Formalizminde edebiyatın aslını, dilin günlük hayattakinden uzaklaşmasında gören edebiyat anlayışı.

**ÜÇ BİRLİK:** Antik tiyatronun başlattığı ve Fransız Klasisizminde titizlikle üzerinde durulan, olayda, yerde ve zamanda (24 saat) birlik kuralı.

**ÜÇLEME** (*Triloji*) (Alm. *Trilogie*): Konu bakımından birbirinin devamı üç dramın bir temsil çerçevesine sokulması.

**ÜSLÛP** (Alm. *Stil*; Lat. *Kalem sapı* anl.): Edebiyat biliminin temel

kavramıdır, belli bir ruhsal tutumun sanatlı biçimlenmiş ifadesi. Belli dilsel ifade ve işleyiş aracının tutarlı kullanılışıyla bir bireyin, bir dönemin veya bir ulusun karakteristiği.

**ÜRETİM ESTETİĞİ** (Alm. *Produktionsästhetik*): Etki estetiğinin tersine, sanat eserinin oluşum-üretim sürecinde yer alan her türlü estetik formu odak noktası yapan her türlü estetik görüş.

**ÜST KURMACA** (Alm. *Metafiktion*): Kurmacanın örtülü veya açıkça bozulup (meselâ figürlerin olay alanını terk edip anlatı çerçevesinde ortaya çıkarak anlatıcıya ya da yazara hitap etmesiyle veya anlatıcının hikâyeyi nasıl kurguladığını anlatmasıyla) başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan "kurmaca içinde kurmaca".

**ÜSTMETİN** (Alm.*Hypertext*): G.Genette'in terminolojisinde, kendinden önce mevcut başka metinden yola çıkıp değiştirerek veya taklit yoluyla oluşturulan metin.

**YADIRGATICI ÇEVİRİ:** Edebî çeviride Schleiermacher'in kuramı: Orijinal yazarı yıpratmadan, bozmadan erek dildeki okuyucuya onu yaklaştırmak, yani çevirinin korumasından çeviri kokmasından korkmamak.

**VATAN-MİLLET EDEBİYATI** (Alm. *Blut- und Boden-Dichtung*): Alman edebiyatında Nazilerin desteklediği, güdümlü, milliyetçilik çığırtkanlığı yapan yazın.

**VİYANA GRUBU** (Alm. *Wiener Gruppe*): 1958'den bu yana çalışan Viyana'lı avangardist sanatçılar topluluğu.

**YABANCILAŞTIRMA** (Alm. *Verfremdungsefekt*): Edebiyat teorisi kavramı: 1. Genel olarak edebî dilin gündelik dile karşı koyduğu mesafe, 2. Rus Formalizminde Sklovski'nin (1916) *İşlem Olarak Sanat* adlı kitabında ortaya koyduğu sanat metodunun temel özelliği: Dilsel ve toplumsal geleneklerle otomatikleşmiş algılamayı güçlendirmek. 3. B. Brecht'in Epik Tiyatro teorisinin esası: Mevcut yetersiz anlama, anlamamanın şokuyla asıl anlamaya götürmeli, yani yabancılaştırma

=olumsuzlamanın olumsuzlaması.

**YAPI** (Alm. *Struktur*) Bir kompleksin ögeleri arasında mevcut ilişkilerin ve bunları belirleyen kural ve ilkelerin tümü.

**YAPISALCILIK** (Alm. *Strukturalismus*) Psikoloji, sosyoloji, etnoloji, linguistik ve edebiyat biliminde bir araştırma metodu. Rus Formalizminin temel ilkeleri doğrultusunda önce linguistikte (1916) Saussure ile başladı ve 1920'lerde Prag'da Mukorovski, Jakobson vd. tarafından edebiyat bilimine yayıldı. Textlinguistikle birlikte etkili oldu.

**YAPIBOZUCULUK** (Alm. *Dekonstruktion*): Bir metnin tekrarı sırasında yapı koşullarını, ikili karşıtlıkları ortaya çıkarma esnasında bir "okuma" stratejisidir ki özellikle J.Derrida ve P. De Man'ın savundukları yöntemlerdir.

**YAPI, KURGU ANALİZİ:** Bir dil-sanat eserinin (edebî eserin) kurgusunun incelenip çözümlenmesi.

**YAŞANMAKTA OLAN İFADE** (Alm. *erlebte Rede*): Doğrudan ile dolaylı arası bir anlatım tarzı: Bir kişinin düşünce ve sözlerinin onu yaşamakta olan bir kişinin bilincinin perspektifinden yansıtılması (Meselâ: Yarın bayramdı.)

**YAŞANTI** (Alm. *Erlebnis*): Duyuları ve düşünceyi yoğun bir şekilde harekete geçiren deneyim.

**YAZIN** (Alm. *Literatur*): Yazılı her şey

**YERALTI EDEBİYATI** (İng. *Underground literatur*) 1. Yazarları siyasî veya ideolojik nedenlerle saklanan, gizli yayınlanmak zorunda olan kitaplar. 2. 1960'lardan bu yana A.B.D.'de ortaya çıkan, resmî kültürel platforma karşıt bir alt kültüre ait çeşitli akımların tümü için kullanılan ad.

**YENİ HÜMANİZMA** (Alm. *Neuhumanismus*): 18 yy. sonu ve 19. yy. başında Antikiteyle yeniden ilgilenme ve Hümanizm idealini

yeniden canlandırma amacını taşıyan akım. Başlıca Alman temsilcileri Herder, Goethe, Schiller.

**YENİ KLASİSİZM** (Alm. *Neuklassik*): 1905 yılında Almanya'da başlayan ve Natüralizme karşı Klasisizmi yeniden canlandırma amacını taşıyan,iyi, hakiki ve güzel ideallerine yönelik bir değerler bilinci ve dil disiplini oluşturan akım.

**YENİ NESNELCİLİK** (Alm. *Neue Sachlichkeit*): Ekspresyonizmin sübjektif duygusal coşkunluğuna ve ütopik idealist düşüncesine karşı sanat akımı, 1920'den itibaren, nesnel gerçekliğe yeniden dönüş şeklinde belirtilen edebiyat akımı.

**YENİ ROMANTİZM** (Alm. *Nueromantik*): 1900 yılında Almanya'da Natüralizme karşı beliren edebiyat akımları için kullanılan ortak bir terim.

**YENİ TARİHSELCİLİK** (İng. *New Historicism, Cultural Poetics*): Edebî ve yazınsal (edebiyat dışı, yazılı her şey) metinleri sosyal uygulamanın bir bölümü olarak gören bir edebiyat bilimi metodu. Bu metot, metinlerde edebî söylemlerin ve başka kültürel sosyal söylemlerin izlerini arar.

**YERLEŞTİRME ÇÖZÜMLEMESİ** (Alm. *Konfigurationsanalyse*): Yapısalcı ve söylem kuramcı anlamda: Bir metinde figürlerin ve eyleyenlerin birbirine karşı nasıl bir konumda yerleştirildiklerinin anlambilimsel göstergelerden anlaşılarak çözümlenmesi.

**YILLIKÇILIK** (Alm. *Annalistik*): Tarih yazarlığında objektifliği korumak amacıyla olayları tarih sırasına göre vererek gelişim modellerinden, yorumlamalardan kaçınmak.

**YORUMLAMA** (Alm. *Hermeneutik*): Yazılı ya da sözlü anlatımın yorumlanarak çözümlenmesi.

**YORUMLAMACILIK** (Yun. *Hermeneuein - açımlama*; Alm. *Hermeneutik*): Eserlerin doğru anlaşılması için gerekli metotlu okuma

tarzları ve koşullarına ilişkin öğreti. Geniş felsefî anlamda da Heidegger geleneği uyarınca "varoluşun" (*"sein"*) açımlama öğretisi.

**ZAMAN KURGUSU:** Dış zaman, iç zaman: Bir anlatıda geçen olayların çerçevesini oluşturan zaman süresi dış zaman, esas olayın oluş süresi iç zaman.

**ZAYIF KAHRAMAN** (Alm. *Antiheld*) bkz. *Silik başfigür.*

**ZEVK:** Sanat eserine, kendiliğinden öznel, çoğu kez akılla açıklanamayan, alışmayla ya da bilinçli deneyimlerle oluşmuş tepki ki, hoşlanma veya hoşlanmama yargılarıyla dile gelir.

# KAYNAKÇA

*Adorno, Theodor W.*, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, cilt 7, Frankfurt/M., 1970.
*Ağaoğlu, Adalet,* Romantik Bir Viyana Yazı, İstanbul 1996
*Akarsu, Bedia*, Çağdaş Felsefe, İnkilâp Yayınları, İstanbul,1987
*Akarsu, Bedia*, Felsefe Terimleri Sözlüğü, İstanbul, 1988
*Aksan, Doğan,* Anlam Bilim, Engin Yayınları, Ankara,1998
*Altan, Ahmet,* Dört Mevsim Sonbahar, İstanbul 1983,
*Altan, Ahmet,*Kılıç Yarası Gibi, İstanbul 1998
*Aristoteles, Poetika*, çev.: M. Fuhrmann, Stuttgart, 1982/91.
*Arnold, Heinz Ludwig*, Sinemus Volker (Yay.), Grundzüge der Literaturwissenschaft Cild 1, dtv, München, 1973
*Atasü, Erendiz,* Dağın Öteki Yüzü, İstanbul 1997
*Bachtin, Michail*, Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt/M. 1979
*Bachtin, Michail,* Probleme der Poetik Dostoevskijs, München, 1971
*Barner W.*(Yay.), Literaturkritik-Anspruch und Wirklichkeit: DFG-Symposion 1989, Stuttgart, 1990
*Barthes, Roland,* Das semiotische Abenteuer, Frankfurt/M. 1988,
*Barthes, Ronald*, S/Z, 1970
*Bauer, Gerhald*, Zur Poetik des Dialogs, Darmstadt, 1969
*Bener, Erhan,* Oyuncu, İstanbul 1981,
*Bener, Erhan,*Ölü Bir Deniz, Ankara 1983
*Beauvoir, Simone de,*: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau, Hamburg, 1992
*Benjamin, Walter*, Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin: Illuminationen. Frankfurt/M. 1961,s. 22-46
*Bolzano B.*, Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik. D. Gerhardus, Frankfurt/M. 1972
*Bottmore, Tom*, Frankfurt Okulu, Çev.: A.Çiğdem, Ara Yayınları, İstanbul, 1989
*Brackent H., Stüderath J. (ed.)*, Literaturwissenschaft, Cilt 1, Hamburg 1981.
*Broch*, H., Das Weltbild des Romans, Schriften zur Literatur 2 Theorie, Frankfurt/M. 1975
*Buğra, Tarık,* Osmancık, İstanbul 1983

*Carloni, J.C.*, Fillox J.C., Edebî Eleştiri, Çev: H.Çakmaklı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1985
*Cixous, Helen*; Weiblichkeit in der Schrift, Berlin 1980
*Çokum, Sevinç*, Çırpıntılar, İstanbul 1991
*Daemmrich H. S.*, Literaturkritik : Theorie und Praxis, UTB, München 1974
*Danto, Artur* C., Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/M. 1981.
*De Man*, Der Widerstand gegen die Theorie, Volker Bohn (yay.), Romantik, Frankfurt/M. 1987
*Dickie, Georg*, Defining Art, American Philosophical Quarterly 6, 1969.
*Dilthey, Wilhelm*, Das Erlebnis und die Dichtung, Yay: Riedel, Frankfurt/M. 1981, s.235
*Dilthey, Wilhelm*, Gesammelte Schriften, Cilt VII, 5. B Baskı, Stuttgart ve Göttingen 1968
*Dyserinck, Hugo*, Komparatistik, Bonn, 1991,
*Edgü, Ferit*, Yazmak Eylemi, İstanbul 1980,
*Edgü, Ferit*, Hakkari'de Bir Mevsim, İstanbul 1977
*Elster, E.*, Prinzipien der Literaturwissenschaft, 1897
*Enqvist N.E.*, On Defining Style.- J. Spencer ed., Linguistics and Style (Language and Language Learning 6) Londra 1967, s. 1-56
*Fiedler K.*,Schriften über Kunst, 2 cilt, Münih 1913-1914
*Fink-Eitel, Hinrich*: Foucault zur Einführung. Hamburg 1989
*Flemming, Willi*, Bausteine zur systematischen Literaturwissenschaft, Meisenheim am Glan, 1965
*Foucault, Michel*, Archäologie des Wissens, Frankfurt/M., 1973.
*Foucault, Michel*, College de France'a Giriş Dersi,1970
*Freud, Sigmund*, Der Dichter und das Phantasieren, 1908
*Fricke, Herald*, Literatur und Literaturwissenschaft, Paderborn, 1991
*Fricke, Herald*, Norm und Abweichung, München 1981
*Frischmuth, Barbara*, Traum der Literatur, Literatur des Traums, Viyana 1991.
*Gadamer, Hans Georg*, Die Aktualität des Schönen, Stuttgatt, 1977
*Gadamer, Hans Georg*, Wahrheit und Methode, 1960
Geiger H., Klein H. Vogt J., Literatur und Literaturwissenschaft 1, Düsseldorf, 1973

*Giuseppe Petronio*: Geschichte der italienischen Literatur, İtalyanca'dan Almancaya çeviren: Ursula Wagner-Kuon, Tübingen-Basel 1992
*Glaser, Horst Albert*, Methoden der Literaturgeschichtsschreibung: Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, cilt 1,dtv, München, 1973, s. 425
*Goeppert/Goeppert*, Psychoanalyse interdisziplinär, München, 1981
*Goodman, Nelson*, Sprachen der Kunst, 1968, Frankfurt/M.
*Graubner H.*, Stilistik: Grundzüge der Literaturwissenschaft, cild 1, München, 1973 s. 164
*Groeben, Norbert*, Literaturpsychologie, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1972
*Groeben Norbert*, Literaturpsychologie: Grundzüge der Literaturwissenschaft, 1978, München, s. 395
*Grübel R.*, Formalismus und Strukturalismus, Gründzüge der Literaturwissenschaft dtv, München, 1996
*Gutzen D., N.Oellers, J.H.Petersen*, Einführung in die neue deutsche Literaturwissenschaft, Berlin,1976.
*Habermas, Jürgen*, Zur Logik der Sozialwissenschaften, Tübingen 1967
*Habermas, Jürgen* ,Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Reclam, Stuttgart, 1977
*Handke, Peter*, Benim Yerim Fildişi Kulesi: Denemeler Seçkisi, çev. G. Aytaç,: Ankara 1990
*Haşim, Ahmet*, Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar, Dergah 1.cilt, s. 113, 1921
*Henning Boetius*, Ästhetik,: Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft, dtv, cilt 1, 1996.
*Heydebrand, Renate von*, Literarische Wertung: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin, New York 1984, Bd. 4
*Heydebrand, Renate von*: Zur theoretischen Grundlegung einer Sozialgeschichte der Literatur, Tübingen, 1988
*Hübscher, Arthur*, Çağdaş Filozoflar, Çev.: İsmail Tunalı, Erzurum, 1963
*Hügli Anton, Lübcke Paul*, (Yay.), Philosophie-Lexikon, Hamburg, 1997
*Iser*, Wolfgang Der Akt des Lesens, München 1984 (2)

*İlhan, Attilâ*, Varlık, Ağustos 1981, S.6.
*İlhan, Attilâ*, Zenciler Birbirine Benzemez, İstanbul, 1957
*Jakobson, Roman*, Linguistics and Poetics, A. Sebeok (ed.), Style in language, New York, London, 1960.
*Jauss, Hans Robert*, Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Frankfurt/M. 1970,
*Jauss, Hans Robert*, Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen "bürgerlicher" und "materialistischer" Rezeptionsästhetik: Warning 1975
*Jung, C.Gustav.* Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft, Frankfurt/M. 1971
*Jung, C. Gustav*, Psychologie und Dichtung, 1930, Beutin 1972
*Jung, C. Gustav*, Über die Beziehung der analytischen Psychologie zum literarischen Kunstwerk, 1920, Urban 1973
*Kabaklı, Ahmet*, Türk Edebiyatı, cilt 1, İstanbul, 1985 (6)
*Kayser, Wolfgang* Das sprachliche Kunstwerk, 4. Baskı, Bern 1956
*Kemal, Tahir*, Devlet Ana, İstanbul 1967
*Klein A*:, Vogt J., Methoden der Literaturwissenschaft 1, Literaturgeschichte und Interpretation, Düsseldorf, 1971
*Kloepfer R., Janetzke-Dillner G.* (Yay.), Erzählung und Erzählforschung, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1981
*Koller, W*, Einführung in die Übersetzungswissenschaft, 3. Baskı, 1987, UTB
*Köpcke A. -Duttler/G.Metz*; Ästhetische Theorie, Lexikon der philosophischen Werke, Stuttgart,1988
*Kristeva, Julia*, Probleme der Text-Strukturierung, Tel Quel, 1971
*Kristeva, Julia*: Semiotiké. Paris 1969
*Kurdakul, Şükran*, Çağdaş Türk Edebiyatı, İstanbul 1987
*Kutlu, Ayla*, Bir Göçmen Kuştu O, Ankara 1986
*Lausberg, Heinrich*, Elemente der literarischen Rhetorik, München 1963
*Lesser, Simon* O., Die Funktionen der Form. Strelka/Hinderer (Yay.) Moderne amerikanische Literaturtheorie. Frankfurt/M.
*Levend, Agâh Sırrı*, Türk Edebiyatı Tarihi, Ankara 1988[3]
*Lichtheim, George*, Georg Lukás, München, 1971
*Lutz, Bernd*, (Yay.) Moderne amerikanische Literaturtheorie. Frankfurt/M.
*Martinez, Matias*, Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis:

Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv, 1996.
*Martini F.*, Fragen der Literaturgeschichtsschreibung: Jahrbuch Internationale Germanistik 2, Hf.1 1970, s. 49
*Mecklenburg, Norbert*: Kriterien als Bedingungen der Möglichkeit von Literaturkritik, Schwencke, Olaf (yay.): Kritik der Literaturkritik, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1973,
*Michel, Georg*, Einführung in die Methodik der Stilforschung, Berlin, 1968
*Michel, Georg*: Stilistik der deutschen Gegenwartssprache, 1975
*Moran, Berna*, Feminist Eleştiri Kuramı: Gösteri 1991,
*Morris, Weitz*, Die Rolle der Theorie in der Ästhetik, W. Henckmann (ed.), Ästhetik, Darmstadt, 1956
*Nadler, Josef*, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, Regensburg 1912,
*Nesin, Aziz*, Büyük Grev, İstanbul 1978
*Pamuk, Orhan*, Sessiz Ev, İstanbul 1983
*Peride Celâl*, Üç Kadın, İstanbul 1987,
*Peride Celâl*, Kurtlar, İstanbul 1991
*Petronio Giuseppe*, Geschichte der italienischen Literatur, 3 cild, UTB, 1993
*Pietzker, Carl*, Literarische Form. Eine durchlässige Grenze, Freiburger literaturpsychologische Gespräche, 1990
*Reiss G.* (Yay.), Materialien zur Ideologiegeschichte der deutschen Literaturwissenschaft, 2 cild., Tübingen, 1973
*Reiss, Günter*,(Yay.) Poetik, Tübingen,1977
*Richter, Matthias*, Wirkungsästhetik, Grundzüge der Literaturwissenschaft, München 1996
*Riesel, Elise*, Stilistik der dt. Sprache, Moskova 2. Baskı 1963
*Riesel, Elise* Stil und Gesellschaft, Akten des IV. IVG Kongresses 1970 in Princeton, Frankfurt/M.
*Rusterholz, Peter*, Hermeneutische Modelle, Grundzüge der Literaturwissenschaft, München 1996
*Rusterholz, Peter* Faktoren der Sinnkonstitution in semiotischer Sicht, Zeichen, Text, Sinn, Göttingen, 1977
*Rusterholz, Peter*, Formen textimmanenter Analyse, Grundzüge der Literaturwissenschaft, München, 1996
*Sachs, Hans* The Creative Unconscious. Cambridge 1951

*Salm, Peter*, Drei Richtungen der Literaturwissenschaft, Tübingen, 1970
*Savile, Anthony*, Beauty and Attachment, Eva Schaper (Yay.) Pleasure, Preference and Value. Cambridge, 1983
*Scherer, Wilhelm*, Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich, Berlin, 1874
*Schmidt, Siegfried*, Diskurs und Literatursystem, Fohrmann/Müller,
*Schödlbauer* M., Aesthetische Erfahrung: Erkenntnis der Literatur, Yay. D.Harth, P. Gebhardt, Stuttgart, 1982, s. 34
*Schöttker*, P. Theorien der literarischen Rezeption Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv, München, 1996.
*Schramm Godehard*, Formalismus: Grundzüge der Literatuwissenschaft, München, 1973,
*Schwencke, Olaf*, Kritik der Literatur, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1973
*Seibt, Gustav von*: Literaturkritik: Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv, München, 1996
*Seidler, Herbert*, Allgemeine Stilistik, Göttingen 1963
*Sklovsky, Viktor*, Kunst als Kunstgriff, Theorie der Prosa, Frankfurt am Main, 1966
*Sowinski, Bernhard*: Stilistik, Stuttgart 1991
*Spillner, Bernd*, Linguistik und Literaturwissenschaft stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz
*Staiger, Emil*, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichter, Zürih, 1953[2]
*Staiger, Emil*, Die Kunst der Interpretation, Zürih 1955
*Staiger, Emil*, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürih 1939
*Stanzerl, F.K.*, Roman Biçimleri, Çev:Fatih Tepebaşı, Konya, 1997
*Strauss, Claude Lévi*, Struktuale Antropologie, Frankfurt/M. 1967
*Szondi, Peter* Einführung in die literarische Hermeneutik, Frankfurt am Main, 1975
*Tanpınar, A. Hamdi*, Yaşadığım Gibi, İst. 1970
*Thöming J. C.*, Bildlichkeit, Grundzüge der Literaturwissenschaft, Cilt 1 München, 1973
*Türk Dil Kurumu*, Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü, Ankara, 1980
*Uspenskiy*, Boris: Poetik der Komposition. Frankfurt/M. 1975
*Uzuner, Buket*, Şehir Romantiğinin Günlüğü, İstanbul 1998

*Valéry, Paul*, Devres, Paris 1957
*Valéry, Paul*, Essais sur la poétique et le poète, Paris 1928
*Valéry, Paul*, Zur Theorie der Dichtkunst, Frankfurt/M. 1987
*Volker, Koltz*, Geschlossene und Offene Form im Drama, München, 1975
*Volpi, France, Nida Julian, Rümelin,* Lexikon der philosphischen Werke, Stuttgat, 1988
*Walser, Martin*, Wie und Wovon handelt Literatur, Fankfurt am Main, 1973
*Wálzel*, O. Enders H. Wege der Forschung, cilt 26, 1967.
*Wechsel, Kristen*: Sozialgeschichtliche Zugänge, Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv, 1996
*Wellek, E.-Warren A.*, Edebiyat Biliminin Temelleri, çev. A.Edip Uysal, Ankara, 1983
*Wellek, René,* Grundbegriffe der Literaturkritik, Stuttgart Berlin Köln, 1963
*Winko, Simone von*, Diskursanalyse, Diskursgeschichte: Grundzüge der Literaturwissenschaft, dtv, München, 1996
*Wyatt, Frederick*, Anwendung der Psychoanalyse auf die Literatur, "Theorien der künstlerischen Produktivität", Frankfurt/M., 1976
*Yavuz, Hilmi,* Fehmi K'nın Acayip Serüvenleri, İstanbul 1991
*Zola E*, Türk Dili Yazın Akımları Özel Sayısı, Çev: Fehmi Baldaş, 1981

## ADLAR DİZİNİ


Abdulhalim Memduh 156
Adorno, Theodor W. 26, 31, 42, 45, 46, 114, 126-127, 130, 162
Ağaoğlu, Adalet 138
Ahmet Haşim 58, 201, 202, 232
Alewyn, Richard 63
Ali Şir Nevaî 156
Altenberg, 194
Althusser, Louis 132, 133
Altan, Ahmet 70, 207
Amelia, Anne 178
Ampére, 17,
Anday, Melih Cevdet 224
Apel, Kart-Otto 128
Apollinaire, Guillaume 198, 199
Aragon, Louis 198
Aristophanes 189
Aristoteles 26, 31, 34-35, 44, 65, 76, 86-87, 89-90, 106, 172-173, 203, 212, 233
Arnim, Achim von 179-180
Arnim, Bettina 185
Arndt, E. Moritz 180
Arp, B. 217
Arp, Hans 196
Asena, Duygu 206
Asmuth, Bernhard 59
Atasü, Erendiz 71
Atatürk 57, 218
Auerbach, Erich 60, 63
Augustinus, Aurelius 227

Bacon, Francis 81, 173
Bahtin, Mihail 117,
Baldensperger, Fernand 18,
Ball, Hugo 197, 198, 217
Bally, Ch. 49
Balmont, K.D. 201
Balzac, Honoré de 99, 107, 142, 155, 190-191, 240
Bang, Herman 194

Barca, P. Calderan de la 173
Barthes, Roland 60, 91, 99, 104, 106-107, 138, 141-142, 149-150
Bartsch, K. 152
Baudelaire, Charles 194, 200-201, 212
Baumgartner, H.M 49
Baumgart, 204, 205
Baumgarten, A. Gottlieb 41, 43
Beauvoir, Simone de 108, 149
Beckett, Samuel 112
Becking, Gustav 67
Becque, H. 192
Beer-Hofmann, R. 194
Beethoven 181
Becker, Jürgen 234
Bely, A. 201
Bener, Erhan 36, 70, 207
Benjamin, Walter 45, 46, 124, 125, 126, 159,
Benn, Gottfried 195, 201, 212
Bergson, Henri 200
Bernard, J. Clairvaux 191, 205
Bernhard, Thomas 234
Bernhardi, A.f: 185
Betti, Emilio 94
Betz, Louis Paul 17,
Beyatlı, Yahya Kemal 201
Blanchot, Mauric 143
Blok, A.A. 201
Bloom, Hareld 138, 140, 142
Bloomfield, 14,
Boccacio, Giovanni 189
Bodmer 213
Boetius, Henning 45
Bohnson, B 143
Boileu-Despréaux, N. 173
Bolzano, B. 43, 46
Borchardt, Rudolf 162
Borges, Jorge Luis 159
Böll, Heinrich 59, 166
Bölsche, Wilhelm 192
Brackent, H. 39

Brecht, Bertolt 125, 195, 222, 247
Brentano, Clemens 179, 180, 188
Breton, Andre 198-199
Broch, Hermann 33, 34, 37, 39, 239
Bryussov, W. J 201
Bufffon, G. L 50
Buğra, Tarık 15
Burger, Heinz Otto 63, 155
Burliuk, D. 196
Butor, Michel 234
Buzzi, P. 196
Büchner, Georg 240
Bühler, Karl 27
Bürger, G.A. 177, 179, 190
Bürger, Peter 129, 130, 227
Byron, Lord 180

Carducci, Giosuè 160
Carré, J. -M. 20
Celttis, Conrad 171
Cenap Şahabettin 242
Cervantes, Miguel de 207
Chamisso, A.von 179
Champfleury, J. 190
Chomski, N. 105
Chapman, R. 60
Chase, C. 143
Chateaubriand, F.R. 180
Chlebnikove, W.N. 196
Cicero 170-171
Cixous, Helen 149
Cizevski, D. 85
Claudil, P. 201
Coleridge, S.T. 180
Comte, August 81, 82
Conrad, M.C. 192
Constant, B. 180
Croce, Benedetto 42, 45, 160
Curtius, Ernst Robert 18

Çehov, Anton 194

Çokum, Sevinç 71
Çukovski, K. 22,

Daemmrich, H.S. 30, 31, 39, 97, 149
D'Alembert, J.Le Rond 173
Dannhauer, J. Conrad 90
D'Annunzio, G. 194, 201
Danto, Artur C. 28, 29, 31
Darwin, Charles 83, 191
Dauthendey, M. 194
Defoes, Daniel 241
Dehmel, Richard 194
Derrida, Jacques 116, 138-145, 248
Descartes, René 145, 173
Deser, Adam Friedrich 176
Dickens, Charles 190, 240
Dickie, George 28, 31
Diderot, Denis 173, 179
Dilthey, Wilhelm 11-12, 14, 63, 66-67, 83, 91-92, 95, 124, 149, 153, 157
Dollimore, J. 132
Dostoyevski, Fiyodor M. 122, 190-191
Döblin, Alfred 190, 195, 239
Droste-Hülshoff, A. von 190
Duchamp, Marchel 28, 240
Durkheim, Emile 129
Dürrenmatt, Friedrich 37, 225
Dyserinck, Hugo 23,

Eagleton, Tery 132
Eckermann, J. P. 178
Eco, Umberto 161, 203
Edgü, Ferit, 48, 69
Edirneli Şehî Bey 156
Edschmid, K. 195
Ehrenstein, A. 195
Einstein, Albert 13,
Ekrem, Recaizade Mahmut 242
Eliot, T.S. 204
Elster, E. 12, 14, 63
Eluard, Paul 198

Empson, W. 60
Enquist, N.E. 49, 50, 60, 64
Eray, Nazlı 206
Ernst, M. 198
Engels, Friedrich 155, 191
Euripides 189
Eyhenbaur, B. 84, 86

Felman, Sh. 143
Feuchtwanger, L. 190
Fichte, Johann Gottlieb 175, 179, 186
Fiedler, K. 44, 46
Fiedler, Leslie 203-204
Fielding, H. 189
Fink-Eitel, Heinrich 150
Fisher, Clay 100
Flaubert, Gustave 179, 240
Fontane, Theodor 190, 240
Foqué, F. dela Motte 179
Foucault, M. 133-134, 139, 145-147, 150, 243
Fouqué, de la Motte 180
France, Anatole 194
Freiligrath, Ferdinand 227
Frenzel, Elisabeth 15, 156
Freud, Sigmund 111-116, 149, 198, 239
Fricke, Herald 27, 28, 31
Frisch, Max 37, 53, 68
Frischmuth, Barbara 34, 39, 109

Gadamer, Hans George 93,-96, 98, 101, 140, 149
Gallas, Helga 103
Gass, William 206
George, Stefan 241
Gellert, chr. Fürchtegotti 213
Genette, Gérard 137, 223, 246
George, Stefan 201, 212
Gervinus, G.G. 152, 155
Glaser, Horst Albert 155, 157
Gide, André 201
Gilbert, Sandra 109
Gleim, J. Wilhelm 213

Glinz, H. 51
Goethe, J. Wolfgang von 16, 23, 36, 38, 57-58, 63, 66, 78, 83, 153, 174-175, 177-178, 183, 188, 209, 219, 227, 229, 235, 246, 248
Goldmann, L. 107-108
Goncourt Kardeşler 190-191, 194
Goodman, Nelson 28, 31
Gottsched J. Christoph 161, 173, 213
Gozzano, Guido 196
Görres, Josof von 179, 180-181, 183
Grabbe, chr. Dietrich 190, 240
Grass, William H. 205, 207
Graubner, Hans 48, 59, 64
Gray, Th. 179
Greenblatt, Stephen 131-132, 142
Gregary, M. 60
Grimm Kardeşler 179-180
Grimm, Gunter 100
Grimmelshausen, J.J.Ch.von 172, 189, 213
Griyphius, Andras 213
Groeben, Nobert 101-102, 111, 117, 149-150
Grübel, Rainer 85, 149
Gubar, Susan 109
Gundolf, F. 63, 153
Guyard, M.F. 20,

Habermas, Jürgen 94-95, 127-128, 133, 144, 149
Hage, Volker 204-205
Haller, A.von 179, 213
Hamman, J.George 179, 182
Hamsun, Knut 194
Handke, Peter 25, 28-29, 31, 36
Hansen-Löwe, A. 85
Hart Kardeşler 192
Hartleben, O.E. 192,
Hartman, Geoffrey 142
Hartmann, Nnicolai 181
Hasenclever, W. 195
Hauptmann, Gerhard 193, 239
Hawranek, B. 85
Hawthorne, N. 190

Hazard, Paul 18,
Hebbel, Friedrich 154, 190, 240
Hegel, G. W. F. 41, 45, 214,
Heidegger, Martin 45, 67, 92, 93, 94, 127, 140, 249
Heine, Heinrich 123, 163, 190
Heinzel, R. 83
Herder, J. Gottfried 16, 63,83, 175, 248
Herwegh, Georg 227
Hesse, Hermann 235, 239
Heyderbrand, Renate von 150, 165, 168
Heym, Georg 195
Hieranymus, S. 151
Highsmith, Patricia 161
Hildebrad, A. 85
Hirth, Friedrich 18,
Hoffman, E.T.A. 34, 185, 188, 207
Hofmannsthal, Hugo von 194, 201
Holland, Norman 112
Hollway, I. 60
Holz, Arno 192-193
Homeros 90, 162, 203
Horatius 173
Horkheimer, Max 126, 127
Hölderlin, Friedrich 153, 178, 181
Huch, Richarda 181
Huelsenbeck, Richard 198, 217
Hugo, Victor 201
Humboldt, Wilhelm von 176
Hume, Davit 43
Husserl, E. 139
Hutcheon, Linnda 207
Huysmaus, J. K. 201

İbsen, Henrik 112, 192
İlhan, Attilâ 62, 71
İmnermann 190
Ingardeu, Roman 85, 98, 100
İrmer, Tomas 207
Iser, Wolfgang 44, 98, 99, 100, 149, 235
İsmail Safa 242

Jakobson, Roman 14, 27, 31, 60, 83-84, 104, 143, 222, 248
Jameson, F. 133, 134
Janco, M. 198
Jauss, Hans Robert 44, 96-98, 101, 149, 153, 155-157
Jean Paul 181
Jehlen, Myra, 110
Jelinek, Elfriede 18
Jiménez, J. R. 201
Johnsou, M. 234
Joyce, James 55, 196, 204
Jung, Carl Gustav 43, 46, 115, 116, 150

Kabaklı, Ahmet 156-157
Kaçan, Metin 206
Kade, O. 22
Kafka, Franz 195
Kaiser, Georg 195
Kanık, Orhan Veli 224
Kant, Emanuel 41-45, 126, 128, 173-175, 179, 181, 186-188, 213
Kaplan, Janet 109
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 223
Karay, Refik Halit 223
Kayser, Wolfgang 50, 59, 63-64, 68, 77
Keaths, John 180
Keller, Gottfried 190, 239-240
Kemal Tahir 15
Keyserling, Eduard 194
Kleist, Heinrich von 179-180
Klopstock, F.G 83, 154, 177, 179
Klotz, Volker 76-77, 79
Kluckhohn, Paul 13, 181
Koberstein, A. 152
Koller,W. 22-23
Korff, Hermann August 175, 180
Kosuth, Joseph 28
Köprülü, Fuat 223
Kraus, Karl 162, 209
Kridl, M. 85
Kristeva, Julia 34, 110-111, 136, 105-107, 145, 149, 150
Kruçonik, A.S. 196

Kurdakul, Şükran 157
Kutlu, Ayla 73

Lévi-Staruss, Claude 103-104, 149
Lacan, Jacques 110, 116, 133, 145
Landwehr, Jürgen 35
Lausberg, H 58, 64
Lautre'amant, 106, 110
Leibniz, Chr. W. 43, 213
Lemannier, L. 238
Lenin, V. İ. 245
Lermortov, M. 180
Lesser, Simon O. 149
Lessing, Volker 76, 83
Lessing, Gatthold, Ephraim 16, 44, 153, 161, 177, 179, 188, 213,
Levend, Agâh Sırrı 157
Levin, S. R. 49
Levi, Jiri 21-22
Lichtenberg, G. Chr. 209
Liliencron, Detlev von 192, 194
Link, Jürgen 134, 135
Lipps, Th. 42, 45
Liwerski, Ruth 59
Locke, J. 173
Ludwig, O. 190
Lukacs, Georg 45, 124-125, 130, 133, 154-155
Lunaçarski, A. 84
Luther 90
Lützeler, P. M. 207
Lyotard, Jean-Françoise 203

Maeterlinck M. 194, 201, 219
Mallarmé, Stéphane 106, 110, 201, 212, 241
Man, P.de 248
Man, Paul 138, 140, 142-144
Mann, Heinrich 190
Mann, Thomas 16, 36, 37, 190, 204, 239
Mannheim, K. 96
Marinetti, F.T. 196
Maritz, 63
Marlowe, 16

Martinett, Flippo Tommaso, 223
Martinez, Matias 119, 136, 150
Martini, Fritz 155, 157
Marx, Karl 105, 42, 125, 155, 191
Mathesius, 14,
Maupassant, Guy de 192
May 63
Mayakovski, Vladimir 89, 196
Mc Hale 205
Mecklenburg, Norbert 163, 168
Mehmet Rauf 242
Mehring, Franz 154
Meier, Friedrich 91
Melarchthon 171
Melville, H. 190
Mendelssohn 43
Meyer, C . F. 190
Meyer, 239, 240
Michel, Georg 50, 52, 59
Milch, Werner 18,
Miller, J.H. 140, 142
Mirandola, Pico della 170
Moer, Ellen 109
Montaigne 217
Montesquieu 82
Moréas, J. 200
Moran Berna 149
Morhof, D.G. 152
Morus 171
Mukarjovski, 85
Mukorovski, 248
Mundt, Th. 12,
Musil, Robert 239

Nadler, Josef 154, 157
Nesin, Aziz 25, 74, 235
Nietzsche, F. 66, 140, 145, 200, 209
Nizan, Paul 68
Novalis, 34, 153, 175, 179-180, 182-184, 188, 200, 209

Oktay Rifat 224

| | |
|---|---|
| Opitz, Martin | 213 |
| Palazzeşi, Aldo | 196 |
| Pamuk, Orhan | 72, 138 |
| Paracelsus, ph. A. | 171 |
| Parson, | 129 |
| Parsons, Takott | 131 |
| Peride Celâl | 110, 207 |
| Perse, Saint-John | 201 |
| Peters, Günter | 32, 39 |
| Petersen, Julius | 181 |
| Petersen, Jürgen | 59, 63, 78 |
| Petrarca, Franceasco | 171, 213 |
| Petronio Giuseppe | 206 |
| Pietzkeer, Carl | 149 |
| Pinget, Robert | 234 |
| Pinthus, Kurt | 195 |
| Piscator, Erwin | 222 |
| Platon | 34, 35, 89-90, 140, 170, |
| Plejade | 213 |
| Poe, E.A. | 200 |
| Pound, Ezra | 55 |
| Preus, August | 178 |
| Proust, Marcel | 194, 204 |
| Puşkin, Aleksandr | 123, 180 |
| Püschel, Urich | 59 |
| Rabelais, François | 121-122 |
| Reimer | 178 |
| Reinhold, K. L. | 175 |
| Reuchlin, Johannes | 171 |
| Richardson, Samuel | 179, 189 |
| Richter, Matthias | 149 |
| Riesel, Elise | 51-52, 59, 64 |
| Riffaterne, Michael | 59-60 |
| Rilke, Rainer Maria | 194, 201 |
| Rimbaud, Arthur | 201 |
| Rosenkranz, K. | 12 |
| Rothacker, R. | 13, |
| Rotterdam, Erasmus von | 171 |
| Rousseau, Jean - Jacques | 140, 173, 175, 179, 181, 227, 229, 243 |

| | |
|---|---|
| Ruhling, Lutz | 29 |
| Runge, Erika | 185 |
| Ruskin, John | 200 |
| Rusterholz, Peter von | 13, 14, 65, 90, 94, 149 |
| Rühting, Lutz | 25 |
| | |
| Saavedro, M. Cervantes | 172 |
| Sadig, Barbara | 59 |
| Sanders, Willy | 59 |
| Sapir, Edward | 14, |
| Sarraute, Nathalie | 234 |
| Sartre, Jean-Paul | 45 |
| Saupault, P. | 199 |
| Saussure, Ferdinand | 14, 91, 102, 104, 116-117, 139, 141, 248 |
| Scheler, Max | 42 |
| Schelling, Wilhelm Josesh | 45, 175, 179, 184-187 |
| Scherer, Wilhelm | 83, 152-153 |
| Schiller, Friedrich von | 35-36, 83, 154, 157, 162, 174, 175, 177-179, 188-189, 229, 248, |
| Schirrmacher | 204-205 |
| Schlaff, Johannes | 193 |
| Schlegel Kardeşler | 179, 188 |
| Schlegel, A.W. | 63, 86, 152, 162, 185, 189 |
| Schlegel, Friedrich | 152, 175, 179, 183, 185-186, 188, 209, 246 |
| Schlegel, Johann | 213 |
| Schleiermacher, Ernst Daniel | 91, 95, 179, 184, 186-187, 247 |
| Schmidt, Erich | 83 |
| Schmidt, Siegfried J. | 101-102, 149 |
| Schneider, W. | 52 |
| Schnitzler, Arthur | 63, 194, 239 |
| Schopenhauer, Arthur | 200 |
| Schödlbauer, M. | 42, 46, |
| Schramm, Godehard | 89, 149 |
| Schubert, Gotthilf Heinrich | 187 |
| Schüttker, P. | 149 |
| Schwencke, Olaf | 163, 168 |
| Schwitters, K. | 198, 217 |
| Scott, Walter | 180 |
| Seibt, Gustav von | 162, 168 |
| Seidler, Herbert | 49, 59, 64 |
| Shaftesbury, Anthony | 179 |

Shakespeare, William 108, 153, 189
Shelley, Percy Bysshe 180
Showalter, Elaine 109
Sillesius, Augelus 213
Simmel, Georg 43, 64
Simou, Claude 234
Sinfield, Alan 132
Sklovskiy, Victor 26
Skpuski, Victor 84, 86-87, 149
Sofficci, Ardengo 196
Sokrates 89
Solger, K. W. 183-184
Sologub, F. 201
Sorge, R.J. 195
Souhey, Robert 180
Sowinski, Bernhard 56, 59, 64
Spack, Patricia Meyer 109
Spencer, J. 60
Spillner, Bernd 47-48, 64
Spinoza 187
Spitzer, Leo 49-50, 59, 60, 63, 67
Stäel, Madam de 16, 83, 180, 189
Staiger, Emil 59, 63-64, 66-68, 79, 93, 154, 157
Stein, Charlotte von 178
Stendhal 189, 240
Sterheim, C. 195
Sterne, Lawrence 207
Sternheim, Carl 195
Stifter, Adalbert 190
Storm, Theodor 190, 240
Strich, Fritz 63, 171, 181
Strindberg, August 192
Sueton 151
Suzler, J. Georg 213
Swinburne, Algernon C. 201
Szondi, Peter 91, 149

Taine, Hippolyte 82-83, 191
Tanpınar, Ahmet Hamdi 157, 201, 206
Tanrıöver, Hamdullah Suphi 223
Tasso, Torquato 171-172

Tekin, Lâtife 206
Terracimi, B. 60
Tevfik Fikret 242
Texte, Joseph 17
Thackeray, W.H. 190, 240
Thamnann-Sekulski,Birgit 59
Theérive, André 238
Thöming, J.C. 56, 64
Tieck, Ludwing 179, 181, 188
Tieghem, P. van 18
Tynbahov, Yuri 84, 86, 88,
Todorov, Tzvetan 60, 104-105
Toller, Ernst 195
Tolstoy, L. 86, 122, 155, 190, 192, 227
Tomaşevski, Boris 86
Trakl, Georg 201
Trimberg, Hogo von 151
Trnka, Bohumil 85
Trotski, L. 84
Turgenyev, İvan 190
Tzara, Tristan 198, 217

Unruh, F. von 195
Upsenski, Boris 119, 150
Uşaklıgil, Halit Ziya 242
Uzuner, Buket 73

Valéry, Paul 33, 39, 44-46, 201-212
Verhaeren, Emile 201
Verlaine, Paul 194, 201
Viebrock, Helmut 59
Villemain, Abel Français 17
Vives, Juan Luis 171
Volkett, J. 42, 45
Voltaire 82, 173
Vormweg, Heinrich 166
Vossler, 50
Vulpius, Ch. A. 38

Wackeuroder, 179, 184-185
Wagner, R. 200, 215

Walser, Martin 205, 234
Walzel, Oskar 63, 66, 79, 85
Warning, Rainer 100
Warren, Austin 78
Wassermann, Jacob 239
Weber 129
Wechsel, Kristen 135
Wechsel, Kristen 150
Weerth, Georg 154
Wehrli, Max 90
Weitz, Marris 28, 31,
Wellek, René 16, 18-19, 23, 78, 84
Welsch, W. 203
Werner, Z. 179
Wieland, Chr. Martin 173, 175, 177, 188, 122, 207, 213, 234, 240
Wilde, Oskar 194, 201
Williams, Raymond 132
Winckelmann, J. Joachim 83, 175-176
Winkels, Hurbert 204-205
Winkler, Josef 63
Winko, Simone 144, 147
Wittgenstein, Ludwing 28,
Wiyatt, Fredrick 149
Wolf 205
Wolff, Christian... 43, 90, 213
Woolf, Virginia 108-110
Wordworth, W. 180

Yalçın, Hüseyin Cahit 242
Yavuz, Hilmi 207
Yeats, W. B. 201
Young,, Eduard 179
Yunus Emre 216

Zeseu, 213
Zimmer, Rudolf 59
Ziya Paşa 156
Zmegac, Victor 207
Zola, Emile 191-193
Zweig, Stefan 239

PAPİRÜS
İNCELEME-ARAŞTIRMA

Prof. Dr. GÜRSEL AYTAÇ
GENEL EDEBİYAT BİLİMİ

Prof. Dr. Gürsel Aytaç bu yapıtıyla, günümüzde edebiyat biliminin kuşattığı alanları belirleyip; bunun teorik / kuramsal boyutlarını irdeliyor. Genel Edebiyat Bilimi, bu alandaki kuram / yöntem / eylem üçlemini kavramaya dönük bir kılavuz kitap niteliğinde. Edebiyatla akademik düzeyde ilgilenenler ve aynı zamanda edebiyatı inceleme, araştırma, eleştirme odağı alan her okur-yazar için kuramsal bilgiler içeriyor. Kitapta irdelenen alanlar:

genel edebiyat bilimi nedir?
karşılaştırmalı edebiyat bilimi
çeviribilim
edebiyat biliminin temel problemleri
edebiyat estetiği
üslûp bilgisi
metin çözümlemesi
edebiyat kuramları
edebiyat tarihçiliği
eleştiri-değerlendirme
edebiyat akımları

Bir el kitabı niteliğindeki Genel Edebiyat Bilimi'nin, bu alandaki büyük boşluğu dolduracağına inanıyoruz.

ISBN 975-6999-52-7
9 789756 999523