RÉNE WELLEK
AUSTIN VARREN

EDEBİYAT TEORİSİ

Çeviren
Prof. Dr. ÖMER FARUK HUYUGÜZEL

AKADEMİ KİTABEVİ
İZMİR 1993

RÉNE WELLEK

René Wellek
Austin Warren } doğrusu

EDEBİYAT TEORİSİ

Çeviren
Prof. Dr. ÖMER FARUK HUYUGÜZEL

EGE ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
ÖĞRETİM ÜYESİ

AKADEMİ KİTABEVİ
İZMİR 1993

ISBN - 975 - 7395 - 11 - 0

İSTEME ADRESİ :

AKADEMİ KİTABEVİ
Kâzım Dirik Mahallesi
159 Sokak 6/A
Bornova - İZMİR
Telefon: 0.232. 3884591

Baskı - Cilt: Beta BASIM YAYIM DAĞITIM A.Ş.
Tel. : (0 - 212) 511 54 32 - (0 - 212) 528 13 20
Fax.: (0 - 212) 513 87 05
Himaye-i Etfal Sok. Talas Han 13 - 15
Cağaloğlu - İSTANBUL

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Edebiyat Teorisi'nin çevirisine, doktoroya başladığım yıllarda, kendisine her açıdan birçok şeyi borçlu olduğum rahmetli hocam Mehmet Kaplan'ın tavsiyesi ile başlamış ve gene o yıllarda bazı kısımlarını bizzat hocamla gözden geçirmek suretiyle bu eserin çevirisini tamamlamıştım. Doktoramı bitirdikten sonra çeviriyi yayınlamaya niyetlendiğim sırada, eserin peşpeşe iki çevirisi (Yazım Kuramı, çev. Yurdanur Salman-Suat Karantay, İstanbul 1982; Edebiyat Biliminin Temelleri, çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara 1983) çıktı. Böylece ben de üzerinde uzun süre çalıştığım ve gerçekten de çok şeyler öğrendiğim bu eserin çevirisini yayınlamaktan geçici bir süre için vazgeçtim.

Bugün ise Edebiyat Teorisi'ni yeniden yayınlamak istememin birkaç sebebi var. Bunlardan birisi üniversitelerimizin edebiyatla ilgili bölümlerinin lisans ve lisansüstü programlarında yaygın bir şekilde okutulan ve tavsiye edilen bu kitabın piyasada tükenmiş olması ve sürekli aranmasıdır. Diğer bir sebep de daha önce çıkmış olan çevirilerin, üniversitelerimizdeki özellikle Türk Dili ve Edebiyatı bölümleri açısından bazı sakıncaları, yanlışları ve eksiklikleri içinde taşımalarıdır. Bunlardan özellikle ilki, metne oldukça sadık kalmasına rağmen aşırı bir öztürkçe kullanma saplantısı dolayısıyla eseri iyice anlaşılmaz ve anlatılmaz bir hale getirmiştir. Burada özellikle terimler konusunda Türk edebiyat ve eleştiri tarihinde yaygın olarak kullanılan terminoloji bir yana bırakılmış, çevirenlerin belki de yetişme tarzları sebebiyle sözkonusu terim veya kavramların kültür dünyamızdaki karşılıklarını bulak gibi- ki bu, bilgilerimizdeki devamlılık ve zenginleşme açısından şüphesiz çok önemlidir- bir endişeleri hiç olmamıştır. Aynı çeviri, bir terimi farklı kelimelerle karşılamak yahut farkıl terimleri aynı bir öztürkçe terimle karşılamak gibi önemli bir yanlışlığı da içinde taşımaktadır ki bunları biz 1983'de Milli Kültür dergisinde yayınlanan bir yazımızda belirtmiştik.

Eserin ikinci çevirisinde ise bu durumun tersi görülmektedir. Başka deyişle burada daha açık ve anlaşılır olmak kaygısıyla aşırı öztürkçe anlayışından uzak durulmuş, terimler konusunda da isabetli bir tutumla bizde yaygın olarak kullanılan, oturmuş terimler tercih edilmiştir. Ancak bu olumlu tarafına rağmen çevirinin aslına tam olarak sadık kaldığını söylemek mümkün değildir. Gerçekten de bu çeviride belki de bizim okulumuz için gereksiz veya anlaşılmaya engel gibi görünen bazı cümle parçaları, hatta cümleler ihmal edilmiş, asgari bir manânın verilmesi yeterli görülmüş; cümleler, paragraflar ve bölümler arasındaki bağlantılara da yeteri kadar dikkat edilmemiştir.

Biz yaptığımız çeviride bu eksiklik ve aksaklıkları mümkün mertebe gidermeye ve diğer çevirelerle de karşılaştırmak suretiyle açık, anlaşılır, aslına sadık ve üniversitelerimizde kaynak eser olarak sürekli kullanılabilecek bir metin oluşturmaya çalıştık. Bizde henüz yaygınlaşmamış terimlerin türkçelerinin yanında orijinallerini belirttik. Zirdeline edebî eserleri, bunlar eğer türkçeye çevrilmiş ve tanınmışlarsa türkçe adlarıyla verdik. İktibas edilen şiir metinlerini de daha önce türkçeye çevrilmişlerse, o çevirileri esas alarak vermeyi tercih ettik.

Aslında bütün bir batı edebiyatı tarihiyle birlikte felsefe, din bilimi, sosyoloji, psikoloji ve güzel sanatlar gibi edebiyatla ilgili birçok alana da göndermeler yapan böylesine sistematik, kapsamlı ve ağır muhtevalı bir eserin bizim okulumuz tarafından daha iyi anlaşılabilmesi için bir tam açıklayıcı notlarla birlikte yayınlanması şüphesiz daha yararlı olurdu. Ancak böyle bir notlamanın güçlüğü ve eserin hacmini iyice şişirmesi endişesi bu düşünceyi gerçekleştirmeye imkân vermemiştir. Bununla birlikte çevirinin bu haliyle bile edebiyat araştırıcıları ve öğrencileri için oldukça yararlı olacağı fikrindeyim. Burada son olarak eserin tashih ve indeksinde bana yardımcı olan Sabahattin Çağın'a Mehmet Özer'e ve yayınlama sırasında gereken titizliği esirgemeyen Akademi Kitabevi sahibi Emrehan Küey'e teşekkür ederim.

Ö.Faruk HUYUGÜZEL
Bornova-1993

İLK BASKININ ÖNSÖZÜ

Bu kitaba bir isim bulmak sanıldığından da zor olmuştur. Uygun bir 'kısa başlık" gibi görünen "Edebiyat Teorisi ve Edebiyat İncelemesinin Metodolojisi" adı bile fazla dolambaçlı olacaktı. 19. yüzyıl öncesinde olsaydık bunun çözümü kolaydı; çünkü o zaman kitabın sırt kısmında "Edebiyat" ifadesi bulunurken, eserin özünü tam olarak belirten uzun bir başlık kapak sayfasını kaplayabilmekteydi.

Bildiğimiz kadarıyla tam benzeri bulunmayan bir kitap yazdık. Bu, ne gençlere edebiyat zevkinin unsurlarını öğreten bir ders kitabı ne de (Morize'ın Aims and Methods'ı gibi) edebiyat araştırmalarında kullanılan tekniklere ait bir incelemedir. Bu kitabın şiir sanatı ve (Blair, Campbell ve Kames vasıtasıyla Aristoteles'den gelen) belağat kitaplarının, yani edebî yazı türleri ve üslûp bilgisi hakkındaki sistematik eserlerin veya Edebiyat Eleştirisinin İlkeleri adını alan kitapların bir bakıma devamı olduğu iddia edilebilir. Ancak biz burada "Şiir sanatı" (veya edebiyat teorisi) ve "eleştiri"yi (edebi eserlerin değerlendirilmesini) "ilmi araştırmalar"la ve "edebiyat tarihi"yle (teori ve eleştirinin statikliği ile buna zıt bir durumda bulunan edebiyatın dinamikliğini) birleştirmeye çalıştık. Bu kitap bazı Almanca ve Rusça eserlere, sözgelişi Walzel'in Gehalt und Gestalt ve Julius Petersen'in Die Wissenschaft von der Dichtung'una veya Tomashevsky'nin Literary Theory'sine daha yakındır. Fakat Almanca eserlerden farklı olarak başkalarının görüşlerinin basit bir tekrarına düşmekten sakındık ve diğer bakış açılarını ve yöntemleri de dikkate almakla birlikte tutarlı bir bakış açısından yazdık. Tomashevsky'den farklı olarak vezin tekniği gibi konularda temel bilgiler vermeyi gerekli görmedik. Almanca eserler gibi eklektik, Rusça eser gibi doktrinci de olmadık.

Amerika'da daha önce yapılmış edebiyat araştırmalarının ölçüleriyle bakıldığında, bu kitapta bizim edebiyat incelemelerinin temelindeki varsayımları bir formüle bağlamaya çalışmamız (ki bunu yapmak için insan "olgular"ın ötesine geçmek zorundadır) fazla iddialı, hattâ "gayrı ilmî" bulunabilir; gene konusunda çok derinleşmiş araştırmaları inceleme ve değerlendirme çabamız sırasında da bunlara tepeden baktığımız düşünülebilir. Bu konuların uzmanları, eserleri hakkında söylediklerimizden muhakkak ki memnun olmayacaklardır. Ancak biz tam anlamıyla kusursuz olmanın peşinde değiliz. Zikredilen edebî örnekleri bir "delil" gibi değil, fakat daima bir örnek gibi görmelidir; bibliyografyalar ise "seçilmiş" bibliyografyalardır. Ayrıca kendimizi, ortaya attığımız bütün sorulara bir cevap bulmakla yükümlü de görmedik. Bize göre kendimiz ve başkaları için asıl önemli şey ilmî yaklaşımımızda milletlerarası olmak, doğru soruları sorabilmek ve uyumlu bir yöntemler sistemi (organon) hazırlayabilmektir.

Bu kitabın, birbirlerini ilk defa 1939'da İowa Üniversitesi'nde tanıyan yazarları, edebiyat teorisi ve metodolojisi konusunda büyük bir uyum içinde olduklarını hemen farketmişlerdi.

Farklı bir temele ve eğitime sahip olmalarına rağmen, her ikisi de edebiyat tarihi araştırmaları ve "fikirler tarihi" üzerindeki çalışmalardan sonra, edebiyat incelemesinin özellikle edebî olması gerektiği anlayışına ulaşan benzer bir gelişme yolu izlediler. Onların her ikisi de "ilmî araştırma" ve "eleştiri" arasında bir uyum sağlanabileceğine inanmakta, "çağdaş" edebiyatla eski edebiyatı birbirinden ayırmayı doğru bulmamaktadırlar.

Yazarlar 1941'de Norman Foerster'ın idaresinde yayınlanan ortak bir eserin, Literary Scholarship, "Tarih", ve "Eleştiri" bölümlerine katkıda bulundular. Onlar N. Foerster'ın fikir ve teşviklerine ne kadar çok borçlu olduklarının bilincindedirler. O kadar ki görüşleri hakkında yanıltıcı bir izlenim vermekten çekinmeselerdi kitabı kendisine ithaf ederlerdi.

Kitaptaki bölümlerin paylaşılması yazarların daha çok ilgi duydukları konulara göre yapılmıştır. Wellek öncelikle 1,2, 4-7, 9-14 ve 19.; Warren ise 3,8 ve 15-18. bölümlerden sorumludur. Fakat bu eser gerçek bir ortak çalışma örneğidir. O kadar ki asıl yazarın bu ikisi arasındaki uyum olduğu söylenebilir. Terminoloji, ton ve vurgulama bakımlarından yazarlar arasında bazı önemsiz farklılıklar şüphesiz vardır. Fakat onlar yine de iki farklı zihin arasında gerçekleşen bu esaslı fikir birliğinin söz konusu uyuşmazlıkları telâfi edeceğini söylemeye cesaret etmektedirler.

Geriye Dr. Stevens ile Rockefeller Vakfı'nın edebiyat bölümüne teşekkür etmek kalıyor. Onların yardımı olmadan bu kitabı yazmak mümkün olmazdı. Ayrıca destekleri ve zaman konusundaki lütufkâr müsâadelerinden dolayı İowa Üniversitesi rektörüne, dekanlarına ve bölüm başkanına; teşviklerinden dolayı

R. P. Blackmur ve J. C. Ransom'a; bazı bölümleri okuyup fikirlerini bildiren Wallece Fovlie, Roman Jakobson, John McGalliard, John C. Pope ve Robert Pen Warren'a ve nihayet kitabın baştan sona yazılışı sırasındaki titiz ve içten yardımlarından dolayı Alison White'a teşekkür ederiz.

Yazarların şükranla anmak istedikleri diğer bir husus da bu kitaba daha önceki yazılarından bazı bölümleri almaya izin verme konusunda bazı yayıncı ve yayınevi müdürlerinin gösterdiği anlayıştır. bu konuda ("Mode of Existence of the Literary Work" makalesi için) Louisiana University Press'e ve Southern Review'ün önceki yayıncısı Cleanth Brooks'a; (Foerster tarafından 1941'de yayınlanan Literary Sholarship'teki "Literary History" bölümünün bir kısmı için) Üniversity of North Carolina Press'e; (English İnstitute Annuals'da 1940 ve 1941'de çıkan "Periods and Mowements in Literary History" ve "The Parallelism between Literature and the Arts" makalelerinden alınan kısımlar için) Columbia Üniversity Press'e ve (Knickerbocker tarafından 1946'da yayınlanan Twentieth-Century English'teki "The Revolt against Positivism" ve "Literature and Society" makalelerinden alınan kısımlar için) Philosophical Library'ye teşekkür ederiz.

New Haven 1 Mayıs 1948

RÉNE WELLEK

AUSTIN VARREN

İKİNCİ BASKININ ÖNSÖZÜ

İkinci baskı birkaç düzeltme ve açıklığa kavuşturmanın, fikirlerin ispatı için gerekli bazı bağlantıların ve edebiyat teorisindeki yeni gelişmelere ait birkaç kaynağın eklenmesi dışında ilk baskının aynısıdır. Bununla birlikte ilk baskıdaki son bölümü ("Lisanüstü Öğretimde Edebiyat İncelemesi") çıkarmaya karar verdik. Bunun sebebi, 1946'daki ilk yayınından bu yana geçen on yıllık sürede bölümde teklif edilen reformların birçok yerde gerçekleştirilmesinden dolayı bölümün ilgi çekiciliğini kaybetmiş olmasıydı. Bundan başka önemsiz veya ulaşılması zor kaynakları ayıklayıp, yerlerine son sekiz yılda bu meselelere hasredilmiş sayısız yazı ve eserden küçük bir seçmeyi koyarak bibliyografyayı günümüze kadar getirdik.

Christmas 1955

RÉNE WELLEK

AUSTIN VARREN

ÜÇÜNCÜ BASKININ ÖNSÖZÜ

Kitabın İngiltere'de yeni bir ucuz baskısının çıktığını ve bu düzende İspanyol, İtalyan, Japon, Kore, Alman, Portekiz, İbranî ve Gucerat dillerine çevrilmiş olduğunu öğrenmek benim için memnunluk vericidir. Bibliyografya gene günümüze kadar getirilmiş; metinde ufak tefek düzeltme ve eklemeler yapılmıştır. Fakat üçüncü baskı esasta ikincinin aynısıdır. Bazı noktalarda fikirlerimi geliştirmek veya bunları Yale University Press'in Concept of Criticism adıyla 1963' de basacağı makalelerimde -ki bunlara notlar bölümünde atıf yapılmıştır- değiştirmek imkanını buldum. History of Modern Criticism adlı eserim de burada anahatları verilen teorik konumumu, -yerine göre ölçüt ve değerlerini gene Edebiyat Teorisinden alarak- destekleyen bir çalışmadır.

New Haven, Conn., Eylül 1962

RÉNE WELLEK

İÇİNDEKİLER

Çevirinin Önsözü III
İlk baskının ÖnsÖzü V
İkinci Baskının ÖnsÖzü VIII
Üçüncü Baskının Önsözü IX

BİRİNCİ KISIM
TANIMLAR VE FARKLILIKLAR

1- Edebiyat ve Edebiyat İncelemesi 1
2- Edebiyatın Tabiatı 7
3- Edebiyatın İşlevi 15
4- Edebiyat Teorisi, Eleştirisi ve Tarihi 24
5- Genel, Karşılaştırmalı ve Millî Edebiyat 31

İKİNCİ KISIM
İLK İŞLER

6- Malzemelerin Düzenlenmesi ve Tesbiti 41

ÜÇÜNCÜ KISIM
EDEBİYAT İNCELEMESİNDE DIŞ YAKLAŞIMLAR

Giriş 55
7- Edebiyat ve Biyografi 57
8- Edebiyat ve Psikoloji 62
9- Edebiyat ve Toplum 74

10- Edebiyat ve Fikirler 90
11- Edebiyat ve Diğer Sanatlar 103

DÖRDÜNCÜ KISIM

ASIL EDEBİYAT İNCELEMESİ

Giriş 115
12- Edebî Sanat Eserinin Varoluş Tarzı 118
13- Ses Ahengi, Ritim ve Vezin 133
14- Üslûp ve Üslûp Bilgisi 148
15- İmaj, İstiare, Sembol, Mit 160
16- Hikâye Etmenin Mahiyeti ve Hikâye Tarzları 187
17- Edebî Türler 201
18- Değerlendirme 213
19- Edebiyat Tarihi 227
Notlar 245
Bibliyografya 299

BİRİNCİ KISIM

TANIMLAR VE FARKLILIKLAR

Birinci Bölüm
EDEBİYAT VE EDEBİYAT İNCELEMESİ

Önce edebiyat ve edebiyat incelemesi arasındaki farkı belirtmeliyiz. Bu ikisi ayrı faaliyetlerdir: Birisi bir yaratmadır, sanattır; diğeri ise kesinlikle bilim değilse bile, bir çeşit bilgi veya öğrenmedir. Şüphesiz bu farklılığı kaldırma girişimleri olmuştur. Söz gelişi bir edebî eser yazmadan edebiyatın bilinemeyeceği, iambic pentameter vezniyle şiirler (heroic couplet) yazmadan Pope'un veya vezinli, ama kafiyesiz şiirle (blank verse) bir dram yazmadan Elizabet devri tiyatrosunun incelenemeyeceği, incelenmemesi gerektiği ileri sürülmüştür.[1] Edebiyat araştırıcısı için edebî eser yazma denemesi faydalı olmakla birlikte, onun görevi tamamen farklı bir şeydir. O, edebî eserler hakkındaki duygu ve düşüncelerini fikir cümleleri haline dönüştürmek, bunları -bir bilgi olarak bakabileceğimiz -aklî olması gereken tutarlı bir şekle sokmak zorundadır. Onun inceleme konusunun, kaynağı itibariyle akıldışı birşey olduğu veya en azından birçok akıldışı unsuru ihtiva ettiği doğru olabilir. Ancak buna bakarak onu, sözgelişi bir resim veya müzik tarihçisinin, hatta sosyolog veya anatomi bilgininin konumundan farklı bir konumda görmek doğru değildir.

Açıktır ki edebiyatla edebiyat incelemesi arasındaki bu yakınlık bazı zor problemler doğurmaktadır. Bu konuda çeşitli yollar öne sürülmektedir. Bazı teorisyenler edebiyat incelemesinin bir bilgi olduğunu reddederek, sonuçları itibariyle bugün çoğumuza beyhude bir gelişme gibi gelen "ikinci yaratma" denen şeyi- Pater'ın Mone Lisa hakkında yazdıkları ve Symonds ve Symons'ın çok süslü yazıları bunun örnekleridir- tavsiye ederler. Bu gibi "yaratıcı eleştiri"ler, genellikle, gereksiz bir kopya veya olsa olsa bir sanat eserinin başka bir şekle, genellikle de daha düşük bir esere çevrilmesi demektir. Başka teorisyenler edebiyat ve edebiyat incelemesi arasındaki işaret ettiğimiz farklılıklara bakarak çok başka şüpheci sonuçlara giderler: Onlara göre edebiyat hiç bir zaman "incelenemez". Biz sadece eserleri okur, zevk alır ve onlar hakkındaki takdirlerimizi ifade ederiz. Bunun dışında edebi eserler "hakkındaki" her türlü bilgiyi toplamaktan başka yapabileceğimiz birşey yoktur. Bu şüphecilik, gerçekte sanıldığından çok daha yaygındır. İnceleme ve araştırmalarda kendini eserin içinden geldiği çevreyle ilgili "olgular"a önem vermek ve bunun dışına çıkma girişimlerine karşı çıkmak şeklinde gösterir. Sanat eseriyle ilgili takdir duygusu, zevk ve heyecan, şahsi kapris veya düşkünlüklerin hükmüne kalır ki maalesef bu, sağlam ilmî araştırmaların zorluğundan kesin bir kaçış anlamına gelir. Fakat böyle "ilmî araştırma"yı "takdir etme"den, "değerlendirme"den ayırmak, bizi hem "edebî" hem de "sistematik" olması gereken hakikî edebiyat incelemesine hiçbir zaman hazırlamayacaktır.

Asıl problem, sanatın ve özel olarak da edebiyat sanatının aklî planda nasıl

ele alınacağıdır. Bu yapılabilir mi? Ve nasıl yapılabilir? Bir cevap şudur: Bu, tabiat bilimleri tarafından geliştirilmiş yöntemlerle -ki bunların edebiyat incelemesine aktarılması yeterli olacaktır- yapılabilir. Bu şekilde yapılan birkaç aktarmadan söz edebiliriz. Bunlardan birisi tabiat bilimlerinde olduğu gibi genel olarak ilmî objektiflik, gayrışahsîlik ve kesinlik ideallerine bağlı kalmaya çalışmaktır ki bu girişimde genellikle nötr olguların toplanmasına önem verilir. Bir diğeri esere sebep olan önceki şeyleri (nedensel geçmişleri) ve kaynakları incelemek suretiyle tabiat bilimlerinin yöntemlerine yaklaşma çabasıdır. Bu "genetik yöntem"in uygulanışı sırasında kronolojik planda mümkün olduğunca geriye giden her türlü ilişkinin bulunup ortaya konması doğru sayılır. Daha katı bir şekilde uygulandığında ilmî nedensellik prensibi, çoğu zaman ekonomik, sosyal ve siyasî şartları sebep göstererek edebî olayları açıklamak şeklinde karşımıza çıkar. Gene istatistik, haritacılık ve grafikçilik gibi bazı bilimlerde uygun bir şekilde kullanılan kantitatif yöntemlerin edebiyat incelemesine sokulması durumu vardır. Ve nihayet edebiyatın tekâmülünün izlenmesinde biyolojik kavramlardan yararlanma girişimi vardır.

Bu aktarmanın, yapılmasına sebep olan beklentilere tam olarak cevap vermediği, bugün hemen hemen genellikle kabul edilen bir şeydir. Bazan tabiat bilimlerine ait yöntemlerin tamamen sınırlı bir alanda veya metin eleştirisinin belli yöntemlerinde ya da vezin incelemesinde istatiğin kullanılması gibi sınırlı bir teknikle belli bir fayda sağladığı görülmüştür. Fakat edebiyat incelemesine tabiat bilimlerinin yöntemlerini sokmayı en çok destekleyen kimseler ya başarılı olamadıklarını itiraf ederek bir şüpheciliğe varmışlar ya da ilmî yöntem-lerin gelecekteki başarılarına dair hayallerle kendilerini avutmuşlardır. Nitekim I. A. Richard bütün edebî problemlerin nörolojinin gelecekteki zaferleri sayesinde kesin olarak halledileceğine hep inanmıştır.[2]

Edebiyat incelemesinde tabiat bilimlerinin yaygın bir şekilde kullanılışının doğurduğu problemlerden bazılarına ileride yeniden dönmemiz gerekecektir. Bunlar kolayca bir kenara atılamaz ve tabiî ki bu iki metodolojinin temasa geldiği, hatta birbiriyle çakıştığı geniş bir alan vardır. Tümevarım, tümdengelim, analiz, sentez ve karşılaştırma gibi temel yöntemler sistematik bilginin her çeşidinde ortaktırlar. Fakat burada kendini hemen gösteren başka bir çözüm yolu vardır: Edebiyat bilimi her zaman tabiat bilimine ait olmayan, fakat gene de aklî bir tarafı olan kendine has sağlam ve tutarlı yöntemlere sahiptir. Sosyal bilimlere ait başarıları bilgi dünyasının dışında sayabilmesi için insanın çok dar bir hakikat anlayışına sahip olması gerekir. Modern bilimin gelişmesinden çok önce felsefe, tarih, hukuk, din bilimi, hattâ filoloji bilginin sağlam ve tutarlı yöntemlerini ortaya koymuşlardır. Bu yöntemlerin elde ettiği başarılar modern fizik bilimlerinin teorik ve pratik zaferleriyle gölgelenmiş olabilir; ama gene de bunlar gerçek ve süreklidirler ve zaman zaman bazı değişikliklerle kolayca canlandırılabilir veya yenilenebilirler. Tabiat bilimleriyle sosyal bilimlerin yöntem ve

amaçları arasındaki bu farkın varlığını kabul etmek güç olmasa gerektir.

Bu farklılığın nasıl ortaya konacağı karmaşık bir problemdir. Daha 1883'te Wilhelm Dilthey, tabiat bilimleri ve tarihin yöntemleri arasındaki farkı açıklama ve anlama arasındaki zıtlığa dayanarak ortaya koydu.[3] Dilthey'e göre tabiat bilimcisi bir olayı nedensel geçmişlerine dayanarak açıklarken, tarihçi onun manâsını anlamaya çalışır. bu anlama süreci ister istemez ferdî, hattâ sübjektif olacaktır. Bir yıl sonra, tanınmış felsefe tarihçisi Wilhem Wildelband da tarihî bilimlerin tabiat bilimlerinin yöntemlerine benzer yöntemler kullanması gerektiği görüşüne karşı çıktı.[4] Tabiat bilimlerinin amacı genel kanunlar bulmaktır; buna karşılık tarihçi tek olan ve tekrarlanmayan olguları kavramaya çalışır. Bu görüş Heinrich Rickert tarafından geliştirilerek bir ölçüde değiştirilmiştir; nitekim o, genelleştirici ve ferdileştirici yöntemler ayırımına gitmekten ziyade tabiat bilimleriyle kültür bilimleri arasında bir ayırım yapmaya çalışır.[5] Ona göre kültür bilimleri somut ve ferdî olan şeylerle ilgilenir. Ama ferdî olan, ancak belli bir değerler manzumesine -ki bu, kültürün öteki adından başka bir şey değildir- başvurmak suretiyle bulunabilir ve anlaşılabilir. Fransa'da A. D. Xenopol tabiat bilimleriyle tarihi, bunlardan ilkinin "tekerrür eden olgular"ı, ikincisinin "ard arda gelen olgular"ı ele almasıyla ayırdı. İtalya'da Benedetto Croce bütün felsefesini tabiat bilimlerininkinden tamamen ayrı bir tarihî yönteme dayandırdı.[6]

Bu problemleri tam olarak tartışabilmek için bilimlerin tasnifi, tarih felsefesi ve bilgi teorisi gibi problemler üzerine bir karara varmış olmak gerekecektir.[7] Bununla birlikte hiç değilse birkaç somut örnek edebiyat araştırıcısının karşılaşacağı gerçek bir problemin varlığını bize gösterebilecektir. Shakespeare'i neden inceleriz? Açıktır ki biz Shakespeare'i ele aldığımızda ilkin onun bütün insanlarla ortak olan taraflarına bakmayız, çünkü böyle olsaydı başka herhangi bir insanı da ele alabilirdik. Gene Shakespeare konusunda bizim öncelik-le ilgimizi çeken şey, onun bütün İngilizler, Rönesans insanları, Elizabet devri insanları, bütün şairler ve dramcılar hatta bütün Elizabet devri dramcılarıyla ortak olan tarafları da değildir; çünkü bu durumda pekâlâ Dekker veya Heywood'u da inceleyebilirdik. Biz daha çok özellikle Shakespeare'e ait olan şeyi, Shakespeare'i Shakespeare yapan şeyi bulmak isteriz ve bu apaçık bir şekilde bir ferdîlik ve bunun değeri problemidir. Bir dönemi, akımı veya belli bir millî edebiyatı incelerken de edebiyat araştırıcısının ilgi duyacağı şey, onun karakteristik yönleri ve nitelikleriyle ferdî olan tarafıdır ki bu onu diğer benzer gruplamalardan ayıran şeydir.

Ferdilik konusundaki bu görüşümüzü başka bir noktadan da destekleyebiliriz: Edebiyatta genel kanunlar bulma girişimleri daima başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Louis Cazamian'ın ortaya attığı sözde İngiliz edebiyatı kanunu, İngiliz millî ruhunun iki zıt kutup, duygu ve akıl, arasında gidip gelmesi (çağımıza

yaklaştıkça bu gidip gelmelerin gitgide hızlandığı yolunda başka bir iddia da buna eklenmektedir), ya çok önemsiz ya da yanlıştır. Viktorya devrine gelindiğinde bu kanunun hiç bir geçerliliği kalmadığı görülür.[8] Bu gibi kanunların çoğu her türlü kuşkunun ötesinde olsalar bile, bize edebiyat süreci hakkında gerçekten önemli hiç bir şey anlatmayan, aksiyon-reaksiyon veya gelenek-reaksiyon gibi birbirinin benzeri psikolojik durumlar haline gelirler. Fizik en büyük başarısını elektrik ve ısıyı, yerçekimi ve ışığı bir formüle bağlayan belli bir genel teoride görebilir; ama edebî incelemeleri amacına ulaştıracağını varsayabileceğimiz hiç bir genel kanun yoktur. Kanun ne kadar genel olursa o kadar soyut, dolayısıyla boş görünecek; sanat eserinin somut nesnesi o derece kavrayışımızın dışında kalacaktır.

Böylece problemimiz konusunda ortaya iki aşırı çözüm yolu çıkmaktadır: Tabiat bilimlerinin itibarı dolayısıyla modalaşan birincisi, bilim ve tarihin yöntemlerini özdeşleştirir ve ya basit birtakım olguların toplanmasına ya da çok genelleştirilmiş tarihî "kanunlar"ın tesbitine yol açar. Edebiyat araştırmalarının bir bilim olduğunu reddeden diğeri ise edebiyatı "anlama"nın şahsîliğini ve her edebî eserin ferdîliği, hatta "teklik"ini ısrarla öne sürer. Fakat bu aşırı ve bilime karşı tutumuyla ikinci çözümün açık tehlikeleri vardır. Şahsî "sezgi" rahatlıkla duygusal bir "değerlendirme"ye, tam bir sübjektifliğe götürebilir. Sanat eserlerinin "ferdîlik"i, hatta "teklik"i üzerinde ısrar etmek -kolay genellemelere karşı bir tepki olması bakımından sağlıklı olmakla- birlikte- hiç bir sanat eserinin bir bütün olarak "tek" olamayacağını unutmaktır. Eğer öyle olsaydı eser tamamen anlaşılmaz olurdu. Şüphesiz ki Hamlet'in veya Joyce Kilmer'ın Trees'inin tek olduğu doğrudur. Fakat bir çöp yığını da tektir, yani parçaları, konumu ve kimyevî birleşmeleri bakımından tam bir benzeri yapılamaz. Bundan başka bir edebî sanat eserindeki bütün kelimeler tabiatları bakımından "genel"dirler, özel değildirler. Aristoteles'in şiirin, sadece özel ve tek (particular) olanla ilgilenen tarihten daha evrensel ve bu yüzden daha felsefî olduğunu açıkça söylemesinden ve Dr. Johnson'un şairin görevinin "lâlenin damarlarını saymak" olmadığını iddia etmesinden bu yana edebiyatta "evrensel" ve "özel" kavgası sürüp gitmektedir. Romantikler ve yeni eleşiricilerin birçoğu şiirin özelliğini, kendine has "örgü"sünü ve somutluğunu vurgulamaktaan hiç bıkmazlar. Fakat kabul etmek gerekir ki her edebî eser hem genel hem de özel veya-belki daha doğrusu-hem ferdî hem geneldir. Ferdîliğin tam anlamıyla özel ve tek olma'dan farklı bir anlamı vardır.[10] Her insanda olduğu gibi her edebî eserde de ferdî özellikler bulunur. Fakat aynı zamanda nasıl insan bütün insanlıkla, kendi cinsinden, milletinden, sınıfından ve mesleğinden diğer insanlarla ortak özellikleri paylaşıyorsa, edebî eser de diğer sanat eserleriyle bazı ortak özellikleri paylaşır. Biz böylece sanat eserleri, Elizabeth dönemi tiyatrosu, bütün tiyatro, bütün edebiyat ve bütün sanat üzerine bir takım genellemeler yapabiliriz. Edebiyat eleştirisi ve edebiyat tarihinin her ikisi de bir eserin, bir yazarın, bir dönemin veya bir millî

edebiyatın ferdî tarafını ortaya koymaya çalışırlar. Fakat bu, ancak bir edebiyat teorisi temeline dayanan evrensel terimlerle başarılabilir. Bugün edebiyat biliminin en büyük ihtiyacı bir edebiyat teorisi ya da uyumlu bir yöntemler sistemi (organon) dir.

Şüphesiz ki bu ideal, edebiyat hakkındaki bilgimizin, dolayısıyla fikirlerimizin ön şartları olan sempati duyarak anlama ve zevk almanın önemini küçümsemez, fakat bunlar yalnızca bir ön şarttır. Edebiyat incelemesinin sadece okuma sanatı için faydalı bir şey olduğunu söylemek, organize bilgi idealini yanlış anlamaktır; okuma sanatı araştırıcı için ne kadar gerekli olursa olsun bu gerçek değişmez. "Okuma" terimini eleştiriciye has anlayış ve duyarlılığı da kapsayacak şekilde geniş bir anlamda kullansak bile gene de okuma sanatı sırf şahsî kültür için gerekli bir idealdir. Aslında böyle bir okuma çok istenen bir şeydir ve çok geniş bir edebî kültürün oluşmasında bir temel görevi yapar. Ama gene de kişiler üstü bir gelenek olarak, gittikçe büyüyen bir bilgi, vukuf ve yargı birikimi olarak anlaşılan "edebiyat bilimi" anlayışının yerini tutması mümkün değildir.

İkinci Bölüm
EDEBİYATIN TABİATI

Karşımıza çıkan ilk problem açıktır ki edebiyat biliminin konusu olan şeydir. Edebiyat nedir? Ne değildir? Edebiyatın tabiatı nedir? Aslında böylesi sorular basit görünürler, ama açıkça cevaplandırıldıkları nadirdir.

Bir yol, edebiyatı basılmış olan her şey olarak tanımlamaktır. Böyle bir tanım bizi "14. yüzyılda tıp mesleği", "Ortaçağ başlarında gezegenlerin hareketleri", "eski ve yeni İngiltere'de büyücülük" konusundaki kitapları da inceleyebilecek bir konuma sokar. Edwin Greenlaw'un iddiasına göre, "medeniyet tarihiyle ilgili hiç bir şey bizim alanımızın dışında değildir. Bir dönemi veya medeniyeti anlamaya çalışırken güzel yazılarla (belles-lettres), hatta basılı veya elyazması belgelerle sınırlı değiliz" ve "çalışmamız sırasında kültür tarihine ne gibi katkılar yapabildiğimize de dikkat etmemiz gerekir"[1]. Geenlaw'un teorisine ve birçok araştırıcının yaptığı çalışmalara göre edebiyat incelemesi böylece medeniyet tarihi ile sadece yakından ilgili değil, fakat gerçekte onunla aynı olmaktadır. Böyle bir incelemenin edebîliği, ancak, çoğu tarih araştırmasında ister istemez öncelikle başvurulan kaynaklar olan basılı veya yazılı malzemelerle ilgilenmek anlamında bir edebîliktir. Böyle bir görüşü savunmak için tabiî şunlar da söylenebilir: Tarihçiler bu meseleleri ihmal etmekte ve daha çok siyasi, askeri ve ekonomik tarihle ilgilenmektedirler. Bu bakımdan edebiyat araştırıcısı komşu bir alana geçip onu ele almakta haklıdır. Buna karşı denebilir ki elbetteki araştırıcıların istediği bir alana girmesi engellenmemelidir ve gene medeniyet tarihinin en geniş anlamda incelenip ortaya konması lehinde söylenecek çok şey vardır. Fakat o zaman böyle bir çalışmanın edebîlik özelliği kalmayacaktır. Buna bizim edebî teriminin anlamı üstünde fazlaca titizlendiğimizi söyleyerek karşı çıkmanın inandırıcı bir tarafı yoktur. İşin doğrusu şudur ki medeniyet tarihiyle ilgili her şeyin incelenmesi edebî incelemelere hiç yer bırakmayacaktır. Böylece bütün farklılıklar yok olacak, hiç ilgisi olmayan ölçütler (criteria) ebebiyata girecektir. Bunun sonucu olarak da edebiyat, yalnızca şu ya da bu yakın bilgi dalı için verdiği sonuçlar ölçüsünde değerli sayılacaktır. Edebiyatın medeniyet tarihiyle aynı tutulması edebiyat incelemesinin kendine özgü bir alanı ve yöntemleri olduğunu reddetmek demektir.

Edebiyatı tanımlamanın diğer bir yolu onu büyük kitaplarla, konusu ne olursa olsun, "edebî şekil veya ifade yönünden dikkate değer" kitaplarla sınırlamaktır. Burada ölçüt ya sadece estetik bakımdan bir değere sahip olma ya da estetik değerle birlikte genel olarak bir fikrî üstünlüğe sahip olmadır. Lirik şiir, roman, hikâye ve tiyatro türlerinde en büyük eserler estetik temele göre seçilirler. Diğer kitaplar kazandıkları üne veya oldukça sınırlı çeşitten bir estetik değerle birlikte fikri değerlerine göre seçilirler: Üslûp, düzenleniş ve genel olarak

sunuş kudreti çoğu zaman üstünde durulan taraflardır. Edebiyatı başka eserlerden ayırma veya ondan söz etme sırasında çoğu zaman başvurulan yol budur. "Bu edebiyat değildir" derken böyle bir değer yargısını ifade ederiz. Tarih, felsefe veya bilim üzerine bir kitaptan "edebiyat"a aitmiş gibi söz ederken de aynı çeşitten bir yargılama yaparız.

Edebiyat tarihlerinin çoğunda, yazar ve şairlerin yanı sıra felsefeci, tarihçi, din bilimci, ahlâkçı, politikacı ve hattâ bazı tabiat bilginleri de ele alınmıştır. Söz gelişi Berkeley, Hume, Bishop Butler, Gibbon, Burke, hattâ Adam Smith'i etraflıca incelemeksizin bir 18. yüzyıl İngiliz edebiyatı tarihini düşünmek zor olurdu. Romancılar, oyun yazarları ve şairlerden genellikle daha kısa bir yer verilmekle birlikte, bunların ele alınışı sırasında onların estetik nitelikleriyle sınırlı kalındığı nadiren görülür. Uygulamada uzmanlık alanları yönünden bu yazarlar baştan savma ve yetersiz bir şekilde tanıtılırlar. Çok yerinde olarak Hume bir felsefeci, Gibbon bir tarihçi, Bishop Butler bir Hristiyanlık savunucusu ve ahlakçı, Adam Smith ise bir ahlakçı ve iktisatçı olmaktan başka bir şekilde yargılanamaz. Fakat edebiyat tarihlerinin çoğunda bu düşünürler kendilerine uygun bağlamın (context) dışında -ele aldıkları konunun tarihî gelişimi dikkate alınmaksızın- ve gerçek anlamda bir kavrama olmaksızın, yani felsefe tarihini, ahlâk teorilerini, tarih yazıcılığını, ekonomi tarihini esaslı bir şekilde kavramadan bölük pörçük tartışılırlar. Edebiyat tarihçisi otomatik bir dönüşümle bu dalların uzman tarihçisi olmaz. Bu gibi durumlarda o, sadece bir derlemeci, eksikliğinin farkında davetsiz bir misafir olacaktır.

"Büyük kitaplar"ın ayrıca ele alınıp incelenmesi pedagojik amaçlar bakımından belki de çok tavsiyeye değer bir çalışmadır. Öğrencilerin, özellikle yeni başlayan öğrencilerin derlemelerden veya sürükleyici tarihi eserlerden ziyade büyük veya hiç olmazsa iyi kitapları okumaları gerektiği fikrine tabiî ki hepimiz katılırız.[2] Fakat acaba bu ilkeyi bilimler, tarih veya biriken ve ilerleyen başka bir konu için de aynen benimsemek doğru olur mu? Hayalgücünü esas alan (imaginative) edebiyatın tarihinin büyük eserlerle sınırlanması edebî geleneğin devamlılığını, edebî türlerin gelişimini ve gerçekte edebî sürecin tabiatını anlaşılmaz bir hale getirir; bunun yanı sıra edebiyatın sosyal, dilbilimsel, ideolojik zemini ve diğer belirleyici sebepler de mübhem kalır. Tarih, felsefe ve benzeri konularda bu ilkenin uygulanması ise gerçekte "estetik"e çok ağırlık veren bir bakış açısını getirecektir. Şurası açıkır ki İngiliz bilim adamları arasından Huxley'i seçip gerçekten okunmaya değer birisi olarak gösterebilmek için üzerinde durulacak yegâne şey, ancak, eserin konusunu çok iyi sergileyen "üslûb"u ve düzenidir. Bu ölçüt, birkaç istisna dışında, büyük bir orijinaliteye sahip bilgin veya filozoflar yerine onların görüş ve buluşlarını popüler hale getirenleri üstün tutacaktır. Başka deyişle o, Huxley'i Darwin'e, Bergson'u Kant'a tercih edecektir ve etmek durumundadır.

"Edebiyat" teriminin edebiyat sanatıyla, yani hayalgücünü esas alan edebiyatla sınırlanması en iyi yol gibi görünmektedir. Tabiî terimi böyle kullanmanın da bazı sakıncaları vardır. İngilizcede buna alternatif gibi düşünülen kelimeler olmakla birlikte bunlar ya "hikâye (fiction)" ve "şiir" terimlerinde olduğu gibi dar anlamları dolayısıyla kullanılma imkânını kabetmişlerdir ya da "muhayyel edebiyat" veya "güzel yazılar" ifadelerinde olduğu gibi yetersiz ve yanıltıcı görünmektedirler. "Edebiyat" terimine yapılabilecek itirazlardan birisi, (onun litera=harf kökünden gelmiş olması dolayısıyla) yazılı veya basılı edebiyatla sınırlamayı düşündürmesidir; çünkü açıktır ki tutarlı bir anlayışın "sözlü edebiyat"ı da kapsaması gerekir. Bu açıdan bakıldığında Almanca Wortkunst ve Rusça slovesnost terimleri İngilizce'deki eşitine kıyasla bir üstünlüğe sahiptirler.

Bu meseleyi çözmenin en basit yolu, dilin edebiyattaki kendine has kullanılışını ortaya koymaktır. Taş veya bronz heykelin, boya resmin, sesler müziğin hammaddesi olduğu gibi dil de edebiyatın hammaddesidir. Fakat burada bilinmesi gereken şey, dilin taş gibi atıl bir madde olmayıp, bizzat bir insan yaratması olduğu ve bu yüzden de dili konuşan insanların kültürel mirasını taşıdığı gerçeğidir.

Belirlenmesi gereken asıl farklılıklar dilin edebî, günlük ve ilmî kullanılışları arasındaki farklardır. Thomas Clark Pollock'un The Nature of Literature'da[3] bu konuda yaptığı tartışma, ele alınabildiği kadarıyla doğru olmakla birlikte, özellikle edebî ve günlük dil arasındaki farkın tanımlanması konusunda yetersiz kalmaktadır. Diğer sanatlardan farklı olarak edebiyatın kendine has bir ifade vasıtasının olmayışı ve birçok karışık şekillerin ve ince geçişmelerin her zaman görülmesi dolayısıyla bu problem çok çetindir ve uygulamada aslâ basit değildir. Edebiyat ve bilim dili arasındaki farkı göstermek nisbeten kolaydır. Bununla beraber basitçe "düşünce" ile "heyecan" veya "duygu" zıtlığına dayanarak farkı belirlemek yine de yetersiz kalır. Edebiyatta elbetteki düşünce vardır, buna karşılık duygusal dil de aslâ edebiyatla sınırlı değildir. Aşıkların konuşmaları veya alelâde bir kavga bunu ispatlar. Gene de ideal bilim dili bütünüyle "tek veya doğrudan anlamlı (denotative)" bir dildir. O, işaretle işaret edilen arasında teke tek bir uygunluğu amaçlar. İşaret tamamen keyfîdir, dolayısıyla eşit bir işaretle yer değiştirebilir. İşaret saydamdır da. Yani dikkati kendine çekmeksizin bizi tek bir anlama gelecek şekilde işaret ettiği şeye yöneltir.

Böylece bilim dili matematik ve sembolik mantık gibi bir işaretler sistemine gitme eğilimindedir. Onun ideali Leibniz'in daha 17. yüzyıl sonlarında planlamaya başladığı characteristica universalis gibi evrensel bir dildir. Bilim diliyle karşılaştırıldığında edebî dilin bazı bakımlardan kusurlu veya yetersiz olduğu görülecektir. Edebî dilde bir çok mübhem ifade vardır. Kökü eskiye giden her dil gibi onda da bir sürü eşanlamlı kelime, müennes, müzekker vs. gibi keyfî ve

akıl dışı bir sürü kategori vardır. Tarihî şekiller, hatıralar ve çağrışımlar edebî dilde çok yaygındır. Kısacası o, ileri derecede "dolaylı anlamlı veya çağrışımlı (connotative)" bir dildir. Bundan başka o, sadece bizi anlatacağı şeye götüren (referential) bir dil de değildir. Edebi dilin tesirli, kendine has bir ifade özelliği vardır. Konuşan veya yazan kişinin havasını ve tutumunu taşır. Gene bu dil söyleyeceğini sadece söylemek veya ifade etmekle yetinmez, okuru etkilemek, iknâ etmek ve nihâyet değiştirmek ister. Edebiyatla bilim dili arasında başka bir önemli fark daha vardır: Edebî dilde işaretin kendisi, kelimenin ses sembolizmi üzerinde önemli durulur. Vezin, aliterasyon ve ses düzenlemeleri gibi her türlü teknik, dikkati işaretin kendine çekmek için bulunmuş şeylerdir.

Edebî dilin bilim diline göre bu farklı tarafları edebiyat sanatının çeşitli eserlerinde farklı derecelerde ortaya çıkmış olabilir. Meselâ bir romanda ses düzenlemeleri, bazı lirik şiirlerde -ki bunların tam bir çevirisi imkânsızdır- olduğu ölçüde önemli olmayacaktır. Yazarın tutumunun gizlenip neredeyse farkedilmez hale geldiği bir "objektif roman"da edebî dilin tesir etme özelliği (expressi- ve element) "şahsî" bir lirik şiire kıyasla daha azdır. "Hâlis" şiirde çok zayıf kalan fayda unsuru bir tezli romanda, bir hiciv şiirinde veya didaktik bir şiirde çok önemli olabilir. Bundan başka dili zihnîleştirme derecesi de büyük farklılıklar gösterebilir: Hiç değilse zaman zaman ilmî bir dil kullanımına başvuran felsefî ve didaktik şiirler ve bir problemi ele alan romanlar vardır. Ama somut edebî eserlerin incelenmesinde her ne kadar karışık dil kullanımlarına rastlansa da edebî dil, dilin tarihi yapısına çok daha derinden bağlıdır. O, işaretin farkında olmaya önem verir ve onun ilmî dilin daima olabildiğince azaltmak istediği bir tesir edici ve faydacı tarafı vardır.

Edebî ve günlük dil arasındaki farklılığın tesbiti daha zordur.Günlük dil tek şekilli (uniform) bir kavram değildir: Konuşma dili, ticaret dili, resmî dil, din dili ve öğrenci argosu gibi geniş ölçüde farklı dilleri kapsar. Ama edebî dil hakkında söylenen şeylerden çoğunun ilmî kullanış dışındaki diğer dil kullanışları için de geçerli olduğu açıktır. Renksiz bir resmî bildiriden duygusal bir bunalımın yol açtığı tutkulu bir yalvarmaya varıncaya kadar değişik şekiller göstermekle birlikte, günlük dilin de kendine has bir tesirli tarafı vardır. Günlük dilin neredeyse ilmî anlatımın kesinliğini amaçladığı zamanlar olmakla birlikte, bu dil, tarihinden kaynaklanan akıldışı ifade şekilleri ve bağlamsal değişmelerle doludur. Günlük konuşmada ancak çok ender olarak işaretlerin farkında olunur. Fakat yine de böyle bir dikkati isimler ve fiillerle ilgili ses sembolizminde veya cinaslarda görmek mümkündür. Şüphesiz günlük dil çoğu zaman bir takım sonuçlar elde etmek, hareket ve tutumları etkilemek amacındadır. Ancak yine de onu sadece bir anlaşma vasıtası olmakla sınırlamak yanlış olacaktır. Çocukların karşılarında bir dinleyici olmadan saatlerce konuşabilmeleri, büyüklerin hemen hemen anlamsız gündelik gevezelikleri dilin tamamen veya en azından öncelikle anlaşmayı amaçlamayan birçok kullanılışı olduğunu gösterir.

Böylece edebî dil, günlük dilin değişik kullanışlarından her şeyden önce azlık-çokluk bakımından ayrılacaktır. Edebî dilde dilin kaynakları çok daha bilinçli ve sistematik bir şekilde kullanılır. Sübjektif bir şairin eserinde her günkü halleri içinde gördüğümüz insanlarınkinden daha tutarlı ve ifadenin bütününe yayılmış bir "şahsîlik"in belirdiğini görürüz. Şiirin belli tipleri paradoksu, müphemliği, anlamın bağlama göre değişmesini, hatta kelime çeşitleri ve zaman kipleri gibi gramer kategorilerine ait akıl dışı çağrışımları bile bile kullanacaktır. Şiir dili günlük dilin kaynaklarını bir düzene sokar, onlara yoğunluk kazandırır, hattâ bazan farkına varmamızı ve dikkat etmemizi sağlamaya çalışırken bunları zorladığı bile olur. Yazar bu kaynakların çoğunu nesillerin sessiz ve anonim çalışmalarıyla önceden hazırlanmış ve şekillenmiş olarak bulacaktır. Çok gelişmiş bazı edebiyatlarda ve özellikle bazı devirlerde şair sadece yerleşmiş bir geleneği kullanır: Denebilir ki dil onun yerine şiir yazar. Fakat gene de her sanat eseri malzemesini bir sıraya, düzene ve birlik içine sokar. Bu birlik birçok kısa hikayede veya macera hikâyesinde görüldüğü gibi bazan dağınık olur; fakat bazı şiirlerde öylesine karmaşık ve sık örgülü bir düzen haline gelir ki bunlarda ancak şiirin topyekûn etkisini bozmak pahasına bir kelime veya kelimenin yeri değiştirilebilir.

Fayda unsuru bakımından edebî dille günlük dil arasındaki fark daha açıktır. Bizi belli bir harekete sürüklemeye çalışan şiirleri şiirden saymaz veya belâgat der geçeriz. Hakikî şiir bizi çok daha derinden ve ince bir şekilde etkiler. Sanat bize eserin bildirisini gerçeklik dünyasının dışına çıkaran bir çeşit çerçeve empoze eder. Böylece semantik tahlilimize "çıkar gözetmeyen temâşâ (disinterested contemplation)", "estetik uzaklık" ve "çerçeveleme" gibi bazı ortak estetik anlayışları yeniden katabiliriz. Buna rağmen gene de sanatla sanat olmayan, edebî söyleyiş ile edebî olmayan söyleyiş arasındaki farkın seyyal bir şey olduğunu bilmemiz gerekir. Estetik işlev en değişik dil ifadelerine kadar uzanabilir. Propoganda için yazılmış eserleri veya didaktik şiirleri ve hicivleri edebiyatın dışında tutmak çok dar bir edebiyat anlayışı olacaktır. Deneme, biyografi ve belâgate dayalı edebiyatın büyük kısmı gibi geçiş aşamasında bulunan eserleri de edebiyata dahil etmemiz gerekir. Tarihin farklı dönemlerinde estetik işlevin alanı genişlemiş veya daralmış görünmektedir: Bir zamanlar özel mektuplar, mev'izelerin durumunda olduğu gibi bir sanat şekli sayılıyordu. Buna karşılık günümüzde, türlerin birbirine karışmasının karşısında olan çağdaş eğilime uygun olarak, bir estetik işlev daralması, sanatın saflığı üzerinde belirgin bir ısrar, pan-estetizm ve onun 19. yüzyıl sonu estetikçilerince dile getirilen iddialarına karşı bir tepki görülmektedir. Gerçek ilmî incelemeler, felsefî denemeler, politik yazılar ve dinî risâleler gibi tamamen farklı, estetik dışı bir amacı olan eserlerde üslûp ve kompozisyon gibi estetik unsurlar vardır; ama gene de ancak estetik işlevin hâkim olduğu eserleri edebiyat olarak düşünmek en iyisidir.

Fakat edebiyatın tabiatını en açık olarak bize gösterdiği veya bizi götürdü-

ğü şeyde bulabiliriz. Lirik şiir, destan ve tiyatro gibi geleneksel türler edebiyat sanatında merkezî bir yer işgal ederler. Bunların hepsi de bizi bir kurgu dünyasına, bir muhayyel dünyaya götürür. Bir roman, şiir veya tiyatroda söylenen sözler hakikatın tâ kendisi değildirler, bunlar mantıkî önermeler (preposition)de değildirler. Aktüel durumlar hakkında "bilgi" veren tarihî bir roman veya Balzac'ın bir romanındaki bir ifade ile aynı bilginin bir tarih veya sosyoloji kitabındaki ifadesi arasında esaslı ve önemli bir farklılık vardır. Hatta sübjektif bir lirik şiirde bile şairin "ben"i, kurgusal ve dramatik bir "ben"dir. Bir romandaki A karakteri, tarihî veya gerçek hayattaki bir kişiden farklıdır. Bu karakter yalnızca onu niteleyen veya yazarın onun ağzına koyduğu cümlelerden yapılmıştır; o ne bir geçmişe, ne bir geleceğe, bazan ne de bir hayat sürekliliğine sahiptir. Bu temel gerçek Wittenberg'deki Hamlet, babasının Hamlet'e tesiri, genç ve narin Falstaff, Shakespeare'in kadın kahramanlarının genç kızlık çağları, "Lady Machbeth'in kaç çocuğu vardı?" gibi birtakım konularda yazılan bir sürü eleştirinin ne kadar gereksiz olduğunu gösterir.[4] Bir romandaki zaman ve mekân gerçek hayattaki bir zaman ve mekân değildir. Görünüşte en gerçekci roman, natüralist yazarın "hayattan bir dilim"i bile belirli sanat geleneklerine göre kurulmuştur. Özellikle son zamanlarda yapılan araştırmalara bakılacak olursa, nütaralist romanların tema seçme, kişileştirme şekli, seçilen veya esere dahil edilen olaylar, diyaloğu sürdürme yolu bakımlarından ne kadar birbirine benzediği görülecektir. Yine en natüralist tiyatroda bile sadece sahne düzeni bakımından değil, fakat zaman ve mekânı kullanma tarzı, sözde gerçekci diyaloğu seçip sürdürme ve karakterlerin sahneye giriş-çıkış tarzı bakımlarından da aşırı bir gelenekçiliğin varlığını farkederiz.[5] Aralarındaki fark ne olursa olsun, Fırtına (Shakespeare) ve Bir Bebek Evi (İbsen) bu dramatik gelenekselliği paylaşırlar.

"Kurgusallık", "icad" veya "hayalgücü"nü edebiyatın ayırıcı özelliği olarak kabul edersek, o zaman edebiyat deyince, Cicero, Montaigne, Bossuet veya Emerson'dan çok Dante, Shakespeare, Balzac ve Keats'in yazdıklarını düşünüyoruz demektir. Tabiî ki arada kalan örnekler, Platon'un Devlet'i gibi eserler olacaktır. Bunlar öncelikle felsefenin eserleri olmakla birlikte, en azından büyük mitleri, "icad" ve "kurgusallık" ihtiva eden kısımları dolayısıyla bütünüyle edebiyat dışı sayılamazlar. Bu edebiyat anlayışı değerlendirici değil, tasvirci bir anlayıştır. Edebiyatta görülenlere benzer veya aynı mahiyette estetik tahlil, üslûp ve kompozisyon problemleriyle karşılaştığımız, fakat esas kurgusallık niteliğinin ortadan kalktığı büyük ve etkili eserleri retorik, felsefe veya politik yazı sırasına sokmakla yanlış bir şey yapmış olmayız. Böylece bu edebiyat anlayışı bütün hikâye çeşitlerini, hattâ en kötü bir romanı, manzumeyi ve tiyatro eserini edebiyatın kapsamına alacaktır. Kabul edilmelidir ki bir eseri sanat sınıfına sokmakla onu değerlendirmeye tabi tutmak ayrı ayrı şeylerdir.

Günümüzde çok görülen bir yanlış anlamayı da ortadan kaldırmak gereklidir. "Hayalgücünü esas alan" edebiyatın mutlaka imaj kullanması gerekmez. Şi-

ir dili en basit söz sanatlarından başlayarak Blake ve Keats'de olduğu gibi eseri baştan sona kaplayan topyekûn mitolojik sistemler halinde gelişen imajlarla doludur. Fakat imaj, roman ve hikâyeye has anlatım için ve dolayısıyla edebî eserlerin büyük bir kısmı için temel bir unsur değildir. Tamamen imajsız iyi şiirler vardır; hattâ "bildiri şiiri" denen bir şiir bile vardır.[6] Bundan başka edebiyattaki imajlarla gerçek anlamda duyusal, görsel imajlar yapmayı birbirine karıştırmamalıdır. Hegel'in tesiri altında Vischer ve Eduard von Hartmann gibi 19. yüzyıl estetikçileri sanatların "fikrin(idea) duyulara hitap edecek parlak bir şekil alması" olduğunu iddia ederlerken, başka bir grup (Fiedler, Hildebrand ve Riehl) sanatı sırf görsel bir şey" olarak ele almışlardır.[7] Fakat büyük edebi eserlerin çoğu duyulara hitab eden imajlar uyandırmaz veya bunu yapsa bile ancak tesadüfî olarak, yeri geldikçe ve ara sıra yapar.[8] Hattâ roman veya hikâyede bir karakterin tasvirinde bile yazar, hiç bir görsel imaja başvurmamış olabilir. Dostoyevsky veya Henry James'in karakterleri göz önünde zorlukla canlandırılabilir; buna karşılık onların ruh hallerini, motivasyonlarını, değerlendirmelerini, tutumlarını ve isteklerini tam olarak anlayabiliriz.

Olsa olsa yazar, Tolstoy veya Thomas Mann'ın sık sık yaptığı gibi kaba taslak ortaya konmuş bir çerçeve veya tek bir fizikî özellik sunar. İyi ressamlar, hattâ bazı durumlarda (meselâ Thackeray'da olduğu gibi) bizzat yazar tarafından romanlara konmuş karakterlere ait resimlerden hoşlanmayışımız da gösterir ki yazar kişilerini, ancak ayrıntılı bir şekilde doldurulmuş olmayan böyle kaba taslak bir çerçeve vasıtasıyla bize sunmaktadır.

Şiirdeki her istiareyi gözümüzde canlandırmamızg gerekseydi, tam bir şaşkınlık ve karışıklık içinde kalırdık. Gerçi gözünde canlandırmaya düşkün okurlar ve metnin kendisinin böyle hayallemeleri gerektirdiği parçalar vardır; ama psikolojik bir mesele olan bu konuyla şairin kullandığı mecazların incelenmesini birbirine karıştırmamalıdır. Bu anlatım araçları büyük ölçüde zihnî çalışmaların düzenlediği mecazlardır ve bunların edebiyat dışında da yapılmakta olduğunu görürüz. Nitekim mecaz günlük konuşmaların büyük bir kısmında gizli, fakat argo ve atasözlerinde açık bir şekilde bulunur. En soyut kelimeler mecazî aktarmalar yoluyla temelde fizikî ilişkilerden çıkmışlardır: Comprehend, define, eliminate, substance, subject, hypothesis gibi. Şiir nasıl ki medeniyetimizin sembollerini, mitlerini (Klasik devir, Germen, Kelt ve Hristiyan kültürlerine has mit ve semboller) kullanıyorsa dildeki bu mecaz yapma özelliğini de canlandırır ve onun bilincine varmamızı sağlar.

Tartıştığımız bütün bu edebiyat ve edebiyat olmayan şey arasındaki farklılıklar -düzenleme, şahsî ifade, ifade vasıtasının (medium) bilincinde olma ve işletme, pratik amacın yokluğu ve şüphesiz kurgusallık- "çeşitlilik içinde birlik", "çıkar gözetmeyen temâşâ", "estetik uzaklık", "çerçeveleme", "icad", "hayalgücü", "yaratma" gibi eski devirlerin estetik terimlerinin semantik bir tahlili çer-

çevesinde yapılan formüllendirmelerdir. Bunların her biri, edebî eserin bir tarafını, onun semantik yönlerinin karakteristik bir özelliğini anlatır. Hiç birisi de kendi başına yeterli değildir. Fakat bunlar hiç olmazsa şunu ortaya koyacaktır ki edebî sanat eseri basit bir obje değil, fakat daha ziyade çok yönlü anlam ve ilişkilerle tabakalaşmış bir niteliğin (character) çok karmaşık bir organizasyonudur. Bir "organizma"dan söz eden alışılmış terminoloji yalnızca bir yönü, "çeşitlilik içinde birlik" yönünü vurguladığı ve her zaman doğru olmayan biyolojik paralelliklere götürdüğü için biraz yanıltıcıdır. Bundan başka edebiyatta "muhteva ile şeklin aynı şey sayılması" da, sanat eseri içerisindeki yakın karşılıklı ilişkilere dikkat çekmekle birlikte, fazla kolaycı olması bakımından yanıltıcıdır. Bu, sanat eserinin muhteva olsun teknik olsun herhangi bir unsurunu tahlil etmenin eşit derecede yararlı olacağı yolundaki yanlış düşüncenin güç kazanmasına yol açar ve böylece bizi eseri bütünlüğü içerisinde görmek mecburiyetinden sarfınazar ettirir. "Şekil" ve "muhteva" ancak birlikte düşünüldüğünde işe yarayabilecek terimler olduğu halde, gerçekte büyük ölçüde farklı anlamlarda kullanılırlar. Aslında bunlar dikkatli bir şekilde tanımlanmış olsalar bile sanat eserini çok basit bir şekilde ikiye bölerler. Sanat eserinin modern bir tahlili daha karmaşık sorularla -eserin varlık tarzına, tabakalar sistemine ilişkin sorularla- başlamalıdır.

Üçüncü Bölüm
EDEBİYATIN İŞLEVİ

Edebiyatın tabiatı ve işlevi (function) tutarlı bir tartışmada birbiriyle bağlantılı bir şekilde ele alınmalıdır. Şiirin kullanılışı tabiatına bağlıdır: Her nesne veya nesneler sınıfı, en verimli ve rasyonel olarak neyse veya esasen neyse o yönde kullanılır. Ancak esas işlevin hükmü kalmadığında ikinci bir kullanılış ön plana çıkar: Eski çıkrık bir süs veya müzede bir örnek haline gelir; müziğe elverişsiz olan piyano işe yarayan bir masa olur. Benzer şekilde nesnenin tabiatı da kullanılışına bağlıdır. O, yaptığı neyse odur. Her eserin (artefact) kendi işlevinin gerçekleşmesine uygun bir yapısı vardır. Tabiî buna ek olarak zaman ve malzemenin imkân verdiği, çağın zevkinin aradığı yardımcı şeyler de esere katılabilir. Bir edebî eserde başka bakımlardan ilgi çekici veya önemli olmakla birlikte, edebî işlevi için gerekli olmayan birçok şey bulunabilir.

Tarih boyunca edebiyatın işlevi ve tabiatı konusundaki görüşler değişmiş midir? Bu sorunun cevaplandırılması kolay değildir. Yeteri kadar geçmişe gidilirse buna evet denebilir. Tarihte edebiyat, felsefe ve dinin ayrılmadığı bir zamana ulaşılabilir. Eski Yunanlılar arasında Aeschlus ve Hesiod belki bunun örnekleri olabilirdi; fakat Platon'da bile şairler ve filozoflar arasındaki kavgadan eski bir kavga olarak söz edilir ve bu durum bizim için bir bakıma anlaşılabilir bir şeydir. Öte yandan 19. yüzyıl sonlarının "sanat sanat içindir" veya daha sonraki zamanların "halis şiir" görüşleri vasıtasıyla ortaya çıkan farklılığı da büyütmemek gerekir. Şiirin eğitim aracı olduğu inancını, Poe'nun deyişiyle "didaktik ihaneti" (heresy), şiirin hem eğlendirdiği hem de öğrettiği veya eğlendirerek öğrettiği tarzındaki geleneksel Rönesans görüşüyle aynı kefeye koymamalıdır.

Estetik veya şiir sanatı tarihini okuduğumuzda bizde genel olarak şöyle bir intiba uyanır: Büyük ölçüde genel kavramlarla ifade edilebildiği sürece, edebiyatın tabiatı ve işlevi, diğer insanî faaliyet ve değerlerle benzerlik ve farklılık açısından kıyaslandığında temelde hep aynı kalmıştır.

Estetik tarihinin esası belki de hemen hemen bir diyalektikten ibarettir ki bu diyalektikte tezi ve karşı tezi Horace'ın dulce et utile (zevkli ve yararlı) kavramları oluşturur: Şiir güzel ve yararlıdır. Tek başına ele alındığında her sıfat şiirin işlevi konusunda çok aşırıya gitmiş bir yanlış görüşü temsil eder. Zevkli ve yararlı arasındaki bağlantıyı, tabiattan ziyade işleve bakarak ortaya koymak belki daha kolaydır. Şiirin (başka herhangi bir zevke benzer) bir zevk olduğu görüşüne karşı bir cevap olarak onun (herhangi bir ders kitabındaki bilgiye benzer) bir bilgi olduğu söylenir.[1] Her şiirin bir propoganda olduğu veya olması gerektiği görüşü de, onun sırf ses ve imaj -beşerî heyecanlar dünyasıyla ilişkisiz bir süsleme- olduğu veya olması gerektiği görüşüyle karşılanır. Sanatın bir "oyun", bir "iş" (kurgulama "zenaat"ı, sanat "iş"i) olduğu yolundaki görüşlerde

ise bu zıt tezlerin daha ileri şekilleriyle karşılaşılabilir. Tek başına bu görüşlerin hiç birisi kabul edilemez. Şirin bir "oyun", kendiliğinden bir eğlence olduğu söylendiğinde bir yandan sanatçının sanat endişesine, ustalığına ve planlamasına bir yandan da şiirin ciddiliğine ve önemliliğine karşı haksızlık edildiğini hissederiz. Onun bir "iş" veya "zenaat" olduğu söylendiğinde de şiirden alınan zevk ve Kant'ın "amaçsızlık" dediği şeye karşı bir zorlama yapıldığını hissederiz. Sanatın işlevini, aynı zamanda hem zevkli'nin hem de yararlı'nın hakkını verecek bir şekilde tanımlamamız gerekir.

Eleştiri terimlerinin daha yeni yeni tam ve hatasız kullanılmaya başlandığını unutmadan, Horace'ın terimlerini Latin ve Rönesans'ın yaratma pratiğini de kapsayacak şekilde geniş bir anlamda düşünürsek bu Horasçı formül bize elverişli bir çıkış noktası sağlar. Sanatın yararlı olması deyince bundan, sanat mutlaka Le Bossu'nun Homeros'un İlyada'yı yazış sebebi olarak gördüğü, hattâ Hegel'in en beğendiği trajedi olan Antigone'da bulduğu şekilde bir ahlâk dersi vermesi gerekir anlamı çıkarılmamalıdır. "Yararlı" sözünü "zamanın değerlendirilmesi" veya bir çeşit "vakit geçirme" manâsında almamak, ona cidden dikkat isteyen bir şey gözüyle bakmak gerekir. "Zevkli" ise "sıkıcı olmayan, görev olarak yapılmayan", "ödülü kendisi olan" demektir.

Bu çift ölçütü edebiyatın tanımı için bir temel olarak kullanabilir miyiz, yoksa bunlar daha ziyade büyük edebiyatın ölçütü müdürler? Büyük, iyi ve aşağı edebiyat arasındaki farklılıklar eski tartışmalarda pek görülmez. Aşağı edebiyatın (magazin dergilerindeki edebiyat) "yararlı" veya "öğretici" olduğunu gerçekten de şüpheyle karşılayabiliriz. Genellikle o, tamamen bir "kaçış", bir "eğlence" olarak görülür. fakat bu sorunun "iyi edebiyat" değil de aşağı edebiyat okurunun fikirlerine dayanarak cevaplandırılması gerekir. Mortimer Adler, bilgi ve kültürce çok aşağı seviyedeki roman okurunun romana ilgisinin temelinde en azından bir şey öğrenme isteğinin yattığını ortaya koymuştur. "Kaçış" iddiasına gelince, Kenneth Burke, bunun nasıl kolaylıkla bir suçlama haline dönüşebildiğini bize hatırlatır. Kaçış rüyası "içinde yaşadığı çevreye duyduğu nefreti açıklaması açısından okura yardımcı olabilir. Sanatçı Misisipi kıyısında dinlenirken bütün masumiyetiyle söylediği bir şarkıyla bile 'düzeni yıkıcı' olabilir."[2] Bu soruya bir cevap olarak denebilir ki belki de her sanat onu yerinde kullananlar için "zevkli" ve "yararlı"dır; sanatın dile getirdiği şey okurların kendi kendilerine geliştirdikleri hülya ve düşüncelerden üstündür. Sanat okuyucuların kendi hülya ve düşüncelerine benzer şeyleri dile getirmedeki ustalığıyla ve bu suretle meydana getirdiği rahatlama ile onlara bir zevk verir.

Bir edebiyat eseri, işlevini başarıyla yaptığı zaman bu zevk ve yarar "nitelikleri" sadece yan yana değil, fakat kaynaşmış olarak bulunacaktır. Önemle belirtmek gerekir ki edebiyatın zevki muhtemel zevkler arasında seçilmiş herhangi bir zevk değil, fakat bütün bunlardan "daha yüksek" bir zevktir; çünkü bu,

daha yüksek bir faaliyetin, başka deyişle çıkar gözetmeyen temâşânın (contemplation) zevkidir. Edebiyatın yararlılığı -ciddiliği, öğreticiliği-de zevk veren bir ciddîlik, bir algı ciddîliğidir. Zor anlaşılan modern şiirden hoşlanan relativist tavırlı kimseler, çapraz bulmaca ve satranç arasında bir seçim yapıyormuşcasına kendi zevkine göre bir tercih yaparak estetik yargılamayı hiçe sayabilir. Gene konuya bir eğitimci olarak bakan kimseler de büyük bir manzume veya romanın ciddîliğini yanlış bir yerde, meselâ taşıdığı tarihî bilgi veya faydalı ahlâk dersinde görebilirler.

Önemli bir diğer nokta şudur: Edebiyatın bir tek işlevi mi birden fazla işlevi mi vardır? Primer For Critics adlı eserinde Boas, edebiyata yönelen ilgilerin çokluğunu ve bu ilgilere uygun eleştiri tiplerini keyifli bir şekilde ortaya koyar. Eliot, The Use of Poetry and the Use of Criticism'in sonunda "şiir alanındaki çeşitlilik" ve değişik zamanlarda şiir türlerinin yapabildiği çeşitli şeyler üzerinde hayıflanarak veya en azından bıkkınlıkla durur. Fakat bunlar istisnaî durumlardır. Sanatı, edebiyatı veya şiiri ciddîye almak, hiç olmazsa çoğu zaman, ona kendine uygun bir kullanılış atfetmektir. Arnold'ın şiirin felsefe veya dinin yerine geçebileceği görüşü üzerinde duran Eliot, "Ne bu dünyada ne de geleceğin dünyasında hiç bir şey bir başkasının yerine geçmez"[3] der. Yani hiç bir değer kategorisinin gerçek bir eşiti yoktur. Gerçek yer değiştirmeler hiç olmamıştır. Bilindiği gibi pratikte edebiyat birçok şeyin -gezi veya yabancı ülkelerde bir süre kalmanın, doğrudan yaşantının, başkasının hayatını yaşamanın- yerini tutabilir ve tarihçi tarafından bir sosyal belge gibi kullanılabilir. Fakat onun, başka hiç bir şeyin bu kadar iyi yapamadığı bir işi, bir kullanılışı yok mudur? Yoksa edebiyat gerçekten modern bir hesaplamayla payları belirlenmiş bir felsefe, tarih, müzik ve imajlar karması mıdır? İşte temel soru budur.

Edebiyatın savunucuları, onun arkaik bir kalıntı olmayıp, aksine sürekliliğe sahip bir şey olduğuna inanırlar. Aynı şekilde ne şair ne de edebiyat öğretmeni olmadıkları ve dolayısıyla edebiyatın kalıntı olup olmadığı konusuna profesyonel bir ilgi duymadıkları halde buna inanan birçok kişi vardır. Edebiyatın yegâne, eşsiz (unique) bir değeri yaşattığı fikri, değerin mahiyetiyle ilgili teorilerin temelini teşkil eder. Teorilerimizde yapılan değişikliklerde de bu yaşantının hakkını daha iyi verebilmek amacı vardır.

Zamanımızda savunulan bir görüşe göre şiirin yararı ve ciddîliği, onun bir bilgi -bir bilgi çeşidi- taşıması bakımındandır. Şiir bir bilgi formudur. Aristoteles şiirin tarihten daha felsefî olduğu, çünkü tarihin "olmuş olan, şiirin olabilen şeylerle, genel ve olabilir olanla ilgili" olduğu yolundaki ünlü sözünde buna benzer bir şey söylemiştir. Fakat bugün tarihin de edebiyat gibi dağınık ve sınırları belirsiz bir disiplin gibi görünmesi ve fen bilimlerinin oldukça kuvvetli bir rakip haline gelmesi dolayısıyla edebiyatın fen bilimleri ve felsefenin ilgilenmediği türden şeylerin bilgisini verdiği ileri sürülmektedir. Dr. Johnson gibi

Neo-Klasik bir teorisyen şiiri "büyük ve evrensel olanın yansıtılması" olarak düşünebilirken, (Bergson, Gilby, Ransom, Stace gibi) çeşitli çağdaş okullara bağlı birçok teorisyen, şiirin hep özel olanla ilgilendiğini vurgularlar. Stace der ki "Othello oyunu kıskançlık hakkında değil, fakat Othello'nun kıskançlığı veya Venedikli bir kızla evlenmiş bir Mağriplinin duyduğu özel çeşitten bir kıskançlık hakkındadır" [4]

Edebiyatın tipik veya özel olanı yansıtması konusunda edebiyat teorisi ve edebiyata ait savunmalar bunlardan birine veya ötekine ağırlık verebilir. Çünkü denebilir ki edebiyat, tarih ve biyografiden daha genel, fakat psikoloji veya sosyolojiden daha özeldir. Fakat yalnızca edebiyat teorisi veya savunmasının ağırlık verdiği şeylerdeki farklılıktan söz edilemez. Edebî eserlerin kendisindeki genellik veya özellik derecesinde de eserden esere, devirden devire bir takım değişiklikler görülür. Pilgrim ve Everyman, insanoğlunu temsil görevini üstlenirler. Buna karşılık Morose, Jonson'ın Epicoene eserinin "mizahçı" karakteri, çok özel ve şahsîdir. Edebiyatta karakter yaratma ilkesi daima "tip" ile "ferd"i birleştirmek, tipi ferd içinde, ferdi tip içinde göstermek şeklinde tanımlanır. Bu ilkeyi yorumlama denemeleri veya ondan çıkarılmış belli dogmalar konuya bir açıklık getirmemiştir. Edebiyat tipolojileri, Horace'ın sosyal mevkiye uygunluk (decorum) görüşüne ve Latin komedisinin tipler repertuvarına (palavracı asker, cimri, mirasyedi ve romantik evlat, sadık uşak) kadar uzanır. 17. yüzyıl karakter kitapları ve Moliere komedilerinde bu tiplerle yeniden karşılaşırız. Fakat bu kavram daha genel olarak nasıl uygulanacaktır? Romeo ve Juliet'deki dadı bir tip midir? Eğer öyleyse neyin tipidir? Hamlet tip midir? Görünüşte o, Elizabet dönemi seyircisi için melankolik bir tip, Dr. Timothy Bright' ın anlattığı gibi bir şeydir. Fakat Hamlet aynı zamanda birçok başka şeydir ve onun melankolisi özel bir yaratılış ve bağlam içindeki bir melankolidir. Bir tip olduğu kadar bir fert olan karakter, bir bakıma birçok tipi yansıtacak biçimde yaratılır. Hamlet aynı zamanda bir aşık veya eski bir aşık, çok kültürlü ve tiyatrodan iyi anlayan birisi ve bir eskrimcidir. Herkes, hatta en basit bir adam bile çeşitli tiplerin birleşimidir. Karakter tipleri diyebileceğimiz kişiler kendileriyle tek çeşitten bir ilişkide bulunduğumuz kişiler gibi "düz, yalınkat" görünürler; "çok yönlü" karakterlerde birtakım görüş ve ilişkiler kaynaşmıştır. Bunlar eserde farklı bağlamlarda, meselâ toplum içindeki hayatı, özel yaşantısı ve yabancı ülkelerdeki hayatıyla gösterilirler.[5]

Tiyatro ve romanların bilgi bakımından değerinin bunların psikolojik bir bilgi vermesi olduğu söylenebilir. "Romancılar size insan tabiatı hakkında psikologlardan çok daha fazla şey öğretebilirler" sözü çok bilinen bir sözdür. Horney Dostoyevsky, Shakespeare, İbsen ve Balzac'ı bu açıdan bitmez tükenmez kaynaklar gibi tavsiye etmektedir. E. M. Foerster (Roman Sanatı'nda) iç hayatlarını ve motivasyon-larını tanıdığımız insanların çok sınırlı olduğundan söz ederek, karakterlerin içe dönük hayatını ortaya koyan romanların en büyük hiz-

metinin bu psikolojik değer bakımından olduğunu öne sürer.[6] Büyük bir ihtimalle Foerster'in karakterlerine verdiği iç hayatlar, yazarın kendi iç hayatının keskin bir şekilde gözlenmesinden çıkmıştır. Büyük romanların psikologlar için kaynak kitaplar olduğu veya bunların bir hali anlatan tarihler (başka deyişle açıklayıcı, tipik örnekler) olduğu fikri desteklenebilir. Fakat o zaman psikologların romandan sadece genelleştirilmiş tipler açısından yararlanacakları gerçeğine geri dönmüş oluruz: Onlar Goriot Baba karakterini içinde yaşadığı zaman ve mekandan (Vauquer Pansiyonu) ve karakterlerin dünyasından çekip çıkaracaklardır.

Kendisi de ikinci derecede bir şair olan Max Eastman, "edebiyat kafası" nın bilim ve teknik çağında hakikatin keşfi iddiasında bulunabileceği fikrini reddeder. Ona göre "edebiyat kafası" basitçe bilim öncesi zamanların uzmanlaşmamış, amatör kafasıdır. Onun yapmak istediği ve aradığı şey, gerçekten önemli "hakikatler"i söylüyor izlenimini yaratacak bir söz kolaylığına sahip olmaktır. Edebiyattaki hakikat, edebiyatın dışındaki hakikatle, söz gelişi sistemli ve herkesçe doğrulanabilen bilgiyle aynıdır. Romancı "dünya"sını, kurgusal gerçekliğini, doğruluk bakımından karşılaştırıp kontrol edeceği sosyal bilimlerdeki bilgilere -ki "hakikat" denilen şeyi bunlar yaparlar- kendisini kestirmeden götürecek büyülü bir yola sahip değildir. Fakat böyle bir durumda olsa bile, Eastman' ın inancına göre, hayalgücüne dayanan yazar -ve özellikle şair- eğer esas görevini bilginin keşfi ve okura iletilmesi olarak düşünüyorsa kendini yanlış anlıyor demektir. Onun gerçek işlevi, gördüğümüz şeyi algılamamızı ve kavramsal veya pratik olarak daha önceden bildiğimiz şeyleri hayalde canlandırmamızı sağlamaktır.[7]

Şiirin belli olanın algılanması, bilincine varılması olduğu konusundaki görüşlerle "sanatkârâne bir vukuf" olduğu konusundaki görüşleri birbirinden kesin olarak ayırmak zordur. Sanatçı bize artık algılamadığımız şeyi mi hatırlatır, yoksa hep karşımızda durduğu halde görmemekte olduğumuz şeyi görmemizi mi sağlar? Burada insan, içinde nokta ve kırık çizgilerden oluşmuş motiflerin veya yüzlerin gizlendiği siyah beyaz desenleri hatırlıyor. Hep göz önünde durduğu halde bunları bir bütün, bir desen olarak görmemişizdir. İntentions'ında Wilde, Whistler'ın sisteki estetik değeri keşfedişinden, Ön-Rafaellocu ressamların o zamana kadar güzel veya tipik sayılmayan kadınlardaki güzelliği keşfettiklerinden söz eder. Bunlar "bilgi"nin mi yoksa "hakikat"in mi örnekleridir? Bu nokta tereddütlüdür. Bize göre bunlar yeni "algı değerleri"nin, yeni "estetik nitelikler"in keşifleridir.

Estetikçilerin "hakikat"i sanatın ayrılmaz bir parçası ve ölçütü olarak görmeyi reddetme noktasında neden duraladıklarını anlamak pek zor değildir.[8] bir kere hakikat saygı duyulan bir kavramdır. İnsanın tavrına bakarak sanata hakikat adına saygı duyduğu ve onu yüce değerlerden birisi olarak gördüğü söyle-

nebilir. Öte yandan insan, sanat eğer "hakikî" olmazsa, Platon'un haksız yere nitelendirdiği gibi, "yalan" olacağından elinde olmadan korkar. Hayalgücünü esas alan edebiyat bir "kurgu"dur, "hayatın söz yoluyla sanatkârane bir şekilde taklidi"dir. "Kurgu"ya zıt olan kutupta "hakikat" değil, fakat "olmuş olma (fact)" veya "zaman ve mekânda var olma" bulunur. Olabilir olan, edebiyata "olmuş olan" dan daha yakındır ve esasen edebiyat daha çok olabilir olanla ilgilenmelidir.[9]

Sanatlar arasında özellikle edebiyat, sanat bakımından uyumlu bir eserde bulunan dünya görüşü (Weltanschauung) vasıtasıyla "hakikat"i verme iddiasında görünür. Filozof veya eleştirici tabiî ki bu görüşlerden bazılarını diğerlerinden daha çok hakikate yakın olarak düşünecektir. (Nitekim Eliot Dante'nin hayat görüşünü Shelley'ninkinden, hattâ Shakespeare'inkinden daha çok hakikate yakın görür.) Ancak her olgun hayat felsefesinin belli bir ölçüde hakikat ihtiva etmesi, hiç değilse böyle bir iddiası olmak zorundadır. Şimdi burada üzerinde durduğumuz edebiyatın hakikatı, öyle görünmektedir ki edebiyattaki hakikattir. Başka bir deyişle bu sistematik, kavramsal bir form içinde edebiyatın dışında var olan, fakat edebiyata uyarlanabilen, edebiyat vasıtasıyla açıklanabilen veya edebiyat içinde vücut bulabilen felsefedir. Bu anlamda Dante'deki hakikat, Katolik ilâhiyat ve Skolastik felsefedir. Eliot'ın şiirin "hakikat"le ilişkisi konusundaki görüşü de esasen bu çeşitten bir görüştür. Hakikat sistematik düşünürlerin alanıdır. Eserini uygun bir şekilde özümleyebilecekleri filozoflar yoksa bir filozof gibi davranmak isteyebilirler; ama sanatçılar böylesi düşünürler değildirler.[10]

Bütün anlaşmazlık büyük ölçüde hakikat teriminin anlamıyla ilgili gözükmektedir. "Bilgi", "hakikat", "vukuf" ve "hikmet" terimleriyle ne anlatmak istiyoruz? Eğer bütün hakikat, kavramlar ve bu kavramların ifadesinden ibaretse o zaman sanatlar -hatta edebiyat sanatı- bir hakikat formu olamaz. Gene pozitivist ve indirgemeci tanımlar, yani hakikatin herkesçe metodik olarak doğrulanabilir olmakla sınırlanması kabul edilirse, o zaman da sanata deneysel şekilde bir hakikat formu gibi bakamayız. Bu durumda mümkün olan çözüm iki veya daha çok şekilli bir hakikatın varlığını kabul etmek gibi görünüyor: Çeşitli "bilme yolları" vardır. Veya her biri dili bir işaretler sistemi olarak kullanan iki temel bilgi tipi vardır: "istidlâl (discursive)" şeklini kullanan bilimler, "yansıtma (presentational)" tarzını kullanan sanatlar.[11] Bunların her ikisi de hakikat midir? Filozofların hakikat derken kastettikleri esas şey, ilk şekildir. Buna karşılık ikinci şekilde şiir kadar dini "mitler" de gözönüne alınır. İkinci için "hakikat"ten çok "hakikî" deyimini kullanabiliriz. Bu sıfat sanatta önemli olanın daha farklı bir şey olduğunu gösterir: Sanat öz olarak güzel, vasıf olarak hakikidir, başka deyişle hakikate ters düşmez. Ars Poetica'sında MacLeish, şu formülle edebî güzellik ve felsefe iddialarını bağdaştırmaya çalışır: Şiir "eşittir hakikî olmayan": Şiir felsefe (tabiat bilimleri, bilgi, hikmet) kadar ciddî ve

önemlidir, hakikate denk bir şeye sahiptir, hakikat gibidir.

Mrs. Langer bir bilgi formu olarak yansıtmacı sembolizmi savunurken edebiyattan çok plastik sanatları ve bunlar içerisinde daha çok da müziği vurgular. Görünüşte o, edebiyatı bir açıdan "istidlâl" ve "yansıtma" tarzlarının bir karışımı olarak düşünür. Fakat edebiyattaki mit unsuru veya arşetip özelliği taşıyan imajlar onun yansıtma dediği şeye uygun düşerler.[12]

Sanat hakikati keşfeder veya hakikatin sezgisidir görüşlerini, sanatın özellikle edebiyatın- propoganda olduğu görüşünden ayırmalıdır. Buna göre yazar hakikati keşfetmez, fakat inandırıcı bir şekilde okuyucuya aktarır. "Propaganda" terimini sabit ve kesin bir anlamı olmadığından dolayı dikkatli kullanmak gerekir. Genel konuşma dilinde bu terim yalnızca kendisinden kuşku duyduğumuz kişilerce yayılmak istenen ve zararlı sayılan görüşler için kullanılır. Kelime bir hesaplılığı, bir art niyeti anlatır ve çoğunlukla özel ve daha ziyade kısıtlayıcı doktrin veya programlar için kullanılır.[13] Terimin anlamını bu şekilde sınırladığımızda, (en aşağı türden) bazı sanat şekillerinin propaganda olduğunu, fakat muhtemelen büyük sanatın, iyi sanatın, kısacası Sanat'ın hiç bir zaman propaganda olamayacağı söylenebilir. Fakat terimi "insanın, hayat karşısındaki tavrını paylaşması için okuru bilinçli veya bilinçsiz olarak etkilemeye çalışması" anlamında alırsak durum değişir. O zaman bütün sanatçıların propagandacı oldukları veya olmaları gerektiği ya da (önceki cümlede söylenenin tam tersine) bütün samimî ve sorumluluk duygusuna sahip sanatçıların tutarlı olmak bakımından propogandacı olmaya mecbur olacakları şeklindeki iddiada akla yakın bir taraf vardır.

Montgomery Belgion'a göre edebiyat sanatçısı,

"Sorumsuz bir progandacı"dır. Bu demektir ki her yazar bir hayat görüşünü veya teorisini benimser. Eser bıraktığı etkiyle daima okuru o görüş veya teoriye inandıracaktır. Bu inandırmada daima hoş olmayan bir taraf vardır. Yani okur daima belli bir şeye inanmaya götürülür, adeta hipnotize edilerek bunu kabule zorlanır. Yansıtma sanatı okuru ayartır...

Belgion'ın bu sözlerini alan Eliot, buna karşı "hiç bir zaman bir propogandacı olarak düşünülemeyecek şairler"i sorumsuz propagandacılardan ayırmakla ve Lucretius ve Dante gibi "özellikle bilinçli ve sorumluluk duygusuna sahip" propagandacıların oluşturduğu üçüncü bir grupla' cevap verir. Eliot'a göre sorumluluk konusunda bir yargıya varabilmek için hem yazarın niyetine hem de eserin yaptığı etkilere bakmak gerekir.[14] "Sorumlu propagandacı", birçok kimseye kendi içinde çelişkili bir söz gibi görünür. Fakat birbirini çeken iki gücün gerilimi olarak düşünüldüğünde bu söz önemli bir noktaya işaret eder. Ciddî sanat felsefî terimlerle, hattâ sistem terimleriyle anlatılabilen bir hayat görüşünü bize verir.[15] Felsefî tutarlılıkla sanatkârane tutarlılık (bazan da "sanatın mantı-

ğı" denen şey) arasında bir çeşit bağlantı vardır. Sorumlu sanatçı duygu ve düşünceyi, duyarlılık ile zihni (intellect), duygudaki içtenlik ile yaşantı ve düşünme yeterliliğini birbirine karıştırmayı hiç istemez. Sorumlu sanatçının dile getirdiği hayat görüşü, "propaganda" olarak yaygın bir başarıya sahip çoğu görüşler gibi algısal açıdan basit değildir ve yeteri kadar karmaşık bir hayat görüşünün (vision) de hipnotik bir sunuşla ilkel ve vakitsiz bir aksiyona dönüşmesine imkan yoktur.

Şimdi de edebiyatın "arınma (catharsis)" kelimesinde toplanan işlevi hakkındaki fikirlere bakalım. Kelimenin -Poetika'da Aristoteles'in kullandığı sözuzun bir tarihi vardır. Onun bu sözü ne anlamda kullandığı hala tartışılmaktadır. Fakat Aristoteles'in bununla anlatmak istediği şeyi, yani seyircinin trajediye ilgisi problemini, terimin şimdi ne anlamda kullanıldığı veya kullanılacağı meselesiyle karıştırmamalıdır. Bazılarına göre edebiyatın işlevi bizi -yazar ve okuru- heyecanların baskısından kurtarmaktır. Heyecanları dışa vurmak onlardan kurtulmak demektir. Nitekim Goethe'nin Werther'in Acıları'nı yazmakla kendini hastalıklı duygulardan (Weltschmerz) kurtardığı söylenir. Gene bir trajedi seyreden veya roman okuyan kişinin de böylece bir boşalmayı, ferahlamayı hissettiği söylenir. Bu estetik yaşantının sonunda okur veya seyirci heyecanlarından kurtularak "zihnî bir rahatlama"ya kavuşur.[16]

Fakat edebiyat bizi heyecanlarımızdan mı kurtarır yoksa bunun yerine onları tahrik mi eder? Platon trajedi ve komedinin "heyecanları kurutacağı yerde sulayıp beslediği"ni düşünüyordu. Ya da edebiyat bizi heyecanlarımızdan kurtarıyorsa, edebî eserlere harcandığında bunlar yanlış bir yere boşalmış olmuyorlar mı? St. Augustine, gençliğinde birçok öldürücü günah işlediğini itiraf etmiş, fakat "Ben bütün bunlara ağlamadım da (edebiyatta) Dido'nun öldürülmesine ağladım" demiştir. Edebiyat belli bir ölçüde tahrik edici, belli bir ölçüde de arıtıcı mıdır? Yoksa okur grupları ve onların tepkisinin mahiyetine göre bir ayırıma mı gitmeliyiz?[17] Gene her sanat arıtıcı mı olmalıdır? Bunlar "Edebiyat ve Psikoloji" ve "Edebiyat ve Toplum" bölümlerinde ele alınacak sorulardır. Ancak bir hazırlık olması bakımından şimdiden bunları sormamız gereklidir.

Özetle: Edebiyatın işleviyle ilgili sorunun Batı'da Platon'dan bugüne kadar uzun bir tarihi vardır. Bu, şairler ve şiire düşkün okurların tabiî bir şekilde kendiliklerinden ortaya attıkları bir soru değildir; çünkü bir keresinde Emerson'un söylemek zorunda kaldığı gibi "güzelliğin varlık sebebi kendisinden başka bir şey değildir." Bu soruyu soranlar faydacılar, ahlâkçılar, devlet adamları ve felsefeciler, yani başka özel değerlerin temsilcileri veya bütün değerler üzerinde spekülasyon yapan kimselerdir. Onlar şiirin yararı da neymiş (cui bono) diye sorarlar, hem de bu soruyu tamamen sosyal veya insanî boyutlarda ortaya atarlar. Böylece meydan okunduğunda şair ve samimî şiir okuru, ahlakî ve fikrî bir sorumluluk taşıyan vatandaşlar olarak bunlara aklî bir cevap bulmaya kendileri-

ni mecbur hissederler. Ars Poetica'daki kişiler de böyle yaparlar. Söz gelişi şiir için savunmalar yazarlar. Söz konusu eserler din biliminde "apologetics" denen Hristiyanlık savunmalarının benzerleridir.[18] Şiiri savunmak ve muhtemel okur kitlesini tatmin etmek için yazarken de bunlar tabiatıyla edebiyatın "hazz"ından çok "yarar" yönüne ağırlık verirler. İşte bu yüzden bugün edebiyatın "işlev"i ile onun kendi dışındaki şeylerle kurduğu ilişkileri aynı şey saymak semantik bakımdan kolay olacaktır. Ancak Romantik akımdan bu yana bu topluluğa bir cevap vermesi gerektiğinde şair, farklı bir cevap, C.C. Bradley'nin dediği gibi "şiir şiir içindir" cevabını vermiştir.[19] Ve teorisyenler "işlev" teriminin anlamını bütün "savunmaları" içine alacak şekilde genişletmekle iyi yapmışlardır. Kelimeyi bu anlamda kullanarak diyoruz ki şiirin muhtemel birçok işlevi vardır. Onun ilk ve esas işlevi kendi tabiatına sadık kalmaktır.

Dördüncü Bölüm
EDEBİYAT TEORİSİ, ELEŞTİRİSİ VE TARİHİ

Edebiyat incelemeleri için mantıkî bir temel oluşturmaya çalıştığımıza göre bunların sistematik ve birbirini tamamlayacak şekilde yapılabileceğini de kabul etmekteyiz demektir. İngilizcede bu tarz incelemeleri ifadeye yetecek bir isim yoktur. Sistematik ve bütünlüğü haiz edebiyat incelemesini anlatmak için en çok kullanılan terimler "edebiyat bilimi" ve "filoloji"dir. Birinci terime sadece"eleştiri" fikrini içermemesi ve incelemenin akademik yanını ön plana çıkarması bakımından itiraz edilebilir. Eğer Emerson'ın yaptığı gibi "scholar" (edebiyat araştırıcısı) kelimesini geniş kapsamlı olarak yorumlarsak , bu terim elbetteki kabul edilebilir. İkinci terim, "filoloji", yanlış anlamalara yol açabilecek bir terimdir. Geçmişte bu terim yalnızca dil ve edebiyat incelemelerini değil, insan düşüncesinin bütün ürünlerine ait incelemeleri de kapsayacak bir anlamda kullanılmıştır. Terimin bu mânada yaygın şekilde kullanıldığı dönem 19. yüzyılın Almanyası olmakla birlikte, günümüzde sadece Modern Philology, Philological Quarterly ve Studies Philology gibi dergilerin başlıklarında yaşamaktadır. Encyklopedie und Methodologie der Philologischen Wissenchaften (1887, fakat kısmen tarih itibariyle 1809'a kadar giden konferanslara dayalı)[1] adıyla temel bir eser hazırlamış olan Boeckh, "filoloji"yi "bilinenin bilgisi" ve dolayısıyla da dil ve edebiyatların, sanatlar ve politikanın, din ve sosyal adetlerin incelenmesi olarak tanımlamıştı. Boeckh'i, aslında uygulamada Greenlaw'un "edebiyat tarihi" tanımıyla aynı olan böyle bir tanıma götüren şey, açıktır ki, klasik devir edebiyatına dair incelemelerde ihtiyaç duyulan bilgilerdi ve bu bilgiler için de özellikle tarihî ve arkeolojik incelemelerin yardımı gerekliydi. Boeckh'le birlikte edebiyat incelemesi, bütün medeniyetin ve özellikle, onun Alman romantizminin tesiriyle "millî ruh" dediği şeyin bilimi olarak anlaşılan filolojinin sadece bir dalı haline gelir. Bugün ise kelimenin etimolojisi ve uzmanların gerçekleştirdiği araştırmalardan dolayı, filoloji genellikle dilbilim, daha çok da tarihî gramer ve eski dil şekilleri incelemesi manâsında anlaşılmaktadır. Bu kadar çok ve böylesine farklı anlamlara gelmesi dolayısıyla filoloji terimini bir kenara bırakmak en iyisi olacaktır.

Edebiyat araştırıcısının çalışmasını ifade etmek için filoloji yerine kullanabileceğimiz başka bir terim "araştırma"dır. Fakat bu, çok daha yetersizdir; çünkü o, yalnızca malzemenin tesbiti için yapılacak başlangıç mahiyetindeki çalışmaları vurgular ve "aranması gereken" malzemelerle rahatlıkla elde edebileceğimiz malzemeleri birbirinden ayırır veya ayırır gibi görünür ki bu ayırımı kabul etmek mümkün değildir. Meselâ birisi nadir bir kitabı okumak için British Museum'a gittiğinde bu bir "araştırma"dır; buna karşılık açıktır ki evde masaya oturup aynı kitabın yeni bir baskısını okumak farklı bir zihnî çalışmayı gerektirir. "Araştırma" terimi en fazla başlangıç mahiyetindeki muayyen çalışmaları,

ele alınan problemin özelliğine göre büyük ölçüde değişen bu ilk çalışmaların çapını ve mahiyetini akla getirir. Fakat o, edebiyat incelemelerinin kendine has özelliği olan yorumlama, karakterize etme ve değerlendirmeyle ilgili ince hususları tam ifade etmez.

"Asıl inceleme alanımız" içinde elbetteki en önemli farklılıklar, edebiyat teorisi, eleştirisi ve tarihi arasındaki farklılıklardır. İlkin, edebiyatı zamandaş (simultaneous) bir düzen olarak kabul eden görüşle onu öncelikle kronolojik bir düzende sıralanan eserler ve tarihî sürecin birbirini tamamlayan parçaları olarak kabul eden görüş arasındaki fark vardır. Sonra edebiyat ölçüt ve ilkeleri incelemesi ile, ister kendi başına ister kronolojik bir seri içinde incelensin, somut edebî sanat eserleri incelemesi arasındaki diğer fark vardır. Bu farklara edebiyat ilkeleri, kategorileri, ölçütleri vs. incelemesini "edebiyat teorisi" olarak adlandırmak, somut sanat eserleri incelemesini de ya (yaklaşımda başlangıçta statik olan) "edebiyat eleştirisi" ya da "edebiyat tarihi" olarak ayırmak suretiyle dikkat çekmek en iyisidir. Şüphesiz "edebiyat eleştirisi" çoğu zaman bütün edebiyat teorisini içine alacak bir şekilde kullanılır. Fakat terimi böyle kullanırsak önemli bir farklılığı görmezlikten gelmiş oluruz. Aristoteles bir teorisyen, Saint Beuve öncelikle bir eleştiriciydi. R. P. Blackmur bir edebiyat eleştiricisiyken, Kenneth Burke daha çok bir edebiyat teorisyenidir. "Edebiyat teorisi" terimi - bu kitabta yapıldığı gibi- gerekli "edebiyat eleştirisi teorisi"ni ve "edebiyat tarihi teorisi"ni pekalâ kapsayabilir.

Bu farklar yeteri kadar açık ve oldukça geniş ölçüde kabul edilen farklardır. Fakat bu yoldan gidilerek belirlenen yöntemlerin ayrı ayrı, kendi başına kullanılmasının yararlı olmayacağını kavrayanların sayısı fazla değildir. Bunlar öylesine içiçe girmişlerdir ki eleştiri veya tarih olmaksızın bir edebiyat teorisi, teori ve tarih olmaksızın bir eleştiri, teori ve eleştiri olmaksızın da bir tarih tasavvur edilemez. Açıktır ki somut edebî eserleri incelemeden bir edebiyat teorisi kurmak imkânsızdır. Boşlukta (in vacuo) bir takım ölçütlere, kategorilere ve şemalara varılamaz. Fakat bunun tersine olarak belli bir sorular serisi, bir kavramlar sistemi, belli dayanak noktaları ve genellemeler olmadan da eleştiri ve tarih imkansızdır. Elbetteki burada çözümü imkansız bir ikilem (dilemma) karşısında değiliz: Daima bir takım ön yargılarla okuruz ve edebî eserlerle ilgili tecrübelerimiz derinleştikçe bunları sürekli değiştirir ve düzeltiriz. Bu süreç diyalektiktir, yani teori ve pratik karşılıklı olarak birbirini etkiler.

Edebiyat tarihini teori ve eleştiriden ayırmak için bazı girişimler olmuştur. Mesela F. W. Bateson'ın[2] iddiasına göre edebiyat tarihi A'nın B tesirinde olduğunu gösterir, buna karşılık edebiyat eleştirisi A'nın B'den daha iyi olduğunu söyler. Bu görüşe göre edebiyat tarihi doğrulanabilir olgular, edebiyat eleştirisi de kanaat ve inanç hususlarıyla ilgilidir. Fakat bu ayırımı kabul edip savunmak imkansızdır. Edebiyat tarihindeki bilgileri basit bir şekilde tamamen nötr "olgu-

lar"dan ibaret sayamayız. Malzemelerin seçimi, yani kitaplar arasından edebî eserleri ayırırken yaptığımız basit ön eleme ve şu veya bu yazar için yapılan yer tahsisi bile bir değer yargısını gerektirir. Hatta bir yayın tarihinin veya bir kitap adının tesbitinde bile bir çeşit yargı, milyonlarca başka kitap veya olaydan bu özel kitap veya olayı seçmiş olan bir ön varsayım vardır. Nisbeten nötr olguların, söz gelişi yayın tarihleri, kitap adları ve biyografik olaylar gibi olguların varlığını kabul etsek bile, bunlarla olsa olsa ancak edebiyat yıllıkları hazırlanabilir. Fakat biraz daha ileri bir problem, hatta bir metin eleştirisi veya kaynaklar ve etkiler problemi bile sabit ve sürekli bir yargı faaliyeti ister. Meselâ "Pope'u yaratan Dryden'dır" gibi bir fikre varmak için hem devrin sayısız şairleri arasından Dryden ve Pope'un seçilmesi hem de bu ikisinin karakteristik taraflarına ait bilgiler ve daha sonra da sürekli bir tartma, karşılaştırma ve seçme faaliyeti gerekir ki bu, temelde bir eleştiri çalışmasıdır. Beaumond ve Fletcher'ın ortak eser vermeleri meselesinde, bazı üslûp özellikleri (veya anlatım araçlarının) bu iki yazarın birisinden çok diğerine özgü olduğu gibi önemli bir ilkeye bağlanmadıkça bir çözüm bulunamaz. Aksi takdirde bu üslûp farklılıklarını sadece basit birer olgu olarak kabul etmemiz gerekir.

Fakat edebiyat tarihini edebiyat eleştirisinden ayırmak gerektiği iddiası genellikle başka sebeplere dayandırılır. Yargılama faaliyetinin gerekliliği inkâr edilmez, ancak edebiyat tarihinin kendine mahsus standart ve ölçütleri olduğu söylenir. Söz gelişi denir ki her dönemin kendine has ölçüt ve standartları vardır. Edebiyatta geçmişi yeniden kurmayı (reconstructionism) savunan bu görüş sahipleri kendi ön yargılarımızın müdahalelerini bilerek engellemek suretiyle eski dönemlerin düşünüş dünyasına ve tutumlarına nüfuz etmemiz ve onların standartlarını kabul etmemiz gerektiği iddiasındadırlar. Ernst Troeltsch[3] gibi ünlü tarih teorisyenleri tarafından bile eleştirilmesine rağmen "tarihselcilik (historicism)" denen bu görüş 19. yüzyıl boyunca, Almanya'da tutarlı bir şekilde geliştirilmiştir. Aynı görüş bugün İngiltere ve Amerika'yı da doğrudan veya dolaylı olarak etkilemiş görünmektedir. "Edebiyat tarihçileri"mizin birçoğu da, bu görüşe bağlılıklarını az ya da çok açık bir şekilde ifade etmişlerdir. Söz gelişi Hardin Craig, son edebiyat araştırmalarında görülen en yeni ve en iyi gelişmenin "anakronik düşünmeden sakınma" anlayışı olduğunu söylemiştir.[4] E. E. Stoll, Elizabet dönemi tiyatrosunun geleneklerini ve o dönem seyircisinin beklentilerini incelerken edebiyat tarihinin asıl hedefinin yazarın niyetinin ortaya konması olduğu teorisiyle çalışır.[5] Mizah fikri veya şairlerin ilmî veya sözde ilmî telakkîleri gibi Elizabet dönemi psikolojik teorilerini incelemek için yapılan birçok çalışmada buna benzer bir teori bulunmaktadır.[6] Rosemond Tuve, metafizik imajların kaynağını ve anlamını Donne ve çağdaşlarının almış olduğu Ramusçu mantığın terbiyesine dayanarak açıklamaya çalışmıştır.[7]

Bu tarz incelemeler bizi her devrin değişik bir eleştiri anlayışı ve yolunu takip ettiği fikrinden başka bir fikre götürmeyeceğine göre ortaya çıkan sonuç

şu olmaktadır: Her devir, başka hiç bir devirle kıyaslanamayacak bir şiir tipinde ifadesini bulmuş, sadece kendini ihtiva eden bir birlik gösterir. Bu görüş Frederic A. Pottle'ın İdiom of Poetry'sinde samimi ve inandırıcı bir tarzda sergilenmiştir.[8] Pottle kendi bakış tarzına "eleştirel relativizm" adını verir ve şiir tarihinde görülen "duyuş tarzındaki büyük değişmeler"den, "köklü bir devamlılığın yokluğu"ndan söz eder. Açıklamalarını ahlâk ve dinin mutlak ölçüleriyle bağlantılar kurarak yapması bunları daha değerli hale getirir.

Bu edebiyat tarihi anlayışı en iyi şeklinde, eski bir devir veya kaybolmuş bir zevki hayalde canlandırma, onunla duygusal bir birleşme ve derin bir uyum içine girme çabası gerektirir. Birçok medeniyetin genel hayat görünüşünü, tutumlarını, anlayışlarını, ön yargılarını ve temel varsayımlarını yeniden ihya etmek için başarılı çalışmalar yapılmıştır. Bugün eski Yunanlıların tanrılar, kadınlar ve köleler karşısındaki tutumu hakkında çok şey biliyoruz. Ortaçağ kozmolojisini bütün ayrıntılarıyla anlatabiliriz. Bizans ve Çin sanatının ifade ettiği çok farklı görme tarzını veya en azından çok farklı sanat gelenek ve göreneklerini gösterecek çalışmalar da yapılmıştır. Özellikle Almanya'da çoğu Spengler'in etkisiyle- hepsi zamanımızdan kesin bir şekilde ayrılmış, kendilerine has bir dünyada yaşamış olacakları varsayılan- Gotik ve Barok insanı üzerine yapılmış haddinden fazla inceleme vardır.

Bu tarihi ihya girişimi, edebiyat incelemesinde yazarın- eleştiri ve edebî zevk tarihinde incelenebileceği varsayılan- niyetine büyük bir önem verilmesine yol açmıştır. Genel olarak yazarın niyetini tam olarak tesbit edebilir ve bunun gerçekleşmiş olduğunu görürsek eleştiri probleminden de kurtulabileceğimiz varsayılır. Yazar çağdaş bir amaca hizmet etmiştir ve eserini bundan daha fazla eleştirmeye ne gerek vardır ne de bu mümkündür. Böylece bu yöntem tek bir eleştiri ölçüsünü, yani çağdaş başarı ölçüsünü kabule götürür. O zaman bir ya da iki değil, bağımsız, ayrı, her biri diğerini dışlayan ve her biri de bir bakıma "doğru" olan yüzlerce edebiyat anlayışı vardır. Şiir ideali böylece geride kendinden bir şey kalmayacak şekilde birçok parçaya bölünerek dağılır. Bu durumun sonucu ister istemez genel bir değerler anarşisi veya daha çok bütün değerlerin birbirinin aynısı haline gelmesi olacaktır. Edebiyat tarihi de ayrı ve dolayısıyla sonunda anlaşılmaz bir parçalar serisine indirgenir. Bundan daha mutedil başka bir görüş, aralarında hiç bir ortak belirleyici bulunamayacak ölçüde kutuplaşmış şiir idealleri bulunduğu fikrini benimser: Klasisizm ve Romantizm, Pope ve Wordsworh'un şiir idealleri, bildiri şiiri ve çağrışım (implication) şiiri.

Fakat yazarın "niyet"inin edebiyat tarihinin asıl konusu olduğu fikri bütünüyle çok yanlış bir fikirdir. Bir sanat eserinin anlamı sadece niyete bakılarak ortaya konamaz, hatta onu niyetle aynı şey saymak da mümkün değildir. Bir değerler sistemi olarak sanat eseri bağımsız bir hayata gider. Onun bütün anla-

mı yalnızca yazarın ve çağdaşlarının verdiği anlamlara göre belirlenemez. Bu, daha çok bir katılma ve birikme sürecinin sonunda çıkan bir anlam, başka deyişle çeşitli dönemlerde çeşitli okurlar tarafından yapılmış eleştirilerin tarihidir. Tarihî dönemin ihyasını savunanların yaptığı gibi bütün bu sürecin bizim konumuzun dışında olduğunu ve yalnızca bunun başlangıcına dönmemiz gerektiğini iddia etmek yersiz ve gerçekte imkansızdır. Geçmişin yargılarına bağlanırken kolayca 20. yüzyılın insanı olmaktan çıkıvermek mümkün değildir: Kendi dilimizin çağrışımlarını, kazanılan yeni tutumları, son yüzyılların yaptığı tesirleri, getirdiği manâları yok saymamız, unutmamız imkânsız bir şeydir. Biz ne Homeros ve Chucer'ın çağdaş okurları ne de Atina'nın Dionisos veya Londra'nın Globe tiyatrolarının seyircileri olabiliriz. Geçmiş bir dönemi hayalen yaşamaya çalışmakla o dönemin bakış açısına fiilen katılmak arasında daima kesin bir fark olacaktır. Gerçekten de biz, Euripides'in Bacchae seyircisinin yapabildiği gibi, Dionisos'a bir yandan inanıp bir yandan da gülemeyiz.[9] Ancak çok azımız Dante'nin cehennemine ve Arafat Dağına hakikatın ta kendisi gibi bakabilir. Eğer Hamlet'in kendi çağının seyircileri için taşıdığı anlamı gerçekten tasavvur edebilseydik, onu fakirleştirmekten başka bir şey yapmazdık. Sonraki nesillerin onda bulduğu geçerli anlamları örtbas ederdik. Yeni bir yorum imkanını engellerdik. Bunun keyfî ve sübjektif yorumlar meselesiyle ilgisi yoktur. "Doğru" ve yanlış yorumları ayırma problemi her zaman olacak ve her özel durum da bir çözümü gerektirecektir. Edebiyat tarihçisini, bir sanat eserini yalnızca zamanımızın bakış açısından yargılamak tatmin etmeyecektir. Bu, geçmişi kendi yaşadığı zamandaki üslup veya akımın aradığı şeylere göre yeniden değerlendirecek olan eleştiricinin ayrıcalıklı tarafıdır. Edebiyat tarihçisi için, hattâ bir sanat eserine ne kendisi ne de yazarla çağdaş olmayan üçüncü bir zamanın bakış açısından bakmak veya bir eserin bütün anlamına götüren bir kılavuz görevini yapacak olan yorum ve eleştirilerin tarihini gözden geçirmek çok öğretici olabilir.

Uygulamada tarihî ve günümüz bakış açılarından birisine açık ve kesin bir şekilde bağlanmak oldukça zordur. Hatalı tarafları olan relativist ve mutlakçı tutumların her ikisinden de uzak durmalıyız. Değerler, tarihî değerlendirme sürecinden çıkarlar ve biz yeri geldiğinde bunlara bakarak tarihî süreci daha iyi anlarız. Tarihî relativizme verilecek cevap, "değişmez insan tabiatı" veya "sanatın evrenselliği" fikrine dayanan doktrinci mutlakçılık değildir. Bizim daha çok "perspektifçilik" terimiyle anlatılabilecek bir görüşü benimsememiz gerekir. Bir sanat eserini hem kendi zamanının hem de onu izleyen bütün dönemlerin değerlerine dayandırabilmeliyiz. Sanat eseri hem "ölümsüz"dür (başka deyişle hep aynı kalan bir tarafıyla devam eder) hem de "tarihî"dir (başka deyişle bir gelişme sürecinden geçer). Relativizm edebiyat tarihini birbirinden ayrı ve bundan dolayı da devamlılık göstermeyen bir parçalar silsilesi haline getirir. Öte yandan mutlakçı görüşlerin çoğu ya sadece o devre ait geçici bir durumun işine yararlar ya da (Yeni Hümanistler, Marksistler ve Yeni Tomacıların ölçüleri gi-

bi) edebiyatın tarihî çeşitliliğini dikkate almayan ve gayrı edebî soyut ideallere dayanırlar. "Perspektifçilik", bütün devirler içinde birbiriyle kıyaslanabilen, gelişen, değişen ve imkanlarla yüklü tek bir şiirin, tek bir edebiyatın var olduğunu kabul etmek demektir. Edebiyat ne hiç bir ortak tarafı olmayan bir yegâne eserler serisi ne de Romanzim veya Klasisizm, Pope çağı ve Wordsworth çağı gibi bir zaman dairesinin içine kapatılmış eserler serisidir. Ne de şüphesiz edebiyat, daha önceki bir Klasisizmin bir ideal olarak benimsediği hep aynı ve değişmez kalan bir kitle halindeki eserler dünyasıdır. Mutlakçılığın ve Relativizmin her ikisi de hatalıdır. Fakat günümüzde en azından İngiltere ve Amerika'da görülen daha sinsi bir tehlike vardır ki o da bir değerler kargaşası demek olan bir relativizm veya eleştiri görevini başkalarına bırakma tehlikesidir.

Uygulamada hiç bir edebiyat tarihi belli seçme ilkeleri ve belli bir karakterize etme ve değerlendirme girişimi olmaksızın yazılmamıştır. Eleştirinin önemini reddeden edebiyat tarihçileri geleneksel ölçü ve şöhretleri benimseyivermekten başka bir şey yapmayan bilinçsiz ve genellikle de ikinci sınıf eleştiricilerdir. Günümüzde genellikle bunlar diğer sanat türlerine ve özellikle de yeni edebiyata kulaklarını tıkamış gecikmiş romantiklerdir. Fakat R. G. Collingwood'un çok haklı olarak söylediği gibi "Shakespeare'i neyin şair yaptığını bilmek iddiasında bulunan bir kişi, Gertrude Stein'ın şair olup olmadığını ve eğer değilse neden olmadığını üstü kapalı olarak iddia ediyor demektir".[10]

Bu "akademik" tutumun özellikle kötü bir sonucu, son devirler edebiyatının ciddi incelemelerin dışında tutulması olmuştur. "Yeni" edebiyat terimi üniversiteli araştırıcılar tarafından o kadar dar bir anlamda yorumlanıyordu ki Milton'ınkilerden sonra yazılmış bir eser, güç bela hatırı sayılır bir inceleme konusu olabilmekteydi. Bundan dolayı 18. yüzyıl, geleneksel edebiyat tarihi içinde iyi ve sürekli bir yere sahip olmuş, hattâ modalaşmıştır; çünkü bu devir edebiyat tarihçisine daha sevimli, daha düzenli ve daha hiyerarşik bir dünyaya kaçış imkanını veriyordu. Romantik devir ve 19. yüzyıl sonraları daha yeni yeni araştırıcıların dikkatini çekmeye başlamıştır. Bu arada çağdaş edebiyatın ilmî bir şekilde incelenmesini savunan ve bunu yapmaya çalışan akademik pozisyondaki birkaç cesur araştırıcıya da sahibiz.

Yaşayan yazarların incelenmesine yalnızca tek bir noktadan itiraz edilebilir: Araştırıcı incelemesini yaparken bütün eserlerin perspektifinden, sonraki eserlerin ilk eserlerde kapalı bir şekilde görülen şeylere getireceği aydınlığın perspektifinden sarfı nazar edecektir. Sadece gelişme gösteren yazarlar için geçerli olan bu dezavantaj çevreyi ve devri iyi tanımak, yazarlarla şahsen tanışmak ve sorular sorabilmek veya en azından yazışma fırsatına sahip olmak gibi avantajlarımıza kıyasla önemsizdir. Eğer geçmişin birçok ikinci, hatta onuncu sınıf yazarı incelenmeye lâyıksa, zamanımızın birinci veya ikinci sınıf yazarı da incelenmeye lâyıktır. Üniversiteli araştırıcıları bizzat yargılamada bulunma ko-

nusunda isteksiz yapan şey genellikle anlama eksikliği veya ürkekliktir. Onlar "çağların hükmü"nü bekleyeceklerini itiraf ederler. Fakat gerçekte bu, diğer üniversiteli araştırıcılar da dahil, başka eleştirici ve okurların varacağı yargılardan başka birşey değildir. Edebiyat tarihçisinin eleştiri ve teoriden bütün bu farazî muafiyeti tamamen temelsiz ve yanlıştır; çünkü her sanat eseri günümüzde de vardır, doğrudan incelemeye alınabilir ve ister dün ister bin yıl önce yazılmış olsun, muayyen sanat problemlerinin çözümünü kendinde taşır. O, eleştirel ilkeler konusunda sabit bir dayanak olmaksızın tahlil edilemez, karakterize edilemez ve değerlendirilemez. "Edebiyat tarihçisi, bir tarihçi olmak için dahi eleştirici olmak zorundadır."[11]

Bunun tersine olarak beğenme veya hoşlanmama konusunda aşırı subjektif değerlendirmeleri bırakıp daha ciddi şeyler söylemeye yöneldiğinde edebiyat eleştirisinin de edebiyat tarihine büyük ihtiyacı olacaktır. Tarihî ilişkileri ihmal etmekte sakınca görmeyen eleştirici yargılarında sürekli yanlışlara düşer; hangi eser orijinal, hangisi taklit bilemez ve tarihî şartları ihmal etmesi dolayısıyla kendine has bir özelliği olan sanat eserlerini anlamada sürekli hatalar yapar. Edebiyat tarihini çok az bilen veya hiç bilmeyen eleştirici kötü tahminlere veya "şaheserler arasında otobiyografik maceralar"a gider. Böyle bir eleştirici genellikle çok uzak geçmişe ait eserlerle ilgilenmekten kaçınacak ve onu antikite tarihçisinin veya "filolog"un eline bırakmaya razı olacaktır.

Bunun en iyi örneği -muhtemelen Chaucer dışında- estetik ve eleştirici bir bakış açısından pek ele alınmamış olan Ortaçağ ve özellikle İngiliz Ortaçağ edebiyatıdır. Modern duyuş tarzıyla yaklaşmak birçok Anglo-Saxon şiirine veya Ortaçağ'ın zengin lirik şiirlerine değişik bir perspektif getirebilirdi. Tıpkı bunun gibi, tersine olarak, tarihî bakış açılarının dahil edilmesi ve genetik problemlerin sistematik bir şekilde araştırılması da çağdaş edebiyata birçok noktada aydınlık getirebilirdi. Edebiyat eleştirisi ile edebiyat tarihi arasındaki kopukluk bunların her ikisi için de zararlı olmuştur.

Beşinci Bölüm

GENEL, KARŞILAŞTIRMALI VE MİLLÎ EDEBİYAT

Edebî incelemeleri teori, tarih ve eleştiri şeklinde bir ayırıma tabi tutmuştuk. Şimdi başka bir ayırma temelinden hareket ederek, karşılaştırmalı, genel ve millî edebiyatın sistematik tanımlarını yapmaya çalışacağız. "Karşılaştırmalı edebiyat" zorluklar yaratmış bir terimdir ve şüphesiz bu önemli edebî inceleme tarzında görülen akademik başarının beklenenin altında olmasının sebeplerinden birisi terimin kendisidir. Bildiğimize göre Ampere'in kullandığı "histoire comparative" (karşılaştırmalı tarih) ifadesini çevirerek İngilizce'de terimi ilk kullanan Matthew Arnold olmuştu (1848). Fransızlar daha önceleri Villemain'in kullandığı bir terimi tercih etmişlerdi. Villemain, Cuvier'nin Anatomie Comparée'sine (1800) benzeterek "Littérature comparée"yi kullanmıştı (1829). Almanlar ise "vergleichende Literaturgeschicte" (karşılaştırmalı edebiyat tarihi)'den söz ederler. Fakat bütün bu farklı şekillerdeki sıfatların hiç birisi bizim için pek aydınlatıcı değildir; çünkü karşılaştırma bütün eleştirilerde ve bilimlerde kullanılan bir yöntemdir ve o, edebî incelemelerin kendine has işlemlerini hiç bir zaman yeterli bir şekilde anlatmaz. Gerçi F. C. Green'in Minuet'si[2] gibi bir kitap -ki bu, 18. yüzyıl Fransız ve İngiliz edebiyatlarını çeşitli yönleriyle karşılaştırır- iki millî edebiyatın edebî gelişmeleri arasındaki yalnızca paralellik ve yakınlıkları değil, ayrı yönlerde gösterdiği gelişmeleri de göstermesi bakımından bu konuda bir fikir vermektedir, ama edebiyatlar -hattâ hattâ akımlar, büyük şahsiyetler ve eserler- arasında şekil açısından yapılan karşılaştırmalar edebiyat tarihinde çoğu zaman esaslı bir yer tutabilmiş değildir.

Pratikte "karşılaştırmalı edebiyat" terimi oldukça farklı inceleme alanlarını ve problemleri kapsamış ve halen de kapsamaktadır. Terim ilk olarak sözlü edebiyat incelemesi, özellikle de halk masallarındaki temaların eserden esere geçişinin ve gene bunların "yüksek", "sanatkârâne" edebiyata nasıl ve ne zaman girmiş olduğunun incelenmesi manâsında alınabilir. Bu tür problemler halk bilimine (folklore), bütün bir "halk" medeniyetini, sanatları kadar giyim-kuşam ve âdetlerini, batıl inançlarını ve el yapısı âletlerini incelediği için estetik olgularla ancak kısmen ilgilenen bu önemli bilgi dalına bırakılabilir. Bununla birlikte sözlü edebiyat incelemesinin gene de edebiyat biliminin tamamlayıcı bir parçası olduğu görüşünü kabul etmemiz gerekir. Çünkü bu incelemeleri yazılı eserler incelemesinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Gene sözlü ve yazılı edebiyat arasında geçmişte sürekli bir karşılıklı etkileşim olduğu gibi, bu, halen de devam etmektedir. En son sözlü edebiyatı gesunkenes Kulturgut (maziye karışmış devirlere ait kültür ürünleri) olarak gören Hans Naumann[3] gibi halkbilimcilerin aşırılığına düşmeden, yazılı yüksek zümre edebiyatının sözlü edebiyatı derinden etkilediğini kabul edebiliriz. Öte yandan birçok temel edebî tür ve temanın çıkış noktasının, kaynağının halk olduğunu da kabul etmek gerekir.

Gene halk edebiyatına ait anonim bir şekilde ortaya çıkmış birçok esere sahibiz. Ama yine de şövalye romansları ve trubadur şiirlerinin zamanla folklorla birleşmiş olduğu kesin bir gerçektir. Bu, halkın yaratıcılığına ve halk sanatının çok eskiye gittiğine inanan romantik fikirli kişileri çok şaşırtacak bir görüş olmakla birlikte, yine de tanıdığımız, bildiğimiz halk türküleri (ballad), peri masalları ve efsaneler çoğu kere kaynağı bakımından sonraki zamanlara ait ve yüksek sınıftan çıkma ürünlerdir. Bununla birlikte sözlü edebiyat incelemesi edebî gelişme süreçlerini, edebî tür ve vasıtalarımızın kaynağını ve doğuşunu anlamak isteyen her edebiyat araştırıcısının ilgileneceği önemli bir konu olacaktır. Sözlü edebiyat incelemesinin bugüne kadar daha çok ve öncelikle temaların ve temaların ülkeden ülkeye geçişlerinin incelenmesiyle, başka deyişle yeni edebiyatların hammaddeleriyle, uğraşmış olması bir talihsizliktir.[4] Ancak son zamanlarda halkbilimciler motifler, şekiller ve anlatım vasıtaları incelemesine, edebî şekillerin morfolojisine, masal ve hikâye anlatıcılarına ve dinleyicilere dair problemlere gittikçe daha çok dikkat etmekte ve böylece incelemelerini genel edebiyat bilimi anlayışı içinde diğer incelemelerle sıkı bir şekilde bütünleştirmenin yolunu hazırlamaktadır.[5] Sözlü edebiyat incelemesinin kendine has problemleri -yayılma ve sosyal çevre problemleri- olmakla birlikte, şüphesiz yazılı edebiyatla aynı problemleri paylaşır. Sözlü ve yazılı edebiyatlar arasında hiç bir zaman kesilmemiş bir bağlantı vardır. Folklorun halen canlı olduğu -veya son zamanlara kadar canlı kaldığı- Slav ve İskandinav ülkelerinde edebiyat tarihçileri bu incelemelerle çok yakın bir temas halinde olmuşken, yeni Avrupa edebiyatlarını inceleyen araştırıcılar söz konusu problemleri ihmal etmişler, böylelikle birçok noktayı gözden kaçırmışlardır. Fakat yine de "karşılaştırmalı edebiyat" teriminin sözlü edebiyat incelemesini ifade eden bir terim olarak kabulü zordur.

"Karşılaştırmalı edebiyat"ın ikinci anlamı, terimi iki veya daha çok edebiyat arasındaki ilişkilerin incelenmesi olarak sınırlar. Terimi bu anlamda ilk kullanan, Revue de littérature comparée dergisi etrafında toplanan ve başlarında en son Fernand Baldensperger'nin bulunduğu Fransız karşılaştırmalı edebiyat araştırıcıları ekolüdür.[7] Bazan mekanik bir şekilde, fakat bazan da büyük bir ustalıkla bu ekol, dikkatini özellikle Goethe'nin Fransa ve İngiltere'de, Ossian, Carlyle ve Schiller'in Fransa'da tanınması ve anlaşılması etkisi ve şöhreti gibi problemlere çevirmiştir. Topluluk eser hakkında tanıtıcı yazılar, çeviriler ve etkiler konusunda bilgiler toplamanın ötesine geçerek yazar hakkında oluşan imaj, belli bir devirde çok ün yapmış belli yazarlara ait özel durumlar, dergiler, çevirmenler, edebiyatçıların toplandığı salonlar ve seyyahlar gibi aktarma görevi yapan çok değişik etkenler ve "alıcı etken", yabancı yazarın dahil olduğu özel atmosfer ve edebî durum üzerinde dikkatle duran bir metodoloji geliştirmiştir. Sonuçta edebiyatlar, özellikle Batı Avrupa edebiyatları arasındaki yakın ilişkileri gösteren birçok malzeme toplanmış ve edebiyatlar arası "alışveriş" ko-

nusundaki bilgilerimiz büyük ölçüde artmıştır.

Fakat "karşılaştırmalı edebiyat"ı böyle anlamanın da kendine has bazı zorlukları olduğu görülüyor.[8] Öyle görünmektedir ki böylesi bir incelemeler yığınının bizi belli bir sisteme götürmesi mümkün değildir. "Fransa'da Shakespeare" konusundaki bir inceleme ile "18. yüzyıl İngiltere'sinde Shakespeare" konusundaki bir inceleme veya Boudelaire üstündeki Poe tesiri ile Pope'deki Dryden tesiri konusundaki bir inceleme arasında metod bakımından hiç bir fark yoktur. Millî edebiyatların bütünüyle ilişkiyi kestikleri takdirde edebiyatlar arası karşılaştırmalar kendilerini kaynaklar ve etkiler, tanınma ve şöhret gibi dışa ait problemlerle sınırlı tutmaya meylederler. Bu tür incelemeler ferdî bir karaktere sahip sanat eserlerinin tahlil edilip değerlendirilmesine, hattâ eserlere ait genetik özelliklerin nasıl karmaşık bir bütün haline geldiği konusu üzerinde düşünmeye imkân vermezler. Bunun yerine söz konusu incelemelerde daha çok ya bir şaheserin çoğunlukla ikinci sınıf yazarlarca yapılmış çeviri ve taklit gibi yankıları ya da bir şaheserin prehistoryası, şaheserdeki tema ve şekillerin daha önce başka ülkelerdeki hangi eserlerden geldiği ve nasıl yayıldığı konuları üzerinde durulur. Böyle anlaşılan bir "karşılaştırmalı edebiyat" dış şeylere önem ve ağırlık verir. Son zamanlarda bu tip "karşılaştırmalı edebiyat"ın gözden düşmüş olması basit birtakım "olgular", kaynaklar ve etkiler üzerinde ısrarla durmaktan genellikle vazgeçildiğini göstermektedir.

Bununla birlikte üçüncü bir anlayış, "karşılaştırmalı edebiyat" terimini kendi bütünlüğü içinde edebiyat incelemesiyle, "dünya edebiyatı"yla, "genel" veya "evrensel edebiyat"la aynı manâda görmek suretiyle bütün bu eleştirilere bir son verir. Bu anlayışın gene de bazı zorlukları vardır. Goethe'nin "Weltliteratur"unun bir çevirisi olan ve Yeni Zelanda'dan İzlanda'ya kadar bütün bir beş kıta edebiyatının incelenmesi gerektiği manasında alınan "dünya edebiyatı" terimi belki lüzumsuz yere büyütülmüştür. Aslında Goethe böyle bir şeyi düşünmemişti. Bu terimi o, bütün edebiyatların tek bir edebiyat haline geleceği bir zamanı anlatmak için kullanılmıştı. Bu, bütün edebiyatların, evrensel bir konserde her milletin kendine düşen parçayı çaldığı tek ve büyük bir sentezde bütünleşmesi idealiydi. Fakat bizzat Goethe, bunun uzak bir ideal olduğunu ve bir tek milletin bile millî özelliklerinden vazgeçmeye istekli olmadığını gördü. Bugün ise böyle bir birleştirme durumundan galiba daha da uzağız ve millî edebiyat farklılıklarının ortadan kaldırılmasını gerçekten istediğimizi de söyleyemeyiz. "Dünya edebiyatı" terimi çoğu zaman üçüncü bir anlamda kullanılır. Bu anlamda terim, ünleri bütün dünyaya yayılmış ve uzun zaman da devam edecek olan Homeros, Dante, Cervantes, Shakespeare ve Goethe gibi klasik yazarların bıraktığı eserler manasına gelir ve "şaheserler"le, edebiyattan eleştirel ve eğitici düşüncelerle yapılmış bir seçmeyle eşanlamlı olur. Fakat bu seçme edebiyat araştırıcısını pek tatmin edemez; çünkü sıradağları, mecazsız söylersek, bütün edebiyat tarihini ve değişmeleri kavramak zorunda olan araştırıcı kendini birta-

kım zirvelerle sınırlayamaz.

Belki daha çok tercih edilebilir olan "genel edebiyat" teriminin de başka türlü sakıncaları vardır. Başlangıçta bu terim şiir sanatı veya edebiyat teorisi ve ilkeleri anlamında kullanılmıştır. Son zamanlarda Paul Van Tieghem onu "karşılaştırmalı edebiyat"tan farklı belli bir anlamda kullanmaya çalışmıştır.[10] Ona göre "karşılaştırmalı edebiyat" iki veya daha çok edebiyat arasındaki karşılıklı ilişkileri incelerken, "genel edebiyat" millî sınırları aşan edebî akım ve modaları inceler. Fakat meselâ Ossianizm'in "genel edebiyat"ın mı, yoksa "karşılaştırmalı edebiyat"ın mı konusu olduğunu nasıl tayin edebiliriz? Kimse Walter Scott'ın İngiltere dışındaki tesiri ile tarihî romanın gördüğü milletlerarası rağbet arasında kesin bir çizgi çekemez. "Karşılaştırmalı" ve "genel" edebiyatın birbirine karışması kaçınılmaz bir şeydir. Bu bakımdan belki de yalnızca "edebiyat"tan söz etmek en iyisi olacaktır.

Evrensel edebiyat tarihi fikrinin beraberinde getirdiği güçlükler ne olursa olsun, önemli olan edebiyatı bir bütün olarak düşünmek ve dil farklılıklarına bakmaksızın edebiyatın büyüme ve gelişmesini izlemektir. "Karşılaştırmalı" edebiyatı, "genel" edebiyatı veya sadece "edebiyat"ı savunmak için en kuvvetli dayanağımız kendi içine kapalı bir millî edebiyat fikrinin aşikâr yanlışlığıdır. En azından Batı Edebiyatı bir bütünlük ve birlik teşkil eder. Yunan ve Latin edebiyatları, Ortaçağ Batı Edebiyatı ve Avrupa'nın modern büyük edebiyatları arasındaki devamlılıktan kuşku duyulamaz. Gene doğu, özellikle de İncil tesirinin önemini de dikkate alarak bütün Avrupa, Rusya, Amerika ve Latin Amerika edebiyatlarının sıkı bir bütünlük teşkil ettiğini kabul etmek gerekir. Bu ideal 19. yüzyıl başlarında edebiyat tarihinin kurucuları olan Schlegel kardeşler, Bouterwek, Sismondi ve Hallam gibi araştırıcılar tarafından tasarlanmış ve onların sınırlı imkanları ölçüsünde gerçekleştirilmiştir.[11] Fakat onlardan sonra, milliyetçilik fikrinin gitgide kuvvetlenmesi, artan uzmanlaşmanın da tesiriyle milli edebiyat incelemesinde milli özelliklere gitgide daha fazla önem verilmesine sebep oldu. Buna rağmen 19. yüzyılın ikinci yarısında evrensel edebiyat tarihi ideali tekâmül teorisinin etkisiyle yeniden canlandı. "Karşılaştırmalı edebiyat"ın ilk uygulayıcıları, büyük ölçüde Herbert Spencer'ın etkisi altında edebiyatın kaynaklarını, sözlü edebî şekiller bakımından gösterdiği çeşitliliği ve ilk destan, tiyatro ve lirik şiirler vasıtasıyla nasıl geliştiğini inceleyen halkbilimciler ve etnoğrafyacılardı.[12] Bununla birlikte tekâmülcülük, yeni edebiyatların tarihi üzerinde fazla bir iz bırakmadı ve edebî gelişme ile biyolojik tekâmül arasında çok sıkı bir paralellik kurması yüzünden güvenilirliğini kaybetti. Onunla birlikte evrensel edebiyat tarihi ideali de gözden düştü. Sevinerek belirtmek gerekir ki son senelerde genel edebiyat tarihi yazma tutkusuna dönüşü gösteren birçok işaret vardır. Batı edebiyatı geleneğinin bütünlüğü içerisinde ortak ifade kalıplarını büyük bir vukufla izleyen Ernst Robert Curtius'un European Literature and the Latin Middle Ages (1948) ve seçilen belli parçaların çok duyarlı üslûp

tahlillerine dayalı, gerçekçiliğin Homeros'tan Joyce'a kadar bir tarihi olan Erich Auerbach'ın Mimesis'i,[13] yerleşmiş milliyetçi anlayışları bir kenara bırakarak, Batı medeniyetinin bütünlüğünü, klasik antikite ve Ortaçağ Hristiyanlığı mirasının canlılığını inandırıcı bir tarzda ispatlayan başarılı ilmî araştırma örnekleridir.

Bir sentez olarak edebiyat tarihi, milliyetler üstü planda bir edebiyat tarihi yeniden yazılmak zorundadır. Bu anlamda bir karşılaştırmalı edebiyat incelemesi araştırıcılarımızın yabancı dil yeterliliğine büyük ölçüde ihtiyaç duyacaktır. Böyle bir inceleme bir perspektif genişliğini ve başarılması kolay olmayan millî ve mahallî duyguların bastırılmasını ister. Ancak ne var ki edebiyat da sanat ve insanlık gibi bir bütündür ve edebiyat tarihi incelemelerinin geleceği bu anlayışta yatmaktadır.

Bu çok geniş alan -ki pratikte bütün bir edebiyat tarihi demektir- içinde şüphesiz bazan dil sınırlarına göre belirlenen alt bölümler olacaktır. Her şeyden önce Avrupa'da üç ana dil ailesi vardır: Germen, Latin ve Slav edebiyatları. Latin edebiyatları Bouterwek'ten Leon Olschki'nin bunların bütün Ortaçağ devresi boyunca bir tarihini yazma girişimine kadar özellikle birbirleriyle yakın ilişkileri açısından sık sık inceleme konusu olmuştur.[14] Aynı şekilde Germen edebiyatları da karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiştir; ancak genellikle bu incelemelerde genel Töton medeniyetine yakınlığı halen kuvvetle hissedilebilen Ortaçağ başlarındaki edebiyatlara ağırlık verilmiştir.[15] Öyle görünüyor ki Polonyalı araştırıcıların her zamanki itirazlarına rağmen, Slav dilleri arasındaki sıkı dil yakınlıkları da -vezin şekillerinde dahi görülebilecek ölçüde yaygınlaşmış ortak geleneklerle birleştirilmek suretiyle- ortak Slav edebiyatı tarihi için bir temel oluşturacaktır.[16]

Açıktır ki tema ve şekillerin, anlatım vasıtaları ve türlerin tarihi de milletlerarası edebiyat tarihinin konusudur. Türlerimizin büyük bir kısmı Yunan ve Latin edebiyatlarından intikal ederken Ortaçağ'da büyük ölçüde değişmeye uğramış ve çoğalmışlardı. Millî dil sistemlerine sıkı bir şekilde bağlı olmalarına rağmen vezinler tarihi bile milletlararasıdır. Bundan başka modern Avrupa'nın büyük edebî akım ve üslûpları (Rönesans, Barok, Neo-Klasisizm, Romantizm, Gerçekçilik, Sembolizm) - bu üslûpların ortaya koyduğu eserler arasında çok önemli millî farklar olsa bile- tek bir milletin sınırlarını çok aşmıştır.[17] Bunların coğrafî yayılmaları da değişik olabilir. Meselâ Rönesans Polonya'yı etkilemiş, fakat Rusya ve Çekoslovakya'da hiç etkisi olmamıştır. Barok üslûp Ukrayna dahil bütün doğu Avrupa'da yayılmış, fakat asıl Rusya'ya tesir edememiştir. Zaman bakımından da büyük farklılıklar olabilir. Batı Avrupa Aydınlanma ve diğer çağlardan geçtiğinde, Barok üslûp Doğu Avrupa'nın köylü medeniyetlerinde 18. yüzyılın sonunda hâlâ yaşamaktaydı. Genel olarak 19. yüzyılda dil engellerinin önemi çok aşırı ölçüde abartılmıştır.

Dile böyle aşırı derecede önem vermenin sebebi Romantik milliyetçilik (en çok da dil milliyetçiliği) ile yeni bir şekilde kurulan edebiyat tarihinin doğuşu arasındaki sıkı işbirliğiydi. Bu anlayış, bugün de özellikle Amerika'da edebiyat ve dil öğretiminin bir arada yapılması gibi uygulamadaki sonuçlarıyla devam etmektedir. Bu, Amerika'da İngiliz, Alman ve Fransız edebiyatları araştırıcıları arasındaki temasın çok eksik ve yetersiz olmasına yol açmıştır. Bu grupların her biri de tamamen farklı görüşlere sahip olup farklı yöntemler kullanırlar. Dilden ileri gelen bu gibi ayrılıkların bir kısmı şüphesiz kaçınılmaz bir şeydir. Bunun en basit sebebi çoğu insanın ancak tek bir dilin konuşulduğu bir ortamda yaşıyor olmasıdır. Fakat edebî problemleri sadece belli bir dilde ifade edilmiş görüşlere bakarak ve sadece o dilin metin ve belgelerine dayanarak tartıştığımız zaman bu farklılıklar garip sonuçlara yol açarlar. Gerçi muayyen sanat üslûbu, vezin, hattâ tür problemlerinde Avrupa edebiyatları arasındaki dil farklılıkları önemli olacaktır; ama açıktır ki eleştirel fikirler de dahil, fikirler tarihinin birçok probleminde bu gibi farkları savunmak mümkün değildir. Aksi takdirde aynı cins malzemeler sun'î kesitlerle ayrılır ve tesadüfen İngiliz, Alman veya Fransız dillerinde ifade edilmiş ideolojik yankılarla ilgili tarihler yazılır. Bir ana dile aşırı dikkat, özellikle Ortaçağ edebiyatını incelerken zararlı olur; çünkü Ortaçağ'da Latince önde gelen bir edebiyat diliydi ve Avrupa o çağda çok sıkı bir fikrî bütünlük oluşturuyordu. İngiltere'nin Ortaçağdaki tarihini ele alan bir edebiyat tarihi, bu devirde Latin ve Anglo-Norman dillerindeki yazılmış çok sayıda yazıyı ihmal ettiği takdirde İngiltere'nin edebî durumu ve genel kültürü konusunda yanıltıcı bir fikir verecektir.

Karşılaştırmalı edebiyatın bu şekilde yapılmasını tavsiye etmek, elbetteki millî edebiyatların ferdî taraflarının incelenmesini ihmal etmek anlamına gelmez. Aslında bu karşılaştırmalı edebiyat anlayışının esas olarak halletmesi gereken şey, tam anlamıyla bir "milliyet" ve tek tek her milletin genel edebiyat sürecine ayrı ayrı katkıları problemidir. Bir teorinin aydınlığıyla incelenmek yerine, milliyet duygusu ve ırkcı görüşlerle incelenmiş olması bu meseleyi bulandırmıştır. İngiliz edebiyatının genel edebiyata tam katkısını göstermek -ki bu, çok çekici bir konudur- hattâ büyük şahsiyetlerde bile farklı bir perspektife ve değişik bir değerlendirmeye yol açabilir. Her millî edebiyat içinde de benzer bir şekilde bölge ve şehirlerin gerçek payı problemi doğar. Josef Madler'ınki gibi abartılmış bir teori[18] -ki o, her Germen kabile ve bölgesinin izlerinin ve karakteristik taraflarının ve bunların edebiyata yansımalarının ayırd edilebileceğini iddia eder-, bizi şimdiye kadar olgulara hakim bir şekilde ve uygun bir yöntemle pek incelenmemiş olan bu problemler üzerinde düşünmekten alıkoymamalıdır. New-England, Orta-Batı ve Güney'in Amerikan edebiyatı tarihindeki rolü konusunda yazılmış olanların çoğu ve bölgecilik üzerindeki yazıların büyük bir kısmı dinî ümitlerin, bölgeci gururun ve kuvvetlerin merkezîleştirilmesine duyulan kızgınlığın ifadesinden fazla bir şey olmamıştır. Objektif bir

tahlilin yazarların hangi ırktan geldiği konusunu, sosyal kökeni ve çevresiyle ilgili sosyolojik meseleleri, peyzajın gerçek tesiriyle ilgili meseleden ve edebî gelenek ve moda meselelerinden ayırması gerekecektir.

"Milliyet"le ilgili problemler, (Amerikan ve Yeni İrlanda edebiyatlarının durumunda açıkça görüleceği gibi) aynı dili kullanan edebiyatların birbirinden ayrı millî edebiyatlar olduğuna karar vermek durumunda kaldığımızda iyice karışık bir hale gelir. Meselâ Yeats ve Joyce İrlanda edebiyatına alınırken Goldsimith, Sterne ve Sheridan'ın neden alınmadığı sorusu halâ bir cevap beklemektedir. Belçika, İsviçre ve Avusturya edebiyatları bağımsız edebiyatlar mıdır? Amerika'da meydana gelen edebiyatın "sömürge edebiyatı" olmaktan çıkıp bağımsız bir millî edebiyat haline geldiği noktayı göstermek kolay değildir. Bu, basit bir siyasî bağımsızlık olayı mıdır? Bizzat yazarların millî bilinç kazanmaları mıdır? Millî konuların ve "mahallî reng"in kullanılması mıdır? Yoksa kesin bir millî edebiyat üslûbunun doğuşu mudur?

Ancak bu problemleri bir sonuca bağladığımız zaman, basit coğrafya ve dil kategorilerinden ibaret olmayan millî edebiyat tarihlerini yazabilecek ve her millî edebiyatın Avrupa geleneğine nasıl katıldığının tahlilini yapabileceğiz. Evrensel ve millî edebiyatlar birbirine karışmış durumdadırlar. Bütün Avrupa'da yayılmış bir gelenek her ülkede değişik bir şekil alır: Her ülkede tesirler yapan merkezler ve bir millî gelenekten yola çıkarak yeni bir millî geleneği kuran alelâdenin üstünde ferdî olarak büyük şahsiyetler de bulunur. Bunlardan hangisinin payının ne olduğunu kesin olarak ortaya koyabilmek, edebiyat tarihinin bütününde bilinmeye değer olan bir çok şeyi bilmek demektir.

İKİNCİ KISIM

İLK İŞLER

Altıncı Bölüm

MALZEMELERİN DÜZENLENMESİ VE TESBİTİ

Edebiyat biliminin ilk görevlerinden birisi malzemelerinin bir araya getirilmesi; zamanın yaptığı tahribatın giderilmesi; metnin sahihliğinin (authenticity), tarihinin ve yazarın kimliğinin tesbiti gibi hususların araştırılmasıdır. Bu problemlerin halli için büyük bir dikkat ve çaba harcanmıştır. ancak yine de edebiyat araştırıcısı, bu gibi çalışmaların edebiyat bilimini asıl görevine hazırlayan çalışmalar olduğunu bilmelidir. Çoğu zaman bu işlerin özellikle büyük bir önemi vardır, çünkü bunlar yapılmadan edebî eserlerin eleştirel tahlili ve tarihî çerçevesi içinde anlaşılması çok zorlaşabilir. Sözgelişi Anglo-Sakson edebiyatı gibi yarı yarıya kaybolmuş edebî geleneklerin durumu, bu fikrin doğruluğunu açıkça ortaya koyar. Fakat birçok modern edebiyat araştırıcısı- ki bunlar eserlerin edebî anlamı üstünde dururlar- için bu incelemelerin önemi fazla büyütülmemelidir. Bugüne kadar bu incelemeler, ya gereksiz ayrıntılar üzerinde fazla oyalandıkları için haksız yere alayla karşılanmış ya da sözde veya gerçek kusursuzluklarına bakılarak göklere çıkarılmışlardır. Bir işin düzenli ve mükemmel yapılması -ki bazı meseleler ancak böyle halledilebilir-, sonunda nasıl bir fayda sağlandığına pek bakmaksızın, düzenli işlem ve karmaşık çözümlemelerden hoşlanan kafalara daima cazip gelmiştir. Bu bakımdan sözkonu incelemelerin bu açıdan değil de öteki incelemelerin yerine geçtikleri ve her edebiyat araştırıcısına sorumsuzca empoze edilen bir spesiyalite haline geldikleri zaman eleştirilmeleri gerekir. Aslında edebî eserler çok titiz bir şekilde yayına hazırlanır ve eserdeki metinler de en küçük ayrıntılarına -ki bunlar edebî, hattâ tarihî bir bakış açısından üzerinde durmaya hiç bir zaman değmezler- varıncaya kadar tartışılıp düzeltilirler. Bu gibi şeylerin, bir değeri olsa bile bunlar ancak bir metin eleştiricisinin bir kitap için gösterdiği türden bir dikkate lâyıktırlar. Diğer insanî faaliyetler gibi bu çalışmalar da çoğu kere kendilerine ait sonuçlar vereceklerdir.

Bu ilk çalışmalar arasında iki iş grubunun birbirinden ayrılması gerekir: (1) Metnin derlenmesi ve hazırlanması, (2) Kronoloji, metnin sahihliği, yazarın tesbiti, ortak eser verme, yapılan düzeltmeler ve benzeri problemler. Sözü edilen bu problemler çoğu zaman İncil incelemelerinden çıkma bir terim olan ve bu gibi çalışmalar için kullanılma şansı olmayan "yüksek eleştiri" terimiyle ifade edilmiştir.

Bu çalışmalardaki basamakların ayırd edilmesi yararlı olacaktır. İlkin el-yazması veya basılı malzemelerin derlenip toplanması vardır. Yüzyılımızda The Book of Margery Kempe, Medwall'ın Fulgens and Lucrece'ı ve Christopher Smart'ın Rejoice in the Lamb'ı gibi oldukça önemli birkaç kitap İngiliz mistisizminin ve şiirinin tarihi konusundaki bilgimize bazı katkılarda bulunmuş ol-

sa da, bu çalışma İngiliz edebiyatı tarihinde hemen tamamen bitirilmiş durumdadır.[1] Bununla elbetteki edebiyatı veya en azından İngiliz yazarların hayatlarını aydınlatacak yeni şeylerin artık bulunamayacağın söylemek istemiyoruz. Son yıllarda Leslie Hutson'ın Marlove hakkında bulduğu belgeler veya Boswell'in yazılarının yeniden bulunuşu tanınmış örnekler olarak zikredilebilir.[2] Başka edebiyatlarda, özellikle pek az şeyin yazıyla tesbit edildiği edebiyatlarda, yeni şeyler bulma ihtimali çok daha fazla olabilir.

Sözlü edebiyat alanında malzemeleri derlemenin özel bazı problemleri - meselâ iyi bir saz şairi veya masal anlatıcısının bulunması, ona okutma veya anlattırmadaki maharet, söylediği şeyleri teyp veya transkripsiyon yazısıyla kaydetme yöntemi ve daha birçok problem- vardır. Yazma malzemeleri bulmaya çalışanlar ise yazarın varisleriyle şahsen tanışma, araştırmayı yapanın o çevredeki itibarı ve malî imkanları ve çok kere gerekli olan dedektiflere has bir çeşit maharete sahip olmak gibi tamamen pratik mahiyette problemlerle karşılaşacaklardır.[3] Böyle bir araştırma, İngiliz devlet arşivindeki bir sürü belge içerisinde aradığını bulabilmek için Elizabet devri resmî muameleleri hakkında birçok şeyi öğrenmek zorunda kalan Leslie Hutson örneğinde görüldüğü gibi çok özel bilgileri gerektirebilir. Birçok araştırıcı kaynak malzemelerini kütüphanelerde bulabileceklerinden dolayı, en önemli kütüphaneler hakkında bilgi sahibi olmak ve hem kaynak kitaplara hem de bu kütüphanelerin kataloglarına aşinalık, şüphesiz ki hemen her edebiyat araştırıcısını birçok bakımdan donatan, güçlendiren önemli bir husustur.[4]

Derlenen malzemeyi kataloglamanın teknik ayrıntılarını ve bibliyografik tanımlamayı kütüphanecilere ve uzman bibliyografyacılara bırakabiliriz; ama bazan sadece bibliyografik olan bilgilerin bile edebî araştırmalarda önemi ve değeri olabilir. Baskıların sayısı ve büyüklüğü başarı ve şöhret konusuna ışık tutabilir, yayınlar arasındaki farklar, yapılan düzeltmelerdeki gelişmeleri izlememize imkân verebilir ve böylece sanat eserinin yaratılışı ve gelişmesi problemlerine bir aydınlık getirebilir. Cambridge Bibliography of English Literature gibi çok iyi hazırlanmış bir bibliyografya, araştırılacak geniş alanların bir haritasını çıkarır. Greg'in Bibliography of the English Drama'i, Johnson'ın Spenser Bibliography'si, Macdonald'ın Dryden Bibliography'si, Griffith'in Pope Bibliography'si gibi özel bibliyografyalar edebiyat tarihinin birçok probleminin hallinde yol gösterici olabilirler.[5] Bu gibi bibliyografyalarda basımevi teknikleri ve kitapçı ve yayıncıların tarihlerine dair araştırmalara ihtiyaç duyulabilir. Gene bu bibliyografyaların hazırlanmasında basım aletleri, kalıplar, harf kutuları, mürettiplerin çalışma teknikleri ve ciltleme konularında bilgi sahibi olmak gerekir. Edebiyat tarihinde tarih ve yayın sırasındaki karışıklıklar dolayısıyla bir problem haline gelen bazı meselelerde bir sonuca varabilmek için kütüphanecilik bilimi gibi bir şeye veya hiç değilse kitap üretim tarihine dair derin ve etraflı bir bilgiye ihtiyaç vardır. Bu bakımdan bir kitabın farklı baskılarının karşılaştı-

rılması ve gerçek mizanpajının tesbitiyle ilgili her türlü tekniği kullanan "açıklamalı" (descriptive) bibliyografyayı, yalnızca kitabın künyesini belirtmeye yetecek bilgiler veren kitap listelerinin hazırlanması anlamındaki "sıralayıcı" (enumerative) bibliyografyadan ayırmak gerekir.[6]

Bu ilk derleme ve kataloglama işi bittikten sonra yayınlama süreci başlar. Yayınlama hem yorumlamayı hem de tarihî araştırmaları kapsayan ve genellikle aşırı derecede karmaşık bir çalışmalar dizisidir. Giriş ve notlar bölümünde önemli eleştirileri ihtiva eden yayınlar vardır. Gerçekten de bir yayın hemen her çeşit edebî incelemenin bir karışımı olabilir. Yayınlar edebî incelemelerin tarihinde çok önemli bir rol oynamışlardır: Bunlar -son yıllara ait bir örnek vermek gerekirse meselâ F. N. Robinson'ın Chaucer yayını- bir bilgi deposu, bir yazar hakkında her türlü bilgiyi veren bir elkitabı olarak hizmet edebilirler. Fakat yayınlamayı bir eserin metninin tesbiti olarak esas anlamında aldığımızda, onun kendine has problemleri vardır ki bunlar arasında, özellikle klasik eserler ve İncil'le ilgili araştırmalar dolayısıyla tarihi oldukça eski ve çok gelişmiş bir teknik olan gerçek anlamda "metin eleştirisi" sayılabilir.[7]

Bir yanda klasik devir veya ortaçağ yazmalarının, öbür yanda da basılı malzemelerin yayınlanmasından doğan problemeri kesin olarak birbirinden ayırmak gerekir. Yazma malzemeler önce bir paleografi bilgisine, yazmaların tarihinin tesbitinde çok ince ölçütler koyan ve kısaltmaları çözmek için faydalı elkitapları hazırlayan bir bilgi dalına ihtiyaç duyacaktır.[8] Yazmaların çıkış noktası itibariyle eski devirlerdeki manastırlardan hangisine ait olduğunu ortaya koymak için birçok çalışma yapılmıştır. Bu yazmalar arasındaki gerçek ilişkilere dair çok karışık problemler çıkabilir. Bu konuda yapılacak araştırmaların bir şecere suretiyle net bir şekilde görülen bir sınıflamaya gitmesi beklenir.[9] Bedier ve Shepard[10] gibi bir kısım araştırıcılar kesin sınıflamalara imkan verecek tamamen objektif bir metodun olmadığını ileri sürmekle birlikte, son yıllarda Dom Henry Quentin ve W. W. Greg ilmî açıdan kesin sonuçlar verdiğini iddia ettikleri gelişmiş teknikler ortaya koymuşlardır.[11] Böyle bir meselede kesin bir karara varmanın yeri burası olmamakla birlikte, biz daha çok ilk görüşe yatkınız. Bize göre, birtakım varsayımlarla "orijinal" metni kurmaya çalışmaktansa, yazarın kendine en yakın olduğu yargısına varılan yazmanın yayınlanması birçok durumda daha uygundur. Bu yayın elbetteki nüshaların karşılaştırılmasından çıkan sonuçlara dayanacak ve asıl yazmanın seçimi yazmalara ait bütün geleneğin incelenmesiyle belirlenecektir. Sanırız ki bugüne kadar gelmiş olan altmış Piers Plowman ve seksen üç Canterbury Tales[12] yazmasından edinilen tecrübeler güvenilir bir asıl nüshanın veya modern bir eserin kesin baskısına benzer bir ana metnin her zaman bulunabileceği düşüncesinin genellikle aksi olan sonuçlara götürecektir.

Asıl nüshanın bulunması süreci, başka deyişle bir silsile veya şecerenin

kurulması ile gerçek metin eleştirisi ve tashihi birbirinden farklı şeylerdir. Metin eleştirisi ve tashihi kaçınılmaz bir şekilde söz konusu sınıflamalara dayanmakla birlikte, burada yalnızca yazma geleneğinin bize kazandırdığı bakış açısı ve ölçütlerden daha başka bakış açısı ve ölçütlerin de dikkate alınması gerekecektir.[13] Metin tashihi "aslîlik" ölçütünü, yani belli kelime veya parçaları en eski ve en iyi (başka bir deyişle en güvenilir) yazmadaki şekliyle almak yolunu kullanabilir; fakat bunun yanı sıra dil ölçütleri, tarihî ölçütler ve nihayet vazgeçilmez bir önemi olan psikolojik ölçütler gibi metnin doğru şeklinin bulunmasına yardımcı olan başka bakış açısı veya ölçütlerin de dikkate alınması gerekir. Aksi takdirde "mekanik" bir şekilde yapılan yanlışları, yanlış okuma ve yazmaları, aslî metinde olmayan birleştirmeleri, hattâ müstensihin bilerek yaptığı değiştirmeleri ayıklayamayız. Artık bundan sonrası eleştiricinin isabetli tahminlerine, takdirine ve dil duygusuna bırakılmalıdır. Bize göre haklı olarak yeni yayıncılar bu gibi tahminlerde bulunmaktan gitgide daha çok kaçınmaktadırlar. Fakat yayıncı eğer yaptığı yayında bütün kısaltmaları ve müstensih hatalarını, bütün orijinal noktalama heveslerini olduğu gibi gösterecek olursa bu sefer de diplomatik bir metin hazırlama konusunda gösterilen hassasiyet çok aşırıya gitmiş olur. Böyle bir yayın başka metin eleştiricileri ve bazan da dilciler için önemli olabilir; ama edebiyat araştırıcısı için gereksiz bir engel teşkil eder. Bizim istediğimiz, modern bir hale getirilmiş metinlerden çok, gereksiz tahmin ve değişiklikleri vermekten kaçınan ve müstensihlerin âdet ve alışkanlıklarına yönelecek dikkati azaltarak okurun işini kolaylaştıran okuma ve yorumlamaya elverişli metinlerdir.

Genel olarak benzemekle birlikte, basılı malzemelerin problemleri yazmaların yayınında karşımıza çıkan problemlere göre daha basittir. Fakat bu ikisi arasında eskiden her zaman iyi anlaşılmamış olan bir fark vardır. Klasik devre ait hemen bütün yazmaların durumuna baktığımızda burada farklı zaman ve yerlere ait ve orijinalinden yüzyıllarca sonra yazılmış nüshalarla karşılaşırız. Bu yüzden bunların büyük bir kısmını rahatlıkla kullanabiliriz; çünkü bunların her birinin de eninde sonunda en eski ve güvenilir bir nüshadan çıktığı düşünülebilir. Halbuki basılı kitapların durumunda kendi başına bir güvenilirliğe sahip genellikle sadece bir ya da iki yayın vardır. Bu durumda bir asıl yayının tercih edilmesi gerekir ki o da genellikle ya ilk yayın ya da yazarın gözden geçirmiş olduğu son yayın olacaktır. Bazı durumlarda, meselâ her baskısında gözden geçirilen ve yeni şiirler eklenen Whitman'ın Leaves of Grass'inde veya birbirinden büyük ölçüde farklı en azından iki versiyonu bulunan Pope'un Dunciad'ında bir eleştirili yayın yapmak için bütün versiyonların veya her iki versiyonun basılması gerekli olabilir.[14] Modern yayıncılar genellikle eklektik metinleri yayınlama konusunda isteksiz davranırlar. Fakat bilinmelidir ki pratikte bütün Hamlet yayınları ikinci Quarto ve Folio baskılarından alınmış kısımlardan meydana gelmiştir. Elizabet devri oyunlarında bazan yeniden kurulabilecek nihaî

bir metnin olmadığı sonucuna varılmak zorunda kalınabilir. Sözlü şiir geleneğinde (sözgelişi balladlarda) tek bir ana örnek aramak boşunadır. Ballad yayıncılarının böyle bir metin aramaktan vazgeçmeleri için uzun bir zamanın geçmesi gerekmişti. Percy ve Scott farklı varyantları serbestçe "harmanladılar"; hattâ onları yeniden kaleme aldılar. Buna karşılık Motherwell gibi ilmî davranmak isteyen ilk yayıncılar tek bir varyantı üstün ve orijinal olarak kabul ettiler. Sonunda Child bütün varyantları basmaya karar verdi.[15]

Elizabeth devri oyunlarının karşımıza çıkardığı şey, bir bakıma tek bir ana metnin varlığıyla ilgili problemlerdir: Kısmen matbaadaki tashihlerde çoğunlukla gerekli dikkatin gösterilmemesi, kısmen de basıma kaynaklık eden yazmalar çoğunlukla yazar veya yazarların yaptığı düzeltmelerle karalanmış "nüshalar" ve bazan tiyatro kumpanyasının düzeltme ve notlarını ihtiva eden suflör kopyaları olduklarından dolayı, bu oyunlardaki bozukluklar o çağdaki birçok kitaptan daha fazla olmuştur. Bunun yanı sıra özel bir kötü quartolar sınıfı vardı ki bunlar görünüşte ya hafızadan yazılmış bir metne ya da başka başka aktörlerdeki parçalara veya belki de ilkel bir elyazısı metne dayanarak basılmışlardı. Son yıllarda bu problemlere pek çok dikkat ve emek harcanmış ve Shakespeare'in quartoları Pollard ve Greg'in buluşlarından sonra yeniden sınıflandırılmışlardır.[16] Pollard meselâ harf kutuları ve harf kalıpları gibi sırf "bibliyotik" mahiyette bilgilere dayanarak, Shakespeare oyunlarının bazı quartolarına gerçekte 1619'da basıldıkları halde gerçekleştirilememiş bir toplu yayına hazırlık olmak üzere daha eski bir tarih konduğunu isbatlamıştır.

Elizabeth devri elyazısı konusunda etraflı bir inceleme[17] -ki kısmen, günümüze ulaşan bir Sir Thomas Moore oyunundaki üç sayfanın Shakespeare'in kendi el yazısıyla yazıldığı varsayımına dayanır- metin eleştirisi için önemli ipuçları vermiş ve o devirdeki mürettiplerin yapabilecekleri yanlış okumaları sınıflandırmayı mümkün kılmıştır. Öte yandan basımevi tekniklerine ilişkin incelemeler de ne tür yanlışların yapılabileceğini veya yapılabildiğini göstermiştir. Fakat tashihte bir yayıncıya günümüzde bile tanınmakta olan geniş serbestlik, gerçekten "objektif" bir metin eleştirisi yönteminin bulunmadığını gösterir. Dover Wilson'ın kendi Cambridge yayınına dahil ettiği tashihlerin birçoğu muhakkak ki 18. yüzyıl yayıncılarının yaptığı bir kısım tashihler kadar metne yabancı ve gereksizdir. Fakat Theobald'ın, Mrs. Quickly'nin Falstaff'ın ölümünden söz ederken söylediği "a table of green fields" ibaresini "a babbled of green fields" şeklinde değiştiren zekice tahmininin, Elizabet devri elyazısı ve imlasına ait incelemelerle doğrulanmış olması (sözgelişi "a babld", "a table" şeklinde pekalâ yanlış anlaşılmış olabilir) ilgi çekici bir örnektir.

Kötü basılmış birkaçı dışında, quartoların büyük bir ihtimalle ya yazara ait bir yazmaya ya da bir suflör defterine dayanarak basıldığı konusundaki inandırıcı deliller, eski yayınları yeniden güvenilir hale getirmiş ve Dr. Johnson zama-

nından beri güvenilirliğine inanılan Folio'nun değerini bir ölçüde azaltmıştır. Oldukça yanıltıcı bir şekilde kendilerine "bibliyografyacılar" diyen (Mckerrow, Greg, Pollard, Dover Wilson vs. gibi) İngiliz metin uzmanları, her durumda bütün Quarto'ların yazma güvenilirliğinin ne olabileceğini bulmaya çalışmışlar ve tam anlamıyla bibliyografik araştırmalara ancak kısmen dayalı teorilerini Shakespeare oyunlarının doğuşu, oyunlardaki düzeltme ve değiştirmeler, ortak eser verme vs. gibi konular üzerindeki ayrıntılı varsayımlarda kullanmışlardır. Bunların çalışmaları ancak kısmen metin eleştirisiyle ilgilidir. Özellikle Dover Wilson'ın çalışması "yüksek eleştiri" alanına girmektedir.

Wilson yöntemi konusunda çok iddialıdır:

Zaman zaman mürettibin içine girip yazmaya onun gözüyle bakabiliriz. Shakespeare'in atelyesinin kapısı böylece bize aralanır.[18] Şüphesiz "bibliyografyacılar", Elizabet devri oyunlarının nasıl kompoze edildiğini kısmen aydınlatmışlar ve düzeltilen, değiştirilen birçok yeri öne sürmüş, belki de isbatlamışlardır. Fakat Wilson'ın varsayımlarının çoğu hayalî kurgulardır; çünkü dayanakları çok zayıf, hattâ tamamen eksiktir. Nitekim Wilson, Fırtına'nın ortaya çıkışını böyle hayalî bir kurguyla açıklar. Ona göre eserdeki uzun açıklayıcı sahne daha eski bir varyantın varlığına işaret eder. Bu varyantta Fırtına'daki olay örgüsünün ilk şekli Kış Masalı'nın üslûbuna benzer bir üslûpla dağınık bir şekilde oluşturulmuş bir dram halinde anlatılmıştır. Fakat mısra düzenindeki önemsiz tutarsızlıklar, düzensizlikler vesairenin bu gibi zoraki ve gereksiz hayalî kurgulara dayanak yapılması mümkün değildir.[19]

Elizabeth devri oyunlarının durumunda en başarılı, fakat aynı zamanda en çok itiraza uğrayan sonuçları metin eleştirisi vermiştir. Ama yine de metin eleştirisine en sahih görünen kitaplarda bile ihtiyaç vardır. Pascal, Goethe, Jane Austen, hattâ Trollope'un eserleri modern yayıncıların titiz dikkatinden çok şey kazanmıştır.[20] Bu incelemelerin bir kısmının basımevi alışkanlıkları ve müret-tip kaprislerine ait basit listelerle amacından uzaklaşmış olmaları bile bu gerçeği değiştiremez.

Bir yayın hazırlanırken muhakkak ki yayının amacı ve yayının hitap edeceği düşünülen kitle gözönüne alınmalıdır. Mevcut varyantlar arasındaki en küçük farklılıkları karşılaştırmalı bir şekilde görmek isteyen diğer metin uzmanları için bir yayınlama standardı, imlâ değişikliklerine, hattâ yayınlar arasındaki küçük farklılıklara fazla bir ilgi duymayan genel okuyucu kitlesi için de başka bir yayınlama standardı olacaktır.

Yayınlamada, metnin doğru tesbitiyle ilgili problemlerden daha başka problemler de vardır. Bir yazarın bütün eserlerinin yayınında dahil etme ve çıkarma, sıralama, notlama vs. ile ilgili duruma göre büyük ölçüde değişebilen meseleler çıkar. Muhtemelen araştırıcı için en yararlı yayın, titiz ve dikkatli bir

kronolojik sıralama içinde yapılmış tam bir yayındır. Fakat böyle bir yayını gerçekleştirmek çok zor, hattâ imkânsız olabilir. Kronolojik sıralama tamamen tahmine dayalı olabilir veya bir toplu yayın içinde şiirlerin şairler tarafından yapılmış gruplamalarının ortadan kalkmasına yol açabilir. Keats'in bir ode'u ile çağdaşlarından birine gönderdiği bir mektupta şaka yollu yazdığı bir şiiri yan yana basarsak, edebiyat okuru büyükle değersizin birbirine karışmasını iyi karşılamayacaktır. Baudelaire'in Kötülük Çiçekleri veya Conrad Ferdinand Meyer'in Gedichte'inde şairlerin kendileri tarafından yapılmış sıralamanın korunması gerektiği düşünülebilir, ama meselâ Wordsworth'ün özenle yaptığı sınıflamaları aynen korumak gerektiği konusu bizi tereddüde sevk edebilecektir. Fakat Wordsworth'ün kendi sırasını bozup şiirleri kronolojik olarak basacak olursak bu sefer hangi varyantın basılması gerektiği konusunda büyük güçlüklerle karşılaşırız. Sonradan gözden geçirilip değiştirilmiş bir şiiri ilk şekline ait tarihle basmak Wordsworth'un sanatındaki gelişmeye dair yanlış bir fikir vereceğinden bu durumda ilk varyantın tercih edilmesi gerekecektir. Ancak açıktır ki şiirin arzusunu tamamen hiçe saymak ve bazı bakımlardan kesinlikle daha üstün olan düzeltmeleri ihtiva eden son varyantları görmezlikten gelmek de garip kaçacaktır. Bundan dolayı Ernest ve Selincourt, Wordsworth'ün şiirlerinin toplu yayınında geleneksel sırayı korumaya karar vermişti. Toplu yayınların bir çoğu, meselâ Shelley'ninkiler tamamlanmış bir sanat eseri ile şairin değersiz gördüğü basit parçalar veya taslaklar arasındaki önemli farkı gözden kaçırır. Çoğu şairin edebî şöhreti yayınların aşırı derecede tam oluşudan dolayı sarsılmıştır; çünkü bunlarda rasgele söylenmiş önemsiz mısra ve beyitler veya karalama nevinden şiirlerle bitirilip tamamlanmış eserler yan yana görünürler.

Notlama konusunun da yayının amacına göre kararlaştırılması gerekecektir:[22] Bir Shakespeare Variorum'u haklı olarak Shakespeare'in belli parçaları üzerinde yazı yazmış kimselerin görüşlerini vermeyi amaçlayan ve böylece araştırıcıyı çok miktarda malzemeyi gözden geçirmek zahmetinden kurtaracak olan notlar yığınıyla metnin kendisini hayli aşabilir. Genel okuyucu ise bundan çok daha azına, genellikle sadece metni tam olarak anlamaya yetecek bilgilere gerek duyacaktır. Fakat tabii ki neyin gerekli olduğu konusunda çok farklı görüşler olabilir: Bazı yayıncılar okura Kraliçe Elizabeth'in protestanlığından veya aktör David Garrick'in kim olduğundan söz ederler de oyunlarda aydınlatılması gereken karanlık noktalara hiç değinmezler (Bunlar gerçekten olmuş durumlardır). Hangi okur kitlesine ve amaca hizmet edeceği konusuna tam manasıyla karar verememiş bir yayıncının normal ve aşırı notlama arasındaki çizgiyi tesbit etmesi zordur.

Gerçek anlamda notlamayı -bir metnin dil, tarih ve benzeri noktalardan açıklığa kavuşturulması-, edebiyat ve dil tarihi için yararlı malzemeleri basitçe bir araya getiren (sözgelişi kaynaklara, benzerliklere, başka yazarlarca yapılan taklitlere işaret eden) genel mahiyetteki yorumlamalardan ayırmak gerekir. Ge-

ne o, estetik bir mahiyet taşıyabilen, belli parçalar üzerinde yazılmış küçük deneme yazılarını ihtiva eden ve böylece bir ölçüde antolojinin işlevine benzer bir şey yapan yorumlamalardan da ayrılmalıdır. Bunları böyle net olarak ayırmak her zaman kolay olmayabilir; ancak metin eleştirisi, kaynak araştırması mahiyetinde edebiyat tarihi, dil ve tarih bakımından açıklığa kavuşturma ve estetik yorumlamanın birbirine karıştırılması -ki bu, birçok yayında görülen bir şeydir- güvenilirliği olmayan bir edebiyat araştırması şeklidir. Böyle bir yayın olsa olsa tek ciltte her çeşit bilgiyi bir arada vermenin sağladığı kolaylık bakımından mazur görülebilir.

Mektupların yayını sırasında da özel bazı problemler çıkar. Mektupları, en önemsiz iş mektupları bile olsalar tamamen basmak gerekir mi? Stevenson, Meredith, Arnold ve Swinburne gibi yazarların ünü, hiç bir zaman edebî eserler olarak düşünülemeyecek olan mektupların yayınıyla artmış değildir. Gene çoğu mektuplaşmaları anlaşılır kılan cevabî mektupları yayınlamak gerekir mi? Bunların basılmasıyla ayrı cinsten bir sürü malzeme bir yazarın eserleri arasına zorla sokulur. Bunlar hep uygulamada çıkan ve sağduyu, biraz tutarlılık, büyük bir dikkat ve çoğu zaman da hüner ve iyi bir şans olmadan cevaplanamayacak sorulardır.

Metnin tesbitinden sonraki ilk araştırmanın kronoloji, metnin sahihliği, yazarının tesbiti ve gözden geçirme gibi problemleri bir sonuca bağlaması gerekecektir. Birçok durumda kronoloji, kitabın dış kapağındaki yayın tarihine veya yayınla ilgili devre ait bir delile dayanılarak yeterli bir şekilde tesbit edilir. Fakat meselâ birçok Elizabeth devri oyununda veya bir ortaçağ yazmasında bu gibi belirli dayanakları bulamayız. Elizabeth devri oyunu ilk temsilden çok sonra basılmış olabilir; ortaçağ yazması yazılış tarihinden yüzyıllarca sonraki bir kopyanın kopyası olabilir. O zaman dış delil, metnin kendinden çıkan delille, yani çağdaş olaylara ait telmihler veya tarihlendirilebilen başka dayanaklarla desteklenmelidir. Belli bir dış olaya işaret eden bu iç delil, sadece kitabın ondan sonraki kısmının hangi tarihte yazılmaya başladığını belirleyecektir.

Shakespeare oyunlarının tarih sırasını tesbit çalışmasında, sözgelişi vezin istatistiğinin incelenmesinden çıkabilecek bütünüyle içe ait bir delili ele alalım: Bu, ancak içinde büyük bir hata payı bulunan relatif bir kronolojiyi tesbit edebilir.[23] Shakespeare oyunlarındaki kafiye sayısının (içinde en çok kafiye bulunan) Loves Labour Lost'tan (içinde hiç kafiye olmayan) Kış Masalına doğru giderek azaldığı kesindir; ama buna dayanarak Kış Masalı'nın (içinde iki kafiye bulunan) Fırtına'dan sonra yazılmış olması gerektiği sonucuna varamayız. Kronoloji ve vezin tabloları arasında sabit ve düzgün bir karşılıklı ilişki kurmak mümkün değildir; çünkü kafiyelerin sayısı, vezin dışı vurgusuz heceler (feminine ending), anjanbıman vs. gibi ölçütler bizi her zaman aynı sonuçlara götürmezler. Vezin tabloları diğer delillerden ayrı, kendi başına ele alındığında çok

farklı bir şekilde yorumlanabilirler. Meselâ James Hurdis[24], bir 18. yüzyıl eleştiricisi, Shakespeare'in Kış Masalı'ndaki düzensiz serbest şiirden sonra Yanlışlıklar Komedisi'nde düzgün ve vezinli bir şiire doğru gittiğini düşünmüştü. Ama gene de bütün bu delil tiplerinin (dış, iç, iç-dış deliller) akıllıca birleştirilmesi Shakespeare oyunlarının büyük ölçüde doğru bir kronolojisinin tesbitini sağlamıştır. Lewis Campbell ve özellikle kendi yöntemine "stilometri"[25] adını veren Wincenty Lutoslawsky, esasta muayyen kelimelerin varlığına ve tekrarlanmasına dayanan istatistik yöntemleri Platon diyaloglarının izafî bir kronolojisinin tesbitinde de kullanmışlardır.

Tarihsiz yazmaları ele almamız gerektiğinde kronolojik güçlükler daha da çoğalabilir, hattâ bunların çözümü imkânsız olabilir. Yazarın elyazısının nasıl bir gelişme gösterdiğini incelemek zorunda kalabiliriz. Mektupların üzerindeki pullar veya işaretler üzerinde zihin yormamız, kullanılan takvimi incelememiz ve yazarın kesin olarak bilinen yer değiştirmelerini dikkatli bir şekilde izlememiz gerekebilir. Çünkü bütün bunlar yazmanın tarihinin tesbitinde birer ipucu olabilir. Çoğu zaman kronolojik meseleler edebiyat tarihçisi için çok önemlidir: Bu meseleleri bir çözüme kavuşturmadan edebiyat tarihcisi, sanatçıların, diyelim ki Shakespeare veya Chaucer'in edebî gelişme çizgisini -ki bunların eserlerine ait tarihler tamamen modern araştırma çabalarıyla ortaya konabilmiştir- izleyemez. 18. yüzyılın sonlarında Malone ve Trywhitt çalışmalarını bu alanda yoğunlaştırmışlardır; fakat o zamandan beri ayrıntılar üzerindeki fikir ayrılıkları sürüp gitmektedir.

Metnin sahihliği ve yazarın tesbiti meseleri daha da önemli olabilir ve bunların halli ayrıntılı üslûp incelemelerini ve tarihî araştırmaları gerektirebilir.[25] Yeni edebiyatlarda birçok eserin kime ait olduğunu kesin olarak biliriz; ama sırrını bazan ele veren takma adlarla ya da imzasız yayınlanmış çok sayıda edebî eser vardır. Bazan bu sır, biyografik bilgilerimizle ilişkisiz herhangi bir isim olmaktan öteye gitmez, bu yüzden de elde ettiğimiz bilgi takma adın veya imzasız olmanın kendisinden başka bir şey değildir.

Birçok yazarla birlikte karşımıza bunların eserlerinin tam listesinin tesbiti meselesi çıkar: 18. yüzyıldaki araştırmalar, Chaucer'ın eserlerinin basılı yayınları arasına sokulanlardan büyük bir kısmının (sözgelişi The Testament of Creseid ve The Flower and the Leaf) onun kendi eseri olamayacağını ortaya koymuştur. Shakespeare'in eserlerinin listesi bugün bile tam bir kesinlikten uzaktır. August Wilhelm Schlegel'in garip bir itimatla bütün apokrifanın (şüpheli eserler) Shakespeare'in gerçekten kendi eseri olduğunu ileri sürmesi[27], sonradan bunun tamamen zıddı olan aşırı iddiaların ortaya atılmasına yol açmıştır. Son zamanlarda J. M. Robertson, "Shakespeare'i parçalara ayırıp dağıtma" modasının -en tanınmış oyunlardaki ancak birkaç sahnenin yazarlığını Shakespeare'e bırakan bir görüş- en önde gelen savunucularından birisi olmuştur. Bu düşünce

okuluna göre Julius Caesar ve Venedik Taciri bile Marlowe, Greene, Peele, Kyd ve zamanın diğer birkaç oyun yazarının oyunlarından alınmış sahnelerin bir araya getirilmesinden başka bir şey değildir.[28] Robertson'ın yöntemi daha çok oyun metinlerinde sık rastlanan klişe sözlerin (tag) izlenmesinden ve uyuşmazlıkların, edebî paralelliklerin bulunup ortaya konmasından ibarettir, Yöntem son ederce belirsiz ve kasıtlıdır. Temelsiz bir varsayıma ve kısır döngüye dayalıdır: Biz bugün hangi eserlerin Shakespeare'e ait olduğunu o devre ait bazı kayıt ve delillerden (eserin Foilio baskısına dahil edilmiş olması, Stationer's Register'da onun adının altında bulunan kayıtlar vs.) bilmekteyiz. Fakat Robertson, keyfî bir estetik yargılamayla sadece birkaç güzel yazılmış parçayı Shakespeare'e ait sayar ve bu standardın altına düşen veya çağdaş oyun yazarlarının yazdıklarına benzerlikler gösteren kısımların Shakespeare'e aidiyetini reddeder. Ancak Shakespeare'in kusurlu veya dikkatsizce ya da çağdaşlarını taklit edecek şekilde çeşitli üslûplarda yazmaması için hiç bir sebep yoktur. Öte yandan Folio'daki her kelimenin Shakespeare'e ait olduğu yolundaki eski görüş de tümüyle benimsenemez.

Bu gibi konuların bazılarında kesin sonuçlara varmak mümkün değildir; çünkü Elizabeth çağı tiyatrosu bazı bakımlardan gerçekten sıkı bir işbirliğinin görüldüğü, birçok kimsenin katkılarıyla ortaklaşa yapılan bir tiyatroydu. Üslûplarına bakarak yazarları ayırmak çoğu zaman zordu. Bazan yazarların kendileri bile eserlerin hangi kısımlarının kendilerine ait olduğunu söylemezlerdi. Ortak eser verme bazan edebiyat dedektifine hemen hemen ümitsiz görevler yüklemektedir.[29] Hattâ Beaumondt ve Fletcher'ın durumunda -ki burada Beaumondt'un ölümünden sonra kesinlikle yalnızca Fletcher tarafından yazılmış bir esere sahip olmanın avantajı vardır- yazarların paylarının belirlenmesi bile anlaşmazlıklardan kurtulamamıştır. The Ravenger's Tragedy'de ise durum büsbütün çıkmaza girmiştir; çünkü bu eser ya tek başına ya da çeşitli ortaklıklar halinde Webster, Tourneur, Middleton veya Marston'a atfedilmektedir.[30]

Bir dış delilin olmadığı, kesin bir geleneksel tarzın veya aynı bir üslûpla yazılmış olmanın araştırmayı aşırı derecede zorlaştırdığı durumlarda, yazarın kimliğinin tesbiti konusundaki çalışmalarda da benzeri güçlükler çıkar. Dergilere gönderilen imzasız yazılar bir yana, bu konuda halk şairlerine (trubadur) veya 18. yüzyıl yazarlarına (sözgelişi Defoe'nun yazılarının tam listesini kim tesbit edebilir.[31]) ait bir sürü örnek vardır. Bununla birlikte bu alanda bile birçok durumda belli bir ölçüde başarıya ulaşılabilir. Yayınevi arşivlerinin veya gazete ve dergi koleksiyonlarının taranması yeni dış deliller verebilir; (Goldsmith gibi) aynı şeyleri tekrarlayan veya önceki yazılarından alıntılar yapan yazarların yazılarındaki ortak noktalar üzerine dikkatli bir inceleme kesinlik derecesi oldukça yüksek sonuçlar verebilir.[32] Bir istatistik uzmanı olan G. Udny Yule, bazı yazmaların aynı yazar tarafından yazıldığını tesbit etmek için Thomas à Kempis gibi yazarların kelime haznesini incelerken, çok karmaşık matematik yön-

temler kullanmıştır.[33] Sabırla geliştirildikleri takdirde üslûba ait yöntemler, yazarın kimliğinin tesbitini tam manâsıyla kesin olmamakla birlikte çok mümkün kılan deliller ortaya koyabilirler.

Edebiyat tarihinde sahte eserlerin veya dinî kaygılarla yapılmış tahriflerin sahih olup olmadığı meselesi önemli bir rol oynamış ve derine giden araştırmaların yapılmasında önemli bir etken olmuştur. Nitekim Machperson'ın Ossian'ı etrafındaki fikir ayrılıkları eski İskoç halk şiirinin incelenmesini teşvik etmiş, Chatterton etrafındaki tartışmalar İngiliz ortaçağ tarih ve edebiyatının yoğun bir şekilde incelenmesine, Shakespeare'e ait oyun ve belgelerin İrlanda da ortaya çıkan sahteleri de Shakespeare ve Elizabeth devri sahnesinin tarihi hakkında tartışmalara yol açmıştır.[34] Chatterton etrafında Thomas Warton, Thomas Trywhitt ve Edmond Malone'un yaptığı tartışma, Rowley'nin şiirlerinin yeni uydurmalar olduğunu isbatlayan tarihî ve edebî delillerin bulunmasını sağlamıştır. İki nesil sonra Orta İngilizce'nin gramerinin sistematik bir incelemesini yapmış olan W. W. Skeat, bu sahte eseri çok daha çabuk ve tam bir şekilde ele veren temel gramer kurallarındaki tahrifleri göstermiştir. Edmond Malone yeni kurulan İrlanda Cumhuriyetinde acemice meydana getirilen sahte eserlerin iç yüzünü ortaya koymuştur. Fakat bunların bile Chatterton ve Ossian'da olduğu gibi Shakespeare araştırmaları tarihinde belli bir değeri olan (sözgelişi bu alanı oldukça iyi bilen Chalmers gibi) iyi niyetli savunucuları bulunmaktaydı.

Basit bir sahtelik şüphesi, aynı zamanda araştırıcıları, öteden beri bazı eserlere atfedilen tarihleri ve yazarları daha kesin bir şekilde ispatlamaya ve böylece sağlam deliller bulabilmek için mevcut bilgilerin de ötesine gitmeye zorlamıştır. Meselâ 10. yüzyılda yaşamış bir Alman rahibesi olan Hroswitha'nın ve Rusça Slovo o polku İgoreve adlı eserin durumları buna örnek olarak gösterilebilir. Hroswitha'nın oyunlarının bir 15. yüzyıl hümanisti olan Conrad Celtes'in meydana getirdiği sahte eserler olduğundan zaman zaman şüphe edilmiştir. Gene öteden beri 12. yüzyıla atfedilen Rusça eserin, hattâ son yıllara kadar 18. yüzyılda meydana getirilmiş bir sahte eser olduğu ileri sürülmüştür.[35] Ortaçağda yazıldığı zannedilen iki yazmanın, Zelenà hora ve Kràlové dvur yazmalarının, sahte olup olmadığı meselesi Bohemya'da 1880'li yıllara kadar uzanan ateşli bir dava halindeydi. Sonradan Çekoslovakya cumhurbaşkanı olan Thomas Masaryk'in ününün halk arasında yayılması kısmen, dilbilimle başlayan ve romantik hayallere karşı ilmî hakikatlerin savunulması davası halinde genişleyen bu çekişme ve tartışmalarla olmuştu.[31]

Bu metnin sahihliği ve yazarın tesbitiyle ilgili bazı meselelerde sağlam dayanaklar bulmak konusunda çok daha ileriye giden problemlerle karşılaşabilir ve paleofrafi, bibliyografya, dilbilim, tarih vs. gibi her türlü bilgiden faydalanmamız gerekebilir. Son yıllarda bu yolda yapılan araştırmalar arasında hiç birisi T. S. Wise'ın yaptığı eser tahriflerinin ortaya konulmasıyla ilgili araştırma ölçü-

sünde düzenli ve kesin olmamıştır. T. S. Wise 19. yüzyıla ait seksen altı kadar risaleyi tahrif etmişti. Carter ve Pollard tarafından titizlikle yapılan bu araştırma[37], filigranlar ve mürekkepleme işlemleri gibi basımevi usulleri, belli kâğıt çeşitleri, harf kutularının kullanılışı ve benzeri şeylere kadar varan bir incelemeyi gerektirmiştir. (Ama gene de bu gibi meselelerin doğrudan doğruya edebiyatla ilişkisi pek zayıftır. Wise'ın yeni bir metin uydurmadan eski eserleri tahrif ederek meydana getirdiği bu sahte eserler daha çok kitap kolleksiyoncularını ilgilendirir.)

Unutmamak gerekir ki bir eserin asıl yazılış tarihinin doğru olarak tesbiti bizi eleştiri probleminden hiç bir zaman kurtaramaz. Chatterton'ın şiirleri 18. yüzyılda yazılmış oldukları için ne daha iyi ne daha kötüdür. Bu, sonradan uydurulduğu ispatlanan bir eseri, aldatılmış olmaktan ileri gelen bir kızgınlıkla küçümsemek ve kayıtsız kalmak suretiyle cezalandıranların çoğu kere unuttukları bir noktadır.

Bu bölümde tartışılan konular, ancak Morize, Rudler ve Sanders'inkiler[38] gibi mevcut yöntem kitaplarının ve elkitaplarının alanına giren uygulamalarla ilgili konulardır. Bu yöntemler Amerika'daki yüksek lisans programlarının çoğunda bir çeşit sistematik formasyon sağlayan hemen hemen yegâne yöntemlerdir. Önemleri ne olursa olsun yine de bu tür incelemelerin, sadece nedensel edebiyat açıklaması ve gerçek bir tahlil ve yorum için bir temel hazırlamak bakımından bizi ilgilendirdiğini kabul etmek gerekir. Bunlara ancak sonuçlarının işe yaradığı nisbette bir önem ve değer verilebilir.

ÜÇÜNCÜ KISIM

EDEBİYAT İNCELEMESİNDE DIŞ YAKLAŞIMLAR

GİRİŞ

Edebiyat incelemesinin en yaygın ve gelişmiş yöntemleri daha çok edebiyatın ortamı, çevresi ve dış sebepleri üzerinde dururlar. Bunlar sadece eski edebiyatlarla ilgili incelemelerde değil, aynı zamanda günümüz edebiyatlarıyla ilgili incelemelerde de kullanılabilecek yöntemlerdir. İşte bu bakımdan zaman içinde edebiyatın değişmesini ön planda ele alan ve böylece esas olarak edebiyat tarihi meselesiyle uğraşan edebî incelemeleri anlatmak için "tarihî" terimi bu anlam çerçevesi içinde korunmalıdır. "Dıştan" inceleme bazan sadece edebiyatı sosyal bağlam ve önceki edebî eserler ışığında yorumlama girişimi olabilmekle birlikte çoğu zaman bu çeşit incelemeler edebiyatı sebeplerine dayandırmaya, onu böylece açıklamaya ve nihayet kaynaklarına indirgemeye ("kaynaklar aldatmacası") çalışan bir "nedensel (casual)" açıklama olup çıkarlar. Edebiyatın oluştuğu şartlara dair uygun bilgilerin edebiyatı çok aydınlattığı elbette inkar edilemez. Yorumlamada bu gibi bilgilerin muhakkak ki vazgeçilmez bir değeri vardır. Ama gene de sebepleri esas alan incelemelerde edebî sanat eseri gibi bir nesnenin tasviri, tahlili ve değerlendirilmesi gibi konulara hiç bir zaman bir çözüm getirilemeyeceği açık bir husustur. Sebep ve sonuç birbirleriyle orantılı şeyler değildir. Söz konusu dış sebeplere bakarak bunların somut sonucunun - sanat eserinin-ne olacağını önceden söylemek hiç bir zaman mümkün olmayacaktır.

Bütün tarihin, bütün çevre etkenlerinin, sanat eserini şekillendireceği söylenebilir. Fakat sanat eserini belirlediği farzedilen her bir etkeni ayırıp, birbiriyle karşılaştırıp değerlendirmeye başladığımızda önemli güçlüklerle karşılaşırız. Çoğu araştırıcı, belli bir beşerî faaliyet ve yaratmalar serisini diğerlerinden ayırarak onu edebiyat eserini tek başına belirleyen bir tesir olarak göstermek ister. Böylece bir grup, edebiyatı esasta tek başına bir yaratıcının ürünü olarak kabul eder ve dolayısıyla onun esasen yazarın biyografisi ve psikolojisine bakarak incelenmesi gerektiği sonucuna varır. İkinci bir grup edebî yaratmayı belirleyen ana etkeni insanın kurumlaşmış (institutional) hayatında -ekonomik, sosyal ve politik durumlarda-arar. Buna yakın başka bir grup, edebiyatın nedensel açıklamasını daha çok fikirler tarihi, dinbilim ve diğer sanatlar gibi insan aklının başka ortak yaratmalarında arar. Nihayet edebiyatı devir ruhunun (Zeitgeist), devrin özünü yapan bir ruhun, muayyen bir fikir atmosferi veya "iklim"in, büyük ölçüde diğer sanatların özelliklerinden çıkarılmış birleştirici (unitary) bir kuvvetin ışığında açıklamak isteyen bir araştırıcılar grubu vardır.

Dış yaklaşımın bu savunucuları, incelemelerinde uyguladıkları determinist nedensel yöntemlerdeki katılık ve dolayısıyla yöntemlerinin başarısı konusundaki iddiaları bakımından birbirinden farklıdırlar. Sosyal nedenselliğe inananlar genellikle en determinist olanlardır. Bu köktencilik (radicalism) onların 19. yüzyıl pozitivizmi ve fen bilimleriyle olan sıkı ilişkileriyle açıklanabilir. Fakat felsefî bakımdan Hegelcilik ve diğer Romantik düşünce formlarıyla yakından ilişkili olan idealist Geistesgeschichte (Geist tarihi) taraftarlarının da aşırı derecede determinist, hattâ fatalist olduklarını unutmamak gerekir.

Bu yöntemleri kullanan çoğu araştırmacının iddialarına baktığımızda çok daha mütevazi amaçlar peşinde oldukları görülür. Onlar sanat eseri ile onun çerçevesi ve ondan önceki eserler veya durumlar arasında sadece bir takım ilişkilerin tesbitiyle yetinir ve bu ilişkilerin gerçekten geçerli olup olmadığına pek bakmamakla birlikte, bu gibi bilgilerin esere bir aydınlık getirdiğini varsayarlar. Bu daha mütevazi iddia sahipleri oldukça makul davranmaktadırlar, çünkü nedensel açıklama edebiyat incelemesinde muhakkak ki çok abartılmış bir yöntemdir ve o, muhakkak ki bizi eleştirel tahlil ve değerlendirme problemlerinden hiçbir zaman kurtaramaz. Edebiyatın tek bir sebebin sonucu gibi gösterilmesinin açık bir şekilde imkânsız olması dolayısıyla, farklı sebeplerin esas alındığı yöntemler arasında eseri topyekûn çerçeve ışığında açıklayan bir yöntem tercihe daha çok lâyıktır. Alman Geist tarihçilerinin kendine özgü görüşlerini onaylamaksızın, böyle bütün etkenlerin bir senteziyle açıklamanın, kullanılan diğer yöntemlere yöneltilen önemli bir eleştiriyi önlediği bizce de doğrudur. Gelecek sayfalarda bu farklı etkenlerin ne ölçüde önem taşıyabileceğini tesbit etmeye ve esasen edebî veya "aslî" denebilecek incelemelere elverişlilikleri açısından yöntemlerin sırasını ve yerini eleştirmeye teşebbüs edeceğiz.

Yedinci Bölüm
EDEBİYAT VE BİYOGRAFİ

Bir sanat eserinin en aşikâr sebebi yaratıcısıdır, yazardır. Bu yüzden edebî eserin yazarın hayatı ve kişiliğiyle açıklanması, edebiyat incelemesinin en eski ve en yerleşmiş yöntemlerinden biri olmuştur.

Biyografiyi şiirin fiilen meydana gelişi konusunda verdiği bilgiler bakımından bir değerlendirmeye tabi tutabiliriz. Fakat tabiî biyografiyi deha sahibi kişilerin incelenmesi; onların manevî, fikrî ve hissî bakımlardan nasıl bir gelişme gösterdiklerinin araştırılması -ki bu tür biyografinin amacı kendine dönüktür- olarak da savunabilir ve haklı görebiliriz. Nihayet biyografiyi şair psikolojisi ve şiirsel sürecin sistematik incelemesine malzemeler hazırlamak olarak düşünebiliriz.

Bu üç bakış tarzı dikkatle birbirinden ayrılmalıdır. Bizim "edebiyat bilimi" anlayışımız için sadece ilk görüş, biyografinin eserin fiilen meydana çıkışını aydınlatması ve açıklaması tezi, doğrudan doğruya geçerlidir. Kendine dönük bir amacı olan ikinci biyografi tezinde dikkat esasta insan kişiliğine kayar. Üçüncü tez ise biyografiyi bir bilim veya gelecekte bilim halini alacak bir konu, sanatkarâne yaratmanın psikolojisi için malzeme olarak düşünür.

Biyografi eski bir edebî türdür. O her şeyden önce -kronolojik ve mantıkî olarak- tarih yazıcılığının bir parçasıdır. Biyografide bir devlet adamı, general, mimar veya bir avukatla halkın içinde herhangi bir rolü olmamış bir adam arasında hiç bir metodolojik fark gözetilmez. Coleridge, herhangi bir hayat değersiz bile olsa doğrulukla hikâye edildiği zaman ilgi çekici olur demekte haksız değildir.[1] Biyografın gözünde şair, basitçe manevî ve fikrî gelişimi, meslek hayatı ve duygu dünyası genellikle ahlâkî bir sistem veya sosyal kurallardan (code) alınan ölçülere göre yeniden kurularak değerlendirilebilen herhangi bir kişidir. Yazıları basit yayın olguları olarak, faal herhangi bir adamın hayatındakilere benzer olaylar olarak gözükebilir. Bu açıdan bakılırsa bir biyografın problemleri basitçe bir tarihçinin problemleriyle aynıdır. O belgeleri, mektupları, yazarı tanımış kimselerin sözlerini, hatıraları, otobiyografik açıklamaları yorumlayacak ve doğruluk, tanıyanların güvenilirliği ve benzeri meseleleri bir karara bağlayacaktır. Biyografiyi yazarken de o, kronolojik olarak verme, seçme, fikrini apaçık söyleme veya meskût geçme gibi problemlerle karşılaşır. Bir tür olarak biyografi konusunda yapılmış oldukça geniş kapsamlı çalışmalar, hiçbir zaman özel bir şekilde edebî olmayan bu gibi meselerle uğraşırlar.[2]

Bizim açımızdan edebî biyografinin iki sorusu çetindir. Bir biyograf, eserlerin kendini amaçları için bir delil, bir dayanak olarak kullanmakta ne kadar haklıdır? Bir edebiyatçının biyografisinin verdiği bilgiler eserlerin kendini anla-

mada ne kadar önemli ve geçerlidirler? Her iki soruya da genellikle olumlu cevaplar verilir. Birinci soruya özellikle şairlerin biyografilerini yazan hemen bütün biyografların olumlu cevap verecekleri varsayılır; çünkü şairler bir biyografinin yazımında kullanılabilecek bir sürü kaynak verir gözükürler ve bu kaynaklar çok daha büyük roller oynamış birçok tarihî şahsiyetin durumunda pek olmayan veya hiç olmayan kaynaklardır. Fakat bu iyimserlik doğru mudur?

Şimdi bu noktada insanoğlunun iki çağını, iki muhtemel çözüm yolunu birbirinden ayırmak gerekir. İlk devirler edebiyatını gözönüne alırsak, bir biyografın kaynak olarak kullanacağı özel hayatla ilgili hiç bir belge yoktur. Sadece doğum kayıtları, evlilik belgeleri, dava dosyaları vs. gibi genel mahiyette belgeler ve bunlardan sonra da kaynak olarak eserlerin kendileri vardır. Söz gelişi Shakespeare'in nerelerde bulunduğunu aşağı yukarı takip edebiliyoruz. Geliri hakkında da bazı şeyler biliriz. Ancak doğruluğu şüpheli birkaç anekdot dışında onun hayatıyla ilgili mektup, günlük veya hatırat türünden hiçbir şeye sahip değiliz. Shakespeare'in hayatını incelemek için sarfedilen büyük çabalar, edebî kazanç namına ancak birkaç sonuç ortaya koyabilmiştir. Bunlar da başlıca Shakespeare kronolojisi ile sosyal mevkii ve dostlukları hakkında tasvirî mahiyette bilgilerdir. Bu yüzden gerçek bir Shakespeare biyografisini, onun ahlâkî ve hissî gelişmesini ortaya koymak isteyenler, ya ilmî bir zihniyetle hareket ettiklerinde Caroline Spurgeon'ın Shakespeare imajları incelemesinde görüldüğü gibi sadece önemsiz bir takım hususlarla ilgili sonuçlara varabilmişlerdir, ya da oyunları ve soneleri gelişigüzel kullandıklarında Georg Brandes veya Frank Harris'inkiler gibi biyografik romanslar meydana getirmişlerdir.[2] (Muhtemelen Hazlitt ve Shchlegel'deki birkaç ima ile başlayan ve ilkin oldukça ihtiyatlı bir şekilde Dowden tarafından geliştirilen) bu girişimlerin gerisindeki bütün varsayım çok yanlıştır. Roman ve hikayelerdeki önermelerden, özellikle oyunlardaki önermelerden, bir yazarın biyografisi için sağlam hükümler çıkarılamaz. Hattâ Shakespeare'in trajedilerini ve acı bir tesir uyandıran komedilerini yazdığı bir ruhî bunalım döneminden geçtiği ve Fırtına'da kararlı bir ruh halinin sükünetine eriştiği yolundaki alışılmış görüşten bile ciddî olarak kuşku duyulabilir. Bir yazarın trajedi yazmak için trajik bir ruh hali içinde olması gerektiği veya hayattan zevk aldığını hissettiği zaman komediler yazacağı fikrini kendi başına bir delil olarak alamayız. Shakespeare'in acıları ile ilgili en basit bir delile bile sahip değiliz.[3] Doll Tearsheet veya Iago'nun görüşlerini benimsediğini nasıl düşünemezsek, Timon ve Macbeth'in hayat üzerine görüşlerinden de sorumlu tutamayız. Prospero'nun Shakespeare gibi konuştuğuna inanmak için hiç bir sebep yoktur. Kahramanlarının duygu ve düşünceleri, görüşleri, meziyet ve kusurları yazara mal edilemez. Bu husus yalnızca bir tiyatro eseri veya romandaki karakterler için değil, lirik şiirdeki şairin "ben"i için de geçerlidir. Özel hayat ile eser arasındaki ilişki basit bir sebep-sonuç ilişkisi değildir.

Ama biyografik yöntemin taraftarları bu itirazları reddedeceklerdir. Diye-

ceklerdir ki Shakespeare'in zamanından bu yana şartlar değişmiştir. Birçok şair için biyografik malzeme bollaşmıştır. Çünkü şairler kendilerinin bilincine varmışlar, (Milton, Pope, Goethe, Wordsworth veya Byron gibi) gelecek nesillerin kendilerini merak edeceklerini düşünerek birçok otobiyografik ifadeler bırakmışlardır. Bunun yanı sıra yaşadıkları çağda birçok kişinin de dikkatini çekmişlerdir. Biyografik yaklaşım şimdi artık kolaydır; çünkü şairin hayatını ve eserini birbiriyle kıyaslayarak kontrol etmek mümkündür. Aslında şair, özellikle de kendini ve mahrem duygularını anlatan, hattâ Byron gibi "kanayan yüreğini bütün Avrupa'da dolaştıran" Romantik şair böyle bir yaklaşımı istemekte, teşvik etmektedir. Bu şairler sadece özel mektupları, günlükleri ve otobiyografilerinde değil, en resmî beyanlarında bile kendilerinden söz ederler. Wordsworth, Prelude'ünün bir otobiyografi olduğunu açıkça söyler. Şiiri şairin - Goethe'nin ünlü sözüyle söylersek şiirini "büyük bir itirafın parçaları" olarak gören şairin- görüşleriyle yorumlamak yoluna gitmeksizin, kimi zaman özel yazışmalardan muhteva, hattâ ton bakımından hiçbir farkı olmayan bu gibi beyanları tabii ki dikkate almak gerekir.

Elbetteki iki şair tipini, objektif ve sübjektif şairleri birbirinden ayırmak gerekir: Keats ve Eliot gibi şairin "gayrı şahsîliği"ni (negative capability), dünyaya açık olmasını, somut kişiliğini ortadan kaldırmasını vurgulayanlar ve buna zıt bir şair tipi olarak kişiliğini sergilemeyi amaçlayan, kendi portresini çizmek, kendisini itiraf ve ifade etmek isteyenler.[5] Edebiyat tarihinin büyük kısmında biz sadece ilk tipi görürüz. Kişiliği anlatan ifade unsurlarının estetik değeri yüksek olsa bile, çok önemsiz bir yer tuttuğu eserler. İtalyan novelle'i, şövalye romansları, Rönesans soneleri, Elizabeth devri oyunları, natüralist romanlar ve halk şiirinin büyük bir kısmı bunun edebiyattaki örnekleri arasında sayılabilir.

Fakat sübjektif bir şairde bile, otobiyografik nitelikte bir şahsî önerme ile aynı motifin bir sanat eserinde kullanılması arasında fark vardır ve bu farkın görmezlikten gelinmesi mümkün olmadığı gibi doğru da değildir. Bir sanat eseri gerçeklikle kurduğu çok farklı bir ilişki içinde bir hatıra kitabından, günlükten veya mektuptan çok farklı planda bir birlik oluşturur. Şiirlerin belgelerin ışığında yorumlanması ve eleştirel bir yargılamanın ortaya koyacağı değer sıralamasından tamamen uzak veya ona zıt bir sıraya göre düzenlenmesi esnasında, biyografik yöntemin küçük bir sapmasıyla, bir yazarın hayatının en mahrem ve çoğu zaman da en tesadüfî belgeleri esas inceleme konusu haline gelebilir. Nitekim Brandes, Shakespeare'in kişiliği olarak düşündüğü şeyle pek az ilişkisi olduğundan dolayı Macbeth'e önemsiz bir gözle bakar. Kingsmill, Arnold'ın Sohrab and Rustum'ından bu sebeple yakınır.[6]

Sanat eseri kesinlikle biyografik olarak kabul edilebilecek unsurları ihtiva etse bile, bu unsurlar eserde öylesine yeni bir düzenlemeye ve değişime uğrarlar ki özel olarak şahsî anlamlarını kaybederek basitçe somut insan malzemesi,

bir eserin tamamlayıcı parçaları olup çıkarlar. Ramon Fernandez bunu Stendhal üzerine çok inandırıcı bir biçimde göstermişir. G. W. Meyer sözde otobiyografik olan Prelude'ün, Wordsworth'ün bu şiirin anlattığı öne sürülen süreç içindeki gerçek hayatından ne kadar ayrıldığını göstermiştir.[7]

Sanatın sade ve basit bir şekilde bir kendini anlatma, şahsî duygu ve yaşantıların bir kopyası olduğu yolundaki görüş bütünüyle ve çok açık bir şekilde yanlıştır. Sanat eseri ile yazarın hayatı arasında sıkı bir ilişki bulunduğu zaman bile, bundan aslâ sanat eseri hayatın basit bir kopyasıdır manâsı çıkarılmamalıdır. Biyografik yaklaşım, bir sanat eserinin yaşantılara basitçe bir vücut vermek demek olmayıp, fakat daima benzeri bir eserler serisinin en sonuncu örneği olduğunu unutur. Dram, roman veya şiire -artık ne kadar olabilmişse- edebî gelenek ve modanın belirlediği bir dram, bir roman, bir şiir olarak bakmak gerekir. Biyografik yaklaşım gerçekte edebî geleneğin doğru bir şekilde kavranmasını zorlaştırır, çünkü o, bir ferdin hayat dairesini esas almak istediğinden dolayı edebî geleneğin düzenini bozup dağıtacaktır. Biyografik yaklaşım çok basit psikolojik olguları da görmezlikten gelir. Sanat eseri yazarın gerçek hayatından ziyade "rüya"sını anlatmış olabilir veya eserde anlatılan kişi bir "maske", yazarın hakikî kişiliğinin arkasına saklandığı bir "karşı kişi" olabilir. Ya da eser yazarın kaçıp gitmek istediği bir hayatın tasviri olabilir. Bundan başka sanatçının hayatı, sanatında farklı bir şekilde "yaşayabileceği"ni unutmamalıdır: Gerçek yaşantılar, onların edebiyatta kullanılışına has bir görüşle görülür ve zaten yazara sanat gelenekleri ve telâkkileriyle kısmen şekillenmiş olarak gelirler.[8]

Sonuç olarak, bir sanat eserini biyografiye bakarak yorumlamak ve eseri biyografi için kullanmak çok dikkatli bir araştırma ve soruşturmayı gerektirir. Çünkü sanat eseri biyografi için yazılmış bir belge değildir. Traherne'ün şiirlerindeki her önermeyi kelimesi kelimesine doğru bir biyografik bilgi olarak gören Gladys I. Wade'ın Life of Traherne'ünü ya da Jane Eyre veya Villette'ten bütün bütün parçaları rahatça aşırıveren Bronte'ların hayatı üzerine yazılmış birçok kitabı ciddî bir biçimde sorgulamak gerekir. Virginia Moore'un yazdığı The Life and Eager Death of Emily Bronte'ta, Emily Bronte'un Heatcliff'in tutkularını yaşamış olması gerektiği söylenir. Bir kadının Rüzgârlı Tepe'yi yazamayacağını, gerçek yazarın romancının kardeşi Patrick olması gerektiğini ileri süren başkaları da vardır.[9] Bu tür akıl yürütmeler bazı kişileri Shakespeare'in İtalya'ya gitmiş olması gerektiğini; bir avukat, bir asker, bir öğretmen, bir çiftçi olması gerektiğini ileri sürmeye kadar götürmüştür. Ellen Terry, aynı ölçütlere göre Shakespeare'in bir kadın da olması gerektiğini söylediği zaman bütün bu iddialar karşısında en susturucu cevabı vermişti.

Fakat denecektir ki bu tür budalaca iddialara dair örnekleri sayıp dökmekle edebiyatta kişilik probleminden kurtulamayız. Dante, Goethe veya Tolstoy'u okurken eserlerin gerisinde belli bir kişinin varlığını sezeriz. Bir yazarın yazıları arasında muhakkak bir çehre benzerliği vardır. Ama gene de yazarın empirik

kişiliğiyle onun -yalnızca mecazî anlamda "şahsî" denebilecek- eserini kesin bir şekilde birbirinden ayırmak daha iyi değil midir sorusu sorulabilir. Milton veya Keats'in eserlerinde "Milton'a özgü" veya "Keats'e özgü" deyimiyle anlatabileceğimiz bir nitelik vardır. Bu niteliği sırf biyografik malzemelerle belki bulamayabiliriz, ama eserlerin kendisini temel alarak kesin bir şekilde belirleyebiliriz. "Virjil'e özgü" veya "Shakespear'e özgü" olanın ne olduğunu, bu iki büyük şair hakkında gerçekten tam ve kesin bir biyografik bilgiye sahip olmadan da biliriz.

Gene de eserle hayat arasında bağlantı noktaları, paralellikler, sapmış benzerlikler, tersine dönmüş yansımalar vardır. Şairin eseri bir maske, dramatize edilmiş bir üslûplaştırma (conventionalization) olabilir. Fakat bu, çoğu kere şairin yaşantılarının, hayatının üslûplaştırılmasıdır. Bu farklar gözönüne alınmak şartıyla biyografik yaklaşımın yararları vardır. Öncelikle onun elbetteki yorum bakımından bir değeri vardır: Böylece bir yazarın eserindeki birçok telmih, hattâ birçok kelime açıklığa kavuşabilir. Biyografik çerçeve edebiyat tarihinde bir yazarın sanatının doğuşu, olgunlaşması ve belki de gerilemesi gibi tamamen gelişmeyle ilgili problemlerin en belli başlılarının incelenmesinde de bize yardımcı olacaktır. Bundan başka biyografi şairin okuduğu şeyler, edebiyatçılarla şahsî dostlukları, gezileri, gördüğü peyzajlar ve yaşadığı şehirler gibi edebiyat tarihinin diğer problemleri için de malzeme toplar: Bütün bunlar edebiyat tarihine söz gelişi şairin içinde yer aldığı geleneğe, onu şekillendiren tesirlere, kaynak olarak kullandığı malzemelere ışık tutan bilgilerdir.

Ama bu bakımlardan biyografi ne kadar önemli olursa olsun, ona eleştiride özel bir önem vermek tehlikelidir. Biyografik dayanaklar eleştirel değerlendirmeyi hiç bir zaman değiştiremez ve etkileyemez. Çoğu zaman başvurulan "samimiyet" ölçütü, eğer biyografik bakımdan doğru olmak, dış delillere göre yazarın yaşantı veya duygularına uygun olmak açısından edebiyatı değerlendirmek anlamında kullanılıyorsa bu tamamen yanlıştır. "Samimiyet" başka şey, sanat bakımından değerli olmak başka şeydir. Gençlerin yazdığı ıstırap dolu aşk şiirlerini ve (ateşli bir şekilde duyulmuş olmakla birlikte) sıkıcı olan dini şiirleri ihtiva eden kütüphaneler dolusu bir sürü kitap bunun yeterli isbatıdır. Byron'ın "Fare Thee Well..." şiiri karısıyla olan gerçek ilişkilerini dramatize ettiğinden ötürü ne daha kötü ne daha iyidir. Thomas Moore'un Memoranda'sından öğrendiğimize göre bu şiirin elyazması üzerine dökülen şairin gözyaşlarından hiçbir iz kalmadı diye, Paul Elmer Moore'un hissettiği gibi bir acı duymak da lüzumsuzdur.[10] Eser ortadadır, dökülen veya dökülmeyen gözyaşları, şahsî heyecanlar artık yoktur, bunları ne yeniden bulmak mümkündür, ne de bunlara gerek vardır.

Sekizinci Bölüm
EDEBİYAT VE PSİKOLOJİ

"Edebiyat psikolojisi" sözüyle tip olarak ve fert olarak yazar psikolojisinin incelenmesini, yaratma sürecinin incelenmesini, edebî eserlerde görülen psikolojik tiplerin ve kanunların incelenmesini, son olarak da edebiyatın okur üzerindeki etkilerini (okur veya seyirci psikolojisi) anlatmak istiyoruz. Bunlardan dördüncüyü "Edebiyat ve Toplum" bölümünde ele alacağız, öteki üçünü sırayla bu bölümde inceleyeceğiz. Belki de bunlardan yalnızca üçüncüsü gerçek anlamda edebiyat incelemesinin alanına giriyor. İlk ikisi sanat psikolojisinin alt bölümleridir: Bunlar edebiyat incelemesi için bazan cazip ve öğretici yaklaşımlar olarak faydalı olmakla birlikte edebî eserleri kaynaklarına bakarak değerlendirme girişiminden (genetiklik aldatmacası) her zaman sakınmak gerekir.

Edebî dehanın mahiyeti her zaman bir takım spekülasyonları davet etmiştir. Ta eski Yunan'dan beri deha, (nevrozdan psikoza varıncaya kadar çeşitli şekillerde yorumlanan) "delilik"le ilişkili olarak düşünülmüştür. Şair bir "mecnun", bir cezbeli kişidir. O öteki insanlara benzemez, onlardan hem eksik hem fazla yanları vardır. Şairin içinden konuştuğu bilinçdışı da hem aklın dışında hem de üstünde bir şey olarak görülmüştür.

Başka bir eski ve sürekli görüş de şairin "şairlik yeteneği"nin ondaki bir eksikliği telâfî etmek için verildiğidir. İlham perisi (Muse) Demodocos'un gözlerini kör etmiş; ama karşılığında ona (Odise'de olduğu gibi) "güzel şarkılar söyleme" yeteneğini bağışlamıştır. Bunun gibi kör edilen Tiresias'a da kehanet gücü verilmiştir. Tabiatıyla bir sakatlık her zaman böyle bir ilâhi lûtufla dengelenmez, gene hastalık veya sakatlık fizikî olmak yerine psikolojik veya sosyal olabilir. Pope hem kambur hem cüceydi. Byron topaldı. Proust kısmen Yahudi soyundan gelen astımlı bir nevrozluydu. Keats oldukça kısa boylu, Thomas Wolf'sa çok uzundu. Bu teorinin güçlüğü meseleyi çok basitleştirmesinden kaynaklanıyor. Elde edildikten sonra bir başarıyı telâfî edici sebeplere (motivation) bağlamak kolaydır; çünkü herkesin kamçılayıcı bazı özellikleri olabilir. Elbetteki şüpheli olan, tartışma götüren şey nevrozun -ve "telâfî mekanizması"nınsanatçıları bilim adamlarından ve diğer "düşünür"ler-den (contemplative) ayırdığı yolundaki yaygın görüştür. Aşikâr olan farklılık şudur ki yazarlar çoğu kere hastalıklarını tematik bir malzeme yaparak kendi hallerini belgelerler.[1]

Burada karşımıza çıkan temel sorular şunlardır: Yazar nevrozluysa, nevrozu eserlerine tema mı oluyor yoksa yalnızca itici bir güç mü? Yalnızca bir itici güçse, o zaman yazarı diğer düşünürlerden ayırmamak gerekir. Başka bir soru da şudur: Nevroz (Kafka'nınkiler gibi) yazarın temalarında görülüyorsa, nasıl oluyor da okurlar eserlerini anlayabiliyorlar? Öyleyse yazar hastalığını anlatmaktan daha ileri bir şey yapıyor olmalıdır. Bu durumda ya (Dostoyevsky'nin

Karamazof Kardeşler'de yaptığı gibi) bir arşetipi ya da zamanımızda çok yaygın olan "nevrozlu bir kişilik"i ele alıyor demektir.

Freud'ün yazar konusundaki görüşleri pek istikrarlı değildir. Başlıcaları Jung ve Rank olmak üzere birçok Avrupalı meslektaşı gibi Freud de klasiklere ve klasik Alman edebiyatına karşı kültürlü bir Avusturyalının saygısıyla dolu, genel kültürü çok yüksek bir insandı. Sonra edebiyatta -sözgelişi Dostoyevsky'nin Karamazof Kardeşleri'nde, Hamlet'te, Diderot'nun Yeğen Rameau'sunda ve Goethe'de- kendisini cesaretlendirilen ve doğrulayan birçok psikolojik olgu keşfetmişti. Fakat Freud aynı zamanda yazarı, yarattığı eserlerle kendini çıldırmaktan kurtaran, ama hiç bir zaman da gerçek bir tedaviye yanaşmayan inatçı bir nevrozlu olarak görüyordu. Freud'a göre

Sanatçı, esasen içgüdüsel tatminden vazgeçmek zorunda kalmayı kabul edemediği için gerçeklikten yüz çeviren, sonra da bir fantezi dünyasında cinsel istek ve tutkularının oyununa tam bir serbestlik veren bir kişidir. Fakat o, bu fantezi dünyasından gerçekliğe dönen bir yol bulur; kendine özgü yetenekleriyle fantezilerini yeni bir çeşit gerçeklik biçimine sokar, insanlar da bunları yaşanan hayat üzerine yapılmış değerli yorumlar (reflection) gibi kabul ederler. Böylece belli bir yoldan giderek yazar dış dünyada gerçek değişmeler yaratmak gibi dolambaçlı bir yoldan gitmeden, olmak istediği kahraman, kral, yaratıcı veya gözde kişi olur.
Başka bir deyişle şair, toplumca kabul edilmiş olan bir "hayalperest"tir. Karakterini değiştirmek yerine fantezilerini sürdürür ve yayınlar.[2]

Böyle bir açıklamada herhalde sanatçıyla birlikte filozoflar ve "halis bilim adamları" da bir yana bırakılmış olmakta ve dolayısıyla tefekkür (contemplation) faaliyeti, bir aksiyon olmak yerine pozitivist bir bakışla bir gözlemleme ve adlandırma faaliyeti gibi görülmektedir. Burada tefekkür ürünü eserlerin dolaylı veya sapmış etkisi, romancı ve filozofların okurlarının yol açtığı "dış dünyadaki değişmeler" hemen hiç dikkate alınmamaktadır. Bu açıklama tarzının farkına varmadığı başka bir şey daha vardır ki o da yaratmanın bizzat kendisinin dış dünyada yapılan bir çalışma olduğu, yani hayalperest rüyalarını yazma hayaliyle avunurken, gerçekten yazan kişinin bir dışlaştırma ve topluma uyumlu hale getirme faaliyetini üstlendiğidir.

Yazarların çoğu, katı Freud'çülüğe bağlanmaktan veya -başlayanlardan bazıları- psikanaliz tedavilerini tamamlamaktan çekinmişlerdir. İçlerinden çoğu toplumla uyum sağlarlarsa, artık yazamayacaklarını; ya da istenen bu uyumun alelâdelikten veya kaba saba veya burjuva diyerek reddettikleri sosyal çevreye uymaktan başka bir şey olamayacağını düşünerek "tedavi edilmek" veya "uyum sağlamak" istememişlerdir. Auden bu yüzden sanatçıların dayanabildikleri ölçüde nevrozlu kalmaları gerektiğinde direnmiştir. Birçok yazar da (Freud'ün

yüzyılın başındaki Viyana'dan edindiği nevroz ve normallik konusundaki fikirlerinin Marx ve antropologların bulgularına göre düzeltilmesini gerekli gören) Horney, Fromm ve Kardiner gibi revizyoncu Freudçü psikologların görüşlerini daha doğru bulmuşlardır.[3]

Sanatı nevroz olarak gören teori, karşımıza hayalgücü ile inanma arasındaki ilişki sorusunu çıkarmaktadır. Romancı "hikâyeler anlatan", yani yaşantısını zevk alacağı ve inanacağı bir şekle sokup yeniden yaşayan bir romantik çocuğa benzemekle kalmayıp, aynı zamanda kendi hayalî ümit ve korkular dünyasıyla gerçeklerin dünyasını birbirine karıştırarak sanrılar içinde kıvranan birisi midir? Bazı romancılar (söz gelişi Dickens) kişilerini çok canlı olarak gördüklerinden, seslerini duyduklarından, gene bu kişilerin hikâyenin kontrolünü ele geçirip onu kendilerinin tasarladığından bambaşka bir şekilde bitirdiklerinden söz etmişlerdir. Psikologların sözünü ettiği örneklerin hiç birisinde de eserde sanrıların rol oynadığını gösteren bir durum yoktur. Bununla birlikte bazı romancılarda, çocuklarda çok yaygın olup sonraki yaşlarda çok azalan fotografik hayaller (eidetic imagery) görme yeteneği vardır (Bunlar ne bir hayal kalıntısı ne de bir hayalin hatırlanması olmayıp bir algıyla, bir duyu ile ilişkili hayallerdir). Erich Jaensh'in fikrine göre bu yetenek sanatçının algıdan kaynaklanan şeylerle zihnî olan (conceptual) şeyleri kendine özgü bir şekilde birleştirebildiğinin bir belirtisidir. Sanatçı insan ırkının arkaik bir özelliğini muhafaza etmiş ve geliştirmiştir: O düşüncelerini hisseder, hattâ görür.[4]

Zaman zaman edebiyatçıya -özellikle de şaire- atfedilen başka bir özellik de sinestezi veya birkaç duyudan, en fazla olarak da görme ve işitme duyularından, gelen algıların birleştirilmesidir (renkli işitme: Söz gelişi trompeti dinlerken kızıl renk görmek gibi). Öyle anlaşılıyor ki bu, fizyolojik bir özellik olarak kırmızı-yeşil renk körlüğü gibi daha eski ve henüz tam bir ayrışmaya uğramamış bir duyumun kalıntısıdır. Çok daha sık rastlandığı şekliyle sinestezi bir edebî teknik, bir benzetme yoluyla anlatma şekli, hayat karşısındaki metafizik-estetik bir tutumun üslûplaşmış ifadesidir. Tarihî açıdan bakıldığında bu tutum ve üslûp, Barok ve Romantik dönemlerin karakteristiğidir ve "tekâbüller", kıyaslamalar ve birleştirmelerden çok, "açık seçik ve ayrı" olanın peşinde olan rasyonalist dönemlerde bu tür anlatım hoş karşılanmamıştır.[5]

İlk eleştiri yazılarından beri T.S. Eliot, şair hakkında daha kapsayıcı bir görüşü savunur ki buna göre şair insan ırkının tarihinin çeşitli tabakalarını özetleyen -veya daha iyi bir ifadeyle bu tabakaları eksiksiz saklayan-, bir taraftan geleceğe bakarken bir taraftan da kendi çocukluğu ve ırkının çocukluğuyla bağlantılarını kaybetmeyen birisidir. 1918'de "sanatçı çağdaşlarından hem daha ilkel hem daha medenîdir" diye yazmıştır. 1932'de bu anlayışa yeniden dönerek özellikle "işitsel (auditory) hayalgücü"nden, fakat aynı zamanda şairin görsel imajlarından ve özellikle ondaki "sembolik bir değer taşıyabilecek, ama bizim

göremeyeceğimiz duygu derinliklerini temsil ettiği için ne olduğunu bilemeyeceğimiz" tekerrür eden imajlardan söz eder. Sembolik akımın ilkel ruhla ilişkileri konusunda Eliot, Caillet'yle Bédè'nin çalışmasını övgüyle anar ve düşüncesini şöyle özetler: İlkel insandaki mantık öncesi düşünme tarzı medenî insanda devam etmektedir, ama bu tarz zihin çalışması ancak şairlerde veya şairler vasıtasıyla yararlı hale gelir.[6]

Bu sözlerde Karl Jung'un etkisini ve Jungcu tezin yeni bir ifadesini görmek zor değildir. Buna göre, geçmişimizin ve özellikle çocukluk ve bebeklik çağımızın hapsedilmiş kalıntısı olan ferdî bilinçdışının altında bizim ırkî geçmişimizin, hattâ insanlık öncesi devirlerimizin hapsedilmiş hatıralarını bulunduran "ortak bir bilinçdışı" yatar.

Jung'un ayrıntılı bir psikolojik tipolojisi vardır. Buna göre "dışadönük" ve "içedönük" tipler temelde sırasıyla düşünme, duygu, sezgi ve duyunun ağır bastığı dörder alt tipe ayrılır. Sanıldığı gibi bütün yazarları içedönük sezgili veya, daha genelleyerek söylersek, içedönük tipler kategorisine sokmaz. Yazarların basitçe tek bir sınıfa sokuluvermesini önlemek için bazı yazarların eserlerinde kendi tiplerini, bazılarınınsa kendilerine zıt olup kendilerini tamamlayan tipleri açığa vurduklarına işaret eder.[7]

Kabul etmelidir ki homo scriptor (yazan insan) tek bir tip değildir. Coleridge, Shelley, Baudelaire ve Poe'dan karma bir romantik grup yapmayı tasarlarken hemen aklımıza Racine, Milton, Goethe veya Jane Austen'la Anthony Trollope gelecektir. İşe lirik ve romantik şairleri, dramatik ve epik şairlerden ve onların kısmen eşiti olan romancılardan ayırarak başlayabiliriz. Bir Alman tipologu olan Kretschmer, (leptosomatik ve şizofreniye yatkın) şairleri (fizik yapı bakımından piknik tipte ve mizaç bakımından manik-depresiv veya sikloid olan) romancılardan ayırır. Gerçekten de "cezbeli", yani otomatik bir şekilde yazan, musallat fikirli veya kâhin-şairlerle "emekçi", yani her şeyden önce iyi bir eğitim görmüş, usta, sorumluluk sahibi bir zanaatkâr olarak niteleyebileceğimiz yazarlardan oluşan iki tip vardır. Bu fark bir bakıma tarihî bir farktır. "Cezbeli" tip ilk devirlerin şairidir, şamandır; daha sonra ise buna Romantik, Anlatımcı (Expressionist) ve Sürrealist şairleri katabiliriz. İrlanda ve İzlanda saz şiiri geleneğinin terbiyesini almış profesyonel şairler, Rönesans'ın ve Neo-Klasisizm'in şairleri "emekçi" tipe girerler. Elbetteki bu tiplere birbirini dışta bırakan sınıflamalar değil, zıt kutuplarda toplanmalar şeklinde bakmak gerekir. Shakespeare, Dostoyevsky ve bunların yanı sıra Milton, Poe, Henry James ve Eliot gibi büyük yazarları göz önüne aldığımız zaman da yazarı, hem "emekçi" hem "cezbeli", yani bir musallat fikir gibi benimsediği bir hayat görüşüyle (vision) bu görüşü bilinçli, titiz bir dikkatle sunmayı bağdaştırabilen birisi olarak düşünmeliyiz.[8]

Yeni zamanlarda yapılmış zıt kutuplarda toplama denemeleri içinde belki en çok tesir edeni Nietzsche'nin The Birth of Tragedy (1872) adlı eserindeki sınıflamadır: Yunanlıların iki sanat tanrısı, Apollon ve Dionisos, bunların temsil ettiği iki sanat çeşidi ve iki sanat süreci: Heykel ve müzik sanatları; psikolojik rüya hali ve vecd içinde kendinden geçme hali. Bu ayırım az çok klasik "emekçi" ve romantik "cezbeli" tiplere (veya poeta vates'e, lânetlenmiş şaire) uyar.

Açıkça söylemese de Fransız psikoloğu Ribot, edebiyat sanatçılarını hayalgücü bakımından başlıca iki tipe ayırmayı Nietzsche'den almıştır. Bunlardan ilki, "plastik" hayalgücü, daha çok dış dünyanın gözlenmesiyle, algılarla uyarılan ve net bir şekilde göze hitap eden yazarın belirgin özelliğidir; oysa ikincisi, "yayılan (diffluent)" hayalgücü, (kulağa hitab eden ve semboller kullanan hayalgücü), kendi heyecan ve duygularından yola çıkan ve bunları, içinde bulunduğu ruhî atmosferin (Stimmung) zorlamasıyla birleşen ahenk ve imajlar yoluyla yansıtan sembolik şairin veya romantik masallar yazarının (Tieck, Hoffmann, Poe) hayalgücüdür. Dante'nin "görsel hayalgücü"nün karşısına Milton'ın "işitsel hayalgücü"nü koyarken Eliot'ın Ribot'dan yararlandığı kuşkusuzdur.

Burada sanatçıları üç ana tipe ayıran Romanyalı bilim adamı L. Rusu'nun da adını anabiliriz: (Yaratıcılığı sırasında neşeli, kendiliğinden ve kuş gibi olan) "sempatik tip", "anarşik şeytanî (demoniaque)" ve "dengeli seytanî tip". Bu tipler için verilen örnekler pek yerinde değildir; ama o, "sempatik tip"in karşısına "anarşik tip"i koymak ve bu ikisinin arasına da şeytanla giriştiği mücadeleyi zaferle sona erdiren, gerilimlerini dengeleyen sentezci bir en büyükler tipini yerleştirmek suretiyle oldukça iyi bir sınıflama yapmıştır. Rusu, bu en büyükler tipine örnek olarak Goethe'yi verir; oysa bütün büyük adları buraya sokmamız gerekir: Dante, Shakespeare, Balzac, Dickens, Tolstoy ve Dostoyevsky.[9]

"Yaratma süreci" sözüyle edebî eserin bilinçaltı kaynaklarından eser üzerindeki son değiştirme ve düzeltmelere -ki bazı yazarlarda bu çalışmalar yaratma sürecinin gerçekten en verimli aşamasıdır -kadar bütün kademeleri anlamak gerekir.

Bir şairin zihnî yapısıyla şiirin kompozisyonunu, izlenimle bunun ifadesini birbirinden ayırmalıdır. Bunların ikisini de estetik sezgiye indirgeyen Croce'ye ne yazarlar ne de eleştiriciler katılırlar. Gerçekten de C.S. Lewis bu indirgemeyi tersine çevirmeyi inandırıcı bir şekilde yapmak istemişti. Ne var ki Dilthey'in tesiriyle bu iki şeyi Erlebnis (yaşantı) ve Dichtung (şiir) diye iki ayrı şey gibi görmek de yetersizdir. Ressam bir ressam gözüyle bakar, yaptığı resim bakışının açıklığa kavuşmuş, tamamlanmış şeklidir. Şair bir şiir üreticisidir; ama şiirlerinin maddesi algılarla dolu hayatının bütünüdür. Sanatçının her izlenimi, ifade vasıtası ne olursa olsun, sanatıyla şekillenir. O, olgunlaşmamış yaşantısını eserine yığmaz.[10]

"İlham", yaratmanın bilinçdışı etkeninin geleneksel adı, Yunan ve Latin edebiyatlarında Müzlerle, hatıranın kızlarıyla, Hristiyan düşüncesinde de Kutsal Ruh'la birlikte düşünülmüşür. Tanıma göre şamanın, peygamberin veya şairin ilhamlı hali her zamanki halinden farklıdır. İlkel toplumlarda şaman kendi isteğiyle trans haline geçebilir veya isteği dışında atalarından birinin veya bir totem ruhunun denetiminde "cezbe"ye girebilir. Yeni zamanlardaki anlayışa göre ise ilhamın belli başlı belirtileri (din değiştirme gibi) aniden ve gayrı şahsî olarak vuku bulmasıdır: Sanki eseri yazan, yazar değil de başka birisidir.[11]

İlham isteyerek uyandırılamaz mı? Uyarıcıların, ayinlerin yanı sıra elbette kişiyi yaratmaya götüren alışkanlıklar da vardır. Alkol, afyon ve başka uyuşturucu ilaçlar bilinçli aklı, üstteki eleştirici "sansür"ü uyuşturur ve bilinçaltının faaliyetini serbest bırakır. Coleridge'le De Quincey çok daha büyük bir iddia atmışlardır ortaya: Afyon edebiyata bütün bir yeni yaşantılar dünyasının kapısını açmaktadır. Oysa zamanımızdaki klinik raporlarına göre böyle şairlerin eserlerindeki alışılmadık unsurlar uyuşturucunun kendi etkisinden değil, onların nevrozlu ruhlarından gelmektedir. Elizabeth Schneider, De Quincey'nin daha sonraki yazılarında o kadar etkili olan afyon aldıktan sonraki "edebî rüyaları"nın, aslında afyon kullanmaya başlamadan önce, 1803'te günlüğüne yazdıklarından, işlenmiş olmanın dışında, pek az farklılık gösterdiğini ortaya koymuştur.[12]

İlkel toplumlarda kâhin-şairler nasıl kendilerini "bir ruhla temas"a geçmeyi sağlayan durumlara sokma yöntemlerini öğreniyor, uzak doğunun ruhçu disiplinleri nasıl dindarlara dua etmek için belli yer ve zamanları seçmelerini, özel sözleri veya mantra'ları kullanmalarını öğütlüyorlarsa, modern dünyanın yazarları da kendilerini yaratma durumuna sokacak ayin benzeri şeyleri buluyor veya bulduklarını sanıyorlar. Schiller çalışma masasında çürük elmalar saklar, Balzac yazmaya otururken keşiş cübbesi giyermiş. Proust ve Mark Twain gibi birbirinden çok farklı birçok yazar "yatar durumda" düşünür, hattâ yatakta yazarlarmış. Bazıları sessizlik ve yalnızlık ister, bazılarıysa aile ortamında veya bir kahvede, ailelerinin yanında yazmayı severler. Bazan de çok şaşırtıcı bir şekilde gündüz uyuyup gece yazan sanatçılarla karşılaşırız. Belki de çalışmayı geceye (dalıp düşünmenin, rüyanın ve bilinçaltının zamanına) hasretmek Romantizmin başlıca geleneklerinden biridir; ama buna karşılık sabahın erken saatlerini (çocukluğun tazeliğini) yücelten başka bir Romantik geleneğin, Wordsworth'çü geleneğin varlığını da unutmamalıyız. Bazı yazarlar, söz gelişi şairlik damarının en çok sonbahar başları ile ilkbahar başları arasında kabardığına inanan Milton, belli mevsimlerde yazabildiklerini söylerler. Bu gibi teorilerden hiç hoşlanmayan Dr. Johnson, insanın azmettikten sonra isterse her zaman yazabileceğine inanır. Oysa söylediklerine bakılırsa kendisi de para sıkıntısı çektiği zamanlarda yazmıştır. Fakat dıştan bir kapris, keyfî bir şey gibi görünen bu ayin benzeri şeylerin, çağrışım ve alışkanlık yoluyla sistematik bir

şekilde eser vermeyi kolaylaştırmak gibi ortak bir tarafları olduğunu kabul edebiliriz.[13]

Yazış tarzının, eserin üslûbunda isbatı mümkün bir etkisi var mıdır? Yazarın ilk müsveddeyi mürekkepli kalemle yazmasının veya eseri doğrudan daktiloda oluşturmasının bir önemi olabilir mi? Hemingway, daktilonun "yazarın cümlelerini baskıya hazır hale gelmeden dondurduğu"na, bu yüzden yazmanın tamamlayıcı bir kısmı olan gözden geçirmeyi zorlaştırdığına inanır. Başka yazarlar da bu makinanın esere fazla akıcı bir üslûp veya bir gazeteci üslûbu kazandırdığını düşünürler. Elle ya da daktiloyla yazmanın ne gibi tesirleri olduğuna dair hiç bir çalışma yoktur. Söyleyerek yazdırmaya gelince, bu yol çok farklı ruh ve özelliklere sahip yazarlarca kullanılmıştır. Milton, Paradise Lost'un daha önce kafasında oluşturduğu mısralarını bir sekretere yazdırmıştır. Fakat Scott ve yaşlılıklarında Goethe'yle Henry James'in yaptıkları daha ilgi çekicidir: Bunlarda eserin yapısı önceden tasarlanmış olmakla birlikte, metin irticalen söylemek suretiyle oluşturulmuştur. Hiç değilse James'in durumunda bu yazma tarzının eserde üslûp bakımından nasıl bir etkiye yol açtığını biliyoruz: James'in o belagatlı ve karmaşık üslûbunu taşımakla birlikte, eser anlatır, hattâ konuşur gibi bir havadadır.[14]

Yaratma sürecinin kendisi hakkında söylenenlere gelince, bu konuda edebiyat teorisi için bir kazanç sayılabilecek genelleme derecesinde şeyler daha azdır. Bazı yazarlar eserlerini nasıl yazdıklarını anlatmışlardır; ama bunlar ancak nisbeten bize yakın zamanlarda yaşamış ve (Goethe, Schiller, Flaubert, James, Eliot ve Valery gibi) sanatları üzerinde düşünmeyi, eserlerini tahlil edip yazmayı seven yazarlardır. Bundan başka psikologların yaptığı orijinallik, icad, hayalgücü gibi konularla ilgili geniş çaplı genellemeler vardır. Bunlar ilmî ve felsefî buluşlarla estetik yaratmalar arasındaki ortak tarafları tesbit eden genellemelerdir.

Yaratma süreci konusundaki modern bir çalışmada ele alınacak başlıca husus zihnin bilinç ve bilinçdışı merkezlerinin yaratmada karşılıklı olarak oynadıkları rol olacaktır. Bilinçdışını yücelten romantik ve ekspresyonist devirleri; akla, gözden geçirip düzeltmeler yapmaya ve anlaşılır olmaya önem veren klasik ve realist devirlerden ayırmak; böylelikle edebî devirler arasında bir zıtlık kurmak zor değildir. Ama böyle bir zıtlık kolayca abartılabilir: Nitekim Klasisizm ve Romantizm'in eleştiri teorileri bu devirlere ait en iyi yazarların yaratma pratikleri arasındaki farkı aslında olduğundan daha büyük gösterirler.

Tabiîdir ki sanatlarını tartışmaya en düşkün yazarlar, kendileri için bir cevher, bir ayna veya bir prizma görevi yapan müptelâ oldukları gayrı iradî yaşantıları üzerinde konuşmayı pek istemezler. Onlar daha ziyade kendilerine bir itibar sağlayabileceğini düşündükleri eserlerinin tekniği ile ilgili bilinçli çalışma-

ları hakkında tartışmak isterler. Kendilerinin bilincinde olan sanatçıların sanatlarından söz ederken, sanki kendileri dışında bir şeymiş gibi veya işledikleri temalar sanki yayıncıların zorlamasıyla ya da çıkar kaygısından uzak bir estetik problem olarak seçilmiş gibi söz etmelerinin anlaşılabilir sebepleri vardır. Bu konuda en tanınmış yazılardan birisi olan Poe'nun "Philosophy of Composition"ı, onun "Kuzgun" şiirini hangi estetik amaçlardan yola çıkarak ve ne gibi metodlar kullanarak meydana getirdiğini açıklamak için kaleme alınmıştır. Poe, yazdığı dehşet hikâyelerinin birer edebî taklit olduğu suçlamasına karşı kendisini savunmak için, bunlardaki dehşet unsurlarının Almanya ile ilgili olmayıp insan ruhunun ürünleri olduğunu yazar, ama bunların kendi ruhundan geldiğini kabul edemeyerek başkalarının ruhlarını harekete geçirmekte mahir bir edebiyat teknisyeni olduğunu ileri sürer. Poe'da hezeyan, işkence ve ölüm gibi temaların kaynağı olan bilinçdışıyla, bunları edebî bir şekilde ortaya koyan bilinç arasında insanı ürkütecek ölçüde büyük bir ayrılma vardır.[15]

Edebiyat yeteneğini anlamak için testler düzenlemek isteseydik bunlar şüphesiz ki iki türlü olurdu: Günümüzdeki anlamında şairler için düzenlenecek olan birinci test kelimeler ve bunların birleşmeleri, imaj ve mecaz, semantik ve fonetik bakımdan bağlanmalar (söz gelişi kafiye, asonans, aliterasyon); hikâye yazarları (roman ve oyun yazarları) için düzenlenecek olan ikinci test de karakter yaratma ve olay örgüsünün yapısı üzerine olurdu.

Edebiyat adamı çağrışım yapma ("nükte"), tefrik etme ("yargı"), yeni birleştirmeler yapma (birbirinden ayrı olarak yaşanmış unsurlardan yeni bir bütün yapma) gibi konuların uzmanıdır. Bunları yaparken vasıtası olarak kelimeleri kullanır. Başka çocukların taşbebek, pul veya hayvan koleksiyonu yapması gibi yazar da çocukluğunda kelime toplar. Şair için kelime esasta bir "işaret", şeffaf bir levha değildir; bir temsil gücüne sahip olmasının yanı sıra kendi başına da değeri olan bir "sembol"dür; hattâ kelime şair için sesiyle veya görünüşüyle aziz bir "şey" veya "nesne" olabilir. Bazı romancılar (Scott, Cooper, Dreiser) kelimeleri işaretler olarak kullanabilirler ki bu durumda onlar başka bir dile çevrildiklerinde kolayca anlaşılabilir veya mitik bir yapı olarak hatırlanabilirler. Şairler ise çoğu zaman kelimeleri "sembolik olarak" kullanırlar.[16]

Öteden beri kullanılagelen "fikirlerin çağrışımı" deyimi yanlış bir adlandırmadır. Bir kelimenin başka bir kelimeye çağrışımla bağlanmasının (bu bazı şairlerde belirgin bir özelliktir) ötesinde bir de zihnimizdeki "fikirler"in bizi götürdüğü nesnelerin birbirini çağrıştırması vardır. Bu tür çağrışımların başlıca kategorileri yer ve zaman bakımından yakınlık ve benzerlik veya benzemezliktir. Romancı belki de daha çok yer ve zaman bakımından olan çağrışımlarla şair ise benzerlik veya benzemezlikle ilgili çağrışımlarla (ki bunu istiareyle aynı şey sayabiliriz) çalışır; ama özellikle son zamanların edebiyatını düşünürsek bu zıtlığı çok abartmamak gerekir.

Lowes, Road to Xanadu adlı eserinde ciltler dolusu bir sürü garip eseri okuyan Coleridge'in bir alıntı veya telmihten bir diğerine geçişindeki çağrışım süreçlerini zeki bir dedektif titizliğiyle yaptığı incelemeler sonucunda ortaya koymuştur. Bununla birlikte o, teori konusunda sonuca çabuk varır: Yaratma sürecini tasvir etmek için ona birkaç benzetme yeter. "Birbirine kenetlenmiş atomlar"dan veya (Henry James'in deyişiyle) imajların ve fikirlerin bir süre "beynin bilinçdışı merkezlerinin derin kuyusu"na akmasından, burada -bilim adamlarının çok sevdiği bir ifadeyle- "su altında bir değişim"e uğradıktan sonra "yeniden su üstüne çıkmaları"ndan söz eder. Coleridge'in çok sayıda eser okumuş olmasının sonucu olarak biz onun şiirlerinde bazan bir "mozayık", bazan da bir "mucize" diyebileceğimiz mısralarla karşılaşırız. Lowe: "Yaratma enerjisinin, kudretinin doruğunda hem bilinçli hem bilinçdışı bir faaliyet içinde olduğunu, depoda (bilinçdışının "kuyu"sunda), bilinçdışı bir değişime uğramış olan imajlar kümesinin bilincin kontrolünden geçtiğini" söyler; ama yaratma sürecindeki bilinçli ve yapıcı mahiyetteki şeylere dair pek bir şey söylemez veya bunları belirlemeye teşebbüs etmez.[17]

Romancı ve hikâyeciler söz konusu olduğunda karakterlerin yaratılması ve hikâyenin "icad"ı akla gelir. Romantik dönemden bu yana bunların ikisi de şüphesiz kabaca ya "orijinal" ya gerçek insanlardan kopya edilmiş şeyler (ki bu görüş daha önceki devirlerin edebiyatı için de ileri sürülmüştür) ya da bir çalıntı olarak düşünülmüştür. Ne var ki Dickens gibi en "orijinal" romancılarda bile karakter tiplerinin ve hikâye tekniklerinin çoğu gelenekseldir; meslekleşmiş, kurumlaşmış edebiyatın levazım deposundan alınmışlardır.[18]

Karakterlerin yaratılmasının eskiden kalan edebî tiplerle, gözlenen kişilerin ve yazarın kendi beninin değişik şekillerde bir karışımı olduğu kabul edilebilir. Denebilir ki romantik yazar karakterinde daha çok "kendini yansıtır"ken, realist yazar bir davranışı gözlemler veya onu sanki "kendisiymiş gibi hisseder". Ancak gene de gerçek hayattakilere benzer karakterler yaratmak için sadece gözlemin yeterli olacağı kuşkuludur. Psikologlardan birisi Faust, Mephisto, Werther ve Wilhelm Meister gibi kişilerin hepsinin de "Goethe'nin kendi tabiatının çeşitli yönlerinin romanlarındaki yansımaları" olduğunu söyler. Kötü sayılan ben'ler de dahil olmak üzere, romancıların kendi içinde yaşattığı (potential) ben'lerin hepsi de romanlarına yansıyabilecek kişiler kadrosunu (personae) oluşturur. "Bir insanın bir anlık ruh hali (mood) başka birisinin karakteridir". Dostoyevsky'nin dört Karamazof kardeşi hep Dostoyevsky'nin değişik yanlarıdır. Kadın kahramanlar konusunda ise romancının ister istemez ancak gözlemle yetineceğini kabul etmek de yanlış olur. Flaubert "Madam Bovary benim" der. Ancak romancının kendi içinde yaşattığı, duyduğu ben'ler, "canlı karakterler," başka bir deyişle "yalınkat" değil, "çok yönlü" olan karakterler olabilirler.[19]

Bu "canlı karakterler"le romancının asıl ben'i arasında ne gibi bir ilişki

vardır? Öyle görünüyor ki karakterleri ne kadar çok ve ne kadar birbirinden ayrı ise romancının kendi "kişilik"i de o kadar belirsizleşir. Shakespeare oyunları arasında kaybolur gider. Shakespeare'e ait olarak, ne oyunlarından ne de hakkındaki fıkralardan, meselâ Ben Johnson'da olduğu gibi kesin bir şekilde belirmiş kendine has bir karakter çıkaramayız. Keats vaktiyle şairin karakteri benliksiz olmaktır diye yazmıştı.[20]

O her şey ve hiç bir şeydir... O, İago'yu da İmogen'i de yaratmaktan aynı derecede zevk duyar... Şair var olan şeyler içinde en şairane olmayan şeydir. Çünkü belli bir kimliği yoktur. Sürekli başka bir bedeni canlandırır ve doldurur.

Şimdiye kadar tartıştığımız bütün bu teoriler aslında yazarın psikolojisiyle ilgili şeylerdir. Yazarın yaratma süreçleri tabiatıyle psikologların araştırma tutkusunun bir nesnesidir. Onlar şairi ruh ve beden yapısına göre bir sınıfa sokabilir, zihnî hastalıklarını anlatabilirler. Şairin bilinçaltı çalışmasını da inceleyebilirler. Psikologların ellerindeki deliller edebî olmayan belgelerden alınmış olabilir veya eserlerin kendisinden çıkarılmış olabilir. Bu ikinci durumda bunların belgelerden alınmış delillerle karşılaştırılması ve dikkatle yorumlanması gerekir.

Sırasında psikolojiyi edebî eserlerin kendisinin yorumunda ve değerlendirilmesinde kullanabilir miyiz? Açıktır ki psikoloji yaratma sürecini aydınlatabilir. Daha önce gördüğümüz gibi değişik yazma yöntemlerine, gözden geçirme ve yeniden yazma konusunda yazarların alışkanlıklarına dikkatle eğilinmiştir. Eserlerin nasıl doğduğu da incelenmiştir: Esere yapılan başlangıçlar, müsveddeler, okunup çıkarılan parçalar vs. Ancak bu bilgilerin birçoğunun eleştiri bakımından değeri, özellikle yazarların alışkanlıkları hakkındaki anekdotlar, muhakkak ki gereğinden çok önemsenmiştir. Gözden geçirmelerin, düzeltmelerin ve benzeri şeylerin incelenmesi edebî açıdan daha yararlıdır; çünkü iyi kullanılırsa bunlar bir sanat eserindeki eleştiri bakımından önem taşıyan kopuklukları, tutarsızlıkları, sapmaları, çarpıtmaları görmemize yardım eder. Feuillerat, Proust'un birbirine yakın konuları işleyen devir (cyclic) romanlarını nasıl yazdığını incelemiş ve eserlerdeki bazı tabakaları farketmemizi sağlayarak bu serinin sonraki ciltlerini aydınlatmıştır. Bir varyantlar incelemesinin de yazarın atelyesine bir göz atmamıza imkân vereceği söylenebilir.[21]

Bununla birlikte müsveddeleri, metinde gereksiz görülerek yapılan çıkartmaları ve kesilip atılan şeyleri dikkatli bir incelemeden geçirdiğimiz zaman, sonunda bunların bitmiş eseri anlamak veya hakkında bir yargıya varmak için gerekli olmadıklarını anlarız. Bu gibi değişiklikler, yapılması muhtemel başka değişikliklerle değer bakımından aynıdır, yani bunlar nihaî metnin niteliklerini belirginleştirmek bakımından yararlıdırlar. Fakat aynı sonuca, gerçekten yaza-

rın aklından geçmiş olsun veya olmasın, başka alternatifleri düşünerek de varabiliriz. Keats'in "Ode to a Nightingale"ındaki:

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

mısralarında şairin "perilous seas: korkulu denizler" yerine "acımasız denizler", hattâ "teknesiz denizler" ifadelerini de düşündüğünü bilirsek belki şiirin anlamını daha iyi kavrarız. Ne var ki tesadüfen bugüne kadar gelen bu "acımasız" veya "teknesiz" kelimelerinin durumu "tehlikeli", "boş", "çıplak", "gemisiz", "zalim" veya eleştiricinin düşünebileceği başka herhangi bir sıfattan özde pek farklı değildir. Bunlar sanat eserine ait değildirler; ayrıca bir sanat eserinin doğuşuna ait olan bu sorular asıl eserin kendisinin tahlili ve değerlendirilmesi işini de ortadan kaldırmaz.[22]

Geriye eserlerin kendisindeki "psikoloji" meselesi kalıyor. Oyun ve romanlardaki karakterler, bize "psikolojik bakımdan" doğru gelmelerine göre yargılanırlar. Gene aynı nitelikten dolayı eserlerdeki durumlar övülür, olay örgüleri kabul görürler. Bazan yazarın bilinçli bir şekilde veya tam bilmeden benimsemiş olduğu psikolojik bir teori bir kahramana veya bir duruma uygun görünür. Nitekim Lily Campbell, Hamlet'in Elizabeth devri yazarlarının kendi psikolojik teorileri çerçevesinde hakkında bilgi sahibi oldukları "yakıp kavurucu bir melankolinin acısıyla kıvranan demevî insan" tipine uyduğunu ileri sürmüştür. Aynı şekilde Oscar Campbell de Beğendiğin Gibi'deki Jacques'ın "Soğuk yaradılışlı (lenfavî) bir mizacın meydana getirdiği gayrı tabiî bir melankoli" örneğine uyduğunu göstermeye çalışmıştır. Walter Shandy'nin de Locke'un tanımladığı garip kelime çağrışımları olan bir ruh hastasına benzediği gösterilebilir. Stendhal' in kahramanı Julien Sorel, Destutt de Tracy psikolojinin ışığında tasvir edilir. Onun eserlerindeki değişik aşk ilişkileri, yazarın kendi eseri olan De L'amour'da anlatılan aşk ilişkisi tiplerine uygun düşer. Rodion Raskolnikov'un bazı güdü (motive) ve duygularının tahlili sanki klinik psikoloji bilgisine sahip bir kişinin kaleminden çıkmış gibidir. Proust'un muhakkak ki eserlerinin kuruluşunda bile önemli bir payı olan bütün bir psikolojik hafıza teorisi vardır. Conrad Aiken ve Waldo Frank gibi bazı romancılar eserlerinde Freud'un psikalaniz teorisini çok bilinçli bir şekilde kullanırlar.[23]

Şüphesiz bir yazarın kişilerini ve aralarındaki ilişkileri verirken bunları bir psikolojiye bağlı olarak vermekte gerçekten başarılı olup olmadığı sorusu sorulabilir. Onun psikoloji bilgisini veya teorilerini göstermekten başka bir anlamı

* Yol bulup da aynı şarkıydı büyüleyen
Korkulu denizlerin köpüklerine açılan sihirli pencereleri
Issız peri ülkelerinden.

olmayan ifadelerin değerlendirmede bir önemi yoktur. Psikolojik bilgiler de edebî eserlerde rastladığımız diğer bilgiler -meselâ denizcilik, astronomi veya tarihten alınmış bilgiler- gibi birer "malzeme" veya "muhteva"dır. Bazı durumlarda, eserin yazıldığı devirdeki psikolojik görüşleri incelemek ve eserle karşılaştırmak yanlış ya da gereksiz olabilir. Hamlet'i veya Jacques'ı Elizabeth çağındaki psikolojik görüşlere uydurmaya çalışmak yanlış bir yoldur; çünkü o devir psikolojisi çelişkili, karışık ve tutarsız bir psikolojidir ve Hamlet de Jacques da bir tip olmaktan daha ileride olan kişilerdir. Gerçi Raskolnikov'la Sorel bazı psikolojik teorilere uyarlar; ama bu, tam ve devamlı bir uygunluk değildir. Sorel bazan çok hissî davranışlar gösterir. Raskolnikov'u ilk cinayetine götüren güdüler yetersiz kalır. Bu kitaplar esasen birer psikolojik inceleme veya teorilerin sergilenmesi değil, birer dram veya melodamdırlar ve bunlarda heyecan verici durumlar gerçekçi psikolojik güdülenmeden (motivation) daha önemlidirler. "Bilinç akımı" romanlarını dikkatle incelersek, bunlarda ele alınan kişilerin zihinlerinde fiilen oluşan süreçlerin aslına uygun tam bir tasvirini yapmak diye bir şeyin söz konusu olmadığını, bilinç akımının daha çok kişinin düşünce dünyasını dramatize etmek için başvurulan bir yol olduğunu ve bu tekniğin meselâ Benjy'nin -Faulkner'ın Ses ve Öfke'sindeki aptal- veya Molly Bloom'ın (Ulysses) nasıl kişiler olduğunu bize somut bir şekilde göstermek için kullanıldığını hemen anlarız. Ancak bu anlatım yolunun ilmî, hattâ "gerçekçi" diyebileceğimiz yönleri pek azdır.[24]

Bir yazarın kişilerini "psikolojik hakikat"e uygun bir şekilde davrandırmakta başarılı olduğunu varsaysak bile, böyle bir "hakikat"in bir sanat değeri olup olmadığı sorulabilir. Büyük sanat eserlerinin çoğunda hem kendi çağının hem de sonraki devirlerin psikolojik ölçülerinin zorlandığı, hiçe sayıldığı her zaman görülen bir şeydir. Büyük sanat eserleri olmayacak durumları, akıl almaz güdüleri işler. Sanat eserinin sosyal gerçekliği yansıtmasını istemek gibi, psikolojik hakikat de bütün eserler için geçerli olacak bir kural niteliği taşımayan, natüralistlerin koyduğu bir ölçüdür. Elbette bazı durumlarda psikolojik vukuf (insight) sanat değerini arttırmakta, karmaşıklık ve tutarlılık gibi önemli sanat değerlerini güçlendirmektedir. Ama böyle bir vukuf sahibi olabilmek için mutlaka teorik psikoloji bilgisine sahip olmak gerekmez. Zihin ve zihnin çalışmalarına ait bilinçli ve sistematik teoriler anlamındaki psikolojiye sanatın ihtiyacı yoktur ve bu, kendi başına hiç bir sanat değeri taşımaz.[25]

Bazı bilinçli sanatçılarda psikoloji, onların gerçeklik duygusunu pekiştirmiş, gözlem güçlerini keskinleştirmiş veya o zamana kadar bilinmeyen bazı davranış kalıplarını ortaya koymalarına imkan vermiş olabilir. Ama kendi başına düşünüldüğünde psikoloji yalnızca yaratma faaliyetine hazırlayan bir şeydir ve sanat eseri içindeki psikolojik hakikat de ancak tutarlılık ve karmaşıklığı güçlendirdiği -kısacası sanat haline geldiği- ölçüde bir sanat değeri taşır.

Dokuzuncu Bölüm
EDEBİYAT VE TOPLUM

Edebiyat ifade vasıtası olarak toplumun yarattığı dili kullanan bir sosyal kurumdur. Sembolizm ve vezin gibi geleneksel edebî vasıtalar tabiatları bakımından sosyaldirler. Bunlar ancak bir toplum içinde doğabilecek gelenek ve normlardır. Edebiyat "hayat"ı "temsil eder". Hayat ise büyük ölçüde sosyal bir gerçekliktir. Bununla birlikte edebiyatın "taklit ettiği" şeyler arasında tabiat dünyası ve ferdin iç veya subjektif hayatı da vardır. Yazarın kendisi toplumun bir üyesidir ve toplumda belli bir yere sahiptir. Belli bir derecede toplumda tanınır ve yaptığının karşılığını alır, farazî de olsa bir kitleye hitap eder. Aslında edebiyat genellikle belli sosyal kurumlarla sıkı bir bağlantı içerisinde doğmuştur, hattâ ilkel toplumlarda şiiri ayin, büyü, iş veya oyundan ayırmak imkânını bile bulamayabiliriz. Edebiyatın doğrudan doğruya ferde dönük gibi görülemeyecek bir sosyal işlevi veya bir sosyal "kullanım"ı da vardır. Böylece edebî incelemelerde çıkan problemlerin büyük bir çoğunluğu hiç değilse son noktasında veya dolaylı bir şekilde sosyal problemlerdir: Gelenek ve moda meseleleri, norm ve türler, sembol ve mitler gibi problemler. Tomars'la birlikte denebi-lir ki:[1]

Estetik kurumlar sosyal kurumlar üzerine kurulmuş değildir: Hatta onlar sosyal kurumların bir parçası da değildirler: Onlar değişik türde sosyal kurumlardır ve diğer kurumlarla içten bağlantılıdırlar.

Bununla birlikte "edebiyat ve toplum" arasındaki ilişkiler konusundaki araştırmalar genellikle olması gerekenden daha dar ve sathî bir şekilde yapılır. Edebiyatın belli bir sosyal durumla, ekonomik, sosyal ve politik bir sistemle ilişkileri üzerine sorular ortaya atılır; toplumun edebiyat üzerindeki tesirini göstermek ve tanımlamak, edebiyatın toplum içindeki yerini belirleyip kararlaştırmak için birtakım girişimlerde bulunulur. Edebiyata bu sosyolojik yaklaşım, özellikle belli bir toplum felsefesine inanan ve bunu savunan bir eleştiriciler grubunca desteklenir. Marksist eleştiriciler edebiyat ve toplum arasındaki bu gibi ilişkileri sadece incelemekle kalmazlar; onların, bu ilişkilerin hem günümüz toplumu hem geleceğin "sınıfsız" toplumunda ne olması gerektiği konusunda açık bir şekilde belirlenmiş bir görüşleri de vardır. Onlar, gayrı edebî politik ve ahlakî ölçütlere dayalı bir değer hükmü koyan ve "yargılayan" eleştiriler yaparlar. Bu eleştiriciler bize yazarların eserlerindeki sosyal ilişki ve imaların eskiden ve şimdi ne olduğunu söylemekle yetinmezler, fakat bunların ne olacağını veya ne olması gerektiğini de bildirirler.[2] Onlar yalnızca bir edebiyat ve toplum araştırıcısı olmayıp aynı zamanda bir gelecek kâhini, bir akıl hocası, bir propagandacıdırlar ve bu iki işlevi birbirinden ayrı tutmak onlar için zordur.

Edebiyat ve toplum arasındaki ilişki, genellikle, De Bonald'dan alınma

"Edebiyat toplumun ifadesidir" formülünden yola çıkılarak tartışılır. Fakat bu aksiyomun anlamı nedir? Eğer bununla, edebiyatın toplumun belli bir çağdaki durumunu "doğru olarak" yansıttığı varsayılıyorsa yanlıştır. Eğer söz, edebiyat sadece toplum gerçeğinin bazı yönlerini anlatır manâsındaysa, o zamanda alelâde, basmakalıp ve belirsizdir.[3] Edebiyat hayatın aynasıdır veya hayatı ifade eder demek bundan daha da kapalıdır. Yazar muhakkak ki eserlerinde yaşantılarını ve bütün bir hayat anlayışını dile getirir, ama onun hayatın tamamını - veya belli bir devrin bütün hayatını- tamamen ve eksiksiz olarak ifade ettiğini söylemenin yanlışlığı apaçık bir şekilde ortadadır. Bir yazarın kendi zamanındaki hayatı eksiksiz olarak anlatması, çağının ve toplumunun "temsilci"si olması gerektiğini söylemek dar anlamda bir değerlendirmeyle sınırlı bir eleştiri anlayışını ifade eder. Tabiî ayrıca "eksiksiz" ve "temsilcilik" gibi ifadeler de epey bir açıklamaya muhtaçtır: Toplumcu eleştirilerin çoğunda bu terimler yazarların özel sosyal durumların, meselâ işçi sınıfının sefaletinin farkında olması, hatta eleştiricinin özel tutumunu ve ideolojisini paylaşması gerektiği anlamına gelmektedir.

Hegelci eleştiri ve Taine'in eleştirisine göre bir eserin tarihî veya sosyal bakımdan büyük olması demek sanat bakımından da büyük olması demektir. Sanatçı hakikati, tabiî kaçınılmaz olarak da tarihî ve sosyal hakikatı verir. "Anıtsal olan sanat eserleri bizim için birer belgedirler."[4] Deha ile yaşadığı devir arasında bir uygunluğun bulunduğu kesin olarak kabul edilen bir şeydir. Bu tanımlamaya göre "devri temsil etme", "toplumun hakikati" eserin sanat değerinin hem sonucu hem de sebebidir. Alelâde, sıradan sanat eserleri günümüzün sosyoloğu için büyük eserlere kıyasla daha iyi sosyal belgeler olsa bile bunlar Taine için devri ifade eden, dolayısıyla da devri temsil eden eserler olamazlar. Edebiyat gerçekte sosyal sürecin bir yansıması olmayıp bütün tarihin ruhu, özü ve özetidir.

Fakat edebiyatla toplum arasındaki fiilî ilişkileri iyice anladıktan sonra bu birtakım değer hükümlerinden yola çıkan eleştiri anlayışını ele almak daha doğru görünmektedir. Kuralcı bir bakışla ortaya konan ilişkilerden farklı olarak tasvir edici bir bakışla ele alınacak olan bu ilişkiler bize oldukça kolay bir sınıflandırma yapmak imkânını vereceklerdir.

İlkin yazarın, yazarlık mesleğinin ve edebî kurumların sosyolojisi, edebî üretimin bütün ekonomik temeli meselesi, yazarın sosyal kökeni ve toplumdaki yeri, sosyal ideolojisi -ki bu, edebiyat dışı söz, yazı ve faaliyetlerinden çıkarılabilir- vardır. Sonra sosyal muhteva, edebî eserlerin kendisindeki imalar ve sosyal amaçlar problemi vardır. Son olarak da edebiyatın hitap ettiği kitle ve toplum üzerinde yaptığı etki problemleri vardır. Sosyal çerçeve veya toplumdaki değişme ve gelişmeler gerçekte edebiyatı ne ölçüde belirler veya edebiyat bunlara ne kadar bağımlıdır sorusu şu ya da bu şekilde edebiyat toplum ilişkisinin

her üç kısmı -yazar sosyolojisi, eserlerin kendisindeki sosyal muhteva, edebiyatın topluma etkisi- içerisinde ele alınacak bir meseledir. Bizim burada edebiyatın topluma bağımlılığı veya toplumun edebiyatı belirlemesi, onun sebebi olması (causation) ile kastedilen şeyin ne olduğu konusunda bir sonuca varmamız gerekecek ve sonunda da kültürel bütünleşme meselesine özel olarak da kendi kültürümüzle nasıl bir bütünleşme olduğu meselesine geleceğiz.

Her yazar toplumun bir üyesi olduğuna göre sosyal bir varlık olarak incelenebilir. Gerçi yazarın biyografisi ana kaynağımızdır; ama böyle bir inceleme yazarın geldiği ve içinde yaşadığı bütün ortama doğru kolayca genişletilebilir. Yazarların sosyal kökeni, aile çevresi, ekonomik durumu hakkında birtakım bilgiler toplanabilir. Edebiyat tarihinde aristokratların, burjuvanın ve işçilerin gerçek payının ne olduğunu gösterebiliriz. Söz gelişi Amerikan edebiyatının meydana gelişinde serbest meslek sahiplerinin ve ticarî sınıfların çocuklarının hakim rolü gösterilebilir.[5] İstatistikler modern Avrupa'da edebiyata mensup olanların büyük ölçüde orta sınıflardan geldiğini tesbit edebilir; çünkü o zaman aşağı sınıflar eğitim için pek az bir imkâna sahipti. Öte yandan aristokrasi de gösteriş ve zevk peşindeydi. İngiltere için bu genellemeyi pek yapamayız. Burns ve Carlyle gibi kısmen İskoç demokratik ekolü sistemiyle açıklanabilenler dışında, eski İngiliz edebiyatında köylü ve işçi çocukları seyrek görülüyorlar. Ama İngiliz edebiyatında aristokrasinin rolü fevkalade büyüktür. Bu bir ölçüde, diğer ülkelerden çok farklı olarak mülkün büyük evlada kaldığı İngiltere'de aristokrat sınıfla meslek sınıfları arasındaki ilişkinin gene bu ülkelere kıyasla daha sıkı olmasından ileri geliyordu. Fakat birkaç istisnasıyla Goncharov ve Çehov'dan önceki bütün modern Rus yazarları köken bakımından aristokrat idiler. Moskova Fakirler Yurdu'nda doktor olan babasının, ancak hayatının son zamanlarında toprak ve serf sahibi olmasına rağmen, Dostoyevsky bile bir soylu sayılıyordu.

Böylesi bilgileri toplamak oldukça kolaydır, fakat bunları yorumlamak zordur. Bir yazarın içinden geldiği toplum sınıfına uygun bir ideolojiyi benimseyeceğini ve o sınıfa bağlı kalacağını söyleyebilir miyiz? Shelley, Carlyle ve Tolstoy'un durumları kendi "sınıf"larına "ihanet"in açık örnekleridir. Rusya'nın dışında komünist yazarların çoğu aslen işçi sınıfından değildirler. Sovyet Rusya'daki ve Rusya dışındaki Marksist eleştiriciler, Rus yazarlarının gerçek sosyal kökenini ve bir sınıfa bağlılıklarını kesin bir şekilde belirlemek için geniş kapsamlı araştırmalar yapmışlardır. Nitekim N. P. Sakulin son devir Rus edebiyatı üzerindeki araştırmasını köylüler, küçük burjuvazi, demokratik aydınlar, sınıfına ters düşmüş (déclassé) aydınlar, burjuvazi, aristokrasi ve devrimci işçi sınıfı gibi gruplara ait edebiyatlar arasındaki dikkatli ayırımlara dayandırır.[6] Daha önceki edebiyatı incelerken de Rus bilginleri, Rus aristokrasisinin grupları ve alt grupları -ki Puşkin, Gogol, Turgenyev ve Tolstoy'un kendilerine miras yoluyla gelen servetleri ve ilk zamanlardaki ilişkilerine bakarak bunlardan birine

girdiği gösterilebilir- arasındaki ince ayırımların tesbitine çalışırlar.[7] Fakat Puşkin'in fakirleşmiş toprak sahibi soyluların, Gogol'ün ise küçük toprak sahiplerinin çıkarlarını temsil ettiğini ispatlamak zordur. Aslında onların eserlerinin genel ideolojisi ve bunların bir grubun, bir sınıfın ve bir devrin sınırlarını aşan çekiciliği böyle bir sonucun tersini ortaya koyar.[8]

Bir yazarın sosyal kaynakları, onun toplumdaki yeri, bir sınıfa bağlılığı ve sosyal ideolojisi konularında karşımıza çıkan problemlerde pek az rol oynar. Çünkü açıktır ki yazarlar çoğu zaman kendilerini başka bir sınıfın hizmetine verirler. Birçok saray şiiri, daha aşağı bir tabaka içinde doğmuş olduğu halde koruyucularının dünya görüşünü ve zevkini benimsemiş şairler tarafından yazılmıştır.

Bir yazarın sosyal bir sınıfa bağlılığı, sosyal tutumu ve ideolojisi sadece yazılarının incelenmesinden değil, fakat çoğu zaman yapıldığı gibi edebiyat dışı biyografik belgelerden de çıkarılabilir. Yazar da diğerleri gibi bir vatandaştır: sosyal ve siyasi bir önem taşıyan meselelerde görüşlerini dile getirmiş, devrinin davalarında belli bir rol oynamıştır.

Yazarların sosyal ve siyasî görüşleri üzerine çok sayıda araştırma yapılmış, son yıllarda bu görüşlerin ekonomik yönlerine daha çok dikkat edilmeye başlanmıştır. Nitekim Ben Johnson'ın ekonomi konusunda esasta ortaçağa has bir tutum içinde olduğunu ileri süren L.C. Knight, onun oyun yazarı birkaç arkadaşının yaptığı gibi yükselmekte olan tefeciler, tekelciler, spekülatörler ve "cenaze levazımatçıları" sınıfını nasıl hicvettiğini gösterir.[9] Birçok edebî eser -söz gelişi Shakespeare'in "tarihî oyunları" ve Swift'in Gulliver'in Gezileri- zamanın siyasî ortamıyla sıkı bir ilişki içerisinde yeniden yorumlanmıştır.[10] Bir yazarın sözleri, kararları ve faaliyetleriyle eserlerindeki devrin toplumuna dair söylenen şeyleri birbirine hiç bir zaman karıştırmamalıdır. Balzac bunların birbirinden ne kadar uzak olabileceğinin çarpıcı örneklerinden birisidir; çünkü eski düzenle, aristokrasi ve kiliseyle tam bir uyum içinde olduğunu açıkça gösteren sözlerine rağmen, içgüdüsü ve hayalgücü bundan daha fazla olarak istifçi tiple, spekülatörle, burjuvazinin yeni güçlü insanıyla uğraşıyordu. Teori ile pratik, açıkça dile getirilmiş inançlarla yaratıcı yetenek arasında oldukça büyük bir ayrılık bulunabilir.

Sosyal köken, bir sınıfa bağlılık ve sosyal ideoloji problemleri sistematize edilirse, bu bizi bir tip olarak yazarlar veya bir devir veya yerde görülen tipler olarak yazarlar konusunda birtakım sosyolojik incelemelere götürecektir. Sözgelişi sosyal süreçle bütünleşme derecesine göre yazarlar arasında bir ayırım yapılabilir. Bu bütünleşme halk edebiyatında çok sıkıdır; fakat Bohem hayatı yaşayan şairlerin durumunda -ki buna lânetli şairi (Poete Maudit) ve hür yaratıcı dehayı da eklemek gerekir- bütünleşme aşırı bir kopmaya "toplumdan aşırı

bir uzaklaşmaya" dönüşebilir. Genellikle yeni zamanlarda ve Batı'da edebiyatçı kendi sınıfıyla bağlarını azaltmış görünmektedir. Bir "aydınlar sınıfı" (intelligentsia), edebiyatı meslek edinmiş kişilerden oluşan oldukça bağımsız bir ara sınıf doğmuştur. Bu sınıfın toplumdaki gerçek yerini, hakim sınıfa bağlılık derecesini, onu destekleyen gerçek ekonomik kaynağı, her bir toplumda yazarın itibarını araştırıp bulmak edebiyat sosyolojisinin görevi olacaktır.

Bu sınıfın tarihinin genel çizgileri zaten oldukça bellidir. Halk edebiyatının sözlü kısmında hitab ettiği kitlenin ilgisine, göstereceği teveccühe büyük ölçüde bağımlı olan saz şairi veya destan anlatıcısının rolü üzerinde incelemeler yapılabilir: Eski Yunan'da bard, eski Germen kültüründe scop, Rusya'da ve Doğu'da profesyonel masal ve hikâye anlatıcıları. Eski Yunan şehir devletinde trajedi yazarlarının ve Pindar gibi Dionisos şiirleri (dithramb) ve ilahileri düzen şairlerin toplumda kendilerine has ve yarı dinî bir mevkileri vardı. Euripides'le Aeschylus'u karşılaştırdığımız zaman görebileceğimiz gibi bu sosyal mevki gitgide daha dünyevî bir hal alıyordu. Roma İmparatorluğu saraylarındaki Virjil, Horatius ve Ovid'i ise Augustus ve Mesena'nın cömertlik ve ihsanına bağımlı olarak ele almak gerekir.

Ortaçağlarda ise hücresine kapanmış kesişler, saray veya baronun şatosunda trubadur ve Minnesanger'ler (Ortaçağ Almanyası'nın saz şairleri), bilgi uğruna yollara düşmüş bilginler vardır. Yazar ya bir kâtip ya da bilgindir veya bir saz şairi, hoşça vakit geçirten birisi, bir aşıktır. Fakat o devirde krallar bile, meselâ Bohemya Kralı II. Venceslaus ve İskoç Kralı I. James, ister amatör ister sanat heveslisi sayalım, şair idiler. Alman Maistersang'ında (Lonca mensupları edebiyatı) zenaatkârlar şiir loncalarında örgütlenmişlerdir. Bunlar şiirle bir meslek olarak uğraşan kişilerdir. Rönesans'la birlikte bazan ülkeden ülkeye dolaşan ve farklı koruyuculara hizmet eden nisbeten bağımsız bir yazarlar grubu, hümanistler doğdu. Petrarca görevinin büyüklüğüne inanan ilk modern poeta laureatus (taçlı şair, sultanuş-şuara)tur. Buna karşılık Aretino şantajla geçinen, şerefli ve saygı gören birisi olmaktan çok kendinden çekinilen gazeteci-edebiyatçı yazar tipinin ilk örneğidir.

Bu sınıfın daha sonraki tarihi geniş ölçüde, soylu veya soylu olmayan koruyucuların desteğinden okur kitlesinin eğilimlerini önceden kestiren aracılar olarak çalışan yayıncıların desteğine bir geçişi ifade eder. Aristokratların yazarları himaye etmesi aslında her yerde ve devirde geçerli bir şey değildi. Kilise ve arkasından tiyatrolar belli edebî türleri desteklemeye başladılar. İngiltere'de koruyuculuk sistemi 18. yüzyıl başlarında zayıflamaya başladı. Eski velinimetlerden yoksun kalan ve henüz okur kitlesi tarafından da tam olarak desteklenmeyen edebiyat, ekonomik bakımdan bir zaman kötü bir duruma düştü. Dr. Johnson'ın Grub Street'deki ilk yılları ve Lord Chesterfield'ın geciken koruyuculuğunu geri çevirmesi bu değişmeyi sembolize eder. Ama gene de ondan bir

nesil önce Pope, soyluların ve üniversite mensuplarının müsrifçe abone olduğu Homer çevirisinden bir servet toplayabilmişti.

Fakat büyük malî kazançlar ancak 19. yüzyılda, Scott ve Byron'ın halkın görüşlerinde ve zevkinde olağanüstü tesirler yaptığı zaman elde edildi. Voltaire ve Goethe Avrupa'da yazarın itibarını ve bağımsızlığını büyük ölçüde artırdılar. Okur kitlesinin büyümesi ve Edinburg ve Quarterly gibi büyük kitap tanıtma dergilerinin çıkmaya başlaması edebiyatı giderek hemen hemen bağımsız bir "kurum" haline getirdi. Hattâ Prosper de Barante'ın 1822'de yazdığı bir eserindeki iddiaya göre bu kurumlaşma 18. yüzyılda başlamıştı.[11] Ashley Thorndike'ın ileri sürdüğü gibi:[12]

19. yüzyıl basılı malzemesinin esas özelliği, onun halk seviyesine indirilmiş veya basitleştirilmiş olması değil, daha çok uzmanlaşmış olmasıdır. Bu basılı malzeme artık yeknesak veya aynı cins bir kitleye hitab etmez: Değişik okur kitlelerine ve dolayısıyla da değişik konulara, zevklere ve amaçlara uygun bir şekilde ayrılır.

Pekalâ Thorndike'ın metni üzerine sıkıcı bir öğüt sayılabilecek olan O. D. Leavis'in Fiction and the Reading Public'inde[13], okumasını öğrenen 18. yüzyıl köylüsünün, aydınlar ve üniversite mensuplarına hitab eden kitapları okumak mecburiyetinde olduğuna, öte yandan 19. yüzyıl okurundan "okur kitlesi" değil de "okur kitleleri" olarak söz etmenin daha uygun olacağına işaret edilir. Günümüzde ise yayın listelerinin ve dergilerin gitgide nasıl çoğaldığı bilinen bir şeydir: 9-10 yaş grubundaki, lise çağındaki çocuklar ve "yalnız yaşayanlar için" kitaplar, meslek dergileri, aile dergileri, kilise okullarının haftalık dergileri, kovboy hikâyeleri ve tefrika romanlar vardır. Yayıncılar, dergiler ve yazarların hepsi de uzmanlaşmaya doğru gitmektedirler.

Şu halde edebiyatın ekonomik temeli ve yazarın toplumdaki yeri üzerine bir inceleme, onun hitap ettiği ve malî bakımdan bağımlı olduğu kitlenin incelenmesine sıkı sıkıya bağlıdır.[14] Aristokrat koruyucu bile bir okur, çoğu zaman da kolay beğenmeyen bir okurdur; o yalnızca pohpohlanmayı değil, fakat sınıfının kurallarına uygunluğu da ister. Hattâ daha eski toplumlarda, halk şiirinin geliştiği topluluklarda, yazarın hitap ettiği kitleye bağımlılığı daha da büyüktü: Eseri oracıkta beğenilmezse, ağızdan ağıza nakledilmesi mümkün değildi. Tiyatroda seyircinin rolü de en azından bunun kadar büyüktür. Hattâ Shakespeare'in dönemleri ve üslûbundaki değişmeleri, South Bank'taki her sınıftan kişinin gittiği Globe açık hava tiyatrosu ile daha ziyade yüksek sınıfın devam ettiği Blackfriars kapalı tiyatrosundaki seyirci kitlesinin değişik olmasına göre ele alıp inceleme yolunda bir takım çalışmalar bile vardır. Okur kitlesinin hızla büyüdüğü, dağınık ve çok çeşitli bir hale geldiği, yazar-kitle ilişkilerinin daha dolaylı ve sapmış olduğu sonraki devirde yazarla kitle arasındaki özel ilişkiyi izlemek daha da zorlaşır. Yazarla kitle arasındaki ara unsurların sayısı artar. Bu

durumda salon, kıraathane, klüp, akademi, üniversite gibi sosyal kurum ve derneklerin rollerini araştırabiliriz. Basımevleri kadar magazinler ve edebî dergilerin de tarihini izleyebiliriz. Eleştirici önemli bir aracı haline gelir. Edebiyat meraklıları, kitapseverler ve kitap koleksiyoncuları bazı edebî türleri destekleyebilirler. Bizzat edebiyatçıların kurduğu dernekler, yazarlar ve yazar olacak kimseler için özel bir okur kitlesinin oluşmasına yardımcı olabilirler. Özellikle Amerika'da (Veblen'a göre) eve yorgun gelen işadamı kocaları için eğlenip dinlenebilecekleri zamanı ayarlayan, onların kültür ve sanat ihtiyacını karşılayan kadınlar edebî zevkin faal belirleyicileri olmuşlardır.

Gene de eski durumlar bütünüyle ortadan kalkmış değildir. Her yeni hükümet edebiyatı çeşitli derecelerde destekler ve özendirir; bu koruyuculuk elbetteki kontrol ve gözetim anlamına gelir.[15] Totaliter devletlerin son yıllardaki bilinçli etkilerine çok fazla bir önem vermek herhalde zordur. Bu etki hem olumsuz -kitapların yok edilmesi veya yakılması, sansür, yazarların susturulması ve mahkum edilmesi- hem de olumlu -"ırk ve toprak" bölgeciliğinin özendirilmesi veya Sovyet "sosyalist gerçekçilik"i- olmuştur. Devlet, ideolojik yönlendirmelere tam manasıyla uymakla birlikte gene de büyük sanat olan bir edebiyatı yaratmada başarılı olabilmiş değildir; ama edebiyatın hükümetçe yönlendirilmesinin, resmî emirlere ister gönüllü ister gönülsüz ayak uyduran yazarlara yaratma imkanları vermek bakımından etkili olduğu görüşü de inkâr edilemez. Nitekim Sovyet Rusya'da edebiyat en azından teoride yeniden bir halk sanatı olma yolundadır ve sanatçı toplumla yeniden bütünleşmiştir.

Kitabın başarısı, kalıcılığı ve yeniden değer kazanmasının grafiği veya bir yazarın itibar ve şöhreti esasen sosyal bir olaydır. Şöhret ve itibar, bir yazarın başka yazarları fiilen etkilemesiyle, genel olarak edebî geleneğe başka bir şekil verme ve değiştirme gücüyle ölçüleceği için kısmen edebiyat tarihini ilgilendiren bir şeydir. Şöhret kısmen de eleştiricilerin tutumuyla ilgili bir meseledir. Bu konuda şimdiye kadar genellikle devrin "genel okur"unun temsilcisi olduğu varsayılan kişilerin az çok resmî bir mahiyet kazanmış sözlerine göre bir takım tesbitler yapılmıştır. Her devirde ne gibi eserlerden zevk alındığı tamamen "sosyal" bir konu olmakla birlikte, gene de bu konuda daha kesin sosyolojik dayanaklara gidilebilir: Ayrıntılı bir inceleme eserle ona itibar kazandıran özel okur kitlesi arasındaki asıl uyuşma noktalarını araştırabilir; kitabın kaç bastığı ve ne kadar sattığı konusunda rakamlar toplanabilir.

Her toplumdaki tabakalaşma toplumun zevk tabakalaşmasında kendini gösterir. Genelde yüksek sınıfların normları aşağı sınıflara intikal ederken bazan bu hareket tersine döner: Folklora ve ilkel sanata ilgi duyulması bunun dikkat çekici bir örneğidir. Siyasî ve sosyal bir gelişme her zaman beraberinde estetik bir gelişmeyi getirmez: Edebiyatta önderlik burjuvazinin eline, siyasî üstünlüğü sağlamasından çok önce geçmişti. Yaş ve cinsiyet farklılıklarının,

özel grup ve derneklerin yol açtığı zevk problemleri kimi zaman sosyal tabakalaşmayı geri plana iter, hattâ tabakalaşmanın ortadan kalkmasına yol açar. Keza moda yeni edebiyatta önemli bir olaydır; çünkü rakabetçi, hareketli bir toplumda yüksek sınıfların çabucak taklid edilen normları, sürekli bir değişme ihtiyacı içindedir. Muhakak ki günümüzdeki hızlı zevk değişmeleri son yıllardaki hızlı sosyal değişmelerin ve sanatçı ile okur veya seyirci arasındaki genel olarak dağınık ilişkilerin bir yansımasıdır.

Grup Street, Bohemler, Greenwich Willage ve Amerika'ya göç etme örneklerinde gördüğümüz modern yazarın toplumundan kopması olayı sosyolojik araştırmaları gerektirir. Rus sosyalisti Georgi Plehanov, "sanat için sanat" inancının, sanatçıların "kendi amaçlarıyla mensup oldukları toplumun amaçları arasında ümitleri yıkan bir tezat" hissettikleri zaman yaygınlaşacağı fikrindedir. Ona göre bu öğretinin yaygınlaşması için "sanatçının topluma karşı kuvvetli bir düşmanlık hissetmesi ve onu değiştirmek için hiçbir ümit görmemesi gerekir."[16] Sociology of Literary Taste'inde Levin L. Schücking bu problemlerden bazılarını ana hatlarıyla göstermiş, bir başka kitabında da 18. yüzyılda okuyucu veya seyirciler olarak ailenin ve kadınların rolünü ayrıntılı bir şekilde incelemiştir.[17]

Birçok malzeme toplanmış olmasına rağmen edebiyat üretimi ile onun ekonomik temelleri arasındaki kesin ilişkilere, hattâ okur kitlesinin bir yazar üzerindeki gerçek etkisine dair tam isbatlanmış sonuçlar pek ortaya konmuş sayılmaz. Açıktır ki bu ilişki yazarı koruyanların veya yazarın hitap ettiği kitlenin isteklerine karşı bir çeşit basit bağımlılık veya pasif uyum gibi düşünülemez. Yazarlar kendilerinin hitab edecekleri kitleyi yaratmayı başarabilirler. Gerçekten de Coleridge'in dediği gibi her yeni yazar, kendisinin de tadına varacağı bir zevki yaratmak zorundadır.

Sadece toplumun yazarı etkilediği düşünülemez, yazar da toplumu etkiler. Sanat hayatı sadece kopya etmez, aynı zamanda onu şekillendirir. İnsanlar roman ve hikâyelerdeki kadın ve erkek kahramanların davranışlarını kendi hayatları için örnek alabilirler. Bazıları Goethe'nin Werther'in Acıları veya Dumas'nın Üç Silahşörler'inde olduğu gibi bu kitaplara bakarak aşık olmuş, suç işlemiş, intihar etmişlerdir. Fakat bir kitabın okurları üzerindeki tesirini kesin olarak tanımlayabilir miyiz? Hicvin etkisini tam olarak göstermek acaba mümkün olacak mıdır? Addison gerçekten yaşadığı toplumdaki davranışları değiştirdi mi? Veya Dickens'ın borçluların atıldığı hapisanelerin, öksüzlerin barındığı yurtların, darülacezelerin ıslahına katkısı oldu mu?[18] Harriet Beecher Stowe gerçekten "büyük savaşı yapan küçük kadın" mıydı? Rüzgâr Gibi Geçti kuzeyli okurların Mrs. Stowe'un savaşı karşısındaki tutumlarını değiştirmiş midir? Hemingway ve Faulkner okurlarını nasıl etkilediler? Edebiyatın modern milliyetçiliğin doğuşu üzerindeki tesiri ne derece büyük olmuştur? İskoçya'da Walter

Scott'ın, Polonya'da Henryk Sienkiewicz'in, Çekoslovakya'da Alois Jirasek'in tarihî romanları millî gururun artmasına ve halk arasında tarihi olaylara ait hatıraların canlanmasına şüphesiz kesin bir şekilde katkıda bulunmuşlardır.

Şüphesiz makul bir şekilde, gençlerin yaşlılara kıyasla okuduklarından daha doğrudan ve kuvvetle etkilendiklerini, tecrübesiz okurların toylukları yüzünden edebiyatı hayatın bir yorumu olmaktan çok bir kopyası gibi aldıklarını, az kitaba sahip olanların da bunları, geniş ölçüde ve profesyonelce okuyan edebiyat okurlarına kıyasla çok daha ciddiye aldıklarını düşünebiliriz. Böyle bir varsayımdan daha ileriye gidebilir miyiz? Anketlerden veya başka türlü sosyolojik soruşturmalardan yararlanabilir miyiz? Bu yolla hiç bir zaman tam bir objektifliğe varılamaz; çünkü böyle bir çalışma soru sorulan kişilerin hafızalarına ve tahlil kabiliyetlerine bağlı olacak ve onların söylediği şeyleri hata yapması mümkün bir beynin kodlaması ve değerlendirmesi gerekecektir. "Edebiyat hitab ettiği kitleyi nasıl etkiler?" sorusu hiç değilse yaşantıya başvurarak cevaplandırılması gereken empirik bir sorudur ve edebiyat ve toplumun her ikisini de en geniş anlamda düşündüğümüze göre bizim yalnızca edebiyatı iyi bilen kişilerin yaşantısına değil, bütün insanların yaşantısına gitmemiz gerekir. Halbuki bu gibi soruların üzerinde durmaya, cevabını aramaya başlamış bile sayılmayız.[19]

Öteden beri edebiyat ve toplum arasındaki ilişki üzerindeki araştırmalarda görülen en yaygın yaklaşım şekli, çoğu kere edebî eserleri sosyal bir belge ya da sanki sosyal gerçekliğin bir tablosu gibi incelemektir. Söylemeye gerek yoktur ki edebiyattan bir çeşit sosyal tablo çıkarmak mümkündür. Aslında bu, sistematik araştırıcıların edebiyatı kullanma yöntemlerinin en eskilerinden birisi olmuştur. İlk gerçek İngiliz şiiri tarihcisi Thomas Warton edebiyatın "çağların kendine has yönlerini kaydetmek, örf ve adetlerin en canlı ve tesirli ifadelerini saklamak bakımından özel bir değer"e sahip olduğunu ileri sürmüştü.[20] O ve onun eski eser meraklısı takipcilerinin gözünde edebiyat, her şeyden önce bir kıyafetler ve âdetler hazinesi, medeniyetin, özellikle şövalyeliğin ve onun çöküşünün tarihi için kaynak kitaplar demekti. Modern okurlara gelince, bunların çoğu yabancı toplumlar hakkındaki başlıca izlenimlerini romanlardan, meselâ Sinclair Lewis ile Galsworthy'den, Balzac ve Turgenyev'den alırlar.

Sosyal bir belge olarak kullanıldığında edebiyattan toplum tarihinin ana çizgileri çıkarılabilir. Chaucer ve Langland 14. yüzyıl toplumuna ait iki ayrı görüşü temsil ederler. Canterbury Tales'ın prologunun toplumdaki çeşitli tiplerin hemen hemen tam bir tablosunu sunduğu çok erkenden farkedilmişti. Windsor'ın Şen Kadınları'nda Shakespeare, bazı piyeslerinde Ben Jonson ve Thomas Doloney bize bir ölçüde Elizabeth devri burjuvazisini anlatırlar. Addison, Fielding ve Smollet eserlerinde 18. yüzyılın yeni burjuvazisinin; Jane Austen 19. yüzyıl başlarında ülkenin orta sınıf aydını ve insanlarının; Trollope, Thackeray

ve Dickens Victorya çağının bir portresini verirler. Yüzyılın sonunda Galsworthy İngiltere'deki orta sınıfın yüksek tabakalarını, Wells aşağı tabakalarını, Bennett ise taşra kasabalarını bize gösterirler.

Aynı şekilde Amerikan edebiyatında da Harriet Beecher Stowe ve Howells'tan Ferrel ve Steinbeck'in romanlarına kadar sosyal hayata dair birçok tasvir bulunabilirdi. Balzac'ın İnsanlık Komedisi'nin sayfalarında kaynaşan yüzlerce karakterde Restorasyon sonrası Paris ve Fransa hayatını görmek kabildir. Proust çöken Fransız aristokrasisindeki sosyal tabakalaşmaları sonsuz bir ayrıntı içinde anlatır. 19. yüzyıl toprak sahiplerinin Rusya'sı Turgenyev ve Tolstoy'un romanlarında gözükür. Çehov'un hikâye ve oyunlarında tüccar ve aydının, Şolohov'un eserlerinde kollektifleşmiş çiftçilerin kısa ve çarpıcı görünüşlerine sahibiz.

Bu konuda daha bir sürü örnek verilebilir. Her bir yazarın "dünya"sı; her birinin aşka, evliliğe, mesleklere ve meslek sahiplerine -ahmak veya zeki, aziz veya sahtekâr her ne olursa olsun- rahiplerin tasvirine ayırdığı kısımlar bir araya getirilip gösterilebilir. Jane Austen'ın denizcileri, Proust'un ikbal avcıları (arrivistes) veya Howells'ın evli kadınları üzerine derinlemesine incelemeler yapılabilir. Bu tür bir uzmanlaşma bizi "19. yüzyıl Amerikan roman ve hikâyesinde toprak sahibi - kiracı ilişkisi", "İngiliz roman, hikâye ve tiyatrosunda denizciler" veya "20. yüzyıl roman ve hikâyesinde İrlanda asıllı Amerikalılar" gibi birtakım monografilere götürecektir.

Ancak edebiyatı basitçe hayatın bir aynası, bir kopyası ve dolayısıyla da açık bir şekilde sosyal bir belge gibi kabul ettikleri sürece böylesi incelemelerin fazla bir değeri yoktur. Bu tür incelemeler, ancak incelenen romancının sanat yönteminin ne olduğunu bildiğimiz ve sosyal gerçeklikle onun romandaki tasviri arasında ne gibi bir ilişki bulunduğunu genel ifadelerle değil de elle tutulur bir şekilde söyleyebildiğimiz takdirde bir anlam kazanırlar. Eser acaba amacı bakımından mı gerçekçidir? Yoksa o bazı noktalarda bir hiciv, bir karikatürleştirme veya romantik bir idealleştirme midir? Aristocracy and the Middle Classes adlı konusuna hakim ve çok başarılı incelemesinde Kohn Bramsted bizi haklı olarak uyarır:[21]

Muayyen toplum tiplerinin ve davranışlarının romanda tam manâsıyla canlandırılıp canlandırılmadığını ve bunun ne ölçüde yapıldığını, ancak toplumun yapısı hakkında tamamen edebî olan kaynaklar dışındaki daha başka kaynaklardan bilgi edinmiş bir eleştirici çıkarabilir.... Her durumda nelerin sırf hayal, nelerin gerçekçi gözlem, nelerin romancının özlemlerinin yalnızca bir ifadesi olduğunu birbirinden incelikli bir tarzda ayırmak gerekir.

Aynı araştırıcı Max Weber'in ideal "toplum tipleri" anlayışından yola çıka-

rak sınıf düşmanlığı, sonradan görmelerin davranışları, zübbelik ve Yahudiler karşısındaki tutum gibi sosyal fenomenleri inceler. Ona göre bunları objektif bir olgu, objektif bir davranış kalıbı olmaktan ziyade karmaşık bir tutum olarak görmek gerekir ve bundan dolayı bu tutumlar roman ve hikâyelerde başka tür eserlere kıyasla daha iyi tasvir edilirler. Sosyal tutum ve özlemleri inceleyen araştırıcılar, uygun bir şekilde nasıl yorumlanacağını bilmek şartıyla edebî malzemelerden yararlanabilirler. Zaten onlar eski devirler söz konusu olduğunda, bu gibi edebî veya en azından yarı edebî malzemeleri kullanmaya mecburdurlar, çünkü o devirlerde eserlerinden yararlanabilecekleri sosyologlar, başka deyişle politika, ekonomi ve halkın genel meseleleri üzerine yazmış yazarlar yoktu.

Roman ve hikâyelerin kadın ve erkek kahramanları, kötü kişiler ve macera düşkünü kadınlar bu gibi sosyal tutumların ilgi çekici belirtilerini taşırlar.[22] Bu gibi incelemeler bizi sürekli ahlâkî ve dinî düşünceler tarihine götürür. Hain tiplerin ortaçağ toplumundaki yerini, ortaçağ insanının tefecilik karşısındaki tutumunu -ki bu tutum Rönesans'ta uzun süre devam ederek bize Shylok'u ve daha sonra Moliere'in Cimri'sini kazandırır- biliyoruz. Sonraki yüzyıllarda kötü kişilere başlıca hangi "ölümcül günah"lar işletilmiştir? Ve ondaki kötülük şahsî ahlâk mı yoksa sosyal ahlâk bakımından mıdır? Meselâ o, maharetli bir ırz düşmanı mı yoksa varlıklı dul kadınları dolandıran birisi midir?

Restorasyon döneminde İngiliz komedisinin durumu tipik bir örnektir. Bu dönem İngilteresi Lamb'in inandığı gibi sadece bir boynuzlu kocalar ülkesi, zinalar ve sahte evlilikler diyarı mıydı? Yoksa Macaulay'ın bizi inandırmaya çalıştığı gibi soysuzlaşmış, hafifmeşrep ve zalim aristokrasinin sadık bir tasviri miydi?[23] Veya her iki görüşü de reddederek bu sanatı hangi belirli sosyal zümrenin hangi seyirci kitlesi için yarattığına bakmak daha doğru değil midir? Gene bu komedinin natüralist bir sanat mı yoksa belli bir üslûba sahip bir sanat mı olduğunu araştırmamız gerekmez mi? Hiciv ve ironileri, kendini alaya almaları ve fantezileri gözönüne almamız gerekmez mi? Bütün edebiyat gibi bu oyunlar da basit belgelerden ibaret değildir. Geleneksel tipleri ve durumlarıyla, sahne evlilikleri ve evliliklerin düzenlenmesine ait sahne şartlarıyla birer oyundur bunlar. E. E. Stoll itirazlarının çoğunu bu noktalara dayandırarak şu sonuca varır:[24]

Açıktır ki bu "gerçek bir toplum" değildir, hattâ "modalaşmış hayat"ın sadık bir tasviri bile değildir: Açıktır ki o, İngiltere değildir, hatta İhtilâl veya Büyük İsyan sonrası ya da öncesi İngiltere bile değildir.

Sanat gelenek ve göreneklerinin önemi üzerinde Stoll'unkine benzer yazılarda görülen bu sağlıklı duruş, yine de edebiyat-toplum ilişkisi probleminden bizi tamamen kurtarmış olmuyor. En kapalı bir alegori, en gerçek dışı bir tabiat tasviri, en kötü bir fars bile doğru bir şekilde incelendiğinde bize o devrin toplumu

hakkında bir şeyler söyleyecektir.

Edebiyat kültürün bir parçası olarak ancak bir sosyal bağlamda, bir sosyal ortamda oluşur. Taine'in ünlü ırk, ortam, an (moment) üçlüsü uygulamada münhasıran ortamın incelenmesine yol açmıştır. Irk, Taine'nin çok belirsiz bir şekilde kullanması dolayısıyla tam bir anlam verilemeyen sabit bir tamamlayıcı unsurdur. Bu, çoğu kere basitçe varsayılan "millî karakter" veya İngiliz ya da Fransız "ruhu"dur. An denilen şeyi ortam kavramı içinde halletmek mümkündür. Farklı bir zamana geçmek, basitçe farklı bir çevreye geçmek demektir. Ama halledilmesi gereken asıl problem, "ortam" terimini ele aldığımızda ortaya çıkar. Ortamın nelerden oluştuğuna baktığımızda görürüz ki bir edebiyat eserinin en yakın çevresi onun dil ve edebiyat geleneğidir ve bu gelenek yerine göre bir genel kültür "iklim"iyle çevrilidir. Somut ekonomik, siyasî ve sosyal durumlarla edebiyat arasında direkt olarak bir bağlantı kurmak imkânı pek azdır. Şüphesiz ki insanın bütün faaliyet alanları arasında karşılıklı ilişkiler vardır. Nihaî noktada üretim tarzlarıyla edebiyat arasında bulunan muayyen bir bağlantıyı tesbit etmemiz mümkündür, çünkü her ekonomik sistem genellikle bir kuvvetler sistemini ifade eder ve bu sistem aile hayatını da kontrolü altında tutacaktır. Aile ise eğitimde, cinsiyet ve aşk kavramlarında, insanî duygulara ait bütün gelenek ve modalarda önemli bir rol oynar. Bu bakımdan lirik şiirleri bile incelemiş olsak bu şiirlerle devrin aşk modaları, dinî telakkîleri, tabiat anlayışları arasında bağlantılar kurmak mümkündür. Fakat bu ilişkiler dolaylı ve sapmış olabilirler.

Taine'in teorisi insanın yarattığı şeyleri iklim, biyolojik yapı ve toplumla ilgili etkenlerin bir birleşmesi şeklinde açıklar. Hegel ve Hegelciler "ruh"u tarihte yegâne itici güç olarak görürler. Marksistler ise herşeyi üretim tarzına bağlarlar. Doğru tarafları olmasına rağmen gene de belli bir insanî faaliyeti diğer bütün faaliyetleri "başlatan" bir etken olarak gösteren bu gibi görüşlerin benimsenmesi mümkün değildir. Ortaçağ başlarıyla kapitalizmin doğuşu arasındaki yüzyıllarda, kültürel hayat ve özelde edebiyat en esaslı değişmelere sahne olmuşken, hiç bir köklü teknolojik değişme olmamıştı. Üstelik edebiyat çağın teknolojik değişmelerinin tamamen bilincinde olduğunu her zaman veya en azından hemen göstermez: Endüstri devrimi İngiliz romanına, belirtileri ekonomistler ve toplumcu düşünürler tarafından apaçık bir şekilde fark edilmesinden çok sonra, (Elizabeth Gaskell, Kingsley ve Charlotte Bronte'un eserleriyle) ancak 1840'larda girmiştir.

Kabul etmek gerekir ki sosyal durum belli estetik değerlerin kendilerini değil, fakat onların gerçekleşme imkânlarını belirler. Bir toplumda ne gibi sanat şekillerinin mümkün ne gibilerinin imkân dışı olduğunu genel bir çerçevede söyleyebiliriz, fakat bu sanat şekillerinin fiilen varlık planına çıkacağını öncden haber vermemiz mümkün değildir. Birçok marksist, hattâ marksist olmayan bir-

çok kimse, ekonomiden edebiyata kabaca ve çok kestirme bir yol bulmaya çalışır. Söz gelişi John Maynard Keynes -ki o, edebiyatı bilmeyen birisi de değildi- Shakespeare'in varlığını şu olguya bağlamıştır:[25]

Onun kendini gösterdiği devirde biz, tam da Shakespeare'in yetişmesine imkân verecek bir malî durumda idik. Büyük yazarlar, büyük kazançlar sağlanması dolayısıyla hakim sınıfın canlı, neşeli ve ekonomik endişelerden azade bir havaya girdiği zamanlarda ortaya çıkmışlardır.

Fakat yüksek kazançlar bir başka yerde -meselâ 1920'lerde Amerika'daki patlama sırasında- büyük şairler çıkarmamıştır. Üstelik Shakespeare'i iyimser gösteren bu görüş her zaman tartışmaya açıktır. Bir Rus marksistinin buna zıt olarak öne sürdüğü formülün de fazla bir yararı yoktur:[26]

Shakespeare'in dünyayı trajik bir şekilde görmesi, onun Elizabeth devrinde daha önceki hakim durumunu kaybetmiş olan feodal aristokrasinin tiyatro alanında bir ifadesi olmasından ileri geliyordu.

Shakespeare'i iyimserlik ve kötümserlik gibi belirsiz kategorilere bağlayan bu gibi çelişkili yargılar, ne onun oyunlarının belirlenebilir sosyal muhtevasını ve siyasî konularda dile getirdiği fikirlerini (ki bu, tarihî oyunlarda iyice bellidir) ne de bir yazar olarak toplumdaki yerini somut bir şekilde ele almamızı sağlayacak şeyler değildir.

Ama gene de bu gibi alıntılara dayanarak edebiyata ekonomik açıdan yaklaşmanın yararsız olduğu sonucuna varmamak gerekir. Zaman zaman bazı hayalî yargılarda bulunmasına rağmen, bizzat Marx edebiyat ve toplum arasındaki ilişkilerin genelde sapmış ilişkiler olduğunu keskin bir şekilde sezmiştir. Ekonomi Politiğin Eleştirisi'nin giriş kısmında kabul eder ki:[27]

Sanatın çok yüksek bir gelişme gösterdiği bazı devirlerde bu gelişme devresi ile ne toplumun genel gelişimi ne de toplum organizasyonunun maddî temeli ve iskelet yapısı arasında hiçbir doğrudan ilişki olmamıştır. Modern milletler, hattâ Shakespeare karşısında eski Yunanlılar bunu ispatlayan örneklerdir.

O, modern işbölümünün sosyal sürecin üç etkeni (onun Hegelci terminolojisindeki "kuvvetler") -"üretim güçleri", "sosyal ilişkiler" ve "bilinç" -arasında kesin bir çelişkiye yol açtığını da anlamıştı. Fakat biraz da konuya bir ütopyacı gibi bakarak geleceğin sınıfsız toplumunda bu işbölümlerinin yeniden yok olacağını, sanatçının yeniden toplumla bütünleşeceğini umdu. Herkesin mükemmel, hattâ orijinal bir ressam olmasının mümkün olduğunu düşündü: "Komünist bir toplumda ressam diye birisi olmayacak, fakat olsa olsa başka işlerin yanı sıra resimle de uğraşan insanlar olacaktır."[28]

"Sıradan marksistler" bize bazı yazarları anlatırken bunlardan kilise ve devlete dair tepkici veya ilerici beyanlarda bulunmuş burjuvalar diye söz ederler. Bir yandan determinist bir tutumla "bilinç", "varlık"a göre şekillenecektir, dolayısıyla burjuva bir burjuva olmaktan başka bir şey olamaz derken bir yandan da hep yapıldığı gibi burjuva sınıfına mensup yazarları fikirlerinden dolayı ahlâken mahkûm etmek garip bir çelişkidir. Rusya'da işçi sınıfına katılmış burjuva kökenli yazarların içtenliğinden her zaman kuşku duyulduğunu ve onların sanatındaki her başarısızlık veya yurttaşlık görevlerindeki her eksikliğin sınıfsal kökenleriyle açıklandığını görürüz. Fakat eğer marksist anlamda ilerleme, feodalizmden ve burjuva kapitalizminden geçerek doğruca "işçi sınıfının diktatörlüğü"ne gidecek idiyse bir marksistin bu devirlerdeki "ilericiler"den övgüyle söz etmesi mantıklı ve tutarlı olurdu. Marksist eleştiricinin kapitalizmin ilk aşamalarında feodalizmin kalıntılarıyla mücadele ettiğinden dolayı burjuvayı övmesi gerekirdi. Fakat çoğu zaman Marksistler yazarları 20. yüzyılın bakış açısından eleştirirler veya Smirnov ve Grib gibi "sıradan sosyoloji"ye karşı çıkan marksistlerin yaptığı gibi, burjuva yazarını evrensel insanî değerler taşıdığı gerekçesiyle mahkûmiyetten kurtarırlar. Nitekim Smirnov, Shakespeare'in "burjuvazinin hümanist ideoloğu, burjuvazinin insanlık adına feodal düzene karşı çıktığı sırada takip ettiği programın bir öncüsü" olduğu sonucuna varır.[29] Fakat özde relativist olan esas Marksist öğreti içerisinde bu hümanizm veya sanatın evrenselliği fikrinin yaşama imkanı yoktur.

En başarılı marksist eleştiriler, bir yazarın eserinde ima edilen veya açıkça gözükmeyen sosyal görünümü açığa çıkarabilmiş eleştirilerdir. Marksist yorum tekniği bu açıdan Freud'ün, Nietzsche'nin veya Pareto'nun kendi bulgularına dayalı yorum tekniklerine veya Scheler ve Mannheim'ın "bilgi soslolojisi"ne benzer. Bütün bu fikir adamlarının hepsi de fikre, açıkça ifade edilmiş kanaat veya inanca ve sade önermeye şüpheyle bakarlar. Aradaki esas farklılık Nietzsche ve Freud'ün yöntemlerinin psikolojik, öte yandan Pareto'nun "tortular (residu)" ve "türevler (derivative)" analizinin ve Scheler-Mannheim'ın "ideoloji" analizi tekniğinin sosyolojik olmasıdır.

Max Scheler, Max Weber ve Karl Mannheim'ın, yazılarında aydınlığa kavuşmuş olan "bilgi sosyolojisi" üzerinde ayrıntılı bir şekilde çalışılmıştır ve onun diğerleri karşısında bazı belirgin üstünlükleri vardır.[30] Bilgi sosyolojisi, yalnızca araştırıcının araştırdığı ideolojik konuma ait belirtiler ve varsayımlara dikkat çekmekle kalmaz, fakat araştırıcının kendine ait gizli varsayım ve temayülleri üzerinde de önemle durur. Böylece bu teknik zaman zaman, hattâ hastalık derecesinde kendisi üzerinde düşünür ve kendini eleştirir. Aynı zamanda onda tek bir etkeni ele alıp onu değişmenin yegâne belirleyicisi olarak gösterme eğilimi Marksizm ve psikanalize nisbetle daha azdır. Her ne kadar dini yegâne etken gibi göstermede başarısız olsa da Max Weber'in din sosyolojisi üzerindeki incelemeleri, ideolojik etkenlerin ekonomik davranış tarzları ve kurumlar

üzerindeki etkisini göstermeyi denemesinden dolayı değerlidirler; çünkü daha önce hep ekonominin ideoloji üzerindeki etkisine önem verilmişti.[31] Aşağı yukarı aynı güçlüklerle karşılaşılacak olmasına rağmen, edebiyatın sosyal değişme üzerindeki etkileri konusunda benzer bir çalışma çok sevindirici olurdu. Din etkeninde olduğu gibi edebî etkeni de yegâne etken gibi göstermek zordur. Gene edebiyatın bir etken olarak etkisi kendisinden mi gelmektedir, yoksa edebiyatın bir "mahfaza" veya "kanal" görevi yaptığı başka kuvvetlerden mi gelmektedir sorusunu cevaplandırmak da kolay değildir.[32]

Bununla birlikte "bilgi sosyolojisi" tarihî süreçteki farklı görüşlere aşırı derecede önem vermesinin sıkıntısını çeker. Onun tezine göre "objektiflik", çelişkili görüş açılarından senteze gitmek ve böylece bunları tarafsız hâle getirmekle sağlanabilir. Ama bu teze rağmen "bilgi sosyolojisi" sonunda şüpheci sonuçlara varmıştır. Edebiyata uygulandığında bu teori "muhteva" ve "şekil"i birbirine bağlamada yetersiz kalmasının da sıkıntısını çeker. Akıldışı bir açıklama tarzıyla uğraşan Marksizm gibi o da estetik ve dolayısıyla eleştiri ve değerlendirme için rasyonel bir temel ortaya koyamamaktadır. Kuşkusuz bu, edebiyata bütün dış yaklaşımlar için geçerlidir. Hiçbir nedensel incelemede bir edebî eser hakkıyla tahlil ve tasvir edilemez ve değerlendirilemez.

Fakat açıktır ki "edebiyat ve toplum" problemi farklı terimler, yani sembolik veya anlamlı ilişkileri ifade eden terimler çerçevesinde ele alınabilir: Tutarlılık, uyuşma, uyumluluk, kaynaşma, yapı aynılığı ve üslûp benzerliğini anlatan terimler veya kendisiyle kültür bütünlüğünü ve insanın çeşitli faaliyetleri arasındaki karşılıklı ilişkileri anlatmak istediğimiz terimler. Bu çeşitli ihtimalleri açık bir şekilde tahlil etmiş olan Sorokin[33], bütünleşme derecesinin toplumdan topluma değiştiği sonucuna varmıştır.

Marksizm edebiyatın topluma ne derece bağımlı olduğu sorusunu aslâ cevaplamamıştır. Bu yüzden temel problemlerden bir çoğu henüz araştırılmayı beklemektedir. Zaman zaman meselâ romanın burjuva çıkışlı sayılmasında olduğu gibi türlerin toplum tarafından belirlenmesi konusunda bazı iddialara rastlanır. Hatta türlerin genel havası ve formuyla ilgili ayrıntılar konusunda ortaya atılmış iddialar da vardır. Mesela E. B. Burgum traji- komedinin aristokratların hafifliğine karşı burjuva sınıfı ciddiyetinin yaptığı tesir sonucu ortaya çıktığını ileri sürer, ama bu görüş inandırıcı değildir.[34] Meselâ burjuvaziyle çok sıkı bağları olmasına rağmen, başlangıcından itibaren en azından Almanya'da ideolojisi bakımından burjuvaziye karşı olan Romantizm gibi yaygın bir edebî üslûbun kesin sosyal belirleyicileri var mıdır?[35] Edebiyattaki ideolojilerin ve temaların bir bakıma sosyal şartlara bağımlı olduğu bellidir; ama gene de sanat şekillerinin ve üslûpların, türlerin ve asıl edebî normların sosyal kaynakları pek öyle kesin bir şekilde tesbit edilebilmiş değildir.

Bu yoldaki en somut girişimler edebiyatın toplumdan kaynaklanması konusundaki incelemelerde görülmüştür: Bu girişimleri Bücher'in şiirin iş ritimlerinden doğduğu konusundaki tek yanlı teorisinde, ilk çağların sanatında büyünün rolü üzerine antropologlarca yapılan birçok incelemede, George Thompson'ın Yunan trajedisi ile tapınma (cult), ayinler ve Aeschylus zamanındaki tam demokratik sosyal devrim arasında somut ilişkiler kuran çok öğretici çalışmasında, Christopher Caudwell'in şiirin kaynaklarını kabile tutkuları ve burjuvanın ferdî hürriyet "yanılsaması"nda arayan biraz naif incelemesinde görebiliriz.[36]

Ancak sanat şekillerinin toplumca belirlendiğini kesin bir şekilde gösterebildikten sonra, sosyal tutumların bir sanat eserini "kuran, belirleyen" unsurlar olup olamayacakları ve esere onun sanat değerinin güçlü, tesirli unsurları olarak girip giremeyecekleri hususu araştırılabilir. Haddi zatında kendi başına bir sanat değeri olmamakla birlikte "sosyal hakikat"in karmaşıklık ve tutarlılık gibi sanat değerlerini kuvvetlendireceği savunulabilir. Fakat sanatın buna ihtiyacı yoktur. Sosyal önem ve değeri çok az olan veya hiç olmayan birçok büyük sanat eseri vardır. Toplumcu edebiyat edebiyatın sadece bir çeşididir ve onun edebiyat teorisinde merkezî bir yer işgal etmesi için ancak, edebiyat herşeyden önce olabildiği kadar hayatın ve özelde de toplum hayatının bir "taklid"idir görüşünü benimsemek gerekir. Fakat edebiyat hiçbir zaman sosyoloji veya siyaset biliminin yerine geçmez. Onun kendine has bir varlık sebebi ve amacı vardır.

Onuncu Bölüm
EDEBİYAT VE FİKİRLER

Edebiyatla fikirler arasındaki ilişki çeşitli bakımlardan ele alınabilir. Çoğu kere edebiyat bir felsefe formu, bir şekle sokulmuş "fikirler" olarak görülür ve "anafikirler" elde etmek için tahlil edilir. Araştırıcıların sanat eserlerini bu gibi genellemelerle özetlemesi ve eserlerden anafikirler çıkarması beklenir. Eski edebiyat araştırmalarında bu yöntem saçma sapan aşırılıklara götürülmüştür. Söz gelişi bir Alman Shakespeare araştırıcısı olan Ulrici, Venedik Taciri'nin ana fikrini "summum jus summa injuria" (katı hukuk haksızlık doğurur), şeklinde ifade etmişti.[1] Günümüzde araştırıcıların çoğu bu gibi aşırı zihinleştirmelerden kaçınmakla birlikte, gene de bir edebî eseri felsefî bir kitap gibi ele alan incelemeler vardır.

Zıt görüş edebiyata felsefî bir değer vermeye karşı çıkar. "Felsefe ve şiir" üzerine bir konferansında Boas bu görüşü pervasız bir şekilde söyler:[2]

... şiirdeki fikirler genellikle bayatlamış ve çoğunlukla da yanlışlarla dolu fikirlerdir. On altısından sonra hiç kimse şiiri sadece söylediği şeyler için okumak zahmetine katlanmaz.

T. S. Eliot'a göre "ne Shakespeare ne de Dante'de gerçek anlamda bir düşünme faaliyeti vardır".[3] Birçok şiirin fikrî muhtevasının (Boas daha çok lirik şiirleri gözönüne almış görünüyor) genellikle fazla abartıldığı konusunda Boas'ın fikrine katılabiliriz. Felsefî tarafına hayranlık duyulan şiirleri incelediğimizde, çoğu kere insanoğlunun fanîliği ve kaderin bilinmezliği üzerine basmakalıp fikirlerle karşılaşırız. Browning gibi Victoria devri şairlerinin okuru bir vahiy gibi etkileyen kehanetli sözleri yakından incelenirse, bunların çok eski hakikatların oradan oraya nakledilen şekilleri olduğu anlaşılır.[4] Hattâ Keats'in bir şiirinde geçen "Güzellik hakikattir, hakikat de güzellik" sözü gibi bazı genel önermeleri benimsemiş olsak bile, bunları sanatın kalıcılığını, beşerî heyecanların ve tabiî güzelliklerin geçiciliğini anlatan bir şiirin sonucu olarak görmedikçe, tersi de aynı ölçüde doğru olabilen bu önermelerden nereye varabileceğimiz bize kalmaktadır. Bir sanat eserinin doktriner bir mahiyet taşıyan bir ifadeye indirgenmesi -hattâ daha kötüsü parçaların diğerlerinden ayrı, kendi başına ele alınması -eserin bir bütün halinde kavranmasını tehlikeye sokar: Bu, eserin yapısını parçalar ve ona yabancı değer ölçütlerini kabule zorlar.

Elbetteki fikirler ve felsefe tarihi çalışmalarında edebiyata bir belge olarak bakılabilir; çünkü edebiyat tarihi düşünceler tarihiyle paralel gider ve onu yansıtır. Çoğu kere ya açık beyanlar (statement) ya da telmihler bir şairin belli bir felsefeye bağlılığını gösterir veya onun geçmişin yaygın felsefelerini doğrudan doğruya tanıdığını ya da hiç olmazsa bunların genel varsayımlarının farkında olduğunu ortaya koyar.

Son yıllarda bütün bir Amerikalı araştırıcılar grubu, yöntemlerine "Fikirler Tarihi" adını vererek -A. O. Lovejoy'un geliştirdiği ve savunduğu kendine özgü ve sınırlı yöntemi biraz yanıltıcı bir şekilde ifade eden bir terim- çalışmalarını bu konuların incelenmesine hasrettiler.[5] Lovejoy, Platon'dan Schelling'e kadar tabiat fikrini bütün düşünüş şekillerinde -gerçek anlamda felsefe, ilmî düşünce, din bilimi ve özellikle edebiyatta- izlemek suretiyle ortaya koyan The Great Chain of Being adlı eserinde, yöntemin ne kadar verimli olabileceğini çok güzel bir şekilde göstermiştir. Bu yöntem felsefe tarihinden iki yönden ayrılır. Lovejoy felsefe tarihi incelemesini büyük düşünürlerle sınırlandırır ve kendi "fikirler tarihi"ni, ilhamını bu düşünürlerden almış sayılan şairler dahil olmak üzere, ikinci derecedeki düşünürleri kapsayacak şekilde düşünür. Bu ikisi arasındaki diğer farklılık şudur: Felsefe tarihi büyük sistemleri inceler; buna karşılık fikirler tarihi muayyen fikirleri ele alır, meselâ filozofların sistemlerini onları oluşturan unsurlara ayırır ve tek tek her bir motifin tarihini inceler.

Lovejoy'un yaptığı kendine has sınırlamalar The Great Chain of Being gibi belli bir incelemenin temeli olarak tamamen savunulabilirse de bunları genel olarak uygulamak mümkün değildir. Felsefî kavramların tarihi haklı olarak felsefe tarihinin alanına girer ve bu yüzden de Hegel ve Windelband tarafından çok önceleri felsefe tarihi içine alınmıştır. O uyumlu bütünlükleri, kendine özgü sanat eserlerini incelemeyi bir tarafa bırakarak edebiyat tarihini nazım tekniğinin, üslûbun veya imajların tarihiyle sınırlamak ne kadar tek yanlıysa, elbetteki muayyen fikirleri sistemlerin dışında ele alıp incelemek de o kadar tek yanlı olacaktır. "Fikirler Tarihi" edebî eserleri sadece bir belge ve örnek olarak kullanmak suretiyle genel düşünce tarihine özel bir yaklaşımdan başka bir şey değildir. Lovejoy'un fikrî tarafı kuvvetli edebî eserlerdeki fikirleri çoğu zaman "sulandırılmış felsefî fikirler" olarak nitelendirmesi bu varsayımı iyice belli eder.[6]

Ama gene de "Fikirler Tarihi" edebiyat araştırıcıları tarafından memnunlukla karşılanacaktır ve bunun sebebi de sadece felsefe tarihini daha iyi anlamanın dolaylı bir şekilde edebiyata getireceği aydınlık değildir. Lovejoy'un yöntemi düşünce tarihiyle uğraşan araştırıcıların insanın zihnî faaliyetlerine aşırı derecede önem vermelerine karşı bir tepkiyi ifade eder. Lovejoy'a göre düşünme ya da en azından çeşitli düşünce sistemleri arasından birisini seçme işini belirleyen şey çoğu kere varsayımlar, zihnin az ya da çok bilinçsiz alışkanlıklarıdır. İnsanların bir fikri benimsemesinde, metafizik heyecanın (pathos) farklı çeşitlerine karşı sahip oldukları duyarlılığın önemli rolü vardır ve fikir dediğimiz şeyler de genellikle manâ bakımından incelenmesi gereken anahtar kelimeler ve dinî deyimlerdir. Lovejoy'un "Fikirler Tarihi"ne birçok yönlerden karşı çıkmış birisi olan Leo Spitzer, incelemelerinde "ortam", "muhit (ambience)" ve "ruh atmosferi (stimmung)" gibi kelimeleri ele alıp bunların tarih boyunca yaptığı çağrışımları ve dallanıp budaklanmaları izleyerek zihin tarihi ile semantik

tarihin nasıl uyuştuğuna dair mükemmel örnekler vermiştir. Nihayet Lovejoy'un şemasının bizim için çok dikkate değer bir özelliği vardır. Bu şema edebî ve tarihî incelemelerin milliyetler ve diller dolayısıyla bir takım bölünmelere uğramasını açıkça reddeder.

Felsefe ve genel düşünce tarihi bilgisinin bir şiir metnini yorumlamadaki değeri ne kadar vurgulansa yeridir. Bundan başka edebiyat tarihi, özellikle Pascal, Emerson, Nietzsche gibi yazarları ele aldığında fikir tarihinin problemlerini sürekli olarak gözönünde tutmak zorundadır. Aslında eleştiri tarihi, en azından kendisiyle çağdaş yaratıcı eserlerle ilişki kurulmaksızın kendi başına ele alındığında sadece estetik düşünceler tarihinin bir parçasıdır.

Elbette İngiliz edebiyatının felsefe tarihini yansıttığı gösterilebilir. Rönesans Platonculuğu İngiliz şiirinde çok yaygındır: Spenser maddeden ilâhî güzelliğe Yeni Platoncu yükselişi anlatan dört ilâhî yazmıştır; Faerie Queene'de Değişebilirlik (Mutability) ve Tabiat arasındaki mücadelede kainatın ebedî ve değişmez düzeni lehinde bir sonuca varır. Marlowe'da çağdaş İtalyan ateizminin ve septisizminin yankılarını görürüz. Shakespeare'de bile, söz gelişi Troilus'daki Ulysses'in ünlü konuşmasında, Montaigne'in yankıları ve Stoacılık'tan gelme ünlü sözlerle birlikte Rönesans Platonculuğunun birçok izine rastlanabilir. Donne'ın şiirinde, hem onun duyarlığı üzerinde yeni bilimin yaptığı çarpıcı tesiri hem de ortaçağ kilise babaları ve skolastikler hakkında yaptığı incelemelerin izlerini bulabiliriz. Milton'un kendisi, bazı yorumlara göre, materyalist ve Platoncu unsurları uzlaştıran ve hem Doğu düşüncesinden hem de Mortalistler gibi çağdaş tarikatlardan ilham alan son derece şahsî bir teoloji ve kozmogoni geliştirmişti.

Dryden zamanın siyasî ve dinî uyuşmazlıklarını sergileyen ve fideizmin, çağdaş tabiî bilimlerin, septisizmin ve deizmin kesin bir şekilde bilincinde olduğunu isbat eden şiirler yazmıştır. Thomson, Newtonculuk ve Shaftesbury'yi uzlaştıran bir sistemin yorumcusu olarak nitelendirilebilir. Pope'un İnsan Üstüne Deneme'sinde felsefî yankılar pek boldur. Gray, Locke'un görüşlerini Latin vezinleriyle şiire döktü. Laurence Sterne, Locke'un ateşli bir hayranıydı ve onun çağrışım ve süre fikirlerini baştan başa Tristram Shandy'de çoğu zaman komik bir tesir yaratmak amacıyla ve sık sık kullanmıştır.

Büyük Romantik şairlerden Coleridge, büyük bir okuma tutkusuna ve belli bir şöhrete sahip yetkin bir filozoftu. O, her zaman eleştirici bir tavırla yaklaşmasa bile,bir Kant ve Schelling uzmanıydı ve onların görüşlerinin yayıcısı oldu. Şiiri kendi sistematik felsefesinden çok az etkilenmiş görünen Coleridge sayesinde İngiliz şiir geleneğine Alman Platonculuğu veya genel olarak Yeni Platonculuk'la ilgili birçok fikir girdi veya yeniden sokuldu. Wordsworth'de Kant'ın izleri görülür. Onun psikolog Hartley'i çok iyi tanıdığı söylenir. Shel-

ley, başlangıçta 18. yüzyıl Fransız filozoflarından ve onların İngiltere'deki takipçisi Godwin'den derin surette etkilenmişti; fakat daha sonra Spinoza, Berkeley ve Platon'dan aldığı fikirleri benimsedi.

Victoria döneminde bilim ve din arasındaki mücadele, o çok iyi bildiğimiz ifadesini Tennyson ve Browning'de bulur. Swinburne ve Hardy zamanın kötümser ateizmini yansıtırlar; buna karşılık Hopkins'de Duns Scotus'u incelemiş olmasının izleri görülür. George Eliot, Feuerbach ve Strauss'u çevirdi. Bernard Shaw, Samuel Butler ve Nietzsche'yi okudu. Son devrin birçok yazarı Freud'ü veya Freud üzerine yazılmış birçok kitabı okumuştur. Joyce yalnızca Ferud ve Jung'u değil; Vico, Giordano Bruno ve tabiî Aquinolu Thomas'ı tanıyordu. Yeats tam anlamıyla teozofiye, mistisizme, hattâ Berkeley'ciliğe dalmıştı.

Başka edebiyatlarda bu gibi problemler üzerine yapılan incelemeler muhtemelen çok daha fazladır. Dante'nin teolojisine dair sayısız yorum vardır. Fransa'da E. Gilson, ortaçağ felsefesi konusundaki bilgisini Rabelais ve Pascal'ın eserlerine ait bazı parçaları yorumlamakta kullanmıştır.[8] Paul Hazard Aydınlanma çağı fikirlerinin yayılışını ve bu fikirlerin, baştan başa bütün Avrupa'da yerleşmesini inceleyerek 17. yüzyıl sonlarında görülen Avrupa bilincindeki bunalım üzerine çok iyi bir eser (Crise de la conscience européenne) yazmıştır.[9] Almanya'da Schiller'in Kantçılığı; Goethe'nin Plotinus ve Spinoza ile, Kleist'in Kant'la, Hebbel'in Hegel'le ilişkisi konusunda veya benzeri konularda yığınla inceleme vardır. Gerçekten de Almanya'da, özellikle Romantik dönemde; Fichte, Schelling ve Hegel'in şairlerle bir arada yaşadıkları, hattâ Hölderlin gibi katıksız bir şairin bile kendini bilgi teorisi ve metafiziğin meseleleri üzerinde düşünmekle yükümlü gördüğü çağda felsefe ve edebiyat arasında çoğu kere aşırıya varan yakınlıklar vardı. Rusya'da ise çoğu zaman Dostoyevsky ve Tolstoy'a sadece bir filozof ve dinî düşünür gibi bakılmış, hattâ Puşkin'de anlaşılması güç bir bilgelik bulunmaya çalışılmıştır.[10] Rusya'da Sembolik akım sırasında bütün bir "metafizik eleştiriciler" okulu doğdu ve bu okul edebiyatı felsefî konumuna bakarak yorumladı. Rozanov, Merezkovsky, Şestov, Berdyaev ve Vyaçeslav İvanov hep Dostoyevsky üzerine veya onunla ilgili konularda yazılar yazdılar;[11] ama bunu yaparken kimi zaman kendi öğretilerini yaymak için onun eserlerini bir metin olarak kullandılar, kimi zaman da onu bir sisteme indirgediler; fakat Dostoyevsky'yi nadiren trajik bir romancı olarak düşündüler.

Ancak bu gibi incelemelerin sonunda veya daha iyisi başında hiçbir zaman açık bir şekilde cevaplandırılmamış olan bazı soruların sorulması gerekir. Filozofların düşüncelerinin şairin eserindeki basit yankıları, bir yazarın ve özellikle Shakespeare gibi bir dram yazarının görüşünü belirlemekte ne ölçüde yardımcı olabilir? Şairler ve diğer yazarlar felsefî görüşleri ne kadar açık seçik ve sistematik olarak benimsemişlerdir? Eski devirlerde yaşamış bir yazarın şahsî bir felsefesi olacağını, hattâ buna gerek duyacağını veya onu böyle bir şeye özendi-

ren ya da ilgisini çeken kişiler arasında yaşadığını varsaymak çoğu kere en kötüsünden bir anakronizm değil midir? Edebiyat tarihçileri, hattâ son zamanlarda bile, yazarların felsefî inançlarındaki tutarlılığı, açık seçikliği ve görüş alanındaki genişliği sık sık fena halde abartma eğiliminde değil midirler?

Uyanık ve kendi üzerinde çok düşünen, hattâ birkaç örnekte görüldüğü gibi, bizzat fikirler üreten bir filozof olan ve "felsefî" olarak niteleyebileceğimiz şiirler yazmış olan bazı yazarlarda bile gene de şu gibi soruları sormamız gerekecektir: Daha felsefî olan şiir daha mı iyidir? Şiir benimsediği felsefenin değerli oluşuna veya bu felsefede gösterdiği vukufun derecesine göre değerlendirilebilir mi? Veya şiir felsefe bakımından orijinal olma ölçütüne, geleneksel düşünceyi değiştirme derecesine göre değerlendirilebilir mi? T. S. Eliot, Dante'yi, felsefesi kendisine Shakespeare'inkinden daha sağlam göründüğünden dolayı tercih etmiştir. Bir Alman filozofu olan Hermann Glockner ise şiir ve felsefe arasındaki uzaklığın hiçbir zaman Dante'deki kadar çok olmadığını, çünkü Dante'nin tamamlanmış bir sistemi hiç değiştirmeden devraldığını savunur.[12] Şiirle felsefe arasındaki gerçek anlamda işbirliği Empedokles gibi şair-düşünürlerin yaşadığı Sokrat öncesi Yunanistan'ında, Ficino veya Giordano Bruno'nun şiir ve felsefeyi, şiirsel felsefe ve felsefî şiiri yazdığı Rönesans günlerinde, daha sonra da Almanya'da Goethe'nin hem şair hem orijinal bir filozof olduğu devirde görülmüştür.

Fakat bu tür felsefî standartlar edebiyat eleştirisinin ölçütleri midir? Acaba Pope'un İnsan Üstüne Deneme'sini kaynakları bakımından son derece eklektik olması ve -bölümler kendi içinde tutarlı olmakla birlikte- eserin bütününün sayısız çelişkiyle dolu olması yüzünden mahkûm etmeli miyiz? Shelley'nin hayatının bir döneminde kaba Godwin maddeciliğinden bir çeşit Platoncu idealizme yükseldiğini göstermemiz onu daha iyi veya daha kötü bir şair mi yapar? Shelley'nin şiirlerinden günümüz okurunun edindiği kapalılık, biteviyelik ve sıkıcılık izlenimini acaba -şiirler uygun bir şekilde yorumlandığında- şairin felsefesinin o devirde bir anlamı olduğunu, şu ya da bu parçanın anlamsız olmayıp o devrin ilmî veya sözde ilmî anlayışlarını anlattığını göstererek silebilir miyiz?[13] Bütün bu ölçütlerin temelinde elbetteki zihinci yanılgılar, felsefe ve sanatın işlevlerinin birbirine karıştırılması ve fikirlerin edebiyata gerçekte nasıl girdiğinin yanlış anlaşılması yatmaktadır.

Felsefî yaklaşımın edebî eserlerdeki fikir unsuruna aşırı önem veren tutumuna karşı bu itirazlar, özellikle Almanya'da geliştirilen bazı yöntemlerde dikkate alınmıştır. Rudolf Unger, (Dilthey'ın fikirlerini kullanarak) daha önce sistematik olarak uygulanmamış olmakla birlikte uzun zaman kullanılmış bir yöntemi açıkça savunmuştur. O, haklı olarak edebiyatın imaja ve nazma çevrilmiş bir felsefî bilgi olmadığını, ancak hayat karşısındaki genel bir tutumu ifade ettiğini, genellikle şairlerin aynı zamanda felsefenin de alanına giren bazı soru-

ları sistematik olmayan bir tarzda cevapladıklarını, fakat bu şiirsel cevaplama tarzının farklı devir ve durumlarda farklılıklar gösterdiğini ileri sürer. Unger bu "problemleri" oldukça keyfî bir tarzda aşağıdaki gibi gruplandırır: Kader problemi -Unger bununla hürriyet ve zorunluluk (necessity), ruh ve tabiat arasındaki ilişkileri anlatmak ister-; İsa'nın yorumlanışını, günah ve kurtuluş karşısındaki tutumu içine alan din problemi; tabiat duygusu gibi konuları, fakat aynı zamanda mit ve büyü konularını içine alan tabiat problemi. Bir diğer problemler grubunu Unger insan problemi olarak adlandırır. Bu, hem insan kavramıyla hem de insanın ölümle, aşk kavramıyla ilişkisi konularını içerir. Nihayet bir toplum, aile ve devlet problemleri grubu vardır. Yazarların tutumu bu problemlerle ilişkisine göre incelenmelidir ve zaman zaman, varsayılan bir içkin gelişme çizgisine göre bu problemlerin tarihî gelişimini ortaya koymak isteyen eserler meydana getirilmiştir. Walther Rehm Alman şiirinde ölüm problemi üzerine, Paul Kluckhohn ise Romantik çağ ve 18. yüzyılda aşk anlayışı üzerine hacimli kitaplar yazmışlardır.

Başka dillerde de benzeri çalışmalar vardır. Mario Praz'ın Romantic Agony adlı eseri, İtalyanca başlığından (Romantik Edebiyatta Ten, Ölüm ve Şeytan[16]) anlaşılacağı gibi, cinsiyet ve ölüm problemi üzerine bir kitap olarak nitelenebilir. C. S. Lewis'in Allegory of Love'ı allegorinin tarihini vermesinin yanı sıra aşk ve evlilik karşısındaki tutumların gelişmesi üzerine birçok şeyi içine alır. Theodore Spencer, ölüm ve Elizabeth devri trajedisi konusunda yazdığı bir eserin (Death and Elizabethan Tragedy) giriş kısmında Rönesans'taki anlayışlara zıt bir özellik gösteren ortaçağ ölüm anlayışını incelemiştir.[17] Bu konuda bir örnek vermek gerekirse: Öbür dünya için hazırlanmaya ve tövbe etmeye imkân vermediğinden dolayı ortaçağ insanı ani ölümden çok korkardı. Buna karşılık Montaigne en iyi ölümün ani ölüm olduğuna inanmaya başlar. O, ölümün öbür dünyaya ulaşmak için varılacak bir nokta olduğu yolundaki Hristiyan inancını kaybetmiştir. H. N. Fairchild yazarları dinî duygularının kuvvetliliğine göre sınıflandırırak, 18. ve 19. yüzyıllarda İngiliz şiirindeki dinî eğilimleri incelemiştir.[18] Abbe Bremond, History of French Religious Sentiment in the Seventeeth Century adlı hacimli eserinde malzemesinin çoğunu edebiyattan alır. Nihayet Monglond ve Trahard santimantalizm, Romantizm öncesi tabiat duygusu ve Fransız ihtilâlcilerinin gösterdiği garip duyarlılık üzerine çok iyi incelemeler yazmışlardır.[19]

Unger'in listesi dikkatle incelendiğinde görülecektir ki onun sıraladığı problemlerden bazıları, basitçe şairlerin Sidney'nin deyimiyle, sadece "tam bir halk filozofu" gibi okura naklettikleri felsefî ve ideolojik problemlerdir; buna karşılık diğer problemler düşünce tarihinden çok duyarlılık ve duygu tarihinin alanına girerler. Kimi zaman ideolojik olanla sırf duygusal olanın birbirine karıştığı görülür. Tabiat karşısındaki tutumunda insanı kozmoloji ve dinden gelen düşünceler derinden etkiler; fakat aynı zamanda estetik mülâhazalar, edebî mo-

dalar ve hattâ belki görme tarzına tesir eden fizyolojik değişiklikler de bu tutumu doğrudan etkiler.[20] Peyzaj duygusu gezginler, ressamlar ve bahçe desinatörleri tarafından belirlendiği gibi Milton ve Thomson gibi şairler, Chateaubriand ve Ruskin gibi yazarlar tarafından da değiştirilmiştir.

Bir duygu tarihi yazmak büyük güçlükler çıkaracaktır; çünkü duygu, fikir gibi somut olarak ele alınamayan, üstelik aynı zamanda hep aynı şekiller içinde görünen bir şeydir. Alman araştırıcılar insan tutumlarındaki değişmeleri muhakkak ki fazla büyütmüşler ve bu tutumlardaki gelişmeye ait kuşku uyandıracak şekilde düzenli şemalar oluşturmuşlardır. Ama gene de duyguların değiştiğine şüphe yoktur ve duygunun da en azından bir takım görenek ve modaları vardır. Balzac, Baron Hulot'nun aşk konusunda takındığı 18. yüzyıla has hafifmeşrep tutum ile Restorasyon devrinde sık rastlanan o yeni zavallı, zayıf ve "ahret kardeşi" denen kadınlara has davranışları temsil eden Madame Marneffe'ün tutumu arasındaki farkı eğlenceli bir tarzda anlatır.[21] 18. yüzyıl okur ve yazarının döktüğü gözyaşı selleri edebiyat tarihinin sık sık sözünü ettiği bir durumdur. Fikir ve toplum hayatında önemli bir yeri olan Alman şairi Gellert, Grandison ve Clementin'in ayrılışına mendili, kitabı, masası, hattâ yerdeki döşeme ıslanıncaya kadar gözyaşı döker ve bir mektubunda bunu övünerek anlatır.[22] Hattâ sert tabiatlı bilinen Dr. Johnson bile çağımızın insanlarına, hiç değilse aydın sınıfa mensup kişilere kıyasla gözyaşı dökmeye ve duygusal boşalmaya çok daha müsait bir yapıya sahipti.[23]

Zor yakalanan, açıkça ifade edilmemiş tutum ve fikirleri belirlemeye çalışmasından dolayı, Unger'in fikir unsuruna fazla bir önem vermeyen bakış açısının ferdî yazarların incelenmesinde yararlı olan yönleri de vardır. Bu bakış açısında bir sanat eserinin ihtiva ettiği şeyleri tek başına ele alıp bütün bunları nesir halinde basit bir önermeye, basit bir ifadeye indirgeme tehlikesi oldukça azdır.

Bu tutumların incelenmesi bazı Alman filozoflarını, bunların birkaç dünya görüşü, Weltanschaung- anlam bakımından hem felsefî fikirleri hem de duygusal tutumları kapsayacak genişlikte kullanılan bir terim- tipine indirgenebilmesi konusunda bazı düşünceler ortaya atmaya sevketmiştir. Bu konuda en tanınmış deneme, bir edebiyat tarihçisi olarak çalışmalarında fikirle (ideal) yaşantı (erlebnis) arasındaki farkı sürekli vurgulayan Dilthey'ınkidir. O, düşünce tarihinde üç ana dünya görüşü tipi bulur: Democritus ve Lucretius'la başlayıp Hobbes'u, Fransız ansiklopedicilerini, modern materyalist ve pozitivistleri kapsayan pozitivizm; Heraclitus, Spinoza, Leibniz, Schelling ve Hegel'i içine alan objektif idealizm, Platon'u, hristiyan din bilimcilerini, Kant'ı ve Fichte'yi içine alan düalist idealizm veya "Hürriyet İdealizmi". İlk grup ruhî alemi madde dünyasıyla açıklar, ikincisi gerçekliğe iç dünyamızdaki gerçekliğin yansıması olarak bakar ve varlıkla değer arasında bir ayrılık olabileceğ[illegible]abul etmez, üçüncüsü ise

ruhun tabiat karşısında bağımsız olduğuna inanır. Daha sonra Dilthey bazı yazarlarla bu tipler arasında bağlantı kurar: Balzac ve Stendhal ilk tipe, Goethe ikinciye, Schiller üçüncüye girerler. Bu sınıflandırma sadece bilinçli taraftarlıklara ve bu konudaki açık ifadelere dayanmaz. Zihnî yönü veya fikir tarafı en önemsiz olan sanat şekillerinden bile böyle bir sınıflamaya gidilebileceği kabul edilir. Gene bu tiplerle genel psikolojik tutumlar arasında da bir bağlantı kurulmuştur. Buna göre gerçekçilikte akıl, objektif idealizmde duygu, düalist idealizmde ise irade ön planda gelir.

Hermann Nohl bu tiplerin resim ve müziğe de uygulanabileceğini göstermeye çalışmıştır.[25] Rembrand ve Rubens objektif idealistler, panteistler; Velazquez ve Halls gibi ressamlar gerçekçiler; Michelangelo sübjektif idealistler grubuna girerler. Berlioz ilk gruba, Schubert ikinciye, Beethoven üçüncüye girerler. Bu tiplerin resim ve müziğe uygulanması, bunların açık bir fikrî muhteva olmadan da edebiyatta var olabileceğini göstermesi bakımından önemlidir. Unger bu farklılıkların C. F. Meyer ve Liliencron'ın küçük lirik şiirlerinde bile geçerli olabileceğini göstermeye çalışmıştır.[26] O ve Nohl, dünya görüşünün eserin üslûbundan veya en azından bir romandaki doğrudan bir fikrî muhtevaya sahip olmayan sahnelerden çıkarılabileceğini ortaya koymaya çalıştılar. Bu noktada teori temel sanat üslûpları teorisi haline gelmektedir. Walzel bu teoriyi Wölfflin'in Sanat Tarihinin Temel Kavramları'ndaki (Principles of Art History) tipoloji ve benzer tipolojilerle birleştirmeye çalışmıştır.[27]

Bu gibi düşüncelere büyük bir ilgi duyulmuş ve Almanya'da burada açıkladığımız teorinin değişik şekilleri ortaya atılmıştır. Bunlar edebiyat tarihine de uygulanmıştır. Söz gelişi Walzel'e göre 19. yüzyılda Alman ve belki de Avrupa edebiyatında açık bir tekâmül çizgisi vardır ki bu çizgi ikinci tipten (Goethe ve romantiklerin objektif idealizminden) başlar, izlenimci akımda (impressionism) dünyadaki olay ve olguların gitgide daha çok bilincine varmış olan ikinci tipten (gerçekçilikten) geçer ve buradan üçüncü tipin temsilcisi olan anlatımcılığın (expressionizm) ifade ettiği sübjektif ve düalist bir idealizme ulaşır. Walzel'in şeması sadece bu değişmelerin mevcudiyetini değil, fakat aynı zamanda bunların bir parça birbirine bağlı ve mantıkî değişmeler olduğunu da anlatır. Panteizm belli bir noktada natüralizme, natüralizm izlenimciliğe gider ve izlenimcilikteki subjektiflik de sonunda yeni bir idealizmle kaynaşır. Bu şema diyalektik ve temelde Hegelcidir.

Bu spekülasyonlara ciddi bir bakış, sözkonusu şemaların düzenliliğini şüpheyle karşılayacaktır. Bu yaklaşım üçüncü tipin sağlamlığından şüphe edecektir. Söz gelişi bizzat Unger iki tür objektif idealizm olduğu fikrindedir: Goethe'nin temsil ettiği uyumlu (harmonious) tip; Boehme, Schelling ve Hegel'in temsil ettiği diyalektik tip. Benzer itirazlar, çoğu zaman birbirinden hayli farklı birçok bakış açısını içine alır görünen "pozitivizm"in çeşitli tiplerine de yapıla-

bilir. Fakat sınıflamanın ayrıntılarına yapılacak itirazlardan daha önemlisi, sınıflama girişiminin gerisinde bulunan bütün varsayımın inandırıcılıktan uzak olduğudur. Bu tarzda yapılmış her tipoloji olsa olsa edebiyatları kabaca üç veya en fazla beş-altı başlık altında gruplandırmaya götürür. Şairlerin ve eserlerinin somut ferdîliği ihmal edilir veya küçümsenir. Blake, Wordsworth ve Shelley gibi birbirinden farklı şairleri "objektif idealistler" olarak sınıflandırmak edebiyat tarihine fazla bir şey kazandırmaz. Şiir tarihini üç ya da daha çok dünya görüşü tipinin değişik şekillerine indirgemenin pek bir yararı yoktur. Son olarak da bu tutum köktenci ve aşırı bir relativizmi düşündürmektedir. Buradaki varsayım herhalde şöyle olacaktır: Bu üç tip birbiriyle eş değerdedir ve şair bunlardan birini mizacına göre veya dünya karşısında, temelde irrasyonel, belli bir tutuma göre seçmekten başka birşey yapamaz. Bunun dolaylı olarak anlattığı şey, muayyen sayıda bir takım tiplerin bulunduğu ve şairlerin bu tiplerden birinin örnekleri olduğudur. Bütün bu teorinin temelinde elbetteki sadece bir fertte değil, fakat aynı zamanda belli bir devirde ve bütün tarihte sanat ve felsefe arasında sıkı ve kaçınılmaz bir ilişki bulunduğunu varsayan genel bir tarih felsefesi vardır. Bu durum bizi Geistesgeschicte'nin (Geist tarihi) varsayımlarını tartışmaya götürmektedir.

Geistesgeschichte, zihin tarihi, Lovejoy'un düşündüğü anlamda fikirler tarihi yerine kullanılabilecek geniş kapsamlı bir terimdir. Ve bu terimin, İngilizcedeki terime göre fikir tarafını daha az vurgulamak bakımından bir üstünlüğü vardır. Geist büyük ölçüde duygu tarihine sokulan, bu tarih içinde düşünülen problemleri de kapsayacak geniş bir terimdir. Onun "objektif ruh" anlayışlarıyla ilgili, burada pek gerekli olmayan çağrışımları da vardır. Fakat Almanya'da Geistesgeschichte genellikle daha da özel bir anlamda kullanılmıştır: Bu anlayış her devrin kendine has bir "devir ruhu"na (time-sprit) sahip olduğunu kabul eder ve "dininden kıyafetlerine varıncaya kadar bir devrin farklı objektifleştirmelerine bakarak o devrin ruhunu yeniden canlandırmak amacını" güder:[28]

Biz objelerin gerisindeki bütünlüğü arar ve bütün olguları bu devir ruhuyla açıklarız.

Bu anlayışta insanın kültürel faaliyetleriyle diğer faaliyetleri arasında çok sıkı bir uyum, sanatlar ve tabiî bilimler arasında tam bir paralellik varsayılır. Yöntem Schlegel kardeşlerin öne sürdüğü fikirlere dayanır ve Spengler'de hem en tanınmış hem de en aşırı temsilcisini bulur. Fakat yöntemin asıl alanı edebiyat tarihçiliği olan ve onu büyük ölçüde edebî malzemelere uygulamış olan üniversiteli uygulayıcıları da vardır. Yöntemin uygulanışı, (1730-1850 arası Alman edebiyatı tarihini rasyonellikten irrasyonelliğe ve oradan bunların Hegelci sentezine giden bir diyalektik hareket çerçevesinde ele alan) Korff gibi oldukça ciddî diyalektikçilerden Cysarz, Deutschbein, Stefansky ve Meissner tarafından yazılmış hayalci, baştan savma, yarı mistik ya da boş sözlerle dolu eserlere ka-

dar farklı şekiller gösterir.[29] Bu daha çok bir kıyaslama yöntemidir. Bir devrin diğerinden farklılıklarını önemle belirtmeye ve benzerlikleri görmezlikten gelmeye yöneldiği ölçüde negatif, belli bir devrin olayları veya ürünleri arasındaki benzerlikleri önemle belirtmeye ve farklılıkları görmezlikten gelmeye yöneldiği ölçüde pozitif bir kıyaslama. Özellikle Romantik ve Barok devirler bu gibi mahirane uygulamaların çok iyi yapılabileceği alanlar olarak görülmüştür.

Meissner'in Die Geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englishen Literaturbarocks'u (1934) bu çeşit çalışmalara iyi bir örnektir. Bu kitap İngiliz barok dönemi ruhunu zıt eğilimlerin bir çatışması olarak tanımlar ve bu formülü teknolojiden keşiflere, geziden dine kadar her türlü insanî faaliyete bütün katılığıyla uygular. Malzeme yayılma ve yoğunlaşma, mikrokozmos ve makrokozmos, günah ve kurtuluş, iman ve akıl, mutlakiyet ve demokrasi, "açık formlar" ve "kapalı formlar" gibi kategoriler içinde düzenli bir şekilde sıralanır. Meissner böyle evrensel bir kıyaslamadan sonra çok kıvanıp övündüğü şu sonuca varır: Barok çağ baştan başa bütün tezahürlerinde bir çelişkiyi, zıtlığı ve gerilimi gösterir. Kendini izleyen araştırıcılar gibi Meissner de şu apaçık, fakat temel soruyu, aynı zıtlıkları yaklaşık bir şekilde diğer çağlardan da çıkarıp çıkaramayacağımız sorusunu hiç sormaz. Hattâ üzerinde durduğu devirle ilgili derin bilgi ve araştırmaların sağladığı aynı alıntılara dayanarak, gene bu 17. yüzyılı tamamen farklı bir zıtlıklar şeması içerisinde gösterip gösteremeyeceğimizi de düşünmez.

Aynı şekilde Korff'un hacimli kitaplarında da her şey "rasyonalizm" tezine, "irrasyonalizm" antitezine ve bunların sentezi olan "romantizm"e indirgenir. Korff'da da rasyonalizm çabucak şeklî bir anlam, Klasisizm anlamını; irrasyonalizm ise gevşek formda Sturm und Drung anlamını yüklenir. Buna karşılık Alman Romantizm'inin bunların sentezini yaptığı zoraki bir şekilde gösterilmek istenir. Almanya'da böyle zıtlıklar üzerinde çalışan birçok kitap vardır: Bunlar arasında Cassirer'nin çok daha objektif olan Freiheit und Form'u, Cysarz'ın oldukça dolambaçlı Erfahrung und İdee'si sayılabilir.[30] Bazı Alman yazarlarında bu ideolojik tipler çeşitli ırklara ya sıkı bir şekilde bağlıdırlar ya da ırkçı bir renk taşırlar. Bir Alman veya en azından bir Cermen bir duygu adamıdır, buna karşılık bir Latin mantık adamıdır. Veya gene ideolojik tipler, şeytanî ile aklî arasındaki her zaman gözetilen tezat gibi temelde psikolojik olabilirler. Nihayet ideolojik tiplerin üslûba ait kavramlarla ifade edilebileceği söylenir: Böylece bunlar Klasisizm ve Romantizm'le, Barok ve Gotik sanatlarla birleşip karışarak etnoloji, psikoloji, ideoloji ve sanat tarihinin içinden çıkılmaz bir karışım ve kargaşa içinde verildiği çok geniş bir edebiyatın ortaya çıkmasına yol açmışlardır.

Fakat devir, ırk ve sanat eserinin birbirine tam anlamıyla bağlı olduğu varsayımı bütünüyle ciddî bir soruşturmayı gerektirir. Sanatların paralelliği ancak

çok ihtiyatlı bir şekilde kabul edilebilir. Felsefe ve şiir arasındaki paralellik ise şüpheye daha da açıktır. Bunun için sadece İngiliz Romantik şiirinin, sağduyu felsefesinin ve yararcılığın (Utilitarianism) İngiliz ve İskoç felsefesine tamamen hakim olduğu bir devirde gelişip serpildiğini düşünmemiz yeter. Felsefe ve edebiyatın yakından temasta olarak göründüğü zamanlarda bile, gerçek bütünleşme Alman Geistesgeschichte'inin varsaydığı ölçüde kesin olmamıştır. Alman Romantik akımı çok defa Fichte ve Schelling gibi profesyonel birer filozof olan kimseler ve Friedrich Schlegel ve Novalis gibi yazarlar tarafından geliştirilen felsefenin ışığında incelenir. Felsefe ve edebiyatın sınırında bir yerde duran bu incelemelerde asıl sanat ürünleri esaslı bir öneme sahip olmadıkları gibi, bunlar sanat açısından çok başarılı eserler de değildir. Alman Romantizm'inin en büyük şair, oyun yazarı veya romancıları çoğu zaman ya (geleneksel) bir katolikliği sürdüren E. T. A. Hoffmann ve Eichendorff'un durumunda olduğu gibi) çağdaş felsefeyle üstünkörü bir ilişki kurmuşlar ya da Fichte'ye karşı çıkan Jean Paul Richter veya Kant'ın baskısı karşısında ezildiğini hisseden Kleist'in yaptığı gibi seçkin (par excellence) Romantik filozoflara düşman bir felsefî bakış tarzını geliştirmişlerdir. Alman romantik hareketi esnasında bile felsefe ve edebiyatın kuvvetli bir şekilde birleştirilmesi, ancak Novalis ve Friedrich Schlegel'in parça parça yazılarına ve teorik çalışmalarına dayanarak yapılabilir. Fichte'nin bir nevi öğrencileri olduğu açıkça belirtilen bu yazarların çoğu kendi zamanlarında yayınlanmış olmayan görüşlerinin aslında somut edebî eserlerin meydana getirilmesi konusuyla fazla bir ilgisi de yoktu.

Felsefe ve edebiyat arasındaki sıkı bütünleşme meselesinde aldanma ihtimali fazladır. Bütünleşmeyi destekler görünen delillere de gereğinden fazla bir önem verilir, çünkü bu deliller edebî eserlerdeki fikrî muhtevanın incelenmesine, yazarın niyetiyle ilgili sözlerine ve sanatçıların eserlerini nasıl yarattığı konusuyla ancak uzaktan ilişkili olabilen ve ister istemez devrin estetik prensiplerine yakın olan görüşlerine dayanmaktadırlar. Felsefe ve edebiyat arasındaki sıkı bütünleşmeye şüpheyle bakmamız, elbetteki bir çağın ortak sosyal zemininin ve dolayısıyla edebiyat ve felsefeye yaptığı ortak etkilerin kuvvetlendirdiği birçok ilişkinin varlığını, hattâ bu sayede muayyen bir paralelliğin olabileceğini reddetmek anlamına gelmez. Ancak bu durumda bile bir ortak sosyal zemin varsayımı gerçekten aldatıcı olabilir. Felsefe genellikle hem sosyal ilişkiler hem de sosyal köken bakımından şiir yazan kişilerden çok farklı bir sınıf tarafından geliştirilmiştir. Felsefenin kilise ve üniversiteye yakınlığı edebiyata yakınlığından çok daha fazladır. Diğer bütün insanî faaliyetler gibi onun da kendi tarihi ve diyalektiği vardır: Felsefî hizipler ve akımlar ile edebî akımlar arasında, bize öyle geliyor ki, Geistesgeschichte'in birçok uygulayıcısının varsaydığı ölçüde sıkı bir ilişki olmamıştır.

Devir ruhu olsa olsa zor ve muğlak bir meseleye işaret eder, ama böyle olmak yerine onu efsanevî mahiyette bir birleştirici, mutlak bir şey gibi görürsek

o zaman edebî değişmenin açıklanması meselesi de iyice çıkmaza girer. Alman Geistesgeschichte'i genellikle sadece ölçütleri bir kültürel faaliyetler serisinden (ya sanatlardan birisi ya da felsefeden) kültürel faaliyetin bütününe aktarmayı başarmış, daha sonra da devri ve o devirdeki her ferdî edebiyat eserini Klasisizm ve Romantizm, Rasyonalizm ve İrrasyonalizm gibi belirsiz tezatlar çerçevesinde karakterize etmiştir. "Devir ruhu" anlayışının çoğu zaman Batı medeniyetinin sürekliliği anlayışı aleyhine zararlı sonuçları da olmuştur: Kendi başına her devir çok kesin bir şekilde farklı ve süreklilikten yoksun olarak düşünülmüş ve bu devirlerde görülen devrimler öylesine köklü bir şekilde algılanmıştır ki Geisteswissenschaftler (geist tarihçisi) sadece tam bir tarihî relativizme (hiç bir devir diğerinden üstün değildir) düşmekle kalmamış, aynı zamanda insan tabiatı ve medeniyet ve sanatlardaki sabit ve temel unsurları hiçe sayan sahte bir ferdîlik ve orijinallik anlayışına saplanıp kalmıştır. Bu çerçevede Spengler'in kaçınılması imkansız bir kadere göre gelişen kapalı kültür daireleri fikriyle karşılaşırız: Esrarlı bir şekilde birbirine paralel olmakla birlikte kendi üstüne kapanmış daireler. Antik devirler ortaçağda devam etmez; Batı edebiyatı tekâmülünün sürekliliği tamamen inkâr edilir veya görmezlikten gelinir.

Bu gibi hayalî kurgular elbetteki genel insanlık tarihi probleminin veya hiç değilse Batı medeniyeti probleminin gerçekte ne olduğunu görmemize engel olmamalıdır. Alışılmış Geistesgeschichte'in sunduğu çözümler, zıtlıklara ve benzerliklere aşırı güveni, tarihi tartıravalli gibi bir o üslûp ve düşünce şeklinin (denkformen) bir bu üslûp ve düşünce şeklinin hakimiyetiyle açıklayan eleştiriden uzak varsayımları ve bütün insan faaliyetlerinin tam manâsıyla kaynaştığına inanmasıyla bizde ancak ve ancak bunların zamansız ve çoğunlukla da olgunlaşmamış çözümler olduğu inancını uyandırmaktadır.

Edebiyat araştırıcısı felsefe tarihi ve nihaî medeniyet bütünleşmesi gibi geniş çaplı problemler üzerine fikir üretmek yerine dikkatini henüz çözülmemiş, hattâ yeterince tartışılmamış bir probleme çevirmelidir. Bu, fikirlerin edebiyata gerçekte nasıl girdikleri sorusudur. Açıktır ki fikirler edebî eserde sadece bir hammadde, bir bilgi olarak bulunduğu sürece bu, bizim için problem olmaz. Asıl problem fikirler sanat eserinin örgüsüyle gerçekten birleşip kaynaştıkları, "kurucu, yapıcı" unsurlar oldukları, kısacası alelâde bir kavram anlamında fikirler olmaktan çıkıp birer sembol, hattâ mit oldukları zaman karşımıza çıkar. Fikirlerin basitçe dile getirildiği, manzum bir şekilde veya mecazî ya da alegorik süslemelerle verildiği geniş bir didaktik şiir alanı vardır. Sonra sosyal, ahlakî veya felsefî "problemler"in tartışıldığını gördüğümüz George Sand veya George Eliot'ın romanları gibi fikir romanları vardır. Daha yüksek bir bütünleşme düzeyine varmış olarak, bütün aksiyonun efsanevî bir anlam taşıdığı Melville'in Moby Dick'i gibi bir roman veya en azından amacı bakımından tek bir felsefî mecazın etrafında toplanmış Bridge'in Testament of Beatuty'si gibi bir şiir vardır. Gene romanlarında somut karakterler ve olaylar vasıtasıyla fikirlerin dramı-

nın sahnelendiği bir Dostoyevsky vardır. Karamazof Kardeşler'de dört kardeşin her biri ideolojik bir tartışmayı temsil eden birer semboldür ve bu ideolojik tartışma aynı zamanda onların dramıdır. Varılan ideolojik sonuç eserdeki kahramanların şahsî felâketlerinin ayrılmaz bir parçası, bir tamamlayıcısıdır.

Fakat bu felsefî roman ve şiirler, söz gelişi Goethe'nin Faust'u veya Dostoyevsky'nin Karamazof Kardeşler'i felsefî önem ve değerlerinden dolayı mı üstün sanat eserleridir? Tıpkı psikolojik veya sosyal hakikatin kendi başına bir sanat değeri olmadığını savunmamız gibi, felsefî hakikatin de kendi başına bir sanat değeri olmadığı sonucuna varmamız gerekmez mi? Kendine uygun bağlamı içinde felsefenin, ideolojik muhtevanın, sanat değerini arttırır gibi olması karmaşıklık ve uyumluluk gibi bazı sanat değerlerini güçlendirmesinden dolayıdır. Teorik felsefe bilgisi sanatçıya daha derin bir nüfuz sağlayabilir, görüş alanını genişletebilir. Fakat bu bilginin mutlaka olması gerekmez. Fazla ideoloji sanat eseri içinde eritilmediği sürece sanatçıya ayak bağı olacaktır. Croce, İlâhî Komedi'nin nöbetleşe gelen şiir ile vezinli-kafiyeli dinî düşünceler ve sözde bilim parçalarından ibaret olduğunu ileri sürer.[31] Faust'un ikinci bölümü kuşkusuz aşırı derecede zihnî olmasının sıkıntısını çeker ve hep apaçık bir alegorinin eşiğinde durur. Dostoyesky'de sanatkârane başarı ile düşüncelerin ağırlığı arasındaki uyuşmazlığı çoğu kere duyarız. İvan Karamazof, Dostoyevsky adına konuşan Zosima'dan daha canlı bir karaktere sahiptir. Thomas Mann'ın Magic Mountain'ı daha aşağı bir düzeyde aynı zıtlığın başka bir örneğidir. Senatoryum dünyasını canlandırışlarıyla ilk kısımlar, büyük felsefî iddialarla dolu son bölümlerden sanat açısından daha üstündür. Bununla birlikte çok seyrek de olsa edebiyat tarihinde kimi zaman fikirlerin kor haline geldiği, kişilerin ve sahnelerin fikirleri temsil etmekle kalmayıp onlara gerçekten bir vücut verdiği, cisimleştirdiği, bir felsefe-sanat özdeşliğinin meydana gelir gibi olduğu örnekler vardır. Bunlarda imaj kavrama, kavram da imaja dönüşür. Fakat bunları esere felsefî açıdan bakmaya eğilimli eleştiricilerin kabul ettiği gibi sanatın kesinlikle doruğa çıktığı örnekler olarak mı görmek gerekir? Croce Faust'un ikinci bölümü üzerindeki bir tartışmasında haklı olarak der ki: "Şiirde bu şekilde bir üstünlük, yani kendisinin ötesine geçme durumu görüldüğünde, artık o, şiir olarak değerini kaybeder, o zaman daha düşük, şiir bakımından eksikliği anlatan bir terimle adlandırılması gerekir."[32] En azından şunu kabul etmelidir ki bir bütünleşmeyi sağlamış bile olsa, felsefî şiir ancak bir şiir çeşididir ve şiirin bir vahiy, özünde mistik bir şey olduğu tarzında bir görüşü benimsemedikçe, bu çeşit şiirler edebiyatta kesinlikle merkezî bir yer almaz. Şiir felsefenin yerine geçmez: Onun kendine ait bir varlık sebebi ve amacı vardır. Fikir şiirleri de öteki şiirler gibidirler ve fikrî malzeme değerine göre değil, bütünleşmede ve sanatkârane yoğunlukta ulaştığı dereceye göre yargılanmalıdırlar.

On Birinci Bölüm
EDEBİYAT VE DİĞER SANATLAR

Edebiyatla güzel sanatlar ve müzik arasındaki ilişkiler çok çeşitli ve karmaşıktır. Şiir zaman zaman ilhamını resim, heykel veya müzikten almıştır. Diğer sanatlara ait eserler de tabiat objeleri ve insanlar gibi şiire tema olabilirler. Şairlerin bir heykeli, tabloyu veya bir müzik parçasını anlatmaları teorik bakımdan özel bir problem göstermez. Spenser'ın bazı tasvirlerinde duvar halılarından ve eğlence alaylarından yararlandığı öne sürülmüştür; Claude Lorrain ve Salvatore Rosa'nın tabloları 18. yüzyıl peyzaj şiirlerini etkilemiştir. Keats'in Bir Yunan Vazosuna şiirindeki bazı ayrıntılar bize Claude Lorrain'in bir tablosunu hatırlatır.[1] Stephen A. Larrabee İngiliz şiirindeki Yunan heykel sanatıyla ilgili bütün görüş ve telmihleri incelemiştir.[2] Albert Thibaudet, Mallarme'ın L'Apresmidi d'un faune şiirini yazarken ilhamını Boucher'ın Londra Millî Galerisi'ndeki bir tablosundan aldığını göstermiştir.[3] Şairler, özellikle de Hugo, Gautier, Parnasyenler ve Tieck gibi 19. yüzyıl şairleri belli tablolar üzerine şiirler yazmışlardır. Tabiî ki şairlerin resimle ilgili teorileri ve ressamlar arasından bazı tercihleri vardı. Bunlar incelenebilir ve onların edebiyat hakkındaki teorileri ve edebî zevkleriyle az ya da çok olan ilişkileri tesbit edilebilir. Burada karşımıza son zamanlarda ancak kısmen ele alınabilmiş olan geniş bir araştırma alanı çıkmaktadır.[4]

Açıktır ki edebiyat, özellikle de lirik şiir ve tiyatro müzikle sıkı bir yakınlık kurmuştur. Buna karşılık zaman zaman edebiyat da müziğin, özellikle vokal ve program müziğinin veyahut da resmin konusu olabilmektedir. Ortaçağ dinî bayramlarında söylenen şiirler (karol) veya Elizabeth dönemi lirik şiirleri üzerinde bunların müzikal bir çerçeveyle kurduğu sıkı ilişkiyi önemle ele almış gittikçe artan sayıda inceleme vardır.[5] Sanat tarihi alanında, sanat eserlerinin kavramsal ve sembolik anlamlarını ("ikonoloji") ve çoğu zaman da bunların edebiyatla ilişkilerini ve edebiyatın bunlara nasıl ilham kaynağı olduğunu inceleyen büyük bir araştırıcılar grubu (Erwin Panofsky, Fritz Saxl ve başkaları) ortaya çıkmıştır.[6]

Bu kaynaklar ve etkiler, ilham kaynağı olma ve işbirliği gibi oldukça açık konuların dışında üzerinde durmamız gereken daha önemli bir problem vardır: Edebiyat zaman zaman kesin bir şekilde resim etkisi elde etmeyi -kelimelerle yapılmış bir resim olmayı- veya müziğin etkilerini elde etmeyi- müziğe dönüşmeyi- denemiştir. Zaman zaman şiir heykelleşmeyi bile istemiştir. Eleştirici, Lessing'in Laokoön ve İrving Babbitt'in New Laokoön'de yaptığı gibi sanatların böyle birbiriyle karışmasını hoş karşılamayabilir. Fakat sanatların böyle diğerlerine has etkilere sahip olmaya çalıştıkları ve bu etkileri yaratmada büyük ölçüde başarılı oldukları da inkâr edilemez. Tabiî ki şiirin kelimenin tam anla-

mıyla heykel, resim veya müziğe dönüşebileceğini kabul etmek mümkün değildir. Şiir için, hattâ Landor, Gautier veya Heredia'nın şiirleri için kullanılan "heykel gibi" terimi, şiirin şu veya bu şekilde heykel sanatının etkilerine benzer gibi bir izlenim vermesi anlamına gelen mübhem bir benzetmeden başka bir şey değildir: Beyaz mermerin veya alçıdan kalıpların uyandırdığı serinlik, sükûnet, rahatlık, kesin hatlılık ve vuzuh. Fakat kabul etmek gerekir ki şiirdeki serinlik duygusu, mermere dokunmanın verdiği serinlik duygusundan veya mermer beyazlığından gelen o algının muhayyilede yeniden oluşmasından çok farklıdır. Gene kabul etmek gerekir ki şiirdeki sükûnet heykelin sükûnetinden çok ayrıdır. Collins'in Ode to Evening'ine "heykel gibi yontulmuş bir şiir" dendiği zaman, bununla heykelle gerçek herhangi bir ilişkiyi anlatan bir şey kastedilmez.[7] Burada objektif bir şekilde üzerinde durabileceğimiz özellikler şiirin yavaş ve ağır vezni ile dikkati her kelime üzerinde durmaya zorlayan bundan dolayı da okumayı yavaşlatan gariplikteki söyleyiştir.

Fakat Horatius'un "ut pictura poesis" (şiir resim gibidir) formülünün başarısını inkar etmek güçtür.[8] Şiir okurken anlatılan şeyleri gözde canlandırma (visualization) derecesi belki abartılmaktadır, ama şiir tarihinde okuru anlatılanları gözde canlandırmaya zorlayan devirler ve şairler vardır. Lessing'in, Ariosto'nun şiirleri için bunlardaki güzel kadınlarla ilgili çok ayrıntılı tasvirleri (şiir olarak her zaman etkisiz değil ama) gözde canlandırma bakımından zayıf diye eleştirmesi doğru olabilir, ama o devirde yani 18. yüzyılda yaşayan pitoresk tutkunu okurları da unutmamak gerekir. Chateaubriand'dan Proust'a kadar modern edebiyat, en azından resim etkilerini hatırlatan ve sık sık bizi gözümüzde çağdaş resimlerdekine benzer sahneler canlandırmaya zorlayan bir sürü tasvir bırakmıştı. Şairin, resmin bütünüyle cahili sayılan okurlarda gerçekten resme has etkiler uyandırıp uyandıramayacağı kuşkulu olsa da genel kültür geleneğimize bakıldığında yazarların, bir devir resminin tipik özelliğini, sözgelişi 18. yüzyılın peyzaj resimlerini, bir Whistler veya benzeri ressamların izlenimci etkisini hissettirebildiği açık bir gerçektir.

Şiirin müziğe has etkileri başarıp başaramayacağı -bunu yapabileceği yolunda oldukça yaygın görüşe rağmen- daha kuşkulu görünmektedir. Yakından incelendiğinde görülür ki şiirdeki "müzikalite" ile müzikteki "melodi" birbirinden tamamen farklıdır: Şiirde müzikalite ses kalıplarıyla ilgili düzenlemeler, üstüste gelen ünsüzlerden kaçınma veya basitçe muayyen ritmik etkilerin varlığı demektir. Tieck gibi Romantik devir şairlerinde ve daha sonra da Verlaine'de başarılı müzikal etkiler elde etmeye çalışmak, daha çok, şiirdeki anlam yapısını örtbas etmek, mantıklı yapılardan kaçınmak, doğrudan veya tek anlamlı ifadelerden ziyade çok anlamlı ifadelere önem vermek şeklinde görülür. Ancak bulanık çizgiler, anlam belirsizliği ve mantık dışılık hiçbir zaman kelimenin gerçek anlamında bir "müzikallik" değildir. Leitmotiv, sonat veya senfonik form gibi müzikal yapıların edebiyatta taklit edilmesi çok daha somut görünmektedir. Fa-

kat bilinçli bir şekilde taklit edildiği açıkça ifade edilmiş olsa bile bu gibi edebî eserlerdeki tekrarlanmış motiflerin veya bazı ruh halleri arasında muayyen bir zıtlık veya denge kurulması özelliğinin, esasen bütün sanatlar için ortak olan ve çok tanınmış edebî tekrar, tezat vs. araçları olarak görülmemesinin sebebini anlamak zordur. Şiirin kesin müzikal sesleri duyurduğu nisbeten seyrek örneklerde, meselâ Verlaine'in "les sanglots longs des violons" veya Poe'nun "Çanlar"ında bir enstrumanın kendine has sesi veya çanların çok genel bir havadaki sesleri basit bir ses taklidinin pek ötesinde olmayan yollarla elde edilmiştir.

Tabiî bestelenmek niyetiyle yazılmış manzumeler -söz gelişi Elizabeth dönemi havaları ve opera metinleri- vardır. Şair ve bestecinin bir ve aynı kişi olduğu seyrek örneklere de rastlanabilir; fakat müziğin ve güftenin hep aynı bir zaman sürecinde meydana getirildiğini ispatlamak zor görünmektedir. Wagner bile bazan "dramlar"ını onları opera haline getirmesinden yıllar önce yazmıştı. Birçok lirik şiirin de hazır melodilere uyacak şekilde yazıldığı şüphe götürmez. Fakat müzikle gerçekten büyük şiir arasındaki ilişki, en başarılı şekilde bestelenmiş örnekleri gözönüne alsak bile gene de oldukça zayıftır. Sık örgülü, büyük bir yapı bütünlüğü gösteren şiirler bestelenmeye elverişli olmazlar; oysa sıradan veya zayıf şiirler meselâ Heine ya da Wilhem Müller'in ilk şiirlerinin çoğu Schubert ve Schumann'ın en güzel şarkılarına metin olmuşlardır. Şiir yüksek bir edebî değere sahipse, müziğin kendisi değerli olsa bile, beste çoğu kere şiirin kalıplarını tamamen bozar veya tanınmaz hale getirir. Verdi'nin operasında Shakespeare'in Othello'sunun ne hale geldiğini söylemeye gerek yoktur. İlâhilerin veya Goethe'nin şiirlerinin hemen hemen bütün besteleri bu uyuşmazlığın yeterli delilleridir. Elbetteki şiirle müzik arasında bir işbirliği vardır; ama büyük şiirler müziğe elverişli olmadıkları gibi, büyük müziğin de kelimelerin yardımına ihtiyacı yoktur.

Güzel sanatlarla edebiyat arasındaki paralellikler genellikle şöyle bir iddiaya gelip dayanır: Bu tablo ve şu şiir bende aynı ruh halini (mood) uyandırdı. Meselâ Mozart'ın bir minuetini dinlerken, Watteau'nun bir manzara resmine bakarken ve Anakreon tarzı bir şiiri okurken içimde bir hafiflik, bir neşe duydum. Fakat bu, gerçek bir tahlil yapabilmek için bize pek yararlı olamayacak bir paralelliktir. Bir müzik parçasının uyandırdığı sevinç genel olarak, hattâ özel tonda bir sevinç değil, fakat o müzik kalıbını yakından izleyen ve dolayısıyla ona sıkıca bağlı olan bir heyecandır. Müzik dinlerken gerçek hayattaki heyecanlarla sadece genel tonu itibariyle aynı olan heyecanlar yaşarız ve bunları olabildiği kadar yakından tanımlasak bile onları uyandıran kendine özgü şeyden gene de çok uzağızdır. Okuyucu ve seyircilerin ferdî tepkileri içerisinde kalan ve iki sanat karşısındaki tepkilerimizde belli bir heyecan benzerliğini belirlemekle yetinen sanatlar arası paralellikler bu yüzden hiçbir zaman doğruluklarını araştırmaya ve dolayısıyla sanatlar arasındaki ilişkiler konusundaki bilgimizin artmasına imkân vermezler.

Başka bir ortak yaklaşım sanatçıların niyetleri ve teorileridir. Şüphesiz ki değişik sanatların, meselâ Neo-Klasik ve Romantik sanatların gerisinde bulunan teori ve formüllerde bazı benzerliklerin var olduğunu gösterebilir ve farklı sanat dallarındaki sanatçıların niyetlerine dair aynı veya benzer gibi görünen ifadeler de bulabiliriz. Fakat müzikteki "Klasisizm" herhalde edebiyattaki kullanımından çok farklı bir şeyi anlatacaktır; bunun en basit sebebi birkaç eksik parça dışında gerçek eski müziği tanımayışımız, dolayısıyla onun müziğin tekâmülünde, antik devirlere ait kural ve eserlerin edebiyatı fiilen şekillendirmesi gibi önemli bir rol oynayamamış olmasıdır. Buna benzer şekilde çoğu zaman klasik teorilere, Apelles gibi Yunanlı ressamlara ve ortaçağ yoluyla antik devirden gelmiş olması gereken bazı uzak resim geleneklerine dayandırılmasına rağmen, resim sanatının da -Pompei ve Herculaneum'daki fresklerin kazılarla ortaya çıkarılmasından önce- klasik resmin etkisinde kaldığı pek söylenemez. Oysa klasik örnekler ve onların etkisindeki eserler, heykel ve mimarî sanatlarını, edebiyat da dahil diğer sanatlardan çok daha ileri bir derecede belirlemiştir. Şu halde teoriler ve bilinçli niyetler çeşitli sanatlarda çok farklı şeyleri anlatırlar ve bunlar sanatçının çalışmasının elle tutulur ürünleri, onun eseri ve eserin kendine özgü muhtevası ve şekli hakkında pek az şey söylerler veya hiç bir şey söylemezler.

Sanatlar arası paralelliği sanatçının niyetine göre yorumlamanın araştırıcıyı ne kadar tereddütler içinde bırakabileceğini, en iyi şekilde sanatçı ve şairin aynı kimseler olduğu seyrek durumlarda görebiliriz. Sözgelişi Blake'in veya Rossetti'nin şiir ve resimleri arasında yapılacak bir karşılaştırma onların resim ve şiirlerinin -sadece teknik nitelik bakımından değil- karakter bakımından da çok farklı, hattâ apayrı olduğunu gösterecektir. Blake'in "Tyger! Tyger! burning bright" şiirindeki müthiş kaplan, şairin çizdiği resimde küçücük, garip bir hayvan olarak görünür. Thackeray, Vanity Fair'ı kendisi resimlemiştir; fakat yazarın yaptığı yapmacıklı Becky Sharp karikatürü ile kahramanın romandaki karmaşık karakteri arasında pek az ilişki vardır. Michelangelo'nun sone, heykel ve resimlerinin hepsinde de aynı yeni Platoncu fikirleri bulabilir ve bazı psikolojik benzerlikler keşfedebiliriz; ama bu eserlerde yapı ve nitelik bakımından kıyaslamaya değer pek az şey vardır.[10] Bu bize gösterir ki bir sanat eserinin "ifade vasıtası (medium)" (üzerinde durulmayı bekleyen talihsiz bir terim) sanatçının kişiliğini ifade etmesi için aşacağı basit bir teknik engel değil, fakat geleneğin daha önceden şekillendirdiği bir etkendir ve o, ferdî sanatçının yaklaşımına ve ifadesine yön veren ve değiştiren kuvvetli bir belirleme niteliğine sahiptir. Sanatçı eserini mantıkî genel beyanlara göre değil, elindeki somut malzemenin durumuna göre tasarlar ve bu somut ifade vasıtasının başka vasıtalarınkinden çoğu kere oldukça farklı kendine has bir tarihi vardır.

Sanatları ortak sosyal ve kültürel zeminleri temelinde karşılaştırmak, sanatçıların niyetleri ve teorilerine bakarak ele almaktan daha manâlı olabilir. El-

bette sanatlar ve edebiyatın gerisindeki besleyici ortak zaman, mekan veya toplum kaynağını tasvir etmek ve böylece onlar üzerinde işleyen tesirlere işaret etmek mümkündür. Sanatlar arasındaki paralelliklerin çoğu, ferdî sanat eserinin hitap ettiği veya içinden çıkmış göründüğü tamamen farklı sosyal zeminin gözar-dı edilmesi dolayısıyla kurulabilmiştir. Belli bir sanat şeklini yaratan veya isteyen sosyal sınıflar herhangi bir zaman ve yerde çok farklı olabilirler. Gotik katedrallerin Fransız destanınınkinden çok farklı bir sosyal zemini vardır. Heykel sanatı da çoğu kere romanınkinden oldukça farklı bir kitleye hitab eder ve malî desteğini ondan alır. Bütün sanatlarda fikrî zeminin muhakkak surette aynı ve onların hepsi üzerinde etkili olduğu tarzındaki alışılmış varsayım da belli bir zaman ve yerdeki bütün sanatların ortak sosyal zemine sahip olduğu varsayımı ölçüsünde yanıltıcıdır. Resmi çağdaş felsefenin ışığında yorumlamak sakıncalı görünmektedir. Bir örnek vermek gerekirse, Charles de Tolnay[11], ağabey Brueghel'in tablolarını Cusanus veya Paracelcus'un fikirlerine paralellikler gösteren ve Spinoza ve Goethe'yi müjdeleyen bir panteist monizmin delilleri olarak yorumlamaya çalışmıştır. Daha önce farklı bir çerçevede eleştiriye tabi tuttuğumuz Alman geist tarihçilerinin yaptığı şekilde sanatların "devir ruhu"yla "açıklanması" ise daha da sakıncalıdır.[12]

Şimdiye kadar aynı veya benzer sosyal veya fikrî zeminden ileri gelen gerçek paralelliklerin somut bir şekilde ele alınıp incelendiği pek görülmemiştir. Söz gelişi şu soruları somut bir şekilde cevaplandırmış incelemelere sahip değiliz: Belli bir zaman veya yerde ortaya çıkmış sanatlar "tabiat" nesnelerini ne ölçüde geniş veya dar bir çerçevede ele almışlardır? Sanat normları sosyal sınıflara ne kadar bağlıdır ve bu tesirle ne ölçüde topyekûn değişmelere uğrarlar? Veya sosyal devrimler estetik değerleri ne kadar değişikliğe uğratmıştır? Bütün bu sorular şimdiye kadar pek ele alınmamış, fakat sanatların karşılaştırılmasında elle tutulur sonuçları olabilecek geniş bir araştırma alanını gösterir. Tabiî bu yöntemle çeşitli sanatların tekâmülünde kesin paralelliklerin değil, sadece benzer etkilerin varlığı isbatlanabilir.

Açıktır ki bir sanatlar karşılaştırması için en esaslı yaklaşım, sanat nesnelerinin kendisindeki yapısal ilişkilerin tahlili temelinde olur. Eserlerin kendisinin tahlilini ön plana geçirmedikçe ve -kendi bakış açılarından ne kadar aydınlatıcı olursa olsun- hem sosyal ve kültürel zeminle ilgili hem de okuyucu ve seyircinin veya yazar ve sanatçının psikolojik durumuyla ilgili incelemeleri ikinci planda görmedikçe, sanatların karşılaştırmalı bir tarihi şöyle dursun, bir sanatın kendine has tarihi bile olmayacaktır. Ne yazık ki bugüne kadar sanatlar arasında böyle bir karşılaştırma için elverişli vasıtalarımız pek olmamıştır. Burada çok çetin bir soru vardır: Sanatların ortak ve karşılaştırmaya elverişli unsurları nelerdir? Bu konuya Croce'ninki gibi bir teoriyle yaklaşmak bize hiç bir yarar sağlamaz, çünkü bu teori bütün estetik problemleri, ifadeyle anlaşılmaz bir şekilde özdeş tutulan sezgi faaliyeti etrafında toplamaktadır. Croce, ifade tarzları-

nın varlığına karşı çıkar ve "sanatların estetik açıdan sınıflandırılması yolundaki herhangi bir girişimi saçma sayarak" mahkûm eder, dolayısıyla da sanat türleri ve tipleri arasındaki bütün farklılıkları peşinen (a fortiori) reddeder.[13] John Dewey'in Art as Experience'da (1934) ısrarla üzerinde durduğu şu fikir de problemimize bir aydınlık getirmez: "Onlarsız yaşantının mümkün olmadığı genel şartların varlığı sebebiyle sanatlar ortak bir öze, bir cevhere mâliktirler."[14] Elbetteki her sanatkarâne yaratmada, hattâ her beşerî yaratma, faaliyet ve yaşantıda belirleyici ortak unsurlar (denominator) vardır. Fakat bunlar sanatları karşılaştırmada bize yardımcı olamazlar. Theodore Meyer Greene sanatların karşılaştırılabilecek unsurlarını karmaşıklık, bütünlük ve ritim olarak belirler ve John Dewey'nin kendinden önce yaptığı gibi "ritim" teriminin sanatlara uygulanabileceğini etkili bir dille savunur.[15] Ama gene de bir müzik parçasının ritmi ile gerek düzen gerekse temponun eserin kendi yapısından çıkmadığı bir dizi sütunun ritmi arasındaki derin farkı ortadan kaldırmak imkansız görünmektedir. Karmaşıklık ve bütünlük ise "çeşitlilik" ve "birlik"in başka kelimelerle ifadesinden başka bir şey değildir ve bu bakımdan ancak çok sınırlı bir alanda kullanılabilir. Sanatlar arasında böyle yapıyı göz önüne alarak belirleyici ortak unsurlar bulmayı amaçlayan somut girişimlerin pek azı bu noktadan ileriye geçebilmiştir. Harwardlı matematikçi G. D. Birkhoff, Aesthetic Measure (Estetik ölçü)[16] adlı eserinde basit sanat şekilleriyle müzik arasında ortak bir matematik temel bulmak için belli bir ölçüde başarıya ulaşan çalışmalar yapmış ve eserinde matematik denklemler ve katsayılarla da gösterilebilen nazımdaki "müzikalite" üzerine bir incelemeye yer vermiştir. Fakat nazımdaki ses ahenği (euphony) problemi anlamdan ayrı, kendi başına çözümlenemez ve Birkhoff'un Edgar Allen Poe'nun şiirlerine yüksek bir değer atfetmesi onun böyle bir varsayımdan yola çıktığını doğrulamaktadır. Bu zekice denemeler benimsendiğinde, şiirin temel edebî "nitelikleri"yle edebiyata kıyasla daha tam bir "estetik ölçü"ye sahip diğer sanatlar arasındaki uçurum daha da derinleşecektir.

Sanatların paralelliği problemi sanat tarihi çalışmalarının ortaya koyduğu üslûp kavramlarının edebiyatta kullanılmasını oldukça erken düşündürmüştür. 18. yüzyılda Spenser'ın Faerie Queene'inin yapısı ile bir Gotik katedralin ihtişamlı düzensizliği arasında bir sürü karşılaştırma yapılmıştır.[17] The Decline of the West'inde Spengler bir kültüre ait bütün sanatları birbirine benzeterek "18. yüzyılın zarif mobilyalarına, aynalı odalarına, tabiat şiirlerine ve porselen takımlarına has göze hitap eder bir mahiyet taşıyan oda müziği"nden söz eder, "Madrigal tarzı şiirlerin Tiziancı üslûbu"nu zikreder ve Franz Hals'ın resimlerindeki süratli tempoya (allegro feroce) ve Van Dyck'ın resimlerindeki rahat ve biraz canlı tempoya (andante con moto)" dikkati çeker.[18] Bu sanatları kıyaslama modası Almanya'da birçok kişiyi Gotik insanı ve Barok ruhu hakkında yazılar yazmaya özendirmiş ve "Rokoko" ve "Biedermeier" terimlerinin edebiyatta kullanılmasına yol açmıştır. Gotik, Rönesans, Barok, Rokoko, Romantizm, Bie-

dermeier, Gerçekçilik, İzlenimcilik, Anlatımcılık şeklinde kesin sınırlarla ayrılmış sanat üslûpları sıralaması edebiyat tarihçilerini edebiyatı devirlere ayırmada derinden etkilemiş ve kendini edebiyata da kabul ettirmiştir. Adı geçen üslûplar esas olarak Klasik ile Romantik arasındaki tezadı ifade eden iki ana grupta toplanırlar: Gotik, Barok, Romantizm, Anlatımcılık bir çizgide; Rönesans, Neo-Klasisizm, Gerçekçilik öbür çizgide gözükür. Rokoko ve Biedermeier kendilerinden önce gelen üslûpların -sırasıyla Barok ve Romantizm'in- yozlaşmış, aşırı süslü şekilleri olarak yorumlanabilir. Çoğu zaman bu paralellikler fazlaca zorlanmışlardır ve bu yönteme kendini kaptırmış olan en ünlü araştırıcıların yazılarında bile saçma sapan şeyler kolayca yakalanabilir.[19]

Sanat tarihi kategorilerini edebiyata aktarma konusundaki en elle tutulur çalışma, Oskar Walzel'in Wölfflin'in ölçütlerini edebiyata uygulamasıdır. Wölfflin, Principle of Art History'de[20] Rönesans ve Barok sanatları arasında sırf yapısal temellere dayanan bir ayırım yaptı. Devre ait her çeşit resme, heykele veya mimarî örneğine uygulanabilecek bir zıtlıklar şeması meydana getirdi. Ona göre Rönesans sanatı "çizgisel" iken, Barok sanatı "gölgesel"dir. Çizgisel, figür ve nesnelerin ana hatlarının açıkça çizilmesi demektir; "gölgesel" ise ışık ve rengin kendisinin -bunlar nesnelerin çizgilerini bulanıklaştırır- kompozisyon ilkeleri olması anlamındadır. Rönesans resim ve heykeli "kapalı" bir forma, figürleri ve yüzeyleri simetrik, dengeli bir şekilde gruplandırmaya yönelir, buna karşılık Barok "açık" bir formu, resmin merkezinden çok bir köşesine önem veren, hattâ resmin çerçevesinin dışına götüren simetrisiz bir kompozisyonu tercih eder. Rönesans tabloları "sathî"dir veya en azından arka arkaya sıralanmış değişik düzlemlerde kurulurlar. Barok resimler ise "derin"dir veya gözü uzak ve belirsiz bir fona doğru çekerler. Rönesans tabloları, açık şekilde ayrı parçaların olması anlamında, "çok kısımlı"dırlar. Barok eserler ise bir "birlik"in sağlandığı, hayli bütünleşmiş, sık örgülü eserlerdir. Rönesans sanat eserleri "açık seçik", buna karşılık Barok eserler nisbeten "kapalı", bulanık, belirsizdirler.

Wölfflin, ulaştığı sonuçları somut sanat eserlerinin hayranlık uyandıracak ölçüde titiz tahlillerine dayanarak ortaya koymuş ve Rönesans'tan Barok'a geçerken sanatta kesin bir ilerlemenin görüldüğünü anlatmak istemişti. Elbetteki bunun aksinin olması mümkün değildir. Wölfflin, "görme tarzı"ndaki değişmeden söz etmesi hariç tutulursa, bu ilerleme sürecini sebepleri bakımından bir açıklamaya tabi tutmaz. Açıktır ki bu sürecin görme tarzındaki değişme gibi fizyolojik bir sebeple açıklanması zordur. Bu görüş, "görme tarzı"ndaki değişmeler ve sırf yapı veya kompozisyonla ilgili değişmeler üzerinde önemle durması bakımından Fiedler ve Hildebrand'ın sanatı sırf görsel birşey olarak ele alan teorilerine döner ve temelde Herbartçı estetikçi Zimmermann'a dayanır.[21] Fakat bizzat Wölfflin özellikle sonraki ifadelerinde[22] kullandığı yöntemin sınırlı bir çerçevede kaldığını kabul etmiş ve ortaya koyduğu formlar tarihini yazarken sanat tarihinin bütün problemlerini ele alıp çözümlemeyi hiçbir zaman dü-

şünmediğini belirtmiştir. Hatta o daha önceden de "şahsî" ve "mahallî" üslûpların varlığını kabul etmiş, ortaya koyduğu sanat tiplerinin daha az kesin olmakla birlikte, 16. ve 17. yüzyıllar dışında da var olabileceğini görmüştü.

1916'da Walzel, Principles of Art History'den öğrendiği şeylerin heyecanıyla Wölfflin'in kategorilerini edebiyata aktarmaya girişti.[23] Shakespeare'in oyunlarının kompozisyonunu inceleyerek, bunların Wölfflin'in rönesans resimlerinde bulduğu simetrik şekilde kurulmaması dolayısıyla yazarın Barok'a girdiği sonucuna vardı. İkinci derecedeki karakterlerin sayısı, bunların simetrik olmayan gruplanışı, oyunun çeşitli perdelerinin farklı bir kuvvete sahip olması: Bütün bu özelliklerin Shakespeare'in tekniğinin Barok'un tekniğiyle aynı olduğunu gösterdiği kabul edilmiştir. Buna karşılık trajedilerini merkezî bir kişinin etrafında toplayan ve kuvveti perdeler arasında geleneksel Aristocu düzene göre dağıtan Corneille ve Racine Rönesans tipine sokulur. Wechselseitige Erhellung der Künste adlı küçük kitabında ve daha sonra birçok yazısında[24] Walzel, önceleri oldukça ılımlı bir şekilde, fakat sonradan gitgide aşırıya varan iddialarla bu aktarmayı geliştirmeye ve doğruluğunu isbata çalışmıştır.

Wölfflin'in kategorilerinden bir kısmını açık ve oldukça kolay bir şekilde edebî terimlerle ifade etmek mümkündür. Açık seçik çizgileri ve ayrı parçaları tercih eden sanatla dağınık bir kompozisyona ve belirsiz çizgilere sahip sanat arasında açıkça görülebilecek bir zıtlık vardır. Fritz Strich'in Alman Klasisizm'iyle Romantizm'i arasındaki zıtlığı Wölfflin'in Rönesans ve Barok devirler için tasarladığı kategorileri uygulayarak ortaya koyma girişimi, serbestçe yorumlandığı takdirde bu kategorilerin kusursuz Klasik şiirle bitmemiş, parçalar halinde veya müphem Romantik şiir arasındaki eski zıtlığı yeni bir şekilde ifade edebileceğini göstermektedir. Fakat bu durumda bütün edebiyat tarihi için bize verilen şey sadece tek bir zıtlıklar dizisi olmaktadır. Tamamen edebî terimlerle ifade edilmiş olsalar bile, Wölfflin'in kategorileriyle yapabileceğimiz şey, sadece sanat eserlerini iki kategori içinde toplayıp sıralamaktır ve yakından bakıldığında bunlar aslında Klasikle Romantik, sık örgülüyle gevşek örgülü, plastik sanatla pitoresk sanat arasındaki eski zıtlıktan başka bir şey değildir: Schlegel kardeşlerin, Schelling ve Coleridge'in edebiyat ve ideoloji tartışmaları sırasında ulaştıkları ve ortaya attıkları ikilik. Wöfflin'in bu zıtlıklar takımı bir yandan bütün Klasik ve sözde Klasik sanatları birlikte aynı gruba sokarken, öte yandan da Gotik, Barok ve Romantizm gibi birbirinden çok ayrı akımları birleştirir. Bu teorinin Rönesans ve Barok sanatları arasındaki inkârı imkânsız ve çok önemli sürekliliği belirsiz kılacağı açıktır. Nasıl ki teorinin Strich tarafından Alman edebiyatına uygulanışı da Schiller ve Goethe'nin gelişme devirlerindeki sözde Klasik basamakla 19. yüzyıl başlangıcındaki Romantik akım arasında sun'î bir tezat meydana getirmiş, öte yandan da Sturm und Drung dönemini açıklanamaz ve anlaşılamaz bir durumda bir yana bırakmıştır. Gerçekte 18. ve 19. yüzyılların başlangıcındaki Alman edebiyatı nisbî bir birlik içindedir ve bu

birliğin kendi içinde uyuşmaz edebî hareketlerle parçalanmış gösterilmesi imkansızdır. Demek ki Wölfflin'in teorisi bize sanat eserlerini sınıflandırmak ve aksiyon-reaksiyon, gelenek-tepki veya bir o tipin bir bu tipin ağır basması şeklindeki o eski ikili tekâmül şemasını tesbit etmek veya daha çok bunu doğrulamakta yardımcı olabilir; ama bu şema, edebiyatın karmaşık sürecinin gerçekliği karşısında ondaki asıl gelişimin çok çeşitlilik gösteren düzenini ortaya koymakta hayli yetersiz kalır.

Wölfflin'in kavram çiftlerinin edebiyata aktarılması, önemli bir problemi de tamamen çözümsüz bırakır. Kesin bir olgu olan sanatların aynı bir zamanda aynı hızda tekâmül etmediği gerçeğine bu durumda herhangi bir açıklama getiremeyiz. Edebiyat kimi zaman diğer sanatların gerisinde kalmış görünür: Meselâ büyük İngiliz katedrallerinin yapıldığı sıralarda bir İngiliz edebiyatından pek söz edilemez. Başka zamanlarda müzik, edebiyatın ve öbür sanatların gerisinde kalır: Meselâ 1800'den önce "Romantik" müzikten söz edilemez, oysa Romantik şiirlerin çoğu bu tarihten önceye rastlar. Şu olguları açıklamamız da zordur: Pitoreskin mimarîde etkili olmasından en az altmış yıl önce "pitoresk" şiir vardı.[26] Gene Burckhardt'ın söylediğine göre[27], Nencia, yani Lorenzo Magnifico'nun köylü hayatını tasviri, Jacopo Bossano ve okulunun ilk günlük hayat tablolarından seksen yıl kadar önceye rastlıyordu. Diyelim ki bu örnekler yanlış seçilmiş, hattâ çürütülebilecek örneklerdir, ama bunlar bizi öyle bir problemle karşı karşıya getirmektedirler ki bunun, sözgelişi müziğin daima edebiyatı bir nesil geriden takip ettiği yolunda basit bir teoriyle halledilmesi mümkün değildir.[28] Bu gibi durumlarda sosyal etkenlerle karşılıklı ilişkilerin tesbiti gerekeceği ortadadır ve bu etkenler kendi başına her örnekte değişik olacaktır.

Sonunda şu problemle karşılaşırız: Belli dönemler veya milletler ancak bir veya iki sanatta aşırı derecede üretici olmuş, oysa diğer sanatlarda ya tamamen kısır kalmışlar ya da sadece taklitçi ve kopyacı olmuşlardır. Elizabeth devrinde İngiliz edebiyatının diğer güzel sanatlarla kıyaslanamayacak ölçüde ileri olması buna iyi bir örnektir. Bu olguyu "millî ruh"un belli bir şekilde tek bir sanatta yoğunlaşmış olmasıyla veya Emile Legouis'nin History of English Literature'daki ifadesiyle "Spenser İtalya'da doğsaydı bir Tiziano veya Veronese, Hollanda'da doğsaydı bir Rubens veya Rembrand olurdu"[29] gibi düşüncelerle açıklamak bize bir şey kazandırmaz. Elizabeth devri edebiyatının durumunda güzel sanatların ihmaline Püritanizm'in sebep olduğunu söylemek kolaydır; ama bu, din dışı edebiyatta meydana getirilen birçok eser karşısında resim sanatında görülen kısırlığı açıklamaya yetmez. Fakat bütün bunlar bizi alanımızın dışındaki somut tarihî problemlere götürürler.

Farklı bir tempoda gelişmesi ve unsurlarının iç yapısının farklılığı dolayısıyla her sanatın -plastik sanatlar, edebiyat ve müzik- kendine has bir tekâmülü vardır. Şüphesiz bunlar birbirleriyle sürekli bir ilişki içindedirler, fakat bunları

bir noktadan çıkıp diğer sanatların tekâmülünü belirleyen ilişkiler gibi görmemelidir. Bunları daha çok bir sanattan diğerine veya bunun tersine her iki yolda da işleyen ve girdikleri sanatta tam bir dönüşüme uğrayan diyalektik ve karmaşık bir ilişkiler ağı olarak düşünmek gerekir. Bu, tek tek her sanata ve bütün sanatlara nüfuz eden ve onları belirleyen basit bir "devir ruhu" işi değildir. İnsanın kültürel faaliyetlerinin teşkil ettiği bütünlüğü, kendi kendine gelişen, her biri komşu faaliyetlere ait normlarla her zaman aynılık göstermeyen kendine ait bir normlar takımına sahip faaliyetlerin oluşturduğu bir sistem olarak düşünmeliyiz. Sanat tarihçilerinin, edebiyat ve müzik tarihçileri de dahil, en geniş anlamda görevi her sanat için onun kendi özelliklerini temel alan tasvirci bir terimler kümesi oluşturmaktır. Buna uygun olarak günümüzde şiirin yeni bir şiir sanatı anlayışına (poetics), bir tahlil tekniğine -ki buna güzel sanatlara ait terimlerin basitçe edebiyata aktarılması veya uyarlanmasıyla ulaşılamaz- ihtiyacı vardır. Bir "devir ruhu"nun hakimiyetindeki metafizik varlıklar olmayacak şekilde edebî devirlerin sınırlarının yeniden çizilebilmesi, ancak edebî sanat eserlerinin tahlilinde başarılı bir terimler sisteminin geliştirilip olgunlaştırılmasıyla mümkündür. Böyle tamamen edebî tekâmül çizgilerini tesbit ettikten sonra, bu tekâmülün, diğer sanatların aynı şekilde tesbit edilecek tekâmülüne herhangi bir şekilde benzeyip benzemediği sorusunu sorabiliriz. O zaman görebileceğimiz gibi, cevap basit bir "evet" veya "hayır" olmayacak, paralel çizgilerden çok ayrılan ve birleşen çizgilerden oluşan karışık bir şekil gösterecektir.

DÖRDÜNCÜ KISIM

ASIL EDEBİYAT İNCELEMESİ

GİRİŞ

İlmî edebiyat araştırmalarının tabiî ve makul hareket noktası edebî eserlerin kendilerinin yorumu ve tahlilidir. Zaten yazarın hayatı, sosyal çevresi ve bütün edebiyat süreciyle ilgilenmemizin asıl sebebi eserlerin kendisinden başka bir şey değildir. Fakat ne kadar gariptir ki edebiyat tarihinin bir edebiyat eserinin içinde yer aldığı çevre üzerinde haddinden fazla oyalanması yüzünden, eserlerin kendisinin tahliline yönelik çalışmalar çevre incelemesine harcanan büyük emeğe kıyasla çok önemsiz bir düzeyde kalmıştır. Eserin kendisinden çok onu belirleyen şartlara gereğinden fazla önem verilmesinin sebeplerini anlamak için fazla geriye gitmeye gerek yoktur. Modern edebiyat tarihinin doğuşu Neo-Klasisizm'in eleştiri sistemini, her devri değerlendirirken o devre ait ölçüleri kullanmak gerekir tarzındaki relativist görüşüyle yıkmayı başaran romantik akımla sıkı bir ilişki içinde gerçekleşmişti. Böylece edebiyatın kendisinden çok onun tarihî zeminine, eski edebiyata atfedilen yeni değerleri haklı göstermek için bir temel olarak kullanılan tarihî zemine önem verilmeye başlandı. 19. yüzyılda tabiat bilimlerinin yöntemlerini büyük ölçüde benimseme çabası dolayısıyla bir şeyi sebepleri açısından değerlendirme devrin en büyük prensibi haline geldi. Ayrıca edebiyat incelemelerinde okurun şahsî zevkine fazla önem verilmeye başlandı ve şiir sanatının eski kuralları dağıldı. Bu durum sanat değerinin "şahsî beğenme"yle ilgili bir şey sayılması gerektiği fikrinin -ki bu, değerlendirmenin esasta akıl dışı bir şey olması demekti- kuvvetlenmesine yol açtı. Sir Sidney Lee, üniversitede yaptığı bir açış konuşmasında "Biz edebiyat tarihinde edebiyatı oluşturan dış şartlara-politik, sosyal, ekonomik durumlara- bakarız" derken birçok akademik edebiyat araştırmasının temelinde yatan teoriyi özetlemiş oluyordu.[1] Bunun sonucunda şiir sanatının problemleri üzerinde açık seçik görüşlere sahip olamamak yüzünden araştırıcıların büyük bir kısmı, bir sanat eserini gerçekten tahlil etme ve değerlendirme meselesiyle karşılaştıklarında şaşırtıcı bir aczin içine düşmüşlerdir.

Son yıllarda edebiyat incelemesinin herşeyden önce ve herşeyden çok sanat eserlerinin kendisi üstünde yoğunlaşması gerektiğini kabul eden sağlıklı bir tepki ortaya çıkmıştır. Klasik retoriğin, şiir sanatı anlayışının veya vezin bilgisinin geleneksel yöntemleri yeniden gözden geçirilmekte ve modern terimler içinde yeniden ifade edilmektedir. Bütün bunların yapılması da gereklidir. Bu arada modern edebiyatın çok geniş bir alanı kaplayan sanat şekillerinin incelenmesini esas alan yeni yöntemler de söz konusu edilmektedir. Fransa'da metin şerhi (explication de textes) yöntemi,[2] Almanya'da Oscar Walzel tarafından geliştirilen ve edebiyatla güzel sanatların tarihi arasındaki paralellikleri esas alan

şekle yönelik tahliller[3] ve özellikle Rus biçimçilerinin, onların Çek ve Polonyalı takipçilerinin takdire değer çalışmaları[4], doğru bir şekilde bakmaya ve lâyıkıyla tahlil etmeye daha yeni başladığımız edebî eserlerle ilgili incelemelere yeni bir hareket getirmiştir. İ. A. Richards'ın İngiltere'deki takipçilerinden bazıları metne özel bir dikkat göstermeye başlamışlardır[5], Amerika'da da bir grup eleştirici sanat eserlerinin incelenmesi konusunu asıl ilgi alanları haline getirmişlerdir.[6] Tiyatronun hayattan farklılığını vurgulayan, tiyatrodaki gerçeklikle hayattaki gerçekliğin birbirine karıştırılmasına karşı çıkan birçok tiyatro incelemesi de aynı doğrultuda ilerlemektedir.[7] Gene aynı şekilde birçok roman incelemesi[8] vardır ki romanı sadece sosyal yapıyla kurduğu ilişkilerin ışığında ele almakla yetinmeyerek, eserin sanat yöntemlerini -bakış açılarını, hikâye etme tekniğini- tahlil etmeye çalışır.

Rus biçimcileri sanat eserini ortadan ikiye bölen eski "muhteva karşısında şekil" ayırımına şiddetle karşı çıkmışlardır: Ham bir muhteva ile onun üzerine geçirilmiş, tamamen haricî bir şekil.[9] Açıktır ki bir sanat eserinin estetik etkisi çoğu zaman onun muhtevası denen şeyde bulunmaz. Özetlendiği zaman (ki böyle birşey ancak eğitim ve öğretimde başvurulan bir yol olarak mazur görülebilir) gülünçleşmemiş veya manâsını kaybetmemiş pek az eser vardır.[10] Ancak yine de şekli estetik bakımdan faal etken, muhtevayı estetik olarak nötr bir şey diye tanımlayarak ayırmak da bizi başa çıkılmaz güçlüklerle karşılaştırır. İlk bakışta bu sınır çizgisi oldukça açık ve belirgin gibi görünebilir. Muhtevadan bir sanat eserinin taşıdığı fikir ve duyguları anlarsak, o zaman şekil muhtevanın kendisiyle ifade edildiği dile ait bütün unsurları kapsıyor demektir. Fakat bu ayırımı yakından incelersek muhtevanın dolaylı olarak bazı şekil unsurlarına işaret ettiğini görürüz: Meselâ bir romanda anlatılan olaylar muhtevaya ait şeylerdir, oysa olayların bir olay örgüsü (vak'a) içinde sıralanış tarzı şekle ait bir şeydir. Bu sıralama şeklini yok saydığımızda olaylar sanatkârane etkiyi bütünüyle kaybederler. Alman araştırıcıların öne sürdüğü ve yaygın bir şekilde kullandıkları yol, kaynağı bakımından Plotinos ve Shaftesbury'ye kadar giden "iç şekil" teriminin kullanılması, işleri daha çok karıştırır; çünkü bu durumda iç şekille dış şekil arasındaki sınır çizgisi tamamen belirsiz kalmaktadır. Olayların bir olay örgüsü içinde sıralanış tarzını basitçe şeklin bir parçası olarak kabul etmek gerekir. Genellikle şekle ait bir şey sayılan dilde bile, kendi başına estetik bakımdan birbirinden farksız kelimeler ile kelimelerin birleşmek suretiyle estetik bir tesire sahip ses ve anlam birlikleri meydana getirmesi arasında bir ayırım gözetmenin kaçınılmaz olduğunu kavradığımız zaman geleneksel kavramların sakıncası daha çok açığa çıkar. Estetik olarak birbirinden farksız, nötr durumdaki bütün unsurlara yeni bir adlandırmayla "malzemeler" demek daha iyi olacaktır, buna karşılık onların estetik tesir, estetik güç kazanmasına da "yapı" denebilir. Bu ayırım aslâ eski muhteva-şekil çiftine basitçe yeniden bir isim vermek değildir. O, eski sınır çizgilerini tam ortadan ikiye böler. "Malzemeler" daha

önce muhtevanın parçası sayılan unsurları ve şekle ait sayılan şeyleri içine alır. "Yapı" ise estetik amaçlar için düzenlenebildiği ölçüde hem muhteva hem de şekli içine alan bir kavramdır. Bu perspektiften bakıldığında sanat eseri belli bir estetik amaca hizmet eden bütün bir işaretler (sign) sistemi veya işeretlerden oluşan bir yapı olarak düşünülecektir.

On İkinci Bölüm
EDEBÎ SANAT ESERİNİN VAROLUŞ TARZI

Bir sanat eserinin farklı tabakalarının tahlilini yapabilmek için, önce son derece zor bir epistemolojik soruyu, edebî sanat eserinin "varoluş tarzı" veya "ontolojik yeri"ni tartışmamız gerekecektir.[1] Daha kısa olması bakımından bundan sonra edebî sanat eserine şiir diyeceğiz? "Reel" şiir nedir? Onu nerede aramalıyız ve o nasıl var olur? Bu sorulara verilecek doğru bir cevap herhalde bazı eleştirel problemleri halledecek ve edebiyat eserinin uygun bir şekilde tahliline giden yolu açacaktır.

Şiir veya daha ziyade genel olarak edebî sanat eseri nedir ve nerede aranmalıdır sorusuna edebiyat geleneği içerisinde bazı cevaplar verilmiştir ki kendi cevabımıza geçmeden önce bunları eleştirip elememiz gerekiyor. En yaygın, en eski cevaplardan biri, şiirin "insan yapması" bir şey, bir heykel veya resimle aynı mahiyette bir nesne olduğu görüşüdür. Böylece sanat eseri beyaz kâğıt veya parşömen üzerindeki siyah mürekkeple yazılmış satırlar veya Babil şiirlerini gözönüne aldığımızda da tabletler üzerine kazılmış şekillerle aynı şey sayılır. Bu cevabın çok yetersiz olduğu besbellidir. Herşeyden önce muazzam bir sözlü "edebiyat" vardır. Hiç yazıya geçmediği halde yine de varlığını devam ettiren şiirler veya hikâyeler vardır. Şu halde mürekkepli satırlar, başka bir yerde de mevcut olabileceğini kabul etmemiz gereken şiirin kaydedilmesi için kullanılan bir yöntemden başka birşey değildir. Yazıyı, hattâ basılmış bir kitabın bütün nüshalarını yok etsek bile eseri gene de yok etmiş olmayabiliriz; çünkü o, sözlü gelenekte veya Macaulay gibi birisinin hafızasında -Macaulay, Paradise Lost'u ve Pilgrim Progress'i ezbere bilmekle övünürdü- korunmuş olabilir. Öte yandan bir tabloyu, bir heykeli veya bir binayı yok edersek, başka yollarla bu kaybolmuş şeye ait bazı bilgi ve kayıtları günümüze ulaştırabilmiş olsak, hattâ onu yeniden yapmaya çalışsak bile eseri artık tamamen yok etmiş oluruz. Bunları yeniden yapmaya çalıştığımızda, (benzer olmakla birlikte) daima farklı bir sanat eseri yaratırız. Halbuki bir kitabın nüshasının, hattâ bütün nüshalarının yok edilmesi onun ihtiva ettiği sanat eserinin varlığına hiç zarar vermeyebilir.

Kâğıt üzerindeki yazının şiirin kendisi olmadığı başka bir yolla da ispatlanabilir. Basılı sayfa şiirin dışında kalan birçok şeyi ihtiva eder: Harflerin büyüklük veya küçüklüğü, çeşidi (romen, italik), sayfanın büyüklüğü ve birçok başka etken. Şiirin insan yapısı bir şey olduğu görüşünü ciddiye alsaydık kendi başına her nüsha veya en azından farklı bir şekilde basılmış her yayın ayrı bir sanat eseridir sonucuna varmamız gerekirdi. Değişik basımlara ait nüshaların hep aynı kitabın nüshaları olacağını "a priori" söyleyemezdik. Ayrıca okuyucular olarak biz şiirin her baskısına hatasız yapılmış bir baskı olarak bakmayız. Daha önce hiç okumamış olduğumuz bir metindeki mürettip hatalarını düzelte-

bileceğimiz veya her zaman olmasa bile metnin doğru anlamını bulup ortaya çıkarabileceğimiz gerçeği, basılı satırları şiirin kendisi olarak düşünmediğimizi gösterir. Böylece şiirin (veya herhangi bir edebî sanat eserinin) basılı şekli dışında da var olabileceğini ve basılı eserin her zaman asıl şiirin dışında olarak görmemiz gereken birçok şeyi ihtiva ettiğini göstermiş oluyoruz.

Yine de bu olumsuz sonuç, yazının ve baskının (matbaanın) icadından bu yana, şiiri kaydetme yöntemlerimizin şiir pratiğinde büyük bir önem taşıdığını görmemize engel olmamalıdır. Yazılı kayıtların kaybolması ve sözlü geleneğe ait teorik bakımdan mümkün nakil vasıtalarının yetersiz kalması veya ortadan kalkması dolayısıyla birçok edebî eserin kaybolduğu ve böylece tamamen yok olduğu bir gerçektir. Yazı ve özellikle baskı edebî geleneğin devam edip gitmesini mümkün kılmış ve herhalde sanat eserlerinin birlik ve bütünlüğünün kuvvetlenmesine büyük katkıda bulunmuştur. Bundan başka en azından şiir tarihinin belli dönemlerinde grafik resim, bazı bitmiş sanat eserlerinin bir parçası haline gelmiştir.

Ernest Fenollosa'nın gösterdiği gibi, Çin şiirindeki resimsi ideogramlar şiirin bütün anlamının bir parçasını teşkil ederler. Fakat batı geleneğinde de Greek Anthology'deki grafik şiirler, George Herbert'ın "Altar" veya "Churcfloor"u ve Metafizik şairlerin benzer şiirleri -ki bunlarla Avrupa kıtasında İspanya'daki Gongorizm, İtalya'daki Marinizm, Alman Barok şiiri ve başka yerlerdeki şiirler arasında paralellikler kurulabilir- vardır. Gene Amerika'da (e. e. cummings), Almanya'da (Arno Holz), Fransa'da (Mallarme, Apollinaire) ve başka yerlerde modern şiir, alışılmadık mısra düzenlemeleri, hattâ sayfanın dibinden başlamalar, baskıda farklı renkler vs. gibi grafik teknikler kullanılmıştır.[2] Daha 18. yüzyılda Sterne, Tristram Shandy romanında boş, hareli sayfalar kullanmıştı. Söz konusu düzenlemeler bu özel sanat eserlerinin tamamlayıcı parçalarıdır. Şiirlerin büyük bir kısmının bunlardan bağımsız olarak var olduğunu bilsek bile, gene de bunlar ihmal edilemezler ve edilmemeleri gerekir.

Bundan başka şiirde baskının rolü elbette böyle seyrek rastlanan fantezilerle sınırlı değildir: Şiirlerde mısra sonları, kıtalar halinde gruplandırma, mensur eserlerdeki paragraflar, ancak yazılış şeklinden anlaşılabilen göz kafiyeleri veya cinaslar ve buna benzer birçok düzenlemeyi edebî sanat eserlerinin tamamlayıcı etkenleri olarak düşünmek gerekir. Yalnızca sözü esas alan bir teori, bu gibi düzenlemelerle ilgili fikirleri bir yana atma eğilimindedir. Oysa bütün bunlar çoğu edebî sanat eserinin tam olarak tahlilinde ihmal edilemezler. Bunların varlığı, modern çağlarda baskının şiir pratiği için çok önemli olduğunu, şiirin kulak için olduğu kadar, göz için de yazıldığını gösterir. Grafik düzenlemelerin kullanılması zaruri olmamakla birlikte bunlara edebiyatta müzikten çok daha sık rastlanmaktadır. Aslında bu açıdan bir şiirin bir sayfa üzerindeki basılı şekli müzikte basılı partisyonların görünüşüne benzetilebilir. Hiç yok sayılama-

sa bile müzikte benzeri düzenlemelere nadiren rastlanmaktadır. 16. yüzyıl İtalyan Madrigal'inin partisyonlarında göze hitap eden bir sürü tuhaf düzenleme (renkler vesaire) vardır. "Halis" ve "mutlak mânâda" bir besteci olarak kabul edilen Handel, Kızıldeniz'in taşmasını anlatan bir koro yazmıştı. Burada "su bir duvar gibi dikilir" ve basılı müzik sayfasındaki notalar da bir askerî birlik veya bir duvarı hatırlatan düzgün aralıklı noktalardan meydana gelen sıkışık saflar gibi düzenlenmiştir. [3]

Belki de günümüzde pek ciddî taraftarı olmayan bir teoriyle işe başladık. Sorumuzun ikinci cevabına göre şiirin özü, şiir okurunun veya şiiri seslendiren kimsenin çıkardığı sesler dizisindedir. Bu, özellikle ezbere şiir okuyanların tuttuğu geniş ölçüde benimsenmiş bir çözümdür. Fakat bu cevap da aynı derecede yetersizdir. Bir şiirin sesli olarak veya ezbere her okunuşu şiirin kendisi değil, sadece bir icrâsıdır. Bu, bir müzik parçasının müzisyen tarafından icrâsıyla tamamen aynı düzeyde bir şeydir. Daha önceki itiraz yolunu kullanarak diyebiliriz ki hiç bir zaman seslendirilemeyecek muazzam bir yazılı edebiyat vardır. Bu itirazı çürütebilmek için insanın, bazı davranışçıların (behaviorist) sessiz okumada ses tellerinin hareketlerinin okumaya eşlik ettiği görüşü gibi saçma bir görüşü kabul etmesi gerekir. Aslında bütün tecrübeler göstermektedir ki biz genellikle bir "kül halinde" okuruz, yani basılı kelimeleri seslerine ayırmaksızın bir bütün halinde kavrarız, dolayısıyla onları sessizce bile telâffuz etmeyiz. Bunun aksinin olması için insanın ancak okuma yazması kıt birisi olması veya yabancı bir dili sökmeye çalışan ya da sesleri kasden fısıltıyla söylemek isteyen birisi olması gerekir. Hızla okurken sesleri ses tellerimizle belirgin olarak çıkarmaya vakit bile bulamayız. Bundan başka bir şiirin yüksek sesle okunurken var olduğunu düşünmek bizi garip bir sonuca, bir şiir seslendirilmediği sürece mevcut değildir ve her okumada taptaze yeniden yaratılır sonucuna götürür.

Ama en önemlisi şudur ki şiirin her okunuşu şiirin kendisinden daha fazla bir şeyi ifade eder. Her icrâda şiirin dışında olan bir takım unsurlar, telâffuz, tonlama, tempo ve vurgulama gibi ferdî özellikler vardır. Bunlar ya okuyanın kişiliğinden kaynaklanan ya da onun şiiri yorumlayışının belirtileri ve vasıtaları olan şeylerdir. Bundan başka şiirin okunması sadece ona ferdî bazı şeylerin katılması demek de değildir. Bu okuma aynı zamanda daima şiirin metninde gizli olan ve onun bütünlüğünü teşkil eden unsurlar -ses perdesi, şiirdeki parçaların okunuş hızı, vurguların dağılımı ve yoğunluğu- arasından bir seçmeyi, bir elemeyi ifade eder. Bütün bunlar doğru veya yanlış yapılmış olabilir, doğru olsalar bile bunlar gene de şiirin okunuşunun sadece bir şeklini gösterirler. Kabul etmek gerekir ki bir şiir çeşitli şekillerde okunabilir: Şiirin asıl anlamını bozduğunu hissettiğimizde yanlış sayacağımız okumalar veya doğru ve kabul edilebilir sayacağımız, ama gene de ideal olarak görmeyebileceğimiz okumalar.

Şiirin okunuşu şiirin kendisi değildir, çünkü icrâyı zihnimizde düzeltebili-

riz. Hattâ bize çok üstün veya mükemmel gelen bir okumayı dinlesek bile, bu, bir başkasının veya ikinci bir seferinde aynı kişinin şiirin diğer unsurlarını o ölçüde iyi bir şekilde ortaya koyan tamamen farklı bir okuma yapabileceğini düşünmemize engel değildir. Müziğin icrâsıyla kıyaslamak burada gene yararlıdır: Bir senfoninin icrâsı, bu Toscanini gibi birisi tarafından yapılsa bile senfoninin kendisi değildir; çünkü her icrâ, icrâcının şahsî yorumunun izini taşır ve bir sonraki icrâda -aynı senfoninin ikinci sefer de aynı şekilde çalınabileceğini inkar edemesek de- değişebilen tempo, rubato, ton vs. ile ilgili hissedilir ayrıntıları esere katar. Böylece şiirin sesli olarak okunması dışında da var olabileceğini ve sesli olarak okumanın şiirin dışında sayacağımız birçok şeyi ihtiva ettiğini göstermiş oluyoruz.

Gene de bazı edebî sanat eserlerinde (özellikle lirik şiirlerde), şiirin ses yanı genel yapısının önemli bir unsuru olabilmektedir. Bu ses yanına vezin, ünlü veya ünsüzlerin belli bir düzende sıralanışı, aliterasyon, asonans, kafiye ve benzeri değişik vasıtalarla dikkat çekilebilir. Bu birçok lirik şiirin çevirisinde neden başarısız olunduğunu gösteren veya bu konuda bizi oldukça aydınlatan bir olgudur; çünkü bu potansiyel ses yapıları -usta bir çevirici bunların genel etkisini kendi dilinde aslına yakın bir şekilde verebilse bile- başka bir dil sistemine aktarılamaz. Bununla birlikte ses düzenlemelerinden nisbeten bağımsız çok sayıda edebî eser vardır. Kötü şekilde yapılmış olsa bile birçok edebî esere ait çevirinin edebiyat tarihinde yapmış olduğu tesirler bunu bize göstermektedir. Ses bir şiirin yapısında önemli bir unsur olabilir, ama şiirin bir sesler dizisi olduğu görüşü en azından çözümü sayfa üzerindeki baskıda arayan görüş kadar yetersizdir.

Sorumuzun çok yaygın üçüncü cevabı, şiirin, okurun yaşantısı* (experience) olduğunu söyler. Buna göre şiir tek tek okurlarının zihnî yaşantıları dışında mevcut değildir ve dolayısıyla onu okur veya dinlerken yaşadığımız zihnî durum veya süreçle aynıdır. Bu "psikolojik" çözüm de doyuruculuktan uzaktır. Bir şiirin ancak ferdî yaşantı yoluyla bilinebileceği elbette doğrudur, fakat onu böyle bir yaşantıyla aynı sayamayız. Her ferdî şiir yaşantısı kişiye özgü ve sırf ferdî bir şeyi ihtiva eder. Yaşantı, ruh halimizin ve ferdî hazırlığımızın rengini taşır. Okurların kişiliği, eğitimi, devrin genel kültür iklimi, okurun dinî, felsefî, hattâ sırf teknikle ilgili telâkkileri o ana ait ve şiirin okunuşuna yabancı kalan bir şeyi esere katacaktır. Aynı insan bir şiiri farklı zamanlarda iki defa okuduğunda, bu okumalar onun ya kafaca olgunlaşmış olması ya da yorgunluk, çeşitli sıkıntılar veya zihnen başka şeylerle meşgul olmak gibi o anın şartlarıyla dikkatinin zayıflaması dolayısıyla büyük farklılıklar gösterebilir. Şu halde her şiir yaşantısı ya şiirden bir şeyi yok edecek ya da ona ferdî bir şey ekleyecektir. Yaşantıyla şiir hiçbir zaman birbirine eşit olmayacaktır: Hattâ iyi bir okur bile

* Burada yaşantıyı okuma sırasında eserle ilgili olarak uyanan duygu, düşünce veya heyecanlar manâsında anlamak gerekir. (ç.n.)

şiirlerde daha önceki okumaları sırasında farkına varmadığı yeni ayrıntılar keşfedecektir. Edebiyat kültürü olmayan veya pek az olan kişilere gelince, bunların şiiri okudukları zaman onu ne kadar saptırabileceklerini veya sığlaştırabileceklerini söylemeye gerek bile yoktur.

Okurun zihnî yaşantısı şiirin kendisidir görüşü, sonunda bizi şiir yaşanmadıkça yoktur ve her yaşantıda yeniden yaratılır gibi saçma bir sonuca götürür. Böylece bir tek İlâhi Komedi değil, fakat onun ne kadar okuru var idiyse, ne kadar okuru varsa veya olacaksa o kadar da İlâhi Komedi olacaktır. Bunun sonunda kendimizi tam bir karışıklık ve şüpheciliğin içinde bulur ve o çok hatalı "zevkler tartışılmaz" özdeyişine gelir dayanırız. Bu görüşü ciddiye alırsak, bir okurun şiirle ilgili yaşantısının diğerininkinden neden daha üstün olduğunu, başka bir okurun yorumunu düzeltmenin neden mümkün olduğunu açıklamamız imkânsız hale gelir. Bu, metnin daha iyi anlaşılıp değerlendirilmesini amaçlayan her edebiyat öğretiminin kesinlikle son bulması demektir. İ. A. Richards'ın yazıları, özellikle de uygulamalı eleştiri konusundaki kitabı (Practical Criticism) okurların ferdî özelliklerini incelerken bizim dikkat etmemiz gereken ne çok şey olduğunu ve iyi bir öğretmenin hatalı yaklaşımları düzeltmede ne kadar başarılı olabileceğini göstermiştir. Ne kadar gariptir ki öğrencilerinin yaşantılarını sürekli eleştiren, düzelten Richards mükemmel eleştiri uygulamalarına taban tabana zıt aşırı bir psikolojik teoriyi benimser. Richards'ın fikrine göre şiirin içgüdülerimizi bir düzene soktuğunu kabul etmek gerekir ve buna bağlı olarak da şiirin değerini yaptığı bir çeşit ruhî tedavide aramalıdır. Bütün bunlar neticede onu, aynı amacın iyi bir şiir kadar kötü bir şiirle de, bir halı, bir kâse ve sanat kadar bir jestle de gerçekleşebileceğini kabul etmeye kadar götürmüştür.[4] Böylece şiirin zihnimizde oluştuğu varsayılan şekli ile ona sebep olan şiir arasındaki ilişki tamamen ortadan kalkmış olmaktadır.

Kendisi bakımından dikkate değer veya pedagojik amaçlar bakımından yararlı olmakla birlikte okur psikolojisi, daima edebî inceleme nesnesinin, somut sanat eserinin dışında kalacak ve onun sanat eserinin yapısı ve değeri sorusuyla ilgilenmesi mümkün olmayacaktır. Psikolojik teoriler ister istemez eserin yaptığı etkileri inceleyen teoriler olurlar ve aşırı durumlarda, şiirin adı ve tabiatı üzerine bir konferansında (The Name and Nature of Poetry, 1993) A. E. Housman tarafından önerilen, şiirin değer ölçütü konusundaki ölçüt gibi ölçütlere yol açabilirler ki bu konferansta Housman, ancak bizi iliklerimize kadar ürperten şiirin iyi şiir olarak kabul edilebileceğini -insan bunun bir şaka olacağını umuyorsöyler. Böyle bir görüşün, trajedinin değerini seyircinin döktüğü göz yaşlarının miktarıyla ölçen 18. yüzyıl teorilerinden veya bir komedinin değerini anlamak için seyircinin attığı kahkahaların sayısına bakan sinema gözlemcisinin anlayışından hiç farkı yoktur. Şu halde şiirin hem yapısı hem de değeriyle ister istemez ilişkisiz kalması dolayısıyla her psikolojik teori sonunda bir anarşiye, şüpheciliğe ve tam bir değerler karışıklığına gelip dayanacaktır.

İ. A. Richards'ın şiiri "iyi, yeterli okurun yaşantısı" olarak tanımlaması psikolojik teoriyi ancak bir ölçüde düzeltebilmiştir.[5] Tabiî bu durumda problemin iyi, yeterli okur anlayışı ve bu sıfatların anlamı etrafında toplanacağı açıktır. Fakat çok iyi bir kültür temeline sahip, en iyi eğitimden geçmiş bir okurdaki ideal ruh halini (mood) göz önüne alsak bile, psikolojik yöntem için yaptığımız bütün eleştirilere açık olduğundan dolayı bu tanım da yetersiz kalır. Bu tanım da şiirin özünü iyi ve yeterli okurun bile aynen tekrarlayamayacağı anlık bir yaşantıya koyar. Bu yaşantı her örnekte şiirin tam anlamını ortaya koymakta her zaman yetersiz kalacak ve okumaya daima kaçınılması imkânsız şahsî unsurlar katacaktır.

Bu güçlüğü ortadan kaldırmak için dördüncü bir cevap öne sürülmüştür. Bunda da şiirin, yazarın yaşantısı olduğu söylenir. Burada "edebî eser, yazarın eserini yaratmasından sonra, hayatının herhangi bir zamanında onu yeniden okuduğu sıradaki yaşantısıdır" görüşünü tartışmamızın dışında bırakabiliriz; çünkü bu durumda yazar basitçe kendi eserinin bir okuru olmaktadır ve o da eseri konusunda hemen hemen başka herhangi bir okur ölçüsünde yanlış anlama ve değerlendirmeler yapmaya müsaittir. Yazarların kendi eserleriyle ilgili aşikâr yanlış yorumlarına dair birçok örnek toplanabilir: Kendi şiirlerini anlamadığını söyleyen Browning'le ilgili o eski fıkranın herhalde doğru bir tarafı vardır. Hepimizin de yıllar önce yazdığımız bir şeyi yanlış yorumladığımız veya tam olarak anlamadığımız olmuştur. Bu bakımdan öne sürülen cevap, yazarın yaratma sırasındaki yaşantısını kastediyor olmalıdır. Bununla birlikte "yazarın yaşantısı" sözü bize iki farklı şeyi ifade edebilir: Bilinçli yaşantı, yani yazarın eserinde vücut vermek istediği niyetler veya yaratmanın devam eden süresi esnasındaki bilincin ve bilinçdışının bütün yaşantısı. Her zaman açıkça dile getirilmese de şiirin kendisini yazarın niyetlerinde aramak gerektiği görüşü yaygındır. Nitekim yazarın yaşadığı devirle ilgili araştırmaların çoğu bu sebeple yapılır, çok özel bazı yorumları doğrulamaya çalışan iddiaların gerisinde de bu fikir vardır. Fakat sanat eserlerinin pek çoğu için, bitmiş eserin kendisi dışında, yazarın niyetini tam olarak belirlememizi sağlayacak o devre ait dayanaklarımız yoktur. Niyetin açıkça ifade edilmesi şeklinde devre ait bir dayanağımız olsa bile, modern bir gözlemci kendini bu gibi sözlerle bağımlı saymak zorunda değildir. Yazarın niyetleri, her zaman muhakkak hesaba katılmaları, fakat aynı zamanda da bitmiş sanat eserinin ışığında eleştirilmeleri gereken "aklîleştirmeler" veya yorumlardır. Yazarın "niyetleri", bitmiş sanat eserinin çok ötesinde olabilir: Bunlar yazarın planlarının veya ideallerinin sadece birer ifadesi olabilirler. Öte yandan gerçekleşen şey düşünülenin çok altında veya uzağında kalmış olabilir. Shakespeare'le bir röportaj yapabilseydik belki de bize Hamlet'i yazmaktaki niyetini bizim için hiç de doyurucu olmayan bir şekilde ifade edecekti. Gene de çok haklı olarak biz Hamlet'te, Shakespeare'in bilinçli olarak açıkça ifade ettiği anlamların çok ötesindeki anlamları (tabiî basitçe uy-

durmakta değil) bulmakta ısrarlı olacaktık.

Sanatçılar niyetlerini ifade ederken kendi devirlerindeki eleştirinin ve eleştiri formüllerinin kuvvetle tesiri altında kalmış olabilirler; öte yandan eleştiri formüllerinin kendileri de onların sanatındaki gerçek başarıyı ortaya koymakta çok yetersiz kalabilir. Barok devir bunun tipik bir örneğidir, çünkü bu şaşırtıcı bir şekilde yeni olan sanat pratiği ne sanatçıların sözlerinde ne de eleştiricilerin yorumlarında hiç de ifadesini bulmuş değildir. Bernini gibi bir heykeltraş Paris Akademisi'nde kendi pratiğinin eskilerinkiyle tamamen uyuştuğu görüşünü savunan bir konferans verebiliyor; gene Daniel Adam Pöppelman, Dresden'deki Zvinger denen aşırı derecede rokoko yapının mimarı, kendi eserinin Vitruvius'un en halis ilkelerine son derece uyduğunu ispatlamak için bütün bir kitapçık yazabiliyordu.[7] Metafizik şairlerin kendi pratiklerinin asıl yeniliğini hiç de ifade etmeyen ("güçlü mısralar" gibi) oldukça yetersiz ancak birkaç eleştirel formülü vardı. Ortaçağdaki sanatçıların da çoğu kere pratiklerinde güttükleri sanat ilkeleri ile hiç ilgisi bulunmayan tamamen dinî ve didaktik "niyetleri" vardı. Bilinçli niyetle fiiliyattaki gerçekleşme arasındaki farklılık edebiyat tarihinde sık görülen bir olaydır. Zola, kendi ilmî esaslara dayalı deneysel roman teorisine içtenlikle inanmıştı; ama uygulamada ileri derecede melodramlı ve sembolik romanlar yazdı. Gogol uygulamada hayalgücünün fantastik ve garip yaratıklarıyla dolu roman ve hikâyeler meydana getirirken, kendini bir toplum reformcusu, Rusya'nın "coğrafyacısı" olarak görüyordu. Basitçe yazarın niyetlerinin incelenmesine güvenip bunu yeterli görmek kabul edilebilir birşey değildir; çünkü bu niyetler eserle ilgili doğru bir yorum bile getirmemiş olabilirler ve en iyi şeklinde bile doğru bir yorum olmaktan daha fazla bir değere sahip değildirler. Eğer "niyet" incelemesiyle sadece sanat eserinin bütün anlamını ortaya koymaya çalışan bir incelemeyi kastediyorsak, buna kimsenin bir itirazı olamaz.[8] Fakat "niyet" teriminin böyle bir anlamda kullanılması farklı bir şeydir ve biraz yanıltıcıdır.

Fakat bunun alternatifi olan ikinci anlam -asıl eserin yaratma süresi esnasındaki bilinçli ve bilinçsiz bütün yaşantıda olması- da çok yetersizdir. Bu sonucun uygulamada, problemi, yeniden ihyası, hattâ araştırılması hiçbir şekilde mümkün olmayan tamamen ulaşılmaz ve sırf farazî bir bilinmeze götürmek gibi ciddî bir sakıncası da vardır. Uygulamada gösterdiği bu büyük güçlük bir yana, çözümün kendisi de doyurucu olmaktan uzaktır; çünkü eserin varlığını artık geçmişe ait bir şey olan subjektif bir yaşantıda aramaktadır. Yazarın yaratma esnasındaki yaşantıları, eserin varoluş sürecine girmesiyle birlikte sona ermiştir. Eğer bu anlayış doğru olsaydı sanat eserinin kendisiyle asla doğrudan bir temasa geçemez, aksine hep şiiri okumamız sırasındaki yaşantılarımızla yazarın geçmişte kalmış yaşantılarının bir bakıma aynı olduğunu varsaymak zorunda kalırdık. Milton hakkındaki kitabında E. M. Tillyard, Pradise Lost'un Milton'ın onu yazdığı sıradaki ruh halini anlattığı fikrini takip etmeye çalışmış ve C. S.

Lewis'le girişti̇ği̇ uzun ve çoğu yararsız tartışmalarında, eserin Milton'ın yaratma sırasındaki ruh halinden çok ve her şeyden önce şeytan, Adem, Havva, yüzlerce ve binlerce farklı fikir, sembol ve kavramı anlattığı gerçeğini bir türlü kabul edememişti.[9] Eserin bütün muhtevasının vaktiyle Milton'ın bilinci ve bilinçaltıyla temas halinde olduğu doğrudur, fakat bu ruh halini tam olarak bilmek imkânsızdır. Kaldı ki yazarın ruh hali, o özel anlarda eserin kendisinde izini bile bulamayacağınız milyonlarca yaşantıyla dolmuş olabilir. Bu çözüm yolunu bütünüyle tam bir sadakatle benimsediğimizde, ister istemez yaratıcının ruh halinin ne kadar devam ettiği ve onun -yaratma sırasındaki bir diş ağrısını içine alabilecek- tam muhtevası hakkında manâsız spekülasyonlara gideriz.[10] İster okurun veya dinleyicinin, isterse seslendiricinin veya yazarın ruh halini esas alsın, her psikolojik yaklaşım karşımıza çözebileceğinden çok daha fazla problem çıkarır.

Sanat eserini sosyal ve kollektif yaşantıyı esas alarak tanımlamaya çalışmanın bundan daha iyi bir yol olduğu besbellidir. Bu durumda iki çözüm imkânı olmakla birlikte, bunlar gene de problemimizi tam bir şekilde çözmeye yetmezler. Sanat eserinin, esere ait bütün geçmiş ve mümkün yaşantıların toplamı olduğunu söyleyebiliriz. Bu, bizi bir sürü ilişkisiz ferdî yaşantıyla, kötü ve yanlış okumalarla ve anlam saptırmalarıyla yüz yüze getiren bir çözümdür. Kısaca söylersek bu cevap bize, sadece, eserin sonsuz sayıda çoğalmış okurlarının ruh hali içinde olduğunu söyler. İkinci cevap problemi, asıl şiirin onunla ilgili bütün yaşantılar arasında ortak bir yaşantıda olduğunu söyleyerek çözer.[11] Fakat bu cevabın sanat eserini bütün bu yaşantılardaki ortak bir şeye (denominator) indirgeyeceği açıktır. Bu ortak şey en azından, en aşağısından bir ortak taraf, en sığ, en yüzeysel ve en değersiz bir yaşantı olacaktır. Uygulamadaki zorlukların ötesinde bu çözüm, sanat eserinin topyekûn anlamını tamamen fakirleştirecektir.

Sorumuza ferdî veya sosyal psikolojinin ışığında bir cevap bulmak mümkün değildir. Sonunda varacağımız nokta şiirin ne ferdî bir yaşantı ne de bir yaşantılar toplamı olmayıp, sadece yaşantılara sebep olan potansiyel bir şey olduğudur. Ruh hallerini esas alarak yapılacak tanımlamalar, şiirin kendisindeki normatif karakteri açıklayamayacağından dolayı başarısızdır, bunun aşikâr sebebi de şiirin doğru veya yanlış olarak yaşanabileceği olgusudur. Her ferdî yaşantıdaki ancak küçük bir kısım gerçek şiire uygun sayılabilir. Şu halde "reel" şiiri, okurlarının yaşantıları sırasında ancak kısmen kavranmış bir normlar yapısı olarak düşünmek gerekir. Her yaşantı (okuma, sesli okuma vs.) bu normlar veya standartlar düzenini az çok başarılı ve az ya da çok tam bir şekilde kavramaya çalışmaktan başka bir şey değildir.

Burada kullanılan "normlar" terimini, şüphesiz ne klasik veya romantik ne de ahlâki veya siyasî genel normlarla karıştırmamalıdır. Bizim anlatmak istedi-

ğimiz normlar, sanat eseriyle ilgili ferdî yaşantılardan çıkacak olan ve beraberce onu meydana getiren gizli normlardır. Gerçekten de sanat eserlerini kendi aralarında karşılaştırırsak bu normlar arasındaki benzerlik ve farklılıklar anlaşılacak ve benzerliklerden de sanat eserlerinin, kendilerine vücut veren normların tipine göre bir tasnifine gitmek mümkün olacaktır. Sonunda buradan tür teorilerine ve nihayet genel anlamda edebiyat teorilerine gidebiliriz. Bazı haklı sebeplerle her sanat eserinin tek olduğu görüşünde ısrar edenlerin yaptığı gibi bu benzerlikleri reddetmek, ferdîlik fikrinin, sonunda sanat eserini gelenekten tamamen uzaklaştıracak ve böylece hem anlaşılamaz hem de anlatılamaz bir hale getirecek ölçüde aşırıya götürülmesi olur. Sanat eserlerinin tek tek tahliliyle işe başlamak zorunda olduğumuzu kabul etsek bile, gene de verilen iki veya daha çok sanat eseri arasında ister istemez bulunacak olan bazı bağlantıları, benzerlikleri, ortak unsur veya etkenleri inkâr edemeyiz. Bütün bunlar, sanat eserlerini birbirine yaklaştıran ve böylece tek tek sanat eserleri tahlilinden, söz gelişi Yunan trajedisi gibi bir türe ve buradan genel olarak trajediye, genel olarak edebiyata ve sonunda her sanat için ortak geniş kapsamlı bir yapıya geçişin yolunu açan özelliklerdir.

Fakat bu daha sonra ele alınacak bir problemdir. Ama şimdi bu normların nerede ve nasıl var olduklarına dair bir sonuca varmamız gerekiyor. Bir sanat eserinin daha yakından incelenmesi, onu sadece bir normlar sistemi olarak değil, fakat daha çok her biri kendi alt grubunu ima ve işaret eden çeşitli tabakalardan oluşmuş bir sistem olarak düşünmenin en doğrusu olduğunu gösterecektir. Polonyalı filozof Roman İngarden, edebî sanat eserinin ustalıklı ve çok ilmî bir tahlilinde[12] bu gibi tabaka ayırımlarına varabilmek için Husserl "Fenomenolojisi"nin yöntemlerini kullanmıştır. Tesbit ettiği genel ayırımların sağlam ve yararlı olduğunu anlamak için İngarden'ı bütün teferruatıyla takip etmemiz gerekmez: İlk olarak bir ses tabakası vardır ki bunu yukarıdaki tartışmalarımızdan anlaşılabileceği gibi kelimelerin asıl ses varlığıyla karıştırmamalıdır. Gene de kelimelerin bu asıl sesleri çok gereklidir; çünkü ikinci tabaka, yani anlam birimleri tabakası, ancak bu sesler temeli üzerinde yükselebilir. Tek başına her kelimenin bir anlamı olacak ve bunlar bağlam içinde birimler, ifade ve cümle kalıpları halinde birleşip kaynaşacaklardır. Bu sentaks yapısından üçüncü bir tabaka, canlandırılan nesneler tabakası, bir romancının "dünya"sı, karakterler ve mekân (setting) çıkar. İngarden bunlara belki de ayrı, kendi başına tabakalar gibi görülemeyecek iki başka tabaka daha ekler. "Dünya" tabakasına, mutlaka açıkça ifade edilmeyen, fakat sezdirilen belli bir bakış açısından bakılır. Edebiyatta sunulan bir olay, söz gelişi "görülmüş" veya "duyulmuş" olarak sunulabilir. Hattâ aynı olay, meselâ bir kapının çarpılması, her iki şekilde de sunulabilir. Bir karaktere de karakteristik "iç" veya "dış" özelliklerinden bakılabilir. Son olarak İngarden, sanatın bizi kendisiyle bir tefekküre (contemplation) daldırabildiği metafizik nitelikler (yüce, trajik, ürpertici, kutsal nitelikler) tabakasın-

dan söz eder. Bu tabakanın her edebî eserde muhakkak bulunması gerekli değildir, hattâ bazı eserlerde olmayabilir de. Belki de bu son iki tabaka "dünya", canlandırılan nesneler alemi içine dahil edilebilir. Ancak bunlar edebiyat tahlilinde bazı önemli problemlere dikkatimizi çekerler. Bakış açısı, Henry James'den ve Lubbock'un James'in bu konudaki teori ve pratiğini daha sistematik bir şekilde ortaya koymasından beri, hiç değilse roman sanatında üzerinde çok durulan bir konu olmuştur. Metafizik nitelikler tabakası, İngarden'ın Fikirler Tarihi yönteminin alışılagelmiş hatalarına düşmeksizin sanat eserlerinin "felsefî anlamı"na ilişkin problemleri yeniden ele almasına imkân verir.

Bu anlayışı dilbilimdeki benzer bir durumdan faydalanarak daha açık bir şekilde ortaya koyabiliriz. Ferdinant de Saussure gibi dilbilimciler ve Prag Dil Okulu dil'le (langue) söz'ü (parole), dil sistemiyle fertlerin konuşma faaliyetini birbirinden dikkatle ayırırlar.[13] Bu ayırım edebî eserin kendisi ile okurların eserle ilgili yaşantısı arasındaki farka benzer. Dil sistemi (langue), dili konuşan kimselerin çok değişik, kusurlu; hattâ yanlış ifade şekillerine rağmen gene de işleyiş ve ilişkilerini esaslı bir tutarlılığa ve aynılığa (identity) sahip olarak görüp tasvir edebileceğimiz bir uzlaşmalar ve normlar topluluğudur. Edebî sanat eseri en azından bu açıdan dil sistemine tam bir benzerlik gösterir. Bir fert olarak kendi dilimizi hiç bir zaman bütünüyle ve kusursuz olarak kullanamadığımız gibi bir edebî eseri de hiç bir zaman tam olarak realize etmemiz, gerçekleştirmemiz mümkün değildir. Aslında aynı durum bir nesneyle ilgili her bilgi edinme faaliyetinde kendini gösterir. Nesneyi hiç bir zaman bütün nitelikleriyle bilemeyiz, fakat nesnelere farklı perspektiflerden bakıyor olsak bile gene de onlarda aynı kalan bir şeyin varlığını inkar etmek mümkün değildir. Biz her zaman nesnede onu belirleyen bir yapı görürüz. Bu yapı, bilgi edinme faaliyetini keyfî bir değerlendirme veya subjektif bakışın getirdiği farklı bir şey olmaktan çıkararak gerçekliğin bize kabul ettirdiği bazı normların tanınması, bilinmesi faaliyetine dönüştüren bir yapıdır. Aynı şekilde sanat eserinin yapısı da "gerçekleştirmek, realize etmek zorunda olduğum bir görev" niteliğindedir. Bu görevi daima eksik bir şekilde gerçekleştiririm, buna rağmen gene de elimde, bilgi edindiğim başka nesnelerde olduğu gibi, bir "belirleyici yapı" kalır.[14]

Modern dilbilimciler potansiyel sesleri bir fonem olarak tahlile tabi tutmuşlardır. Onlar morfemleri ve morfemlerden oluşan şekilleri (syntagma) de tahlil edebilmektedirler. Cümleyi de mesela meramı rasgele ifade eden (ad hoc) bir şey gibi değil, bir sentaks kalıbı olarak ele alıp niteliklerini ortaya koyabiliriz. Fonem bilgisini saymazsak, modern işlevsel dilbilimde henüz fazla bir ilerleme sağlanmış değildir. Zorluğuna rağmen bu problemler tamamen yeni ve çözümsüz problemler değildirler: Bunlar daha çok eski gramerlerde tartışılan şekil ve cümle bilgisine ait bazı problemlerin yeni adlarla ortaya atılmasıdır. Edebî sanat eserlerinin tahlili sırasında da anlam birimleri ve bunların estetik amaçlarla özel bir şekilde düzenlenmesi gibi benzeri problemler karşımıza çıkar. Şi-

irsel semantik, söyleyiş tarzı ve imaj problemleri türünden problemler yeni ve daha dikkatli terimlerle tekrar sözkonusu edilirler. Anlam birimleri, cümleler ve cümle yapıları bizi nesnelere götürürler ve tabiat manzaraları, kapalı mekânlar, karakterler, aksiyonlar veya fikirler gibi muhayyel gerçeklikleri yaparlar. Bunlar da yaşanan gerçeklikle karıştırılmaksızın ve dile ait yapılardan meydana geldikleri gerçeği göz ardı edilmeden bir tahlile tabi tutulabilirler. Bir romandaki karakter ancak anlam birimlerinden doğar, bu karakteri yapan şey ya kendinin söylediği ya da onun hakkında söylenmiş olan cümlelerdir. Tutarlı bir geçmişi olan biyolojik bir kişiye kıyasla bir karakterin sabit ve kesin olmayan bir yapısı vardır.[15] Bu tabaka ayırımlarının iyi tarafı, geleneksel ve yanıltıcı şekil- muhteva ayırımından bizi kurtarabilmesidir. Bu durumda muhteva, kendisini ifade eden ve bağımlı olduğu alt dil tabakasıyla sıkı bir bağlantı içinde yeni bir tarzda gözükecektir.

Fakat yine de bu tabakalaşmış normlar sistemi olarak edebî sanat eseri anlayışı, normlar sisteminin fiilen ne şekilde var oldukları konusunu belirsiz bir halde bırakmaktadır. Bu konuyu yeterli bir şekilde inceleyebilmek için nominalizm (adcılık) - gerçekçilik, zihniyetçilik (mentalism)- davranışçılık gibi ihtilaflı görüşleri, kısacası epistemolojinin belli başlı bütün problemlerini bir çözüme kavuşturmuş olmamız gerekir. Bununla birlikte edebiyat tarihi ve eleştirisi açısından bizim iki aşırı görüşten, aşırı Platonculuk ve aşırı nominalizmden uzak durmamız yeterli olacaktır. Bu normlar sistemini, sabit bir varlık veya "somut bir şey haline getirme"ye, onu devirle, zamanla ilişkisiz bir takım özler üzerinde hakim arşetip niteliğinde bir fikir (idea) gibi görmeye hiç gerek yoktur. Edebî sanat eseri bir üçgen veya sayı fikriyle (idea) veya kırmızılık gibi bir nitelikle aynı varlık özelliğine sahip bir şey gibi görülemez. O, ilkin zaman içerisinde belli bir noktada yaratılmış olması, ikinci olarak da değişebilmesi, hatta tamamen yok olabilmesi bakımından bu gibi "kendi başına var olabilen kalıcı varlıklar"a benzemez. Bu bakımdan o, daha ziyade dil sistemine benzer. Aradaki fark belki de genellikle ferdî bir yaratma olan edebî sanat eserinin doğum veya ölüm anının dil sistemininkine göre daha kesin ve açık bir şekilde belirlenebilir oluşudur. Öte yandan kabul etmek gerekir ki "dil sistemi" ve buna benzer şekilde anladığımız sanat eseri kavramını reddeden, bunu sadece faydalı, ama uydurma bir şey, "bilim adamlarınca yapılmış bir tasvir" gibi kabul eden aşırı nominalizm de bütün problemi ve meselenin asıl noktasını gözden kaçırmaktadır. Davranışçılığın dar çerçeveli varsayımları, çok sınırlı empirik gerçeklik anlayışına uymayan her şeyi "mistik" veya "mezafizik" diye vasıflandırır. Ancak foneme "uydurma", dil sistemine de sadece "konuşma faaliyetlerinin ilim adamlarınca tasviri" demek hakikat problemini ihmal etmek demektir.[16] Normları ve normlardan sapmaları görür ve biliriz. Bundan dolayı sadece sırf lâftan ibaret nitelendirmeler yapan birisi gibi görülmememiz gerekir. Konuya bu açıdan bakan davranışçı bakış açısı, bütünüyle kötü bir soyutlama teorisine dayanmaktadır.

İster biz ister başkası kurmuş olsun, sayılar veya normlar ne iseler odurlar. Elbette sayma işini, okuma işini yapan benimdir; ama bir sayının sayılması veya bir normun kavranması sayı veya normun kendisiyle aynı şey değildir. H sesinin söylenişi ile h fonemi aynı şey değildir. Biz bir normlar yapısını kendi gerçekliğinden yola çıkarak kavrarız ve sadece lâftan ibaret yapılar uydurmak noktasında kalmayız. Bu normlara ancak ferdî bilgi edinme faaliyetleriyle ulaşabileceğimiz, bu faaliyetlerin dışına çıkamayacağımız veya ilerisine geçemeyeceğimiz yolundaki itiraz ancak görünüşte geçerlidir. Bu, Kant'ın bilgi edinmemiz konusundaki eleştirisine yapılmış bir itirazdır ve gene Kant'çı delillerle çürütülebilir.

Bizim kendimizin bu normları yanlış ve eksik anlamaya müsait bir yapıda olduğumuz doğrudur. Ama bu, eleştirme yapan kişinin normları anlayışımızı dışardan eleştiren insan üstü bir role soyunduğunun varsayılması veya bir entellektüel sezgi faaliyetiyle normlar sisteminin bütününü tamamiyle kavrıyormuş gibi davranması manâsını taşımaz. Daha ziyade biz, bilgimizin bir kısmını, bilgimizin başka bir kısmının getirdiği daha yüksek bir standardın ışığında eleştiririz. Burada bizim içinde bulunduğumuz konumu (position), görüş kabiliyetini ölçmek için kendi gözlerine bakmaya çalışan bir adamın konumu gibi değil, açık seçik gördüğü nesneleri ancak belli belirsiz bir şekilde gördüğü nesnelerle kıyaslayan, sonra hangi nesnelerin bu iki sınıftan hangisine girdiği yolunda genellemeler yapan ve aradaki farkı uzaklık, ışık vs. gibi şeyleri dikkate alarak bir görüş teorisiyle açıklayan bir adamın konumu gibi düşünmelidir.

Benzer şekilde bir şiirin doğru ve yanlış okunuşlarını veya bir sanat eserinde gizli normların doğru anlaşılma veya çarpıtılmasını karşılaştırmalar yapmak, çeşitli yanlış veya eksik "gerçekleştirme" (realize) veya yorumlamaları incelemek suretiyle ayırd edebiliriz. Tıpkı fonemlerin incelenebilmesi gibi normların da nasıl çalıştığını ve aralarında ne gibi birleşme ve kaynaşmalar meydana geldiğini inceleyebiliriz. Edebî sanat eseri ne belli bir ferd veya fertler gurubunda belli bir ruh hali oluşturmak anlamında empirik bir olgu ne de üçgen gibi değişmez bir ideal nesnedir. Sanat eseri bir yaşantı nesnesi olabilir ve kabul etmek gerekir ki ona ancak ferdî yaşantılarla ulaşılabilinir, fakat eser yaşantının kendisiyle aynı şey değildir. Sanat eseri, söz gelişi sayılar gibi ideal nesnelerden, kendisine ancak yapısının empirik (fizikî veya potansiyel bir şekilde fizikî) kısmıyla, yani ses sistemiyle, ulaşılabilmesi sebebiyle kesin olarak ayrılır, oysa bir üçgen veya sayı bir vasıtaya gerek kalmadan doğrudan doğruya algılanabilmektedir. O, önemli bir bakımdan da ideal nesnelerden farklıdır. Sanat eserinde "hayat" adını verebileceğimiz bir şey vardır. O, zamanın belli bir noktasında doğar, tarihî seyri içinde değişir ve yok olabilir. Sanat eserinin, eğer metni muhafaza edilmişse, yaratılışından bu yana aynı kalan temel bir yapısı vardır. Eseri ancak bu açıdan ve bu anlamda "zaman dışı", yani yaşadığı devirlerle ilişkisiz sayabiliriz. Fakat sanat eseri başka bir açıdan da "tarihî" bir şeydir. Onun

tasvir edilebilecek bir gelişmesi vardır. Bu gelişim, tarihî seyri içinde belli bir sanat eserine ait somutlaştırmalar dizisinden başka bir şey değildir ve tarihî seyir içindeki bu gelişmeyi eleştirici ve okurların yaşantıları ve yargılarıyla ilgili sözlerine, eserin diğer eserler üzerindeki etkisine bakarak belli bir genişlikte tekrar kurabiliriz. Eski somutlaştırmaları (okumaları, eleştirileri, yanlış yorumları) bilmemiz bizim yaşantımızı da bazı bakımlardan etkileyecektir: Eski okumalar eseri daha derinden kavramak bakımından bizim için öğretici olabildikleri gibi o devirlerde geçerli bazı yorumlara şiddetle karşı çıkmamıza da sebep olabilirler. Bütün bunlar eleştiri tarihinin ne kadar önemli olduğunu gösterir ve bizi sanat eserinin ferdiliğinin mahiyeti ve sınırları hakkında bir takım zor sorulara götürürler. Bir sanat eseri, bir tekâmül sürecinden, asıl yapısı yine de zedelenmeden kalmak suretiyle nasıl geçebilir? Hayatının seyri içerisinde sürekli değişirken aynı bir fert olarak kalan bir insan veya hayvandan hangi anlamda söz edebilirsek, bir sanat eserinin tarih içindeki "hayat"ından da aynı anlamda söz edebiliriz. İlyada halen "varlığını devam ettirmektedir", yani zaman zaman tekrar etkili olabilecektir. Bu bakımdan tarihî seyri yeniden kurulabilmesine ve etkileri günümüzde bile görülebilmesine rağmen, kesinlikle bir geçmiş olan Waterloo Savaşı gibi tarihî bir olaydan farklıdır. Ama çağdaş Yunanlıların okudukları veya dinledikleri İlyada ile bizim şimdi okuduğumuz İlyada arasında ne anlamda bir aynılıktan söz edebiliriz? Aynı metni okuduğumuzu farz etsek bile bugünkü yaşantımız ister istemez farklı olacaktır. Eserin diliyle o zamanın günlük konuşma dilini karşılaştırmamız ve bu yüzden de eserin şiirsel etkisinin büyük ölçüde kendilerine bağlı olduğu günlük konuşma dilinden ayrılan tarafları hissetmemiz mümkün değildir. Her şairin eserindeki anlamın esas kısmını yapan ifadeden kaynaklanan mübhemlikleri de anlayamayız. Bütün bunlara ek olarak bu konu, açıktır ki kendimizi Yunanlıların tanrılar inancı veya ahlakî (moral) değerler cetveli içerisinde hissetmeyi sağlayacak bir hayalgücü çabasına gerek duyar ki bunda da ancak çok sınırlı bir başarı elde edebiliriz. Ama yine de çağlar boyunca aynı kalmış büyük bir "yapı" aynılığının bulunduğu pek inkar edilemez. Fakat bu yapı dinamiktir; o, tarih süreci boyunca okurlarının, eleştiricilerin ve sonra gelen sanatçıların düşüncelerinden geçerken değişir.[16] Şu halde normlar sistemi büyümekte ve değişmektedir, gene bu sistem bir bakıma hep eksik ve kusurlu bir şekilde gerçekleştirilmiş (realize) olarak kalacaktır. Fakat bu dinamizm anlayışı basit bir sübjektiflik ve relativizm anlamına gelmez. Farklı bakış açılarının hepsi de hiç bir zaman aynı derecede doğru değildir. Hangi bakış açısının konusunu en tam ve derinden kavradığını belirlemek daima mümkün olacaktır. Yeterli bir yorum mutlaka mevcut bakış açılarının bir değerlendirmesini, başka deyişle normları kavramanın bir eleştirisini kapsayacaktır. "Nihâî ve tam olmamakla birlikte mutlak olanın relatif olanın içinde olduğu" bilinirse, sonunda her türlü relativizmin üstesinden gelinir.

Sanat eseri o zaman kendine özgü bir ontolojik yere sahip sui generis (nevi

şahsına münhasır) bir bilgi nesnesi olarak ortaya çıkar. O ne (bir heykel gibi fizikî veya) gerçek ne (ışık veya acının hissedilmesi gibi psikolojik veya) zihnî ne de (üçgen gibi) ideal bir şeydir. Sanat eseri subjektif olan bakışlar içinden çıkan ideal fikirlerden oluşan bir normlar sistemidir. Bunların kollektif bir ideolojide var olduklarını, onunla birlikte değiştiklerini, kendilerine ancak tek tek zihnî yaşantılarla ulaşılabileceğini ve kendi cümlelerinin ses yapısına dayandıklarını kabul etmek gerekir.

Sanat değerleri sorusunu tartışmadık. Fakat yukarıdaki incelememiz, yapının ancak ve ancak normlar ve değerlerle var olabileceğini göstermiş olmalıdır. Bir sanat eserini ona izafe edilen değerlere bakmaksızın anlamamız ve tahlil etmemiz mümkün değildir. Belli bir yapıyı bir "sanat eseri" olarak kabul edişimizde bile bir değer yargısı vardır. Halis fenomenolojinin yanlış değerden ayrı bir yapının var olabileceğini, değerlerin yapı üzerine konmuş, yapıların üzerine veya içine "yerleştirilmiş" şeyler olduğunu varsaymasındadır. Bu tahlil hatası, sanat eserini değerlere başvurmaksızın tahlile çalışan Roman İngarden'in konusunu iyi kavramış eserinin kıymetini azaltmıştır. Tabiî bu, fenomenologların, empirik ferdîleştirmelerin sadece sonradan eklenmiş olduğu ezelî, zaman dışı bir özler düzenini varsaymalarından kaynaklanmaktadır. Mutlak bir değerler cetveli varsayımıyla sanat eserine bakarsak, ferdî yargıların relatif taraflarıyla temas imkanını kaybederiz. Donmuş bir Mutlak, değerden yoksun bir ferdî yargılar seliyle yüzyüze kalır.

Çürük bir tez olan mutlakçılıkla aynı derecede çürük relativizm antitezinin geçersizliği kabul edilmeli ve bu ikisi, değerler cetvelini dinamikleştiren, fakat gerçekte ona teslim olmayan yeni bir sentez içinde uyumlu bir şekilde birleştirilmelidir. Kendisiyle böyle bir anlayışı ifade ettiğimiz "Perspektifçilik", bir değerler anarşisi, ferdî eğilimlere fazla değer verilmesi anlamına gelmez; aksine bu, nesneyi sırasında kendileri de tanımlanıp eleştirilebilecek olan çeşitli bakış açılarından anlamaya çalışma sürecini ifade eder. Yapı, işaret ve değer aynı problemin üç cephesini teşkil eder ve bunlar sunî bir şekilde birbirinden ayrı, kendi başlarına ele alınamazlar.

Bununla birlikte bizim ilkin sanat eserinin çeşitli tabakalarının tasvir ve tahlilinde kullanılan yöntemleri incelememiz gerekiyor: (1) Ses tabakası; ses ahengi, ritim ve vezin, (2) Bir edebî eserdeki dilin şekil bakımından yapısını, üslûbunu tayin eden anlam birimleri ve üslûbu sistematik bir şekilde araştıran üslûp bilgisi dalı. (3) İmaj ve istiare: Şiirin bütün üslûp vasıtaları içinde en merkezî bir yer işgal eden unsurları. Bunların aynı zamanda özel bir şekilde başka bir açıdan incelenmesi gerekir, çünkü bunlar hemen hemen farkedilmez bir değişmeyle (4) şiirin kendine özgü "dünya"sında sembole ve şiirsel "mit" dediğimiz sembol sistemlerine dönüşürler. Roman ve hikâyede yansıtılan dünya kendine özgü tarz ve teknik problemleri (5) gösterir ki bunlara başka bir bölüm

ayıracağız. Ferdî sanat eserlerine uygulanan tahlil yöntemlerini gözden geçirdikten sonra (6) edebî türlerin tabiatı sorusuna geçecek, daha sonra da bütün eleştirilerin esas problemini, (7) değerlendirmeyi tartışacağız. Son olarak edebiyatın tekâmülü fikrine dönecek, (8) edebiyat tarihinin tabiatı ve bir sanat tarihi olarak edebiyatın iç tarihinin mümkün olup olmadığı konusunu tartışacağız.

On Üçüncü Bölüm
SES AHENGİ, RİTİM VE VEZİN

Her edebî sanat eseri, her şeyden önce, bir anlama sahip olan sesler dizisidir. Kimi edebî eserlerde bu ses tabakasının önemi sınırlıdır. Bu tabaka çoğu romanda olduğu gibi adeta belirsizleşir; fakat ses tabakası romanda bile anlamın gerekli bir ön şartıdır. Bu açıdan sözgelişi Dreiser'in bir romanı ile Poe'nun Çanlar şiiri arasındaki fark, yalnızca bir miktar farkıdır. Böyle bir farklılık ise hikaye (fiction) ve şiir diye birbirine zıt iki edebiyat çeşidi tesbit etmemize izin vermez. Nesir de dahil bir çok sanat eserinde ses tabakası dikkati çeker ve böylece estetik etkinin tamamlayıcı bir parçasını oluşturur. Bu, bir çok süslü nesir ve bütün nazım türleri için geçerlidir; çünkü bunlar dilin ses sisteminin bir organizasyonu olarak tanımlanabilirler.

Bu ses tabakasının etkilerini incelerken önemli; fakat çoğunlukla ihmal edilen iki ilkeyi aklımızdan çıkarmamalıyız. Önce eserin sesli okunuşu ile eserdeki ses kalıbını birbirinden ayırmak gerekir. Bir sanat eserinin yüksek sesle okunması, ses yapısına ferdî ve şahsî bir şey katarak eseri icrâ etmek, gerçekleştirmek demektir. Öte yandan bu işlem ses yapısını bozabilir veya bütünüyle ihmal edebilir. Bu bakımdan gerçek bir ritim ve vezin bilimi yalnızca ferdî okumaların incelenmesi üzerine kurulamaz. Sesin anlamdan tamamen ayrı olarak incelenmesi gerektiği yolundaki çok yaygın, bir ikinci varsayım daha vardır ki, bu da çok yanlıştır. Bu ayırımın yanlışlığı bizim sanat eserinin bir bütün olduğu konusundaki genel anlayışımızdan ve sesin kendi başına hiçbir estetik etkisinin olmadığı ya da çok az bir estetik etkiye sahip olduğu gerçeğinden kaynaklanıyor. Anlamını ya da en azından heyecan tonunu genel olarak kavramadığımız hiç bir "müzikal" mısra yoktur. Hiç anlamadığımız bir yabancı dili dinlerken bile, duyduğumuz sırf ses değildir. Hem okuyan veya konuşanın ona verdiği manâlı intonasyonu duyarız, hem de dilimizin fonetik alışkanlıklarından ona bir anlam yüklemesi yaparız.

Şiirde saf ses, ya hiç olmayan bir şeydir ya da Birkhoff'un "Aesthetic Measure" adlı eserinde incelenenler gibi aşırı derecede basit ve ilkel ses ilişkileridir ve bu tür ses ilişkileri, şiirin yapısının bütünleyici bir parçası olarak gördüğümüz ses tabakasının zenginliğini ve önemini göstermekten çok uzaktırlar.

Problemin çok farklı iki yönü olduğunu görmemiz gerekiyor: Sesin kendi ana unsurları ve başka seslerle ilişkilerinden doğan unsurları. İlkinden "a" ya da "o", "p" ya da "l" gibi seslerin azlık-çoklukla (quantity) ilgisi olmayan, kendine has özelliklerini anlıyoruz; çünkü burada, daha az veya daha çok bir "a" veya "p" söz konusu değildir. Sesin kendisinden gelen nitelikle ilgili özellikler çoğunlukla "müzikalite" ya da "ses ahengi" dediğimiz etkilerin temelidir. Öte yandan sesler arası ilişkilerden kaynaklanan özellikler genellikle veznin temelidir-

ler: Ses tonu (pitch), sesin süresi, vurgusu, tekrarlanması gibi azlık-çoklukla ilgili özelliklere imkan veren bütün ses unsurları. Ses tonu ya daha yüksek ya daha alçak, süresi ya daha uzun ya daha kısa, vurgusu ya daha güçlü ya daha zayıftır; tekrarlanmadaki sıklık ya daha çoktur ya daha azdır. Oldukça basit olan bu ayırım Rusların, yazarın sesleri belirli bir amaç için kullandığını vurgulamak maksadıyla "orkestrasyon" (instrumentovka) dedikleri bütün bir dil olayları grubunu belirtmesi bakımından önemlidir.[2] Bu çeşit dil olaylarını müzikalite " (veya melodi)" adıyla nitelendirmek yanıltıcı olduğundan bu deyimleri kullanmamak gerekir. Burada belirlediğimiz olaylar müzikteki melodi ile hiçbir benzerlik göstermezler. Kuşkusuz müzikteki melodi ses tonuyla ilgilidir ve bundan dolayı dildeki intonasyona şöyle böyle benzer. Ama gerçekte dalgalı ve çabucak değişen ses tonlarına sahip bir konuşma cümlesinin intonasyonu ile sabit ses tonları ve düzenli aralıkları olan bir müzik melodisi biribirinden oldukça farklıdır.[3] Aynı şekilde "ahenk" deyimi de çok yetersizdir; çünkü "orkestrasyon" teriminin kapsamı içerisinde Browning ya da Hopkins gibi, bilerek sert, anlamlı ses etkilerini amaçlayan şairlerin kakafonisi de düşünülmelidir.

"Orkestrasyon" vasıtaları içerisinde ses kalıplarını; yani aynı veya biribirine yakın nitelikteki seslerin tekrarlanması ile anlamlı seslerin, yani ses taklitlerinin kullanılışını birbirinden ayırmalıyız. Ses kalıpları Rus biçimcilerince kılı kırk yararcasına araştırıldı; İngilizce'de W.J.Bate, kendi tekniği üzerinde alışılmışın dışında teoriler geliştiren Keats'ın şiirindeki karışık ses sanatlarını inceledi.[4] Osip Brik[5] muhtemel ses sanatlarını tekrarlanan seslerin sayısı, tekrarların sayısı, tekrarlanan ses toplulukları içinde seslerin biribirini izleme sırası ve seslerin ritmik birimler içerisindeki yerine göre sınıflandırdı. Fakat bu son ve çok kullanışlı sınıflandırma daha da alt bölümlere ayrılmalıdır. Bu alt bölümlemeyi şu şekilde yapabiliriz: Tek bir mısranın içinde yanyana yerleşmiş ses tekrarları, bir grubun başında ve diğer birinin sonunda görülen tekrarlar veya bir mısranın sonunda ve onu izleyen mısranın başında görülen tekrarlar veya mısra başlarında ve en sonda da mısra sonlarında oluşan tekrarlar. Son gruplandırma kafiye gibi çok yaygın bir olayı içerirken, ondan bir önceki grup bir üslûp özelliği olan mısra başındaki kelime tekrarlarına (anaphora) benzemektedir. Bu sınıflandırmaya göre kafiye yalnızca bir ses tekrarı şeklidir ve bu sebeple de aliterasyon ve asonans gibi benzer ses olaylarıyla birlikte incelenmelidir.

Şunu unutmamamız gerekir: Bu ses tekrarlarının etkisi dilden dile değişir, her dilde belli bir fonemler düzeni ve buna uygun olarak benzer ve zıt ünlüler, birbirine yakın ünsüzler vardır; nihayet bu tür ses etkileri şiir veya mısranın genel anlam tonundan nadiren ayrılabilir. Romantik veya sembolistlerin dedikleri gibi şiirin şarkı ve müzikten başka birşey olmadığını söylemek bir benzetmeden ileri gidemez; çünkü şiir, müziğin o zengin, açık seçik ve düzenli saf sesleriyle boy ölçüşemez. Belli anlamlar,bağlam ve belli bir "ton" olmadan dildeki sesleri sanat olgularına dönüştürmek mümkün değildir.

Bu husus kafiyenin incelenmesi yoluyla açıkça gösterilebilir. Kafiye son derece karmaşık bir olaydır. Bir ses tekrarı (veya ses tekrarına yakın bir şekil) olarak kafiyenin basit bir ahenk işlevi vardır. Henry Lanz'ın Physical Basis of Rime[6] adlı kitabında gösterdiği gibi, ünlülerin kafiyelenmesi onların tiz veya pes tonlarının tekrarlanmasıyla olur. Fakat kafiyede ses yanı esas olmakla birlikte bu, onun yalnızca bir yönünü ifade eder. Şiirdeki kıta kalıplarının düzenleyicisi, hattâ bazan tek düzenleyicisi ve mısra sonlarının habercisi olarak kafiyenin şiirdeki rolü estetik açıdan daha da önemlidir. Fakat hepsinden önemlisi kafiyenin bir anlam taşıması ve dolayısıyla da şiirin bütünüyle ilişkili olmasıdır. Kelimeleri bir araya getiren, aralarında bağlantılar veya zıtlıklar kuran kafiyedir. Kafiyenin bu semantik işlevinin birkaç yönü vardır. Kafiyeyi yapan hecelerin semantik işlevini araştırabiliriz. Kafiye son ekte mi (character, register), kökte mi (drink, think), yoksa her ikisinde birden mi (passion, fashion) vardır? Kafiye kelimelerinin hangi semantik alandan seçildiği araştırılabilir. Meselâ bir mi yoksa bir kaç dil kategorisinden mi (kelime çeşitleri, farklı haller), yoksa belli eşyaları ifade eden kelimeler arasından mı seçilmişlerdir? Kafiye yoluyla bağlanmış kelimeler arasındaki anlam ilişkisinin ne olduğunu araştırmak da mümkündür. Meselâ heart, part (kalp, uzuv); tears, fears (gözyaşı, korku) gibi aynı semantik bağlama sahip kelimeler arasından mı, yoksa çok farklı anlamlar taşıdıkları için yanyana gelince okuru şaşırtan kelimeler arasından mı seçilmişlerdir. W.K.Wimsat çok güzel bir yazısında[7], "Queens:kraliçeler" ve "screens: perdeler", "elope:kadının aşığı ile kaçması" ve "Pope:Papa" veya "mahogany: maun ağacı" ve "philogyny:kadın sevgisi" gibi kelimelerin karşı karşıya getirilmesiyle bir şok etkisi yaratmaya çalışan Pope ve Byron'da bu etkileri araştırdı. Nihayet kafiyenin bir şiirin bütün bağlamıyla ne ölçüde kaynaştığı incelenebilir. Kafiye kelimeleri yalnızca doldurma kelimeler midir, yoksa-tam tersini düşünür-sek- bir şiirin veya bir kıtanın anlamını yalnızca kafiye kelimelerine bakarak tahmin edebilir miyiz? Kafiyeler bazan bir kıtanın iskeletini kurabilirler veya bazen öylesine önemsiz bir hale gelirler ki insan onları (Brownings'in "Last Duchess"inde olduğu gibi") hemen hiç farketmez.

Kafiye, H.C. Wyld'ın yaptığı gibi[8] kelimelerin telâffuz tarihi için bir dil delili olarak da incelenebilir (Pope "Join" ve "shrine" kelimelerini kafiye yapmıştı). Fakat edebiyatta kafiyede "doğruluk" ölçülerinin çeşitli şiir akımları ve farklı milletlerde değişiklikler gösterdiğini unutmamalıyız. Orta Çağ Latincesi, İtalyanca ve Leh dilinde dişil (feminine) kafiyelerin en ciddî durumlarda bile kullanılması mecburiyeti varken, eril (masculine) kafiyelerin önde geldiği İngiliz şiirinde dişil ve üç heceli kafiyelerin genellikle kaba veya komik bir etki yarattığı görülür. İngilizce'de özel bir göz kafiyesi meselesi, bir tür cinas olan eşsesli (homonym) kelimelerin kafiyelenişi, çeşitli devirlerde ve yerlerde İngilizce kelimelerin çok farklı telâffuzları, bazı şairlerin şahsî tasarrufları gibi problemler vardır.Bunların hepsi de şimdiye kadar hiç değinilmemiş problemlerdir.

İngilizce'de Viktor Zhirmunsky'nin kafiye üzerindeki kitabı[9] ile kıyaslanabilecek bir eser yoktur. Bu kitap kafiyenin etkilerini bu taslaktan çok daha ayrıntılı şekilde sınıflandırır ve bundan başka kafiyenin Rusya ve belli başlı Avrupa ülkelerindeki tarihini verir.

(Aliterasyonda olduğu gibi), muhakkak bir ünlü veya ünsüz tekrarına dayanan bu ses kalıplarından, ses taklidi meselesini ayrı tutmak gerekir. Ses taklidi iki sebepten dolayı büyük ilgi çekmiştir: Birincisi, şiir sanatının en tanınmış, usta işi eserlerinde böyle bir taklidin amaçlanmış olmasıdır. İkincisi de ses ile onun anlattığı şey arasında belli bir uyum olması gerektiğini varsayan eski bir mistik anlayıştır. Bu konuda Pope ve Southey'in bazı şiirlerini düşünmek ve (Almanya'da Harsdörffer'de olduğu gibi[10]) 17. yüzyılda kainatın müziğini taklid etmek için nasıl çalışıldığını hatırlamak yeter. Kelimelerin nesneyi veya hareketi "doğru olarak" canlandırdığı görüşü bugün genellikle terk edilmiştir: Modern dilbilim en fazla "onomatopi" denen özel bir kelime sınıfını tanır; ama bu, bir bakıma dilin normal ses sisteminin dışındadır ve duyulan seslerin (guguk, vızz, bum, miyav) açıkça taklidine dayanır. Benzer sesli kelimelerin, çeşitli dillerde tamamen değişik anlamlara sahip olduğu (söz gelişi "rock" kelimesi Almanca'da "ceket" İngilizce'de "kaya" anlamına gelir; "rok", Rusça'da "kader" ve Çekçe'de "yıl" anlamındadır) veya bazı tabiat seslerinin çeşitli dillerde değişik kelimelerle temsil edildiği (söz gelişi İngilizce'deki "ring" (çalmak), Almanca'da "lauten", Fransızca'da "sonner", Rusça'da "zvenit" kelimeleriyle karşılanır") kolayca ispatlanabilir. "The murmuring of innumerable bees" (sayısız arının uğultusu) gibi bir mısradaki ses etkilerinin aslında anlama bağlı olduğunu gösterebiliriz. John Crowe Ransom bunu eğlenceli bir şekilde yaptı. Burada azıcık bir ses değişimi yapalım: Söz gelişi "murdering of innumerable beeves" (sayısız sığırın öldürülmesi). Böylece ses taklidinin etkisi tümüyle yok edilir.[11]

Yine de bu problemin modern dilbilimcilerce haksız yere çok küçümsendiği ve Richards ve Ransom gibi çağdaş eleştiricilerce bir kenara bırakıldığı görülüyor. Burada üç farklı dereceyi ayırd etmek gerekir: İlkin konuşanın dil sistemine göre değişiklikler göstermekle birlikte, fizikî seslerin gerçekten taklidi olayı vardır. Mesela "cuckoo" (guguk) örneğinde bu çok başarılı ses taklidini görürüz. Bu tür ses taklidini daha gelişmiş olan ses yoluyla tasvir etme olayından ayrı tutmak gerekir. Bu ikinci şekilde tabiat sesleri konuşma dilindeki sesler vasıtasıyla bir bağlam içinde yeniden canlandırılır; yani Tennyson'ın bir mısrasından alınan "innumerable" (sayısız) kelimesinde veya Homer ve Virgil' in şiirlerindeki birçok kelimede olduğu gibi kendinde hiç ses taklidi etkisi olmayan kelimeler belli bir bağlamda yeni bir ses kalıbına sokularak tabiat sesleri verilmiş olur. Nihayet üçüncü olarak her dilde kendine ait yerleşmiş moda ve kalıplara bağlı olarak ortaya çıkan ses sembolleri ve ses mecazları vardır. Maurice Grammont, bunların tesiri açısından Fransız şiirinin çok ayrıntılı ve dikkatli bir araştırmasını yaptı.[12] Fransızca'daki bütün ünsüz ve ünlüleri sınıflandırdı

ve değişik şairlerde onların anlatım etkisini araştırdı. Bu sınıflandırmada, söz gelişi ince ünlülerin küçüklük, çabukluk, ataklık, zariflik gibi durumları anlattığı görülmüştür.

Grammont'un araştırmasına subjektif bir inceleme diye itiraz edilse bile belli bir dil sistemi içerisinde, yine de onomatopiden çok daha yaygın olan "kelimelerin çehresi" (physiognomy) diyebileceğimiz birşey, bir ses sembolizmi vardır. Sinestetik birleşmeler ve çağrışımlar kuşkusuz her dilde vardır ve tabiî olarak şairler tarafından kullanılmış ve geliştirilmişlerdir. Belli ünlülerle renkler arasında ilişkiler kuran Rimbaud'nun "Ünlüler"i gibi çok tanınmış bir şiir, yaygın bir geleneğe dayansa bile[13] sırf yazar tarafından bilerek meydana getirilmiş olabilir; fakat bir yandan ince ünlülerle (front vowel) (e ve i) ince, açık, parlak ve hızlı şeyler; öte yandan kalın ünlülerle (back vowel) (o ve u) hantal, ağır, karanlık ve sıkıcı şeyler arasında bazı çağrışımların varlığı akustik deneylerle ispatlanabilir.[14] Carl Stumpf ve Wolfgang Köhler'in çalışması da ünsüzlerin koyu (dudak ve gırtlak) ve açık (diş ve damak) diye ikiye ayırılabileceğini göstermiştir. Bunlar hiç bir şekilde temelsiz yakıştırmalar olmayıp, dildeki ses ve renk sistemlerinin yapısında gözlemleyebileceğimiz kuşku götürmez ses ve renk benzerliklerine dayanan çağrışımlardır.[15] Sonra dilbilimin genel bir problemi olan "ses ve anlam"[16] ve ayrıca ses ve anlam konusunun edebî eserlerdeki kullanılışı ve düzenlenmesi meselesi vardır. Özellikle bu sonuncusu şimdiye kadar yeterli bir şekilde incelenmemiştir.

Ritim ve vezin karşımıza "orkestrasyon"dan farklı problemler çıkarır. Bunlar derinlemesine araştırılmıştır ve bu konuda yazılanların sayısı belirsizdir. Ritim elbette ki sadece edebiyata, hattâ dile has bir problem değildir. Tabiatın ve işin ritmi, trafik lambalarının ritmi, müziğin ritmi vardır ve daha çok mecazî anlamda da olsa plastik sanatların ritmi vardır. Ritim aynı zamanda genel bir dil olayıdır. Ritmin gerçek mahiyeti üzerine çok sayıda teorinin burada tartışılmasına gerek yoktur.[17] Konumuz açısından belirli aralıklarla tekrarlanmayı (periodicity) ritmin temel şartı (sine qua non) sayan teorilerle, ritim kavramını daha geniş olarak alan ve düzenli aralıklara sahip olmayan hareketleri de kapsamı içine sokan teorilerin varlığını hatırlatmak yeterlidir. Birinci görüş, ritmi vezinle tamamen aynı görür ve bu nedenle "nesir ritmi" kavramını bir çelişki veya basit bir yakıştırma sayarak reddeder.[18] Daha kapsamlı olan ikinci görüş, Sievers'in ferdî konuşmaların ritmi konusundaki araştırmalarıyla ve -periodik olmamakla birlikte gene de ritmik olan- birçok egzotik müzik ve kilise müziği de dahil müzikal olaylardaki o büyük çeşitlilik ile kuvvetli bir şekilde desteklenmiştir. Ritmi bu genişlikte aldık mı hem her türlü nesir ritmini hem de ferdî konuşmaları inceleyebiliriz. Her nesrin bir çeşit ritme sahip olduğunu, nesir karakteri gösteren bir cümlenin bile duraklara ayrılabileceğini (takti'), yani vurgulu ve vurgusuz veya uzun ve kısa heceli gruplara ayrılabileceğini kolaylıkla gösterebiliriz. Bu gerçek daha 18. yüzyılda Joshua Steele adlı bir yazar tarafın-

dan biliniyordu.[19] Bugün nesir ritminin tahlili üzerine geniş bir bibliyografya vardır. Ritim, melodiyle yani birbiri peşi sıra gelen ses tonlarının oluşturduğu intonasyon çizgisi ile yakından ilgilidir. Terim çoğunlukla öyle geniş bir manâda kullanılır ki hem ritmi hem melodiyi kapsar. Tanınmış Alman filologu Eduard Sievers, kişilerin kendine ait ritim ve intonasyon şekillerini incelemiş ve Ottmar Rutz bunları vücudun duruşu ve nefes alıp verme gibi belirli fizyolojik durumlarla açıklamıştır.[20] Edebî üslûplar ile Rutz'un belirlediği fizyolojik tipler arasında muayyen bir ilişki kurmak için bu araştırmaların verilerini edebî konularda kullanma denemeleri yapılmıştır[21]. Fakat biz bu gibi problemlerin edebiyat bilimi dünyasının dışında kaldığı görüşündeyiz.

Ancak nesir ritminin mahiyetini, onun kendine özgü tarafını, kullanılışını ve meselâ bazan ritmin, bazan de melodinin en dikkatsiz bir okuru bile dikkate zorladığı İngilizce İncil'i, Sir Thomas Browne, Ruskin veya De Quincey'nin bazı nesirlerini inceleyip açıklamamız gerektiğinde edebiyat bilimi alanına gireriz. Sanatkârâne nesir ritminin gerçek mahiyeti hâlâ iyice anlaşılamamıştır. W.M. Patterson'ın tanınmış kitabı Rhythm of Prose[22] onu ayrıntılı bir sinkopasyon (kelimelerde harf veya hece düşmesiyle oluşan geçici vurgular) sistemiyle açıklamayı denedi. George Saintsbury, History of English Prose Rhythm'inde[23] nesir ritminin "çeşitlilik"e dayalı olduğunu sürekli savunur, ama onun gerçek mahiyeti konusunda kesin bir açıklama getirmez. Saintsbury'nin "açıklama"sı doğru olsaydı kuşkusuz ortada ritim denecek bir şey kalmazdı. Fakat tabii o, sadece ritimli nesrin tam bir vezinli kalıp haline düşmesinin doğuracağı sakıncalara dikkati çekmek istiyordu. Bugün Dickens'in romanlarındaki vezinli, ama kafiyesiz şiire (blank verse) çok yaklaşan birçok nesir parçasını en azından uygunsuz, fazla duygusal bir sapma olarak görmekteyiz.

Nesir ritmi konusunda çalışan diğer araştırıcılar onun oldukça farklı bir yönü, "cadence", yani cümle sonlarının ritmi üzerinde dururlar. Bu özellik Latin hitabet geleneğinde özel bazı isimlerle belirlenmiştir. "Cadence" özellikle soru ve ünlem cümlelerinde aynı zamanda kısmen bir melodi meselesidir. Bugün bir okurun, İngilizce'nin vurgu bakımından Latince'nin uzun ve kısa hecelerine uymaması yüzünden, bu dile has ahenk kalıplarının İngilizce'deki taklitlerini farketmesi çok zordur. Fakat İngiliz edebiyatında özellikle 17. yüzyılda Latin nesrine has ahenk kalıpları geniş çapta ve bazen de başarıyla taklid edilmiştir.[24]

Genelde sanatlı nesir ritmine en iyi yaklaşım, onun hem genel nesir ritminden hem de şiirden ayırt edilmesi gerektiğini akılda tutmakla olur. Sanatlı nesir, alışılmış konuşma ritmine bir düzen vermek şeklinde tanımlanabilir. Sanatlı nesrin alelâde nesirden farklı yanı, vurgu sisteminin daha düzgün olmasıdır. Fakat bunu yeknesak, eşzamanlı vurgular (yani düzenli zaman aralıklarıyla gelen ritmik bulgular) manâsında almamak gerekir. Alelâde bir cümlede yoğunluk ve

ton bakımından genellikle büyük farklılıklar görülür; buna karşılık ritmik nesirde vurgu ve ton farklılıklarında bir düzelme vardır. Rusya'da bu konudaki araştırmalarıyla tanınmış olan Boris Tomashevsky, Pushkin'in Maça Kızı adlı eserindeki bazı parçaları inceleyerek cümlelerin baş ve sonlarının, ortalarına göre daha büyük bir ritmik düzenlilik gösterdiğini istatistik yöntemlerle ortaya koymuştur.[25] Eserdeki genel düzenlilik ve periyodiklik izlenimi genellikle ses ve cümle yapısına ait belli anlatım vasıtalarıyla kuvvetlendirilir: Ses sanatları, paralel cümleler ve anlam yapısının ritmik kalıbı kuvvetle desteklediği zıt dengelemeler. Hemen hiç ritmik olmayan nesirler olduğu gibi derece derece nazmın düzenliliğine yaklaşmış ritmik nesirler de vardır. Nesirden nazma geçişin ana şekli Fransızların verset dediği yazılardır. Bu şekil İngiliz İlahilerinde ve Ossian ve Claudel gibi İncil üslûbunu taklid eden şairlerde de görülür. Verset'te heceler birer aralıkla vurgulanır ve böylece nazımda olduğu gibi iki vurgulu birimler oluşturulur. Burada bu gibi tekniklerin ayrıntısına girmemiz gereksizdir. Bunlar Latin hitabet nesrinden derin bir biçimde etkilenmiş uzun bir tarihe sahiptir.[26]

İngiliz edebiyatında ritmik nesir 17. yüzyılda Sir Thomas Brovne ve Jeremy Taylor gibi yazarlarla doruk noktasına varır. 18. yüzyılda İngiliz nesri basit konuşma üslûbuna yaklaşır; fakat yüzyılın sonlarına doğru Johnson, Gibbon ve Burke gibi yazarların elinde yeni bir üslûp, "tumturaklı bir yazı üslûbu" doğar.[27] Ritmik nesir 19. yüzyılda De Quincey ve Ruskin, Emerson ve Melville ve sonra, her ne kadar başka prensiplere dayansa da, Gertrude Stein ve James Joyce ile değişik biçimlerde yeniden canlandırılır. Fransa'da Bossuet ve Chateaubriand'ın gösterişli nesri, Almanya'da Nietzsche'nin ritmik nesri, Rusya'da Gogol ve Turgeniev'in tanınmış parçaları ve son zamanlarda da Andrey Byely'nin "süslü" nesri vardır.

Ritmik nesrin sanat değeri halâ tartışılmaktadır ve bugün bile tartışılabilir. Günümüzde sanatlar ve türlerde saflık anlayışının hakim olması dolayısıyla, çağdaş okuyucu şiirin şiir, nesrin de nesir olmasını ister. Ritmik nesir, ne şiir ne de nesir olan karışık bir şekil olarak görülür; fakat bu galiba günümüz edebiyatının peşin hükümlerinden birisi. Ritmik nesrin savunması herhalde nazmın savunmasından başka birşey olmayacaktır. Nesir ritmi iyi kullanıldığı zaman metnin daha iyi anlaşılmasını sağlar, dikkati çeker, metne bütünlük kazandırır. Böylece metinde bir derecelenme, bir düzen kurulmuş olur. Nesir ritmi konuşmayı da düzenler. Düzen verme ise sanat demektir.

Prozodi veya vezin tekniği yüzyıllar boyu üzerinde çalışılmış bir konudur. İnsan, bugün yeni vezin örneklerini gözden geçirmek ve bu incelemeleri, son dönem şiirinin yeni tekniklerini ele alarak genişletmekten başka yapılacak birşey olmadığını düşünebilir; fakat gerçekte vezin biliminin temelleri ve ana ölçütleri gene de kesin bir şekle bağlanmış değildir. Bu konuda yazılmış belli

başlı eserlerde bile hayret verici bir fikir ve terminoloji karışıklığı vardır. Çerçevesi şimdiye kadar başka bir eser tarafından ne aşılmış ne de kendisine ulaşılmış olan Saintsbury'nin History of English Prosody'si bile tamamen kesinlikten uzak ve mübhem teorik temellere dayanır. Hatta tecrübesine duyduğu o garip güveni içerisinde Saintsbury, terimlerini tanımlamaya ya da açıklamaya bile gerek duymaz. Söz gelişi uzun ve kısa hecelerden söz ederken, uzunluğun veya kısalığın, zaman mı yoksa vurgu bakımından mı olduğunu kesinlikle belirtmez.[28] Study of poetry'sinde Bliss Perry, kararsız ve şaşırtıcı bir biçimde kelimelerin "ağırlık"ından, kelimelerde "anlamın ve önemliliğin" belirlediği değişken ses yüksekliği veya ses tonundan söz eder.[29] Benzeri yanlış anlamalar ve şüpheli ifadelere dair diğer birçok temel eserden de örnek verilebilir. Doğru farklılıklar tesbit edilmiş olsa bile, bunlar bütün itibariyle çelişkili olan bir terminolojinin gerisinde mübhemleşmiş olabilmektedir. Bu yüzden T.S. Osmond' un ingiliz vezin teorilerinin ayrıntılı tarihi ve Pallister Barka'nın en yeni teorilere genel bir bakışı[30], sonuçları itibariyle bu eleştirilerimizi desteklemekte iseler de, birçok yanlışı ve karışıklığı düzelten denemeler olarak görülmelidirler. Avrupa kıtasında, özellikle Fransa, Almanya ve Rusya'da ortaya atılan birçok vezin teorisi dikkate alındığında, vezin konusundaki farklılıklar tabiatıyla daha da artacaktır.

Burada ince ayrımlara ve karışık örneklere gitmeksizin vezin teorilerinin başlıca tiplerinden söz edeceğiz. En eski tipe "çizgisel" (graphic) vezin teorisi diyebiliriz. Bu, Rönesans çağı el kitaplarından alınmıştır. Teoride, İngilizce'de genellikle vurgulu ve vurgusuz heceleri temsil eden uzun ve kısa heceler çizgi işaretleriyle gösterilir. Teorinin taraftarları, genellikle şairin tam anlamıyla uyduğunu düşündükleri vezin şemalarını veya kalıplarını çıkarmaya çalışırlar. Onların terimlerini hepimiz okullarda öğrendik. İambus'ları (bir kısa, bir uzun hece), trochee'leri (bir uzun, bir kısa hece), anapaest'leri (iki kısa, bir uzun hece) ve spondes'leri (iki uzun hece) tanıyoruz. Vezin kalıpları konusunda alelâde açıklama ve tartışmalarda bu terimler halen geniş ölçüde anlaşılan ve çok yararı dokunan terimlerdir. Fakat bu sistemin yetersizliği bugün hemen hemen her yerde kabul edilmiştir; çünkü bu teori asıl sese hiç dikkat etmez ve meseleye yanlış bir şekilde hep doğmatik olarak bakar. Bugün herkes bilir ki mısra gerçekten çizgisel kalıpları aynen dolduracak olsa, en can sıkıcı ve biteviye bir şey olurdu. Bu yüzden bu teori bugün yalnız sınıflarda ve temel ders kitaplarında kalmıştır. Öte yandan yararları da vardır. Kendisini doğrudan doğruya vezin kalıplarında yoğunlaştırır ve sesli okuyanların şahsî özellikleri ile önemsiz ayrıntılara -modern sistemlerin çoğunun kaçınamadığı bir zorluk- önem vermez. Çizgisel vezin teorisi veznin yalnızca bir ses işi olmadığını bilir ve vezin kalıbını asıl şiiri ifadeye yarayan veya onun temelinde yatan bir araç olarak görür.

İkinci tip vezin teorisi müzikal teoridir. Belli bir dereceye kadar doğru olan ve şiirde veznin müzikteki ritme benzediği, dolayısıyla en iyi müzikteki

nota yazısı ile gösterilebileceği varsayımına dayanır. İngilizce'de bu konuda yazılmış ilk eserlerden birisi Sidney Lanier'in Science of English Verse'üdür (1880). Fakat bu teori son devir araştırıcıları tarafından değiştirilip daha iyi bir hale getirilmiştir. Amerika'da en azından İngilizce öğretmenleri arasında aşağı yukarı genel olarak kabul edilmektedir. Bu sistemde her heceye, perdesi tayin edilmemiş bir müzik notası verilir. Notanın uzunluğu oldukça keyfî olarak şöyle belirlenir: Bir uzun heceye yarım nota, bir yarı uzun heceye çeyrek nota, bir kısa heceye sekizde bir nota vb. verilir. Mezürler vurgulu bir heceden diğerine doğru sayılır. Okuma hızı oldukça mübhem bir şekilde ya 3/4 ya 3/8 ya da daha seyrek olarak 3/2'lik bir ölçüde seçilmek suretiyle belirlenir. Böyle bir sistem herhangi bir İngilizce metni nota yazısı ile göstermeyi mümkün kılar. Söz gelişi Pope'un:

Lo, the poor Indian whose untutored mind

mısrası gibi beş ayaklı (pentameter) bir mısra 3/8'lik ölçülerle aşağıdaki gibi yazılabilir:

Bu teoriye göre iambus ile trochee arasındaki fark bütünüyle yeni bir şekilde yorumlanacaktır; çünkü bu durumda iambus'un ayırıcı özelliği, vezin dışı olarak düşünülen veya bir önceki mısraya ait olduğu kabul edilen anacrusis (vezin dışı vurgusuz hece) olur. En karmaşık vezinler bile yerine göre duraklara yer verilmesi ve uzun ve kısa hecelerin iyi yerleştirilmesi suretiyle böyle bir nota yazısı içinde gösterilebilir.[33]

Bu teorinin üstün tarafı nazımda eşzamanlılığın (izochronism) kişiye göre değiştiği ve şiirin şahsî bir şekilde duyulduğu gerçeğini önemle vurgulamasıdır; yani biz şiiri okurken kendimize göre hızlanır veya yavaşlar, kelimeleri uzatır veya kısaltır, ölçüleri eşitlemek için duraklar yaparız. "Şarkı gibi okunabilen" şiirlerde nota yazısı büyük başarı kazanacaktır; ama günlük konuşma ve hitabet üslûbuyla yazılmış şiirlerde oldukça yetersiz kalır ve serbest manzume ya da diğer eşzamanlı olmayan şiirlerle uğraşması gerektiğinde genellikle başarısızlığa uğrar. Bu teorinin bazı savunucuları serbest manzumenin şiir olduğunu doğrudan doğruya reddederler.[34] Müziğin teorik yönüyle uğraşanlar, ballad veznini iki ayaklı olarak yazabildikleri gibi karışık vezinleri bile başarıyla notaya çekebilmekte ve bazı vezin olaylarını "sinkopasyon" terimiyle açıklayabilmektedir-

ler. Browning'in aşağıdaki:

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

mısralarında "sea" ve "black" birinci satırda, "half" ikincide sinkopasyon halinde sayılabilir. Müzikal teorinin faydalı yanları bellidir: Okulların alışılmış katı kuralcılığını sarsmaya çok etkisi oldu. Okul kitaplarında görülmeyen vezinlerin, meselâ Swinburne, Meredith veya Browning'in karmaşık vezinlerinin ele alınmasını ve notalandırılmasını sağladı. Fakat bunun da ciddî eksiklikleri vardır: Teori kişinin keyfî okuyuşuna tam bir serbestlik tanır, bütün şiiri birkaç monoton vuruş tipine indirgediğinden dolayı şairler ve şiir ekolleri arasındaki farkları da ortadan kaldırır. Bütün şiirleri şarkı gibi okumaya davet eder veya bunu ima eder. Tesbit ettiği eşzamanlılık ise subjektif bir şey olmaktan pek ileriye geçemez. Ya da bu, birbirleriyle karşılaştırıldıklarında aynıymış gibi görülen bir sesler ve duraklar sistemi olmaktan öteye gitmez.

Üçüncü vezin teorisi, akustik teori, bugün çok tutulmaktadır. Bu teori söz gelişi şiirlerin okunması sırasında her türlü önemli olayın kaydedilmesini ve fotoğrafının bile alınmasını mümkün kılan titreşimölçer (oscillograph) gibi teknik aletlerden sık sık yararlanan objektif araştırmalara dayanır. İlmî ses araştırması teknikleri Almanya'da Sievers ve Saran, Fransa'da çoğunlukla İngilizce malzeme kullanmış olan Verrier ve Amerika'da E. W. Scripture tarafından vezne uygulandı.[36] Bazı temel sonuçların kısa bir özeti Wilbur L. Schrams'ın kitabı Approaches to a Science of English Verse'de bulunabilir.[37] Akustik teori, vezni oluşturan farklı unsurları açık bir şekilde tesbit etmiştir. Onun için bugün artık ton, ses kuvveti, tınlama (timbre) ve zaman gibi unsurları birbirine karıştırmanın mazereti yoktur, çünkü bunların okuyucunun yaydığı ses dalgalarında mevcut frekans, titreşim alanı (amplitude) gibi fizikî ve ölçülebilir faktörlere tekabül ettiği gösterilebilir. Bu fizik aletlerinin bulgularıyla, okuyanın okuyuşundaki en küçük ayrıntıyı bile incelemeye imkan verecek ölçüde net olarak çizmek veya resmetmek mümkündür. Titreşimölçer belirli bir okuyucunun bir şiirden bu veya şu mısrayı hangi ses kuvvetinde, hangi sürede ve hangi ton değişiklikleriyle okuduğunu gösterir. Meselâ Paradise Lost'un birinci mısrası bir deprem sırasında sismografta görülen şiddetli titreşim çizgilerine benzeyen bir şekil olarak görünür.[38] Kuşkusuz bu üstün bir başarıdır ve (aralarında çok sayıda Amerikalının da yer aldığı) pek çok bilim hayranı insan artık bu bulguların ötesine gidilemeyeceği kanısına varmıştır. Fakat böyle laboratuvarcı bir vezin teorisi, açıkça anlamı görmezlikten gelir ve gelmek durumundadır. Böylece hece gibi bir şeyin olmadığı sonucuna varılır; çünkü ses devamlı bir şekilde akar. Gene kelimelerin sınırları, titreşimölçerde gözükmediği için kelime diye bir şey de yoktur. Hattâ dar anlamıyla bir melodiden bile söz edilemez; çünkü sadece ünlülerin ve birkaç ünsüzün taşıdığı ses tonu, gürültülerle sürekli olarak kesinti-

ye uğrar. Akustik vezin teorisi, aynı zamanda kesin bir eşzamanlılığın bulunmadığını da gösterir, çünkü mezürlerin gerçek süresi büyük ölçüde değişmelere uğrar. En azından İngilizce'de sabit "uzun ve kısa heceler"den söz edilemez, çünkü "kısa" bir hece, fizikî bakımdan "uzun" heceden daha uzun olabilir. Hattâ objektif vurgu farklarından da söz edilemez; çünkü "vurgulu" bir hecenin vurgusuz bir heceden daha zayıf söylenmesi ihtimali her zaman vardır.

Bu sonuçların faydalı olduğunu kabul etmekle birlikte bu "bilim"in dayandığı esaslar bazı ciddî eleştirilere açıktır ve bu eleştiriler edebiyat araştırıcılarının gözünde elde edilen sonuçların değerini büyük ölçüde düşürmektedir. Titreşimölçerin bulgularının vezin incelemelerinde doğrudan geçerli olduğu varsayımı yanlıştır. Nazım dilinin zamanı bir bekleme zamanı, bir şeyin beklendiği bir zamandır.[39] Belli bir zaman aralığından sonra bir ritim sinyali bekleriz. Fakat bu gibi sinyallerin tam olarak periyodik olması gerekmediği gibi kuvvetli bir şekilde hissedilen bir sinyalin aslında gerçekten kuvvetli olup olmadığının da önemi yoktur. Müzikal vezin teorisi zaman, vurgu ve ton gibi unsurlarda görülen farklılıkların sadece değişken (relative) ve subjektif şeyler olduğunu söylerken şüphesiz çok haklıdır. Fakat her iki teorinin de ortak bir eksikliği, daha doğrusu sınırlı kalan bir tarafı vardır: Bunlar münhasıran sese, bir ya da birden fazla şiir okuyucusunun icrâsına güvenirler. Akustik ve müzikal vezin teorilerinin sonuçları yalnızca şu veya bu özel okumanın sonucudur. Okuyucunun şiiri doğru veya yanlış okuyabileceği, kendiliğinden bazı ses unsurları katabileceği, şiirdeki ses kalıbını bozacağı veya bütünüyle bir yana atabileceği gerçeği bu çeşit incelemelerde göz önünde bulundurulmamaktadır.

Söz gelişi "Silent upon a péak in Dárien" gibi bir mısra, vezne çok bağlı olarak "Silént upón a péak in Dárién" şeklinde veya nesir olarak "Sílent upón a péak in Dárien" şeklinde veya vezin kalıbı ile nesir ritmini birleştiren değişik şekillerde okunabilir. İngiliz okuyucu, "silént" şeklini duyduğunda, "tabiî" konuşmaya karşı bir zorlama yapıldığını hissedecektir; ama "sílent" şeklini duyduğunda bir önceki mısradaki vezin kalıbının devam ettiğini hissedecektir. Bu iki aşırı şeklin ortası bulunarak bir uzlaşma sağlanabilir. Fakat nasıl okunursa okunsun, her durumda okuyucunun özel okuyuş tarzının vezin durumunun tahlilinde faydası olmayacaktır. Çünkü bu okuyuş tamamen vezin kalıbı ile nesir ritmi arasındaki gerilime, "uyuşma"ya (counterpoint) bağlıdır.

Nazım kalıbı yalnızca akustik ve müzikal yöntemlerle kavranamaz ve anlaşılamaz. Bir vezin teorisinde anlam mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Meselâ müzikal teori yanlılarının en iyilerinden birisi olan George R. Stewart der ki: "Nazım anlamsız olabilir. Vezin esasında anlamdan ayrı olduğuna göre herhangi bir mısranın vezin yapısını, anlamından ayrı olarak uygun bir şekilde tekrar kurabiliriz."[40] Verrier ve Saran, vezin konusunda manâsını anlamadan şiiri dinleyen bir yabancının görüşünü almamız gerektiği doğmasını açıkça söyle-

mişlerdir.[41] Fakat pratikte bir yararı olmayan ve gerçekte Stewart tarafından da terkedilen[42] bu anlayış vezin incelemelerinde tehlikeli sonuçlar doğuracaktır. Anlamı bir kenara bırakırsak, kelime ve cümle gurubu (phrase) fikrini ve böylece de değişik yazarların şiirleri arasındaki farklılıkları incelemeyi de bırakıyoruz demektir. İngiliz nazmını büyük ölçüde belirleyen şey konuşma dilindeki cümle gruplarının belirlediği söyleyiş ritmi ile cümledeki gruplanmanın özel bir düzene sokulması, bir çeşit iç ahenk, iç ritim arasındaki birleşmedir. Fakat cümledeki gruplanmaları bilebilmek için nazmın anlamı hakkında muhakkak bir fikir sahibi olmak gerekir.

Rus biçimcileri[43] bu sebeple vezni tamamen yeni bir temele oturtmayı denediler. Onlara göre "ayak" (tefile, foot) terimi vezin incelemelerinde yetersiz kalmaktadır; çünkü ayaksız yazılmış birçok şiir vardır. Esasta subjektif olarak, birçok şiire uygulanabilmekle birlikte eşzamanlılık kavramı da belli şiir tipleriyle sınırlıdır ve bundan başka objektif araştırmalara elverişli değildir. Bütün bu teoriler -Rus biçimcilerinin iddiasına göre- şiir ritminin temel birimini yanlış tanımlamaktadırlar. Mısraları yalnızca vurgulu heceler (uzun ve kısa hecelere dayanan sistemlerde uzun heceler) çevresinde toplanmış parçalar olarak görürsek, dil içerisinde şiir olarak nitelendirilmeyen diğer söyleyişlerde görülen bu çeşit gruplanmaları nasıl açıklayacağız? İşte bu yüzden ritmin temel birimi ayak değil, bütün mısradır. Bu Rusların kabul ettikleri genel Gestalt teorisinin bir sonucudur. Ayakların kendi başına bir varlığı yoktur. Onlar ancak nazmın bütünlüğü içinde bir varlığa sahiptir. Her vurgu mısradaki yerine -yani birinci, ikinci, üçüncü vb. ayakta oluşuna- göre kendine mahsus bir özelliğe sahiptir. Nazımda birlik ilkesi her dil ve vezin sisteminde başka başkadır. Bu birliği kuran şey, "melodi", yani özel tonlamaların teşkil ettiği dizi olabilir ve belki de bazı serbest manzumeleri nesirden ayırmamızı sağlayan tek belirti budur.[44] Bir serbest manzumenin nazım olduğunu bağlamdan veya bir belirti görevini yapan baskıdaki mısraların sıralanışından bilmesek onu nesir gibi okuyabilir ve gerçekte nesirden ayrı bir şey gibi görmeyebiliriz. Ama nazım gibi okunabiliyorsa, o zaman başka türlü, yani farklı bir intonasyonla okunacak demektir. Rus biçimcileri bu intonasyonun daima iki parçalı (dipódic) olduğunu ve intonasyon dikkate alınmazsa nazmın nazım olmaktan çıkıp yalnızca ritmik nesir olacağını çok ayrıntılı bir şekilde gösteriyorlar.

Ruslar alışılmış vezinli mısraları incelerken nazımdaki kalıp ile konuşma ritmi arasındaki ilişkiyi tesbit etmek için istatiktik yöntemler kullanmaktadırlar. Nazım, onlarca karışık, zıtlıkların uyuştuğu bir yapı, vezin kalıbı ile alelade konuşma ritmi arasında bir uzlaşma olarak anlaşılır; çünkü çarpıcı bir biçimde söyledikleri gibi, nazım günlük konuşma diline karşı uygulanmış "düzenleyici bir zorlama"dır. Onlar "ritmik içtepi" (iç ahenk) ile kalıbı birbirinden ayırırlar. Kalıp sabit ve çizgisel, "ritmik içtepi" ise dinamik ve ilerleyicidir. Daha sonra gelecek sinyallere bizi hazırlar. Ancak sanatçı eserinde sadece zamanı değil,

eserin bütün diğer unsurlarını bir düzene tabi tutar. Bu anlamda ritmik içtepi, kelimelerin seçimini, cümle yapısını ve böylece nazmın genel anlamını etkiler.

Kullanılan istatistik yöntem çok basittir. Tahlil edilecek her şiir veya şiir parçasında, her hecenin taşıdığı vurgunun yüzdesi hesaplanır. Söz gelişi beş ayaklı bir mısrada, şiir tam bir düzenlilik içindeyse istatistik birinci hecede yüzde sıfır, ikincide yüzde yüz, üçüncüde sıfır, dördüncüde yüzlük bir vurguyu gösterecektir. Hece sayıları için düz ve yüzdeler için de ona dik bir çizgi çizilerek yapılan bir grafik üzerinde bunlar gösterilebilir. Fakat böylesine düzenli nazımlara tabiatıyla az rastlanır; çünkü bu şiirler aşırı derecede biteviye olurlar... Birçok nazım parçasında kalıpla okuyuş şekli arasında bir uyuşma vardır. Söz gelişi vezinli, ama kafiyesiz şiirlerde (blank verse) ilk hecedeki vurgu durumu sayı itibariyle oldukça yüksek olabilir. Kafiyesiz şiirlerde çok sık görülen bu olay duruma göre "trokaik ayak", "asılı" vurgu veya "yerine koyma" olarak nitelendirilir. Grafikte bu, çok yatık bir çizgi ile gösterilir. Ama şiirin vezni beş ayaklı (pentameter) vezinse çizgi 2., 4., 6. ve 8. hecelerde yükselmeler gösterecektir. Elbette bu istatistik yöntemin amacı sadece istatistik çıkarmak değildir. Fakat yöntemin, şiiri bir bütün olarak alıp birkaç mısrada açıkça gözlenemeyen özellikleri ortaya koymak gibi üstün bir tarafı vardır. Diğer bir yararı da bir bakışta şiir akımları ve şairler arasındaki farklılıkları ortaya koymasıdır. Özellikle Rusça'da bu yöntem iyi sonuçlar verebilir; çünkü bu dilde her kelime tek bir vurgu taşır. (Yan vurgular ise, vurgudan çok soluk alma noktalarıdır.) Buna karşılık İngilizce'de iyi bir istatistik araştırma oldukça zor olacaktır; çünkü bu dilde hem kelimelerin esas ve ikinci derecede vurguları hem de kendilerinden önce veya sonra gelen kelimelerle vurgu bakımından birleşme eğilimleri vardır.

Rus vezin araştırıcıları şu gerçeğe büyük önem verirler: Değişik ekol ve değişik yazarlar ideal kalıpları değişik biçimlerde gerçekleştirirler, her ekol veya bazen her yazarın kendine özgü bir vezin normu vardır ve bu sebeple onları herhangi bir özel doğma açısından değerlendirmek doğru olmaz. Açıktır ki nazım tekniğinin tarihi farklı ölçülerin sürekli çatıştığı, aşırı bir anlayışın yerini bir diğerinin aldığı bir tarihtir. Çok yararlı olarak Ruslar çeşitli dil sistemlerinden ileri gelen büyük nazım tekniği farklılıkları üzerinde de önemle dururlar. Nazım sistemlerinin hece sayısını, hecenin uzunluk ve kısalığını ve vurguyu temel alan tasnifi hem yetersiz hem de yanıltıcıdır. Söz gelişi Sırp-Hırvat ve Fin destanî şiirlerinde her üç ilkenin -hece sayısı, hecenin uzunluğu ve vurgu- de kendine mahsus bir rolü vardır. Yeni araştırmalar, sadece hecenin uzunluk ve kısalığına bağlı sanılan Latin şiirinin, uygulamada kelime sonlarına ve vurguya dikkat edilmek suretiyle ne kadar değişik bir görünüm kazandığını ortaya koymuştur.[45]

Her dil, ritmin temelini teşkil eden unsura göre farklılıklar gösterir. Açıktır ki İngilizce'de önemli olan vurgudur. Buna karşılık hece uzunluğu vurguya tâ-

bidir. Kelime sonlarının da önemli bir ritmik işlevi vardır. Tek heceli kelimelerden oluşan bir mısra ile tamamı çok heceli kelimelerden oluşan bir mısra arasındaki ritmik farklılık oldukça çarpıcıdır. Çekçe'de ritmin esasını daima vurgulu olan kelime sonları teşkil eder, buna karşılık uzunluk veya kısalık çeşitlilik sağlamaya yarayan ve isteğe bağlı bir unsurdur. Çince'de ses tonu ritmin temelidir. Fakat eski Yunan dilinde uzunluk kısalık nazmı yapan ilke idi; ton ve kelime sonları ise çeşitlilik sağlayan isteğe bağlı unsurlardır.

Belli bir dilin tarihi içinde bir nazım tekniğinin yerini bir başkası alabilir, ama bunu bir "ilerleme" saymak veya eski nazım tekniklerini hantal, edebî açıdan değersiz, daha sonra geliştirilen nazım tekniğine yaklaşmaya çalışan basit şeyler olarak kötülemek doğru değildir. Rusya'da uzun yıllar hece sayısına, Çekce'de hecenin uzunluk-kısalığına dayanan bir nazım tekniği hakimdi. Lydgate, Hawes ve Skelton gibi şairlerin vezin bakımından kusurlu şiir yazmadıkları, fakat kendilerine ait bir modayı takip ettikleri anlaşılabilmiş olsaydı, Chaucer'dan Surrey'e kadar İngiliz nazım tekniği tarihinin incelenmesinde bir devrime yol açılabilirdi.[46] Sidney, Spenser ve Gabriel Harvey gibi değerli şairlerin bir zamanlar çok alay edilen, İngilizce'ye uzunluk-kısalığa dayalı nazım tekniğini sokma denemeleri makul bir biçimde savunulabilirdi. Bu başarısız kalan hareket, daha önceki şiirlerde görülen hece sayısına aşırı bağlılığı sarsması dolayısıyla en azından edebiyat tarihi açısından önemlidir.

Karşılaştırmalı bir vezinler tarihi de yazılabilir. Tanınmış Fransız dilbilimcisi Antoine Meillet, Les Origines indo-européenes des metrés grecs adlı eserinde, Hint-Avrupa vezin sistemini ortaya çıkarmak için Veda'ların ve eski Yunan şiirinin vezinlerini karşılaştırdı.[47] Roman Jakobson, Yugoslav destanî şiirinin, hece veznindeki bir mısra ile katı bir hece uzunluğuna dayalı bir cümleciği garip bir şekilde kaynaştıran o eski kalıba çok yaklaştığını göstermiştir.[48] Halk nazmının farklı tiplerini belirlemek ve tarihini yazmak da mümkündür. Destandaki konuşur gibi okunan parçalarla lirik şiirde kullanılan "melodik" nazmı birbirinden kesin şekilde ayırmak gerekir. Her dilde destan nazmı daha çok eski nazım tekniğini devam ettirir. Halbuki bir dilin fonetik yönleriyle çok yakın bir birleşmeye giden şarkılar çok daha büyük bir millî çeşitlik göstermeye yatkındır. Modern nazımda bile hitabet nazmı, konuşma diline yakın nazım ve "melodik" nazım arasındaki farkların dikkate alınması önem taşır. Bunlar, müzikal teorinin tesiriyle şarkılarla uğraşmakta olan İngiliz vezin bilimcilerinin çoğu tarafından gözden kaçırılmış farklardır.[49]

19. yüzyıl Rusya'sının lirik nazmı üzerine yazdığı değerli bir kitabında Boris Eichenbaum, "melodik" ve "şarkı gibi okunabilen" nazımda intonasyonun önemi üzerinde durdu.[50] Burada Rus romantik lirik şiirlerinde üç ayaklı ölçülerin (measure), ünlem ve soru cümleleri gibi intonasyon şemalarının ve paralelizm gibi sentaks kalıplarının nasıl kullanıldığı çarpıcı bir şekilde gösterilir, fa-

kat kanımızca eserin, "şarkı gibi okunabilen" nazımda şekillendirici gücün intonasyon olduğu yolundaki esas tezi temellendirebilmiş değildir.[51]

Rus teorilerinin birçok iyi yönleri hakkında şüphelerimiz olabilir; ama bunların, hem laboratuvarcıların çıkmazından hem de müzikal vezin araştırıcılarının subjektifliğinden bizi kurtardığı inkâr edilemez. Pek çok şey hâlâ karanlıkta ve tartışmalıdır; fakat vezin bilimi bugün en azından dilbilim ve edebî anlambilim ile olan gerekli bağlantıyı yeniden kurmuştur. Görüldüğü gibi ses ve vezin anlamdan ayrı olarak değil, aksine sanat eserinin bütünlüğüne ait unsurlar olarak incelenmek zorundadır.

On Dördüncü Bölüm
ÜSLÛP VE ÜSLÛP BİLGİSİ

Dil, kelimenin tam anlamıyla edebiyat sanatçısının malzemesidir. Tıpkı bir heykelin bazı parçaları yontulmuş bir mermer blok olarak nitelendirilmesi gibi edebî eserin bir dilden yapılmış bir seçme olduğu söylenebilir. F. W. Bateson, English Poetry and the English Language adlı küçük kitabında edebiyatın, genel dil tarihinin bir parçası olduğunu ve tamamen ona bağımlı bulunduğunu ileri sürmüştür:[1]

Bana göre devrin bir şiirdeki izleri şairine değil, devrin diline bakılarak ortaya konmalıdır. İnanıyorum ki gerçek şiir tarihi, birbirini izleyen şiirlerin yazılabildiği dil çeşidindeki değişmelerin tarihidir. Ve bu dil değişmelerinin durumunda sosyal ve fikrî eğilimlerin baskısı büyük rol oynar.

Bateson şiir tarihinin dil tarihine bu sıkı bağımlılığı konusunda iyi örnekler getirir. Tabii ki İngiliz şiirinin tekâmülü en azından Elizabeth devri konuşma dilinin ihmalkâr canlılığı, 18. yüzyıl dilinin yumuşak karakterli vuzuhu ve Victoria devri İngilizcesinin mübhem dağınıklığıyla paralel gider. Dille ilgili görüşler şiir tarihinde önemli bir rol oynarlar. Sözgelişi doğrudan doğruya anlatmaya, vuzuha ve ilmî kesinliğe önem veren Hobbes'çu rasyonalizm, çoğu kere dolambaçlı bir şekilde olmakla birlikte, İngiliz şiirini derinden etkilemiştir.

Karl Vossler'le birlikte[2] "belli devirlerin edebiyat tarihini araştırırken, dil ortamının tahlilinin en azından siyasî, sosyal ve dinî eğilimlerin veya ülkenin ve iklimin alışılagelmiş tahlilleri kadar yararlı olabileceği" ileri sürülebilir. Özellikle farklı dil modalarının üstünlük için çekiştiği bazı devir ve ülkelerde bir şairin kullanımları, tutumları ve belli bir dil geleneğine bağlılığı sadece o dil sisteminin gelişimi için değil, şairin kendi sanatının anlaşılması için de önemli olabilir. İtalya'da bir edebiyat tarihçisi için "dil meselesi" küçümsenemez. Vossler, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner sprachentwicklung adlı eserinde kendi edebiyat incelemesinin tecrübelerinden sürekli olarak çok iyi şekilde yararlanmıştır. Rusya'da Viktor Vinogradov, Puşkin'in devrin Rusça'sındaki farklı unsurlardan -Kilise Slavcası, halk dili, Fransızca ve Almanca'dan gelen dil şekilleri- nasıl yararlandığını dikkatle incelemiştir.[3]

Ama gene de Bateson'ın ortaya koyduğu durum muhakkak ki abartılıdır ve şiirin pasif bir şekilde sadece devrin diline ait değişmeleri aksettirdiği görüşünün kabulü mümkün değildir. Hiç bir zaman akıldan çıkarmamak gerekir ki dil ve edebiyat arasındaki ilişki diyalektik bir ilişkidir: Edebiyat dilin gelişmesini derinden etkilemiştir. Tıpkı Luther, Goethe ve Romantiklerin etkisi olmaksızın modern Almanca'nın bugünkü Almanca olamayacağı gibi, Neo-Klasik edebiyatları olmaksızın da ne modern Fransızca ne de modern İngilizce bugünkü durumda olurdu.

Fikrî veya sosyal tesirlerin önce devrin dilini, oradan da edebî dili etkilediğini ileri sürmek de doğru değildir. Bateson'ın iddiasına göre 18. yüzyıl şiirinin duruluğu ve açıklığı, o devrin dilinin duru ve açık olmasından dolayıydı, o kadar ki şair ister akılcı (rasyonalist) olsun ister olmasın, bu hazır vasıtayı kullanacaktı. Fakat Blake ve Christopher Smart, akıldışı veya akla zıt bir dünya görüşünü benimsemiş yazarların şiir üslûbunda nasıl büyük bir değişme yarattıklarını veya bu üslûbu, daha önceki bir üslûba nasıl yaklaştırdıklarını gösteren örneklerdir.

Gerçekten de en azından fikirler tarihinin yanı sıra birçok dillerin edebiyatlarını kapsayacak bir tür, vezin ve temalar tarihinin yazılabileceği gerçeği, edebiyatın dile tamamen bağımlı olmadığını ispatlar. Tabiî burada bir yandan şiirin öbür yandan roman ve tiyatronun gösterdiği farklılığı da dikkate almak gerekecektir. F. W. Bateson öncelikle şiiri gözönüne alır. Gerçekten de sıkı bir şekilde kurulmuş şiirlerin, yazıldığı dilin ses ve anlam yapısıyla çok yakın bir ilişkisi olduğu inkar edilemez.

Bunun sebepleri az çok meydandadır. Vezin dilin ses bakımından gösterdiği özellikleri bir düzenlemeye tâbi tutar. Eşzamanlılığa yaklaştırmak suretiyle nesir ritmine bir düzen verir ve böylece hece uzunlukları arasındaki ilişkileri yalınlaştırır. Yüksek tonlarını veya ton bakımından gösterdiği özelliği (timbre) belirginleştirmek için, ünlüleri uzatarak tempoyu yavaşlatır. İntonasyonu, konuşma dilindeki ahengi, yalınlaştırıp düzene sokar.[4] Böylece veznin etkisiyle kelimeler bir canlılık kazanır, ön plana çıkarlar ve dikkatimiz onların seslerine yönelir. İyi bir şiirde kelimeler arasındaki ilişkiler çok kuvvetli bir şekilde vurgulanırlar.

Şiirde anlam bağlamla yakından ilgilidir; kelime sadece sözlük anlamını değil, kendisiyle eşanlamlı ve sesteş olan kelimelerin havasını da beraberinde taşır. Kelimeler sadece bir anlama sahip olmakla kalmayıp ses, anlam veya türeme bakımından ilgili olduğu kelimelerin, hatta kendine zıt veya kendi dışında kalan kelimelerin anlamlarını da çağrıştırırlar.

Şu halde şiir incelemesinde dil incelemesi fevkalâde önem kazanır. Fakat dil incelemesiyle biz elbetteki profesyonel dilcilerin genellikle bir yana bıraktıkları veya önemsiz saydıkları şeylerin peşinde olmayı kastediyoruz. Yeni edebiyatları araştıran birisi için, vezin ve kafiye tarihi için mutlaka üzerinde durulacak olan nadir telâffuz problemleri dışında, tarihî yapı bilgisi veya sesbilimden (phonology), hatta denemeli sesbilgisinden (experimental phonetics) pek yararlanmayacaktır. Fakat o, dilbilimin başka dallarına, herşeyden önce de kelimelerin anlamını ve anlam değişmelerini inceleyen sözlük bilgisi (lexicology) dalına ihtiyaç duyacaktır. Eski İngiliz şiiri araştırıcısının da birçok eski kelimenin anlamlarını tam olarak kavramak için zaten eski İngiliz Dili Sözlüğü'ne

(O.E.D.) başvurması gerekir. Hattâ Milton'ın Latince kaynaklı kelime haznesini veya Hopkins'in eski Alman dilinden yararlanarak yaptığı yeni kelimeleri anlaması gerektiğinde etimolojinin de ona yardımı olacaktır.

Dil incelemesinin önemi elbetteki tek tek kelimelerin veya kelime gruplarının manâsının anlaşılmasıyla sınırlı değildir. Edebiyat dilin her yönüyle ilişkilidir. Sanat eseri ilkin bir sesler sistemi, dolayısıyla da belli bir dilin ses sisteminden yapılmış bir seçmedir. Ses ahengi, ritim ve vezin konusundaki daha önceki tartışmamız bu problemlerin çoğunda dil konusundaki mülâhazaların önemini göstermiştir. Karşılaştırmalı vezin incelemelerinde ve ses kalıplarının uygun bir şekilde yapılacak tahlilinde fonem bilgisinin büyük bir önemi vardır.

Şüphesiz ki edebî amaçlarımız bakımından bir dilin ses düzeyi anlam yapısından ayrı olarak ele alınamaz. Sonra diğer taraftan anlam yapısının kendisi üzerinde de dilbilimsel incelemeler yapılabilir. Ses bilgisi ve kelimelerin çekimlenişinden başlayarak, oradan kelime haznesine (genel dil kurallarına ve dil kullanılışına aykırı kelimeler, mahallî veya arkaik kelimeler ya da yazarın kendi uydurduğu kelimeler) geçmek ve nihayet cümle yapısını (sözgelişi devrik cümleler, birbirine paralel veya zıt cümleler) ele almak suretiyle bir edebî sanat eseri veya eserler grubunun gramerini yazabiliriz.

Edebî dili incelerken esas alabileceğimiz iki bakış açısı vardır. Edebî eseri dil tarihi için sadece bir belge olarak kullanabiliriz. Sözgelişi Owl and the Nightingale ve Sir Gawain ve Yeşil Şövalye orta İngilizce'nin bazı ağızlarının belirgin özelliklerini ortaya koyabilir. Skelton, Nashe ve Ben Jonson gibi yazarlarda İngiliz dili tarihi için zengin malzeme vardır. Son zamanlarda A. H. King tarafından yazılmış İsveçce bir eserde, Ben Jonson'ın Poetaster'ı o devrin toplum ve sınıflarının ağızlarının dikkatli bir tahlilinde kullanılmıştır. Franz tam bir Shakespeare grameri (Shakespearegrammatik) yazmıştır. Lazare Sainéan'ın Rabelais'nin dili üzerinde iki ciltlik bir eseri vardır.[5] Fakat bu incelemelerde edebî eserler başka maksatlar, dilbilime ait maksatlar için bir kaynak ve belge olarak kullanılırlar. Oysa bir dil incelemesi ancak edebiyat incelemesine yardımcı olduğu, dilin estetik etkilerini araştırmayı amaçladığı, kısacası (hiç değilse terimin bir anlamında) üslûp bilgisi olduğu takdirde edebî olur.[6]

Şüphesiz ki üslûp bilgisi çalışmalarını genel dilbilime sağlam bir şekilde dayandırmadıkça başarıyla götüremeyiz, çünkü üslûp bilgisinin muhakkak ki asıl meselelerinden birisi, edebî sanat eserinin dil sistemiyle o zamanın genel dil kullanımı arasındaki farkı tesbit etmektir. Günlük konuşma diline, hattâ edebiyat dışındaki dile ve o devir toplumunda kullanılan çeşitli dillere dair bilgimiz olmadıkça üslûp bilgisi birtakım izlenimlerden pek öteye geçemez. Özellikle eski devirler söz konusu olduğunda, günlük dille sanat eserindeki sapma arasındaki farkı bileceğimiz yolundaki varsayım ne yazık ki oldukça temelsiz

bir hale gelir. Bir yazarın veya edebî akımın söyleyiş tarzını (diction) yargılamada yeterli bilgiye sahip olabilmek için, önce daha önceki zamanların konuşma dilinin çeşitli tabakalara ayrılmış şekillerini çok yakından incelemiş olmak gerekir.

Pratikte basit ve içgüdüsel bir şekilde günlük dil kullanımımızdan çıkardığımız ölçüleri kullanılırız. Fakat bu gibi ölçüler çok yanıltıcı olabilir. Eski şiirleri anlamaya çalışırken, bazan şiirin bugün bize ifade ettiği şeyi bir yana bırakmak gereğini duyarız. Tennyson'ın[7]:

> And this is well
> To have dame indoors, who trims us up
> And keeps us tight[x]

mısraları gibi mısralarda bile şiirin bugünkü anlamını unutmamız gerekir. Fakat bu gibi açık durumlarda devri yeniden kurmanın veya şiirin o devirdeki anlamını esas almanın zarurî olduğunu kabul etsek bile bunun bütün şiirler için geçerli olduğunu söyleyebilir miyiz? Eski Yunanca bir yana, Anglo-Saxon dilini veya Orta İngilizce'yi acaba bugün konuştuğumuz İngilizce'yi unutacak kadar iyi öğrenebilir miyiz? Bunu başarabilseydik, kendimizi yazarın aynı dili konuşan çağdaşları arasına sokmakla muhakkak daha iyi bir eleştirici mi olurduk? Marvell'e ait olan[8]:

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

gibi mısraların bugün yaptığı çağrışımların da göz önünde tutulması, şiirin anlamlarının zenginleşmesi olarak savunulamaz mı? Louis Teeter bu mısraları şöyle yorumlar:[9]

Piramitlerden daha uzun süre yaşayıp onları gölgede bırakan acayip bir erotik lahana imajı, bile bile yapılmış bir sanat oyununun sonucu gibi görünmektedir. Ama Marvell'in şiiri yazarken tam anlamıyla bu şekilde bir etki yaratmayı düşünmediğinden emin olabiliriz. Vegetable 17. yüzyılda vegetative anlamına gelmekteydi ve belki de şair bunu hayat verici ilke (yaratıcı güç) anlamında kullanıyordu. Marvell'in kelimenin bugün yaptığı sebze bahçesi çağrışımını düşünmüş olabileceğine pek ihtimal verilemez.

[x] Çevrilmesi oldukça zor olan bu parça, birincisi günümüzün, ikincisi yazıldığı devrin anlayışına yakın olan şu iki şekilde çevrilebilir: 1. Evde bizi temiz, pak ve derli toplu tutan bir kadının olması ne kadar iyi! 2. Evde bizi zayıflığa düşürmeden tahrik eden, gevşemekten alıkoyan bir kadının bulunması ne kadar iyi!

[xx] Benim bitkisel (doğurgan) aşkım yavaş yavaş ve imparatorlukları gölgede bırakarak büyüyecektir.

Burada Teeter gibi modern çağrışımları şiirin dışında tutmanın doğru olup olmadığı ve hiç değilse aşırı durumlarda bunun mümkün olup olmadığını sorabiliriz. O zaman bu noktada "devri yeniden kurmak", ihya etmek meselesine, bunun mümkün ve istenilir olup olmadığı tartışmasına yeniden dönmüş oluruz.

Üslûp bilgisini dilbilimin bir alt dalı yapma yolunda Charles Bally'ninki gibi[10] bazı girişimler olmuştur. Ancak üslûp bilgisinin, bağımsız bir bilim dalı olsun ya da olmasın, kendine has özel problemleri vardır. Bunlardan bazıları öyle görünüyor ki insan konuşmasının bütünüyle veya uygulama açısından bütünüyle ilgilidir. Bu geniş anlamda düşünüldüğünde üslûp bilgisi, özel bir etkileyici sonuca ulaşmak isteyen bütün ifade vasıtalarını inceler ve böylece edebiyattan, hattâ retorikten çok daha geniş bir alanı kapsar. İfadede kuvvetliliği ve açık seçikliği sağlayan bütün anlatım vasıtaları üslûp bilgisi altında sınıflandırılabilir: Her dilde, hattâ en ilkelinde bile yaygın olan istiareler, bütün retorik sanatlar, cümle şekilleri vs. gibi dile ait hemen hemen her söyleyiş anlatım değeri açısından incelenebilir. Bu problemi Amerika'daki davranışçı dilbilim okulunun çok bilinçli olarak yaptığı gibi görmezlikten gelmek imkansız görünmektedir.

Geleneksel üslûp bilgisi bu soruları çoğunlukla gelişigüzel ve keyfî bir tarzda cevaplandırır. Sanatlar anlatıma yoğunluk, kuvvet kazandırıcı veya basitleştirici, önemsizleştirici sanatlar olmak üzere ikiye ayrılır. Tekrir, yığılma (accumulation), abartma ve tedric (climax) gibi yoğunluk kazandırıcı sanatlar Longinus'a atfedilen ünlü Peri hypsous'da bazı özellikleriyle anlatılan "yüce" üslûpla birleştirilir. "Büyük üslûp" Matthew Arnold ve Saintsbury tarafından Homer ve daha sonra Shakespeare, Milton ve Dante'nin üslûbuyla bağlantı kurularak incelenmiştir. Bu incelemelerde edebî değerlendirme problemleriyle psikolojik problemler iyice birbirine karışır.[11]

Bununla birlikte her söz sanatının veya ifade vasıtasının her zaman kendine has belli bir etkiye veya "anlatım değeri"ne sahip olduğunu ispatlamak imkansız görünmektedir. İncilde ve kroniklerde (ve... ve... ve...) diyerek giden birleşik cümle kuruluşlarının rahat bir hikâye etkisi vardır; ama romantik şiirlerde bir "ve"ler dizisi, nefesleri kesecek ölçüde heyecanlı bir sorular merdivenindeki basamaklar olabilir. Bir abartma trajik veya patetik olabildiği gibi tuhaf ve komik de olabilir. Bundan başka bazı söz sanatları veya cümle şekilleri, özel bir anlatım değerine sahip olamayacak kadar sık olarak ve birçok değişik bağlamda tekrarlanır. Cicero'nun litotes (za'f-ı surî, arıksayış) ve praeteritio'yu (söz açmama, atlama) birkaç sayfada birkaç kere kullandığını görürüz. Johnson'ın Ramblers'ında bu şekilde yüzlerce mutabakat (balance) sanatıyla karşılaşırız. Her iki uygulama da bizde kelimelerle oynandığı, anlamın bir tarafa bırakıldığı izlenimini uyandırır.[12]

Her söz sanatının belli bir "anlatım değeri"ne sahip olduğu yolundaki atomist görüşü bırakmak gerekir, ama üslûp özellikleriyle etkiler arasında belli bir ilişkinin varlığını tesbit etmek imkânsız değildir. Bunun bir yolu muayyen söz sanatlarının metinde tekerrür eden diğer sanatlarla birleşip -yüce, komik, zarif veya çocukça (naive) vs. gibi- muayyen bir anlam tonu kazanmak suretiyle sık sık ortaya çıktıklarını göstermektir. W. K. Wimsatt'ın yaptığı gibi bir anlatım yolunun tekrarlanmasının onu anlamsız bir hale getirmeyeceğini savunabiliriz. "İsim ve fiil çekimlerinde olduğu gibi cümle yapılarında da bir takım tekrarlar görülür; ama bunlar yine de birer anlatım şeklidirler."[13] Üslûpların klasik antikitenin yöntemiyle yüksek ve sıradan üslûp, Asya ve Atina üslûbu vb. diye sınıflandırılmasıyla yetinilmemelidir. Wilhelm Schneider'in Ausdruckswerte der deutschen Sprache'de (1931) öne sürmüş olduğu türden daha ayrıntılı gruplamalar düşünülebilir. Üslûplar kelimelerin nesnelerle ilişkilerine göre kavramsal ve duyumsal, veciz ve dolambaçlı veya küçültücü ve abartıcı, kesin ve belirsiz, sakin ve heyecanlı, sıradan ve yüksek, sade ve süslü; kelimelerin aralarındaki ilişkilere göre sıkı ve gevşek, plastik ve müzikal, pürüzlü ve pürüzsüz, renkli ve renksiz; kelimelerin bütün bir dil sistemiyle olan ilişkilerine göre konuşma dili ve yazı dili kaynaklı, klişe ve ferdî; nihayet kelimelerin yazarla ilişkilerine göre de objektif ve subjektif olarak gruplandırılabilir.[14] Bu gibi sınıflandırmalar pratik bir şekilde dile ait her söyleyişe uygulanabilir. Fakat açıkça görülebileceği gibi bu malzemenin büyük bir kısmı edebî eserlerden alınmış olup edebî bir üslûp tahliline yöneliktir. Üslûp araştırması böyle düşünüldüğünde retoriğin sınıflamalarına dayalı o eski tutarsız söz sanatları incelemesi ile (Gotik veya Barok gibi) devir üslûplarıyla ilgili göz alıcı, fakat o ölçüde somutluktan uzak spekülasyonlar arasında asıl yolunu bulmuş olur.

Ne yazık ki üslûp bilgisi sahasındaki çalışmaların çoğuna ilham veren şey, ya dar bir şekilde önceden belirlenmiş amaçlar- ki bunlar, üslûp bilgisini açık, seçik ve tam olarak anlatma fikrine bağlı olarak muayyen bir "orta" sergileme üslûbunun tavsiyesi ve çok geçmeden de pedagojik bir dal haline getirirler- ya da belli bir dile milliyetçi duygularla verilen aşırı önem olmuştur. Başlıca Avrupa dilleri arasındaki farklılık konusunda hayalî genellemeler yapmaktan özellikle Alman araştırmacılar suçludurlar. Wechssler, Vossler ve Deutschbein[15] gibi önde gelen bilginler bile gerçekte doğrulanması imkânsız tahminlere girişerek alelacele millî psikoloji üzerine bir takım sonuçlar çıkarmaya gitmişlerdir. Ortada elbette dillerin farklılığından ileri gelen problemler vardır: Bütün dilleri eşit sayan "davranışçı" bakış açısının saçmalığı, gelişmiş bir edebiyatı olmayan bir dille Avrupa'nın büyük dillerinden birini karşılaştırdığımızda açıkça görülecektir. Herhangi bir çevirmenin görebileceği gibi büyük Avrupa dilleri cümle kalıpları, "deyimler" ve diğer ortak ifade şekilleri (convention) bakımından birbirinden büyük ölçüde farklıdırlar. İngilizce, Fransızca veya Almanca bazı amaçları gerçekleştirmede rakiplerine göre daha uygun görünürler. Fakat

bu farklar kesinlikle sosyal, tarihî ve edebî tesirlerden doğmuşlardır. Bu tesirlerin ne olduğunu göstermek mümkün olmakla birlikte, bunlar henüz temel bir milli psikolojiye dayandırılabilecek şekilde etraflıca araştırılıp ortaya konmuş değildir. "Karşılaştırmalı" üslûp bilgisi şimdilik uzak bir geleceğin bilimi gibi görünmektedir.

Üslûp bilgisinin sırf edebî ve estetik kullanılışı, onu estetik işlev ve anlamlarına göre tasvir edilecek olan bir sanat eseri ve eserleri grubuyla sınırlandırır. Ancak bu estetik amacın esas olmasıyla, üslûp bilgisi edebiyat biliminin bir parçası, üstelik önemli bir parçası olacaktır; çünkü bir edebî eserin kendine özgü karakteristik tarafını ancak üslûba ait yöntemlerle tanımlayabiliriz. Böyle bir üslûp tahlilini yapmak için başvurulabilecek iki yöntem vardır: Birincisi eserin dil sisteminin sistematik bir tahlilinden başlamak ve buradan giderek eserin estetik amacı çerçevesinde onun çeşitli niteliklerini bir "topyekûn anlam" olarak yorumlamaktır. O zaman üslûp bir eserin veya eserler grubunun kendine özgü dil sistemi olarak gözükür. Buna aykırı olmayan ikinci yaklaşım ise bu dil sistemini kendisiyle karşılaştırılabilecek diğer sistemlerden ayıran ferdî özellikler bütününü incelemektir. Burada yöntem zıtlıklara dayanır: Eserin dil sistemindeki normal kullanılıştan sapmaları ve bozmaları araştırır ve bunların estetik amacını bulmaya çalışırız. Alelâde konuşma dilinde kelimelerin sesine veya (en azından İngilizce'de işi yapandan yapılan işe geçen) kelime sırasına veya cümle yapısına (ki bu da sıralayıcı, bağlayıcı olacaktır) hiç dikkat çekilmez. Üslûp tahlilinde ilk yapılacak şey ses tekrarları, kelime sırasındaki yer değiştirmeler, cümleciklerin birbirini içine alarak giden hiyerarşik yapısı gibi konularda normal kullanılıştan ayrılan tarafları, hasılı söze kuvvet ve açık seçiklik sağlamak veya bunların zıddını yapmak -estetik endişelerle açık seçik olanı mübhem veya muğlak bir hale getirmek- gibi belli bir estetik işleve hizmet etmesi gereken her şeyi araştırmak olacaktır.

Bazı yazar ve eserlerde bunu yapmak nisbeten kolay olacaktır. Lyly'nin Eupheus'ünde ortaçağ hayvan hikâyelerinden alınma ses düzenlemeleri ve teşbihler kolayca tanınabilir.[16] Johnson'a göre çok keyfî bir dille yazmış olan Spenser, kolaylıkla anlaşılabilecek arkaik, mahallî ve kendi uydurması olan kelimeler kullanır.[17] Milton sadece Latinceleşmiş bir kelime haznesi-ki bunda İngilizce kelimeler Latincedeki eski şekillerinin anlamına sahiptirler- kullanmaz, onun aynı zamanda kendine özgü cümle yapıları da vardır. Gerard Manley Hopkins'in söyleyiş tarzının belli başlı özellikleri Saxon dili ve ağızlarından gelen kelimeler, Latince kelimeler kullanmaktan bilinçli olarak kaçınması -ki bu, belli bir görüşten kaynaklanır ve gerisinde de dili Germen kaynağına dayandırmak isteyen bir akım vardır- kendine özgü kelime teşkilleri ve birleşik kelimelerdir.[18] Carlyle, Meredith, Pater ve Henry James gibi çok belirgin bir "sanatkârane" üslûba sahip yazarların uslûbunun, hattâ sanat bakımından fazla bir önemi olmamakla birlikte kendilerine has garip bir üslûp geliştirmiş yazarların üslûbunun tahlili zor değildir.

Bununla birlikte bunların dışındaki birçok durumda yazarların karakteristik üslûp özelliklerini ayırmak ve tanımlamak oldukça zor olacaktır. Özellikle birçok Elizabeth devri dram yazarı veya 18. yüzyıl denemecisi gibi yeknesak bir üslûp kullanan yazarlarda sık görülen bir özelliği fark edebilmek için insanın duyarlı bir kulağa ve ince bir gözlem yeteneğine sahip olması gerekir. J. M. Robertson'a göre öyle kelime veya "deyimler" vardır ki bunlar Peele, Greene, Marlowe ve Kyd gibi dram yazarlarının ayırıcı işaretleri, imzaları gibidirler. Böylesi iddiaları ihtiyatla karşılamak gerekir.[19] Bu gibi incelemelerin çoğunda üslûp tahlili eserin muhteva bağlantıları, kaynakları ve tekerrür eden telmihler gibi konularla sanki arada hiç fark yokmuşcasına karışır. Durum böyle olunca, üslûp bilgisi sadece farklı bir amaca hizmet eden bir araç haline gelmektedir: Bir yazarın kimliğinin, bir metnin sahih olup olmadığının tesbiti, en fazla edebî inceleme için bir hazırlık mahiyetinde olan bir nevi dedektiflik işi.

Bir devre hakim üslûplar ve üslûbu taklit edilen, modalaşan yazarlar da uygulamada birtakım zorluklar çıkarırlar. Önceleri tür fikrinin üslûp geleneğinde büyük bir etkisi vardı. Meselâ Chaucer'da Canterbury Tales'daki kişilerin anlattığı hikâyeler arasında ve daha genel olarak da farklı dönem ve türlerdeki eserleri arasında üslûp bakımından geniş ölçüde farklılık vardır. 18. yüzyılda bir Pindar tarzı ode, bir hiciv, bir ballad'da gerekli sayılan, bunların kendilerine özgü bir kelime dağarcığı ve üslûp vardı. "Klasik şairane üslûp (diction)" belli türlere özgü idi. Buna karşılık daha aşağı türlerde sade, gösterişsiz bir üslûbun kullanılması kabul ediliyor, hattâ bu tavsiye ediliyordu. Eski şairane üslûbu hoş görmemesine, ona karşı çıkmasına rağmen Wordsworth bile bir ode, "Tintern Abbey" gibi kır ve tabiat hayatıyla ilgili felsefî bir şiir, Milton tarzı bir sone veya bir "lirik ballad" yazdığı zaman bunları çok farklı bir şekilde yazmıştı. Bu gibi farklılıkları görmezlikten gelirsek birçok türde eser vermiş veya uzun bir şahsî tekâmül devresi geçirmiş yazarların üslûbunu boş yere incelemiş oluruz. Belki de bundan dolayı çok yerinde olarak Goethe'nin üslûbundan değil, "üslûpları"ndan söz edilmektedir; çünkü gerçekten de onun başlangıçtaki Sturm und Drung üslûbu, klasik devir üslûbu ve Wahlverwandschaften'in daha sonraki debdebeli ve çapraşık söyleyiş tarzı arasındaki büyük farklılıkları uzlaştırmamız imkansızdır.

Bu üslûp tahlili yönteminin -üslûbun kendine has taraflarını, çevresindeki diğer dil sistemlerinden ayıran özelliklerini esas almanın- açık tehlikeleri vardır. Birbiriyle ilişkisiz gözlemleri, çok belirgin özelliklere dair örnekleri toplayıp yığmak ve sanat eserinin bir bütün olduğunu unutmak ihtimali vardır. "Orijinal", ferdî ifade özelliklerine, tamamen şahsî diyebileceğimiz garip ifade şekillerine çok fazla bir önem vermiş olabiliriz. Dil ilkelerine göre üslûbu tam ve sistematik olarak tasvire çalışmak daha tercihe şayan bir yoldur. Rusya'da Viktor Vinogradov, Puşkin ve Tolstoy'un dilleri üzerine çok değerli incelemeler yazmıştır. Polonya ve Çekoslovakya'da sistematik üslûp bilgisi birçok yete-

nekli araştırıcıyı cezbetmiştir. İspanya'da D'amaso Alonso, Gongora'nın şiirinin sistematik tahliline girişmiş, öte yandan Amado Alonso, Pablo Neruda'nın şiir üslûbunu duyarlı bir şekilde tahlil etmiştir.[20] Bu yöntemin tehlikesi, araştırıcının kendisini bir "ilmî" eksiksizlik idealine kaptırabilmesidir. Tahlilci, bir sanat eserinin kuvvet ve tesirini yapan şeyin basitçe bazı anlatım araçlarının sıklığından kaynaklanmadığını, bu ikisinin aynı şey olmadığını unutabilir. Nitekim istatistik malzeme Josephine Miles'ı, Hopkins'in söyleyiş tarzındaki Ön-Rafaellocu unsurları çok önemli göstermek gibi bir yanılgıya düşürmüştür.[21]

Üslûp bilgisi birleştirici bir ilke, eserin bütününe şamil bir genel estetik amaç tesbit edebildiği zaman edebiyat incelemesi için en kazançlı şeklini bulmuş olur. Meselâ James Thomson gibi 18. yüzyılın tasvirci şairlerinden birini ele aldığımızda onun üslûp özelliklerinin nasıl birbirine kenetlendiğini gösterebilmeliyiz. Milton tarzı kafiyesiz şiirin, kelime dağarcığının seçiminde aradığı ve kabul etmediği bazı şeyler vardır. Bu kelime dağarcığı edeb-i kelâm denen dolaylı anlatımı (periphrasis) ister ve edeb-i kelâm da kelime ile anlatılmak istenen şey arasında bir gerilimi ima eder: Nesnenin adı söylenmez, ama nitelikleri sayılır. Niteliklere ve onları saymaya önem vermek tasvir demektir. 18. yüzyılda sık görülen kendine özgü tabiat tasvirleri belli bir felsefeyi, her şeyin bir gayeye yöneldiği inancını ifade eder. Geoffrey Tillotson, Pope hakkındaki kitabında ve 18. yüzyıl şiirinin üslûbu üzerindeki yazılarında, meselâ bu devir üslûbunun kendine özgü ideolojisi, araştırıcısının ifadesiyle söylersek "fizikî-teolojik adlandırmaları", üzerine bu türden birçok keskin gözlemi bir araya toplamış, fakat bunları topyekûn bir üslûp tahlili halinde birbirine bağlamayı başaramamıştır.[22] Böyle bir yol izlemek, sözgelişi vezinle ilgili dikkatlerden muhtevaya, hattâ felsefeye gitmek elbetteki mantıkî olarak veya zaman sırası bakımından bu unsurlardan birine veya ötekine bir öncelik tanımak manâsında yanlış anlaşılmamalıdır. İdeal bir şekilde herhangi bir belli noktadan başlayabilmemiz ve aynı sonuçlara varmamız gerekir.

Sözünü ettiğimiz örnekler, üslûp tahlillerinin bizi nasıl kolayca muhteva problemlerine götürebileceğini de isbat etmektedir. Eleştiriciler biraz da sistemsiz ve sezgisel bir şekilde üslûpları uzun zaman belli felsefî tutumların bir ifadesi gibi tahlil edegeldiler. Goethe adlı kitabında Gundolf, Goethe'nin ilk şiirlerindeki dili duyarlı bir şekilde tahlil etti ve şairin kullandığı hareketli konuşma dilinin onun hareketli, canlı bir tabiat anlayışına dönüşünü nasıl yansıttığını gösterdi.[23] Herman Nohl da üslûp özelliklerinin Dilthey'ın bulduğu üç hayat felsefesi tipiyle birleştirilebileceğini ispatlamaya çalışmıştır.[24]

Alman araştırıcılar bundan başka Motiv und Wort (motif ve kelime) denen ve dil özellikleri ile muhteva unsurları arasında bir paralelliğin varlığı fikrine dayanan daha sistematik bir yaklaşımı da geliştirmişlerdir. Bu yaklaşımı ilkin, Henry Barbusse'ün yazılarında kan ve yara gibi tekerrür eden motifleri araştıra-

rak Leo Spitzer uyguladı. Josef Körner de Arthur Schnitzler'in yazılarındaki motiflerin tamamını inceledi.[25] Daha sonra Spitzer sık görülen üslûp özellikleriyle yazarın felsefesi arasındaki bağlantıyı tesbite çalışmış, meselâ Péguy'nün tekrirli üslûbunu onun Bergsonculuğuna, Jules Romains'in üslûbunu da onun ünanimizm inancına bağlamıştır. Christian Morgenstern'in (Lewis Carrol'ınkilere uzaktan benzetilebilecek anlamsız şiirlerin yazarı) kelime mitlerinin tahlili, onun Mauthner'in Kritik der Sprache adlı nominalist eserini okumuş olması gerektiğini ortaya koyar ve buradan yola çıkarak Spitzer, şiirlerdeki dilin, anlaşılması zaten imkânsız, karanlık bir dünyanın üzerine daha da kalın bir perde çektiği sonucuna varır.[26]

Leo Spitzer bazı incelemelerinde üslûp özelliklerinden yazarın psikolojik özelliklerini çıkartmada çok ileriye gider. Proust'un üslûbu böyle bir çalışmaya elverişlidir; Charles Louis Phillipe'de sık sık tekrarlanan bir "a cause de" (bu yüzden) ifadesi vardır ki pseudo-objective motivierung (görünüşte objektif motifleme) olarak yorumlanan bu ifade yapısı, Spitzer'e göre yazardaki melankoli inancını, bir parça şahsî bir kaderciliği ima eder. Spitzer Rabelais'de gerçekle gerçek dışı, komediyle dehşet, ütopya ile natüralizm arasında bir gerilimin var olduğunu göstermek için onun yaptığı kelime teşkillerini -bunlarda Sorbonne gibi çok bilinen bir kök bir sürü aşağılayıcı lâkap türetmek için düzinelerce uydurma son ekle birleştirilir (sözgelişi Sorbonnagre= sorbonne+onagre, yabanî Sorbonne eşeği)- tahlil eder.[27] Buradaki temel varsayım Spitzer'in ifadesiyle şudur:

Düşünce hayatımızın normal alışkanlıklarından (habitus) sapan bir zihnî heyecan normal kullanılıştan sapan bir dille karşılanmalıdır.[28]

Daha sonra Spitzer'in kendisi de kabul etmiştir ki psikolojik üslûp bilgisi[29]

Ancak "ferdî deha", ferdî bir yazış tarzı açısından düşünen yazarlara, yani 18. ve sonraki yüzyılların yazarlarına uygulanabilir. Daha önceki devirlerde yazar (hatta Dante bile) objektif şeyleri objektif bir üslûpla anlatmaya çalışmıştır. "Psikolojik üslûp bilgisi"nin eski yazarlar (Bunların içinde Montaigne göz kamaştırıcı bir istisnadır) için geçerli olmadığını kesin olarak anlamam, bende çalışmanın başından beri mevcut başka bir eğilimin, edebiyat sanatına eserlerin birliğini yazarın kişiliğine gitmeden tanımlamaya çalışan yapısal bir yöntemin uygulanması eğiliminin, güçlenmesine sebep olmuştur.

Aslında öne sürdüğü fikirlerin bazıları ne kadar yerinde olursa olsun, psikolojik üslûp bilgisi iki itiraza açıktır: Bu şekilde tesbit edildiği söylenen ilişkilerin çoğu esasta gerçekten dil özelliklerinden çıkmış sonuçlara dayanmaz. Bu incelemelerde daha çok psikolojinin ve ideolojinin tahlilinden yola çıkılır ve bunu dil bakımından destekleyen özellikler aranır. Uygulamada bu dil desteği

çoğu zaman zorlamayla bulunmuş veya çok zayıf kalmış olmasaydı buna hiç itiraz edilemezdi. Bu tip çalışmalarda çoğu zaman gerçek veya büyük sanatın yaşantıya, Erlebnis'e -biyografik aldatmacanın biraz düzelmiş bir şeklini akla getiren bir terim-dayanacağı varsayılır. Bundan başka belli üslûp vasıtalarıyla belli ruh halleri arasında kesin bir ilişkinin bulunduğu varsayımı da yanıltıcı bir varsayımdır. Söz gelişi Barok sanatı tartışılırken birçok Alman araştırıcı yoğun, muğlak ve dolambaçlı bir dille fırtınalı, yolunu şaşırmış, ızdırap çeken bir ruh arasında mutlak bir uygunluk bulunduğunu varsayar.[30] Oysa muhakkak ki muğlak ve dolambaçlı bir üslûbu usta kişilerin ve teknisyenlerin de bulup geliştirmiş olmaları mümkündür. Ruhla kelime arasındaki ilişkiler genellikle varsayıldığından daha gevşek, daha dolaylıdır.

Bu bakımdan Alman psikolojik Stilforschung'una (üslûp araştırmaları) büyük bir ihtiyatla bakmak gerekir. Çoğu kere bu, insana sadece kılık değiştirmiş bir genetik psikoloji gibi görünür. Dayandığı varsayımlar da genellikle esas alındığı düşünülen Croce estetiğinin varsayımlarından herhalde çok farklıdır. Tamamen birleyici (monist) olan Croce'nin sistemine göre ruh hali ile bunun dille ifadesi arasında hiç bir fark yoktur. Croce üslûp ve retorikteki bütün kategorilerin varlığına, üslûpla şeklin, şekille muhtevanın ve nihayet kelime ile ruhun, ifadeyle sezginin birbirinden ayrılmasına sürekli karşı çıkar. Croce'de bu aynılaştırmalar teorinin bir yerde tıkanmasına yol açar: Başlangıçta şiirsel süreci çok iyi değerlendiren bu anlayış öylesine ileriye götürülür ki sonunda hiç bir ayırım imkânı kalmaz. Artık şurası açıktır ki süreç ve eser, şekil ve muhteva, ifade (expression) ve üslûp en sonunda birliğin sağlanmasına kadar geçici ve iğreti olarak ayrı tutulmalıdır: Eserle ilgili duygu ve düşüncelerimizin aktarılması ve aklî bir hale getirilmesi-ki eleştiri sürecini meydana getiren bunlardır- ancak bu şekilde mümkün olabilir.

Eğer bir eserin veya yazarın üslûbunu tasvir edebiliyorsak hiç şüphesiz bir eserler grubunun, bir türün -Gotik roman, Elizabet devri tiyatrosu, Metafizik şiir- üslûbunu veya 17. yüzyıl nesrinin Barok üslûbu gibi bir üslûbu da tahlil edebiliriz.[31] Daha ileri bir genellemeye giderek bir devrin veya akımın üslûbunu da tasvir edebiliriz. Uygulamada bunun eserlerle yakın bir ilişki kurularak yapılması olağanüstü zor görünmektedir. E. Barat'nın Le style poétique et la revolution romantique'i veya Luise Thon'un Die Sprache des deutschen İmpressionismus'u gibi kitaplar bütün bir ekol veya akımdaki üslûp vasıtalarını veya cümle özelliklerini ve kelime dağarcığını ele alırlar.[32] Eski Germen şiirinin üslûbunu tasvir etmek için de bir çok çalışma yapılmıştır.[33] Fakat bunlar hemen hemen tek bir yazarın eserleri gibi ele alınabilecek çoğunlukla ortak, mahiyetleri bakımından birbirine benzeyen yeknesak üslûplardır. Klasisizm ve Romantizm gibi bütün bir çağın ve edebî akımın üslûbunun tasviri bizi hemen hemen başa çıkılmaz güçlüklerle karşılaştırır; çünkü birbirinden çok ayrı, bazan da birçok değişik ülkeye mensup yazarlar arasındaki ortak belirleyiciyi, hakim özelli-

ği bulmamız gerekir.

Sanat tarihinin geniş ölçüde kabul edilmiş Klasik, Gotik, Rönesans ve Barok gibi bir üslûplar silsilesini ortaya koymuş olması dolayısıyla bu terimleri edebiyata da aktarmaya çalışmak çok cazip gelebilir. Fakat bunu yaptığımızda sanatlar ve edebiyat arasındaki ilişki, sanatların paralelliği ve medeniyetimizin büyük devirlerinin nasıl sıralanacağı sorusuna geri dönmüş oluruz.

On Beşinci Bölüm
İMAJ, İSTİARE, SEMBOL, MİT

Bir şiiri incelerken onu konu veya tema açısından bir sınıfa sokmayı bırakıp bu şiirin nasıl bir söyleyişe (discource) sahip olduğu sorusunu sorduğumuzda ve nesre çevirerek ortaya koymak yerine şiirin "anlam"ını ondaki yapıların oluşturduğu karmaşık bütünde aradığımızda, o zaman şiirin merkezî yapısı olarak başlıktaki dört kelimenin temsil ettiği silsileyle karşılaşırız. Çağımız yazarlarından birisi şiirde düzen verici ilkenin vezin ve istiare olduğunu söyler ve bundan sonra der ki:[1]

Vezin ve istiare "birbirinden ayrılamaz". Şiir tanımımız da bunların her ikisini kapsayacak ve aralarındaki ilişkinin mahiyetini belirtecek şekilde geniş bir tanım olmalıdır.

Bu alıntıda ima edilen genel şiir teorisi Coleridge'in Biographia Literaria'sında çok güzel bir şekilde ortaya konmuştur.

Acaba bu dört terim bizi tek bir kaynağa mı götürüyor? Anlam bakımından bu terimler birbiriyle birleşir ve açıkça aynı ilgi alanına işaret ederler. Denebilir ki belki de bu silsile -imaj, istiare, sembol, mit- her ikisi de şiir teorisinde önemli olan iki çizgiyi birleştirmektedir. Bu iki çizgiden birisi şahsî bir şekilde hissetme, hissî ve estetik sürekliliktir ki bu çizgi şiiri resim ve müziğe yaklaştırırken felsefe ve bilimden uzaklaştırır. Diğeri ise "söz sanatları yapma" veya "mecazlar kullanma" çizgisidir. Başka deyişle bu, kısmen dünyalar arasında benzerlikler kurarak, anlatmak istediğini başka bir dile aktarıp belirgin hale getirerek istiare ve mürsel mecazlar içinde konuşan alelâdeden "ayrılmış" söyleyiştir.[2] Bunlar bilimdeki söyleyiş tarzına zıt olarak edebiyatın karakteristikleri, ayırıcı özellikleridir. Bilimde amaç, tek yönlü işaretlerin (monosign) tutarlı bir şekilde anlattığı bir soyutlamalar sistemine gitmektir. Buna zıt olarak şiir, yegâne, aynen tekrarı imkânsız bir kelimeler örgüsü kurar. Burada kelimeler hem bir nesne hem de bir işarettirler. Şiirde bunlar öyle bir tarzda kullanılmışlardır ki bunu o şiir dışında başka bir sistemle açıklamak, belirlemek mümkün değildir.[3]

Konumuzun terim bakımından gösterdiği güçlüklerin çözümü kolay değildir. Terimlerin her defasında bağlam içinde nasıl kullanıldığına, özellikle bu terimlere tam bir zıtlık gösteren karşı kavramların ne anlamda kullanıldığına sürekli dikkat etmekten başka çıkar yol yok gibidir.

İmaj, hem psikoloji hem de edebiyat incelemelerinin alanına giren bir konudur. Psikolojide "imaj" kelimesi geçmişe ait bir duyum veya algının meydana getirdiği bir yaşantının zihinde canlandırılması, hatırlanması demektir. Bu-

nun mutlaka görsel (visual) olması gerekmez. Francis Galton, 1880'de yaptığı öncü araştırmalarda geçmişin görsel olarak ne ölçüde canlandırılabileceğini araştırmış ve insanların görselleştirme derecesi bakımından büyük farklılıklar gösterdiğini bulmuştu. Fakat görsel olmayan imajlar da vardır. Psikoloji ve estetikçilerin bu konudaki sınıflamaları sayısızdır. Sadece "tad" ve "koku" imajları değil, ısı ve basınç imajları ["kinestetik: Beden veya organ hareketlerinden doğan imajlar", "dokunma", duygu sezgisi (empathic) imajları] da vardır. Önemli bir ayırım da statik ve hareketli (veya dinamik) imajlar ayırımıdır. Renk imajları geleneğe veya yazarın kendine ait olarak sembolik bir şekilde kullanılabilir veya bunların hiç bir sembolik tarafı olmayabilir. Sinestetik imajlar ise (ister şairin anormal psikolojik durumundan ister edebiyat göreneğinden kaynaklansın) bir duyumu bir başka duyuma, sözgelişi sesi renge dönüştürür. Son olarak da şiir okuru için yararlı olacak bir "bağımlı" ve "serbest" imajlar ayırımı vardır: Bunlardan ilki- işitsel imajlarla kas imajları- sessiz okuma sırasında bile ister istemez uyanır ve kültürlü her okur için aşağı yukarı aynıdır; ikincisi ise- görsel imajlarla diğerleri- kişiden kişiye veya tipten tipe değişir.[4]

1924'teki Principles of Literary Criticism'de verildiği şekliyle İ. A. Richards'ın vardığı genel sonuçlar bugün için de sağlam görünmektedir:

İmajların duyulara ne derece hitap ettiği hususuna daima gereğinden fazla bir önem verilmiştir. Bir imajı etkili kılan şey, onun bir imaj olarak canlı olmasından çok, duyuma özel bir şekilde bağlı bir zihin olayı olma niteliğidir.

İmajın etkililiği onun duyumun bir "kalıntı"sı, "temsilci"si olmasından gelir.[5]

Duyumların izlerini taşıyan temsilciler olarak tanımlayabileceğimiz imajlardan, öğreticilere özgü bir kolaylığa başvurarak bütün ilgi alanımızı boydan boya geçen ikinci çizgiye -kıyaslama ve karşılaştırma çizgisine-, mecazlara geçelim. İmajları, hattâ görsel imajları bile münhasıran kuvvetli tasvir unsuru ihtiva eden şiirlerde aramak yanlış bir şeydir. "İmajist" veya "fizik dünya ile ilgili" şiirler yazmaya girişip de sadece dış dünyaya ait tablolarla sınırlı kalabilen şairlerin sayısı birkaçı geçmez. Aslında onlar böyle bir şey yapmayı da pek az istemişlerdir. Çeşitli şiir akımlarının teorisyeni olan Ezra Pound'un tanımına göre "imaj", tablo halinde bir canlandırma olmaktan ziyade "zamanın bir anındaki fikrî ve hissî bir terkibi sunan bir şey", "apayrı fikirlerin bir birleşmesi"dir. İmajistlerin şiir konusundaki temel bir inancına göre "şiir, bize özel olanı tam bir şekilde vermeli, ne kadar tantanalı olursa olsun belirsiz genel şeylerle ilgilenmemelidir." Dante'yi övüp Milton'a hücum ettiği denemelerinde Eliot, oldukça doğmatik bir şekilde benimsediği Bildlichkeit'in (tablo gibi sunma, resmetme) önemi üzerinde ısrarla durur. Der ki: Dante'nin hayal gücü "göze hitab eden bir hayal gücü"dür. O bir alegoricidir ve usta bir şair için alegori "açık seçik görsel imajlar" demektir. Buna karşılık Milton'ın hayal gücü ne yazık ki "kulağa hitap eden bir hayal gücü"dür. "L'Allegro" ve İl Penseroso'daki görsel imajlar "hep

geneldirler.. Bunlar Milton'ın gördüğü özel bir çiftçi, sütçü kız veya çoban değildirler... bu mısraların duyumsal etkisi hep kulaktadır. Ve çiftçi, sütçü kız, çoban kavramlarına bağlıdır."[6]

Bütün bu söylenenlerde imajın duyumla ilgili tarafından çok, özel ve ferdî olma yönü ve dünyaları birleştirmesi hususu (alegoride olduğu gibi kıyaslamalar yapılması, apayrı fikirlerin birleştirilmesi) üzerinde önemle durulmaktadır. Görsel imaj bir duyum veya algılamadır, ama o aynı zamanda görünmez, "içe ait" bir şeye işaret eder, onu "temsil eder". Aynı anda hem gösteren hem de temsil eden bir şey olabilir. ("gece bir kara yarasa gibi uçmakta"... "Ötede, hepimizin önünde uzanan geniş sonsuzluk çölleri"). İmaj, şiirde bir "tasvir" veya (örneklerimizdeki gibi) bir istiare olarak var olabilir. Fakat acaba bir istiare şeklinde, zihinde gözle görülür şekilde verilmeyen imajların da sembolik bir tarafı olamaz mı? Her algılama bir seçmeyi ifade etmez mi?[7]

"Teşbih" ve "istiare"yi retoriğin "resmî tasnifi"yle birlikte düşünen Middleton Muryy de "imaj"ın bunların her ikisini kapsayacak bir terim olarak kullanılmasını tavsiye eder, fakat "imajın yalnızca veya çoğunlukla görsel olacağı fikrini kesinlikle akıldan çıkarmak" gerektiği konusunda bizi uyarır. İmaj görsel de olabilir, kulağa hitab eden bir imaj da olabilir. Gene imaj "bütünüyle psikolojik de olabilir".[8] Shakespeare, Emily Bronte ve Poe gibi birbirinden çok ayrı yazarlarda mekânın ("sahnedeki eşyalar" düzeninin) çoğu zaman bir istiare veya sembol olduğunu görebiliriz: Kudurmuş bir deniz, fırtına, vahşî tabiat, rutubetin harab ettiği şato, karanlık göl vs.

Sembol de "imaj" gibi belli bir edebî akımın adı olmuştur.[9] O da imaj gibi çok farklı bağlamlarda ve çok farklı amaçlarla kullanılmaktadır. Sembol matematikte, mantıkta, anlam biliminde, semiyotikte ve bilgi teorisinde bir terim olarak gözükür. Onun da dinbilim (sembol dinlerdeki "amentü"yle eşanlamlıdır), dinî törenler, güzel sanatlar ve şiir dünyasında uzun bir tarihi vardır. Sembol teriminin bütün bu yaygın kullanılışlarında ortak olan taraf belki de sembolün başka bir şeyin yerine geçmesi, onu temsil etmesidir. Bu kelimenin aslı olan ve yan yana getirmek, karşılaştırmak anlamına gelen Yunanca fiil, işaretle işaret edilen şey arasında bir kıyas (benzerlik) fikrinin başlangıçta var olduğunu gösterir. Kıyas fikri terimin son zamanlardaki bazı kullanılışlarında hâlâ yaşamaktadır. Cebir ve mantık "sembolleri" herkesin üzerinde anlaşıp uyuştuğu işaretlerdir; ama dinî semboller, ister bir istiareden ister bir mürsel mecazdan çıkmış olsun, "işaret"le "işaret edilen" arasındaki belli bir iç ilişkiye dayanırlar: Haç, Kuzu, İyi Kalbli Çoban gibi. Edebiyat teorisinde ise kelimenin şu anlamda kullanılması daha uygun olacaktır: Bizi başka bir nesneye götüren, fakat bir canlandırma, gösterme olarak kendi başına da dikkat isteyen bir nesne.[10]

Bir düşünüş tarzına göre "yalın sembolizm", dinin ve şiirin bir ayin hava-

sında düzenlenmiş duyumsal imajlar haline gelmesi demektir; ya da "yalın sembolizm"de canlandırılan "işaret" veya "imajlar"ın görevi gerilerinde bulunan ahlâkî ya da felsefî aşkın (transcendental) gerçeklikleri ifade etmektir. Diğer bir düşünüş tarzı da sembolizmi hesaplı ve istenerek yapılan bir şey, kavramların zihinde bilinçli olarak resmedici, pedagojik, duyumsal ifadelere çevrilmesi olarak kabul eder. Fakat Coleridge'e göre soyut kavramların bir resim diline çevrilmesi -ki bunun kendisi de duyu nesnelerinden yapılmış bir soyutlamadan başka bir şey değildir- alegorinin tanımıdır. Halbuki sembolün

karakteristik tarafı, ferdîdeki özel yanın (türlerin) veya özeldeki genel yanın (cinsin) görünür hale gelmesi... hepsinden çok da geçici olanda ve geçici olan yoluyla ebedî olanın görünür hale gelmesi, yarı yarıya şeffaflaşmasıdır.[11]

Sembolü "imaj" ve "istiare"den ayıran önemli bir özellik var mıdır? Bize göre "sembol"de herşeyden önce bir tekrarlanma ve sürekli olma özelliği vardır. Bir imaj ilk defasında bir istiare olarak uyanmış olabilir; ama hem bir canlandırma hem bir temsil olarak sürekli olarak oluşuyorsa bu bir sembol olur, hattâ sembolik (veya mitik) bir sistemin bir parçası bile olabilir. J. H. Wicksteed, Blake'in lirik şiirlerinden "Songs of Innocence" ve "Songs of Experience"ı incelerken şunları söyler: "Bunlarda gerçek semboller diğerlerine göre oldukça azdır, ama buna karşılık sürekli olarak ve çok sayıda sembolik istiare kullanılmıştır." Yeats'in de Shelley'in şiirlerindeki "Hakim Semboller" üzerine ilk zamanlarında yazmış olduğu bir yazısı vardır:

Shelley'nin şiirinde sembol kesinliğine (sabitliğine) sahip olmayan sayısız imajın yanında açıkça sembol işlevi gören pek çok imaj bulunur ve yıllar geçtikçe Shelley bu imajları bilerek gittikçe daha çok sembolik bir amaçla kullanmaya başlamıştır.

- Mağaralar ve kuleler gibi imajlar.[12]

Dikkate değer bir sıklıkla görülen bir olgu, bir yazarın ilk eserlerinin "özellik"ini yapan bir şeyin sonraki eserlerinde sembole dönüşmesidir. Nitekim Henry James ilk romanlarında kişileri ve mekanları gözle görülür bir hale getirmek için özel bir çaba harcar, ama daha sonraki romanlarında bütün imajlar mecazî veya sembolik bir hale gelirler.

Şiirde sembolizm konusunda yapılan her incelemede, büyük bir ihtimalle yeni şairlerin "şahsî sembolizm"i ile eski şairlerin herkesçe anlaşılabilir sembolizmi arasındaki fark belirtilecektir. Hiç değilse ilk zamanlarda "şahsî sembolizm" deyimi suçlayıcı bir anlam taşıyordu, fakat şiirde sembolizm konusundaki duygularımız ve tutumumuz bugün de hâlâ büyük ölçüde kararsız bir durumdadır. "Şahsî"nin zıddını ifade edebilecek bir kelime bulmak zordur. Buna "mo-

dalaşmış" veya "geleneksel" dersek, o zaman şiirin yeni ve çarpıcı olması gerektiği yolundaki isteğimizle çelişkiye düşeriz. "Şahsî sembolizm" bir sistemi ima eder ve dikkatli bir araştırıcı bu "şahsî sembolizm"i, bir şifrecinin yabancı dildeki bir mesajı çözebilmesi gibi çözüp açıklığa kavuşturabilir. Şahsî sembol sistemlerinin çoğu, en yaygın veya en çok benimsenmiş olanlarla değilse bile gene de sembol kullanma gelenekleriyle büyük ölçüde çakışmaktadır.[13]

"Şahsî sembolizm"le "geleneksel sembolizm"in ötesine geçtiğimizde öbür kutupta bir tür genel "tabiat" sembolizmiyle karşılaşırız ki bunun da kendine özgü zorlukları vardır. Frost'un şiirlerinde, bunların en güzellerinden bazılarında, bizim için anlaşılması çok zor olan tabiat sembolleri kullanılır. "The Road Not Taken", "Walls" ve "The Mountain" böyledir. "Stopping by Woods" şiirindeki "miles to go before I sleep" (uyumadan önce millerce yürümem gerek) mısraının gerçekten bir yolcunun durumunu anlattığını zannederiz; fakat tabiat sembolizminin kendine özgü dilinde "uyumak", "ölmek" demektir. Gene aynı şiirdeki "Woods are lovely, dark, and deep"* (kullanılan her üç sıfat da övücü sıfatlardır) mısrasıyla "promises to keep"** ifadesindeki ahlakî ve sosyal zorunluluk karşı karşıya getirildiğinde; bunlardan -ısrarla belirtilmiş olmamakla birlikte- estetik tefekkür ile bir bakıma sorumluluk taşıyan bir insan olmayı bırakmanın eş tutulduğu gibi bir anlamın çıktığı bütün bütün inkar edilemez. Hiç bir sürekli şiir okuru herhalde Frost'u yanlış anlamayacaktır; fakat kısmen bu tabiat sembolizmi dolayısıyla Frost büyük bir okur kitlesi çekmiştir. Bunların bir kısmı bir defa sembollerin imkânlarını kavradıktan sonra hem tabiat sembollerine hem de diğer sembollere gereğinden fazla yaslanarak ondaki çok yönlü işaretlere (plurisign) şiir dilinin özellikle çağdaş şiir dilinin tabiatına uymayan sabit ve katı anlamlar yüklerler.[14]

Terimlerimizin dördüncüsü Aristoteles'in Poetika'sında olay örgüsü, hikâye yapısı, "fabl" yerine kullanılan kelime olarak gözüken "mit"tir. Onun tam karşısında yer alan ve zıt anlamlısı olan da "logos" (akıl, düşünce)'tur. Diyalektik bir şekilde söylemenin, sergilemenin zıddına olarak "mit" tahkiyeli bir şey, bir hikâyedir. O aynı zamanda sistematik olarak felsefî olana zıt bir şekilde irrasyonel ve sezgiye dayalı olandır. Mit Sokrates'in diyalektiğine karşılık Aeschylus'un trajedisidir.[15]

Modern eleştirinin çok tuttuğu bir terim olan "mit" din, halkbilim, anropoloji, sosyoloji, psikanaliz ve güzel sanatları kapsayan önemli bir anlam alanına işaret eder. Bu alanda çeşitli anlamlarla karşımıza çıkar. Mit, öteden beri zaman zaman "tarih", "bilim", "felsefe", "alegori" veya "hakikat"in zıddı olarak gösterilegelmiştir.[16]

* "Orman güzel, karanlık ve derin"
** "Tutulacak sözler"

17. ve 18. yüzyıllarda, Aydınlanma Çağı'nda, bu terim genellikle bir küçümsemeyi çağrıştırırdı: Mit uydurma, bilim ve tarih açısından gerçek dışı bir şeydi. Fakat daha o zamandan Vico'nun Scienza nuova'sıyla başlayıp Alman romantikleri, Coleridge, Emerson ve Nietzsche'den sonra gittikçe yaygınlaşan yeni bir "mit" anlayışı ağırlık kazanmaya başlamıştı: Buna göre mit de şiir gibi ilmî veya tarihî hakikatin bir rakibi değil, fakat tamamlayıcısı olan bir çeşit hakikat veya hakikate eş bir şeydi.[17]

Tarihî açıdan mit dinî törenleri takip eder ve onlarla karşılıklı bir ilişkiye sahiptir; o, dinî törenlerin sözlü kısmı, onların canlandırdığı hikâyedir. Dinî törenler, dinin temsilcileri tarafından toplumu bazı zararlı şeylerden sakındırmak veya bereket getirmek amacıyla düzenlenir. Bunlar, söz gelişi hasat sırasında ve insanların kısırlıktan kurtarılmasında, gençlerin ergenlik çağlarında toplumlarının kültürüne katılmalarında ve bir ölünün öbür dünyaya hazırlanmasında görüldüğü gibi devamlı olarak ve sık sık yapılması gereken "işler topluluğu"dur. Fakat daha geniş anlamda mit, varlıkların başlangıcını ve kaderini anlatan anonim olarak yaratılmış hikâyeler anlamına gelir; bir toplumun, gençlerine dünyanın niçin yaratıldığı, insanların yaptıkları şeyleri niçin böyle yaptıkları konusundaki açıklamaları, toplumun insanın tabiatı ve kaderi hakkında oluşturduğu öğretici tablolar.[18]

Mitin edebiyat teorisi bakımından önemli olan tarafları belki şöylece sıralanabilir: Bir imaj veya tablo olması, sosyal olması, tabiat üstü (gerçek dışı veya akıl dışı) olması, tahkiyeli bir şey veya hikâye olması, arşetip karakteri taşıması veya evrensel olması, zamana bağlı olmayan ideallerimizin zaman içerisinde geçen olaylarmış gibi sembolik bir şekilde temsili, bir program veya öbür dünyadaki hayatla ilgili olması, mistik olması. Çağdaş düşüncede mite gidilirken bunlardan birisi esas alınıp diğer özelliklere de yer verilmiş olabilir. Böylece Sorel, bütün dünya işçilerinin "Genel Grev"inden, tarihte hiç bir zaman böyle bir ideale ulaşılamayacak olmasına rağmen, işçileri ödüllendirmek ve harekete geçirmek için geleceğin tarihi olarak gösterilmesi gerektiği fikriyle "mit" olarak söz eder. Mit burada bir programdır. Aynı şekilde Niebuhr, Hristiyanlık'ın kıyamet ve ahiret inancından mitik olarak söz eder: İnsanların ileride gerçekleşeceğine inandığı ahlakî ve ruhî değerlendirmeleri içine alan İsa'nın dünyaya ikinci gelişi ve mahşer günü imajı.[19] Eğer mitik olanda bilim veya felsefenin zıddına olan birşey varsa, mitik olan aklî soyutun karşısına sezgiyle bulunan, resme has somut şeyleri çıkarıyor demektir. Genel olarak bu noktada edebiyat teorisyeni ve savunucularının belirttiği mitle ilgili temel bir farklılık daha vardır ki o da mitin topluma, halka ait anonim bir şey olmasıdır. Yeni devirlerde bir mit yaratmış insanların, hiç değilse bazılarının kimliğini tesbit mümkün olabilir. Fakat bunu yaratan kimsenin, yazarın kimliği unutulmuşsa, genellikle bilinmiyorsa veya bunun mitin geçerliliği için bir önemi yoksa - halkça benimsenmiş, "müminlerinin muvafakatını" almışsa- o şey gene de bir

mit niteliği taşıyor demektir.

Bu terimin anlamını kesin olarak belirlemek kolay değildir. Bugün mit bir "anlam alanı"nı gösterir. Bir mitoloji arayışında olan ressamlar, şairler duyarız, kalkınma veya demokrasi "mit"lerini duyarız. "Dünya Edebiyatında Mitin Dönüşü"nden söz edilir. Fakat insanın mit yaratamayacağı, bir miti seçip inanmasının mümkün olmadığı ya da bir mitin varolmasını istemesinin imkansız olduğu da söylenir. Mitin yerini kitap, antik şehir devletindeki homojen toplumun yerini de kozmopolit şehir almıştır.[20]

Modern insan bir mite- veya mitolojiye, birbirine bağlı bir mitler sistemine -ihtiyaç duymaz mı? Bu noktada Nietzche'nin görüşünü hatırlıyoruz: Ona göre Sokrates ve Sofistler, "aydınlar", eski Yunan "kültürü"nün hayatiyetini yok etmişlerdir. Benzer şekilde Aydınlanma Çağı'nın da Hristiyan mitolojisini yok ettiği -veya yok etmeye giriştiği- ileri sürülebilir. Öte yandan başka yazarlar, modern insanı sığ, yetersiz, hattâ belki de "sahte" mitlere kapılmış görüyorlar: Söz gelişi "kalkınma", "eşitlik", evrensel eğitim mitleri veya reklamların hep özendirdiği temizliğe, sağlık kurallarına ve devrin modalarına uygun rahat yaşama miti gibi. Her iki anlayış arasındaki ortak taraf (belki de doğru olan) şu yargıdır: Eski, uzun süre yaşanmış, kendi içinde tutarlı hayat tarzları (mitleriyle birlikte dinî hayat) "modernleşme" yüzünden bozulunca insanların çoğu (veya hepsi) yoksullaşıyor: İnsanlar da yalnızca soyutlamalarla yaşayamayacaklarına göre kendi boşluklarını kaba saba, hemen bulunuvermiş parça parça mitlerle (olabilecek veya olması gerekenlerin hayalleriyle) doldurmak zorunda kalıyorlar. Hayalgücü zengin yazarların mit ihtiyacından söz etmeleri ise hissettikleri toplumla kaynaşma, toplumda işlevi olan bir sanatçı olarak bir yere sahip olma ihtiyacının belirtisidir. Fransız sembolistleri bile bile kendilerini toplumdan soyutlamış sanatçılardı, onlar hermetik uzmanlardı; şairin, sanatının bir ticaret metâı haline gelmesi ile estetik bakımdan halis ve halka soğuk gelmesi arasında bir seçim yapması gerektiğine inanırlardı. Fakat Yeats, Mallarmé'a duyduğu hayranlığa rağmen İrlanda'yla bütünleşme ihtiyacını duydu: Böylece geleneksel Kelt mitolojisini kendi yarattığı yeni İrlanda mitolojisiyle birleştirdi; bu mitolojide 18. yüzyıl İngiliz ve İrlandasının büyük yazarları (Swift, Berkeley ve Burke) Vachel Lindsay'in muhayyilesinin yarattığı Amerikalı kahramanlar kadar serbestçe yorumlanmışlardı.[21]

Birçok yazarın fikrine göre mit, şiirle din arasındaki ortak yandır. Şüphesiz bir de şiirin, modern aydının artık inanmasına imkan olmayan tabiat üstü dinin yerini alacağı yolunda (Matthew Arnold ve ilk yazılarında İ. A. Richards'ın temsil ettiği) modern bir görüş var. Fakat bu konuda durumu daha iyi belirten görüş belki şöyle olabilir: Şiirin ömrü dinin ömrüne göre pek uzun olmadığı için şiirin uzun zaman dinin yerini alması mümkün değildir. Din büyük, şiirse ona göre küçük bir esrarlı alemdir. Dinî mit, şiirdeki mitin daha büyük ve geniş

çaplı bir otorite kazanmasıdır. Bu yüzden Philip Wheelright, pozitivistlerin "dinî hakikatle şiirsel hakikati uydurma şeyler (fiction)" diye bir yana atmalarına karşı çıkarak "Bu konuda din ve miti kaynaştıran bir persfpektifin gerekli olduğunu" savunur. Bu görüşün İngiltere'deki daha önceki temsilcisi John Dennis, nisbeten yeni zamanlardaki temsilcisi ise Arthur Machen'dir.[22]

Bütün bu dizinin (imaj, istiare, sembol, mit) eski edebiyat incelemelerinde dıştan ve yüzeyden ele alındığı söylenebilir. Bunlar çoğu zaman birer süsleme, söze güzellik katan şeyler gibi görüldüklerinden, içinde bulundukları eserlerin ayrılabilir parçaları gibi incelenmişlerdir. Öte yandan bizim görüşümüz, edebiyatın anlam ve işlevinin merkezî bir şekilde istiare ve mitte bulunduğu yönündedir. Mecazî ve mitik düşünüş, yani istiarelerle düşünme, şairâne bir hikâye veya görüşle düşünme gibi faaliyetler vardır. Bütün bu terimler dikkatimizi bir edebî eserin ayrılabilir sayılan eski parçalarını, yani "şekil" ve "öz"ü birbirine tam anlamıyla birleştirip bağlayan cephelerine çekerler. Sözkonusu terimler her iki yöne de bakarlar; başka bir ifadeyle şiirin bir taraftan "tablo" ve "dünya"ya, öbür taraftan da dine veya Weltanschauung'a (dünya görüşü) çekilmesine işaret ederler. Bunların modern yöntemlerle yapılmış incelemelerine bakarken bu gerilimi, çekilişi hissederiz. (Sadece bir süsleme olarak görülseler bile) eski yöntemlerde bunlara estetik ifade vasıtaları olarak bakılmış olmasına bir tepki olarak, günümüzde belki de bunların Weltanschauung yönünü aynı derecede aşırı bir önemle ele alma tehlikesi ortaya çıkmaktadır. Neo-Klasik devrin sonlarına doğru teşbih ve istiareler üzerinde çalışan İskoç retorikçileri tabiî olarak bunları hesaplı ve bilerek seçilmiş şeyler gibi düşünmekteydiler. Günümüzün tahlilcileri ise Freud'ün tesiriyle bütün imajları bilinç dışını ifşa eden şeyler olarak görmek eğilimindedirler. Bu silsileyi ele alırken onlara bir yanda bir retorik konusu olarak bakmaktan, bir yanda da psikolojik biyografiye ya da "mesaj avlama" ya gitmekten kaçınan dengeli, orta bir yol izlemek gerekir.

Son yirmi beş yıllık edebî incelemelerde bu kavramlarla ilgili hem teorik hem pratik çalışmalar yapılmıştır. Başka bir deyişle söz sanatlarının (figure) tipolojisine veya daha özel olarak da şiirde kullanılan imajların tipolojisine girişilmiştir. Belli şairlerin veya eserlerin imaj dünyası üzerine monografi ve denemeler de yazılmıştır. En çok tercih edilen yazar da Shakespeare olmuştur. Edebî eserler üzerindeki "eleştiri uygulamaları" belli bir heyecanla epey bir süre yapıldıktan sonra, şimdi artık bu eleştiricilerin çok kolay varsayımlarını sıkı bir elemeye tâbi tutan mükemmel, açık seçik teorik ve metodolojik yazıların yazılmaya başlandığı görülüyor.

İnce ayrıntılarla birçok alt bölüme ayrılan söz sanatlarını -bunların sayısı bazı iddialı listelerde iki yüz elliyi bulur- iki veya üç kategoriye indirme konusunda birçok deneme yapılmıştır. Bunlardan birisi "ses düzenlemeleri" ve "mecazlar", başka bir deyişle "ses" ve "anlam" sanatları ayrımıdır. Başka bir dene-

me de "söz" veya "lâfız" sanatları ve "fikir" sanatları diye bir ayırım yapar. Bununla birlikte her iki ayırımın da sanatların anlatım işlevini dikkate almaksızın bir dış veya en üstte görünen tarafı esas almak gibi hatalı bir yönü vardır. Bundan dolayı geleneksel bir tasnif sisteminde, sözgelişi, kafiye ve aliterasyonun her ikisi de bir ses düzenlemesi, bir akustik süslemedir. Ancak biz biliyoruz ki mısraın hem başındaki hem sonundaki kafiyeler anlam bakımından birleştirici, bütünleştirici bir rol oynayabilmektedirler. 19. yüzyılda cinasa "kelimelerle oyun oynama" ve "nüktenin en aşağı şekli" olarak bakılırdı. Bu sanat zaten 18. yüzyılda Addison'ın tesiriyle "sahte nükte"nin bir çeşidi olarak sınıflandırılmıştı. Fakat Barok ve modern şairler cinası ciddî şekilde bir çift fikirleri ifade etme yolu, bir "eşseslilik" veya "eşbiçimlilik" (homonym), maksatlı bir "mübhemlik" olarak kullanırlar.[23]

Ses düzenlemelerini bir yana bırakırsak, şiirdeki mecazları en uygun şekilde yakınlık ve benzerlik sanatları olmak üzere ikiye ayırabiliriz.

Geleneksel yakınlık sanatları mürsel mecaz ve kapsamlama (synecdoche) dır. Bunların ifade ettiği ilişkiler, mantıkî açıdan veya miktar, azlık-çokluk açısından ele alınabilir: Sonuç yerine sebep, sebep yerine sonuç, içerilen şey yerine içeren, nesne yerine de o nesnenin özelliğinin geçmesi (köy yeşili, tuzlu derinlikler vs.). Kapsamlamada söz sanatı ile kastedilen şey arasında bir iç ilişkinin bulunduğu söylenir. Bize bir şeyin örneği, bütünün yerini tuttuğu düşünülen bir parçası, cinsi temsil eden bir tür, şekli ve onun kullanıldığı yeri gösteren bir madde verilir.

Mürsel mecazın geleneksel kullanışına örnek olan Shirley'nin şu tanınmış mısralarında alışılmış giyim kuşam eşyaları- kullanılan alet veya takılan şeyler- toplumdaki sınıfları temsil ederler:

Sceptre and crown must tumble down
And in the dust be equal made
With the poor rooked scythe and spade[x]

Bundan daha dikkat çekici olanı Virjil, Spenser, Milton ve Gray gibi klasik sanat şairlerinin bir üslûp özelliği olan mürsel mecazlı "aktarılan sıfatlar"dır: "Sansfoys'un ölü çeyizi"nde sıfat, sahip olandan sahip olunan şeye kaydırılır. Gray'in "uykulu tıngırtılar"ında ve Milton'ın "neşeli çanlar"ında birinci sıfat çanları taşıyanları, ikinci sıfat çanları çalanları gösterir. Milton'ın boz sineği "bunaltıcı boynuzunu döndürdüğü"nde "bunaltıcı (sultry)" sıfatı sineğin çıkardığı sesi de çağrıştırarak bize sıcak bir yaz akşamını hatırlatır. Metnin bütünlüğü dışında verdiğimiz bütün bu örnekleri başka bir açıdan, canlandırma, ruh verme yönünü göz önüne alarak yorumlamak da mümkündür. Dikkate alın-

[x] Asa ve taç devrilmeli ve toz toprak içindeki yoksul, eğri büğrü orak ve kürekle eşit olmalıdır.

ması lazım gelen farklılık, burada çağrışımlar yapan bir mantık çalışmasının mı yoksa bunun yerine sürekli bir kişileştirme, insanlaştırma faaliyetinin mi ön planda olduğudur.

Katoliklerin olsun, Protestanların olsun tanrı için yazdıkları şiirlere şöyle bir bakıldığında şairin hep istiarelerle düşündüğü görülür, dolayısıyla bunlarda istiare hakim durumdadır. Fakat Neo-Klasik ilahî yazarı Dr. Watts mürsel mecazdan dokunaklı olduğu kadar da haşmetli bir tesir elde eder:

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

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

Başka bir devir üslûbunun terbiyesini almış bir okur, bu ilâhiyi okurken "acı" ve sevgi"nin "su" ve "kan"a eş tutulduğunu algılamayabilir. O sevgi uğrunda öldü: Sevgisi sebep, kanı ise sonuçtur. 17. yüzyıl Quarle'larında "nefret dökmek" gözle görülür bir istiareyi öne sürerdi; fakat daha sonra istiarenin peşinden gidilir ve belki de bunun arkasından, sözgelişi gurur ateşinin bir kova nefretle söndürülmesi gelirdi; fakat bu şiirde "dökmek" anlama yoğunluk vermek için kullanılmıştır. Şairin, gururunu şiddetle ve fevkalâde hor gördüğünü anlatır.

Bunlar ne de olsa mürsel mecazın çok sınırlı kullanılışlarıdır. Son zamanlarda bir edebî tarz olarak mürsel mecaz üzerine daha cesur bazı görüşler, hattâ mürsel mecazla istiarenin iki ayrı şiir çeşidinin esas özelliğini yapan yapılar olduğu fikri öne sürülmüştür: Yakınlaştırıcı çağrışımlarla çalışan, tek bir söyleyiş (discourse) dünyası içinde hareket eden şiir ile karşılaştırıcı çağrışımlarla çalışan ve birçok dünyayı birbirine bağlayan, Bühler'in çarpıcı deyişiyle bir "dünyalar (sphere) kokteyli" yapan şiir.[24]

Whitman üzerine yazdığı çok güzel bir eleştirel yazıda D. S. Mirsky der ki:[25]

Song of the Broad-Axe şiirinin ayrı, parça parça imajları, demokratik

[xx] Yüce prensin üstünde öldüğü o harika çarmıha baktığımda, en büyük kazancımı kayıp sayıyorum ve bütün gururuma nefret döküyorum.
Bakın başından, ellerinden, yanından sevgiyle acı birbirine karışmış akıyor. Sevgiyle acı hiç karışmış mıdır böylesine? Ya da dikenlerden yapılmış böylesine güzel başka bir tac var mı?

yapılanmayı ihtiva eden unsurlara ait sonu gelmez mürsel mecazlı imajlar, örnekler veya parçalardır.

Denebilir ki Whitman'ın şiirlerinde çoğu zaman izlediği yöntemin belirgin özelliği, muayyen, büyük, paralel kategorileri tahlil edici bir şekilde yaymak ve bunları birer birer açmaktır. "Song of Myself" gibi paralelliklere dayanan şiirlerinde Whitman'a hakim olan şey ayrıntıları, fertleri, parçaları bir bütünün parçası gibi gösterme arzusudur. Uzun listeler yapmayı sevmesine rağmen o, gerçekte çoğulcu (pluralist) veya şahsiyetçi (personalist) değil, aksine panteist bir vahdetçi (monist)dir. Listelerinin bir bütün olarak bıraktığı etki de karmaşıklık değil, sadeliktir. O önce kategorilerini ortaya döker, sonra bunları uzun uzadıya açıklar.

Aristoteles'den bu yana şiir teorisyenlerinin ve retorikçilerin -Aristoteles hem şiir teorisyeni hem retorikçiydi- dikkatini çekmiş olan istiare son yıllarda dil teorisyenlerinin de büyük ölçüde dikkatini çekmiştir. Richards, istiareye dilin normal kullanılışından bir sapma olarak bakılmasına şiddetle karşı çıkmıştır. Ona göre istiare tam tersine dilin kendine has bir özelliği ve vazgeçilmez bir kaynağıdır. Sandalyenin "bacağı", dağın "eteği", şişenin "boynu" deyimlerinde kıyas yoluyla insan vücudunun bazı kısımlarının cansız nesnelerin bazı kısımlarına uygulanması vardır. Bununla birlikte bu anlam genişlemeleri dil içinde erimişlerdir ve genellikle artık edebiyat ve dil konusunda çok duyarlı olan kişilerce bile bir istiare olarak hissedilmezler. Bunlar "silik", "aşınmış" veya "ölü" istiarelerdir.[26]

"Dilin her zaman ve her yerde var olan bir ilkesi" (Richards) olarak istiareyi, özel bir şekilde şiirlerde karşımıza çıkan istiarelerden ayırmak gerekir. George Campbell birinciyi "gramerciler"in, ikinciyi "retorikçiler"in alanına sokar. Gramerci kelimeleri etimolojilerine, retorikçi ise "onu işiten kişide bir istiare etkisi" yapıp yapmadığına göre yargılar. Wundt'a bakılırsa dildeki masanın "bacağı", dağın "eteği" gibi "yer değiştirmeler" için istiare terimi kullanılamaz; hakikî istiarenin ölçütü, onu kullanan kişinin hesaplı, bilinçli bir duygusal etki yaratma niyetidir. H. Konrad, "dile ait" istiarelerle "estetik" istiareler arasındaki farklılığı belirtirken, bunlardan ilkinin (söz gelişi masanın "bacağı") nesnenin belirgin bir özelliğini gösterdiğini, buna karşılık ikincisinde nesne hakkında yeni bir izlenim vermenin, "onu yeni bir atmosfer içinde gösterme"nin düşünüldüğünü söyler.[27]

Bir edebî ekol veya neslin ortaklaşa kullanıldığı istiareler, herhalde sınıflandırılması en güç olan istiareler arasındadır. "Kemik evi (beden)", "kuğu yolu (deniz)", "kelime dağarcığı (sözlük)" ve eski İngiliz şairlerinin kullandığı diğer ortak istiareler bunun örnekleridir. Homer'in (İlyada'nın birinci kitabında yirmiyedi kere kullanılan) "pembe parmaklı şafak"ı gibi "sabit istiareler"i, Elizabeth

devri yazarlarının "inci dişler", "lâl dudaklar", "fil dişi boyunlar" ve "sırma saçlar"ı veya 18. yüzyıl şairlerinin "su ovası (deniz)" "gümüş ırmaklar" ve "mineden çayırlar"ı da bu arada sayılabilir.[28] Modern okur için bunların bazıları (özellikle Anglo-Saxon dilinden gelenler) cüretkâr ve "şairâne"dir; buna karşılık geride kalanların çoğu solgun ve garip istiarelerdir. Elbetteki artık unutulmuş bir gelenekten gelen örneklerle ilk defa karşılaşıldığında, bu gelenek iyice bilinmediği için bunlara hak etmedikleri bir orijinallik atfedilebilir. Gerçekten de bir şiirde dilin kendisinin türettiği istiareler -ki bunlar dili anadili olarak konuşan kişilerin "algılamadığı (realize)" istiarelerdir- şiire tahlilci bir gözle bakan yabancılar tarafından hep yazara ait bir başarı gibi yorumlanır.[29] Bir şairin kullandığı istiaredeki niyeti hissedip değerlendirebilmek için hem dil hem de edebiyat geleneğini çok iyi tanımak gerekir. Eski İngiliz şiirinde görülen "ten kafesi" ve "kelime dağarcığı" gibi istiareler şüphesiz Homer'in "kanatlı kelimeleri"yle aynı cinstendir. Bunlar şairin sanat eğitiminin bir parçasıdırlar ve geleneksel olmalarıyla, profesyonel, töreleşmiş (ritual) şiir diline ait olmalarıyla dinleyenlere haz verirler. Bunlardaki istiare özelliği ne tamamen algılanır ne de tamamen gözden kaçar. Kiliseden gelme çoğu semboller gibi onların da töreleşmiş oldukları söylenebilir.[30]

Her şeyin aslının, kökünün araştırıldığı zamanımızda hem dilin bir ilkesi hem de bir edebî bakış (vision) ve çalışma tarzı olarak istiarenin nereden çıktığı konusu da tabiatıyla çok araştırılmıştır. "Bir şey, ait olduğu cinsin gelişme çizgisini aynen tekrarlar". Şimdi buna göre günümüzdeki ilkel toplumları ve çocukları tahlilci bir şekilde gözlemlemek suretiyle tersine doğru giderek tarih öncesi devirlerin kültürel hayatını yeniden ihya edebiliriz. Heinz Werner'e göre, istiare sadece tabuları ve "asıl" isimleri söylenemeyen nesneleri bulunan ilkel topluluklar arasında faal olmaktadır.[31] Bu, bize hemen o eski Yahudilerin zengin istiarelerle anlatma yeteneğini, adı söylenemeyen Yehova'nın istiareler yoluyla Kaya, Güneş, Aslan diye adlandırılmasını düşündürür. Daha sonra da kendi toplumumuzdaki çirkin veya kaba şeyleri daha kibar kelimelerle ifade etme geleneği (euphemism) gelir aklımıza. Fakat şurası da açıktır ki bu gibi buluşların kaynağı yalnızca korkudan ileri gelen bir mecburiyet değildir; biz sevdiklerimizi, üstünde durup düşünmek istediklerimizi de her açıdan ve her türlü aydınlıkta, benzer şeylerin arasında özelleşmiş bir şekilde yansıtılmış olarak görmek için istiareler kullanırız.

Dile ait ve töreleşmiş istiarelerin ne sebeple ortaya çıktığı konusundan şiirdeki istiarelerin ne için yapıldığı konusuna (teleology) geçersek çok daha kapsamlı bir şeye, hayalgücüne dayalı edebiyatın bütün işlevine açılmamız gerekir. Öyle görünüyor ki istiare anlayışımızdaki dört temel unsur kıyas, çift taraflı görme, farkedilmeyeni ifşa eden duyumsal imaj ve canlandırıcı, ruh verici yansıtmadır. Bu dört unsurun dördü de hiçbir zaman aynı ölçüde bulunmaz; bu konuda tutumlar milletten millete, estetik bir devirden bir diğerine değişir. Bir te-

orisyene göre Yunan-Latin istiaresi hemen hemen yalnız kıyaslamayla (yarı yarıya geçerli bir parelellik) sınırlıdır; buna karşılık das bild (imajlı sembol) bariz bir şekilde Cermen sanatına has bir istiaredir.[32] Ama böyle bir kültür tezadını İtalyan ve özellikle Baudelaire ve Rimbaud'dan Valery'ye kadarki Fransız şiirine pek uygulayamayız. Burada daha akılcı görünen durum, devirler arasındaki ve hakim hayat felsefeleri arasındaki bu açıdan görülen tezatları ortaya koyabilmektir.

Her devir üslûbunun kendi Weltanschauung'unu ifade eden karakteristik söz sanatları vardır. İstiare gibi temel söz sanatlarının durumunda da her devrin karakteristik bir istiare yapma yöntemi söz konusudur. Söz gelişi Neo-Klasik şiirin karakteristik söz sanatları teşbih, edeb-i kelâm (periphrasis), süsleme sıfatları, nükteli sözler (epigram), mutabakat (balance) ve mukabele (antithesis)dir. Neo-Klasik şiirde fikir bakımından birbirine zıt en fazla iki veya üç pozisyon bulunur. Bundan fazlasına, çoğulculuğa (pluralism) izin verilmez. Üçüncü pozisyon da çoğu zaman söylenmiş iki aşırı derecede aykırı pozisyon arasında orta ve ara bir pozisyondur.

Some foreign writers, some our own despise,
The ancients only, or the moderns, prize.[x]

Barok dönemin karakteristik söz sanatları paradoks, tezat (oxymoron) ve deyim aktarması (catachresis)dır. Bunlar Hristiyanlığa özgü mistik ve çoğulcu söz sanatlarıdır. Hakikat karışıktır. Bir sürü bilme yolu vardır ve bunların her birinin de geçerli bir tarafı vardır. Bazı hakikatleri olumsuzluk yoluyla veya hesaplı bir çarpıtmayla anlatmak gerekir. Tanrıdan, onu bir insan şeklinde düşünerek söz edilebilir. Çünkü o, insanı kendine benzer yaratmıştır. Fakat tanrı aynı zamanda her şeyi aşan (transcendental) bir başka varlıktır. Bu yüzden Barok devir dinî inancında tanrı hakikati, kıyasa dayalı imajlarla (Kuzu, Güvey) anlatılabilir; aynı hakikat Vaughan'ın "koyu, ama göz kamaştırıcı karanlık"ında olduğu gibi birbiriyle çelişen veya zıt olan iki şeyle de anlatılabilir. Neo-Klasik düşünüş açık seçik farklılıkları, akılcı ilerleyişleri sever: Cinsten türe veya tek olandan türe mürsel mecazlı geçişler. Oysa Barok düşünüş aynı anda var olan bir çok dünyadan ve bütün bu dünyaların önceden kestirilemeyecek şekilde birbirine bağlanmasından oluşan bir evren ister.

Neo-Klasik şiir teorisinin bakış açısından bakıldığında şüphesiz karakteristik Barok söz sanatları, zevksiz ve "sahte nükte"lerden ibaretti. Bunlar ya tabiî ve aklî olanın bile bile çarpıtılması ya da içtenlikten uzak cambazlıklardı. Halbuki tarihî açıdan bakıldığında bunlar, çoğulcu bir bilgi teorisinin ve tabiatüstü olanı esas alan bir ontolojinin belagatlı ve şairâne ifadeleridir.

[x] Kimisi yabancı yazarları, kimisi de yerli yazarları küçümser, sadece ve sadece klasik ya da modern yazarları över.

"Deyim aktarması" bunun ilgi çekici bir örneğidir. 1599'da John Hoskyns bu terimi "kötüye kullanma, suistimal" diye İngilizce'ye çevirir ve "şimdi artık moda oldu bu" diye hayıflanır. Deyim aktarmasını zorlama bir ifade, "istiareden daha vahim bir şey" olarak düşünür ve Sidney'in "Arcadia"sında bulunan "kulaklara güzel gelen bir ses" ifadesini gözle ilgili bir kelimenin saptırılarak işitmeye uygulanışının bir örneği olarak zikreder. Pope (Art of Sinking,1728), "sakalı biçmek" ve "çimi traş etmek" ifadelerini bir deyim aktarması olarak gösterir. George Campbell "Philosophy of Rhetoric"te (1776) bu tarz iki deyim aktarması örneği olarak "güzel bir ses" ve "göze ahenkli" ifadelerini zikreder; ama "esasında damakla ilgili olan tatlı'nın artık koku, melodi veya görünümler için kullanılabileceğini" kabul eder. Asıl istiarede "halis zihin, fikir nesneleri"ni anlatmak amacıyla "duyum nesneleri"nin kullanıldığına inanan Campbell, duyu nesneleriyle başka duyu nesneleri arasında benzerlik kurulmasından yakınır. Öte yandan son zamanlarda (Barok-Romantik zevke bağlı) bir katolik retorikçi, deyim aktarmasını iki maddî nesne arasındaki benzerlikten çıkmış bir istiare olarak tanımlar; bu mecaz türünün üstün taraflarının incelenmesi konusunda ısrar eder. Ve bunu Victor Hugo'dan aldığı "les parles de la rosée" (çiğden inciler) ve "il neige des feuilles" (kar gibi yağan yapraklar) gibi söz sanatlarıyla açıklamaya çalışır.[33]

Barok duyarlığının yapılabilir gördüğü, fakat Neo-Klasisizmin zevksiz saydığı diğer bir istiare çeşidi de büyük ve azametli bir şeyin daha aşağı ve mütevazi bir şeye aktarılmasıdır. Buna küçültücü, azaltıcı ve evcilleştirici istiare diyebiliriz. Barok şiirde birbiriyle en çok karışan "dünyalar", tabiat dünyası ile insanoğlunun zenaat ve el becerileri dünyasıdır. Fakat Sanat'ın Tabiat'ın taklidi olduğu bilgisinden yola çıkarak Neo-Klasisizm, Sanat'ın Tabiat'ı küçük ve sunî bir hale getirmesini marazî ve çarpık bir şey olarak görür. Söz gelişi Thomas Gibbons 1767'de kılı kırk yararcasına titizlikle yapılmış "fantastik" söz sanatlarına karşı uyanık olmak gerektiğini söyler ve örnek olarak azametli "Hilkat"in bazı kısımları için söylenmiş şu nitelemeleri gösterir: "Dağların bezenmesi, küçük denizlerin minelenmesi, engin okyanustaki dantel işlemeler, kayaların oyma işleri."[34]

Tabiî ki bu tarz istiareler Neo-Klasik şiirde de vardı; ama ancak istiarenin şiirde lüzumsuz bir sıfat gibi görünmesi şartıyla. Pope'un Pastorals ve Windsor Forest'inde bunun örnekleri bulunabilir: "Fresh rising blushes paint the watery glass" (yeni açan pembelikler suyun aynasını boyuyor); "there blushing Flora paints th' enamelled ground" (yüzü pembeleşen, kızaran çiçekler orada minelenen toprağı boyuyor). Ama Neo-Klasik şiirin çizgisi genel olarak nettir. Ayrıca Dryden 1681'deki bir yazısında çocukluk çağında bir çocuk gibi düşündüğünü itiraf etmekten de çekinmiyordu:[35]

Eşi bulunmaz Spenser'i Sylvester'ın Du Bartas'sıyla karşılaştırıp alelâde bir şair gibi düşündüğümü ve şu mısraları okuduğum zaman coşkun-

lukla kendimden geçtiğimi... hatırlıyorum:

Now when the winter's keen breath began
To chrystallize the Baltic ocean,
To glaze the lakes, to bridle up the Floods,
And periwig with snow the baldpate woods[x]

Genç Milton, Du Bartas'nın başka bir hayranı, Nativity Ode başlıklı şiirini aynı tarzda bir istiareyle bitirir. Eliot, Pruffrock adlı ünlü şiirinin giriş kısmında bu geleneği yeniden canlandırır:

When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table...[xx]

Barok şiirdeki bu uygulamanın gerisinde yatan sebepleri, Klasiklerin bu şiire itiraz ederken ifade ettikleri gibi bir tek sebebe indirgeyemeyiz. Bu şiirin daha geniş kapsamlı olmayı istemesini, yalınlığın aksine zenginlikten, teksesliliğin aksine çokseslilikten hoşlanan zevkini de düşünmek gerekir. Barok şiirin kendine özgü diğer sebepleri de şaşırtma ve şok yaratma isteği, Hristiyanlık'taki tanrının insan suretinde tecellisi inancı (incarnationism) ve çok geride, uzakta kalmış olanın yakınımızda bulunan, eve has şeylere benzeterek pedagojik amaçlarla evcilleştirilmesidir.

Buraya kadar daha çok mürsel mecaz ve istiareyi ön plana alarak mecazileştirmenin mahiyeti üzerinde durduk. Devirler ve hakim üslûplarda bu sanatlara ait muhtemel karakteristik özellikleri göstermeye çalıştık. Şimdi edebî-tarihî olmaktan çok edebî-eleştirel bir mahiyet taşıyan istiareye dayalı imajlar üzerindeki incelemelere geçiyoruz.

İstiareli imajlar üzerine biri Amerika'da, öbürü Almanya'da yapılmış genel mahiyette iki inceleme özel olarak tanıtılmaya lâyık görünmektedir.

1924'te Henry Wells, şiirdeki imajlara ait bir tipoloji kurmayı deneyen bir inceleme (Poetic İmagery) yayınladı. Eserdeki imaj tipleri Elizabeth devri edebiyatından yola çıkılarak bulunmuş ve daha çok bu edebiyattan alınan örneklerle gösterilmiş tiplerdir. Algılamadaki derinlik ve öne sürdüğü genellemeler bakımından zengin olmakla beraber, kitap sistemli bir yapı oluşturmakta pek başarılı olamamıştır. Wells, şemasını belli bir devre bağlı olmayan, yalnızca Elizabeth devri edebiyatına değil, bütün devirlere uygulanabilen bir şema olarak düşünür ve eserdeki tutumunun da değerlendirici değil, tasvirci olduğuna inanır. Araştırmanın esasının, söz sanatı gruplarının "en aşağısından veya hemen hemen en lafzî olanından en muhayyel ve etkileyici olanına doğru yükselen bir

[x] Kışın keskin soluğu başlayınca artık Baltık denizini kristalleştirmeye; gölleri yaldızlayıp tufanları gemlemeye: dazlak korulara kardan peruklar giydirmeye.

[xx] Akşam gelip göğün üstüne serilince, ameliyat masasında baygın bir hasta gibi.

cetvel üzerinde görünecek şekilde" sıralanması olduğu söylenir. Fakat bu cetvelin, "muhayyile çalışmasının karakteri ve derecesi" cetvelinin, söz sanatlarının değerlendirilmesi konusuyla doğrudan bir ilgisi olmadığı söylenir. Onun düzeni içindeki sıralanışına göre söz konusu yedi imaj tipi şunlardır: Süsleyici, Batık, Şiddetli (veya Tumturaklı), Radikal, Yoğun, Yaygın, Zengin imajlar. Wells'ın edebiyat tarihi açısından ve değerlendirme açısından verdiği bazı ipuçlarına göre bu tipler daha yararlı olacak şekilde yeniden sıraya sokulabilirler.

Estetik açıdan en kaba şekiller Şiddetli ve Süsleyici İmaj veya "halk kitlelerinin istiaresi" ve sun'î istiaredir. Sydney'in Arcadia'sında çok bol olan Süsleyici İmaj'ın, "tipik olarak Elizabeth devrine özgü" olduğu söylenir. Kyd ve Elizabeth devrinin diğer ilk yazarlarından alınan örneklerle gösterilen Şiddetli İmaj ise bir kültürün ilk devresine ait karakteristik imajdır. Ama insanların çoğunluğu gerekli edebî seviyenin altında bulunduklarından aşağı edebî şekiller içinde bu imaj, hemen hemen her devirde görülür. Sosyolojik açıdan "Tumturaklı İmaj", "İstiarenin geniş ve sosyal bakımdan önemli gövdesini" oluşturur. Wells bu iki tipi değerlendirirken şu yargıya varır: Bunlar "olması gereken sübjektif unsurdan yoksun"durlar; "dışardaki tabiat dünyasıyla insanın iç dünyası" arasında bir ilişki kurmak yerine, çoğu zaman (deyim aktarmasında olduğu gibi) fizikî bir imajı başka bir fizikî imaja bağlarlar. Bundan başka hem Süsleyici hem Şiddetli istiarelerde ilişkilendirilen terimler birbirinden kopuk ve sabittirler, birbirine karışmazlar. Fakat istiarenin en üstün şekillerinde, Wells'in inancına göre, her terim diğerine tesir eder ve onu değiştirir; o kadar ki kurulan bu ilişkiden üçüncü bir kelime, yeni bir manâ doğar.

Cetvelin yukarılarına doğru çıktığımızda bundan sonra, ilki Şiddetli İmaj'ın ikincisi de Süsleyici İmaj'ın daha incelmiş şekilleri olan Zengin İmaj ile Yoğun İmaj gelir. Kudret veya maharetin açık açık sergilendiği şekilleri artık geride bırakmışızdır. Zengin İmaj tipinde edebiyat tarihi açısından Marlowe'a, Elizabeth devri edebiyatının ilk büyük yazarına ve Burns'la Smart'a, Romantizm öncesi yazarlarına varırız. Wells bu imaja "erken şiirlerin bir çoğunda özel bir şekilde sıkça rastlandığını" söyler. Bu tip imaj "geniş ve muhayyel bakımdan değerli iki terimi" yanyana getirir; iki geniş, düzgün yüzey yüzyüze temas ederler. Başka bir deyişle bu sınıfa giren imajlar gevşek karşılaştırmaları, basit değer kategorilerine dayalı ilişkileri kapsar. Burns şöyle der:

My love is like a red, red rose...
My love is like a melody
That's sweetly played in tune.[x]

Güzel bir kadın, taze bir kırmızı gül ve iyi çalınan bir melodi arasındaki ortak zemin, bunların güzel ve arzu edilir şeyler olmalarıdır. Bunların hepsi de

[x] Sevgilim kıpkırmızı bir gül! Sevgilim tıpkı tatlı tatlı çalınan bir melodi!

kendi cinsinden şeylerin en iyisidir. Kadını bir gül gibi yapan şey al yanakları, melodiye benzeten şey de tatlı sesi değildir. (Bu gibi kıyaslamalarla Süsleyici İmaj yapılır.) Kadının gül gibi oluşu renk, doku veya yapı bakımından değil, değer bakımındandır.[36]

Wells'in Yoğun İmaj'ı Orta çağlardaki minyatürlü elyazmalarını, bayramlardaki geçit alaylarını andıracak şekilde net olarak gözde canlandırabilen imajlardır. Şiirde bu, Dante'nin ve İngiliz şiirinde de özellikle Spenser'ın imajıdır. Bu, yalnızca açık seçik değil -belki de bu özelliğin beraberinde getirdiği bir şey olarak- küçültücü, kesin çizgilerle resmedici bir imajdır. O, Milton'ın değil de Dante'nin çizdiği cehennemdir. "Birer timsal veya sembol gibi kullanılmak istendiğinde diğerlerinden daha çok bu gibi istiarelere başvurulur". Milton'ın Lycidas'ında geçit alayına katılan kişiler -kıldan örme mantosu ve sazdan yapılmış başlığıyla Camus, piskoposluk tacı ve belinde asılı iki anahtarıyla St. Peter de Yoğun İmaj'dırlar. Onlar "Lonca teşkilâtına ait" imajlardır. Milton'ın zamanıyla birlikte hem "pastoral şiir" hem de "mersiye"de bir motifler ve imajlar stoku oluşmuştu. "Şiirsel söyleyiş"e ait belli kelimeler stoku gibi belli imajlar stoku da olabilir. Bu stokun gelenek ve kurumlarla ilgili tarafı ve görsel sanatlarla, sembolik mahiyet taşıyan törenlerle yakın ilişkisi, konuya kültür tarihi açısından bakan Wells'in Yoğun İmaj'ı tutucu dine, Ortaçağa, ruhban sınıfına, Katoliklik'e bağlamasına yol açmıştır.

En yüksek üç kategori (yukarıya doğru sıralayarak alırsak) Batık, Radikal ve Yaygın İmaj tipleridir. Kısaca söylenirse Batık İmaj Klasik şiirin imajıdır. Radikal İmajlar Metafizik şairlerin, bunlar içinde en seçkin olarak da Donne'ın imajlarıdır. Yaygın İmajlar ise Bacon, Browne ve Burke'ün, ama hepsinden önce de Shakespeare'nin imajlarıdır. Bu üçünün ortak yanı, yani aynı yüksekliği paylaştıklarını gösteren işaretler, özellikle edebî bir karakter taşımaları (bir resim gibi gözde canlandırmaya elverişli olmamaları), iç aleme has bir şey olmaları (istiareli düşünüş) ve terimlerin birbirine iyice nüfuz etmesi (verimli, yaratıcı bir şekilde birleşmeleri)dir.

Silik veya bayatlamış imajlarla karıştırılmaması gereken Batık İmaj, "tam görülebilirliğin altında" durur; duyularla kavranabilecek somut nesneyi kesin hatlarıyla yansıtmaksızın ve açık seçik bir şekilde göstermeksizin düşündürür. Kendisi dışında veya dolaylı bir şekilde ifade ettiği şeylerin olmaması, onu daha çok tefekkür şiirlerine uygun düşürür: Bunun Elizabeth devri edebiyatından alınan örneği Wordsworth ve Thoreau'nun hayranlık duyduğu Samuel Daniel'ın yazmış olduğu aşağıdaki mısralardır:

unless above himself he can
Erect himself, how poor a thing is man[x]

[x] Kendini kendi üstüne dikmedikçe ne zavallı şeydir insan!

Fakat bu tip imajın ustası Shakespeare'dir. Kral Lear'da Edgar şöyle der:

Men must endure
Their going hence, even as their coming hither;
Ripeness is all..[x]

"Olgunluk herhalde meyve bahçelerinden, tarlalardan alınmış bir Batık İmaj'dır. Burada öne sürülen şey tabiattaki şeylerin hayat daireleri ile insanların hayat daireleri arasındaki kaçınılmaz benzerliktir. Neo-Klasikler Shakespeare'in Batık imajlarından bazılarını "karma" bir imaj olarak nitelendirebilirler:

O how can summer's honey breath hold out

Against the wreckful siege of battering days.[xx]

Aslında bu cümlenin titiz bir tahlille açılması gerekiyor, çünkü burada sanat sanat üstüne binmiştir: "Günler" Zaman'ın, Devir'in yerini tutan bir mürsel mecazdır. Bu, daha sonra bir şehri kuşatan ve onu koçbaşlarıyla saldırarak almaya çalışan kişilere benzetilmiştir. Bu saldırılara "dayanma"ya çalışan-şehre veya şehrin hakimine benzeyen-kimdir veya nedir? Bu, gençliktir, yaza benzeyen veya daha doğru bir şekilde söylersek yazın tatlı kokusuna benzeyen gençlik. Tatlı nefes insan vücudu için neyse yaz çiçeklerinin kokusu da toprak için odur. Burada bir bütün, parçasıyla veya uzantısıyla ifade edilmektedir. Şiirdeki tahrip edici kuşatmayla nefesi, tek bir imajda net bir şekilde birleştirmeye, birbirine uydurmaya kalkışırsak kafamız karışır. Mecazî hareket çok hızlı ve bu yüzden de dolambaçlıdır.[37]

Radikal (Köktenci) İmaj, belki de iki terimin (benzeyenle benzetilen) açıkça görülebilen yüzeyleriyle yan yana getirilmiş olmaktan çok sadece köklerinde, görünmeyen mantıkî bir zeminde en son varılacak bir sebep gibi birleşmelerinden dolayı böyle adlandırılmıştır. Bu imaj tipinde kendisine benzetilen unsur ya evde bulunan basit ve işimize yarayan şeyler ya da çok teknik, ilmî veya bilgiççe şeylerden seçilmiş olduğu için "gayrı edebî" görünür. Başka bir deyişle Radikal İmaj'da istiareyi taşıyan unsur olarak aşikar duygusal çağrışımları olmayan, soyut veya pratik, nesir yazılarına has bir şey alınır. Böylece Donne, dinî şiirlerinde "le géometre enflammé"dan gelme bir sürü söz sanatı kullanır. Gene o, First Anniversary şiirinde güya tıp dünyasından gelme bir Radikal İmaj yapar ki burada,benzeyenle kendisine benzetilenin kendine özgü bir şekilde üst üste bindirilmiş olması dışında, benzetme tam da ahlâk dışı bir şekilde yanlış (yani küçültücü, alçaltıcı) bir istikamete yönelmiş görünür:

But as some serpents' poison hurteth not,
Except it be from the live serpent shot,

[x] İnsan dünyadan gidişine de dünyaya gelişine olduğu gibi katlanmalıdır. Olgunluk budur.

[xx] Ah! Yazın bal kokan nefesi vurucu günlerin yıkıcı kuşatmasına karşı nasıl dayanabilir!

So doth her virtue need her here, to fit
That unto us; she working more than it.[x]

Bu belki de Radikal İmaj'ın karakteristik bir örneğidir. Ona nazaran daha açık olan, fakat o kadar ahlâk dışı olmayan başka bir örnek, Donne'ın "Valediction Forbidding Mourning" şiirindeki pergel benzetmesidir. Fakat Wells'in incelikle belirttiği gibi, tahlilci bir gözle bakarsak Radikal İmajlar dağlar, nehirler ve denizler gibi romantik çağrışımlar yapan imaj alanlarından da çıkarılabilir.[38]

Son olarak adındaki tezat dolayısıyla Yoğun İmaj'la birleşen Yaygın İmaj vardır. Yoğun İmaj Ortaçağa ve kiliseye has bir söz sanatı, Yaygın İmaj ise kehanetli ve geleceği gören düşünüşün, "güçlü tutkunun ve orijinal tefekkür"ün söz sanatıdır. Bu İmaj Burke, Bacon, Brown ve en seçkin şekilde de Shakespeare'de örnekleri bulunan geniş kapsamlı dinî ve felsefî istiarelerde doruk noktasına varır. Tanıma göre Yaygın İmaj benzeyen ve kendisine benzetilenin hayalgücüne geniş bir ufuk açtığı, her iki unsurun da birbirini temelinden değiştirdiği bir imajdır. Modern şiir teorisine göre şiir aksiyonunun aslî formları olan "karşılıklı etkileme" ve "nüfuz etme" en zengin şekilde Yaygın İmaj'da görülür. Bu konuda Romeo ve Juliet'ten örnekler verebiliriz:

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

Machbet'ten de şu örnek verilebilir:

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

Bu son mısralarda Shakespeare bize "cinayeti düşündüren istiareli bir ortam" sunar. Burada ortam, gece ile şeytanî kötülük, ışıkla iyilik arasında paralellik kuran bir yaygın istiareye dönüşmüştür. Ancak bu paralellik açık ve alegorik bir tarzda değil, çağrışımcı bir özellikle ve duyulara yönelik somut şeylerle kurulur: "Işık solar", şeyler "boyunlarını büküp uykuya dalarlar". Şiirsel olarak belirsiz olan şeylerle şiirsel olarak kendine özgü olan şeyler "Günün iyi şeyleri boyunlarını büküp uykulara dalmak üzereler" mısraında bir araya gelirler. Mısraya iyice dikkat edersek özne ve yüklemin ileriye ve geriye doğru birbirini etkilediği-

x Ama nasıl, canlı yılanın kendisi sokmadıkça, bazı yılanların zehri insana dokunmazsa, o da öyle iffetine fazla iş bırakmadan bizi iffetiyle sokmaya (zehirlemeye) çalışıyor.

xx (Ben iyi bir gemici değilim) ama sen en uzak denizin okşadığı sahil kadar uzaklarda olsan bile bu kadar kıymetli bir şeyi elde etmek için bu yolculuğu göze alırım.

xxx Işık soluyor, karga çalkanat gidiyor kara ormana. Gündüzün iyi şeyleri boyunlarını büküp uykulara dalmak üzereler.

ni görürüz. Yüklemden başlayarak ne gibi şeylerin -kuşlar, hayvanlar, insanlar, çiçekler- boyunlarını büküp uykuya daldığını sorarız; öznenin soyut adına baktığımızda da acaba fiiller istiareli bir şekilde "artık uyanamamak", "kötülüğün kudreti önünde korkuyla sinmek" anlamında mı kullanılmış diye tereddütte kalırız.[39]

Quantilian gibi retorikçiler cansızı canlı gibi gösteren istiare ile canlıyı cansız gibi gösteren istiare arasındaki farklılık üstünde zaten çok dururlar, ama onların anlatışına göre bu, retorik anlatım vasıtaları arasındaki farktır. İkinci tipoloğumuz Pongs'la birlikte bu farklılık, kutuplaşmış tutumlar arasındaki büyük zıtlık haline gelir: Kişiliği dışardaki nesneler dünyasına yansıtan, tabiata ruh veren ve canlandıran mitik hayalgücü ile bunun tam zıddı olarak kendine yabancı bir dünyaya giden, kendini cansızlaştıran veya kendi beninden uzaklaşan hayalgücü. Söz sanatlarıyla anlatmanın bütün imkânları bu kutuplarda, subjektif ve objektif kutuplarda toplanır.[40]

Ruskin ilk şekle "patetik aldatmaca" demişti. Bunun yukarda Tanrı'ya, aşağıda da taşa ve ağaca uygulandığını düşünürsek ona insan biçimi veren (anthromorphic) hayalgücü diyebiliriz.[41] Bir mistik sembolizm uzmanı yüksek yaşantıların sembolik ifadesi için kullanılabilecek genel olarak üç türlü dünyevî birleşme olduğuna işaret eder: (1) Cansız nesneler arasındaki birleşme (fizikî karışmalar ve kimyevî birleşmeler: Ruhun Tanrı ateşinde bir kıvılcım, bir odun, bir mum veya demir olması; Tanrının ruh toprağında Su veya ruh ırmağının karıştığı Okyanus olması. (2) Vücudun, kendi hayatının temel unsurlarını nasıl aldığına bakılarak meydana getirilen birleşmeler :[42]

Kutsal kitaplarda Tanrı, kendimizi bütünüyle çekip alamayacağımız belli şeylerle temsil edilir: Her çatlaktan sızan ışık ve hava, şu ya da bu şekilde her gün aldığımız su v.s.

Böylece dünya üzerindeki bütün mistikler için Tanrı ruhun yiyecek ve içeceği; Ekmeği, Balığı, Suyu, Sütü, Şarabıdır. (3) İnsanî ilişkiler: Baba-oğul, karı-koca ilişkileri.

Pongs bunların ilk ikisini istiareli sezginin iki temel tipinden ikincisine, Einfuhlung'a -ki bunun kendisi de "mistik" ve "büyülü" olmak üzere ikiye ayrılır- bağlamıştır. Mistik istiareyi şairlerden çok mistiklerden aldığımız örneklerle gösterdik. Bunlarda inorganik unsurlar sembolik bir manâ taşırlar, yani bunlar basit kavramlar veya kavramlarla ilgili kıyaslamalar değil, hem gözde bir şey canlandıran hem de temsilî bir şey olan unsurlardır.

Büyülü istiare, sanat tarihçisi Worringer'in bunları ele alış tarzına bağlı olarak tabiat dünyasından bir "soyutlama" olarak yorumlanmıştır. Worringer Mısır, Bizans ve İran sanatlarını araştırdı. Ona göre bu sanatlar:[43]

İnsan dahil, organik tabiatı çizgisel-geometrik şekillere indirgerler ve

sırf çizgi, şekil ve renklerden ibaret bir dünyaya ulaşabilmek için çoğu zaman organik dünyadan tamamen uzaklaşırlar...

Süs burada bir süs olmaktan çıkar... O hayatın akışını izlemeyen, aksine ona katılıkla karşı duran bir şeydir... Niyet artık bir şeye benzetmek, benzer bir şey meydana getirmek değil, bir büyü tesiri uyandırmaktır.

Süs... Zaman'dan kopup çıkmış bir şeydir; oturmuş, sabit, sade bir uzantıdır.

Antropologlar ilkel kültürlerde animizm ve büyünün her ikisini de bulmaktadırlar. Animizm kişilik verilmiş ruhlara -ölülere, tanrılara-ulaşmaya, onları yatıştırmaya, kandırmaya, onlarla bütünleşmeye çalışır. Tabiat bilimlerinin ilk şekli olan büyü ise bazı şeylerde -kutsal sözler, muskalar, asalar ve sihirli değnekler, tasvir ve heykeller (imaj) ve kutsal emanetlerde- saklı bulunan gücün kanunlarını inceler. Bir ak büyü, Cornelius Agrippa ve Paracelcus gibi Hristiyan kabbalistlerinin büyüsü, vardır. Bir de kara büyü, kötü adamların kara büyüsü, vardır. Ama bunların ikisinde de esas olan bazı şeylerin gücüne inanmaktır. Büyünün sanatlara yaklaşan tarafı bir takım tasvirler, suretler yapmasıdır. Batı geleneğinde de ressam ve heykeltraş, sanatında çok mahir bir usta olarak yaptığı suret veya heykele hayat verebilen mitolojik şahsiyetler, yani Hephaistos ve Daidalos veya Pygmalion gibi birisi olarak görülür. Folklor estetiğinde suret veya heykelleri yapanlar efsuncu veya büyücülerdir; buna karşılık şairler ilham gelen, cezbeye tutulan, bir nevi deli sayılabilecek yaratıcı kişilerdir.[44] Bununla birlikte ilkel toplumun şairi de büyüleyici tılsımlı sözler ve şiirler meydana getirebilir. Modern şair ise Yeats gibi şiirinde büyüleyici sembolik imajlar kullanmak anlamında imajları, gerçek imajları, büyüleyici bir şekilde kullanmayı benimsemiş olabilir.[45] Mistisizm bunun aksine bir yol izler: Burada imaj bir ruh halinin doğurduğu bir semboldür; o, bir ruh hali yaratan imaj değil, aksine bir ruh halini ifadeye yarayan bir imajdır ve söz konusu ruh hali için mutlaka gerekli değildir. Aynı ruh hali kendisini başka sembollerle de ifade edebilir.[46]

Mistik ve büyülü istiarenin her ikisinde de cansızlaştırma özelliği vardır. Bu gibi istiarelerde insanın kendini insanın olmadığı bir dünyaya yansıtması durumunun aksine bir gidiş vardır. Bunlar "başka" bir dünyayı, gayri şahsî şeyler dünyasını, abidevî sanatı, fizik kanunlarını çağrıştırırlar. Blake'in "Tyger"ı (Kaplan) mistik bir istiaredir; Tanrı'nın kendisi veya onun bir cephesi Kaplan'dır (İnsandan küçük, insandan fazla bir şey). Bir yerde Kaplan (ve onun vasıtasıyla yaratıcısı) yüksek ısıda dövülen bir maden olarak da görülür. Bu kaplan, hayvanat bahçesinin tabiî dünyasından bir hayvan ya da Blake'in Londra Kulesi'nde görmüş olabileceği bir kaplan değil, fakat şairin hayalinin yarattığı bir şey ve aynı zamanda da bir şey olduğu kadar bir semboldür.

Büyülü istiarede bu yarı şeffaf olma durumu yoktur. O, canlıları taşa çevi-

ren bir Medusa maskesidir. Pongs bu büyücü tutumunun, bu canlıyı taşlaştırma isteğinin temsilcisi olarak Stefan George'u zikr eder:[47]

George'un eserine şekil veren ruhanîleştirme çalışmasının yola çıktığı nokta, insan ruhunun tabiî kendini yansıtma dürtüsü değil, büyülü bir iç alem kurmaya bir hazırlık olmak üzere biyolojik hayatın kuvvetle yok edilmesi, iradî bir şekilde bu hayatın "yabancı", "soğuk" gösterilmesidir.

İngiliz şiirinde Dickinson ve Yeats bu tür cansızlaştırıcı, mistik olmayan istiarelere başka başka yollardan varırlar. Emily Dickinson ölüm duygusunu ve yeniden dirilişin yaşantısını vermek istediğinde ölme, katılaşma ve taşlaşma yaşantısını uyandırmak ister. "Ölüm değildi", ama[48]

As if my life were shaven
And fitted to a frame,
And could not breathe wihtout a key...

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

Yeats, Büyü Olarak Şiir konusunda doruğa "Byzantium" şiiriyle (1930) ulaşır. Daha 1927'de yazdığı "Sailing to Byzantium"da "Gençler birbirinin kollarında.... Uskumru dolu denizler" mısralarıyla anlattığı biyolojik hayat dünyası ile her şeyin sabit, katı, tabiat dışı olduğu bir "altın yaldızlı mozayıklar", "altın yaldızlı mineler" dünyası olan Bizans sanatı dünyası arasındaki zıtlığı zaten ortaya koymuştu. Biyolojik olarak insan, "ölen bir hayvan"dır. Onun sonsuza kadar yaşama ümidi, "ebediyyen yaşayacak bir sanat eserine erişmek"le yani yeniden "bedenen tabiat dünyasından bir şeyin şekli"ne girerek değil, bir sanat eseri, yani altın bir dalda altın bir kuş olmak suretiyle gerçekleşecektir. Bir bakış açısına göre Yeats'in sistemini veren sıkı örgülü bir şiir, bir doktrin şiiri olan "Byzantium", çok daha edebî olan başka bir bakış açısına göre de birbirleriyle çok sıkı bir ilişkiler ağı içerisindeki tabiat dışı imajların oluşturduğu bir yapı, nizamı belli bir dinî tören veya toplu dua gibi bir şeyi ortaya koyan bir bütündür.[49]

Biraz serbestçe verdiğimiz Pongs'un bu kategorilerinin şiir üslûbunu hayat görüşüyle ilişkilendirmek gibi özel bir yanı vardır.[50] Her devir üslûbunda devrin kendine göre, değişik ifade şekilleri bulunmakla birlikte, bunlar esasında zamana bağlı olmayan şeyler, başka deyişle alternatif hayata bakış ve tavır alış yollarıdır. Ama gene de bunların her üçü de çoğu zaman modern düşüncenin esasını yapan şeyler olarak gördüğümüz genel çizgilerin- akılcılık, natüralizm,

[x] Sanki hayatım rendeyle traşlanmış da bir çerçeveye sığdırılmıştı. Ve anahtarsız soluk alamıyordu. Bu çökmüş ayaklar kaç defa tökezledi. Bunu ancak lehimlenmiş dudaklar anlatabilir. Deneyin, kımıldatabilir misiniz o korkunç perçini! Deneyin, kaldırabilir misiniz o kenetlenmiş çeliği!

pozitivizm ve müsbet bilim çizgilerinin- çerçevesi dışında kalırlar. Dolayısıyla böyle bir istiare tasnifi, şiirin bilim öncesi düşünce tarzlarına bağlı kaldığını düşündürür. Şair çocuğa ve ilkel insana has can veya ruh veren (animistic) görme özelliğini, çocuklara has arşe tipleri saklamakta ve korumaktadır.[51]

Son yıllarda belli şairleri, hattâ bazı özel manzume veya oyunları sembolik imajları açısından ele alıp inceleyen çalışmalar ortaya konmuştur. Bu gibi "uygulamalı eleştiriler"de eleştiricilerin varsayımları önem kazanır. Eleştirici ne aramaktadır? O şiiri mi yoksa şairi mi tahlil etmektedir?

İmajların hangi alanlardan alındığının incelenmesiyle (Bu, MacNeice'a göre "aslında daha çok şiirin malzemesiyle ilgili" bir incelemedir[52]) "imajların kullanılış yollarını", (istiarede) "benzeyen"le "kendisine benzetilen" arasındaki ilişkilerin türü ve şeklini incelemeyi birbirinden ayırmak gerekir. Belli bir şairin imajları üzerine yazılan monografilerin çoğu (söz gelişi Rugoff'un Donne's İmagery'si) ilk gruba girer. Bunlar bir şairin imajlarını toplamak ve bunları tabiat, sanat, sanayi, fizikî bilimler, sosyal bilimler, şehir ve köy diye sınıflamak suretiyle onun ilgi alanlarının bir haritasını çıkarıp bunların nasıl bir ağırlığa sahip olduğunu ortaya koyarlar. Fakat şairi istiare yapmaya sevkeden tema ve nesneler -kadınlar, din, ölüm, uçaklar vb.- de sınıflandırılabilir. Ama bundan daha anlamlı olanı geniş bir çerçevede istiare varlığının neyin yerini tuttuğunu, şairin ruhunda neyi karşıladığını bulup gösterebilmektir. İki alanın karşılıklı olarak sık sık birbirini akla getirmesinin, bunların şairin yaratıcı ruhunda gerçekten de içiçe girdiğini gösterdiği varsayılabilir. Nitekim Donne'ın "Songs and Sonnets"inde, yani dünyevî aşk şiirlerinde, aşkın istiarelerle yorumlanışı sırasında sürekli olarak Katolik dünyasının ilahî aşk anlayışından yararlanılır: Donne cinsel aşka Katoliklere ait vecd ve istiğrak, azizlik mertebesine çıkarma, din uğrunda kendini kurban etme, kutsal emanetler kavramlarını uygular; buna karşılık "Holly Sonnets"in bazılarında da tanrıya aşırı erotik söz sanatlarıyla seslenir:

> Yet dearly I love you, and would be loved fain
> But am betrothed unto your enemy,
> Divorce me, untie, or break that knot again,
> Take me to you, imprison me, for I
> Except you enthrall me, never shall be free,
> Nor ever chaste, except you ravish me.[x]

Seks ve din dünyalarının böyle birbirinin yerine geçmesiyle seks bir din, din de bir aşk olarak kabul edilmiş olur.

[x] Gene de seni yürekten severim. Ve sevilmeyi de isterdim. Ama neyleyim ki düşmanınla (şeytan) nişanlıyım. Ayır beni, bağlarımı çöz ya da o düğümü kopar. Al beni kendine, hapset! Çünkü sen beni köle etmedikçe, bana sahip olmadıkça (ırzıma geçmedikçe) ne hür olabileceğim ne de iffetli!

Bazı imaj incelemelerinde de şairin ruhunu imajları vasıtasıyla anlatması, ifşa etmesi hususuna önem verilir. Bunların varsayımına göre şairin imajları, rüyalardaki imajlar gibi çekingenliğin veya utanmanın sansüründen geçmemiş imajlardır. Şairin açıkça söylemek suretiyle değil de resmetmek yoluyla bazı şeyleri vermiş olması dolayısıyla, imajların şairin asıl ilgi alanlarını ele vereceği beklenebilir. Ne var ki bu noktada şair hiç imajları konusunda bu kadar eleştiriden uzak bir tutum içinde olabilir mi sorusu sorulabilir.[53]

Şüphesiz çok yanlış olan bir başka varsayım da şairin her neyi tahayyül etmişse onların hepsini de gerçekten görmüş olması gerektiği varsayımıdır. (Gladys I Wade, Traherne üzerine yaptığı incelemede şairin hayatının ilk yıllarını bu varsayıma dayanarak yeniden kurar).[54] Dr. Johnson'a göre, Thomson'ın şiirlerinin hayranı olan bir hanım eserlerinden onun zevklerini anladığını zannediyordu:

Bu hanım, şairin eserlerinden güya karakterinin üç özelliğini çıkarmış: Mükemmel bir aşık, iyi bir yüzücü olduğunu ve çok perhizkâr yaşadığını. Oysa (şairin yakın dostu) Savage, onun cinsel ilişkinin dışında sevgi diye bir şey tanımadığını, hayatında belki de soğuk suya hiç girmediğini ve ulaşabildiği her zevkin tadını çıkardığı söylüyor.

Bu kadının şairin şahsî özellikleri ve alışkanlıkları konusundaki anlayışı gülünç bir şekilde yanlıştır. Öte yandan bir ilgiyi açığa vuran imajlar yoksa, şairin öyle bir ilgisinin olmadığı da iddia edilemez. Walton'ın Donne'ın hayatıyla ilgili eserinde sözkonusu ettiği on bir söz sanatı içerisinde balıkçılıkla ilgili tek bir imaj yoktur. 14. yüzyıl bestecisi Machaut'nun şiirinde müzikten alınmış hiç bir mecaza rastlanmaz.[55]

Bir şairin imajlarında en önemli katkının onun bilinç dışından geldiği, bu yüzden bu imajlarda konuşan şairin bir sanatçı değil, bir insan olarak konuştuğu varsayımı, "samimiyet" meselesinde alacağımız tavır konusunda o tutarlılık göstermeyen, değişken varsayımlara bizi yeniden döndürecektir. Bir yanda çarpıcı imajların sun'î, dolayısıyla da gayri samimî olacağı tarzındaki yaygın varsayım vardır: Gerçekten duygulanmış bir insan bunları basit, sanatsız bir dille ya da alelâde ve dikkat çekmeyen sanatlarla söyler. Fakat buna zıt bir fikir de vardır ki buna göre alışılmış, her zamanki tepkileri davet eden, basmakalıp sanat bir samimiyetsizlik işaretidir. Bu, insanın duygusunu titizlikle ifade etmek yerine, kaba saba bir dille anlatmayı tercih ettiğini gösterir. Burada genel anlamda insanla edebiyat insanını, konuşan insanla yazan insanı, daha doğrusu şiirleriyle konuşan insanı birbirine karıştırıyoruz. Alelâde bir kişinin açık kalplilikle konuşurken, alelâde, basmakalıp imajlar kullanması çok normal bir şeydir. Bir şiirdeki "samimiyet"e gelince, bu terim hemen hemen tamamen anlamsız görünmektedir. Sözkonusu olan, neyin samimî ifadesidir? Şiirin, içinden geldi-

ği varsayılan heyecan durumunun mu yoksa şiirin yazıldığı sıradaki durumun mu samimî ifadesi? Ya da bu, şiirin, başka deyişle yazarken şairin zihninde şekillenen dil yapısının mı samimî ifadesidir? Elbetteki cevap bu sonuncusu olacaktır: Şiir kendisinin samimî bir ifadesidir.

Bir şairin imajları onun kendi beninin ifşasıdır. Bu beni nasıl tarif edebiliriz? Mario Praz da Lillian H. Horstein da Caroline Spurgeon'un Shakespeare'ine, evrensel 20. yüzyıl İngilizine bakıp bakıp alay ederler. Büyük şairin hepimizde bulunan bir "ortak insanî taraf"a sahip olduğu varsayılabilir.[56] Bunu keşfetmek için kutsal metinlerin imajlarını açmak için kullanılanlara benzer bir imaj anahtarımızın olması gerekmez. Eğer imaj incelemelerinin değeri gizli kapaklı olanın üzerindeki örtüyü kaldırmakta yatıyorsa, bu bizim bazı özel işaretleri anlamamızı, Shakespeare'in kalbinin mahrem taraflarını açığa çıkarmamızı mümkün kılacaktır.

Shakespeare'ın imajlarından, evrensel insanî tarafını keşfetmek yerine, bir oyunu yazdığı sıradaki ruhî sağlık durumuyla ilgili bir çeşit hiyoroglif yazısıyla ortaya konmuş bilgileri, ruh sağlığının bir çeşit manzarasını bulup çıkarabiliriz. Nitekim Caroline Spurgeon, Troilus ve Hamlet oyunlarını incelerken şunları söyler:

Başka hiç bir delilden anlamasaydık bile gene de bu iki oyundaki sembolizmin benzerlik ve devamlılığına bakarak, bunların hemen ard arda ve yazarın bir hayal kırıklığını, içine kapanışı ve başka hiç bir eserinde aynı yoğunlukta duymadığımız türden bir huzursuzluğu yaşadığı bir zamanda yazıldığından emin olabilirdik.

Burada Caroline Spurgeon, Shakespeare'ı hayal kırıklığına uğratan özel şeyin nereden kaynaklanabileceği yolunda bir varsayıma değil de, Hamlet'in bir hayal kırıklığını anlattığı ve bunun da Shakespeare'in kendi hayal kırıklığı olması gerektiği yolunda bir varsayıma gitmektedir.[57] Samimî, yani kendi ruh durumunu yazıyor olmasaydı, Shakespeare böylesine büyük bir oyun yazamazdı. Böyle bir iddia E. E. Stoll'un ve başka yazarların Shakespeare görüşüne ters düşer; bu yazarlar Shakespeare'in sanatını, sahne tekniğini, ustalıklı bir şekilde yeni ve daha iyi oyunlar hazırlamasını daha önceki başarıların genel örgüsü içinde değerlendirirler: Meselâ, The Spanish Tragedy'nin izinden giden Hamlet; Beaumond ve Fletcher'e rakip bir tiyatronun çıkardığı oyunlar olarak Kış Masalı ve Fırtına.

Bununla birlikte, şiirdeki imajları ele alan incelemelerin hepsi, şairi habersiz yakalama veya onun iç alemini açığa çıkarma peşinde değildirler. Bu incelemelerde bir oyunun bütün anlamı bakımından önemli olan bir unsur -Eliot'ın "olay örgüsü ve kişiler düzeyinin altında bulunan örgü (pattern)" dediği şey[58] - üzerinde yoğunlaşılabilir. 1930'da yazdığı "Leading Motives in the İmagery of Shakespeare's Tragedies" başlıklı denemesinde Caroline Spurgeon'un kendisi

de daha çok belli bir oyunda hakim bir durumda olup onun atmosferini belirleyen imajların veya imaj zincirlerinin tanımlanması üzerinde durur. Yaptığı tahlil hakkında bir fikir vermesi açısından Hamlet'teki ülser, kanser gibi hastalık imajlarını, Troilus'daki yemek ve sindirim sistemi imajlarını Othello'daki "birbirini avlayan hareket halindeki vahşi hayvan" imajlarını bulmasını gösterebiliriz. Caroline Spurgeon Hamlet'teki hastalık motifinin Prens Hamlet'in suçlu olmayıp bütün Danimarka devletinin hastalıklı olduğuna işaret ettiğini belirtmek suretiyle oyundaki bu alt yapının onun bütün anlamını nasıl etkilediğini göstermeye çalışır. Çalışmasının değerli tarafı, ideolojik genellemeler ve açık bir şekilde görülen olay örgüsü yapısından çok edebî anlamın bu, daha derine giden şekillerini aramasıdır.

Wilson Knight'ınkiler gibi daha iddialı imaj incelemeleri, başlangıç olarak Middleton Murry'nin Shakespeare'in imaj dünyası üzerine yaptığı çok başarılı çalışmalardan (The Problem of Style, 1922) yola çıkar. Knight'ın ilk çalışmaları (söz gelişi Myth and Miracle, 1929 ve The Wheel of Fire, 1930) yalnızca Shakespeare ile ilgilidir. Daha sonraki kitaplarında aynı yöntem başka şairlere meselâ Milton, Pope, Byron ve Wordsworth'a da uygulanır.[59] En iyileri olduğu açıkça görülen ilk çalışmalarında oyunlar tek tek ele alınır, bunların her biri sembolik imajlar açısından incelenir, "fırtınalar" ve "müzik" gibi zıt anlamlar ifade eden imajlar üzerinde özel bir dikkatle durulur; fakat aynı zamanda hem oyun içerisinde hem de oyundan oyuna görülen üslûp değişmeleri duyarlı bir şekilde gözlenir. Ancak onun daha sonraki araştırmalarında konusuna heyecanla yaklaşan birinin aşırı, hayalî değerlendirmeleriyle karşılaşırız. Knight, Pope'un An Essay on Criticism ve An Essay on Man adlı eserlerinin yorumunda, yazıldığı devirde bu manzumelerdeki "fikirler"in Pope ve çağdaşları için ne mânâ ifade ettiği meselesini hiç göz önüne almaz. Tarihî perspektif eksikliğinin yanı sıra "felsefe yapma" hevesi de Knight'ı sıkıntıya sokar. Shakespeare ve öteki yazarlardan çıkardığı "felsefe" ne orijinal ve açık seçik ne de karmaşıktır. Bu, Eros'la Agape'nin, nizamla kudretin ve başka zıt şeylerin bağdaştırılmasından öteye gitmez. Her birindeki imaj şifrelerini çözdükten sonra bütün "gerçek" şairlerin temelde aynı "mesaj"ı verdiğini gören insan sonunda bir lüzumsuzluk fikrine kapılır. Şiir bir "ifşa"dır; fakat o neyi ifşa eder?

Knight'ınki kadar konusunu iyi kavramış, ama ondan daha dengeli bir çalışma, Wolfgang Clemen'in, altbaşlığındaki imajların gelişme ve işlev kazanma çizgisini inceleme sözünü başarıyla gerçekleştirmiş olan Shakespeares Bilder[60] adlı eseridir. O, Shakespeare'in oyunlarındaki imajların lirik, hattâ destanî parçalardaki imajlara zıt olarak dramatik bir mahiyet taşıdığı hususuna özel bir önem verir: Olgunluk çağı eserlerinde, söz gelişi Troilus ile Cressiada'da kokmuş yiyecek istiareleriyle düşünen "kişi" Shakespeare değil, Troilus'tur. Bir oyunda "Her imaj belirli bir kişi tarafından kullanılır." Clemen'de gerçekten de sorulması gereken doğru metodolojik soruları bulup sorma duyarlılığı vardır.

Söz gelişi Titus Andronicus'u tahlil ederken şunları sorar: "Shakespeare oyunda ne gibi durumlarda imaj kullanıyor? İmaj kullanımıyla bu durum arasında bir bağlantı var mıdır? İmajların işlevi nedir?" Titus'ta bu soruların hepsinin de cevabı olumsuzdur. Bu oyunda imajlar yer yer ve süsleme amacıyla kullanılmışlardır; ama buradan başlayarak "stimmungmassige Untermalung des Geschehens" (var olan şeylerin bir ruh hali oluşturacak şekilde vurgulanması) ve "ganz ursprüngliche Form der Wahrnehmung" (en orijinal algılama şekli) olarak imaj kullanımı, başka deyişle istiarelerle düşünmeye doğru giden gelişme çizgisini izleyebiliriz. Clemen, Shakespeare'in orta dönemindeki (Wells'in Batık, Radikal ve Yaygın İmaj tiplerine tekabül eden ve "unbildliche Bildichkeift" dediği resim gibi göze hitab etmeyen imajlarıyla birlikte) "abstrakte Metaphorik"i, yani soyut istiareleri üzerinde çok iyi yorumlar yapar. Ama bir şairin monografisini yazdığı bilinciyle kendi imaj tipi hakkındaki fikrini, bu tip, ancak Shakespeare'in."gelişme çizgisi"nde ortaya çıktığında söyler. Monografisinde bir gelişme çizgisini, Shakespeare'in eserlerinin "dönemler"ini incelemiş olmasına rağmen, yazarın pek bilinmeyen, farazî hayatını değil, şiirinin "dönemler"ini incelediğini unutmaz.

İmajlar da vezin gibi şiirin yapısını kuran parçalardan biridir. Bizim genel planımıza göre imajlar cümle yapısı veya üslûp tabakasının bir parçasıdır. Nihayet bunların diğer tabakalardan ayrı, kendi başına değil, fakat edebî sanat eserinin bütünlüğü, birbirine bağlılığı içindeki unsurlar olarak incelenmesi gerekir.

On Altıncı Bölüm

HİKÂYE ETMENİN MAHİYETİ VE HİKÂYE TARZLARI

Roman üzerine olan edebiyat teori ve eleştirileri hem seviye hem de sayı bakımından şiir teorisi ve eleştirisine göre çok geridedir. Öteden beri bunun sebebi olarak şiirin eski, romanın ise ona göre yeni oluşu gösterilir. Ama bu açıklama hiç de yeterli görünmüyor. Bir sanat şekli olarak roman-Almanca'da denebildiği şekilde -bir Dichtung (şiir) biçimidir ve gerçekte modern şekli içinde roman, tiyatroyla birlikte destan türünün bugüne intikal etmiş iki büyük kolundan birisidir. Düşünülecek olursa bunun sebepleri, romanın yaygın bir şekilde daha ziyade bir eğlenme, vakit geçirme vasıtası ve ciddi sanattan çok bir kaçış edebiyatı gibi düşünülmesidir. Başka deyişle büyük romanlarla para kazanmak gibi ticarî ve sınırlı bir amaçla yazılmış basit romanların birbirine karıştırılmasıdır. Roman ve hikâye dışındaki edebî eserleri okumanın yararlı ve daha iyi bir şey olduğu, roman ve hikâye okumanınsa zararlı veya olsa olsa keyfine düşkünlük olduğu yolundaki Amerika'da hâlâ sürüp giden ve eğitimcilerce yaygınlaştırılan görüşün, Lowell ve Arnold gibi önde gelen eleştiricilerin roman karşısındaki tutumundan gizli bir destek aldığı da düşünülebilir.

Bununla birlikte romanı yanlış yönde ciddiye almak, başka deyişle bir belge veya bir durumun tarihi olarak, -hikâyeyi gerçekten yaşanmış gibi gösterebilmek için romancının kimi zaman eserinde söylediği gibi- bir itiraf, hakikî bir hikâye, bir hayatın ve onun yaşandığı zamanların tarihi olarak düşünmek gibi bir tehlike de vardır. Edebiyat her zaman ilgi çekici olmak zorundadır. Edebiyat her zaman bir yapıya, estetik amaca, bir bütün olarak tutarlılığa ve tesire sahip olmalıdır. Şüphesiz edebiyatın hayatla makul bir şekilde bir ilişkisi bulunacaktır. Fakat bu ilişkiler çok çeşitlidir: Hayat yüceltilebilir, hicvedilebilir, antitezi anlatılabilir. Nasıl olursa olsun edebiyat kendine has bir amaca uygun şekilde hayattan yapılmış bir seçmedir. Bir eserin hayatla ilişkisinin ne olduğunu bilebilmek için edebiyattan başka bir kaynaktan gelen bilgilere sahip olmamız gerekir.

Aristoteles şiirin (başka deyişle destan ve tiyatronun) felsefeye, tarihe olduğundan daha fazla yakın bir sanat olduğunu belirtir. Bu sözün günümüz için de bir anlamı vardır. Bir olayların hakikatı, kendine ait zaman ve yer ayrıntıları içinde bir hakikat -dar anlamda tarihteki hakikat- vardır. Sonra bir de felsefî -kavramsal, önermesel, genel-hakikat vardır. Böyle tanımlanan bir "tarih" ve felsefenin bakış açısından hayalgücüne dayalı edebiyat bir "kurgu"dur, yalandır. Platon'un edebiyatı bir yalan olmakla ithamının izi, "kurgu" kelimesinde hâlâ yaşamaktadır. Buna karşı Philip Sidney ve Dr. Johnson edebiyatın hiçbir zaman bu anlamda bir gerçeklik taşıma iddiasında bulunmadığı cevabını verirler.[1] Edebiyatın bir uydurma olduğu yolundaki eski ithamın izleri halen silinmedi-

ğinden, bu görüş, hakikat karşısında kurgunun daha az garip, daha çok temsil kabiliyetine sahip olduğunu iyi bilen ciddî roman yazarlarını hâlâ öfkelendirebilmektedir.

Wilson Follet, Defoe'nun Mrs. Veal ve Mrs. Burgrave'ın başından geçenleri hikâye edişinden söz ederken şu noktaya çok iyi dikkat eder:[2]

Kendi bütünlüğü hariç, hikâyenin içindeki her şey hakikattir. Ve Defoe'nun hikâyenin kendisinden bile şüphe etmeyi ne kadar zorlaştırdığına dikkatinizi çekerim. Olay, hikâye kahramanlarının tıpatıp benzeri olan üçüncü bir kişi, Mrs. Burgrave'ın hayat yoldaşı bir kadın tarafından anlatılmaktadır.

Marianne Moore, şiirin bize "içinde gerçek kurbağaların yaşadığı muhayyel bahçeleri" seyrettirdiğini söyler.

Bir kurgu eserinin gerçekliği- yani gerçeklik yanılsaması (illusion), okuru hayatın ikna edici bir yorumu gibi etkilemesi- mutlaka veya herşeyden önce şartlara, ayrıntılara veya her zaman yapılan sıradan şeylere ait gerçeklikler değildir. Eserlere bu ölçülerle bakarsak, Howells veya Gottfried Keller gibi yazarlar Oedipus Rex, Hamlet ve Beyaz Balina'nın yazarlarını kat kat geride bırakır. Ayrıntıların gerçektekine benzer olması eserde bir gerçeklik yanılsaması yaratmak için başvurulan bir yoldur. Ancak bu yol, Gulliver'in Seyahatleri'nde olduğu gibi çoğu zaman okuru dış dünyadaki her zamanki durumların gerçekliğinden daha derin bir "gerçeklik"e sahip imkânsız veya inanılmaz bir duruma çekmek için bir nevi tuzak gibi kullanılır.

Tiyatro veya romanda olsun Gerçekçilik ve Naturalizm akımları, Romantizm veya Gerçeküstücülük gibi edebî veya edebî-felsefî akımlar, gelenekler veya üslûplardır. Aralarındaki fark gerçeklik ve yanılsamadan değil, farklı bir gerçeklik anlayışını, farklı bir yanılsama tarzını benimsemiş olmalarından ileri gelir.[3]

Hikâye kurgusunun (narrative fiction) hayatla bağlantısı nedir? Klasikler veya Neo-Klasikler bu soruya cevap olarak onun tipik olanı, evrensel olanı verdiğini söylerlerdi: Cimri tipi (Moliere, Balzac) hayırsız kız evlat tipi (Kral Lear, Goriot Baba). Fakat toplumdaki birtakım sınıflara ait bu kavramlar sosyolojinin alanına girmez mi? Veya denmektedir ki sanat hayatı asilleştirir, yüceltir veya ideal hale getirir. Tabiî böyle bir sanat üslûbu vardır; ama muhakkak ki her sanat, belli bir estetik mesafe kazandırarak, belli bir şekil ve ifade içine sokarak hayatta yaşanması, hattâ görülmesi acı verebilecek olan şeyler üzerinde bizi düşündürmek suretiyle bunlardan haz almamızı sağlar. Belki bir kurgu eserinin bir "durumun tarihi"ni -bir genel kalıp veya hastalığın bir tasvirini veya örneğini- sunduğu söylenebilirdi. Cather'in "Paul's Case" veya "The Sculptor's Fune-

ral" gibi küçük hikâyelerinde buna yaklaşan örnekler vardır. Ama romancı bir durumdan -bir karakter veya olaydan- çok bir dünya sunar. Büyük romancıların hepsinin de böyle -yaşadığımız dünya ile birleşen yönleri görülen, ama kendi içinde tutarlı bir bütün olarak algılanmak açısından ondan ayrı olan- bir dünyası vardır. Bazan bu yeryüzünde sınırları gösterilebilen bir dünyadır: Trollope'un ilçeleri ve katedralli şehirleri, Hardy'nin Wessex'i gibi. Ama bazen de Poe'da olduğu gibi bu dünya somut bir yer değildir; Poe'nun korkunç şatoları ne Almanya'da ne de Virginia'dadır, ruh dünyasındadır. Dickens'in dünyası Londra'yla, Kafka'nınki de eski Prag'la özdeşleştirilebilir; fakat her iki dünya da öylesine "tasavvur" ve tertip edilmiş, öylesine yaratılmış ve bu yüzden de yaşadığımız dünyada öylesine Dickens'ın karakterleri ve Kafka'nın durumları olarak tanınmışlardır ki bu durumda artık özdeşleştirmeler tamamen geçersiz hale gelmektedir.

Desmond McCarty der ki Meredith, Conrad, Henry James ve Hardy hep

büyük, kapsamlı, rengârenk balonlar şişirmişlerdir ve bunlarda anlatılan insanlar, gerçek insanlara farkedilebilir bir benzerlik gösterseler bile, tam gerçekliklerini ancak o dünyada kazanabilirler.

McCarthy başka bir yerde şunları söyler:[4]

Bir karakterin muhayyel bir dünyadan bir diğerine geçtiğini düşünelim. Martin Chuzzlewit'in Pecksniff'i Altın Kupa'ya geçmiş olsaydı kaybolup giderdi. Romancıda sanat bakımından bizim affedilmez gördüğümüz hata, eserindeki ton tutarlılığını sürdürememesidir.

Romancının bu dünyası veya Kosmos'u -olay örgüsünü (vaka), kişileri, mekânı, dünya görüşünü, "ton"u (atmosfer) içine alan bu kalıp, yapı veya organizma- romanı hayatla karşılaştırmaya veya romancının eserini ahlâkî veya sosyal açıdan yargılamaya kalktığımız zaman çok dikkatli bir şekilde ele alınmak durumundadır. Hayata sadık kalma veya "gerçeklik" üzerine ne şu ya da bu ayrıntının hayattaki olgulara uygun olup olmadığına bakılarak bir hüküm verilebilir, ne de ahlakî hüküm Boston sansür kurulunun yaptığı gibi, bir romanın içinde açık saçık veya küfürlü kelimelerin geçip geçmediğine bakılarak verilebilir. En sağlıklı eleştirel yaklaşım genellikle romancınınkinden daha dağınık bir yapıya sahip olan kendi yaşadığımız ve hayal ettiğimiz dünyaya kıyasla kendi içinde bir bütün olan kurgu dünyasına bakmaktır. Romancı, model veya düzen bakımından bizimkine benzemese bile, dünyasına evrensel bir genişlik için gerekli gördüğümüz bütün unsurları alabildiği veya dünyası sınırlı bir genişlikte olsa bile buraya derin ve esaslı olanı aldığı ve bu dünyadaki unsurların sıralanışı veya düzeni bize olgun bir insanı doyurabilecek düzeyde gözüktüğü zaman artık o bizim için büyük romancı demektir.

"Dünya" derken bir mekân terimi kullanmış oluyoruz. Ama "hikâye kurgusu" -veya daha doğrusu "hikâye" gibi bir terim- dikkatimizi zamana ve zaman içinde sıralamaya çeker. "Hikâye" (story) "tarih"ten (history) gelir: Barsetshire Kronikleri. Edebiyat genellikle (mekân sanatı olan Resim ve Heykel'den farklı olarak) zaman sanatı sınıfına sokulur; ama modern şiir (hikâye unsuru taşımayan şiir) çok aktif bir şekilde zaman boyutundan kurtulma, bir nevi tefekkür ve istiğrak duruşu, "kendine dönen" bir yapı olma peşindedir ve Josehp Frank'ın çok iyi gösterdiği gibi, modern sanat romanı (Ulysses, Nightwood, Mrs. Dalloway)da kendini şiirsel bir şekilde, yani "kendine dönen bir şey" olarak düzenlemeye çalışmıştır.[5] Bu, dikkatimizi önemli bir kültür olgusuna çekmektedir: Eski tahkiye veya hikâye (destan veya roman) bir zaman içinde vuku bulurdu. Destan için geleneksel zaman dilimi bir yıldı. Büyük romanların çoğunda insanlar doğar, büyür ve ölürler; karakterler gelişip değişirler; hattâ bütün bir toplumun bile değiştiği görülebilir (Forstyte Efsanesi, Savaş ve Barış) veya bir ailenin nesiller boyunca ilerleyişi ve çöküşü sergilenmiştir (Buddenbrooks). Geleneği açısından roman türü zaman boyutunu ciddiye almak zorundadır.

Pikaresk romanda kronolojik sıralanıştan başka bir şey yoktur: Şu oldu, ondan sonra da şu oldu gibi. Her biri başlı başına bir hikâyeye konu olabilecek bir olay olan maceralar, romanın esas kahramanı etrafında birbirine bağlanır. Daha felsefî bir romanda olayların kronolojik sıralanışına bir sebep-sonuç ilişkisi eklenmiştir. Roman, bir zaman süreci içinde etkisini hiç durmaksızın sürdüren sebeplerin sonucu olarak iyiye veya kötüye giden bir karakteri sergiler. Veya daha sıkı örülmüş bir olay örgüsünde zaman içinde belli bir şey vuku bulmuştur: Sondaki durum baştakinden çok farklıdır.

Hikâye anlatırken, insanın sadece sonuçla değil, vuku bulmanın kendisiyle de ilgilenmesi gerekir. Bir hikâyenin nasıl "bittiğini" öğrenmek için ilerdeki sayfalara bakmaktan kendilerini alamayan okurlar vardır veya vardı; ama 19. yüzyılda yazılmış bir romanın sadece "hâtime bölümü"nü okuyan bir kişi hikâyenin kendisine, bir sonuca gidecek olsa bile yine de bir süreç olan hikâyenin kendisine ilgi duymayan birisidir. Tabii Emerson gibi romanı ciddiye almayan felsefeci ve ahlâkçılar vardır ve öyle anlaşılmaktadır ki bunun başlıca sebebi hikayedeki olaylar serisinin (action) veya zaman içinde oluyor görünen olaylar serisinin onlara gerçek dışı gelmesidir. Onlar tarihe bir gerçek olarak bakamazlar: Tarih, aynı olayların zaman içinde tekerrürünü göstermekten başka bir şey yapmaz. Roman ise uyduruk (fictitous) bir tarihtir.

"Tahkiye"yi (narrative) öyle bir kelimeyle ifade etmelidir ki bunu kurgu (yani roman, hikâye) için kullandığımızda, onunla sahnede oynanan kurgu (yani tiyatro) arasındaki tezadı anlatabilsin. Bir hikâyeyi veya fabli jest ve mimikler vasıtasıyla canlandırabiliriz ya da bunu bir hikâye anlatıcısı bize anlatabilir. Burada hikâye anlatıcısı ya bir destan anlatıcısı ya da onun yerini tutan birisi

olacaktır. Destan şairi birinci şahsı kullanır ve Milton gibi onu lirik bir birinci şahsa veya yazara benzer bir birinci şahsa dönüştürebilir. 19. yüzyıl romancısı, birinci şahısla yazmasa bile, destana has yorum ve genelleme yapma ayrıcalığını -ki buna (lirik birinci şahıstan farklı olarak) "denemeci" birinci şahıs diyebiliriz- kullanmıştır. Ancak tahkiyede sık sık görülen esas kalıp daha kapsamlı bir şekli ihtiva eder: Onda olup bitenin özetlendiği kısımlar arasına (sahnede de canlandırılabilecek) diyalog sahneleri serpiştirilir.[6]

İngilizcede tahkiye kurgusunun belli başlı iki tarzı "romans" ve "roman" olarak adlandırılmıştır. 1785'te Clara Reeve bunları birbirinden şöyle ayırmıştı:[7]

Roman gerçek hayatın, törelerin ve içinde yazıldığı zamanın bir tablosudur. Romans ise hiç bir zaman yaşanmamış, yaşanması da muhtemel olmayan şeyleri yüksek ve sanatkârane bir dille anlatır.

Roman gerçekçidir, romans ise şairane veya destanîdir: Artık ona "mitik" demek gerekir. Anne Radcliffe, Sir Walter Scott, Hawhorne "romans" yazarlarıdır; Fanny Burney, Jane Austen, Anthony Trollope, George Gissing roman yazarlarıdır. Birbirinin iki zıt kutbu olan bu iki tip, nesirle hikâye etmenin çifte uzantısını gösterirler: Roman kurgu özelliği taşımayan anlatım şekillerinden – mektup, günlük, hatıra veya biyografi, kronik veya tarih-gelişmiştir. Öyle denebilir ki roman belgelerden gelişmiştir; üslûp bakımından o, hayatı canlandıran ayrıntılara, dar anlamında "taklid"e (mimesis) önem verir. Öte yandan destanın ve ortaçağ şövalye hikâyelerinin bir devamı olan romans, daha yüksek bir gerçekliğe, daha derin bir psikolojiye yöneldiği için ayrıntılarda gerçeğe bağlı kalmayı (söz gelişi kişileri kendi dilleriyle konuşturmayı) önemsemeyebilir. Hawthorne der ki "Bir yazar eserine bu bir romanstır dediği zaman artık onun eserine gerek tarz gerekse malzeme bakımından belli bir esneklik, genişlik içinde yaklaşılmasını arzu ettiğini belirtmek gereksizdir." Böyle bir romans bir geçmiş zamanda geçiyorsa, bu o zamanı en küçük ayrıntısıyla doğru bir şekilde tasvir etmek için değil, Hawthorn'un başka bir yerde dediği gibi "aktüel şeylere... önem verilmeyecek olan bir çeşit şiir... bölgesi" bulmak içindir.[8]

Bugüne kadar yapılan roman tahlillerinde, genellikle, bir romanı yapan üç unsur, olay örgüsü (vak'a), kişi yaratma (characterization), yerleşim (mekân: setting) ayırd edilir. Bunlardan kolaylıkla bir sembol haline gelebilen sonuncusu bazı yeni teorilerde "atmosfer" veya "ton" diye geçer. Bu unsurlardan her birinin bir diğerini tayin ettiğini anlamak için fazla bir dikkat gerekmez. Henry James'in "The Art of Fiction" adlı denemesinde de sorduğu gibi "Karakter bir olayı tayin eden şey değil de nedir? Olay bir karakteri resmeden bir şey olmaktan başka nedir?"

Bir oyun, hikâye veya romanın hikâye yapısına öteden beri "olay örgüsü"

denegelmiştir ve bu terim aynen kalmalıdır denebilir. Ama o zaman Hardy, Wilkie Collins ve Poe'yu olduğu kadar Çehov, Flaubert ve Henry James'in eserlenin olay örgülerini de kapsayabilecek ölçüde geniş bir anlamda düşünülmelidir: Godwin'in Caleb Williams'ındaki gibi sıkı bir entrika anlamında sınırlandırılmamalıdır.[9] Burada daha çok olay örgüsü tiplerinden, daha dağınık ve daha girift tiplerden, "romantik" ve "realist" olay örgüsü tiplerinden söz edeceğiz. Bir edebî geçiş döneminde bir romancı, birinin modası geçmekte olan iki çeşit olay örgüsünü de bir arada kullanma gereğini duyabilir. Hawthorne'un Kızıl Damga'dan sonraki romanları eski tarzda esrarlı bir olay örgüsünü acemice sunar. Halbuki bunlardaki asıl olay örgüsü daha gevşek, daha "realist" çeşitten bir olay örgüsüdür. Sonradan yazdığı romanlarında Dickens' romanın asıl ilgi merkezine uygun düşsün ya da düşmesin kendi esrarlı olay örgülerini büyük bir ustalıkla sergiler. Huckleberry Finn'in, öbürlerinden daha aşağı düzeyde olduğu besbelli olan eserin üçte birini oluşturan son kısmı, "olay örgüsü" olsun da nasıl olursa olsun der gibi yanlış bir sorumluluk anlayışıyla alelacele yazılmış gibidir. Ama baştan itibaren asıl olay örgüsü başarılı bir ilerleme göstermiş bulunuyordu. Bu mitik bir olay örgüsüdür: Çeşitli sebeplerden dolayı gelenekçi toplumdan kaçarak bir salda buluşan dört kişinin büyük bir nehir boyunca yolculuğu. En eski ve en yaygın olay örgülerinden birisi kara veya deniz yolculuğu şeklinde düzenlenmiş olay örgüsüdür: Huckleberry Finn, Beyaz Balina, Pilgrims Progress, Don Kişot, Pickwick Papers, Gazap Üzümleri. Her olay örgüsünün bir çatışma (insanın tabiatla veya başka insanlarla veya kendisiyle çatışma içinde olması) ihtiva ettiğini söylemek bir gelenek halindedir; ama burada "çatışma" terimine de olay örgüsünde olduğu gibi daha geniş bir esneklik vermek gerekir. Çatışma "tiyatroya özgü" (dramatik) bir şeydir; az çok eşit güçlerin karşı karşıya gelmesini, hareketi ve karşı hareketi düşündürür. Ancak kovalama veya arayış olay örgüleri gibi tek bir çizgide veya yönde oluştuklarını söylemenin akla daha uygun göründüğü olay örgüleri de vardır: Caleb Williams, Kızıl Damga, Suç ve Ceza, Kafka'nın Duruşma'sı.

Olay örgüsünün (veya hikâye yapısının) kendisi de daha küçük olay örgülerinden (epizodlar, olaylar) oluşur. Daha geniş ve daha kapsamlı edebî yapılar (trajedi, destan, roman) latife, darbımesel, fıkra, mektup gibi daha eski, basit şekillerden gelişmiştir ve bir oyunun veya romanın olay örgüsü çeşitli yapılardan oluşmuş bir yapıdır. Rus biçimcileri ve Dibelius gibi Alman şekil tahlilcileri olay örgüsünün en son, nihaî unsurları için "motif" (Fr. motif, Alm. motiv) terimini kullanıyorlar.[10] Edebiyat tarihçilerinin de bu anlamda kullandığı "motif" kelimesi, peri masallarını ve halk hikâyelerini parçalarına ayırarak tahlil eden Finli halkbilimcilerden alınmadır.[11] Motifin yazılı edebiyatta en çok göze çarpan örnekleri şunlar olabilir: Yanlış kimlikler (Yanlışlıklar Komedisi), bir gençle yaşlı birisinin evlenmesi (January and May), evladın babasına karşı hayırsızlığı (Kral Lear, Goriot Baba), oğulun babasını araması (Ulysses ve The Odyssey).[12]

Bizim romanın "kompozisyon"u dediğimiz şeye Almanlar ve Ruslar romanın "motif örgüsü" (motivation) diyorlar. Bu terim, bizi hem yapıya veya hikâye kompozisyonuna hem de kişilerin neden böyle davrandıkları hakkında psikolojik, sosyal veya felsefî bir teoriyi -nihaî olarak bir tür nedensellik teorisini- gösteren bir iç yapıya götüren çift taraflı bir manâ taşıdığı için yararlı bir terim olarak İngilizce'de de pekâla benimsenebilir. Walter Scott yazarlığının ilk zamanlarında şunları söyler:[13]

Gerçek ve kurgusal hikâyeler arasındaki en bariz farklılık, ilkinde anlatılan olayların daha önceki zamanlara ait sebeplerini verme açısından bir belirsizlik bulunması... ikincisinde ise herşeyin sebebini açıklamanın... yazarın görevinin bir parçası olmasıdır.

Kompozisyon veya (en geniş anlamda) motif örgüsü hikâye yöntemini ihtiva edecektir. Başka deyişle kompozisyon veya motif örgüsü hikâye unsurlarının "önem sırasına sokulması" ve "tempo" sunu ve ayrıca anlatım araçlarını, yani sahne veya diyalog ile tasvir veya doğrudan doğruya hikâye etmenin ve bu her ikisiyle de hikâye içindeki bazı olayları özetleyen kısımların bir nisbet dahilinde düzenlenmesini kapsayacaktır.

Motiflerin ve anlatım araçlarının özellikleri devirlere göre değişir. Gotik romanın kendine özgü, gerçekçi romanın kendine özgü motifleri ve anlatım araçları vardır. Dibelius, Dickens'in gerçekçiliğinden söz ederken bunun natüralist roman gerçekçiliği olmayıp, bir Marchen (masal) gerçekçiliği olduğunu, romanlarındaki anlatım araçlarının eski tarzda melodram motiflerine (öldü sanılan birinin sağ çıkması, gerçek babasının kim olduğu en sonunda anlaşılabilen çocuk, sonradan bir mahkûm olduğu ortaya çıkan esrarlı koruyucu) gitmek amacıyla kullanılmış olduğunu sık sık belirtir.[14]

Bir edebî sanat eserinde "motif örgüsü" "gerçeklik yanılsaması"nı, başka deyişle eserin estetik işlevini kuvvetlendirmelidir. Gerçekci "motif örgüsü" sanatın başvurduğu anlatım araçlarından birisidir. Sanatta bir şeyin aslen nasıl olduğu değil, daha ziyade nasıl göründüğü önemlidir.

Rus biçimcileri "fabl"i, olayların zaman ve sebebe göre sıralanmasını -ki bu, nasıl anlatılırsa anlatılsın gene de bir nevi hikâye veya hikâye malzemesidir- dilimize "tahkiye yapısı" diye çevirebileceğimiz "sujet"ten ayırırlar. Fabl bütün motiflerin toplamıdır; "sujet" ise (çoğu zaman birbirinden oldukça farklı) motiflerin sanatkârâne bir düzen içinde sunulmasıdır. Sujet'nin en bilinen örneklerinde hikâye zaman bakımından bazı yer değişiklikleriyle verilir: Odyssey veya Barnaby Rudge'da olduğu gibi in medias res (ortadan) başlamak, Faulkner'in Absalom Absalom'unda olduğu gibi geriye ve ileriye doğru gitmek. Faulkner'ın Döşeğimde Ölürken romanının sujet'si bir ailenin fertlerinin annelerinin cenazesini uzaktaki bir mezarlığa götürürken sırayla anlatmış oldukları

hikâyeyi ihtiva eder. "Sujet" "bakış açısı"ndan, "tahkiyenin odak noktası"ndan hareketle oluşturulan olay örgüsüdür. "Fabl" bir bakıma kurgunun "ham madde'sinden (yazarın yaşantısı, okumaları vs.'den) yapılmış bir soyutlama; "sujet" ise "fabl"den yapılmış bir soyutlama veya daha doğrusu hikayeci görüşüyle olayların bir nokta etrafında dikkate çarpacak şekilde toplanmasıdır.[15]

Fabl zamanı baştan sona bütün hikâyenin kapladığı toplam süredir. Ama "tahkiye" zamanı "sujet"ye uyar: O, okurken hissedilen zaman veya "yaşanan zaman"dır ve tabiî ki bu zaman, yılları bir iki cümleyle geçiştirip bir çay veya dans partisine uzun bölümler ayıran yazarın tasarrufundadır.[16]

Kişi yaratmanın en basit şekli ad vermedir. Her "adlandırma" bir çeşit hayat verme, canlandırma ve ferdîleştirmedir. Alegorik veya yarı alegorik adlar ilk olarak 18. yüzyıl komedilerinde gözükür: Fielding'in Allworthy ve Thwackum'u (Fazıl ile Paldırküldür), Witwould (sözdezeki), Mrs. Malaprop (Bayan Münasebetsiz) ve Sir Benjamin Backbite'i (Dedikoducu Bünyamin Bey) gibi. Bunlar Johnson, Bunyan, Spenser'den ve Everyman'den yankılar taşır. Dickens, Henry James, Balzac ve Gogol gibi birbirine yabancı yazarların kullandıkları başka ve daha ince bir uygulama şekli de kişinin bir karakter özelliğinin tabiat seslerinin taklidini içeren bir isimle vurgulanmasıdır: Pumblechook (cimri), Rosa Dartle (dart; startle: fırlamak, irkilmek) ve Mr. ve Mrs. Murdstone (murder+stony heart, cinayet-taş kalpli). Melville'in Ahab ve İshmael'i kısa yoldan bir kişi tanıtma şekli olarak edebî -burada İncil'i hatırlatan telmihlerle- neler başarılabileceğini gösteren örneklerdir.[17]

Birçok kişi yaratma şekli vardır. Scott gibi eski romancılar kahramanlarının her birini, dış görünüşlerini bir paragrafta ayrıntılı olarak tasvir ederek, ahlâkî ve psikolojik yapılarını da başka bir paragrafta tahlil ederek tanıtırlar. Ama bu blok haldeki yaratma şekli tek bir tanıtıcı işaret haline gelebilir. Veya bu işaret alaylı bir taklit veya pantomim aracı -Dickens'ta olduğu gibi kişinin her ortaya çıkışında tekrarlanan ve kişiye eşlik eden belli bir davranış, bir el kol hareketi veya bir söz- haline gelebilir. Mrs. Gummidge "yaşlı kocasını düşünür durur". Uriah Heep'in sık sık kullandığı bir kelime vardır: "Umble" Ve ikide bir ellerini oğuşturur. Hawthorne bazan kişilerini gerçek anlamda bir rumuzla tanıtır: Zenobia'nın kırmızı çiçeği, Westervelt'in pırıl pırıl takma dişleri gibi. James'in son zamanlarda yazdığı Altın Kupa'da kişiler birbirlerini sembolik bir açıdan görürler.

Statik kişi yaratmaları bulunduğu gibi dinamik veya gelişmeye açık kişi yaratmaları da vardır. Bu ikinci kişi yaratma şeklinin hikâye zamanının sınırlı olması yüzünden tiyatroya pek uygun düşmediği bellidir; gene bu yüzden o, daha çok Savaş ve Barış gibi uzun romanlara daha uygundur. Tiyatroda (meselâ İbsen'de) bir kişinin nasıl o kişi durumuna geldiği derece derece açılarak göste-

rilebilir; romanda ise bu değişimin oluşumu ortaya konabilir. (Genellikle "statik"kişi yaratma ile birleşen) "yalınkat" (flat) kişi yaratmada, hakim olarak görülen veya sosyal olarak çok belirgin tek bir özellik verilir. Bu tarz kişi yaratma bir karikatür veya soyutlayıcı bir idealleştirme olabilir. Klasik tiyatro (meselâ Racine) bunu esas kişilere uygular. "Çok yönlü" (round) kişi yaratma "dinamik" kişi yaratması gibi mekanda bir genişlemeyi ve kişi üzerinde iyice durmayı gerektirir; açıktır ki bu, bakış açısının veya ilginin odağı olan kişiler için kullanılabilecek bir yaratma şeklidir ve bu yüzden de genellikle geri plandaki kişilerin -"koro"nun- yalınkat yaratılışı ile bir arada bulunur.[18]

Kişi yaratma (edebî yöntem) ile kişilik bilgisi (karakter teorileri, şahsiyet tipleri) arasında elbetteki bir çeşit bağlantı vardır. Romancıların kullandığı kısmen edebî gelenekten kısmen de halk antropolojisinden gelen karakter tipolojileri vardır. 19. yüzyıl İngiliz ve Amerikan roman ve hikâyesinde esmer erkek ve kadın tipleri (Heatcliffe, Mr. Rochester; Becky Sharp; Maggie Tulliver; Zenobia, Miriam; Ligeia) ve sarışın tipler (kadın tiplerine örnek olarak Amelia Sedley; Lucy Dean; Hilda, Priscilla ve Phoebe [Hawthorne] Lady Rowena [Poe]) ile karşılaşırız. Sarışınlar evcil, heyecansız, kararlı ve tatlıdırlar. Esmerler ise tutkulu, hırçın, esrarlı, çekici, güvenilmezdirler ve "Anglo-saxon" bakış açısından görülmüş bir şekilde Doğuluların, Yahudilerin, İspanyol ve İtalyanların karakteristik taraflarını kendilerinde toplarlar.[19]

Tiyatroda olduğu gibi romanda da bir nevi şahıs repertuvarı vardır: Erkek kahraman, kadın kahraman, kötü adam tipi, "karakter aktörleri" veya gülünç bir şekilde saplantılı karakterler veya komik karakterler. Sonra yeni yetmeler vardır; saf kızlar, yaşlılar (babalar ve anneler, evde kalmış halalar, yaşlı mürebbiye veya hastabakıcılar) vardır. Latin geleneğine bağlı tiyatro sanatında (Plautus ve Terentius, commedia dell' arte [İtalyan tulûat tiyatrosu], Johnson, Moliere) kesin çizgilerle belirlenmiş geleneksel bir miles gloriosus (palavracı asker), cimri baba, düzenbaz uşak tipolojisi kullanılır. Ama Dickens gibi büyük bir romancı çoğu kere 18. yüzyıl sahne ve romanının tiplerini alır ve eserine adapte eder; yalnızca iki tipi kendisi başlatmıştır: Çaresiz yaşlılar ve gençler, rüya veya hayal içinde yaşayan tipler (meselâ Martin Chuzzlewit'teki Tom Pinch).[20]

Nasıl bir sosyal veya antropolojik temele dayanırsa dayansın, edebiyatta sık görülen sarışın kadınlar ve esmerler gibi kişilerin duygulanış tarzları hakkında, belgelerin yardımına başvurmaksızın romanların kendilerini incelemek suretiyle bir takım değerlendirmelere gidilebilir. Her iki tipin de -Mario Praz'ın The Romantic Agony'sinde[21] incelediği femme fatale (meş'um kadın) ve esrarengiz şeytanî erkek kahraman tipleri gibi- eski edebiyatta ve tarihteki ilk örnekleri ve onlardan gelen çizgileri vardır.

Bir edebî tasvir unsuru olarak tahkiyeden ayrı tutulması gereken mekana

(setting) baktığımızda bu unsur bize ilk bakışta "roman ve hikâye"yi tiyatrodan ayıran bir şey gibi görünür; ama biraz daha yakından incelediğimizde bunun daha çok bir devir meselesi olduğu ortaya çıkacaktır. Tiyatroda olsun romanda olsun, mekana ayrıntılı bir şekilde dikkat etmek, bütün devirlere değil, daha çok Romantik veya Realist devirlere (başka deyişle 19. yüzyıla) has bir şeydir. Tiyatroda dekor, (Shakespeare'de olduğu gibi) oyun içinde geçen sözlerden anlaşılabilir veya sahne dekoratörleri ya da marangozlar için yazılan sahne talimatlarıyla belirtilebilir. Shakespeare'de bazı "sahne'lerin nerede geçtiği belli değildir, bunların mekanıyla ilgili hiç bir işaret yoktur.[22] Fakat romanlardaki mekan tasviri de çok değişik şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Fielding ve Smollet gibi Jane Austen de kapalı veya açık mekânları pek seyrek tasvir eder. James'in Balzac etkisinde yazdığı ilk romanlarında hem evler hem de manzaralar ayrıntılı olarak tasvir edilir; sonraki romanlarında ise sahnelerin nasıl göründüğünü değil, sembolik bir şekilde bunların bir bütün olarak nasıl bir duygu uyandırdığını anlatan tasvirler vardır.

Romantik tasvir bir duygusal hava (mood) oluşturup bunu sürdürmeyi amaçlar: Mekânın oluşturduğu atmosfer ve tesirin olay örgüsüne ve kişilere hakim bir durumda olması gerekir. Anne Radcliffe ve Poe bunun örnekleridir. Natüralist eserlerde ise gerçeklik izlenimi uyandırmak için yapılan ve görünüşte tam bir belge gibi olan tasvirlere başvurulur.

Mekân çevredir ve mekanlar, özellikle ev içleri mürsel mecaz veya istiare yoluyla bir karakteri açığa vuran şeyler gibi görülebilir. Bir insanın evi onun bir parçasıdır. Evi tasvir etmekle onu tasvir etmiş olursunuz. Balzac'ın Cimri Grandet'nin evi veya Vauquer Pansiyonu için verdiği ayrıntılı özellikler ne yersiz ne de gereksizdir.[23] Bu evler sahiplerini ifade ederler, buralarda yaşamak zorunda olan diğer kişileri de atmosfer olarak etkilerler. Küçük burjuvaların pansiyonu görünce kapıldıkları dehşet Rastignac'ın, başka bir anlamda da Vautrin'in hemen bir tepki göstermesine yola açar. Buna karşılık aynı pansiyon Goriot'nun gitgide düşmesinin bir göstergesidir ve nöbetleşe tasvir edilen ihtişamlı sahnelerle kendisi arasındaki tezadı sürekli bir şekilde gözler önüne serer.

Mekân insanın arzularının bir ifadesi olabilir. Eğer mekan olarak tabiat seçilmişse, burada arzular tabiata yansımış olabilir. Kendisini tahlil eden Amiel "Manzara bir ruh halidir" der. İnsanla tabiat arasında en yoğun bir şekilde Romantiklerce duyulmuş olan (fakat sadece onlara özgü olmayan) belirgin bir karşılıklı ilişki vardır. Fırtınalı, çalkantılı bir kahraman kendini fırtınalara atar; neşeli bir mizaç ise güneş ışığından hoşlanır.

Gene mekan, ferdin hiç bir şekilde değiştirme imkânını bulamadığı fizikî veya sosyal şartlar şeklinde görüldüğünde eserde kuvvetli bir tayin edici rol oynayabilir. Bu gibi mekânlara örnek olarak Thomas Hardy'nin Egdon Heath'i ve

Sinclair Lewis'in Zenith'i gösterilebilir. Modern romanların birçoğunda romanların asıl kahramanları (Paris, Londra, New York gibi) büyük şehirlerdir.

Bir hikâye mektup veya günlükler vasıtasıyla anlatılabilir. Veya fıkra mahiyetindeki küçük hikâyelerden (anecdote) geliştirilebilir. İçine başka hikâyeleri alan çerçeve hikâye, tarihî açıdan fıkra ile roman arasında bir köprüdür. Decameron'da hikâyeler belli temalar etrafında gruplandırılır. Canterbury Tales'de (Canterbury Hikâyeleri) temalara (mesela evliliğe) göre gruplandırma özelliğinin yanı sıra, daha değişik bir anlayışla, anlatılan hikâyeler vasıtasıyla, aralarındaki psikolojik ve sosyal farklılıklardan doğan gerilimlerle birlikte hem hikâyeyi anlatanın hem de hikâyede geçen kişilerin karakterlerini yakından tanımak imkanını buluruz. Bu hikâyelerden oluşan hikâyenin romantik devirde aldığı değişik bir şekil de vardır: İrving'in Tales of a Traveller'ı ve Hoffman'ın Tales of the Serapion Brethren'i. Melmoth the Wanderer adlı gotik roman, hepsinde bulunan bir dehşet atmosferi dışında, ancak gevşek bir şekilde birbirine bağlanmış ayrı ayrı, garip fakat inkar edilemeyecek bir şekilde etkili hikâyelerden oluşur.

Bugün artık başvurulmayan başka bir yol da roman içerisine (söz gelişi Tom Jones'daki "Tepedeki Adamın Hikâyesi", Wilhelm Meister'daki "Güzel Bir Ruhun İtirafları" gibi) küçük hikâyeler yerleştirmektir. Bu, bir açıdan eserin öngörülen hacmine ulaşma çabası, başka bir açıdan da bir çeşitlilik arayışı olarak düşünülebilir. Geniş hacimli ve çeşitliliğe sahip romanların Victorya devrinde daha iyi yazılmış örnekleriyle karşılaşırız. Bu devrin üç katlı romanlarında iki veya üç ayrı olay örgüsü (sanki bir döner sahne üzerindeymiş gibi) sırayla yürütülür ve bunların sonradan nasıl birleştikleri gösterilir. Bu olay örgüleri birleşimi, zaten daha önce Elizabeth devri tiyatrolarında birçok defa başarıyla uygulanmış bir şeydir. Ustalıkla kullanıldığında bir olay örgüsü (Kral Lear'de olduğu gibi) diğerine paralel gelişir veya bu, bir komik çizgi (comic relief) veya bir parodi görevi yapar ve dolayısıyla diğer olay örgüsünü daha belirgin ve etkili bir hale getirir.

Bir hikâyeyi birinci şahısla anlatma (Ich-Erzahlung), diğerlerine kıyasla üzerinde dikkatle durulması gereken bir yöntemdir. Birinci şahıs anlatıcıyla yazarın kendisi elbetteki birbirine karıştırılmamalıdır. Birinci şahısla hikâye etmenin değişik, birbirinden farklı amaç ve etkileri olabilir. Bazan bunun hikâye anlatıcısını diğer kişilerden daha silik ve daha az "gerçek" gösteren bir etkisi vardır (Davit Copperfield). Öte yandan Moll Flanders ve Huckleberry Finn kendi anlattıkları hikâyelerin merkezindedirler. The House of Usher'da Poe'nun hikâyeyi birinci şahısla anlatması, okurun kendisiyle Usher'ın tarafsız arkadaşını özdeşleştirmesini ve onunla birlikte felaketli sondan geri durmasını mümkün kılar; ama "Ligeia", "Berenice" ve "The Tell-Tale Heart" hikâyelerinde nevrozlu veya psikozlu baş kişiler kendi hikâyelerini anlatırlar; bunlarda kendileriyle hiç

bir zaman özdeşleşemeyeceğimiz anlatıcılar bir itirafta bulunurlar ve anlattıkları şeyler ve anlatış tarzlarıyla kendi karakterlerini verirler.

Hikâyenin kendisinin bize nasıl sunulduğu da ilgi çekici bir meseledir. Bazı hikâyeler ince bir şekilde okura sunulurlar (Castle of Otranto, Turn of the Screw, Kızıl Damga): Asıl hikâye, B tarafından A'ya anlatılan bir hikâye veya belki C'nin hayatının trajedisini yazan B tarafından A'ya teslim edilmiş bir el yazması olarak sunulmak suretiyle yazar veya okurdan birkaç derece uzaklaştırılmış bir şekilde verilir. Poe'nun birinci şahısla anlattığı hikâyeler bazan apaçık bir dramatik monologdur ("Amontillado"), bazan da ızdırap çeken bir ruhun sözde kendini bu ızdıraptan kurtarmak için yaptığı yazılı itiraflardır ("The Tell-Tale Heart"). Çoğu zaman böyle yapmaktaki varsayım açık değildir: Söz gelişi Ligeia'daki anlatıcıyı kendi kendine konuşan, yaşadığı dehşet duygusunu canlı tutmak için hikâyesini tekrarlayıp duran biri gibi mi düşünmemiz gerekmektedir?

Hikâye etme yönteminin en önemli problemi yazarın eseriyle ilişkisi konusudur. Bir oyunda yazar görünmez. O, oyunun gerisinde kaybolmuştur. Oysa destan şairi, hikâyesini şiire yorumlarını da katarak ve tahkiye kısmını (diyalogdan farklı birşekilde) kendi üslûbuyla vererek anlatır.

Romancı da benzer şekilde bir hikâyeyi, anlattıklarına şahit olduğu veya bunları yaşadığı iddiasında bulunmaksızın anlatabilir. Eserini, "herşeyi bilen yazar" olarak üçüncü şahıs ağzından yazabilir. Elbette bu tahkiyenin geleneksel ve "tabiî" şeklidir. Yazar, slaytları veya belgesel bir filmi yaptığı açıklamalarla gösteren bir konferansçı gibi eserinin bir yanında bulunur.

Bu destana has karma anlatım tarzından ayrılan iki yol vardır: Romantik-İronik diyebileceğimiz birincisinde hikayeyi anlatanın rolü kasıtlı olarak abartılır, anlatılanların "sanat" değil "hayat" olduğu konusunda doğabilecek her yanılsama zevkle yok edilir ve eserin herşeyden önce bir edebî eser olma özelliğine ısrarla dikkat çekilir. Bu tarzın öncüsü, özellikle Tristram Shandy romanıyla Sterne'dir; onu Almanya'da Jean Paul Richter, Tieck; Rusya'da Veltman ve Gogol izlediler. Tristram Shandy'ye, Gide'in Kalpazanlar'ı ve onun benzeri olan Ses Sese Karşı romanları gibi roman yazma konusunda bir roman denebilir. Thackeray'in Vanity Fair'de hikâyeyi anlatırken izlediği, devrinde şimşekleri üstüne çeken yol- ikide bir kişilerin kendi yaptığı kuklalar olduğunu hatırlatması-şüphesiz bu tür edebî ironinin bir örneğidir: Burada edebiyat kendine edebiyattan başka bir şey olmadığını hatırlatır durur.

Romanda bunun zıddına bir amaç olarak benimsenen ikinci yol "objektif" veya "dramatik" yöntemdir ki bu, Almanya'da Otto Ludwig, Fransa'da Flaubert ve Maupassant, İngiltere'de de Henry James tarafından savunulan ve örnekleri verilen bir yoldur.[24] Sanatçı olsun eleştirici olsun, bu yöntemin temsilcileri onu sanatın yegâne yöntemi gibi göstermeye -ki bunu kabul etmemiz gerekmez- ça-

lışmışlardır. Söz konusu yöntem, Percy Lubbock'un Henry James'in uygulamalarına ve teorisine dayalı bir roman poetikası sayabileceğimiz Craft of Fiction adlı eserinde çok güzel bir şekilde açıklanmıştır.

Burada "dramatik" yerine "objektif" terimini kullanmak daha doğru olacaktır; çünkü "dramatik" (içe ait duygu ve düşünceler dünyasının zıddını anlatır şekilde) "diyalog" veya "aksiyon", davranış" anlamına gelebilmektedir. Fakat açıkça görülebileceği gibi yazarları bu yola özendiren şey, dramın, tiyatronun etkisi olmuştur. Otto Ludwig teorilerini, başlıca Dickens'a -pantomim ve kalıplaşmış sözler vasıtasıyla kişi yaratma yollarını eski 18. yüzyıl komedi ve melodramlarından almış olan Dickens'a- dayanarak şekillendirmiştir. Dickens, daima hikâye etmek yerine diyalog ve pantomimle göz önüne sermek, olanlar hakkında birşey söylemek yerine göstermek yoluna gider. Henry James'in İbsen tiyatrosundan yararlanmasına benzer şekilde daha sonra gelişen roman şekilleri de başka ve daha gelişmiş tiyatro şekillerinden yararlanmışlardır.[25]

Objektif yöntemin diyalog ve kaydedilen davranışlarla sınırlı kaldığı sanılmamalıdır (James'in The Awkward Age'i, Hemingway'in The Killers'ı). Böyle bir sınırlamaya gitmek onu doğrudan ve eşit olmayan şartlarda tiyatroyla bir rekabete sürüklemek olur. Bu yöntemin en büyük başarısı tiyatronun ancak çok beceriksiz bir şekilde yapabildiği ruhî hayatın sunulmasında görülmüştür. Yöntemin esası, romandan "herşeyi bilen romancı"nın kendi isteğiyle çekilmesi, onun yerine yazarın kontrolünde bir "bakış açısı"nın gelmesidir. James ve Lubbock, romanı bize sırayla bir "resim", bir "dram" veren bir sanat şekli olarak görürler. Bununla en azından kısmen diyalog şeklinde olan ve önemli bir epizodu veya çatışmayı birtakım ayrıntılarıyla sunan "sahne"den farklı olarak, roman kişisinin olup bitmekte olan şeylerin (içerden ve dışardan bakmak suretiyle) bilincinde olması durumunu anlatmak isterler.[26] "Resim" de "dram" kadar objektiftir; ancak o, özel bir sübjektifliğin, kişilerden birinin (Madame Bovary veya Strether'ın) sübjektifliğinin- objektif bir şekilde verilmesidir; buna karşılık "dram," konuşma ve davranışların objektif bir şekilde verilmesidir. Bu teori sistemli olmak şartıyla "bakış açısı"nda yapılacak bir kaydırmayı (meselâ Altın Kupa'da Prens'in bakış açısından Prenses'inkine geçmeyi) kabul eder. Gene o, yazarın romanda hikâyeyi arkadaşlarına anlatan (Conrad'ın Youth'undaki Marlow) veya her şeyin bilincinden görüldüğü (Elçiler'deki Strether) bir kişinin -bu kişi yazarın kendine benzeyen birisi olabilir- kullanılabileceğini de kabul eder: Üzerinde titizlikle durulan şey, romanın kendi içinde tutarlı objektifliğidir. Şayet yazarın, her şeyi bir "çözüm"e kavuşturmaktan başka bir pozisyonda roman içinde yer alması gerekiyorsa, bunu kendini veya kendini temsil eden kişiyi diğer kişilerle aynı boyut ve statüye indirerek yapması gerekir.[27]

Objektif yöntemin önemli bir yönü, olup bitenin bir zaman süresi içinde sunulması, okurun bu süreci kişilerle birlikte yaşamasıdır. "Resim" ve "dram"a (tiyatroda sözgelişi "Birinci ile ikinci perde arasında beş gün geçti" şeklinde bir

açıklama yapılması gibi) daima belli bir ölçüde "olayları özetleyen bir kısmın" eklenmesi gerekir. Ancak bu, elden geldiğince kısa olmalıdır. Victoria devri romanlarının sonunda esas kişilerin sonraki hayatını; meşguliyetlerini, evliliklerini, ölümlerini özetleyen bir "Hâtime" bölümü bulunurdu. James, Howell ve çağdaşları bir sanat kusuru olarak gördükleri bu uygulamaya son vermişlerdir. Objektif teoriye göre yazar hiç bir zaman ilerde neler olacağı hakkında bir işarette bulunmak yoluna gitmemelidir; romanı bir tomara benzetirsek, yazar tomarı her defasında yalnızca bir satırı gösterecek şekilde yavaş yavaş açmalıdır. Ramon Fernandez récit (eski tarz hikâye) ile roman arasında bu bakımdan bir ayırım yapar. Buna göre récit vaktiyle vuku bulmuş olup da şimdi sergileme ve tasvir kurallarına göre anlatılmakta olan hikayedir; roman ise vuku bulmakta olan olayları canlı bir şekilde oluş sırasına göre sunan hikâyedir.[28]

Objektif romanın karakteristik bir anlatım vasıtası da Almanların "erlebte Rede"[x], Fransızların "le style indirect libre"[xx] (Thibaudet) ve "le monologue intérieur"[xxx] (Dujardin) dedikleri şeydir. İngilizce'de ta William James'den beri kullanılan "bilinç akımı" terimi, yukarda verilen Fransızca ve Almanca terimlerin daha esnek ve daha geniş kapsamlı bir karşılığıdır.[29] Dujardin "interior monologue"u, "yazarın açıklama ve yorum mahiyetinde herhangi bir müdahalesi olmaksızın okurun, kişinin iç hayatına doğrudan doğruya girmesini" ve "en mahrem düşüncelerin, bilinçdışına en yakın düşüncelerin ifade edilmesini" sağlayan bir vasıta olarak tanımlar. Lubbock der ki Elçiler'de Henry James "Stretcher'ın zihninin hikâyesini anlatmaz, ona kendi kendini anlattırır, onu dramatize eder."[30] Bu vasıtaların ve bunların bütün modern edebiyatlardaki yansımalarının tarihi yeni yeni incelenmeye başlanmıştır. Bu yolun ilk öncüsü sahnede kişisini kendi kendine konuşturan Shakespeare'dir. Başka bir öncü, Locke'un fikirlerin serbest çağrışımı düşüncesini romanda uygulayan Sterne'dir. Buna öncülük eden üçüncü bir şey de "iç alemin tahlili", başka deyişle kişinin duygu ve düşünce hareketinin yazar tarafından özetlenmesidir.[31]

Üçüncü tabakamız olan kurgu, yani roman ve hikâye "dünya"sı tabakası üzerindeki bu gözlemlerimizi daha çok romandan aldığımız örneklerle açıkladık; ama bu söylediklerimizin, edebî metnin kendisinin dikkate alınması halinde tiyatro eserlerine de uygulanabileceği bilinmelidir. Dördüncü ve son tabaka olan "metafizik nitelikler" tabakasını, "dünya" ile yakından ilişkili ve "hayat karşısında takınılan tutum" veya sözkonusu dünyada hissedilen ton ya da atmosferle eşdeğerde bir şey olarak görmekteyiz. Fakat bu niteliklere Değerlendirme konusunun ele alınışı sırasında daha yakından incelenmek üzere yeniden dönülecektir.

x Yaşanmış konuşma

xx Dolaysız serbest anlatım

xxx İç monolog

On Yedinci Bölüm
EDEBÎ TÜRLER

Edebiyat aynı ortak adı almış olan bir ferdî şiirler, oyunlar ve romanlar topluluğu mudur? Zamanımızda söz konusu soruya, özellikle Croce tarafından böyle nominalist cevaplar verilmiştir.[1] Klasisizmin otoriteci tutumunun aşırılıklarına bir tepki olarak anlaşılabilir bir yanı olmakla beraber, bu cevabın edebiyat hayatı ve tarihine ait olguları hakkıyla değerlendirdiği söylenemez.

Edebî tür sırf isimden ibaret bir şey değildir; çünkü bir eserin içinde yer aldığı estetik gelenek (convention) onun karakterini şekillendirir. Edebî türler "yazarı kendine uymaya zorlayan, sırası geldiğinde de yazar tarafından zorlanan kurumlaşmış mecburiyetler gibi görülebilir."[2] Politika ve dinde hürriyet fikrine o kadar bağlı olan Milton, şiirde gelenekçi bir görüşe sahipti. W. P. Kerr'in çok güzel söylediği gibi kendini "soyut bir destan fikri"ne (idea) kaptırmıştı. Kendisi "Hakikî bir destanî, dramatik veya lirik şiirin kurallarının ne olduğunun" farkındaydı.[3] Fakat klasik şekillere kendine göre nasıl bir düzen vereceğini, onları nasıl geliştirip değiştireceğini de biliyordu. Başka deyişle Samson Agonistes'te, bir Yunan trajedisine benzer şekilde yazdığı bir İbrani halk hikâyesi vasıtasıyla kendi şahsî hikâyesini nasıl anlatacağını bildiği gibi, Aeneid'i nasıl hıristiyanlaştıracağını ve Milton'a has hale getireceğini de biliyordu.

Kilise, Üniversite veya Devlet nasıl bir kurumsa edebî tür de öyle bir "kurum"dur. O, bir hayvanın, hattâ bir binanın, tapınağın, kitaplığın veya meclis binasının var olması gibi değil de bir kurumun var olması gibi var olur. İnsan mevcut kurumlarla işini görebilir, bunlarla kendini ifade edebilir, yeni bir kurum meydana getirebilir, siyasetlerini veya törelerini (ritual) paylaşmaksızın onlarla elverdiğince geçinmeye çalışabilir; gene insanın kendini kurumun bir parçası haline getirip sonra ona yeni bir şekil vermesi de mümkündür.[4]

Türler teorisi bir düzen verme ilkesini ifade eder: Bu teori edebiyatı veya edebiyat tarihini zaman veya coğrafyaya (devirlere veya millî dillere) göre değil, fakat kendine has bir edebî kuruluş veya yapı tipine göre gruplandırır.[5] Tarihî açıdan inceleme yapmaktan farklı olarak, eleştiri ve değerlendirme özelliği ağır basan incelemelerin bir şekilde böylesi yapılara gitmesi gerekecektir. Meselâ bir şiir hakkında bir yargıda bulunurken ister tasvirci, ister kuralcı olsun mutlaka şiir konusunda sahip olduğumuz tecrübelerden ve anlayıştan yola çıkarız (ama sırasında değişik özellikteki şiirlerle karşılaştığımızda edindiğimiz tecrübe ve yargılar mevcut şiir anlayışımızı tabiî her zaman değiştirecektir.)

Edebî türler hakkındaki bir teori, her eser bir türe aittir fikrini ihtiva eder mi? Bildiğimiz kadarıyla bu soru hiç bir tartışmada söz konusu edilmemiştir. Buna tabiat dünyasına bakarak bir cevap vermek isteseydik elbetteki "evet" de-

memiz gerekirdi: Bir balina ve yarasa bile belli bir türe sokulabilir. Sonra türler arası geçiş durumunda olan yaratıkların var olduğunu da biliyoruz. Sorumuzu daha açık ve belirgin olarak başka şekillerde de sorabiliriz. Bir eser, diğer eserlerle, onların incelenmesi kendisinin incelenmesini kolaylaştıracak ölçüde sıkı edebî ilişkiler içinde midir? Gene tür fikrinde "niyetler"in yeri nedir? Burada türün öncüsünün mü yoksa diğerlerinin niyeti mi önemlidir.[6]

Türler sabit kalırlar mı? Galiba hayır. Yeni eserlerin katılmasıyla kategorilerimiz değişir; Bunun için Tristram Shandy veya Ulysses'in roman teorisinde yol açtığı değişmeler düşünülmelidir. Paradise Lost'u yazdığında Milton, onu Aeneid'le olduğu kadar İlyada ile de bir veya aynı türden bir destan sayıyordu. Halbuki İlyada'yı sözlü (şifahî) destan saysak da saymasak da biz, sözlü destan ile edebî destanı belirgin şekilde birbirinden ayırırdık. Milton, destanla romansın henüz birbirinden ayrılmamış olduğu ve destandaki alegorik özelliğin ağır bastığı bir zamanda yazılmış olmasına rağmen, Spenser'in Faerie Queene'ini muhtemelen bir destan olarak kabul etmezdi; ancak muhakkak ki Spenser kendisini Homeros'un yazdığı türden bir şiir yazmış birisi olarak görüyordu.

Aslında eleştiri çalışmalarında görülen karakteristik yaklaşımlardan birisi, yeni bir gruplama, yeni bir genetik kalıp bulup ortaya koymak, sonra bunu diğer eserlere teşmil etmektir. Sözgelişi Empson Beğendiğin Gibi, The Beggar's Opera ve Alice Harikalar Diyarında'yı pastoral türe giren şekiller olarak bir grupta toplar; Karamazof Kardeşler'i de diğer esrarengiz cinayet romanlarıyla aynı gruba sokar.

Aristoteles ve Horace tür teorisi konusunda bizim klasik kaynaklarımızdır. Onlardan bu yana biz de trajedi ve destanı hem büyük hem de karakteristik türler olarak düşünürüz. Fakat Aristoteles aynı zamanda en azından -dram, destan, lirik şiir arasında- daha başka, daha temel farklar bulunduğunun da bilincindedir. Modern edebiyat teorilerinden birçoğu şiir-nesir farkını dikkate almayarak hayalgücüne dayalı edebiyatı (Dichtung'u) kurgu (roman, küçük hikâye, destan); (manzum veya mensur) dram ve (daha çok eski "lirik şiir"e yakın şekilde düşünülen) şiir diye ayırmak eğilimdedir.

Viëtor çok haklı olarak "tür" terimini hem bu az çok nihaî üç kategori için hem de trajedi ve komedi gibi tarih içinde ortaya çıkmış türler için kullanılmasının doğru olmadığını söyler.[7] Biz de tür teriminin ikinciler, yani tarihî türler için kullanılması gerektiği görüşüne katılıyoruz. Birinciler için bir terim bulmak zordur, belki de çalışmalarımızda buna gerek duymayız.[8] Üç büyük tür Platon ve Aristoteles tarafından daha önce "taklit tarzı"na (veya "temsil"e) göre birbirinden ayırd edilmişti: Lirik şiirde şairin kendi şahsı (persona) vardır. Destanî şiirde (veya romanda) şair bir anlatıcı olarak kısmen kendisi konuşur, kısmen de kişilerini doğrudan konuşturur (karma bir şekilde hikâye etme); dramda

ise şair kişileri arasında paylaştırdığı rollerin gerisinde görünmez hale gelir.[9]

Bu üç türün temel tabiatını ifade ettiği zamana, hattâ sık görülen dil şekillerine göre ayırarak gösterme yolunda bazı girişimler olmuştur. Davenant'a yazdığı mektubunuda Hobbes, dünyayı saray, şehir ve kır diye üçe ayırdıktan sonra bunlara denk düşen üç temel şiir türünü -kahramanlık şiiri (destan ve trajedi), mizahî şiir (scommatic) (hiciv ve komedi) ve pastoral şiir- bulduğu zaman bu tür bir ayırım yapmaya çalışmıştı.[10] Hem Coleridge'in hem de Schlegeller'in bu yoldaki eleştirel düşüncelerini iyi bilen yetenekli bir İngiliz eleştiricisi, E.S. Dallas, üç temel şiir türü, "oyun, halk hikâyesi, şarkı"- bulur ve daha sonra bundan İngilizlerden çok Almanlara özgü bir takım şemalar çıkarır. Bunları şöyle aktarır: Dram ikinci şahıs, şimdiki zaman; destan üçüncü şahıs, geçmiş zaman; lirik şiir birinci şahıs, gelecek zaman. Bununla birlikte 1912'de şiir "tabiatı"nın (temperament) üç temel edebî şekli üzerine bir yorum yayınlayan John Erskine, lirik şiirin şimdiki zamanı ifade ettiğini bulur. Ancak trajedinin insanoğlunun bütün bir geçmişe bakarak yargılanışını-kaderinde yoğunlaşan kişiliğini-, destanın ise bir millet veya ırkın alınyazısını ortaya koyduğu fikrinden hareket etmek suretiyle Erskin, -listeyi tamamlamak gerekirse- dramla geçmişi, destanla da geleceği birleştiren Dallas'ın tersine bir sonuca sürüklenmiştir.[12]

Erskine'in yarı ahlakî yarı psikolojik yorumu, dildeki sabit gramer yapıları ile edebî türler arasındaki uygunluğu göstermek isteyen Roman Jakobson gibi Rus biçimcilerininkinden ruh ve yöntem bakımından çok uzaktır. Jakobson'a göre lirik şiir teklik birinci şahıs ve şimdiki zamandır, buna karşılık destan üçüncü şahıs ve geçmiş zamandır (Destan anlatıcısının "ben"i de dışardan bakıldığında aslında üçüncü şahıstır- dieses objektivierte Ich, yani objektifleştirilmiş Ben).[13]

Temel türleri bir uçta gramer şekillerine, öbür uçta da evren karşısındaki nihaî tutumlara bağlayan bu gibi açıklamalar "manâlı" olmakla birlikte objektif sonuçlar vaad etmezler. Bir bütünün çeşitli şekillerde birleştirilebilecek tamamlayıcı parçaları olsalar bile, bu üç türün böyle nihaî bir konumu bulunup bulunmadığı sorusu her zaman tartışma götürür.

Karşımıza çıkan zorluklardan biri de muhakkak ki zamanımızda tiyatronun destan ("kurgu", roman) ve lirik şiire göre farklı bir temele dayanmasıdır. Aristoteles ve Yunanlılar için destan, halk arasında icra edilen veya hiç değilse sözlü olarak icra edilen şiirdi: Homer'in şiiri İon gibi saz şairleri tarafından okunurdu. Ağıta ve iambik şiire flüt, lirik (melic) şiire lir eşlik ederdi. Günümüzdeyse şiir ve romanı insan çoğu zaman sessizce ve kendi kendine okur.[14] Fakat tiyatro hâlâ Yunanlılarda olduğu gibi karma bir sanattır; şüphesiz esasen edebîdir, ama "seyir" sanatını da içine alır. Aktörün ve oyun yönetmeninin hünerinden, kostümcü ve ışıkçının ustalığından yararlanır.[15]

Ama bütün türleri ortak edebî yönüne bakarak ele almak suretiyle bu zorluğu bertaraf etsek bile oyunla hikâye arasındaki farkı nasıl göstereceğiz? Son devir Amerikan küçük hikâyesinin (meselâ Hemingway'in The Killers'i) hedefi, bir oyun gibi objektif, sırf diyalogdan ibaret olabilmektir. Fakat geleneksel roman, destan gibi diyalog veya doğrudan doğruya gösterme ile hikâye etmeyi karışık vaziyette verir. Aslında destan genetik bir sıralama yapmaya çalışan Scaliger ve diğer araştırıcılar tarafından bütün diğer türleri kısmen içermesi dolayısıyla en yüksek tür olarak görülmüştür. Eğer destan ve roman birbiriyle karışıp kaynaşmış şekillerden oluşuyorsa, o zaman nihaî türleri bulmak için bunları kendilerini oluşturan parçalara, söz gelişi "düpedüz hikâye" ve "diyalog yoluyla hikâye" (sahneye konamayan dram) gibi şeylere ayırmamız gerekir. O zaman elde ettiğimiz nihaî türler hikâye, diyalog ve şarkı olur. Böylece indirgenip, saflaştırılıp mantıklı bir hale gelen bu üç edebî çeşit, söz gelişi, "tasvir, sergileme ve hikâye"den daha nihaîdirler.[16]

Şimdi bu "nihaî türler"den -şiir, roman ve hikâye, dram- bunların alt bölümleri olarak görebileceğimiz şeylere geçelim. 18. yüzyıl eleştiricisi Thomas Hankins, İngiliz tiyatrosundan söz ederken bu tiyatroyu mistery (esrarlı oyunlar), morality (ahlakî oyunlar), trajedi ve komedi gibi çeşitli şekilleri içinde açıklar. 18. yüzyılda nesir kurgusunun iki şekli vardı: roman ve romans. Grupların bu ikinci dereceden "alt bölüm"leri bizce "tür" denmesi gereken şeylerdir.

17. ve 18. yüzyıllar türlerin ciddiye alındığı yüzyıllardır; bu yüzyılların eleştiricileri türleri mevcut bir vakıa olarak kabul eden kimselerdi.[17] Türlerin her birinin farklı olduğu ve bu farklılıkların da korunması gerektiği Neo-Klasik görüşün genel bir ilkesidir. Fakat Neo-Klasik eleştirinin türleri tanımlamasına veya türleri birbirinden ayırma tarzına baktığımızda bu hususlarda pek tutarlılık göremeyiz; hattâ bu eleştirinin, türleri aklî bir temele oturtma gereğini bile hissetmediği söylenebilir. Meselâ Boileau'nun listesi pastoral şiir, ağıt (mersiye), ode, nükteli kısa şiir veya taşlama (epigram), hiciv, trajedi, komedi ve destanı içine alır. (Belki de bu tipolojinin kendisini düşünerek, tasarlanarak meydana getirilmiş bir şey değil, edebiyatın tarihî seyri içinde ortaya çıkmış bir şey olarak gördüğü için) Boileau tipolojisinin nasıl bir temele dayandığını belirtmez. Acaba onun türleri konusuna, yapısına, nazım şekline, büyüklüğüne, duygusal tonuna, Weltanschauung'una (dünya görüşü) veya hitap ettiği kitleye göre mi ayrılıyordu? Bu belli değildir. Fakat denebilir ki Neo-Klasiklerin bir çoğunun fikrine göre türlerin hepsi de genel olarak herhangi bir problem yaratmayacak ölçüde açık ve belli şeylerdi. Hugh Blair'in eserinde (Rhetoric and Belles Lettres, 1783) başlıca türleri ele alan bölümler vardır; ama genel açıdan türler veya bunların edebî açıdan tasnifi konusu üzerine giriş nevinden bir tartışma bile yoktur. Eserine aldığı türler de metodolojik veya başka açıdan bir tutarlılığa sahip değildir. Bunların hepsi değilse de büyük bir kısmı Yunanlılara dayandırılır. Blair, "dehanın en yüksek ürünlerinin sergilendiğini" söylediği "Tasvirci Şiir"i

uzun uzadıya inceler; ama bununla belli bir kompozisyon türü veya şeklini, hattâ öyle anlaşılıyor ki "didaktik şiir" (De rerum natura veya The Essay on Man) diyebileceğimiz türden bir şeyi bile kastetmez. "Tasvirci Şiir"den, "uzak bir devrin ve memleketin zevkini sergileyen" bir şiire, -hiçbir yerde açıkça söylememek ve açıkça görmemekle birlikte- hakim Yunan-Latin-Fransız şiir geleneğine hiç benzemeyen doğu şiirinin bir örneği saydığı "İbranî şiiri"ne geçer. Bundan sonra geleneğe tam bir bağlılık içinde "şiirsel yazıların en yüksek iki türü, destanî ve dramatik şiir" dediği şeyin tartışmasına döner: Bu ikincisine daha kesin ve net bir yaklaşımla "trajedi" denebilirdi.

Neo-Klasik teori türler konusundaki görüşünü veya türleri ayırmadaki temelini açıklamak, sergilemek veya savunmak yoluna gitmez. Belli bir ölçüde türün saflığı, türlerin önem sırası (hierarchy), sürekliliği ve yeni türlerin ilâvesi gibi hususlarla ilgilenir.

Tarihte Neo-Klasisizm otoriter bir tutumun ve rasyonalizmin bir karışımı olduğundan, Yunan ve Latin kaynağından gelen türleri, özellikle şiir türlerini, olabildiğince muhafaza etmek ve devre uydurmak amacıyla tutucu bir güç rolünü oynamıştır. Fakat Boileau sone ve madrigal'i kabul etmiştir. Johnson da Denham'ı Cooper's Hill'de "yeni bir şiir tarzı"nı, "mahallî şiir denilebilecek bir kompozisyon şekli"ni bulmasından dolayı övmüş ve Thomson'ın Seasons'ını "yeni tür bir... şiir", şairin "düşünme ve düşündüklerini ifade etme tarzı"nı da "orijinal" olarak değerlendirmiştir.

Tarihî açıdan komik sahnelerin (Hamlet'te mezarcılar, Macbeth'te sarhoş kapıcı) bulunmasına izin veren İngiliz trajedisine karşı klasik Fransız trajedisinin tarafını tutanlarca ortaya atılan türlerin saflığı fikri, doğmatik tarafıyla Horace'çı, yaşantıya ve uzmanlaşmış bir hazcılığa giden tarafıyla da Aristotelesçidir. Aristoteles, trajedi "herhangi bir zevki değil, kendine has zevki uyandırmalıdır" der.[18]

Türlerin önem sırası, kısmen türün verdiği hazza göre tesbit edilir. Bununla birlikte Klasiklerin bu konudaki ifadelerine göre türlerin zevk bakımından sıralanması, zevkin çok yoğun olması veya o türden zevk alan okuyucu veya seyircinin sayısı anlamında azlık-çokluğa bağlı bir şey değildir. Bu sıralamanın sosyal, ahlâkî, estetik, hazcı ve geleneksel şeylerin bir karışımını yansıttığı söylenebilir. Türlerin önem sıralamasında edebî eserin hacmine de bakılır: Sone, hattâ ode gibi daha küçük türler –tartışmasız kabul edilen bir şey olarak–destan ve trajediyle aynı yere konamazlar. Milton'ın "küçük, basit" manzumeleri sone, canzone veya masque gibi önemsiz türlerde yazılmıştır; ama "önemi büyük" manzumeleri, "Klasik kurallara bağlı" bir trajedi ile iki destandan oluşur. Başa güreşen bu iki en yüksek türü, yazılan eserlerin sayısı bakımından karşılaştırsaydık, destan ağır basardı. Yine de bu noktada Aristoteles tereddüt etmiş ve

bunların çelişen ölçütlerini inceledikten sonra en üstün yeri trajediye vermiştir. Buna karşılık Rönesans eleştiricileri daha tutarlı bir şekilde destanı tercih etmişlerdir. Bu iki türden birinin üstünlüğü konusundaki fikirlerde sonradan epey bir tereddüt görülmekle birlikte Hobbes, Dryden veya Blair gibi Neo-Klasik eleştiriciler çoğu zaman bunları birlikte ilk sıraya koymayı uygun görmüşlerdir.

Şimdi buradan başka tipte bir gruplamaya, kıta biçiminin ve veznin belirlediği gruplara geçiyoruz. Sone, rondo ve balladı hangi sınıfa sokacağız? Bunlar tür müdür yoksa başka ve türün altında kalan şekiller midir? Son yılların birçok Fransız ve Alman yazarının eğilimi bunları "sabit şekiller" gibi görmek ve bir sınıf olarak türlerden ayırmak yolundadır. Bununla birlikte Viëtor, en azından Sone'nin istisnaî bir yeri olduğu fikrindedir. Biz bu sınıfın daha geniş tutulmasına taraftarız. Fakat burada terminoloji konusundan tanımlayıcı, belirleyici ölçütler meselesine geçmiş oluyoruz: Oktosilabik "(sekiz ayaklı)" veya "dipodik (iki ayaklı) şiir" diye bir tür var mıdır? Biz böyle bir şiir türünün varlığını kabul etmeye taraftarız ve bununla anlatmak istediğimiz şudur: İngiliz edebiyatında iambik pentameter şiir normuna bir tepki olarak ortaya çıkan 18. yüzyıl oktosilabik şiiri veya 20. yüzyıl başlarının dipodik şiiri ton veya karakteristik özellikler (ethos)[19] açısından belli bir şiir türü sayılabilir ve burada bizim kastettiğimiz şey, sadece vezne göre yapılmış bir tasnif (nitekim ilahî kitaplarının arkasında vezinlere göre yapılmış böylesi tasnifler bulunabilir) değil, fakat daha kapsamlı bir şey, "dış" şekli olduğu kadar bir "iç" şekli de olan bir tasniftir.

Bize göre tür, teorik açıdan hem dış şekle (belli bir vezin veya yapı) hem iç şekle (tutum, ton, amaç; daha kabaca söylersek, konu ve hitap edilen kitle) dayanan edebî eserler gruplaması olarak düşünülmelidir. Görünen temel bunlardan biri veya öteki olabilir (meselâ "pastoral şiir" ve "hiciv"de iç şekil, dipodik şiir ve Pindar tarzı ode'da dış şekil özellikleri ön planda gözükür). Fakat o zaman eleşiricinin arayacağı şey, öteki boyutu bulmak ve böylece şemayı tamamlamaktır.

Edebiyat tarihinde bazan tür konusunda bizim için öğretici bir farklılaşma görülür: İngiliz edebiyatında ağıt (mersiye) örnek aldığı Yunan ve Latin şiirinde olduğu gibi kendine has beyitlerle (elegiac couplet) başlar: Ancak Yunan ve Latin ağıt yazarları, ağıtta kendilerini ölüler için matem tutmakla sınırlamadıkları gibi, Gray'in İngiliz edebiyatındaki öncüleri olan Hammond ve Shenstone da böyle yapmamışlardır. Fakat Gray'in beyitlerle değil de heroik dörtlüklerle yazdığı "Elegy"si, sonunda durakların bulunduğu beyitlerle dokunaklı bir havada yazılmış şahsî bir şiir olan İngiliz ağıt tarzının bu şekilde devamını engellemiştir.

Şekle ait beklediğimiz şeylerin, tekrarlanan yapı kalıplarının 18. yüzyıldan sonra büyük ölçüde kaybolmaya başlamış olmasına bakarak, insan bu devirden

sonra tür tarihi yapmaktan vazgeçmeye meyledebilir. 1840-1940 arasındaki edebiyatın, muhtemelen kuralları gözetmeyen bir devir olduğu ve gelecekte şüphesiz türe daha fazla önem veren bir edebiyata dönüleceği fikriyle Fransa ve Almanya'da tür hakkında yazılmış makalelerde böyle bir tereddütlü durum gözlenmektedir.

Fakat 19. yüzyılda türlerin ortadan kalktığını -hele türe göre eser vermenin artık görülmediğini- söylemekten çok, tür anlayışında büyük bir değişme meydana geldiğini söylemek daha doğru görünmektedir. 19. yüzyılda okuyucu kitlesinin büyük ölçüde genişlemesinden dolayı daha fazla tür vardır. Ucuz basım imkânlarıyla daha hızlı bir yayılma dolayısıyla türler ya daha kısa ömürlü olmuşlar ya da daha hızlı değişimlere uğramışlardır. 19. yüzyılda ve zamanımızda "tür", "edebî devir" konusunda karşımıza çıkan güçlüklerle aynı güçlükleri gösterir. Edebî modalardaki hızlı değişmeleri hep biliriz: Elli yıl şöyle dursun her on yılda bir yeni bir edebî nesil görülür - Söz gelişi Amerikan şiirinde serbest manzume çağı, Eliot çağı, Auden çağı. Uzak bir mesafeden bakıldığında bu kendine özgü durumlardan bazılarının (Bugün Byron, Wordsworth ve Shelley'nin üçünü de artık İngiliz romantikleri olarak düşünmemiz gibi[20]) ortak bir yöneliş ve karaktere sahip olduğu fark edilebilir.

19. yüzyılın türleri nelerdir? Van Tieghem ve başkaları ısrarla tarihî romanı zikrederler.[21] Ama o zaman (M. E. Speare'ın bir monografisine konu teşkil eden) "siyasî roman"a ne diyeceğiz? Ve eğer siyasî roman varsa, (Barchester Towers ve Salem Chapel kadar Robert Elsemere'i ve Compton Mackenzie'nin The Altar Step'ini de kapsayabilecek olan) bir kilise romanı neden olmasın? Fakat hayır; çünkü böyle "siyasî" roman ve "kilise" romanı diye ayırmakla sadece konuya göre yapılmış bir gruplamaya, tamamen sosyolojik bir tasnife sürüklenmiş oluruz ve bu çizgi üzerinde şüphesiz sonuna kadar gitmek mümkündür: Oxford Movement romanı, 19. Yüzyıl Romanında Öğretmenlerin Tasviri, 19. Yüzyıl Romanında Denizciler, hattâ Deniz Romanları vb. "Tarihî roman"ın bunlardan farkı nedir? Tarihî roman, sadece konu bakımından bu gibi romanlardan daha kapsamlı olmak, başka deyişle neredeyse bütün bir geçmişi ele almak bakımından değil, fakat öncelikle Romantik akım ve milliyetçilik akımıyla olan bağları, yani anlattığı geçmiş karşısında yeni bir duyuş tarzını, yeni bir tutumu ifade etmesi bakımından da sözkonusu romanlardan farklıdır. Ancak 18. yüzyılda The Castle of Otranto ile başlayan ve günümüze kadar gelen Gotik roman, bir tür olarak sayılabilme açısından daha elverişli durumdadır. Bu, nesirle hikâye etmenin bir türü sayabilmemiz için gerekli bütün ölçütleriyle birlikte bir türdür. Onun yalnızca sınırlı ve sürekli bir konusu veya temaları değil, hazır anlatım vasıtaları (tasvir ve tahkiyede sık sık başvurulan şeyler, söz gelişi harap şatolar, Roman-Katolik dünyasına özgü dehşetler, esrarlı tablolar, sürmeli kapılardan geçilip girilen gizli dehlizler, insan kaçırmalar, üstüne duvar örerek öldürmeler, ıssız ormanlar içinde adam kovalamalar) vardır. Dahası bu türde, bir

Kuntwollen, bir sanatkârane amaç, okura özel çeşitten zevkli bir korku, dehşet ve heyecan verme (burada bazı Gotikçiler "acıma ve korku" diye mırıldanabilirler) vardır.[22]

Genel olarak tür konusuna bakışımız şekil tarafına daha çok önem veren bir bakış olmalıdır, yani siyasî roman veya işçi romanından çok Hudibras tarzı oktosilabik şiir veya sonenin genetik özelliklerine yönelmeliyiz: Burada bizim düşündüğümüz, konuya göre yapılmış sınıflamalar değil- ki bu, roman ve hikâye dışında kalan eserlerde de aynı şekilde uygulanabilir- "edebî" olan türlerdir. Temel şiir türleri olarak kabaca destan, dram ve lirik ("melic") şiiri zikreden Aristoteles'in Poetika'sında ifade vasıtalarını (medium) birbirinden ayırmaya ve ifade vasıtasının türün estetik amacına uygun olup olmadığına dikkat edilir: Dram iambik veznindeki mısralarla yazılır; çünkü bu vezin karşılıklı konuşmaya en yatkın olanıdır. Ama destan konuşmaya hiç de yatkın olmayan bir açık bir kapalı heceden oluşmuş hexameter veznine gerek duyar:[23]

Eğer başka bir vezin ya da birkaç vezinle bir destan yazılacak olursa, bunun destana uygun düşmediği görülecektir; çünkü destana has olan bu vezin bütün vezinler arasında en ağırı ve dengeli olanıdır. Bu yüzden yabancı kelimeler, istiareler ve daha bu çeşit bütün süs kelimeleri bu vezinde daha bir kolaylıkla kullanılırlar.

Şeklin "vezin" ve "kıta"dan sonra gelen tabakası "yapı" (meselâ belli bir tarzda olay örgüsü kuruluşu) olmalıdır. Bunu en azından bir ölçüde gelenekte, başka deyişle eski Yunan geleneğini devam ettiren destan ve trajedi de buluyoruz [olaya ortadan (in medias res) başlama, trajedideki "baht dönüşü", üç birlik kuralı]. Bununla birlikte bütün "klasik vasıtalar" (device) yapıyla ilgili değildirler. Savaş sahneleri ve Yeraltı Dünyası'na iniş, konu veya temayla ilgili gibi görünmektedir. Sıkı örülmüş olay örgüsüyle sözünü ettiğimiz gibi belli bir yapı gösteren "iyi kurulmuş oyunlar" veya dedektif romanları (cinayet romanı) hariç tutulursa, 1800'lü yılardan sonraki edebiyatta bu tabakanın tesbiti o kadar kolay değildir. Fakat Çehovcu hikâye geleneğinde bile bir olay örgüsü kuruluşu, bir yapı vardır; yalnız bu, Poe ve O. Henry'nin küçük hikâyesinden farklı bir yapıdır (istersek buna "daha dağınık" bir kuruluş diyebiliriz).[24]

Tür teorisiyle ilgilenen kimseler, "Klasik" ve modern teoriler arasında mevcut olan belirgin farklılıkları aynı şey saymamaya dikkat etmelidirler. Klasik teori kurallar koyan ve buna göre yazılmasını isteyen bir teoridir, ama gene de çoğu zaman yapıldığı gibi onun "kuralları" mantıksız otoritecilik olarak nitelendirilemez. Klasik teori, tabiat ve itibar bakımından türün türden farklı olduğuna inanmakla kalmaz; bunların ayrı tutulması, birbirine karışmasına izin verilmemesi gerektiğine de inanır. Bu, ünlü "türün saflığı", "genre tranché" (ayrı türler) öğretisidir.[25] Türün saflığı inancı hiç bir zaman tam bir tutarlılıkla orta-

ya konmuş olmamakla birlikte, bunda (sadece türler arasında birtakım katılaşmış farklılıklar değil) gerçek bir estetik ilke vardı: Buna göre türün, atmosfer (tone) bakımından tartışmasız bir birliğinin, belli bir üslûp içinde saflık ve "yalınlık"ının bulunması; tek bir olay örgüsü veya tema kadar (dehşet veya matraklık gibi) tek bir duygu üzerine yoğunlaşması gerekirdi. Bunda belli bir türde uzmanlaşmaya ve çoğulculuğa yöneliş de vardı: Her sanat çeşidinin kendine has imkânları ve zevki vardır: Şiir "pitoresk" veya "müzikal" olmaya, müzik de bir hikâye anlatmaya veya bir sahneyi tasvire çalışmamalıydı. "Estetik saflık" ilkesini bu anlamda uyguladığımızda senfoninin, (hem koroyu hem de orkestrayı içeren) opera veya oratoryodan "daha saf" olduğu, fakat bir yaylı sazlar quartetinin de senfoniden daha saf olduğu (çünkü bunda tahtadan ve pirinçten nefesli sazlar ve vurmalı enstrumanlar bir yana bırakılarak orkestradaki enstruman gruplarından sadece birisi kullanılır) sonucuna varırız.

Klasik teoride türler aynı zamanda sosyal tabakalara göre ayrılmaktaydı. Destan ve trajedi kral ve asillere, komedi orta sınıfa (şehir, burjuva), hiciv ve fars da alt tabakaya ait konu ve olaylarla ilgiliydi. Her türün kendine uygun bir kişi kadrosuna (dramatis personae) sahip olması anlamındaki bu keskin farklılık, beraberinde "decorum" öğretisini (kişinin kendi sınıfına ve "adetleri"ne uygun davranmasını) ve üslûbun, söyleyiş tarzının da bunun paralelinde yüksek, orta, bayağı diye ayrılmasını getirmiştir.[26] Klasik teorinin türlerin önem sırası konusunda bir fikri de vardı ve burada sadece kişilerin sosyal mevkii ve üslûp değil, (eserin kuvvetini artıran kapasite olarak) uzunluğu veya hacmi ile ciddî bir atmosfere sahip olmak da bir tür unsuru olarak hesaba katılırdı.

"Genoloji"yle (türler bilimi) (Van Tieghem incelememize bu adı veriyor)[27] yakından ilgilenen modern bir araştırıcı, muhtemelen Neo-Klasik öğretiyi benimsemek yoluna gidebilir. Gerçekten de o, Neo-Klasik teorisyenlerin fikir ve uygulamalarına dayanarak (estetik teori zemininde) genoloji konusunda daha iyi bir duruma gelinebileceğine inanabilir. Estetik saflık ilkesini ortaya koyarken biz kısmen buna benzer bir şey yapmıştık. Fakat "genoloji"yi tek bir gelenek veya öğretiyle sınırlı tutmak yanlıştır. Aslında "Klasisizm" diğer estetik sistemler, türler ve şekiller konusunda hoşgörüsüzdü, gerçekte bunlar hakkında bilgisi yoktu. O, Yunan tapınağından daha karmaşık bir form olan Gotik katedralini bir "form" olarak kabul etmek şöyle dursun, onda formsuzluktan başka bir şey görmemiştir. Türler konusunda da tutumu buna benzer. Her "kültür"ün, kendi türleri vardır: Çin, Arap, İrlanda edebiyatı türleri vs. Sonra ilkel sözlü türler vardır. Ortaçağ edebiyatı tür bakımından büyük bir zenginlik gösterir.[28] Bizim Yunan-Latin edebiyatı türlerinin "nihaî" özelliklerini savunmaya ihtiyacımız yoktur. Aynı şekilde Yunan-Latin edebiyatındaki şekilleri esas alan tek çeşitten bir estetik ölçüte yaslanan genetik saflık öğretisini savunmamız da gerekmez.

Açıktır ki modern tür teorisi tasvircidir. O, türlerin muhtemel sayısıyla ilgili bir sınırlama getirmez, yazarları uymaya mecbur eden kurallar koymaz. Geleneksel türlerin "birbiriyle karışabileceğini" ve traji-komedi gibi yeni bir tür meydana getirilebileceğini kabul eder. Türün, saflık esası olduğu kadar kapsamlılık veya "zenginlik" esası üzerinde de inşa edilebileceğini (tek bir şeye indirgenmiş türlerin yanı sıra yeni şeylerin ilâvesiyle oluşan türleri) kabul eder. Bir türün diğer bir türden farkı üzerinde ısrarla durmak yerine, özellikle Romantiklerin her "orijinal deha"nın ve her sanat eserinin yegâneliğini önemle vurgulamalarından sonra, bir türü tür yapan şeyi, o türdeki eserlerin ortaklaşa kullandığı edebî anlatım vasıtalarını ve ortak edebî amacı bulmaya çalışır.

İnsanların bir edebî eserden aldıkları zevk yenilik duygusuyla tanıdık olma duygusunun bir karışımıdır. Müzik sanatında sonata formu ve füğ bilinen, tanınan kalıpların açık örnekleridir; esrarlı cinayet hikâyelerinde ise olay örgüsünün gitgide kapanması veya gerginleşmesi- (Oedipus'da olduğu gibi) olay çizgilerinin gitgide birbirine girmesi özelliği- vardır. Bütünüyle tanıdık olan ve sık sık tekrarlanan bir kalıp sıkıcıdır. Hiç tanımadığımız bütünüyle yeni bir şekil ise anlaşılamayacak, aslında düşünülemeyecek bir şeydir. Denebilir ki tür, yazarın kullanabileceği, okurun da zaten bildiği hazır bir estetik anlatım vasıtaları toplamıdır. İyi yazar mevcut şekliyle türe kısmen uyar, kısmen de onu zorlar. Büyük yazarlar genellikle nadiren yeni bir tür icad etmişlerdir: Shakespeare, Racine, Moliere, Johnson, Dickens ve Dostoyevsky hep başkalarının yaptıklarından yola çıkmışlardır.

Tür incelemesinin açık bir şekilde değerli taraflarından birisi muhakkak ki dikkatimizi edebiyatın iç gelişmesine, Henry Wells'in (1940'ta yayınlanan New Poets From Old'da) "edebî genetik" dediği şeye çekmesidir. Edebiyatın başka değer dünyalarıyla ilişkileri ne olursa olsun eserler eserleri etkiler; eserler eserleri taklit eder, hicveder ve -sadece kendilerini tam bir kronolojik sırada izleyenlere değil- başka eserlere de yeni bir şekil verirler. Modern türleri tanımlamak için belki de en iyi yollardan birisi çok etkili olmuş belli bir kitap veya yazarla işe başlamak ve onun yankılarını aramaktır: Eliot ve Auden'ın, Proust ve Kafka'nın edebiyattaki etkileri vb.

Yalnızca birtakım soruları ve teklifleri ortaya koymuş olabilsek bile, gene de tür teorisiyle ilgili bazı önemli hususları öne sürmemiz gerekiyor. Bu hususlardan birisi ilkel türler (folklora veya sözlü edebiyata ait türler) ile yüksek edebiyatın türleri arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Bir Rus biçimcisi olan Shklovsky, yeni sanat şekillerinin, "düşük (aşağı edebiyat) türlerinin rağbet edilen, itibarlı bir şekle dönüşmesi"nden başka bir şey olmadığı fikrindedir. Dostoyevsky'nin romanları cinayet romanlarının, romans a sensation'un (gerilim romanları) daha yüksek bir şekil kazanmasıdır. Puşkin'in lirik şiirleri albümlerdeki şiirlerden, Plok'unkiler çingene şarkılarından, Mayakovsky'ninkiler gazetelerin çizgi ro-

man ilâvelerindeki şiirlerden gelir.[29] Almanya'da Bertolt Brecht ve İngiltere'de Auden'ın her ikisi de halk arasında yaygın şiir şekillerini ciddi edebî eserlere dönüştürme yolundaki bu bilinçli girişimleri ortaya koyan örneklerdir. Denebilir ki bu, "unutulmuş kaynaklara gitmek" (re-barbarization) suretiyle edebiyatın kendisini sürekli yenilemesi gerekeceği görüşüdür.[30] Benzer bir görüş de Andre Jolles tarafından ileri sürülmüştür ki buna göre karmaşık edebî şekiller daha basit şekillerden gelişmek suretiyle meydana gelmiştir. Birleştirip kaynaştırmak suretiyle diğer bütün türlere varabileceğimiz ilk veya başlangıçtaki türleri Jolles şöyle tesbit eder: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz.[31x] Romanın tarihi bir bakıma böyle bir gelişmenin örneği olarak gözükür. Bu türün Pamela, Tom Jones ve Tristram Shandy'deki olgunluğuna ulaşmasının arkasında teatral komedi, destan ve romans kadar mektup, günlük, seyehatname (veya "muhayyel yolculuk"), hatıra, 17. yüzyılın "karakter yazıları" ve deneme gibi "einfache formen" (basit şekiller) vardır.

Diğer bir mesele türlerin nasıl devam ettiği konusuyla ilgilidir. Brunetiere'in, Fransız edebiyat tarihinde 17. yüzyıl kürsü hitabeti (belli bir aradan sonra) 19. yüzyıl lirik şiirine dönüşmüştür tarzında kendine özgü sonuçlara varan yarı biyolojik "tekâmül" teorisiyle "genoloji"ye zararlı olduğu konusunda genel olarak bir fikir birliği vardır.[32] Bu sözde devamlılık, (Van Tieghem'in Homer tarzı destanlarla Waverley romanlarını, manzum saray romanslarıyla modern psikolojik romanları birleştirmesi, zaman ve mekân bakımından uzak eserler arasında bağlantı noktaları bulması gibi) yazarların ve hitap ettikleri kitlelerin eğilimleri, mizaçları- "quelgues tendances primordiales (bazı temel eğilimler)- esas alınarak yapılan kıyaslamalara dayalı görünmektedir. Fakat Van Tieghem bu tür kıyaslamalardan devamlılığa dair bir sonuç çıkarmayı bırakır ve söz konusu birleşme veya bağlantı noktalarının "les genres litteraries- proprement dits"i (gerçek anlamda edebî türleri) göstermediğini söyler.[33] Genetik bir sıralanış ve birlik iddiasında bulunmak için elbetteki şekil bakımından tam bir devamlılık olduğunu gösterebilmemiz gerekir. Trajedi tek bir tür müdür? Trajedinin devrelerini ve her millette aldığı şekilleri biliyoruz: Yunan trajedisi, Elizabeth devri trajedisi, Klasik Fransız trajedisi, 19. yüzyıl Alman trajedisi gibi. Bunlar öyle çok ayrı türler midir, yoksa tek bir türün ayrı cinsleri midir? Bunun cevabı en azından kısmen Yunan ve Latin edebiyatından bu yana aynı şeklin devamına, kısmen de yazarın niyetine bağlıdır. 19. yüzyıla geldiğimizde problem daha da zorlaşır: Çehov'un Vişne Bahçesi ve Martı'sı, İbsen'in Hayalet, Rosmersholm ve Yapı Ustası isimli eserleri hakkında ne diyebiliriz. Bunlar trajedi midir? Bunlar manzum değil, mensur olarak yazılmıştır. "Trajik kahraman" anlayışı da değişmiştir.

[x] Bunları Türkçe'de şu şekilde ifade edebiliriz: Efsane, Menkabe, Mit, Bilmece, Atasözleri (veya darbımeseller), Vekayiname, Muhtıra, Masal, Lâtife. (ç.n.)

Bu sorular bizi tür tarihinin mahiyeti meselesine götürmektedir. Bir yandan (Shakespere'in trajedileri ölçü olarak kabul edilirse Yunan ve Fransız trajedilerine haksızlık edilmiş olacağından ötürü) eleştirel bir tür tarihi yazmanın imkânsız olduğu, öte yandan da tür tarihine dair bir fikre sahip olmaksızın yazılacak bir tür tarihinin eserlerin tarih sırasına göre basitçe kaydedilmesinden öteye geçemeyeceği ileri sürülmüştür. Her iki fikrin de haklı tarafları vardır. Çözüm şöyle olabilir: Elizabeth devri trajedisinin tarihi Shakespeare'e kadar olan gelişme ve ondan sonraki gerileme açısından yazılabilir. Fakat genel olarak trajedinin tarihini yazabilmek için ikili bir yöntem uygulamak gerekecektir; yani "trajedi" belirleyici ortak terimlerle tanımlanacak, sonra tarihî sıraya göre kaydedilmek üzere devir ve milletlere mahsus trajedi ekolleri ile bunları izleyen ekoller arasındaki bağlantılar ortaya konulacaktır; ama bu devamlılıkta (meselâ Jodelle'den Racine'e ve Racine'den Voltaire'e Fransız trajedisi gibi) eleştirel bir sıralama fikri de bulunacaktır.

Açıktır ki tür konusu, bir edebiyat tarihi yazarken, edebiyat eleştirisi yaparken ve bunlar arasındaki karşılıklı ilişkiler sırasında karşımıza çok önemli meseleler çıkarır. Bu konu kendine özgü bir edebî bağlamda sınıf ile o sınıfa vücut veren tek tek şeyler arasındaki ilişki, tek olanla çok olan arasındaki ilişki ve evrensel olanların mahiyeti gibi konularda bir takım felsefî meseleleri beraberinde getirmektedir.

On Sekizinci Bölüm
DEĞERLENDİRME

Önce "değer vermek" ve "değerlendirmek" terimlerini birbirinden ayırmak uygun olacaktır. Tarih boyunca insanoğlu, sözlü olsun yazılı olsun, edebiyata "değer vermiş", başka bir ifadeyle ona ilgi duymuş, onda olumlu bir taraf görmüştür. Ama edebiyatı veya belli edebî eserleri "değerlendirmekte" olan eleştiriciler ve filozoflar olumsuz yargılara varabilirler. "Değerlendirme" söz konusu olduğunda her durumda biz ilgilerimize ait yaşantılardan yargılama işine geçeriz. Bir norma başvurarak, ölçütler kullanarak, diğer nesne ve ilgilendiğimiz şeylerle karşılaştırarak elimizdeki nesne veya ilgilendiğimiz şeyin değerinin derecesi hakkında bir fikre varırız.

İnsanoğlunun edebiyata alâkasını az çok ayrıntılı bir şekilde ortaya koymayı denediğimizde karşımıza tanım zorlukları çıkacaktır. Modern anlamda bütün edebiyatlar, kaynağı olarak gözüken şarkı, oyun ve dinî törenlerden müteşekkil bir kültür kümesinden ancak çok tedricî bir şekilde ayrılarak meydana çıkmıştır. İnsanoğlunun edebiyata bağlılığını, sevgisini ortaya koymamız gerektiğinde de bu bağlılık veya sevgiye yol açan şeyleri incelememiz gerekir. Aslında insanlar edebiyatın değerini ne olmasında bulurlar? Edebiyatta ne tür bir değer, meziyet ve çekici taraf görürler? Bu sorunun cevabı birçok çeşitten şey olacaktır. Gerçekten de burada Horace'ın "dulce et utile" (zevk ve yarar) diye özetlediği cevabı "eğlendirici" ve "eğitici" olmak veya bir "oyun" ve "zenaat" olmak veya "kendi başına bir değer" ve "başka bir şeye vasıta" sayılmak veya bir "sanat" ve "propoganda" değeri taşımak- veya sanatın amacını kendinde bulması ve bir toplum töresi, bir kültürel birleştirici olması- gibi birçok şekillerde ifade edebiliriz.

Şimdi eğer bir ölçü veya kurala benzer bir şey ararsak, insanların edebiyata neden dolayı değer vermesi ve onu nasıl değerlendirmesi gerektiği sorusunu sorarsak- bunu bazı tanımlarla cevaplandırmamız gerekir. İnsan edebiyata neyse o olduğu için değer vermeli ve onu değerlendirirken onun edebiyat olma değerine bakarak ve bunun derecesine göre değerlendirmelidir.[1]

Edebiyatın tabiatı, işlevi ve değerlendirilmesi ister istemez sıkı bir karşılıklı ilişki içinde olacaktır. Bir şeyin kullanılışı- alışılagelmiş, kendisine en has veya en uygun kullanılışı-, tabiatının (ya da yapısının) gösterdiği kullanılış olacaktır. Onun gerçekte gördüğü işlev neyse potansiyel olarak tabiatı da odur. O ne yapabilirse odur. O, neyse onu yapabilir ve yapması gerekir. Şeylere, ne oldukları ve ne yapabildiklerine bakarak bir değer vermemiz ve onları benzer tabiat ve işleve sahip diğer şeylerle karşılaştırarak değerlendirmemiz gerekir.

Edebiyatı da kendi tabiatına ve bu tabiatın durumuna bakarak değerlendir-

mek gerekir. Onun kendi tabiatı nedir? Edebiyat aslen nedir? "Halis" edebiyat nedir? Soruları bu şekilde sorarsak, edebiyatı unsurlarına ayıran ve temelde bazı unsurlara indirgeyen bir süreci anlatmış oluruz. Bu tür soruların cevabı, sonunda "halis" şiir anlayışlarına- imajcılığa veya ahenkli, ama anlamsız kelime tekrarlarına (echolalia)- varır. Ama halisliğe bu yönde zorlamalarla varmaya çalışırsak görsel imajlar ve ses ahengi birleşimini resim ve müzik şeklinde ayırmak ve söz konusu birleşimi yok etmek durumunda kalırız, şiir de ortadan kaybolur.

Böyle bir halislik anlayışı unsurlara ayırıp inceleyen bir anlayıştır. Düzenleniş ve işlevden yola çıkmak daha iyi olacaktır. Belli bir eserin edebî eser olup olmadığını belirleyen şey, hangi unsurların bir araya geldiği değil, unsurların nasıl ve ne işlevle bir araya geldiğidir.[2] "Halis edebiyat"ın bazı eski savunucuları bir reform heyecanıyla bir roman veya şiirde ahlakî veya sosyal fikirlerin varlığını gördüklerinde, bunu hemen "didaktik ihanet"le bir tutmuşlardı. Fakat edebî olarak kullanılan fikirlerin, kişiler ve mekânlar gibi-birer malzeme olarak- edebî eserin tamamlayıcı parçaları gibi kullanılan fikirlerin, varlığı edebiyatı edebiyat olmaktan çıkaran bir şey değildir. Modern tanıma göre edebiyatın "halis olması" demek, pratik amaçtan (propagandadan, doğrudan ve hemen bir harekete kışkırtma amacından) ve ilmî amaçtan (malûmat vermek, gerçekleri göstermek, "bilgiyi artırmak" amacından) uzak olması demektir. Bununla biz roman veya şiirde bağlamlarının dışında kendi başına bakıldıklarında, pratik veya ilmî açıdan ele alınabilen "unsurlar"ın, birbirinden kopuk unsurların bulunmaması gerektiğini söylemek istemiyoruz. Gene "halis" bir roman veya manzumenin bir bütün olarak "halisliğinden uzaklaştırılmış bir şekilde" yorumlanamayacağını da söylemek istemiyoruz. Her şeyin kötüye kullanılması veya lâyık olmadığı yerlerde, başka deyişle kendi tabiatıyla esasta ilişkisiz işlevlerde kullanılması mümkündür:

As some to church repair
Not for the doctrine but the music there*

Kendi zamanında Gogol'ün Palto'su ve Ölü Canlar'ı zeki eleştiriciler tarafından bile açık bir biçimde yanlış yorumlanmıştı. Ancak bu eserlerin propaganda olduğu görüşünü, yani metinden ayrı, kendi başına ele alınan kısımlar ve unsurlarla açıklanabilecek yanlış yorumlamayı, eserlerin edebî düzenlenişindeki ustalıkla ve ironi, parodi, kelime oyunu, alaylı taklit ve bürlesk gibi karmaşık vasıtalarla bağdaştırmak çok zordur.

Edebiyatın işlevinin böyle tanımlanması değerlendirme konusunda bizi bir çözüme götürmekte midir? Denebilir ki estetikte bütün dava, bir bakıma iki görüş arasındadır. İlk görüş başka bir şeye indirgenemeyen, ayrı, kendi başına bir

* Bazıları öğretisinden değil de müziğinden dolayı kiliseye giderler.

"estetik yaşantı"nın (bağımsız bir sanat dünyasının) varlığını savunur. Diğer görüş ise edebiyatı bilim ve toplum için bir araç olarak görür ve "bilgi" ve "aksiyon" arasında, yani bir yanda bilim ve felsefe, öbür yanda ahlâk ve politika arasında ortada bir yerde bulunan "estetik değer" gibi üçüncü bir şeyin (tertium quid) varlığını kabul etmez.[3] Şüphesiz kişinin, nihaî, indirgenemez bir "estetik değer"i kabul etmemesi, sanat eserlerini de değersiz görmesini gerektirmez: O, basit bir şekilde sanat eserlerinin veya sanatın değerlerini, "gerçek", "nihaî" değer sistemleri olarak gördüğü sistemlere indirgeyebilir; parçalayıp bunlar arasında paylaştırabilir. Bazı filozofların yaptığı gibi sanatlara basit, aşağı cinsten bilgi şekilleri olarak bakabilir veya bazı reformcular gibi, bunların değerini aksiyona ikna etmedeki farazî etkisine göre ölçebilir. Gene o, sanatların (özellikle edebiyatın) değerini kesin şekilde kapsamlılığında, uzmanlaşmamış kapsamlılığında bulabilir. Yazarlar ve eleştiriciler için bu, edebî sanat eserlerinin yapısı veya yorumunda bir ustalık gösterme iddiasından çok daha büyük ve gösterişli bir iddiadır. Bu iddiaya göre "edebiyat kafası", son sözü söyleyen "peygamberce" bir otoriteye, bilim ve felsefenin hakikatlerinden daha geniş ve derin ayrı bir "hakikat"e sahip olmaktadır. Fakat ister din, ister felsefe, isterse ekonomi veya sanat olsun her değer dünyasının diğerlerine özgü en iyi veya en gerçek şeyleri ideal şekilleriyle kapsamak iddiasına kalkıştığı bir çeşit oyun dışında, bu gibi gösterişli ve büyük iddiaları savunmak sırf bu tarafından dolayı zordur.[4] Edebiyatın güzel sanatlardan birisi olarak kabul edilmesi edebiyatın bazı savunucularına korkaklık ve ihanet gibi görünür. Edebiyat hem yüksek bir bilgi şekli hem de aynı zamanda ahlâkî ve sosyal bir aksiyon şekli olmayı iddia etmektedir: Bunlardan vazgeçmek, sahip olduğu mevkiden ve yükümlülükten edebiyatı uzaklaştırmak demek değil midir? Gene her değer dünyasının (genişlemekte olan milletler ve hırslı, kendine çok güvenen kişiler gibi) komşularının veya rakiplerinin kendisine tanıyacağını umduğu şeylerden daha fazlasını talep etmesi gerekmez mi?

Edebiyatın kapsamlı bir sanat olduğunu savunan bazıları, bu durumda onun estetik çerçevede "güzel sanatlar"dan birisi gibi ele alınabileceği fikrini reddedeceklerdir. Bazıları da "estetik değer" ve "estetik yaşantı" gibi kavramları, bunlar yegâne bir şekilde diğerlerinden ayrı bir kategoriyi anlattığı veya böyle bir iddia taşıdığı sürece kabul etmeyeceklerdir. Ayrı ve bağımsız bir "estetik yaşantılar" veya böylesi yaşantıları sağlayabilecek bir tabiata sahip bir estetik nesneler ve nitelikler dünyası var mıdır?

Kant'tan beri birçok filozof ve sanatlarla ciddî olarak ilgilenen birçok kişi, edebiyat da dahil, güzel sanatların yegâne bir karakter ve değere sahip olduğu noktasında birleşirler. Söz gelişi Theodore Greene, "sanat niteliğinin daha basit başka niteliklere indirgenemeyeceğini" söyler ve devamla der ki: "Bir eserin sanat niteliğinin yegâne olan karakteri ancak doğrudan bir sezgiyle sezilebilir. Gerçi bu niteliği sergileyip gösterebiliriz ama onu kelimelerle tanımlamamız,

hattâ tasvir etmemiz mümkün değildir."[5]

Filozoflar arasında estetik yaşantının yegâne, diğerlerinden ayrı bir karakteri olduğu yolunda büyük bir fikir birliği vardır. "Yargının Eleştirisi"nde Kant, sanattaki "amaçsız amaçlılık" (aksiyona yönelmeyen amaç), "halis" güzelliğin "dıştan ilâve edilmiş" veya pratik bir amaç taşıyan güzelliğe estetik bakımdan üstünlüğü; algı için düşünülmüş bir şeyi kendisi için istememesi, tüketmemesi veya onu başka surette bir duyum veya teşvik edici kuvvete dönüştürmemesi gereken okurun çıkar gözetmezliği üzerinde önemle durur. Çağdaş teorisyenlerimiz de şu hususta ittifak ederler ki estetik yaşantı, kendi başına bir değeri ve diğer kendi başına değer olan şeylere benzer bir şeyi ve çok önceden beri bilinen bir tadı sunan, aslen zevk verici ve ilgi çekici bir niteliğin algılanmasıdır. Estetik yaşantı, duygu (haz-elem, yani haz verici tepkilerimiz) ve duyularla bağlantılı bir şeydir, fakat o, duyguyu objektif bir hale getirir ve ifade eder. Duygular sanat eserinde bir "nesnel karşılık" (objective correlavite) bulur ve estetik yaşantı, bu nesnelerin yer aldığı kurgusal çerçeve vasıtasıyla şahsî duyuma ve aksiyona teşvik edici bir kuvvete dönüşmekten uzak kalır. Estetik nesne kendi niteliklerinden dolayı ilgimi çeken nesnedir; bu nitelikleri değiştirmeye veya kendimin bir parçası haline getirmeye, kendime mal etmeye ya da tüketmeye çalışmam. Estetik yaşantı bir tefekkür ve istiğrak (comtemplation) biçimidir, niteliklere ve nitelikli yapılara karşı sevgi dolu bir dikkattir. Bunu engelleyen, yok eden şeylerden birisi yararcı bakışlardır. Başka bir önemli engel de gene yararcı bakışların etkili olduğu alışkanlıklarımızdır.

Edebiyat eseri estetik yaşantı uyandırma gücüne sahip bir estetik nesnedir. Bir edebî eseri hepsi de estetik olan ölçütlerle değerlendirebilir miyiz? Yoksa T.S. Eliot'ın öne sürdüğü gibi edebiyatın edebîliğini estetik ölçütlerle, büyüklüğünü estetik dışı ölçütlerle mi yargılamamız gerekir?[6] Eliot'ın ilk yargısını ikiye ayırmak iyi olur. Bir şeyi kendine özgü söz yapısına bakarak edebiyat (yani hikâye, şiir, oyun) sınıfına sokarız, sonra bunların "iyi edebiyat" sınıfına girip girmeyeceğini, başka deyişle estetik yaşantı bakımından ne derece dikkate değer olduğunu araştırırız. "Büyüklük" meselesi bizi ölçü ve normlara götürür. Kendilerini estetik eleştiriyle sınırlandıran yeni eleştiricilere, bazen kendileri bazen de (küçümseyici bir şekilde) başkaları tarafından genellikle "biçimci" (formalist) adı verilmiştir. En azından "biçimci" kadar mübhem olan bir kelime de onun kökünü oluşturan "biçim"dir. Bizim burada kullanacağımız gibi, biçim bir edebî eserin estetik yapısının -onu edebiyat yapan şeyin- adıdır.[7] "Biçim ve muhteva" diye ikiye ayırmak yerine maddeyi, sonra bu maddeyi estetik olarak düzenleyen "biçim"i düşünmelidir. Başarılı bir sanat eserinde malzemeler biçim içinde tamamıyla eritilir: Artık "dünya" olan şey "dil" haline gelmiştir.[8] Bir edebî sanat eserinin malzemeleri bir düzeyde kelimeler, başka bir düzeyde insan davranışlarıyla ilgili yaşantılar, bir diğer düzeyde insanlara ait fikir ve tutumlardır. Dil de dahil, bütün bunlar başka şekillerde sanat eserinin dışında var-

dır; fakat başarılı bir şiir veya romanda estetik amacın dinamikleriyle çok sesli (polyphonic) ilişkiler içine sokulurlar.

Edebiyat, sırf biçimci ölçütlerle yeterli bir şekilde değerlendirilebilir mi? Buna ana çizgileriyle bir cevap vereceğiz.

Rus biçimciliğinin temel aldığı ölçüt, başka alanlardaki estetik değerlendirmelerde de gözükür: Bu, yenilik, çarpıcılık ölçütüdür. Alışılmış dil kalıpları veya "klişe" ifadeler hemen bir algı olarak işitilmez. Kelimelere tek başına bir kelime olarak dikkat edilmediği gibi, birlikte gösterdikleri şey de tam olarak anlaşılmaz. Alelâde, geleneksel dile karşı tepkimiz "geleneksel bir tepki" başka bir ifadeyle ya rutin bir hareket ya da can sıkıntısıdır. Kelimeleri ve sembolize ettikleri şeyleri, ancak yeni ve şaşırtıcı bir tarzda bir araya getirildiklerinde "farkederiz (realize)". Okurun dikkatini çekebilmesi için dilin "deforme edilmesi", başka deyişle ya arkaik veya başka bir yoldan eski bir şekle yönelmek ya da "yaygın kullanılış ve gramere aykırı bir dil kullanımı"na gitmek suretiyle bir üslûp kazandırılması gerekir. Bu yüzden Victor Shklovsky, şiirden "dilin yenileştirilmesi", "garipleştirilmesi" olarak söz eder. Fakat bu yenilik ölçütü, yeni bir şey olmayıp, en azından Romantik akımdan -Watts-Dunton'ın deyişiyle "şaşırmanın, hayran kalmanın şiirde yeniden canlanması"ndan- beri çok bilinen bir ölçütttür.

Wordsworth ve Coleridge, karşılıklı olarak başka başka yollardan "dili garipleştirmeye" çalıştılar. Birisi bilinen, tanınan şeyleri garip, alışılmadık bir şekilde ifadeye çalışırken, öteki de şaşırtıcı, hayranlık uyandırıcı şeyleri evcil, ehlî hale getirmeye çalışacaktı. Şiirde daha sonra her "akım" aynı hedefin peşinde olmuştur: Her türlü otomatik tepkiyi silmek; dilde yenilenmeyi, "kelimelerde ihtilâl yapmayı" ve keskin bir şekilde kavramayı daha da ileriye götürmek. Yıpranmamış, taptaze bir algılamaya sahip olmasından dolayı Romantik akımda çocuklar yüceltilmişti. Matisse, beş yaşındaki bir çocuğun gözüyle resim yapabilmek için çok çalıştı. Pater'in de ısrarla söylediği gibi estetik disiplinde alışkın olduğumuz şeylere yer yoktur, çünkü bunlar algılamayı engellerler. Ölçüt yeniliktir, ama bunun sanat eserindeki şeyin çıkar gözetmez bir şekilde algılanması için yapılan bir yenilik olduğunu hatırdan çıkarmamak gerekir.

Bu ölçüt bizi nereye kadar götürebilir? Rusların kulladığı şekliyle bu ölçüt, onların da belirttiği gibi izafî bir şeydir. Mukarovsky'nin ifadesiyle yenilik, bir zaman sonra alışılıp yok olacak olan estetik normun özüdür ve bundan dolayı da hiç bir zaman bir estetik norm olmayacaktır.[10] Hiç bir şiir üslûbu garip, alışılmadık bir vaziyette kalmaz. Bundan dolayı Mukarovsky'ye göre eserler estetik işlevlerini kaybedebilirler ve daha sonra belki -çok alışılmış olanın yeniden alışılmamış bir hale gelmesiyle- bu işlevi yeniden kazanabilirler. Bazı şiirlerin durumunu düşünürsek, bunların geçici olarak "okunup bir kenara

atıldıklarını" hep biliriz. Sonra bazan bunlara tekrar tekrar döneriz. Bazan da bunlar bizim için tamamen bitmiş, tükenmiş şeyler olarak görünürler. Böylece edebiyat tarihinin seyrinde bazı şairler alışılmadık bir şekilde görünerek yeniden büyürler, bazıları da "alışılmış" bir şey vaziyetinde kalırlar.[11]

Fakat esere şahsî dönüşlerden söz ederken aslında zaten başka bir ölçüte geçmiş oluyoruz. Bir esere tekrar tekrar döndüğümüzde "her defasında onda yeni şeyler gördüğümüzü" söylediğimiz zaman, çoğu kere aynı çeşitten daha çok şeyi gördüğümüzü değil, fakat yeni anlam düzeyleri, yeni çağrışım kalıpları bulduğumuzu anlatmak isteriz: Manzume veya romanı, çok çeşitli şeyleri kapsayacak surette düzenlenmiş buluruz. Homer ve Shakespeare'inkiler gibi hayranlıkla okunmaya devam eden edebî eserlerin, "çok değerlilik" gibi bir şeye sahip olacağı sonucuna- bu sonuçta biz de George Boas'la hemfikiriz- varırız. Bunların estetik değeri, yapıları içine daha sonraki bir dönem için yüksek bir tatmin sağlayacak bir veya daha çok değeri alacak ölçüde zengin ve kapsamlı olmak durumundadır.[12] Fakat böylesi eserlerin zenginliğini, eserin bütün tabaka ve sistemlerini tek bir fertten ziyade bir topluluğun farkedip kavrayabileceği bir zenginlik olarak düşünmek gerekir. Shakespeare'in bir oyununda,

En sıradan bir seyirci için bir olay örgüsü, düşünmeye daha yatkın kişiler için karakterler ve karakterler arası çatışma, edebiyata daha yatkın olanlar için kelimeler ve ifade, müzik duyarlılığına sahip kimseler için ritim, anlama kabiliyeti ve duyarlılığı gelişmiş kimseler için kendini gitgide açan bir anlam vardır.[13]

Bizim ölçütümüz kapsamlılıktır: "Yaratıcı birleştirme" ve birleşen malzemenin miktarı (ve çeşitliliği).[14] Uygulamada çoğu zaman kendini yapısı bakımından gerçekten de yorumu gerektirecek ve yorumu ödüllendirecek ölçüde karmaşık olan eserlerle sınırlandıran biçimci eleştiriye göre, şiirin kuruluşu (organization) ne kadar sıkı ise değeri de o kadar yüksektir. Bu karmaşıklıklar bir veya birden fazla düzeyde karşımıza çıkabilirler. Hopkins'e göre bunlar her şeyden önce söyleyiş tarzı, cümle yapısı ve vezin tekniği düzeyindeki karmaşıklıklardır. Ama bunlarla birlikte veya bunlar yerine imaj, tema, ton veya olay örgüsü düzeylerinde de karmaşıklıklar olabilir. En değerli eserler, bu üst yapılar bakımından karmaşık olan eserlerdir.

Malzemelerin çeşitliliğiyle, özellikle fikirleri, kişileri, sosyal ve psikolojik yaşantı çeşitlerini anlatmak istiyoruz. Eliot'ın "The Metaphysical Poets"inde verdiği ünlü örnek burada geçerlidir. Metafizik şairlerin kafasının "farklı farklı yaşantılardan sürekli bir karışım oluşturmakta olduğu"nu göstermekle Eliot, şairin sözgelişi aşık olması, Spinoza'yı okuması, daktilonun sesini duyması ve pişmekte olan bir şeyin kokusunu almasından ortaya çıkan böyle bir bütün tasavvur eder. Dr. Johnson aynı karışımı bir uyuşmazlıklar kalabalığı (discordia

concors) olarak nitelendirir ve bu yöntemdeki başarılardan çok başarısızlıkları düşünerek "en uzlaşmaz fikirlerin zorla aynı boyunduruğa koşuldukları" sonucuna varır. "Metafizik Şairler" üzerinde yazan daha sonraki bir yazar, George Williamson ise onları çoğunlukla başarıları açısından inceler. Böyle bir konuda bizim benimseyebileceğimiz ilke şu olabilirdi: Gerçek bir "karışım"ın olması şartıyla şiirin değeri malzemelerinin çeşitliliğiyle doğru orantılı olarak artar.

Three Lectures on Aesthetics'inde Bosanquet "karışık", "gerilimli" ve "çerçevesi geniş" olması dolayısıyla "zor güzellik"i "kolay güzellik"ten ayırır. Bu farkı, bugün için kolay işlenebilen malzemelerden (ses ahengi, göze hoş gelen görsel imajlar, "şairâne konu") elde edilen güzellik ile işlenmeye elverişli olmayan malzemelerden (acı verici, çirkin, didaktik, yarara dönük şeylerden) zorla çıkarılan güzellik arasındaki fark şeklinde ifade edebiliriz. 18. yüzyılda "güzel" ile "yüce" (zor güzellik) arasındaki tezattan söz edilirken böyle bir fark ima edilmişti. "Yüce" ve "karakteristik" olan, "estetiksiz görünen şeyi" estetik hale getirir. Trajedi acı verici olanı ele alarak onu etkili bir şekle sokar. Benzer şekilde komedi çirkine hükmeder. Daha kolay güzellikler, "malzemeler"i ve plastik "formlarıyla" hemen hoşa giden güzelliklerdir; zor güzellik ise bir ifade formuna kavuşmuş güzelliktir.

Öyle gözüküyor ki "zor güzellik"le sanat açısından "büyük olma" aynı şey sayılabilir; ama "kusursuz" sanatla "büyük sanat" aynı şey sayılmamalıdır. Hacim ve uzunluk kuşkusuz kendisi bakımından değil, eserin karmaşıklığını, gerilimini artırmayı ve çerçevesini genişletmeyi sağlayan bir unsur olarak önemlidir. "Büyük" eser veya "büyük" tür eserin bir boyutunu ifade eder. Büyüklüğü Neo-Klasik teorisyenlerin yaptığı gibi çok basit bir şekilde ele almazsak bile bir yana da atmayız: Büyük eserden hacmi veya uzunluğuna karşılık bazı şeyler beklemeye hakkımız vardır; eser kapladığı alanı, ekonomik bir şekilde doldurabilmeli, özellikle günümüzde uzun şiirler kapladığı yere karşılık, eski uzun şiirlere kıyasla daha çok şeyi ortaya koyabilmelidir.

Bazı estetikçilere göre "büyüklük" estetik dışı ölçütlere başvurmayı gerektirir.[15] Nitekim L. A. Reid'in savunmayı önerdiği görüşe göre büyüklük sanatın muhteva yanından gelir ve kabaca söylemek gerekirse, sanat hayatın "büyük" değerlerini ifade ettiği ölçüde büyüktür. T. M. Greene de "hakikat" ve "büyüklük"ü, sanatın estetik dışı, ama zarurî ölçüleri olarak gösterir. Bununla birlikte uygulamada Greene ve özellikle Reid, Bosanquet'nin zor güzellikle ilgili ölçütlerinin pek ötesine geçemezler: Söz gelişi "Sophokles, Dante, Milton, Shakespeare gibi büyük şairlerin büyük eserleri çok zengin ve çeşitli insan yaşantılarının belli bir düzen içinde somutlaşmasıdır" sözü gibi. Teorilerde veya uygulamalarda "karmaşık olanın bir oran ve münasebet duygusuyla birlikte kavranması", ortak bir şekilde büyüklüğün ölçütü veya "belirtisi" olarak gözükür. Fakat büyüklüğün bu ortak özellikleri bir sanat eserinde görüldüğünde "bir somutlaş-

mış değer-durumu"nda, "hoşa gidecek, zevk verecek bir somutlaşmış değer" olarak görünmek zorundadırlar. Reid, şu soruyu sormaz: Büyük şiir büyük bir adam (veya büyük bir zekâ veya şahsiyet) olan bir şairin ürünü olduğu için mi, yoksa şiir olarak mı büyüktür? Bunun yerine o, bu soru için imâen söylenmiş bazı cevapları bağdaştırmayı dener. Şiiri, kapsadığı alanı, çapı ve vardığı sonuca bakarak büyük bulmakla birlikte bu ölçütleri, şairin yaşadığı düşünülen yaşantılarına (Erlebnis) değil, şairane bir şekilde düzenlenmiş şiirlere uygular.[16]

Dante'nin İlâhî Komedi'si ve Milton'un Paradise Lost'u, uygulama bakımından biçimci ele alış veya bakış tarzı hakkında sağlam bir fikir verebilecek eserlerdir. İlâhî Komedi'yi bir şiir olarak görmeyi reddeden Croce, onun yer yer sözde-bilimle kesintiye uğramış lirik şiir parçalarından ibaret olduğunu söyler. "Uzun şiir" ve "felsefî şiir" deyimlerinin her ikisi de ona kendi içinde çelişkili sözler gibi görünür. Croce'den bir nesil öncesinin estetik anlayışına göre -ki bunun örneğini sözgelişi Logan Pearsall Smith'de bulabiliriz- Paradise Lost, çağdışı bir dinbilimi ile eserdeki ses yapısından alınan hazzın -Milton'ın büyüklüğü de zaten hemen tamamen bu ses yapısına, o ünlü "org müziği armonileri"ne dayandırılır- bir karışımıdır.[17] "Eserin muhtevası"nı bir yana bırakmalıdır. Şekil ise ayrı, kendi başına ele alınabilir.

Bu gibi yargıları "biçimcilik"in tatminkâr şekilleri gibi görmek doğru değildir. Bu yargılarda atomist bir sanat eseri görüşü vardır, yani bunlarda bütün eserin şiirselliği yerine malzemelerinin nisbî şiirselliği dikkate alınarak bunlar hakkında bir değerlendirme yapılır. Halbuki eserin bağlamı dışına çıktığında soyut sözler gibi görülebilecek birçok şey, bütün içinde eserin amacı çerçevesinde toplanmış, amaca doğru yönlendirilmiş olabilir. Dante ve Milton'ın ikisi de şiirlerin yanı sıra fikrî eserler de yazmış ve bu ikisini birbirinden ayrı tutmuşlardı. Dinî konularda serbest görüşlere sahip olan Milton, Paradise Lost'u yazdığı sırada Hristiyanlık öğretisi üzerine bir risale de (De Doctrina Christiana) yazmıştı. Ancak bu şiirin mahiyeti (destan, Hristiyanlık destanı veya felsefî -destanî şiir vs. gibi) değişik şekillerde karakterize edilmesine ve şiirin "Tanrının insanlar için gösterdiği yollarda tamamen adil davrandığını" göstermek için yazıldığı açıkça söylenmesine rağmen, Paradise Lost'un bir risale olmaktan farklı bir maksadı vardı: Bu büyük şiirin mahiyetini oluşturan şey, eserin dayandığı edebî geleneklerle Milton'ın daha önce yazdığı şiirler arasındaki ilişkilerdir.

Milton'ın Paradise Lost'undaki dinbilimi tam bir Protestan dinbilimidir veya eser böyle bir yoruma çok müsaittir. Ama okurun protestan dinbilimine inanmaması, şiirin değerini azaltmaz. Aslında Blake'in yorumundan beri, Milton'ın bilinçli değil de bilinçdışı "niyet"inden dolayı bu şiirin asıl kahramanının şeytan olduğu ileri sürülmüştür. Bir de Romantiklerin, Byron ve Shelley'nin gözündeki Paradise Lost vardır ki bunda şeytan Promete'yle birleşir ve Romantik-

ler, daha önce Collins'in yapmış olduğu gibi, Milton'ın cennet tasvirinin "eski çağları andıran özellikleri" üzerinde ilgiyle dururlar.[18] Saurat'nın gösterdiği gibi bu şiirin bir de "hümanist" yorumu vardır elbette. Şiirdeki dinbilimine veya tarihî bilgilere karşı çıkmak, şiirin sürükleyiciliğini, peşpeşe gelen hayalî manzaraları, karanlık veya mübhem bir şekilde ihtişamlı sahneleri bir yana atmayı gerektirmez.

Paradise Lost'taki fikir ve inançları değersiz diye bir yana koysak bile uslûbunun yine de onu büyük şiir yapmaya yeteceği fikri de çok şüphe götürür. Böyle bir anlayış bir eserin "biçim"i ve "anlam"ı diye ikiye ayrılmasını iyice anlamsızlaştırır. Burada "biçim" "uslûp" olur, "anlam"da "ideoloji". Gerçekte bu ayırım eserin bütününü dikkate almaz: Vezin tekniği ve söyleyiş tarzı "üstünde bulunan" bütün yapıları bir yana bırakır ve "anlam" bu görüşe göre L.A. Reid'in ifadesiyle "ikinci planda bir unsur" (ama yine de eserin dışında birşey gibi düşünülen bir unsur)dur. Bu ayırım olay örgüsü veya hikâyeyi, kişileri (veya daha yerinde bir deyişle "kişi yaratma"yı) ve "dünya"yı, yani olay örgüsünün, atmosferin ve kişilerin birbirine bağlanışını -(eserin içinde veya eser dışında yazar tarafından didaktik bir şekilde ifade edilen değil de eserin kendisinden çıkan dünya görüşü olarak kabul edilen) "metafizik nitelik"i-dışarda bırakır.

Hele "Org müziği armonileri"nin şiirden ayrı ele alınabileceği fikri hiç kabul edilemez. Dar anlamda bunlarda bir "biçim güzelliği" bulunduğu- bunların fonetik bir titreşim yarattığı- kabul edilebilir. Fakat şiir de dahil, edebiyatta biçim güzelliği hemen daima ifadenin hizmetinde bulunur: "Org müziği armonileri"nin olay örgüsü, kişiler ve tema ile nasıl bir uygunluk gösterdiğini araştırmamız gerekir. İkinci dereceden şairlerin bazı basit konuları şiirleştirirken kullandıkları Milton üslûbu, hiç de böyle bir şeyi amaçlamadıkları halde gülünç bir tesir yapmıştır.

Biçimci bir eleştiri, inançlarımızla yazarın veya şiirin inançları arasında bir aynılık olmasına gerek olmadığını, gerçekte bunun eleştirinin dışında kalan bir şey olduğunu, çünkü böyle bir durumda sadece hayat görüşünü benimsediğimiz eserleri beğeneceğimizi kabul etmelidir. Weltanschauung'un (dünya görüşü) estetik yargılamada bir önemi var mıdır? Eliot, bir şiirde sunulan hayat görüşünün eleştiricinin "tutarlı, olgun ve yaşantı olguları üzerinde kurulmuş olarak kabul edebileceği" türden bir hayat görüşü olması gerektiğini söyler.[19] Eliot'ın tutarlılık, olgunluk ve yaşantıya sadık olma konusundaki bu sözü ifade edilişi bakımından biçimci bir yaklaşımın ötesine geçmektedir; tabiî ki tutarlılık mantıkî olduğu kadar estetik bir ölçüttür: fakat "olgunluk" psikolojik bir ölçüttür, "yaşantıya sadık olma" ise sanat eserinin dışındaki dünyalara başvurmak ve sanatla gerçekliğin karşılaştırılmasını istemek demektir. Eliot'a cevap olarak diyebiliriz ki bir sanat eserinin olgun olması demek, kapsamlı olması, karmaşık olanın farkında olması, ironik ve gerilimli durumlara sahip olması demektir.

Bir romanla yaşantı arasındaki uygunluk da hiç bir zaman basitçe romandaki şeylerle hayattaki şeyleri çifter çifter ele alıp karşılaştırmakla ölçülemez. Bizim meşru bir şekilde karşılaştırabileceğimiz şey, ancak Dickens, Kafka, Balzac ya da Tolstoy'un topyekûn dünyası ile bizim topyekûn yaşantımız, yani düşündüğümüz ve hissettiğimiz kendi "dünyamız"dır ve bu ikisi arasındaki uygunluk hakkındaki fikrimizi canlılık, yoğunluk, bir modele göre düzenlenmiş tezat, genişlik veya derinlik, statik veya dinamik olma gibi estetik terimlerle belirtiriz. "Hayata benzer olma"yı, hemen hemen "sanata benzer olma" şeklinde anlayabiliriz; çünkü hayat ve edebiyat arasındaki kıyaslamalar, sanat yüksek bir üslûba kavuştuğunda en fazla elle tutulur hale gelirler. Damgalarını bastıkları dünyaları yaşantı alanlarımızda etkili kılan yazarlar Dickens, Kafka ve Proust gibi büyük yazarlardır.[20]

19. yüzyıl öncesinde değerlendirme konusundaki tartışmalar çoğunlukla yazarların -daima hayran olunan ve olunacak olan Klasiklerin- yeri ve önem sırası etrafında toplanıyordu. Zikredilen başlıca isimler, tabiî Rönesans'la birlikte tanrılaştırılan Eski Yunan ve Latin yazarları oluyordu. 19. yüzyıla gelindiğinde Ortaçağ, Kelt, İskandinav, Hint ve Çin edebiyatları gibi edebî geleneklerin geniş ölçüde tanınması bu eski "Klasikler" modasına son verdi. Böylece, gözden kaçan, daha sonra yeniden görünen eserlerin ve bir zaman için estetik etkisini kaybeden fakat sonra bunu yeniden kazanan eserlerin farkına varılır. Örnek olarak Donne, Langland, Pope, Maurice Scéve ve Gryphius'ün eserleri sayılabilir. Modern görüş ise Neo-Klasisizmin otoriteci tutumuna ve yasalaştırdığı listesine duyduğu tepkiden dolayı aşırı ve gereksiz bir relativizme; "zevk değişimi"nden, daha önceki septiklerin mırıldanıp durdukları gibi zevklerin tartışılmazlığından (De gustibus non est disputandum) söz etmeye meyletmiştir.

Aslında durum hümanist veya septiklerin ortaya koyduğundan daha karmaşıktır.

Edebî değerlerin bir şekilde objektif olduğunu söyleme arzusu, hiç bir yeni ismin eklenmeyeceği ve yer kaydırmalarının hiç bir şekilde yapılamayacağı statik bir yazarlar listesine (canon) bağlanmayı, böyle bir taahhütte bulunmayı gerektirmez. Allen Tate haklı olarak "bir yazarın şöhretinin hep sabit kaldığı" varsayımına ve bu varsayıma bağlı olarak dile getirilen "eleştirinin başlıca görevinin yazarların ne gibi bir işleve sahip olduğundan ziyade diğer yazarlar arasındaki yerini belirlemek olduğu" tarzındaki "garip inanış"a, bir "hayalden ibaret" sayarak karşı çıkar.[21] Eliot'ın halihazırın geçmişi değişikliğe uğratacağı konusundaki ünlü sözünü hatırda tutan Tate de Eliot gibi İngiliz şiirinin hem geçmişine hem de halihazırına ve geleceğine güvenen yaratıcı bir yazardır. Bir sınıf içinde sıralama bir bakıma daima yarışmaya bağlı ve izafî bir şeydir. Yeni katılmalar olmaya devam ettikçe, yeni gelenin en iyi olma şansı daima vardır. Ama her yeni katılma az da olsa diğer eserlerin yerini değiştirecektir. Pope, ünlü bir

yazar olarak kendi mevkiini kazandığında Waller ve Denham eski yerlerini kaybederek başka bir yere oturdular. Onlar Pope'un selefleri olarak iki yanlı bir niteliğe sahip kişilerdi; Pope'un yükselmesine giden yolu açtılar, fakat onun gelişiyle de sıralamada daha aşağı bir yere düştüler.

Üniversitelerin içinde ve dışında bulunan ve akademik tavra karşı çıkan bir kısım araştırıcıda ise edebî değerlerdeki objektifliği söyleme arzusuna zıt bir şekilde değerlerin sürekli değişmekte olduğunu kabule doğru bir eğilim vardır. Cowley'nin durumunda görüldüğü gibi bir neslin çok beğendiği, ama sonraki bir neslin hiç okumadığı bazı örnekler vardır. Ama bu gibi durumlar çok değildir. Otuz yıl önce Skelton belki buna benzer bir durumdaydı, ama bugün öyle değildir. Bugün onu parıltılı, "içten" ve yeni buluruz. En büyük şöhretler, ortaya çıktıktan bu yana geçen zaman içinde değişik nesillerin zevklerinde yaşamayı sürdürürler: Chaucer, Spenser, Shakespere ve Milton -hatta Dryden, Pope, Wordsworth ve Tennyson'ın "sabit" olmamakla birlikte sürekli bir yerleri olmuştur.

Bu gibi şairlerin eserlerinde öyle karmaşık ve zengin bir estetik yapı vardır ki bu yapı sonraki dönemlerin duyarlılıklarına da hitab edebilir: Spectator'daki denemelerinde Addison'ın ve Pope'un hayranlıkla söz ettiği bir Neo-Klasik Milton vardır. Bir de Byron, Wordsworth, Keats ve Shelley'nin Romantik Milton'ı veya "Milton"ları vardır. Coleridge'in bir Shakespeare'i vardı. Bugün Wilson Knight'ın Shakespeare'ine sahibiz. Her nesil büyük sanat eserinde kendi zevkine uygun gelmeyen unsurları bir yana bırakır; "güzellik" bakımından kusurlar, hattâ (Neo-Klasiklerin Shakespeare'in cinasları konusunda söyledikleri gibi) kesinlikle zevksiz düzey veya tabakalar bulur, ancak gene de eserin bütünü estetik bakımdan onlara doyurucu gelir.

Böylece, fertlere ait zevkler gibi görülen zevkin izafîliği fikrini reddeden, fakat (Wölfflin'in Rönesans ve Barok üslûplar arasında bulduğu zıtlıklardaki gibi) edebiyat tarihinde az çok birbirine zıt estetik ölçüt dizilerinin nöbetleşe geçerli oldukları sonucuna varan ve ortak ilkelerin tesbiti için bu nöbetleşe durumların ötesine gitmeyi düşünmeyen bir çeşit nesilci teoriye varmış gibi görünüyoruz. Aynı zamanda bir "çokdeğerlilik" anlayışına, dayanıklı sanat eserlerinin onları beğenen çeşitli nesillere farklı sebepler dolayısıyla çekici geldikleri veya -iki sonucu zorlayarak birbirine yaklaştırırsak- büyük eserlerin, "Klasiklerin", yerlerini korudukları, fakat bu yeri nesillerin onlarda bulduğu değişik şeyler veya değişik "sebepler"den dolayı korudukları görüşüne varmış görünüyoruz. Bununla birlikte orijinal, çok kendine özgü eserlerle (söz gelişi Donne'ın şiirleri) ve (Prior ve Churchill'inkiler gibi devir üslûbu bakımından iyi sayılan) ikinci sınıf eserler, halihazır edebiyatla bunların yazıldığı devrin edebiyatı arasında bir çeşit zevk yakınlığı bulunduğunda ün kazanırlar, durum bunun aksine olduğunda ise itibarlarını kaybederler.[24]

Bu noktadan daha ileriye gitmemiz belki zordur, fakat imkansız değildir. Her şeyden önce eski devirlerde devrin klasiklerine (Homer, Virgil, Milton vb.) verilen değeri, o devirlerin eleştiricilerinin ortaya attığı fikirlerle sınırlamamıza gerek yoktur. İlk zamanlar eleştirisinin, kendi zamanında yaratılmış olan eserin veya gerçekte kendi estetik yaşantısının hakkını vermek bakımından yeterli olduğu da söylenemez.[25] Bundan başka gerçekten tam anlamıyla yeterli bir edebiyat teorisinin şu veya bu şekilde bir nesilci teoriden de kaçınabileceğini söyleyebiliriz: Konusuna böyle yaklaşan George Williamson,[26] metafizik şiirlerin en iyilerini iyi şiirler olarak kabul eder. Metafizik şiirlerin hepsini birden beğenmemiz veya hepsini birden kötülememiz gerekmez; metafizik ekolün en iyi şiirlerinin "en metafizik" olanlar olması da gerekmez. Nitekim Pope zamanımızda en azından kısmen bir "metafizik şair", yani sırf "bir nesir çağı şairi" olarak değil, iyi ve gerçek bir şair olarak övülmüştür.[27] Practical Criticism'in yazarı Richards ve Understanding Poetry'nin yazarları Brooks ve Warren gibi farklı yaklaşımlara sahip teorisyenler de şiir için tek bir standart düşünürler ve şiir hakkında bir yargıda bulunmadan önce onu yazara, döneme veya ekole göre bir yere "yerleştirme"ye çalışmamak gerektiğini titizlikle belirtirler. Şiirler üzerinde hem seçmeler yapan hem onları eleştiren bu yazarların, birçok okurun karşı çıkacağı (kabaca söylenirse, Eliot'çı) bir standarda başvurdukları söylenebilir elbette. Fakat bu standartlar onların, şiirlerin büyük bir kısmını lâyıkıyla değerlendirebilmelerini mümkün kılmıştır: Bunlar gerçek Romantiklere karşı hiç de insaflı değildirler; ama hiç değilse Blake ve Keats'ı onların dışında tutmuşlardır.

Kanımıza göre gerçekte hiç bir edebiyat eleştiricisinin estetik normun varlığını inkâr eden nesilci bir tutum takınması veya yazara mutlak manâda "sabit bir yer vermek" gibi kısır, verimsiz ve pedogojik bir mutlakçı anlayışa bağlanması mümkün değildir. Eleştirici, zaman zaman eskinin bir yazarını ele aldığında onun, halihazırın bir yazarıyla tamamen uygun vasıtalarla karşılaştırarak dünyasına girmek ve onu anlamak istemesinden veya sırf ona karşı çıkmak istemesinden dolayı, nesilci bir tutuma girmiş gibi görünebilir. Fakat bunu yapmaktaki amacı, böylece bulunan değerin sanat nesnesi içinde gerçekten veya potansiyel olarak var olduğunu -bu değerin nesneye yorum yoluyla yakıştırılmış veya kıyaslamanın çağrışımıyla nesneye eklenmiş olmayıp, aksine sezgiyi uyaran ve destekleyen belli bir özellikten dolayı onda görüldüğünü- doğrulamaktır.

Eleştirici şu soruyu sormalıdır: Estetik değerlerin bulunduğu yer neresidir? Estetik değerin yeri şiir mi, şiir okuru mu yoksa bu ikisi arasındaki ilişki midir? İkinci cevap öznelci (subjektivist)dir: Bu cevap, çok yerinde olarak kişinin zaten değerli olan bir şeye kendine göre bir değer izafe etmek durumunda olduğunu belirtir, fakat bu nesnenin tabiatı ile onun karşısındaki tepkimizin tabiatı arasında bir ilişki kurmaz. Bu, dikkati üzerinde düşünülen veya haz duyulan şeyden başka bir yöne çevirerek kişinin kendi ben'inin, hattâ belli insanlarda genel

olarak bulunan hususî bir ben'in tepkilerine, duygusal titreşimlerine yöneltmesi anlamında psikolojiye ağırlık veren bir cevaptır. Söz konusu soruya birinci veya üçüncü cevabın verilmesi bir yorum meselesi gibi görünmektedir. Profesyonel felsefeciler için birinci cevap, kaçınılmaz bir şekilde Platonculuk'u veya insan ihtiyaçları veya insan bilgisine başvurmaksızın var olduğu sanılan bir başka mutlak standartlar sistemini anlatır. Edebiyat teorisyenlerinin eğilimine uyarak, edebî yapının anlatım vasıtalarından "anlam"a varıncaya kadar objektif bir karakteri olduğunu iddia etmek istesek bile, bu ilk cevap, edebî değerlerin, kırmızılık veya soğukluğun varlığı gibi orada (eserde) herkesin görebileceği şekilde var olduğunu öne sürmek bakımından başka bir zorluk çıkarır. Bununla birlikte gerçekte hiçbir eleştirici bir şiir için bu türden nitelikleri belirlenmemiş bir objektiflik iddiasına kalkışmaz: Bir eser için bütün zaman ve ülkelerin bütün insanlarının tasvibini arayan Longinus ve diğer "Klasik eser eleştiricileri", buradaki "bütün" sözünü "ehliyetli yargılama yapanlar"la sınırlı tutarlar.

Biçimcilerin üstünde önemle durmak istedikleri şey, şiirin yalnızca okurda bir "şiirsel yaşantı"ya yolaçan bir sebep veya potansiyel bir sebep olmadığı, aynı zamanda bu yaşantıyı yönlendiren, kontrol eden kendine özgü yüksek bir kuruluşa sahip bir şey olduğudur; o kadar ki burada söz konusu yaşantı çok yerinde olarak o şiirin yaşantısı olarak nitelenir. Şiire değer verme, ehliyetli okurlar tarafından şiirde yapı bakımından var olan ilişkilerin ve estetik bakımdan değerli niteliklerin yaşanması, fark edilmesi demektir. "Objektif relativizm" veya "perspektifçi gerçekcilik" dediği şeyi açıklarken Eliseo Vivas der ki güzellik

"bazı şeylerin bir karakteridir ve onların içinde mevcuttur; ama o, ancak onu kendi başına algılayabilme kabiliyet ve terbiyesi bahşedilmiş kişiler için o şeyde mevcut bir niteliktir.[28]

Değerler edebî yapılarda potansiyel olarak vardır: Bunlar ancak aranan şartları kendinde toplayan okurlar tarafından üzerinde düşünüldüğünde fark edilip gerçekten değerlendirilirler. Ama tabiî tam bir şekilde herkes tarafından doğruluğu isbatlanamayan bir objektiflik veya "değer"in varlığı gibi bir iddiada bulunmaya (çoğunluk veya bilim adına) müsaade edilmemesi gerektiğini söyleyenler de çıkacaktır elbette. Fakat hiç bir şart gerekmeksizin herkesin farkedip anlayabileceği "değerler" bulunduğunu düşünmek de zordur.

Eleştiriye dair eski el kitaplarında, "kurallara göre yargılayan"' (Judicial) eleştiri ile "izlenimci" eleştiri zıt eleştiri tipleri olarak gösterilir. Burada söz konusu olan farklılık yanıltıcı bir şekilde adlandırılmıştır. İlk eleştiri tipi, objektif olduğu varsayılan kural veya ilkelere dayanır. İkinci tip eleştiride ise yazılanlarda, hitap edilen kitlenin dikkate alınmaması övünme sebebi sayılmıştır. Fakat uygulamada bu ikincisi, zevkiyle duyarlılığı daha az kişilere bir norm verecek olan edebiyatta uzman kişilerce yapılmış açıkça söylenmeyen bir yargılama bi-

çimiydi. Sonra bu eleştiriciler arasında Remy de Gourmond'un içten bir insanın büyük çabası diye nitelendirdiği şeyi- "şahsî izlenimlerini kanunlara dökerek anıtlaştırmayı"- deneyenlerin sayısı da oldukça fazla olmuştur.[29] Bugün "eleştiri" adı verilen birçok deneme kendine özgü şiirlere veya yazarlara ait yorumlardır ve bunlar sonuç halinde bir değerlendirme sunmazlar. Zaman zaman "eleştiri" adının (ki bunun Yunanca orijinalinin asıl anlamı "yargı"dır) bu gibi yorumlar için kullanılmaması gerektiği yolunda itirazlar yükselir. Gene bazan "açıklamalarda bulunan" ve "kurallara göre yargılayan" eleştiriler, alternatif eleştiri tipleri olarak birbirinden ayrılır.[30] Gerçi anlamı yorumlamakla (Deutung) bir değer yargısında bulunmak (Wertung) muhakkak ki birbirinden ayrılabilecek şeylerdir, ama "edebiyat eleştirisi"nde birkaç istisna dışında bu, ne uygulanmış ne de uygulanabilir görülmüştür. "Kurallara göre yargılayan eleştiri"-den beklenen veya bu tarz bir eleştiri olarak bize sunulan şey, otoritelerden iktibas ve zikirlerin veya birkaç edebiyat teorisi doğmasına başvurmanın beraberinde yazar ve şiirlerin üstünkörü bir değer sırasına sokulması olmuştur. Bunun ötesine geçmek kaçınılmaz bir şekilde tahlilleri ve tahlilci karşılaştırmaları gerektirir. Öte yandan sırf bir yorum olarak gözüken bir deneme sırf o eseri ele almış olmasıyla bile az da olsa bir değer yargısı ifade edecektir ve o, bir edebî eserin yorumuysa tarihî, biyografik veya felsefî değil, estetik bir değer yargısı sunmak durumundadır. Bir şiire veya şaire zaman ve dikkat harcamak zaten bir değer yargısını ifade eder. Ama yargısını sadece konusunu seçmekle ifade eden yorumlayıcı denemelerin sayısı azdır. "Şiirin anlaşılması", kolayca "şiirin yargılanması"na, yargıyı son paragrafta dile getirmek yerine, ayrıntılar içinde yargılanmasına ve tahlil esnasında yargılanmasına geçilmesi demektir. Bir zamanlar Eliot'ın denemelerinde yenilik sayılan şey, sonucu yazının sonunda bir özetleme veya tek bir yargıyla ortaya koymayıp, aksine- bütün bir deneme boyunca, ara sıra bir takım genellemeler yapmayı denemek kadar kendine özgü karşılaştırmalar yapmak, iki şairi bazı niteliklerine bakarak karşı karşıya getirmek suretiyle- her şekilde yargılama da bulunmaktı.

Öyle görünüyor ki burada yapılması gereken ayırım açık seçik ve üstü kapalı yargılamaları birbirinden ayırmaktır. Bunu bilinçli ve bilinçsiz yargılamalar arasındaki farkla aynı şey saymamalıdır. Bir duyarlılığa dayanan yargılama vardır, bir de akla, muhakemeye dayanan yargılama vardır. Bunların mutlaka birbirine zıt olması gerekmez: Bir duyarlılığın, büyük ölçüde genelleşen teorik önermelere açılabilme kabiliyeti olmadıkça kuvvetli bir eleştiri yapması mümkün olmayacaktır. İster zaten var olsun, ister sonradan geliştirilmiş olsun bir duyarlılık temeli olmadan da edebî konularda akla dayalı bir yargılamanın ortaya konması mümkün değildir.

On Dokuzuncu Bölüm
EDEBİYAT TARİHİ

Edebiyat tarihi, yani hem edebî hem de tarihî karakteri olan bir edebiyat tarihi yazmak mümkün müdür? Kabul etmek gerekir ki edebiyat tarihlerinin çoğu ya bir toplum tarihi ya edebiyattaki yansımalarına bakılarak yazılmış bir düşünceler tarihi ya da az çok kronolojik bir düzende sıralanmış belli edebî eserler üzerindeki izlenim ve yargılardan oluşmuş eserlerdir. İngiliz edebiyat tarihi yazıcılığının geçmişine şöyle bir göz atmak bu görüşü doğrulayacaktır. İngiliz şiirinin "şekle önem veren" ilk tarihçisi Thomas Warton, eski edebiyatı inceleme sebebi olarak bu edebiyatın "o zamanların belirgin özelliklerini doğrulukla kaydetmesini, gelenek ve göreneklerin en canlı ve anlamlı tasvirlerini saklamasını ve hakikî hayat sahnelerini sonraki nesillere aktarmasını"[1] göstermişti. Henry Morley edebiyata bir "milletin hayatının hikâyesi" veya "İngiliz düşüncesinin hikâyesi" olarak baktı.[2] Leslie Stephen ise onu "bütün sosyal organizmanın özel bir işlevi", "sosyal değişmenin bir çeşit yan ürünü" saydı.[3] İngiliz şiiri tarihi üzerindeki eserinde, bu şiirin gösterdiği gelişimi bir bütünlük fikri içerisinde ele alan tek şiir tarihçisi W. J. Courthope, "İngiliz şiiri incelemesinin aslında millî kurumlarımızdaki sürekli büyümenin edebiyatımızdaki yansımalarıyla incelenmesi" olarak tanımlamış ve konusunun birliğini "tam da politika tarihçisinin onu aradığı yerde, bir bütün olarak milletin hayatında" aramıştır.[4]

Bunlar ve diğer birçok tarihçi, edebiyatı basitçe miletin ve toplumun tarihini tasvire yarayan belgeler gibi ele alırken, başka bir grubu oluşturan bir kısım tarihçi de edebiyatın her şeyden önce ve her şeyden çok bir sanat olduğunu, fakat tarihini yazmanın mümkün gözükmediğini kabul ederler. Bunlar bize tek tek yazarlar üzerine, aralarında herhangi bir devamlılık bulunmayan ayrı denemeler sunarlar. Söz konusu denemeler, yazarlar veya eserler arasında "etkilenmeler" bakımından bazı bağlantılar kurmakla birlikte, tarihî bir tekâmül fikrinden yoksundur. A Short History of Modern English Literature (1897) adlı eserinin giriş kısmında Edmund Gosse, elbetteki "İngiliz edebiyat hareketi"ni gözönüne sereceğini, "bu edebiyatın tekâmülüne dair bir fikir"[5] vereceğini söylemişti. Fakat o sıralarda Fransa'dan Avrupa'ya yayılan bir ideale, Taine'nin fikirlerine olan sahte bağlılığını dile getirmekten öteye geçen bir şey yapmamıştır. Gerçekte ise kitapları, kronolojik olarak sıralanmış yazarlar ve bazı eserleri üzerinde birtakım eleştirel düşüncelerden ibarettir. Gosse, sonradan çok doğru olarak, Taine'e herhangi bir ilgi duymadığını, asıl etkilendiği kişinin biyografik portreler üstadı Sainte Beuve olduğunu vurgulamıştı.[6] Aynı şeyler mutatis mutandis (bazı değişikliklerle) George Saintsbury ve Oliver Elton için de geçerlidir. Bunlardan ilkinin eleştiri anlayışı Pater'in teorisine ve "değerlendirme"deki uygulamalarına çok yakındır.[7] İkincisi de İngiltere'de edebiyat tarihi alanında son yıllarda yapılmış çok dikkate değer bir çalışma olan altı ciltlik Survey of

English Literature adlı eserinde, kitabının bir tarih olmayıp "gerçekte eserleri tanıtıcı bir çalışma, doğrudan doğruya bir eleştiri" olduğunu açıkça söyler.[8] Bu listeyi sonsuza kadar uzatmak mümkündür. Fransızca ve Almanca edebiyat tarihlerine baktığımızda da bazı istisnalar dışında, hemen hemen aynı sonuçlara varırız. Nitekim Taine, esasen açık bir şekilde kendisinin ortaya attığı millî karakter teorileri ile kendi "ortam" ve ırk felsefesi üzerinde duruyordu. Jusserand ise İngiliz edebiyatı tarihini bu edebiyata yansımış gelenek ve görenekleri ön plana alarak inceledi; Cazamian da bütün bir salınım (oscillation) teorisini, "İngiliz millî ruhunun manevî ritminin salınımı" teorisini icad etti.[9] Hasılı önde gelen edebiyat tarihleri ya bir medeniyet tarihidir ya da bir eleştirel denemeler kolleksiyonudur. Yani ortaya çıkan iki çeşit edebiyat tarihinden birincisi tarihtir, ama sanatın tarihi değildir; ikincisi ise sanattan söz eder, ama tarihini yazmaz.

Edebiyatın bir sanat olarak tekâmülünü izlemek için geniş çapta girişimler neden yapılmamıştır? Bunu engelleyen durumlardan birisi edebiyat tarihi için bir hazırlık mahiyetinde olan tutarlı ve sistemli bir tarzda sanat eseri tahlillerinin yapılmamış olmasıdır. Bu durumda ya eski retorik ölçütlerle yetinilir -ki bunlara ait teknikler eserlere uygulandıklarında açık bir şekilde sathî kaldıkları için yetersizdirler- ya da sanat eserinin okur üzerindeki etkilerini, eserin kendisi ile tam bir bağlantı kuramayan ifadelerle tasvir eden duygulu bir dil kullanımından meded umulur.

Başka bir güçlük, edebiyatın tarihini, onun varlığını ve gelişmesini başka bir insanî faaliyete bağlamaksızın yazmanın imkânsız olduğu yolundaki önyargıdır. Üçüncü bir güçlük, edebiyat sanatının gelişmesi anlayışının kendisindedir. Birçok kişi resim veya müziğin iç tarihini yazmanın mümkün olduğuna inanmıştır. Ressamların hayatından veya tek tek resimlerle ilgili değerlendirme veya yargılamalardan çok ayrı bir resim sanatı tarihinin bulunduğunu anlamak için, kronolojik bir sıraya veya resim akımlarına göre düzenlenmiş herhangi bir sanat galerisini gezmek yeter. Bestecilerin hayat hikâyeleri, eserlerin meydana getirildiği sosyal şartlar veya tek tek bestelerle ilgili değerlendirmelerle hiç ilgisi olmayan bir müzik tarihinin varlığını anlamak için de bestelerin kronolojik bir şekilde sıralandığı bir konseri dinlemek yeterlidir. Winckelmann'ın Geschichte der Kunst im Altertum (1764)'u yazmasından bu yana resim ve heykelde böylesi tarihlere teşebbüs edilmiş, Burney'den bu yana da birçok müzik tarihinde müzik formlarının tarihine önemle eğilinmiştir.

Edebiyat tarihinin de herşeyden önce bunlara benzer şekilde, edebiyatın bir sanat olarak tarihini, onun sosyal tarihinden, yazarların biyografilerinden ve eserlerin tek tek değerlendirilmesinden nisbeten ayrı olarak izleyip ortaya koyma problemi vardır. Tabiî (bu sınırlandırılmış anlamda) edebiyat tarihi görevinin kendine özgü zorlukları çıkacaktır. Bir bakışta görülebilen bir resimle karşı-

laştırıldığında bir edebî sanat eserinin dünyasına ancak bir zaman silsilesi içinde girilebilir ve bu yüzden edebî eseri bir bütün olarak kavramak (realize) daha zordur. Ancak bir zaman süresi içinde kavranabilir olsa bile yine de edebî eserin bir müzik formuna benzerliği, ondaki kalıbı kavrayıp ortaya koymanın mümkün olduğunu göstermektedir. Edebiyata özgü daha başka problemler de vardır. Edebiyatta basit ifadelerden (statement) çok iyi düzenlenmiş sanat eserlerine doğru derece derece bir geçiş görülür; bu durum edebiyatın ifade vasıtası, yani dilin, aynı zamanda günlük konuşmanın ve özellikle bilimlerin de ifade vasıtası olmasından ileri gelir. Bu yüzden bir edebî eserin yapısını diğer dil kullanımlarından ayırmak oldukça zordur. Ama yine de söz gelişi tıp kitaplarındaki resimli tablolar ile askerî marşlar, başka sanatlarda da sanatla sanat olmayanın sınırında kalan örnekler bulunduğunu, dil yoluyla ortaya konan şeylerde ise bunların sanat olup olmadığını ayırd etme konusundaki problemlerin diğer sanatlardakinden yalnızca miktar bakımından daha fazla olduğunu ortaya koymaktadır.

Bununla birlikte, edebiyatın bir tarihi olduğunu basit bir şekilde reddeden teorisyenler vardır. Söz gelişi, W.P. Ker, edebiyat nesnelerinin her zaman var olduğu, "sonsuza kadar" var olacağı, bu yüzden de hiç bir zaman bunların tam bir tarihinin olmayacağı gerekçesiyle bir edebiyat tarihine ihtiyaç duymayacağımızı iddia etmiştir.[10] T.S. Eliot da bir sanat eserinin "geçmişin malı olduğu" fikrine karşı çıkanlar arasındadır. Ona göre "Homer'den bu tarafa bütün Avrupa edebiyatı günümüz edebiyatıyla birlikte yaşayan (simultane) bir varlıktır ve beraberce varolan bir bütün oluşturur."[11] Fakat Shopenhaur'la birlikte biz de sanatın her zaman varmak istediği yere vardığını iddia edebiliriz. Sanat hiçbir zaman olduğundan daha iyi olmaz. Gene onun yerine başkasının geçmesi veya tekrarlanması da mümkün değildir. Sanat konularında bizim "bir şey aslında neyse onu" (wie es eigentlich gewesen) bulup ortaya koymaya- ki Ranke'ye göre tarih yazıcılığının amacı budur- ihtiyacımız yoktur. Çünkü biz edebiyat nesnelerinin nasıl bir şey olduğunu doğrudan tecrübe (experience) etmek imkânına sahibiz. Bu bakımdan edebiyat tarihi tam bir tarih değildir. Çünkü o, halihazır olanın, her zaman ve yerde halihazır olanın ebedî bir şekilde halihazır olanın bilgisidir. Şüphesiz siyasî tarih ile sanat tarihi arasında gerçek anlamda bir farklılık olduğunu kimse inkâr edemez. Tarihî ve geçmiş olanla, tarihî olan fakat herhangi bir biçimde yine de halihazır olan arasında herhalde bir fark vardır.

Daha önce göstermiş olduğumuz gibi bir sanat eseri, tarihî seyri sırasında değişmemiş bir şekilde kalmaz. Muhakkak ki çağlar boyunca değişmeden kalan temel bir yapı aynılığı vardır; fakat bu yapı dinamiktir ve tarihî süreçten geçtiği sırada okuyucuların, eleştiricilerin ve sonraki sanatçıların kafasında değişikliğe uğrar. Yorum, eleştiri ve değerlendirme süreci hiçbir zaman tamamen kesilmez ve muhtemelen sonsuza kadar veya hiç değilse kültür geleneğinde tam bir kesinti olmadığı sürece devam edecektir. Edebiyat tarihçisinin görevlerinden biri-

si bu süreci tasvir etmektir. Bir başka görevi ise ortak yazarlarına, türlere, üslûp şekillerine veya dil geleneğine ve nihayet evrensel bir edebiyat planına göre küçük ya da büyük guruplar halinde sıralanan sanat eserlerinin gelişmesini izleyip ortaya koymaktır.

Fakat bir sanat eserleri serisindeki gelişme, karşımıza çok büyük güçlükler çıkaran bir kavramdır. Bir anlamda her sanat eseri ilk bakışta çevresinde bulunan sanat eserlerine benzemeyen ayrı bir yapıda görünür. Bir ferdîlikten diğerine doğru bir gelişmenin olmadığı iddia edilebilir. Hatta insan, edebiyatın tarihi olmaz, ancak yazan kişilerin tarihi olur itirazıyla bile karşılaşabilir.[12] Fakat böyle düşünürsek, meselâ bir dil tarihi veya felsefe tarihi yazmaktan da vazgeçmek gerekir; çünkü aynı akıl yürütmeyle, dil tarihi değil, sadece konuşan insanlar veya felsefe tarihi değil, sadece düşünen insanlar vardır sonucuna varabiliriz. Bu çeşitten aşırı bir "şahsiyetçilik" sonunda bizi her ferdî sanat eserinin tam manâsıyla ayrı olduğu fikrine götürür ki pratikte bu, sanat eserinin hem anlaşılmasının hem de başkalarına anlatılmasının imkânsız olması demektir. Bizim edebiyatı, daha çok, yeni eserlerin katılmasıyla aralarındaki ilişkiler düzeni sürekli değişen, değişen bir bütün halinde büyüyen bir eserler sistemi olarak düşünmemiz gerekir.

Fakat önceki bir on yıla veya yüzyıla kıyasla halihazır edebî durumdaki değişmeleri sadece göstermek, yine de fiilî bir tarihî tekâmül sürecinin tesbiti için yeterli değildir; çünkü değişme kavramı tabiat olayları serilerine uygulanan bir kavramdır. Edebî durum değişmelerinin belirlenmesi hep yeni, ama manâsız ve anlaşılmaz farklı durumlar veya yeni düzenlemeler olmaktan başka bir mana taşımayabilir. Böylece söz gelişi F.J. Teggart'ın Theory of History'sinde[13] tavsiye ettiği cinsten bir değişme incelemesi, tarihçiyi sadece tabiî bilimlerden ödünç aldıklarıyla çalışmak zorunda bırakarak sonunda tarihî ve tabiî süreçler arasındaki bütün farklılıkların silinmesine yol açacaktır. Bu değişmeler mutlak bir düzen içinde tekrarlansaydı, fizikçilerin anladığı manâda kanun kavramına varabilirdik. Ancak Spengler ve Toynbee'nin göz kamaştırıcı spekülasyonlarına rağmen herhangi bir tarih sürecinde, böylesi olacağı önceden bilinen değişmeler hiç bir zaman bulunmuş değildir.

Gelişme, değişmeden, hattâ düzenli ve olacağı önceden bilinen değişmeden başka ve ondan fazla bir şeydir. Açıkça görünmektedir ki bu terimi biyolojinin ona verdiği anlamda kullanmak gerekir. Yakından bakarsak biyolojide birbirinden çok farklı iki tekâmül kavramı görürüz. İlk tekâmüle örnek olarak bir yumurtadan kuşun oluşmasına doğru giden gelişmeler süreci verilebilir. İkinciye örnek olarak da bir balık beyninden insan beynine doğru giden değişmeleri söyleyebiliriz. Burada söz konusu olan, beyinlerin gerçekten gelişmesi değil, fakat kavramsal bir soyutlama, yani işlevlerine göre ne olduğu belirlenebilen "beyinler"dir. Gelişmenin her bir basamağı, "insan beyni"ne bakılarak belirlen-

miş bir ideale, böyle çok sayıda yaklaşmalardan bir tanesi olarak düşünülür.

Edebiyatta birinci veya ikinci anlamda bir tekâmülden söz edebilir miyiz? Ferdinant Brunetiere ve John Addington Symonds, her iki anlamda edebî tekâmülden söz edebileceğimizi düşünmüşlerdir. Onların varsayımına göre edebî türleri tabiattaki türlere benzer şekilde düşünebiliriz.[14] Brunetiere'in fikrine göre edebî türler, belli bir mükemmellik derecesine ulaştıktan sonra gerilemek, canlılığını kaybetmek ve sonunda ortadan kalkmak zorunda kalırlar. Bundan başka tıpkı Darwin'ci tekâmül anlayışındaki türler gibi edebî türler, daha yüksek ve daha farklılaşmış türlere dönüşebilir. Açıktır ki terimin birinci anlamında "tekamül"den sözetmek olsa olsa hayalî bir yakıştırmadır. Brunetiere'e göre, söz gelişi, Fransız trajedisi doğmuş, büyümüş, gerilemiş ve ölmüştür. Fakat onu trajedinin doğuş fikrine götüren şey (tertium comparationis), basitçe Jodelle'den önce Fransa'da yazılmış hiç bir trajedinin bulunmadığı olgusudur. Trajedinin ölümünü ispatlayan şey de sadece Voltaire'den sonra Brunetiere'in idealine uygun hiç bir önemli trajedinin yazılmamış olmasıdır. Fakat Fransa'da gelecekte büyük bir trajedinin yazılması ihtimali her zaman için vardır. Brunetiere'e bakılacak olursa, Racine'in Phédre'i trajedideki gerilemenin başlangıcında, türün yaşlılık çağına yakın bir yerdedir. Fakat bu teoriye göre Fransız trajedisinin "gençlik" çağını temsil eden o bilgiç Rönesans trajedileriyle Phédre'i karşılaştırırsak, bu trajedi genç ve taze bir şekilde bizi çarpar. Türlerin başka türlere dönüştüğü fikrini - ki Brunetiere'e göre Klasik yüzyıllar Fransız dinî hitabeti Romantizm'in lirik şiirine dönüşmüştür- savunmak daha da zordur. Aslında gerçek bir "dönüşüm" hiç görülmemiştir. Olsa olsa ancak aynı veya benzer duyguların önceleri hitabette, sonraları lirik şiirde dile getirildiği veya bunların her ikisinin de belki aynı veya benzer sosyal amaçlara hizmet ettikleri söylenebilir.

Bu bakımdan edebiyattaki gelişme ile doğumdan ölüme kapalı tekâmül süreci arasındaki biyolojik kıyaslamaya -her zaman taraftar bulmuş, son yıllarda da Spengler ve Toynbee tarafından yeniden canlandırılmış bir fikir- karşı çıkmamız gerekiyor. Buna karşılık ikinci anlamda "tekâmül", gerçek tarihî tekâmül kavramına çok daha yakındır. Bu tekâmül anlayışında basit değişmeler serisi değil, onun yerine serinin amacının mevzubahis edilmesi (postulate) gerektiği kabul edilir. Serinin çeşitli parçaları amacın başarılmasında vazgeçilmez durumlar olmalıdır. Bu, belli bir hedefe (meselâ insan beyni) giden tekâmül anlayışı, değişmeler serisini başı ve sonu olan gerçek bir sıralamaya dönüştürür. Fakat bu ikinci anlamdaki biyolojik tekâmül ile asıl anlamda "tarihî tekâmül" arasında gene de önemli bir fark vardır. Tarihî tekâmülün bu fark dikkate alınarak kavranması için, her ne şekilde olursa olsun tarihî olayın ferdî tarafını koruyabilmek, ancak bunu yaparken de tarihî süreci ard arda gelen, ama birbiriyle bağlantısız bir olaylar koleksiyonu haline getirmemek gerekir.

Bunun çözümü tarihî süreci bir değer veya norma bağlı kılmakta yatar.

Manâsız bir olaylar yığını gibi görünen olaylar serisinin önemli ve önemsiz unsurları ancak bu şekilde belirlenebilir. Tek tek olayların ferdîliğini zedelememiş, yok etmemiş bir tarihî tekâmül ancak bu şekilde mümkün olabilir. Ferdî bir gerçekliği genel bir değere bağlamakla ferdî olanı genel kavramın basit bir örneği derecesine indirmiş olmayıp, aksine onun anlamını belirtmiş oluruz. Tarih basit bir şekilde genel değerlerin ferdîleştirilmesi değildir (tabiî o, olaylar arasında devamlılığın olmadığı manâsız bir akış da değildir) tersine tarihî süreç, hep o zamana kadar bilinmeyen ve öngörülmeyen yeni değer formları çıkaracaktır. Böylece ferdî sanat eserinin bir değerler cetveline izafe edilmesi, onun ferdîliğiyle bu değerler arasında bulunan zarurî ilişkilerden başka bir şey değildir. Gelişmeler serisi bir değerler veya normlar cetveline başvurularak kurulacaktır; fakat bu değerlerin kendileri ancak tarihî süreç üzerinde düşünmek suretiyle çıkarlar. Kabul etmek gerekir ki burada mantıkî bir daire vardır: Tarihî sürecin bir takım değerlere göre yargılanması gerekir, ama bu değerler cetvelinin kendisi de tarihten çıkarılacaktır.[15] Bu kaçınılmaz bir şeydir; çünkü aksi takdirde ya kendimizi manâsız bir değişme akışı fikrine teslim etmek ya da edebiyat dışı standartlar -edebiyat sürecinin dışında bulunan birtakım Mutlak standartlar- kullanmak zorunda kalırız.

Edebiyatın tekâmülü problemi üzerindeki bu tartışma ister istemez soyut olmaktadır. Bizim burada ortaya koymaya çalıştığımız şey, edebiyattaki tekâmülün biyolojik tekâmülden farklı olduğu ve edebî tekâmülün ezelî ve ebedî tek bir modele doğru yeknesak bir ilerleme fikriyle hiç ilişkisi olmadığıdır. Tarih ancak çeşitlilik gösteren bir değerler manzumesine başvurularak yazılabilir ve bu değerler de tarihin kendisinden çıkarılmalıdır. Bu fikri edebiyat tarihinin karşılaştığı bazı problemlerin yardımıyla açıklığa kavuşturabiliriz.

Sanat eserleri arasındaki en aşikâr ilişkiler, yani kaynaklar ve etkiler meselesi bugüne kadar en fazla şekilde ele alınmış bir konudur ve bu konuda yapılmış birçok geleneksel edebiyat araştırması vardır. Dar anlamındaki edebiyat tarihi olmamakla birlikte, yazarlar arasındaki edebî ilişkilerin tesbiti açıktır ki böyle bir edebiyat tarihinin yazılması için çok önemli bir hazırlıktır. Meselâ 18. yüzyıl İngiliz şiir tarihini yazmak isteseydik, 18. yüzyıl şairlerinin Spenser, Milton ve Dryden'le olan ilişkilerini mutlaka tam olarak bilmemiz gerekirdi. İncelemesini edebî özellikler üzerinde yoğunlaştıran Raymond Havens'ın Milton İnfluence on English Poetry[16] adlı eseri, sadece Milton'ın 18. yüzyıl şairlerince benimsenen fikirlerini toplamakla kalmayıp, metinleri inceleyerek, benzerlik ve paralellikleri tahlil ederek Milton'ın etkilerine dair hayret verici, yığınla delili bir araya getirmiştir. Paralellikler avcılığına karşı son yıllarda yaygın bir güvensizlik vardır: Özellikle tecrübesiz araştırıcılarca yapıldığında böyle bir araştırma çok yanlış yargılara gidebilir. Herşeyden önce paralellikler, sadece örneklerinin çoğaltılmasıyla delil haline geleceği sanılan mübhem benzerlikler değil, gerçek paralellikler olmalıdır. Kırk tane sıfır yine sıfır eder. Ayrıca paralellik-

ler, başka paralellikleri dışarda bırakan paralellikler olmalıdır. Başka deyişle burada paralelliklerin sadece ortak bir kaynakla izah edilemeyecek akla uygun bir kesinliği olmalıdır. Ya da bu kesinlik, ancak geniş bir edebiyat bilgisine sahip araştırıcıların ulaşabileceği veya paralelliğin ayrı, kendi başına ele alınmış bir "motif" veya kelimeden, çok ileri derecede karışık bir kalıp olduğu bir kesinlik olmalıdır. Bu temel şartları çiğneyen eserlerin sayısı şaşırtıcı ölçüde büyük bir yekûna ulaşıyor. Üstelik bu türden eserler bazen devrin basmakalıp, ortak malzemelerini- klişeler, basmakalıp istiareler, ortak bir konunun yol açtığı benzerlikler- fark edebilmesi gereken seçkin araştırıcıların kaleminden de çıkabilmiştir.[17]

Bununla birlikte bu yöntem, kötü uygulamaları ne kadar çok olursa olsun yine de geçerlidir ve tamamen reddedilemez. Akıllıca yapılmış bir kaynaklar incelemesiyle edebî ilişkilerin tesbiti mümkündür. Bunlar arasında alıntılar, intihaller, basit taklitler en az ilgi çekici olanlardır. Sterne ve Burton gibi alıntıları kendi sanatkârâne amaçları için nasıl kullanacağını iyi bilen yazarlar bulunmakla birlikte, bunlar en fazla basit ilişkilerin varlığını gösterirler. Fakat açıktır ki edebî ilişkilere ait problemlerin çoğunda durum oldukça karmaşıktır ve bunların halli eleştirel tahlilleri -ki bu tahliller için paralelliklerin bir araya getirilmesi önemsiz bir alt çalışmadan ibarettir- gerektirir. Bu türden birçok incelemedeki eksiklikler, bu hakikati gözardı etmelerinden kaynaklanır: Bunlarda tek bir özellik diğerlerinden ayrı bir şekilde ele alınırken eser mozayiğin küçük parçalara bölünmesi gibi parçalanır. İki veya daha çok edebî eser arasındaki ilişkilerin yarar sağlayacak şekilde tartışılması, ancak edebî gelişme şemasında bunları kendileri için en uygun yerde gördüğümüz zaman mümkündür. Sanat eserleri arasındaki ilişkiler, eleştiri sırasında karşımıza, ilk incelemeler haricinde yapısı birbirinden ayrı parçalara bölünerek dağıtılamayacak olan iki bütünün, iki şeklin karşılaştırılması problemini çıkarır.

Karşılaştırmayı gerçekten iki bütün üzerinde topladığımız zaman edebiyat tarihinin temel bir problemi olan orijinallik üzerine bir takım sonuçlara varmak mümkün olacaktır. Zamanımızda genellikle geleneğin zorlanması, bozulması yanlış bir şekilde orijinallik sanılmakta veya orijinallik yanlış bir yerde, sanat eserinin sadece malzemesinde ya da iskeletinde- geleneksel olay örgüsünde , moda haline gelmiş bir kuruluş biçiminde- aranmaktadır. Eski devirlerde edebî yaratmanın ne olduğu konusunda daha sağlıklı bir anlayış vardı; o zamanlarda sadece olay örgüsü veya konusu orijinal olan bir eserin fazla bir sanat değeri taşımadığı kabul edilirdi. Rönesansda ve Neo-Klasik devirde haklı olarak çeviriye, özellikle şiir çevirisine ve Poe'nun Horace'ın veya Dr. Johnson'ın Juvenal'ın hicivlerini taklidi tarzında bir "taklit"e büyük önem atfediliyordu.[18] Ernst Robert Curtius, European Literature and Latin Middle Ages (1948) adlı eserinde sıradan ortak malzemeler (topoi: konular) dediği şeyin, Latincenin hakimiyetindeki Ortaçağ edebiyatları vasıtasıyla eski çağlardan gelen ve bütün modern ede-

biyatlara nüfuz eden tekrarlanan tema ve imajların, edebiyat tarihindeki muazzam rolünü inandırıcı bir şekilde göstermiştir. Gelenekten devralınmış, eski çağların tasvib ettiği tema ve imajları kullanan, uyarlayan ve bunlara başka bir şekil veren hiçbir yazar kendini değersiz veya taklitçi gibi görmezdi. Bu yolda yapılan birçok incelemenin temelinde sanat süreciyle ilgili yanlış telakkîler bulunmaktadır. Buna örnek olarak Sir Sidney Lee'nin Elizabeth devri soneleri üzerine yaptığı, şeklin bunların hepsinde de geleneksel olduğunu ortaya koyan; ama bunu yapmakla, incelemecinin sandığı gibi sonelerin içtenlikten uzak ve fena olduğunu ispatlamış olmayan bir çok incelemesini gösterebiliriz.[19] Duyguların kuvvetli bir şekilde ifadesi ve eserin sanat bakımından değerli olması, belli bir geleneğin ve onun anlatım vasıtalarının benimsenmiş olması durumunda da pekâlâ mümkündür. Bu tür bir incelemede gerçek eleştirel problemler, tartma ve karşılaştırma, sanatçının başka sanatçıların başarılarından nasıl yararlandığını gösterme aşamasına geldiğimizde ve sanatçının söz konusu başarıyı başka bir başarıya dönüştürme kuvvetini gözlemlemeye başladığımızda ortaya çıkar. Her eserin bir gelenekteki gerçek yerinin tesbiti edebiyat tarihçisinin birinci görevidir.

İki veya daha çok eser arasındaki ilişkilerin incelenmesi, daha sonra bizi edebiyat tarihinin tekâmülü bakımından daha ileri problemlere götürür. İlk ve en aşikâr sanat eserleri serisi tek bir yazar tarafından yazılmış eserlerin oluşturduğu seridir. Bunda bir değerler manzumesinin, bir hedefin tesbiti zor değildir. Bir eser veya eserler grubunun yazarın en olgun eseri veya eserleri olduğuna hükmedip diğer eserleri bu örneğe ne ölçüde yaklaştıkları noktasından tahlil edebiliriz. Birçok monografide böyle bir incelemeye teşebbüs edilmiştir. Fakat bunların pek azında konunun getirdiği problemlerin tam anlamıyla bilincinde olunabilmiş, çoğunda ise bu problemlerle yazarın özel hayatının problemleri içinden çıkılamayacak bir biçimde birbirine karışmıştır.

Başka türlü bir tekâmül serisi şöyle kurulabilir: Sanat eserlerindeki belli bir özellik ayrı bir şekilde ele alınır ve bunların (geçici bile olsa) bir ideal örneğe doğru ilerleyişi izlenir. İstendiği takdirde böyle bir tekâmül incelemesi, Clemen'in Shakespeare'in imajlarındaki tekâmülü incelerken yaptığı gibi[20] tek bir yazarın eserlerinde veya bir devir veya milletin edebiyatının bütününde yapılabilir. George Sainstbury'nin İngiliz şiirinde vezin tekniği ve nesir ritminin tarihi üzerindeki eserlerine benzer kitaplar,[21] böyle tek bir unsuru ayrı bir şekilde ele alır ve onun tarihini izlerler. Bununla birlikte Saintsbury'nın bu iddialı eserleri, mübhem ve bugün için artık geçersiz vezin ve ritim anlayışları dolayısıyla değerlerinden çok şey yitirmiştir. Bunlar herhangi bir konuda yeterli bir şekilde başvurulabilecek bir plan olmadan tam bir tarihin yazılamayacağını gösteren örneklerdir. Aynı türden problemler, İngiliz edebiyatındaki şairane söyleyişin tarihinde -bu alanda sadece Josephine Miles'in istatistik verilere dayalı incelemelerine sahibiz- veya henüz teşebbüs bile edilmemiş olan İngiliz şiirindeki

imajların tarihinde de karşımıza çıkacaktır.

Bu tip incelemelerle Hamlet, Don Juan veya Vatansız Yahudi gibi temalar ve motifler hakkındaki birçok tarihî incelemenin aynı sınıfa sokulabileceği düşünülebilir; ama gerçekte bunlar farklı problemlerdir. Bir hikâyenin çeşitli versiyonları arasında vezin ve söyleyişte (diction) olduğu ölçüde zarurî bir bağlılık veya devamlılık bulunmaz: Sözgelişi edebiyatımızda İskoç Kraliçesi Mary' nin trajedisine ait bütün farklı versiyonları farklılıkları açısından ele almak politik hassasiyetin tarihî bakımından pekalâ ilgi çekici bir konu olabileceği gibi şüphesiz yer yer de olsa zevk tarihindeki değişmeleri -hatta değişik trajedi anlayışlarını da- aydınlatabilirdi. Fakat bu çeşit incelemelerin kendi içinde bir tutarlılığı veya diyalektiği yoktur. Bunlar tek bir problemi ve tabiî eleştirel bir problemi ele alıp ortaya koymazlar.[22] Konulara, malzemelere ait tarihler, (Stoffgeschichte) edebiyat tarihlerinin en az edebî olanıdır.

Edebî türlerin ve tiplerin tarihi de karşımıza başka türlü problemler çıkarır. Fakat bunlar çözümsüz değildirler ve Croce'nin tür tarihi fikrine itibar edilmemesi yolundaki çabalarına rağmen, tür tarihi teorisi için bir temel oluşturabilecek olan, açık seçik bir tarihin ortaya konması için gerekli teorik fikirleri bizzat öne süren birçok incelemeye sahibiz. Tür tarihinin ikilemi bütün edebiyat tarihinin ikilemidir. Yani başvurulacak şemayı (bu durumda türün şemasını) bulup ortaya koymak için türün tarihini incelememiz gerekir; fakat kafamızda belli bir seçme planı olmaksızın bu tarihi inceleyemeyiz. Bununla birlikte mantıkî dairemiz uygulamada içinden çıkılmaz bir şey değildir. Sonede olduğu gibi öyle durumlar vardır ki burada apaçık dış özelliklere dayalı bir tasnif planı (belirli bir kalıba göre kafiyelenmiş ondört mısralı şiir) bize gerekli çıkış noktasını sağlar. Mersiye (ağıt) ve ode'ların durumu gibi başka durumlarda bunları bir tür gibi gösteren şey, belki de sadece ortak bir ada sahip olmalarıdır. Ben Johnson'ın "Ode to Himself", Collins'in "Ode to Evening" ve Wordsworth'ün "Intimations of Immortality" adlı şiirleri arasındaki ortak taraflar pek azdır. Fakat keskin bir göz bunların ortak ana şekillerinin Horace tarzı ve Pindar tarzı ode'lar olduğunu görecek; bunlar arasındaki bağlantı çizgilerini, görünüşte birbirinden ayrı olan gelenek ve çağlar arasındaki devamlılığı tesbit edebilecektir. Türler tarihi muhakkak ki edebiyat tarihi incelemeleri için en verimli alanlardan birisidir.

Bu "morfolojik" yaklaşım, geniş çapta folklor alanında uygulanabilir ve uygulanmalıdır; çünkü bu alanda türlerin adı ve özellikleri, sonradan ortaya çıkmış olan sanatkarâne edebiyatta olduğundan genellikle daha açık bir şekilde belirlenmiş durumdadır. Gene bu yaklaşım en azından yaygın şekilde tercih edilen basit "motif" ve olay örgüsü göçlerinin incelenmesi kadar önemli ve manâlıdır. Özellikle Rusya'da bu alanda başlangıç mahiyetinde iyi araştırmalar yapılmıştır.[23] Hem Klasik türleri hem de ortaçağda çıkmış yeni türleri iyi bilmeden en azından Romantik ihtilâle kadar olan modern edebiyatı anlamak mümkün

değildir. Bu türlerin birbirine karışmaları, bulaşmaları ve aralarındaki çekişmeler 1500 ilâ 1800 arasındaki edebiyat tarihinin büyük bir kısmını meydana getirir. Her ne kadar Romantik dönem, aradaki farklılıkları bulanıklaştırmış ve yeni karışık şekiller ortaya çıkarmışsa da aslında tür fikrinin gücünü, hattâ son dönem edebiyatında bile küçümsemek hatalı olacaktır. Brunetiére ve Symonds'ın ilk tür tarihleri, biyolojik türlerle olan paralelliğe aşırı derecede yaslanmalarından dolayı değer kaybına uğradılar. Fakat son yıllarda daha dikkatli bir şekilde yapılan incelemeler ortaya çıkmaya başlamıştır. Böyle incelemelerin düşebileceği yanlış, ortaya çıkan edebî tiplerle ilgili tasvirî açıklamalar veya birbiriyle ilişkisiz ayrı bir takım tartışmalardan ibaret bir hale gelmeleridir ki tiyatro veya roman tarihi diye takdim edilen birçok incelemenin akıbeti bu olmuştur. Fakat bir edebî tipin nasıl bir gelişme gösterdiğini açıkça görebilmiş eserler vardır. Başlangıçtan Shakespeare'e kadar İngiliz tiyatrosunun tarihini yazarken bu hususa özellikle dikkat etmek gerekir. Bu devrede tiyatroda esrarlı dinî oyunlar (mystery) ve ahlakî oyunlar (morality) gibi çeşitli tiplerin ortaya çıkması ve modern tiyatronun doğuşu, Bale'in King John'u gibi dikkat çekici karışık tiyatro formlarında izlenebilir. Çeşitli amaçları dolayısıyla parçalanmış bir manzara göstermesine rağmen W.W.Greg'in Pastoral Poetry and Pastoral Drama'sı iyi bir tür tarihinin ilk örneğidir.[24] Daha sonra C.S.Lewis'in Allegory of Love'ı[25], açık seçik bir tarzda kavranmış bir gelişim şemasının iyi bir örneğini verir. Almanya'da en azından iki iyi kitap vardır: Karl Viëtor'un History of the German Ode'u ve Günther Müller'in History of the German Song'u.[26] Her iki yazar da karşılaştıkları problemler üzerinde titiz bir dikkat göstermişlerdir.[27] Viëtor, sözünü ettiğimiz mantıkî dairenin açık bir şekilde farkındadır ama bu onu korkutmaz: O, tarihçinin, geçici bir şekilde olsa bile ilgilendiği türün esasını teşkil eden şeyi sezgisel olarak kavraması ve daha sonra varsayımını doğrulamak veya düzeltmek için türün kaynaklarına gitmesi gerektiğini görmüştür. Tür, ferdî eserlerle örneklendirilen tarihi içinde görünecek olmasına rağmen, bu ferdî eserlerin bütün özellikleriyle tasvir edilmeyecektir. Türü "düzen verici" bir kavram, temelde yatan belli bir kalıp, gerçek olan, başka deyişle somut eserlerin yazılışını fiilen bir kalıba sokması dolayısıyla etkili olan bir görenek olarak düşünmek gerekir. Bir türün tarihini yazarken, bu türün devamı veya farklı bir şekilde devamı artık olamaz tarzında kendine özgü bir amaca varmanın hiç gereği yoktur, ama tam bir tür tarihi yazabilmek için bir amaç veya tipi akılda tutmamız gerekecektir.

Hemen hemen aynı problemler, bir devrin veya akımın tarihini yazarken de karşımıza çıkarlar. Gelişme üzerine söylediklerimiz, bizim iki aşırı görüşe katılmamızın mümkün olmadığını göstermiş olmalıdır. Bunlardan birisi metafizik görüştür: Buna göre devir, tabiatı sezgi yoluyla bilinmesi gereken bir mahiyettir. Diğeri aşırı nominalist görüştür: Bunda da devir, tasvir maksadıyla incelemeye alınan lâlettayin bir zaman dilimini belirten bir kelime, basit bir dil

etiketidir. Aşırı nominalizmin varsayımına göre devir, gerçekte yönü belirsiz sürekli bir akış olan malzemeler üzerinde yapılmış keyfî bir yönlendirme veya belirlemedir. Böylece bu görüş, bizi bir yandan somut bir olaylar kaosuyla, bir yandan da tamamen subjektif yakıştırma veya etiketlerle yüzyüze bırakır. Bu görüşü kabul edersek, o zaman açıktır ki çeşitli şekillerde görünmekle birlikte temelde sabit bir devamlılık gösteren bir gerçekliği nereden böleceğimiz meselesinin önemi yoktur. O zaman ne kadar keyfi ve mekanik olursa olsun nasıl bir devirler planını benimsediğimizin de önemi yoktur. Bu durumda edebiyat tarihini yüzyıllara, onyıllara ya da yıllık tarzında olduğu gibi yıllara bölerek yazabiliriz. Hatta Arthur Symons'ın The Romantic Movement in English Poetry'sinde[28] kullandığı türden bir ölçütü bile kullanabiliriz. Bu kitabında araştırıcı Romantik hareketin 1800'den önce doğmuş, bunlar arasında da 1800'den sonra ölmüş yazarlarını tartışır. O zaman devir, sadece bir kitabın bölümlerinin belirlenmesi veya bir konu seçimi sırasında lâzım olan bir şey, böyle bir işe yarayan bir kelimedir. Yüzyıllar arasındaki tarih sınırlarına sıkı sıkıya bağlı kalan veya bir konuya (söz gelişi 1700-1750 gibi) tam tarih sınırlamaları getiren -ki bu, araştırmayı belli bir çerçevede tutmak mecburiyeti hariç hiç bir şekilde mazur görülemeyecek bir şeydir- kitapların temelinde çoğu zaman bilinçli olmasa bile bu görüş vardır. Kesin tarihlere itibar edilmesi tabiî bibliyografik derlemeler için yerinde bir tutumdur, çünkü bu tür çalışmalarda kesin tarihler, Dewey onlu sisteminin bir kütüphaneye getirdiği kolaylık nevinden bir kolaylık, bir kullanışlılık sağlarlar. Fakat bu gibi devirlere göre bölümlemelerin gerçek edebiyat tarihiyle hiç bir ilgisi yoktur.

Bununla birlikte birçok edebiyat tarihi politik değişmelere göre devirlere bölünür. Böylece edebiyat tamamen bir milletin politik veya sosyal devrimlerine göre belirlenmiş bir şekilde düşünülür ve devirleri belirleme problemi, bölümlemeleri ve devirleri genellikle hiçbir inceleme yapılmaksızın kabul edilen politika ve toplum tarihçilerine bırakılır. Eski İngiliz tarihlerine bakarsak onların ya sayısal bölümlemelere ya da İngiliz krallarının saltanat devirleri gibi basit bir pratik ölçüte göre yazıldıklarını görürüz. Daha sonraki İngiliz edebiyatını hükümdarların ölüm tarihlerine göre bölmenin ne kadar akıl karıştırıcı olduğunu göstermeye gerek bile yoktur: Gerçekten de 19. yüzyıl edebiyat tarihini George III, George IV ve William IV saltanatı gibi devirlere ayırmayı kimse ciddi olarak düşünmez. Ama Elizabeth, James I ve Charles I devirleri gibi aynı derecede sunî ayırımlar bir ölçüde de olsa günümüzde hâlen yaşamaktadır.

İngiliz edebiyatına ait son zamanlarda yazılmış tarihlere bakarsak, yüzyıllara ya da kralların saltanatına göre yapılan eski bölümlemelerin hemen tamamen ortadan kalktığını, bunların yerine, en azından adlarını insanın düşünce hayatının çok ayrı faaliyetlerinden almış devirlerin geçtiğini görürüz. "Elizabeth dönemi" ve "Viktorya dönemi" gibi eski saltanat ayırımlarından kalan terimleri hâlen kullanıyoruz, ama bununla birlikte bunların fikir ve düşünceler tarihinde

yeni bir anlam kazandıkları kabul edilir. Bu terimleri, her iki kraliçenin de kendi zamanlarının karakterini temsil ettiği fikrinden dolayı benimsemişizdir. Artık bir kralın tahta çıkışı ve ölümüne göre belirlenen katı kronolojik devirler üzerinde ısrarlı değiliz. "Elizabeth dönemi" terimini, kraliçenin ölümünden hemen hemen 40 yıl sonra tiyatroların kapanmasından (1642) önceki yazarları da kapsayacak şekilde kullanıyoruz. Öte yandan hayatı bakımından bayağı Viktorya'nın saltanat yılları içinde görünen Oscar Wilde'dan bir Viktorya devri yazarı olarak pek nadir söz ederiz. Böylece başlangıçta politik bir anlamı olan terimlerin fikir, hattâ edebiyat tarihi açısından belirli bir anlam kazandığı kabul edilir. Yine de bugün kullandığımız etiketlerin çeşitli yerlerden gelmesi bir bakıma kafa karıştırıcı bir durumdur: "Reformasyon" din tarihinden, "Hümanizm" esasen bilim tarihinden gelir. "Rönesans" sanat tarihinden, "Commenwealth" ve Restorasyon" ise belirli politik olaylardan alınmadır. "On Sekizinci Yüzyıl" terimi, "Augustan" ve "Neo-Klasik" devir gibi edebî terimlerin bazı işlevlerini yüklenmiş olan eski bir sayısal terimdir. Viktorya, Edward ve George devirleri kralların saltanatından çıkmıştır; buna karşılık "Pre-Romantizm" ve "Romantizm" öncelikle edebî terimlerdir. Aynı şaşırtıcı manzara hemen hemen her edebiyatta görülür. Söz gelişi Amerikan edebiyatında "Romantizm" ve "Realizm" edebî terimlerdir; ama buna karşılık "Koloni devri" politik bir terimdir.

Bu terimler karmaşasını mazur gösterebilmek için, şüphesiz ki bu aşikâr karışıklığa bizzat tarihin sebep olduğu ileri sürülebilir. Yani edebiyat tarihçisi olarak her şeyden önce tarihi yapan yazarların fikir ve anlayışlarına, edebiyat için öne sürdüğü programlara ve telâffuz ettiği adlandırmalara bakmak ve böylece onların yaptığı bölümlemeleri kabulle yetinmek zorundayız denebilir. Edebiyat tarihinde bilinçli bir şekilde formüle edilmiş programların, edebî grupların, yazarların kendini yorumlamalarının bizim için sağladığı dayanakların değeri elbette küçümsenemez. Fakat bu gibi kendi üzerinde düşünme ve kendini eleştirme faaliyetleri için- ki bunlar da başka tarihî olaylar ve yapılan beyanlar serisinin tasvir edilmesi gibi tasvir edilecek şeylerdir- "devir" değil de "akım" terimini kullanmak daha iyi olacaktır. Yine de bu çeşit programlar, tıpkı bütün eleştiri tarihinin edebiyat tarihi için aralıksız bir şekilde yorumlar sunması gibi, bir devir incelemesi için yararlı olacak basit malzemelerdir. Bunlar bize bazı hatırlatmalarda bulunabilir, bazı ipuçları sunabilirler, ama bunların yöntem ve bölümlemelerimize hakim olmasına izin verilmemelidir. Bunun sebebi de görüşlerimizin kesin bir şekilde onlarınkinden daha sağlam olması değil, geçmişi halihazırın ışığında görme ayrıcalığımızdır.

Ayrıca insanın zihnini karıştıracak kadar farklı kaynaklardan alınmış olan bu terimlerin kendi zamanlarında yerleşmiş terimler olmadığını da belirtmek gerekir. İngilizcede "Hümanizm" terimi ilk olarak 1832'de, "Rönesans" 1840'ta, "Elizabeth dönemi" 1817'de, "Augustan" 1819'da ve "Romantizm" de 1844'te görülür. Oxford Dictionary'den alınan bu tarihler belki de pek güvenilir değil-

dir; çünkü "Augustan" teriminin tarihi, ara sıra görülmekle birlikte 1690'a kadar çıkar. Carlyle "Romantizm"i 1831'de kullanır.[29] Fakat bu tarihler, devir adlarıyla onların işaret ettiği devirler arasındaki zaman aralığını gösterirler. Bilindiği gibi Romantikler, en azından İngiltere'de kendilerine Romantik dememişlerdir. Görünen odur ki Coleridge ve Wordsworth'un Romantik akıma bağlanmaları ve Shelley, Keats ve Byron'la aynı gruba sokulmaları ancak 1849 dolaylarında olmuştur.[30] Literary History of England between the End of the Eighteenth and Beginning of the Nineteenth Century (1882) adlı eserinde Mrs. Oliphant, bu terimi hiç kullanmadığı gibi "Göl" şairleri, "Cockney" okulu ve "şeytanî" Byron'ı tek bir akım olarak düşünmez. Bu bakımdan İngiliz edebiyatına ait genel olarak kabul edilen devirlerin günümüz açısından hiç bir tarihî dayanağı veya haklılığı yoktur. İnsan ister istemez politika, edebiyat ve sanat kaynaklarından gelen etiketlerin savunulması imkânsız, karman çorman bir şey meydana getirdiği sonucuna varmaktadır.

Ancak elimizde insanın kültür-politika, felsefe, diğer sanatlar vs.- tarihini düzgün bir şekilde bölen bir devirler serisi bulunmuş olsa bile, edebiyat tarihi farklı amaçlarla ve değişik malzemelere dayanarak elde edilmiş bir devirler planını kabule razı olmamalıdır. Edebiyatı insanoğlunun politik, sosyal, hattâ fikrî gelişmesinin basitçe bir yansıması veya kopyası olarak düşünmemek gerekir. Bu sebeple edebî devirler sadece edebî olan ölçütlerle tesbit edilmelidir.

Bizim vardığımız sonuçlarla politika, toplum, sanat ve fikir tarihçilerinin sonuçları birbirine uyuyorsa buna hiç bir itirazımız yoktur; fakat bizim çıkış noktamız edebiyatın edebiyat olarak gelişimi olmalıdır. Devir ancak o zaman edebiyatın bütün halinde gelişiminin bir alt bölümü olur. Edebiyatın tarihi, ancak gerektiğinde değişebilen bir değerler manzumesine dayanarak yazılabilir ve bu değerler manzumesi tarihin kendisinden çıkarılmak zorundadır. Şu halde dönem bir edebî normlar, standartlar ve görenekler sisteminin hakim olduğu, başlangıcı, yayılması, çeşitlenmesi, bütünleşmesi ve kayboluşu izlenebilen bir zaman dilimidir.

Tabiî bu, sözkonusu normlar sisteminin bizim için bağlayıcı gibi kabul edilmesi gerektiği anlamına gelmez. Bu sistemi, tarihin kendisinden çıkarmalıyız: Onu tarihin, yani gerçekliğin içinde keşfetmeliyiz. Sözgelişi "Romantizm", bulaşıcı bir hastalığın yayılması gibi yayılan tek veya bütün (unitary) bir nitelik olmadığı gibi, tabiî sadece bir söz, bir dil etiketi de değildir. O, tarihî bir kategoridir veya Kantçı, bir ifadeyle söylemek gerekirse "düzenleyici bir fikir" (idea) (veya daha ziyade bütün bir fikirler sistemi)dir ki biz onun yardımıyla tarihî süreci yorumlarız. Fakat bu fikirler manzumesini tarihî sürecin kendinde bulmuşuzdur. "Devir" terimine verdiğimiz bu anlam, sık sık kullanılan anlamındaki devirden, yani kendi tarihî bağlamından uzaklaştırılabilen ve daha geniş bir çerçeveye sahip bir psikolojik tip anlamındaki devirden farklıdır. Yerleşmiş,

oturmuş tarihî devirlerin adını, bu gibi psikolojik veya sanatkârane tipler için kullanmanın kesin bir şekilde yanlışlığı bir yana, böyle bir edebiyat tipolojine gitmenin üzerinde tartıştığımız meseleden farklı olduğunu -bu konunun dar anlamda edebiyat tarihine girmediğini- görmek gerekir.

Böylece devir, bir tip veya sınıf değil, tarihî süreç içinde ve ondan ayrılamayacak bir şekilde gömülmüş bir normlar sisteminin belirlediği bir zaman dilimidir. "Romantizm"i tarif etmek için boş yere yapılmış bir sürü deneme gösterir ki devir, mantıktaki bir sınıfa benzer bir kavram değildir. Eğer böyle olsaydı, ferdî eserlerin hepsini de bir devir altında toplayıp sınıflandırabilirdik. Ama bunun imkansızlığı apaçık ortadadır. Ferdî bir sanat eseri, bir sınıf içinde bir örnek değil, fakat diğer bütün eserlerle birlikte devir kavramını oluşturan bir parçadır. Bu bakımdan onun kendisi devrin bütünü hakkındaki fikrimizi şekillendirir. Çok sayıda ve farklı "Romantizm" tanımlamaları[31] arasında doğruluk ve yanlışlık bakımından bir ayırıma gitmek, başvurdukları normlar manzumesinin ne kadar karmaşık olduğuna işaret etmeleri açısından değerli olmakla birlikte, teorik açıdan yanlıştır. Açıkça kavranması gerekir ki devir ideal bir tip veya soyut bir kalıp ya da bir sınıfa ait kavramlar serisi değil, fakat hiç bir sanat eserinin tamamen gerçekleştiremeyeceği bütün bir normlar sistemin hakimiyeti altında olan bir zaman dilimidir. Bir devrin tarihi, bir normlar sisteminden diğerine kadar yer alan değişmelerin izlenmesinden ibaret olacaktır. Böylece bir devir kendisine bir çeşit birlik atfettiğimiz bir zaman dilimidir, ama bu birliğin ancak izafî bir birlik olabileceği aşikârdır. Burada birliğin anlamı, bu devir esnasında belli bir normlar manzumesinin en tam bir şekilde gerçekleştirilmiş olmasından başka bir şey değildir. Devrin birliği mutlak bir birlik olsaydı, devirlerin, gelişmenin devamlılığından yoksun bir tarzda taş bloklar gibi yan yana sıralanması gerekirdi. Bu yüzden daha önceki normlar manzumesinden halen yaşayanlarla onu takip eden normlar manzumesine ait ilk şeylerin bir arada bulunması kaçınılmazdır.[32]

Bir devrin tarihini yazma meselesi, ilkin bu devrin niteliklerini belirleme meselesi olacaktır: Bir göreneğin (convention) çöküşünü ve bir yenisinin doğuşunu kesin olarak ortaya koymamız gereklidir. Bu görenek değişmesinin belli bir zamanda ortaya çıkmasının sebebi, genel terimlerle açıklanamayacak bir tarih problemidir. Bunun için teklif edilen bir çözüm yolunun varsayımına göre edebî gelişme seyrinde bir tükeniş, bitiş noktasına gelinir ve bu, yeni bir kural veya ilkeler sisteminin (code) doğmasını gerekli kılar. Rus biçimcileri bu süreci "otomatikleşme" süreci olarak nitelendirirler. Yani kendi devrinde etkili olan şiir sanatı vasıtaları o kadar yaygın ve harcıâlem bir hale gelir ki yeni okuyucu kitlesi bunları alışılmış şeyler olarak görür ve farklı bir şeye, artık devri bitmiş olduğu varsayılan şeylere zıt bir şeye özlem duyar. Gelişme planını oluşturan şey burada tahtıravalli hareketi gibi bir uçtan öbür uca giden değişmelerdir. Başka deyişle burada hiç durmadan yeni söyleyiş, tema ve diğer anlatım vasıta-

larının "kuvveden fiile çıkması"na yol açan isyan etmeler sözkonusudur. Fakat bu teori, gelişme neden almış olduğu o özel istikâmette olmaktadır, buna bir açıklık getirmez: Basit tahtıravalli tarzı değişmelerin, sürecin bütün karmaşıklığını ortaya koymaya yetmeyeceği âşikârdır. Bir açıklamaya göre, bu çeşit yön değişmelerinin sebebi, dıştan yapılan müdahaleler ve sosyal ortamın baskılarıdır. Bu durumda her edebî görenek değişmesine yol açan şey, kendi sanatını yaratan yeni bir sınıf ya da hiç değilse bir halk topluluğunun ortaya çıkması olacaktır. Rusya'da 1917'den önce yaygın olan açık sınıf farklılıkları ve sınıfsal yakınlıklar dolayısıyla sosyal değişmelerle edebî değişmeler arasında çoğu kere sıkı bir ilişki tesbit edilebilir. Batıda bu ilişki pek açık değildir ve çok aşikar sosyal farklılıkların ve tarihî felâketlerin dışına çıkıldığında ortadan kalkar.

Başka bir açıklama ise yeni bir neslin ortaya çıkışına dayanır. Bu teori Cournot'nun Considération sur la marche des idées (1872) adlı eserinden beri birçok taraftar bulmuş, özellikle Almanya'da Petersen ve Wechssler tarafından geliştirilmiştir.[33] Fakat buna, biyolojik bir varlık olarak bakıldığında neslin meseleye hiç bir zaman bir çözüm getirmeyeceği itirazıyla karşı çıkılabilir. Bir yüzyılda 1800-1833, 1834-1869, 1870-1900 gibi üç neslin bulunduğunu varsayarsak aynı ölçüde geçerli olan 1801-1834, 1835-1870, 1871-1901 vs. gibi serileri de dikkate almamız gerekir. Biyolojik açıdan düşünüldüğünde bu seriler tamamen eşit serilerdir. Gene sözgelişi 1800 dolayında doğmuş bir grup insanın, edebî gelişmede 1815 dolayında doğmuş bir gruptan daha derin bir şekilde etkili olması gerçeğinin, sırf biyolojik sebeplerden başka sebepleri olmalıdır. Tarihte bazı anlarda edebî değişmeye aşağı yukarı aynı yaşlarda bir gençler grubunun (Jugendreihe) yol açtığı şüphesiz doğrudur: Alman Sturm und Drung'ı veya Romantizm'i bunun açık örnekleridir. Bazı tarihî ve sosyal olguların nesil adı verilen bir birliğe götürdüğü görülmüştür. Meselâ belli bir yaş grubuna mensup insanlar, kolayca etkilenebilecekleri hassas bir çağlarında Fransız İhtilâli veya İkinci Dünya Savaşı gibi önemli bir olayı yaşayabilirler ve bu tarihî veya sosyal olgu, muayyen bir "nesil" birliğine yol açmış görünür. Fakat bu durumda çok güçlü bir sosyal tesiri olan bir olay vardır. Bunun dışındaki durumlarda yaşlı kişilerin belli bir mükemmelliğe ulaşmış eserlerinin edebî değişme üzerinde derin surette etkili oldukları şüphesizdir. Genellikle basit nesil veya sosyal sınıf değişmeleri edebî değişmeyi açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Edebî değişmeler, durumdan duruma farklılık gösteren karmaşık bir süreçtir. Değişme, tükenişten ve değişme isteğinden dolayı kısmen iç sebeplerden; ama sosyal, fikrî ve diğer bütün kültürel değişmeler dolayısıyla kısmen de dış sebeplerden ileri gelen bir şeydir.

Modern edebiyat tarihinin ana devirleri üzerinde bitmez tükenmez bir tartışma vardır. "Rönesans", "Klasisizm", "Romantizm", "Sembolizm" ve son yıllarda da "Barok" terimleri yeni ve bazen birbirine zıt şekilde tekrar tekrar tanımlanmıştır.[34] Açıklığa kavuşturmaya çalıştığımız teorik meselelerde karışık-

lık olduğu sürece; tartışmaya katılanlar, tanımlamalarını sınıf kavramlarına göre yapmakta ısrarlı olduğu, yani gerçek anlamda "devir"le "tip" anlamı taşıyan devri, terimlerin semantik tarihiyle fiilî üslûp değişmelerini birbirine karıştırdığı sürece bu konularda fikir birliğine varma ihtimali yoktur. A. O. Lovejoy ve başkalarının "Romantizm" gibi terimleri bir yana bırakmayı tavsiye etmesinin bu bakımdan anlaşılabilir bir tarafı vardır. Fakat bir devir tartışması, en azından edebiyat tarihinin her türlü problemini karşımıza çıkaracaktır: Fiilî üslûp değişmeleri kadar söz konusu devre ad olan terimin tarihi ve eleştirel programlar, devrin bütün diğer insanî faaliyetlerle ilişkileri ve başka ülkelerdeki aynı devirlerle ilişkisi vs. Bir terim olarak Romantizm İngiltere'ye geç girmiştir. Fakat Wordsworth ve Coleridge'in teorilerinde, hem onların hem çağın diğer şairlerinin uygulamalarıyla ilişkisi içinde ele alınması gereken yeni bir program vardır. İlk şekilleri, hattâ 18. yüzyıl başlarından itibaren izlenebilen yeni bir üslûp vardır. İngiliz Romantizm'ini Fransa ve Almanya'daki farklı romantizmlerle karşılaştırabilir, gene onun güzel sanatlardaki Romantik akımla sözde ve gerçek paralelliklerini inceleyebiliriz. Problemler her bir zaman ve yerde farklı olacaktır: Bu yüzden bir takım genel kurallar çıkarmak mümkün görünmemektedir. Cazamian'ın edebiyatta devirlerin nöbetleşe bir şekilde gelişinin günümüze doğru gitgide hızlandığı, bugün ise bu gidiş gelişlerin istikrarlı bir hale geldiği fikri kesinlikle yanlıştır. Gene hangi sanatın hangi sanattan önde olduğu veya yeni bir üslûbun doğuşunda hangi milletin hangi milletten önce geldiği yolunda dogmatik bir şekilde bazı tesbitlerde bulunma denemeleri de aynı şekilde yanlıştır. Devri bir kelimeyle adlandırmanın da bize fazla bir şey kazandırmadığını açıkça görmek gerekir: Bir kelime bir sürü manâyı yüklenemez. Fakat bu problemi tamamen bir yana atmak isteyen şüpheci tutumlar da aynı derecede yanlıştır: Çünkü dönem kavramı muhakkak ki edebiyat tarihi bilgisini ortaya koymak için esas vasıtalardan birisidir.

Bundan daha ileri ve büyük bir problem olan bütün halinde bir millî edebiyatın tarihini düşünüp yazma problemi daha zordur. Bütün bu çerçeve bizi, esasta gayrı edebî olan kaynaklara, edebiyat sanatıyla hiç ilgisi olmayan millî ahlâk ve milletin karakteristik tarafları hakkında spekülasyonlara çektiği takdirde, millî edebiyatın bir sanat olarak tarihini izlemek zor olur. Amerikan edebiyatı gibi başka bir millî edebiyatla aynı dile sahip olan bir millî edebiyatın durumunda karşımıza çıkan zorluklar daha da çoğalır; çünkü Amerika'da edebiyat sanatının gelişim tarihi, ister istemez tam olmaktan uzak, daha eski ve kuvvetli bir geleneğe kısmen bağlı olacaktır. Şimdiye kadar sistemli bir biçimde üstünde durulmamış olmakla birlikte, açıktır ki, edebiyat sanatına ait millî gelişmeler, edebiyat tarihçilerinin ihmaline izin veremeyeceği bir problem arz eder. Bir edebiyatlar grubunun tarihini yazmanın ise daha uzak bir ideal olduğunu söylemeye gerek bile yoktur. Mevcut örnekler, söz gelişi Jan Machal'ın Slavonic Literatures adlı eseri ve Leon Olschki'nin ortaçağdaki bütün Latin edebiyatları ta-

rihini yazma denemeleri, pek başarılı değildir.[35] Dünya edebiyatı tarihlerinin birçoğu, ortak bir Yunan-Latin kaynağından gelmiş olmaları bakımından aralarında bir birlik sağlanan ana Avrupa edebiyatları geleneğini ortaya koyma denemeleridir. Fakat bunların hiç birisi de ideolojik genellemelerden veya yüzeysel derlemelerden öteye geçememişlerdir. Schlegel kardeşlerin parlak tasarılarını gösteren eserlerini belki bir ölçüde bunun dışında tutmak gerekir. Fakat onlar da çağdaş ihtiyaçlara pek cevap vermezler. Nihayet edebiyat sanatının genel tarihi hâlen çok daha uzak bir idealdir. John Brown'ın tarih bakımından 1763'te yazdığı History of the Rise and Progress of Poetry'si gibi mevcut denemeler fazla spekülatif ve şematikdir. Chadwick'in üç cildlik The Growth of Literature'ı gibi başka örnekler ise daha çok sözlü edebiyata ait sabit tür veya tiplerin problemleri üzerinde dururlar.[36]

Bir sanat eserinin bütünlüğü içinde nasıl tahlil edileceğini ne de olsa daha yeni öğrenmeye başladık. Yöntemlerimiz hâlâ hantaldır ve bunların teori bakımından temeli hâlâ sürekli değişmektedir. Bu bakımdan önümüzde yapılacak çok şey vardır: Böyle bir geçmişi olan edebiyat tarihinin bir de geleceği vardır. Edebiyat tarihinin geçmişi kadar bir geleceğinin de olması, eski yöntemlerle ortaya konan mevcut plandaki boşlukları doldurmaktan ibaret olmayan ve olmaması gereken bir geleceğinin bulunması bizi üzmemelidir. Yeni bir edebiyat tarihi fikrini ve bunu gerçekleştirmeyi mümkün kılacak yeni yöntemleri geliştirmeye bakmalıyız. Eğer burada anahatları ortaya konan ideal, edebiyatın bir sanat olarak tarihinin önemini belirtirken aşırı derecede "halislik yanlısı" gibi görünüyorsa şunu açıkça söyleyelim ki başka hiç bir yaklaşımı geçersiz görmüyoruz. Dikkati edebiyatın sanat yönü üzerinde yoğunlaştırma, son yıllarda edebiyat tarihi çalışmalarında görülen başka alanlara yayılma hareketleri karşısında zarurî bir panzehirdir. İnsan birkaç yöntemi birleştirerek kullanmayı da tercih edebilir, ama bu durumda bile bir zihin karışıklığına meydan vermemek için yöntemler arasındaki ilişkiler düzeninin açıkça bilincinde olmak gerekir.

NOTLAR

Birinci Bölüm
EDEBİYAT VE EDEBİYAT İNCELEMESİ

1. Bu fikir, **Stephen Potter**'in The Muse in Chains (Londra 1937) adlı eserinde savunulmuştur.

2. Bkz. Bibliyografya, 19. Bölüm, 4. Kısım.

3. **I.A.Richards**, Principles of Literary Criticism, Londra 1924, ss. 120, 251.

4. **Wilhelm Dilthey**, Einleitung in die Greisteswissenschaften, Berlin 1883.

5. **Wilhelm Windelband**, Geschicte und Naturwissenschaft, Strasburg 1894. Yeni basımı için bkz. Praludien, 4.b. Tübingen 1907, c.II, ss. 136-160.

6. **Heinrich Rickert**, Die Grenzen der naturwissenchaftlichen Begriffsbildung, Tübingen 1913; Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, Tübingen 1921.

7. **A.D.Xénopol**, Les Principes fondamentaux de l'histoire, Paris 1894; 2.b., La Theorie de l'histoire adıyla, Paris 1908; **Benedetto Croce**, History. Its Theory and Practice, New York 1921 ve History as the Story of Liberty, New York 1940 (Yeni baskı 1955).

8. Bu problemlerle ilgili daha ayrıntılı bir tartışma için bkz. **Maurice Mandelbaum**, The Problem of Historical Knowledge, New York 1938; **Raymond Aron** La Philosophie critique de l'histoire, Paris 1938.

9. **Louis Cazamian**, L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre, Paris 1920 ve **E.Legouis** ve **L.Cazamian**'ın Histoire de la littérature anglaise'sinin ikinci kısmı, Paris 1924 (İngilizce çevirisi **H.D.Irvine** ve **W.D.MacInnes** 2 c., Londra 1926-7).

10. Bkz. **W.K.Wimsatt**, "The Structure of the Concrete Universal in Literature", PMLA, LXII (1947), ss. 262-80 (The Verbal Icon'da yeniden basılmıştır: Lexington Ky 1954, ss. 69-83); **Scott Elledge**, "The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity", a.y., ss. 147-82.

11. **R.G.Collingwood**, "Are History and Science Different Kind of Knowledge?", Mind, XXXI (1922), ss. 449-450 ve **Pitirim Sorokin**, Social and Cultural Dynamics, Cincinnati 1937, c. I, ss. 168-174 v.d.

İkinci Bölüm
EDEBİYATIN TABİATI

1. **Edwin Greenlaw**, The Province of Literary History Baltimore 1931, s. 174.

2. **Mark van Doren**, Liberal Education, New York 1943.

3. **Thomas C. Pollock**, The Nature of Literature, Princeton 1942.

4. **E.E.Stoll**'un çalışmalarının büyük bir kısmı bu konularla ilgilidir. Gene bkz. **L.L.Schücking**, Charakterprobleme bei Shakespeare, Leibzig-1919 (İngilizce çevirisi, Londra 1922) ve L.C.Knights, How Many Children Had Lady Macbeth?, Cambridge 1933 (Yeni basım Explorations, Londra 1946, ss. 15-54). Tiyatroda natüralizm ve edebî gelenekten gelen unsurlar konusunda yapılmış son incelemeler için bkz. **S.L.Bethell**, Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition, Durham, N.C. 1944; **Eric Bentley**, The Playwright as Thinker, New York 1946.

5. Romanda zaman konusundaki düşünceler için bkz. **Edwin Muir**, The Structure of the Novel, Londra 1928. Diğer edebî türlerde zaman konusunda bkz. **T.Zielinski**, "Die Behandlung gleichzeitiger Vorgange im antiken Epos", Philologus, Supplementband, VIII (1899-1901), ss. 405-99; **Leo Spitzer**, "Über zeitliche Perspektive in der neueren französischen Lyrik" Die Neueren Sprachen, XXXI (1923), ss. 241-266 (Yeni basım Stilstudien, II, Münih 1928, ss. 50-83); **Oskar Walzel**, "Zeitform im lyrischen Gedicht", Das Wortkunstwerk, Leipzig 1926, ss. 277-96. Son yıllarda edebiyatta zaman problemi çok dikkat edilen bir konu olmuştur. Bunu kısmen varoluşçu felsefenin etkisine borçluyuz. Bu konuda bkz. **Georges Poulet**, Études sur le temps humain, Paris 1952, İngilizce çevirisi Baltimore 1956 ve La Distance intérieure, Paris 1952, İngilizce çevirisi Baltimore 1959; **A.A.Mendilow**, Time and the Novel, Londra 1952; **Hans Meyerhoff**, Time in Literature, Berkeley, Cal. 1955. Gene bkz. **Emil Staiger**, Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürih 1939, ikinci baskı 1953; **Günther Müller**, Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn 1946.

6. **Wordsworth**'un "We are Seven"ı hiç bir söz sanatı taşımayan şiirlere bir örnektir. **Robert Bridges**'in "I love all beauteous things, I seek and adore them"i imajsız şiirin bir örneğidir. "Bildiri şiiri" terimi ilk önce **Mark van Doren** tarafından **Dryden**'in şiirini savunurken kullanıldı. (Bkz. **John Dryden**, A Study of his Poetry, New York 1946, s. 67, ilk baskı 1920). Bununla birlikte geniş anlamda istiarenin bütün şiirler için geçerli bir ilke olduğu iddia edilebilir. Bkz. **William K. Wimsatt** ve **Cleanth Brooks**, Lite-

rary Criticism. A Short History, New York 1957, ss. 749-750.

7. **Adolf von Hildebrand**, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 3. b., Strassburg 1901 (İngilizce çevirisi New York 1907). Gene bkz. **Hermann Konnerth**, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers, Münih 1909; **Alois Riehl**, "Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst", Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie, XXI (1897), ss. 283-306, XXII (1898), s. 96-114 (Sırf görsellik fikrini edebiyata uygulayan bir çalışma); **Benedetto Croce**, "La teoria dell'arte come pura visibilita", Nuovi saggi di estetica, Bari 1920, ss. 239-54.

8. **Theodor A. Meyer**, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901.

9. Bu tartışmada esas alınan kitaplar için bu bölümün bibliyografyasına bakınız.

Üçüncü Bölüm
EDEBİYATIN İŞLEVİ

1. Aslında **Horace** (Ars Poetica'nın 333-44. mısralarında) şiir için bize birbirinin alternatifi olan üç amaç verir:

   Aut prodesse volunt aut delectare poetae
   Omne tulit punctum qui miscuit utule dulci,
   Lectorem delectando pariterque monendo...

   (Şairler öğrettiklerini veya eğlendirdiklerini ileri sürerler. Okuru düşünceye sevkederek onun hoşuna gitmek için uğraşanlar zevk verici ile faydalıyı birbirine karıştırıp sonunda başarıya ulaşmıştır). Bu alternatiflerden her birinin tek başına ele alınmasının, başka deyişle "kutuplaşmış ihanetler"in yanlışlığı **R.G. Collingwood**'un Principles of Art'ında (Oxford 1938, "Art as Magic" ve "Arts as Amusement" bölümlerinde) ortaya konmuştur.

2. **Mortimer Adler**, Art and Prudence, New York 1937, s.·35; K. Burke, Counterstatement, New York 1931, s. 151.

3. **G.Boas**, Primer for Critics, Baltimore 1937; **T.S. Eliot**, Use of Poetry, Cambridge, Mass. 1933, ss. 113, 155.

4. **W.T.Stace**, The Meaning of Beauty, Londa 1929, s. 161.

5. "Yalınkat" ve "çok yönlü" terimleri **Forster**'ın Aspect of the Novel'ından (Londra 1927, ss. 103 v.d.) alınmış terimlerdir.

6. **Karen Horney**, Self-Analysis, New YLork 1942, ss. 38-39; Forster, a.g.e., s. 74.

7. **Max Eastman**, The Literary Mind: Its Place in an Age of Science, New York 1935, özellikle s. 155, v.d.

8. Bkz. **Bernard C.Heyl**, New Bearings in Esthetics and Art Criticism, New Haven 1943, ss. 51-87.

9. Bkz. **Dorothy Walsh**, "The Cognitive Content of Art", Philosophical Review, LII (1943), ss. 433-451.

10. **Eliot**, Selected Essays, New York 1932, ss. 115-17. **Eliot** şunları yazıyor: Düşünen şair, sadece düşünceyi, düşünceye eş duygusal bir ifade ile verebilen şairdir... Her büyük şiir bir hayat görüşüne dair bir izlenim yaratır. **Homer, Sophocles, Virgil, Dante** ya da **Shakespeare**'in dünyasına girdiğimizde fikrî bir şekilde ifade edilebilecek bir şeyi algıladığımıza inanma eğilimi gösteririz, çünkü belirgin her duygu fikrî bir şekilde ifade edilmeye elverişlidir."

11. **Susanne K.Langer**, Philosophy in a New Key, Cambridge, Mass. 1942, "Discursive Forms and Presentational Forms", s. 79. v.d.

12. a.g.e., s. 288.

13. Bazı kitapların kütüphanelerce kilit altında tutulmasına ve satışının sansürce yasaklanmasına bakılarak, bunların- hatta yaygın anlamında bile- bir propaganda eseri olduğu sonucuna varamayız. Bundan çıkabilecek sonuç, daha ziyade, yasaklanmış kitapların hakim zümrenin tasvip etmediği şeyler dolayısıyla bir propaganda eseri sayıldığıdır.

14. **Eliot**, "Poetry and Propaganda", Literary Opinion in America (yay. **Zabel**), New York 1937, s. 25 v.d.

15. **Stace**, a.g.e., s. 164 v.d.

16. **Goethe**, Dictung und Wahrheit, kitap XIII. Collingwood (a.g.e., ss. 121-4) "duyguyu ifade etme" (sanat) ile "duyguyu belli etme"yi (sanat olmayan form) birbirinden ayırır.

17. **Plato**, Republic, X, 606 D; **Augustine**, Confessions, I, s. 21; **A.Warren**, "Literature and Society", Twentieth-Century English (Yay. **W.S. Knickerbocker**), New York 1946, ss. 304-14.

18. **Spingarn**'ın History of Literary Criticism in the Renaissance'ı (Gözden geçirilmiş basım, New York 1924) bu konuyu şiirin "işlev"i ve "gerekçe"si

terimleri çerçevesinde inceler.

19. **A.C. Bradley**, "Poetry for Poetry's Sake", Oxford lectures on Poetry, Oxford 1909, ss. 3-34.

Dördüncü Bölüm
EDEBİYAT TEORİSİ, ELEŞTİRİSİ VE TARİHİ

1. **Philip August Boeckh**, Encyklopädie und Methodologie der philogischen Wissenschaften, Leipzig 1877 (2.b. 1886).

2. **F.W. Bateson**, "Correspondance", Scrutiny, IV (1935), ss. 181-5.

3. **Ernst Troeltsch**, Der Historismus und seine Probleme, Tübingen 1922; Der Historismus und seine Überwindung, Berlin 1924.

4. **Hardin Craig**, Literary Study and the Scholarly Profession, Seattle, Wash. 1944, s. 70. Gene bkz. ss. 126-7: "Son nesil hiç beklenmedik bir şekilde eski yazarların esere kendilerinin verdiği anlam ve değerleri bulabileceği kararına vardı ve meselâ Shakespeare'in kendi anlamı ona verilen anlamların en üstünüdür fikrine imanla bağlandı."

5. Mesela Poets and Playwrights'te, Minneapolis 1930, s. 217 ve From Shakespeare to Joyce, New york 1944, s. I.

6. Mesela bkz. **Lily Campbell**, Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion, Cambridge 1930; Gene **Oscar J. Campbell**, "What is the Matter with Hamlet?" Yale Review, XXXII (1942), ss. 309-22. **Stoll**, sahne geleneklerinin yeniden ihyasında ısrarlı olan, ama psikolojik teorilerin ihyasına karşı çıkan farklı şekilde bir tarihîlik görüşüne taraftardır. Bkz. "Jaques and the Antiquaries", From Shakespeare to Joyce, ss. 138-45.

7. "Imagery and Logic: Ramus and Metaphysical Poetics", Journal of the History Ideas, III (1942), ss. 365-400.

8. **F.A. Pottle**, The Idiom of Poetry, Ithaca, N.Y. 1941 (2. b. 1946).

9. Bu örnek **Harold Cherniss**'den alınmıştır. "The Biographical Fashion in Literary Criticsm", University of California Publications in Classical Philology, XII (1943), ss. 279-93.

10. **R.G. Collingwood**, Principles of Art, Oxford 1938, s.4. **Allen Tate**'in dediği gibi "Bize **Dryden**'i anladığını, fakat Hopkins ve **Yeats**'ı anlamadığını söyleyen bir araştırmacı **Dryden**'ı da anlamadığını söylüyor demektir.",

"Miss Emily and the Bibliographer" (Reason in Madness, New York 1941, s. 115.).

11. **Norman Foerster**, The American Scholar, Chapel Hill 1929, s. 36.

Beşinci Bölüm
GENEL, KARŞILAŞTIRMALI VE MİLLÎ EDEBİYAT

1. Bkz. **Fernand Baldensperger**, "Littérature comparée: Le mot et la chose", Revue de littérature comparée, I (1921), ss. 1-29.

2. **F.C. Green**, Minuet, Londra 1935.

3. **Hans Naumann**, Primitive Gemeinschaftskultur, Jena 1921.

4. Shakespeare incelemelerine pek bir katkısı olmamakla birlikte, Hamlet'teki hikâyeye benzer dünyaca tanınmış hikâyeler **Schick**'in Corpus Hamleticum'unda (5 c. Berlin 1912-38) toplanmıştır.

5. Bu, **Alexander Veselovsky**'nin 1870'lere kadar giden çalışmaları, **J.Polivka**'nın Rus peri masalları üzerindeki daha sonraki çalışmaları ve **Gerhard Gesemann**'ın Yugoslav destanları üzerindeki yazıları (mesela studien zur südslavischen Volksepik, Reichenberg 1926) için geçerlidir. **Margaret Schlauch** tarafından yapılan öğretici bir inceleme için bkz. "Folklore in the Soviet Union", Science and Society, VIII (1944), ss. 205-22; **Stith Thompson**, The Folktale, New York 1946; **Vladimir I. Propp**, Morphology of the Folk-tale, çeviren **Laurence Scott,** Bloomington, İndiana 1958; **Albert B. Lord**, The Singer of Tales, Cambridge, Mass. 1960.

6. Bkz. **P. Bogatyrev** ve **Roman Jakobson**, "Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens", Donum Natalicium Schrijnen, Nijmegen, Utrecht 1929, ss. 900-13. Bu denemede halk edebiyatı ile yüksek edebiyat arasındaki farklara aşırı bir önem verilmiştir.

7. Bkz. Bibliyografya.

8. Bkz. **Benedetto Croce**, "La letteratura comparata", Problemi di Estetica, Bari 1910, ss. 73-79. Bu yazı esasen **George Woodberry**'nin kısa ömürlü Journal of Comparative Literature dergisinin birinci sayısı (New York 1903) için kaleme alınmıştır. Bkz. **R. Wellek**, "The Crisis of Comparative Literature", Comparative Literature: Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature (yay. **W.P. Friedrich**), Chapel Hill 1959, C.I., ss. 149-59.

9. **Goethe**, Gespräche mit Eckermann, 31 Ocak 1827; Kunst und Altertum (1827); Werke, Jubilaumsausgabe, C. XXXVIII, s. 97 (Duval'in Le Tasse'ını tanıtan bir yazı).

10. **Paul Van Tieghem**, "La Synthése en histoire litteraire: Littérature comparée et littérature générale", Revue de synthése historique, XXXI (1921). ss. 1-27; **Robert Petsch**, "Allgemeine Literaturwissenschaft", Zeitschrift für Ästhetik, XXVIII (1934), ss. 254-260.

11. **August Wilhelm Schlegel**, Über dramatische Kunst und Literatur, 3 c., Heidelberg 1809-11; **Friedrich Schlegel**, Geshichte der alten und neuen Literatur, Viyana 1815; **Friedrich Bouterwek**, Geshichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, 13. c., Göttingen 1801-11; **Simonde de Sismondi**, De la litterature du midi de l'Europe, 4 c., Paris 1813; **Henry Hallam**, An Introduction to the Literature of the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries, 4 c. Londra 1836-9.

12. Almanya'da (1860'tan beri yayınlanan) Zeitschrift für Völkerpsychologie'nin kurucusu **H.Steinthal** tekâmül ilkelerini edebiyat incelemesine sistematik bir şekilde uygulayan ilk kişi gibi görünmektedir. Rusya'da "tekamülcü şiir teorisi"ne çok alimane bir şekilde teşebbüs eden **A.Veselovsky**, **Steinthal**'in öğrencisiydi. Fransa'da tekamülcü fikirler bariz bir şekilde görünür. Mesela bkz. **Edelestand du Méril**, Histoire de la comédie 2 c., 1864. **Brunetiere,** bu fikirleri **John Addinton**'un İngiltere'de yaptığı gibi (Bkz. Bibliyografya 19. bölüm, 4. kısım) yeni edebiyatlara uygulamıştır.

13. Europäische Literatur und Lateinisches, Bern 1948 (İngilizce çevirisi, Princeton 1953). **R.Wellek**'in bir tanıtma yazısı için bkz. Kenyon Review, XVI (1954), ss. 279-307 ve gene **E.Auerbach**'ın bir yazısı (Epilegomena zu Mimesis", Romanische Forschungen LXV (1953), ss. 1-18.

14. **Leonardo Olschki**, Die romanischen Literaturen des Mittelalters, Wildpark-Postdam 1928 (**O.Walzel**'in Handbuch der Literaturwissenschaft yayınının bir cildi).

15. **Andreas Heusler**'in Die altgermanische Dichtung'u (Wildpark-Postdam 1923, gene Walzel'in bir yayınında) kusursuz bir çalışmadır.

16. **Jan Máchal**'ın (tamamlanmamış) Slovanske Literatury'si (3 c., Prag 1922-9) bütün Slav edebiyatları tarihini yazma konusundaki en son girişimdir: Karşılaştırmalı bir Slav edebiyatı tarihi fikri Slavische Rundschau c.4'te tartışılmıştır. Slav edebiyatlarının ortak mirası **Roman Jakobson** ve **Dmitry Cizevsky** tarafından inandırıcı bir tarzda ortaya konmuştur. Bkz. **R.Jakobson**, "The Kernel of Comparative Slavic Literature", Harvard Slavic Studies

(yayınlanan **H.Lunt**) C.I., ss. 1-71, Cambridge, Mass. 1953; **D.Cizevsky**, Outline of Comparative Slavic Literatures, Boston, Mass. 1952.

17. Mesela **A.O.Lovejoy**, "On the Discrimination of Romanticisms", PMLA, XXXIX (1924), ss. 229-53. (Bu makale Essays in the History of Ideas'da yeniden basılmıştır: Baltimore 1945, ss. 228-53). **Henry Peyre** (Le Classicisme français, New York 1942) Fransız klasisizminin diğer bütün neoklasisizmlerden kesin farklılığını kuvvetle savunur. **Ervin Panofsky** "Renaissance and Renascences", Kenyon Review, VI (1944), ss. 201-36- geleneksel Rönesans görüşüne taraftardır.

18. **Josef Nadler**, Literaturgeschichte der deutschen Stömme und Landschaften, Regensburg, 3 c. 1912-18 (2. b. 4 c., 1923-8; Nazi dönemindeki 4.b. Literaturgeschichte des deutschen Volkes adıyla. 4 c., Berlin 1938-40). Bkz. Berliner Romantik, Berlin 1921 ve teorik bir tartışma için "Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte", Euphorion, XXI (1914), ss. 1-63. Ayrıca bkz. **H.Gumbel**, Dichtung und Volktum", Philosophie der Literaturwissenschaft (yay. **E.Ermatinger**), Berlin 1930, ss. 43-9. Bu oldukça bulanık bir yorumdur.

Altıncı Bölüm

MALZEMELERİN DÜZENLENMESİ VE TESBİTİ

1. **Henry Medwail**, Fulgens and Lucrece (yay. **Seymour de Ricci**), New York 1920 (Eleştirili basım **F.S. Boas** ve **A.W. Reed** tarafından Oxford 1926); The Book of Margery Kempe, 1436 (Yeni Versiyon **W.Butler-Bowden** tarafından, Londra 1936. Orijinal metin **Sanford B. Meech** tarafından basıldı. Birinci cild Early English Text Society tarafından yayınlandı. Londra 1940); **Christopher Smart**, Rejoice in the Lamb (yay. **W.F. Stead**), Londra 1939.

2. **Leslie Hotson**, The Death of Christopher Marlowe, Londra 1925; Shakespeare versus Shallow, Boston 1931; The Private Papers of James Boswell from Malahide Castle (yay. **Geoffrey Scott** ve **F.A. Pootle**), 18 c., Oxford 1928-34; The Yale Edition of the Private Papers of James Boswell (yay. **F.A. Pottle** ve diğerleri), New York, 1950 ve sonrası.

3. Bu konuda faydalı bir kaynak için bkz. **J.M.Osborn**, "The Search for English Literary Documents", English Instute Annual, 1939, New York 1940, ss. 31-55.

4. İngiliz dili ve edebiyatı üzerine araştırma yapacaklar için en yararlısı **J.W.**

Spargo'nun A Bibliographical Manual for Students'ı (Chicago 1939, 2. b., 1941) ve **Arthur G. Kennedy**'nin A Concise Bibliography for Students of English'idir. (3. b. Stanford Üniversity Press 1954).

5. Mesela **W.W. Greg**, A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration, C.I, Londra 1939; **F.R. Johnson**, A Critical Bibliography of the Works of Edmund Spenser Printed before 1770, Baltimore 1933; **Hugh Macdonald**, John Dryden: A Bibliography of Early Editions and Drydeniana, Oxford 1939; Bkz. **James M. Osborn** "Macdonald's Bibliography of Dryden", Modern Philology, XXXIX (1942), ss. 312-19; **R.H. Griffith**, Alexander Pope: A Bibliography, Austin, Texas 1922-7.

6. **R.B. McKerrow**, An Introduction to Bibliography for Literary Students, Oxford 1927.

7. Bkz. Bibliyografya, kısım I.

8. İngiliz edebî belgelerinin paleografisi konusunda bkz. **Wolfgang Keller**, Angelsächsische Paleographie, 2 c., Berlin 1906 (Palaestrat, 43a ve b). Elizabeth devri elyazısı üzerine bkz. **Muriel St. Clare Byrne** "Elizabethan Handwriting for Beginners" Review of English Studies, I (1925), ss. 198-209; **Hilary Jenkinson**, "Elizabethan Handwritings", Library, 4. seri, III (1922), ss. 1-34; Elizabeth devri elyazısı üzerine Ek için bkz. **McKerrow**, a.g.e.; **Samuel A.Tannenbaum**, The Handwriting of the Renaissance, New York 1930. Yazmaları incelemede kullanılan teknik araçlar (mikroskoplar, morötesi ışınlar vs.) üzerine **R.B. Haselden**'in, Scientific Aids for the Study of Manuscripts'i, Oxford 1935.

9. Çok iyi bir şekilde çıkarılmış şecereler **R.K. Root**'un The Textual Tradition of Chaucer's Troilus, (Chaucer Society, Londra 1916) gibi kitaplarda bulunabilir.

10. Bkz. Bibliyografya, kısım I.

11. Bkz. Bibliyografya, kısım I.

12. **W.S. MacCormick** ve **J. Haseltine**, The MSS. of the Canterbury Tales, Oxford 1933; **J.M. Manley**, The Text of the Canterbury Tales, 8c. Chicago 1940; **R.W. Chambers** ve **J.H. Grattan** "The Text of Piers Plowman: Critical Methods", Modern Language Review, XI: (1916), ss. 257-75 ve "The Text of Piers Plowman" a.y., XXVI (1926), ss. 1-51.

13. Daha ince farklılıklar için bkz. **H.Kantorowicz**, Ein führung in die Text kritik: Systematische Darstellung der Textkritischen Grundsatze für Philologen und Juristen, Leipzig 1921.

14. Bkz. **Sculley Bradley**, "The Problem of a Variorum Edition of Whitman's Leaves of Grass", English Institute Annual, 1941, New York 1942, ss. 129-58; **A.Pope**, The Dunciad (yay. **James Sutherland**), Londra 1943.

15. **Sigurd B.Hustvedt**, Ballad Books and Ballad Men, Cambridge, Mass. 1930.

16. Bibliyografya, kısım II.

17. Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas More, Cambridge 1923 (**A.W. Pollard**, **W.W. Greg**, **Sir E.M. Thompson**, **J.D. Wilson** ve **R.W. Chambers**'in katkılarıyla); **S.A. Tannenbaum**, The Booke of Sir Thomas More, New York 1927.

18. The Tempest (yay. **Sir A. Quiller-Couch** ve **J.D.Wilson**), Cambridge 1921, s. XXX.

19. **E.K. Chambers**, "The Integrity of the Tempest", Review of English Studies, I (1925), ss. 129-150; **S.A. Tannenbaum**, "How Not to Edit Shakespeare: A Review" Philological Quarterly, X (1931), ss. 97-137; **H.T. Price**, Towards a Scientific Method of Textual Criticism in the Elizabethan Drama", Journal of English and Germany Philology, XXXVI (1937), ss. 151-67 (Aslında Dower Wilson, Robertson vb. ile ilgili).

20. **Michael Bernays**, Zur Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes'i (Münih 1886) "Goethe filolojisi"nin başlangıcıydı. Gene bkz. **R.W. Chapman**, "The Textual Criticism of English Classics", The Portrait of a Schoolar, Oxford 1922, ss. 65-79.

21. Bkz. Bibliyografya, kısım III.

22. **Michael Bernays**, "Zur Lehre von den Zitaten und Noten", Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte, Berlin 1899, c. IV, ss. 253-347; **Arthur Friedman**, "Principles of Historical Annotation in Critical Editions of Modern Texts", English Institute Annual, 1941, New York 1942, ss. 115-28.

23. **Edmond Malone**'in "An Essay on the Chorological Order of Shakespeare's Plays"i (**George Stevenson**'un Shakespeare Oyunları yayını, 2. b. 1788, c.I, ss. 269-346) ilk başarılı girişimdi. Vezin tabloları **T.M.Parrott**'un Shakespeare. Twenty-three Plays and the Sonnets'inde (New York 1938, s. 94) ve **E.K. Chambers**'in William Shakespeare'inde (Oxford 1930, c.II, ss. 397-408) **Fleay**, **Furnivall** ve **König**'in çalışmalarına dayanılarak hazırlanmıştır.

24. **James Hurdis**, Cursory Remarks upon the Arrangement of the Plays of

Shakespeare, Londra 1792.

25. **Wincenty Lutoslawski**, The Origin and Growth of Plato's Logic with an Account of Plato's Style and the Chronology of His Writings, Londra 1897; Bilgi için bkz. **John Burnet**, Platonism, Berkeley 1928, ss. 9-12.

26. **Giles Dawson**, "Authenticity and Attribution of Written Matter", English Institute Annual, 1942, New York 1943, ss. 77-100; **G.E. Bentley** "Authenticity and Attribution of the Jacobean and Caroline Drama", a.y., ss. 101-18; bkz. **E.H.C. Oliphant**, "Problems of Authorship in Elizabethan Dramatic Literature", Modern Philology, VIII (1911), ss. 411-59.

27. **August Wilhelm Schlegel**, "Anhang, über die angeblich Shakespeare'n unterschobenen Stücke", Über dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg 1811, Zweiter Theil, Zweite Abtheilung, ss. 229-42.

28. **J.M. Robertson**, The Shakespeare Canon, 4 bölüm, Londra 1922-32; An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon, Londra 1924; **E.K. Chambers**, "The Disintegration of Shakespeare", Proceedings of the British Academy, XI (1925), ss. 89-108 (Yeni basım, Shakespearean Gleanings, Oxford 1944, ss. 1-21).

29. **E.N.S. Thompson**, "Elizabethan Dramatic Collaboration", Englische Studien, XL (1908), ss. 30-46; **W.J. Lawrence**, "Early Dramatic Collaboration", Pre-Restoration Stage Studies, Cambridge Mass. 1927; **E.H.C. Oliphant**, "Collaboration in Elizabethan Drama: Mr. W.J. Lawrence's Theory", Philological Quarterly VIII (1929), ss. 1-10. Diderot ve Pascal konusunda iyi tartışma örnekleri için bkz. **André Morize**, Problems and Methods of Literary History, Boston 1922, ss. 157-93.

30. **E.H.C. Oliphant**, The Plays of Beaumont and Fletcher. An Attempt to Determine Their Respective Shares and the Shares of Others, New Haven 1927; "The Authorship of The Revenger's Tragedy", Studies in Philology, XXIII (1926), ss. 157-68.

31. **John Robert Moore**, Daniel Defoe: Citizen of the Modern World'da (Chicago 1958) Defoe'nun 541 kitabı olduğunu ileri sürer.

32. New Essays by Oliver Goldsmith (yay. **R.S. Crane**), Chicago 1927.

33. **G.Udny Yule**, The Statistical Study of Literary Vocabulary, Cambridge 1944.

34. **J.S. Smart**, James Macpherson, Londra 1905; **G.M. Fraser**, "The Truth about Macpherson's Ossian", Quarterly Review, CCXLV (1925), ss. 331-

45; **Derick S. Thomson**, The Gaelic Sources of Macpherson's Ossian, Edinburgh 1952; (yay.) **W.W. Skeat**, The Poetical Works of Thomas Chatterton with an Essay on the Rowley Poems, 2 c., Londra 1871; **Thomas Tyrwhitt**, Poems supposed to have been written... by Thomas Rowley'e ek, 2. b., Londra 1778 ve A Vindication of the Appendix to the Poems called Rowley's, Londra 1782; **Edmond Malone**, Cursory Observations on the Poems attributed to Thomas Rowley, Londra 1782; **Thomas Warton**, An Enquiry into the Authenticity of the Poems attributed to Thomas Rowley, Londra 1782; **J.Mair**, The Fourth Forger, Londra 1938; **George Chalmers**, An Apology for the Believers in the Shakespeare Papers, Londra 1797.

35. **Zoltán Haraszti**, "The Works of Hroswitha", More Books, XX (1945), ss. 87-119, ss. 139-73; **Edwin H. Zeydel**, "The Authenticity of Hroswitha's Works", Modern Language Notes, LXI (1946), ss. 50-55; **André Mazon**, Le Slovo d'Igor, Paris 1940; (yay.) **Henri Gregoire**, **Roman Jakobson** ve diğerleri, La Geste du Prince Igor, New York 1948.

36. İngilizce'de bu konudaki en iyi inceleme **Paul Selver**'in Masaryk: A Biography'sidir (Londra 1940).

37. **John Carter** ve **Graham Pollard**, An Enquiry into the Nature of Certain Nineteenth-Century Pamphlets, Londra 1934; **Wilfred Partington**, Forging Ahead: The Ture Story of... T.J. Wise, New York 1939; Letters of Thomas J. Wise to W.H. Wrenn (yay. **Fannie E. Ratchford**), New York 1944 (Giriş bölümünde **H.Buxton Forman** ve hiç de inandırıcı olmayan bir şekilde **Edmund Gosse** meseleye karıştırılır).

38. Bu üç kitap bibliyografyada (19. bölüm I. kısım) verilmiştir.

Yedinci Bölüm
EDEBİYAT VE BİYOGRAFİ

1. **S.T. Coleridge**, Thomas Poole'e yazdığı mektup, Şubat 1797, Letters (yay. **E.H. Coleridge**) Londra 1895, c.I., s. 4.

2. Bkz. Bibliyografya, kısım I.

3. **Georg Brandes**, William Shakespeare, 2 c., Copenhagen 1896 (İngilizce çevirisi, 2 c., Londra 1898); **Frank Harris**, The Man Shakespeare, New York 1909.

4. **C.J. Sisson**, The Mythical Sorrovs of Shakespeare, British Academy Lec-

ture, 1934; **E.E. Stoll**, "The Tempest", Shakespeare and other Masters, Cambridge, Mass. 1940, ss. 281-316.

5. **John Keats**, Richard Woodhouse'e Mektup, 27 Ekim 1818, Letters (yay. M.B. Forman), 4. b. Oxford 1952, ss. 226-7. Bkz. **W.J. Bate**, Negative Capability: The İntuitive Approach in Keats, Cambridge, Mass. 1939; **T.S. Eliot**, "Tradition and the Individual Talent", The Sacred Wood, Londra 1920, ss. 42-53.

6. **Brandes**, a.g.e., s. 425; **H. Kingsmill**, Matthew Arnold, Londra 1928, ss. 147-9.

7. **Ramon Fernandez**, "L'autobiographie et le roman: l'exemple de Stendhal" Messages, Paris 1926, ss. 78-109 (İngilizce çevirisi, Londra 1927, ss. 91-136); **George W.Meyer**, Wordsworth's Formative Years, Ann Arbor, Mich. 1943.

8. **Wilhelm Dilthey**, Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1907; **Friedrich Gundolf**, Goethe, Berlin 1916 (Burada **Urerlebnis** (aslî yaşantı) ve **Bildungserlebnis** (biçimlendirilmiş yaşantı) arasında bir ayırım gözetilir).

9. **V.Moore**, The Life and Eager Death of Emily Brontë, Londra 1936; **Edith E. Kinsley**, Pattern for Genius, New York 1939 (Bronte kardeşlerin romanlarından yapılmış alıntıların -ki bunlarda hikâye kişilerinin adları gerçek adlarla yer değiştirmiştir- birleştirilmesiyle oluşmuş bir biyografi); **Romer Wilson**, The Life and Private History of Emily Jane Brontë, New York 1928 (Bunda da Rüzgarlı Tepe düpedüz bir otobiyografi gibi görülmüştür.)

10. Bu örnek, **C.B. Tinker**'dan alınmıştır: The Good Estate of Poetry, Boston 1929, s. 30.

Sekizinci Bölüm
EDEBİYAT VE PSİKOLOJİ

1. Bkz. **Alfred Adler**, Study of Organ Inferiority and Its Physical Compensation, 1907 (İngilizce çevirisi 1917); **Wayland F. Vaughan**, "The Psychology of Compensation", Psych. Review, XXXIII (1926), ss. 467-79; **Edmund Wilson**, The Wound and the Bow, New York 1941; Gene bkz. **L.MacNeice**, Modern Poetry, Londra 1938, s. 76; **L.Trilling**, "Art and Neurosis", Partisan Review, XII (1945), ss. 41-9 (2. b., The Liberal Imagination, New York 1950, ss. 160-80).

2. Bkz. Bibliyografya.

3. **W.H. Auden**, Letters from Iceland, Londra 1937 s. 193; bkz. **MacNeice**, Modern Poetry, Londra 1938, ss. 25-6; **Karen Horney**, The Neurotic Personality of our Time, New York 1937; **Eric Fromm**, Escape from Freedom, New York 1941 ve Man for Himself, New York 1947.

4. Bkz. **W.Silz**, Otto Ludwig and the Process of Poetic Creation, PMLA, LX (1945). ss. 860-78. Bu makalede son devir Alman araştırmalarında incelenmiş yazar psikolojisine dair problemlerin çoğu yeniden ele alınır. **Erich Jaensch**, Eidetic Imagery and Typological Methods of Investigation, Londra 1930; Gene "Psychological and Psychophysical Investigations of Types...", Feelings and Emotions, Worcester, Mass. 1928, s. 355 v.d.

5. Sinestezi üzerine bkz. **Ottokar Fischer**, "Über Verbindung von Farbe und Klang: Eine literar-psychologische Untersuchung", Zeitschrift für Ästhetik., II (1907), ss. 507-34; **Albert Wellek**, "Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte", Zeitschrift für Ästhetic, XXIII (1929), ss. 14-42; "Reneissance-und Barock-synästhesie", Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft, IX (1931), ss. 534-84; **E.V. Erhardt-Siebold**, "Harmony of the Senses in English, German, And French Romanticism", PMLA, XLVII (1932), ss. 577-92; **W.Silz**, "Heine's Synaesthesia", PMLA- LVII (1942), ss. 469-88; **S. de Ullman** "Romanticism and Synaesthesia", PMLA, LX (1945), ss. 811-27; **A.G. Engstrom**, "In Defense of Synaesthesia in Literature", Philological Quarterly, XXV (1946), ss. 1-19.

6. Bkz. **Richard Chase**, "The Sense of the Present", Kenyon Review, VII (1945), s. 218 v.d. **T.S. Eliot**'dan alıntılar The Use of Poetry'nin 118-19, 155 ve 148. sayfalarından yapılmıştır. **Eliot**'un sözünü ettiği deneme, "Le Symbolisme et l'âme primitive", Revue de litterature comparée, XII (1932), ss. 356-86'da yayınlanmıştır. Gene bkz. **Emile Cailliet**, Symbolisme et âmes primitives, Paris 1936. Kitabın "Sonuç" bölümünde **Eliot**'la yapılan bir konuşma da yer almaktadır.

7. **Karl G. Jung**, "On the Relation of Analytical Psyhology to Poetic Art", Contributions to Analytical Psychology, Londra 1928 ve Psycohological Types (çev. **H.G.Baynes**) Londra 1926; Gene bkz. **J.Jacobi**, The Psychology of Jung (çev. **Bash**), New Haven 1943. **John M. Thorburn**'un eseri (Arth and the Unconscious, 1925) açıkça Jung'dan ilham alan İngiliz filozof, psikolog ve estetikçilerini içine alır. **Maud Bodkin**, Archetypal Patterns in Poetry, Psychological Studies of Imagination, 1934; **Herbert Read**, "Myth, Dream, and Poem", Collected Essays in Literary Criticism, Londra 1938, ss. 101-16; **H.G. Baynes**, Mythology of the Soul, Londra 1940; **M. Esther Harding**, Womens's Mysteries, Londra 1935.

8. Karakter tipolojilerinin tarihi konusunda bkz. **A.A. Roback**, The Psycho-

logy of Character with a Survey of Temperament, New York 1928; **Eduard Spranger**, Types of Men: The Psychology... of Personality (çev. **Pigors**), Halle 1928; **Ernst Kretschmer**, Physique and Character... (çev. **Sprott**), Londra 1925; The Psychology of Men of Genius (çev. **Cattell**), Londra 1931. "Emekçi" ve "cezbeli" tipler konusunda bkz. **W.H.Auden**, Psychology and Art", The Arts Today (yay. **G.Grigson**), Londra 1935, ss. 1-21.

9. **F.W. Nietzsche**, Die Geburt der Tragödie 1872; **Th. Ribot**, Esasi sur l'imagination créatrice, Paris 1900 (çev. **Baron**, Londra 1906); **Liviu Rusu**, Essai sur la creation artistique, Paris 1935. "Şeytanî" terimi Goethe'den (ilk kullanılışı Urworte 1817) gelir ve modern Alman teorisinde önemli bir kavramdır. Bkz. **M.Schütze**, Academic Illusions in the Field of Letters, Chicago 1933, s. 91 v.d.

10. **C.S. Lewis**, The Personal Heresy ...., Londra 1939, ss. 22-3; **W.Dilthey**, Das Erlebnis und die Dichtung...., Leipzig 1906; bkz. **Schütze**, a.g.e., s. 96 v.d.

11. **Norah Chadwick**, Poetry and Prophecy, Cambridge 1942 (şamanizm üzerine); **Ribot,** Creative Imagination (çevirisi Londra 1906), s. 51.

12. **Elisabeth Schneider**, "The 'Dream' of Kubla Khan", PMLA, LX (1945), ss. 784-801. **E.Schneider** bu husus üzerinde Coleridge, Opium and Kubla Khan'da (Chicago 1953) daha etraflı şekilde durmuştur. Gene bkz. **Jeanette Marks**, Genius and Disaster: Studies in Drugs and Genius, New York 1925.

13. **Aelfrida Tillyard**, Spiritual Exercises and Their Results..., Londra 1927; **R.van Gelder**, Writers and Writing, New York 1946; **Samuel Johnson**, Lives of the Poets, 'Milton'.

14. Hemingway ve daktilo konusunda bkz. **R.G. Berkelman**, "How to Put Words on Paper", Saturday Review of Literature, 29 Aralık 1945. Dikte etme ve üslup üzerine bkz.: **Theodora Bosanquet**, Henry James at Work (Hogarth Essays), Londra 1924.

15. Bu konuda Alman estetikçiler başlıca Goethe ve Otto Ludwig'i, Fransız estetikçiler Flaubert (mektuplar) ve Valery'yi, Amerikalı eleştiriciler Henry James (New York baskısına yazdığı önsözler) ve Eliot'ı zikrederler. Valery'nin Poe üzerine yazdıkları Fransızların görüşüne ait mükemmel bir örnektir. (**P.Valery**, "Situation de Baudelaire", Variété II, Paris 1937, ss. 155-160, İngilizce çevirisi Variety, 2. seri, New York 1938, ss. 78-98).

16. İşaretler ve semboller üzerine bkz. **S.K. Langer**, Philosophy in a New Key,

Cambridge, Mass. 1942, ss. 53-78 ve **Helmut Hatzfeld**, "The Language of the Poet", Studies in Philology, XLIII (1946), ss. 93-120.

17. **J.L. Lowes**, The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination, Boston 1927.

18. **W. Dibelius**, Charles Dickens, Leipzig 1926, ss. 347-73.

19. **Albert R. Chandler**, Beauty and Human Nature: Elements of Psychological Aesthetics, New York 1934, s. 328; **A.Thibauder**, Gustave Flaubert, Paris 1935, ss. 93-102; **Frederick H. Prescott**, "The Formation of Imaginary Characters", The Poetic Mind, New york 1922, s. 187 v.d.; **A.H. Nethercot**, "Oscar Wilde on His Subdividing Himself", PMLA, LX (1945), ss. 616-17.

20. The Letters of John Keats (yay. **M.B. Forman**) 4. b., New York 1935, s. 227. Alıntı metnindeki düzeltmelerde Forman'ın notundaki tavsiyelere uyulmuştur.

21. **A. Feuillerat**, Comment Proust a composé son roman, New Haven 1934; Gene **Karl Shapiro** ve **Rudolf Arnheim**'ın Poets at Work'teki (yay. **C.D. Abbott**, New York 1948) denemelerine bakılabilir.

22. Bkz. **James H. Smith**, The Reading of Poetry, Boston 1939 (Metinleri yayınlayanların icad ettiği şekiller yazarların metinlerden çıkarttıklarının yerine konmuştur).

23. **Lily B.Campbell**, Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion, Cambridge 1930; **Oscar J. Campbell**, "What is the Matter with Hamlet?" Yale Review, XXXII (1942), ss. 309-22; **Henri Delacroix**, La Psychologie de Stendhal, Paris 1918; **F.J. Hoffman**, Freudianism and the Literary Mind, Baton Rouge 1945, ss. 256-88.

24. Bkz. **L.C.T. Forest**, "A Caveat for Critics against Invoking Elizabethan Psychology", PMLA, LXI (1946), ss. 651-72.

25. Bkz. **E.E. Stoll**'un çeşitli yerlerdeki yazıları ve özellikle From Shakespeare to Joyce, New York 1944, s. 70 v.d.

Dokuzuncu Bölüm
EDEBİYAT VE TOPLUM

1. Bkz. Bibliyografya, kısım I.

2. **Morris R. Cohen**'in mükemmel tartışmasına bkz.: "American Literary Criticism and Economic Forces", Journal of the History of Ideas, I (1940), ss. 369-74.

3. **De Bonald** hakkında bkz. **Horatio Smith**, "Relativism in Bonald's Literary Doctrine", Modern Philology, XXXII (1934), ss. 193-210; B. Croce, "La letteratura come "espressione della societa", Problemi di estetica, Bari 1910, ss. 56-60.

4. Histoire de la litterature anglaise'in (1863) giriş kısmı: "Sanat eserlerinin abidevî sayılması bize belge sağlamalarındandır.", s. XLVII, c.I, 2.b., Paris 1886.

5. Mesela bkz. **Havelock Ellis**, A Study of British Genius, Londra 1904 (gözden geçirilmiş baskı, Boston 1926); **Edwin L. Clarke**, American Men of Letters: Their Nature and Nurture, New York 1916 ("Colombia Studies in History, Economics, and Public Law", c. 72); **A.Odin**, Genése des grands hommes, 2 c., Paris 1895.

6. **Sakulin, N.P.**, Die russische Literatur, Wildpark-Postdam 1927 (**Oscar Walzel**'in Handbuch der Literuturwissenschaft'ında).

7. Mesela, **D. Blagoy**, Sotsiologiya tvorchestva Pushkina (The Sociology of Puskin's Creation), Moskova 1931.

8. **Herbert Schoeffler**, Protestantismus und Literatur, Leipzig 1922. Sosyal köken meseleleri açıktır ki ilk zamanlara ait izlenimler, bir yazarın ilk zamanlarına ait fiziki ve sosyal çevresi gibi meselelerle yakından ilişkilidir. Schoeffler'in işaret ettiği gibi taşralı rahiplerin çocukları 18. yy. İngiliz preromantik edebiyat ve zevkinin doğmasında muhakkak ki çok etkili olmuşlardır. Kırsal çevrede, neredeyse tamamen kilise avlularında geçen hayatları, bunları pekala peyzaj ve mezarlık şiirinin zevkine, ölüm ve ölümsüzlük üzerindeki tefekkürlere hazırlamış, eğilimli kılmış olabilir.

9. **L.C. Knights**, Drama and Society in the Age of Jonson, Londra 1937 ve Penguin Books 1962.

10. **Lily Campbell**, Shakespeare's Histories: Mirrors of Elizabethan Policy, San Marino 1947; **Sir Charles Firth**, "The Political Significance of Swift's Gulliver's Travels", Essays: Historical and Literary, Oxford 1938, ss. 210-41.

11. **Prosper de Barante**, De la littérature française pendant le dix-buitiéme siécle, Paris, 3. b., 1822, s.V. Önsöz 1809'da yapılan ilk baskıda yoktur. **Barante**'ın bu teorisi **Harry Levin**'in "Literature as an Institution'ında (Accent, VI (1946), ss. 159-68) zekice geliştirilir. Makalenin ikinci baskısı için bkz. Criticsm (yay. **Schorer, Miles, McKenzie**), New York 1948, ss. 546-53.

12. **Ashley H. Thorndike**, Literature in a Changing Age, New York 1921, s. 36.

13. **Q.D. Leavis**, Fiction and the Reading Public, Londra 1932.

14. Bu meseleler üzerinde yapılan bazı çalışmalar şunlardır: **Alfred A. Hárba ge**, Shakespeare's Audience, New York 1941; **R.J. Allen**, The Clubs of Augustan London, Cambridge, Mass. 1933; **Chauncey B. Tinker**, The Salon and English Letters, New York 1915; **Albert Parry**, Garrets and Pretenders: a History of Bohemmianism in America, New York 1933.

15. Bkz. **Grace Overmyer**, Government and the Arts, New York 1939. Rusya'yla ilgili olarak **Freeman, Max Eastman, W.Frank** ve diğerlerinin yazdıklarına bakılabilir.

16. **Georgi V. Plekhanow**, Art and Society, New York 1936, ss. 43, 63, vb. Başlıca ideolojik tartışmalar şunlardır: **A.Cassagne**, La Théorie de l'art pour l'art en France, Paris 1906, 2.b., 1959; **Rose R. Egan,** The Genesis of the Theory of Art for Arts's Sake in Germany and England, 2 bölüm, Northampton 1921-4; **Louise Rosenblatt**, L'Idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise, Paris 1931.

17. **L.L. Schücking**, Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung, Münih 1923 (2. b., Leipzig 1931. İngilizce çevirisi, The Sociology of Literary Taste, Londra 1941); bkz. **Schücking**, Die Familie im Puritanismus, Leipzig 1929.

18. Bkz. **T.A. Jackson**, Charles Dickens, The Progress of a Radical, Londra 1937.

19. **Mrs. Leavis**, bkz. 13. not; **K.C. Link** ve **H. Hopf**, People and Books, New York 1946; **F. Baldensperger**, La littérature: création, succés, durée, Paris 1913; P. Stapfer, Des réputations Littéaires, Paris 1893; **Gaston Rageot**, Le Succés: auteurs et public-essai de critique sociologique, Paris 1906; **Émile Hennequin**, La Critique scientifique, Paris 1882. Başka bir sanatın, sinemanın, toplumdaki etkileri **Mortimer Adler**'in Art and Prudence'ında (New York 1937) makul bir şekilde incelenmiştir. "Bir sosyal olgu olarak estetik değer, norm ve değer"e ait güzel bir diyalektik şema **Jan Muka-**

rovsk'nin Esteticá funkce, norma a hodnota jako sociálni fakt'ında (Prag 1936) bulunabilecektir.

20. **Thomas Warton**, History of English Poetry, Londra 1774, c.I, s.I.

21. **E. Kohn-Bramstedt**, Aristocracy and the Middle Classes in Germany, Londra 1937, s. 4.

22. Bkz. **André Monglond**, Le Héros préromantique, Le Préromantisme français, c.I, Grenoble 1930; **R.P. Utter** ve **G.B. Needham**, Pamela's Daughters, New York 1937. Gene **E.E. Stoll**'un yazdığı "Heroes and Villains: Shakespeare, Middleton, Byron, Dickens", From Shakespeare to Joyce, Garden City 1944.

23. **Charles Lamb**, "On the Artificial Comedy", Essays of Elia, 1821; **T.B. Macaulay**, "THe Daramatic Works of Wycherley, Congreve, Vanbrugh and Farquhar", Edinburgh Review, LXII (1841); **J.Palmer**, The Comedy of Manners, Londra 1913; **K.M. Lynch**, The Social Mode of Restoration Comedy, New York 1926.

24. **E.E. Stoll**, "Literature and Life", Shakespeare Studies, New York, 1927 ve From Shakespeare to Joyce'deki (Garden City 1944) çeşitli sahifeler.

25. **John Maynard Keynes**, A Treatise on Money, New York 1930, c.II, s. 154.

26. **A.V. Lunacharsky**, 27 Aralık 1934 tarihli Listener'dan **L.C. Knights**'ın adı geçen eserine yaptığı alıntı.

27. Einführung zur Kritik politischen Ökonomie (1857, **Marks**'tan kalan ve 1903'te basılmış bir yazı taslağı. Yazının ikinci yayını **Karl Marx-Friedrich Engels**, Über Kunst und Literatur, yay. **M. Lipschitz**, Berlin 1948, ss. 21-22'dedir.) Bu parçada Marksist tutumdan tamamen vazgeçilmiş gibidir. Başka ihtiyatlı ifadeler de vardır. Meselâ **Engels**'in Starkenburg'a 25 Ocak 1894 tarihli mektubunda şunlar söylenir: "Politik, kanunî, felsefî, dinî, edebî, sanatkârane vs. gelişmelerin zemininde ekonominin gelişmesi vardır. Fakat bunların hepsi de bir arada birbirine ve ekonomik temel üzerinde karşı tesirlerde bulunurlar." (**Marx-Engels**, Selected Works, c.I, s. 391). **Joseph Bloch**'a 21 Eylül 1890 tarihli bir mektubunda **Engels, Marks**'ın ve kendisinin ekonomik etkene gereğinden fazla önem verdiklerini ve karşılıklı etkileşimin rolünü önemsiz gösterdiklerini kabul eder. 14 Temmuz 1893'te Mehring'e yazdığı bir mektupta da kendisinin ve **Marks**'ın şekil yönünü - fikirlerin geliştiriliş tarzını- "ihmal ettiklerini" söylemiştir (Bkz. **Marx-Engels**, Selected Works, c.I, ss. 383, 390). Bu konuda yapılmış dikkatli bir inceleme için bkz. **Peter Demetz**, Marx, Engels

und die Dichter, Stuttgart 1959.

28. Die Deutsche Ideologic (1845-6)'dan. **Karl Marx** ve **F.Engels**, Historish-kritische Gesamtausgabe (yay. **V.Adoratskij**), Berlin 1932, c.5, ss. 21, 373.

29. **A.A. Smirnov**, Shakespeare: A Marxist Interpretation, New York 1936, s. 93.

30. **Max Scheler**, "Probleme einer Soziologie des Wissens", Versuch zu einer Soziologie des Wissens (yay. **Max Scheler**), Münih ve Leipzig 1924, c.I, ss. 1-146 ve "Probleme einer Soziologie des Wissens", Die Wissensformen und die Gesellschaft, Leipzig 1926, ss. 1-226; **Karl Mannheim**, Ideology and Utopia (çev. **L.Wirth** ve **Z. Shils**), Londra 1936 (2. b., New York 1955). Bazı tartışmalar: **H.E. Barnes, Howard Becker** ve **F.B. Becker**'in Contemporary Social Theory'sindeki (New York 1940, ss. 64-99) **H. Otto Dahlke** "The Sociology of Knowlodge", Twentieth-Century Sociology (yay. **Geogres Gurvitch** ve **Wilbert E. Moore**), New York 1945, ss. 366-405; **Gerard L. De Gré**, Society and Ideology: an Inquiry into the Sociology of Knowlodge, New York 1943; **Ernst Gruenwald**, Das Problem der Soziologie des Wissens, Viyana 1934; **Thelma Z. Lavine**, "Naturalism and the Human Spirit (yay. **Yervant H. Krikorian**), New York 1944, ss. 183-209; **Alexander C. Kern**, "The Sociology of Knowledge in the Study of Literature", Sewanee Review, 1 (1942), ss. 505-14.

31. **Max Weber**, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, 3 c., Tübingen 1920-21 (The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism adıyla kısmen tercüme edilmiştir, Londra 1930); **R. H. Tawney**, Religion and the Rise of Capitalism, Londra 1926 ve Penguin Books 1938 (Giriş ile yeni baskı, 1937); **Joachim Wach**, The Sociology of Religion, Chicago 1944.

32. **Pitirim A. Sorokin**'in görüşleri için bkz. Contemperary Sociological Theories, New York 1928, s. 710.

33. **P.A. Sorokin**, Fluctuations of Forms of Art, Social and Cultural Dynamics, c.I, New York 1937, özellikle kısım I.

34. **Edwin Berry Burgum**, "Literary Form: Social Forces and Innovations", The Novel and the World's Dilemma, New York 1947, ss. 3-18.

35. **Fritz Brüggemann**, "Der Kampf um die bürgerliche Welt und Lebensauffassung in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts", Deutsche Vierteljahrscherift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, III (1925), ss. 94-127.

36. **Karl Bücher**, Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1896; **J.E. Harrison**, Ancient Art and Ritual, New York 1913; Themis, Cambridge 1912; **George Thomson**, Aeschylus and Athens, A Study in the Social Origins of the Drama. Londra 1941 ve Marxism and Poetry, Londra 1945; **Christopher Caudwell**, Illusion and Reality, Londra 1937; **Kenneth Burke**, Attitudes toward History, New York 1937; **Robert R. Marett** (yay.) Anthropology and the Classics, Oxford 1908.

Onuncu Bölüm
EDEBİYAT VE FİKİRLER

1. **Hermann Ulrici**, Über Shakespeares dramatische Kunst, 1839.

2. **George Boas**, Philosophy and Poetry, Wheaton College, Mass. 1932, s. 9.

3. **T.S. Eliot**, Selected Essays, New York 1932, ss. 115-16.

4. Sözgelişi "God's in his Heaven; all's right with the world" (Tanrı arşında olduğu sürece dünyada her şey yolunda) mısrası, tanrının muhakkak ki olabilecek dünyaların en iyisini yarattığı iddiasını ifade eder. "On earth the broken arch; in heaven, a perfect round" (Dünyada kırık bir daire, tanrı katında mükemmel bir dairedir) mısrası ise sınırlıdan yola çıkarak sınırsızı, tamamlanmamışın bilincine varmaktan yola çıkarak tamamlanma ihtimalini v.s. savunur.

5. Bkz. Bibliyografya.

6. Bkz. Bibliyografya.

7. **Leo Spitzer**, "Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics Philosophy and Phenomenological Research, III (1942), ss. 1-42, ss. 169-218 (2. b., Essays in Historical Semantics, New York, 1948, ss. 179-316); "Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the World 'Stimmung'", Traditio: Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion, II (1944), ss. 409-64 ve III (1945), ss. 307-64. Genişletilmiş baskı, Baltimore 1963.

8. **Etienne Henri Gilson**, Les Idées et les lettres, Paris 1932.

9. **Paul Hazard**, La Crise de la conscience européenne, 3 c., Paris 1934; La Pensée européenne au XVIII^{e} siécle de Montesquieu á Lessing, 3 c., Paris 1946 (İngilizce çevirisi: The European Mind: The Critical Years, 1680-1715, New Haven 1953; European Thought in the Eighteenth Century,

New Haven 1954).

10. **M.O. Gershenzon**, Mudrost Pushkina (Pushkin'in Bilgeliği), Moskova 1919.

11. Dostoyevsky üzerine "metafizik incelemeler" için bkz. V. Rozanow, Legenda o Velikom inkvizitore, St. Petersburg 1894; **D. Merezhkovsky**, Tolstoy i Dostoyevsky, 2 c., St. Petersburg 1912 (İngilizce tercümesi Tolstoi as Man and Artist, with an Essay on Dostoyevsky adıyla, New York 1902); **Leo Shevstov**, Dostoyevsky i Nietzsche, St. Petersburg 1905 (Almanca tercümesi, Berlin 1931); **Nikolay Berdyaev**, Mirosozertsanie Dostoevskovo (Dostoyevski'nin dünya görüşü), Prag 1923 (Fransızcadan İngilizceye çevirisi, New York 1934); **Vyacheslav Ivanov**, Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoyevsky, New York 1952.

12. **Hermann Glockner**, "Philosophie und Dichtung: Typen ihrer Vechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel", Zeitschrift für Ästhetik, XV (1920-21), ss. 187-204.

13. Bkz. **Rene Wellek**, "Literary Criticism and Philosophy: A Note on Revaluation", Scrutiny, "V (1937), ss. 375-83, ve **F.R. Leavis**, "Literary Criticism and Philosophy: A Reply", a.y., VI (1937), ss. 59-70 (The Importance of Scrutiny'de yeniden basılmıştır, yay. **E. Bentley**, New York 1948, ss. 23-30).

14. **Rudolf Unger**, Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft, Münih 1908; Weltanschauung und Dichtung, Zürih 1917; Literaturgeschichte als Problemgeshichte, Berlin 1924; "Literaturgeschichte und Geistesgeschichte", Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, IV (1925), ss. 177-92. Sözü edilen bütün yazılar Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte'de (2 c., Berlin 1929) bir araya getirilmiştir.

15. **Rudolf Unger**, Herder, Novalis, Kleist: Studien über die Entwicklung des Todesproblem, Frankfurt 1922; **Walther Rehm**, Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung, Halle 1928; **Paul Kluckholn**, Die Auffassung der Liebe in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts und in der Romantik, Halle 1922.

16. **Mario Praz**, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Milano 1930 (**Angus Davidson** tarafından yapılan İngilizce çevirisi, The Romantic Agony, Londra 1933).

17. **C.S. Lewis**, The Allegory of Love, Oxford 1936; **Theodore Spencer**, Death and Elizabethan Tragedy, Cambridge, Mass. 1936.

18. **Hoxie Neale Fairchild**, Religious Trends in English Poetry, 4 c., New York 1939-57.

19. **André Monglond**, Le Préromantisme français, 2 c., Grenoble 1930; **Pierre Trahard**, Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII[e] siécle, 4 c., Paris 1931-3.

20. Bu konuda kusursuz bir araştırma yazısı için bkz. **Sigmund Skard**, "The Use of Color in Literature", Proceedings of the American Philosophical Society XC (nr. 3, Temmuz 1946), ss. 163-249. 1183 maddelik bibliyografya, manzara duygusu üzerine çok sayıda örneği de içine alır.

21. **Balzac**, Cousine Bette, ch. IX.

22. **Gellert**, Kont Hans Moritz von Brühl'e Mektup, 3 Nisan 1755 (Yale Üniversitesi Kütüphanesi'nde).

23. **Dr. Johnson**, Prayers and Meditations, Miss Boothby'ye Mektuplar, vb.

24. **Dilthey**'in tip teorilerinin ilk şekilleri için bkz. "Die drei Grundformen der Systeme in der ersten Hälfte des 19. Jahrunderts", Archiv für Geschichte der Philosophie, XI (1898), ss. 557-86. Gesammelte Schriften'de (Leipzig 1925, c.IV, ss. 528-34) yeniden basılmıştır. Sonraki şekiller için bkz. **Paul Hinneberg**'in Die Kultur der Gegenwart'ındaki "Das Wesen der Philosophie", (Kısım I, Bölüm VI, "Systematische Philosophie", Berlin 1907, ss. 1-72 ve "Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in der philosophischen Systemen" Weltanschauung, Philosophie, Religion (yay. **Max Frischeisen-Köhler**) Berlin 1911, ss. 3-54 (2. b., a.g.e, c. VIII, ss. 75-120).

25. **Herman Nohl**, Die Weltanschauungen der Malerei, Jena 1908; Typische Kunststile in Dichtung und Musik, Jena 1915.

26. **Unger**, "Weltanschauung und Dichtung" Aufsätze a.g.e., s. 77 v.d.

27. **O. Walzel**, Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk, Berlin-Babelsberg 1923, s. 77 v.d.

28. **H. W. Eppelsheimer**, "Das Renaissanceproblem", Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, II (1933), s. 497.

29. **H.A. Korff**, Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, 4 c., Leipzig 1923-53; **Herbert Cysarz**, Erfahrung und İdee, Viyana 1921; Deutsche Barockdichtung, Leipzig 1924; Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft, Halle 1926; Von Schiller bis Nietzsche, Halle 1928; Shiller, Halle 1934; **Max Deutschbein**, Das Wesen des Romantischen, Coethen 1921; **George Stefansky**,

Das Wesen der deutschen Romantik, Stuttgart 1923; George Stefansky, Das Wesen der deutschen Romantik, Stuttgart 1923; **Paul Meissner**, Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks, Berlin 1934.

30. **Ernst Cassirer**, Freiheit und Form, Berlin 1922; Idee und Gestalt, Berlin 1921. Bkz. **Cysarz**, a.g.e.

31. **B. Croce**, La poesia di Dante, Bari 1920.

32. **B. Croce**, Goethe, Bari 1919 (İngilizce çevirisi Londra 1923, ss. 185-6).

Onbirinci Bölüm
EDEBİYAT VE DİĞER SANATLAR

1. **Emile Legouis**, Edmund Spenser, Paris 1923; **Elizabeth W. Manwaring**, İtalian Landscape in Eighteenth-Century England, New York 1925; **Sir Sidney Colvin**, John Keats, Londra 1917.

2. **Stephen A. Larrabee**, English Bards and Grecian Marbles: The Relationship between Sculpture and Poetry especially in the Romantic Period, New York 1943.

3. **Albert Thibaudet**, La Poésie de Stéphane Mallarmé, Paris 1926.

4. Bkz. Bibliyografya, kısım I.

5. Bkz. **Bruce Pattison**, Music and Poetry of the English Renaissance, Londra 1948; **Germaine Bontoux**, La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth, Paris 1938; **Miles M. Kastendieck**, England's Musical Poet: Thomas Campion, New York 1938; **John Hollander**, The Untuning of the Sky, Princeton 1961.

6. **Erwin Panofsky**, Studies in Iconology, New York 1939, yeni baskı 1962 ve Meaning in the Visual Arts, Garden City, N.Y., 1955. Aynı zamanda Warburg Enstitüsü'nün yayınlarına, **Fritz Saxl**, **Edgar Wind** ve diğerlerinin çalışmalarına bakınız. Homer destanlarının ve Yunan trajedilerinin (vazolar üzerinde) resimlerle canlandırılışı konusunda birçok çalışma vardır. Meselâ **Carl Robert,** Bild und Lied, Berlin 1881; **Louis Séchan,** Études sur la tragédie grecque dans ses rapports aveç la céramique, Paris 1926.

7. **Larrabee**, a.g.e., s. 87. Bu konu **R. Wellek**'in bir tanıtma yazısında daha kapsamlı olarak ele alınmıştır: Philogicial Quarterly, XXIII (1944), ss. 382-3.

8. **W.G. Howard**, "Ut Pictura Poesis", PMLA, XXIV (1909), ss. 40-123; **Cicely Davies**, "Ut Pictura Poesis", Modern Language Review, XXX (1935), ss. 159-69; **Rensselaer W. Lee**, "Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Paintig", Art Bulletin XXII (1940), ss. 197-269; **Jean H. Hangstrum**, The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray, Chicago 1958.

9. **Una Ellis-Fermor**, Jacobean Drama'sında (Londra 1936) Jonson'ın Volpone'sinin böyle ayrıntılı bir "müzikal tahlil"ini verir. **George R. Kernodle** ise kitabında "King Lear'in Senfonik Formu"nu bulmaya çalışır: Elizabethan Studies and Other Essays in Honor of George C. Reynolds, Boulder Colorado 1945, ss. 185-91.

10. **Bkz. Erwin Panofsky**, "The Neoplatonic Movement and Michelangelo", Studies in Iconology, New York 1939, s. 171 v.d.

11. **Charles de Tolnay**, Pierre Bruegel l'Ancien, 2 c., Brüksel 1935; Gene bkz. Die Zeichnungen Peter Breugels, Münih 1925; **Carl Neumann**'ın eleştirisi için bkz. Deutsche Viertaljahrschrift, IV (1926), s. 308 v.d.

12. Bkz. Önceki bölüm: "Edebiyat ve Fikirler".

13. **Benedetto Croce**, Aesthetic (çev. **D. Ainslie**), Londra 1929, ss. 62, 110, 188, v.d.

14. **John Dewey**, Art As Experience, New York 1934, s. 212.

15. **T.M. Greene**, The Arts and the Art of Criticism, Princeton 1940, s. 213 v.d., özellikle ss. 221-6; **John Dewey**, a.g.e., s. 175 v.d., s. 218 v.d. Ritim'in plastik sanatlarda kullanılışına itirazlar için bkz. **Ernst Neumann**, Unterschungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus, Leipzig 1894 ve Fritz Medicus, "Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste", Philosophie der Literaturwissenschaft (yay. **E.Ermatinger**), Berlin 1930, s. 195 v.d.

16. **George David Birkhoff**, Aestetic Measure, Cambridge, Mass. 1933.

17. Mesela **John Hughes**'in Faerie Queene yayınına (1715) yazdığı önsözde ve **Richard Hurd**'ın Letters on Chivalry and Romance'ında (1762).

18. **Oswald Spengler**, Der Untergang des Abendlandes, Münih 1923, c.I, ss. 151, 297, 299, 322, 339.

19. Bkz. **R. Wellek**'in bibliyografya kısım I'de zikredilen makalesi ve "The Concept of Baroque in Literary Scholorship" başlıklı yazısı: Journal of Aesthetics and Art Criticism, V (1946), ss. 77-108. Daha bir çok somut ör-

nek ve başka kaynaklar da gösterilebilir.

20. **H. Wölfflin**, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Münih 1915 (İngilizce çevirisi, **M.D. Hottinger**, New York 1932).

21. Bkz. **Hanna Lévy**, Henri Wölfflin, Sa théorie. Ses prédécesseurs, Rottweil 1936.

22. **H. Wölfflin**, "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Eine Revision", Logos, XXII (1933), ss. 210-24, (2. b., Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel 1941), ss. 18-24.

23. **O. Walzel**, "Shakespeares dramatische Baukunst", Jahrbuch der Shakespearegesellschaft, LII (1916), ss. 3-35 (2. b., Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926, ss. 302-25).

24. Wechselscitige Erbellung der Kunste, Berlin 1917. Özellikle Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Wildpark-Postdam 1923, ss. 265 v.d., 282 v.d.

25. **Fritz Strich**, Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit, Münih 1922. Gene **Martin Schütze**'nin eleştirisi için bkz. Academic Illusions, Chicago 1933, yeni basım, Hamden, Conn. 1962, ss. 13, 16.

26. Bkz. **Christopher Hussey**, The Picturesque: Studies in a Point of View, Londra 1927, s. 5.

27. **Jakob Burchardt**, Die Kultur der Renaissance in Italien (yay. **W.W. Kaegi**), Bern 1943, s. 370.

28. Bu teoriler üzerinde iyi bir tartışma **Pitirim Sorokin**'in Social and Cultural Dynamics'inde vardır: c.I, Cincinnati 1937. Gene bkz. **W.Passarge**, Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin 1930.

29. **É. Leguois** ve **L. Cazamian**, Histoire de la littérature anglaise, Paris 1924, s. 279.

DÖRDÜNCÜ KISMA GİRİŞ

1. **Sir Sidney Lee**, The Place of English Literature in the Modern Universtiy, Londra 1913 (2. b., Elizabethan and Other Essays, Londra 1929, s. 7).

2. Bkz. Bibliyografya, kısım III.

3. Mesela, **Oskar Walzel**, Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917; Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Potsdam 1923; Das Wortkunstwerk, Leipzig 1926.

4. Rusya'daki biçimci hareket için bkz. **Victor Erlich**, Russian Formalism, The Hague 1955.

5. Bkz. **William Empson**, Seven Types of Ambiguity, Londra 1930 ve Penguin Books 1962; **F.R. Leavis**, New Bearings in English Poetry, Londra 1932; **Geoffrey Tillotson**, On the Poetry of Pope, 1938.

6. Bkz. Bibliyografya, kısım IV.

7. **L.C. Knights**, How many Childiren had Lady Macbeth?, Londra 1933, ss. 15-54 (yeni baskı Explorations'da, Londra 1946, ss. 15-54). **Knights** burada tiyatronun hayatla karıştırılmasına yapılan itirazları çok iyi ortaya koyar. **E.E. Stoll, L.L. Schücking** ve başkaları, yazılarında tiyatroda geleneğin rolü ve tiyatronun hayattan uzaklığı üzerinde önemle durmuşlardır.

8. Bu konuda **Joseph Warren Beach**'ın yazıları ve **Percy Lubbock**'un The Craft of Fiction'ı (Londra 1921) kayda değer. Rusya'da ise **Viktor Shklovsky**'nin O Teoriyi prozy'si (Nesir Teorisi. 1925) ve **V.V. Vinogradov** ve **B.M. Eikhenbaum**'un bir çok yazısı biçimci yaklaşımı romana uygulayan örneklerdir.

9. **Jan Mukarovsky**, Máchuv Máj'a Önsöz (Mácha's May), Prag 1928, ss. IV-VI.

10. "Bir romanın gerçek hikayesinin özetlenmesi karakterleri ortaya koymak kadar zordur. Özetten akılda kalan şey yalnızca olay örgüsü veya belli başlı karakterlerdir. Ancak bunun da heyecan verici bir tarafı yoktur." Bkz. **C.H. Rickword**, "A Note on Fiction", Toward Standards of Criticsm, yay. **F.R. Leavis**, Londra 1935, s. 33.

Onikinci Bölüm
EDEBÎ SANAT ESERİNİN VAROLUŞ TARZI

1. Bkz. Bibliyografya, kısım I.

2. **Ernest Fenollosa**, The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, New York 1936; **Margaret Church**, "The First English Pattern Poems", PMLA, LXI (1946), ss. 636-50; **A.L. Korn**, "Puttenham and the Oriental Pattern Poem", Comparative Literature, IV (1954), ss. 289-303.

3. Bkz. **Alfred Einstein**, "Augenmusik im Madrigal", Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, XIV (1912), ss. 8-21.

4. **I.A. Richards**, Principles of Literary Criticism, Londra 1924, ss. 125, 248. Bkz. Practical Criticism, Londra 1929, s. 349.

5. **Richards**, Principles, ss. 225-7.

6. Bkz. Bibliyografya, kısım V.

7. Bkz. **O. Walzel**, Kunstlerische Absicht", Germanisch-romanische Monatschrift, VIII (1920), ss. 321-31.

8. **Spingarn**'ın dediği gibi "şairin amacı konusundaki hüküm, sanatın yaratılma anına, yani şiirin kendisindeki sanata bakılarak verilmelidir. "The New Criticism, Criticism and America, New York 1924, ss. 24-5.

9. **E.M. Tillyard** ve **C.S. Lewis**, The Personal Heresy: A Controversy, Londra 1934; **Tillyard**'ın Milton'ı, Londra 1930, s. 237.

10. **Pierre Audiat**, Biographie de l'aeuvre Litteraire'inde (Paris 1925) sanat eserinin "yazarın hayatındaki bir devreyi temsil ettiğini" ileri sürmüş ve bunun sonucunda da sözünü ettiğimiz şekilde içinden çıkılması imkansız ve çok gereksiz çıkmazlara düşmüştür.

11. **Jan Mukarovsky**, "L'art comme fait sémiologique", Actes de huitiéme congrés international de philosophie á Prague, Prag 1936, ss. 1065-72.

12. **Roman Ingarden**, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931.

13. Özellikle **De Saussure**'ün Cours de linguistique générale'i, Paris 1916,

14. Bkz. **E. Husserl**'in Meditations cartesiennes'ine, Paris 1931, ss. 38-9.

15. IV. Kısma Giriş'in 7. notuna bakınız.

16. Bkz. Bibliyografya, kısım II.

17. Bkz. **Louis Teeter**, "Scholorship and the Art of Criticism", ELH, V (1938), ss. 173-93.

18. **Hasting**'in Encyclopaedia of Religion and Ethics'indeki (Edinburg 1913, c.VI, s. 722) **Ernst Troeltsch**'ın "Historiography"sine bakınız.

19. Bu terim değişik bir anlamda olmakla birlikte **Ortega y Gasset** tarafından kullanılmıştır.

Onüçüncü Bölüm
SES AHENGİ, RİTİM VE VEZİN

1. **Birkhoff**, Aesthetic Measure, Cambridge, Mass., 1933.

2. Rusça instrumentovka, **René Ghil**'in Traite du verbe'inde (Paris 1886) kullandığı instrumentation'un bir çevirisidir. Burada araştırıcı, terimin öncelikle şiir için kullanılması gerektiği fikrindedir. (Bkz. s. 18). **Ghil,** sonradan sembolist Rus şairi **Valery Bryusov**'la mektuplaşmıştır. (Bkz. Lettres de René Ghil, Paris 1935, ss. 13-16, 18-20).

3. Bkz. **Carl Stumpf**'un deneysel çalışması: Die Sprachlaute, Berlin 1926, özellikle s. 38 v.d.

4. **W.J. Bate**, THe Stylistic Development of John Keats, New York1945.

5. **Osip Brik**, "Zvukovie povtory" (Ses Sanatları), Poetica, St. Petersburg 1919.

6. **Henry Lanz**, THe Physical Basis of Rime, Palo Alto 1931.

7. **W.K. Wimsatt**, "One Relation of Rhyme to Reason", Modern Language Quarterly, V (1944), ss. 323-338 (2. b., The Verbal Icon, Lexington, Ky. 1954, ss. 153-66).

8. **H.C. Wyld**, Studies in English Rhymes from Surrey to Pope, Londra 1923. Gene bkz. **Frederick Ness**, The Use of Rhyme in Shakespeare's Plays, New Haven 1941.

9. **V. Zihirmunsky**, Rifma, ee istoria i teoriya (Kafiye: Tarihi ve Teorisi), Petrograd 1923; **Valery Bryusov**, "O Rifme" (Kafiye Üzerine). Pechat i revolutsiya 1924 (I, ss. 114-23)'te Zhirmunsky'nin eserini tanıtır ve kafiyenin incelenmesinde ortaya çıkan daha başka problemlerden söz eder. **Charles F. Richardson**'ın A. Study of English Rhyme'ı (Hanover, N.H., 1909) doğru yönde mütevazi bir başlangıçtır.

10. **Wolfgang Kayser**, Die Klangmalerei bei Harsdörffer, Leipzig 1932 (Palaestra, c. 179); **I.A. Richards**, Practical Criticism, Londra 1929, ss. 232-3.

11. **J.C. Ransom**, The World's Body, New York 1938, ss. 95-7. Bununla birlikte **Ransom**'un yaptığı değişikliğin görünüşte önemsiz bir değişmeden başka bir şey olmadığı ileri sürülebilir. "Murmuring'de m'nin yerine d'nin geçmesi "m-m" ses kalıbını bozar ve böylece "innumerable" kelimesi, içine sokulduğu ses kalıbının dışına düşmüş olur. Tek başına kaldığında "innumerable" ses taklidi bakımından tabii çok etkisizdir.

12. **M. Grammont**, Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie, Paris 1913.

13. **René Etiemble**, "Le Sonnet des Voyelles" başlıklı yazısında (Revue de litterature comparee, XIX, 1939, ss. 235-61). **A.V. Schlegel** ve başkalarının daha önce sezinlediği bir çok şeyi tartışır.

14. **Albert Wellek**, "Der Sprachgeist als Doppelempfinder", Zeitschrift für Ästhetik, XXV (1931), ss. 226-62.

15. Bkz. Dipnot 3'te zikredilen **Stumpf**'un eseri ve **Wolfgang Köhler**, "Akustische Untersuchungen", Zeitschrift für Psychologie, LIV (1910), ss. 241-289, LVIII (1911), ss. 59-140, LXIV (1913), ss. 92-105, LXXII (1915), ss. 1-192. **Roman Jakobson**, Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze'de bu sonuçları dil ve söz yitiminden (aphasia) getirdiği delillerle destekler.

16. Bkz. mesela **E.M. Hornbostel**, "Laut und Sinn", Festschrift Meinhoff, Hamburg 1927, ss. 329-48; **Heinz Werner**, Grundfragen der Sprachphysiognomik, Leipzig 1932. **Katherine M. Wilson**'ın Sound and Meaning in English Poetry'si (Londra 1930) daha ziyade vezin ve ses yapıları üzerine genel bir kitaptır.

17. Bu konuda faydalı olabilecek son incelemelerden bazıları şunlardır: **A.W. de Groot**, "Der Rhythmus", Neo-philologus, XVII (1932), ss. 81-100, 177-197, 241-65; **Dietrich Sekel**, Hölderlins Sprachrhythmus, Leipzig 1937. Bu sonuncusu genel bir ritim tartışmasını ve tam bir bibliyografyayı kapsar.

18. Mesela, **W.K. Wimsatt**, The Prose Style of Samuel Johnson, New Haven 1941, ss. 5-8.

19. **Joshua Steele**, Prosodia Rationalis, or an Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech, Londra 1775.

20. **Eduard Sievers**, Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg 1912; **Ottmar Rutz**, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911, Sprache, Gesang und Körperhaltung, Münih 1911, Menschheitstypen und Kunst, Jena 1921; **Gunther Ipsen** ve **Fritz Karg**, Schallanalytische Versuche, Heidelberg 1938'de, bu konuda yazılmış eserlerin listesi çıkarılmıştır.

21. **O. Walzel**, Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk, Postdam 1923, ss. 96-105, 391-94. Gustav Becking'in Der musikalische Rhytmus als Erkenntnisquelle'i (Augsburg 1923) Sievers'in teorilerini kullanma yolunda hayranlık verici, ama biraz hayalî bir girişimdir.

22. **W.M. Patterson**, The Rhythm of Prose, New York, 1916.

23. **G. Saintsbury**, A History of English Prose Rhythm, Londra 1913.

24. **Oliver Elton**, "English Prose Numbers", A Sheaf of Papers, London 1922; **Morris W. Croll**, "The Cadence of English Oratorical Prose", Studies in Philology, XVI (1919). ss. 1-55.

25. **B. Tomashevsky**, "Ritm prozy (po Pikovey Dame)", (Maça Kızı romanında Nesir Ritmi), O Stikhe, Statyi, (Vezin Üzerine Denemeler), Leningrad 1929.

26. **Eduard Norden**, Die antike Kunstprosa, Leipzig 1898, 2 c.; Gene bkz. Albert de Groot, A Handbook of Antique Prose Rhythm, Groningen 1919.

27. Bkz. **William K. Wimsatt**, The Prose Style of Samuel Johnson, New Haven 1941.

28. **G.Saintsbury**, History of English Prosody, 3 c., Londra 1906-10.

29. **Bliss Perry**, A Study of Poetry, Londra 1920, s. 145.

30. **T.S. Omond**, English Metrists, Oxford 1921; **Pallister Barkas**, A Critique of Modern English Prosody Halle 1934 (Studien zur englischen Philologie, yay. Morsbach ve Hecht, LXXXII).

31. Özellikle bkz. **M.W. Croll**, "Music and Metrics", Studies in Philology, XX (1923), ss. 388-94; **G.R. Stewart**, Jun. The Technique of English Verse, New York 1930.

32. Sözkonusu örnek **Morris W. Croll**'un The Rhythm of English Verse'ünden (Teksir, Princeton 1929, s.8) alınmıştır. Aslî bir vurgunun yerine yeni bir durak koyması dolayısıyla bu okuma çok sunî gibi görünmektedir.

33. En ayrıntılı teorik kitap, yüzlerce örnekle birlikte, **William Thomson**'ın The Rhythm of Speech'idir (Glasgow 1923). Son araştırmalar içinde en iyi örnek ise **John C. Pope**'un The Rhythm of Beowulf'udur (New Haven 1942).

34. Meselâ **Donald Stauffer**, The Nature of Poetry, New York 1946, ss. 203-4.

35. **George R. Stewart**, Jun., Modern Metrical Technique as Illustrated by Ballad Meter (1700-1920), New York 1922.

36. Bkz. Bibliyografya, kısım III, 2.

37. **W.L. Schramm**, University of Iowa Studies, Series on Aims and Progress

of Research, No. 46, Iowa City, Ia. 1935.

38. **Henry Lanz**'ın The Physical Basis of Rime'ının (Stanford Press 1931) kapak sayfasına bakınız.

39. **Vittorio Benussi**, Psychologie der Zetiaufflassung, Heidelberg 1913, ss. 215, v.d.

40. **G.R. Stewart**, The Technique of English Verse, New York 1930, s. 3.

41. **Saran**, Deutsche Verslehre, a.g.e., s.I; **Verrier**, Essai..., c.I, s.IX.

42. **Stewart**, tartışması sırasında "phrase" (kelime grubu) terimini kullanmak zorunda kalır. Bu terim tartışmada manânın dikkate alındığına işaret eder.

43. Bkz. bibliyografya ve **Victor Erlich**, Russian Formalism, The Hague 1955.

44. **Jan Mukarovsky**, "Intonation comme facteur de rythme poétique", Archives néerlandaises de phonétique expérimentale, VIII-IX (1933), ss. 153-65.

45. **Eduard Fraenkel**, Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers, Berlin 1928.

46. Başlangıç mahiyetindeki bazı araştırmalar **Albert H. Licklider**'ın Chapters on the Metric of the Chaucerian Tradition'ında (Baltimore 1910) bulunabilecektir.

47. **A.Meillet**, Les Origines indo-européennes des métres grecs, Paris 1923.

48. **Roman Jakobson**, "Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen", Archives néerlandaises de phonétique expérimentale, VIII-IX (1933), ss. 135-53.

49. **Thomas MacDonagh** şarkı, konuşma ve ilahiyi birbirinden ayırır. Bkz. Thomas Campion and the Art of English Poetry, Dublin 1913.

50. **Boris E. Eikhenbaum**, Melodika lyricheskova stikha (Lirik Şiirin Melodisi), St. Petersburg 1922.

51. **Viktor Zhirmunsky**'nin Voprosy teorii Literatury'de (Edebiyat Teorisinin Problemleri, Leningrad 1928) Eikhenbaum'un görüşleri hakkındaki eleştirisine bakınız.

Ondördüncü Bölüm
ÜSLÛP VE ÜSLÛP BİLİMİ

1. **F.W. Bateson**, English Poetry and the English Language, Oxford 1934, s.VI.

2. **K.Vossler**, Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie, Münih 1923, s. 37.

3. **Vossler**, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, Heidelberg 1913 (Frankeichs Kultur und Sprache adıyla yeni basımı 1929); **Viktor Vinogradov**, Yazyk Pushkina (Puşkin'in Dili), Moskova 1935.

4. Bunlar **P.Verrier**'nin Essai sur les principes de la métrique anglaise (Paris 1909-10, c.I, s.113)'inde yer alan deneylerinin sonuçlarıdır.

5. **A.H. King**, The Language of Satirized Characters in Poetester: a Socio-Stylistic Analysis, 1597-1602, Lund Studies in English, c.X, Lund 1941; **William Franz**, Shakespearegrammatik, Halle, 1898-1900 (yeni basım, Heidelberg 1924); **Lazare Sainéan**, "La Langue de Rabelais, 2 c., Paris 1922-3. Tam bibliyografya için bkz. **Guerlin de Guer**, "La Langue des écrivains", Qu'en sont les études de Français? (yay. **A.Dauzat**), Paris 1935, ss. 227-337.

6. Bkz. Bibliyografya, kısım I.

7. **H.C. Wyld**'ın Some Aspects of the Diction of English Poetry'sinden (Oxford 1933) alınan bu parça **Tennyson**'ın "Edwin Morris" başlıklı şiirindedir. Bu problemle ilgili olan ve büyük ölçüde tarihî açıdan yapılan bu inceleme **Geoffrey Tillotson**'ın Essays in Criticsm and Research'ının (Cambridge 1942) önsözünde bulunmaktadır.

8. **Marvell**'in "To His Coy Mistress" şiirinden.

9. **Louis Teeter**, "Scholarship and the Art of Criticsm", ELH, V (1938), s. 183.

10. **Charles Bally**, Traite de la stylistique française, Heidelberg 1909. **Leo Spitzer** de en azından ilk incelemelerinde üslup bilimi ile cümle bilgisini aynı saymıştı: Bkz. "Über syntaktische Methoden auf romanischen Gebiet", Die neueren Sprachen, XXV (1919), s. 338.

11. "Yüksek Üslup" üzerine bkz. **Matthew Arnold**'un On Translating Homer'i ve **G. Saintsbury**'nin "Shakespeare and the Grand Style", "Milton and the Grand Style" ve "Dante and the Grand Style'i, Collected Essays and Papers,

Londra 1923, c.III.

12. **Friedrich Kainz**, "Höhere Wirkungsgestalten des sprachlichen Ausdrucks im Deutschen", Zeitschrift für Ästhetik, XXVIII (1934), ss. 305-57.

13. **Wimsatt**, a.g.e., s. 12.

14. **Wilhelm Schneider**, Ausdruckswerte der deutschen Sprache: Eine Stilkunde, Leipzig 1931, s.21.

15. Bkz. Bibliyografya, kısım V.

16. **Morris W. Croll**'un Lyly'nin Euphues'unun **Harry Clemons**'un yayımladığı basımına yazdığı Giriş'e bkz., Londra 1916.

17. Bkz. **Henry C.Wyld**, Spenser's Diction and Style, Londra 1930; **B.R. McElderry**, Jun., "Archaism and Innovation in Spenser's Poetic Diction", PMLA, XLVII (1932), ss. 144-70; **Herbert W.Sugden**, The Grammar of Spenser's Fairie Queene, Philadelphia 1936.

18. Bkz. **Austin Warren**, "Instress of Inscape", Gerard Manley Hopkins, By the Kenyon Critics, Norfolk, Conn., 1945, ss. 72-78 ve Rage for Order'de, Chicago 1948, ss. 52-65.

19. **J.M. Robertson**, The Shakespeare Canon, 4 c., Londra 1922-32.

20. Bkz. Bibliyografya, kısım II.

21. **Josephine Miles**, "The Sweet and Lovely Language", Gerard Manley Hopkins, By the Kenyon Critics, Norfolk, Conn. 1945, ss. 55-71.

22. **Geoffrey Tillotson**, Essays in Criticism and Résearch, Cambridge 1942, s. 84.

23. **Friedrich Gundolf**, Goethe, Berlin 1915.

24. **Herman Nohl**, Die Kunststile in Dichtung und Musik, Jena 1915 ve Stil und Weltanschauung, Jena 1920.

25. Motiv und Wort, Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie, **Hans Sperber**, Motiv und Wort bei Gustar Meyrink, **Leo Spitzer**, Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgensterns, Leipzig 1918; **Josef Körner**, Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme, Münih 1921. Gene bkz. **Josef Körner**, "Erlebnis-Motiv-Stoff", Vom Geiste neuer Literaturfor- schung. Festchirift für Oskar Walzel, Wildpark-Potsdam 1924, ss. 80-9; **Leo Spitzer**, Studien zu Henri Barbusse, Bonn 1920.

26. **Leo Spitzer**, "Zu Charles Péguys Still", Vom Geiste neuer Literaturforschung: Festschrift für Oskar Walzel, Wildprak-Postdam 1924, ss. 162-83 (Stilstudien'de yeniden basıldı, a.g.e., c.II, ss. 301-64); "Der Unanimismus Jules Romains' im Spiegel seiner Sprache", Archivum Romanicum, VIII (1924), ss. 59-123 (Stilstudien'de yeniden basıldı, a.g.e., c.II, ss. 208-300). Morgenstrern üzerine bkz. 25. not.

27. **Spitzer**, Die Wortbildung als stilistisches Mittel (bei Rabelais), Halle 1910; "Pseudo-objektive Motivierung bei Charles-Louis Philippe", Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, XLVI (1923), ss. 659-85 (Stilstudien'de yeniden basıldı, a.g.e., c.II, ss. 166-207).

28. **Spitzer**, "Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwereken", Neue Jahrbücher für wissenschaft und Jugenbildung, VI (1930), ss. 632-51 (2. baskısı Romanische Stil und Literaturstudien, Marburg 1931, c.I); gene bkz. "Wortkunst und Sprachwissenschaft", Germanisch-romanische Monatsschrift, XIII (1925), ss. 169-86 (2. baskısı Stilstudien'de, a.g.e., c.II, ss. 498-536); "Linguistics and Literary History", Linguistics and Literary History, Princeton 1948, ss. 1-40.

29. Comparative Literatur X (1958), s. 371'den. Comparative Literature XII (1960), ss. 310-34'te yayınlanan ve **Spitzer**'in çok sayıda yazısının tam bir bibliyografyasını da içine alan "Leo Spitzer (1887-1960)" adlı makaleme bakınız.

30. Mesela, **Fritz Strich**, "Der lyrische Stil des siebzehnten Jarhunderts", Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Franz Muncker... dargebracht, Münih 1916, ss. 21-53, özellikle s. 37.

31. **Morris W. Croll**'un kusursuz denemesine bakınız, "The Baroque Style in Prose", Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of F. Klaeber, Minneapolis 1929, ss. 427-56; gene bkz. **George Williamson**, The Senecan Amble, Chicago 1951.

32. Bkz. Bibliyografya, kısım IV.

33. Bkz. Bibliyografya, kısım IV.

Onbeşinci Bölüm
İMAJ, İSTİARE, SEMBOL, MİT

1. **Max Eastman**, The Literary Mind in an Age of Science, New York 1931, s. 165.

2. "Söyleyiş tarzları" üzerine bkz. **Charles Morris**, Signs, Languages, and Behavior, New York 1946, s. 123 v.d. **Morris** on iki söyleyiş tarzı belirliyor ki bunlardan bölümümüz ve sözkonusu dört terimimizle ilgili olanlar şunlardır: Hikâyeye has (Roman dünyası), mitolojik ve şairane söyleyiş tarzları.

3. "Tek yönlü işaret" (monosign) ve "çok yönlü işaret" (plurisign) terimleri **Philip Wheelwright** tarafından kullanılmıştır. Bkz. "The Semantics of Poetry", Kenyon Review, II (1940), ss. 263-83. Çok yönlü işaret anlattığı şeyin bir parçası olmak bakımından anlam itibarıyla kendine de dönen bir ifadedir. Yani çok yönlü işaret, şiirsel sembol, sadece bir vasıta değil, haz veren bir şeydir. Onun değeri tamamen bir vasıta olmasında değil, fakat estetik olmasında, kendisi olmasındadır.

4. Bkz. **E.G Boring**, Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology, New York 1942; **June Downey**, Creative Imagination: Studies in the Psychology of Literature, New York 1929; **Jean-Paul Sartre**, L'Imagination, Paris 1936.

5. **I.A. Richards**, Principles of Literary Criticism, Londra 1924, kısım XVI, "The Analysis of a Poem".

6. **Ezra Pound**, Pavannes and Divisions, New York 1918; T.S. Eliot, "Dante", Selected Essays, New York 1932, s. 204; **Eliot** "A Note on the Verse of John Milton", Essays and Studies by Members of the English Association, XXI, Oxford 1936, s. 34.

7. "Modern psikoloji bize "imaj" teriminin bu iki anlamının üst üste bindiğini öğretmiştir. Denebilir ki zihinde kendiliğinden doğan her imaj bir dereceye kadar semboliktir." **Charles Baudouin**, Psychoanalysis and Aesthetics, New York 1924, s. 28.

8. **J.M. Murry**, "Metaphor", Countries of the Mind, ikinci seri, Londra 1931, ss. 1-16; **MacNeice**, Modern Poetry, New York 1938, s. 113.

9. Bir edebî hareket ve bunun bir diğerine etkisi üzerine çok güzel bir inceleme için bkz. **René Taupin**'in L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine...., Paris 1929.

10. Burada kullanılan terimler için bkz. **Craig la Driére**, The American Bookman, I (1944), ss. 103-4.

11. **S.T. Coleridge**, The Statesman's Manual: Complete Works (yay. **Sheed**), New York 1853, c.I., ss. 437-8. Sembol ile alegori arasındaki bu farkı açık bir şekilde ilk defa ortaya koyan Goethe'dir. Bkz. **Curt Richard Müller,**

Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung, Leipzig 1937.

12. **J.H. Wicksteed**, Blake's Innocence and Experience...., Londra 1928, s. 23; **Shelley**'deki "Hakim Semboller" konusunda bkz. **W.B. Yeats,** Essays, Londra 1924, s. 95 v.d.

İstiareler ne zaman sembol olurlar? a) İstiaredeki kendine benzetilen unsur, kuzu örneğinde olduğu gibi duyularla ilgili ve somut bir şey olduğu zaman. Haç (salib) bir istiare değil, mürsel mecaza dayalı bir semboldür, üstünde ölen İsa'yı temsil eder. Veya Aziz Lawrence'ın demir ızgarası ve Aziz Catherine'in işkence çarkında olduğu gibi sembol acı çekmeyi temsil eder. Bu durumda bu araçlar yaptıkları işe, bu işin etkisine işaret ederler. b) İstiarenin Crashaw, Yeats ve Eliot'ta olduğu gibi eserde tekrarlandığı ve merkezî bir önem kazandığı zaman. Normal olan yol, imajların istiarelere, istiarelerin de Henry James'te olduğu gibi sembollere dönüştürülmesidir.

13. **M.O. Percival** "Blake'in yerleşik değerlere karşı çıkışının geleneksellik noktasından Dante'nin dindar tutumuyla aynı olduğunu" söyler. (Blake's Circle of Destiny, New York 1938, s.1) **Mark Schorer** ise şunları söyler: "Yeats gibi Blake de diyalektik görüşünü destekleyecek istiareleri Swedenborg ve Boehme'nin tekabül sisteminde, kıyaslamalar yapmaya düşkün olan Kabbalistlerde ve Paracelsus ve Agrippa'nın simyasında bulmuştu." William Blake, New York 1946, s. 23.

14. **Cleanth Brooks**'un Frost hakkındaki yorumları için bkz. Modern Poetry and the Tradition, Chapel Hill, 1939, s. 110 v.d.

15. Bkz. **Nietzsche**, Die Geburt der Tragödie, Leipzig 1872.

16. Bunları açıklayıcı tanımlar için bkz. **Lord Raglan**, The Hero..., Londra 1937.

17. Bkz. **Fritz Strich**, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, 2 c., Berlin 1910.

18. **S.H. Hooke**, Myth and Ritual, Oxford 1933; **J.A. Stewart**, The Myths of Plato, Londra 1905; **Ernst Cassirer**, Philosophie der symbolischen Formen, c. II, "Das mythische Denken", Berlin 1925, s. 271 v.d. (İngilizce çevirisi, New Haven 1955.

19. **Georges Sorel**, Reflexions on Violence (İngilizce çevirisi **T.E. Hulme**), New York 1914; **Reinhold Niebuhr**, "The Truth Value of Myths", The Nature of Religious Experience..., New York 1937.

20. Özellikle bkz. **R.M. Guastalla**, Le Mythe et le livre: essai sur l'origine de la littêrature, Paris 1940.

21. Bkz. **Donald Davidson**, "Yeats and the Centaur", Southern Review, VII (1941), ss. 510-16.

22. **Arthur Machen**'ın Hieroglyphics'inde (Londra 1923), dinin (başka deyişle mit ve dini törenlerin) şiir için (başka bir deyişle sembolizm ve estetik tefekkür için) nefes alıp gelişebileceği büyük bir hayat iklimi oluşturduğu görüşü, (işin tekniğinden uzak ve çok romantik bir şekilde, ama) mahirane bir tarzda savunulur.

23. Ses düzenlemeleri ve mecazlarla ilgili standart eski tasnif **Quintilian**'ın Institutes of Oratory'sindedir. Elizabeth devrindeki tasnifler için en ayrıntılı inceleme için Puttenham'ın Arte of English Poesie'sine (yay. **Willcock** ve **Walker**, Cambridge 1936) bakınız.

24. **Karl Bühler**, Sprachtheorie, Jena 1934, s. 343; **Stephen J.Brown**, The World of Imagery, s. 149 v.d.; **Roman Jakobson**, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", Slavische Rundschau, VII (1935), ss. 357-73.

25. **D.S. Mirsky**, "Walt Whitman: Poet of American Democracy", Critics Group Dialectics, No. I, 1937, ss. 11-29.

26. **G.Campbell**, Philosophy of Rhetoric, Londra 1776, ss. 321, 326.

27. **I.A. Richards**, Campbell'in ilk istiare tipine "lafzî (verbal) istiare" der: çünkü onun fikrine göre edebî istiare lafızlar arasında ses yakınlıklarını değil, iki bağlam veya bağlamlar arasında bir geçişi, nesneler arasında bir kıyaslamayı ifade eder. Philosophy of Rhetoric, Londra 1936, s. 117.

28. Bkz. **Milman Parry**, "The Traditional Metaphor in Homer", Classical Philology, XXVIII (1933), ss. 30-43. Parry, Aristoteles'in Homeros'taki istiarelerini tarih farklılığını dikkate almaksızın diğer şairlerin istiareleriyle özdeşleştirdiğini açıkça gösterir ve Homeros'un "sabit istiareleri"yle Orta İngilizce dönemi şairleri ve (daha sınırlı bir şekilde de) 18. yy. Augustan çağı şairlerinin istiareleri arasında karşılaştırmalar yapar.

29. Bkz. **C.Bally**, Traite de stylistique française, Heidelberg 1909, c.I, s. 184 v.d. Bally "mecazî dil" konusu üzerinde dururken konuya bir edebiyat teorisyeni olarak değil, bir dilci olarak bakar ve istiareleri şöyle sınıflandırır: "Hayal gücüyle kavranan somut imajlar, bir zihnî ameliye ile kavranan duygusul imajlar..." Onun ortaya koyduğu üç sınıf istiareye ben 1. Şairane istiare 2. Ritüel veya gelenekselleşmiş ("sabit") istiare ve 3. Dil istiaresi

(etimolojik veya gömülü istiare) diyeceğim.

30. **Milton**'ın üslubundaki gelenekselleşmiş (ritual) istiareler ve loncalara ait imajlarla ilgili bir savunma için bkz. **C.S. Lewis**, Preface to Paradise Lost, Londra 1942, s. 39 v.d.

31. Bkz. **Heinz Werner**, Die Ursprünge der Metapher, Leipzig 1919.

32. **Hermann Pongs**, Das Bild in der Dichtung. I: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen, Marburg 1927. II: Vorunterschungen zum Symbol, Marburg 1939.

33. **L.B. Osborn** (yay.) The... Writings of John Hoskyns, New Haven 1937, s. 125; **George Campbell**, Philosophy of Rhetoric, ss. 335-7; **A. Pope**, The Art of Sinking; **A Dion**, L'Art d'écrire, Quebec 1911, ss. 111-12.

34. **Thomas Gibbons**, Rhetoric ..., London 1767, ss. 15-16.

35. **John Dryden**, Essays (yay. **W.P. Ker**), Oxford 1900, c.I, s. 247 ("The Spanish Friar'ın ithafı).

36. Bkz. **I.A.Richards**, Philosophy of Rhetoric, Londra 1936, ss. 117-18: "İstiareleri kabaca şöyle ikiye ayırabiliriz: İki şey, benzeyenle kendisine benzetilen, arasında doğrudan bir benzerlik yoluyla bir işlev yapan istiareler, bu iki şey karşısında takınabileceğimiz ... ortak bir tutum yoluyla bir işlev yapan istiareler."

37. Shakespeare'in sonraki eserleri hızla değişen söz sanatlarıyla, eski pedagogların "karma istiareler" dediği şeylerle doludur. **Wolfgang Clemen** bundan söz ederken "Shakespeare sanki konuşmasından daha hızlı düşünür" diyor. Bkz. Shakespeares Bilder..., Bonn 1936, s. 144 (İngilizce çevirisi The Development of Shakespeare's Imagery, Cambridge Mass. 1951).

38. **H.W. Wells**, Poetic Imagery, New York 1924, s. 127. Verilen parça **Donne**'un The First Anniversary: An Anatomy of the World...'ünden alınmıştır. (409-12. mısralar).

Wells, radikal imajı karakteristik bir şekilde kullananlar arasında Donne, Webster, Marston, Chapman, Tourneur ve Shakespeare'i, 19. yy. sonu yazarlarından da (**Wells**'e göre Modern Love adlı eseri "sembolik düşünüşün alışılmadık yoğunlukta ve ilgi çekici bir yansıması" olan) George Meredith'i ve Francis Thompson'ı sayar. a.g.e., ss. 136-7.

39. Macbeth'deki imajlar **Cleanth Brooks** tarafından "The Naked Babe and the Cloak of Manliness"da (The Well Wrought Urn, New York 1947, ss. 21-46) çok güzel bir şekilde incelenmiştir.

40. Daha Quintilian zamanında istiareler arasındaki temel farkı organik ve inorganik istiareler arasındaki farka eş tutma ihtiyacı hissedilmiştir. Quintilian'ın dört istiare çeşidi şunlardı: Canlı bir şeyin bir başka canlı için kullanılması, bir cansız şeyin bir başka cansız için kullanılması, bir cansız şeyin bir canlı için kullanılması ve bir canlı şeyin bir cansız için kullanılması (Institutes, Kitap VIII, Bölüm 6).

    Pongs, Quintilian'daki bu organik ve inorganik istiare tiplerinden ilkine Beseeltypus (ruh verici tip), ikincisine Erfühltypus (hissettirici tip) der. Bunlardan ilki canlandırıcı veya insan şekli verici istiarelerdir. İkincisi ise duygusal bir bağın varlığını gösteren (empathic) istiarelerdir.

41. **Ruskin**'in "Patetik Aldatmaca" konusundaki görüşleri için bkz. Modern Painters, Londra 1856, c. III, Bölüm 4. Zikredilen örneklere bakıldığında teşbihin suçlamaların dışında bırakıldığı görülür, çünkü teşbihte tabiat olguları duygusal değerlendirmelerden ayrı tutulur. Birbirine zıt kutuplar oluşturan Antropomorfizm ve Sembolizm üzerine **M.T.-L. Penido**'nun Le Rôle de l'analogie en théologie dogmatique (Paris 1931, s. 197 v.d.) adlı güzel çalışmasına bakınız.

42. **M.A. Ewer**, Survey of Mystical Symbolism, Londra 1933, s. 164-6.

43. **Pongs** gibi **Vossler**, **Spengler**, **T.E. Hulme** (Speculations, Londra 1924) ve **Yeats**'i de bu yolda çalışmaya teşvik eden **Wilhelm Worringer**'in Abstraktion und Einfühlung'u (Berlin 1908; İngilizce çevirisi Abstraction and Empathy, New York 1953) olmuştur.

    İlk alıntımız **Joseph Frank**'ın "Spatial Form in Modern Literature" başlıklı övgüye değer yazısından (Sewanee Review, LIII (1945), s. 645), ikinci alıntımız ise **Worringer**'in büyü kültürüyle ilgili incelemesinden alıntı yapan **Spengler**'den (Decline of the West, New York 1926, c.I, ss. 183 v.d., 192) yapılmıştır.

44. Bkz. **Ernest Kris**, "Approaches to Art", in Psychoanalysis Today (yay. **S. Lorand**), New York 1944, ss. 360-2.

45. **W.B. Yeats**, Autobiography, New York 1938, ss. 161, 219-25.

46. **K. Vossler**, Spirit of Language in Civilization (çeviri Londra 1932), s. 4. **Karl Vossler** büyücülerin ve mistiklerin nasıl daimî ve birbirine zıt tipler olduğunu çok iyi belirtir. "Dili bir alet olarak kullanan ve böylece mümkün olduğu kadar çok şeyi, hattâ tanrıyı kontrolü altına almak isteyen büyü ile her şekli bozan, değersizleştiren ve reddeden mistisizm arasında sürekli bir mücadele vardır."

47. **H. Pongs**, Das Bild, c.I., s. 296.

48. **Emily Dickinson**, Collected Poems, Boston 1937, ss. 192, 161; gene bkz. s.38 ("I laughed a wooden laugh". Odun gibi bir gülüşle güldüm) ve s. 215 ("A clock stopped-not the men-tel's"-Bir saat durdu-şöminenin üstündeki değil).

49. Byzantium'un önemi konusunda bkz. **Yeats**, A Vision, Londra 1938, ss. 279-81.

50. **Herman Nohl**, Stil und Weltanschauung, Jena 1920.

51. Sembolist şairlerin, hedefledikleri şeylerle, insanlığın ilkel devirlerindeki düşünüş şekillerinin birbirine denk olduğunu hiç eleştirmeksizin ve hiç bir çekinme hissi duymadan kabul edişlerini dikkate değer bir şekilde ortaya koyan **Émile Cailliet**'nin Symbolisme et âmes primitives'ine (Paris 1936) bakınız.

52. **MacNeice**, a.g.e., s. III.

53. Bkz. **Harold Rosenberg**, "Myth and Poem", Symposium, II (1931), ss. 179 v.d.

54. **Gladys Wade**, Thomas Traherne, Princeton 1944, ss. 26-37. **E.N.S. Thompson** tarafından yazılan kitabın eleştirisi için Philological Quarterly, XXIII (1944), ss. 383-4'e bakınız.

55. **Dr. Johnson**, Lives of Poets, "Thomson".

Zikrettiğimiz örnekler de dahil olmak üzere, imaj bakımından, şairlerin belli bir konuda suskun kalmalarından yola çıkan iddialar için **L.H. Hornstein**'ın "Analysis of Imagery" başlıklı konusuna hakim makalesine bakınız: PMLA, LVII (1942), ss. 638-53.

56. **Mario Praz**, Caroline Spurgeon'ın Shakespeare's Imagery and What It Tells Us eserini (Cambridge 1935) ve özellikle "The Revelation of the Man" başlıklı ilk bölümü esprili bir şekilde eleştirir (English Studies, XVIII (1936), ss. 177-81. **Praz**, burada araştırıcının "Shakespeare'in imajlarında bir insan olarak onun hislerini, zevklerini ve ilgilerini görmeye çalışmak" gibi bir aldanışa düştüğünü söyler ve "Shakespeare'in imajları seçmesi ve kullanmasını tayin eden şey şahsî zevkleri değil, her örnekte sanatkârane amaçlarıdır" diye düşünen **Clemen**'den (kitabı 1936'da çıkmıştır) haklı olarak övgüyle söz eder.

57. **Caroline Spurgeon**'ın denemesinin yeni baskısı için bkz. Anne Bradby, Shakespeare Criticism, 1919-35, Londra 1936, ss. 18-61.

Otobiyografi ve Hamlet üzerine bkz. **C.J Sission**, The Mythical Sorrows of Shakespeare, Londra 1936.

58. T.S. Eliot, "Hamlet", Selected Essays, Londra 1932, ss. 141-6.

59. G. Wilson Knight, Myth and Miracle: An Essay on the Mystic Symbolism of Shakespeare, Londra 1929; The Wheel of Fire, Londra 1930; The Imperial Theme, Londra 1931; The Christian Renaissance, Toronto 1933; The Burning Oracle, Londra 1939; The Starlit Dome, Londra 1941.

60. **Wolfgang Clemen**, Shakespeares Bilder, Bonn 1936 (İngilizce çevirisi, Cambridge, Mass. 1951).

Onaltıncı Bölüm

HİKÂYE ETMENİN MAHİYETİ VE HİKÂYE TARZLARI

1. **Sidney**: "Şaire gelince o hiç bir şeyi iddia ve ispata kalkışmaz, bundan dolayı da hiç yalan söylemez."

2. **Wilson Follett**, The Modern Novel, New York 1918, s. 29.

3. Okurun romancının "hayatla ilgilenmesi" yolundaki beklentisi genellikle "19. yüzyıl mensur romanının muayyen geleneklerinin korunması" manâsını taşır. **Kenneth Burke**, Counterstatement, New York 1931, s. 238; Gene bkz. ss. 182, 219.

4. **D. McCarthy**, Portraits, Londra 1931, ss. 75, 156.

5. **J. Frank**, "Spatial Form in Modern Literature", Sewanee Review, LIII (1945), ss. 221-40, 433-56. 2. b., Criticism (Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, ss. 379-92.

6. Pride and Prejudice'in iki bölümü hemen tamamen diyaloglardan oluşur. Buna karşılık üçüncü bölüm özetleyici bir kısımla başlar, sonra "sahne" yöntemine dönülür.

7. **Clara Reeve**, Progress of Romance, Londra 1785.

8. **Hawthorne**, The House of the Seven Gables'e Önsöz ve The Marble Faun.

9. **Poe**'nun "Philosophy of Composition"ı **Dickens**'tan bir alıntıyla başlar: "Godwin'in Caleb Williams'ı geriye doğru yazdığını fark ettiniz mi?" Daha önce de Poe, Barnaby Rudge hakkındaki bir tanıtma yazısında Godwin'in romanını sık örgülü olay örgüsünün bir şaheseri olarak zikretmişti.

10. Motif İngiliz eleştirisinde yaygın olarak kullanılır, ama **A.H. Krappe**, Science of Folklore'da (Londra 1930) terimin Fransızca'daki şekli yerine İngi-

lizce "motive"i kullanmamız gerektiğini, Fransızca şeklin de anlamını Almanca "motiv"in tesiriyle kazandığını haklı olarak belirtir.

11. Bkz. **Aarne-Thompson**, Types of the Folk-Tale, Helsinki 1928.

12. Bkz. **G.Polti**, Thirty-six Dramatic Situations, New York 1916; **P. Van Tieghem**, La Litterature comparée, Paris 1931, s. 87 v.d.

13. **Sir Walter Scott** için bkz. **S.L. Whitcomb**, Study of a Novel, Boston 1905, s. 6. **Whitcomb**, motif örgüsü için "Özellikle bilinçli sanatkarâne düzenlenişe işaret etmenin beraberinde olay örgüsündeki hareket veya gelişmenin dayandığı sebepleri anlatan teknik bir terim" ifadesini kullanmaktadır. Pride and Prejudice'in ilk cümlesi "motif örgüsü"nün açık (hattâ gülünç) bir şekilde ifade edilmiş iyi bir örneğidir." Herkesin kabul ettiği bir hakikattir ki servet sahibi bir bekârın kendisi için bir eşe ihtiyaç duyacağı varsayılır."

14. **Dibelius**, Dickens, 2. b., Leipzig 1926, s. 383.

15. Burada kaynak olarak özellikle **Tomashevsky**'nin Teoriya Literatury'sindeki (Leningrad 1931) "Tema bilgisi" incelemesine dayanıyoruz.

16. "Tempo"yla ilgili tartışma için **Carl Grabo**'nun Technique of the Novel'ine (New York 1928, ss. 214-36) ve "Zaman"la ilgili tartışma için **Petsch**'in Wesen und Formen der Erzählkunst'a (Halle 1934, s. 92 v.d.) bakınız.

17. Bkz. **E. Berend**, Die Namengebung bei Jean Paul, PMLA, LVII (1942), ss. 820-50; **E.H. Gordon**, "The Naming of Characters in the Works of Dickens", University of Nebraska Studies in Language, 1917. Gene bkz. **John Forster**, Life of Dickens, Kitap IX, Bölüm 7. Bu kısımda romancının not defterlerindeki isim listeleri zikredilmektedir.

    Henry James, bitmemiş romanları The Ivory Tower ve The Sense of the Past'ın (Her ikisi de 1917'de basıldı) sonunda basılan notlarında karakterleri nasıl adlandırdığından söz eder. Gene bkz. The Notebooks of Henry James (yay. **Matthiessen** ve **Murdock**), New York 1947, ss. 7-8 ve diğer yerler.

    Balzac'ın kişilerini adlandırması konusunda bkz. **E. Faguet**, Balzac (İngilizce çevirisi Londra 1914), s. 120; **Gogol** üzerine: **V. Nabokov**, Gogol, New York 1944, s. 85 v.d.

18. Yalınkat ve çok yönlü kişi tanıtımı: Bkz. **E.M. Forster**, Aspects of the Novel, Londra 1927, ss. 103-4.

19. İngiliz romanındaki kadın tipleri konusunda bkz. **R.P. Utter** ve **G.P. Needham**, Pamela's Daughters, New York 1936. Beyaz ve esmer tenli kadın

kahramanların zıt kutuplar teşkil etmesi konusunda bkz. **F.Carpenter**, "Puritans Preferred Blondes", New England Quarterly, IX (1936), ss. 253-72; **Philip Rahv**, The Dark Lady of Salem", Partisan Review, VIII (1941), ss. 362-81.

20. **Dibelius.** Dickens, Leipzig 1916.

21. **Mario Praz**, The Romantic Agony, Londra 1933.

22. Bkz. **Arthur Sewell** "Place and Time in Shakespeare's Plays", Studies in Philology, XLII (1945, ss. 205-24.

23. Bkz. **P.Lubbock**, Craft of Fiction, Londra 1921, ss. 205-35.

24. **Otto Ludwig**, "Romanstudien", Gesammelte Schriften, VI (1891), s. 59 v.d.; **Maupassant**, Pierre et Jean'ın (1887) Giriş'i; **H.James**, The Art of the Novel (New York 1934) adıyla toplanan New York yayınının önsözleri. Gene bkz. **Oscar Walzel**, "Objektive Erzählung", Das Wortkunstwerk, Leipzig 1926, s. 182 v.d.; **J.W. Beach**, The Twentieth- Century Novel, New York 1932.

25. **Ludwig**, a.g.e., ss. 66-7: Dickens'ın romanlarının yapısı oyunlarının yapısına benzer. "Onun romanları ara ara nağmelerin, müziklerin yer aldığı hikâye edilmiş tiyatrolar, yani anlatma ağırlıklı tiyatrolardır."

James ve İbsen üzerine bkz. **Francis Fergusson**, "'James' Idea of Dramatic Form", Kenyon Review, V (1943), ss. 495-507.

26. "Resim" ve "sahne" konusunda **James**'in Art of the Novel'ına (ss. 298-300, 322-3) bakınız.

27. A.g.e., ss. 320-1, 327-9. **James** romanda "hiçbir sorumluluk duymayan 'yazarlık'ın (her şeyi bilen yazarın) üstünkörü gizlenmiş haşmeti"ne olduğu kadar hikâyenin birinci şahısla anlatılmasına da karşı çıkar.

28. **R. Fernandez**, "La Méthode de Balzac: le récit et l'esthétique du roman", Messages, Paris 1926, s. 59 v.d. (İngilizce çevirisi Londra 1927, ss. 59-88).

29. **Oscar Walzel**, "Von 'erlebter Rede'", Das Wortkunstwerk, Leipzig 1926, s. 207 v.d.; **Albert Thibaudet**, Flaubert, Paris 1935, ss. 229-32; **E. Dujardin**, Le Monologue intérieur...,. Paris 1931; **Albrecht Neubert**, Die Stilformen der "erlebten Rede" in neueren englishchen Roman, Halle 1957 (bibliyografyayla birlikte); **William James**, Principles of Psychology, New York 1890, c.I, s. 243: Terim ilk defa kitabın 9. bölümünde, bölüm başlığı olarak "Düşünce Akışı" şeklinde geçer.

30. **Lubbock**, a.g.e., s. 147, "Strether'in zihni dramatize edilirken, görünür hale getirilen zihnin içini gözleyen birinin yakalayabileceği geçip giden imajlardan başka bir şey gösterilmez."

31. Bkz. **L.E. Bowling**, "What Is the Stream of Consciousness Technique?" PMLA, LXV (1950), ss. 337-45, **Robert Humphrey**, Stream of Consciousness in the Modern Novel, Berkeley, Calif., 1954, ve **Melvin Friedman**, Stream of Consciousness: A Study in Literary Method, New Haven 1955.

Onyedinci Bölüm
EDEBÎ TÜRLER

1. **Croce**, Aesthetic (çevirisi **Ainslie** tarafından), Londra 1922. Bkz. IX ve XV. bölümler.

2. **N.H. Pearson**, "Literary Forms and Types...", English Institute Annual, 1940 (1941), s. 59 v.d., özellikle s. 70.

3. **W.P. Ker**, Form and Style in Poetry, Londra 1928, s. 141.

4. **Harry Levin**, "Literature as an Institution", Accent, VI (1946), ss. 159-68 (yeni baskısı Criticism'de, New York 1948, ss. 546-53).

5. **A. Thibaudet**, Physiologie de la critique, Paris 1930, s. 184 v.d.

6. Bkz. C.E. Whitmore, "The Validity of Literary Definitions", PMLA, XXXIX (1924), ss. 722-36, özellikle ss. 734-35.

7. **Karl Viëtor**, "Probleme der literaischen Gattungsgeschichte", Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft..., IX (1931), ss. 425-47 (yeni baskısı Geist und Form'da. Bern 1952, ss. 292-309): Bir yanda pozitivizm, öbür yanda da "metafizik yaklaşım"dan uzak durabilmiş takdire değer bir tartışma.

8. **Goethe** ode, ballad ve benzerlerine "Dichtarten" (edebî biçimler), buna karşılık destan, lirik ve drama "Naturformen der Dichtung" (şiirin, yani edebiyatın tabiî biçimleri) der. -"Şiirin üç tabiî temel türü vardır: Hikâye eden, duygu ve heyecanı dile getiren, kişileştiren türler: Destan, lirik, dram" (Westöstlicher Divan'a Notlar, Werke, Jubiläumsausgabe, c. V, ss. 223-4). İngilizcedeki terminoloji problemlidir. Büyük kategorilerimizi anlatmak için (**N.H. Pearson**'ın yaptığı gibi) "tip"i; trajedi, komedi, ode vs. gibi tarihî şekiller için "tür"ü pekalâ kullanabiliriz.

   Genre (tür) kelimesinin İngilizce'ye yerleşmesi geç olmuştur. Terim ede-

bî anlamıyla New English Dictionary'de görünmez. Kind (çeşit) terimi de böyledir. **Johnson** ve **Blair** gibi 18. yüzyıl yazarları genellikle edebi çeşit'i anlatacak bir terim olarak species'i (cins) kullanırlar. **Irwing Babbitt**, 1910'da (The New Laokoön'ün önsözünde) genre teriminin İngiliz eleştirel kullanımında artık yerleşmekte olduğundan söz eder.

9. "**Platon** sahnede başkalarını canlandırmanın ahlakî tehlikeleri konusunda çok dikkatlidir. Çünkü bir insanın başkalarının görevlerini taklidine izin verilmesi, kendi görevlerini aksatması demektir." **James J. Donohue**, The Theory of Literary Kinds..., Dubuque, Iowa, 1943, s. 88. Aristo için a.g.e., s. 99.

10. **Hobbes**, Critical Essays of the Seventeenth Century (yay. J.E. Spingarn), Oxford 1908, ss. 54-5.

11. **E.S. Dallas** Poetics: An Essay on Poetry, Londra 1852, ss. 81, 91, 105.

12. **John Erskine**, The Kinds of Poetry, New York 1920, s. 12.

13. **Roman Jakobson**, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", Slavische Rundschau, VII (1935), ss. 357-73.

14. Şiirin bir enstrümanla okunması konusu üzerinde dururken **John Erskine**, bu geleneğin **Wordsworth** zamanına kadar yaşadığına işaret eder (The Elisabethan Lyric, New York 1903, s. 3). **Wordsworth** şiirlerine yazdığı Önsöz'de (1815) şunları söyler: Bu parçaların bazıları esasen liriktir. Bu sebeple herhangi bir müzik eşliğinde okunmadıkça, yapmaları gereken etkiyi yapamazlar. Fakat bunların büyük bir kısmında ben, klasik lir veya romantik harpla okunmak yerine, şiirin konusuna uygun canlı veya coşkulu bir okuyuştan başka bir şey istemem."

15. Gerçi **Shaw** ve **Barrie**, tiyatrolarına yazdıkları önsözler ve romancılarınkine benzer şekilde ayrıntılı, kişileri canlandırıcı mahiyette sahne talimatları vasıtasıyla hem okuyucuya hem seyirciye hitab etmeyi istemişlerdir, ama günümüzde sahneleme (dramaturji) öğretisinde bir oyunun sahneleniş tekniğini veya sahnelemeye has özelliklerini bir kenara bırakarak sadece metni esas almak suretiyle değerlendirilmesinin yanlışlığı yolunda genel bir kanı vardır: Fransız tiyatro geleneği (**Coquelin, Sarcey**) ve Rus tiyatro geleneği (**Stanislavsky**-Moskova Sanat Tiyatrosu) de bu konuda aynı fikirdedir.

16. **Veit Valentin** de farklı sebeplere dayanarak bu üç temel çeşidi şüpheyle karşılar ("Poetische Gattungen", Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, c. V, 1892, s. 34 v.d.) Ona göre "destan, lirik ve yansıtıcı tür şeklinde bir ayırım yapılmalıdır. Dramatik dediğimiz şey bir edebî tür değil, bir edebi formdur."

17. **Thibaudet**, a.g.e., s. 186.

18. **Aristo**, Poetika, 14. bölüm: "Trajediden her türlü hazzı değil, yalnızca kendine uygun düşen hazzı beklememiz gerekir."

19. Daha doğrusu 18. yüzyılda sekiz heceli ölçüyle yazılmış (octosyllabic) iki çeşit şiir vardır: İlk örneği **Hudibras**'ta görülen **Swift** ve **Gay**'in şiirleriyle devam eden komik şiirler, ilk örneği "L'Allegro" ve özellikle "Il Penseroso"da görülen tefekkür unsurları taşıyan şiirler.

20. Öyle görünüyor ki "Göl Şairleri"nin **Shelley, Keats** ve **Byron**'la birlikte İngiliz romantikleri diye kesin bir şekilde gruplandırılması tarih itibariyle 1849'dan önceye gitmemektedir. Bkz. **R. Wellek**, "The Concept of Romanticism in Literary History", Comparative Literature, c. I (1949), özellikle s. 16.

21. **Paul Van Tieghem**, "La Question des genres littéraires", Helicon, I (1938), s. 95 v.d.

22. Zaten Gotik roman türü hakkında yapılmış bir çok monografi vardır. Mesela **Edith Birkhead**, The Tale of Terror..., Londra 1921; **A. Killen**, Le Roman terrifiant ou roman noir..., Paris 1923; **Eino Railo**, The Haunted Castle, Londra 1927; **Montague Summers**, The Gothic Quest ..., Londra 1938.

23. Poetika, 24. bölüm.

24. Bkz. **Arthur Mizener**'in Ransom'a cevabı: "The Structure of Figurative Language in Shakespeare's Sonnets", Southern Review, V (1940), ss. 730-47.

25. Bkz. **Irving Babbitt**, The New Laokoön, 1910. **Andre Chenier** (1762-94), türler arasındaki ayrılığın tabiattan kaynaklanan bir durum olduğuna inanırdı. "L'Invention"da şunları söyler:

> La nature dicta vingt genres opposés
> D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés;
> Nul genre, s'échappant de ses bornes prescrites,
> N'aurait osé d'un autre envahir les limites.

(Tabiat bölünmüş olan Yunanlılar arasında hafif bir iplikle yirmi ayrı tür dikte ettirdi. Hiç bir tür öngörülmüş sınırların ötesine gidemezdi ve hiç biri başkasının sınırlarına tecavüze yeltenmezdi.)

26. Rönesans devrindeki türlerin önem bakımından sıralanışının ifade ettiği uzun bir zamandır bilinen sosyal imalar, özellikle **Vernon Hall**'un Renaissance Literary Criticism'inde (New York 1945) incelenmiştir.

27. **Van Tieghem**, a.g.e., s. 99.

28. Mesela ortaçağlar şiirindeki ana ve ikinci derece türlerin bir listesi için bkz. **Warner F. Patterson**, Three Centuries of French Poetic Theory..., Ann Arbor 1935, 3. kısım.

29. Bkz. Bibliyografya.

30. Edebiyatın "unutulmuş kaynaklara yeniden dönmesi" konusunda güzel bir inceleme için bkz. **Max Lerner** ve **Edwin Mims**, Jun., "Literature" Encyclopedia of the Social Sciences, IX (1933), ss. 523-43.

31. **Andre Jolles**, Einfache Formen, Halle 1930. Jolles'in listesi **Alexander H. Krappe**'ın Science of Folk-Lore, (Londra 1930) adlı eserinde incelediği folklor tipleri listesine veya "halk edebiyatı şekilleri"ne aşağı yukarı uyar: Peri masalları, eğlenceli masallar (veya fabller), hayvan masalları, mahallî efsaneler (legend), göç efsaneleri, mensur menkıbeler (saga), darbımeseller, halk şarkıları, büyülü sözler (charms), tekerlemeler ve bilmeceler.

32. **Ferdinand Brunetiére**, L'Evolution des genres dans l'histoire de la litterature..., Paris 1890.

33. **Van Tieghem**, Helicon, I (1938), s. 99.

34. **Viëtor** sırasıyla her iki görüşü de benimsemiştir. Bkz. Geshichte der deutschen Ode (Münih 1923) adlı eseri ve eserin 7. dipnotunda zikredilen denemesi; gene bkz. **Günther Müller**, "Bemerkungen zur Gattungspoetik", Philosophischer Anzeiger, III (1929), ss. 129-47.

Onsekizinci Bölüm
DEĞERLENDİRME

1. **S.C. Pepper**, Basis of Criticism, Cambridge, Mass. 1945, s. 33. Tanım'a, neyin estetik değer olduğunu neyin olmadığını, bu değerin olumlu mu yoksa olumsuz mu olduğunu belirten nitelik'le ilgili estetik yargı olarak bakılabilir. Niteliğin özüne ait standartlara, estetik değerin miktarını belirten azlık-çoklukla ilgili ölçütler olarak bakılabilir... Böylece standartlar tanımlardan çıkarılırlar: Azlık-çokluğu ifade eden ölçüt nitelik'le ilgili ölçütten gelir."

2. Şimdi "edebiyat"tan bu kelimeyi, "nitelikle ilgili bir ölçüt" anlamında (yani sözkonusu nesnenin mahiyeti bakımından edebî olup olmadığı, tabiat bilimi, sosyal bilim veya felsefe değil de edebiyat olduğu mânasında) kullana-

rak söz ediyoruz. Kelimeyi kıyaslayıcı ve yüceltici bir mana taşıyan "büyük edebiyat" anlamında kullanmıyoruz.

3. Nitekim **Pepper**, eserinde bunun benzeri bir durumu ortaya koymaktadır (a.g.e., s. 87). "Düşmanca bir tutum içinde olan bir yazar karşımıza muhtemelen şu ikilemle çıkar: Ya amaçlanan ve varılan belirli bir fikrî hedefle birlikte açıkça görülen pratik bir maksat ya da hedefsiz pasif bir eğlence peşinde koşmak. **Kant**'ın antinomi (tesavi-i nakızeyn) fikri ve **Bertram Morris**'in estetik maksat önceden belirlenmiş bir maksat değildir şeklindeki paradoksal fikri yukarıda sözü edilen ikilemi ortadan kaldırır ve şaşırtıcı bir şekilde ne bir saik (conation) ne de bir duyum (sensation) olmayıp, kendine özgü bir estetik faaliyet demek olan üçüncü bir çeşit zihnî durumun varlığını bize gösterir.

4. Edebiyatın kapsamlı bir değer taşıdığı görüşünü benimseyen kişi, edebiyattaki estetik değeri inkâr etmez, ama bu değerin diğer değerlerle birlikte var olduğu iddiasında bulunur ve edebiyatla ilgili yargılarında ya ahlakî-politik değerlerle estetik değerleri meczeder ya da ikili bir yargılamaya gider. Bkz. **N. Foerster**, "The Aesthetic Judgment and the Ethical Judgment", The Intent of the Critic, Princeton 1941, s. 85.

5. **T.M. Greene**, The Arts and the Art of Criticism, Princeton 1940, s. 389.

6. "Bir eserin edebiyat olup olmadığının ancak edebî standartlar vasıtasıyla belirlenebileceğini unutmamamız gerekir, ama edebiyatın "büyüklük"ünü yalnızca edebî standartlarla belirlemek mümkün değildir.", Essays Ancient and Modern, New York 1936, s. 93.

7. Biçim üzerine bkz. **W.P. Ker**, Form and Style in Poetry, Londra 1928, özellikle ss. 95-104 ve ss. 137-45; **La Diére**, "Form", Dictionary of World Literature, s. 250 v.d.; **R. Ingarden**, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931; "Das Form-Inhalt Problem im literarischen Kunstwerk", Helicon, I (1938), ss. 51-67.

8. **Emil Lucka**'nın güzel denemesi, "Das Grundproblem der Dichtkunst", (Zeitschrift für Ästhetik, XXII, 1928, ss. 129-46) "dünyanın nasıl dil haline geldiğini" inceler. **Lucka** der ki, başarısız bir şiir veya romanda "dünya ve dil kusurlu bir şekilde özdeşleşmiştir."

9. Bkz. **Dorothy Walsh**, "The Poetic Use of Language", Journal of Philosophy, XXXV (1938), ss. 73-81.

10. **J. Mukarovsky**, Aesthetic Function, Norm, and Value as Social Facts, Prag 1936.

11. **Pepper**'in "bağlama önem veren" (contextualist) eleştirisi bu noktada çok yerinde gibi görünüyor. Çünkü bu eleştiride asıl test edilen, aranan şey canlılıktır ve sözkonusu eleştiri bu canlılık testine belki en fazla cevap veren çağdaş sanat üzerinde ısrarla durur: "... eğer eski bir devrin sanatı sonraki bir devre hitap ediyorsa, bu çoğu zaman başlangıçtaki sebeplerden başka sebepler dolayısıyladır ve bundan dolayıdır ki her devirdeki eleştiricilerin o devrin estetik yargılarını kaydetmelerine ihtiyaç duyulur." a.g.e., s. 68.

12. **George Boas**, A Primer for Critics, Baltimore 1937, s. 136 ve çeşitli sahifeler.

13. **T.S. Eliot**, Use of Poetry, Cambridge, Mass. 1933, s. 153.

14. Bu, Pepper'in "organik eleştiri"sidir (a.g.e., s. 79). Sözkonusu eleştirinin daha önceki temsilcisi Three Lectures on Aesthetics (Londra 1915) adlı eseriyle Bosanquet'dir.

15. **Lascelles Abercrombie**'nin Theory of Poetry (1924) ve Idea of Great Poetry (1925) adlı eserlerine bakınız.

16. **L.A Reid**, A Study in Aesthetics, Londra 1931, s. 225 v.d., "Subjectmatter, Greatness, and the Problem of Standards".

17. **T.M. Greene**, The Arts and the Art of Criticism, Princeton 1940, ss. 374 v.d., 461 v.d.

18. Özellikle bkz. **E.E. Stoll**, "Milton a Romantic", From Shakespeare to Joyce, New York 1944 ve **Mario Praz**, The Romantic Agony, Londra 1933.

19. **Eliot**, a.g.e., s. 96.

20. Bkz. **Jacques Barzun**, "Our Non-Fiction Novelists", Atlantic Monthly, CLXXVIII (1946), ss. 129-32 ve **J.E Baker**, "The Science of Man", College English, VI (1945), ss. 395-401.

21. **Tate**, Reason in Madness, New York 1941, ss. 114-16.

22. **E.E. Kellett**, The Whirligig of Taste, Londra 1929 ve Fashion in Literature, Londra 1931; **F.P. Chambers**, Cycles of Taste, Cambridge, Mass. 1928 ve The History of Taste, New York 1932; **Henri Peyre**, Writers and Their Critics: a Study of Misunderstanding, Ithaca 1944.

23. "Çok değerlilik": bkz. **George Boas**, A Primer for Critics, Baltimore 1937.

24. **F.Pottle**, The Idiom of Poetry, Ithaca 1941; yeni basım, 1947.

25. 18. yüzyıl eleştiricileri "önceki dönemlerin, buna bağlı olarak da kendi dö-

nemlerinin şiirlerinin taşıdığı değerleri ortaya koyabilecek yetenekte değildiler." (Cleanth Books. "The Poem as Organism", English Institute Annual 1940, New York 1941, s. 24).

26. "**Samuel Johnson, Donne**'un şiirini kusurlu taraflarıyla tasvir etmeye çalışmıştır..." "Bu şiirin (bütün metafizik şiirlerin) kusurları konusunda takınabileceğimiz en yerinde tutum, bunları iyi şiirin normal standartlarıyla yargılamak, alışılmadıklığı ve entellektüel süsleri dolayısıyla mazur görmek yoluna gitmemektir. Kusursuz şiirler olarak Ben Johnson'ın şiirini ölçü olarak alır ve bu standardı kullanırsak o zaman Donne geleneğine bağlı şiirler içinde, İngiliz şiirinin öteden beri aradığı bir çok şeyi ihtiva eden çok sayıda şiir bulunduğu ve bunların bazan da çok iyi şiirler olduğu görülecektir." (**George Williamson**, The Donne Tradition, Cambridge, Mass. 1930, ss. 21, 211).

27. **F.R. Leavis**, Revaluation: Tradition and Development in English Poetry, Londra 1936, s. 68 v.d.

28. **E. Vivas**, "The Esthetic Judgment", Journal of Philosophy, XXXIII (1936), ss. 57-69. Bkz. **Bernard Heyl**, New Bearings in Esthetics and Art Criticism, New Haven 1943, s. 91 v.d., özellikle s. 123. **Heyl**, makul bir orta yol olarak görmek istediği "relativizm"i savunmak için "objektif görüş"ün ve (bundan daha kolaylıkla da) "subjektif görüş"ün aşırı taraflarını bertaraf eder.

29. Kişi eğer samimi ise en büyük çabası, şahsi izlenimlerine bir kanun hüviyeti vermek olacaktır. "**Eliot** bu sözü, **de Gourmont**'un Lettres á L'amazon' undan denemesine bir epigraf olarak alır. "The Perfect Critic", The Sacred Wood, 1920.

30. **Bernard Heyl**'in yaptığı gibi (New Bearings, s. 91).

Ondokuzuncu Bölüm
EDEBİYAT TARİHİ

1. **Thomas Warton**, History of English Poetry, I (1774), s. II., Daha tam bir tartışma **René Wellek**'in Rise of English Literary History'sinde (Chapel Hill 1941, ss. 166-201) bulunabilir.

2. **Henry Morley**, English Writers'e Önsöz, I, Londra 1864.

3. **Leslie Stephen**, English Literature and Society in the Eighteenth Century, Londra, 1904, ss. 14, 22.

4. **W.J. Courthope**, A History of English Poetry, Londra 1895, c.I, s. XV.

5. **Edmund Gosse**, A Short History of Modern English Literature (Londra 1897), Önsöz.

6. **Evan Charteris**'in The Life and Letters of Sir Edmund Gosse'e aldığı (Londra 1931, s. 477) 19 Mart 1924 tarihli **F.C. Roe**'ya yazılmış mektuba bakınız.

7. **Oliver Elton**'ın **Saintsbury** hakkında verdiği konferanstaki alıntılara bakınız: Proceedings of the British Academy, XIX (1933). Gene bkz. **Dorothy Richardson**, "Saintsbury and Art for Art's Sake", PMLA, LIX (1944), ss. 243-60.

8. **Oliver Elton**. A Survey of English Literature, 1780-1830, Londra 1912, c.I, s. VII.

9. **L.Cazamian**, L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre, Paris 1920 ve **É. Legouis** ve **L. Cazamian**'ın Histoire de la littérature anglaise (Paris 1924) adlı eserinin ikinci yarısı.

10. **W.P. Ker**, "Thomas Warton" (1910), Essays, Londra 1922, c.I, s. 100.

11. **T.S. Eliot**, "Tradition and the Individual Talent", The Sacred Wood, Londra 1920, s. 42.

12. **R.S. Crane**, "History Versus Criticism in the University Study of Literature", The English Journal, College Edition, XXIV (1935), ss. 645-67.

13. **F.J. Teggart**, Theory of History, New Haven 1925.

14. Bkz. Bibliyografya, kısım IV.

15. Bkz. Bibliyografya, kısım IV.

16. **R.D. Havens**, Milton's Influence on English Poetry, Cambridge, Mass. 1922.

17. Bu tartışmalar için bkz. **R.N.E. Dodge**, "A Sermon on Source-hunting", Modern Philology, IX (1911-12), ss. 211-23; **Louis Cazamian**, "Goethe en Angleterre. Quelques reflexions sur les problemes d'influence", Revue Germanique, XII (1921), ss. 371-8; **Hardin Craig**, "Shakespeare and Wilson's Arte of Rhetorique: An Inquiry into the Criteria for Determining Sources", Studies in Philology, XXVIII (1931), ss. 86-98; **George C.Taylor**, "Montaigne-Shakespeare and the Deadly Parallel", Philological Quarterly, XXII (1943), ss. 330-37 (böyle çalışmalarda gerçekten kullanılan yetmiş beş çe-

şit delile dair garip bir liste veriliyor); **David L. Clark**, "What was Shelley's Indebtedness to Keats?", PMLA, LVI (1941), ss. 479-97; **Ihab H. Hassan**, "The Problem of Influence in Literary History", Journal of Aesthetics and Art Criticism, XIV (1955), s. 66-76; **Haskell M. Block**, "The Concept of Influence in Comparative Literature", Yearbook of Comparative and General Literature, VII (1958), ss. 30-36; Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association (yay. **W.P. Friedrich**, Chapel Hill, N.C., 1959, c.I, ss. 175-92)'deki **Claudio Guillen**,in "The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature" başlıklı makalesi.

18. Bkz. **H.O. White**, Plagiarism and Imitation during the English Renaissance, Cambridge, Mass. 1935; **Elizabeth M.Mann**, "The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750-1800", Philological Quarterly, XVIII (1939), ss. 97-118; **Harold S. Wilson**, "Imitation", Dictionary of World Literature (yay. **J.T. Shipley**), New York 1943, ss. 315-17.

19. **Sidney Lee**, Elizabethan Sonnets, 2. c., Londra 1904.

20. **Wolfgang Clemen**, Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk, Bonn 1936 (İngilizce çevirisi Cambridge, Mass, 1951).

21. **George Sainsbury**, A History of English Prosody, 3 c., 1906-10; A History of English Prose Rhythm, Edinburgh 1912.

22. **Benedetto Croce**, "Storia di temi e storia letteraria", Problemi di Estetica, Bari 1910, ss. 80-93.

23. Mesela **Andre Jolles**, Einfache Formen, Halle 1930; **A.N. Veselovsky**, Istoricheskaya Poetika (yay. **V.M. Zhirmunsky**), Leningrad 1940; (tarih itibariyle kısmen 1870'lere kadar giden yazılardan bir seçme) **J. Jarcho**, "Organische Struktur des russischen Schnaderhüpfels (castuska)", Germano-Slavica, III (1937), ss. 31-64 (bir halk türünden çıkardığı delillerle istatistik yöntemler kullanarak üslûp ve tema arasındaki karşılıklı ilişkiyi tesbite çalışan iyi bir deneme).

24. **W.W. Greg**, Pastoral Poetry and Pastoral Drama, Londra 1906.

25. **C.S. Lewis**, The Allegory of Love, Oxford 1936.

26. **Kral Wiëtor**, Geschichte der deutschen Ode, Münih 1923; **Günther Müller**, Geschichte des deutschen Liedes, Münih 1925.

27. Bkz. Bibliyografya Bölüm 17.

28. **Arthur Symons**, The Romantic Movement in English Poetry, Londra 1909.

29. The Times Literary Supplement'teki (9 Mayıs 1935, s. 301) **J.Isaacs**'ın yazısına bakınız.

30. Bilebildiğimize göre bu gruplandırma, ilk önce Thomas Shaw'un Outlines of English Literature'ında (Londra 1849) yapılmıştır.

31. Bkz. Bibliyografya, kısım III, 4.

32. Bkz. Bibliyografya, kısım I.

33. **Wilhelm Pinder**, Das Problem der Generation, Berlin 1926; **Julius Petersen**, "Die literarischen Generationen", Philosophie der Literaturwissenschaft (yay. **Emil Ermatinger**), Berlin 1930, ss. 130-87; **Eduard Wechssler**, Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform, Leipzig 1930; **Detlev W. Schumann**, "The Problem of Cultural Age - Groups in German Thought: a Critical Review", PMLA. LI (1936), ss. 1180-1207 ve "The Problem of Age-Groups: A Statistical Approach", PMLA, LII (1937), ss. 596-608; **H.Peyre**, Les Générations littéraires, Paris 1948.

34. Bkz. Bibliyografya, kısım II.

35. **Jan Máchal**, Slovanské literatury, 3 c., Prag 1922-9 ve **Leonardo Olschki**, Die romanischen Literaturen des Mittelalters, Wildpark-Postdam 1928 (Handbuch der Literaturwissenschaft'da, yay. **Oskar Walzel**).

36. **H.M.** ve **N.K. Chadwick**, The Growth of Literature, 3 c., Londra 1932, 1936, 1940.

BİBLİYOGRAFYA

1. Bölüm

EDEBİYAT VE EDEBİYAT İNCELEMESİ

I- EDEBİYAT TEORİSİ VE EDEBİYAT İNCELEMESİ YÖNTEMLERİ ÜZERİNE GENEL TARTIŞMALAR

BALDENSPERGER, FERNAND, La Littérature: création, succés, -durée, Paris 1913; yeni baskı Paris 1919

BILLESKOV, JANSEN, F.J., Esthétique de l'auvre d'art littéraire, Kopenhag 1948

CROCE, BENEDETTO, La critica litteraria: questioni teoriche, Roma 1894; yeni baskı için bkz. Primi saggi (2 c., Bari 1927, ss. 77-199)

DAICHES, DAVID, A Study of Literature, Ithaca 1948

DRAGOMIRESCOU, MICHEL, La Science de la littérature, 4 c., Paris 1928-9

ECKHOFF, LORENTZ, Den Nye Litteraturfor skning. Syntetisk Metode, Oslo 1930

ELSTER, ERNST, Prinzipien der Literaturwissenschaft, 2 c., Halle 1897 ve 1911

ERMATINGER, EMIL (yay.), Die Philosophie der Literaturwissenschaft, Berlin 1930

FOERSTER, NORMAN; McGALLIARD, JOHN C.; WELLEK, RENÉ; WARREN, AUSTIN; SCHRAMM, WILBUR LANG, Literary Scholorship: Its Aims and methods, Chapel Hill 1941

GUÉRARD, ALBERT L., A Preface to World Literature, New York 1940

HYTIER, JEAN, Les Arts de littérature, Paris 1945

KAYSER, WOLFGANG, Das spracliche Kunstwerk. Eine. Einführung in die Literaturwissenschaft, Bern 1948 (Portekizce ve İspanyolca çeviriler)

KRIDL, MANFRED, W step do badan nad dzielem literackiem, Wilno 1936 "The Integral Method of Literary Scholarship", Comparative Literature III (1951), ss. 18-31

MARCKWARDT, A.; PECKHAM, M.; WELLEK, R.; THORPE, J., "The Aims, Methods, and Materials of Research in the Modern Languages and Literatures", PMLA LXVII (1952), No. 6, ss. 1-37

MICHAUD, GUY, Introduction à une science de la littérature, Istanbul 1950

MOMIGLİANO, ATTILIO (yay.) Problemi ed orientamenti critici di lingua e di litteratura italiana and Tecnica e teoria letteraria, Milano 1948

MOULTON, R.G., The Modern Study of Literature, Chicago 1915

OPPEL, HORST, Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart: Methodologie und Wissenschaftslehre, Stuttgart 1939

"Methodenlehre der Literaturwissenschaft", Deutsche Philologie im Aufrisss (Yay. Wolfgang Stammler), Berlin 1951, c.I, ss. 39-78

PETERSEN, JULIUS, Die Wissenschaft von der Dichtung: System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft-I, Werk und Dichter, Berlin 1939

REYES, ALFONSO, El Deslinde: Prolegómenos a la teoria literaria, Mexico City 1944

SHIPLEY, JOSEPH T. (ed.), Dictionary of World Literature: Criticism-Forms-Technique, New York 1943; 2. b., 1954

THOMASHEVSKY, BORIS, Teoriya literatury: Poetika, Leningrad 1925; 2. b., 1931

TORRE, GUILLERMO DE, Problemática de la literatura, Buenos Aires 1951

WALZEL, OSKAR, Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk, Berlin 1923

WOSNESSENSKY, A.N., "Der Aufbau der Literaturwissenschaft", Idealistische Philologie, III (1928), ss. 337-68

II- EDEBİYAT İNCELEMELERİNİN TARİHİ HAKKINDA BAZI TARTIŞMALAR

GAYLEY, CHARLES MILLS, "The Development of Literary Studies During the Nineteenth Century", Congress of Arts and Science: Universal Exposition: St Louis, 1904, c. III, Boston 1906, ss. 323-53

GETTO, GIOVANNI, Storia delle storie letterarie, Milano 1942

KLEMPERER, VIKTOR, "Die Entwicklung der Neuphilologie", Romanische

Sonderart, Munich 1926, ss. 388-99

LEMPICKI, SIGMUND VON, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft, Göttingen 1920

MANN, MAURYCY, 'Rozwój syntezy literackiej od jej poczatków do Gervinusa', Rozprawy Akademii Umiejetnosci, Serja III, Tom III, Cracow 1911, ss. 230-360 (Eski çağlardan Gervinus'a edebiyat tarihi yazıcılığı üzerine bir tarihçe)

O'LEARY, GERARD, English Literary History and Bibliography, Londra 1928

ROTHACKER, ERICH, Einleitung in die Geisteswissenschaften, Tübingen 1920 (2. b. 1930, 19 yüzyıl Alman edebiyat tarihçiliğinin tarihi üzerine bir denemeyi içerir)

UNGER, RUDOLF, 'Vom Werden und Wesen der neueren deutschen literaturwissenschaft', Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte, Berlin 1929, c.I, ss. 33-48

WELLEK, RENÉ, The Rise of English Literary History, Chapel Hill 1941; Warton'a kadar İngiliz edebiyat tarihçiliğinin bir tarihi

A History of Modern Criticism 1750-1950, four vols., Vol. I, The Later Eighteenth Century; c.II, 'THe Romantic Age, New Haven 1955 (daha çok edebiyat tarihindeki gelişmeleri içerir)

III- EDEBİYAT ARAŞTIRMALARININ GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU ÜZERİNE TARTIŞMALAR

1- Genel

LUNDING, ERIK, Strömungen und Strebungen der modernen Literaturwissenschaft, Aarhus, Denmark, 1952

RICHTER, WERNER, 'Strömungen und Stimmungen in den Literaturwissenschaften von heute', Germanic Review, XXI (1946), ss. 81-113

VAN TIEGHEM, PHILLIPE, Tendances nouvelles en histoire littéraire (Études françaises, No. 22), Paris 1930

WEHRLI, MAX, Allgemeine Literaturwissenschaft, Bern 1951

WELLEK, RENÉ, 'The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship', Twentieth-Century English (yay. William S. Knickerbocker), New York 1946, ss. 67-89

2- Bazı İngilizce Tartışmalar

HOLLOWAY, JOHN, The Charted Mirror. Literary and Critical Essays, Londra 1960

KNIGHTS, L.C., 'The University Teaching of English and History: A Plea for Correlation', Explorations, London 1946, ss. 186-99

LEAVIS, F.R., Education and the University, Londra 1944

'The Literary Discipline and Liberal Education', Sewanee Review, LV (1947), ss. 586-609

LEE, SIR SIDNEY, 'The Place of English Literature in the Modern University', Elizabethan and Other Essays, Oxford 1929 (bu makalede 1911'den sonrası ele alınır) ss. 1-19

MCKERROW, RONALD B., A Note on the Teaching of English Language and Literature (English Association Pamphlet No. 49), Londra 1921

POTTER, STEPHEN, The Muse in Chains: A Study in Education, Londra 1937

SUTHERLAND, JAMES, English in the Universities, Cambridge 1945

TILLYARD, E.M.W., The Muse Unchained: An Intimate Account of the Revolution in English Studies at Cambridge, Londra 1958

3- Alman Edebiyat Araştırmaları Üzerine Bazı Tartışmalar

BENDA, OSKAR, Der gegenwärtige Stand der deutschen Literaturwissenschaft, Viyana 1928

BRUFORD, W.H., Literary Interpretation in Germany, Cambridge 1952

MAHRHOLZ, WERNER, Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft, Berlin 1923 (2. b., 1932)

MERKER, PAUL, Neue Aufgaben der deutschen Litaraturgeschichte, Leipzig 1921

OPPEL, HORST, Die Literaturwissinschaft in der Gegenwart, Stuttgart 1939

ROSSNER, H., Georgekreis und Literaturwissenschaft, Frankfurt 1938

SCHÜTZE, MARTIN, Academic Illusions in the Field of Letters and the Arts, Chicago 1933, (yeni baskı Hamden, Conn., 1962)

SCHULTZ, FRANZ, Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte, Frankfurt a. M. 1929

VIËTOR, KARL, 'Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte: ein Rückblick', PMLA, LX (1945), ss. 899-916

4- Rus Biçimciliği Hakkında Bilgi Veren Kitap ve Makaleler

ERLICH, VICTOR, Russian Formalism: History-Doctrine (René Wellek'in önsözüyle), The Hague 1955

GOURFINKEL, NINA, 'Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie', Le Monde Slave, VI (1929), ss. 234-63

KRIDL, MANFRED, 'Russian Formalism', The American Bookman, 1 (1944), ss. 19-30

NEUMANN, F.W., 'Die formale Schule der russischen Literaturwissenschaft', Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XXIX (1955), ss. 99-121

SETSCHKAREFF, VSEVOLOD, 'Zwei Tendenzen in der neuen russischen Literaturtheorie', Jahrbuch für Ästhetik, III (1955-7), ss. 94-107

TOMASHEVSKY, BORIS, 'La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie', Revue des études slaves, VIII (1928), ss. 226-40

VAN TIEGHEM, PHILLIPE, and GOURFINKEL, NINA, 'Quelques produits du formalisme russe', Revu de littérature comparée, XII (1932), ss. 425-34

VOSNESENSKY, A., 'Die Methodologie der russischen Literaturforschung in den Jahren 1910-25', Zeitschrift for slavische Philologie, IV (1927), ss. 145-62, ve V (1928), ss. 175-99

'Problems of Method in the Study of Literature in Russia', Slavonic Review, VI (1927), ss. 168-77

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, 'Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft', Zeitschrift für slavische Philologie, I (1925), ss. 117-52

IV- EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI VE ELEŞTİRİ ÜZERİNE AMERİKA'DA YAYINLANMIŞ TARTIŞMALAR

BABBITT, IRVING, Literature and the American College, Boston 1908

CRANE, RONALD S., The Languages of Criticism and the Structure of Po-

etry, Toronto 1953

FOERSTER, NORMAN, The American Scholar: A Study in Litterae Inhumaniores, Chapel Hill 1929

'The Study of Letters', Literary Scholarship: Its Aims and Methods, Chapel Hill 1941, ss. 3-32

FOSTER, RICHARD, The New Romantics: A Reappraisal of the New Criticism, Bloomington, Indiana 1962

GAUSS, CHRİSTIAN, 'More Humane Letters', PMLA, LX (1945), ss. 1306-12

HYMAN, STANLEY EDGAR, The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism, New York 1948 (yeni baskı 1955)

JONES, HOWARD MUMFORD, 'Literary Scholarship and Contemporary Criticism', English Journal (College edition), XXIII (1934), ss. 740-66

KRIEGER, MURRAY, The New Apologists for Poetry, Minneapolis 1957

LA DRİÉRE, JAMES CRAIG, Directions in Contemporary Criticism and Literary Scholarship, Milwaukee, Wis. 1953

LEARY, LEWIS (ed.), Contemporary Literary Sholarship: A Critical Review, New York 1958

LEVIN, HARRY 'Criticism in Crisis', Contexts of Criticism, Cambridge, Mass. 1957, ss. 251-66

MILLETT, FRED B., The Rebirth of Liberal Education, New York 1946

O'CONNOR, WILLIAM VAN, An Age of Criticism, 1900-1950, Chicago 1952

PEYRE, HENRI, Writers and Their Critics, Ithaca 1944

SCHÜTZE, MARTIN, 'Towards a Modern Humanism', PMLA, LI (1936), ss. 284-99

SHERMAN, STUART P., 'Professor Kittredge and the Teaching of English', Nation, XCVII (1913), ss. 227-30 (yeni baskısı Shaping Men and Women, Garden City, N.Y. 1928, ss. 65-86)

SHOREY, PAUL, 'American Scholarship', Nation, XCII (1911), ss. 466-9 (yeni bakısı Fifty Years of American Idealism, Boston 1915, ss. 401-13)

SPITZER, LEO, 'A New Program for the Teaching of Literary History', American Journal of Philology, LXIII (1942), ss. 308-19

'Deutsche Literaturforschung in Amerika', Monatshefte für deutschen Unterricht, XXXVII (1946), ss. 475-80

STALLMAN, ROBERT W., 'The New Critics', Critiques and Essays in Criticism'de 1920-1948, New York 1949, ss. 488-506

TATE, ALLEN, 'Miss Emily and the Bibliographer', Reason in Madness, New York 1941, ss. 100-16

JELLEK, RENÉ, 'Literary Scholarships', American Scholarship in the Twentieth Century'de (yay. M. Curti), Cambridge, Mass. 1953, ss. 111-45

'The Main Trends of Twentieth-Century Criticism', Yale Review, LI (1961), ss. 102-18

WIMSATT, W. K., 'Chariots of Wrath: Recent Critical Lessons', Essays in Criticism, XII (1962), ss. 1-17

WIMSATT, WILLIAM K., Jun and BROOKS, CLEANTH, Literary Criticism: A Short History, New York 1957

ZABEL, MORTON D., 'Introduction: Criticsm in America', Literary Opinion in America'da, (gözden geçirilmiş baskı), New York 1951, ss. 1-43

'Summary in Criticism', in Literary History of the United States (yay. R. Spiller, v.d.), New York 1948, 2. Bölüm II, ss. 1358-73

2. Bölüm
EDEBİYATIN TABİATI

EDEBİYAT VE ŞİİRİN TABİATI HAKKINDA BAZI TARTIŞMALAR

BEARDSLEY, MONROE C., Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism, New York 1958

BLANCHOT, MAURICE, L'Espace littéraire, Paris 1955

BROOKS, CLEANTH, Jun., Modern Poetry and the Tradition, Chapel Hill 1939; The Well Wrought Urn, New York 1947

BÜHLER, KARL, Sprachtheorie, Jena 1934

CHRISTIANSEN, BRODER, Philosophie der Kunst, Hanau 1909

CROCE, BENEDETTO, Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale, Bari 1902 (İngilizce çevirisi Douglas Ainslie, London 1929)

La Poesia, Bari 1936

'La teoria dell'arte come pura visibilita', Nuovi Saggi de Estetica, Bari 1920, ss. 239-54

DESSOIR, MAX, Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906

EASTMAN, MAX, The Literary Mind, New York 1931

ELIOT, T.S. The Use of Poetry and the Use of Criticism, Cambridge, Mass. 1933

FRYE, NORTHROP, Anatomy of Criticism: Four Essays, Princeton 1957

GREENE, THEODORE MEYER, 'The Arts and the Art of Criticism, Princeton 1940

HAMBURGER, KÄTHE, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957

INGARDEN, ROMAN, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931

JAMES, D.G., Scepticism and Poetry, Londra 1937

LÜTZELER, HEINRICH, Einführung in die Philosophie der Kunst, Bonn 1934

MEYER, THEODOR A., Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901

MUKAROVSKY, JAN, 'La dénomination esthétique et la fonction esthétique de la langue', Actes du quartriéme congrés international des linguistes, Copenhagen 1938, ss. 98-104

MORRIS, CHARLES, 'Aesthetics and the Theory of Signs', Journal of Unified Science, VIII (1940), ss. 131-50

"Foundations for the Theory of Signs', International Encyclopedia of Unified Science, c. I, No.2

Signs, Language and Behaviour, New York 1946

OGDEN, C.K., ve RICHARDS, I.A., The Meannig of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism, Londra 1923; 7. b., New York 1945

OSBORNE, HAROLD, Aesthetics and Criticism, London 1955

POLLOCK, THOMAS C., The Nature of Literature, Princeton 1942

POTTLE, FREDERICK A., The Idiom of Poetry, Ithaca 1941; genişletilmiş yeni baskı, 1946

PRESS, JOHN, THe Fire and the Fountain. An Essay on Poetry, Londra 1955

RANSOM, JOHN CROWE, The New Criticism, Norfolk, Conn. 1941

The World's Body, New York 1938

RICHARDS, IVOR ARMSTRONG, Principles of Literary Criticism, Londra 1924

SARTRE, J.-P., 'Ou'est-ce que la littérature?'in Situations II, Paris 1948 (İngilizce çeviri B.Frechtman, New York 1949)

SEWELL, ELIZABETH, The Structure of Poetry, New York 1952

SKELTON, ROBIN, The Poetic Pattern, London 1956

SMITH, CHARD POWERS, Pattern and Variation in Poetry, New York 1932

STAUFFER, DONALD, The Nature of Poetry, New York 1946

TATE, ALLEN (yay.) The Language of Poetry, Princeton 1942 (PHILIP WHEELWRIGHT, I.A. RICHARDS, CLEANTH BROOKS ve WALLACE STEVEN'ın makeleleri)

Reason in Madness: Critical Essays, New York 1941

WARREN, ROBERT PENN, 'Pure and Impure Poetry', Critiques and Essays in Criticism (yay. R.W. Stallman), New York 1949, ss. 85-104

WIMSATT, WILLIAM K., Jun., The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry, Lexington, Ky 1954

3. Bölüm

EDEBİYATIN İŞLEVİ

EDEBİYATIN BİR BİLGİ OLUŞU KONUSU ÜZERİNE BAZI TARTIŞMALAR

AIKEN, HENRY DAVID, 'Some Notes Concerning The Aesthetic and the Cognitive', Journal of Aesthetics and Art Criticism, XIII (1955), ss. 378-

94 (yeni baskısı Aesthetics Today, yay. Morris Philipson, Cleveland 1961, ss. 254-74)

EASTMAN, MAX. The Literary Mind: Its Place in an Age of Science, New York 1935

HARAP, LOUIS, 'What Is Poetic Truth?' Journal of Philosophy, XXX (1933), ss. 477-88

HOSPERS, JOHN, Meaning and Truth in the Arts, Chapel Hill 1946

MEYER, THEODOR A., 'Erkenntnis und Poesie', Zeitschrift für Ästhetik, XIV (1920), ss. 113-29

MORRIS, CHARLES W., 'Science, Art, and Technology', Kenyon Review, I (1939)ss. 409-23

RANSOM, JOHN CROWE, 'The Pragmatics of Art', Kenyon Review, II (1940), ss. 76-87

ROELLINGER, F.X., Jun., 'Two Theories of Poetry as Knowledge', Southern Review, VII (1942), ss. 690-705

TATE, ALLEN, 'Literature as Knowledge', Reason in Madness, New York 1941, ss. 20-61

VİVAS, ELİSEO, "Literature and Knowledge", Creation and Discovery: Essays in Criticism and Aesthetics, New York 1955, ss. 101-28

WALSH, DOROTHY, 'The Cognitive Content of Art', Philosophical Review, LII (1943), ss. 433-51

WHEELWRIGHT, PHILIP, 'On the Semantics of Poetry', Kenyon Review, II (1940), ss. 263-83

4. Bölüm

EDEBİYAT TEORİSİ, ELEŞTİRİSİ VE TARİHİ

İLMİ EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI VE ELEŞTİRİ ARASINDAKİ İLİŞKİLER HAKKINDA BAZI TARTIŞMALAR

BROOKS, CLEANTH, 'Literary Criticsm', English Institute Essays 1946, New York 1947, ss. 127-58

'The New Criticism and Scholarship', Twentieth-Century English (yay.

William S. Knickerbocker), New York (1946), ss. 371-83

CRANE, RONALD S., 'History versus Criticism in the Universtiy Study of Literature', English Journal (College Edition), XXIV (1935), ss. 645-67

FEUILLERAT, ALBERT, 'Scholorship and Literary Criticism', Yale Review, XIV (1924), ss. 309-24

FOERSTER, NORMAN, 'Literary Scholarship and Criticism', English Journal (College edition), XXV (1936), ss. 224-32

GARDNER, HELEN, On the Limits of Literary Criticism Oxford 1957

JONES, HOWARD MUMFORD, "Literary Sholarship and Comtemporary Criticism', English Journal (College edition), XXIII (1934), ss. 740-66

PEYRE, HENRI, Writers and their Critics, Ithaca 1944

SPIEGELBERG, HERBERT, Antirelativismus, Zurich 1935

TEETER, LOUIS, 'Scholarship and the Art of Criticism', ELH, v (1938), ss. 173-94

WARREN, AUSTIN, 'The Scholar and the Critic: An Essay in Mediation', University of Toronto Quarterly, VI (1937), ss. 267-77

WELLEK, RENÉ, 'Literary Theory, Criticism, and History', Sewanee Review, LXVIII (1960), ss. 1-19 (Gene Bkz. English Studies Today: Second Series, yay. G.A. Bonnard, Bern 1961, ss. 53-65)

WIMSATT, WILLIAM K., Jun., 'History and Criticism: A Problematic Relationship', The Verbal Icon, Lexington, Ky 1954, ss. 253-66

5. Bölüm

GENEL, KARŞILAŞTIRMALI VE MİLLÎ EDEBİYAT

BALDENSPERGER, FERNAND, 'Littérature comparée: le mot et la chose', Revue de littérature comparée, I (1921), ss. 1-29

BEIL, E., Zur Entwicklung des Begriffs der Weltliteratur, Leipzig 1915 (Probefahrten, XXVIII'de)

BETZ, L.-P., 'Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte', Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, XVIII (1896), ss. 141-56

La littérature comparée: Essai bibliographique, 2. b. Strazburg 1994

BRUNETIÉRE, FERDINAND, 'La littérature européenne', Revue des deuse mondes, CLXI (1900), ss. 326-55 (yeni baskı Variété´s littéraires, Paris 1904, ss. 1-51)

CAMPBELL, OSCAR J., 'What Is Comparative Literature?' Essays in Memory of Barrett Wendell, Cambridge, Mass., 1926, ss. 21-40

CROCE, BENEDETTO, 'La letteratura comparata', Problemi di estetica, Bari 1910, ss. 73-9

ÉTIEMBLE, RENÉ, 'Littérature comparée, ou comparaison n'est pas raison', Hygiéne des lettres, Paris 1958, c. III, ss. 154-73

FARINELLI, ARTURO, Il sogno di una letteratura mondiale, Roma 1923

FRİEDERICH, WERNER P., 'The Case of Comparative Literature', American Association of University Professors Bulletin, XXXI (1945), ss. 208-19

GUYARD, M.-F., La Littérature comparée, Paris 1951

HANKISS, JEAN, 'Littérature universelle?' Helicon, I (1938), ss. 156-71

HÖLLERER, WALTER, 'Methoden und Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft', Germanisch-romanische Monatsschrift, II (1952), ss. 116-31

HOLMES, T.URBAN, Jun., 'Comparative Literature: Past and Future', Studies in Language and Literature (yay., G.C. Coffman), Chapel Hill, 1945, ss. 62-73

JONES, HOWARD MUMFORD, The Theory of American Literature, Cambridge, Mass. 1949

MERİAN-GENAST, E.W., 'Voltaires Essai sur la poésie épique und die Entwicklung der Idee der Weltliteratur', Romanische Forschungen, XL, Leipzig 1926

PARTRIDGE, ERIC, 'The Comparative Study of Literature', A Critical Medley, Paris 1926, ss. 159-226

PEYRE, HENRI, Shelley et la France, La Caire 1935, Giriş ve ss. 7-19

POSNETT, HUTCHISON MACAULAY, Comparative Literature, Londra 1886 'The Science of Comparative Literature', Contemporary Review, LXXIX (1901), ss. 855-72

REMAK, HENRY H.H., 'Comparative Literature at the Crossroads', Yearbook of Comparative and General Literature, IX (1960), ss. 1-28

'Comparative Literature: Its Definition and Function', Comparative Literature: Method and Perspective (yay. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz), Carbondale, III. 1961, ss. 3-37

TEXTE, JOSEHP, 'L'histoire comparée des littératures', Études de littérature européenne, Paris 1898, ss. 1-23

VAN TIEGHEM, PAUL, La littérature comparée, Paris 1931

'La synthése en histoire littéraire: Littérature, comparée et littérature générale', Revue de synthése historique, XXXI (1921), ss. 1-21

WAIS, KURT (yay.), Forschungsprobleme der vergleichenden Literaturgecschichte, Tübingen 1951

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Comparative Literature', Yearbook of Comparative Literature (yay. W.P. Friderich), c. II, Chapel Hill 1953, ss. 1-5

'The Crisis of Comparative Literature', Comparative Literature: Proceedings of the Second International Congress of Comparative Literature (yay. W.P. Friederich), Chapel Hill, N.C., 1959, c. I, ss. 149-59

WILL, J.S., 'Comparative Literature: Its Meaning and Scope', University of Toronto Quarterly, VIII (1939), ss. 165-79

6. Bölüm

MALZEMELERİN DÜZENLENMESİ VE TESBİTİ

I- METİN ELEŞTİRİSİ

BÉDIER, JOSEPH, 'La tradition manuscrite du Lai de l'ombre: réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes', Romania, LIV (1928), ss. 161-96, 321-56

BIRT, THEODOR, 'Kritik und Hermeneutik', Iwan von Müller's Handbuch der Altertumswissenschaft, c., I, Bölüm 3, Munich 1913

BOWERS, FREDSON, Textual and Literary Criticism, New York 1959

CHAPMAN, R.W., 'The Textual Criticism of English Classics', Portrait of a Scholar, Oxford 1922, ss. 65-79

COLLOMP, PAUL, La critique des textes, Paris 1931

DEARING, VINTON A., A Manual of Textual Analysis, Los Angeles 1959

GREG, WALTER WILSON, The Calculus of Variants, Oxford 1927

'Principles of Emendation in Shakespeare', Shakespeare Criticism, 1919-35 (yay. Anne Bradby), Oxford 1930, ss. 78-108

'Recent Theories of Textual Criticism', Modern Philology, XXVIII (1931), ss. 401-4

HAVET, LOUIS, Manuel de critique verbale: appliqué aux textes latins, Paris 1911

KANTOROWICZ, HERMANN, Einführung in die Textkritik: Systematische Darstellung der textkritischen Grundsätze für Philologen und Juristen, Leipzig 1921

MAAS, PAUL, 'Textkritik" in Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft, c. I, bölüm 2, Leipzig 1927

PASQUALI, GIORGIO, Storia della tradizione e critica del testo, Floransa 1934 (yeni baskı) 1952)

QUENTIN, DOM HENRI, Essais de critique textuelle (Ecdotique), Paris 1926

SEVERS, J. BURKE, "Quentin's Theory of Textual Criticism', English Institute Annual, 1941, New York 1942, ss. 65-93

SHEPARD, WILLIAM, 'Recent Theories of Textual Criticism', Modern Philology, XXVIII (1930), ss. 129-41

WITKOWSKI, GEORG, Textkritik und Editionstechnik neuerer Schrifwerke, Leipzig 1924

II- BİBLİYOGRAFYA

GREG, WALTER WILSON, 'Bibliyography - an Apologia', The Library, XIII (1933), pp. 113-43

'The Function of Bibliography in Literary Criticism Illustrated in a Study of the Text of King Lear', Neophilologus, XVIII (1933), ss. 241-62

'The Present Position of Bibliography', The Library, XI (1930), ss. 241-62

'What Is Bibliography?' Transactions of the Bibliographical Society, XII (1912), ss. 39-53

HINMAN, CHARLES, The Printing and Proof-reading of the First Folio of Shakespeare, Oxford 1962

MCKERROW, RONALD B., An Introduction in Bibliography for Literary Students, Oxford 1927

SIMPSON, PERCY, 'The Bibliographical Study of Shakespeare', Oxford Bibliographical Society Proceedings, I (1927), ss. 19-53

WILSON, F.P., 'Shakespeare and the "New Bibliography"', The Bibliographical Society, 1892-1942; Studies in Retrospect, Londra 1945, ss. 76-135

WILSON, JOHN DOVER, 'Thirteen Volumes of Shakespeare: a Retrospect', Modern Language Review, XXV (1930), ss. 397-414

III. YAYINLAMA

GREG, W.W., The Editorial Problem in Shakespeare: A Survey of the Foundations of the Text, Oxford 1942 (revised 1952)

LEACH, MACEDWARD, 'Some Problems in Editing Middle-English Manuscripts', English Institute Annual, 1939, New York 1940, ss. 130-51

MCKERROW, RONALD B., Prolegomena for the Oxford Shakespeare: A Study in Editorial Method, Oxford 1939

STÄHLIN, OTTO, Editionstechnik, Leipzig-Berlin 1914

STRICH, FRITZ, 'Über die Herausgabe gesammelter Werke', Festschrift Edouard Tiéche, Bern 1947, ss. 103-24. Yeni baskısı Kunst und Leben'de, Bern 1960, ss. 24-41

WITKOWSKI, GEORG, a.g.e., 'Textual Criticism'

7. Bölüm

EDEBİYAT VE BİYOGRAFİ

I- BAZI TEORİK TARTIŞMALAR

BUSH, DOUGLAS, 'John Milton', English Institute Essays, 1946, New York 1947, ('The Critical Significance of Biographical Evidence' sempozyumunun bir kısmı), ss. 5-11

CHERNISS, HAROLD, 'The Biographical Fashion in Literary Criticism', University of California Publications in Classical Philology, XII (1933-44),

ss. 279-92

DILTHEY, WILHELM, Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig 1907

FERNANDEZ, RAMON, 'L'Autobiographie et le roman: l'exemple de Stendhal', Messages, Paris 1926, pp. 78-109 (İngilizce çeviri Londra 1927, ss. 91-136)

FIEDLER, LESLIE A., 'Archetype and Signature: A Study of the Relationship between Biography and Poetry', Sewanee Review, XL (1952), ss. 253-73

GUNDOLF, FRIEDRICH, Goethe, Berlin 1916, Giriş bölümü

LEE, SIR SIDNEY, Principles of Biography, Cambridge 1911

LEWIS, C.S., ve TILLYARD, E.N.W., The Personal Heresy in Criticism, Oxford 1934

MAUROIS, ANDRÉ, Aspects de la biographie, Paris 1928 (İngilizce çeviri Aspects of Biography, Cambridge 1929)

'The Ethics of Biography', English Institute Annual, 1942, New York 1943, ss. 6-28

OPPEL, HORST, 'Grundfragen der literaturhistorischen Biographie', Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistegeschichte, XVIII (1940), ss. 139-72

ROMEIN, JAN, Die Biographie, Bern 1948

SENGLE, FRIEDRICH, 'Zum Problem der modernen Dichterbiographie', Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XXVI (1952), ss. 100-111

SISSON, C.J., The Mythical Sorrows of Shakespeare, British Academy Lecture, 1934, Londra 1934

STANFIELD, JAMES FIELD, An Essay on the Study and Composition of Biography, Londra 1813

WHITE, NEWMAN I., 'The Development, Use, and Abuse of Interpretation in Biography', English Institute Annual, 1942, New York 1943, ss. 29-58

8. Bölüm
EDEBİYAT VE PSİKOLOJİ

I- GENEL ÇALIŞMALAR, HAYALGÜCÜ, YARATMA SÜRECİ

ARNHEIM, RUDOLF, vd. Poets at Work, New York 1948

AUDEN, W.H., 'Psychology and Art', The Arts Today (yay. Geoffrey Grigson), Londra 1935, ss. 1-21

BÉGUIN, ALBERT, L'Âme romantique et le réve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française, 2 c., Marseille 1937; yeni baskı 1 c., Paris 1946

BERKELMAN, ROBERT G., 'How to Put Words on Paper', Saturday Review of Literature, XXVIII (29 Dec. 1945), ss. 18-19 (yazarların çalışma yöntemleri hakkında)

BÜHLER, CHARLOTTE, 'Erfindung und Entdeckung: Zwei Grundbegriffe der Literaturpsychologie', Zeitschrift für Âsthetik, XV (1921), ss. 43-87

BULLOUGH, EDWARD, Aesthetics. Lectures and Essays (yay. Elizabeth M. Wilkinson), Londra 1957

BUSEMANN, A., 'Über Iyrische Produktivität und Lebensablauf', Zeitschrift für angewandte Psychologie, XXVI (1926), ss. 177-201

CHANDLER, ALBERT R., Beauty, and Human Nature: Elements of Psiychological Aesthetics, New York 1934

DELACROIX, HENRI, Psychologie de l'art, Paris 1927

DE VRIES, LOUIS PETER, The Nature of Poetic Literature, Seattle 1930

DILTHEY, W., 'Die Einbildungskraft des Dichters', Gesammelte Schriften, VI, Leipzig 1924, ss. 103-241

DOWNEY, JUNE, Creative Imagination, Londra 1929

FREY, DAGOBERT, 'Das Kunstwerk als Willensproblem', Zeitschrift für Ästhetik,, XXV (Beilage) (1931), ss. 231-44

GHISELIN, BREWSTER (yay.), The Creative Process: A Symposium, Berkeley, Calif. 1952; yeni baskı, New York 1955

HARGREAVES, H.L., 'The "Faculty" of Imagination', British Journal of Psychology, Monograph Supplement, III, 1927

HILL, J.C., 'Poetry and the Unconscious', British Journal of Medical Psychology, IV (1924), ss. 125-33

KOFFKA, K., 'Problems in the Psychology of Art', Art, A Symposium, Bryn Mawr Notes and Monographs, IX (1940), ss. 180-273

KRETSCHMER, E., Physique and Character (Çev., Sprott), New York 1925

KROH, E., 'Eidetiker unter deutschen Dichtern', Zeutschrift für Psychologie, LXXV (1920), ss. 118-62

LEE, VERNON, 'Studies in Literary Psychology', Contemporary Review, LXXXIV (1903), ss. 713-23 ve 856-64; LXXXV (1904), ss. 386-92

LOWES, J.L., The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination, Boston 1927

LUCAS, F.L., Literature and Psychology, Londra 1951

MALRAUX, ANDRÉ, Psychologie de l'art, c. Cenevre 1947-50 (yeni şekli, Les Voix du silence, Paris 1951; İngilizce çeviri Stuart Gilbert, Garden City, N.Y. 1953)

MARITAIN JACQUES, Creative Intuition in Art and Poetry, New York 1953; yeni baskı, 1955

MARRETT, R.R., Psychology and Folk-lore, Londra 1920

MOOG, WILLY, 'Probleme einer Psychologie der Literatur', Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, CXXIV (1932), ss. 129-46

MORGAN, DOUGLAS N., 'Psychology and Art Today: A Summary and Critique', Journal of Aesthetics, X (1950), 81-96 (yeni baskı 'The Problems of Aesthetics, yay. E. Vivas ve M. Krieger, New York 1953, ss. 30-47)

MÜLLER-FREIENFELS, R., Psychologie der Kunst, 2.c., 2. b., Leipzig 1923

'Die Aufgaben einer Literaturpsychologie', Das literarische Echo, XVI (1913-14), ss. 805-11

MUNRO, THOMAS, 'Methods in the Psycholog of Art', Journal of Aesthetics, VI (1948), ss. 225-35

NIXON, H.K., Psychology for the Writer, New York 1928

PERKY, C.W., 'An Experimental Study of Imagination', American Journal of

Psychology, XXI (1910), ss. 422-52

PLAUT, PAUL, Psychologie der produktiven Persönlichkeit, Stuttgard 1929

PONGS, HERMANN, 'L'image poétique et l'inconscient', Journal de Psychologie, XXX (1933), ss. 120-63

REICKE, ILSE, 'Das Dichten in psychologischer Bettachtung', Zeitschrift für Ästhetik, X (1915), ss. 290-345

RIBOT, TH., L'Imagination créatrice, Paris 1900

RUSU, LIVIU, Essai sur la création artistique, Paris 1935

SARTRE, JEAN-P., L'Imagination, Paris 1936

STERZINGER, OTHMAR H., Grundlinien der Kunstpsyhologie, c. I-II, Graz 1938

ΓSANOFF, RADOSLAV A., 'On the Psychology of Poetic Construction', American Journal of Psychology, XXV (1914), ss. 528-37

II- PSİKİYATRİK VE PSİKOANALİTİK ARAŞTIRMALAR

BASLER, ROY P., Sex, Symbolism, and Psychology in Literature, New Burnswick, N.J., 1948

BAUDOUIN, CHARLES, Psychoanalysis and Aesthetics (Le Symbole chez verhaeren'den çeviri) New York 1924

BERGLER, EDMUND, The Writer and Psychoanalysis, New York 1950

BOESCHENSTEIN, HERMANN, 'Psychoanalysis in Modern Literature', Columbia Dictionary of Modern Literature (yay. H. Smith), New York 1947, ss. 651-17

BONAPARTE, MARIE, Edgar Poe: étude psychoanalytique..., Paris 1933

BURCHELL, S.C., 'Dostoyevsky and the Sense of Guilt', Psychoan, Rev., XVI-I (1930), ss. 195-207

'Proust', Psychoan, Rev., XV (1928), ss. 300-3

BURKE, KENNETH, 'Freud and the Analysis of Poetry', Philosophy of Literary Form, Baton Rouge 1941, ss. 258-92

COLEMAN, STANLEY, 'Strindberg: the Autobiographies', Psychoan. Rev., XXIII (1936), ss. 248-73

DAVIS, ROBERT GORHAM, 'Art and Anxiety', Partisan Review, XIV (1945), ss. 310-21

FREUD, SIGMUND, 'Dostoyevsky and Parricide', Standard Edition of the Collected Psychoanalytical Works, yay. James Strachey, Londra 1961, c. XXI, ss. 172-94

'The Relation of the Poet to Day-Dreaming', Collected Papers (çeviri, Londra 1925), IV, ss. 173-83

HOFFMAN, FREDERICK J., Freudianism and the Literary Mind, Baton Rouge 1945

HOOPS, REINOLD, Der Einfluss der Psychoanalyse auf die englische Literatur, Heidelberg 1934

HYMAN, STANLEY E., 'The Psychoanalytical Criticism of Literature', Western Review, XII (1947-8), ss. 106-15

JASPERS, KARL, 'Strindberg and Van Gogh', Arbeiten zur angewandten Psyhiatrie, Leipzig, V (1922)

JONES, DR ERNEST, 'A Psycho-analytic Study of Hamlet', Essays in Applied Psycho-analysis, Londra 1923

Hamlet and Oedipus, Garden City, N.Y., 1954

JUNG, C.G., 'On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art', Contributions to Analytical Psychology, Londra (1928)

'Psychology and Literature', Modern Man in Search of his Soul (çev. Dell ve Baynes), New York 1934, ss. 175-99

KRIS, ERNST, Psychoanalytic Explorations in Art, New York 1952

LEWIS, C.S., 'Psychoanalysis and Literary Criticism', Essays and Studies of the English Association, XXVII (1941), ss. 7-21

MUSCHG, WALTER, Psychoanalyse und Literaturwissenschaft, Berlin 1930

OBERNDORF, CLARENCE, 'Psychoanalytic Insight of Hawthorne', Psychoan, Rev., XXIX (1942), ss. 373-85

The Psychiatric Novels of O.W. Holmes, New York 1943

PONGS, H., 'Psychoanalyse und Dichtung', Euphorion, XXXIV (1933), ss. 38-72

PRINZHORN, H., 'Der künstlerische Gestaltungsvorgang in psychiatrischer Beleuchtung', Zeitschrift für Ästhetik, XIX (1925), ss. 154-81

PRUETTE, LORINE, 'A Psycho-analytic Study of E.A.Poe', American Journal of Psychology, XXXI (1920), ss. 370-402

RANK, OTTO, Art and Artists: Creative Urge and Personality Development (çev. C.F. Atkinson), New York 1932

ROSENZWEIG, SAUL, 'The Ghost of Henry James', Partisan Review, XI (1944), ss. 436-55

SACHS, HANNS, Creative Unconscious, Cambridge, Mass. 1942, 2. b., 1951

SQUIRES, P.C., 'Dostoyevsky: A Psychopathological Sketch', Psychoan. Rev., XXIV (1937), ss. 365-88

STEKEL, WILHELM, 'Poetry and Neurosis", Psychoan, Rev., X (1923), ss. 73-96, 190-208, 316-28, 457-66

TRILLING, LIONEL, 'A Note on Art and Neurosis', Partisan Review, XII (1945), ss. 41-9 (yeni baskı The Liberal Imagination, New York1950, ss. 34-57, 160-80)

'The Legacy of Freud: Literary and Aesthetic', Kenyon Review, II (1940), ss. 152-73 (yeni baskı The Liberal Imagination, New York 1950, ss. 34-57, 160-80)

9. Bölüm

EDEBİYAT VE TOPLUM

I- EDEBİYAT VE TOPLUM HAKKINDA GENEL TARTIŞMALAR VE TEK TEK PROBLEMLERİ ELE ALAN BAZI ESERLER

BRUFORD, W.H., Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany, London 1950

DUNCAN, HUGH DALZIEL, Language and Literature in Society, with a Bibliographical Guied to the Sociology of Literature, Chicago 1953

DAICHES, DAVID, Literature and Society, London 1938

The Novel and the Modern World, Chicago 1939

Poetry and the Modern World, Chicago 1940

ESCARPIT, ROBERT, Sociologie de littérature (Que sais-je?), Paris 1958

GUÉRARD, ALBERT LÉON, Literature and Society, New York 1935

GUYAU, J.L'Art au point de vue sociologique, Paris 1889

HENNEQUIN, ÉMILE, La Critique scientifique, Paris 1888

KALLEN. HORACE M., Art and Freedom, 2 c., New York 1942

KERN, ALEXANDER C., 'The Sociology of Knowledde in the Study of Literature', Sewanee Review, L (1942), ss. 505-14

KNIGHTS, L.C., Drama and Society in the Age of Jonson, Londra 1937 ve Penguin Books 1962

KOHN-BRAMSTEDT, ERNST, Aristocracy and the Middle Classes in Germany: Social Types in German Literature, 1830-1900, Londra 1937 (The Sociological Approach to Literature başlıklı bir girişi içeriyor)

LALO, CHARLES, L'Art et la vie sociale, Paris 1921

LANSON, GUSTAVE, 'L'Histoire littéraire et la sociologie', Revue de Métaphysique et morale, XII (1904), ss. 621-42

LEAVIS, Q.D., Fiction and the Reading Public, Londra 1932

LERNER, MAX, ve MIMS, EDWIN, 'Literature', Encyclopedie of Social Sciences, IX (1933), ss. 523-43

LEVIN, HARRY, 'Literature as an Institution', Accent, VI (1946), ss. 159-68, yeni baskı Criticism (yay. Schorer, Miles, McKenzie), New York 1948, ss. 546-53

LOWENTHAL, LEO, Literature and the Image of Man, Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600-1900, Boston 1957

NIEMANN, LUDWIG, Soziologie des naturalistischen Romans, Berlin 1934 (Germanische Studien 148)

READ, HERBERT, Art and Society, Londra 1937

SCHÜCKING, LEVIN, Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung, Munich 1923, (genişletilmiş 2. b., Leipzig 1931; İngilizce çev. The Sociology of Literary Taste, Londra 1941)

SEWTER, A.C., 'The Possibilities of a Sociology of Art', Sociological Review (Londra), XXVII (1935), ss. 441-53

SOROKIN, PITIRIM, Fluctuations of Forms of Art, Cincinnati 1937 (Social and Cultural Dynamics'in 1. cildi)

TOMARS, ADOLPH SIEGFRIED, Introduction to the Sociology of Art, Mexico City 1940

WITTE, W., 'The Sociological Approach to Literature', Modern Language Review, XXXVI (1941), ss. 86-94

ZIEGENFUSS, WERNER, 'Kunst', Handwörterbuch der Soziologie (yay. Alfred Vierkandt), Stuttgard 1931, ss. 301-38

II- EDEBİYATIN EKONOMİK TARİHİ ÜZERİNE BAZI TARTIŞMALAR

BELJAME, ALEXANDRE, Le Public et les hommes des lettres en Angleterre an XVIII[e] siécle: Dryden, Addison et Pope, Paris 1883, (İngilizce çev. Men of Letters and the English Public, Londra 1948)

COLLINS, A.S., Authorship in the Days of Johnson, New York 1927

The Profession of Letters (1780-1832), New York 1928

HOLZKNECHT, KARL J., Literary Patronage in the Middle Ages, Philadelphia 1923

LÉVY, ROBERT, Le Mécénat et l'organisation du crédit intellectuel, Paris 1924

MARTIN, ALFRED VON, Soziologie der Renaissance, Stuttgart 1932 (İngilizce çev. Sociology of the Renaissance, Londra 1944)

OVERMYER, GRACE, Government and the Arts, New York 1939

SHEAVYN, PHOEBE, The Literary profession in the Elizabethan Age, Manchester 1909

III- BAZI MARKSİST EDEBİYAT İNCELEMELERİ VE MARKSİST YAKLAŞIM HAKKINDA TARTIŞMALAR

BUKHARIN, NİKOLAY, 'Poetry, Poetics, and Problems of Poetry in the U.S.S.R.', Problems of Soviet Literature, New York, ss. 187-210 (yeni baskı The Problems of Aesthetics, yay. E. Vivas and M. Krieger, New York 1953, ss. 498-514)

BURGUM, EDWIN BERRY, The Novel and the World's Dilemma, New York 1947

BURKE, KENNETH, Attitudes towards History, 2 c., New York 1937

CAUDWELL, CHRISTOPHER, Illusion and Reality, Londra 1937

COHEN, MORRIS R., 'American Literary Criticism and Economic Forces', Journal of the History of Ideas, I (1940), ss. 369-74

DEMETZ, PETER, Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus, Stuttgard 1959

FARRELL, JAMES T., A Note on Literary Criticism, New York 1936

FINKELSTEİN, SIDNEY, Art and Society, New York 1947

FRÉVILLE, JEAN (yay)., Sur la littérature et l'art, 2 c., Paris 1936 (Marx, Engels, Lenin ve Stalin'e ait bizim için yararlı metinleri de içermektedir)

GRIB, V., Balzac (Rusça'dan çev. Critics' Group Series), New York 1937

HENDERSON, P., Literature and a Changing Civilization, Londra 1935

The Novel of Today: Studies in Comtemporary Attitudes, Oxford 1936

ISKOWICZ, MARC, La Littérature à la lumière du matèrialisme historique, Paris 1926

JACKSON, T.A., Charles Dickens. The Progress of a Radical, New York 1938

KLINGENDER, F.D., Marxism and Modern Art, London 1943

LIFSHITZ, MIKHAIL, The Philosophy of Art of Karl Marx (Rusçadan çev. Critics' Group Series), New York 1938

LUKÁCS, GEORG, Balzac und der französische Realismus, Berlin 1951

Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, Berlin 1954
Der historische Roman, Berlin 1955 (İngilizce çev. Londra 1962)
Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin 1949
Essays über Realismus, Berlin 1948
Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts, Bern 1951
Goethe und seine Zeit, Bern 1947
Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlin 1948
Schriften zur Literatursoziologie (yay. Peter Ludz), Newvied 1961 (Bibliyografyayla birlikte)
Thomas Mann, Berlin 1949

MARX, K., ve ENGELS, F., Über Kunst und Literatur (yay. M. Lifschitz), Ber-

lin 1948

NOVITSKY, PAVEL J., Cervantes and Don Quixote (Rusça'dan çev. Critics' Group Series), New York 1936

PLEKHANOV, GEORGI, Art and Society (Rusça'dan çev. Critics' Group Series), New York 1936; genişletilmiş yeni basım Londra 1953

SAKULIN, N.P. Die russische Literatur, Potsdam 1930 (Handbuch der literaturwissenschaft serisinde çıktı. Yay. O Walzel) (Rusça'dan çeviri)

SMIRNOW, A.., Shakespeare (Rusça'dan çev. Critics' Group Series), New, York 1936

SMITH, BERNARD, Forces in American Criticism, New York 1939

THOMSON, GEORGE, Aeschylus and Athens. A Study in the Social Origin of the Drama, Londra 1941

Maxism and Poetry, Londra 1945

TROTSKY, LEON, Literature and Revolution, New York 1925

10. Bölüm
EDEBİYAT VE FİKİRLER

TEORİK TARTIŞMALAR

BOAS, GEORGE, 'Some Problems of Intellectual History', Studies in Intellectual History, Baltimore 1955, ss. 3-21

CRANE, RONALD S., 'Literature, Philosophy, and Ideas', Modern Philology, LII (1954), 78-83

GILSON, ÉTIENNE, Les Idées et les lettres, Paris 1932

GLOCKNER, HERMANN, 'Philosophie und Dichtung: Typen ihrer Wechselwirkung von den Griechen bis auf Hegel', Zeitschrift für Ästhetik, XV (1920-21), ss. 187-204

JOCKERS, ERNST, 'Philosophie und literaturwissenschaft', Germanic Review, X (1935), ss. 73-97, 166-86

LAIRD, JOHN, Philosophical Incursions into English Literature, Cambridge 1946

LOVEJOY, ARTHUR O., Essays in the History of Ideas, Baltimore 1948
The Great Chain of Being, Cambridge, Mass. 1936
'The Historigraphy of Ideas', Proceedings of the American Philosophical Society, LXXVII (1937-8)ss. 529-43
'Present Standpoint and Past History', Journal of Philosophy XXXVI (1939), ss. 471-89
'Reflections on the Histroy of Ideas', Journal of the History of Ideas, I (1940), ss. 1-23
'Reply to Prefessor Spitzer', a.e., V (1944), ss. 204-19

LÜTZELER, HEINRICH, 'Gedichtsaufbau und Welthaltung Des Dichters', Euphorion, NF, XXXV (1934), ss. 247-62

NICOLSON, MARJORIE, 'The History of Literature and the History of Thought', English Institute Annual, 1939, New York, ss. 56-89

NOHL, HERMAN, Stil und Weltanschauung, Jena 1923

SANTAYANA, GEORGE, 'Tragic Philosophy', Works (Triton yay.), New York 1936, ss. 275-88 (yeni baskısı Literary Opinion in America, M.D. Zabel, New York 1937, ss. 129-41)

SPITZER, LEO, 'Geistesgeschichte vs. History of Ideas as applied to Hitlerism', Journal of the History of Ideas, V (1944), ss. 191-203

STACE, W.T., The Meaning of Beauty. A Theory of Aesthetics, Londra 1929, özellikle ss. 164 vd.

TAYLOR, HAROLD A., 'Further Reflections on the History of Ideas', Journal of Philosophy, XL (1963), ss. 281-99

TRILLING, LIONEL, 'The Meaning of a Literary Idea', The Liberal Imagination, New York 1950, ss. 281-303

UNGER, RUDOLG, Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte, 2 c., Berlin 1929, (I. cild 'Literaturgeschichte', 'Philosophische Probleme der neueren Literaturwissenschaft' ve 'Weltanschauung und Dichtung'u içerir)

WALZEL, OSKAR, Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunswerk, Berlin-Potsdam 1923

WECHSSLER, EDUARD, 'Über die Beziehung von Weltanschaung und Kunstschaffen', Marburger Beiträge zur romanischen Philologie, IX (1911), 46 s.

11. Bölüm
EDEBİYAT VE DİĞER SANATLAR

I- GENEL TARTIŞMALAR

BINYON, LAURENCE, 'English Poetry in its Relation to Painting and the Other Arts', Proceedings of the British Academy, VII (1918), ss. 381-402

BROWN, CALVIN S., Music and Literature: A Comparison of the Arts, Atlanta 1948

COMBARIEU, JULES, Les Rapports de la musique et de la poésie, Paris 1894

GREENE, THEODORE MEYER, The Arts and the Art of Criticism, Princeton 1940

HATZFELD, HELMUT A., 'Literary Criticism Through Art and Art Criticism Through Literature', Journal of Aesthetics, VI (1947), ss. 1-21

HOURTICO, LOUIS, L'Arts et littérature, Paris 1946

MAURY, PAUL, Arts et littérature comparés: état présent de la question, Paris 1933

MEDICUS, FRITZ, 'Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste', Philosophie der Literaturwissenschaft (yay. Emil Ermatinger), Berlin 1930 ss. 188-239

READ, HERBERT, 'Parallels in English Painting and Poetry', In Defence of Shelley and other Essays, Londra 1936, ss. 233-48

SACHS, CURT, The Commonwealth of Art: Style in the Arts, Music and the Dance, New York 1946

SOURIAU, ÉTIENNE, La Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée, Paris 1947

VOSSLER, KARL, 'Über wechselseitige Erhellung der Künste', Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag, Dresden 1935, ss. 160-7

WALZEL, OSKAR, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Berlin-Potstdam 1923, özellikle s. 265 vd. 282 vd. Wechselseitige Erbellung der Künste, Berlin 1917

WAIS, KURT, Symbiose der Künste, Stuttgart 1936

'Vom Gleichlauf der Künste', Bulletin of the International Committee of

the Historical Sciences, IX (1937), ss. 295-304

II- EDEBİYAT VE SANATLAR ARASINDAKİ TARİHÎ İLİŞKİLER ÜZERİNE BAZI ÇALIŞMALAR

BALDENSPERGER, F., Sensibilité musicale et romantisme, Paris 1925

BONTOUX, GERMAINE, La Chanson en Angleterre au temps d'Elizabeth, Paris 1938

FAIRCHILD, ARTHUR, H.R., Shakespeare and the Arts of Design (Architecture, Sculpture, and Painting), Columbia, Miss. 1937

FEHR, BERNHARD, 'The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century', English Studies, XVIII (1936), ss. 115-21, 193-205; XIX (1937), ss. 1-13, 49-57 (yeni baskısı Von Englands geistigen Beständen, Frauenfeld 1944, ss. 59-118)

HATZFELD, HELMUT A., Literature Through Art: A New Approach to French Literature, New York 1952

HAUTECOEUR, LOUIS, Littérature et peinture en France du XVII^{e} an XX^{e} siécle, Paris 1942

HAUTMANN, MAX, 'Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters', Festschrift Heinrich Wölfflin, Munich 1924, ss. 63-81

HOLLANDER, JOHN, The Untuning of the Sky: Ideas of Music in Englis Poetry 1500-1700, Princeton 1961

LARRABEE, STEPHEN A., English Bard and Grecian Marbles: The Relationship betwen Sculpture and Poetry, New York 1943

MANWARING, ELIZABETH W., İtalian Landscape in Eighteenth Century England, New York 1925

MEYER, HERMAN, 'Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung', Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XXX (1957), ss. 546-505

PATTISON, BRUCE, Music and Poetry of the English Renaissance, Londra 1948

SEZNEC, JEAN, 'Flaubert and the Graphic Arts', Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, VIII (1945), ss. 175-90

SMITH, WARREN H., Architecture in English Fiction, New Haven 1934

TINKER, CHAUNCEY BREWSTER, Painter and Poet: Studies in the Literary Relations of English Painting, Cambridge, Mass. 1938

WEBSTER, THOMAS B.L, Greek Art and Literature 130-400 B.C., Oxford 1939

WIND, EDGAR, 'Humanitätsidee und heroisches Porträt in der englischen Kultur des achtzenhten Jahrhunderts', Vorträge der Bibliothek Warburg, 1930-31, Leipzig 1932, ss. 156-229

12. Bölüm

BİR EDEBÎ SANAT ESERİNİN VAROLUŞ TARZI

I- SANAT ESERİNİN VAROLUŞ TARZI, EDEBİYAT ONTOLOJİSİ ÜZERİNE TARTIŞMALAR

BILSK, MANUEL, 'The Significance of Locating the Art Object', Philosophy and Phenomenological Research, XIII (1935), ss. 531-36

BONATI, FÉLIX MARTÍNEZ, La estructura de la obra literaria, Santiago de Chile 1960

CONRAD, WALDEMAR, 'Der ästhetische Gegenstand', Zeitschrift für Ästhetik, III (1908), ss. 71-118 ve IV (1909), ss. 400-55

DUFRENNE, MIKEL, Phénoménologie de l'objet esthétique, Paris 1950

HARTMANN, NIKOLAI, Das Problem des geistigen Seins, Berlin 1933

HIRSCH, E.D., Jun., 'Objective Interpretation', PMLA, LXXV (1960), ss. 463-79

HUSSERL, EDMUND, Méditations cartésiennes, Paris 1931

INGARDEN, ROMAN, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931

JOAD, C.E.M., Guide to Philosophy (New York 1935), ss. 267-70

KAHN, SHOLOM J., 'What Does a Critic Analyze?' Philosophy and Phenomenological Research, XIII (1952), ss. 237-45

LALO, CHARLES, 'The Aesthetic Analysis of a Work of Art: An Essay on the Structure and Superstructure of Poetry', Journal of Aesthetics, VII

(1949), ss. 278-93

MÜLLER, GÜNTHER, 'Über die Seinsweise von Dichtung', Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XVII (1939), ss. 137-53

MUKAROVSKY, JAN, 'L'Art comme fait sémiologique', Actes de huitiéme congrés international de philosophie à Prague, Prague 1936, ss. 1065-72

SOURIAU, ÉTIENNE, 'Analyse existentielle de l'ceuvre d'art', a section of La Correspondance des arts, Paris 1947

VIVAS, ELISEO, 'What Is a Poem?' Creation and Discovery, New York 1955, ss. 73-92

ZIFF, PAUL, 'Art and the' "Object of Art"', Mind, LX (1951), ss. 466-80

II- "METİN ŞERHİ" ÜZERİNE TARTIŞMALAR VE UYGULAMALAR

BRUNOT, F., 'Explications françaises', Revue universitaire, IV (1895), ss. 113-28, 263-87

HATZFELD., HELMUT, Einführung, in die Interpretation neufranzösischer Texte, Munich 1922

LANSON, GUSTAVE, 'Quelques mots sur l'explication de textes', Méthodes de l'histoire littéraire, Paris 1925, ss. 38-57

ROUSTAN, M., Précis d'explication française, Paris 1911

RUDLER, GUSTAVE, L'Explication française, Paris 1902

VIGNERON, ROBERT, Explication de Textes and Its Adaptation to the Teaching of Modern Languages, Chicago 1928

III- "DERİNLİĞİNE OKUMA" HAKKINDA TARTIŞMALAR VE YÖNTEMLERE AİT ÖRNEKLER

BLACKMUR, RICHARD P., Language as Gesture, Essays in Poetry, New York 1952

The Lion and the Honeycomb, New York 1955

BLOOM, HAROLD, The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry, New York 1961

BROOKS, CLEANTH, Modern Poetry and the Tradition, Chapel Hill 1939 ve WARREN, ROBERT PENN'le birlikte, Understanding Poetry, New

York 1938; The Well Wrought Urn, New York 1947

BROWER, REUBEN A., The Fields of Light. An Experiment in Critical Reading, New York 1951

BURGER, HEINZ OTTO (yay.), Gedicht und Gedanke, Halle 1942

BURNSHAW, STANLEY (yay.), The Poem Itself, New York 1960

COHEN, GUSTAVE, Essai d'explication du 'Cimetière marin', Paris 1933

CRANE, RONALD S., 'Interpretation of Texts and the History of Ideas', College English, II (1941), ss. 755-65

EMPSON, WILLIAM, Seven Types of Ambiguity, Londra 1930 (yeni baskı New York 1948; Penguin Books 1962)

Some Versions of Pastoral, Londra 1935 (Amerika'daki baskının adı: English Pastoral Poetry, New York 1938)

The Structure of Complex Words, Norfolk, Conn. s.d. (1951)

ÉTIENNE, S., Expériences d'analyse textuelle en vue d'explication littéraire, Paris 1935

HARTMAN, GEOFFREY H., The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry, New Haven 1954

GOODMAN, PAUL, The Structure of Literature, Chicago 1954

KOMMERELL, MAX, Gedanken über Gedichte, Frankfurt 1943

Geist und Buchstabe der Dichtung, Frankfurt 1940

LEAVIS, F.R., New Bearings in English Poetry, Londra 1932

Revaluation. Tradition and Development in English Poetry, Londra 1936 (yeni baskısı New York 1947)

OLSON, ELDER, 'Rhetoric and the Appreciation of Pope', Modern Philology, XXXVII (1939), ss. 13-35

'Sailing to Byzantium. Prolegomena to a Poetics of the Lyric', University Review (Kansas City), VII (1942), ss. 209-19

MARTINI, FRITZ, Das Wagnis der Sprache: Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn, Stuttgart 1954 (2. b. 1956)

RANSOM, JOHN CROWE, The World's Body, New York 1938

RICHARDS, I.A., Practical Criticism, London 1929, New York 1955

SPITZER, LEO, Bkz. 14. bölümün I. kısmında yer alan yazara ait eserler

STAIGER, EMIL, Die Kunst der Interpretation, Zürich 1955

Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert, Zürich 1943

TATE, ALLEN, On the Limits of Poetry. Selected Essays: 1928-1948, New York 1948

UNGER, LEONARD, 'Notes on Ash Wednesday', Southern Review, IV (1939), ss. 745-70

WAIN, JOHN, (yay.) Interpretations: Essays on Twelve English Poems, Londra 1955

WALZEL, OSKAR, Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk, Berlin 1923 (Handbuch der literaturwissenschaft serisi, yay. O.Walzel)

Das Wortkunstwerk: Mittel seiner Erforschung, Leipzig 1926

WASSERMAN, EARL R., The Finer Tone, Baltimore 1953 (Keats üzerine), The Subtler Language, Baltimore 1959

WIESE, BENNO VON (yay.), Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte, Interpretationen, 2 c., Düsseldorf 1957

IV- EDEBİ ESERLERDE YAZARIN "NİYET'İ HAKKINDA TARTIŞMALAR

COOMARASWAMY, AMANDA K., 'intention', American Bookman, I (1944), ss. 41-8

WALCUTT, CHARLES CHILD, 'Critic's Taste and Artist's Intention', The Universtiy of Kansas City Review, XII (1946), ss. 278-83

WALZEL, OSKAR, 'Künstlerische Absicht', Germanisch-romanische Monatschrift, VII (1920), ss. 321-31

WIMSATT, W.K., Jun., ve BEARDSLET, MONROE C., 'Intention', Dictionary of World Literature (yay., J. T. Shipley), New York 1944, ss. 326-9

'The Intentional Fallacy', Sewanee Review, LIV (1946), ss. 468-88, yeni baskısı The Verbal Icon, Lexington, Ky (1954), ss. 3-18

13. Bölüm
SES AHENGİ, RİTİM VE VEZİN

I- SES AHENGİ, SES KALIPLARI, KAFİYE VS.

BATE, WALTER JACKSON, The Stylistic Development of Keats, New York 1954

BRIK, OSIP, 'Zvukovie povtory' (Ses kalıpları), Poetika, Petersburg 1919

CHAPIN, ELSA, ve RUSSELL, THOMAS, A New Approach to Poetry, Chicago 1929

EHRENFELD, A., Studien zur Theorie des Reims, 2 c., Zürich 1897, 1904

FRYE, NORTHROP (yay.), Sound and Poetry. English Institute Essays 1956, New York 1957

GABRIELSON, ARNID, Rime as a Criterion of the Pronunciation of Spenser, Pope, Byron, and Swinburne, Uppsala 1909

KNAUER, KARL, 'Die klangaesthetische Kritik des Wortkunstwerks am Beispiele französischer Dichtung', Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XV (1937), ss. 69-91

LANZ, HENRY, The Physical Basis of Rime, Stanford University Press, 1931

ORAS, ANTS, 'Lyrical Insrumentation in Marlowe', Studies in Shakespeare (yay. A.D. Matthews ve C.M. Emery), Coral Gables, Fla, 1953

'Surrey's Technique of Phonetic Echoes', Journal of English and Germanic Philology, L (1951), ss. 289-308

RICHARDSON, CHARLES F., A Study of English Rhyme, Hanover. N.H. 1909

SERVIEN, PIUS, Lyrisme et structures sonores, Paris 1930

SNYDER, EDWARD, D., Hypnotic Poetry: A Study of Trance-Inducing Technique in Certain Poems and its Literary Significance, Philadelphia 1930

VOSSLER, KARL, 'Still, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi', Miscellanea di studi critici... in onore di Arturo Graf, Bergamo 1903, ss. 453-81

WILSON, KATHERINE M., Sound and Meaning in English Poetry, Londra 1930

WIMSATT, W.K. Jun., One Relation of Rhyme to Reason', Modern Language Quarterly, V (1944), ss. 32-38, yeni bakısı The Verbal Icon, Lexington, Ky (1954), ss. 153-66

WYLD, HENRY C., Studies in English Rhymes from Surrey to Pope, Londra 1923

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, Rifma, ee istoria i teoriya (Kafiye, Tarihi ve Teorisi), Petrograd 1923)

ZSCHECH, FRITZ, Die Kritik des Reims in England, Berlin 1917 ('Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie', c. 50)

II- RİTİM VE NESİR RİTMİ

BAUM, PAULL, F., The Other Harmony of Prose, Durham, N.C., 1952

BLASS, FR., Die Rhythmen der antiken Kunstprosa, Leipzig 1901

CHÉREL, A., La Prose poétique française, Paris 1940

CLARK, A.C., The Cursus in Medieval and Vulgar Latin, Oxford 1910
Prose Rhythm in English, Oxford 1913

CLASSE, ANDRÉ, The Rhythm of English Prose, Oxford 1939

CROLL, MORRIS W., 'The Cadence of English Oratorical Prose', Studies in Philology, XVI (1919), ss. 1-55

ELTON, OLIVER, 'English Prose Numbers', A Sheaf of Papers, Londra 1922, ss. 130-63

FIJN VAN DRAAT, P., 'Rhythm in English Prose', Anglia, XXXVI (1912), ss. 1-58

'Voluptas Aurium", Englische Studien, XLVIII (1914-15), ss. 394-428

GROOT A., W. DE, A Handbook, of Antique Prose-Rhythm, Groningen 1919, c.I.

'Der Rhythmus', Neophilologus, XVII (1931), ss. 81-100, 177-97, 241-65

MARTIN, EUGÉNE-LOUIS, Les Symmétries du français littéraire, Paris 1924

NORDEN, EDUARD, Die antike Kunstprosa, I. c., Leipzig 1898

PATTERSON, W.M., The Rhythm of Prose (Colombia University Studies in English, No. 27), New York 1916

SCOTT, JOHN HUBERT, Rhythmic Prose (University of lowa Studies. Humanistic Studies, III, No. I), lowa City 1925

SEKEL, DIETRICH, Hölderlins Sprachrhythmus, Leipzig 1937

SERVIEN, PIUS, Les Rythmes comme introduction physique à l'esthétique, Paris 1930

VINOGRADOV, VIKTOR, 'Ritm prozy (po Pikovei dame)', (Maça Kızı romanında Nesir Ritmi), O Stikhe, Statyi (Nazım üzerine denemeler), Leningrad 1929

WILLIAMSON, GEORGE, The Senecan Amble. A Study of Prose Form from Bacon to Collier, Chicago 1951

III- VEZİN BİLGİSİ

1- İngilizce Çalışmalar

BARKAS, PALLISTER, A Critique of Modern English Prosody, 1880-1930

(Studien zor englischen Philologie, yay. Morsbach ve Hecht, No. 82), Halle 1934

BAUM, P.F., The Principles of English Versification, Cambridge 1922

CROLL, MORRIS W., 'Music and Metrics', Studies in Philology, XX (1923), ss. 388-94

DABNEY, I.P., The Musical Basis of Verse, New York 1901

HAMM, VICTOR M., 'Meter and Meaning', PMLA, LXIX (1954), ss. 695-710

JACOB, CARY T., The Foundation and Nature of Verse, New York 1918

LANIER, SIDNEY, Science of English Verse, Ne York 1880 (bir girişle birlikte yeni baskısı için bkz. P.F. Baum, Centennial Edition, yay. Charles Anderson, Baltimore 1945, II, pp. vii-xlviii)

OMOND, T.S., English Metrists, Oxford 1921

POPE, JOHN C., The Rhythm of Beowulf, New Haven 1942

SCHRAMM, WILBUR LANG, Appoaches to a Science of Verse (University of İowa Studies, Series on Aims and Progress of Research, No. 46) lowa City 1935

STEWART, GEORGE R., Jun., Modern Metrical Techniques as Illustrated by

Ballad Meter, 1700-1920, New York 1922

The Technigue of English Verse, New York 1930

THOMPSON, JOHN, The Founding of English Metre, Londra 1961

WIMSATT, W. K. and BEARDSLEY, M.C., 'The Concept of meter: an exercise in abstraction', PMLA, LXXIV (1959), ss. 585-95

2- Fransızca Almanca ve Çekce Bazı Çalışmalar

BENOIST-HANAPPIER, LOUIS, Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik, Halle 1905

EIKHENBAUM, BORIS, Melodika lyricheskova stikha (Lirik şiirlerde melodi), St. Petersburg 1922

FRAENKEL, EDUARD, Iktus und Akzent im lateinischen Sprechvers, Berlin 1928

GRAMMONT, MAURICE, Le Vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie, Paris 1913 (4. b. 1937)

HEUSLER, ANDREAS, Deutsche Vergeschichte,3 c., Berlin 1925-9

Deutscher und antiker Vers, Strassburg 1917 (Quellen und Forschungen, No. 123)

JAKOBSON, ROMAN, O cheshkom stikhe (Çek Şiiri Üzerine), Berlin 1923

'Über den Versbau der serbokroatischen Volksepen', Archives néerlandaises de phonétique expérimentale, VIII-IX (1933), ss. 135-53

LOTE, G., L'Alexandrin français d'aprés la phonétique expérimentale, Paris 1913

MEILLET, ANTOINE, Les Origines indo-européennes des metres grecs, Paris 1923

MORIER, HENRI, Le Ryhthme du vers libre symboliste étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Vielé-Griffin et ses relations avec le sens, 3. c., Cenevre 1943-44

MUKAROVSKY, JAN, 'Dejiny ceského verse' ('Çek Şiirinin Tarihi'), Ceskoslovenskà, Prague 1934, c. III

'Intonation comme facteur de rythme poétique', Archives néerlandaises de phonétique expérimentale, VIII-IX (1933), ss. 153-65

SARAN, FRANZ, Deutsche Verslehre, Munich 1907

Der Rhythmus des französichen Verses, Halle 1904

SCRIPTURE, E.W., Grundzüge der englischen Verswissenschaft, Marburg 1929

SIEVERS, WILHELM, Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg 1912

Altgermanische Metrik, Leipzig 1893

SPOERRI, THEOPHIL, Französiche Metrik, Munich 1923

TMASHEVSKY, BORIS, Russkoe stikhoslozhenye: Metrika (Rus Nazım Sanatı: Vezinler), St Petersburg 1923

O Stikhe: Statyi (Nazım Üzerine Denemeler) Leningrad 1929

TYNYANOV, YURYI N., Problemy stikhotvornovo yazka (Şiir Dilinin Problemleri), St Petersburg 1924

VERRIER, PAUL, Essai sur les principes de la métrique anglaise, 3 c., Paris 1909

Le Vers français, 3 c., Paris 1931-2

ZHIRMUNSKY, VIKTOR, Kompozitsiya lyriheskikh stikhivorenii (Lirik Şiirlerde Kompozisyon), Petrograd 1921

Vvedenie ve metriku: Teoriye stikha (Vezin Bilgisine Giriş: Nazım Teorisi) Leningrad 1925

14. Bölüm
ÜSLÛP VE ÜSLÛP BİLGİSİ

I- TEORİK TARTIŞMALAR VE GENEL ESERLER

ALONSO, AMADO, 'The Stylistic Interpretation of Literary Texts', Modern Language Notes, LVII (1942), ss. 489-96

BALLY, CHARLES, Le Langage et la vie, Paris 1929 (gene Zürih 1945)

Linguistique générale et linguistique française, 2. b, Paris 1994

BATESON, F.W., English Poetry and the English Language, Oxford 1934

BERTONI, GIULIO, Lingua e poesia, Floransa 1937

BRUNOT, FERDİNAND, La Pensée et la langue (3. b.), Paris 1936

CASTLE, EDUARD, 'Zur Entwicklungsgeschichte des Wortbegriffs Stil', Germanisch-romanische Monatsschrift, VI (1914), ss. 153-60

COOPER, LANE, Theories of Style, New York 1907

CRESSOT, M., Le Style et ses techniques, Paris 1947

ELSTER, ERNST, Prinzipien der Literaturwissenschaft, c. II, Halle 1911 (Üslup bilgisi üzerine bir incelemeyi içermektedir)

GERBER, GUSTAV, Sprache als Kunst, 2 c. Bromberg 1871 (2. b. 1885)

GOURMONT, REMY DE, Le Probléme du style, Paris 1902

HATZFELD, HELMUT, A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures, 1900-1952, Chapel Hill 1953

'Stylistic Criticism as Art-minded Philology', Yale French Studies, II (1949), ss. 62-70

JOUILLAND, ALPHONSE, G., Review of Charles Bruneau, 'L'Époque réaliste', Language, XXX (1954), ss. 313-38 (Son zamanlardaki araştırmalar üzerine bir incelemeyi içerir)

KAINZ, FRIEDRICH, 'Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils', Zeitschrift for Ästhetik, XX (1926), ss. 21-63

LEO, ULRICH, 'Historie und Stilmonographie: Grundsätzliches zur Stilforschung', Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, IX (1931), ss. 472-503

LUNDING, ERİK, Wege zur Kunstinterpretation, Aarhus, Denmark, 1953

MAPEK, E.K., 'Implications of Some Recent Studies on Style', Revue de littérature comparée, XVIII (1938), ss. 514-33

MAROUZEAU, J., 'Comment aborder l'étude du style', Le Français moderne, XI (1943), ss. 1-6

'Les Tâches de la stylistique', Mélanges J. Rozwadowski, Krakow, I (1927), ss. 47-51

MURRY, JOHN MIDDLETON, The Problem of Style, Oxford 1922

OHMANN, RICHARD M., 'Prolegomena to the Analysis of Prose Style', Style in Prose Fiction: English Institute Essays 1958 (yay. Harold Martin), New York 1959, ss. 1-24

PONGS, HERMANN, 'Zur Methode der Stilforschung', Germanisch-romanische Monatsschrift, XVII (1929), ss. 264-77

RALEİGH, SIR WALTER, Style, Londra 1897

SCHIAFFINI, ALFREDO, 'La stilistica letteraria', Momenti di storia della lingua italia, Roma 1953, ss. 166-86

SEBEOK, THOMAS S. (ed.), Style in Language, Cambridge, Mass. 1960

SPITZER, LEO, Linguistics and literary History: Essays in Stylistics, Princeton 1948

A Method of Interpreting Literature, Northampton, Mass. 1949
Romanische Literaturstudien 1936-1956, Tübingen 1959
Romanische Stil- und Literaturstudien, 2 c., Marburg 1931
Stilstudien, 2 c., Munich 1928, yeni baskı Darmstadt 1961

VOSSLER, KARL, Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie, Munich 1923

Introductión a la estilistica romance, Buenos Aires 1932, (yeni baskı 1942)
Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft, Hildelberg 1904

WALLACH, W., Über Anwendung und bedeutung des Wortes Stil, Munich 1919

WELLEK, RENÉ, 'Leo Spitzer (1887-1960), Comparative Literature, XII (1960), ss. 310-334

WINKLER, EMIL, 'Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik', Die neueren Grundlegung der Stilistik, Bielefeld 1929

II- ÜSLÛP İNCELEMESİNE DAİR ÖRNEKLER

ALONSO, AMADO, Poesia y estilo de Pablo Neruda, Buenos Aires 1940 (2. b. 1951)

ALONSO, DÁMASO, La lengua poética de Góngora, Madrid 1935

La poesia de San Juan de la Cruz, Madrid 1942

Poesia espanola. Ensayo de métodos y limites estilicos, Madrid 1950

AUERBACH, ERICH, Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern 1946, (İngilizce çev. Willard Trask, Princeton 1953)

CROLL, MORRIS W., Introduction to Harry Clemons's edition of Lyly'se Eupheus, Londra 1916

DYBOSKI, ROMAN, Tennysons Sprache und Stil, Viyana 1907

HATZFELD, HELMUT, Don Quijpte als Wortkunstwerk. Die einzelnen Stilmittel und ihr Sinn, Leipzig 1927, (İspanyolca çev. Madrid 1949)

LEO, ULRICH, Fogazzaros Stil und der symbolische Lebensroman, Heidelberg 1928

JIRÁT, VOJTCEH, Platens Stil, Prague 1933

MUKAROVSKY, JAN, Máchùv Maw: Estetická studie (Mácha'nın May'i: Bir Estetik İnceleme), Prague 1928 (Fransızca bir özetle birlikte)

SAYCE, R.A., Style in French Prose, Oxford 1953

ULLMANN, STEPHEN, Style in the French Novel, Cambridge 1957

VINOGRADOV, VIKTOR, Stil Pushkina, Moskova 1941

WIMSATT, WILLIAM K., The Prose Style of Samuel Johnson, New Haven 1941

III- ŞİİR DİLİ VE ŞAİRÂNE ÜSLÛP ÜZERİNE İNCELEMELER

BARFIELD, OWEN, Poetic Diction: A Study in Meaning, Londra 1925

BERRY, FRANCIS, Poet's Grammer: Person, Time, and Mood in Poetry, Londra 1958

DAVIE, DONALD, Purity of Diction in English Verse, New York 1953

GROOM, BERNARD, The Diction of Poetry from Spenser to Bridges, Toronto 1956

HATZFELD, HELMUT, 'The Language of the Poet', Studies in philology, XLIII (1946), ss. 93-120

HUNGERLAND, ISABEL C., Poetic Discourse, Berkeley, Calif. 1958

MILES, JOSEPHINE, The Vocabulary of Poetry, Berkeley, Calif. 1946

The Continuity of Poetic Language, Berkeley, Calif., 1951

NOWOTTNY, WINIFRED, 'The Language Poets Use, New York 1962

QUAYLE, THOMAS, Poetic Diction: A Study of Eighteenth Century Verse, Londra 1924

RAYMOND, MARCEL, 'Le Poète et la langue', Trivium. Scheweizerische Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Sitilistik, II (1944), ss. 12-25

RUBEL, VERÉL, Poetic Diction in the English Renaissance form Skelton through Spenser, New York 1941

RYLANDS, GEORGE, Words and Poetry, Londra 1928

TATE, ALLEN (yay.), The Language of Poetry, Princeton 1942

TILLOTSON, GEOFFREY, 'Eighteenth-Century Poetic Diction', Essays in Criticism and Research, Cambridge 1942, ss. 53-85

WHEELWRIGHT, PHILIP, 'On the Semantica of Poetry', Kenyon Review, II (1940), ss. 263-83

WYLD, H.C., Some Aspects of the Diction of English Poetry, Oxford 1933

IV- DEVİR ÜSLÛPLARIYLA İLGİLİ BAZI ÜSLÛP ARAŞTIRMALARI

BALLY, CHARLES; RICHTER, ELİSE; ALONSO, AMADO; LID, RAYMONDO, El imperionismo en el lenguaje, Buenos Aires 1936

BARAT, EMMANUEL, Le Style poétique et la révolution romantique, Paris 1904

GAUTIER, RENÉ, Deux aspects du style classique. Bossuet, Voltaire, La Rochelle 1936

HATZFELD, HELMUT, 'Der Barockstil der religösen klassischen Lyrik in Frankreich', Literaturwissenschaftliches Jahrbuchr der Görresgesellschaft, IV (1929), ss. 30-60

'Die französische Klassik in neuer Sicht', Tijdschrift voor Taal en Letteren, XXVII (1935), ss. 213-82

'Rokoko als literarischer Epochenstil', Studies in Philology, XXXIII (1938), ss. 532-65

CROLL, MORRIS W., 'The Baroque Style in Prose', Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of F. Klaeber (yay. K. Malone and M.B. Ruud), Minneapolis 1929, ss. 427-56

HEINZEL, RICHARD, Über den Stil der altgermanischen Poesie, Strassburg 1875

PETRICH, HERMANN, Drei Kapitel vom romantischen Stil, Leipzig 1878

RAYMOND, MARCEL, 'Classique et Baroque dans la poésie de Ronsard', Concinnitas: Festschrift für Heinrich Wölfflin, Basel 1944, ss. 137-73

STRICH, FRITZ, 'Der Iyrısche Stil des 17. Jahrhunderts', Abbandlungen zur deutschen Literaturgeshichte. Festschrift für Franz Muncker, Munich 1916, ss. 21-53

THON, LUISE, Die Sprache des deutschen Impressionismus, Munich 1928

15. Bölüm

İMAJ, İSTİARE, SEMBOL, MİT

I- İMAJLAR, İSTİARE

AISH, DEBORAH, La Métaphore dans l'auvre de Mallarmé, Paris 1938

BRANDENBURG, ALICE S., 'The Dynamic Image in Metaphysical Poetry', PMLA, LVII (1942), ss. 1039-45

BROOKE-ROSE, CHRISTINE, A Grammar of Metaphor, Londra 1958

BROOKS, CLEANTH, 'Shakespeare as a Symbolist Poet', Yale Review, XXXIV (1945), ss. 642-65 (yeni baskısı 'The Naked Babe and the Cloak of Manliness', The Well Wrought Urn. New York 1947, ss. 21-46)

BROWN, STEPHEN J., The World of Imagery: Metaphor and Kindred Imagery, Londra 1927

BURKE, KENNETH, 'Four Master Tropes' (metaphor, metonymy, synecdoche, and irony), A Grammar of Motives, New York 1946, ss. 503-17

CLEMEN, WOLFGANF, Shakespeares Bilder: Ihre Entwiclung und ihre Funktionen im dramatischen Werk..., Bonn 1936, (ingilizce çeviri The Development of Shakespeare's Imagery, Cambridge, Mass., 1951)

FOGLE, RICHARD H., The Imagery of Keats and Shelley, Chapel Hill 1949

FOSTER, GENEVIEVE W., 'The Archetypal Imagery of T.S. Eliot', PMLA, LX (1945), ss. 567-85

GOHEEN, ROBERT F., The Imagery of Sophocles' Antigone, Princeton 1951

HEILMAN, ROBERT, Magic in the Web. Action and Language in Othello, Lexington, Ky 1956

This Great Stage, Baton Rouge 1948 (Kral Lear hakkında)

HORNSTEIN, LILLIAN H., 'Analysis of Imagery: A Critique of Literary Method', PMLA, LVII (1942), ss. 638-53

JAKOBSON, ROMAN, 'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak', Slavische Rundschaa (yay. F. Spina), VII (1955), ss. 357-7

KONDRAD, HEDWOG, Étude sur la métaphore, Paris 1939

LEWIS, CECIL DAY, The Poetic Image, Londra 1947

MARSH, FLORENCE, Wordsworth's Imagery: A Study in Poetic Vision, New Haven 1952

MURRY, J. MIDDLETON, 'Metaphor', Countries of the Mind, second series, Londra 1931, ss. 1-16

PARRY, MILMAN, 'The Traditional Metaphor in Homer', Classical Philology, XXVIII (1933), ss. 30-43

PONGS, HERMANN, Das Bild in der Dichtung, I: Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen, Marburg 1927, II: Voruntersuchungen zum Symbol, Marburg 1939

PRAZ, MARIO, Studies in Seventeenh-Century Imagery ('Studies of the Warburg Institute', III), Londra 1939

RUGOFF, MILTON, Donne's Imagery: A Study in Creativè Sources, New York 1939

SPURGEON, CAROLINE, Shakespeare's Imagery and What it Tells Us, Cambridge 1935

STANFORD, WILLIAM B., Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice, Oxford 1936

TUVE, ROSEMOND, Elizabethan and Metaphysical Imagery: Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics, Chicago 1947

A Reading of George Herbert, Londra 1952

WELLS, HENRY W., Poetic Imagery: Illustrated from Elizabethan Literature, New York 1924

WERNER, HEINZ, Die Ursprünge der Metapher, Leipzig 1919

WHEELWRIGHT, PHILIP, Metaphor and Reality, Bloomington, Indiana 1962

II- SEMBOLİZM, MİT

ALLEN DON CAMERON, 'Symbolic Color in the Literature of the English Renaissance', Philological Quarterly, XV (1936), ss. 81-92 (Eski teşrifat usulleri ve ayinler konusunda bir bibliyografyayla birlikte)

BACHELARD, GASTON, L'Aau et les réves ..., Paris 1942

La Psychoanalyse de feu (4. b.), Paris 1938

BLOCK, HASKELL M., 'Cultural Anthropology and Contemporary Literary Criticism', Journal of Aesthetics, XI (1952), ss. 46-54

BODKIN, MAUD, Archetypal Pattaerns in Poetry, Oxford 1934

BUSH, DOUGLAS, Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry, Minneapolis 1932

Mythology and the Romantic Tradition in English Poetry, Cambridge, Mass., 1937

CAILLIET, EMILE, Symbolisme et âmes primitives, Paris 1936

CAILLOIS, ROGER, Le Mythe et l'Homme (Collection 'Les Essais'), Paris 1938

CASSIRER, ERNST, Die Philosophie der symbolischen Formen, II: Das mythische Denken, Berlin 1924 (İngilizce çev. New Haven 1955)

Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1956

CHASE, RICHARD, Quest for Myth, Baton Rouge 1949

DANIELOU, JEAN, 'The Problem of Symbolism', Thought, XXV (1950), ss. 423-40

DUNBAR, HELEN FLANDERS, Symbolism in Mediaeval Thought and its Consummation in the Divine Comedy, New Haven 1929

EMRICH, WILHELM, Die Symbolik von Faust II, Berlin 1943

'Symbolinterpretation und Mythenforschung', Eupborion, XLVII (1953), ss. 38-67

FEIDELSON, CHARLES, Jun., Symbolism and American Literature, Chicago 1953

FRIEDMAN, NORMAN, 'Imagery: From Sensation to Symbol', Journal of Aesthetics, XII (1953), ss. 24-37

FOSS, MARTIN, Symbol and Metaphor in Human Experience, Princeton 1949

FRYE, NORTHROP, 'Theree Meanings of Symbolism', Yale French Studies, No. 9 (1952), ss. 11-19

Fearful Symmetry: A Study of William Blake, Princeton 1947

GUASTALLA, RENÉ M., La Mythe et le livre: essai sur l'origine de la littérature, Paris 1940

HUNGERFORD, EDWARD, Shores of Darkness, New York 1941

HUNT, HERBERT J., The Epic in Nineteenth-Century France: A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to Les Siècles morts, Oxford 1941

KERÉNTI, KARL, ve MANN, THOMAS, Romandichtung und Mythologie, Ein Briefwechsel, Zürih 1945

KNIGHT, G. WILSON, The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies, (T.S. Eliot'ın bir girişiyle birlikte), Londra 1930

LANGER, SUSANNE K., Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key, New York 1953

NIEBUHR, REINHOLD, 'The Truth Value of Myths', The Nature of Religious Experience: Essays in Honor of Douglas C. Macintosh, New York 1937

O'DONNELL, G.M., 'Faulkner's Mythology', Kenyon Review, I (1939), ss. 285-99

PRESCOTT, FREDERICK C., Poetry and Myth, New York 1946

RAGLAN, LORD, The Hero: A Study in Tradition, Myth, and Drama, Londra

1937, New York 1956

SCHORER, MARK, William Blake, New York 1946

STEWART, JOHN A., The Myths of Plato, Londra 1905

STRICH, FRITZ, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, 2 c., Berlin 1910

TROY, WILLIAM, 'Thomas Mann: Myth and Reason', Partisan Review, V (1938), ss. 24-32, 51-64

WHEELWRIGHT, PHILIP, 'Poetry, Myth, and Reality', The Language of Poetry (yay. Tate), Princeton 1942, ss. 3-33

The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism, Bloomington, Ind. 1954

WIMSATT, W.K., Jun., 'Two Meanings of Symbolism: A Grammatical Exercise' Catholic Renascence, VIII (1955), ss. 12-25

16. Bölüm

HİKÂYE ETMENİN MAHİYETİ VE HİKÂYE TARZLARI

I- DESTAN, ROMAN VE MASAL

AARNE, A., and THOMPSON, S., Types of the Folk-Tale, Helsinki 1928

ALDRIDGE, J. W. (yay.), Critiques and Essays in Modern Fiction, 1920-1951, New York 1952

AMES, VAN METER, Aesthetics of the Novel, Chicago 1928

BEACH, JOSEPH WARREN, The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique, New York 1932

BONNET, H., Roman et poésie. Essai sur l'esthétique des genres, Paris 1951

BOOTH, WAYNE C., The Rhetoric of Fiction, Chicago 1961

BROOKS, CLEANTH, ve WARREN, R.P., Understanding Fiction, New York 1943

CAILLOIS, ROGER, Sociologia de la novela, Buenos Aires 1942

DIBELIUS, WILHELM, Englische Romankunst: Die Technik des englischen

Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, c. I-II (Palaestra, Nos. 92 ve 98), Berlin ve Leipzig 1922

Charles Dickens, Leipzig 1916 (2. b. 1926) Bölüm 12, Erzählungskunst und Lebensbild'; bölüm II, 'Dickens Als Menschendarsteller'

FOLLETT, WILSON, The Modern Novel: A Study of the Purpose and Meaning of Fiction, New York 1918

FORSTER, E. M., Aspects of the Novel, Londra 1927

FRANK, JOSEPH, 'Spatial Form in Modern Literature (özellikle roman), Sewanee Review, LIII (1945), ss. 221-40, 433-56 (yeni baskısı Criticism, yay. Schorer, Miles, and McKenzie, New York 1948, ss. 379-92)

FRIEDEMANN, KÄTE, Die Rolle des Erzählers in der Epik, 1911

HAMILTON, CLAYTON, Materials and Methods of Fiction, Norwood, Mass. ve Londra 1909

HATCHER, ANNA G., 'Voir as a Modern Novelistic Device', Philological Quarterly, XXIII (1944), ss. 354-74

IRWIN, WILLIAM R., The Making of Jonathan Wild: A Study in the Literary Method of Henry Fielding, New York 1941

JAMES, HENRY, The Art of the Novel: Critical Prefaces, New York 1934

KEITER, HEINRICH, and KELLER, TONY, Der Roman: Geschichte, Theorie, und Technic des Romans und der erzählenden Dichtkunst, 3. b., Essen-Ruhr 1908

KOSKIMIES, R., 'Theorie des Romans', Annals of the Finnish Academy, Series B, XXXV (1935), Helsinki

LÄMMERT, EBERHARD, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955

LEAVIS, F.R., The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad, Londra 1948, (yeni baskı New York 1955; Penguin Books 1962)

LEVIN, HARRY, 'The Novel', Dictionary of World Literature (yay. J. T. Shipley), New York 1943, ss. 405-7

LUBBOCK, PERCY, The Craft of Fiction, Londra 1921

LUDWIG, OTTO, Studien ("Romanstudien" bölümü'), Gesammelte Schriften, VI, Leipzig 1891

LUKÁCS, GEORG, Die Theorie des Romans: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik, Berlin 1920

MAURIAC, FRANÇOIS, Le Romancier et ses personnages, Paris 1933

MEYER, HERMAN, Das Zitat in der Erzählkunst, Stuttgart 1961

MUIR, EDWIN, The Structure of the Novel, Londra 1929

MYERS, WALTER L., The Later Realism: A Study of Characterization in the British Novel, Chicago 1927

O'CONNOR, WILLIAM V. (yay.), Forms of Modern Fiction, Minneapolis 1948

ORTEGA Y GASSET, Ideas sobra la novela, Madrid 1925 (İngilizce çev. Notes on the Novel, Princeton 1948)

PETSCH, ROBERT, Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle 1934

PRAZ, MARIO, La Crisi Dell'eroe nel romanzo vittoriano, Floransa 1952, İngilizce çev. The Hero in Eclipse in Victorian Fiction, Oxford 1956

PREVOST, JEAN (yay.), Problémes du roman, s.d. Paris

RICKWORD, C.H., 'A Note on Fiction', The Calendar, A Quarterly, Review, II (1926-7), ss. 226-33 (yeni baskısı O'Connor, a.g.e., ss. 294-305)

RIEMANN, ROBERT, Goethes Romantechnik, Leipzig 1902

SPIELHAGEN, FRIEDRICH, Beiträge zur Theorie und Technik der Romans, Leipzig 1883

STANZEL, FRANZ, Die Typischen Erzählsituationen im Roman, Viyana 1955

TATE, ALLEN, 'Techniques of Fiction', Sewanee Review, LII (1944), ss. 210-25 (yeni baskısı O'Connor, a.g.e. ss. 30-45)

THIBAUDET, ALBERT, Le Liseur de romans, Paris 1925

Réflexions sur le roman, Paris 1938

TILLOTSON, KATHLEEN, The Tale and the Teller, Londra 1959

WENGER, J. 'Speed as a Technique in the Novels of Balzac', PMLA, LV (1940), ss. 241-52

WHARTON, EDITH, The Writing of Fiction, New York 1924

WHITCOMB, SELDEN L., The Study of a Novel, Boston 1905

WHITEFORD, R.N., Motives in English Fiction, New York 1918

17. Bölüm
EDEBÎ TÜRLER

BEHRENS, IRENE, Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst: Beihefte zur Zeitschrift für Romantische Philologie, XCII, Halle 1940

BEISSNER, FRIEDRICH, Geschichte der deutschen Elegie, Berlin 1941

BÖHM, FRANZ J., 'Begriff und Wesen des Genre', Zeitschrift für Ästhetik, XXII (1928), ss. 186-91

BOND, RICHMOND P., English Burlesque Poetry, Cambridge, Mass. 1932

BRIE, FRIEDRICH, Englische Rokoko-Epik (1710-30), Munich 1927

BRUNETIÉRE, FERDINAND, L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature.., Paris 1890

BURKE, KENNETH, 'Poetic Categories', Attitudes toward History, New York 1937, c. I, ss. 41-119

CRANE, RONALD S. (yay.), Critics and Criticsm: Ancient and Modern, Chicago 1952 (Elder Olson'ın, An Outline of Poetic Theory'sini içerir.)

DONOHUE, JAMES J., The Theory of Literary Kinds. I: Ancient Classifications of Literature; II: The Ancient Classes of Poetry, Dubuque, lowa 1943, 1949

EHRENPREIS, IRWIN, The 'Types' Aproach to Literature, New York 1945

FUBINI, MARIO, 'Genesi e storia dei generi letterari', Tecnica e teorica letteraria (a volume of A.Momigliani, (yay.), Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana, Milano 1948). Gene bkz. Critic e poesia, Bari I956

GRABOWSKI, T., 'La Question des genres littéraires dans l'étude contemporaine polonaise de la littérature', Helicon, II (1939), ss. 211-16

HANKISS, JEAN, 'Les Genres littéraires et leur base psychologique', Helicon, II (1939), ss. 117-29

HARTL, ROBERT, Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen, Viyana 1923

JOLLES, ANDRÉ, Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz, Halle 1930

KAYSER, WOLFGANG, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936

KOHLER, PIERRE, 'Contribution à une philosophie des genres', Helicon, I (1938), ss. 233-44; II (1940), ss. 135-47

KRIDL, MANFRED, 'observations sur les genres de la poésie lyrique', Helicon, II (1939), ss. 147-56

MAUTNER, FRANZ H., 'Der Aphorismus als literarische Gattung', Zeitschrift für Ästhetik, XXXII (1938), ss. 132-75

MÜLLER, GÜNTHER, 'Bemerkungen zur Gattungspoetik', Philosophischer Anzeiger, III (1929), ss. 129-47

Geschichte des deutschen Liedes.., Munich 1925

PEARSON, N.H., 'Literary Forms and Types', English Institute Annual, 1940, New York (1941), ss. 61-72

PETERSEN, JULIUS, 'Zur Lehre von den Dichtungsgattungen', Festschirift für August Sauer, Stuttgart (1925), ss. 72-116

STAIGER, EMIL, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1946

VALENTIN, VEIT, 'Poetische Gattungen', Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte, V (1892), ss. 35-51

VAN TIEGHEM, P., 'La Question des genres littéraires', Helicon, I (1938), ss. 95-101

VI ËTOR, KARL, Geschichte der deutchen Ode, Munich 1923

'Probleme der literarischen Gattungsgeschichte', Deutche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistegeschichte, IX (1931), ss. 425-47 (yeni baskısı Geist und Form, Bern 1952, ss. 292-309)

WHITMORE, CHARLES E., 'The Validity of Literary Definitions', PMLA, XXXIX (1924), ss. 722-36

18. Bölüm
DEĞERLENDİRME

ALEXANDER, SAMUEL, Beauty and Other Forms of Value, Londra 1933

BERIGER, LEONHARD, Die literarische Wertung, Halle 1938

BOAS, GEORGE, A Primer for Critics, Baltimore 1937 (gözden geçirilmiş baskı Wingless Pegasus, Baltimore 1950)

DINGLE, HERBERT, Science and Literary Criticism, Londra 1949

GARNETT, A.C., Reality and Value, New Haven 1937

HEYDE, JOHANNES, Wert: eine philosophische Grundlegung, Erfurt 1926

HEYL, BERNARD C., New Bearings in Esthetics and Art Criticism: A Study in Semantics and Evaluation, New Haven 1943

LAIRD, JOHN, The Idea of Value, Cambridge 1929

OSBORNE, HAROLD, Aesthetics and Criticism, Londra 1955

PELL, ORLIE A., Value-Theory and Criticism, New York 1930

PEPPER, STEPHEN, C., The Basis of Criticism in the Arts, Cambridge, Mass., 1945

PERRY, RALPH B., General Theory of Value, New York 1926

PRALL, DAVID W., A Study in the Theory of Value (University of California Publications in Philosophy, c. III, No.2), 1921

REID, JOHN R., A Theory of Value, Journal of philosophy XL (1943), ss. 337-48

'Towards a Syntax of Valuation', Journal of Philosophy, XLI (1944), ss. 331-63

SHUMAKER, WAYNE, Elements of Critical Theory, Berkeley, Calif., 1952

STEVENSON, CHARLES L., Ethics and Language, New Haven 1944

VIVAS, ELISEO, 'A Note on Value', Journal of Philosophy, XXXIII (1936), ss. 568-75

'The Esthetic Judgment', Journal of Philosophy, XXXIII (1936), ss. 57-69

URBAN, WILBUR, Valuation: Its Nature and Laws, New York 1909

WALSH, DOROTHY, 'Literature and the Literary Judgment', University of Toronto Quarterly, XXIV (1955), ss. 341-50

WIMSATT, WILLIAM K., 'Explication as Criticism', The Verbal Icon, Lexington, Ky, 1954, ss. 235-52

WUTZ, HERBERT, Zur Theorie der literarischen Wertung, Tübingen 1957

19. Bölüm
EDEBİYAT TARİHİ

I- EDEBİYAT TARİHİ HAKKINDA GENEL TARTIŞMALAR

CURTIUS, ERNST ROBERT, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948 (İngilizce çev. European Literature and the Latin Middle Ages, New York 1953).

CYSARZ, HERBERT, Literaturgeschichte als Geisteswissenchaft, Halle 1926

GREENLAW, EDWIN, The Province of Literary History, Baltimore 1931

LACOMBE, PAUL, Introduction à l'histoire littéraire, Paris 1898

LANSON, GUSTAVE, 'Histoire littéraire', De la méthode dans les sciences, Paris (second series, 1911), ss. 221-64

Méthodes de l'histoire littéraire, Paris 1925

MORIZE, ANDRÉ, Problems and Methods of Literary History, Boston 1922

RENARD, GEORGES, La Méthode scientifique d'histoire littéraire en littérature française moderne, Oxford 1923

SANDERS, CHAUNCEY, An Introduction to Research in English Literary History, New York 1952

WELLEK, RENÉ, 'The Theory of Literary History', Travaux du Cercle linguistique de Prague, IV (1936), ss. 173-91

II- DEVİRLERE AYIRMA KONUSUNDA TEORİK TARTIŞMALAR

CAZAMIAN, LOUIS, 'La Notion de retours périodiques dans l'histoire littéraire', Essais en deux langues, Paris 1938, ss. 3-10

'Les Périodes dans l'histoire de la littérature anglaise moderne', a.y., ss. 11-22

CYSARZ, HERBERT, 'Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft', Philosophie der Literaturwissenschaft (yay. E. Ermatinger), Berlin 1930, ss. 92-129

FRIEDRICH, H., 'Der Epochebegriff im Lichte der französischen Préromantismeforschung', Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, X (1934), ss. 124-40

MEYER, RICHARD MORITZ, 'Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung', Euphorion, VIII (1901), ss. 1-42

MILES, JOSEPHINE, 'Eras in English Poetry', PMLA, LXX (1955), ss. 853-75

'Le Second Congrès international d'histoire littéraire, Amsterdam 1935: Les Périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance', Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences, IX (1937), ss. 255-398

TEESING, H.P.H., Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte, Groningen 1949

WELLEK, RENÉ, 'Periods and Movements in Literary History', English Institute Annual, 1940, New York 1941, ss. 73-93

WIESE, BENNO VON, 'Zur Kritik des geisteswissenschaftlichen Periodenbegriffes', Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, XI (1933), ss. 130-44

III- BELLİ BAŞLI DEVİRLERİ İFADE EDEN TERİMLERLE İLGİLİ BAZI TARTIŞMALAR

1- Rönesans :

BORINSKI, KARL, Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten. I: Der Streit um die Renaissance und die Entstebungsgeschichte der historischen Beziehungsbegriffe, 'Renaissance' und "Mittelalter', Munich 1919

BURDACH, KONRAD, 'Sinn und Ursprung der Worte Renaissance und Reformation', Reformation, Renaissance, Humanismus, Berlin 1926, ss. 1-84

EPPELSHEIMER, H.W., 'Das Renaissanceproblem', Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, II (1933), ss. 477-500

FERGUSON, WALLACE K., The Renaissance in Historical Thought, Boston 1948

FIFE, R. H., 'The Renaissance in a Changing World', Germanic Review, IX (1934), ss. 73-95

HUIZINGA, J., 'Das Problem der Renaissance', Wege der Kulturgeschichte (çev., Werner Kaegi), Munich 1930, ss. 89-139

PANOFSKY, ERWIN, 'Renaissance and Renascences', Kenyon Review, VI (1944), ss. 201-36

PHILIPPI, A., Der Begriff der Renaissance: Datenzu seiner Geschichte, Leipzig 1912

2- Klasisizm :

LEVIN, HARRY, 'Contexts of the Classical', Contexts of Criticism, Cambridge, Mass., 1957, ss. 38-54

LUCK, GEORG, 'Scriptor classicus', Comparative Literature, X (1958), ss. 150-58

MOREAU, PIERRE, 'Qu'est-ce qu'un classique? Ou'est-ce qu'un romantique?' Le Classicisme des Romantiques, Paris 1932, ss. 1-22

PEYRE, HENRI, Le Classicisme français, New York 1942 ('Le Mot classicisme' bölümünü ve açıklamalı bir bibliyografyayı içerir.)

VAN TIEGHEM, PAUL, 'Classique', Revue de synthsèe historique, XLI (1931), ss. 238-41

3- Barok :

CALCATERRA, C., 'Il problema del barocco', Questioni e correnti di storia letteraria (Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana'nın bir cildi yay. A. Momigliano), Milano 1948, ss. 405-501

COUTINHO, AFRÂNIO, Aspectos de literatura barroca, Rio de Janeiro 1950

GETTO, GIOVANNI, 'La polemica sul Barocco', Letterature e critica nel tempo, Milano 1954, ss. 131-218

HATZFELD, HELMUT, 'A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures', Comparative Literature I (1949), ss. 113-39

Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung, Munich 1961

'The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian', Journal of Aesthetics and Art Criticism, XIV (1955), ss. 156-64

KURZ, OTTO, 'Barocco: storia di una parola', Lettere italiane, XII (1960), ss. 414-44

MACRÌ, ORESTE, La historiografia del barroco literario espanol, Bogotà 1961

MIGLIORINI, BRUNO, 'Etimologia e storia del termine Barocco', in Manierismo, Barocco, Rococo: Concetti e termini. Convegno internazionale, Academia dei Lincei, Roma 1962, ss. 39-49

MOURGUES, ODETTE DE, Metaphysical, Baroque, and Précieux Poetry, Oxford 1953

NELSON, LOWRY, Jun., 'Baroque: Word and Concept', Baroque Lyric Poetry, New Haven 1961, ss. 1-17

SAYCE, R.A., 'The Use of the Term' "Baroque' in French Literary History', Comparative Literature, X (1958), ss. 246-53

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Baroque in Literary Scholorship', Journal of Aesthetics, V (1946), ss. 77-109 (tam bir bibliyografyayla birlikte)

4. Romantizm :

ATNARD, JOSEPH, 'Comment définir le romantisme?', Revue de littérature comparée, V (1925), ss. 641-58

BALDENSPERGER, FERNAND, 'Romantique- Ses Analogues et équivalents', Harvard Studies and Notes in Philology and Literature, XIV (1937), ss. 13-105

BARRÉRE, JEAN-BERTRAND, 'Sur quelques définitions du Romantisme', Revue des sciences humaines, LXII-LXIII (1951), ss. 93-110

PECKHAM, MORSE, 'Toward a Theory of Romanticism', PMLA, LXVI (1951), ss. 5-23; 'Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations', Studies in Romanticism, L (1961), 1-6

PETERSEN, JULIUS, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, Leipzig 1926

REMAK, HENRY H. H., 'West European Romanticism: Definition and Scope', Comparative Literature: Method and Perspective (yay. Newton P. Stallknecht ve Horst Frenz), Carbondale, III, 1961, ss. 223-59

SCHULTZ, FRANZ, 'Romantik und Romantisch als literaturgeschichtliche Terminologie und begriffsbildungen', Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistegeschichte, II (1924), ss. 349-66

SMITH, LOGAN, P., Four Words: Romantic, Originality, Creative Genius (Society for Pure English, Tract No. 17), Oxford 1924 (yeni baskısı Words and Idioms, Boston 1925)

ULLMANN, RICHARD, ve GOTTHARD, HELENE, Geschichte des Begriffs 'Romantisch' in Deutschland, Berlin 1927

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Romanticism in Literary Scholarship', Comparative Literature I (1949), ss. 1-23, 147-72

5- Realizm :

BORGERHOFF, E. B. O., 'Réalisme and kindred Words: Their Use as a Term of Literary Criticism in the First Half on the Nineteenth Century', Publications of the Modern Language Association, LIII (1938), ss. 837-43

BRINKMANN, RICHARD, Wirklichkeit und Illusion: Studien über Gebalt und Grenzen des Begriffs Realismus, Tübingen 1957

LEVIN, HARRY (yay.), 'A Symposium on Realism', Comparative Literature III (1951), ss. 193-285

WATT, IAN, 'Realism and the Novel Form', The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding, Londra 1960, ss. 9-34

WEINBERG, BERNARD, French Realism: The Critical Reaction, 1830-70, Chicago 1937

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Realism in Literary Scholarship', Neophilologus, XL (1960), ss. 1-20

6- Sembolizm :

BARRE, ANDRÉ, Le Symbolisme, Paris 1911

LEHMANN, A.G., The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895, Oxford 1950

MARTINO, PIERRE, Parnasse et symbolisme: 1850-1900, Paris 1925, ss. 150-55

IV- EDEBİYAT VE EDEBİYAT TARİHİNİN GELİŞMESİ KONUSUNDAKİ TARTIŞMALAR

ABERCROMBIE, LASCELLES, Progress in Literature, Londra 1929

BRUNETIÉRE, FERDINAND, LÉvolution des genres dans l'histoire de la littérature, Paris 1890

CAZAMIAN, LOUIS, L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre, Paris 1920

CROCE, BENEDETTO, 'Categorismo e psicologismo nella storia della poesia', Ultimi saggi, Bari 1935, ss. 373-79

'La riforma della storia artistica e letteraria', Nuovi saggi di estetica, 2. b., Bari 1927, ss. 157-80

CURTIUS, ERNST ROBERT, Ferdinand Brunetiére, Strassburg 1914

DRIESCH, HANS, Logische Studien über Entwicklung (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, Philosophisch-historische Klasse, 1918, No. 3)

KANTOROWICZ, HERMANN, 'Grundbegriffe der Literaturgeschichte', Logos, XVIII (1929), ss. 102-21

KAUTZSCH, RUDOLF, Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte (Frankfurter Universitätsreden, No. 7), Frankfurt, 1917

MANLY, JOHN MATTHEWS, 'Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species', Modern Philology, IV (1907), ss. 577-95

MANNHEIM, KARL, 'Historismus', Archiv für Sozialwissenschaft und Sozalpolitik, LII (1925), ss. 1-60 (İngilizce çev. Essays on the Sociology of Knowledge, New York 1952, ss. 84-135)

MEINECKE, FRIEDRICH, 'Kausalitäten und Werte in der Geschichte', Historische Zeitschrift, CXXXVII (1918), ss. 1-27 (yeni baskısı Staat und Persönlichkeit, Berlin 1933, ss. 28-53)

RICKERT, HEINRICH, 'Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, Tübingen 1902 (5. b., 1929)

RIEZLER, KURT, 'Über den Begriff der historischen Entwicklung', Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, IV (1926), ss. 193-225

SYMONDS, JOHN ADDINGTON, 'On the Application Of Evolutionary Principles to Art and Literature', Essays Speculative and Suggestive, Londra 1890, c.I, ss. 42-84

TROELTSCH, ERNST, Der historismus und seine Probleme, Tübingen 1922, yeni baskı 1961

WELLEK, RENÉ, 'The Concept of Evolution In Literary History', For Roman Jakobson, The Hague 1956, ss. 653-61

ISBN - 975 - 7395 - 11 - 0

1500000