BERNA MORAN

Edebiyat kuramları ve eleştiri



iletişim

BERNA MORAN

Edebiyat kuramları ve eleştiri



iletişim

İletişim Yayınları 509 • Berna Moran Bütün Eserleri 4

Dijital Kitap
ISBN: 978-975-05-1382-4
Sürüm V01.01.01.01

Dijital Kitap Yapım Sistematik Dijital Kitap Atölyesi

Kaynak Basılı Kitap
ISBN: 978-975-470-704-5
1. Basım, 27. Baskı, 2017, İstanbul
İletişim Yayıncılık A.Ş.

Kapak Fatoş Gencosman
Uygulama Suat Aysu
Düzelti Seçkin Oktay

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr
twitter: @iletisimyayin • facebook: facebook.com/iletisimyayin

iletişim

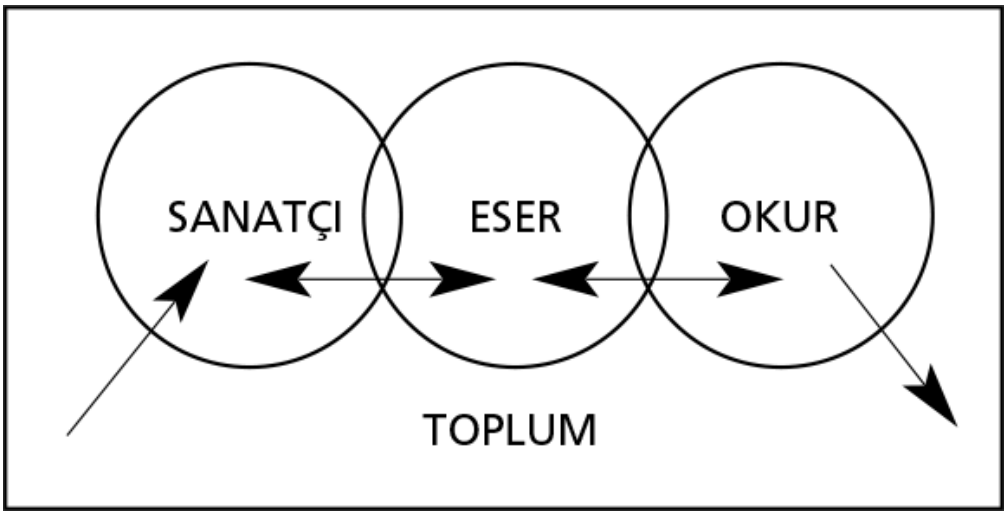
BERNA MORAN

Edebiyat Kuramları ve Eleştiri

ÖNSÖZ

İngiliz Dili ve Edebiyatı Kürsüsü'ndeki "Eleştiri" derslerini böyle bir kitap halinde çıkarmamızın başlıca nedeni, bugün Türkiye'de bu konuya gösterilen ilgiye rağmen, edebiyat kuramları ve eleştiri yöntemleri üzerindeki yayımların yok denecek kadar az olmasıdır. Oysa üniversite içinde olsun üniversite dışında olsun, edebiyat üzerindeki konuşmaların, tartışmaların ve eleştirilerin, ayıklanmamış sorunlar ve açıklanmamış kavramlara dolandığı bir ortamda, ortaya sürülen düşünceler çoğu kere bulanıklıktan kurtulamıyor. Bundan ötürüdür ki, edebiyat kuramlarını inceleyip açıklamak, eleştiri yöntemlerini gözden geçirmek ve bazı sanat sorunlarını, çözmek değilse de, açıklığa kavuşturmak, özellikle edebiyat öğrencileri için yararlı olacak gibi geldi bize.

Ne var ki kuramlar ve yöntemler çok çeşitli. "Sanat nedir?" veya daha sınırlı olarak "edebiyat nedir?" sorusuna yüzyıllar boyu türlü cevaplar verilmiştir. Bunları değişik ilkelere göre tasnif etmek mümkün; tarih sırasına göre; öznelci veya nesnelci; bilgisel veya duygusal olmalarına göre v.b. Bu kitapta kullanılan tasnif şu ilkeye dayanıyor: Bir sanat olayında rol oy nayan dört unsur vardır: Sanatçı, eser, okur ve bunların içinde bulunduğu dış dünya (toplum). Aralarındaki ilişkiler bazen şöyle bir şemayla gösterilir:



Dikkat edilirse görülür ki sanat kuramları yukarıdaki şemada yer alan dört unsurdan birine yönelirler. Bazıları sanatı sanat yapan özellikleri, eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde bulur ve bir aynaya benzetir sanat eserini; insanı, hayatı, toplumu yansıtan bir aynaya. Bazı kuramlarsa sanatçıda ararlar sanatın sırrını. Bunlara göre duyguların anlatımı (ifadesi) dir sanat. Yine başka birtakım kuramlar, dış dünyayı ve sanatçıyı değil de okuru alırlar ön plana. Bu defa sanatın özü okurda (dinleyicide, seyircide) uyandırdığı estetik zevk veya heyecanda aranır. Nihayet, sanatın özünü eserin başka şeylerle ilişkisinde değil de doğrudan doğruya eserin kendisinde arayan biçimci kuramlar var. Bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, sanat eserlerine özgü bir yapıdır.

Kitabımızda, bu dört ayrı sanat anlayışına örnek olacak ana kuramları seçtik ve bunların sanatın özü ile işlevi konusundaki iddialarını açıklamaya çalıştık. Gerçi başka kuramlar da vardır ama öyle sanıyoruz ki bunlar sözünü ettiğimiz dört tutumdan birine uyar ve incelediğimiz kuramlardan birinin biraz değişik bir şeklidir.

Eleştiri yöntemlerini de yine, dış dünyaya, sanatçıya, okura ve esere dönük yöntemler olarak ele aldık. Bunlardan bazıları zaten bu kuramların getirdiği yöntemlerdir; bazıları ise her ne kadar belli bir kurama bağlı sayılmazlarsa da ilgilerinin doğ rultusu onları yukarıdaki tasnife elverişli kılmaktadır. Yalnız şunu söyliyelim ki bu yöntemlerin her birini ayrıntılarıyla incelememiz, bu kitabın sınırları içinde imkânsızdı. Olsa olsa ana çizgilerini ortaya koymak, esere bakış açılarını belirtmek ve eksik yanlarına kısaca işaret etmekle yetinmek zorundaydık. Unutmamak gerekir ki bu kitap edebiyat kuramlarına ve eleştiri yöntemlerine bir giriş olmaktan öte bir iddia taşımıyor.

"Edebiyat ve Hakikat" ile "Estetik Yargılar" bölümleri daha önce Yeni Dergi*'nin Mart ve Aralık 1965 sayılarında yayımlanmışlardı. Bu makaleler ufak tefek değişikliklerle elimizdeki kitaba alınmışlardır.*

Berna Moran
İstanbul 1972

DÖRDÜNCÜ BASKIYA ÖNSÖZ

Bu kitabın ilk baskısının çıktığı tarihten bu yana sekiz yıl geçmiş. Bu zaman süresince gözüme çarpan eksiklikleri gidermek için bazı bahisleri yeniden yazmak ve yeni bazı bahisler eklemek gereğini duydum. Kitabın yazıldığı yıllarda, edebiyatta yapısalcılık Fransa'nın sınırlarını aşmış değildi, daha sonra diğer ülkelere de atlıyarak yaygınlaştı. Bundan ötürü bu yeni baskıda yapısalcılığa kısa bir bölüm ayırmak gerekti. Onunla yakın ilişkileri olan Rus Biçimciliğine de.

Ayrıca son yıllar içinde, ülkemizde, edebiyat kuramları ve eleştiri konusunda makale ve kitap yayımının arttığı da sevindirici bir gerçek. Bunların arasından, kitabımızda ele alınan konularla ilgili olanları bu baskının "Kaynakçası"na eklemeyi yararlı gördüm.

Berna Moran, 1981

ALTINCI BASKIYA ÖNSÖZ

Kitabın bu baskısında da bazı değişiklikler yapmak bana gerekli göründü. "Yapısalcılık" ve "Rus Biçimciliği" bölümlerini genişleterek yeniden yazdım, örnekleri çoğalttım. Son yıllarda "Alımlama Estetiği" gittikçe önem kazandığı için bu kuramı da tanıtmak amacıyla "Okur Merkezli Kuramlar" kısmını yeniden düzenlemek gerekti. Buna karşılık, düşündüm ki, on beş yıl öncesine oranla önemi azalmış sayılabilecek kimi bahisleri kısaltmak yerinde olacaktır. Böylece kitabın, 1972'den bu yana konumuzda görülen gelişmelerin gerisinde kalmamasını sağlamaya çalıştım. Tabiî kitabın hacminin ve sınırlarının izin verdiği oranda.

Berna Moran, 1988

SEKİZİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Kitabın bu sekizinci baskısı sanırım bir dördüncü önsözü gerektiriyor, çünkü edebiyat kuramları ve eleştiri yöntemlerine durmadan yenilerinin eklendiğini görüyoruz. Bu olguyu göz önüne alarak kitaba, iki bölüm eklemenin yerinde olacağını düşündüm. Bunlar, J. Derrida'dan kaynaklanan ve yapısalcılık-ötesi'nin temel görüşlerinden birini oluşturan Yapı-sökücülük (Deconstruction) kuramı ile Feminist Eleştiri Kuramı'nı tanıtan bölümler. Son zamanlarda okur kavramına ilişkin görüşlerin değişmesi ve okura yönelik kurumların önem kazanması da "Okur Merkezli Kuramlar" bölümünün genişletilmesini gerekli kıldı.

Bunların dışında, kitabın eskimesini önlemek için geçmiş yıllarda yazılmış bölümleri gözden geçirerek bazı kısımlarını kısaltmak, bazı yerlerini yeniden yazmak ve bazılarına yine eklemeler yapmak zorunluğunu duydum.

Berna Moran, 1991

BİRİNCİ KISIM

BİRİNCİ BÖLÜM

YANSITMA KURAMI I

“Sanat nedir?” sorusuna verilen ilk cevap (hiç değilse Batı’da) sanatı bir yansıtma, benzetme, ya da taklit olarak görme eğilimindeydi. Sanat eserlerinde gördüğümüz, doğadır, insandır, hayattır ve sanatçı eserinde bize bunları yansıtır; bir ayna tutar dünyaya sanki. Platon’un *Devlet* diyaloğunda Sokrates, Glaukon’a ressamın yaptığı işi anlatmağa çalışırken “İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları”[1] diyerek, ressamın yaptığı işin dünyaya bir ayna tutmak olduğunu söyler ve biraz aşağıda şairin de ressamdan farklı olmadığını belirtir: “Tragedya şairinin de yaptığı bu değil mi? Benzetme değil mi onun yaptığı da?”[2]

Sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş bir kuramdır. Bu görüşü savunanların sık sık başvurduğu ‘ayna’ benzetmesi de düşün celerine ışık tutan açıklayıcı bir benzetmedir. Lucas de Heere, on altıncı yüzyılda Van Dyck’ın resimlerini överken diyor ki: “Bunlar ayna, evet resim değil ayna bunlar”.[3] Leonardo da Vinci de resimle ayna arasındaki benzeyişe işaret eder:

> Eğer yaptığınız resmin, doğada konu olarak seçtiğiniz nesnelere tam benzeyip benzemediğini anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve bu nesnelerin orada nasıl yansıdığına bakarak aynada gördüğünüzü resminizle karşılaştırın.[4]

Sanat eserini aynaya benzetmek yalnız resim sanatı için söz konusu değildi; Sokrates'in dediği gibi şairin yaptığı da bir yansıtmaydı. Yunan şairi Simonides'in "Resim sessiz bir şiir, şiir konuşan bir resimdir" sözü de, eleştiri tarihinde sık sık rastladığımız bir fikri dile getirir. Ayna benzetmesini on sekizinci yüzyılda Dr. Johnson edebiyat için kullanır ve Shakespeare'i överken, okura hayatı doğrulukla yansıtan bir ayna tuttuğunu söyler.[5] Daha zamanımıza yaklaşırsak başka örnekler de bulabiliriz. Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*'da aynaya benzetir romanı: "Yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman" (Bölüm 13). Marksist Plehanov için de "Edebiyat ve sanat hayatın aynasıdır."[6] Bizde de, örneğin, Recaizade Ekrem, *Araba Sevdası*'na yazdığı önsöz'de, hikâye ve romanın "birer ibret aynası" olduğunu söyler.

Bütün bu sanatçıların, eleştiricilerin ve düşünürlerin paylaştıkları bir anlayış, sanatın en önemli özelliğinin doğayı insanı, hayatı, kısaca gerçekliği yansıtmak olduğudur. Sanat ile gerçeklik arasında daima bir ilişki bulmakta ısrar edilmesine şaşmamak gerekir, çünkü ne de olsa sanatla insan, doğa ve hayat arasında sıkı bağlar vardır. Gelgelelim nasıl bir gerçekliği yansıtır sanatçı? Gerçeklik nedir? Bu sorulara verilen cevaplar farklıdır. Yansıtılan gerçeklik kavramı yazar, düşünür ya da

estetikçiler için başka başka anlamlar taşımıştır elbet. Bundan ötürü bu öğretiyi açıklamak bir bakıma, gerçeklik kavramına verilen anlamları belirtmektir. Genellikle ‘gerçekliği yansıtma’ deyince belli başlı üç görüşle karşılaştığımızı söyliyebiliriz. Birincisi sanatın görüngüyü olduğu gibi (yüzey gerçekliği) yansıttığı düşüncesidir. İkincisi genel’i (tümeli) ya da özü yansıttığını söyler. Nihayet sonuncusu da sanatın ideal olanı yansıttığına inanır. Ama ortaya atılan yansıtma kuramlarını iki döneme ayırmak doğru olur, çünkü on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar ileri sürülenler aynı geleneğin çizgisi üzerine yerleştirilebilir ve daha çok Aristoteles’in çeşitli yorumları olarak ele alınabilirler. On dokuzuncu yüzyıldan bu yana ise yansıtma kuramı biraz daha başka bir kılık altında ve doğrudan doğruya Aristoteles’den hareket etmeksizin ileri sürülmüştür. Bundan ötürü, ilk önce on sekizinci yüzyılın ortalarına kadar olan dönemde yansıtma kuramının belli başlı üç şeklini inceleyelim.

Sanat Görüngü Dünyasını Yansıtır

Sanatçının şu gördüğümüz dünyayı, buradaki nesneleri, insanları, elinden geldiğince onlara sadık kalarak yansıttığına ya da yansıtması gerektiğine inanır bu kuram. Doğalcı olan bu anlayışa göre, sanatçı bize hayatı, ya da hayatın bir parçasını, bir yönünü, bir kesitini olduğu gibi sunar. Yüzeysel bir gerçekliğin kopyasıdır eser. Bu basit yansıtma (benzetme) anlayışının Eski Yunan’da yaygın olduğu anlaşılıyor. Hepimizin bildiği hikâyeler vardır bu konuda. İ.Ö. V. yüzyı lın sonlarında

resimleriyle ün salmış olan Zeuxis, elinde üzüm tutan bir çocuğun resmini yapmış ve üzümler öylesine gerçek gibi duruyorlarmış ki kuşlar gelip yemeye kalkışmışlar. Bundan dolayı övüldüğü zaman, Zeuxis, üzülerek, "çocuğun resmini daha iyi yapabilseydim kuşlar ondan korkardı" demiş. Aynı çağda yaşayan Parrhasios'un yaptığı bir perde resmiyle rakibi Zeuxis'i aldattığı ve gerçek perde sandırdığı bilinen hikâyelerdendir yine.

Resmin de edebiyatın da, özü ya da ideali değil de görüngü dünyasını (duyular dünyasını) yansıttığı inancında olduğu için, Platon'u birçok bakımlardan bu kuramın temsilcisi olarak inceleyebiliriz.

Sanatla ilgili sorunlara ilk kez ciddiyetle eğilen Platon'un sanat kuramı tutarlı bir sistem değildi. *İon, Şölen, Devlet, Phaidros, Sofist, Kratylos* ve *Kanunlar* gibi diyaloglarında sanat hakkında bazen birbirini tutmayan fikirlere rastlamamızın bir nedeni de, herhalde Platon'un fikirlerini zamanla değiştirmiş olmasıdır. Ne ki biz burada edebiyat ile ilgili görüşlerini inceleyeceğimizden tartışmalara sebep olmuş, müzik, heykel, mimari ile güzellik arasındaki bağlara değinen bazı sorunları bir yana bırakacağız. Bizi ilgilendiren edebiyat olduğu içindir ki bu kitapta Platon'un kuramını, yansıtılanın görüngü dünyası olduğunu ileri süren bir kuram olarak inceliyoruz. Eğer Platon'un estetiğinin bütünü söz konusu olsaydı, bu kuramdan ayrıldığı yerler üzerinde durmamız gerekirdi. Platon'un görüşlerini incelerken başlıca iki ana soruya eğileceğiz:

1) Edebiyatın özü nedir?

2) Edebiyatın etkisi nedir?

Platon'un bu sorulara verdiği cevapları araştırmadan önce felsefesinin temel düşüncesini hatırlamalıyız. Platon göreceliğe (relativism) inanmış Sofistlerin aksine kesin bilgiye susamış bir adamdı. Değişmeyen, insandan bağımsız, mü kemmel bir gerçekliğin varlığını kanıtlamaya çalıştı. Böylece, durmadan değişen duyu dünyasına karşılık, ancak düşünce ile kavranabilen değişmez bir idea'lar (form'lar) dünyasına inandı. Bilindiği gibi Platon'un felsefesinde asıl gerçeklik, duyularla değil de zihinle kavranabilen idea'lar (form'lar) dünyasıdır. Bizim gördüğümüz, beş duyumuzla algıladığımız şu maddesel dünya, ağaçları, denizleri, insanları, hayvanları, evleriyle ancak bir kopyadan (*mimesis*'den) ibarettir. Bunlardan her birinin bir ideası vardır ki asıl gerçek olan odur. Durmadan değişen, daima oluş halinde bulunan duyu dünyası hakkında sağlam ve kesin bir bilgiden söz edemeyiz. Gerçek bilgi değişmeyen ideaların bilgisidir ve bundan ötürü filozof da ancak aklın objesi olabilen idealar dünyasını kendine bilgi konusu olarak seçer.

Kendisi bir taklit, (yansıtma) *(mimesis)* olan bu duyular dünyasının bir kısmı (unsurlar, hayvanlar, bitkiler, insanlar vb.) Tanrı tarafından, bir kısmı ise (binalar, âletler, eşyalar vb.) insanlar tarafından meydana getirilmiştir. Ama gerçeklik derecesi bir kopyanınkinden de aşağı olan şeyler vardır. Tanrının eserleri arasında yalnız doğal nesneler yoktur, bir de bunların yansıları vardır: Parlak yüzeylerde (örneğin suda) nesnelerin yansımaları gibi. Bunlara Platon *eidola* (görüntü, *image*) diyor. *Eidola*'ların gerçeklik derecesi büsbütün azdır. Duyular dünyasının kendisi ideaların bir kopyası olduğu için

gerçeklikten bir derece uzaklaşmıştır zaten, *eidola*'lar ise duyular dünyasındaki nesnelerin kopyaları olduğu için ideaların kopyasının kopyasıdır.

Sanata gelince, resim de şiir de *eidola*'lar gibi duyular dünyasındaki nesnelerin, insanların yansılarıdır. Bundan ötürü Platon sanatın yansıtma *(mimesis)* olduğunu söyler. *Mimesis*, Platon'u Batı dillerine çevirenleri ve Platon'u inceleyen felsefecileri çok uğraştırmış olan bir sözcüktür. Türkçede de tam karşılığını bulmak imkânsız, çünkü Platon'da bu sözcü ğün tam ve kesin bir anlamı yok. Kullanıldığı yere göre anlam bazen genişler bazen daralır[7] ve Türkçede bunların hepsini aynı sözcükle karşılayamayız. Biz burada *mimesis*'e karşılık, yetersiz olduğunu bile bile 'yansıtma' sözcüğünü kullandık, çünkü bizi ilgilendiren özellikle edebiyattır ve edebiyat eserinde dünyanın, insanların, hayatın yansımasından söz etmek 'taklit'den daha uygun göründü bize.

Neyi yansıtır sanatçı? Yine *Devlet* diyaloğuna dönerek ressamın ve şairin yaptığı işi Platon'un nasıl anladığına bakalım. Sokrates'in Glaukon ile konuşması şöyledir:

> – ...İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.
>
> – Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiçbir gerçekliği olmaz bunların.
>
> – İyi ya, tam üstüne bastın işte düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasına ressamı da

koyabiliriz, değil mi?

– Koyabiliriz tabiî.

– Yaptığı şeyin gerçekliği yoktur diyeceksin, ama ressamın yaptığı sedir de bir çeşit sedir değil midir?

– Evet görünüşte bir sedir onunki de.

– Ya dülgerin yaptığı? Biraz önce demiştin ki dülger sedir ideasını, yani bizce aslını, özünü yapmaz, bir çeşidini yapar.

– Sedirin aslını yapmadığına göre, gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış olur (596e, 597a).

Böylece gerçeklik dereceleri gittikçe azalan üç sedir gelir meydana. birincisi sedir ideası (Platon bu diyalogda bunun Tanrı tarafından yapıldığını söylüyor), ikincisi onu taklit eden dülgerin ya da marangozun yaptığı sedir; üçüncüsü ise marangozunkini kopya eden ressamın yaptığı sedir. Yani kopyanın kopyası. Edebiyat için de durum aynı.

– “Tragedya şairinin de yaptığı bu değil mi? Benzetme değil mi onun da yaptığı? O da kuraldan, yani doğrudan, üç sıra aşağıdadır öyleyse, bütün benzetmeciler gibi” (597c).

Ressamın renklerle yaptığını şair sözcüklerle yaptığına ve şu gördüğümüz duyular dünyasını yansıttığına göre kopyanın kopyasını sunuyor demektir. Sanat eserleri gerçekliği yansıtmaz, bizi hakikate iletmez; tersine hakikatten uzaklaştırır

bizi. Asıl gerçekliği değil de şu görünen yüzeysel gerçekliği yansıtan sanatçı hakikatten uzaklaşan bir adamdır. İnsanın amacı idea'lara yönelmek olmalıdır, oysa sanatçı bizi ters yola götürüyor. *Devlet*'in onuncu kitabında, işte bu açıdan sanata karşı çıkar Platon.

Şairin ya da yazarın, bize doğruları sunamamasının bir başka nedeni de, yazdığı şeyler hakkında yetkiyle konuşacak durumda olmamasıdır. Platon sanat sorununu incelerken edebiyatı daima felsefeye rakip gibi görmekte ve felsefeden çok aşağı olduğunu kanıtlamaya çabalamaktadır. Özellikle Homeros'u Yunan'da bir bilgi kaynağı sayan, nasıl davranılacağını onun öğütlerinden, verdiği örneklerden öğrenmek gerektiğine inananlar vardı. Eserleri eğitimde önemli rol oynardı. Platon bu inancı yıkmak ve edebiyatın bize gerçek bilgi sağlıyamıyacağı gibi ahlâk bakımından da zararlı olduğunu belirtmek ister.

Savaş, devleti yönetme, insanları eğitme, yetiştirme gibi önemli konularda Homeros'un ve diğer şairlerin, sanıldığı gibi kimseye yol göstermiş olmadıklarını; hiçbir devletin, düzeninde yaptığı değişikliği onlara borçlu olmadığını; Solon gibi kanunlar getirmediklerini; savaşların onların öğütleriyle kazanılmadığını; adam yetiştirmediklerini koyar ortaya. Zanaatkârların da ne yapmak istedikleri hakkında sahip oldukları bilgiden yoksundur sanatçılar, çünkü onlarınki gerçek bir sanat bile değildir; olsa olsa benzetmedir.[8]

Aynı konuyu *İon*'da da ele alır Platon. Şairlerin kendilerine özgü bir bilgi alanı yoktur. Sözünü ettikleri şeyleri doğru olarak bilenler başkalarıdır. Nasıl araba sürüleceğini bilen arabacıdır;

dalgalar arasında kalmış bir geminin kaptanı bilir ne yapılacağını. Böylece, *İon*'da birbiri ardına, her türlü teknik alanda şairin yetkisiz olduğu öne sürülür. Her ne kadar bir ara İon, ozanın kendine özgü alanı olarak genel insan tabiatını göstermeğe yeltenirse de Sokrates meseleyi teknik ve bilimsel bilgiler tarafına sürükler.

İon diyaloğunun esas konusu ise şairlerin nasıl yazdıklarıdır. Platon, Sokrates'in ağzından ozan İon'u sorguya çekerek şairin akla dayanmadığını, bir nevi vecd içinde, kendinden geçmiş olarak, ilhamla şiir yazdığını belirtir. Yazdığının anlamını kendi de bilmez. Platon, *İon*'da şairlerin bu özelliğini olumlu bir şey saymaz aslında. Alay etmektedir daha çok. Ama şunu da söylemek gerekir ki bu aklı aşma yeteneğini olumlu bir yöntem saydığı diyaloglar da vardır.

Platon'un gerek *Devlet* ve gerekse *İon*'da açıkladığı fikirlerine göre edebiyat öğretici olamaz, bize gerçekleri bildiremez; şairler de gerçek bilgiye sahip olmayan benzetmeci kişilerdir.

Edebiyatın etkileri sorununa gelince; Platon bunlar üzerinde uzunca durur. Esas amaç ideaları bilmek olduğuna ve güzellik ideası da önemli bir yer tuttuğuna göre insan bekler ki sanat eserindeki güzellik, güzellik ideasına *(to kalon)* bir basamak teşkil etsin. Oysa Platon bu noktayı geliştirmiyor. Yer yer sanatın güzelliğinden övgüyle söz ederse de bu daha çok mimarî ve heykeltraşlık sanatları içindir. Güzellik nedir? sorusunu tam olarak cevaplandırmaz, ama genellikle orantı, ölçü, denge gibi özelliklerin güzelliği sağladığı inancındadır.

Edebiyat ise bu açıdan ele alınmaz, topluma etkisi bakımından ele alınır. Zaten o çağlarda ‘sanat‘ ve ‘sanatçı’ kavramları bugünkü anlamlarını taşımıyordu. Sanat eserinin güzelliği sayesinde estetik zevk uyandırması düşüncesi gelişmemişti. Gerçi insanoğlu ilkel çağlardaki mağara resimlerinden tutun da çeşitli çağlarda yaptığı eşyada, âletlerde, taş oymalarında, çömleklerde, kumaşlarda büyük bir sanat anlayışı, biçim endişeleri göstermiştir, ama bütün bu eserler belli bir işte kullanılmak üzere yapılırdı; salt güzelliğinden zevk alınacak bir sanat eseri kavramı henüz belirmemişti bile. Mısır sanatı üzerinde yetkiyle konuşanlar, Mısırlıların yarattıkları sanat eserleriyle sanat açısından ilgilenmediklerini söylüyorlar. Bunlar mezarlara konan, ya da insanları ölümsüz kılmak için yapılan şeylerdi. Eski Yunan’da da sanat eserinin uyandırdığı estetik yaşantının, sanat eseri yaratmak için yeterli bir neden olabileceği düşüncesi henüz başlamamıştı.

Platon da edebiyatın toplumdaki rolünü ve yaptığı etkileri önemli bulur. *Devlet*’in üçüncü kitabında gençlerin nasıl yetiştirileceğini ve eğitileceğini tartışırken şiirlerde ve masallarda zararlı etkiler yaratabilecek parçalar üzerinde durur. Tanrıların ve büyük kahramanların, onlara yakışmaya cak davranışlarda bulunmaları, ağlayıp sızlanmaları, yalan söylemeleri, ahlâksızlık etmeleri; kötü insanların mutluluğa kavuşmaları gençlere fena örnek olur. Bu gibi parçalar eserlerden çıkartılmalıdır.

Platon eserlerde yer alan bu uygunsuz parçalardan başka bir de belli türlerin zararlı olduğu kanısındadır. Şiirleri, anlatım yöntemi bakımından üçe ayırır: 1) Şair söyliyeceklerini kendi

ağzından söyler, anlatır. O çağdaki *dithyramb*'lar bu türe örnektir. 2) *Mimesis* yöntemine dayanan eserler, yani tragedya ve komedya. Bunlarda şair, kendi ağzından konuşmaz, eserdeki kişilerin ağzından konuşur, onları taklit eder. Burada *mimesis* çok daha dar anlamda, başka birini temsil etme (impersonation) anlamında kullanılmaktadır. 3) İki yöntemin karışık olarak kullanıldığı destan (epos) türü. Bu kez şair kâh kendi anlatır öyküyü, kâh kişileri konuşturur.[9]

Son iki türü zararlı bulur Platon, çünkü bunlarda taklit işe karışmaktadır ve taklit edilen kişiler, çoğunlukla özenilecek kişiler değildir. Korkakları, sarhoşları, köleleri, delileri taklit ede ede taklit edilen şeye alışılır. "Bu alışkanlık da bedeni, konuşmayı, görüşleri değiştiren ikinci bir tabiat olur."[10] Bundan ötürü bu gibi eserleri yazanın da, oynayanın da, seyredenin de, okuyanın da kişiliği zarar görür.

Platon'un son bir itirazı daha var edebiyata. Edebiyat bizim duygusal yanımıza seslenir. Coşkun duygularla davranan kişiler bizi çeker ve heyecanlandırır. Oysa dengeli insan, bilge kişi, aklını kullanarak duygularını dizginlemesini bilen kişidir. Bir felâketle karşılaştığımızda acımızı belli etmemek için dişimizi sıkarız, çünkü erkek adama yaraşan budur. İşte bundan ötürü duygu yanımızı coşturan edebiyat kişiliğimizi bozar. "Tutku gibi, öfke gibi içimize hoş veya acı gelen ve ister istemez gündelik hayatımıza giren duygular şiir benzetmesinin etkisi altında kalmaz mı? Benzetme bu duyguları kurutacak yerde sulayıp besler, dizginlenmesi gereken tutkulara içimizin dizginlerini verir, böylece de iyi ve mutlu olmamıza değil, kötü ve mutsuz olmamıza yol açar."[11]

Edebiyatın, tiyatronun insanlar üzerinde derin etkileri olduğunu bildiği içindir ki Platon, *Devlet* diyaloğunda ideal bir toplum kurmağa çalışırken bunların eğitimde nasıl bir rol oynayacağını inceden inceye araştırır. Sonunda, ancak Tanrıları ve iyi insanları öven eserlere, yani güdümlü sanata razı olarak, daha önemli saydığı amaçlar uğruna, ne kadar hoş olursa olsun mevcut sanata kapıları kapatır. Kısacası Platon'a göre zamanındaki edebiyatın işlevi kötüye işlemektedir, ama sanatçıları sansüre tâbi tutarak, güdümlü bir sanat sağlanabilirse o zaman edebiyatın işlevi de yararlı olur.

Platon'un edebiyata itirazlarını özetlemek istersek bunların başlıca iki yönden yapıldığını söyliyebiliriz: 1) Bilgi yönünden. 2) Ahlâk yönünden. Bilgisel yönden itirazı iki temele dayanıyor:

a) Şair, bizi, asıl gerçekliği teşkil eden idealardan uzaklaştırır.
b) Şairin yetkiyle konuşacağı hiçbir konu yoktur.

Ahlâk yönünden olan itirazları da üç temele dayanıyor:

a) Eserlerde gençlere fena örnek olacak parçalar var.
b) Tragedyalarda ve destanlarda kötü kişileri taklit ederek temsil etme fena etkiler bırakır.
c) Edebiyat, dizginlememiz gereken duygusal yanımızı coşturur.

Sanat Geneli ya da Özü Yansıtır

Platon'un öğrencisi Aristoteles bugün hâlâ önemini sürdüren *Poetika* eseriyle, edebiyat kuramı konusunda büyük bir adım atmıştır. Tragedyanın yapısı üzerinde çok önemli şeyler söylemişse de, biz yine ana çizgimize bağlı kalarak edebiyatın özü ve işlevi sorunlarına bakalım.

> "Şairin ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir.
>
> Tarih yazarı ve şair, biri düz yazı, öteki nazım, yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar, çünkü Herodotos'un eserinin mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir, bununla birlikte, ister nazım, ister düz yazı halinde olsun, Herodotos'un eseri bir tarih eseridir. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: Tarihçi daha çok gerçekten olan şeyi ifade eder, şair ise olabilir olan şeyi ifade eder.
>
> Bunun için şiir, tarih eserine göre daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir, çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarih ise tek olanı tasvir eder. Genel olan deyince de olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre belli özellikteki bir kimsenin böyle veya şöyle konuşmasını, böyle veya şöyle hareket etmesini anlıyoruz."[12]

Platon'a bir cevap sayılabilecek bu cümleler tarih boyunca değişik biçimlerde yorumlanmıştır; ama biz Aristoteles'in ne demek istediğini, ayrıntıları ve tartışmaları bir yana bırakarak açıklamaya çalışalım.

Gerçi yazar hayatı, insanları, onların tutkularını, özellik lerini anlatır, ama bu, gerçek hayatı olduğu gibi anlatmak değildir. Yazar bir adamın hayatını günü gününe en küçük ayrıntısına kadar anlatsa, sanat yapmış olmaz. Her gün yediği yemekleri, yaptığı işi, bütün konuştuklarını, çeşitli duygularını anlatsa meydana getireceği oyun, hikâye ya da şiir karmakarışık, çorba gibi bir şey olur. Bunların hepsi gerçek hayattan alınmış da olsa bize hayatın anlamı hakkında pek bir şey bildirmez. Bir adamı olduğu gibi anlatmak tarihin işidir, sanatın değil. Sanatçının hayatı, insanı, dünyayı yansıtması başka anlamdadır. O bir tek adamın hayatını doğru olarak anlatmaya kalkışmaz, bir adamın hayatında genellikle hayatı, *insanoğlunun* hayatını, yani hayatta evrensel olan unsurları yansıtır. Olanı değil, olabilir olanı. Bunun için de anlatmak istediğinin özüne ait olmayan unsurları, ayrıntıları, rastlantısal olanları atar, gerekli olanı ayıklar, seçer ve bunların arasında bir bağ gözeterek olaylar örgüsünü bir tek çizgi üzerinde kurar. Seçme işi hem esere yapı bakımından bir birlik, hem de insan dünyasıyla ilgili bir anlam sağlar. Eğer hayatı aynen kopya etseydi, bir sürü gereksiz ayrıntı, anlamsız olaylar, konuşmalar işe karışacak, tek *olanı* yansıtmaktan ileriye gidemeyecekti yazar. Oysa seçme sonucu, kişiliğin ne gibi olaylara yol açtığını, durumların kişiliği nasıl etkilediğini, bir durumun nasıl gelişebileceğini göstermektedir ki, yazar, tek olanı kullanarak genel olanı açıklar. Aksi halde adamın hayatındaki olaylar bir çuvala doldurulur gibi bir araya toplanacak ve açıklanmak istenen önemli neden-sonuç bağları bulanacak, açıkça belirmeyecektir. Bundan ötürü Aristoteles için olay örgüsü çok

önemlidir, çünkü bir durumun nedensellik ilkesine göre oluşumunu ve gelişimini gösterir. Tarihçi, olmuş olanla yetinmek zorundadır, sanatçı ise bir hikâyeyi kullanır ya da uydururken olayları öylesine bir düzene sokar ki *bu düzendeki olabilirlik, bilimsel bir genellik taşır*. İşte bundan ötürü edebiyat tarihten daha felsefîdir ve daha genel bir hakikati yansıtır. Söz gelişi, hayatta talihin oynaklığını, felâketin insanı daha bilge bir insan yaptığını, ya da bir insanın başına gelen olaylarda kişiliğinin nasıl bir rol oynadığını açıklar.

Platon, sanatçının tek-olanı yansıttığını ve dolayısıyla okura gerçeklik (hayat) hakkında bilgi veremeyeceğini ve zaten şaire özgü bir bilgi alanı olmadığını iddia etmişti. Aristoteles, şairin (yazarın) hayatı, insan yaşantısının anlamını bildiğini söylemek istiyor. Bir bakıma söz konusu olan insan psikolojisidir. Onun için sanatçı, Platon'un sandığı gibi bizi gerçeklikten uzaklaştıran, sahte bilgiler sunan bir adam değil, bize hayatı açıklayan bir adamdır.

Aristoteles'in öğretisini felsefî dille anlatacak olursak kendi metafiziğine dayanarak şöyle açıklayabiliriz: Platon'un duyu dünyasının dışında var olduğunu söylediği idealar (formlar) Aristoteles'e göre duyu dünyasındadır. Madde ve form daima bir aradadır ve bunların birleşmesidir ki duyu dünyasındaki nesneleri meydana getirir. Bundan ötürüdür ki sanatçının yansıttıkları (taklit ettikleri) duyu dünyasından olmakta beraber genel-olanı açıklayabilir. Ancak, sanatçı genel olanı yansıtmak için, formu belirtmeye yarıyacak şeyleri seçerek gereksiz ayrıntıları atar ve öyle bir olaylar dizisi kurar ki

bunların birbirini zorunlulukla izlemesi belli bir formun nasıl geliştiğini, nasıl bir sonuca yöneldiğini gösterir.

Sanatın işlevi, etkileri, yararları, zararları konusuna gelince, Aristoteles bu konuda Platon'dan başka türlü düşünmektedir. Tragedyanın tanımını yaparken, "acıma ve korku duygularını uyandırmak suretiyle bu duyguların arınmasını *(katharsis)* sağlar" diyor.[13] Aristoteles *katharsis* kavramını daha fazla açıklamadığı için tam ne demek istediği üzerinde bugüne dek süregelmiş tartışmalar doğmuştur. Genellikle kabul edilen bir yorum, tragedyanın seyircide bu duyguları uyandırmak ve harcatmak suretiyle onu daha sakin ve psikolojik bakımdan daha sağlıklı bir duruma getirdiğidir. Bir başka yoruma göre bu duygulardan kurtulmak değildir söz konusu olan; bu bencil duyguların tragedyayı seyrederken yücelmesi ve değerlenmesidir. Son zamanlarda çok değişik bir yorum daha atılmıştır ortaya. Bu yorumu yapan G.F. Else'e göre arınma seyircide meydana gelmez, eserde bu duyguları davet eden olayların (davranışların) arınmasıdır. Oğlun babasını öldürmesi, anasıyla evlenmesi gibi hareketler, temizlenmesi gereken yasak hareketlerdir.

Katharsis'in yorumu ne olursa olsun, Aristoteles, hiç şüphe yok ki Platon'un aksine tragedyanın ahlâk bakımından yararlı olduğuna inanıyordu.

Böylece Aristoteles edebiyatın hem bilgi kazandırdığını söylemek, hem de yararlı psikolojik etkisine işaret etmekle Platon'dan ayrılmakta ve sanatı savunmaktadır.

Batı'da sanatın yansıtma olduğu fikri, Rönesans'dan sonra tekrar canlanmış ve neo-klasikler Aristoteles'i izlerken onun görüşünü kendilerine göre birkaç şekilde yorumlamışlardı. Burada bunlardan en önemlileri olan iki kuram üzerinde duracağız: 1) Sanat genel-tabiatın yansıtılmasıdır. 2) Sanat idealleştirilmiş tabiatın yansıtılmasıdır.

Her iki kurama göre de sanat yansıtmadır, fakat yansıtılan gerçeklik aynı değildir. Aristoteles, "şairin ödevi gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi" yansıtmaktır demişti. Bu iki kuram da Aristoteles'in bu sözüne dayandırılabilir. İlk önce birinci görüşü alalım. "Sanat genel-tabiatın yansıtılmasıdır" sözü ile dile getirilen bu görüşte "tabiat" deyince yalnız ağaçları, dağları, kırları kastetmiyorlardı şüphesiz; özellikle insan tabiatını, insanların davranışlarını, geleneklerini, uygarlığı düşünüyorlardı. Genel-tabiat, görünenin altında yatan gerçeklikti.

Bu gerçekliği yansıtmak ancak öze inmekle, yani insan tabiatında ortak tümelleri, ortak özellikleri yansıtmakla olur. Deniyor ki, sanat, nesnelerin ve insanların herkes tarafından bilinen ortak özelliklerini anlatmalı, nesnelerin ve insanların kendilerine özgü bireysel taraflarını konu yapmamalı. Neo-klasiklere göre insan aslında her yerde aynıdır; gerçi çeşitli ülkelerde ve çağlarda başka âdetler, inançlar, yaşayış biçimleri vardır, ama bunlar geçici ya da o yere, o çağa özgü şeylerdir. Bütün bunların altında ortak olan bir insan tabiatı yatar. İnsanların tutkuları, aşk, acı duyguları, çocuklarına sevgisi, v.b. esasta birdir, değişmez. İnsan tabiatının özünü yansıtmak demek bu ortak yönleri belirtmek, bireysel olanı, yöresel olanı,

anormal olanı bir tarafa bırakmak demektir. Böylece geneli yansıtırken sanatçı özü yansıtmış olur.

Bunu yapmasının bir gerekçesi şudur: Sanat ciddî bir şeyse, konusunun da önemli olması gerekir, çünkü ancak bu şekilde bize bazı hakikatler sunabilir. Edebiyatın bize hakikati açıklaması, bu genel doğruları (genel-tabiatı) yansıtmasıyla mümkündür, çünkü gerçek bilgi, tümel değerlerin, ilkelerin ve özelliklerin bilgisidir. Duyguları ve davranışlarıyla başka insanlara benzemeyen kişiler, belli bir çağda görülen bir akım, ya da belli bir zümrenin yaşayışı fazla önem taşımaz. Kalıcı şeyler olmadığı için gerçekliği bunlar oluşturmaz.

Ortak tümelleri yansıtmanın bir gerekçesi daha vardır. İnsanlar arasında ortak olan yönleri yani zamana ve yere göre değişmeyen genel-tabiatı konu edinen yazar, herkesin her çağda okuyup tadına varabileceği konuları seçmiş olur. "İnsanların çoğunluğunun uzun zaman için hoşlanacağı şeyler, ancak genel-tabiatın doğru yansısıdır. Özel gelenekleri, âdetleri çok az kişi bilir ve bundan ötürü ne derece doğru yansıtıldığını bilenler de çok az olur."[14] Homeros ve Shakespeare gibi yazarlar, yöresel ve özel olana itibar etmez; savundukları değerler, kişilerinin duyguları ve tutkuları her zaman herkesin anlayacağı cinstendir. Yazar genel-tabiatı yansıtırsa okura sadece gerçekliği sunmakla kalmaz, aynı zamanda her çağın okuruna seslenecek sağlam konuları işlemekle klasik olmak imkânını kazanır. Buna karşılık örneğin, on yedinci yüzyıldaki sofu (puritan) sınıfla alay eden *Hudibras* eseri bir zaman sonra ilginç olmaktan çıkar.[15]

Genel insan tabiatını yansıtmak biraz daha değişik bir yoruma da elverişliydi. Yine neo-klasiklerde rastladığımız bu yoruma göre sanatçı, kişiliği ile başkalarından ayrılan insanları değil, belli başlı tipleri ele almalıdır: Kıskanç adam, cimri adam, ukalâ adam, asker, kral v.b. Bunların her biri kendi tiplerinin özüne uygun çizilmeli ve ona göre davrandırılmalıdırlar. On yedinci yüzyılın sonlarında yazan İngiliz eleştiricisi Thomas Rymer, örneğin *Othello*'daki İago'nun, tipine uygun olmadığı kanısındadır, çünkü askerler dürüst, açık kalpli olurlar, oysa Shakespeare, İago'yu yalancı, kötü, düzenbaz bir adam yapmıştır. Aristoteles'in, genelden "belli özellikteki bir kimsenin böyle veya şöyle konuşmasını, böyle veya şöyle hareket etmesini anlıyoruz" sözü, neo-klasiklerce bazen işte böyle belli tiplerin alışılmış özellikleri diye yorumlanıyordu.

Sanat İdeal Olanı Yansıtır

Tabiat kavramından anlaşılan başka bir anlam da "düzeltilmiş" (idealleştirilmiş) tabiat idi. Bu yorum da Aristoteles'e dayanıyordu, çünkü Aristoteles "şairin görevi gerçekten olan şeyi değil, olabilir olanı ifade etmektir" demişti. Yine *Poetika*'nın başka bir yerinde de şu cümle var: "şair... nesneleri nasıl olmaları lâzım geliyorsa, o şekilde tasvir etmelidir."[16]

Biliyoruz ki dünyada çirkin, kaba, hoşa gitmeyen şeyler, haksız olaylar vardır. Sanat eserinin zevk vermesi beklendiğine göre, bu hoşa gitmeyen şeyleri atması ve yalnız güzeli, hoş olanı seçmesi, doğru olur. Şairlerin, yazarların bahsettikleri nehirler, kırlar, mis kokulu çiçekler dünyada bulamayacağımız kadar

güzeldir. “Tabiatın dünyası pirinçtendir, şairlerinki altından” diyor bir Rönesans yazarı.[17]

Fransızların *la belle nature* adını verdikleri bu idealleştirilmiş tabiatın yanı sıra bir de ahlâkî bakımdan idealleştirilmiş insan ve insan ilişkileri vardır. Pylades gibi sadık bir arkadaş, Orlando gibi bir yiğit, Aenas gibi her bakımdan mükemmel bir adam ancak sanat eserlerinde bulabileceğimiz ideal örneklerdir.[18]

Yüceleştirilmiş tabiatı savunanlar, böylece, bizim gördüğümüz gerçek dünyayı ve hayatı değil, hayal edilen mükemmel bir dünyanın yansıtılması gerektiğini söylüyorlardı. Buna rağmen sanat görüşleri yine de gerçekliği yansıtma ilkesine dayanıyordu. Ama tamamiyle uydurma, hayal ürünü bir eser neyi yansıtmış sayılabilir? Gerçeklikle ne ilgisi vardı bunun?

İdealleştirmeyi savunanlar bu sorunun cevabını Neo-Platon’cu bir felsefeye dayanarak veriyorlardı. Platon’un kendisi gerçi şairi görünüşe saplanmış, asıl gerçekliği bilmeyen bir adam sayıyordu, fakat daha sonraları Plotinos (İ.S. 204-270) sanatçıyı bu aşağı durumdan kurtaran ve hemen hemen yaratıcı durumuna sokan bir dönüş yapmıştı. Sanatçı, Platon’un sandığı gibi formların (ideaların) kopyalarını değil doğrudan doğruya formları yansıtır ve bunun içindir ki bizi asıl gerçeklikle karşı karşıya getirir.

> “Tabiattaki nesnelerin taklitlerini veriyor diye sanatları hor görmemeliyiz; unutmamalıyız ki görünen nesneleri kopya etmez sanat; tabiatın kendisinin kopya ettiği

> formlara (idealara) uzanır doğrudan doğruya... Tabiatın eksikliklerini giderir. Fidias, Zeus'un heykelini yaparken duyu dünyasından bir model kullanmadı, fakat Zeus görünür olmak isteseydi nasıl bir form alırdı diye düşündü ve bunu kavradı."[19]

Aristoteles, Platon'a cevap olarak yazarın *genel*'i yansıttığını söylerken kendi metafiziğine dayanıyordu. Söz konusu düşünür ve eleştiriciler ise yine Platon'cu bir felsefe kullanarak, yazarın gerçekliği yansıttığını söylerler. Bu bakımdan Aristoteles'den önemli bir noktada ayrılıyorlar, çünkü Aristoteles sanatın gerçekliği yansıttığını söylerken, bu dünyadaki bir gerçekliği yansıttığını düşünüyordu. İdealleştiriciler ise aşkın (transcendental) bir gerçekliği düşünmektedirler. Her bakımdan mevcudun daha iyisi olan ve örnek sayılabilecek bir dünyanın gerçekliği.

İdealleştirmek demek, bu düşünürlere göre gerçekliğe yaklaşmak demektir, çünkü dünyada görmediğimiz bu kişiler ve nesneler, daha gerçek olan idealar dünyasını yansıtır. Nesnelerin özünü vermek, bu dünyadakilerin kusurlarını silmek ve onları olduğu gibi değil, olmaları gerektiği gibi yansıtmakla kabildir. Zaten duyu dünyasında varlıkların mükemmel olmalarına madde engel olur. İstenilen formun gerçekleşmesini güçleştirir. Bunun için maddenin neden olduğu kusurları gidermek sanatçının işidir. Bundan ötürü ressam, yazar veya şair de, gördüğü gibi değil olması gerektiği gibi çizer tabiatı.

Rönesans'da canlanan bu Neo-Platonist görüş İtalya'dan Fransa ve İngiltere'ye de atlamıştı ve on sekizinci yüzyılda hâlâ devam etmekteydi.

İşlev

Gördük ki sanatın işlevi konusunda Platon olumlu değil. Özellikle edebiyatın zararlı etkilerinden şikâyetçi. Buna karşılık Aristoteles, edebiyatın bir çeşit bilgi kazandırdığına ve tragedyanın da arınma sağladığına inandığı için sanatın yararlı bir işlevi olduğunu söylüyordu.

Rönesans ve neo-klasik çağ düşünürleri, Aristoteles'den kaynaklanmakla birlikte, sanatın işlevi konusunda Aristoteles'den uzaklaşmakta ve daha didaktik bir görüşe kaymaktadırlar. Horatius (İ.Ö. 65-8) *Ars Poetika* adlı eserinde sanatın iki işlevi üzerinde durmuştu: Zevk vermek ve eğitmek. İyi bir eser hem zevk verecek hem de eğitecektir. Rönesans'ta ve neo-klasik çağlarda da bu iki işlev şart koşuluyordu. Söz konusu zevk ne kadar ince ve yüce olursa olsun sanatın tek amacı olarak ileri sürülürse, bu amaç sanatın önemine yakışmayacak kadar ciddiyetten yoksun, önemsiz bir amaç olurdu. Onun için sanatın sadece zevk verici ya da eğlendirici olduğunu savunanlar çok azdı. Eğlendirerek *eğitmekti* sanattan beklenen.

Tipik bir Rönesans eleştiricisi ve şairi olan Sir Philip Sid ney'in bu konudaki fikirleri şöyledir: Sanat yansıtmadır ve *amacı eğlendirerek eğitmektir*. İnsanlara, doğru yaşamasını öğretecek bilgilerin arasında en önemlileri ahlâk felsefesi ve

tarihtir. Fakat her ikisi de eksiktir. Çünkü felsefe kuramsal olduğu için sadece birtakım soyut kurallar kor ortaya ve bu kuruluğu yüzünden pek etkili olamaz. Tarih ise somuttur, canlıdır, ama alanı dardır, yalnız olmuş olanı anlatır, olması gerekeni bildirmez; çünkü insanlara örnek teşkil edecek, onların ders olacağı olayları ve durumları uyduramaz. Felsefe ve tarihin eksik yanlarını tamamlayarak yararlı taraflarını kendinde toplayan ancak ve ancak edebiyattır. Edebiyat hem olayları somut hale sokmakla felsefenin kuruluğunu ve soyutluğunu giderir, hem de olması gerekeni telkin etmekle tarihin noksanını. Bundan başka tarih gerçeği söylemek zorunda olduğu için insanlara fena örnek olacak olayları da nakleder. Oysa sanatçı olayları kendi yarattığı için iyiyi daima ödüllendirip kötüyü cezalandırabilir. Bundan ötürü edebiyat eğitme bakımından felsefeden de, tarihten de daha etkilidir.[20]

Aristoteles'in şair gerçekten olan şeyi değil, olabilir olanı anlatmalıdır iddiası, Sidney'de bulduğumuz didaktik anlamı taşımaz. Belli kişilerin içinde bulunduğu durumların, belli koşullar altında olasılıkla (probability) nasıl gelişeceğini göstermek bakımından bir gerekliliktir bu. Neden-sonuç ilişkisiyle ilgili bir gereklilik. Rönesans ve neo-klasik çağ düşünürleri ise "olması gereken"i ahlâkî anlamda bir gereklilik olarak yorumlamış ve böylece edebiyatı ahlâk dersi veren eğitici bir araç saymışlardır. Başka şekilde söylersek, Aristoteles'in "olabilir olan" deyimiyle ideal bir durumu kastettiği sanıldı ve bu söz bir formun gelişmesi değil de mevcut ideal formun yansıtılması anlamında yorumlandı.

Aristoteles'e göre edebiyatın değeri kısmen eğitici olmasından gelir ama bu eğiticilik bilgisel anlamda, yani hayatı, gerçekliği okura göstermek anlamındadır. Söz konusu çağlarda ise edebiyat yalnızca bilgisel değil aynı zamanda erdemli hayatın yol göstericisidir. Nasıl yapacaktı bunu edebiyat? Yazar dürüst, erdemli kişileri örnek olarak gösterebilirdi eserinde. Ama edebiyatta yalnız erdemli, iyi insanlar yer almaz, kötüler de vardır. Yazar kötüleri de nasıl bir akıbetin beklediğini açıklayacaktı. Tragedya insanların zaaflarına, kusurlarına sahnede ayna tutarak kaçınılması gereken kötülükleri gösterecekti. Talihin oynaklığını, Tanrı'nın adaletini örneklerle gözler önüne sererek uyaracaktı seyirciyi. Adalet yerini bulmalıydı eserde. Gerçi hayatta öyle olmuyordu; kötüler her zaman cezalarını bulmuyor, iyiler mutluluğa kavuşmuyorlardı. Ama madem ki yazarın bir görevi de eğitmekti, öyleyse olanı değil olması gerekeni yansıtmalıydı yazar. Kötüler cezalarını bulmalı, iyiler mutlu sonuca varmalıydı. Scaliger, Sidney, Corneille, Dr. Johnson hep bu öğretiyi savunmuşlardır.

1. Platon, *Devlet*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu- M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, 1942, 596 d-e.

2. Sabahattin Eyüboğlu, *a.g.e.,* 597 d.

3. Bkz.: Rene Huyghe, *The Discovery of Art,* 1959, s. 68.

4. Leonardo da Vinci, *Literary Works*, Der.: Jean Paul Richter, Londra 1883, I. no. 529.

5. Dr. S. Johnson, "Preface to Shakespeare", *Johnson on Shakespeare*, Der.: Walter Raleigh, Oxford, s. 11.

6. G.V. Plehanov, *Sanat ve Sosyalizm*, Çev.: Selim Mimoğlu, Sosyal Yayınları, s. 176.

7. Bkz.: Richard McKeon, "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", *Critics and Criticism* içinde, Der.: R. S. Crane, Chicago University Press.

8. Bkz.: Platon, *Devlet*, 601a-602c.

9. Platon, *a.g.e.,* 393a-394c.

10. Platon, *a.g.e.,* 395c.

11. Platon, *a.g.e.,* 606d.

12. Aristoteles, *Poetika*, Çev.: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1963, 1451b.

13. Aristoteles, *a.g.e.,* 1449b.

14. Dr. S. Johnson, "Preface to Shakespeare", *Johnson on Shakespeare* içinde, Der.: Walter Raleigh, Oxford, s. 11.

15. Bkz.: Dr. S. Johnson, *Lives of the English Poets*, Everyman I, s. 122-23.

16. Aristoteles, *a.g.e.,* 1460b.

17. Sir Philip Sidney, *Apologie for Poetry*, Der.: J. Churton Collins, Oxford, s. 8.

18. Sir Philip Sidney, *a.g.e.,* s. 8-9.

19. Platinos, *Ennead*'lar, V. VIII. I.

20. Bkz.: Sir Philip Sidney, *a.g.e.,* s. 12-21.

İKİNCİ BÖLÜM

YANSITMA KURAMI II

On dokuz ve yirminci yüzyıllarda yansıtma kavramını sanatı açıklamak için kullanan en önemli kuram Marksist estetiktir. Marksist estetik ise bazı yönlerden gerçekçilik akımına bağlandığı için işe buradan başlamak doğru olacaktır.

Neo-klasik çağdan sonra gelen romantizm uzun süre hâkim duruma geçtikten sonra on dokuzuncu yüzyıl ortalarında bu akıma karşı tepki olarak beliren ve özellikle Fransa'da Stendhal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi romancıların elinde gelişen gerçekçilik akımı da, diyebiliriz ki, sırtını yine yansıtma ilkesine vermiş bir sanat anlayışına yaslanır. İnsanı ve toplumu büyük bir sadakatle yansıtmaya çalışan bu yazarlar için de sanat eseri bir aynaya benzetilebilirdi. Biraz yukarıda söylediğimiz gibi Stendhal'e göre "yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman."[1] Gerçekçiliğin kısa bir tanımını yapmak güç, ama en önemli özelliklerini şöyle belirtebiliriz belki:

1. Konu olarak çağdaş toplumun her günkü alelâde yaşa mı işleniyordu. Romantiklerin günlük gerçeklerden uzak, idealleştirilmiş konularının aksine, gerçekçi bir yazar, çağdaş toplumu konu ediniyordu kendisine ve bunu elinden geldiğince kendi gözlemlerine dayanarak yansıtıyordu. Masalvari olan,

uzak diyarların çekiciliğinden medet uman, allegoriye, sembolizme başvuran bir akım değildi bu.

2. Eğer yazar gerçekliği yansıtacaksa bunu bütün yönleriyle yansıtmalıdır, bir kısmına gözünü kapamak olmaz; anlatılması yakışık almaz sayılan çirkin, iğrenç ve ayıp addedilen şeyler de sanata sokulabilmelidir.

3. On dokuzuncu yüzyıl gerçekçilerinin gözünde 'gerçeklik' denen şeyin bir özelliği de, o devrin bilim görüşünden alınmıştı: Fizik dünyasında bir determinizm olduğu gibi insanlar dünyasında da her şeyin bir nedeni vardır ve bunları bilmek toplumsal yasaları bilmek demektir. Olaylar rastlantılarla, mucizelerle açıklanamaz; psikolojik ve sosyal kanunlarla açıklanabilir.

4. Böyle bir gerçekliği yansıtacak olan yazarın tutumunun da laboratuvarda deney yapan bir bilim adamınınki kadar tarafsız olması gerekmez mi? Topluma bakan yazardan beklenen şey, gözlemlerinin sonucunu olduğu gibi anlatmaktır. Gerçek durumu bütün çıplaklığı ile okuyucunun gözünün önüne sermeli yazar. Zola ve Flaubert'in de üzerinde ısrarla durduğu bu tarafsızlık, gerçekçi romanda yöntem anlayışının önemli bir öğesidir. Olaylara dışarıdan bakarak onları olduğu gibi yansıtacak yazarın kendi görüşlerine yer yoktur eserde.

Batı'da gerçekçilik çeşitli yazarların elinde gelişmiş ve özellikle romanda sürüp gitmiştir. Ama gerçekçiliği bazıları daha çok yöntem bakımından benimsemiştir, bazıları ise konu bakımından. Bu arada gerçekçi romanın gösterdiği gelişmenin en önemli bir yönü psikolojik gerçekçilik olmuştur. Burada bu geçişi izleyecek değiliz; kısaca hatırlatmak yete cektir ki,

insanın iç dünyasını, zihnini doğru olarak yansıtma amacı, ‘bilinç akımı’ tekniğine kadar gelip dayanmıştır.

Batı’dakinin yanı sıra Rusya’da da başka bir yönde gelişen gerçekçilikle karşılaşıyoruz. On dokuzuncu yüzyıl ortalarında gerçekçilik Rusya’da belirmiş, Tolstoy, Çehov ve Gorki gibi yazarlar büyük eserler vermişlerdir. Bu yazarların yanı sıra, kuram alanında, Belinski, Dobrolyubov, Çernişevski gibi eleştiriciler toplumla ilgilenen ve gerçekçi bir edebiyatı savunan görüşler atmışlardı ortaya. Örneğin Çernişevski’ye göre sanat gerçekliğin yansıtılmasıdır, ama bu bir kopyacılık değildir, zira yazar görüneni olduğu gibi yansıtmamalı, öze ait olanla olmayanı ayırdetmelidir. Çernişevski sanatı yansıtma olarak açıklarken eski bir kuramı devam ettirmiş olduğunun farkındadır. “Bizim tanımımız” diyor “eski Yunan’da yaygın olan ve Platon’da, Aristoteles’de ve özellikle Demokritos’da rastladığımız tanıma yakındır.”[2] Sanat eserinde yansıtılan gerçeklik insanlar için önemli olandır ve gerçek hayattan alınmıştır. Bundan başka, yazar sosyal gerçekliği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bunu açıklar ve yargılar da.[3] Böylece Çernişevski, yazarın tarafsızlığı gibi önemli bir noktada Batı’daki gerçekçilerden ayrılmaktadır.

Çernişevski, Dobrolyubov ve Belinski gibi eleştirmenler devrimci ve toplumcu tutumlarından dolayı Marksistlerin kendilerine yakın buldukları kişilerdir; bunların sanat görüşü sonradan ‘toplumcu gerçekçilik’de yeniden işlenmiştir.

Marksist estetiği, incelerken iki döneme ayırmak gerekiyor: 1934’e kadar olan birinci dönem ve toplumcu gerçekçilik kuramının kabul edildiği 1934’ten sonraki ikinci dö nem. Marx,

Engels ve Plehanov gibi düşünürlerin, sanat eseri ile ekonomik yapı arasındaki ilişkiyi araştırdıkları birinci dönemde, henüz parti tarafından saptanmış kesin bir görüş yoktu. Sovyetler'de çeşitli akımlar bu arada Rus biçimcileri bile hoşgörü ile karşılanıyordu. İkinci dönem ise, sanat anlayışının Sovyetler'de resmî bir nitelik kazanarak "toplumcu gerçekçilik" adını aldığı dönemdir.

Marx, Engels, Plehanov

Marx ve *Engels.* Estetik üzerinde ne Marx bir eser yazmıştır ne de Engels. Ama genel Marksist kuram içinde sanatı ekonomik yapıya bağlamakla Marksist estetiğin temel ilkesini yerleştirmişlerdir. Bundan başka Marx'ın olsun, Engels'in olsun, çeşitli vesilelerle, başka eserleri içinde ya da mektuplarında edebiyat ile ilgili olarak söyledikleri sözler (ve daha sonra Lenin'in ilaveleri) bugün hâlâ Marksist estetikçilerin dayandıkların temel ilkeleri oluşturur.

Marx da Engels de edebiyata ve sanata düşkündüler. Marx eğitimi sırasında Yunan ve Latin klasiklerini iyi okumuştu; edebiyata çok meraklıydı (Homeros, Shakespeare, Goethe ve Balzac sevdiği yazarlar arasındadır). Hattâ kendisi şiir, roman ve tragedya yazmayı denemişti.[4] Çalışmalarını felsefe alanına kaydırdıktan sonra da zaman zaman sanat ve edebiyat ile ilgili şeyler yazmak istediyse de pek vakti olmadı.[5] Eleştiri alanında tamamlanmış tek yazısı Eu géne Sue'nun *Les Mystères de Paris* (1842-43) adlı romanı hakkındadır. Yine uzunca sayılabilecek

bir yazısı Ferdinand Lassalle'in *Franz von Sickingen* (1850) adlı tragedyası üzerinedir.[6]

Biraz ileride göreceğimiz gibi Engels de, özellikle mektuplarında sanat ve edebiyat konusunda Marksist estetiği etkileyen fikirlerini açıkladı.

Marx ve Engels, Marksist kuramı ortaya atmakla sanatı ekonomik yapıya bağlamış ve aradaki bağın niteliği üzerinde durmuşlardır.

Marksizm ekonomik teori üzerine oturtulmuş bir tarih felsefesidir ve iddia eder ki tarihin gelişmesi birtakım kanunlara göre cereyan eder. Bu kanunların ne olduğunu bize tarihî maddecilik açıklar ve bu sayede toplumun eninde sonunda sosyalizme ve nihayet komünizme varacağını önceden görmek mümkündür.

Tarihî maddeciliğin, toplum tarihinde gördüğü başlıca aşamaları şunlardır: İlkel toplumlar, kölelik üzerine kurulmuş toplumlar, feodalizm, kapitalizm, sosyalizm ve nihayet komünizm. Bilindiği gibi, tarihî maddeciliğe göre üretim güçleri ve üretimi yapan sosyal grupların birbiriyle ilişkisi o toplumun ekonomik yapısını meydana getirir ve altyapı denilen bu ekonomik yapı o toplumun üstyapısı denilen ahlâkî, hukukî, dinî görüşlerini ve sanat anlayışını belirler. Bundan ötürü bir toplumun üstyapısını ve burada meydana gelen gelişmeleri anlamak için altyapıyı bilmek gerekir.

Felsefe sistemlerinin doğuşu, dinsel inançlardaki değişimler, yeni sanat türlerinin ortaya çıkması, temelde, yani ekonomik yapıda meydana gelen değişikliklerin sonuçlarıdır ve sınıflara ayrılmış bir toplumda, üstyapı, ekonomik bakımdan egemen

durumda olan sınıfın görüşlerini, isteklerini yansıtır. Başka bir deyişle, bir toplumun ideolojisi o toplumdaki egemen sınıfın çıkarlarını korumaya, onları meşrulaştırmaya yöneliktir.

Sanat da üstyapının bir parçası olduğuna göre, o da döneminin ideolojisini yansıtacak, bilinçli ya da bilinçsiz olarak egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edecektir. O halde toplumun altyapısı üstyapısını ve dolayısı ile ideolojisini belirleyecek ve sanat eseri de bu ideolojiyi yansıtan bir yapıt olacaktır. Bu anlamda, edebiyat eseri sınıf çıkarlarını dile getiren bir ideolojidir.

Altyapı ile üstyapı ilişkisini, sanat konusunda gerçekten de böyle doğrudan doğruya, mekanik bir ilişki olarak mı görmek gerek? Belli bir dönemin sanatını gerçekten de o dönemin ekonomik yapısı, sınıf çatışması ve bundan ötürü ideolojisi mi belirler? Bazı Marksistlere göre durum budur. Marx'ın bazı sözleri böyle bir yoruma elverişli sayılabilirse de, gerçekte ne Marx, ne de Engels, bu ilişkilerin basit ve tek yönlü işlediğini iddia etmişlerdir. Altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkilerin ne derece kesinlikle uygulanacağı sorunu tartışmalara yol açmış bir konudur.

İddia edilir ki üstyapıya ait hukuk, ahlâk, bilim ve felsefe gibi ideolojiler altyapıyı etkileyebilir. Yani aradaki ilişki karşılıklıdır. Özellikle doğa bilimleri üretim tarzı üzerinde etkili olduklarından, üretim güçleri gibi tarihe yön verici sayılabilirler. Hukuk, ahlâk, din ve felsefe de daha az olmakla beraber tarihi etkileyebilirler. Fakat ideolojinin tarih üzerindeki etkisi ne olursa olsun kendileri her zaman için ekonomik güçlerin ürünüdür. Yine unutmamak lâzımdır ki

üstyapıya ait olan felsefe üzerinde ekonomik yapı etkisini dolaylı bir şekilde gösterir. Felsefî düşüncenin malzemesini meydana getiren, ekonomik gerçeklik değil, bunun yarattığı politika, hukuk, ahlâk gibi ideolojilerdir.

Sanatın ve edebiyatın altyapı ile olan ilişkisine gelince, bunun doğrudan doğruya ve basit bir ilişki olduğunu söylemek daha zor. Bu konuda Marx'ın da bazı şüpheler beslediğini biliyoruz. *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*'ya yazdığı, fakat bastırmadığı "Giriş"te,

> "Bilindiği gibi, sanatın serpilip geliştiği bazı devirlerin ne toplumun genel gelişmesiyle ne de bundan dolayı, adeta onun çatısını meydana getiren maddî temelinin gelişmesiyle bir ilişkisi vardır. Meselâ Yunanlıların ve hattâ Shakespeare'in modern yazılarla karşılaştırıldığını düşünün."[7]

demektedir. Ekonomik gelişmenin ileri olmadığı klasik Yunan'da sanatın bu derece ileri gitmiş olması Marx'ı epey düşündürmüş ve sosyal yapı ile ilişkilerini aramaya itmişti. Marx'a göre toplumun genel gelişmişliği ya da maddî temeli ile sanat arasında doğrudan doğruya bir ilişki yoktur. Ekonomik yapıdaki bir değişiklik otomatik olarak bütün üstyapı kurumlarını değiştirmez, çünkü bunların her birinin kendine göre bir değişme hızı vardır diyebiliriz.

Engels sanatın ekonomik yapıyla olan ilişkisini daha da dolaylı ve karmaşık buluyordu. H. Starkenburg'a yazdığı 25 Ocak 1884

tarihli mektubunda diyor ki,

> “Siyasî, hukukî, felsefî, dinî, edebî, artistik v.b. gelişimler, ekonomik gelişime dayanır. Fakat bütün bunların hem yek diğerleri üzerine hem de ekonomik te mele etkileri vardır. Ne, neden ve etken olma sadece ekonomik duruma özgüdür ne de geri kalanlar hep edilgen (passive) sonuçlardır.[8]

Engels’e göre bazı Marksistler bu ilişkiyi fazla basitleştirmekte ve abartmaktadırlar. John Block’a yazdığı 21 Eylül 1890 tarihli mektupta şunları söylemek ihtiyacını duyuyor:

> “Gençlerin bazen ekonomik yönü gereğinden fazla vurgulamalarında suç bir dereceye kadar Marx’ın ve benim. Bu temel ilke üzerinde o zaman ısrarla durmaya mecburduk, çünkü karşımızdakiler bunu inkâr ediyordu ve karşılıklı etkilemede rol oynayan öğelerin hakkını vermemize ne zaman, ne yer, ne de fırsat vardı... Ne yazık ki insanlar çoğu kere bir kuramı anladıklarını ve ana ilkelerini kavrar kavramaz (o da her zaman değil) kuramı uygulayabileceklerini sanırlar. Son zamanlardaki birçok Marxsisti de bu suçlamanın dışında tutamayacağım, çünkü onlar da harika zırvalar yumurtladılar.”[9]

Engels maddeci yöntemin tarihsel olgulara kalıp gibi uygulanamayacağına, tarih çalışmalarında ancak bir kılavuz

olabileceğine ve her somut durumun tek başına incelenmesi gerektiğine inanıyor, sanat konusunda ekonomik determinizmin dar bir görüşle ele alınmasını tehlikeli sayıyordu.

Marx ve Engels sanat kuramı diye bir şey geliştirmemişlerse de tarihî maddecilik öğretileri ile sanatı belli bir yere (üstyapıya) oturtmuş, bazı sanat eserleri hakkında fikirlerini açıklamış ve bu arada, ileride göreceğimiz gibi, sonraki Marksist estetik tartışmalarını etkileyen bazı ilkeler koy muşlardır. Engels'in "tipik durumlarda tipik karakterler" ilkesi bunların en önemlilerindendir.

Marksist estetiği sistemleştirme çabalarına Marx ve Engels'i izleyen Plehanov, Troçki, Lunaçarski gibi düşünürlerce girişilmiş ve sanat sorunlarına Marksist açıdan çözümler aranmıştır. Bu denemelerin en önemlilerinden sayılan Plehanov'un görüşlerine bir bakalım.

G.V. Plehanov. Marksist öğretiyi ilk defa bir estetik kuram haline sokmaya çalışan G.V. Plehanov (1856-1918) sanatın doğuşu, sosyal sınıflarla sanat eserleri arasındaki ilişki, estetik zevk ve fayda gibi sorunlar üzerine eğilmiş ve Marksist felsefenin temel fikri olan, olayları maddî ve ekonomik nedenlerle açıklamak ilkesini bu sorunları aydınlatmak için kullanmıştır. Sanatın doğuşu sorununu incelerken Plehanov özellikle antropologların ve biyologların araştırmalarından yararlanır. Bu düşünüre göre sanatın kökeni iştir. Dans olsun şiir olsun, resim ya da süsleme olsun, bunlar hep ilkel toplumların beslenme ve barınma gibi, yarar gözeterek giriştikleri faaliyetlerden doğmuştur. Meselâ yük taşıyanlar,

kürek çekenler, deriyi işleyenler v.b. bu işleri yaparken bir şarkı mırıldanırlar. Yaptıkları işe göre mırıldandıkları şarkının belli bir ritmi vardır ve bu ritm, iş sırasında yapılan beden hareketlerine uygun, onları kolaylaştırıcı ve düzenleyici bir tempodadır.[10]

Sanatların doğuşu insanların yaşamak için yapmaları gereken faaliyetlere bağlıdır. Mağaralara av hayvanlarının resimlerinin yapılması, hayvanın daha kolay avlanmasını sağlayacaktı. İlkel danslardaki hareketler, çeşitli hayvanların hareketlerinin taklitidir genellikle. Sebep, av sırasında avcının hayvanı taklit ederek hareket etmesidir.[11]

Plehanov bol bol örnek vererek sanatın (ve oyunun) başlangıçta üretim faaliyetleri ya da insanların korunması, barınması, kısaca, yaşaması için yararlı olacak hareketlerden ve nesnelerden doğduğunu kanıtlamaya çalışır.

İşbölümünün artmasıyla bu ilişkilerin daha karmaşıklaştığı ileri toplumlarda sanatın altyapıya dayanışını belirtmek daha zordur; çünkü bu etki artık doğrudan doğruya değil daha dolaylıdır. Plehanov ileri toplumların gelişmiş sanatlarıyla ekonomik koşullar arasındaki ilişkiyi Marksist sosyolojiyle açıklamaya gayret eder. “Sosyolojik Açıdan Fransız Dramatik Edebiyatı ve On Sekizinci Yüzyıl Resmi” adlı incelemesinde, sınıflara ayrılmış bir toplumun yarattığı sanat eserlerinin biçimlerinde ve içeriğinde meydana gelen değişikliklerin yine ancak ekonomik nedenlerle, sınıf kavgasıyla açıklanabileceğini göstermek ister. *Sanat ve Sosyal Hayat* adlı eserinde de sanatçı ile egemen sınıf arasındaki ilişkinin sanatçıyı ve eserlerini nasıl etkilediğini açıklar. Belli bir sınıfın sanatı, o sınıf ilerici bir güç

olmaktan çıkınca yozlaşır. Burjuvazi eski düzenin karşısına çıktığı zaman (sömürücü soylular ve kilise hariç), toplumun bütün insanlarının katılacağı bir ideolojiyi temsil ediyordu. Burjuvanın çıkarlarıyla, çalışan bütün kütlenin çıkarları birdi. Bu dönemde burjuvanın görüşünü paylaşan sanatçılar ilericiydiler, çünkü fikirleri toplumun geniş kütlelerini birbirine yaklaştırıcı nitelikteydi. "Fakat burjuvazinin menfaatleri tekmil çalışan kütlenin menfaatleriyle artık uyuşmaz olunca ve bilhassa proletaryanın menfaatleriyle çatışmaya başlayınca (sanatın yaklaştırıcı nitelikte olması) imkânları son derece daralmış oldu."[12]

Plehanov'a göre böyle bir durumda sonuç sanatın yozlaşmasıdır. Sanatçı artık gerçeklikle ilgilenmez, ondan kaçar ve sanatın biçim yönü ile uğraşır, "sanat için sanat" öğretisine kapılır veya mistisizme kayar.

Plehanov sanatı ekonomik yapıyla açıklamaya çalışırken ikisinin arasındaki bağı fazla mekanik bir bağ saymakta ve edebiyatı, sosyal yapının, sınıf çatışmasının yansıdığı edilgen bir üstyapı kurumu olarak görmektedir. Marx ve Engels'in altyapı-üstyapı bağını mekanik materyalizme dönüştürdüğü söylenebilir. Plehanov'a göre ideoloji ile sanat arasında âdeta şaşmaz bir nedensellik bağı vardır ve sanatçı hangi sınıfın üyesi ise eseri de o sınıfın ideolojisini yansıtır. "Bir elma ağacının elma, bir armut ağacının armut vermesi gibi" burjuvazinin bakış açısını benimsemiş bir yazar da proleter eyleme karşı gelecektir. "Dekadan bir devrin sanatı dekadan olmak gerek. Bu bir zaruret."[13]

Plehanov'un Marksist estetiğinin ilginç bir yönü, Kant'ın sanatı yarardan ayıran estetiğiyle uzlaşma çabasıdır.[14] Darwin insanlarda güzellik için bir içgüdü bulunduğunu söylemişti. Kant da insanların sanat eserleri ya da güzel karşısında, hiçbir çıkar gözetmeyen estetik bir zevk aldıklarını iddia etmişti. Kant'a göre sanat yarar peşinde koşmaz. Plehanov, Darwin'e de, Kant'a da hak verir.

Ama o zaman sanatın fayda ile olan ilişkisini ne yapacağız?

Eğer ilkel çağlardaki insanda güzelden hoşlanma biyolojik bir mesele ise, taktığı tüyler, halkalar, sürdüğü boyalar, kokulu yağlar, bir yararları olduğu için değil sırf hoşa gittikleri için kullanılıyorlardı demektir. Belki renklerin alıcılıklarıydı rol oynayan. Gerçi Darwin güzellik zevkinin uygarlık bakı mından gelişmiş toplumlarda birçok karmaşık fikirlerle ilişkili olduğuna işaret etmekle ileri toplumlarda estetik zevkin sosyal koşullara bağlılığını belirtiyordu, ama Plehanov ilkel toplumlarda güzel sayılan şeylerin de yine toplum şartlarına göre belirlendiğini söylüyor. Biliyoruz ki, ilkel insanlarda hayvan derileri, tırnakları ve dişleri, süslemede önemli yer tutar. Güzel sayılırlar bunlar. Ama Plehanov'a göre ilk önce süs olsun diye takılmamışlardır. Bunları taşıyanlar, o hayvanlar kadar güçlü ve çevik olduklarını göstermek için, belki de bu nesneleri takmakla gerçekten de o hayvanın gücünden kendilerine bir şey geçtiğine inandıkları için takarlardı. Yani ilk başta bu deriler, dişler ve tırnaklar, renkleri hoşa gittiği için takılmadılar, yiğitlik, çeviklik, güçlülük gibi değerli meziyetlerin işareti sayıldıkları için kullanıldılar ve bu nedenden ötürü sonra güzel göründüler.[15]

Afrikalı kadınların kollarına, bacaklarına demir halkalar takmalarının nedeni, demir çağında demirin değerli ve bundan ötürü zenginlik işareti olmasındandır. Değerli olan ile güzel olan arasındaki çağrışım dolayısı iledir ki bunları takanlar güzelleşmiş sayılır. Burada da önemli olan demirin kendi güzelliği değil, ekonomik koşulların meydana getirdiği değer yargılarıdır.[16] Yine ilkel insanlar bedenlerini bazı bitkilerden çıkardıkları yağla yağlarlar. Bir çeşit süslemedir bu. Fakat yağlanmanın neden doğduğunu araştırırsak böceklere karşı korunma amacı ile karşılaşırız. Ancak sonraları yağlama bedene güzellik veren bir süsleme tarzı sayılmıştır; artık yarar söz konusu değildir.[17] Plehanov şu sonuca varıyor ki tarihî bakımdan ele alırsak nesnelere bilinçli olarak faydacı açıdan bakmak, estetik açıdan bakmadan önce gelir.

İleri toplumlara gelince bunların sanat eseri ve güzel karşısındaki estetik duygularında Kant'ın dediği gibi çıkar gözetmeme şartı olduğunu teslim etmektedir. Birey bir sanat eserinin zevkine varır, ondan tad alırken hiçbir ard düşüncesi, yararlanma kaygısu yoktur. O halde Kant tamamiyle haklı mı? Plehanov bunu söyleyemez, çünkü o zaman güzelin yararla ya da maddî koşullarla olan ilişkisi kopacaktır. Plehanov'un bulduğu çıkar yol şu: Gerçi güzeli kavradığımız, yani estetik zevk duyduğumuz sırada 'fayda' bilincimize girmez; bunu asla düşünmeyiz, ama bilincimizde olmasa bile, bir şeyi güzel bulmamızın nedeni aslında onun yararlı olmasındandır. Bu yarar, estetik zevki duyan bireye ait bir yarar değildir, ama onun türüne ait bir yarardır. Varlık savaşımında (ister doğaya,

ister diğer insanlara karşı olsun) türümüze yararlı olan şeylerdir ki insana güzel gelir.[18]

Plehanov'un bu soruna bulduğu çözüm pek tatmin edici sayılmaz. Nitekim Kant'a yakın görüşleriyle, Marksizmden gelen sosyal fayda fikrinin, Plehanov'un düşüncesinde bir çelişki yarattığı söylenir. Şimdi bir adım daha atalım. Elbette ki Plehanov sosyal bakımdan yararlı olan her şey güzeldir demek istemiyor; demek istiyor ki güzel şeyler sosyal yararı olan şeyler arasında bir altsınıf oluşturur. O zaman güzelliği araştıran estetik, sosyolojinin bir parçası olur. Oysa Plehanov bir yandan da estetik duyguyu sanat alanında önemli bulduğuna göre sosyal bakımdan yararlı olan eserler içinde sanat eseri sayılacak olanların hangi ölçülere göre ayrılması gerektiğini açıklamak zorundadır.

Plehanov'a göre sanat eserini bilimsel eserlerden ayıran özellik hakikati lojik yoldan değil, imgeler vasıtasıyla dile getirmesidir. Ayrıca sanat eserinin biçimi, içeriğine uygun olmalıdır. Eğer sanata uygun yöntem hakikati imgeler vası tasıyla anlatmaksa, sanat eserinde açık ve doğrudan doğruya propagandanın yeri yoktur. Zaten bir sanat eserinden hoşlanmamız eserde dile getirilen sosyal faydadan ötürü ise, bizde sanat yaşantısı yer almamış demektir. Estetik yaşantı yerine, beğendiğimiz fikirleri dile getirerek okurda hoşlanma uyandıran yazar da gerçek bir sanatçı olamaz.[19] "Bir edip imgeler yerine mantıkî deliller kullanırsa veya yarattığı imgeler onun şu veya bu konuyu ispatlamasına yararsa, o artık sanatçı olmaktan çıkıp bir makale yazarı olur."[20] Böylece Plehanov bir yandan sosyal koşulların güzellik zevkini ve sanat eserlerini

belirlediğini göstermeye çalışırken bir yandan da sanatın kendine özgü bünyesini ve değerini korumaya çabalamaktadır.

Plehanov'un bu tutumu, yani sanatı açıkça propaganda aracı saymaması, devletin sanatçıya yol göstermesine karşı oluşu, sanatın kendine özgü bir dünyası olduğundan söz etmesi, eserin politik yönü ile estetik yönünü fazla ayırmış gözükmesi bir zaman sonra şimşekleri üstüne çekmesine neden oldu. Plehanov ve onu izleyenler Rusya'da gözden düştü ve 1930'larda Marksist estetik, toplumcu gerçekçilik kuramıyla yeniden şekillendi.

Toplumcu Gerçekçilik

Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak Sovyetler'de geliştirilen toplumcu gerçekçilik kuramına geçebiliriz şimdi. Devrimden sonra Sovyetler'de Komünist Partisi, bir süre, sanat alanında tek bir görüşün kabul edilmesini şart koşmamış ve biçimcilik gibi, fütürizm gibi akımları hoşgörü ile karşılamıştı. Ne var ki zamanla durum değişmiş ve Stalin döneminde, Parti sanat anlayışını kendi denetimine almak gereğini duymuştu. Stalin'in adamı Jdanov'un başı çektiği bu girişimin sonucu toplumcu gerçekçilik diye adlandırılan bir sanat anlayışı saptanmış oldu.

Rusya'da devletin resmî sanat görüşü sayılan toplumcu gerçekçilik 1930'larda ortaya çıkmış ve ana ilkeleri bilindiği gibi, 1934'te toplanan 'Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nde saptanmıştı. Açılış konuşmasını Jdanov'un yaptığı kongrede M. Gorki, N. I. Buharin, Karl Radek gibi düşünür ve yazarlar konuşmuş, toplumcu gerçekçiliğin ne olduğu ve ne

olmadığı üzerinde durmuş ve Sovyetler'deki sanatçıların nasıl bir anlayışı benimsemeleri gerektiğini açıklamışlardı. Toplumcu gerçekçilik sanatın ne olduğu sorusundan çok ne olması gerektiği sorusuna cevap verir. Kongrede tespit edilen ilkeler toplumcu gerçekçiliğin henüz bir estetik sistem halinde kurulduğu anlamına gelmez. Bu sistemleşme zamanla olmuştur, ama birçok noktaların yorumu Marksist estetikçiler arasında bugün hâlâ tartışmalara yol açmaktadır. Biz burada ancak ana çizgileriyle bu kuramı gözden geçireceğiz.

Toplumcu gerçekçiliğe göre de sanat yansıtmadır. O halde diğer yansıtma kuramlarından nasıl ayrılır? Nasıl bir gerçekliktir yansıtılan ve nasıl yansıtılır? Daha önce gördük ki sanatı yansıtma olarak tanımlayanlar yansıtılan gerçeklikten farklı şeyler anlıyorlardı. Bazılarınca bu, yüzey gerçeklikti, bazılarınca insan tabiatının özü, bazılarınca idealleştirilmiş gerçeklik, yine bazılarınca toplumun günlük hayatıydı. Toplumcu gerçekçilik bunlardan en çok sonuncusuna, yani gerçekçilik akımına yakındır, ama önemli birkaç noktada ayrılır ondan. Toplumcu gerçekçiliğe göre sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekliktir, ama bu gerçeklik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihî somutlukla, işçi sınıfının eğitimi gözetilerek yansıtılır.

Marksistlere göre durum şudur: Çağımızda sosyal ger çekliğin kavranması daha belirli bir hal almıştır, çünkü Marksist doktrinde toplumun hangi aşamalardan geçtiği ortaya konmuştur. Yazarın artık doğru perspektife sahip olması demek tarihî determinizm içinde toplumun kölelik çağından feodalizme, feodalizmden kapitalizme ve kapitalizmden

sosyalizme doğru geliştiğini kavramakla olur. Böylece toplumu tarih içindeki yerine oturtmak, içindeki çatışmaları, ilerici ve tutucu güçleri farketmek ve sosyalizme doğru diyalektik gelişimi görmekledir ki ancak, yazar çağımızın sosyal gerçekliğine sızabilir.

Gerçekçiler topluma bakıp da bunun özünü yansıtacak şekilde yazmak istedikleri zaman mevcut olan bir durumu ve tipleri çiziyorlardı. Toplumcu gerçekçilik ise bugün mevcut olan bazı değerlerin, kurumların, v.b. görünüşteki sağlamlıklarına rağmen göçmeğe mahkûm olduklarını bilir ve bir yandan bunu belirtirken, bir yandan da, henüz mevcut olmayan ve belki varlığı pek sezilmeyen yeni bir şeyin doğmakta olduğunu gösterir. Radek'in kongredeki sözleri ile "Gerçekçilik, çöken kapitalizmi ve onun çürüyen kültürünü yansıtmak değildir sadece; aynı zamanda yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek sınıfın doğuşunu yansıtmaktır. Toplumcu gerçekçilik şu anki gerçekliği bilmek değil, bunun nereye doğru gittiğini bilmektir. Toplumcu gerçekçi eser, yazarın hayatta gördüğü ve eserinde yansıttığı çelişkilerin nereye varacağını belirten eserdir."[21]

Şimdi toplumcu gerçekçiliği kendi açısından geliştirmeye çalışan ve Marksist estetiğin en önemli kuramcılarından sayılan Macar düşünürü György Lukacs'ın görüşlerine geçelim.

Lukacs'a göre de sanat bir yansıtmadır ve yansıtma yöntemleri başlıca ikiye ayrılır: Gerçekçilik ve doğalcılık. Bunlardan birincisi sosyal gerçekliği yansıtabilir, ikincisi

yansıtamaz. Lukacs daha sonra, Gorki gibi, gerçekçiliği de ikiye ayırır: Eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik olmak üzere. Gerçekçilik ile başlayalım.

Gerçekçilik. Yazarın görevi toplumun belli bir dönemindeki gelişim doğrultusunu belirleyen tarihî güçleri, yani toplumun iç yapısını ve dinamiğini kavramaktır. Başka bir deyişle o dönem için tipik olan tarihî durumu anlamak. Yazar eserinde kişiler, olaylar ve durumlarla bu tarihî güçlere somutluk kazandırır. Öyleyse eserdeki kişilerin, olayların ve durumların tipik olması gerekir ki sosyal gerçekliği yansıtabilsinler. Tipik, ya da temsil edici karakter hem tarihî güçleri kendi kişiliğinde somutlaştırır, hem de kendine özgü nitelikleri ile yaşayan canlı bir birey olur.

Lukacs'ın tip dediği şey gerçi tümeli yansıtan somut bir örnektir, ama Aristoteles'i yorumlayan neo-klasiklerin genel insan tabiatını yansıtan kişilerinden farklıdır. Neo-klasikler değişmez bir insan tabiatının var olduğuna inanıyor ve sanat eserinde bireysel, yöresel özelliklerin yeri olmadığı fikrini savunuyorlardı. Lukacs'ın estetiğinde kişinin tipik olması demek, kişinin en derin yanının toplumda mevcut nesnel güçler tarafından belirlenmiş olması demektir. Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah* romanındaki Julien Sorel, çağının sosyal koşulları içinde düşünülebilir ancak. Levin acayip, kimseye benzemeyen bir adam sanılır ilk bakışta, ama dikkat edilirse görülür ki bu gibi acayiplikler bir geçiş döneminin işaretleridir. Şolohov'un *Durgun Akardı Don* eserindeki Grigori Melvekov'un da çağındaki sosyal güçlerin yoğurduğu derin bir kişiliği vardır.[22]

Balzac, Dickens, Stendhal ve Tolstoy gibi büyük gerçekçi yazarlar, doğalcıların aksine, yansıtma yöntemini doğru olarak uygulamış ve çağlarındaki sosyal gerçekliği eserlerinde çizebilmişlerdir.[23] Bunu yaparken de, tarafsızlıklarına rağmen, ister istemez içinde yaşadıkları toplumun düzenindeki bozukluğu da belirtmişlerdir. Tipik olanı kavrayabilen yazar, kendi ideolojisi ne olursa olsun (Scott ve Balzac gericiydiler) gerçekçi demektir, çünkü değişmenin dinamiğini sağlayan tarihî güçleri sezmiş ve anlamıştır. Yaptığı şey, hayatın yüzeyine takılıp kalmak yerine, belli bir dönemde o yüzeyin altında yatan tarihî anlamın özüne inmek ve bunu somut kişiler ve olaylarla sergilemektir. Gerçekliğin özünü yansıtmak budur Lukacs'a göre ve çağımız kapitalist toplumunda bunu başaranlar eleştirel gerçekçilerdir.

Bilim de gerçekliği veren bir şeydir ve madem ki edebiyat bilgisel bir işlev taşıyor, o halde nedir bilimden farkı? Lukacs bu sorunu, Lenin'in bilgi kuramından yola çıkarak çözmek ister.

Lenin, *Materyalizm ve Empiriocriticism* adlı eserinde Marksist felsefenin bilgi teorisini çizerken, düşüncenin dış gerçekliği doğru olarak yansıttığını ileri sürer. Ancak, dış dünyanın görünüşü ile özü aynı değildir. Biz madde dünyası nın özünü duyularımızla algılayamayız, doğa yasalarını keşfederek öğreniriz. Bunu bilim soyut bir yoldan sağlar. Toplumcu gerçekçilik bu bilgi teorisini, estetiği kapsayacak şekilde kullanır. Bilim gibi sanat da bazen bilgi sağlar, yani dış dünyayı yansıtır, fakat biliminkinden farklı bir yöntem izleyerek. Bilimin soyutlama ile yansıttığı özü, sanat

somutlaştırma yolu ile yansıtır; bilimin doğa yasaları yerine somut genelleştirmeler çıkarır karşımıza.[24] Bu demektir ki doğa yasalarına karşılık sanat öyle somut örnekler sunar ki bunların gerçeklikte dağınık ve bulanık olarak görüleni yoğunlaştırarak yansıtması, sanatın bilgisel bir rol oynamasını sağlar. Başka şekilde söylersek, sanat eseri gerçeklikteki bütün ayrıntıları almaz, ama somut olarak yansıtacağı gerçekliğin belirleyicilerini (determinants), yani esas özelliklerini alır. Bunlar gerçek dünyada dağınık durumdayken sanat eserinde arınmış ve yoğunlaştırılmıştır. Somutlaştırma başka şekilde yapılamaz.

Sanat eseri öyle bir somut genelleştirmedir ki, genel kanun 'tikel'de, öz ise görünüşte belirir ve genel kanun, tikel olayın nedeni gibi gözükür. Tiplerde ve tipik durumlarda sağlanan işte bu paradokstur. Gerçekçi eserde sunulan kopya eksik olmasına eksiktir, bütün ayrıntıları içine almaz; ama bu öyle bir kopyadır ki eksikliğine rağmen yine de bütünü yansıtır, çünkü bu eksik olan kopyada, aslının özünü seçip almış olmanın verdiği bir doğruluk vardır.[25]

Toplumcu gerçekçilik, Marksizmin bilgi teorisi ile Engels kanadından gelen Hegel'in estetiğini birleştirerek sanat eserini dış gerçekliği yansıtan 'somut-genel' olarak anlıyor. Aslında bu, Aristoteles'den günümüze kadar gelen bir sanat tanımının yeni bir kılık altında belirmesidir.

Şimdi biraz yukarıdaki soruna dönerek sorabiliriz, "soyut bir şey olan geneli, somut ve tek olan nasıl yansıtır?" Bu bir seçme işidir, "Sanat önemli olanı tutmak, önemsizi çıkarmaktır" diyen Lukacs bu seçmenin bir perspektife dayanması gerektiğini

söylüyor.[26] Nesnel bakımdan, perspektif belli bir tarihsel gelişimdeki ana akımlara işaret eder. Öznel bakımdan, bu akımların varlığını ve mahiyetini kavramak demektir. Ancak böyle bir perspektife sahip olan yazar nesnel gerçekliği yansıtabilir, çünkü ancak böyle bir seçim ilkesi sonucu, eserinde yer alacak unsurlar bir anlam taşıyabilir ve çağın doğru bir tipolojisi çizilebilir.

Doğalcılık. Doğalcılığı gerçekçilikten ayıran başlıca özellik, önemli ile önemsizi, yani gerçekliğin belirleyicisi ile belirleyicisi olmayanı ayırdedememesidir.[27] Doğalcı sanır ki gerçekliği yansıtmak ayrıntıları sayıca çoğaltmakla mümkündür. Uzun, ayrıntılı betimlemeler, kişinin, nesnenin ya da bir olayın ayrıntıyla anlatılması, bir fotoğrafın doğruluğuna özenmenin sonucudur. Bu yöntemle yüzey gerçeklik, görüngü aynen aktarılabilir belki, ama tipik olan anlatılmış olmaz. Ne bireyle toplum ne de bireyle doğa arasındaki ilişkilerin tarihsel anlamlılıkla bir bağı kalır. Zaten hiçbir yazar hayatı ya da ondan seçtiği bir parçayı bütün ayrıntıları ile anlatamaz. Bir insanın bir saatlik hayatını bile bütün ayrıntıları ile anlatmaya kalkışsak ciltler tutabilir. Bundan ötürü, seçtiği konuyu tüketici bir tarzda anlatmaya çalışan yazar, bunu yapamayacağına göre, ancak gözüne ilk çarpan ayrıntıları vermekle yetinecektir. Ayrıntıları belli bir perspektife dayanmadan, yani önemli ve gerekli olanla olmayanı ayırmadan gelişi güzel yığmakla olsa olsa yüzey gerçeklik yansıtılır. Gerçekçi eserde sunulan gerçekliğin kopyası da, doğalcılıkta olduğu gibi, eksik olmasına eksiktir, bütün ayrıntıları içine almaz, ama yukarıda söylediğimiz gibi bu öyle bir kopyadır ki, eksikliğine karşın yine

de bütünü yansıtır, çünkü bu eksik olan kopyada, aslının özünü seçip almış olmanın verdiği bir doğruluk vardır. Bunu da tipik olanla sağlar. Oysa doğalcılıkta tipik kişinin yerini, toplumun günlük hayatında rastladığımız sıradan adam alır. Gerçekçi edebiyatta tipik bireyin eylemini daha çok tarihî koşullar, güçler belirlerken, doğalcılıktaki sıradan adamın davranışlarını daha çok psikolojisi ve giderek fizyolojisi, kalıtımsal (irsî) özellikleri belirler.

Doğalcılığın bu yüzey gerçekliği yansıtması, sonunda "hayattan bir dilim" vermeye kadar gider ki, bu dilim kendi başına ne kadar doğru olursa olsun, tarihsel özden kopuk, yüzeyi yansıtan bir fotoğraftır.

Toplumcu Gerçekçilik. Lukacs'ın yansıtma yöntemleri arasında asıl karşıtlığı gerçekçilik ile doğalcılık arasında gördüğünü, ama sonradan gerçekçiliğin de iki çeşidini ayırdığını söylemiştik: Eleştirel gerçekçilik ve toplumcu gerçekçilik. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* adlı kitabında bu son ikisi arasındaki ayrıma eğilir ve çağımızda yazarın hangi yöntemi seçmesi gerektiği üzerinde durur.

Doğrusu aranırsa Lukacs'ın toplumcu gerçekçiliği eleştirel gerçekçilikten çok çok farklı değildir; ikisi de toplumsal gerçekçiliğin özünü yansıtır. Ne var ki toplumcu gerçekçilik ancak sosyalist bir toplumda uygulanabilecek bir yön temken eleştirel gerçekçilik hem sosyalist olmayan toplumlarda, hem de sosyalist toplumların başlangıç dönemlerinde kullanılmalıdır.

Bir Marksist olarak Lukacs toplumcu gerçekçiliği elbette diğer yöntemlere üstün tutar, ama gerçekte hararetle savunduğu söylenemez. 1934'ten sonraki Sovyet edebiyatı eserleri arasında övünülecek bir şey bulamaz pek. Nedeni, perspektifin yanlış uygulanması ve tipik olanın yansıtılamaması. Sosyalizm kurulur kurulmaz eleştirel gerçekçilik bir yana bırakılamaz, çünkü ilk başlarda çelişkiler ortadan kalkmaz ve devrimden sonra insanların hemen değişeceğini sanmak yanlıştır.

Lukacs'ın, toplumcu gerçekçiliğin Sovyetler'de geliştirilmiş şekline ve uygulanışına katılmadığı bir nokta da "olumlu kahramanlar" öğretisi idi; yani okura saygı duyacağı, imreneceği ve taklit etmek isteyeceği kahramanlar sunmak. Doğrusunu söylemek gerekirse on dokuzuncu yüzyıla kadar inen bir tarihi vardır bu olumlu kahramanlar öğretisinin. On dokuzuncu yüzyılda Belinski, Dobrolyubov ve Çernişevski gibi eleştiriciler edebiyatın politik ve toplumsal rolü üzerinde diretirlerken, eserlerdeki kahramanların ne gibi bir kişiliğe sahip olması gerektiği sorusu tartışmalarında önemli yer tutuyordu. O çağda Rus edebiyatında ağır basan bir tip vardı: Zekâsı parlak, duyarlılığı ince, ama karamsar, bir işe yaramaz, topluma karşı olumsuz adam. Bazen iyi niyetli ve ümitli olsa da eyleme geçemeyen, sonunda hep yenilgiye uğrayan adam. Bu tipe 'gereksiz adam' deniyordu, çünkü ilk defa Puşkin, kahramanı Eugene Onegin için bu deyimi kullanmıştı. Lermontov'un *Zamanımızın Bir Kahramanı*'ndaki (1840) Peçorin, Turgenyev'in Rudin'i bu tipin örnekleridir. Gonçarov'un *Oblomov*'unda (1859) aynı adı taşıyan kahraman,

bu tipin öyle iyi bir örneğidir ki, bu çeşit kahramanların tutumuna ‘oblomovizm’ denmiş ti. Oblomov başlangıçta ülkücü bir gençtir, gelgelelim gerici hükümette aldığı iş ülküsü ile çatışır. Yavaş yavaş içinde bulunduğu çevre yüzünden karamsarlığa düşen Oblomov, sonunda vaktinin çoğunu yatakta pineklemekle geçirir. Dobrolyubov, “Oblomov Neyi Temsil Eder” adlı yazısında bu tipin toplumsal bir incelemesini yaparak olumlu kahramanlar yaratma gereğini öne sürmüştü.

Toplumcu gerçekçilik işte bu görüşü canlandırarak olumlu kahraman temasına sarıldı. Sovyet Rusya’daki eleştiriciler on dokuzuncu yüzyıldaki yüksek ve orta sınıfın bu ‘gereksiz’ adamlarını, kitlenin hayatından uzaklaştıkları, ona yabancı kaldıkları için iş yapabilme gücünden ve eylemden yoksun kalmış insanlar olarak yorumluyorlardı.[28] Jdanov kongredeki konuşmasında Sovyet edebiyatının olumlu kahramanlarla beslenmesini isterken bunun utopi sanılmamasını, çünkü bu kahramanların planlanmış bir geleceğin adamları olduğunu söyledi.

Bu tipten beklenen az çok şunlardı: Politik erdemin mükemmel bir temsilcisi olarak okurda saygı uyandıracak, okurun gıpta ederek benzemeye çalışacağı bir örnek olacak; şimdiki durum ile gelecek arasında bir bağ kurarak sosyalizmin başarılabileceğini gösterecek.[29] Romanlarda bu tip, kendini görevine adamış, nefsine hâkim ve güçlü bir kişidir. Halk çok acı çekmiş, ama kendi başına çıkar yolu kestirememektedir; eğitime, bir yol göstericiye, bir lidere muhtaçtır. Olumlu kahraman karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek

istediği insanlar içinde, düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir.[30]

Olumlu kahramanlarla beslenen eserlerde ilerisini haber veren, özlenilen sahneler ve durumlar yer alıyordu. Bu, gerçekçi bir tutumla nasıl uyuşur? Soru 1930'larda Rusya'da hayli tartışıldıktan sonra bir romantizm olan bu tutumun toplumcu gerçekçilik ile çatışmadığı kararına varıldı. Bildiğimiz romantizm değildi bu, 'devrimci romantizm' idi. "Edebiyatımız romantizme sırt çevirmemelidir, ama bu yeni tarz bir romantizm olmalıdır, devrimci romantizm, Sovyet edebiyatı bizim kendi kahramanlarımızı nasıl çizeceğini bilmeli, yarınımıza bakabilmelidir" diyor Jdanov.[31]

Lukacs'ın çattığı noktalardan biri toplumcu gerçekçiliğin ayrılmaz bir parçası haline getirilen bu 'devrimci romantizm', 'olumlu kahramanlar' öğretisiydi.[32] Devrimci romantizm de gerçekliğin doğru olarak yansıtılmasını engelleyen yanlış bir perspektiften doğuyor ve tipik olandan yoksun, şematik bir edebiyata yol açıyordu. Sözgelimi, bir romanda bir komsomol grubu harman yarışmasını kazanmak için aç kalarak yemek saatlerinde bile çalışmak isterler. Ancak başlarındaki şefin kesin emirleri karşısında yemek yemeyi kabul ederler. Gençlerin bu hevesi komünizmin yakın olduğuna işaret sayılmaktadır romanda. Unutmayalım ki olay Rusya'nın geri kalmış bir parçasında geçmektedir üstelik. Lukacs'ın dediği gibi bu çeşit sahneler olağanüstü durumlar olarak verilseydi mesele kalmazdı; yanlış olan bunların tipik sahneler olarak sunulmasıdır. Lukacs'a göre 'devrimci romantizm', toplumcu gerçekçiliğin fena uygulanmasından doğan, gerçekliğin

zenginliğini, güzelliğini verebilmekten yoksun doğalcı edebiyatın yavanlığından kurtulmak için başvurulan bir çaredir.

Görüldüğü gibi Lukacs, Parti çizgisine uymaya çalışan bir Marksist olarak toplumcu gerçekçiliğin gerek doğalcılığa, gerekse eleştirel gerçekçiliğe üstün olduğunu söylemekle beraber toplumcu gerçekçilik anlayışında Sovyetler'deki resmî görüşten biraz ayrılıyor. Bu konudaki düşüncelerini özellikle Stalin'in ölümünden sonra daha açık olarak belirtmiştir.

Lukacs'ın estetiği 1920'lerde Sovyetler'deki *Proletkult*'un burjuva sanatını toptan yadsıyan ve yalnızca proletaryanın yarattığı bir sanatı onaylayan sınıf sekterliğini aşmıştır. Plehanov'un mekanik materyalizminden de sıyrılmış daha diyalektik bir görüş getirmiştir. Bununla beraber geliştirdiği kuramın zayıf yönleri vardır. Resme ve müziğe uygulanamaması bir yana, edebiyatta da daha çok roman ve tiyatro için söz konusu olabileceği ve şiiri açıklayamayacağı için eleştirilmiştir. Belki en kusurlu yönü edebiyatta gerçekçiliği tek yöntem olarak ileri sürmesi ve yeni anlatı biçimlerini yadsımasıdır.

Gerçekçiliğin Marksist estetikte bu denli vazgeçilmez bir yer tutmuş olmasının nedenleri var elbet. Marksizm on dokuzuncu yüzyılda gerçekçi romanın en başarılı çağında ortaya çıkmıştır. Marksizm toplumun ekonomik, politik ve sosyal açılardan eleştirisidir; gerçekçi roman da edebiyat alanında eleştirir toplumu. Balzac, Dickens, Thackeray gibi gerçekçi yazarları Marx sevmiş, övmüş ve sanat alanında yaptıklarını bir bakıma Marksizme yardımcı bulmuştu. Ne Marx ne de Engels

gerçekçiliği sanatçılar için tek yöntem olarak şart koşmuşlardı.[33]

Toplumcu gerçekçilerin gerçekçi yöntem üzerinde direnmelerinin bir nedeni de geniş emekçi sınıfına en uygun düşen yöntem sayılmasıydı. Biçim sorunlarının güçlükler ya ratacağı, eserin anlaşılmasını zorlaştıracağı endişesinin bunda rol oynadığını söyleyebiliriz. Güç anlaşılan yeni biçimler denemek, yozlaşmış burjuva sanatına özgü davranışlar olarak yorumlandığı için geleneksel gerçekçi yöntemin doğru tek yöntem olduğu önerildi. Brecht'in oyunlarının Rusya'da uzun yıllar oynatılmamasının bir nedeni de biçim ve yöntem konusundaki bu farklı anlayıştır ve bu konuda Brecht ile Lukacs arasında ünlü bir tartışma yer almıştır. Brecht, Lukacs'ın gerçekçiliği tek yöntem ve on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi romanını da vazgeçilmez bir örnek diye ileri sürmesini hem tarihî koşullara ters düşmek hem de bağnazlık olarak yorumlar.

Bugün, Marksist birçok yazar ve estetikçi gerçekçiliğin şart olmadığına işaret etmektedirler. Ernest Fischer, 'gerçekçilik' teriminin yarattığı sakıncayı hesaba katarak 'Toplumcu Gerçekçilik' yerine 'Toplumcu Sanat' denmesini daha yerinde buluyor. Mesele gerçekçilik meselesi değil, gerçekliği yansıtırken toplumcu bir bakışa sahip olmaktır. Yeni gerçeklikleri açıklayabilmek için yeni anlatım yolları gerekir, diyen Fischer, bugün sosyalist yazarın yalnız büyük gerçekçi ustaları örnek almakla yetinmesini hoş görmüyor. Sosyalist yazarın Homeros'la Kutsal Kitap'tan Shakespeare'den ve Strinberg'den, Stendhal ve Proust'dan, Brecht ve O'Casey,

Rimbaud ve Yeats'den öğrenebileceği şeyler yok mudur diye soruyor.

Üretim Olarak Sanat

Buraya kadar Marksist kuramı Platon'dan beri süregelen yansıtma kuramının bir türü olarak inceledik, çünkü Marksist estetik tarihi boyunca bu kurama bağlı kalarak gelişmiştir. Ama 1960'larda, edebiyatı yansıtma olarak değil de üretim olarak ele alan yeni bir gelişime tanık olduk.

Diyebiliriz ki Marksist estetikte son gelişmelerin kaynağı, Marksizme yeni bir yorum getirmeye çalışan Louis Althusser'in, özellikle ideoloji sorununa olan yaklaşımıdır. Althusser'e göre toplumsal gerçekliği ve onda meydana gelen değişikliği ekonomik düzeydeki değişikliklere indirgeyemeyiz, çünkü toplumsal gerçeklik (Althusser buna toplumsal formasyon diyor) üç ayrı düzeyden oluşur: Ekonomik, politik ve ideolojik. Bunların her birinin görece bir özerkliği vardır. O halde ideoloji kendine özgü bir özerkliği ve öteki düzeyler üzerinde etkisi olan belirleyici bir üstyapı kurumudur. Görüldüğü gibi Althusser'in ideoloji anlayışı değişik. İdeoloji, maddî altyapının üzerinde uçuşan bir "fikirler bulutu" değildir; kendisi de bir bakıma maddîdir, çünkü kilise, aile, okul ve parti gibi kurumların maddî pratiğinde üretilir. Bu kurumlara Althusser "ideolojik aygıtlar" diyor. Bunların bir görevi, sınıf yapısının toplumdaki bireyler tarafından *benimsenmesini* sağlayacak bir ideoloji üretmektir.[34] Bunu benimseyen birey, içinde bulunduğu ve yaşadığı gerçek üretim ilişkilerini

farkedemez ve kendisini “sömürülen” olarak görmez; gerçek ilişkiler yerine çarptırılmış hayali ilişkiler içinde görür ve kendisinin de içinde bir yer işgal ettiği sosyal düzenin doğal ve zorunlu olduğuna inanır.[35]

Nedir ideoloji ile edebiyatın ilişkisi? Daha önce de belirtiğimiz gibi Marksist estetikte edebiyat, genellikle, altyapının bir ürünü olan ideolojiyi yansıtır. Bazıları ideoloji ile edebiyat arasındaki bu ilişkiyi daha mekanik olarak anlarlar, bazıları daha diyalektik olarak, ama temelde edebiyatın yaptığı iş, çatışan güçleriyle, ideolojisi ile toplumsal gerçekliği yansıtmaktır. Althusser ise edebiyat ile ideoloji arasın daki ilişkiyi farklı bir şekilde ortaya koyuyor. İnsanlar benimsedikleri ideolojiyi yaşarlar. Yani, kendileri ile varoluş koşulları arasındaki gerçek ilişkiler yerine hayali ve çarpıtılmış ilişkiler açısından hayata bakar ve bu anlamda yaşarlar ideolojiyi. Bir bakıma edebiyat da hayatı yansıtırken bize insanların bu yaşantısını verir, ama edebiyat ideoloji değildir, çünkü yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda onu bize belli bir mesafeden, sanki dışarıdan göstererek, sergileyerek ona bir “görünürlülük” kazandırır. Demek ki Althusser’e göre gerçek edebiyat ideolojiyi hammadde olarak kullanan, onu kendine özgü yollardan işleyip dönüştürerek yeni bir ürün veren bir pratiktir. Edebiyatı yansıtıcı bir ayna olarak görmek yanlıştır; edebiyat bir üretimdir ve ürettiği şey de, “dönüştürülmüş”, görünürlük kazanmış ve dolayısıyla kendini ele vermiş ideolojidir.

Değerine gelince, edebiyatın değeri ideolojinin çalışmasını açığa vurarak bir çeşit bilgi sağlamasından doğar. Ne çeşit bir

bilgi? Althusser bilime, ideolojiye ve edebiyata özgü bilgiyi ayırır. Bir bilim olan Marksist edebiyatın malzemesini (ideolojiyi) kendine konu edinir, ama biliminki kavramsal bir anlayıştır ve doğru bilgiye ulaşabilir. Edebiyata özgü bilgi ise böyle kavramsal bir bilgi değil, "görünür kılmak" diyebileceğimiz, estetik etkinin bir sonucudur. Böylece edebiyat, bilim ile ideoloji arasında bir yer alır; ne ideoloji gibi bir yanılsamadır ne de gerçek bilgidir. İdeolojiyi kavratmak bakımından okuru bilimsel bir anlayışa doğru yönelten bir ara aşamadır.

Bugün Althusser'ciler diye anılan Pierre Macharey ve Terry Eagleton gibi bazı Marksist eleştirmenler Althusser'in başlattığı yaklaşımı sürdürmüşlerdir. Bir ara Althusser ile birlikte çalışmış olan Macherey, Althusser'in edebiyatla ilgili görüşlerini daha ayrıntılarla işleyerek geliştirmiş, metinlere uygulamış ve böylece yeni bir Marksist eleştiri kuramı oluşturmuştur. Edebiyatı açıklamak için Macherey de üre tim kuramını yeğler ve bundan ötürü, bir sanat olayında yer alan sanatçı, eser, okur ve gerçeklik öğelerini yeni baştan tanımlar.

Sanat bir üretimdir, çünkü sanatçının da yaptığı iş yoktan bir şey yaratmak değil, birtakım hazır malzemeyi alarak bunları işlemek ve bir ürün meydana getirmektir. Sanatçının malzemesi içinde mitoslar, daha önce yazılmış eserler, değerler, formlar ve özellikle ideoloji vardır. İdeoloji ile gerçeklik arasındaki ilişki bu kuramın temel direğini oluşturur diyebiliriz. Macherey'in bu konuda söyledikleri Althusser'in söylediklerinden farklı sayılmaz. Macherey'ye göre de yazarın romanında sergilediği insanlar ve bu insanlar arasındaki

ilişkiler, gerçek yaşamdaki bir ideolojiyi yansıtır, ama ideoloji esere yansırken bir açıklık kazanır. Metnin dışındaki dünyada yaşanan ideoloji kendi içinde uyumlu ve tutarlı olmak zorundadır, ama bu tutarlılık gerçekliği çarpıtmak pahasına elde edilmiş bir tutarlılıktır ve onun için bir yanılsamadır. Gerçek yaşamda farketmeden yaşadığımız bu ideoloji eserde dönüşüme uğrar, bir şekil ve yapı kazanır ve böylece farkedilir hale gelir. İdeolojinin söyleyemeyeceği şeyler, örtbas etmek zorunda olduğu gerçekler, eserde boşluklar ve suskunluklar olarak kendini belli eder. Onun için eserde söylenenler değil, söylenmeyenlerdir ideolojiyi görünür kılan ve okurun (belki Marksist eleştirmenin yardımıyla) uyanmasına olanak tanıyan.

Lukacs da edebiyatın bilgi verdiğini ve bu bilginin biliminkinden farklı olduğunu, bilimin soyut bilgisi yerine, edebiyatın toplumsal gerçekliğin özünü, somutlaştırma yoluyla yansıttığını söylüyordu. Bu anlayışa göre edebiyat edilgen rolde bir yansıtıcıdır. Macherey ise edebiyatı, malzemesini dönüştüren, onu "farkedilir kılan" ve bundan ötürü kendine özgü bir etkinliğe sahip toplumsal bir güç olarak düşünüyor.

Macherey'in *Pour Une Theorie de la Production Litteraire* (1970) adlı kitabında Jules Verne'in bir romanının eleştirisi, yöntemini açıklayan iyi bir örnek sayılabilir. Jules Verne'in, *Esrarengiz Ada* (*L'lle Mystériense*, 1974) adlı romanında bir deniz kazasından sonra ıssız bir adaya çıkarak kurtulanların kendi emekleriyle doğayı işleyerek kendileri için nasıl yararlı hale getirdikleri anlatılır. Macherey'in de işaret ettiği gibi Verne'in romanı uzak ülkeleri kolonize eden Fransız burjuvazisinin ideolojisini yansıtıyor. Çeşitli engelleri aşarak

dünyanın bir ucuna giden ve çalışıp didinerek, bilim ve tekniği kullanarak doğaya egemen olan, uygarlık götüren insanoğlunun zaferidir anlatılmak istenilen. Burjuvazinin ideolojisi, yabancı uzak ülkeleri kolonize etme eylemini böyle bir insanlık görevi olarak görülmesini sağlıyordu. Ne ki, bu durumda bazı gerçekleri yani işgal edilen topraklarda yaşayan yerlileri yok farz etmek gerekiyordu. Bunlar ideolojinin söylemedikleridir ama ideolojinin eksik bıraktıklarını biz romanda görebiliyoruz. Jules Verne bize yerlilerden söz ediyor, kolonileştirmenin ekonomik açıklamasını yapıyor demek istemiyorum. Bununla birlikte dolaylı bir yoldan bunun ayırdına varmamıza yol açıyor. Verne'in diğer romanlarında da benzer durumlarla karşılaşırız. Oraya ilk gittiklerine inananlar hep kendilerinden önce gelmiş birilerini bulurlar. Verne bilmeden de olsa, gerçekte bu toprakların bakir ve boş olmadığına, orada yerlilerin yaşadığına işaret etmiş oluyor.[36] Romanlardaki serüvenler kolonist burjuva ideolojisi tarafından belirlenirken, bir de bakıyoruz bu ideolojiyle gelişen bir durum hiç hesapta yokken serüvenin bir parçası oluveriyor. Yani kolonist ideolojinin görmezlikten geldiği bir gerçek romanda kendini ele veriyor. Öyle bu burjuva ideolojisi bir yanılsamadır çünkü kolonileştirmeyi tüm insanlık adına yerine getirdikleri tarihsel bir misyon olarak görmekle durumu çarpıtmış oluyorlar. Kolonileştirme inanmak istedikleri gibi bakir toprakları işleyip doğaya egemen olmakla eşit değildi; orada zaten yerliler vardı ve tüm insanlık adına yapılan emperyalist eylemde yerlilerin insan olduğu unutulmaktaydı.

Macherey'in açıklamalarından anlıyoruz ki, Verne'in dönemindeki burjuvazinin ideolojisi Verne'in romanlarına yansımakta, ama aynı zamanda belli bir şekil aldığı ve böylece öne çıktığı için görünür hale gelmekte. Yazar bilmeden yansıttığı ideolojinin sınırlarını aşmamak çabası içinde kimi konularda suskun davranıyor, ne ki, bıraktığı boşluklarla bu konulara dikkatimizi çekmiş ve bize, söz konusu ideolojinin adeta ayıbını sergilemiş oluyor.

Onun için eleştirmenin görevi de yazarın ne söylemek istediğini açıklamak için yorumlamak değil, Marksist bir bakışla eseri incelemek ve yazarın söylemediklerinin anlamını belirterek kendini ele veren ideolojiyi gün ışığına çıkarmaktır. Eageleton'un deyişiyle "eleştirinin işlevi metnin tamamlanmamışlığı içine yerleşerek metni teorize etmek, metnin kimliğinin asıl ilkesini meydana getiren bu 'söylenmemişler'in ideolojik gerekliliğini açıklamaktadır."[37]

Macherey ve Eagleton eleştirmenden beklenenler konusunda, görüldüğü gibi Lukacs'dan ayrılıyorlar, çünkü Lukacs'a göre metinde birlik, tutarlılık aranır ve yazar tipik durumlarda tipik karakterler koşulunu başarıyla yerine getirmişse gerçekliğin özünü doğru olarak yansıtabilmiştir. Macherey ve Eagleton metinde birlik ve tutarlılık aranamayacağını, tersine metnin tutarsızlığını yakalamak gerektiğini söylüyorlar. Bu durumda eseri, gerçekliği doğru yansıttı ğı için "iyi" olarak değerlendirmek de söz konusu olamaz. Birçok diğer Marksist gibi Lukacs da kuramı kendine göre geliştirirken burjuva estetiğinin sorunlarına bağlı kalmıştır. Althusser'cileri ilgilendiren ise eserin estetik yönü, iyi

ya da kötü olması değil, ideolojiyi yansıtırken verdiği açıklardır. Bu düşünürler sanata üretim açısından yaklaşırken, başka sorunlara da yönelir ve yazınsal üretim tarzının edebiyat ürünü üzerindeki etkisi konusunu gündeme getirirler.

Sanat eseri sanatçının boşlukta yarattığı bir şey değildir; ideolojiyi dönüştürme işlemi birtakım üretim ilişkileri içinde yer alır. Edebiyat da yazarı, yayımcısı, pazarlayıcısı, alıcısı olan bir üretimdir. Sanata bir üretim olarak bakan Marksistler için önemli bir sorundur bu. Çünkü sanatın kendi üretim tarzı ve ilişkileri ile olan bağı, edebiyatın dışında kalan bir sorun değil, eserin niteliğini belirleyen bir etkendir ve sanatın kendi altyapısı ile incelenmesi gereğini koyar ortaya. Örneğin matbaanın keşfinden önce el yazması olarak üretilen ve sınırlı bir okuyucu grubuna seslenen edebiyat, matbaanın keşfinden sonra değişmek zorundadır. Yine, örneğin, koruyucu bir patrona dayanılarak yazılan sanat eserleri ile piyasa esasına göre düzenlenmiş bir üretim tarzının egemen olduğu bir çağda yazılmış sanat eserleri farklı nitelikler göstereceklerdir.

Görüldüğü gibi Althusser'cilerce üretim kavramı iki düzeyde söz konusu ediliyor. Birincisi, sanatçının eser verirken ideolojiyi dönüştürmek suretiyle yaptığı üretim, ikincisi, kendi üretim tarzı ve ilişkileri ile ele alındığında edebiyatın bir üretim olarak düşünülmesi. Denebilir ki birincisi edebiyatın üstyapısıdır, ikincisi ise altyapısı. Bu durumda ana sorun edebiyatın altyapısı ile üstyapısı arasındaki ilişkilerin saptanması oluyor. Eagleton'un sözleri ile "Sanatın kendi içindeki bu altyapı ile üstyapı arasındaki, ya da üretim olarak sanat ile ideoloji olarak sanat arasındaki ilişkinin açıklanması,

öyle sanıyorum ki, bugün Marksist eleştirinin ele alması gereken en önemli sorunlardan biridir."[38] Başka bir deyişle, edebiyatın ideolojiyi nasıl dönüştürdüğü sorunu, kendi altyapısını oluşturan üretim tarzı bağlamı içinde çözümlenmek zorundadır.

İşlev

Geçen bölümde gördük ki, gerçekliği yansıtmanın ne değeri olabileceği sorusuna bazı düşünürlerin verdiği cevap, eserin bilgi sağladığı iddiası idi. Sanat eseri gerçekliği yansıtırken tümelleri yansıttığı için hayatı ve insan tabiatını açıklayıcı bir rol oynar. Bilgisel bir yönü vardır sanatın. Artistoteles'den gelen bu düşüncenin, sonraları daha didaktik bir görüşe dönüştüğünü söylemiştik. Sanatçı, diyorlardı, gerçekliği hem insanlara zevk vermek hem de onları, özellikle ahlâk alanında eğitmek amacıyla yansıtır. Eleştirel gerçekçiliğin tutumu ise Aristoteles'inkine yakındır. Yazar öğretmek, eğitmek amacıyla yazmaz, tarafsız kalır ve gerçekliği önümüze serer. Ancak eleştirel gerçekçilikte yansıtılacak, sosyal gerçekliktir genellikle.

Marx ve Engels de gerçekçi yazarın, günündeki sosyal gerçekliği yansıtırken toplumun içinde bulunduğu çelişkileri belirteceğini düşünüyorlardı. Gerçi yazarın belli bir gerçekliğin üstüne eğilmesi bir çeşit taraf tutma sayılabilirdi, ama bu taraf tutuş, bir propagandacının açıkça taraf tutuşundan farklıydı.

Minna Kautski'ye 1885'de yazdığı mektupta Engels diyor ki, "Taraf tutucu edebiyata hiç de karşı değilim. Tragedyanın babası Aiskhylos da, komedinin babası Aristophanes de

şüphesiz taraf tutan şairlerdi; Dante ve Cervantes de öyle... Fakat şuna inanıyorum ki yazarın tarafgirliği açıkça ortaya konmamalı, eserdeki durumdan ve eylemden çıkmalıdır."[39]

Nisan 1888'de Margaret Harkness'e yazdığı mektupta, "Yazar kendi görüşünü ne kadar saklarsa sanat eseri için o kadar iyidir"[40] diyerek açık propagandadan yana olmadığını söylüyor. Toplumcu gerçekçiliğin esasları arasındaki 'Partinost' ilkesi ise yazarın Marksizmi hattâ partinin politikasını benimsemesini, desteklemesini, öngörür ve Lenin'in 'Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı' adlı yazısındaki bir sözüne dayanarak sanatı bir propaganda aracı yapar. Lenin, "Edebiyat, Parti edebiyatı olmalıdır. Kahrolsun partizan olmayan yazarlar! Kahrolsun edebiyatın üstün adamı! Edebiyat proletaryanın genel davranışının bir parçası olmalıdır" demişti. Lenin'in bu sözlerle ne kasdettiği, edebiyatı ne anlamda kullandığı bugün hâlâ bir tartışma konusu ise de bizi burada toplumcu gerçekçiliğin bunu ne şekilde yorumladığı ilgilendirmektedir. Lenin'in bu fikri 1934 kongresinde planlı politikaya paralel planlı bir edebiyatın gereği gibi ele alındı. Jdanov, kongredeki konuşmasında bu fikri savunmuş ve "Sovyet edebiyatımız taraf tutmakla suçlanmaktan korkmaz. Evet Sovyet edebiyatı taraf tutar, zira bir sınıf kavgası çağında sınıf edebiyatı olmayan, yan tutmayan tarafsızlık iddiasını sürdüren bir edebiyat olmaz ve olamaz" demişti.[41]

Engels gibi düşünenler de Lenin'i izleyenler de edebiyatın reforma hizmet etmesi gerektiğinde birleşirler. Ama ayrıldıkları önemli bir nokta vardır. Birinciler için edebiyat daha çok bilgiseldir; içinde yaşadığımız toplum hakkındaki

bilgimizi derinleştirmek suretiyle reforma hizmet eder. İkincilere göre ise edebiyatın asıl işlevi insanları dürtmek, eyleme geçirmektir.

Gelgelelim ‘yansıtma’ kuramına dayanan toplumcu gerçekçilik bu eğiticilik görevini taraf tutarak nasıl yerine getirecektir? Öyle ya, hayatı yansıtan bir eser eğer gerçekçi ise, hayatta, bireyde, toplumda gördüklerini anlatacak, romantizme kaçan hayal ürünü bir dünya çizmeyecektir. Kişileri böyle oldukları gibi ele alınca da, onlarda istediğimiz nitelikleri, istediğimiz derecede bulamayız. İnsan tabiatını doğru olarak yansıtacak olan yazar, başkalarına sunmak istediği örnekleri nereden çıkaracak? Rönesans’da böyle bir sorunla karşılaşılmıştı ve daha önce gördüğümüz gibi bu işin altından kalkmak için ‘idealleştirme’ yolunu seçmek bir çözüm yolu sağlamıştı. Olduğundan daha güzel ve daha iyi bir dünya sunmak suretiyle yazar okuyucuya örnek kişiler, kahramanlar, davranışlar gösteriyordu. Bu gerçeklikten uzaklaşmanın hesabını soracak olsak cevap olarak, bu ideal dünyanın Platon’un asıl gerçek formlar âlemini yansıttığı ileri sürülüyordu.

Toplumcu gerçekçilik de eğitici olurken başlıca iki yola başvurmak zorunda kalıyor diyebiliriz. Bunlardan biri toplumsal gerçekliği tarihî gelişimi içinde yansıtmak ilkesinde yatıyor. Yansıtılan gerçeklik, o sırada mevcut olan durum değil de aynı zamanda gelecekte alacağı şekil olduğu için, yazar bir bakıma ‘ideal’ olanı çizmeye çalışmakta ve isterse bunun övgüsünü açıkça yapabilmektedir.

İkinci yol yukarıda sözünü ettiğimiz ‘olumlu kahramanlar’ yoludur.

Rönesans düşünürleri, ideali, aşkın (transcendent) bir dünyada bulurken toplumcu gerçekçi, gelecekteki komünist dünyasında buluyor. Fakat her iki halde de gerçekliği, tipik olanı yansıtmak yerine henüz istisna teşkil eden ve hayal sayılacak ideal durumlar ve kişiler yansıtılıyor.

Gerçekçilikle bu idealizm kolay bağdaşamaz. Diyebiliriz ki, toplumcu gerçekçiliğin ‘gerçekliği yansıtma’ diye belirlediği sanatın özü ile, idealizme ve romantizme kaçan işlevi arasında bir çatışma vardır. Yine diyebiliriz ki Rönesans düşünürleri, Aristoteles’in, ‘sanat olanı değil olması gerekeni yansıtır’ fikrine nasıl didaktik bir anlam yükledilerse, toplumcu gerçekçiler de Engels’in ‘tipik durumlarda tipik karakterler’ sözünü didaktik bir anlama bürüyerek yorumlamışlardır.

İlk iki bölümde ele aldığımız ve Platon’dan günümüze kadar süregelmiş olan yansıtma kuramının sanat anlayışını özetlemek istersek diyebiliriz ki bu anlayışa göre edebiyat dış dünyayı, insanı, hayatı yani gerçekliği yansıtan bir aynaya benzer. Ne var ki “gerçeklik” derken herkes aynı şeyi düşünmüyor. Kimisi bu kavramdan hayatın yüzey görüngüsünü, kimisi genel, değişmez insan tabiatını, kimisi sosyal gerçekliği, kimisi de duyu dünyamızda bulunmayan ideal bir dünyayı, aşkın bir gerçekliği anlıyor. Ortak yönleri, sanat ile hayat arasında gördükleri sıkı bağ.

Ancak, yukarıda gördüğümüz gibi, Althusser'in ve onu işleyenlerin gözünde edebiyatın işlevi bir yanılsama olan ideoloji ile gerçek bilgi arasında köprü görevi sağlamaktır. edebiyat ideolojiyi dönüştürerek yansıtırken onu görünür kılar ve böylece okuru gerçek bilgiye yöneltir.

İlk iki bölümde gözden geçirdiğimiz sanat anlayışının başka bir özelliği de sanatı kendi başına bağımsız bir değer saymamasıdır. Sanatın değeri bilgisel olmasından, ahlâk, politika, insan tabiatı gibi konularda okurlara sağladığı yarardan ileri gelir. Kısacası, sanat daha yüksek amaçlara hizmet ettiği için bir değer taşır.

1. Stendhal, *Kırmızı ve Siyah*, Bölüm 13.

2. "Art and Aesthetics", *Documents of Modern Literary Realism* içinde, Der.: G. J. Becker, Princeton University Press, s. 67.

3. *Documents of Modern Literary Realism, a.g.e.,* s. 79. Ayrıca bkz.: Max Rieser, "Russian Aesthetics Today and Their Historical Background", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXII, 1963, s. 48.

4. Şiirlerinin pek iyi olmadığı söylenir. Bunlardan ancak ikisi basılmıştır. 1837'de "Scorpion und Felix" adlı bir romana başlamış, fakat bitirememişti. "Oulanem" adlı bir tragedya yazmayı denedi (Bkz.: M. Lifshitz, *Marx'ın Sanat Felsefesi*, Çev.: Murat Belge, Ararat Yayınevi, 1969, s. 13-14; Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets*, bölüm 3).

5. Ne Balzac hakkında yazmak istediği kitabı bitirebildi, ne de 1842'de başladığı "Din ve Sanat" isimli denemesini, *New American Syclopedia* için hazırladığı estet F. T. Visher üzerindeki yazısı da yarım kaldı.

6. Lassalle bu eseri, eleştirmeleri için dostları Marx ve Engels'e yollamıştı. Her ikisi de cevaplarını yazdılar. Kişilerin iyi çizilmediğini söyleyerek Shakespeare'i salık verdiler. Marx, kahraman olarak, gerici sınıfı temsil eden Sickingen'in seçilmesini yanlış buldu. Köylü sınıfından çıkan liderleri seçmek daha iyi olacaktı.

7. Karl Marx, *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*, Çev.: Orhan Suda, Öncü Kitabevi, 1970, s. 223.

8. Karl Marx and Friedrich Engels, *Selected Correspondence,* Progress Publishers, 1965, s. 467.

9. Karl Marx and Friedrich Engels, *a.g.e.,* s. 419.

10. G.V. Plehanov, *Art and Social Life* (derleme), Moskova 1957, s. 45-46.

11. G.V. Plehanov, *a.g.e.,* s. 79.

12. G.V. Plehanov, *Sanat ve Sosyalizm*, Çev.: Selim Mimoğlu, 2. baskı, Sosyal Yayınları., 1967, s. 71.

13. G.V. Plehanov, *a.g.e.,* s. 112.

14. Bkz.: Peter Demetz, *Marx, Engels and the Poets*, Çev.: G. L. Sammons, University of Chicago Press, 1967, s. 195-197.

15. G.V. Plehanov, *Art and Social Life*, s. 25-26.

16. G.V. Plehanov, *a.g.e.,* s. 27.

17. G.V. Plehanov, *a.g.e.,* s. 110.

18. G.V. Plehanov, *Art and Social Life*, s. 109.

19. G.V. Plehanov, *Art and Social Life*, s. 109-110.

20. G.V. Plehanov, *Sanat ve Sosyalizm*, s. 52.

21. *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers Congres*, Der.: H. G. Scott- Martin Lawrence, 1935.

22. *Problems of Soviet Literature; Reports and Speeches at the First Soviet Writers Congress,* s. 141-142.

23. Marxist bir eleştirici olan Howard Fast meselâ Mark Twain'i bu açıdan eleştirerek şöyle yargılıyor. Mark Twain'in yetiştiği yıllarda Amerika'da Güney ve Kuzey arasında bir çatışma vardı. Güney, kölelik üzerine kurulmuş yarı feodal bir ekonomik sistem sürdürüyordu. Kuzey ise demokratik ve kapitalistti. Mark Twain çağındaki bu sosyal gerçekliği kavramış ve *Huckleberry Finn*'de köleliğin karşısına dikilerek büyük bir eser vermişti. Fakat Howard Fast'a göre Amerika İç Savaşı'ndan sonra durum değişmişti. Amerika esasta tarımsal bir ülke olmaktan çıkmış, bir sanayi ülkesi olmuştu. Bunun yanı sıra demokratik ve kapitalist Kuzey'le köleci ve feodal Güney arasındaki çatışmanın yerini, büyüyen bir işçi sınıfı ile, emperyalist ve monopolcu olmaya başlayan bir kapitalizm arasındaki çatışma almıştı. Mark Twain'in işte bu yeni gerçekliği kavrayamaması son yıllarda verdiği eserlerin başarısızlığının sebebidir. Bk. Howard Fast, *Literature and Reality*, International, New York, 1950, s. 35-39.

24. Bkz.: Max Rieser, "Russian Aesthetics Today and Their Historical Background." *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXII (1963), s. 47-48; "Aesthetic Theory of Socialist Realism", *Aynı dergi.* XVI. (1957) s. 233-240.

25. Bkz.: V. Asmus, "Realism and Naturalism", *Soviet Literature*, Mart 1948, s. 59.

26. György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev.: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, 1977, s. 60.

27. Bu terminoloji, bir karışıklığa yol açabilir. Batı'da doğalcılık deyince, gerçekçilikten başlıca şu farklarla ayrılan bir akım anlaşılır. Doğalcı (naturalist) yazar evrenin ve olayların, Tanrı'yı işe karıştırmaksızın nedensellik ilkesine dayanan bir determinizm ile açıklanabileceğine inanır. Gerek fizik gerekse ruh dünyası bu kanunlara göre işler. Doğalcılık açısından insan da her şeyden önce bir hayvandır. Doğalcılıkta, iğrenç ve ayıp sayılan ayrıntıları seçerek üzerinde kasten durmak da vardır.

28. Bkz.: G. Reavey, *Soviet Literature Today*, s. 64.

29. Bkz.: Jr.W. Rufus Mathewson, *The Positive Hero in Russian Literatur*e Columbia University Press, 1958. s. 290.

30. Jr.W. Rufus Mathewson, *a.g.e.,* s. 242.

31. *Problems of Soviet Literature*, *Reports and Speeches at the First Soviet Congress*, s. 14.

32. *A.g.e.*, s. 14, v.d.

33. Bkz.: Max Rieser, "The Aesthetic Theory of Social Realism", *Journal of Aestheties and Art Criticism*, s. 237 ve Peter Demetz, *a.g.e.,* s. 128.

34. Bkz.: Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çevirenler: Yusuf Alp-Mahmut Özışık, Birikim Yayınları, 1978, s. 28.

35. Louis Althusser, *a.g.e.,* s. 64.

36. Tonny Bennett, *Formalism and Marxism*, 1979, s. 125.

37. Terry Eagleton, *Eleştiri ve İdeoloji.* Çevirenler: Esen Tarım- Serhat Öztopbaş, İletişim Yayınları, 1985, s. 111.

38. Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Methuen, 1976

39. Karl Marx and Friedrich Engels, *Literature and Art, Selections from Their Writings,* Current Book House, Bombay 1956, s. 39.

40. K. Marx, F. Engels; *a.g.e.,* s. 37 Engels'in bu görüşü, beğendiği büyük gerçekçi yazarların tutumundan geliyor belki de. Flaubert ve Balzac gibi romancılar yazarın kendi yargılarını açıkça belirtmemesini doğru bulmuşlardır ama bu taraf tutmazlık yazarın toplumu eleştirmesine engel olmaz. Durumu olduğu gibi tespit eden gerçekçi bir eser, o toplumun aksayan taraflarını, soysuzlaşmış bozuk yönlerini, önümüze serer. Engels yazarın açıkça bir tezi savunmasının eserin *sanat* değerini zedeleyeceğini biliyordu.

41. *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers Congress,* s. 21.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DIŞ DÜNYAYA VE TOPLUMA DÖNÜK ELEŞTİRİ

Buraya kadar incelediğimiz yansıtma kuramı (daha doğrusu kuramları) her ne kadar çeşitli anlayışlara ayrılıyorsa da, bunların hepsinde ortak olan nokta, esere bakarken, her şeyden önce eserin dış dünya ile olan ilişkisi ile ilgilenmeleridir. Sanat eserinin en önemli özelliğini bunda bulurlar. Eleştiri yöntemleri de, az çok, kitabın başında çizdiğimiz şemaya göre sınıflandırılabilirler. Bazı yöntemler eserle dış dünya (toplum, gerçeklik, insan) arasındaki ilişkilere eğilirler, bazıları eserle sanatçı, bazıları eserle okur arasındaki ilişkilere. Yalnız biçimci eleştiri, eseri inceleyip değerlendirirken bu ilişkilere başvuramayacağımız kanısında olduğu için eserin kendi çerçevesinden dışarı çıkmaz. Biz bu bölümde yansıtma kuramlarından doğan ya da doğrudan doğruya bu kurama bağlı olmasa bile eserle, eserin meydana geldiği ortam ya da yansıttığı gerçeklik arasındaki ilişkiler üzerine oturtulan eleştiri çeşitlerini, ‘tarihî’, ‘sosyolojik’ ve ‘Marksist’ diye ayırarak kısaca inceleyeceğiz. Yapacağımız daha çok bir sınıflandırma ve başlıca özellikleri belirtmek. Her bir yöntemi ayrıntılarıyla, uygulanışıyla incelememize olanak yok.

Eleştiri ismini verebileceğimiz yazılara kısmen Rönesans’da başlandığını söyleyebilirsek de, tek tek eserlerin, yazarların, şu

ya da bu açıdan incelenmesine ilk kez on yedinci yüzyıl eleştiricileri girişmiştir demek doğru olur. Bununla birlikte bu çağların neo-klasik kurama bağlı eleştirisi üzerinde durmayacağız, çünkü bu eleştiri yöntemi bugün artık geçerliliğini yitirmiştir. Zaten bunu dış dünyaya dönük eleştiri saymak da doğru olmaz. Neo-klasik eleştirinin, yansıtılan gerçeklikle eser arasındaki bir karşılaştırma yapması beklenebilir; oysa durum başkadır. Aristoteles'e, Horatius'a ve klasik yazarlara bakarak meydana getirilmiş birtakım kurallar eleştiricinin ölçütlerini teşkil eder. Bunun yanı sıra eser, yapacağı ahlâkî etkiler yönünden de değerlendirilir.

Bizim ele alacağımız yöntemler ise dış dünya ile eser arasındaki bağlara ağırlık verirler. Yazara tarihî güçlerin, toplum koşullarının nasıl etkiler yaptığını, bir eserin meydana gelmesinde ne gibi nedenlerin rol oynadığını araştırarak, eserin yazıldığı zamandaki koşulları ve ortamı, eseri açıklamak için kullanmak, ya da aksi yola başvurarak, eseri, çağını aydınlatan bir belge gibi ele almak bu yöntemlerin özelliğini teşkil eder. Bu bakımdan tarihî, sosyolojik ve Marksist yöntemler arasında ortak noktalar vardır ve bu bakışlar her zaman birbirinden kesinlikle ayrılamaz.

Tarihsel Eleştiri

Şu ilkeden hareket eder tarihsel eleştiri: Okurun geçmiş yüzyıllarda yazılmış bir eseri anlayabilmesi, tadına varabilmesi ve değerlendirebilmesi için eserin yazıldığı çağdaki koşullar, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve gelenekleri hakkında

bilgi sahibi olması gerekir. Bundan ötürü eseri tam anlamıyla kavrayabilmek, ona doğru bir açıdan bakabilmek için okurun o çağa dönebilmesi, yazarın amaçlarını anlayabilmesi ve o çağın okurunun gözleriyle bakabilmesi lâzımdır esere. Bu imkânı sağlamak en çok edebiyat tarihçilerine ve araştırmacılara düşer.

Eseri aslında olduğu gibi görebilmek, çerçevesi içine oturtabilmek için bazı incelemelerde bulunmak ve esere ilişkin bilgiler sağlamak şarttır. Tarihsel eleştiri bu amaçla en çok şu gibi noktaları aydınlatmaya çalışır.

Her şeyden önce elimizdeki metnin doğru ve yanlışsız olarak tespit edilmesi önemlidir. Birkaç yazma nüshası bulunan bir şiirin bütün nüshaları birbirini tutmayabilir. Bunları karşılaştırmak, doğru metni bulmak, yazıldığı tarihi saptamak yapılacak işler arasındadır. Eserin dili üzerinde de durmak gerekir. Geçmiş yüzyıllarda yazılmış bir eserde bazı sözcükler o günkü anlamlarını kaybetmiş olabilirler. Edebiyat bilgini eserin dili üzerinde yapacağı açıklamalarla bu gibi güçlükleri ortadan kaldırmaya çalışır.

Tarihsel eleştiri biyografiye de geniş yer verir. Yazarın hayatına ait bilgilerden yararlanarak eserlerini aydınlatmaya girişebilir. İleride göreceğimiz ‘sanatçıya dönük’ eleştiriyle tarihsel eleştiri bu noktada örtüşürse de amaçları tamamiyle aynı değildir.

Tarihsel eleştirinin en önemli yanı eseri belli bir sanat geleneğindeki yerine oturtmak, o tür eserlerin özelliklerini ortaya koymak, böylece eserde gözetilen amaçları, esere şekil veren ilkeyi belirtmek ve ona hangi açıdan bakılacağını

bulmaktır. Eseri tarihsel çerçevesi içine yerleştirerek daha iyi anlamak için bazen yazıldığı çağın dünya görüşünü, inançlarını ve bunların meydana getirdiği uzlaşımları *(convention)* bilmek gerekir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Tazminat'tan önceki edebiyatımızda yer alan aşk anlayışını, sevgili tipini, şairlerin kullandıkları benzetmeleri ve simgeleri, belli bir dünya görüşünü ve bu görüşün içinde saray ve hükümdar öğelerini inceleyerek açıklar. Tarihsel eleştirinin belli bir türüne iyi bir örnek olduğu için aşağıdaki uzunca parçayı alalım.

> "Eski şiirin Tanzimat'tan sonra üzerinde en fazla durulan ve tenkit edilen tarafı şüphesiz ki, hayal dünyasıdır. Şiirimizde birdenbire bir bütün halinde görülen ve o kadar zevk değişikliğine rağmen asırlarca devam eden bu hazır hayallerin, değişmez sembollü ve çok renkli hususî bir dil yarattığı muhakkaktır.
>
> Bütünü ile bakılınca bu hayal ve sembollerin, bu aşk tarzının ve sevgili tipinin alelâde bir belagat oyununda kalmadığını, asırlar boyunca süren bir çalışmanın neticesi olsa bile şairin hayat şartlarıyla olduğu kadar, içtimaî nizamla da alâkalı bir sistemi ortaya koydukları inkâr edilemez.
>
> Filhakika bütün bu dağınık unsurlar... bize geniş ve büyük bir saray istiaresi gibi görünürler. Bu uygunluğu göstermek için saray kelimesi üzerinde duralım.
>
> Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar.

Hükümdar, gölgesi telâkki edildiği mânevî âlemi, Allah'ı - Müslüman Şark'ta olduğu kadar Hıristiyan Garp'te de- nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmişti. Aşk, zihnî hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hattâ adem... bütün bu mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır...

Binaenaleyh aşk da bu cinsten bir istiare olacak, sevgili, hükümdara benzeyecekti. O kalp âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini veren güneştir. Ortaçağ hayallerinde hükümdar daima güneştir. Onun gibi kendi menzilinde ağır ağır yürür. Rastladığını aydınlatır. Gül, bulunduğu yeri, tıpkı güneş gibi parıltısıyla bir merkez, bir nevi saray yapar. Hayvanlar âleminde aslanın hükümdarlığı da yüzü güneşe benzediği içindir. Böylece hükümdara, dolayısıyla güneşe benzeyen sevgili, onun ünvan ve vasıflarını, kudretlerini elbette ki taşıyacaktır.

İşte edebiyatımızın aşk etrafındaki hayalleri bu sistemi bize verir. Sevgilinin bütün davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabiî vergi gibi sevilmeyi kabul eder. İsterse iltifat ve lutfeder. Hattâ hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi, isterse, bu lutfu ve ihsanı esirger. Hattâ cevr eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır fakat kıskanmaz.

.....

> Namık Kemal'in Azerbaycan şairi Cabir'le beraber eski şiire hücum ederken o kadar alay ettiği, güzelliğe ait teşbihlerin çoğu, iyi düşünülürse, haddizatında bir kahraman olması icabeden hükümdarın üstünde ve şahsında bulunan şeylerdir. Filhakika göz kamaştıran aydınlığıyla güneşe; güzelliği, naz ve istiğnasıyla güle benzeyen sevgili, kaşı, gözü, kirpiği, yan bakışı ile de hükümdar gibi silâhlıdır (hançer, kılıç, ok, yay, kement, doğan ve şahin). Namık Kemal bizim halk dilimizde bile çok tabiî şekilde yaşayan *şahin bakışlı, çakır pençe, atmaca* gibi, bir hayal sistemini kelimesi kelimesine alarak bir karikatür çıkarmıştı. Halbuki bu av ve harp silâhlarını yerli yerine koysaydı, Behzat'ta veya herhangi bir Şark ressamında gördüğümüz zarif, baştan aşağı silâhlı, avcı ve muharip hükümdar minyatürlerinden birini kendiliğinden elde ederdi."[1]

Görülüyor ki, A.H. Tanpınar eski şiirimizde karşımıza çıkan aşk anlayışını, sevgili tipini, onun özelliklerini Ortaçağ'dan kalan bir dünya görüşündeki saray istiaresine dayanarak açıklamakta ve böylece şiirleri tarihsel çerçeveleri içine yerleştirerek onlara ışık tutmaktadır.

Genellikle tarihsel eleştiri eski çağlarda yazılmış eserleri doğru anlamamıza yardım eder ve bu bakımdan şüphesiz ki çok yararlıdır. Fakat sakıncalı yönleri de vardır. Tarihsel eleştiri yapanlar, bazen eserleri, değerlendirmeye gelince, yanlış bir ilkeye saplanırlar. Derler ki, eser çağındaki amaca ulaşabilmiş ve o çağın okurunun eserden beklediklerini yerine getirmişse

başarılı bir eserdir. Biz bugünün açısından yargılamamalıyız eseri, o çağın açısından, o çağın zevkine göre yargılamalıyız. Oysa eseri kendi geleneği, kuralları içinde, aslında olduğu gibi görmek başka bir iş, aslında olduğu gibi görülen bir eserin iyi veya kötü olması başka bir iştir. Her çağın güzellik anlayışı başkadır, bundan ötürü eseri kendi alıştığımız ölçülere göre yargılamayalım, o çağın yargısını kabul edelim dersek tam bir göreciliğe düşeriz. Tersini yapmak, dar bir anlayışa kapılmak da yanlıştır, çünkü edebiyat eserlerinin çeşitleri zengindir. Herhalde bir edebiyat eserini hem kendi çağındaki hem de onu izleyen çağlardaki eserleri göz önünde tutarak, belli bir çizgi üzerinde aldığı yere göre değerlendirmek daha doğru olacaktır.[2]

Tarihsel eleştirinin hücuma uğradığı bir nokta da bazen edebiyatın özünden uzak düşmesi, ağırlığı eser *hakkında* bilgiye vermesidir. Bu tutumla yazılmış edebiyat tarihleri ya da incelemeler tarihsel bilgiyle doldurulur, ama eserlerin sanat değeri üzerinde durulmaz veya sanat yönü, olsa olsa, yuvarlak bir iki lâfla geçiştirilir.

Sosyolojik Eleştiri

Sosyolojik eleştiri edebiyatın kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder. Yazarı, eseri ve okuru sosyal koşullar belirlediğine göre, yapılacak iş, bir bilim adamı gibi davranmak ve bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamaktır.

Sosyolojik eleştirinin başlangıcını Vico'nun *La Scienza Nuova* (1725) adlı kitabında bulurlar çoğu eleştiriciler. Vico kitabının bir yerinde Homeros'u psikolojik ve sosyal açıdan yorumlamaya çalışmıştı. Sonraları Almanya'da gelişmeye başlayan bu tutum Herder'de daha belirli bir hal aldı. Madame de Stael, *De la Litterature considéreé dans ses raports avec les institutions sociales* (1800) eseriyle, sonraları, Fransa'da çok gözde bir yöntem sayılan sosyolojik yöntemi başlattı. Fakat bu yöntemi tam anlamıyla ilk defa Hippolyte Taine'in kullandığı kabul edilir.

Eleştiride eserin nedenlerine eğilen yöntemin on dokuzuncu yüzyılda rağbet görmesi bir rastlantı sanılmamalıdır. Unutmamalı ki on dokuzuncu yüzyıl, bilim alanında büyük başarıların sağlandığı ve bilimsel yöntemlerin büyük hayranlık ve saygı yarattığı bir dönemdir. Eleştiri tarihçileri, on dokuzuncu yüzyılda gelişen bu eleştiri çeşidinin bilim alanındaki başarıdan esinlendiği ve edebiyat tartışmalarındaki bitmez tükenmez anlaşmazlıklardan ve öznelcilikten kurtularak sağlam sonuçlara varmak ihtiyacından doğduğunu söylerler.

İngiliz edebiyatı tarihini sosyolojik yönden inceleyerek *Histoire de la littérature anglosie*'ini (1858)[3] yazan Taine, sanat olaylarının fizik olaylar gibi belli birtakım nedenler den doğduğu ilkesinden çıkar yola. Eserler gelişi güzel gökten inmez, onların yaratıcıları, ülkelerinin iklimi, fiziksel, politik ve sosyal koşulları tarafından belirlenmişlerdir. Belli nedenler belli sonuçlar doğurur. Biyolojide, fizikte, jeolojide olduğu gibi edebiyatta da bir determinizm vardır. Bundan ötürü eleştiri

yöntemi diğer bilimlerdeki gibi olmalıdır. Bir şeyi açıklamak demek onun nedenlerini ve etkilerini göstermek demektir.

Taine edebiyat tarihini incelerken göz önüne alınması gereken nedenleri üç grup altında topluyor: Irk, ortam ve dönem.[4] Farklı toplumların farklı edebiyatları olmasını bunlarla açıklayabileceği kanısındaydı.

'Irk' derken, Taine, biyolojik üstünlük kaygılarına bulaşmaz; bir ulusun ulusal özelliklerini kasteder daha çok. Fransızların, Almanların, İngilizlerin kendilerine özgü zihniyetleri, duyarlılıkları, bir dünyaya bakışları vardır. Ulusal karakter, bir toplumun insanlarında doğuştan mevcut özelliklerdir. 'Dönem' diye çevirdiğimiz *moment*, aslında, kesinlikle tanımlanmış değil ve her zaman tam aynı anlamda kullanılmıyor, ama genellikle belli bir dönem anlamına geliyor. 'Ortam', edebiyatı açıklamada en önemli rolü oynar. Ortamı meydana getiren koşullar arasında iklim, toprak, coğrafî durum ve toplumsal koşullar yer alır. Bunlar insanların mizacına ve karakterine yön verir. Güneşsiz, yağmurlu, sisli kuzey iklimi melankolik bir ebediyata yol açar; güneyin güneşli iklimi ise neşeli edebiyata.

Bununla beraber, Taine, bilimsel olduğuna inandığı yöntemini başarıyla uygulamış sayılamaz. Kavramları kesinlikten yoksundur ve yöntemini acemice, kabaca kullanmaktadır. Nitekim Taine'in İngiliz edebiyatı tarihi üzerindeki ese ri bugün artık okunmuyor, çünkü gerek yönteminin bulanıklığı, gerekse vardığı sonuçların su götürür olması eserin bugün için geçerli sayılmasına imkân bırakmıyor. Fakat belli bir tutumun ve yöntemin kurucusu olmak bakımından Taine önemlidir. Kendisi doğru dürüst

başaramamışsa da hipotezi tutmuştur. Ne var ki, edebiyatı sosyal koşullarla açıklamaya çalışanlar, şimdi daha kesin ve sağlam yöntemlere başvurmaktadırlar.

Bugün sosyolojik eleştiri Taine'in zamanına göre çok daha gelişmiştir. Eleştirici belli bir yazarı, eseri ya da türü, yazıldığı yılların ortamını ve koşullarını inceleyerek daha iyi açıklayabilmektedir. Çünkü sosyoloji kanunları hakkındaki bilginin ilerlemesi, yöntemin kesinlik kazanması, sosyal yapıyı daha iyi inceleme ve çeşitli unsurların etkilerini daha iyi hesaplayabilme imkânını vermektedir. Şunu da söylemek gerekir ki sosyoloji bilimine dayanan edebiyat çalışmalarının büyük bir kısmı edebiyat eleştirisi sayılamaz. Amaç, sanat eserlerini anlamak ve değerlendirmek değil, onları kullanarak başka alanlarda bilgi edinmektir.

Bunun bir örneği, edebiyatı sosyal tarih araştırması için kullanmaktır. Sanatın toplumu yansıttığı ilkesinden hareket ederek edebiyat eserlerinden, toplumun yaşayışına, âdetlerine ışık tutan bir belge gibi yararlanmak ve özellikle sosyal belgelerin kıt olduğu daha eski çağlara ait çeşitli bilgileri o çağların sanat eserlerinden elde etmek yoluna gidilebilir. Plautus'un ve Terentius'un zamanında Roma'daki sosyal hayatı bu yazarların eserlerinden çıkartmaya çalışabiliriz. On dokuzuncu yüzyıl İngiliz romanlarında o yıllarda Londra'daki yaşayış, âdetler, tipler, kurumlar hakkında bilgi edinebiliriz. Bu çeşit çalışmalarda edebiyat, sosyal tarih için bir kaynak sayılmakta ve bu amaçla kullanılmakta dır. Nitekim Prof.

Kemal Karpat'a göre "Türkiye'nin sosyal tarihini yazacak olanların ilk sağlam kaynağı şüphesiz ki edebiyat olacaktır."[5]

Bugün yine sosyolojiyle ilgili edebiyat çalışmalarının bir kısmı edebiyat sosyolojisine girer; yani sosyal bir kurum olarak yönelir edebiyata. Sözgelimi, yazar sosyolojisiyle ilgili araştırmalar yapılır. Yazarlar hangi ülkelerde, hangi çağlarda, en çok hangi sınıflardan çıkmıştır? Hangi özellikteki şehirler en çok yazar yetiştirmiştir? Fransa'da, taşrada doğmuş yazarlarla Paris'te doğmuş yazarlar arasındaki denge on yedinci yüzyılda Paris'in lehinedir. On sekizinci yüzyılda taşralılar ağır basmakta ve bu taşralılaşma hızlanmaktadır. Devrimden sonra "az istisnalar dışında bütün ülke üreticidir, nüfus sıklığı en fazla bölgeler en çok yazar çıkaran bölgelerdir."[6]

Başka bir araştırma da hangi yazarların ne çeşit okur tarafından tanınıp hatırlandığı sorusuna cevap vermek ister. Bunların yanı sıra yayım işi ve dağıtım gibi konular da yine edebiyat sosyolojisinin alanına girer.

Sosyolojik eleştiri büyük ölçüde betimleyicidir; eser hakkında bir değer yargısı taşımaz, durumu tespit etmekle yetinir. Ama bazen de normatif olur ve değer yargıları verir: Taine'de olduğu gibi. Ama bunun en iyi örneği birçok bakımlardan sosyolojik eleştiriyle birleşen, hattâ bazen ayrılması zor olan Marksist eleştiridir. Bazı eleştirmenler, sanat ve edebiyat tarihçileri, kendileri Marksist olmamakla birlikte zaman zaman Marksist yöntemi uygulamışlardır, ama katıksız olarak değil: Taine, Compte ve Spencer gibi düşünürlerden de yararlanarak. Tam bir Marksist bakış sosyo-ekonomik açıklamaya dayanır ve Taine gibi pluralizme sapmaz; sorunları

çözerken özellikle tarihsel diyalektiği ve sınıf kavgasını göz önünde bulundurur.

Marksist Eleştiri

Marksist eleştirinin tarihini, hangi dönemlerden geçtiğini, ‘kaba sosyoloji’ akımının doğuşunu ve yarattığı tepkiyi incelemek değil amacımız. Topluma dönük bir eleştiri yöntemi olarak ne gibi sorunlar üzerine eğildiğini, sanat eserine hangi açıdan baktığını, hangi ölçütlere göre değerlendirdiğini belirtmeye çalışacağız. Kısacası bir yöntem olarak ana çizgilerini ve sorunlarını belirteceğiz.

Marksist eleştiri, sosyolojik eleştiri gibi genellikle bir sanat olayının nedenlerini araştırır. Ancak sosyolojik eleştiri bu nedenlerin çeşitli olabileceğini iddia ederken Marksist eleştiri ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarını esas alır ve olayı bunlarla açıklar. Örneğin, sanatın kökeninde ‘iş’in yattığını, ilkel toplumların yaşamak için giriştikleri faaliyetlerden doğduğunu; romanın orta sınıfın güç kazanması sonucu ortaya çıktığını; ‘sanat için sanat’ öğretisinin kapitalist düzende sanatçının toplumdan koparak kendini yabancı görmesiyle başladığını ve burjuva sınıfına karşı bu tutumun “her şeyin satın alınabilir bir meta haline geldiği bu dünyada sanatçının meta üretmeme kararından” doğduğunu gösterir. Kısacası sanatın, sanat türlerinin, akımlarının, üsluplarının, ekonomik altyapı ve sınıf çatışmalarıyla ilişkilerini belirterek bunların nedenlerini ortaya koyar.

Sanat tarihi bakımından Marksist eleştirinin açıklamaları, özellikle genel çizgiler içinde kaldığı sürece çok aydınlatıcı olmuştur. Ne var ki bu eleştiri sadece nedenleri açıklamakla yetinmez; betimleyici sosyolojik eleştiriden ayrıldığı bir nokta da, sanat eserinin meydana gelmesinde rol oynayan sosyal nedenleri yargılamasıdır. Zira sosyal ve ekonomik nedenlerle açıklayıp yorumladığını politik açıdan yargılamaktadır. Şöyle de söyleyebiliriz: Marksist eleştirinin sanat eserlerinin meydana gelişini açıklamak için kullandığı kavramlar, aynı zamanda sanatı değerlendirmede ölçüt teşkil eder. Sosyal yapı, sınıf farkları, çatışan güçler, Marksist eleştirinin değer ölçütleridir. Eleştirici eseri belirleyen sosyal yapıyı (düzeni) Marksist açıdan yargılar, ondan yana veya ona karşı olur. Eserin yazarı da eleştirici gibi o düzene karşıysa ideolojik yönden bekleneni vermiş sayılır, değilse eseri kusurludur, zararlıdır. Marksist eleştiri her şeyden önce içeriğin eleştirisidir. Eserin konusu, olayları, kişileri, kahramanları, sömürücü ve yönetici bir sınıfın çıkarlarını sürdürmesine yardımcı olmamalı, ezilen sınıfların çıkarlarına ters düşmemelidir. Hiçbir eser politik bakımdan tarafsız olamaz. Bundan ötürü eserin okur ve toplum üzerindeki politik etkileri her zaman için söz konusudur.

Ne var ki bunlar estetik ölçütler değildir. Bununla birlikte eseri sadece içindeki sosyal ve politik fikirlere göre değerlendirme ve artistik biçimi küçümseme eğilimi bazı Marksist eleştiricilerin benimsedikleri bir tutum olmuştur. Bu tarz eleştiriye itiraz ederek diyebiliriz ki eserin Marksist öğretiye uygun düşüp düşmediğini söylemekle yetinemeyiz,

çünkü söz konusu olan bir sanat eseridir ve bir sanat eserinde yapılan işin sanata özgü yoldan yapılıp yapılmadığına bakmak gerekir. Zaten ünlü hiçbir Marksist eleştirici de bir eseri değerlendirirken sanat yönüne tamamiyle sırtını dönmemiştir. Eserin tezi olumlu ise bu tezin sanata özgü bir yoldan dile getirilip getirilmediğine bakmak; yok eğer yazarın dünya görüşünde bir sakatlık varsa, bunun estetik bakımdan eseri nasıl zedelediğini de bulmak daha geçerli bir eleştiridir.

Edebiyatın sadece bir güzellik sorunu olmadığı, okuru ve toplumu etkileyeceği ve bu etkinin yararlı olması gerektiği düşüncesi biliyoruz ki Platon'dan bu yana süregelmiştir. Sanatın yararsızlığına ve hattâ zararlı olduğuna inananlara karşı edebiyatı savunmak zorunda kalanlar genellikle edebiyatın ahlâkî yönü üzerinde durmuş, insanları eğitici rolünü belirtmişlerdir. Ama sanatçının ne gibi ilkeleri benimsemesi gerektiği konusunda fikirler ayrılır tabiî. Hangi felsefeyi, hangi dünya görüşünü, hangi ideolojiyi öğretecek, yaymaya çalışacaktır yazar? Neo-klasikler, ahlâkî bakımdan erdemliliği öğretmek istiyorlardı; Tolstoy, Hıristiyanlık ve kardeşlik duygularını aşılamaktan yanadır; Mehmet Âkif, İslâm'ın birliğini ister, Marksistler kendi ideolojilerini şart koşarlar. Kısacası edebiyatın geniş anlamdaki moral yönü ahlâksal, dinsel, politik, millî v.b. olabilir.

Birçok edebiyat eserinde bu ideolojiler yer aldığına göre eserin değerlendirilmesinde nasıl hesaba katılacaklardır? Edebiyat bir sanat olduğuna göre kendine özgü meziyetleri vardır. Bu estetik ölçütlere ideolojik ölçütlerin uygulanması eleştirinin en tartışmalı ve zor sorunlarından birini yaratır.

Bu bölümde konumuz Marksist eleştiri olduğuna göre toplumculuğu örnek olarak alalım (Hıristiyanlık, ahlâkçılık, milliyetçilik v.b. için de durum aynıdır) ve buna çağımız edebiyatının eleştirisinde nasıl bir yer verilebileceğini araştıralım. Öyle sanıyorum ki kabaca üç görüş ayırabiliriz:

1) Her toplumcu eser ve ancak toplumcu eserler iyidir.
2) Her iyi eser toplumcudur, ama her toplumcu eser iyi değildir.
3) Bazı toplumcu eserler iyidir.

Birinci tutuma göre toplumcu *bütün* eserler iyidir ve toplumcu olmayan hiçbir eser iyi değildir. Başka şekilde söylersek toplumculuk gerekli ve yeterli şarttır. Yani bir eserin sanat değerini (güzelliğini) sağlayan toplumculuğudur, politik bakımdan yararlı olmasıdır. Bu iddia bizi nereye götürür? Bir kere, sanat, politikanın bir kolu haline girer ve sanat değeri olan yapıtlar sınıfı ile politik bakımdan yararlı olan yapıtlar sınıfını ayırmak için elimizde hiçbir ölçüt kalmaz. Politik bakımdan yararlı bir nutuk ya da bir gazete makalesi ile bir şiiri, romanı, oyunu ayırmamız için dayanabileceğimiz bir temelden yoksun kalırız. Toplumculuk yeterli şart olduğuna göre kendi başına sanat değeri sağlayacaktır ve durum böyle ise şairlikten, yazarlıktan, en ufak bir nasibi olmayan herhangi bir kimse toplumcu görüşle bir roman, şiir ya da oyun yazar ve iyi bir sanat eseri meydana getirmiş olur. Böyle bir iddiayı sürdürmek saçmadır. Ciddi hiçbir Marksist eleştiricinin bu tutumu benimsediğini söyleyemeyiz.

İkinci tutuma geçelim. Eserin iyi olması için toplumcu olması gereklidir; ama her toplumcu eser iyi değildir, çünkü toplumculuk tek başına sanat değeri sağlamaz. Başka türlü söyleyelim: Toplumculuk gerekli şarttır, ama yeterli şart değildir. Öyleyse başka şartların da yerine getirilmesi beklenmektedir ki bunlar estetik meziyetlerdir. Eseri, benimsediği dünya görüşünden ötürü övmek ya da yermek haklı bir davranış da olsa sanat eleştirisinde yetinilecek bir ölçüt sayılmaz. Diyebiliriz ki Marksist eleştiricilerin asıl tutumu bu ikinci tutumdur. Gelgelelim bunda sanat yönüne verilen önem eleştiriciden eleştiriciye değişir.

Bundan başka toplumculuğun gerekli olması şartı çözüm bekleyen bir sorun çıkarır karşımıza. Bugün toplumcu, yani Marksist ideolojiye yardımcı olmayan hiçbir eser niçin değerli olamaz? Dayandıkları nedenler bakımından bu soruya verilen olumsuz cevapları ikiye ayırabiliriz. Birincisi “güzel” ile “değerli”nin aynı şey olmadığına inanır ve toplumcu olmayan eserin güzel de olsa değerli sayılamayacağını söyler. İkincisi “değerli” ile “sanat güzelliği”ni ayırmaz ve bundan ötürü toplumsal gerçekliği yansıtmayan eserin estetik bakımdan da kusurlu olacağını iddia eder.

Birinci cevabı verenlerce sanat ve güzellik ancak insanlara yararlıkları ölçüsünde değerlidirler. Bir eser, sanat bakımından güzel (başarılı) olabilir, ama politik bakımdan yararlı değilse değerinden o ölçüde kaybeder. (Tolstoy da böyle düşünüyordu, ancak ona göre sanat insanlara Hıristiyanlık ve kardeşlik duyguları aşılayabildiği ölçüde değerliydi.) Gerçi sanatın güzellikten (estetik yönden) gelen bir değeri vardır, ama aynı

zamanda sosyal yan etkilerinden gelen bir değeri de vardır ve ağır basan ikincisidir, çünkü hayatta estetik değerden daha önemli şeyler, toplum davaları vardır. Eğer bir roman estetik bakımdan güzel (başarılı), buna karşılık ideolojik bakımdan kötü etkileri olabilecek bir romansa, bu eserin karşısında yer almak, mümkünse böyle romanların yazılmasına engel olmak gerekir. Bu, kayıp da sayılmaz hem, çünkü estetik bakımdan aynı derecede güzel, ama aynı zamanda yararlı romanlar da yazılabilir.

İkinci cevap, dediğimiz gibi toplumculuğu ya da yazarın doğru tutumunu sanat bakımından başarı için gerekli görür ve sakat bir dünya görüşü üzerine kurulmuş bir eserin sanat açısından da başarısızlığa mahkûm olduğunu göstermek ister. Bunun için de, sanata özgü anlatım ile yazarın dünya görüşü arasında bir bağ kurabilmek gerekir.

Yanlış bir dünya görüşüyle yazılmış bir eserin sanat değerinden kaybedeceğine inanan Lukacs, modern yenilikçi (avant garde) edebiyatı eleştirirken bunu kanıtlamaya çalışır. Lukacs'a göre yenilikçi edebiyat (Kafka, A. Miller, W. Faulkner, S. Beckett, J. Joyce v.b.) yanlış bir dünya görüşünden yola çıkmaktadır. İnsan sosyal bir hayvandır, oysa yenilikçi edebiyata göre insan doğuştan yalnız, toplum dışı, tek başına bir varlıktır. Başka insanlarla bir ilişki kuramaz.

Yine bu anlayışın yanı sıra giden bir düşünce daha vardır: İnsan tarihin içinde bir yerde değildir, tarih dışıdır (ahistorical). Eserin kahramanı için kendinden önce olan ve onu etkileyen bir gerçeklik olmadığı gibi onun etkilediği bir gerçeklik de

yoktur. “Anlamsız, anlaşılmaz bir şekilde, dünyaya atılmıştır.”[7] Bu gelişmezlik, dural (statik) bir gerçeklik getirir meydana.

Yenilikçi edebiyat hakkında şu genellemeyi de yapıyor Lukacs. Yenilikçi edebiyat psikopatolojik durumlarla uğraşır.[8] Bunun kökleri doğacılıktır. Günlük hayatı yansıtan yazar, sonunda bunun yavanlığından, tatsızlığından kurtulmak ve ilgi çekici bir şey bulmak istedi mi normalin dışına kaçmaya başlar. Kapitalist toplumdaki hayatın yavanlığının doğurduğu estetik bir zorunluluktur bu. Ne ki psikopatolojiye kaçış, zamanla, “değişmez bir insanlık yazgısına dönüşür.”[9] Sonunda yenilikçi edebiyatta bunalım, varlığın kaçınılmaz bir koşulu haline gelir ve gerçekliğin bütünü olarak sunulur. Lukacs’a göre modern insanı bunalım içinde görmek bir bakıma doğrudur, çünkü kapitalist toplumda aydının kaçınılmaz âkıbetidir bu. Bundan ötürü bir sanat eserinde yer alabilir. Ne var ki aydının bunalımı tek başına gerçekliği yansıtamaz; onun bir parçasıdır ancak. Mesele bu bunalımın dile getirilip getirilmemesi değil, bununla yetinmenin doğru olup olmadığıdır.[10]

Lukacs, yenilikçi edebiyatta bulduğu bu özelliklerin (insanı toplum dışı, tarih dışı ‘yalnız’ bir varlık olarak görmek; psikopatolojik yaşantıyı, bunalımı nesnel gerçeklik saymak) sanat eserini estetik bakımdan da bozduğu kanısındadır. Nitekim bir yerde, “Yenilikçi sanat... doğrudan doğruya sanatın kendine başkaldırmasıdır” der.[11] Yazarın dünya gö rüşüyle estetik değer arasında Lukacs’ın kurduğu bağlantıyı, öyle sanıyorum ki, şöyle özetleyebiliriz:

Sanat, sosyal gerçekliğin yansıtılmasıdır; bunu edebiyat kendine özgü yoldan yani somutlaştırarak yapar. Belli birtakım

insanlar, belli birtakım olaylar ve durumlar çizer yazar. Bunların gerçekliği doğru olarak yansıtabilmesi için tipik olmaları gerekir. Çünkü somut ve tikel (particular) olan ancak tipik olursa 'genel'i ya da 'tümel'i temsil edebilir. Yazar nasıl yapar bunu? Her şeyden önce gerçekliği doğru olarak kavraması şarttır. Kavramışsa bir perspektife sahip demektir ve bu sayede gerçekliğin özünü ve dolayısıyla bütününü yansıtacak ayrıntıları seçebilir. Bütün mesele seçilen ayrıntılardadır, zira bunların gelişigüzel seçilmesi, özün elden kaçırılmasıyla sonuçlanır. "Gerçekçi edebiyatta her ayrıntı hem *kişisel* hem de *tipik* bir nitelik taşır." Edebî başarının asıl ölçüsü burada yatar işte. Madem ki insan tabiatı eninde sonunda sosyal gerçeklikten koparılamaz bir şeydir, öyleyse eserdeki her ayrıntı, birey olarak insanla sosyal bir varlık olan insan arasındaki diyalektiği dile getirdiği ölçüde anlam ve önem kazanır. Oysa modern yenilikçi edebiyatın dünya görüşü yanlış olduğu için yazarın perspektifi bozuktur; bundan ötürü nesnel gerçekliği kavrayamaz ve bu yüzden, kullandığı sakat seçme ilkesi, tipik olanı yakalayıp sunmasına engel olur. Başka türlü söyleyelim: Sanatı sanat yapan "genel"in tikelde yansıması (somut-tümel)" ilkesi sağlanmamıştır.[12]

Demek ki toplumculuk gerekli bir şart. Ama Lukacs'a göre bu, yeterli olduğunu söylemek değildir. Eser toplumcu olur da sanattan bekleneni yine de yerine getiremeyebilir. Örneğin toplumculuğun perspektifi yanlış ayarlanırsa, ede biyat, Stalin Rusya'sında olduğu gibi, günlük toplumsal hayatın karşılıklı çelişkilerini yansıtma yeteneğini kaybeder, çünkü yazar bunların ortadan kalkmasının zamana bağlı olduğunu unutmuş

gibidir. Diyelim ki yazar sosyalist toplumda şöyle bir çelişkiye dokundu: Kasabanın birinde adam vurgunculuk yapmaktadır. Yazar bu adamı ya derhal doğru yola getirir ya da cezalandırır. Yani soruna çözüm yolu bulmayı kendi görevi sayar. Düşünmez ki bu karşıtlı çelişkiler yeni kurulmuş sosyalist toplumda devam etmek zorundadır. Bunları giderilmiş saymak sosyalist toplumdaki yeni gerçeklik yerine çarpık ve eksik bir gerçekliğin yansıtılması ile sonuçlanır ki bu da bir çeşit doğalcılıktır.

Üçüncü tutuma göre toplumcu olmayan bir eser de iyi olabilir, çünkü toplumculuk ne yeterli ne de gerekli şarttır. Böyle düşünen Theodor W. Adorno ve Ernest Fisher gibi Marksistler, bu noktada Marksist olmayan birçok eleştiricilerle birleşiyorlarsa da sanat anlayışları aynıdır denemez. Örnek olarak Marksist estetikçilerden Ernest Fischer'i alalım.

Söylemeye gerek yok ki Fischer bir Marksist olarak toplumcu sanattan yana. Ne var ki sanat anlayışı, onu birinci ve ikinci görüşteki Marksistlerden ayırarak birçoklarının "yozlaşmış", "gerici", "burjuva" dedikleri eserlerden bazılarını bir bakıma değerli ve yararlı bulmasına yol açar. Bir eseri yalnızca "ilerici" ya da "gerici" oluşuna göre yargılayamayız diyen[13] Fischer'e sorarsanız, toplumculuk, toplumcu gerçekçiliğin koyduğu birtakım ilkelerle sınırlanamaz. Ne de bir Marksist sanat kuramına körü körüne bağlanmak zorunluğu anlamına gelir.[14] Denebilir ki "toplumcu sanatçı emekçi sınıfının tarihsel görüş acısını benimser" ve "büyüme sürecinde olan toplumcu düzenle kendi arasında köklü bir özdeşlik duyar."[15] Sanatta toplumculuğu daha fazla sınırlamak ve elini kolunu bir ideolojiyle bağlamak hatadır. Bazı Marksistler ve özellikle

politika ya da parti adamları, sanatın Marksist ideolojinin hizmetinde, hattâ emrinde olmasını önermişlerdir. Oysa bütün ideolojilerde fikirlerin hareketi ve bundan ötürü diyalektiği, bunun sonucu da gerçekliği kaybolur. Fikir bir tabuta, bir dogmaya yerleştirilir.[16] elbette ki sanatçı zamanının ideolojisinden etkilenir ve sanat eserleri çok kere nesnelleştirilmiş ideolojilerdir. "Fakat çoğu kere de sanat eserleri bunun tersi, gerçekliğin ideolojiye karşı zaferidir."[17]

Peki, kapitalist düzendeki burjuva yazarlarını ne yapacağız? Toplumcu olmayan, yani "emekçi sınıfının tarihsel açısını" benimsememiş bu yazarların eserleri zararlı oldukları için veya -Lukacs haklıysa- gerçekliği yansıtamadıkları için değersiz midirler?

Bugünkü burjuva yazarların dünyayı anlamsız bulmaları, insanlar arasında gerçek ilişki kurulamayacağı kanısında olmaları ve bu bunalımı yaşamaları gerçi sosyal koşullarla ilgilidir ve bu koşulların değişmesiyle düzelebilir, ama trajiğin ve 'saçma'nın bazı unsurları insanın tabiatından geldikleri için hiçbir zaman tamamiyle ortadan kaldırılamazlar.[18]

İşte bütün bunlardan ötürü, Fischer'e göre "Çağdaş burjuva düzeni büyük ölçüde sanat ürünü yaratacak güçtedir"[19] ve Kafka, Beckett, Faulkner gibi yazarlar büyük sanatçılardır.

Beri yandan Marksist eleştiriciler burjuva sanatçıların, biçimciliğe yuvarlandıkları için de emekçi sınıfa sesleneme yeceğini iddia ederler. Marksist kuramı incelerken söylediğimiz gibi gerçekçilik Marksist edebiyatın âdeta değişmez yöntemi olarak öne sürülmüştü. Bu konuda da başka türlü düşünüyor Fischer. Gerçekçi yöntem, gerçekliğin yansıtılması için niçin tek

yöntem olsun? Özün yansıtılması bir estetik kategori, gerçekçilik ise bir yöntemdir. Bunlar birbirine karıştırılmamalı. Bu nedenden ötürü Fischer “toplumcu gerçekçilik” yerine “toplumcu sanat” demeyi daha uygun buluyor. Çünkü önemli olan belli bir yöntem değil sanatçının toplumcu tutumudur.

Gerçekçilik durmadan değiştiğine göre bunu açıklayabilecek anlatım yollarının da değişmesi gerekir.[20] Birtakım sanat yöntemlerine inatla bağlı kalınırsa yeni içerik dile getirilemez. Modern sanata yozlaşmış sanat diye bakmak, bunun işçi sınıfının anlayışı ve beğenisiyle çatıştığını iddia etmek yersizdir. Eskiyi savunanlar işçinin sanat eseri karşısındaki tepkisinin “basit adamın sağlıklı içgüdülerine” dayandığı tezini sürerler ortaya. Oysa sanayileşmiş uygarlığımızda böyle basit adam kalmamıştır; beğenisini türlü sanayi ürünlerinin etkisi altındadır ve sanatla ilgili yargıları çoğu zaman önceden verilmiş yargılardır.[21] Bundan ötürü halkın sanat anlayışını geliştirmek gerekir. Aslında, yeni biçimleri toplumcu düzendeki eski kuşak yadırgayabilir, çünkü işçiler de çoğu zaman başlangıçta küçük burjuva sınıfının beğenisini benimser, ama genç kuşak yalnız ilerici olmayı değil, modern olmayı ister.

> “Kapitalist düzende ürkütücü olan “biçimcilik’ değildir, soyut resim ve şiir, elektronik müzik ya da anti-roman değildir. Asıl korkunç tehlike çok somut, ba sit, isterseniz ‘gerçekçi’ deyin, birtakım budalaca filmlerin, resimli romanların, insanları kafa tembelliğine, sapıklığa ve suç işlemeye iten bir endüstrinin varlığıdır. Toplumculuk düşmanları ‘soyut’ yöntemler kullanmaz. Savaş incelmiş

> sanat yapılarıyla değil, çok kaba birtakım hesaplarla hazırlanır.”[22]

Toplumcu olan ve olmayan sanatı birbirinden ayıran özelliği biçim sorunlarında aramamalıyız. “Sanatta burjuva veya proleter, kapitalist veya sosyalist biçimler veya anlatım yolları yoktur. Toplumcu bakış diye bir şey vardır.[23] Az önce gördük ki toplumcu olmayan, yani emekçi sınıfının tarihsel görüş açısına katılmayan *ciddî* burjuva sanatı bugün bile hayatı anlamamıza yardım eden değerli eserler verebilmektedir. Kısacası Fischer toplumcu olmayan bütün edebiyata ‘gerici’, ‘yozlaşmış’ gibi damgaların vurulmasına karşıdır.

> “Dünyamıza Amerikan edebiyatı gerekli olduğu kadar, Rus edebiyatı da gereklidir; Fransız ve Avusturya müziği kadar, Rus müziği; İtalya, İngiliz ve Sovyet filmleri kadar Japon filmleri de gereklidir. Dünyamıza Henry Moore gerekli olduğu kadar Meksika ressamları da, O’Casey kadar Brecht de, Picasso kadar Chagall gereklidir.”[24]

Görülüyor ki dış dünyaya dönük eleştirinin bir kısmı (tarihî ve sosyolojik eleştiri) tasvir edicidir; edebiyat eserinin sanat (estetik) değerini tayin etmek iddiasını taşımıyor, sadece nedenlerini, sosyal koşulları v.b. açıklıyor. Ama bir kısmı da (örneğin Marksist eleştiri) bu nedenleri ve yazarın dünya görüşünü, eserine koyduğu dinî, ahlâkî, politik öğ retiyi değerlendirmede ölçüt olarak almaktadır. Gerçekten de insanın insanla ilişkisi, hayatın anlamı, insanın kaderi gibi sorunlar edebiyatta önemli yer tutar, çünkü esere olan tepkimiz sadece

yapıya olan bir tepki değildir. Eserin dünya görüşüne, genellikle içeriğine gösterdiğimiz tepki, tüm tepkimizin bir parçasını teşkil eder ve bundan ötürü değerlendirmede elbette ki hesaba katılmalıdır. Ancak bu ölçüt, tek başına değerlendirmeye temel olamaz, çünkü eserin sanat yönünü açıklayamaz.

1. Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. baskı, 1956, s.XVIII - XXI.

2. Bkz.: Rene Wellek- Austin Warren; *Yazın Kuramı*, Çevirenler: Yurdanur Salman- Suat Karatay, Altın Kitaplar, 1982, s. 31-32.

3. Eser 1872'de İngilizceye çevrilmiştir: *History of English Literature.*

4. Hippolyte Taine, *History of English Literature*, 3 cilt, Çev.: H.V. Laun, New York, 1910, cilt 1, s. 13 vd.

5. Kemal Karpat, *Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, Varlık Yayınları, 1962, s. 10.

6. Robert Escarpit, *Edebiyat Sosyolojisi*. Çev.: Türkay Yazıcı, Remzi Kitabevi, 1968, s. 47.

7. György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev.: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, 1977, s. 23.

8. György Lukacs, *a.g.e.,* s. 33.

9. György Lukacs, *a.g.e.,* s. 35.

10. György Lukacs, *a.g.e.,* s. 85-86.

11. György Lukacs, *a.g.e.,* s. 92.

12. Hippolyte Taine, somut-tümel'de bir ulusun ruhunun yansımasını istiyordu. Lucaks'a göre ise yansıması gereken sosyal gerçekliktir.

13. Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Çev.: Cevat Çapan, de Yayınevi, 1968, s. 163.

14. Ernest Fischer, *a.g.e.,* s. 115.

15. Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği,* s. 121.

16. Ernest Fischer, *Art Against Ideology*, The Penguin Press, 1969, s. 45.

17. Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği,* s. 57.

18. Ernest Fischer, *Art Against Ideology*, s. 117.

19. Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği,* s. 223.

20. Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği,* s. 123.

21. Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği,* s. 228.

22. Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği,* s. 226.

23. Ernest Fischer, *Art Aganist Ideology*, s. 60

24. Ernest Fischer, *Sanatın Gerekliliği,* s. 236.

İKİNCİ KISIM

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ANLATIMCILIK I

Romantiklere Göre Sanat

Sanat eserinin ne olduğu sorusuna cevap vermeye çalışan bir diğer kuram da anlatımcılık (expressionism)'dir. Sanatı yansıtma olarak tanımlayanlar için eserin en önemli özelliği dış dünyanın, hayatın, insanın, toplumun bir aynası olmasıydı ve bunun içindir ki sanatçının kendi duyguları ve yaşantıları üzerinde durulmuyordu. Gerçekte sanatçının iç dünyası ne eski çağlarda ne de orta çağlarda ilgi çekmiştir. Rönesans'da bireycilik hareketinin gerekli ortamı hazırlaması ile ancak on dokuzuncu yüzyılda romantizm akımında başlar bu ilgi. Artık işin merkezidir sanatçı, zira romantiklere göre eserin en önemli özelliği duyguları anlatmasıdır. İngiltere'de Wordsworth, *Lyrical Ballads*'ın (1800) önsözünde şiiri şairin duygularını dile getirmesi olarak tanımlarken, genellikle bütün romantik sanat anlayışını belirtmektedir. Bunu, ister neo-klasizmin katı kuralcılığına, sınırlamalarına ve akılcılığın doğurduğu kuruluğa karşı bir tepki olarak alalım, ister burjuva kapitalist dünyasının tu tumuna bir isyan sayalım, estetik bakımdan önemli olan sanatın açıklanması çabasında sanatçının yaşantısına yöneliştir. Eser artık bir ayna olmaktan çıkıyor da sanatçının iç

dünyasına, ruhuna açılan bir pencere oluyor.[1] Gerçi eserde tabiat ya da genellikle dış dünya anlatılabilir, ama bu dış dünya, sanatçının duyguları ile değişime uğrayarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan, eserin bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil, bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı duyguları ve yaşantıları ifade edebilmesidir. Ama sanatçıyı diğer insanlardan ayıran onun fikirleri olamaz, çünkü bu fikirler sanatçının kendisine özgü olmaktan çok başkaları ile paylaştığı ya da onlardan öğrendiği şeylerdir. Buna karşılık kendi kişisel yaşantısı, duyguları sadece ona özgü şeylerdir; tekdir bunlar ve bundan ötürü eseri önemli kılan bu duygu yanıdır. Sanat duyguların dilidir. Neo-klasiklerde de sanatçı duyguları anlatır, ama anlattığı duygular herkesin duyduğu ya da duyabileceği ortak duygulardır. Romantizmde sanatçıyı sanatçı yapan, sanatçının özel bir duyarlığa, herkeste bulunmayan yaşantılara sahip olmasıdır.

Onun için okurun da gözleri hayranlıkla sanatçıya çevrilmiştir. Eskiden bir araçtı sanatçı; dış dünyaya ayna tutan bir araç. Şimdi bazı özellikleriyle diğer insanlardan ayrılan, kendisine özgü kişiliğiyle önem kazanan bir üstün adamdır. Sanatçı içindeki heyecanları ve duyguları ifade etmek ihtiyacını şiddetle duyar. Âdeta bunlardan kurtulması lâzımdır. Önüne geçilmez bir itiyle ‘yaratma’ eylemine girişir ve duygularını eserinde dile getirince rahatlar. Derinliği ve duyarlığı ile esrarengiz bir kuvvete sahip, dahî dediğimiz adeta Tanrısal bir varlıktır. Yazılarında sanatçının bu kişiliğini buluruz, çünkü eserleri onun ruhunu açığa vurur. Esere bu gözle bakınca

sanatçının kendi kişiliği eserin güzelliğinin ölçütü olmaya başlar.

Bu anlayışın yanısıra on dokuzuncu yüzyılda edebiyat türlerinin değerlendirilmesinde de bir değişim göze çarpar. O zamana kadar tragedya ve epos baş köşeyi işgal ederken, lirik önemsenmez, hattâ biraz hor görülürdü. Yansıtma kuramının doğal bir sonucudur bu değerlendirme. İnsan ilişkilerinde, topluma, dış dünyaya ayna tutan sanatın en iyi örnekleri ancak bu türler olabilirdi. (Romanın edebiyat estetiğinde önemli yer tuttuğunu daha sonraki yansıtmacılarda gördük.) Ne var ki on sekizinci yüzyıl içinde lirik şiirin değeri yükselmeye yüz tuttu. Pindaros'un kasideleri ve *Kutsal Kitap*'taki kısa şiirler birçok kimseyi lirik türe yeni bir gözle bakmaya sevketti ve şiirin doğuşunu, şiddetli ve ateşli duyguların ifadesinde aramak eğilimi güç kazandı. Nihayet romantikler gerçek şiiri, duygunun anlamı olarak aldıklarında, kısa, katıksız, arı şiir (özellikle lirik) gerçek sanatın en parlak örneği oldu. Epos gibi uzun şiirler, içinde arı şiirin yer yer belirdiği bir çerçeve sayılıyordu artık.[2]

Romantik sanat anlayışını ilk defa sistemli bir estetik kuramı haline sokan Eugéne Véron, yansıtma kuramının sanatı yanlış anladığını belirttikten sonra, sanatı "duygunun dile getirilmesi" olarak tanımlar[3] ve sanatçının bir dâhi olduğunu, eserin şiddetli ve derin etkisinin, yaratıcısının kişiliğinde bulunduğunu söyleyerek[4] kitabın bir yerinde şu sonuca varır: "Kısacası, eserin değeri sanatçının değerinden doğar. Sanatçının sahip olduğu özelliklerin ve melekelerin izlerini taşıdığı içindir ki eser bizi çeker ve büyüler."[5] Vé ron'da sanatçı o denli ön plana geçiyor ki sanat eseri karşısındaki heyecanımız

esere değil de sanatçıya olan hayranlığımız şeklinde yorumlanıyor. Bugün “Anlatımcılık kuramı” denince gelmez akla; daha çok bu kuramı romantizmin doğuşundan yüzyıl sonra ayrıntılarıyla işleyen Benedetto Croce ve R.G. Collingwood, J. Ducasse gibi isimler gelir akla. Bundan ötürü ilk önce Croce ve Collingwood gibi düşünürlerin sanat felsefesinden yararlanarak kuramı incelememiz gerekiyor. Daha sonra anlatımcılığı farklı bir anlamda kullanan Tolstoy gibi düşünürlere geçeceğiz.

Yaratma Olarak Anlatımcılık

B. Croce, R.G. Collingwood ve J. Ducasse gibi sanat felsefecileri sanatın özünü, yaratma eyleminde bulurlar ve yaratmayı da duyguların anlatımı (ifadesi) olarak tanımlar.

Bundan ötürü anlatımdan ne kastettiklerini belirtmek ile başlanabilir işe.

Anlatım adlandırma değildir. Duygunun anlatımı ile betimlenmesi (adlandırılması) arasında bir ayırım yapmak zorundayız. Bir duygunun anlatımı o duygunun adını vermekle olmaz.

> “Benim şurada, şu anda, belirli bir nedenden ötürü duyduğum öfke, şüphesiz öfkenin bir örneğidir; bunu öfke olarak tanımlayan kimse de gerçeği söylemiş olur. Ama bu yalnızca öfke değil, ondan çok öte bir şeydir: Şimdiye kadar hiç duymadığım belki de hiç duymayacağım, özelliği olan bir öfkedir. Bu duygunun

> bilincine varmak yalnızca duygunun öfke olduğunun değil, özel çeşitten bir öfke olduğunun bilincine varmaktır... Duygunun bilincine varmak, bütün özelliklerinin bilincine varmak; duyguyu dile getir mekse, duygunun bütün özelliklerini dile getirmektir. Bundan ötürü, işini biliş derecesine göre bir şair, elinden geldiğince duygularını genel çeşitten örnekler olarak adlandırmaktan kaçınır; kendi duyduklarını benzeri duygulardan ayırıp somutlaştıracak deyimleri bulup dile getirmek uğruna büyük zorluklara katlanır."[6]

Öyleyse 'öfkeliyim' demekle insan, duygusunu anlatmış (dile getirmiş) olmaz, betimlemiş ya da adlandırmış olur. Duygunun dile getirilişinde adını söylemenin yeri yoktur ve gerçek bir sanatçı buna başvurmaz. Duygunun adını verme genellemeye yol açar; bir sınıflandırmadır. Anlatımda ise bireyleştirme söz konusudur.

Anlatımdan önce duygu yoktur. Şimdi duygu ile anlatım arasında çok önemli bir ilişkiye daha dikkat etmemiz gerek. Biz duyguları anlatmaktan söz ederken, ilk önce belirli bir duygunun var olduğunu sonradan da bunun sanatçı tarafından uygun sözcüklerle dile getirildiğini düşünürüz. Anlatımcı kuramda başkadır durum. Duygunun belirli bir hal alması ancak dile çevrilmesiyle olur. Ondan önce duygu yoktur, daha doğrusu ne olduğu pek bilinmeyen birtakım izlenimler vardır. Sanat eserinin yaratılması, bunların belirlenmesi, ne olduklarının anlaşılması demektir ki bu da anlatım ile yani dile çevrilmekle olur. Demek ki anlatılmış duygu, tamamlanmış bir

duygudur. Başka şekilde söylersek, duygu anlatılana kadar gerçek anlamı ile duyulmuş değildir, ancak anlatıma kavuştuğu an artık saptanmış belirli bir duygu olmuştur. Bundan şu sonucu çıkarabiliriz: X eserinde anlatılan duygu artık somut ve hemen hemen tek olan bir duygudur; öyle ki, aynı duyguyu başka sözcüklerle anlatmak olanaksızdır, çünkü o zaman anlatım ve bundan ötürü dile getirilen duygunun niteliği değişir.

Dilin pratik, lojik, bilimsel v.b. yollarda kullanılması ile sanat yolunda kullanılması arasında önemli bir fark da buradadır. Kavramlar başka başka yollardan anlatılabilir, duygular anlatılamaz. Bir şiirde dile getirilen duygu önceden duyulmuş, sonra bir fonetik dokuya dökülmüş, vezne sokulmuş değildir. Bir şiirin anlamı o şiirdeki bütün öğelerin bir araya gelmesi ile belirlenir. Duygunun anlatılması o sözcüklerin *ancak o şekilde örülmesi* ile kabil olur. Onun için şiiri düz yazıya çeviremeyiz; ya da "şair burada ölüm korkusunu anlatıyor" demekle şairin dile getirdiği duyguyu anlatmış olmayız. Ölüm korkusu genel bir şeydir, bunu anlatan birçok şiir vardır ve her birinde -eğer gerçek sanat eseri iseler- bu duygu farklıdır, bir bireyliğe sahiptir, tek ve somuttur. Duygunun sözcüklerle anlatımı yapılmadıkça bu somutluk kazanılamaz. Gerçek bir yaratmada ne eser ne de duygu birbirinden önce vardır; bunların ikisi, birlikte aynı eylemde oluşur: Anlatım eyleminde.

Anlatım duygu uyandırma değildir. Croce-Collingwood kuramında sanatçının duyguyla ilişkisi yukarıda belirttiğimiz gibi kendi duygularının bilincine varmak, anlamak ve böylece dile çevirmektir. Fakat sanatçının duygu ile başka bir ilişkisi

daha olamaz mı? Okurda (seyircide) birtakım duygular uyandırmak istemez mi sanatçı?

Romantik sanat anlayışında, ilk defa ortaya çıkan bir şey daha var. Eski Yunan'dan beri sanatın işlevi okurla, dinleyiciyle, seyirciyle ilintili sayılmıştı. Sanat eğitir veya eğlendirir ya da eğlendirerek eğitirdi. Bir bağ vardı sanatçı ile okur arasında. Romantizm akımında bu bağ yavaş yavaş gevşer ve nihayet kopar. Sanatçı duygularını dile getirirken başkalarını düşünmez, kimseyi düşünmez o: Kendi kendine yazarken ya ratacağını yaratmış, görevini yapmıştır. Okuru hesaba katarak yazan şairin yazdıkları şiir değildir bile. Keats, bir tek mısraını dahi okuru düşünerek yazmadığını söylüyor. Şair, iç dünyası ile başbaşa, yalnız, duygularını sözcüklere döker. Ancak anlatımcılığın Tolstoy'da aldığı şekil bu noktada farklıdır.

Bu nokta Croce - Collingwood için çok önemli, çünkü gerçek sanatı, sözde sanattan, sahte sanattan ayıran özellik buradadır. Okurda (dinleyicide, seyircide) birtakım duygular uyandırmak amacı ile yazan adam sanatçı değil zanaatçıdır ve meydana getirdiği şiir, roman, her neyse, bir sanat eseri olamaz, zanaat eseri olur.

Unutmayalım ki, bu kurama göre sanatçı eserine başlarken duygusunun tam ne olduğunu bilmez, bunu keşfetmek, aydınlatmak, bilincine varmak çabasındadır. Bu durumda gerçek sanatçı, başkasında duygu uyandırmak amacı ile yazamaz, çünkü o zaman uyandırmak istediği duyguyu peşinen bilmek zorundadır ve bu duyguyu kendisi duymadan da başkasında uyandırmak isteyebilir. Bir yazar okurda politik

birtakım duygular uyandırmak için (bu duyguları kendisi duymadan) ne gibi yollara başvuracağını inceden inceye hesaplayarak işe koyulabilir. Bunda başarı da kazanabilir elbet, ne var ki yazdığı eser bir sanat eseri olamaz, çünkü Croce ve Collingwood'a göre bu eserde anlatım yoktur, duyguyu dile çevirmek dediğimiz sanat olayı yer almamıştır.[7]

Doğaldır ki sanatçının okuru bilgilendirmesi de söz konusu olamaz. Yansıtma kuramını incelerken gördük ki Aristoteles için edebiyat bilgiseldir, çünkü tek olanı değil, genel olanı, evrenseli; olmuş olanı değil, olabilir olanı yansıtır. Hayatı, insanı açıklar böylece. Daha sonra Aristoteles'i izleyenlerin bir kısmı onda buldukları bu bilgisel yönü daha kaba bir öğreticiliğe dökmüş ve örneğin Sir Philip Sidney, edebiyatın bize örnek kahramanlar ve davranışlar göstermek suretiyle ahlâk dersi verdiğini, bize erdemi sevdirdiğini söylemişti.

Yine gördük ki toplumcu gerçekçilik için de sanat bir bilgi edinme yoludur. Bilim bize genel kanunlar sunar, ama sanat (gerçek sanat) tikel kişilerde ve somut bir olayda, genel olanı yansıtır. Bundan ötürü felsefenin ve sosyolojinin yaptığı işi başka bir yoldan yapar sanat.

Croce-Collingwood kuramında nedir durum? Croce, *Aesthetics* kitabına şöyle başlar: "Bilginin iki çeşidi vardır: Ya sezgiseldir ya da mantıksal; ya imgelem (muhayyile) ile elde edilir ya da akıl ile; ya tikel olanın bilgisidir ya da evrensel olanın; ya bireysel şeyler hakkındadır ya da onlar arasındaki

ilintiler hakkında; yani ya görüntüler meydana getirir ya da kavramlar.”[8]

Kolayca tahmin edilebileceği gibi bu ayırımda imgelem ile elde edilen, sezgisel olan tikel bir görüntü şeklinde beliren bilgi, Croce’ye göre sanata özgü olan bilgidir. Üzerinde durulacak olan nokta sanatın verdiği bilginin, yansıtma kuramındakinin aksine tek olanın bilgisi olması. Madem ki sanatçı duygusunu dile çevirmek çabasındadır ve bunu yaparken bireyselliğini yakalamış olur, öyleyse dile çevrilenin genellikten ve evrensellikten kurtulması şarttır. Sanat, felsefe ve bilim gibi doğrudan doğruya kavramlarla çalışmaz, önermeler de sürmez ortaya.

Elbette ki şiirde, romanda, oyunda, kavramlar, genel yar gılar, politik fikirler v.b. bulunur. Croce bunu inkâr etmiyor, sanatçı tarafından kullanılır bunlar, ama o şekilde kullanılır ki eserin içinde bunlar dönüşürler ve duygu dünyasında eriyerek, duygu anlatımı olan eserin bir parçası halini alırlar.

Dante’nin *İlâhi Komedisi,* Thomist felsefe üzerine kurulmuştur, ne ki onu sanat eseri yapan içindeki fikirler değil, bunlara inanmanın nasıl bir duygu, nasıl bir yaşantı doğurduğunu anlatmasıdır. Kısacası aklın eyleminden doğan birtakım duygular vardır ki, sanatçı bunlar üzerine eğilerek bunların bilincine varmaya, bunları dile çevirmeye çalışır.[9] Kavramlar, fikirler, bilimsel düşünceler, sanat eserlerinde bu anlamda rol oynar.

Öyleyse eserin gerçekliğe uygun olması sorunu da başka şekilde çözümlenecektir. Birinci bölümde özellikle toplumcu gerçekçiliğin, sanat eserinde gerçekliğin yansıtılması üzerinde nasıl ısrar ettiğini görmüştük. Örneğin Lukacs modern edebiyattaki 'saçma' anlayışına karşı gelerek, bu eserlerin gerçekliği yansıtmadığını, gerçek olmayan bir durumu gerçekmiş gibi gösterdiğini söylüyordu. Collingwood'a bu konudaki düşüncesi sorulsaydı vereceği cevap şu olurdu sanırım: "Sanatçı eserini yazarken eğer hayatın anlamsız olduğuna inanıyor ve bu inancın doğurduğu duyguyu eserinde dile getiriyorsa, hayatın anlamsız olduğu konusunda aldanmış dahi olsa, eserinde anlatılan gerçektir. 'Saçma' kuramı bir felsefî görüş olarak yanlış dahi olsa, buna inanmanın nasıl bir yaşantı meydana getirdiğini anlatan bir yazar, kendi bu yaşantıyı duymuşsa, eser gerçekliği ifade ediyor demektir." Demek ki eserin gerçekliği anlat ması konusunda anlatımcılığın koyduğu ölçüt, sanatçının içtenliğidir.[10]

Sanatla bilginin ilişkisi üzerindeki görüşü ile anlatımcı kuram işe yarar şeyler söylüyor mu? Şu bakımdan evet: Geleneksel görüş, sanatın görevi konusunda eğlendirici ve yararlı (dulce-et-utile) formülünü kullanıyordu. Sanat eseri şekerle örtülmüş bir hap gibi idi, yararlı (eğitici v.b.) yönü tatlı bir şeyle örterek okuyucuya veriyordu. Ne ki bu tatmin edici bir görüş değil, çünkü eserdeki fikir (doktrin) ile estetik yön birbirine kaynamış olmuyor, sadece eklenmiş oluyor. İlaç, ilaç olarak kalıyor, şeker de şeker olarak. Gerçek bir sanat eserinde bunların daha ayrılmaz bir şekilde kaynaşmış olması gerekir. İlaçla şeker

birleşip başka bir madde getirmeli meydana. İşte anlatımcılığın yaptığı bu. Fikir artı estetik değer yerine, bunların bir arada eritildiğini görüyoruz. Fikir (doktrin) sanatçıda yaşantıya dönüşüyor ve dile çevriliyor.[11]

Ama bu görüş bir bakıma da işe yaramıyor. Anlatımcılığın görüşü, sanatçıda eserin nasıl meydana geldiğini ve bu süreçte fikrin rolünü açıklar, yani betimleyici (descriptive) bir kuramdır. Bu kuram birçok eserler için doğrudur da diyebiliriz, ama değerlendirme konusunda işe yaramaz. Çünkü iyi eserle kötü eseri ayırdetmek için sanatçının yaşantısına başvurmak zorunluğu var. Biraz aşağıda da göreceğimiz gibi eleştiride güvenilir bir yol değildir bu. Bildiğimiz sadece önümüzdeki eserdir, sanatçının yaşantısını bilemeyiz.

Anlatımcı kuramın ana çizgilerini böylece belirttikten sonra, şimdi bu kuramın temel fikirlerinden bazılarına eğilerek ne derece doğru sayılabileceklerine bakalım ve kuramın zayıf tarafları varsa ortaya koyalım.

Anlatımcılık da diğer kuramlar gibi “sanat nedir?” sorusuna cevap vermek için sanatın özünü bulup çıkarmak ister. Bir başka deyişle önerdiği tanımın bütün sanat eserleri ve sanatçılar için geçerli olduğu iddiasındadır.

Acaba bütün sanat eserleri gerçekten sanatçının kendi duygularının anlatımı mıdır? Sanatçı her zaman duygularını dile getirmeye mi çalışıyor? Birçok sanatçının bir duygu ile işe başladığını ve bunu ifadeye çalıştığını söyleyebiliriz. Bazı eserler böyle yaratılır; özellikle romantik devir sanatçıları için

söylenebilir bir sözdür bu ve yine özellikle lirik şiir alanında genellikle doğru bir görüş sayılabilir. Ama bütün sanatçılara uygulamaya kalkıştık mı yanlış bir genellemeye kayarız. Bazı sanatçılar duygudan hareket etmez de bir fikirden hareket edebilir, belki tarihin akış felsefesi ilgilendirir onu, ya da bir devirdeki sosyal durumları, koşulları deşmek, bunlara dikkati çekmek ister. Belki okumuş olduğu bir tarih eserinde, ya da bir masalda bazı imkânlar sezer ve bundan bir oyun, şiir ya da roman çıkarılıp çıkarılamayacağını denemek isteyebilir. Bundan ötürü bütün sanatçıların kendi duygularını anlatmak için yazdıkları söylenemez kolay kolay.

Kaldı ki bazı yazarlar ve sanatçılar anlatımcı kuramı yalanlar şekilde söz ederler kendi yaratma yöntemlerinden. E.A. Poe'un *The Raven* şiirini nasıl yazdığını kendi kaleminden okuduğumuz zaman, anlatımcılığa taban tabana karşıt bir iddia buluyoruz. Poe kendi duyguları ile hiç ilgili değil, okuyucuda belirli bir duyguyu uyandırmak istediğini ve bu gayeye varmak için ne gibi çarelere başvurması, okuyucuda istediği etkileri sağlamak için ne yapması gerektiğini soğukkanlı hesaplarda tayin ederek yavaş yavaş şiirini yazdığını öğreniyoruz. Duygusunu dile çevirmek bir yana, aksine, tamamiyle zekâya dayanan matematik bir sorunu çözüyor âdeta.[12] Bilindiği gibi Valéry büyüklüğünde bir şair de, şiirin görevi okuyucuda etkiler meydana getirmek, onda bir yaşantı yaratmaktır diyor ve hattâ şiiri bir makineye benzetecek kadar ileri gidiyor. "Şiir gerçekte, sözcükler aracılığı ile şiirsel yaşantıyı meydana getirecek bir makinedir."[13]

O halde bütün yaratma eylemlerinin hepsinde duygunun anlatımcılıkta söylendiği gibi bir rol oynadığını kabul edemiyoruz. Duygunun dile getirildiği eserlerde de sanatçının kendi duygusunu dile getirmesi şart değildir.

Sanırım Croce-Collingwood kuramına yapılan en önemli itirazlardan biri yine bir çeşit anlatımcılık görüşünden çıkmaktadır. E. Cassirer'in başlattığı ve S. Langer'in geliştirdiği bu kurama göre sanat gerçi duyguların anlatımıdır, ama bunların sanatçı tarafından hayatta gerçekten duyulmuş duygular olması gerekmez; çünkü sanatçı anlatacağı duyguları tasavvur eder.[14] Yeni duygu imkânlarını eserini yaratırken, malzemesini işlerken keşfeder belki. Bir roman ya da oyun yazarının, yarattığı bütün kişilerin duygularını kendilerinin gerçekten duymuş olmasına akıl erer mi? Shakespeare'in Hamlet, Macbeth, İago, Lear, Desdamona, Kleopatra gibi çeşitli kişilerin duygularını bir zaman yaşamış olduğunu iddia etmek saçma ve gereksizdir; çünkü bunları tasavvur etmek yeteneği vardır, sanatçının. Kişilerin iç dünyasını, yaşantılarını, anlar.

Croce-Collingwood kuramını inceledikten sonra ne sonuca varıyoruz? Sanatın özünü tanımlamakta ne derece başarı göstermişlerdir bu düşünürler? Kuramın belirtilen zayıf yönleri ortaya çıkarılıyor ki bu tanım çok dardır. Hem sanat eserini *yaratmaya* indirgiyor, hem yaratmayı *duygu anlatımına*, hem de duyguyu sanatçının *kendi* duygusuna. Bu durumda tanımın bütün sanat eserlerini kapsamayacağı besbelli; en geçerli olduğu olan lirik ve özellikle otobiyografik alan lirik şiir türü. Nihayet romantikler gerçek şiiri duygunun anlatımı olarak aldıklarında kısa ve katıksız, arı lirik şiir, edebiyat sanatının en

önemli türü oldu. İşte romantiklerdeki bu lirik şiir anlayışının kuramını ararsak bunun Croce-Collingwood'da gerçekleştiğini görürüz.

Yansıtma kuramı nasıl bütün eserler için geçerli olamıyorsa anlatımcılık da olamıyor. Bir kuramın açıkta bıraktığı sanat eserini bir diğeri kapsıyor.

1. Bkz.: M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford, 1953, s. 23.

2. M.H. Abrams, *a.g.e.,* s. 23-24.

3. Eugéne Véron, *L' Esthétique,* 1876, s. 109.

4. Éugéne Véron, *a.g.e.,* s. 88-90.

5. Éugéne Véron, *a.g.e.,* s. 130.

6. R.G. Collingwood, *The Principles of Art*, 1938, s. 112-113. Collingwood'un bu bölümü Binnaz Ekin (Melin) tarafından Edebiyat Fakültesi İngiliz Filolojisi'nde yazdığı *Anlatımcı Kuram ve R.G. Collingwood* adlı teze eklenmek üzere çevrilmiştir. Buradaki parça o çeviriden alınmıştır.

7. Croce-Collingwood kuramında, sanatçının peşin bir hesaba dayanmadan yaratması, ilham ile kendiliğinden yaratıverdiği anlamına gelmez. Croce-Collingwood kuramında sanatçı uğraşan, anlatım için çalışan bir adamdır. Bazısı çok güç yazar, bazısı daha kolay, ama iki halde de sanatçı duygusunun bilincine varmaya çalışır, kendini ilhama kapıp koyuvermiş değildir. Bkz.: Lawrence Lerner, *The Truest Poetry*, Hamish Hamilton, Londra 1960. s. 51.

8. Benedetto Croce, *Aesthetics. As Science of Expression and General Linguistics,* Çev.: Douglas Ainslie, Vision Press and Peter Owen, 1963, s. 1.

9. R.G. Collingwood, *a.g.e.,* s. 294.

10. R.G. Collingwood, *a.g.e.,* s. 289.

11. Bkz.: Lawrence Lerner, *a.g.e.,* s. 65-66.

12. Edgar Allen Poe, *Critical Essays*, Ed.: F. C. Prescott, 1909.

13. Paul Válery, *Poésie et Pensee Abstraite*, İngilizce çevirisi: *The Art of Poetry*, s. 79.

14. Susan Langer, *Feeling and Form,* Routledge and Keagan Paul, 1953, bölümler: 3, 4, 20.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ANLATIMCILIK II

Aktarım Olarak Anlatımcılık

Bu bölümde inceleyeceğimiz görüş de sanatın bir duygu işi olduğu ilkesine dayanır. Croce ve Collingwood gibilerinkinden ayrıldığı nokta, sanatçının duygularını dile getirmesini yeterli bulmayarak okur ile sanatçı arasında bir ilişki kurmasıdır. Sanatçının duygularını dile getirmesi ile sanat meydana gelmez; sanat bu duyguların okura da duyurulması, aynı heyecanların, yaşantıların onda da uyandırılması ile meydana gelir. Böylece aktarımcılar sanatçının dile çevirdiği duyguyu (yaşantıyı) okura da duyurabilmesini sanatın koşulu olarak ortaya sürerler.

"İnsanın" diyor Tolstoy, "bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra, bu duyguyu başkalarının da aynen duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses ya da sözcükler aracılığı ile onlara aktarması – sanat eylemi budur işte."[1]

Bu aktarımın yer alabilmesi için sanatçının kendi duygusunu dile çevirmesi gerekir; duyguları hakkında bilgi verir yani onları tarif ederse biz bunları zihnî bir yoldan anlarız, ama duygular bizde uyanmış olmaz. Sanatçı işte bu aktarımı

yapabilen adamdır. Yirminci yüzyılda çok yaygın bir anlayıştır bu. Sanat üzerinde konuşanların, eleştiricilerin ve sanatçıların yaptıklarına ve söylediklerine dikkat edersek, pek çoğunda bu çeşit bir anlatımcılığın (belki de tam bilinçli olmadan) benimsendiğini farkederiz. Sanatın bir duygu aktarımı olduğunu iddia eden estetikçiler ve eleştiriciler diyebiliriz ki şöyle düşünüyorlar: Sanatçı ilk önce sevinç, aşk, korku, bezginlik gibi bir duygu duyar, sonra bu duyguyu bir eserde dile getirir; öyle ki bu eseri okuyan, ya da dinleyenler, sanatçının ifade ettiği duyguyu (yaşantıyı) aynen hisseder. Bu görüşe bakılırsa eser, sanatçının yaşantısını okura aktaran bir araç, elektrik cereyanı geçiren tel gibi bir şey.

Duygu aktarımı kuramı esasında her ne kadar sanatla ilgili önemli bir noktayı belirtiyorsa da durup biraz kurcaladığımızda birtakım güçlükler, çözülmemiş sorunlar belirir. İlk önce aktarım konusunu alalım ele.

Bir kere sanatçının yaşantısı ile okuyucununki aynı olabilir mi? Unutmayalım ki sanatçının eseri meydana getirirkenki yaşantısı sadece bir duyguyu (sevinç, keder v.b.) yaşamak değildir. Bunun yanı sıra yaratma sıkıntıları, zaman zaman yaptığını yetersiz bulmanın verdiği umutsuzluk, bazen de teknik bir güçlüğü yenmenin verdiği keyif gibi okuyucunun paylaşmadığı duygular vardır ki bunları sanatçının yaşamış olduğunu okur bilemez de. Bu bakımdan ‘okur, sanatçının yaşantısını aynen duyar’ demek yanlıştır; bir kısmını duyar olsa olsa.

İkinci bir nokta: Sanatçının dile getirdiği duygu ile okuyucuda uyandırdığı duygu bazen çok başka olamaz mı? “Eğer yazar kızgınlık ifade etmişse biz kızgınlık değil, ama (belki de) dehşet ya da tiksinti duyarız; eğer acı, keder ifade etmişse biz acı değil acıma duyabiliriz.”[2]

Daha önce Croce-Collingwood kuramına yaptığımız bir itirazı burada yine tekrarlayacağız: Bütün sanatçılar duygu anlatımı için yazmaz. Gördük ki kendi duygularını dile çevirmek için eser vermeyen sanatçılar da var. Bunlar soğukkanlı ve hesaplı bir şekilde sanat eseri yaratmaya çalışıyorlar. Bu gibilerini göz önünde tutarak, sanatçı ile okurun yaşantıları arasındaki ilişkiyi şöyle bir benzetmeyle anlatmak isterim. Yemek pişirmeye çok meraklı usta bir ahçı düşünün; böyle bir adam yemek hazırlarken sanki sanat eseri yaratıyormuş gibi titizlik, heyecan ve zevkle çalışır. Onun yaşantısı yanında bir de hazırlanan yemeği yiyen kimsenin duyduğu zevki düşünün. Birininki yemeği hazırlarken (yaratırken) duyduğu zevk, öbürününki yemeği verken lezzetinden aldığı zevk. Bunu sanatçı ile okurun yaşantılarına benzetirken arada çok fark olduğunu biliyorum tabiî, ama yine de bazı sanatçıların yaratışı ile okur arasındaki ilişkiye ışık tutacak bir benzetmedir sanıyorum.

Aktarım kuramında bu saydığımızdan başka güçlükler, özellikle eserin aktarılan duyguyu taşımasının hangi anlamda olabileceği sorunu var. Ancak bu ayrıntılara girmeyip kuramın başka taraflarına geçeceğiz.

Sanatı, ‘kendi duygularını dile getirme’ olarak tanımlayanlar, biliyoruz ki bu duyguların başkaları tarafından paylaşılmasını,

sanatın tanımı bakımından önemli saymazlar. Onlara göre bu aktarım sanat eseri yaratıldıktan sonra meydana gelir ve sanatçı yaratırken böyle bir amaç gütmez. Onun istediği duygularını dile çevirebilmektedir. Aktarımcılar ise sanatın amacını, varlığının nedenini yalnız anlatımda değil, aynı zamanda aktarımda buluyorlar. Sanatın rolü hayatımızı zenginleştirmektir. Bir insanın birey olarak kendi hayatındaki yaşantılarının, duygularının çeşitliği sınırlıdır. Ama sanat sayesinde başkalarının duygularını ve yaşantılarını paylaşır ve böylece yaşantı dünyası çok daha zenginleşmiş olur. Budur sanatın insana sağlayacağı en büyük yarar. Kuramın bu şekline 'duygu için duygu' ilkesi hâkim, ama şimdi göreceğimiz üzere Tolstoy gibi düşünürlerde bu ilke bir değişiklik geçirir ve ahlâksal kaygılar işe karışır. Artık herhangi bir yaşantı ya da duygu amaç olmaktan çıkar ve belli duyguların aktarımı sanatın işlevi olur.

Sanatçının yaşantılarını paylaşmak suretiyle, kendi kendimize ulaşamayacağımız yaşantılara vardığımızı kabul edelim. Ama sanatı sanat yapan duygu aktarımı ise, okura gözyaşları döktüren acıklı, âdî, sıradan duyguları aktaran eserlerle, derin, yüce, nadir, kısaca değerli saydığımız duyguları aktaran eserler arasında nasıl bir değer ayırımı yapabiliriz? Aktarımcılar, romantizmin getirdiği bir inançla, başarılı sanatçıların mutlaka değerli yaşantılara sahip olduğuna inanıyorlar. Ama kuramın kendisinde bunu kanıtlayan bir şey yok. Aktarım bakımından başarılı sanat eserlerinin değerli yaşantılar aktarmasını zorunlu kılacak bir neden göremiyoruz.[3] Bundan ötürü

aktarımcıların bir kısmı, duygu aktarımını şart koştuktan sonra eseri değerlendirmek için ikinci bir ölçüte başvurmak gereğini duyarlar. Aktarılan duygunun değerlendirilmesidir bu. Değerli duyguların aktarımıdır sanattan bek lenen. Böyle düşünenler arasında en iyi örnek, aktarımcılığı ahlâksal görüşlerle birleştiren Tolstoy olduğu için şimdi onun kuramını inceleyebiliriz.

Leo Tolstoy'da Aktarım

Tolstoy'un (1829-1910) sanat hakkındaki düşüncelerini incelerken unutmamak lâzımdır ki *Chto takoe iskusstvo? (Sanat Nedir?)* (1898) isimli eserini, dinî inançlarında bir buhran geçirdikten ve sade, içten bir dindarlığa vardıktan sonra yazmıştır. Tolstoy eserine, sanata verilen önemin, harcanan emeğin, zamanın ve paranın yerinde olup olmadığı sorusu ile başlıyor. Yüz binlerce işçi -marangoz, boyacı, terzi, dizgici, berber- sanat için bütün ömürleri boyunca çalışırlar; bir sürü insan maharetle bacaklarını oynatabilmek, ya da bir çalgı çalmak için parmaklarını süratle oynatmasını öğrenmek, ya da kafiyeler bulmak için uğraşır, zaman harcarlar. Sonunda bir alanda usta olurlar, ama toplumda başka hiçbir işe yaramazlar. Bunca emeğin, bunca servetin harcanması, birtakım insanların bütün yaşamını bazı becerileri elde etmeye adaması savunulabilir bir tutum mudur acaba? Sanat bu derece önemli midir? Yoksa başka bir şey midir sanat? Eğer önemliyse sanatın ne olduğu sorusuna iyice eğilmek gerekir.

Tolstoy bundan sonra sanatın ne olduğu sorusuna birkaç bölüm ayırarak, Boumgarten (1714-1762), Shaftesbury (1670-1713), Kant (1724-1804), Fichte (1762-1814), Hegel (1770-1831) gibilerinin kuramlarını inceler, hepsinin, sanatın amacı olarak güzelliği öne sürdüklerini, oysa güzellik hakkında karşıt görüşler ortaya atıldığını, bunlardan bir kısmının metafizik safsatalar olduğunu, diğerlerinin de güzelliği 'zevk'e bağladığını iddia eder.[4] Sanatı güzelliğine göre ölç mek, verdiği zevke göre ölçmek demektir ki bu durumda sanat sayılan eserler yüksek tabakaya zevk veren eserler olur.

Tolstoy beşinci bölümde diğer sanat kuramlarına da değinir. Sanatın oyun olduğu kuramını ve duyguların anlatımı olduğu kuramını yetersiz bulur. Duyguların anlatımı kuramı kendisininkine yakınsa da aktarım söz konusu olmadığı için bunu da reddeder. Sanatın doğru tanımını yapabilmek için, Tolstoy'a göre, insanın yaşamında neye yaradığına, neye hizmet ettiğine bakmalıdır. Biz konuşma yoluyla düşüncelerimizi aktarırız, ama duygularımızı ancak sanat yoluyla aktarabiliriz. Bundan ötürü sanat insanlar arasında iletişim sağlayan bir araçtır ve çok önemlidir. Sanat olmasa insan hayvana benzer.

Nedir aktarım? Tolstoy duygu aktarımını açıklamak için basit durumlardan başlıyor. Kahkaha ile gülen birinin neşesi başkalarına da geçer, onlar da güler, ağlayan birini görürsek üzüntü duyarız. Ne var ki bu olaylar sanat sınıfına girmez, çünkü esnemek gibi elde olmadan yapılan şeylerdir. Sanat ise başkalarına bir duyguyu aktarmak *amacı* ile girişilen bir eylemdir. Bir kurta rastlayıp da korkmuş olan bir çocuk, başından geçenleri (ormanı, etrafındaki sessizliği, birdenbire

kurtun çıkışını) anlatır ve anlatırken o korkuyu, heyecanı tekrar yaşar ve dinleyicilere de aşılarsa bu sanat olur. Çocuk hiç kurt görmemiş de olsa, ama kurttan korkuyorsa böyle bir hikâyeyi uydurabilir de ve yine yapılan işe sanat deriz.[5]

Tolstoy'a göre *duygu aktarımını başaran her eser sanat eseridir*. Aktarılan duygu önemli ya da önemsiz olabilir, iyi ya da kötü olabilir; vatan duygusu, aşk, v.b. olabilir. Eğer bunlar aktarılmışsa sanat eseri meydana gelmiş demektir. Aktarıma Tolstoy 'bulaşım' da diyor. Bulaşım bahis konusu ol duğu sürece, yani içeriği bir yana bırakırsak, sanat eserinin başarı ölçüsü ikidir: Bulaşımın şiddeti ve eriştiği insanların sayısı. "Bulaşım ne kadar kuvvetliyse eser, sanat eseri olarak o kadar başarılıdır."[6] Tolstoy'a göre bulaşım sanat için en önemli şart. Bu olmadıkça, eser ne kadar gerçekçi, kuvvetli, şiirsel olursa olsun sanat eseri değildir. Bulaşımın yer alabilmesi ise üç şeye bağlı: "1- Aktarılan duygunun bireyselliğinin çokluğu ya da azlığı; 2- Duygunun aktarılışındaki açıklık; 3- Sanatçının içtenliği; yani aktardığı duyguyu kendisinin ne derece kuvvetle duyduğu."[7] Bunların en önemlisi üçüncüsü. Hattâ Tolstoy diğer ikisinin içtenlikle toplanabileceğini söylüyor. Böyle bir sanat eserini okuyan ya da seyreden, sanatçıyla öylesine birleşir ki sanki eseri kendi yazmış gibi olur; dile getirilen duyguyu kendisi de ne zamandan beri dile getirmek istediğini hisseder. Bu yakınlık ve birleşme yalnız sanatçıyla olmaz, başka okurlarla da olur. Sanat insanları yaklaştırır ve kaynaştırır.

Tolstoy 'bulaşım' sorununa giriştiği XV. bölümden önce, eski ve çağdaş birçok sanatçıya hücum ederek bunların sahte sanat eserleri yarattığını iddia eder.

Sanat Nedir? kitabının, en çok tepki uyandırdığı ve vardığı sonuçlarla kendi kendini baltaladığı inancını yaratan bu bölümlerde, Tolstoy'un kötü sanatçı diye saydığı isimler, insanı oturup düşündürecek isimlerdir. Ressamlar arasında Raphael, Michelangelo, Monet, Manet, Pissaro, Renoir gibi isimler var. Edebiyat alanında Aiskhylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Dante, Boccaccio, Tasso, Shakespeare, Milton, Goethe, Puşkin (kısmen), Ibsen, Zola, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert v.b. Müzik tarihinde de pek kimse kalmıyor. Bach'ın birkaç aryası, Chopin'in aşırı duygusal bir kaç parçası, Beethoven'in ilk eserleri. Haydn, Mozart ve Schubert'in bazı eserleri sınavı geçer. Ne bunların en çok beğenilen diğer eserleri, ne Beethoven'in son kuartetleri ve ne de hattâ Dokuzuncu Senfonisi kabul edilir. Wagner (özellikle Wagner) Liszt, Berlioz, Brahms ve Richard Strauss toptan çöpe atılır. Tolstoy kendi eserlerine karşı da aynı kesin ölçütü kullanmaktan geri kalmaz ve *Savaş ve Barış* dahil bütün eserlerini sahte sanat listesine katar. Ancak iki hikâyesinin istenilen nitelikte olduğuna inanır: *Tanrı Hakikati Görür* ve *Kafkas Mahpusu.*[8]

Tolstoy'un bütün bu sanatçıları inkâr etmesinin birkaç nedeni vardır. Bir kere yukarıda saydığımız şartlar bunların eserlerinde yoktur ya da eksiktir. Bazıları samimi olarak duydukları bir duyguyu ifade etmek yerine duygusuz ya da taklit eserler verirler. Gerçek sanat, her şeyden önce sanatçının kendi duygusunu dile getirmek ihtiyacını hissetmesiyle başlar. Zengin tabakanın sanatı ise böyle bir ihtiyaçtan doğmaz; bu insanlar eğlenmek, yani hoşlarına gidecek duyguların ifade

edilmesini isterler. Sanatçı da bu isteği karşılamak için yazar. Gerçekten duygularını anlatan ve aktarım sağlayanlar varsa da bunlar duyguyu sade ve açık olarak anlatacak yerde anlaşılmaz bir biçim ya da üslupla anlatır ve bundan ötürü ancak küçük bir zümreye duygu aktarabilirler. Oysa biraz yukarıda söylediğimiz gibi 'bulaşım'da başarının ikinci ölçütü eriştiği insanların sayısıdır. Bundan ötürü tarihe geçmiş büyük isimleri Tolstoy gerçek sanatçıdan saymaz, çünkü bunlar ancak kültürlü ve zengin sınıfla duygu alışverişi kurabilirler. Geri kalan halk tarafından anlaşılmazlar. Böylece Tolstoy'un, 'bulaşım'a eriştiği için bu eserlere sanat eseri demesini beklerken ikinci sınavı geçemedikleri için bunları sahte eserler arasına koyduğunu görürüz. Tolstoy bir eliyle verdiğini bir eliyle geri alıyor. "Anlaşılmaz" dediği zaman ölçüt olarak Rus köylüsünü kullanıyor Tolstoy. Gerçek sanat eseri böyle en basit tabakadan bir insana seslenebilmeli, duygusunu ona aktarabilmeli. İşte bu saydığımız şartları yerine getiremedikleri içindir ki, biraz önce adlarını verdiğimiz sanatçılar Tolstoy'un gözünde gerçek sanatçı değildirler.

Ama bulaşımın şiddeti ve yaygınlık derecesinde eserin içeriği hesaba katılmıyor. Oysa Tolstoy'a göre sanat eserleri arasında iyisini kötüsünden ayırmak için içeriği (duygunun niteliğini) de hesaba katmak gerek. Şimdi artık ahlâksal ölçüt işe karışıyor. Ne gibi duygular dile getirilmeli ve aktarılmalı ki sanat eseri *değerli ve büyük olsun?* Daha önce de söylediğimiz gibi Tolstoy bu eserini yazmadan önce dinsel bir buhran geçirmiş, yaşamında bir köşeyi dönmüş, sade bir Hıristiyanlık anlayışına varmıştı. Kardeşlik duygusuna, sevgiye, saf bir yaşama inanan,

dogma ve ayinlere önem vermeyen, sade ve içten bir Hıristiyanlık anlayışı. Bu inançlar sanat konusunda içeriğin değerini tayin eden ölçütlerdir. Önemli olan bütün insanların sevgiyle birleşmeleridir. Duygu da, düşünce ve fikirler gibi bir gelişim gösterir tarihte. Bu gelişimi sanat meydana getirir. İnsanların mutluluğu için gerekli olan iyi duygular zamanla gereksiz olanların yerini alır. Tarihin her çağında ve her toplumda, o toplumun yaşama verdiği anlamı (toplumun ülkü olarak benimsediği en yüksek 'iyi'yi) gösteren bir anlayış vardır ki, o insanların eriştiği en yüksek düzeyi temsil eder.[9] Tolstoy kendi çağında toplumun mutluluğu için benimsenen ülkünün bütün insanlar arasında kardeşlik duygusu olduğu kanısında. Ne ki toplum bunu görmek istemez, çünkü kendi hayatının bu ülküyle tutarlı olmadığını bilir. Yahudi lerin, Atinalıların, Romalıların zamanında da o çağların bir din anlayışı vardı, ama onlarınki bütün insanları kucaklayan bir anlayış değildi, ancak bir kısmını birleştiriyordu ve bu sebepten sanatlarında dile getirilen duygular, o toplumun kudretini, şanını, refahını amaç edinen isteklerden doğuyordu. "Zamanımızın dinsel anlayışı" diyor Tolstoy, "bir tek toplumu seçmez, aksine, ayrım yapmadan bütün insanların birleşmesini ister."[10] Her şeyden önce kardeşçe sevgi gelir. Bundan ötürü bugün sanatın dile getireceği ve aktaracağı duygular iki çeşittir: Bize Tanrı'nın çocukları ve hepimizin kardeş olduğumuzu hissettirecek duygular ve bir de, herkesin paylaşabileceği basit duygular (merhamet, neşe v.b.). Sanat eseri dinsel olur da buna rağmen bütün insanları birleştirici olmayabilir. Yalnız belli bir mezhebin insanlarına seslenen sanat onları diğer insanlardan

ayırır. Yine belli bir milletin, bir sınıfın sanatı, bütün insanların paylaşabileceği duyguları aktarmaz. Zengin sınıfın şan, şeref, kötümserlik, ince işlenmiş cinsel aşk duygularını, insanların büyük bir kısmı anlayamaz. Bunlar üzerine kurulmuş bütün eserler kötüdür.[11]

Tolstoy'un sahte ve kötü sanat diye damgaladığı birçok ünlü eseri yalnız bulaşım bakımından değil, aynı zamanda duygu niteliği bakımından yetersiz bulduğunu görüyoruz. Tolstoy'un koyduğu şartları yerine getiren büyük yazar çok az. Dinsel duygularını beğendiği eserler arasında Victor Hugo'nun *Sefiller*'i, Dickens'in *The Tale of Two Cities (İki Şehrin Hikâyesi)* ve *The Christmas Carol*'u *(Noel İlâhisi)*, Dostoyevski'nin eserleri ve G. Eliot'un *Adam Bede*'si var.[12]

İkinci çeşit iyi sanata, yani bütün insanların paylaşabilece ği duyguları aktaran eserlere örnek vermekte daha da güçlük çekiyor. Cervantes'in *Don Kişot*'u, Moliére'in komedileri, Dickens'ın *David Copperfield*'i, *Pickwick Papers*'ı, Gogol'un, Puşkin'in hikâyeleri ve Maupassant'ın bazı eserleri aklına geliyor, ama bunların bir gerçekçilik endişesine kapıldıklarını, gereksiz ayrıntılara yer verdiklerini söylüyor. Tolstoy'a sorarsanız başarılı ikinci çeşit eserlere en iyi örnek *Kutsal Kitap*'taki Hazreti Yusuf hikâyesidir. Kardeş kıskançlığı, Firavunun karısının emelleri, sonunda Yusuf'un kardeşlerini bağışlaması, bütün bunlar herkesin anlayacağı duygulardır ve hikâye ayrıntılara girişilmeden sade bir şekilde anlatılmıştır.[13] Böylece Tolstoy, halk şiirlerini, halk müziğini ve onlara yakın olan sanat eserlerini değerli buluyordu.

Tolstoy'un kuramını şöyle özetleyebiliriz: Bir eserin sanat eseri olabilmesi için anlatım, yani sanatçının duygularını dile getirerek aktarabilmesi şarttır. Ama *sanat eseri* ile *değerli sanat eseri* arasında bir ayırım yapmak gerekir, çünkü her sanat eseri değerli değildir. Değerli olması için aktarılan duygunun büyük halk yığınlarına bulaşabilmesi lâzımdır. ama bu da yetmez, bir şart daha var: Bulaşan duygunun yararlı türden bir duygu olması. Bu şartları yerine getiremediklerinden ötürüdür ki, ünlü birçok eser değersizdir. Bazılarının dile getirdikleri duygu iyi de olsa ve bu duyguyu aktarabilseler de aktarım, seçkin bir sınıfın dışına taşamadığı için bu eserler insanlara yarar sağlamazlar ve bundan ötürü değerli değildirler. Tolstoy bunların değersiz, fakat yine de sanat eserleri olduğunu teslim eder, ama bu konuda pek tutarlı değildir, zira bazen bunları sanat eseri de saymaz. Kuramında açık olmayan nokta, bu çeşit eserlerin sanat eserleri mi olduğu, yoksa sanat eseri bile sayılmaması mı gerektiği sorunudur. Açık olan bir şey varsa o da bir eserin hem sanat eseri hem de değerli olabilmesi için sanatçının duygularını içtenlikle dile getirmesi, bu duyguları eseri yoluyla halk yığınlarına aktarabilmesi ve aktarılan duyguların bütün insanları birbirine yaklaştıran, sevdiren türden duygular olması gerektiğidir.

Edebiyatın öğretici, eğitici olması gerektiği fikrine birçok düşünür, yazar ve eleştiricide rastlarız. Ama Tolstoy gibi edebiyatın ve genellikle sanatın her şeyden önce dine ya da ahlâka bir araç olduğu ve bu işlevine (yani toplumun üzerindeki etkilerine) göre değerlendirileceği iddiasını bütün açıklık ve çıplaklığı ile savunanların sayısı azdır. Tolstoy'dan

önce Platon sanatı ahlâk açısından ele almış ve insan karakteri üzerinde kötü etkiler bırakacağına inandığı sanat eserlerini ideal devletinde yasaklamıştı. Soylu duygular, düşünceler ve kahramanca davranışlar yansıtan, kötüyü cazip göstermeyen eserlere müsaade ediliyordu yalnız. Tolstoy'dan sonra ise sanatta estetik dışı meziyetleri çok önemli bulan Marksistler var. Ama bu ortak tutumlarına rağmen Platon, Tolstoy ve Marksistler arasında, kuşkusuz, yine önemli farklar göze çarpar. Tolstoy'un köylü ve fakir halk tabakası için beslediği sevgi ve güven Platon'da yok. Platon'un, sanat eserlerini yasaklama isteğine de Tolstoy katılmaz. Kendisinin sansürden ağzı yandığı için sansüre karşıdır.[14] Geniş yığınlara verdiği önem bakımından her ne kadar Marksistlere yakınsa da amaçları bakımından onlardan çok ayrılır. Tolstoy'un pasifist din anlayışı, Marksistlerin sınıf kavgasına hiç elverişli değil.

Tolstoy'u, sanatı eğitici olarak gören diğer düşünürlerden ayıran bir nokta da bu eğitimin duygulara dayandırılmasıdır. Genellikle eğiticilik yönü bilgisel bir yöndür. Okura sanat yoluyla bazı bilgiler kazandırılır, uygun örneklerle ahlâk dersi verilir ya da bazı gerçekler açıklanır. Tolstoy ise sanatın eğiticilik rolünü *belli duyguları aşılamakta* bulur. İnsanları duygularda birleştirmek suretiyle sanatın topluma yararlı olacağı kanısındadır. Bu bakımdan Tolstoy'la, insanların gözünü gerçeklere açmak isteyen Brecht, çok ayrı uçlarda yer alırlar.

Tolstoy bahsini kapamadan önce kuramında zayıf görülen bazı noktalara işaret edelim. Bir eserin gerçek sanat eseri olabilmesi

için yığınlara seslenebilmesi şartı, bugün bu kütlenin hangi eserleri tuttuğunu, hangi eserlerin en çok satış yaptığını gören bizleri yadırgatır. Tolstoy çağının üst tabakasını, temiz yüreklilikten yoksun, samimiyetini kaybetmiş, bozulmuş bir sınıf olarak görüyordu. Oysa köylü ve fakir halk temizdir, iyidir. Rousseau'yu hatırlatan bu görüşü, Tolstoy, sanat alanında da savunuyor tabiî. Köylü ve fakir tabaka ahlâk bakımından iyi ve temiz olduğu gibi, sanat beğenisi bakımından da iyidir. Sakat olan beğeni, artık sadece zevke kucak açan, cinsel duygulardan, şiddet gösterilerinden başka şeylerden pek hoşlanmayan bezgin ve yozlaşmış üst tabakanın beğenisidir. Bu tabaka için yazanlar halk yığınları ile duygu alışverişi kuramazlar. "Bu büyük bir eserdir ama çoğunluk bu eseri anlamaz" sözü Tolstoy'a göre tamamiyle saçmadır, çünkü büyük olabilmesi için çoğunluk tarafından anlaşılması gerekir. Sanat beğenisi, terbiye gerektiren bir şey değildir, doğuştan vardır ve bundan ötürü köylü, temiz, derin ve iyi duyguları dile getiren eserlerin yaşantısına katılır, sever onları. Tolstoy inanıyordu ki iyi sanat eseri her zaman herkesin hoşuna gider.

Ama bugün dünyada satış rekoru kıran aşağılık aşk, macera veya polis romanlarına bakar, müzik ve film alanlarında geniş kütlenin tuttuğu eserleri düşünürsek Tolstoy'a hak veremeyiz. "Çağımızdaki kütlenin" diyor Malraux, "sanattan derin duygular beklediğini düşünmek isabetli değildir. Bekledikleri duygular, aksine çoğu kere sathî ve çocukçadır. Aşk ve Hıristiyanlık konusunda aşırı duygusallıktan şiddete, biraz zulme, kolektif gurura ve şehvete düşkünlükten ileri gitmez pek."[15]

Tolstoy büyük halk yığınlarından yana olduğu için kültürlü sınıfın sanatına ve böylece büyük, klasik eserlere karşı çıkarak halkın beğenisine göre yazılmasını tavsiye ederken sanırız ki yanılıyor. Kabahati kültürlü sınıfa seslenen sanat eserlerinde aramak yerine, büyük kütleyi fazla çalıştıran, öğrenme olanaklarını sağlamayan ve sanat terbiyesinden yoksun bırakan düzende aramak daha doğru olurdu.

Bugün Tolstoy'un ve genellikle aktarımcıların kuramında itirazı davet eden noktalardan biri de sanat eyleminde söz konusu olan duygunun günlük diğer duygulardan ayırdedilmemesidir. Sanat eseri ile temasa geçebildiğimiz, onunla bir alışveriş kurabildiğimiz zaman, sadece eserin dile getirdiği duygular uyanmaz bizde; asıl önemli olan eserin bizde estetik duygu uyandırmasıdır. Diğerleri tembel, pasif ve kolay bir tepkidir. *Othello*'yu seyrederkenki duygularımız İago'ya kızmak, Desdomona'ya acımaktan ileri gitmiyorsa sanatın bize verebileceğinin, ancak bir kısmını tadabiliyoruz demektir. Oysa sanat eseri karşısındaki duygumuz, bir meydan politikacısının, ateşli bir vaizin dinleyiciler üzerinde ya da bir âşığın tatlı sözlerle sevgilisinde uyandıracağı duygulardan farklıdır.

Tolstoy estetik duyguyu önemsemez ve bunun için de eserin teknik yönü, yapısı üzerinde durmaz. Sanatçının içtenliğinin meseleyi halledeceğine inanır. Yazarın içten olduğu, kötü bu kadar şiir varken bu inanca katılmaya olanak yok. Kaldı ki eser iyi bile olsa, yalnızca konusundaki ahlâksal duyguların tadına varmak kısır bir sanat yaşantısıdır.

İşlev

Sanatın özünü sanatçının duygularını dile getirmesinde, ya da dile getirerek aktarmada bulan kuramlara göre sanatın işlevi nedir? Gerçi bu kuramları incelerken işlev konusundaki fikirleri de belirttik, ama bir kere daha toparlayalım.

Eğer sanat, sanatçının kendi duygularını dile getirmesinden ibaretse işlevi de budur. Sanatçı kendisini dürten, âdeta rahatsız eden, zorlayan, birtakım duyguları dile getirmek ihtiyacı içindedir. Bunlara bir biçim verip sanat eseri halinde ifade edince rahatlar. Öfkelenen bir insanın bağırıp çağırınca rahatlaması gibi. Goethe *Genç Werther'in Istırapları* eserini yazmakla marazî birtakım duygulardan nasıl kurtulup yeni bir yaşama başlayabileceğini hissettiğini anılarında anlatır.

Sanatı, aktarımda bulanların bazısı ise duygulardan arınmanın yalnız sanatçıda meydana gelmediğini, okurun da bu duyguları yaşayarak bunlardan kurtulduğunu söylerler. Aslında Aristoteles'in ilk bölümde söz konusu ettiğimiz *katharsis* fikrinin devamıdır bu.

Üçüncü bir görüş sanatın işlevini okura yaşantı sağlamakta bulur. Okur kendi hayatında geçiremeyeceği yaşantıları sanatçının ona yaşatması sayesinde tadar. Yaşantı dünyası zenginleşir. Sanatçının topluma hizmetini burada aramak lâzımdır.

Üçüncü görüşü biraz değiştirerek, yaşantı için yaşantı ilkesinin ötesine götürmek mümkündür. Bu kere sanatın iş levi okurun yaşantı dünyasını zenginleştirmekle kalmaz, okur başka insanların yaşantılarını öğrenmek ve paylaşmakla onları daha iyi tanımak ve anlamak imkânını kazanır. Sanatın

topluma yararı insanların birbirini daha iyi anlamasını sağlamaktır.

Nihayet bir de Tolstoy gibi, belli duyguların aktarılmasını isteyen düşünürlere göre, sanat insanlarda iyi duygular uyandırmak suretiyle onları eğitir ve birbirlerine yaklaştırır.

1. Leo Tolstoy, *What is Art*? Orijinal elyazmalarından çeviren ve önsöz: Aylmer Maude, Grant Richards, Londra 1904, s. 50.

2. John Hospers, "The Concept of Artistic Expression", *Problems in Aesthetics* içinde, Der.: Morris Weitz, Macmillan, New York 1959, s. 211.

3. Bkz.: Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism,* Routledge and Kegan Paul, 1952, s. 170.

4. Leo Tolstoy, *a.g.e.,* s. 40.

5. Leo Tolstoy, *a.g.e.,* s. 48.

6. Leo Tolstoy, *a.g.e.,* s. 153.

7. Leo Tolstoy, *a.g.e.,* s. 153.

8. Leo Tolstoy, *a.g.e.,* s. 170.

9. Leo Tolstoy, *a.g.e.,* s. 156-157.

10. Leo Tolstoy, *a.g.e.,* s. 161.

11. Leo Tolstoy, *a.g.e.,* s. 172.

12. Leo Tolstoy, *a.g.e.,* s. 166.

13. Leo Tolstoy, *a.g.e.,* s. 168.

14. Nitekim incelediğimiz *What is Art? (Sanat Nedir?)* kitabı da Rusya'da daha ilk baskısında sansüre uğramış, özellikle dine, kiliseye, yüksek tabakaya değinen birçok cümleler değiştirilmiş ve hattâ Tolstoy'un söylemediği ve inanmadığı fikirler eklenmişti. Tolstoy sonraki baskılarda çıkan Önsöz'de bu durumdan acı acı yakınmaktadır.

15. André Malraux, "Art Popular, Art, and the Illusion of the Folk", *Partisan Review*, XVIII, 1959, s. 489. Jerome Stolnitz, *Aesthetics*, s. 9'da alıntı olarak verilmiş.

ALTINCI BÖLÜM

SANATÇIYA DÖNÜK ELEŞTİRİ

Anlatımcılık kuramının en önemli özelliği, sanatın ne olduğu sorusuna cevap verirken sanatçıya, onun yaşantısına yönelmesiydi. Bundan ötürü bu kurama bağlı olarak gözden geçireceğimiz eleştiri yöntemleri de sanatçıya dönük eleştiri yöntemleri olacaktır. Yalnız hemen söylemeliyiz ki sanatçıya yönelen eleştiri yöntemlerinin hepsi anlatımcılık kuramından doğmaz. Bazı biyografi çeşitleri, yaratma eylemini açıklayan kuramlar v.b. her ne kadar sanatçıya dönük çalışmalarsa da bunlara girişenlerin anlatımcı kuramı benimsemiş olmaları gerekmez. Ama öyle sanıyorum ki bunları da yine bu bölümde ele almak uygun olacaktır, çünkü nihayet bunlar da sanatçı ile sanat eseri arasında önemli bir ilişki bulunduğu inancını meydana vururlar.

Sanatçının Psikolojisi ve Kişiliği

Sanatçıya dönük eleştiride biyografik diyebileceğimiz bir eleştiri yöntemi büyük yer tutar. Ama biyografik eleştirinin de çeşitleri vardır. Bunlardan biri, bir yazarın ya da şairin hayatını yazmaktır. Ne var ki, bunda gaye ne sanatı ne de sanat eserini aydınlatmak değil, sadece ilginç görünen bir adamın hayatını

incelemektir. Bu tarz biyografi yalnız sanatçılar için yazılmaz, büyük bir kumandan, bir devlet adamı, bir bilim adamı gibi, herhangi bir alanda ilgi çeken birisi hakkında yazılabilir. Onun için sanatçıya dönük eleştiriden söz ederken bu çeşit biyografiyi bir yana bırakabiliriz, çünkü sanatçının hayatı ile eserleri arasında bir bağ kurmaz. Bizi ilgilendiren 'yazara dönük' biyografik eleştiri ise sanatçının kişiliği ile eserleri arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesine dayanır. Bu ilke başlıca iki amaçla kullanılabilir.

1. Eserleri aydınlatmak için sanatçının hayatını, kişiliğini incelemek,

2. Sanatçının psikolojisini, kişiliğini aydınlatmak için eserlerini bir belge gibi kullanmak. Hemen ilâve edelim ki eleştiri bu iki yoldan birini ya da ikisini birden kullanabilir.

Birincisi tarihsel eleştiriye yakındır, hattâ onun bir parçasıdır diyebiliriz. On dokuzuncu yüzyılda bu çeşit eleştiri yolunu açan Sainte-Beuve olmuştur. Yazarın hayatında yeralan olaylar, içinde yaşadığı koşullar, aile ortamı, okuduğu kitaplar, başından geçen aşklar, v.b. bütün bunlar yazarın kişiliğinin ve dolayısıyla eserlerinin iyi anlaşılması için gerekli bilgiler sayılır. Denir ki, bu bilgiler sayesinde yazarın inançları, dünya görüşü, psikolojik durumu saptanırsa, eserlerini bu bilginin ışığı altında inceleyerek sağlam yorumlara ve değerlendirmelere varabiliriz. Şuna inanmaktadır böyle düşünenler: *Eserin gerçek anlamı yazarın kafasında düşündüğü, tasarladığı, dile getirmek istediği anlamdır.* Onun için yazarın kafasına ve ruhuna sızabilir ve eseri meydana getiren duyguları, fikirleri keşfedebilirsek, eserin gerçek anlamını

kavrar, yorumlar ve yazarın yapmak istediğini yapıp yapamadığına bakarak eserin başarı derecesini ölçebiliriz.

Eserin anlamı gerçekten yazarın düşündüğü anlam mıdır, yazarın amacı bir başarı ölçütü müdür sorularını biraz aşağıda ele alacağız.

Yazara dönük eleştirinin ikinci bir şekli dedik ki eserlerine bakarak yazarın kişiliğini aydınlatmak yoludur. Yansıtma kuramında önemli olan sanatçı değildi, o bir araçtı sadece. Bundan ötürü yansıtma kuramından türeyen eleştiri yöntemlerinde yazarın kişiliği hiçbir zaman kendi başına bir amaç sayılmamıştır. Anlatımcı kuram ise sanatı her şeyden önce duyguların ve yaşantıların dile getirilmesi diye tanımladığı için, bu kanıda olan eleştiriciler sanatçıya dönerek onun hayatını, psikolojisini, kişiliğini incelemeye çalışırlar. Yazarlar eserlerinde kendi kişiliklerini yansıttıklarına göre, bu eserlerden yazarın kişiliğini çıkarabiliriz. Hele romantik yazarlar, eserlerinde özellikle kendilerini, kendi iç dünyalarını konu edindiklerinden, eserler kendi ilişkilerini, ruhî gelişimlerini gösteren şaşmaz belgeler sayılır. Homeros ve Shakespeare gibi kişisel olmayan sanatçıların bile eserlerine aynı gözle bakılmıştır. Bakılmıştır, çünkü bu yönteme inanan eleştirmenlere göre, sanatçı istesin istemesin kişiliğinin damgasını basar eserlerine. Bir kere her yazarın kendine özgü bir üslubu vardır ve üslup karakterin anahtarıdır. Bundan başka, bir yazarın eserlerinde işlediği temalar, seçtiği kahramanlar, kullandığı imgeler yine kişiliğini açıklar.[1]

Sanatçıdan esere, eserden sanatçıya giden bu yöntemlerin her ikisi birden aynı yazara uygulanabilir. Eleştirici kâh eser

dışı belgelerle yazarın eserini aydınlatmaya çalışır, kâh eserde bulduğu özelliklerle yazarın kişiliğini. Sonra bu genel kişiliği yine tek tek eserleri açıklamak için kullanabilir. Gelelim bu yöntemlerin sakıncalarına.

Sanatçıya dönük eleştiri ne kazandırır bize? Genellikle betimleyici bir eleştiridir; değer yargılarına dayanak olacak normativ yönü pek yoktur. Sanatçının yaşamını incelemek suretiyle eserindeki filân filân niteliklerin sebeplerini açıklamak, sözgelimi eserdeki karamsar havanın yazarın o sırada başından geçmiş olan üzücü olaylardan doğduğunu söylemek eserin sanat değeri hakkında bir şey öğretmez. Ama denecektir ki sanatçının bir eseri yazarken neler duyduğunu, neler düşündüğünü, kafasından neler geçtiğini öğrenirsek, sanatçının eseri yazarkenki amacını, ne anlatmak istediğini doğru olarak ortaya çıkarabiliriz. Çünkü eserin *gerçek* anlamı, yazarın kafasında düşündüğü, tasarladığı, dile getirmek istediği anlamdır. Yazarın başarısını da bu bilginin ışığında ölçebiliriz.

Eserin anlamı gerçekten yazarın düşündüğü anlam mıdır acaba? Son yıllarda çok tartışılan bu, "yazarın amacı" sorununu inceleyelim biraz.[2]

Bir metnin anlamı sorunu, gerçekte, edebiyat eleştirisindekinden daha geniş, felsefî bir sorundur ve onun için edebiyatta metnin yorumlanması meselesinden bağımsız olarak filozoflar ve dilbilimciler tarafından ele alınmıştır. ama biz burada sorunu yorum bilim alanında felsefî açıdan irdeleyen W. Dilthey, Martin Heidegger ve Edmund Husserl gibi düşünürleri bir yana bırakarak yalnızca edebiyat eleştirisi sınırları içinde tartışacağız konuyu. Bugün bir metnin anla

mının nerede aranması gerektiği sorusuna üç ayrı görüş cevap vermektedir. Birincisi anlamı yazarın zihninde, ikincisi eserin metninde, üçüncüsü okurda aramak gerektiğini iddia eder. İkinci görüşle "Yeni Eleştiri" ve "Yapısalcılık" bölümlerinde, üçüncüyle "Okur Merkezli Kuramlar" bölümünde karşılaşacağız.

Sanatçıya dönük eleştiri kuramının benimsediği birinci görüşe göre doğru anlam, yazarın metne koyduğu anlamdır ve bundan ötürü eseri doğru yorumlamak için yazarın amacını bilmek şarttır.

Ama kabul etmek gerekir ki yazarın kafasından geçenleri çoğu defa bilemeyiz. Erişemeyeceğimiz bir yerdir orası. Kaldı ki bazen eseri kimin yazdığı dahi belli değildir. Olsa olsa esere bakarak dolaylı bir yoldan çıkarımlar yaparız. Hadi, diyelim ki yazar hayattadır ve bize amacını açıkladı, ya da ölmüştür, ama mektuplarında, anılarında bu konuda bilgi bırakmıştır. Bu durumda yazarın amacına başvurarak eserin anlamını öğrenemez miyiz? Bir kere şu sakıncaları var böyle bir davranışın: Yazarın söylediklerine körü körüne inanmak sakıncalıdır, çünkü yazar ne demek istediğini açıklarken eksik söyleyebilir, kendisi de yanılabilir, hattâ kasten yanlış bir şey söyleyebilir ya da bilinçaltı oyununa gelebilir. Bundan başka, eseri yazarken yazarın kafasında değişmez bir tek amaç bulunduğunu iddia edemeyiz her zaman. Amacı, eseri yazarken değişebilir, birtakım aşamalardan geçebilir.

Bütün bunları da bir yana bırakalım ve yazarın, ne anlatmak istediğini dürüstçe ve doğru olarak açıkladığını kabul edelim. Yine de iki şeyi birbirinden ayırmak şarttır: Biri *yazarın*

anlatmak istediği biri de *eserin* anlattığı. Yazarın *yapmak istediği* şey başka, *yaptığı şey başkadır.* Gerçi bunlar bazen aynı olabilir, ama yine de bu ayrımı gözden kaçırmamalıdır. Çünkü bu ikisini öğrenme yolları başkadır. Yazarın ne yapmak istediğini kendisinden, mektuplarından, anılarından öğrenebiliriz, eserin ne yaptığını ya da yapmak istediğini ise *eserden çıkarırız.* Eserin bütününden çıkan bir anlam, yöneldiği bir amaç vardır. "Oyun, vazife duygusu ile aşk arasında bir çatışmayı göstermek istiyor" gibi bir lâf edebiliriz, çünkü eserin *kendinde* böyle bir isteği belli eden bir anlam vardır. Şimdi, eserin dışındaki amaçla içindeki amaç arasında ne gibi bağlar vardır diye sorarsak asıl soruna girmiş oluruz. İlk önce yorum bakımından sonra da değerlendirme bakımından inceleyelim sorunu.

Eserin anlamı yazarın kastettiği anlam mıdır, yoksa okurun eserden çıkardığı anlam mı? Bunların her zaman birbirini tutmadığını biliyoruz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* romanını yorumlayanlardan bazıları eserin "köylü aleyhtarı bir karakter" taşıdığını, "köylünün maddî ve manevî sefaletini bir entelektüel ağzından tezyife" kalkıştığını söylemişlerdir. Karaosmanoğlu ise *Yaban*'ın ikinci baskısına (1960) yazdığı önsözde böyle bir şeyi asla kastetmediğini ve romandan böyle bir anlam çıkarılamayacağını (romandaki bazı parçalara dayanarak) iddia etmektedir. Bu gibi durumlarda kimin sözünü kabul etmek gerekir acaba? Sorunun cevabını araştırmadan önce başka bir örneği inceleyelim.

M. Fuat "Şair-Şiir-Okuyucu" adlı bir yazısında[3] Kemal Özer'in bir şiirini yorumladıktan sonra şairin kendine sormuş, onun

yorumunu da veriyor. Şiir şu:

> AĞIT
> Annem mi bir kadın
> Geciken bir kadın gece yatısına
> Ölüm kendini göstereli babamın saçlarından
> Günübirlik bir kadın
> Üsküdar'la İstanbul arasında
> Babamdı sakalıydı babamın
> Bir akşam göle batırdı
> Çıkmamak üzere bir daha
> Hepsi de ekmek kokardı
> Sayısı unutulan parmaklarının.
> Akşam bir attır bütün ülkelerde
> Serin esmer bir attır
> Terkisine çocukların bindiği.

M. Fuat diyor ki:

> "Ben 'Ağıt'ın getirdiği anlamı şöyle açıklamıştım. Şiiri söyleyen bir çocuk. Birinci beşlikte babasının ölmesi, ya da ölüm döşeğine düşmesi üzerine annesinin işe gidip gelmeye başlamasını anlatıyor. Üsküdar'da oturuyorlar; annesi İstanbul'da çalışıyor, geceleri eve geç geliyor; gece yatısına gelen bir konuk gibi, sonra sabah erkenden oğlunu (çocuk erkek), belki de ölüm döşeğindeki babayı (ölmüş değilse) bırakıp işe gidiyor. İkinci beşlikte baba anlatılıyor; ilk üç mısrada ölüşü, son iki mısrada yaşayışı. Baba sakallı, bütün hayatı boyunca bir lokma ekmek için

> çalışıp didinmiş bir adam. Birinci beşlikteki anne de başörtülü bir kadın olsa gerek. Yoksul bir aile. Son üçlük -nedense- sokakta geçiyor; sokaklarda oynayan bütün dünya çocuklarının yaşadıkları hayatın zorluklarına kafa tutan neşelerini veriyor. Su gibi akışından mı, yoksa 'bindiği' sözcüğünün boşluğa doğru bırakılışından mı, bilmiyorum, umutlu bir üçlük bu. Çizdiği görüntü insanı çok çeşitli duygulara götürebiliyor, açıklamalardan çok yakıştırmalara elverişli."

Kemal Özer ise şöyle diyor:

> "Katılan üç kişi var o şiire. Anne, baba, çocuk. Şiir o yüzden üç bölüm. Baba ölü. Anne ve çocuk ölümün ve ölünün ertesinde. İlk bölüm anne'yi çiziyor. 'Gece yatısı' ve 'günübirlik' sözleri bu çizinin öğelerinden. Baba yeni ölmüş. Anne ölünün arkasından yaşayışındaki değişmeyle yer alıyor ve o bölümde. Mezarlıkta ev arasında gidip gelen bir kadın. Artık bir misafir gibidir çocuğun gözünde. Sabah çıkıp mezara gitmektedir. Akşam olunca sanki 'gece yatısına' gelen bir misafir gibi eve dönmektedir. Üsküdar'la İstanbul evle mezarlığı deyimliyor bir bakıma. 'Günübirlik bir kadın' sözü de gene annenin misafir gibi görünümüyle ilgili. Mezardakine göre 'günübirlik' bir misafir o. İkinci bölümde yalnız ve yalnız babanın nasıl öldüğü çocuğun ağzından anlatılıyor. Üçüncü bölüm ise iki bölümle, bir bakıma 'kontrast' yapıyor. Sanki şairin eklediği ve çocuklardan söz açan ilgisiz bir bölüm. Onların akşam

> olunca evlere dağılışını, babalı babasız farketmeyen evlere dağılışını deyimliyor.”[4]

M. Fuat kendi yorumunu savunurken nedenler arasında şunu da gösteriyor:

> “Geçimini sağlamak için çalışmak zorunda olmayan bir kadının çocuğunu her gün böyle yalnız bırakacağını aklım almaz benim. Hele bu işi kocasının mezarına gidip akşama kadar orada oturmak için yapan bir ana düşünemem. Benim gördüğüm, anladığım, sezdiğim, hiç şüphe etmediğim gerçek şu: Kadınlarda çocuk sevgisi koca sevgisine üstündür.”

Şimdi “Ağıt” şiirinin anlamı hangisi? Şairin düşündüğü anlam mı, M. Fuat’ın çıkardığı anlam mı? Bir başka eleştirici de başka bir anlam bulursa şiirde, onunki de şiirin anlamı olamaz mı?

Birçoğumuzun kafasında yerleşmiş yaygın bir inanç vardır. Denir ki eserin anlamını yazarından daha iyi kimse bilemez; eser onun elinden çıktığına göre eserde ne anlatıldığını, nasıl yorumlanması gerektiğini o bilir. *Eserin gerçek anlamı yazarın düşündüğü anlamdır.*[5] Bu iddianın doğru olduğunu sanmıyoruz. Yazarın anlatmak istediği ile anlattığı şey her zaman aynı olmaz. Bazen bizde konuşurken sözümüzün yanlış anlaşıldığını görerek, “Ben onu demek istemedim şunu demek istedim” der ve meramımızı yeni baştan anlatmak için sözlerimizi değiştirerek aynı şeyi başka şekilde söylemek gereğini duyarız. Bundan ötürü yazar, eserinin anlamını açıkladığı zaman bu

açıklama esere uymuyor, ondan çıkarılamıyorsa “belki onu kastettin ama şiirinden o anlam çıkmıyor” deriz. Kemal Özer’in “Ağıt” şiiri artık ondan kopmuş, anlamı ancak kendinden çıkan, kendi başına var olan bir eserdir. Kemal Özer de kendi şiiri karşısında artık başkaları gibi bir okurdur. Kendi yorumu ile M. Fuat’ın yorumu arasında bir tercih yapacak olanlar hangi yorumun şiire daha uygun olduğuna bakarak karar verebilirler. Memet Fuat kendi yorumunu yaparken sebeplerini gösteriyor (insan psikolojisine daha uygun olması gibi). Eğer şairin kendi yorumunu şiir gerçekten desteklemiyorsa, şair kendi yorumu için hiçbir ayrıcalık iddia edemez. Şiirin yazarı olduğu için onunkinin doğru olması gerektiği peşinen söylenemez. Ya Özer şiiri için “Kırım Harbi’ni anlatıyor” deseydi ne yapacaktık? “Şiiri o yazdı demek anlamı buymuş” diyecek miydik? Gerçi Kemal Özer böyle bir aykırı yorum sunmuyor bize ama yine de şiirden farklı bir anlam çıkartmak mümkün. Yorumun metne dayanması şarttır; metnin desteklemediği bir yorum kabul ettiremez kendini.

Yazarın yorumu ile yetinmememin başka nedenleri de vardır. Çoğu kere iyi bir sanat eserinde sanatçının farkında olmadan koyduğu şeyler bulunur. Eserin anlamı onun sandığından daha zengindir. Birtakım meziyetleri vardır ki bunları kendi düşünerek, hesaplayarak sağlamamıştır. Eleştiriciler bunları meydana çıkarabilir, yeni anlamlara işaret edebilirler. Nitekim büyük sanat eserleri çağlar boyunca didiklenmiş, yeni yorumları yapılmış, gizli kalmış zenginlikleri belirtilmiştir. *Hamlet* eleştirileri bu söylediğimizi doğrulayacak bir örnektir.

Peki, yazarın eserini yazarken ne düşündüğünü, ne yapmak istediğini bilmenin hiç mi gereği yok? Şüphesiz ki yazar eserinin anlamını bilmek bakımından bizden daha elverişli bir durumdadır ve genellikle şiirin doğru yorumunu verebilir de. Ama bu yorum şiire uyuyorsa, ondan çıkabiliyorsa aynı yorumu başkalarının da yapabileceğini kabul etmeliyiz. Bir de şöyle bir durum düşünelim. Tiyatroda yeni bir oyun seyrediyorum, ama bildiğim oyunların hiçbirine benzemiyor bu oyun; şaşırtıyor beni. Sanatçının ne yapmak istediğini anlayamıyor, esere ne yönden bakacağımı kestiremiyorum. Belki yeni bir sanat anlayışıyla yazılmış. Bu durumda yazarından bir şeyler öğrenmek, aydınlanmak isterim. Eğer amacını bana açıklarsa belki o zaman esere yeni bir gözle bakar; daha önce farketmediğim şeyleri farkeder ve eserin anlamını kavrarım. Özellikle yeni sanat biçimlerinin denendiği zamanlarda ihtiyaç duyulur sanatçının açıklamalarına. Gelenekten kopan ve alışılmış biçimleri yıkan yeni eserlerde ne aramamız gerektiğini esere bakmakla kestiremeyebiliriz. Bunun içindir ki bu gibi sanatçılar sanat anlayışlarını açıklamaya çabalarlar.

Amaç sorununu yorum bakımından incelediğimizde şu sonuca varıyoruz o halde: Yazarın amacı olan anlamla, eserin anlamı aynı olmayabilir, bundan ötürü eserin yorumlanmasında son söz, eseri yaratan sanatçının değildir. Yazar da eseri karşısında bizim gibi bir okurdur; yaptığı yorumu öteki yorumları değerlendirdiğimiz gibi değerlendiririz. Yani metne dayanıp dayanmadığına bakarak. Eserin bir tek yorumu yoktur. Her çağ, hattâ her eleştirici yeni

yorumlar getirebilir. Bundan dolayı yazarın amacı olan tek yorum eserin bütün anlamını tüketemez. Ancak bazı hallerde sanatçıya başvurduğumuzda esere hangi açıdan bakacağımızı anlar ve bundan yararlanarak eseri daha doğru yorumlayabiliriz.

Şimdi bir de yazarın amacı ile *değerlendirme* arasındaki ilişkilere bir göz atalım. Acaba eseri değerlendirirken yazarın amacını araştırmanın bir yararı var mı? Birçok okur bu soruyu 'evet' diye cevaplandırır, çünkü şöyle düşünürler: Bir eserin başarılı olup olmadığını anlamanın en iyi yolu, kendini yazarın yerine koymak, ne yapmak istediğini anlamak ve buna ulaşmakta başarı gösterip göstermediğine bakmaktır. Yanlış bir düşüncedir bu, çünkü 'adamın başarısı' ile, 'başarılı sanat eserini' birbirine karıştırmaktadır.

Bir şair bana gelse ve "altı mısra içinde hiçbir sıfat kullanmadan, bir kadın tasviri yapmak istedim bak bakalım olmuş mu?" dese cevap verebilmem için, tabiî, söz konusu amacı bilmem gerek. Bakar ve "başarmışsın" diyebilirim. Ama benim burada şiiri sanat eseri olarak başarılı bulduğum söylenemez. Bu örnekteki 'başarı', amacına ulaşabilmiş bir *adamın başarısıdır* sadece. Başka bir deyişle, ben *düşünülen eserin* başarısını teslim etmiş oluyorum, başarılanın bir sanat eseri olup olmadığını tayin etmiyorum. Amacını ger çekleştiren her sanatçı başarı göstermiştir, ama amacını gerçekleştiren her sanatçı başarılı sanat eseri yaratmış sayılmaz. Yazdığı şiiri, ünlü bir şaire göstererek fikrini soran hükümdara şairin "kötü bir şiir yazmak istemiş ve büyük başarı göstermişsiniz" cevabı, belirtmek istediğim ayrım için iyi bir örnektir. Bu bakımdan

eseri değerlendirmek için yazarın amacını ölçüt saymayı yanlış bulanlar haklıdırlar, çünkü eserin sanat bakımından değerli olabilmesi için yazarın amacının gerçekleşmesi yeterli bir neden teşkil etmez. Meydana getirilen şiire (oyuna, romana) sanat eseri diyebilmemiz için sanat eserinde aradığımız özelliklere (sanat anlayışımıza göre bunlar her ne ise) sahip olması gerekir.

Orhan Veli'nin, Süleyman Efendi'nin nasırından söz edip "Yazık oldu Süleyman Efendi'ye" diye bitirdiği şiir, o günlerde şaşkınlık yaratmış, yadırganmış ve çok hücuma uğramıştı. Oysa şair bu tarz bir şiiri belli bir amaçla yazmıştı. Eski şiirde yıkmak istediği şeyler vardı. "Ben hayatı sadelik içinde geçmiş basit bir adamın hayatından bahsetmek istedim. Acaiplik olsun diye yazmadım" diyor. Arkadan Melih Cevdet Anday da "Gerçekte o şiir Orhan Veli'nin yıkıcı şiirlerinden biridir. Şiirimizi kibarlıktan, hasta bir duygululuktan temizlemek istiyordu" diyor.[6] Amacın açıklanması şiire ne yönden bakacağımızı gösteriyor ve diyelim ki bu şiir yıkıcılık amacında başarıya ulaşmıştı; o halde şiir başarılı, güzel bir şiir midir? Asım Bezirci şu yargıya varıyor: "Gerçi, Kitabe-i Seng-i Mezar'a güzel bir şiir denemez, yer yer nesre kayar, dili de arı ve duru sayılmaz, ama alabildiğine yeni ve yıkıcı bir eserdir. Bundan dolayı, yayımlanınca bomba gibi patlar, çevresinde geniş yankılar uyandırır."[7] Yani her amacın gerçekleşmesi şiirin güzel olmasını sağla mıyor. O halde eseri değerlendirirken yazarın amacına başvurmak işe yaramaz mı? Bazen de yarar. Yazarın amacını bilmezsek belki esere ne yönden bakacağımızı kestiremeyiz ve az önce yorum sorununda olduğu gibi, amacı

öğrenince eseri daha iyi anlarız ve belki de bu sefer *eserin* başarılı olduğu sonucuna varırız. Brecht'in yeni tarz oyunları ilk zamanlar yadırganmıştır, ama yazarın amacı anlaşılınca eserlerinin değerlendirilmesi başlamıştır. Hiç değilse birçok eleştirici bu oyunların sanat eseri olarak değerli olduğuna kanaat getirmiştir, çünkü eserdeki amacın sanat bakımından ulaşılmaya değer olduğu kanısına varmışlardır. Bu örnekte, sanatçının amacına başvurmak suretiyle bir eserin sanat değeri hakkında yargıya varmış oluyoruz. Dikkat edilirse amacın gerçekleşmesi yine yeterli olmasına olmuyor, eleştirici yine de eserde bulduğu meziyetlere göre karar veriyor, ama eserde bunları bulabilmesi için ilk önce sanatçının açıklamasından yararlanıyor. Bir diğer yazar, Brecht'in güttüğü amaçla bir eser yazar da aynı eleştirici eseri kötü bulabilir. Demek ki değerlendirmede, amaç doğrudan doğruya bir ölçüt yerine geçmiyorsa da dolaylı bir yoldan işe yarıyor. Sanatçının yapmak istediğini yapmış olması hiçbir zaman eserin başarılı olduğu anlamına gelmez; eninde sonunda bir *eserin kendisinin* başarılı olup olmadığına bakmak zorundayız.

Sanatçıya dönük ikinci yöntemin, yani eserden hareket ederek yazarın kişiliğini açıklamak isteyen eleştiri tarzının da belirtilmesi gereken zayıf yönleri vardır.

Bu tip eleştiri bazen sadece *yazar hakkında* bilgi edinmek peşindedir. Sanatçı ilginç bir adamdır, onun hayatı, mizacı, ruhsal durumu kendi başına bir merak konusu olduğu için yazarın biyografisini yazarken kişiliği hakkında eserlerinden bilgi edinilmeye çalışılır. Bununla yetinirsek biyografik bir çalışma yapmış oluruz, eserin sanat değeri söz konusu değildir.

Ama bu yöntemi eseri değerlendirmek için kullananlar da vardır. Bunların sanat değeri olarak belirttikleri nitelikler, sanatçının kişiliğinde buldukları niteliklerdir. Sanatçı kendi yaşantılarını, duygularını dolayısıyla kişiliğini anlatan adamdır dedik. Ama unutmamalıyız ki anlatımcıların bazısına göre sanatçının kendisi birçok bakımlardan bizleri aşan; keskin sezişleri, ince duyarlılığı, yüksek nitelikleriyle derinliklere inen, yücelere çıkan bir üstün adamdır. Yazdığı eserlerin değerli olmasının nedeni, böyle özelliklere sahip bir adamın elinden çıkmış olmasıdır. Sanatçının kişiliğinde yatan bu büyüklükle bizi karşı karşıya getirdiği içindir ki eser bizim için bir değer taşır. Öyleyse eleştirici, sanat değerini açıklamak için sanatçının eserlerinde yansıyan yüceliğini, erdemlerini, ahlâkî dürüstlüğünü, içtenliğini, kişisel büyüklüğünü belirtmeye çalışır.

Sanatçının eserlerine bakarak kişiliği hakkında sonuçlar çıkarma yönteminin (ister betimleyici ister değerlendirici olsun) bazı sakıncaları vardır. Çıkarılan sonuçlara ne derece güvenebiliriz? Sanatçının kişisel meziyetleri, erdemleri sanat değeri konusunda geçerli ölçütler midir?

Sanatçının kişiliğine yönelmek romantik edebiyat çağında başlamıştır. Özellikle romantik şairler, eserlerinde kendi yaşantılarını, kendilerini anlattıkları için, sanatçıyla ilgilenen eleştirmen, eseri inceleyip sanatçının kişiliği üzerinde birtakım sonuçlara varabilir. Ama eserle kendisi arasına mesafe koyan, kişisel olmayan sanatçılar hakkında hemen hiçbir şey bilmediğimiz, eserlerinden başka hiçbir belge bırakmamış, Homeros ya da Shakespeare gibi sanatçıların kişiliklerini

eserlerinde okumak iddiası, doğrulanamayacak tahminler yürütmekten ileriye gidemez.

Romantik sanatçıların kişiliklerinin değişmeden, olduğu gibi eserlerine yansıdığı inancını da şüphe ile karşılamalıyız. Günümüzde bu konuda çok uyarmalar yapılmıştır. Unutmamalıyız ki bu tip sanat eserleri için, sadece bir kişiliğin dile getirilmesinden ibarettir denemez. Sanatçı dile getirdiklerini yazdığı türün geleneklerine göre yoğurur. Biçime sokulan hammadde değişime uğramış olabilir. Hem Wellek ile Warren'in dediği gibi psikolojik bir olguyu da hesaba katmalıyız. Eser belki sanatçının gerçek kişiliğini değil, olmak istediği kişiyi yansıtmaktadır. Ya da belki "yazarın arkasına gizlendiği bir 'maske' bir karşı-kişidir" ya da yazarın kaçmak istediği bir yaşamın anlatımıdır.[8]

Sanatçının kişiliğine ait nitelikleri sanatta değer ölçütü olarak kullanabilir miyiz? sorusunu biraz kurcalayalım. Bu, çok sözü edilen nitelik, içtenliktir. Sanatçı duygularını dile getirdiğine göre eserinin iyi olması için sanatçının içten olması, yürekten yazması beklenir. "Sanatçı içten olduğu oranda sanatçıdır" diyor Collingwood.[9] Şair aşk şiiri yazıyorsa gerçekten sevdiği bir kadın hakkındaki duygularını, acılarını, sevinçlerini anlatmalıdır ki şiir güçlü ve etkileyici olsun. "Fuzulî 'aşk' üzerinde, bir şiir mevzuu olduğu için işlememiş, yüksek kültürlü ve olgun ruhunun emsalsiz bir samimiyet ve heyecanla duyup yaşadığı, kavrayıp işlediği bir aşkı terennüm etmiştir."[10]

Sanatçının içtenlikle yazması bir ölçüt müdür? Unutmayalım ki bu içtenlik, duygularını anlatma çabası, başka amaçlar

gütmeksizin kendini sanata adamak; bütün bunlar gerçek sanatçının yaratırken geçirdiği yaşantılar olabilir; ne var ki aynı şeylere üçüncü sınıf kabiliyetsiz bir sanatçıda da rastlıyoruz. O da aynı içtenlikle, heyecanla didinip çırpınarak duygularını anlatmaya uğraşıyor. Büyük sanatçı ile sanatçı olmak sev dasındaki hevesli yazar arasında, yaratma eylemi bakımından çoğu kere bir fark yoktur. Bundan ötürü bir eserin içtenlikle yazılmış olması kendi başına bir şey ifade etmez.

İkinci bir soruna daha eğilmeliyiz: Yazarın içtenlikle yazdığını nasıl bilebiliriz? Yazar dile getirdiği duyguları gerçekten yaşamış mıdır acaba? Yazarın hayatı hakkındaki bilgimiz belki bazı durumlarda yardımcı olabilir, ama bunlara güvenmek tehlikelidir. Hem, yazarı bilinmeyen bir eserin içtenlikle yazılıp yazılmadığını nasıl anlayacağız? Genellikle yazarın yaşantısı bizce meçhuldür. Biz okur olarak eserin havasından, duygu gücünden içtenlikle yazılıp yazılmadığı sonucunu çıkarırız. Bu doğru bir çıkarım mıdır? Acaba yazar gerçekten de içtenlikle mi yazmıştır? Yazarın içtenliğini ölçüt olarak kullanan eleştirmenler buna şu cevabı verebilirler: “Eğer bir sanatçı gerçekten iyi bir eser verilmişse muhakkak yaşadığı duyguları dile getirmiştir. İçten olmayan bir sanatçı iyi bir eser veremez”. İçtenlikten kasıt, yazarın dile getirdiği duyguları yaşaması ise, bu iddia yanlıştır. Bir yazar kinci bir adamın duygularını başarı ile dile getirdi diye kendisinin de kinci bir adam olarak bu duyguları yaşamış olması gerekmez: Kinci bir adamın psikolojisini kavraması, duygularını tasavvur edebilmesi ve bunları dile getirebilecek kadar usta olması gerekir. Bundan ötürü bir yazarın gerçekten yaşamadığı

duyguları başarı ile anlatabilmesinde mantığa aykırı bir şey yoktur. Tersini kanıtlamak ancak ampirik yoldan olur, yani her iyi eserin içtenlikle yazıldığını ispat etmekle. Bunu da yapamayız, çünkü sanatçının yaşantısını bilemiyoruz. Ele geçen belgeler, ya da sanatçının kendi mektupları vb. bazen bu konuda ipucu verebilir, ama çoğu kere bunlardan yoksunuzdur.[11] Öy leyse sanatçının içtenlikle yazdığını, eserin bizce başarılı, etkili olmasından anlayacağız. Anlatımcılar aslında şunu yapıyorlar: Bir eserle karşılaştıklarında eserin değer taşıdığına inanıyorlarsa, sanatçının kendi duygularını anlatmak amacı ile yazdığı sonucunu çıkarıyorlar. İlk önce eserin iyi bir sanat eseri olup olmadığını (yazarın yaşantısını bilmeden) kararlaştırıyor, sonra "mademki iyi sanat eseri, öyleyse sanatçı kendi duygularını anlatmıştır" diyorlar. Bu da gösteriyor ki "içten olmayan bir sanatçı iyi eser veremez" iddiası doğrulanamaz.

Ne eserin "iyi"liği sanatçının içtenliğini kesinlikle kanıtlar ne de kötülüğü içtensizliğini. Eleştiricinin karşısında bulduğu, eserde mevcut birtakım niteliklerdir. Belki şairin bir duyguyu dile çevirmekle gösterdiği başarısızlık sonucu şiirde görülen bir basmakalıpçılık, bir alelâdelik diyelim: Acaba şair içten yazmadığı için mi şiirde bu kusurları buluyoruz, yoksa içten yazmasına rağmen duygularını dile çevirebilmek yeteneğinden yoksun olduğu için mi?

Eserde bir şeyin aksadığını görüp de sanatçıyı içtensizlikle suçlamak işi ters yönden tutmaktır. Eleştirici ilk önce eserde bir eksiklik, bir aksama farkediyor; inandırıcı kılacak birtakım şeylerden yoksundur eser. Bu kusur, sanatçının içtenliğini işe

katsak da katmasak da ortada olan bir nitelik. Parmağımızı bastığımız bu kusurlara bir de neden bulmak için yazarın içtensizliğinden söz etmek pek bir şey kazandırmaz eleştiriye. Kısacası, bir eseri överken sanatçının içtenliğini ortaya sürmek, ya da yererken aksini söylemek bir eleştirici için işin kolayına kaçmaktır. Eleştirici eserin yürekten yazıldığı izlenimini almışsa, bunu sanatçının psikolojisine bağlayacak yerde, eserin böyle inandırıcı olmasının eserdeki hangi niteliklerden, hangi meziyetlerden doğduğunu araştırırsa çok daha yerinde bir iş yapmış olur. İçtensizlik durumunda da aynıdır tutulacak yol.

Bütün bu nedenlerden ötürü yazarın içtenliğinin bir ölçüt olarak kullanılması günümüzde çok hücuma uğramıştır.[12]

İçtenlik sorunu ile ilgili olarak bir noktaya daha değineceğiz, çünkü içtenlik sözcüğü eleştiride farklı bir anlamda da kullanılmaktadır. Bu defa sanatçının yaşadığı duyguları dile getirmesi değil de, inandığı şeyleri yazıp yazmamasıdır söz konusu olan. Gerçekten de okur sanatçının inanmadığı şeyleri yazdığını öğrenirse onda bir sahtekârlık sezinler ve eseri gözden düşebilir. T.S. Eliot "Dante" üzerindeki yazısında şöyle bir örnek düşünür: Bir gün öğrensek ki Dante *İlâhî Komedi*'yi yazdıktan sonra, tamamiyle aksi inançları savunan *Tabiat Üzerine (De Rerum Natura)* isimli şiiri sırf Lâtince bir egzersiz olsun diye kaleme almış ve Lucretius imzasıyla yayımlamıştır. O zaman bu iki şiirden artık eskisi kadar tad alamayız.[13]

Öyle sanıyorum ki Eliot'un hakkı var. Bir sanatçının inanmadığı şeyleri yazdığını öğrenirsek, sanatçının kişiliği hakkındaki bu bilgimiz eserden alacağımız tadı etkiler. Burada söz konusu olan, sanatçının kendi duygularını dile getirmesi

gibi dar anlamda bir içtenlik değil, yazarın ciddiyeti ve *sorumluluğudur*. Özellikle belli bir dünya görüşünü savunan, belli bir felsefesi olan eserlerin yazarından okur böyle bir sorumluluk bekler. Yazarın fikirleri zamanla değişebilir elbet, ama eserini yazdığı sırada ortaya koyduğu fikirlere inanmasını bekleriz.

Belki denecektir ki yukarıdaki Dante örneğinde, insan-Dante ile sanatçı-Dante birbirine karıştırılmaktadır; sanatçının kişisel hayatı eserlerinden ayrıdır, eserin değerini değiş tiremez. Bu iddia bir bakıma doğrudur. Gerçekten de yazarın kişiliğinde yatan erdemler hiçbir zaman eserin iyi olmasını gerektirmez. Yazarın kişisel hayatında gördüğümüz zaaflar da (içkiye düşkün, kumarbaz v.b.) eserin değerlendirilmesinde rol oynamaz, çünkü bunlar eserle çoğu kere ilgili değildir. Bu durumda yazarı *bir insan olarak* yargılarız, ama yazarın kendi tezine inanıp inanmaması da sadece kişisel hayatını ilgilendiren bir şey midir? Bazı eleştiriciler bu kanıda; eser kendi başına ayakta durabiliyorsa mesele yoktur. Bu iddianın her zaman doğru olduğunu sanmıyoruz. Bir dünya görüşü olan yazar bunu romanına koyarsa, inandığı şeylere genellikle okurun da katılmasını sağlamak, onun inançlarını etkilemek için yapar bunu. Bu tür eserler karşısındaki yaşantımızın bütünü içinde eserdeki felsefenin de bir payı vardır. Bundan ötürü yazarın bu fikirlere inanmadığını öğrenirsek eser karşısındaki yaşantımızın değişmesi mümkündür.

Görülüyor ki sanatçıya yönelen eleştiride önemli yer tutan içtenlik sorunu sanıldığı kadar basit değildir.

Psikanaliz ve Eleştiri

Yazarın yaşamına ve kişiliğine gösterilen ilgi yirminci yüzyılda Freud'un etkisiyle yeni ve daha teknik bir biçim almış, psikanalize dayanan yeni bir eleştiri yöntemi, sanat eleştirisinde büyük bir yer tutmuştur. Freud'un bilançaltıyla ilgili buluşlarına dayanan bu yöntemi, bazıları *sanatçının psikolojisini*, bilinçaltı dünyasını, cinsel komplekslerini v.b. ortaya çıkartmak için; bazıları aynı zamanda bu buluşları *eserlerini yorumlamak* için kullanmış, yine bazıları da *eserlerindeki kişilerin psikolojisini*, davranışlarını açıklamak amacıyla bu kişilere uygulamışlardır. Psikanaliz'in bir de 'yaratma'nın bilinçaltı kaynaklarını açıklamak iddiasında olan kısmı vardır ki sanatın ne sebeple doğduğu, sanatçının niçin eser yarattığı sorularına cevap veren bu görüş, sanat eleştirisi alanına girmemekle beraber psikanaliz yönteminin temelini teşkil ettiğinden üzerinde kısaca durmak yararlı olacaktır.

Freud sanatçının yaratma eylemi ile nevroz arasında sıkı bir ilişki bulur ve bilinçaltının 'yaratma'daki rolünü belirlemeye çalışır. Sanatçıların insanları şaşırtan bu yaratma gücü çok eski zamanlardan beri ilgi çeken ve merak uyandıran bir konu olmuş ve genellikle ilham kavramı, olayı açıklamak için öne sürülmüştür. Eski Yunan'da ilham, sanatçının dışarıdan bir kuvvetin etkisi altına girmesi, ona uymak zorunda olması demekti. Adeta cin tutmuş gibi, sanatçı yarı kendinden geçmiş bir duruma girerdi. Esrarengiz dış kuvveti, Tanrılar olarak da anlamaktaydılar ve şairler ilham için Tanrılardan medet umar, onları yardıma çağırırlardı.

Platon'un *İon* diyaloğunda Sokrates, ozan İon'a sorular sorarak onu sıkıştırdığı zaman İon'un verdiği cevaplardan çıkardığı sonuçlardan biri de şudur: Ozanlar, yazar ve söylerken akla dayanan bir iş yapmazlar. Bir nevi vecd içindedirler ve yazdıkları, bilinçli bir denetime tâbi değildir.

Romantik çağda bu ilham görüşü dinsel örtüsünden sıyrılarak doğal bir açıklamaya yönelir. Sanatçı yine ilhamla yazan bir adamdır, teknik ve bilgi bu işe yetmez; ne var ki, artık ilham sanatçıya dışarıdan gelen ve ona egemen olan bir güç olmaktan çıkar ve yavaş yavaş sanatçının kendi içinde, ama bilincinin dışındaki bir kaynaktan fışkırdığı kanısı yer alır. Akıl, zekâ, zihin, düşünce gibi şeylerle gerçek sanat eseri yaratılabileceğini kabul etmez romantikler. Yaratma, bilinci aşar ve içimizde bilmediğimiz bir kuvvetin eseridir. Yirminci yüzyılda gerçek-üstücüler, şiir yazarken aklın denetimini kaldırmak ve bilinçaltındaki malzemeyi ortaya çıkarmak için çeşitli yollara başvururken, romantiklerden gelen bir yaratma görüşünün yeni bir çeşidini benimsemektedirler.[14]

Bütün sanatçıların ilhama bu kadar önem vermediğini biliyoruz. Gerek bazı Rönesans yazarları gerekse neo-klasikler ve birçok yirminci yüzyıl yazarları daha hesaplı, soğukkanlı, akılcı sanatçılardır. Esasen sanatçıları kesinlikle böyle iki gruba ayırmak aldatıcı bir bölmedir. Elbette ki gerçekte her sanatçıda bu iki türden bir şeyler bulunur.

Freud'a gelince, onun sanat hakkındaki kuramını (bunu zamanla biraz değiştirmişse de) şöyle özetleyebiliriz. İnsanların birtakım istekleri, itileri vardır, ama toplum içinde yaşadıklarından dış gerçekliğe uymak zorunluğunu duyar ve

bu isteklerini serbestçe tatmin edemez, aksine bunları bastırmaya, örtmeye bakarlar. Ama ister cinsel alanda ister başka bir alanda olsun bu itilerden, isteklerden vazgeçmek çok zordur. Bundan ötürü insan gerçek hayatta kavuşamadığı bu zevkleri hayal kurma yolu ile elde etmeye çalışır. Böylece gerçeklik ilkesinin sözünü geçiremediği bir hayal dünyasında insan en gizli arzularını tatmin eder. Çoğunlukla cinsel ya da kendini başarılı, kuvvetli ve yüksek görmekle ilgili isteklerdir bunlar. Bu hayal kurma eylemi aşırı kaçar, normal sınırları aşarsa ruh hastalığı için ortam hazırlanmış demektir.

Freud'un sanat kuramında, bu hayal kurma eylemi ile sanatçının yakın ilişkisi vardır. Sanatçı da bir ruh hastasına yakın sayılır. O da gerçek dünyada tatmin edemediği isteklerle doludur. "Onur, zenginlik, ün kazanmak, yükselmek ve kadınların sevgisini elde etmek ister, ama bu zevklere ulaşma araçlarından yoksundur. Böylece o da, özlemi yerine getirilmemiş herhangi biri gibi gerçeklikten uzaklaşarak bütün ilgisini ve libidosunu isteklerinin hayal dünyasında yaratılmasına aktarır. Bu da kolayca nevroza yol açabilir."[15] Bazı hallerde sanatçı kendisini yazmaya iten tatmin edilmemiş isteklerini dolaylı bir yoldan yine gerçekte tatmin edebilir, çünkü eseri sayesinde başkaları da bir hayal dünyasında yaşayabildikleri için onların hayranlığını kazanır ki bu da ona istediği kudreti, şerefi, şöhreti ve kadınların sevgisini yine gerçekte sağlamış olur. Yazarın bunu yapabilmesinin nedeni, kurduğu hayalin kişisel yönünü törpüleyerek başkalarının zevkle katılabileceği bir hale sokabilmesinden ve yasak kaynaklardan geldiğini farkedilemeyecek kadar değiştirmesini

bilmesindendir. Denebilir ki sanatçı, başkalarına hayal kurmanın zevkini utanmaksızın tatmin olanağını sağlar.

Madem ki yazarı yazmaya iten, açığa vuramayıp bastırmak zorunda kaldığı isteklerdir, o halde bunlar bir yolunu bulup kılık değiştirerek kendilerini eserde belli edeceklerdir; tıpkı hepimizin rüyalarında kendilerini gösterdikleri gibi. Bundan ötürü bir sanat eserine, yazarın bilinçaltında kalmış isteklerinin, korkularının v.b. sembollerini taşıyan bir belge gibi bakabiliriz. Psikanalitik eleştiriyi kullananlara göre, yazarın eseri, psikanaliz tedavisindeki bir hastanın sözleri gibi ele alınabilir ve o zaman yazarın gizli isteklerini, cinsel eğilimlerini, bilinçaltı dünyasını araştırıp ortaya dökmek için eserini incelemek gerekir. Psikanalizin bu yolda kullanılması eserden hareket ederek yazarı açıklayan eleştiri türüne girer ve eser hakkında bize fazla bir şey söylemez. Ama psikanalize dayanan yöntem yalnız yazarın biyografisi için kullanılmaz, aynı zamanda esere ait özellikleri açıklamaya da yarayabilir. Nitekim Freud kendisi "Dosto yevski ve Baba Katilliği"[16] adlı yazısında Dostoyevski'nin hayatı hakkındaki bilgilere ve eserindeki olaylara, kişilere, temalara dayanarak Dostoyevski'nin sara hastalığına, babasının ölümünü arzulaması konusuna, belirmemiş homoseksüelliğine ait sonuçlar çıkarır, ama aynı zamanda Dostoyevski hakkındaki bütün bu bilgilerin ışığı altında eserini aydınlatıcı fikirler atar ortaya.

Freud kendisi sanat eserlerine eğilmekle bu yöntemin nasıl uygulanabileceğini gösteren ilk örnekleri vermiştir. *Düşlerin Yorumu* kitabında, sonradan çok işlenen Oidipus kompleksi

temasının bir örneğini Sophokles'in *Kral Oidipus* oyununda bulmuştu. Freud'a göre çocuğun ilk cinsel istekleri anaya yönelir ve babayı rakip bildiği için onun ölümünü ister. Bu hepimiz için böyledir ve oyunun yirminci yüzyıl seyircisini hâlâ etkileyebilmesini bu şekilde açıklayabiliriz. "Oidipus'un kaderi bizi duygulandırıyor, çünkü o bizim kaderimiz de olabilirdi. Onun üzerindeki lânetin aynısını kâhin doğmadan önce bize de yüklemişti. Hepimiz -düşlerimizin de bizi ikna ettiği gibi- ilk cinsel itilerimizi annelerimize ve ilk nefret, şiddet itilerimizi de babalarımıza yöneltmeye mahkûm edildiğimiz için etkileniyoruz."[17]

Hamlet'in de Oidipus sorunu ile çözümlenebileceğine işaret etmişti Freud. Ama bu tragedyaya psikanaliz yöntemini uygulayarak ünlü bir inceleme çıkaran Ernest Jones olmuştur.[18] Bilindiği gibi *Hamlet* eleştiricilerini en çok uğraştıran noktalardan biri Hamlet'in babasının intikamını almak için bir türlü harekete geçmeyişi, bunu durmadan erteleyişidir. Jones işte bu noktayı ve dolayısıyla Hamlet'in kişiliği sorununu yine psikanaliz yoluyla çözmektedir. Hamlet babasının intikamını bir türlü alamaz, çünkü babasını öldürerek yerine geçen ve anasıyla evlenen adam, aslında Hamlet'in çocukluğunda duyduğu ve bastırdığı bir isteği gerçekleştirmiştir. Hamlet kendi babasını ortadan kaldırarak anasıyla birleşme isteğini bilinçaltında duymuş olduğu içindir ki, aynı şeyi gerçekleştiren adam karşısında kendini suçlamaktan kurtulamamakta ve bir türlü harekete geçememektedir.

Fakat Jones'un bunlardan çıkardığı başka bir sonuç var ki doğrudan doğruya Shakespeare'in kendisiyle ilgili. Jones'a göre

eserde bulduğumuz Oidipus durumu Shakespeare'in *kendi* ruhsal durumuna ışık tutmaktadır. Shakespeare'in babasının 1601'de öldüğüne ve *Hamlet*'in de hemen bu olayın ardından yazıldığına inandığı için, Jones, yazarın babasına karşı çocukluğunda duyduğu hislerin canlandığı bir sırada *Hamlet*'i kaleme aldığı sonucuna varır. Jones'a göre *Hamlet* bize Shakespeare'in ruhunu ve zihninin derinliklerinde olup bitenleri gösterir, felsefesini, görüşlerini dile getirir. Acaba gerçekten öyle mi? Shakespeare'in diğer eserlerinde başka görüşler dile getirilmektedir. Eserlerinin içinden bir tanesini seçerek sadece bundakileri sanatçının gerçek görüşleri saymaya ne hakkımız var? Jones, *Hamlet* karakterinin psikanalitik çözümüyle yetinmeyerek, buradan Shakespeare'in ruhunun derinliklerine atıldığı an, eserde sanatçıyı okuma hevesinin tehlikelerine dolanır.

Belirtmeye çalıştığımız gibi Freud sanatçıya bir ruh hastası olarak bakmaktadır. Freud'un kuramının doğruluğunu ya da yanlışlığını tayin etmek bize düşmezse de edebiyat eleştirisi bakımından görülen zayıf noktalarına dikkati çekebiliriz.

Freud'un sanatçıyı ve özellikle yazarları ve şairleri ruh hastası sayması ve hayal kurmayla sanat arasında bulduğu ilişki tenkite uğramıştır. Trilling'e göre yazarların ve şairlerin psikanalize elverişli olmalarının nedeni psikolojileri hakkında çok ipucu vermelerinden ve kendilerini anlatmalarındandır. Ama bilim adamları, avukatlar, bankacılar v.b., kendileri hakkında yazmıyorlar diye onları normal görmemiz gerekmez. Psikanalizin anlayışı ile onları ele alsak, onların da ruh

yapılarında, yazarlarda olduğu kadar dengesizlikler buluruz. Sanatçılar ayrı bir sınıf teşkil etmezler. “Bu böyle olunca, yazarın gücünü yine de nevroza bağlamak istiyorsak bütün entelektüel gücü nevroza bağlamayı göze almalıyız.”[19] Yazarı başkalarından ayıran nokta bir çeşit ruh hastası olması değil -çünkü hepimiz biraz öyleyiz-, bu nevrozu başarılı bir şekilde nesnelleştirebilmesidir. Yazarın ve şairin dehasını ruhsal bozukluklarla açıklayamayız; olsa olsa algılama, sezme, yansıtma, kavrama gücü gibi terimlerle açıklayabiliriz. Başka bir deyişle, sanatçıyı sanatçı yapan ruhsal bozukluğu değil, bir çeşit yeteneğidir. İsterseniz buna Tanrı vergisi deyin, isterseniz özel bir yetenek.[20]

Freud’un kuramında dikkat edilecek ikinci bir nokta eserin değeriyle olan ilişkisidir. Kuram doğru olsa bile bize sanat eserinin değeri hakkında fikir yürütmek imkânını vermez. Sosyolojik eleştiride ve anlatımcı kuramda gördüğümüz bir durum burada da vardır; yani kuram eserin doğuşunu açıklar, ama bu doğuşun açıklanışı betimleyici eleştiridir, değerle ilgisi yoktur. Aynı koşullar ayrı iki yazarı eser vermeye itebilir, ama ortaya çıkan iki eser çok farklı değerde olabilir. Psikolojik araştırma sayesinde bazı yazarların eserlerinde niçin filân niteliklerin bulunduğunu söyleyebiliriz, fakat söz konusu niteliklerin iyi veya kötü olduğunu ancak bir edebî değer kuramına dayanarak tayin edebiliriz.[21] Yaratma eylemini araştıran psikolojik eleştiri de değerlendirmede işe yarardı, eğer iyi ve kötü eserle, belirli bir yaratma kavramı arasında bir ilinti kurulabilseydi. Bugün için bunu yapabilecek durumda değil psikoloji.

Sanatçının yaşantısını, nevrozunu psikanaliz yoluyla keşfetmenin eseri değerlendirmekte işe yaramayacağı doğrudur. Ancak psikanalize dayanan yöntem her zaman sanatçının psikolojisine yönelmez, bazen de doğrudan doğruya eseri çözümlemeye çalışabilir. Eserdeki karakterleri bu açıdan inceleyince bunların davranışlarını, kişiliklerini daha iyi kavrayabiliriz. (Freud ve E. Jones'un Hamlet karakterini inceleyişleri bu bakımdan ilginçtir, ama bu iki psikanalist Hamlet'in davranışlarını sonunda Shakespeare'in ruhsal durumuna bağlamakla yine sanatçıya yönelmekten kendilerini alamamışlardır.) Bugün özellikle modern edebiyatı incelerken psikanalizden bu yolda yararlanmak yerinde olabilir, çünkü modern sanatçılar Freud'dan ve Jung'dan etkilenmiş ve psikanalist öğretiyi kendi eserlerini yazarken uygulamışlardır. Ne var ki sözünü ettiğimiz eleştiri yöntemi sanatçıya dönük eleştiri yöntemleri arasına girmez; bakışlarını esere çeviren bir eleştiridir. Psikanalitik yöntemin başka yollarda kullanıldığını hatırlatmak amacı ile burada kısaca değinmek istedik.

1. Bkz.: M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford, 1953, bölüm IX.

2. Bu sorunu bir tartışma konusu yaparak ilk defa hücuma gçenler 1943'de *Dictionary of World Literature*'a "Intention" maddesini yazan M.C. Beardsley ve W.K. Wimsatt oldular. Sonradan bu yazıyı daha genişleterek 'Intentional Fallacy" (Amaççı Yanıltı) adı altında yayımladılar (*Sewanee Review*, LIV., 1946). Daha sonra Wimsatt'ın *The Verbal Icon* (1946) adlı eserinde ve başka antolojilerde yayımlandı. Açılan tartışma sonucu bu konuda pek çok makale yazıldı. Türkiye'de biçimci görüşü savunan bir yazı için bkz.: Nermi Uygur "Yazarın İstediği", *Yeni Dergi*, sayı 39, 1967; aynı yazı *İnsan Açısından Edebiyat*'a (1969) da alınmıştır.

3. Memet Fuat, *Düşünceye Saygı,* de Yayınevi, 1960.

4. Memet Fuat, *a.g.e., Düşünceye Saygı,* s. 64-65.

5. Günümüzde bu iddianın en iyi savunucusu *Validity in Interpretation* adlı kitabında E.D. Hirsch yapmıştır. Gerçi Hirsch bir eserin doğru bir tek yorumu olabileceğini

söylemiyor ama yorumun doğru olabilmesi için yazarın kafasındaki anlamın izin verdiği sınırlar içinde kalmasını şart koşuyor. E.D. Hirsch, *Validity Interpretation*, New Haven, Conn., 1967.

6. Bkz.: Asım Bezirci, *Orhan Veli Kanık*, Eti Yayınevi, 1967, s. 25-26.

7. *Asım Bezirci, a.g.e.,* s. 24.

8. Renne Wellek- Austin Warren; *a.g.e.,* s. 67

9. Renne Wellek- Austin Warren; *a.g.e.,* s. 115.

10. Hıfzı Tevfik Gönensay - Nihat Sami Banarlı, *Türk Edebiyatı Tarihi*, 3. baskı, 1949, s. 156-157.

11. Bkz.: Harold Osborne, *Aesthetics and Criticsm*, s. 152-153.
Jerome Stolnitz, *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*, Routledge and Kegan Paul, 1963, s. 178-180.

12. Türkiye'de içtenlik ölçütüne karşı ilk çıkanlardan biri de sanırım Nurullah Ataç olmuştur. "Ben yazardan samimilik, sadelik mi bekliyorum? Derinlik bekliyorum, bir başkalık bekliyorum, kılı kırk yarmasını bekliyorum, özenti bekliyorum." Nurullah Ataç, *Günce,* Varlık Yayınları, 1960, s. 12 ve s. 58

13. T.S. Eliot, *Selected Essays* 1917-1932, s. 269.

14. Bkz.: Harold Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, 1968, s. 140.

15. Sigmund Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis,* Londra, 1929. Eserin bu kısmının Türkçe çevirisi Derin Çizer'in İngiliz Filolojisi'nde yaptığı *Freud ve Sanat* adlı mezuniyet tezine eklenmiştir (s. 43).

16. Sigmund Freud, "Dostoyevski ve Baba Katilliği", Çev.: Oya Berk, *Yeni Dergi*, sayı 67.

17. Derin Çizer, *Freud ve Sanat,* s. 58.

18. Ernest, Jones, *Hamlet and Oedipus*, Doubleday Anchor Books, New York 1955. Bu inceleme daha kısa olarak ilk defa 1910'da yayımlanmıştı.

19. Lionel Trilling, "Art and Neurosis," *The Liberal Imagination* içinde, Doubleday Anchor Books, New York 1963. s. 169.

20. Bkz.: Lionel Trilling, *a.g.e.,* s. 177.

21. Bkz. David Daiches, *Critical Approaches to Literature*, Longmans Londra 1967, s. 341.

ÜÇÜNCÜ KISIM

YEDİNCİ BÖLÜM

YENİ ELEŞTİRİ

Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri ve Yapısalcılık esere dönük kuramlar oldukları için biçimci sayılırlar, çünkü bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, dış dünya ile, sanatçı ile ya da okurla olan ilişkisinde değil eserin kendi düzeninde bulunur.

Gerçi zaman bakımından Rus Biçimciliği ötekilerden önce gelir, ama Yapısalcılık ile aralarında yakın bir bağ olduğu için bu bu ikisini Yeni Eleştiri'den sonraki iki bölümde ele alacağız.

Yeni Eleştiri (New Criticism) adını alan Anglo-Amerikan biçimciliği 1930'larda başladı ve 1950'lere kadar etkinliğini sürdürdükten sonra 1960'larda hızını kaybetti.

Yeni Eleştiri'nin kendinden önceki edebiyat ve eleştiri anlayışına bir tepki olarak doğduğunu söyleyebiliriz. "Yansıtma"cıların ve "anlatımcı"ların kuramlaştırdığı, sağ duyuya uygun bu anlayışa göre okumaya değer şiirler, romanlar, öyküler dünya hakkında, yaşam hakkında, yazıldıkları dönem hakkında ve insan tabiatı hakkında birtakım gerçekleri yansıtırlar. Bize sundukları ve öğrettikleri bu gerçeklerden ötürü değerlidir sanat eserleri. Anlatımcılık buna sanatçının değerini katıyor ve diyordu ki, okur olarak biz

eser sayesinde sanatçının zengin dünyasını, duyarlığını, ince duygularını paylaşmak ve ayrıca, dünyaya ve yaşama böyle üstün bir insanın gözleriyle bakmak olanağını buluruz.

Bu anlayışa uygun düşen eleştiri yöntemlerinin ortak yönü ise edebiyata edebiyat olarak bakmak yerine, dikkatlerini başka yerlere çevirmeleriydi. Kimi, eseri açıklamak ve değerlendirmek için yazarın yaşam öyküsüne; kimi, eserin yazıldığı dönemdeki tarihsel ve toplumsal koşullara; kimi de eserdeki ahlâksal, siyasal, ya da dinsel bildiriye. Yeni Eleştiri ise bunları bir tarafa bırakarak metnin kendine eğilmekten, onu bir sanat eseri olarak incelemek ve yorumlamaktan yanadır.

Yeni Eleştiri gerçi en çok Amerika'da benimsenmiş, gelişmiş ve etkili olmuştur, ama başlangıcını İngiltere'de I.A. Richards ve T.S. Eliot'da buluruz. Edebiyatı ahlâksal ve toplumsal sorunlardan soyutlayan ve değerini, okurda uyandırdığı zengin ve ahenkli bir yaşantıda bulan I.A. Richards bir tutumuyla Yeni Eleştiri'ye izleyeceği yolu göstermişti. Şiiri şiir olarak okumak gerektiğini öne süren T.S. Eliot da metne eğilen eleştiri yöntemiyle Yeni Eleştiri'nin hazırlayıcılarından olmuştur.

Richards ve Eliot'un görüşlerinden yola çıkarak yeni bir kuram geliştirecek olanlar daha önceki edebiyat anlayışının getirdiği tanımlardan farklı bir edebiyat tanımı önermek zorundaydılar. Edebiyat toplumu yansıtmak, ya da duyguları dile getirmek ve duygular uyandırmak değilse nedir? Yeni Eleştiri'nin bu soruya cevabını şöyle özetleyebiliriz: Bir edebiyat eseri, yazarından, okurundan ve yazıldığı tarihin toplumsal ve tarihsel koşullarından bağımsız, kendi başına yeterli olan, kapalı, dilsel bir düzendir. Gö rüldüğü gibi biçimci

bir tanımdır Yeni Eleştiri'nin önerdiği. Nasıl bir şeydir bu düzen? Biçimcilikte bu düzene genellikle "organik birlik" gibi bir ad verilir ve kabaca şöyle tanımlanır:

> Eserdeki her öğenin ve bağıntının eserin değeri için gerekli olması; gereksiz hiçbir öğenin ve bağıntının bulunmaması ve bunlardan her birinin yalnız kendi hesabına rol oynamakla kalmayıp diğerlerini de etkilemesi ile sağlanan düzene organik birlik denir.

Demek ki eserdeki her öğenin rolü diğer öğelerle ve dolayısıyla eserin bütünüyle sıkı sıkıya bağıntılıdır. Organik bir varlığa benzetilir eser.[1] Bu durumda Yeni Eleştiri'nin içerik ile hesaplaşması gerektiğinden, çok tartışılmış olan içerik ve biçim sorununa eğilebiliriz şimdi.

Biçim-İçerik Sorunu

Biçimcilik ister istemez biçim-içerik ilişkisi sorununa dolanmış ve bu ilişkinin aldığı şekillere göre bazı aşamalardan geçmiştir. Bu aşamalarda karşımıza çıkan görüşler her ne kadar bugünkü anlamıyla bir biçimcilik kuramı sayılmazlarsa da bunu hazırlayıcı rolleri olmuştur.

Biçim-içerik sorunu bir yönü ile Horatius'un ortaya koyduğu fayda ve zevk işlevine bağlıdır. Horatius edebiyatın hem yararlı olması hem de zevk vermesi gerektiğini söylemişti. İşte bu fayda ve zevk kavramlarından birine ya da diğerine önem vermekle biçimciliğe yaklaşmış ya da uzaklaşmış oluruz. Geçen bölümde söylediğimiz gibi Rönesans'da edebiyatın yararlı ve

eğitici yanı ağır basıyordu. Aksi düşünceye, yani sanatın her şeyden önce zevk vermesi gerektiği fikrine L. Castelvetro ve Bernardo Tasso gibi bir iki kişide rastlanır ancak. Bu görüşün doğru dürüst yeniden canlanması on dokuzuncu yüzyıldaki 'sanat için sanat' öğretisindedir. Bilindiği gibi bu öğretide eserin sanat dışı amaçlara hizmet etmesi beklenemez ve bundan ötürü sosyal, politik, ahlâkî yönler önem taşımaz. Eserin biçim yönü sanatı ilgilendiren tek yönü olmaya yüz tutar.

E.A. Poe şiiri öylesine arınmış bir hale sokmak istiyordu ki okur üzerindeki etkisi saf bir güzellik duygusu olsun. Poe'dan da esinlenen Fransız sembolistlerinde biçim ile içerik arasındaki mesafe daha da genişler; şiir katıksız biçim olan müziğe yaklaştırılmak istenir. Mallarmé sözcükleri bina yapar gibi kullanırken, şiirin her parçası diğer parçaları ile öylesine bağlansın istiyordu ki, sözcüklerle kurulan bu düzende biçim-içerik ikiliği silinsin, şiirin anlamı ile yapısı kaynaşmış olsun. P. Valéry'de de aynı kaygılar vardır; ister ki sözcüklerden kurulan düzende ses ve anlam ayrılmaz hale gelsin, düz yazıya çevrilemesin. Çevrilemesin diyor Valéry, çünkü anlam, ses ve imgeler öylesine yoğrularak biçimleşecektir ki, bunların içinden anlam tek başına sıyrılıp çıkarılamayacak. Bununla beraber Valéry'deki biçimcilik de, *sözcükler düzeni* anlamına gelir.[2]

Sözcükleri, müzikteki notalar ve aynı zamanda değerli, güzel taşlar gibi kullanan bu akım şiirden anlamı kaybet mek istiyordu. Belki tüm anlamı değil, ama en aşağısından kavramsal ve lojik anlamı. Daha sonraları tüm anlamı kaldırmak için anlamsız hecelerle yazarak, şiiri, müzikte

olduğu gibi sadece seslerin düzenlenmesine indirgemek isteyenler de olmuştur. Anlamsız hecelere dayanan bu tarz bir biçimcilik edebiyatta yalnız şiir için söz konusu edilse bile, yine de çok yavan ve cılız bir sonuç verdiğinden çabuk terkedilmiştir. Bu, seslerle kurulacak âhenk biraz hoşa gidebilse de gerçek bir estetik yaşantı uyandıramaz. Hele müzikle boy ölçüşemez hiç.

Görülüyor ki Horatius'un ortaya sürdüğü iki işlev artık birbirine zıt iki uca ayrılmış ve biri tamamen silinmek istenmiştir. Horatius'un geniş anlamıyla 'zevk' dediği şey, sembolistlerin elinde daralmış, incelmiş, arınmış ve katıksız bir estetik duyguya dönüşmüştür; yararlı (eğitici) dediği unsurun yerini ise bütün anlam almıştır. Eğitici olmasa, bir 'ders' niteliği taşımasa da, anlam şiirin büyüsünü bozacak yabancı bir unsur sayılmaya başlanmıştır. Böylece şiirin iki işlevi değil, estetik duygu vermek gibi tek işlevi vardır ve bu işlevin yerine gelmesi için şiirden yalnız 'ders'i değil bütün konuyu, hattâ anlamı kaldırmak gerekir.

Daha çok şiir türü için söz konusu olan biçimciliğin bu aşaması bugünkü biçimcilik yanında çok ileri götürülmüş, iyice sivrilmiş, anlamdan arınmış bir arı şiir anlayışına varmıştır. Oysa şimdi belirtmeye çalışacağımız gibi Yeni Eleştiri hem yalnız şiir için düşünülmemiş, hem de anlam sorununa başka bir yoldan cevap aramıştır.

Bugün biçim değerleri söz konusu edilince başlıca iki çeşit değer gelir akla. Bunlardan birincisi duyumsal (sensuous) değerlerdir, ikincisi yapısal değerler. Edebiyatta ve özellikle şiirde sözcüklerin salt ses olarak âhenkleri, güzellikleri vardır,

ama bunlar tek başlarına büyük bir rol oynamazlar. Hattâ belli bir dilde yazılmış bir şiirin tadına tam varabilmek için o dili incelikleriyle bilmek gerekir. Anlam ister istemez işe karıştığına göre biçimciliğin anlamla hesaplaşması, onun eserdeki yerini tanıması zorunlu olur.

Biçimciliğin üzerinde durduğu ikinci çeşit değer eserin yapısından doğan değerdir dedik. Biçim adını verdiğimiz kavramdan ne anlıyoruz? Nedir estetik biçimin özellikleri? Şimdiye kadar, sanat eserinin özünü biçimde arayanlar, "önemli olan söylenen değil nasıl söylendiğidir" kuralına gelip dayanmışlardır. Ama 'nasıl söylendiği' bir üslup sorunu olarak kaldıkça ve anlamın rolünü açıklamadıkça biçim-içerik ikilisinden kurtulamaz. "Söylenen şey" (içerik) söyleyişten ayrı olarak vardır: 'söyleyiş' (biçim) buna âdeta sonradan eklenmiş, daha doğrusu giydirilmiş bir değerdir.

Bazı estetikçileri ve eleştirmenleri "önemli olan söylenen değil nasıl söylendiğidir" görüşüne iten, belki de, konunun kendi başına esere değer sağlayamadığına sık sık rastlamaları olmuştur. Büyük tragedya konularını ele alıp kötü eser çıkaran; derin konulara sarılıp sıkıcı, tatsız, cansız romanlar veren yazarlar az mıdır? Aynı fikir veya duyguyu anlatan iki şairden birinin güzel, diğerinin sevimsiz bir şiir meydana getirdiğini çok görmüşüzdür. Buna benzer gözlemlerdir ki bazı eleştiricileri bir çeşit biçimciliğe iter ve "önemli olan ne söylendiği değil nasıl söylendiğidir" ya da "konunun önemi yoktur, asıl mesele işleyiştedir" gibi yargılara sürükler. Bir bakıma hak verebiliriz bunlara, çünkü biliriz ki konunun güzelliği, derinliği, yüceliği, olumluluğu bir şiiri, romanı ya da

oyunu sanat eseri yapmaya yetmez. Ama bir yandan bu biçimci görüşte bir sakatlık olduğunu da sezeriz. Örneğin *Donkişot*'un veya *Hamlet*'in değerinin yalnızca üsluptan, işleyişten ileri geldiğini söylemek yadırgatır bizi. Sanat eserinde aradığımız fikirler, düşünceler, dünya görüşü hepsi bir yana atılmakta, geriye elimizde sadece üslup, dil güzelliği, kuruluş gibi şeyler kalmaktadır.

Bugünkü biçimciler bunun çıkar bir yol olmadığını farkettiklerindendir ki sanat sorununu çözmek için konu ve biçim kavramları üzerine eğilmek ve bu anlaşmazlıkları ortadan kaldırmak üzere bu kavramları açıklığa kavuşturmak istemişlerdir. Bu yolda ilk adımı atanlardan A.C. Bradley[3] önemli bazı ayrımlar ortaya koymuş ve biçimciler genellikle bu ayrımları kabullenmiş ve geliştirmişlerdir.

Örneklerimizi Türk okurunun bildiği eserlerden vererek Bradley'in görüşünü açıklayalım. İlk önce 'konu' kavramını alalım ele. Turan Oflazoğlu'nun *Deli İbrahim* adlı oyunu için konu olarak Türk padişahlarından İbrahim'i seçmiş diyebiliriz. Ya da O. Veli'nin "Kapalıçarşı" şiirinin başlığına bakınca, daha şiiri okumadan konusu hakkında bir fikrimiz olur. Kemal Tahir'in *Devlet Ana* eserinin başlığından değilse de kitabın arka kapağındaki yazıdan "Osmanlıların aşiretten devlet haline gelişimini konu olarak" aldığını öğrenebiliriz. Verdiğimiz örneklerdeki konulardan ikisi tarihten alınmıştır, biri de Kapalıçarşı diye mevcut bir yerdir. Tabiî konu tamamiyle uyduruk da olabilir. Bazen sorulduğunda konu olarak eserin ana fikrini (tema'sını) söyleriz. C.S. Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" şiirinin konusu, "yaşlılık ve insanoğlu için ölümün kaçınılmaz

olduğudur” denebilir. İşte sözü geçen bu “konu” eserin dışında bir şeydir. Sultan İbrahim olsun Osmanlı Devleti’nin kuruluşu olsun, Kapalıçarşı ya da yaşlılık ve ölüm sorunu olsun, köylü sorunu olsun hep eserlerin dışında şeylerdir. Onun içindir ki bu anlamdaki bir konuyu birçok sanatçı işleyebilir. Sultan İbrahim’i on yedinci yüzyılda, İngiltere’de iki oyun yazarı konu olarak seçmişlerdi.[4] ‘Leylâ ve Mecnun’ konusu üzerinde bir tek şair mi yazmıştır? Ölüm üzerine yüzlerce şiir vardır. Bu anlamdaki *konu*, eser yazılmadan önce var olduğuna göre eserin değeri ile bir ilişkisi yoktur. Eser kendinde var olan bir şeyle değerlendirilebilir ve bundan ötürü henüz esere girmemiş, işlenmemiş haliyle ham konu, değerlendirilmede işe karıştırılamaz. Ama bazıları bu yanılgıya düşer ve beğendikleri, onayladıkları bir konu gördüler mi, eseri güzel ve değerli bulurlar. Bunlar eserin dışındaki konuya oturtulmuş değerlendirmelerdir ve bir portreyi sevgilisine benzediği için güzel bulmak gibi bir şeydir. Bu bakımdan kurtuluşu biçimde arayan biçimcilerin hakkı vardır.

Ama bu anlamdaki konunun yanı sıra bir de eserin *içindeki konu* vardır ki buna ‘içerik’ diyelim. İçerik, ham konunun eserin içinde aldığı haldir, yani sanatçının elinde işlenmiş hali. Bu anlamda Leylâ ve Mecnun konusunu işleyen Ali Şir Nevai, Hamdullah Hamdi ve Fuzulî’nin konusu aynı, ama içerikleri başkadır. Eserde yer alan Leylâ, Mecnun ve diğer kişilerin düşünceleri, duyguları, psikolojileri, olayları, v.b. içeriği oluşturur.

Konu eserin dışında, içerik ise eserde olduğuna göre, içeriğin karşıtı olan biçim nedir? Biçimin bir anlamı kalıptır. Bu

anlamda biçim, gazel, kaside, mesnevi gibi hazır kalıplar anlamına gelir. Ama bu anlamdaki biçim içeriğin karşıtı değildir, çünkü bu da eserin dışındadır; eserden önce vardır. Biçimi aynı olan yüzlerce eser sayabiliriz. İçerik nasıl her eser için ayrı ise, bunun karşıtı biçimin de her eser için ayrı, kendine özgü olması gerek.

Şimdi biçimcilerle, onların karşısına çıkan konucuların çatışmasının nedenlerini daha iyi kavrıyoruz. “Sanırım uğraşmakta olduğumuz anlaşmazlığın büyük bir bölümünün içerik-biçim ve konu-şiir arasındaki ayrımların karıştırılmasından ortaya çıktığı belli olmuştur. Aşırı biçimci bütün ağırlığını biçim üstüne bindirmekte; çünkü biçimin karşıtının ko nu olduğunu sanıyor. Genel okur kızgınlıkla aynı hatayı işleyip içeriğin hakkı olan övgüleri konuya sunmaktadır.”[5]

Modern biçimcilik, konu ile içerik arasındaki ayrımı yaptıktan sonra biçim-içerik diye bir ikilik mevcut olamayacağını iddia ederek içeriğin estetik bakımından önemsiz sayılamayacağını kanıtlamaya çalışacaktır.

Vardığımız sonuç şu: Biçim, eserde yer alan bütün öğelerin birbirine bağlanıp örülerek meydana getirdikleri düzendir. Bu anlamda Leylâ ve Mecnun’daki kişilerin, olayların, fikirlerin, duygu atmosferlerinin, benzetmelerin, veznin ve bunların hepsinin arasında kurulan bağların oluşturduğu bütündür biçim. Görülüyor ki artık içerikle biçim kaynak olmuş gibi birleşiyor. Her eserin biçimi o eserdeki içerik öğelerine, fikre v.b. bağlandığı gibi, içerik de ancak o biçimle belirleniyor.[6] Artık ne eserin dışındaki ‘konu’ ne de eserin dışında eserden

önce hazır bulunan kalıp ya da tür (dram, epik, lirik) anlamındaki biçimden söz etmiş oluyoruz. İçerik olsun biçim olsun yalnız bir tek eserin ona özgü içeriği ve biçimidir. Ne içeriği aynı olan iki eser vardır ne de biçimi. Zira konunun sanatçı tarafından işlenerek *içerik haline sokulması aynı zamanda biçime yoğrulması* demektir.

Dedik ki biçim eserdeki bütün öğelerin ve bunların arasındaki bağların meydana getirdiği yapıdır. Bu artık Mallarmé ve Valéry gibi sembolistlerde rastladığımız, sözcüklerin düzeni anlamına gelen bir biçimcilik değildir. Anlamla hesaplaşmış, onun biçime zıt olmayan ve hattâ biçimin bir yönünü meydana getiren bir unsur olduğunu anlamıştır.

İçeriğin Değeri

Yeni Eleştiri'nin anlamla hesaplaştığını, içerik-biçim karşıtlığından kurtulmaya çalıştığını gördük. Bu durumda felsefî, ahlâksal, bilimsel düşünceler edebiyat eserinde yer alabilir demektir. Yeni Eleştiri'yi savunanlar, katı biçimciler gibi şiirin düşünsel öğelerden arınmış olması gerektiğine inanmıyorlar, çünkü onlara göre bir eserin yazınsal olup olmadığını belirleyen şey, onda hangi öğelerin bulunduğu değil, bunların nasıl düzenlendiği ve ne gibi bir işlev yüklendikleridir.

İyi bir edebiyat eserinde düşünsel öğe, metnin bağlamından çıkarıldığında tek başına taşıyacağı göndergesel anlamı metnin kapalı dünyasında taşımaz. Gerçek dünyaya değil, eserin kapalı dünyasına gönderme yapar ve imge, ritm, simge gibi diğer

öğelerin yanında alır yerini. Bu durumda, eseri değerlendirirken düşünsel öğenin kendi değerini hiç göz önüne almayacak mıyız? Eğer bir eserde içerik, gerçek hayatta önemli ve değerli saydığımız şeylerden oluşuyorsa, felsefî derinliği, toplumsal önemi, ahlâksal inceliği varsa, bu özellik değerlendirmede nasıl hesaba katılacaktır? Bu sorun karşısında başlıca iki tutum gözlemliyoruz.

1. İyi eserle büyük eseri ayırmak gerekir. İçeriği derin, ağır, yüce olan eserlere estetik dışı ölçütler uygulamak yerinde olacaktır.[7] Eseri sanat eseri yapan biçimi (yapısı)'dir. eserin felsefî derinliği, önemi, hiçbir zaman sanat ölçütü olamaz, çünkü eseri iyi bir sanat eseri yapamaz. Ama eserin böyle nitelikleri varsa, bu yönünü *büyük eser* diye ayrıca belirtmek doğru olur. T.S. Eliot'un söyleyişiyle, edebiyatın büyüklüğü salt sanat ölçütleriyle ortaya konamaz; fakat unutmamalıyız ki sanat eseri olup olmadığı ancak sanat ölçütleri uygulanarak kararlaştırılabilir.[8] Eserin içeriğinde şayet ayrıca önemli ve doğru saydığımız fikirler, tutumlar, gerçek hayatta zengin ve derin bulduğumuz yaşantılar yer alıyorsa eser ek bir değer kazanır. Böyle bir roman karşısındaki tepkimizin bütünü daha zengin, daha yüklüdür. Ne var ki burada ek değer estetik bir değer değildir ve sanat alanının dışına çıkar.[9]

2. İkinci tutum ise şudur: Estetik ölçülerden başkasını kullanmak istemeyen Wellek, Warren, Brooks ve Beardsley gibi Amerikan biçimciler büyüklüğü biçim sorunu içinde çözmeye çalışırlar. Onlara göre büyüklük, çeşitli ve zengin malzemenin düzene sokulmasından doğar. Sanat eseri tabakalardan meydana gelir: Sesler, tümceler, bunların meydana getirdiği

anlam birlikleri, eserin dünyası, yani olaylar, kişiler, olaylara bakış açısı gibi. Büyüklük dediğimiz şey aslında, özellikle fikir, kişiler, toplumsal ve ruhsal yaşantılar gibi malzemenin zenginliği, derinliği ve karmaşıklığıdır. Zıt görüşlerin, farklı kişiliklerin, çeşitli yaşantıların yer aldığı eserlerde şayet bu karmaşıklık yazar tarafından kavranmış ve bunlar bir arada yoğrulurken gerekli ve gereksiz ayıklanmış ve bir düzene sokulmuşsa, o zaman eserde büyüklük dediğimiz özellik ortaya çıkar. O halde bu biçimcilere göre büyüklük, içeriğin kendi başına taşıdığı bir değerden doğmaz, estetik dışı ölçütlerle ölçülemez. Bu eleştirmenlere göre yazarın ifade etmeye çalıştığı fikir, edebiyat eserinde fikir olarak kalmaz, âdeta *değişime uğrar ve dil olur*. Büyüklük, zengin, derin ve karmaşık bir içeriğin *biçimde yansımasıdır*. Böyle bir içerik kolay değil güç bir biçimle dile getirilebilir ve bundan ötürü 'büyüklük' denen özellik "güç güzellik"ten farklı değildir.[10]

İşte okurun böyle bir düzen karşısındaki yaşantısı, Richards'ın tanımladığı yaşantıya, yani çeşitli itilerin birbirini karşılayan, dengeleyen ve ahenkli bir birlik yaratarak meydana getirdikleri yaşantıya benzer. Ancak Richards'ın psikolojik bir olay olarak tanımladığı ince dengeyi, ahenkli bütünlüğü, Yeni Eleştiri şiirin yapısında arar ve önemli bir noktada daha Richards'dan ayrılır, çünkü Yeni Eleştiri'ciler, eserin yapısına borçlu olduğumuz bu yaşantının, biraz aşağıda göreceğimiz gibi, bilgisel olduğunu söylerler.

Gözden geçirdiğimiz Yeni Eleştiri uzun süre şiir türüne uygun bir kuram olarak kalmış, roman ve öyküye daha sonra uygulanmıştır. Çünkü dış dünya ile, yaşam ile yakın bağları

olan ve dolayısıyla değeri, kendi dışındaki dış dünya ile bağıntısında aranan bu anlatı türü Yeni Eleştiri kuramına uygun düşmüyordu. Bununla birlikte 20. yüzyılın başlarında Marcel Proust, James Joyce, V. Woolf ve daha başka yazarlar, ağırlığı olay örgüsüne, öykü yönüne vermeyen yeni bir roman getirmişlerdi. Bu romanlarda aksiyon azalır, onun yerine anlatım, ritm, simge, örüntü ve bilinç akışı öğeleri ön plana geçer. Diyebiliriz ki bu tür romanda şiire ya da müziğe yaklaşma çabası sezilir. Bundan ötürü Yeni Eleştiri romana eğildiği zaman ona daha çok dramatik bir şiirmiş gibi yaklaştı. Yapısına, imgelerine, simgelerine, tekrarlanan motiflerine eğilerek bu açıdan zenginliklerini ve bütünlüğünü belirtmeye çalıştı. Gerçi bir öykü vardı ne de olsa, karakter çözümlemeleri, bir çevre çizme de vardı, ama Yeni Eleştiri'ciler bunları kaçınılmaz tortular saydılar.

İşlev

Biçimcileri eserin yapısına yönelten nedenlerden biri de edebiyatın işlevi ve estetik değer konusundaki görüşleridir. Şimdi bu iki konuyu bir arada ele almak için, biçimcileri büyük ölçüde temsil edebileceğine inandığımız günümüz estetikçilerinden M.C. Beardsley'in düşüncelerine bakalım.

Biçimciler işlev konusunda duygusal etki kuramını savunanlara yakındırlar, ama estetik değer konusunda onlardan ayrılırlar. "Edebiyatın işlevi nedir?" sorusuna kesin bir cevap vermek zor, çünkü edebiyat birçok işler yapıyor.

Acaba bunlardan birini “asıl işlev” olarak ayırabilir miyiz? Beardsley asıl işlevi ayırmak için şu noktadan başlar işe:

“Bu iyi bir x’dir” türünden yargılarda “iyi”nin anlamı nedir? Beardsley’e göre “iyi”nin burada anlamı olabilmesi için x’in bir *işlev sınıfı* olması gerekir.[11] Şöyle açıklayalım: “Bu iyi bir otomobildir” dediğimizde burada “otomobil” belli bir işe yarayan bir araçtır ve kendisine benzeyen diğer araçlardan daha iyi yapacağı bir iş vardır. Diyelim ki, insanları süratle ve rahatça bir yerden bir yere taşımak. Atlı araba da insan taşır, bisiklet de, kamyon da. Ne var ki bu araçlar otomobilin göreceği işi onun kadar iyi göremezler. Atlı araba yavaştır, bisiklet yorucudur, kamyon rahatsızdır, v.b. Demek ki otomobil sınıfının üyeleri belli bir işi, benzeri sınıfların üyelerinin yapabileceğinden daha iyi yaparlar. Böyle belli bir işlevi olan sınıflara Beardsley “işlev sınıfı” diyor. Şunu da ekleyelim ki işlev, amaca bağlı değildir. Gerçi otomobil belli bir amaçla, belli bir işlev gözetilerek yapılmıştır, ama böyle bir amaçla meydana getirilmemiş şeyler de bir işlev sınıfı teşkil edebilirler. Katır belli bir işlev gözetilerek yaratılmamıştır, ama katırın diğer hayvanlardan ve araçlardan daha başarıyla görebileceği bir iş vardır: Yolu olmayan dağlık arazide yük ve insan taşımak. O halde işlev sınıfı demek, belli bir işi diğer sınıfların üyelerinden daha iyi yapabilenlerin sınıfı demektir. Yani “Bu iyi bir x’dir” demek “bu bir x’dir ve x’in başarıyla gördüğü bir işlev vardır” demektir.

Şimdi gelelim sanata. Acaba “iyi bir estetik nesne” sözü “iyi bir otomobil” sözü gibi ele alınabilir mi? Alınabilmesi için “estetik nesne”nin işlev sınıfı olduğunu göstermemiz gerek.

Öyle bir işi olmalı ki bu işi hiçbir nesne estetik nesnelerin gördüğü kadar başarıyla göremesin. Estetik nesnelerin böyle *özellikle başarılı oldukları* bir iş var mıdır? Evet, estetik yaşantı meydana getirmek. Estetik yaşantı diye bir şey varsa, sanatın kendine özgü bir işlevi var demektir. Beardsley estetik yaşantı üzerinde de durarak bunun nasıl bir yaşantı olduğunu inceledikten sonra, sadece estetik nesnelerin bu yaşantıyı bu derece iyi ve kuvvetle meydana getirdiği sonucuna varıyor.[12]

Estetik değer konusuna gelince. Öznelciler, biliyoruz ki, güzelliğin ve estetik değerin bizim dışımızda nesnel dünyada var olduğunu reddediyorlardı. Bize belli bir zevk veren şeylere güzel deriz, ama bunu söylemekle, gerçekte o nesnenin bir niteliği hakkında değil, kendi duygularımız hakkında bir şey söylemiş oluruz. Güzel dediğimiz eserler o kadar çeşitli ve birbirinden öylesine farklıdırlar ki, bunlar arasında ortak nitelikler bulunmaz. Biçimciler ise her şeyden önce sanat eserlerinin yapıları bakımından diğer yapıtlardan ayrıldıklarını öne sürdükleri için bu noktada öznelcilerden farklı düşünüyorlar.

Beardsley, estetik değerin bir anlamda eserde bulunduğunu söylemekle öznelcilerden ve bu değerin estetik yaşantıya *araç teşkil ettiği için* bir değer olduğunu söylemekle nesnelcilerden ayrılıyor. Nesnel görecelik (objective relativism) adını alan ve C.I. Lewis, Bernard C. Heyl gibi düşünürlerin de öne sürdüğü bu değer kuramı nesnelcilikle öznelciliği bağdaştırmaya çalışır.

Nasıl oluyor da değer hem insan yaşantısıyla ilintili oluyor, hem de eserde nesnel olarak bulunuyor? Beardsley gibi düşünürler şöyle açıklıyorlar bunu. Değer her zaman insan

yaşantısıyla ilintilidir; bundan ötürü sanat eserinin estetik değeri olabilmesi için, insanlarda uyandırdığı yaşantıyla bir bağı olması gerekir. (Bu noktada öznelcilerle beraberdirler.) Ama estetik değerin kendisi öznel değildir, nesneldir. "X'in estetik değeri var" demek "x'de estetik yaşantı uyandırma *gücü* var" demektir (estetik yaşantının kendisinin değer olduğunu kabul etmek şartıyla). Eğer estetik yaşantının bir değeri varsa, bu yaşantıyı meydana getirme gücünde eserin araçsal bir değeri vardır ve işte bu değere estetik değer deriz. Estetik değer bir bakıma ilintisiz (non-relational) olarak eserin kendisinde mevcuttur, ama ancak gerçekleşebilecek bir güç olarak. Bir eser bir insanda yaşantı uyandırmadığı sürece de estetik değere sahiptir demek, bir kimse bu eseri okursa onda estetik yaşantı uyandırır demektir. Nesnel görececiler şuna benzetirler durumu. "X'in estetik değeri vardır" sözü "ekmek besleyicidir" sözüne benzer. Besleyicilik ekmekte var olmasına vardır ama bu, ondaki bir güçtür ve ancak bir kimse tarafından yendiği zaman, yani insan organizmasıyla ilintili duruma geçtiği zaman ondaki bu güç gerçekleşir ve ekmek besler. Dikkat edilecek nokta, ekmeği kimse yemeyecek olsa da besleyicilik özelliğinin onda bulunacağıdır. Estetik değer de eserde, besleyiciliğin ekmekte bulunduğu gibi bulunur.

Madem ki eserde estetik yaşantı uyandırma gücü vardır ve bu yaşantı değerlidir, o halde eserin bu gücü araçsal bir değerdir. Eğer böyleyse, eleştiride belirtilmesi gereken şey, eserde bu gücü sağlayan niteliklerdir. Beardsley'e göre bu yapısal nitelikler birkaç başlık altında toplanabilir: Birlik (bütünlük), karmaşıklık, keskinlik (şiddet).

Kısaca, sanat eserinin kendine özgü bir işlevi vardır ki bu da estetik yaşantı uyandırmaktır. Estetik yaşantının bir değeri vardır ve eserin kendisinde, bu yaşantıyı meydana geti ren bazı yapısal nitelikler mevcuttur. Eser bunlar sayesinde estetik yaşantı uyandırdığı ve bundan ötürü estetik değer kazandığı için, bir yapıtın sanat eseri olabilmesi belli bir yapıya sahip olmasına bağlıdır.

Yeni Eleştiri'ciler arasında edebiyatın işlevinin sadece estetik yaşantı uyandırmakla kalmayıp daha öteye gittiğini söyleyenler de vardır. Sanatın işlevi estetik zevk vermektir tezi ne de olsa sanatın hayattaki rolünü küçültecektir. Bundan ötürü sanata başka bir işlev bulmak gerekecektir ki bu da bilgisel olmak zorundadır, ama Yeni Estetik'çiler edebiyatı, felsefe ve sosyoloji türünden yazılardan tamamiyle ayırmak istediklerine göre edebiyatın bilgiselliği de başka tür bir bilgisellik olmalı. A. Tate ve C. Brooks şöyle bir çözüm ileri sürer gibidirler:

Bilim ve felsefe gerçekliği yansıtırken göstersel dil kullanırlar. Bunun teke tek anlamlı, belirsizliğe yer vermeyen, saydam bir dil olması, söyleneni açık bir şekilde anlatabilmesi beklenir. Dilin bu kullanılışı, gerçeklik hakkında bilgi verirken soyutlamaya iteler bizi. Oysa hiçbir felsefî ya da bilimsel sistem, hayatın girift ve karmaşık gerçekliğini anlatamaz. Gerçeklik çok yönlü, karmaşık ve dinamiktir. İşte sanatın işlevi, bilimin vermesine imkân olmayan bu gerçekliği yakalamaktır. Bunu da, dilin göstergesel olmasına meydan vermemekle yapar. Sanat eserinde rastladığımız fikirler ve önermeler, bilim eserindeki gibi kalmaz, başka önermeler, imgeler, paradokslar

v.b. ile nitelendirilir, değişikliğe uğratılır. Dilin böyle yansımalı olarak kullanılması ve kazandığı karmaşık anlam, çok yönlü karmaşık gerçekliği ve bunun yaşantısını ifade edebilir.[13] Ama bu bilgi bizim man tıksal ve göndergesel bilgimize benzemez, daha çok gerçekliğin karmaşıklığını kavramanın kazandırdığı bir bilgeliktir diyebiliriz buna. Okuru belli bir davranışa itmeyen, yalnızca edilgen, seyirci durumunda tutan filozofça bir tavra götüren bir bilgelik.

Bazı biçimciler, sanat için sanat öğretisine saplanmamak ve edebiyata ciddî bir işlev kazandırmak için, gerçeklik hakkında böyle bir bilgi verdiğini söylüyorlarsa da buna gerçekten bilgi denebileceği iddiası tartışmalı bir konudur.

Dikkat edilirse, sanatın gerçekliği yansıtması ya da hakikati açıklaması romantiklerde ve bazı anlatımcılarda olduğu gibi ayrı bir melekenin eseri değil. Romantikler, gerçekliği bilim adamının akılla, sanatçının ise imgelem ile kavradığını söyleyerek bilimle sanatın hakikati biliş yollarını ayırmak isterken, bu biçimciler ayrılığın bir dil sorunu olduğunu söylüyorlar. Sanatın kendine özgü özelliği nasıl bir dil düzeni ise, işlevinin de kendine özgü olması bu dil düzeninden doğuyor. Şu sonuca varıyoruz: Eser, *sanat eseri olarak işlevini yaptığı zamandır ki ancak*, estetik dışı amaçlara hizmet edebilir.[14]

1. Amerikan biçimçilerinden R. Wellek ve A. Warren, Polonyalı Roman Ingarden'in geliştirdiği bir yapı anlayışını, bazı noktalarda ona katılmamakla beraber, benimsemektedirler. Bu eleştirmenlere göre bir bütün teşkil eden sanat eseri heterojen tabakalardan meydana gelir: Sesler, cümleler, anlam birlikleri, eserin dünyası yani temalar, kişiler, olaylar, olaylara bakış açısı gibi. Sanat eserinde bu

tabakalar birbiriyle öyle bağlanır ve kaynaşır ki, sözünü ettiğimiz yekpare bir bütün doğar. Bkz.: Rene Wellek- Austin Warren; *Yazım Kuramı*, Çevirenler: Yurdanur Salman - Suat Karatay, Altın Kitaplar, s. 199. Roman Ingarden'in kuramı için bkz.: İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi.*

2. Bkz.: Rene Wellek, *Concepts of Criticism*, Der.: Stephen G. Nicholas Jr., Yale University Press, New Haven 1963, s. 57-58.

3. A.C. Bradley, "Poetry for Poetry's Sake", *Oxford Lectures on Poetry* içinde, Macmillan, 1965.

4. William Whitacker, *The Conspiracy, or the Change of Government* (1680).
Mary Pix, *Ibrahim the Thirteenth Emperor of the Turks* (1696).

5. A.C. Bradley; "Poetry for Poetry's Sake." Bradley'in bu yazısı Ergun Melin tarafından Edebiyat Fakültesi İngiliz Filolojisi'nde yazdığı *Edebiyatın Görevi Sorunu ve A. C. Brodley* adlı teze eklenmek üzere çevrilmiştir. Yukarıdaki parça o çeviriden alınmıştır.

6. Weitz, C. Brooks, H. Osborne ve W.K. Wimsatt gibi estetikçi ve eleştiricilerin kuramları böyle bir biçimcilik anlayışında birleşirler.

7. Bkz.: L.A. Reid, *A Study in Aesthetics*, 1931, s. 225 vd. T.M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*, s. 461-466; Harold Osborne, *Theory of Beauty*, Routledge and Kegan Paul, 1952, s. 44-45.

8. T.S. Eliot, *Essays Ancient and Modern*, Faber and Faber, 1936, s. 93.

9. Harold Osborne, *Theory of Beauty*, s. 47.

10. Bkz.: R. Wellek - A. Warren, *Yazın Kuramı*, s. 233-234; Monroe C. Beardsley, *Aesthetics*; Problems in the Philosophy of Criticism, New York 1958, s. 427-429.

11. M.C. Beardsley, *a.g.e.,* s. 524-526.

12. M.C. Beardsley, *a.g.e.,* s. 527-530.

13. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, New York 1957, s. 212-213.

14. Bkz.: Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry*, University of Minnesota Press, 1956, s. 168-169, s. 188-189.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

RUS BİÇİMCİLİĞİ

Şiirde Yazınsallık

Yeni Eleştiri'cilerle birçok ortak noktaları olan Rus Biçimcileri ürünlerini aşağı yukarı 1915-1930 yılları arasında verdikleri için, esere dönük biçimci yaklaşımı Yeni Eleştiri akımından önce başlatmış sayılırlar. Ama Rus Biçimciliği aynı zamanda, 1960'larda ortaya çıkan Yapısalcılığın önemli kaynaklarından biri olduğu için bu kuramı Yapısalcılıktan hemen önceki bölüme almak daha doğru göründü bize. Yazın bilimine on beş yıl kadar çok önemli katkılarda bulunan Rus Biçimcileri Sovyetler'in resmî sanat anlayışına ters düştükleri için 1930'dan sonra baskı altında kaldılar ve sustular, ya da tutumlarını değiştirdiler. En ünlüleri arasında şu adları sayabiliriz: Boris Tomaşevski, Viktor Şklovski, Boris Eichenbaum ve Yuri Tinyanov. Çalışmalarına Rus Biçimcileri ile başlayan Roman Jacobson 1920'de Rusya'dan ayrıldığı ve Çekoslovakya'ya giderek Prag Dilbilim Topluluğu'nu kuranlara katıldığı için Rus Biçimciliğini, bir bakıma, Avrupa'da devam ettirmiş oldu.[1]

Rus Biçimcileri edebiyat incelemesinin, diğer tür incelemelerden ayrı, kendine özgü bir yönteme dayandırılması

gerektiğini düşünüyorlardı. Daha önce de gördüğümüz gibi, on dokuzuncu yüzyılda edebiyat incelemesi ve eleştirisi esere dönük değildi; ya sanatı duygu anlatımı olarak alıyor ve sanatçıyı merkez yapıyor, ya da sanat dışı dünyayı yansıtıyor diyerek edebiyatı açıklamak için tarihe, sosyolojiye, politikaya yöneliyordu. Rus Biçimcileri ise eserden hareket etmekten yanaydılar ve her şeyden önce edebiyat eserini diğer eserlerden ayıran biçimsel özelliğin, yani yazınsallığın ne olduğu sorusuna cevap aradılar ve yazınsallığı *ostranenie* kavramıyla açıkladılar. İngilizlerin *defamiliarization* sözcüğü ile karşıladıkları bu kavramı "alışkanlığı kırma" diye çevirebiliriz. İddia şu: Biz dış dünyaya, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine baka baka bunları kanıksarız. Şiir ise kendine özgü dili sayesinde bu kanıksamayı sarsarak, nesneleri, davranışları, düşünceleri ve duyguları taze bir bakışla yeniden görmemizi, yeniden algılamamızı sağlar. Çünkü bu dil alıştığımız kullanmalık dilden farklıdır.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" şiirinden alınmış, ölümden söz eden şu iki dize çok basit bir örnek olarak verilebilir sanırım.

> Bir namazlık saltanatın olacak,
> Taht misali o musalla taşında,

Camide musalla taşına konmuş tabutun önünde cemaatin cenaze namazı kılması, insanların defalarca tanık olduğu ve kanıksadığı bir olaydır. Tarancı musalla taşını bir tahta, ölüyü bir sultana, cemaati de onun önünde elpençe duran ve yerlere

kapanan kullarına benzetmek suretiyle kanıksadığımız bu sahneyi bize taze bir şekilde gösteriyor, alışkanlığımızı sarsıyor.

Demek oluyor ki, gerçekliği yansıtmak değil edebiyat eserinin yaptığı, onu değişik bir biçimde algılatmak. Bu anlayış, bir bakıma, Brecht'in daha sonra ortaya attığı "yabancılaştırma" kavramını ve Tonny Bennett'in *(Formalism and Marxism* adlı kitabında) belirttiği gibi, Althusser'deki "ideolojiyi dönüştürme" ve görünür kılma iddiasını hatırlatıyor.

Rus Biçimcileri yazınsallığın özünü alışkanlığı kırmakta gördükleri için, üzerinde durdukları sorun, metnin bunu nasıl sağladığı sorunudur. Kullanmalık dil bir şey bildirmeye, anlatmaya, betimlemeye yarayan bir araçtır ve biz bu dili kullanırken dilin bilincine varmayız. Bu dil şeffaf bir cam gibidir, onu değil, onun aracılığı ile, işaret ettiği şeyleri algılarız. Şair ise bu dili bozar, büker, kuralları çiğner, altüst eder ve böylece onu alışmadığımız yeni bir düzene sokar. Bu şaşırtıcı başkalık bizi silkeler, uyandırır ve dile getirdiği her ne ise, onu yeni bir gözle görmemizi sağlar.

Yukarıdaki dizelerde dilin, günlük dilden nasıl ayrıldığını saptamak istersek en azından şunları söyleyebiliriz: Dil belli bir vezinle ritme sokulmuştur, ayrıca bazı seslerin (örneğin "ta" sesinin saltanat, taht, taşında sözcüklerinde; "sal" sesinin saltanat, misal, musalla sözcüklerinde) tekrarı ve ikinci dizenin ilk yarısını oluşturan "taht misali" sözcüklerindeki ilk harflerin, ikinci yarıyı oluşturan "musalla taşında" sözcüklerinde tersine kullanılmasıyla kurulan ses dengesi gibi özellikler, dilin günlük kullanılışında rastlamadığımız bir özel düzenlemeyi sergiliyor. Bunlara şiirde uyakları, kural dışı söyleyişleri vb. ekleyebiliriz.

İşte dil bu alışılmamış düzenlenişinden ötürü dikkati kendi üstüne çeker; bir şey bildirmek amacı ile araç işlevi görmekten çok (vurgulandığı için), kendisi ön plana geçerek âdeta kendi düzenlenişini sergiler. Rus Biçimcileri için önemli olan şairin gerçeklik karşısındaki tutumu değil, dil karşısındaki tutumu.

Ancak şunu da eklemek gerekir ki Rus Biçimcileri için dış dünyayı taze biçimde algılamamız ikinci derece bir sorundur ve yazınsallık, metnin, dış dünya ile ilintisinde değil, dilin kurallarının kırılmasıyla, yeni düzenlenişleriyle ilgili biçimsel sorunlarda yatar. Dış dünya olsun, duygular, düşünceler olsun ancak malzemesidir şiirin. Bundan ötürüdür ki Rus Biçimcileri edebiyatın yalnız biçimsel nitelikleri üzerinde durdular çünkü yazınsallığı sağlayan yalnızca bunlardı. Yeni Eleştiri ile Rus Biçimciliği arasında bir fark da bu konuda görülür. Yeni Eleştiri'yi savunanların bir kısmı, edebiyatın dili kendine özgü kullanışı sayesinde, yaşamın karmaşıklığını yansıtabildiğini söylüyordu, Rus Biçimciliği ise metnin dışına çıkarak yaşamla bağlarına bakmak gereğini duymuyor.

Rus Biçimcileri arasında dilbilimine ağırlık veren ve yapısalcılığa bir köprü sayılan Roman Jacobson, dilin şiirsel işlevi ile diğer işlevlerini ayırdederek, bu konuyu en iyi işleyen kuramcı olmuştur. Jacobson bir iletişim eyleminde altı öğenin yer aldığını söyler. Bir kere bir *gönderici* vardır; karşısındaki ile konuşurken sözü söyleyen, ya da dersi anlatan, ya da mektubu, raporu, romanı v.b. yazan kişi. Göndericinin söylediği ya da yazdığına bildiri diyoruz. Bu bildirinin bir de alıcı'sı var tabiî. Bu üç öğenin dışında, bildirimde anlamın oluşması için başka öğelere de gereksinme var. Bildirinin aktarılması için bir *iletici*

gerek. Bu iletici elektronik olur, yazı olur, söz olur v.b. Bildirinin alıcı tarafından anlaşılabilmesi için ortak bir *kod* ile (ortak bir dil, örneğin) ifade edilmesi lâzım. Altıncı öğe ise bildirinin göndergesini oluşturan *bağlam*'dır. Bu altı öğenin oluşturduğu bildirim eylemini şöyle bir çizelge ile gösteriyor Jacobson.[2]



Biz genellikle bir bildirimde bütün anlamın bildiri öğesinde toplandığını sanırız. Oysa diğer bütün öğelerin de katkısı bulunur. Gerçi çoğunlukla bir söylemde, bildiri, dışındaki bağlama ait bir şey bildirir: "Edirne-İstanbul arası 400 km.'dir". Bu bildiri göstersel bir anlam taşıyor ve göndergesi kendi dışındaki bir bağlam. Ne var ki bildiri her zaman göstersel işlev yüklenmez. "Amma yolmuş, yürümekle bitmiyor" gibi bir cümlede bildiri, bağlama değil söyleyene yöneliktir; onun duygularını, tutumunu, tepkisini anlatır. "Hazırlan, yola çıkacaksın" gibi bir bildiri ise alıcıya yöneliktir, bir emri dile getirir. Jacobson, bildirinin, sözünü ettiği altı öğeden herhangi birine yönelik olabileceğini gösterdikten sonra, bildirinin işlevini bu yönelişe göre tayin edebileceğimizi söylüyor. Eğer bildiri diğer beş öğeden birine değil de *bildirinin kendine* yönelikse o zaman işlevi *şiirsel* olur. Çünkü bildirinin yaptığı şey dikkati kendi üstüne, kendi düzenlenişine çekmektedir. Şiiri diğer söylemlerden ayıran gerçi bu özelliğidir, ama bu demek

değildir ki şiirde dilin başka işlevi olamaz. Şiirin duygusal anlamı, göstersel anlamı, yaptırıcı anlamı da bulunabilir: Ne var ki bunların arasında ağır basan şiirsel işlevdir. Buna karşılık, göstersel işlevin ağır bastığı bir bildirinin aynı zamanda şiirsel yönü de bulunabilir. Diyelim ki tarih kitabında, az da olsa böyle bir yön sezilebilir. Özellikle sloganlarda, reklamlarda şiirsel işlevin rol oynadığı kuşkusuzdur.

Kim korkar evlenmekten Elka varken,

ya da

Can Kraker, herkesin canı çeker.

gibi reklamlarda bildirinin düzenlenişi, seslerin tekrarı v.b., gibi bildiriyi çarpıcı kılmak için şiirsel işlevden yararlanıldığını gösterir bize. Özetlersek, Jakobson'a göre bir bildirim olayında bildirinin dilsel düzenlenişi diğer öğelere yönelişten daha ağır basıyor ve bildirinin kendini ön plana çıkarıyorsa bu bildirinin esas işlevi şiirseldir.

Romanda Yazınsallık

Buraya kadar Rus Biçimciliğinin şiirde yazınsallık konusu üzerindeki görüşlerini özetledik; şimdi düzyazı anlatı türü üzerindeki görüşlerine geçebiliriz. Roman ve öykü gibi düzyazı türlerini de Rus Biçimcileri yazınsallık bakımından çözümlemeye çalışırlar. Şiirin alışkanlığı kırma gücü nasıl kendi dışında bir şeye işaret etmesinden değil de, dilsel

düzenlenişinden kaynaklanıyorsa, romanın alışkanlığı kırma gücü de yaşamı yansıtmasından değil, onu özel bir biçimde düzenleyişinden kaynaklanır. Rus Biçimcileri bunu açıklamak için şiirdekine benzer bir ayrımdan söz ederler. Şiirde yazınsallık, kullanmalık dilin garip bir şekilde düzenlenmesinden kaynaklanıyordu, ama bir roman dilinin metni ona yazınsallık sağlayan bir özellik değildir ve bundan ötürü, bu kez geçerli olan karşıtlık, kullanmalık dil/şiir dili arasında değil, *syuzhet/fabula* arasındadır.

Syuzhet az çok olay örgüsü anlamında kullanılıyor, yani yazarın metinde sunduğu sıra ve biçimdeki olaylar dizisi. *Fabula*'yı "öykü" olarak çevirebiliriz, ama sözcüğü özel bir anlamda kullandığımızı unutmamak şartıyla. Bu bağlamda "öykü" bir anlatı türüne işaret etmez, yazarın düzenlediği olayların (olay örgüsünün) gerçek yaşamda takip etmesi gereken sıraya göre dizilmiş şekline işaret eder. Okur bu sıra yı, romanı okuduktan sonra isterse kafasında kendisi kurar. Diyelim ki bir romanda konu şöyle bir şey: Bir genç kız (K) ve erkek (E) tanışıyorlar, sonra sevişiyorlar, derken evleniyorlar. Bir süre sonra E başka bir kadınla ilişki kuruyor ve bu yüzden K ile kavga ediyor, boşanacak oluyorlar, ama sonunda barışıyorlar. Romanı birine özetleyecek olsak olayları bu sıraya göre anlatırız. İşte "öykü" dediğimiz, yaşamdaki sırayı izleyen olaylar zinciridir bu. Ama yazarın bu "öykü"yü sunuş biçimi hiç de böyle olmayabilir. Belki romana evlilikten sonraki kavgayla başlar, sonra geriye dönerek tanışmalarını anlatır, derken evlenmeleri olayına atlar, v.b. Aslında metinde karşılaşmadığımız ve ancak bir çıkarım edimiyle elde ettiğimiz

olay sırası (öykü), gerçek yaşamdaki gibi zamandizinsel (kronolojik)'dir. Yazar, bu sırayı bozar, altüst eder ve yaşamdakine uymayan yapay bir diziye yerleştirir olayları ve böylece alışılmışı kırmış olur. Kuşkusuz yazar "öykü"deki zamandizinsel sıraya sadık kalmayı tercih de edebilir, ama yine de zaman düzeni üzerinde oynayacaktır. Bazı olayları özetleyerek kısaltacak, bazılarını ise uzun uzun, ayrıntılara girerek anlatacaktır. Ayrıca olayları, kişileri kimin bakış açısından göreceğimizi saptayacaktır v.b.

Rus Biçimcilerinin edebiyat kuramına yaptıkları katkılar arasında bu *syuzhet* ve *fabula* ayrımı en etkililerinden biri olmuş ve gelecek bölümde göreceğimiz gibi, Fransız Yapısalcıları tarafından benimsenmiş ve daha da geliştirilmiştir.

Rus Biçimcileri yeni akımların, üslupların, biçimlerin doğmasının nedenlerini açıklarken de tarihsel, sosyal, ekonomik nedenlere bakmazlar, sorunu biçimsel nedenlerle çözümlerler. Yazınsallık alışılmışı kırmak olduğuna göre, bunu mümkün kılan yollar uzun süre değişmeden kalamaz. Çünkü uzun süre içinde bu yollar da alışkanlık yaratır ve bir zaman gelir ki alışkanlığı kırma gücünü yitirirler. O zaman yeni sanat biçimleri, üslupları bulmak zorunluğu doğar ve yazarlar, çoğu kez, eski biçimi alaylı bir tarzda kullanarak onun dayandığı kuralları, gelenekleri yıkarak yeni biçimlere yol açarlar. Cervantes'in *Donkişot* eserinde romans türünü alaya alarak romana yol açması gibi.

1. Rus Biçimciliğini özetleyen Türkçe bir inceleme yazısı için bkz.: Bülent Aksoy-Nazan Aksoy “Rus Biçimciliği Üzerine”, *Toplum ve Bilim*, sayı 31/39 Güz 1985 - Güz 1987.

2. Roman Jacobson, “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, *Style in Language* içinde, Der.: Thomas A. Sebeok, Cambridge, 1963, s. 353.

DOKUZUNCU BÖLÜM

YAPISALCILIK VE ÖTESİ

Edebiyatta yapısalcılığı Fransa'da 1960'lı yıllarda Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, A.J. Greimas ve Bulgar asıllı Tzvetan Todorov gibi eleştirmenler ve yazınbilimciler başlattı.[1] İlk önce şunu söyleyeyim ki, yapısalcılık yalnızca bir edebiyat kuramı değil, çeşitli bilim alanlarına da uygulanan bir yöntemdir. İlk kez Fransa'da kullanılmaya başlanan bu yöntemi Lévi-Strauss antropolojiye uyguladı ve yapısalcı antropolojiyi başlattı: Jacques Lacan psikanalize uygulayarak Freud'un kuramını yeniden yorumladı ve bilinçaltının yapısının dilin yapısına uyduğunu iddia etti; Michel Foucault bilgi ve kültür sorununa yapısalcı yöntemle yaklaştı; Jacques Derrida felsefe tarihini ve felsefî metinleri bu yöntemle inceledi. Ne ki Lacan, Derrida ve Foucault'nun yapısalcılığı daha sonra "yapısalcılık-ötesi" *(post-structuralism)* adını alacaktır. Onun için ilk önce yapısalcı lığı, sonra da Derrida'yı inceleyerek yapısalcılık-ötesini gözden geçireceğiz.

Çeşitli bilim dallarına, kültüre, sanata uygulanabilen yapısalcı yöntemin özelliği nedir? Adından da anlaşılacağı üzere, incelenen nesnenin yapısına yönelmektir. Şöyle de açıklayabiliriz: Yapısalcılık, yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların

oluşturduğu bir sistemi (yapıyı) aramaktır. Önemli olan şu: Sistemdeki birimler kendi başlarına bir anlam taşımazlar, sistem içinde birbirleriyle olan bağıntılarıdır onlara anlam kazandıran, çünkü ancak o zaman bir sistemin parçası olarak ele alınabilirler. Yapısalcılığı anlamak ya da anlatmak için işe yapısal dilbilimden başlamak zorunluğu vardır, çünkü antropolojiye, felsefeye, edebiyata v.b. uygulanan bu yöntemin kaynağı Ferdinand de Saussure'ün kurduğu yapısal dilbilim kuramıdır.

Yapısal Dilbilim

Yapısal dilbilim 1857-1913 yılları arasında yaşamış olan Ferdinand de Saussure ile yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıktı. Ölümünden sonra, 1916 yılında, ders notlarının *Genel Dilbilim Dersleri*[2] adı altında yayımlanması ile dilbilimde yeni bir çığır açıldı. O zamana kadar dilbilimciler için dil, birtakım dil olgularının toplamı idi ve bunlar ayrı ayrı bir öze sahip imiş gibi tek tek ele alınırdı. Dil çalışmaları, zaman içerisinde bir dilin geçirdiği değişiklikleri incelemek ve bunların kurallarını bulmaktı. Dilin zaman içerisindeki evrimlerine yönelmeye artzamanlı (diachronic) yaklaşım diyoruz. Saussure ise dili, belli bir zaman nokta sında ele alarak eşzamanlı (synchronic), kendi kendine yeterli ve bağımsız bir sistem olarak incelemeyi önerdi. Örneğin on altıncı yüzyıl Türkçesi ile yirminci yüzyıl Türkçesini, ayrı ayrı, eşzamanlı olarak incelersek farklı iki sistem buluruz. Bu iki zaman noktası arasında Türkçenin gelişimini de inceleyebiliriz ve bu, artzamanlı bir inceleme

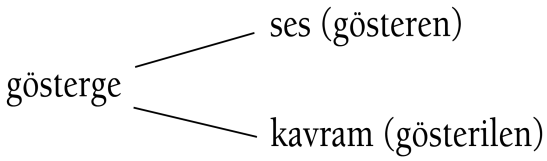
olur. Ne var ki, bugünkü Türk dilinin sistemini açıklamak için ne bu gelişimi bilmek ne de hesaba katmak zorundayız. Çünkü sistemi anlamak, onun öğeleri arasında *o andaki* bağıntıların oluşturduğu yapıyı açıklamak demektir. Bu söylediklerimizi tavla oyununa uygulayarak örneklendirelim (Saussure örnek olarak birkaç yerde satranç oyununu kullanır).

Tavla bilmeyen biri tavla oynayanları birkaç gün seyretse yavaş yavaş oyunun sistemini kavramaya başlar. Pullar hangi yönde yürütülüyor; bir pul hangi koşullar altında vuruluyor; hangi koşullar altında yeniden oyuna sokuluyor; zarların üstündeki sayılar oyunda nasıl kullanılıyor? v.b. Sonunda tavla oyununun sistemini bulur bu kişi. Şuna dikkat edelim, bu kişi sistemi anlamak için tavla oyununun tarih içinde nasıl geliştiğini, nasıl değişiklikler geçirdiğini öğrenmek zorunda değildir. Bunu araştırmak artzamanlı bir yaklaşım olurdu. Bundan başka, oyunun sistemi dış gerçeklikten bağımsız, saymaca birtakım kurallardan oluşmuştur ve kendi içinde bir bütün meydana getirir. Ayrıca, oyunu oluşturan öğelerin kendi öz varlıkları önem taşımaz; önemli olan sistem içindeki işlevleri, birbirleriyle olan bağıntılarıdır.

Edebiyatta yapısalcılığı anlamak için Saussure'ün dili konusunda yaptığı bazı ayrımlara daha değinelim. Bunlardan biri *dil* (langue) ile *söz* (parole) ayrımıdır. *Dil*, bir dil sistemine verilen addır. Türkçe, Fransızca, İngilizce dilleri dediğimiz zaman *dil*'i bu anlamda kullanırız. Söz ise dilin somut kullanımı, yani dilin belirli bir konuşucu tarafından belirli bir andaki uygulanmasıdır. Bu sayısız söz'ler bir dil sistemi ne uyarlar. O halde somut ve bireysel olan *söz*'ün arkasında, onu

belirleyen soyut ve toplumsal bir sistem (yapı), *dil* vardır. Dilbilimin amacı bu yapıyı ortaya çıkarmaktır ve bunu yapmak için *söz*'ü inceler. Deminki tavla örneğine dönecek olursak, diyebiliriz ki tek tek tavla oyunları somut söz'e tekabül eder, oyun olarak tavla ise soyut dil sistemine.

Başka önemli bir ayrım, *gösteren/gösterilen* ayrımıdır. Sözcükler bir şeye işaret ettikleri için birer göstergedirler ve bir göstergenin iki yönü vardır: Biri bir ses imgesidir ki *gösteren* adını alır. "Köpek" dediğimiz zaman ağzımızdan çıkan ses imgesi *gösteren*'dir, bunun işaret ettiği köpek kavramı ise *gösterilen*'dir.



Gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntı saymacadır (keyfi), çünkü köpek kavramını bu sözcükle göstermek için bir neden yoktur. Başka dillerde köpek kavramı başka sözcüklerle anlatılır. Daha önce de söylediğimiz gibi sistemin içindeki bağıntılar dış gerçeklikten bağımsızdır. Köpek sözcüğü dil sistemi içinde bir ad olarak kullanılır ve bir ad olarak davranışı, diğer öğelerle olan bağıntıları, gerçeklikteki dört bacaklı hayvanla ilgili değildir. Sözcükler birer gösterge olduklarına göre, dil bir göstergeler sistemidir ve dış gerçeklikten bağımsız, kendi iç kurallarına göre işler.

Yapısal dilbilimin getirdiği yeni fikirlerden birine daha değinelim. Sağduyuya uygun, Saussure'den önceki dil

anlayışına göre dil, var olan nesneleri adlandırır. Yani sınıflara ayrılmış düzene sokulmuş hazır bir dış dünya vardır ve bu gerçekliği biz dil ile aktardığımıza göre, dil, bu dünyayı yansıtmaya yarayan bir araçtır. Saussure bu dil anlayışını köktenci bir biçimde değiştirdi ve durumu tersine çevirdi diyebiliriz. Saussure'e göre dil zaten mevcut nesneleri, kavramları sonradan etiketleyerek bir çeşit katalog oluşturmaz, çünkü dil kavramlardan önce vardır. Bu iddiayı biraz daha açalım. Yapısalcı dilbilime göre dış dünya, kesintisiz bölünmemiş büyük bir yığın, bir bütündür ve dil bu yığını anlaşılır kılmak için böler. Örneğin dilden önce taş, kaya ve maden ayrımı yoktur ama biz bütünü, taş sınıfı, kaya sınıfı, maden sınıfı olarak birimlere ayrıştırır ve böylece dünyayı kavranılır, anlaşılır hale sokarız. Bunu yapmasaydık zihnimiz karmakarışık bir duyumlar yığını olarak kalırdı.

Şu da var ki, her dil dış dünyayı aynı şekilde bölmez. Türkçede çayırda otlayan hayvana da, sofrada yenen etine de *koyun* denir, ama İngilizcede bunlar *sheep* ve *mutton* olarak ayrılırlar. Demek ki, İngilizce dünyayı başka şekilde bölmüş oluyor. Bu söylediğimizi renkleri ele alarak örneklendirebiliriz. Biliyoruz ki, güneş ışığını bir prizmadan geçirirsek güneş tayfını (spectrum) elde ederiz. Bu tayfta renkler kesintisiz olarak birinden ötekine geçer. Ama biz bu renkleri, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor olarak böleriz. Oysa doğada bir ayrım yoktur. Görülüyor ki, bizim doğal olarak kabul ettiğimiz renk ayrımları aslında dil sayesinde yapılmış ayrımlardır ve dilden önce mevcut değildiler. O halde dil, algıladığımız nesneler yığınını keyfî olarak birimlere ayıran bir

göstergeler sistemidir ve bu anlamda gerçekliği yansıtmaz, üretir. Sözcüklerin anlamını nesneler değil de dil belirliyorsa bunu nasıl yaptığını açıklamak gerekir. Saussure'ün açıklaması şöyle: Dedik ki, göstergeler, bir kâğıdın iki yüzü gibi gösteren ve gösterilenden oluşuyor. Bir ses birimi olarak "taş" göstereni dış dünyadaki sert bir nesneyi değil, "taş" kavramını gösteriyor. Taş ses birimi bu anlamı neye borçludur. Bu ses biriminde ona böyle bir anlam yükleyecek bir özellik mi var? Hayır, ona bu anlamı veren gösterenin kendinde var olan pozitif bir nitelik değil, yalnızca diğer gösterenlerle olan ayrılığıdır. Saussure'ün değişiyle "sözcükte önemli olan sesin kendisi değildir, sözcüğü bütün öbür sözcüklerden ayırt etmemizi sağlayan ses ayrılıklarıdır. Çünkü anlamı taşıyan bu ayrılıklardır."[3]

Taşa anlamını kazandıran onun "baş", "kaş", "taç" gibi diğer göstergelerle karışmamasını sağlayan ses başkalığı olduğuna göre anlamı üreten dildir. Daha doğrusu dilin öğeleri arasındaki bağıntılar ve ayrılıklar sistemidir. İşte bu sözcükler keyfî olduğu için şu önemli sonuç çıkıyor. Gerçeklikle dil arasında doğal bir bağıntı yoktur, keyfî bir bağıntı vardır. Dili bilimsel bir şekilde eşzamanlı olarak incelemek istiyorsak onu dış dünyadan koparak, bağımsız, kapalı bir göstergeler sistemi olarak incelememiz gerekir.

Sistemin özelliklerini, Saussure'ün yaptığı ayrımları toparlayarak şöyle özetleyebiliriz. Bir sistem, öğelerin bir yığını değil, her şeyden önce tutarlı bir bütündür. Sistem soyut ve toplumsaldır; somut ve bireysel olan sözü denetler. Sistem saymacadır, yani dış gerçeklikten bağımsızdır. Sistemde önemli olan, öğelerin tek başlarına kendi öz varlıkları değil, sistem

içindeki işlevleridir. Başka bir deyişle sistemi meydana getiren, öğeler arasındaki bağıntılardır.

İnsanlar arasında iletişim için dilden başka gösterge sistemleri de kullanılır. Sağır ve dilsizlerin işaretleri, trafik işaretleri, denizcilerin filama, ya da ışık işaretleri de, dil kadar karmaşık olmayan birer gösterge sistemidir. Bunun yanı sıra başka iletişim yollarından da söz edebiliriz. Örneğin insanların giyinişi, yedikleri yemekler, davranış biçimleri onların inançlarını, sınıflarını anlatan birer göstergedir. O halde göstergeleri inceleyen bir bilim dalından söz etmek mümkündür ve bugün göstergebilim adını alan bu bilim dalı hızla gelişmektedir. Yapısalcılığın dilbilimin sınırlarını aşarak başka alanlara da uygulanabileceğinin keşfedilmesi büyük bir devrim oluşturdu, diyebiliriz. Nedeni açık. Yapısalcı yaklaşım sosyal ve kültürel tüm olaylar için geçerliydi, çünkü bunlar da dil gibi ya da dile benzer bir biçimde düzenlenmiş birer göstergeler sisteminden başka bir şey değildiler. Bundan ötürü dış dünyadan bağımsız, kapalı sistemler olarak incelenip açıklanabilirlerdi.

İşte bu kültür faaliyetlerinden biri de edebiyattır ve yapısal yöntemle incelenmeye en uygun olanıdır, çünkü edebiyatın yalnız yapısı dilin yapısına benzemez, aynı zamanda kullandığı malzeme dilin kendidir. Şimdi artık yapısalcılığın edebiyata uygulanışına geçebiliriz.

Edebiyatta Yapısalcılık

1960'lı yıllarda Fransa'da hızla gelişen edebiyat alanındaki yapısalcılığın iki kaynağı olduğu kabul edilir: Biri yapısalcı dilbilim, ikincisi Rus Biçimciliği'dir. Rusya'dan 1920'de ayrılarak çalışmalarını Prag'da sürdürmüş olan Roman Jacobson, Rus Biçimciliği ile Fransız yapısalcıları arasında bir köprü görevi yapmış oldu. Daha sonra T. Todorov tarafından Rus biçimcilerinin bazı yapıtlarının Fransızcaya çevrilmesi de Fransa'daki yapısalcıların Rus Biçimcilerini daha iyi tanımalarını sağladı ve yapısalcılık Fransa'da parlak bir çıkış yaptıktan bir süre sonra diğer ülkelere de yayıldı.

Gerek Rus Biçimciliği ile gerekse Anglo-Amerikan Yeni Eleştiri kuramıyla ortak yönleri olan yazınsal yapısalcılığın tezi nedir? Edebiyat da bir iletişim aracı olduğuna göre, onun da kendine özgü bir sistemi, dolayısıyla öğeleri arasındaki bağıntıları düzenleyen birtakım kuralları, yasaları olması gerekir. Nasıl dilbilimde somut ve bireysel olan *söz*'ün arkasında onu belirleyen soyut ve toplumsal bir dil sistemi varsa, edebiyatta da *söz*'e tekabül eden somut ve bireysel tek tek yapıtların arkasında da soyut ve toplumsal bir edebiyat sistemi vardır. Saussure dili incelemek için ne tarihe, ne de dış gerçekliğe başvurmuştu, çünkü sistem ancak eşzamanlı bir yaklaşımla bulunabilirdi ve gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntı da, gördüğümüz gibi, keyfî ya da saymaca (konvansiyonel) idi. Başka bir deyişle sistem, gerçeklikten bağımsız, kendi başına işleyen bir bütündür. Todorov, Barthes, Greimas gibi yapısalcılar da edebiyata böyle eşzamanlı olarak yaklaşırlar; ne yazarla, ne tarihle, ne de metin dışı gerçek dünya ile edebiyat yapıtı arasında bir bağ kurmak gereğini

görmezler. Çünkü tek tek yapıtların uyduğu sistem de, dış gerçeklikten bağımsız, kuralları, yasaları saymaca olan, kendi kendine yeterli bir bütündür. Yapıtla dış dünya, yazar ya da okur arasında bağlar kuran yöntemleri reddetmek bakımından, yapısalcılıkla Rus Biçimciliği ve Yeni Eleştiri arasında ortak yönler vardır. Ama yapıtların kendilerine yönelirken, farklı amaçlarla yöneldiklerini görürüz. Yapısalcılık, Yeni Eleştiri gibi tek tek yapıtları yorumlamak peşinde değil, yazınsallığın peşindedir. Bu bakımdan Rus Biçimciliği ile birleşirse de, dilbilimi kendine model seçtiği için bu kuramdan da ayrılır. Adını andığımız yapısalcıların hepsi edebiyatın, dilinkine benzer olduğuna inandıkları düzenleniş kurallarını, yapısını saptamaya çalışmışlardır. Ne var ki, bu konuda görüş birliğine vardıkları söylenemez. Her birinin görüşünü burada uzun uzun açıklamamıza olanak yok, olsa olsa bir ikisinin düşüncelerine kısaca değinmekle yetinebiliriz.

İlk önce Todorov'un yapısalcı yöntemi *Grammaire du Décaméron* (1969) adlı kitabında Boccaccio'nun öykülerine nasıl uyguladığına dair kabaca bir fikir vermeye çalışalım. Yapıtın adından da anlaşılacağı üzere, Todorov, Boccac-cio'nun öykülerinin gramerini saptamaya çalışıyor. Ne ki, burada "gramer" sözcüğü öykülerde kullanılan dilin, yani İtalyancanın grameri demek değil, öykülerin yüzeyde görünmeyen, ama derinde yatan yapısı demek. Bu yapı dilin yapısına uyduğu için, Todorov dilsel bir terim olan *gramer* sözcüğünü kullanıyor ve yine aynı amaçla, öyküleri çözümlerken dilbilim kategorilerine başvuruyor.

İncelediği yüz öykünün ortak yapısal özelliklerini bulmak için ilkin öykülerin nasıl bir şemaya indirgenebileceğini araştırıyor Todorov. Örnek olarak bir öykü alalım.

Genç bir rahibe olan İsabetta sevgilisiyle hücresindedir. Bunu farkeden öteki rahibeler kıskançlığa kapılırlar ve İsabetta'yı cezalandırması için başrahibeyi uyandırmaya giderler. Ama başrahibe de bir papazla yataktadır; hemen dışarı çıkması gerektiği için kendi başlığı yerine papazın donunu kafasına geçirir. İsabetta kiliseye götürülür; başrahibe onu azarlamaya başlayınca, İsabetta başındaki şeyi görür. Bu kanıta herkesin dikkatini çeker, böylece cezadan kurtulur.[4]

Bu ve buna benzer öykülerin olay örgüsünü şöyle ortak bir şemaya indirgiyor Todorov. Şemada (→) işareti, nedensellik bağını göstermektedir.

X bir yasayı çiğniyor →
Y X'i cezalandırmalıdır →
X cezadan kurtulmaya çalışıyor.

- → Y bir yasayı çiğniyor
- → Y X'in yasayı çiğnemediğine inanıyor
- → Y X'i cezalandırmıyor

Yukarıdaki şemanın her bir cümlesi anlatının temel birimlerinden biridir ve Todorov bunlara önerme diyor. Bu önermeler en azından bir karakterle onun eyleminden ya da özelliklerinden oluşur. Şimdi bu temel birimleri dilsel terimlerle açıklarsak, diyebiliriz ki, karakterler öz adlara, eylemleri gramerdeki fiillere, nitelikleri ve özellikleri de

sıfatlara tekabül eder. Bu birimlerin çeşitli şekillerde bağlanmaları ayrı öyküleri oluşturur. Öyleyse, Todorov'a göre, bir öykünün tüm metni, özel adların, fiillerin ve sıfatların birbirine bağlanmasından meydana gelen büyütülmüş bir cümleye benzer.[5]

Todorov, karakterlerin niteliklerini (sıfatlarını) da üç gruba ayırdıktan sonra olay örgüsü tiplerini saptamak amacıyla eylemlere geçer ve bunların üç tür fiil altında toplanabileceğini gösterir. Bu eylemler şunlar: "Durumu değiştirmek", "bir yasayı çiğnemek", "ceza vermek ya da vermemek". Bu eylemlerden hareket ederek, öykülerin kaç çeşit olay örgüsüne ayırabileceğini ortaya çıkarabiliriz. Öykülerin bir kısmı "durum değiştirme", yani "kişilik değiştirme" ile ilgilidir. Örneğin, öykünün başında hasis olan bir karakter, arkadaşının alayları sonucu, bu niteliğini değiştirir ve cömert olur. Bazı öykülerde ise olay örgüsünü belirleyen öteki eylemlerdir ve bundan ötürü, bu öyküler yasalarla, kurallarla ve cezalarla ilgili öyküler olur. Böylece, Todorov, eylemlere (fiillere) dayanarak olay örgülerinin çeşitlerini saptayabileceğimizi iddia ediyor.

Görüldüğü gibi, Todorov'un amacı öykülerin yorumunu yapmak, anlamını açıklamak değil, dilsel bakımdan nasıl kurulduklarını açıklamak. Todorov'un yaptığı ile Jacobson'un yukarıda şiir hakkında söyledikleri aynı amaca yönelik: Yazınsallığı saptamak. Burada da anlatının düzenle niş ilkeleri belirgin kılınıyor, sanki öykülerin röntgeni çekilerek göze görülmeyen iskelet yapı çıkarılıyor ortaya. Demek ki, yapısalcı gözle bakıldığında, öyküler bize, yüzeyde görünen insan ilişkilerini, duygularını, ya da olayları değil, tüm anlatı

öğelerinin düzenleniş kurallarını belirleyen bir sistemi açıklamış oluyor.

Todorov'un öyküleri inceleme yöntemini çok basitleştirerek ve kısaltarak anlatmaya çalıştım. Aslında bu düşünürün yaptığı çok daha karmaşık ve ayrıntılı.

A.J. Greimas, *Sémantique Structurale* (1966) ve *Du Sense* (1970) adlı kitaplarında, yapısalcı yöntemi edebiyata ilk uygulayanlardan oldu. O da, Todorov gibi, anlatının temel ilkelerini araştırırken, aslında, V. Propp'un başlattığı yöntemi geliştirmeye ve yönteme daha bilimsel bir şekil vermeye çalıştı. Propp, ileride göreceğimiz gibi, incelediği masallarda, yedi eylem alanı ya da yedi rol saptamıştı:

1. Saldırgan
2. Bağışçı
3. Yardımcı
4. Prenses (aranılan kişi)
5. Gönderen
6. Kahraman
7. Düzmece kahraman

Greimas, bu yedi rolü daha yapısalcı bir yaklaşımla, birbirine karşıt çiftler halinde üç çifte indirger:[6] Özne-nesne, gönderici-alıcı, destekleyici-engelleyici. Bunlara "eyleyen" (actant) diyor Greimas, çünkü bir anlatıda yukarıda adları verilen rolleri üstlenen kişi ya da nesneler, yapısalcı açıdan, psikolojileri ya da karakterleriyle değil, yaptıkları eylem dolayısıyla önemlidirler. Bir kızla evlenmek isteyen bir er keğin serüvenlerini anlatan

bir öyküde, erkek öznedir, kız nesne rolündedir. Bu işte özneden (Propp buna kahraman diyordu) yana olanların (ki, bunlar zengin ya da fakir, aptal ya da zeki v.b. olabilir), tümüne destekleyici, olmayanlara da engelleyici diyor Greimas. Dediğim gibi, önemli olan bunların masalda, öyküde, romanda ne iş gördükleridir. Örneğin yukarıki öyküde erkeğin peşinde koştuğu bir kız değil de, bir tarla olabilirdi ve o zaman, kızın üstlendiği nesne rolünü tarla doldurmuş olurdu. Greimas, Propp'un bulduğu otuz bir işlevi de yine birkaç temel karşıtlığa indirgemeye çabalar.

Demek ki, öykülerin yüzeyine bakmakla yetinirsek, bunların ayrı ayrı öyküler olduklarını, birbirlerinden farklı olaylar ve kişiler sergilediklerini görürüz. Ama yüzeyi okumakla yetinmez de temel yapıyı araştırırsak, çeşitli olayların gerçekte birkaç kategoriye, çeşitli kişilerin de değişmez birkaç role indirgendiğini görürüz. Diğer yapısalcılar gibi, Greimas da tek tek yapıtları yorumlamak peşinde değil, bu sistemi ayrıntılarıyla saptamak isteğindedir.[7]

Gérard Genette yapısalcılığı daha ılımlı şekilde kullanır ve roman çözümlemek için gerekli kavramları çoğaltırken Rus Biçimcilerinin yaptığı *fabula-syuzhet* ayrımından yola çıkarak bu buluşu geliştirir. Gerçi bu, bütün yapısalcıların katıldığı bir ayrımdır, ama en çok Genette'in elinde incelikle uygulanacak bir şekil alır.

Genette, bir anlatı metnini çözümlemek için üç düzlem düşünüyor. Bunlardan biri, metinde yer alan bir olay ya da olaylar dizisidir ki, buna "söylem" (discourse) diyor. ikincisi, bu olaylar serisinin gerçekte meydana gelmiş olması ge reken

sıraya göre dizilmiş halidir ki, buna da “öykü” (histoire) diyor. Yani, yazar tarafından işlenmemiş haliyle olaylar dizisi. Üçüncü olarak, “anlatım edinimi”ni (narration) ekliyor bunlara. Bununla birlikte, asıl üstünde durduğu öykü ile söylem arasındaki bağıntıdır. Çünkü, yazarın, hammadde diyebileceğimiz öyküyü nasıl işlediğini (söyleme dönüştürdüğünü) bu bağlantıyı inceleyerek saptayabiliriz. Olaylar söz konusu olduğunda, öykü üç yoldan değişime uğrayabilir: Düzen, süre, frekans. Düzen, söylem’de olayların zaman diziminin nasıl değiştirildiği ile ilgilidir. Yazar sırayı değiştirir, geri dönüşler yapabilir, ileriki bir olayı daha öne alabilir v.b.[8] Süre, öyküdeki episodlardan hangilerinin özet olarak anlatılacağı, hangilerinin ayrıntıyla verileceği konusuna ilişkin bir kavramdır. Başka bir şekilde söylersek, anlatı süresiyle öykü süresi arasındaki bağıntıyı verir.[9] Üçüncüsü, frekans, öyküdeki bir olayın söylem’de bir kez mi, yoksa birkaç kez mi anlatıldığı, ya da öyküde birkaç kez meydana gelmiş bir olayın söylem’de birkaç kez mi, yoksa bir kez mi anlatıldığını araştırır.[10] Bundan başka, Genette, bakış açısı, anlatıcı türü gibi sorunlara da dikkatle eğilir, bunların çeşitlerini ve etkilerini ayrıntılarıyla saptar. Genette, yapıtında, yalnız kuramsal planda kalmaz; bütün söylediklerini, yaptığı ince ayrımları Proust’un *Yitik Zaman* adlı romanına uygulayarak örneklendirir. Ne ki, romanı yalnız örneklemek için kullanmaz, aynı zamanda romanın bir çözümünü de gerçekleştirir. Bu başarısı önemlidir, çünkü yapısalcılar yöntemlerini daha çok masal, polis romanı gibi karmaşık olmayan edebiyat türlerine uygulayabilmişlerdir daha çok. Genette, yöntemini *Yitik Zaman*

gibi modern, karmaşık ve ince bir romana uyguladığı için, yapısalcılığa yöneltilen bu eleştiriye de cevap vermiş sayılmaktadır.

Görüldüğü gibi, sözünü ettiğimiz üç yapısalcı da dilbilim modelini edebiyata uygulamaya çalışıyor; ama nasıl uygulanacağı konusunda görüşleri aynı değil. Bununla birlikte, şu ana ilkeleri tüm yapısalcıların paylaştığını söyleyebiliriz:

1. Edebiyat incelemesi tek tek yapıtların yorumlanması ya da değerlendirilmesi değil, edebiyat yapıtlarının tümünün uyduğu sistemin araştırılması demektir.
2. Bundan ötürü, edebiyatın tarih içindeki gelişimi bir yana bırakılarak, her şeyden önce eşzamanlılık içinde incelenmesi gerekir.
3. Edebiyatın eşzamanlılık içinde, kendi başına, bağımsız bir yapı olarak incelenmesi ise, bu yapıyı oluşturan öğelerin birbiriyle olan, bağıntılarının, yani işlevlerinin saptanması demektir.
4. Bunu yapmak için de, dilbilimdeki söz'e tekabül eden somut edebiyat yapıtlarından yola çıkarak bunların uyduğu sisteme (dil'e) ulaşmak şarttır; çünkü sistem ile tek tek yapıtlar arasındaki bağıntı, dilbilimde dil ile söz arasındaki bağıntının benzeridir.

Yapısalcılık Ötesi ve Derrida

Yapısalcılık yukarıda söylediğimiz şekliyle kalmamış, özellikle Jacques Derrida, Jacques Lacan, Michel Foucault ve Roland Barthes elinde değişikliğe uğramıştır. Bu düşünürler bir bakıma yapısalcılığı sürdürmüşlerdir, ama bunu yaparken yapısalcılığı mantıksal sonuçlarına doğru yürütmüşler ve *post-structuralism* (yapısalcılık-ötesi)[11] diye anılan yeni bir düşünce tarzını oluşturmuşlardır. Adı geçen düşünürlerin hepsinden söz edecek değiliz, yalnızca Derrida'nın felsefesine eğileceğiz bu bölümde. Çünkü Derrida'nın görüşleri yeni bir eleştiri yöntemi de getirmiştir beraberinde. *Déconstruction* (yapı-sökme) adını alan bu yöntemle ilgili olarak akla ilk gelen eleştirmenler arasında Paul de Man, J. Hillis Miller ve Geoffrey Hartman'ı sayabiliriz. Bu eleştirmenler Derrida'dan yola çıktıkları için, anlaşılması çok güç bir düşünür olarak bilinen Derrida'nın daha çok edebiyat eleştirisini etkileyen görüşlerini basitleştirerek özetlememiz şart.[12]

Derrida'nın felsefesinde birbiriyle yakın bağı olan üç kavramdan söz edeceğiz: Sözmerkezlilik *(logocentrisme)*, sesmerkezlilik *(phonocentrisme)* ve Türkçeye çevrilemeyen *différance*. Derrida'ya göre sözmerkezlilik dil ile gerçeklik arasındaki bağıntıyı yanlış kuran bir düşün sisteminden kaynaklanır.[13] Yani bir göstergenin, dilin dışında ve dilden önce var olan bir nesnenin ya da kavramın göstergesi olduğu inancından. Derrida'nın ne demek istediğini açıklayabilmek için Saussure'ün yapısal dil bilimine yeniden dönmek ve yukarıda sözünü ettiğimiz gösterge, gösteren ve gösterilen kavramlarıyla ilgili olarak dil konusunu biraz daha kurcalamamız gerekiyor.

Derrida, Saussure'den yola çıkarak Batı felsefesinin temellerinden sarsaracak birtakım sonuçlara varmıştır. Bir gösterenin, anlamını, başka gösterenlerle arasındaki ses ayrılığına borçlu olduğunu söylemiştik. Bu ayrılık da gösterenin dışına taşan bir ilinti olduğu için hiçbir göstergenin anlamı hazır olarak kendinde mevut *(perésent)* değildir. "Taş" anlamını başka ses birimlerine borçludur. Örneğin "baş" ve "kaş"taki ses birimlerine. Başka şekilde söylersek, bir göstergenin anlamını oluşturan, onda yalnız var olan değil, var olmayan ses birimleridir. Yani, onda "yok olan"dır. Öyleyse dilden önce kavram olamaz ve bir kavramın anlamı da başka gösterenlerle tamamlanır.

Oysa, diyor Derrida, Batı felsefesi Platon'dan günümüze kadar, kendi kendine yeterli, dilden önce var olan bir temel ilkenin (Tanrı, ruh, madde ya da doğruluk gibi) peşinden koşmuştur. Anlamın dilden önce var olmasını gerektiren bu görüş, Derrida'ya göre sesmerkezcil düşüncenin düştüğü bir yanılgıdır. Bu yanılgıyı kolaylaştıran ve Saussure gibi bir yapısalcıyı da bu noktada sözmerkezcil görüşe sürükleyen, Derrida'nın, sesmerkezcilik *(phonocentrisme)* dediği inançtır. Onun için sözkonusu yanılgıya az sonra yeniden dönmeden önce sesmerkezcilikten ne kastedildiğine bakalım.

Sesmerkezcilik, sözü yazıya üstün saymaya Derrida'nın verdiği addır. Platon'dan bu yana ağızdan çıkan sözün, anlamı dile getirmek bakımından yazıdan çok daha güvenilir olduğu kabul edilmiştir, çünkü sözün doğrudan doğruya düşünceyi aktardığına inanılır. Bu nedenden ötürü, sözün, düşünceyi değil de sözü kopya eden yazıdan, kastedilen anlama daha yakın

sayılması doğaldır. Bu görüşe göre, konuşan, bilincindeki düşünceleri söze döker ve dinleyen kişi de onları doğru olarak anlamaya çalışır. Anlayamazsa, kuşkulu bir nokta kalırsa, konuşan düşüncesini yeniden açıklar. Yazı ise konuşandan kopmuştur, bilinci doğrudan doğruya yansıtmaz, dolambaçlı bir yoldan, ikinci elden aktarır ve aktarırken yetersiz kalabilir. Bu kez yeniden açıklama ola nağı da yoktur, çünkü yazıya geçen düşünce, sahibinin denetiminden çıkmıştır.

Derrida'ya göre söz ile yazı karşıtlığında bu tür bir değerlendirme yine sözmerkezciliğin bir ürünüdür, çünkü dilden bağımsız olarak bilinçte düşünceyi varsaymakta ve dili, mevcut düşünceyi aktaracak bir araç olarak görmektedir. Sözmerkezciliğin kandırıcı tuzağı, söz ile bilinç arasındaki bu ilişkide ortaya çıkar. Özellikle kendi kendime konuştuğum zaman sözlerimle kafamdan geçenler öylesine çalışıyorlar ki, bunların ayrılmazlığına inanıyorum. Durum şöyle de ifade edilebilir: *Gösteren aradan çekilmiş izlenimi verdiği için*, düşünce, dolaysız biçimde kendi başına varmış şansını uyandırıyor. Oysa, kendimin özne olma bilincine varabilmemi bile, "ben"i, "ben olmayan"dan ayıran dile borçluyum. Dilden önce var olduğuna inandığımız "ben" kavramı, aslında, dil sayesinde var olan bir "metin"dir. Zaten Derrida'ya göre "metin"in dışında hiçbir şey yoktur. Belirtmek gerek ki, Derrida "yazı"yı, anlamı oluşturan "ayrılık" (différance) ile eşit sayıyor ve işte bundan ötürü, mantıksal bakımdan "yazı"nın sözden önce var olduğunu iddia ediyor.

Derrida'nın Türkçeye çevrilemeyeceğini söylediğimiz *différance*[14] kavramına da kısaca değinmemiz gerek. Gerçi Derrida, Saussure'ün yapısal dil biliminden yola çıkar, ama yapısalcılık-ötesi düşünce tarzını getirenlerden biri olarak ondan ayrılır.

Saussure, dilden önce anlamın var olmayacağını söylemiş ve onun yerine bir ayrılıklar sistemini getirmişti. Derrida bunu da yeterli bulmaz, çünkü bu kez anlamdan önce var olan bir göstergeler sistemi çıkar karşımıza.

Ayrıca Derrida'ya göre, Saussure'ün iddia ettiği gibi gösteren ile gösterilen arasında teke tek bir bağlantı yoktur. Anlam tamamlanamaz, çünkü bir gösterenin anlamı diğer bütün gösterenlerle bağıntılıdır. Onun için bir gösterenin anlam üretmesi bir diğer gösteren sayesinde *tamamlanır* diyemeyiz, çünkü ikinci gösterenin de anlamı bir diğer gösterene bağlıdır ve bu zincirleme bağıntının sonu gelmez. Anlamın kesinleşmesi hep ertelenmez, halindedir. Bundan ötürü bir noktada durmak yerine, sağa sola, öne arkaya, gösterenler arasında her yana yayılan karmaşık, çok yönlü ve kaygan bir bağıntılar ağı söz konusudur. Dilin yapısı ayrılıkların oyunu ile durmadan değişen, sınırlanamayan bir ağ gibi örülmüştür. Yapısalcılığın kapalı sistem kavramı yerine, Derrida, hem ayrılığı hem ertelemeyi içeren ve *différance* adını verdiği bu açık örgü kavramını getirir.

Aynı sav, tabiî, metinler için de geçerlidir. Metinlerin de anlamı, metinde olmayanla, söylenmeyenle bağıntılıdır. Derrida bunu kanıtlamak için metni, yapı-sökme yöntemiyle didik didik eder, önemsiz sayılan ayrıntılara eğilerek bunların,

metnin kendi mantığını sarstığını, yadsıdığını, yani metnin söyler göründüğünün tersini de söylediğini belirtir. Öyleyse Derrida'ya göre bir metnin anlamı, ayağını yere sağlam basan sabit bir anlam değildir, oynaktır, kaypaktır, çelişkilidir ve dolayısıyla belirsizlikler taşır. Kısacası, hiçbir metnin tek ve kesin anlamı olamaz. Olabileceğini sanmak bir yanılgıdır, sözmerkezciliğin tuzağına düşmektir. Aslında, dilin doğası sanıldığı gibi sistematik bilgiye olanak tanımaz. Ama Batı felsefesi, dilin bu önlenemez kaypaklığını görmezlikten gelerek, dilde tutarlı ve kesin bir anlamı mümkün kılacak temeller bulmaya çalışıp durmuştur.

Görüldüğü gibi yapı-sökücülük dilin kesin ve tutarlı bir anlam üretmeye uygun olduğu inancına şüpheyle bakan bir kuramdır ve bu yönüyle tüm yapısalcılık-ötesi düşünce tarzının temel taşlarından birini oluşturur.

Derrida'nın yapısalcılık-ötesi kuramı ve yapı sökme yöntemi edebiyat eleştirisini ne bakımdan etkilemiştir sorusuna verilecek cevabı başlıca iki noktada toplayabiliriz:[15]

1. Doğrudan doğruya edebiyat kavramına olan etkisi.
2. Eserlere uygulanan eleştiri yöntemine etkisi.

Edebiyat kavramı üzerindeki düşüncelere Derrida'nın önemli etkisi olmuştur, çünkü edebiyatın özünü tanımlamak isteyenler ve daha çok da biçime önem verenler edebiyatın kendine özgü bir dil olduğunu söylemişlerdir. Rus Biçimcileri olsun, R. Jacobson olsun yazınsal dilin günlük dilden, bilim dilinden farklı olduğunu, dikkati söylenene değil de, kendine

çekmek için kuralları kırdığını, çarpıcı bir biçimde düzenlendiğini ileri sürmüşlerdi. Az aşağıda göreceğimiz üzere, İngiliz kuramcısı ve eleştirmeni I.A. Richards da edebiyatı diğer söylemlerden ayırmak için yine dile başvurur. Günlük dil ya da bilim dili bilgi iletmek amacını taşır, yani göndergeseldir; edebiyatın dili ise duygusaldır, duyguları dile getirmek ya da duygu uyandırmak amacını güder.

Ayrıca, edebiyat ile bilim dili arasında genel olarak şu farka işaret edilmiştir hep: Edebiyat yazarı, söylemek istediğini açıkça değil, imgelerle, simgelerle, retorik oyunlarla dolaylı bir yoldan dile getirir. Bundan ötürü metnin anlamı apaçık değil örtüktür, belirsizdir ve bu kapalı anlamı açıklamak eleştirmenin görevidir. Buna karşılık felsefe, tarih, sos yoloji ve psikoloji gibi bilimsel metinlerde dilin saydam olması ve söylenmek istenen şeyi olduğu gibi, apaçık bir şekilde, edebiyattakinin aksine dikkati dilin kendine çekmeden, dili adeta ortadan silerek aktarması beklenir.

Derrida ise yazınsal metinlerle bilimsel metinler arasında böyle bir ayırım kabul etmez. Nedenini biliyoruz; bilimsel metinler de yazınsal metinler gibi, anlamı kesin olmayan belirsizlikler taşıyan ve söylemek istediğinden farklı şeyler de söyleyen metinlerdir. Üstelik Derrida'nın açısından yazınsal metin, bilimsel metne oranla sözmerkezciliğe kapılmaktan kendini daha iyi korumuş sayılır, çünkü anlamın kesinlikten, açıklıktan yoksun olması edebiyatın özüne uygun bir niteliktir. Yazınsal metnin sahibi söyler görüldüğünden farklı bir anlamı dile getirdiğini yadsımaz, tersine bunu bilinçli olarak yapar. Bundan ötürü Derrida'ya ve onu izleyen yapı-sökücülere göre

yazınsal metnin kendine özgü bir dili yoktur. Yazınsal söylemle bilimsel söylem ve bu arada eleştirel söylem aynı metinsel özellikleri taşıdıkları için aynı türden söylemlerdir. Dilleri ciddi olan ve olmayan diye ayırmak, birinin anlattığının gerçek, öbürünün masal olduğunu ileri sürerek diller arasında bir hiyerarşi kurmak yanlıştır.

Derrida'nın yapısalcılık-ötesi düşünce tarzının edebiyat alanına etkisini, bir de esere ne amaçla ve nasıl bir yöntemle yaklaşıldığında aramak gerekir. Derrida'nın metinleri incelerken kullandığı yapı-sökme yöntemi sonradan edebiyat eleştirmenlerinin elinde öykülere, romanlara, şiirlere uygulanan yeni bir eleştiri yöntemi oldu. Özellikle Amerika'da Yale Üniversitesi'nde Paul de Man, Geoffrey Hartman ve J. Hillis Miller bu yöntemi kendilerine göre geliştirmişlerdi.

Bu eleştirmenler de metne eğiliyorlar ama Yeni Eleştiri'cilerden de yapısalcılardan da farklı amaçlarla. Yapı-sökücülük, yapısalcılığın dilbilim modeli üzerine bir edebiyat bilimi kurulabileceği iddiasını yadsır ve yapısalcıların akla gü venini paylaşmaz. Culler'in dediği gibi, "yapısalcılık sistematik bilginin mümkün olduğu inancındadır, yapısalcılık-ötesinin bildiği tek şey ise böyle bir bilginin mümkün olmadığıdır."[16] Böyle bir bilgi sisteminin peşinde koşmak sözmerkezliliğe kapılmaktır. Derrida'cı eleştirmenlere göre yapılacak iş yazınsal eserlerin arkasında yatan genel anlatı sistemini betimlemek değil, yapıtları tek tek ele alarak her birinde anlatı mantığının nasıl sarsıldığını araştırmaktır. Onun için de adını andığımız eleştirmenlerin yapısalcılık-ötesi eleştirisinde yapısalcı analizin yerini yapı-sökme yöntemi alır. Çünkü ancak

bu yöntemle herhangi bir metnin söylemek istediğinin tamamını söyleyemeyeceği ya da söyler göründüğünün aynı zamanda tersini de söyleyeceği ve bundan ötürü metnin anlamını, ayağını yere sağlam basan kesin anlamlı bir metin olamayacağı kanıtlanır.

Yapı-sökücüler metne yönelerek onu yakından inceledikleri halde, yine metne yönelen Yeni Eleştiri'cilerden de çok farklı bir şeyler yapmaktadırlar. Yeni Eleştiri esere değinirken, estetik bütünlüğü belirtmek, esere birlik kazandıran öğeleri saptamak, simgeleri yorumlamak ve eserin derin anlamını bulup çıkarmak amacını güdüyordu. Yapı-sökücüler ise metnin tutarlılığı, bütünlüğü sorunlarıyla ilgilenmez, tersine metindeki çelişkilere, tutarsızlıklara, bozguncu bir rol oynayan metin parçalarına, ayrıntılara parmak basar ve böylece metnin yürüyüşüne yine metin tarafından nasıl çelme takıldığını ve bu yüzden anlamın nasıl tökezlediğini ortaya koymak isterler.

Yazarın söylemek istediği ile metnin dile getirdiği anlam arasındaki farka ışık tutmayı hedefleyen yapı sökme, yapısalcılık ötesi diğer kuramların da kendi amaçları doğrultusunda kullandıkları bir yöntemdir. P. Macherey gibi Mark sistler, Hélène Cixous gibi feministler Lacan'a yaslanan psikanalizci eleştirmenler bu yöntemden yararlanırlar.

Özet olarak diyebiliriz ki yapı-sökücüler evrensel geçerliliği olabilecek bir düşünce sisteminin var olabileceği iddiasını reddetmişler, anlamın oynaklığını ve dolayısıyla metinlerin çok-anlamlılığını kanıtlamak istemişler, edebiyat ile eleştiri arasında söylem farkı olmadığı görüşünü savunmuşlardır.

1. Bu arada şunu da belirtmek gerekir ki, yine aynı yıllarda Tahsin Yücel, İstanbul Üniversitesi'ne gelmiş olan Greimas'dan yapısalcılığı tanımış ve Fransa dışında bu kuramı edebiyata uygulayan ilk bilim adamlarından biri olmuştur.

2. Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev.: Prof. Dr. Berke Vardar, Birey Toplum Yayınları, 1985.

3. Ferdinand de Saussure, *a.g.e.,* sayfa 128.

4. Todorov'un *Grammaire du Décaméron* kitabında söylediklerinin bir özeti sayılabilecek bir yazısı Bülent Aksoy tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Yukarıdaki öykü ve şeması için bu çeviriyi kullandım. Bkz.: Tzvetan Todorov, "Anlatı Türünde Yapısal Analiz", Çev.: Bülent Aksoy, *Birikim*, Haz.-Tem. 1977, s. 89-90.

5. Bkz.: Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, Methuen, 1977, s. 97.

6. Terence Hawkes, *a.g.e.,* s. 175-178.

7. Gerek genel olarak yapısalcılık, gerekse Greimas'un kuramı için Türkçe kaynak arayan okurlar Tahsil Yücel'in adlı kitabına başvurabilirler. Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Ada Yayınları, 1982.

8. Gerárd Genette, *Narrative Discourse*, Cornell University Press, 1980, s. 33-85.

9. Gerárd Genette, *a.g.e.,* s. 86-112.

10. Gerárd Genette, *a.g.e.,* s. 113-160.

11. *Post-structuralism* terimi yalnızca zaman bakımından yapısalcılığı izleyen bir döneme işaret etmez, aynı zamanda yapısalcılığı aşma anlamını da taşır. Bundan ötürü Türkçe karşılığı olarak, genellikle yapıldığı gibi "yapısalcılık-sonrası" terimini değil de "yapısalcılık-ötesi" terimini kullanmak daha doğru olacak sanırım.

12. Derrida'nın felsefesini özetleyen Türkçe bir inceleme yazısı için bkz.: Hilmi Yavuz, "Déconstruction ve Derrida Üzerine Notlar", *Felsefe Üzerine* içinde, Bağlam Yayınları, 1987.

13. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore 1976, s. 12.

14. *Différance* terimini Türkçeye, daha doğrusu herhangi bir dile çevirmek olanaksız, çünkü bu Derrida'nın Fransızca *différer* fiilinin iki anlamını (ayrı olmak ve ertelemek anlamlarını) bir sözcükte toplamak amacıyla, *différence*'daki *"ence"*ı *"ance"*a dönüştürerek icat ettiği bir sözcüktür.

15. Bkz.: Jonathan Culler, *On Deconstruction,* Cornell University Press, s. 180 vd.

16. Jonathan Culler, *a.g.e.,* s. 22.

ONUNCU BÖLÜM

ESERE DÖNÜK ELEŞTİRİ

Son üç bölümde Yeni Eleştiri, Rus Biçimciliği ve Yapısalcılık kuramlarını açıklamaya çalışırken, bunların edebiyat incelemesi ve eleştiri yöntemi hakkında ne düşündüklerine de değinmiştik. Şimdi esere dönük eleştiri yöntemlerinden söz ederken bu noktaya biraz daha açıklık getirmek isteriz.

Yeni Eleştiri

Yeni Eleştiri yönteminin en çok geliştiği ülkeler İngiltere ve Amerika olmuştur. Bu akım, sosyoloji, tarih ya da psikoloji gibi bilimlere yaslanarak yapılan eleştirinin, sanat yönünü bir yana bırakarak edebiyattan uzaklaşmasına bir tepkidir. Okullar ve üniversitelerdeki edebiyat öğretimi de eserlerin kendilerine özgü yanlarını kavramaya, sanat değerlerini saptamaya ve onlardan bir tad almaya yardımcı olmadığı için, öğrenci şiiri (romanı, oyunu) ya bir sosyoloji belgesi, ya bir ahlâk dersi ya da bir tarih eseri gibi ele almaya başlar. Yazarların hayatı, fikirleri, yaşadıkları çağın koşulları böyle bir edebiyat eğitiminde esası teşkil eder. Oysa sanat eserini bu yolda kullanmak onun özüne ve işlevine uygun bir kullanım değildir. Eleştiri'nin amacı eserin kendisini incelemek olmalıdır ve Yeni Eleştiri'ye göre

edebiyat eserini, sanatın özüne uygun bir yöntemle de alacaksak içten eleştiriye başvurmaktan başka çare yoktur.

Bu konuda M.C. Beardsley ile W.K. Wimsatt'ın birlikte yazdıkları, çok etkili olmuş iki yazıdan söz etmek gerekir: "The Intentional Fallacy" ve "The Affective Fallacy". Birinci yazıda savunulan görüş şudur: Yazarın amacını bilmenin, eleştiri için ne gereği vardır ne de yararı. Bir kere, yazarın kafasındaki amacın (anlamın) ne olduğunu bilemeyiz. Ayrıca eserin anlamının, yazarın düşündüğü anlam olduğunu sanmak, yazarın 'yapmak istediği' ile 'yaptığı'nı birbirine karıştırmaktır, çünkü yazarın amaçladığı ile gerçekleştirdiği aynı olmayabilir. Eserin anlamı, artık yazardan kopmuş olan metindedir ve orada aranması gerekir.

Yazara dönük eleştiride en önemli başarı ölçütü içtenlik olur. Oysa yazarın içtenlikle yazıp yazmadığını bilmemiz olanaksızdır. Üstelik yazarın içtenlikle yazması, kötü eser vermesine engel değildir. (Bu sorunu Altıncı Bölüm'de tartışmıştık).

İkinci yazıda ise eserin anlamını ve değerini okurdaki etkisinde aramanın yanlış olduğu görüşü savunulur. Çünkü okuru ölçüt olarak almak eserin 'ne olduğu' ile 'ne yaptığı'nı birbirine karıştırmak demektir. Bu kez başarı ölçütü eserin okura yaptığı etki, yani okurun duyguları olur ve bu duygular okurdan okura değişeceği için bizi göreceliğe sürükler.

Bu durumda Amerikan biçimcilerinin şu temel ilkeyi ileri sürmeleri doğaldır: *Kendi kendine yeterli olan edebiyat eserinin değerlendirilmesi için gerekli bütün veriler eserin kendinde var*

olduğundan, metnin dışına taşan ve yazınsal olmayan ölçütlere başvurulması gereksiz ve yersizdir.

Sanat eserinin anlamı ancak o biçimin taşıdığı anlam olduğu için *teknikten söz etmek her şeyden söz etmek demektir.*[1] Eserin tema'sı, kişileri, bunların arasındaki çatışma, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton, simgeler, bunların hepsi teknikle ilgili şeylerdir ve eserin kendine özgü anlamını meydana getirirler. Eleştirici bu gibi öğelerin arasındaki ilişkiyi, eserin içinde oynadıkları rolü, bütüne katkılarını araştırarak eserin ilk bakışta farkedilmeyen yönlerini, ince anlamlarını, zenginliklerini ortaya çıkarmaya çalışır. Her eserin malzemesinin bir yapı halinde bütünleşmesi farklı yollardan sağlanır. Bundan ötürü Yeni Eleştiride, sanat eserlerine uygulanacak hazır bir anahtar bulunmaz.

W. Schumaker'in dediği gibi eseri okurken belki bir özellik eleştiricinin dikkatini çekmiştir; eseri yorumlamak için bir varsayım belirmiştir kafasında. Bunun doğru olup olmadığını anlamak için eser üzerine dikkatle eğilmesi, metni, varsayımın ışığı altında incelemesi gerekir. Eser eleştiricinin buluşunu doğruluyorsa oturur makalesini veya kitabını yazar.[2]

Böyle bir makaleyi ya da kitabı burada örnek olarak özetlemek isterdim, ama yabancı bir dildeki şiir üzerinde yazılmış biçimci bir eleştiri Türkçeye çevrilince anlamını kaybeder; roman veya oyun gibi eserler üzerindeki eleştiri yazıları ise özetlemeye elverişli değildirler, çünkü ayrıntıları attığımız zaman yazının değeri kaybolur. Bundan dolayı biçimci eleştiri hakkında bir örnekle hiç olmazsa fikir

verebilmek için O. Veli'nin "Kitabe-i Seng-i Mezar III" şiirini inceleyelim.

> Tüfeğini depoya koydular,
> Esvabını başkasına verdiler.
> Artık ne torbasında ekmek kırıntısı,
> Ne matrasında dudaklarının izi;
> Öyle bir rüzgâr ki,
> Kendi gitti,
> İsmi bile kalmadı yadigâr,
> Yalnız şu beyit kaldı,
> Kahve ocağında, el yazısiyle:
> "Ölüm Allah'ın emri,
> Ayrılık olmasaydı."

Kısa, sade bir şiir, ama şairce söylenmiş bir şiirse, yapısında kendine özgü bir şeyler olsa gerek. Şiir bir erin ölümü hakkında. Mehmetçiklerin ölümü üzerine, çoğunlukla onların kahramanlığını, fedakârlığını, yurtseverliklerini belirten çok şiir yazılmıştır. O. Veli ise erin ölümünü başka bir açıdan ele alıyor. Binlerce erden biridir o; ölümü önemsenmez; esvabı bir başkasına giydirilir ve yeri doldurulur. Ama aslında o da bir insandır; sevdikleri, özlemleri, acıları olan bir insan. Şair bunları doğrudan doğruya söylemiyor tabiî, ama kısacak bir şiir içinde dolaylı bir yoldan anlatıyor. Erin ölümü karşısındaki kayıtsız, duygusuz tutumu da, erin insan veya birey yönünü de, dolaylı bir yoldan anlatmak için şair, erden "geriye kalanları" kullanıyor. Şiirini bunlar üzerinde kuruyor diyebiliriz. Şiirin ilk sekiz dizesinde "geriye kalanlar" (tüfek, esvab, torba, matra),

bireyliği olmayan bir eri, sonraki dizeler ise bir bireyi belirtiyor. Şöyle ki, birinci kısımda ölenin kendi hakkında hiçbir bilgi verilmemiş. Niçin ve nasıl ölmüş? Hastalıktan mı, bir kazada mı, yoksa savaşırken mi ölmüş bilmiyoruz. İç dünyasına, düşüncelerine, duygularına ait bilgiden vazgeçtik, gerçekten kendisine ait hiçbir özelliğin sözü edilmiyor. Tersine, onun varlığını belirleyen şeyler, aslında kendisine ait olmayan, başka binlerce erin kullandığı teçhizat: Asker elbisesi, tüfek, matra ve torba... Erin kişisel olmayan bu eşya ile belirlenmesi, ona bireyliği olmayan bir asker gibi kayıtsızca bakıldığını ve ölümünün de böyle karşılandığını anlatmak için bir sanat gereci olarak kullanılmış. Tüfeği depoya konulmuş, esvabı başkasına giydirilmiştir; artık ne matrası vardır ne torbası. Bunlar ortadan kalktı mı, er de ortadan siliniyor; ismi bile kalmıyor yadigâr. Diyebiliriz ki ölen bir insan değil soyut bir kişidir; tüfek, matra, torba ve asker esvabı taşıyan biri.

Ama şiirin ikinci kısmında bu soyut asker, birden, yaşayan, duyan, sevdiklerinin özlemini, ayrılığın acısını çeken bir insana dönüşüyor. Şair bunu da yine erden geriye kalan bir şeyi, kahve ocağına yazdığı bir beyti kullanarak sağlamış.

> Ölüm Allah'ın emri,
> Ayrılık olmasaydı.

Öyle sanıyorum ki şiirin bu parçası birçok işlevi birden yerine getiriyor. Kahve ocağındaki beyit, başka, örneğin:

> Çarşambayı sel aldı
> Bir yar sevdim el aldı

olsaydı gerçi yine ölen erin bir yanını belirlerdi, ama şiiri zenginleştiremezdi. Oysa O. Veli'nin verdiği beyit belirsizliği içinde birçok işi birden görüyor. Anlıyoruz ki erin arkada bıraktığı birileri var. Anası mı, babası mı, sevgilisi mi, karısı mı, çoluğu çocuğu mu yine bilmiyoruz. Bu belirsizlik anlam olanaklarını zenginleştiriyor. Bundan başka, beyit askerin iç dünyasını, duygularını da açıklıyor. İç dünyasının en önemli duygusu sevdiklerinden uzak düşmenin acısı, onların özlemi. Sözü geçen beytin şiire bu kadar uygun düşmesi, aynı zamanda, şiirin tema'sının 'ölüm' ile ilgili olmasından. Beyit yalnız askerin özlemini dile getirmekle kalmıyor, ölüm karşısındaki tutumunu da açıklıyor. Burada da ölümün fazla önemsenmeden kabul edilişi var, ama insan değerinin küçümsenmesinden ötürü değil, Allah'ın emri, insanın kaderi olduğu için. Şunu da hatırlamalıyız ki beyit ölen erin kendi beyti değil, ölüm karşısında toplumun bir parçasının tutumunu gösteren, halk deyişi olmuş bir beyit. Bu bakımdan dile getirdiği duygu ve tutum da bir tek erin duygu ve tutumu olmaktan çıkıyor, bir genellik kazanıyor. Böylece şiirdeki erin tümelleşmesi ve diğer erleri simgeleyebilmesi, biraz da seçilen beytin bu özelliğinden doğuyor. Bir halk deyişinin bu denli yerinde, böylesine zenginleştirici bir şekilde kullanıldığı şiir azdır sanırım.

Dikkati çeken bir nokta da şiirin tonu. Şair söyleyeceklerini dolaylı bir yoldan söylerken, çizdiği duruma dışarıdan, belli bir mesafeden bakıyor. Özellikle ilk iki dizenin tonu, besbelli bu parçada belirtilmek istenen kayıtsızlığı, duygusuzluğu vermek için.

Tüfeğini deppoya koydular,
Esvabını başkasına verdiler.

“Filân bina yıktırıldı, kiremitleri, demirleri satıldı” gibi, bir gazete haberinde bulduğumuz ton. Şair bu mesafeli tonu sonuna kadar sürdürebiliyor, çünkü hiçbir zaman kişisel duygulardan söz etmiyor. İkinci kısımda da erin kahve ocağına yazdığı bir beyte işaret etmekle yetiniyor. Üstelik ölen erin acısını dile getiren beytin kendisi de duygu bakımından ölçülü ve sakin. Şiir, etkisinin büyük bir kısmını bu sakin ve ölçülü tona borçludur demek yanlış olmaz.

Kısacası, şair söyleyeceklerini etkili ve yeni bir tarzda söyleyebilmek için bütün ayrıntıları atmış; askerden geriye kalan şeyleri şiiri düzenleyen ilke olarak kullanmış; bunların taşıdığı anlamdan yararlanarak, ölen askeri iki ayrı açıdan göstermiş ve bu mesafeli yöntemi destekleyen ölçülü, sakin bir tonla erin dramını çizmiştir.

Konunun biçime yoğrulmasından kastedilen de budur işte. Bir sanat eserinin gerçek anlamını bir iki cümle ile anlatabiliriz sanısı yanlıştır. Düz yazıya yakın gibi görünen yukarıdaki şiirin bile özetlenmiş anlamı, şiirden yapılmış bir soyutlamadan ileri gidemez. Şiirin gerçek anlamı, yukarıda açıklamaya çalıştığımız yapıya yoğrulmuş anlam olduğu için, eleştirmenin yapabileceği iş, şiiri aydınlatarak bu anlamı biraz daha belirgin kılmaktır.

O. Veli’nin şiiri üzerinde yaptığımız açıklamanın değeri ne olursa olsun, biçime eğilen eleştiri hakkında bir fikir verir sanıyorum. Şiiri organize eden ilke, malzemenin düzenlenişi, öğelerin taşıdığı anlam ve işlevleri, birbirleriyle ilintileri

belirtildikçe şiirin anlamı ile biçim arasındaki ilişki ortaya çıkar. Şairin başvurduğu bu yolları, yani kurduğu yapıyı kavradıkça şiirin anlamına daha çok girebilir, daha bir tadına varabiliriz.

Yeni Eleştiri eserlerin sanatsal yönünü vurgulamakla çok yararlı bir iş yapmıştır kuşkusuz. Üniversitelerde de edebiyat derslerinin daha verimli olmasına, öğrencilerin şiir ve romandan tat almasına olanak sağlamıştır. Buna karşılık eksiklikleri, yanlışlıkları, aşırılıkları da vardı elbet. Bu kurama getirilen eleştirileri iki gruba ayırabiliriz. Biri yazınsal açıdan yapılan eleştirilerdir, öteki politik ve ideolojik açıdan.

Yazınsal açıdan yapılan eleştirilerden biri, Yeni Eleştiri'nin edebiyat eserini tarihten ve toplumsal çevreden koparark ele almak istemesinden kaynaklanmaktadır. Tarihe, toplumsal koşullara ve özellikle çağın sanat geleneklerine eğilmek, bazen bir metnin anlaşılması için şarttır. Bunlara inatla sırt çevirmek çok şey kaybettirebilir eleştiriye. Bir diğer itiraz, Yeni Eleştiri'nin okur anlayışına yapılan itirazdır. Yeni Eleştiri eserin anlamının tek ve okurdan bağımsız olduğuna inanmıştır. Oysa, ileride inceleyeceğimiz okur merkezli kuramlar, anlamı okura bağlar ve eserin çok-anlamlı olduğunu kabul ederler. Ayrıca Yeni Eleştiri'nin sandığı gibi tarafsız, masum (innocent), önyargısız, ideolojisiz okur diye bir okur yoktur. Her okur belli bir kültür çevresinden aldığı ekonomik, toplumsal, politik değer yargıları ile gelir metnin karşısına ve bunlar okuyuşunu etkiler.

İdeolojik ve politik açıdan yapılan itirazı da şöyle özetleyebiliriz. Yeni Eleştiri'cilerin politik tutumu liberal hümanizm olarak görülüyor. Nesnel eleştiri yaptıklarını, tarafsız davrandıklarını, sanata sanat olarak baktıklarını söylüyorlar. Oysa liberal hümanizm de bir ideolojidir. Yeni Eleştiri'nin göndergesel anlamlara ve dolayısıyla okurun belli bir davranışa itilmesine karşı çıkması; karmaşıklık, denge ve yoğunluk gibi sanatsal niteliklerin değerini vurgulaması, aslında, düzenin değişmesini istemeyen kapitalist burjuva toplumundaki tutuculuğun belirtisidir.

Yapısal Eleştiri

Yapısalcılık da Yeni Eleştiri gibi yorumlama işinde sanatçıyı dışlar, ama farklı nedenlerden ötürü. Yazarın zihninden geçenleri, amacını bilemeyeceğimiz için değil, hattâ yazarın elinden çıktıktan sonra artık herkesin malı olduğu için de değil. Nedeni yine Saussure'ün dil anlayışıdır. Söylenen söze anlamı veren dil sistemi olduğuna göre, eseri yorumlamak için sanatçıya değil, eserin anlamını üreten, anlamlamayı sağlayan yapıya eğilmemiz gerekir. Yeni Eleştiri eserin tematik birliğinden, organik yapısından çıkan doğru bir tek anlamı olabileceğini söylüyordu. Başka bir deyişle, doğru ve tek anlamı garanti eden sanatçının amacı değil, tutarlı bir bütün olan eserin kendisiydi. Yapısalcılar sanatçıyı, an lamı belirleyen bir otorite olarak kabul etmedikleri gibi, eserin de tek bir anlamı olabileceğini de reddederler. Sözcükler gibi metinler de birkaç anlama gelebileceği için çok anlamlıdırlar.

Yapısalcı eleştiri değerlendirici değildir; Yeni Eleştiri gibi edebiyatın kazandırdığı yaşantının değeri üzerinde durmaz, içerik olarak dış dünya ile yaşam ile ilgilenmez. Daha doğrusu, içerik, yapısalcılara göre anlamı üreten yapının kendisinden ibaret olduğu için bu yapıyı çözümlemeye yönelir.

Bu tür yaklaşıma örnek olarak Vladimir Propp'un Rus peri masalları üzerine yaptığı incelemeyi gözden geçirmek yararlı olacaktır. Gerçi Propp, Rus Biçimciliği döneminde vermiştir ürünlerini, ama kitabı yapısalcı bir anlayışla yazılmış ve daha önce de söylediğimiz gibi, yıllar sonra, anlatı türlerinin yapısına eğilen Fransız yapısalcılarına bir çıkış noktası sağlamıştır.

İncelediği yüz Rus peri masalından çıkardığı sonuçları *Masalların Biçimbilimi* (1928)[3] adlı eserinde yayımlayan Propp, her şeyden önce şunu kanıtladı: Masalların görünüşteki çok çeşitliliği altında, değişmeyen ortak bir yapı vardır. Masallardaki kişilere bakarsak bunların çok çeşitli olduğunu görürüz, ama Propp, bu kişilerin eylemlerine baktığımızda bunların sayısının sınırlı olduğunu ve 31'i geçmediğini keşfetti. "İşlev" adını verdiği bu 31 eylem, olay örgüsünü meydana getiren birimlerdir ve şu sırayı izlerler:

1. Aileden biri evden uzaklaşır.
2. Kahraman bir yasakla karşılaşır.
3. Yasak çiğnenir.
4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.
5. Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar.
6. Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için, onu aldatmayı dener.

7. Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.
8. Saldırgan aileden birine zarar verir.
9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır; bir dilek ya da buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider.
10. Arayıcı-kahraman eyleme geçmeyi kabul eder.
11. Kahraman evinden ayrılır.
12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama ile karşılaşır.
13. Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir.
14. Büyülü nesne kahramana verilir.
15. Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır.
16. Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir.
17. Kahraman özel bir işaret edinir.
18. Saldırgan yenik düşer.
19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiksiz karşılanır.
20. Kahraman geri döner.
21. Kahraman izlenir.
22. Kahramanın yardımına koşulur.
23. Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye varır.
24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.
25. Kahramana güç bir iş önerilir.

26. Güç iş yerine getirilir.
27. Kahraman tanınır.
28. Düzmece kahramanın, saldırgan ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar.
29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır.
30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.
31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar.

V. Propp'un bulduğu otuz bir işlevin hepsi de bir tek masalda yer almaz, bir kısmı yer alır, ama sıra değişmez. Masallarda bize farklı görünen kişiler ve olaylar, gerçekte işlevleri açısından sınırlıdırlar. Sözgelimi bir masalda "Ormanın yiğit insanları, kahramandan kendilerine üç yıl süreyle hizmet etmesini isterler"; başka bir masalda, "bir elma ağacı, bir ırmak, bir soba ona (kahramana) oldukça sıradan bir yiyecek sunarlar"; bir diğerinde "ejderha ona ağır bir taşı kaldırmasını buyurur" (s. 48). Bu olaylar birbirinden tamamiyle ayrı görünüyorlar ama aslında on ikinci işlevin (sınama'nın) değişik biçimleridir. Her birinde önemli olan kahramanın sınanmasıdır ve kahraman bu sınamadan başarıyla çıkarsa kendisine büyülü bir nesne bağışlanır. O halde buradaki yiğitler de, ağaç, ırmak, soba da, ejderha da sınama işlevini yerine getiren bağışçılardır. Görüldüğü gibi Propp karakterlerin kendi kişisel nitelikleriyle psikolojileri, mevkileri, cinsiyetleri ile değil, işlevleriyle ilgileniyor, çünkü masallardaki kişiler, hayvanlar ve nesneler sadece belli bir işlevi yerine getirsin diye masala konmuşlardır.

Gerçi otuz bir işlev saydık, ama Propp bunların kendi aralarında bazı alanlara göre kümelendiklerine işaret eder. "Bu

alanlar işlevleri yerine getiren kişilere uygun düşen eylem alanlarıdır" (s. 83). Yedi eylem alanı saptıyor Propp; öyleyse bunlara uygun düşen kişiler de yedidir. Başka bir deyişle, otuz bir işlevden birkaçı aynı kişiye düştüğü için (çoğu kahramana) masallarda dağıtılacak rollerin sayısı yediyi geçmez.

1. Saldırgan (ya da kötü kişi)
2. Bağışçı
3. Yardımcı
4. Prenses
5. Gönderen
6. Kahraman
7. Düzmece kahraman.

Propp masalların güzelliği, yorumu, ya da anlamı üzerinde hiç durmuyor, çünkü onun araştırdığı, bir anlatı türünün yapısı. Ve incelemesi sonucu Rus peri masalları hakkında şu dört yasayı ortaya koyar Propp:

1. Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir.
2. Olağanüstü masalın içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır.
3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır.
4. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar (s. 31-33).

Sanırım Propp'un çalışması üzerine verdiğimiz şu özet bilgi, yapısalcıların metinlere yaklaşma yöntemleri hakkında bir fikir vermeye yeter.

Üç biçimci yöntem de edebiyatı edebiyat olarak ele almak ister. Ama Yeni Eleştiri'nin amacı tek tek eserlere yönelerek, o eserin içindeki saklı (derin) anlamı ortaya çıkarmak. Rus Biçimcileri ve Yapısalcılar ise bir tek metni çözümlemek yerine, o metnin başka metinlerle ilişkisini araştırarak yazınsal gelenekleri, yerleşmiş kalıpları, tekrarlanan olay örgülerini ve işlevleri saptamaya çalışırlar. Ne ki Rus Biçimcileri edebiyatı incelemenin, kendine özgü yöntemiyle, kendi başına ayrı ve özgün bir bilim olduğuna inanıyorlardı. Yapı salcılar ise özgün bir yöntem aramak gereğini duymazlar, dilbilim modelini örnek olarak almaktan yanadırlar, çünkü edebiyat da bir göstergeler sistemidir ve üstelik dilsel olduğu için, sistemi de, temelde, dilin sistemine uyacaktır.

Arketipçi Eleştiri

Son olarak, yirminci yüzyılda doğmuş bir eleştiri yöntemine kısaca değinmek istiyorum. Bazen *mythopoeic* bazen de *archetypal* adını alan bu yöntemi "esere dönük eleştiri" bölümüne koyarken çok tereddüt ettim. Çünkü bu yöntem birçok bilgi kollarına elini atar; antropoloji, psikoloji, tarih, karşılaştırmalı din gibi çeşitli bilim kollarını kullanır ve bu bakımdan, mesela tarihî eleştiriye, sosyolojik eleştiriye de benzer. Ne var ki arketip eleştirisi yine de esas amacı bakımından esere dönüktür, çünkü eninde sonunda eseri

açıklamak ister. Biçimci eleştiri gibi metne eğilerek orada yer alan öğelerin anlamını araştırır, ama bunu, estetik yaşantıyı meydana getiren yapıyı ortaya çıkarmak için değil, çok eski çağlardan beri insanları etkileyen, onlara derinlerden seslenen birtakım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmak için yapar. Edebiyat eserlerinde tekrarlanan bu arketipler, kişiler olabilir, imgeler olabilir, simgeler olabilir, durumlar ya da olay örgüleri olabilir.

"Ana örnek", "ilk model" gibi anlamlara gelen *arketip*, Platon'un ideaları gibi evrensel ve genel bir ilk modeldir ve edebiyat eserlerinde bu genel arketipin çok az farklı şekillerde tekrarlandığını görürüz. Çeşitli ülkelerdeki masallara bakacak olursak bunların bazılarında geniş hatlarıyla aynı olay örgüsüne rastlarız. Bir kralın ya da padişahın oğlu değerli bir nesneyi veya bir kızı bulmak için yola çıkar, birçok engellerle karşılaşır; doğaüstü güçlere sahip insanlardan ya da hayvanlardan yardım görür ve sonunda istediğini elde ederek döner. Ana çizgilerini verdiğimiz bu temel örnek bir *arama* arketipidir. Bu arketipi yalnız masallarda değil mitoslarda, eposlarda, Ortaçağ romanslarında, modern romanlarda da buluruz. W.H. Auden'e göre hattâ bir dedektifin katili aradığı polis romanları da bu arketipin değişik bir şeklidir.

Söz konusu eleştiri yöntemi bu arketiplerin kökenini eski mitoslarda ve ilkellerin âyinlerinde bulur. Bu bakımdan arketipçi eleştiri okulunun açısından edebiyat, arketip olan kişilerin, durumların, simgelerin ifadesidir ve eleştirici, yazarın farkında olmadan kullandığı bu mitos dilini çözmek ve eseri daha anlaşılır bir tarzda açıklamakla görevlidir.

Arketipçi eleştiri yönteminin doğmasında en büyük rolü oynayanlardan biri *The Golden Bough* (1890-1915) adlı kitabıyla Sir James G. Frazer olmuştur. Frazer'in bu eseri ilkel âyinler ve mitoslar üzerinde önemli bilgiler getirmiş ve geniş yankılar uyandırmıştı. Aynı sıralarda, Cambridge Okulu diye anılan bir grup antropolog ve klasik Yunan bilgini (J. E. Harrison, F.M. Cornford, A.B. Cook) Yunan mitologyası, dini ve bunların Yunan tragedyalarıyla ilişkileri üzerinde yaptıkları araştırmalarla, edebiyat ile mitoslar ve âyinler arasındaki bağlara ışık tuttular. Arketipçi eleştiri yönteminin çok önemli bir kaynağı da Carl Jung olmuştur. Jung'un mitosların insan ırkının ortak bilinç dışına (collective unconscious) ait olduğu ve bu nedenden arketiplerin edebiyatta tekrarlandığı tezi, eleştiriciler için yeni ufuklar açan fikirlerdi.

Mitosların doğuşunu araştıran birçok antropolog, bunların, ilkellerin çok eski âyinlerinden çıktığı kanısına varmışlardır. Gerçi mitosun çeşitleri çoktur, ama en önemlisi bitki dünyasında her yıl tekrarlanan ölüm ve yeniden doğum olayı ile ilgili olandı.

Özellikle Yakın Doğu'daki bu âyinler her ne kadar ayrın tılarda farklar gösteriyorsa da genel çizgileriyle birbirine benziyorlardı. Daima bir Tanrı ya da onu temsil eden bir Tanrı-kral bu âyinlerde her yıl ölüyor sonra diriliyordu. Doğada rastladığımız doğum, ölüm ve yeniden doğumun ya da dirilişin simgesiydi bu. Tanrı-kralın âyinde geçirdiği dönemler, güneşin, ayın, mevsimlerin, yılın geçirdiği dönemlerdi. Hepsi doğarlar, ölürler, yeniden doğarlar. Kısacası doğanın temel ritmi. İlkel toplumların böyle bir ayinden beklediği şey, büyü yoluyla

doğayı etkilemek ve onu denetimi altında tutmaktı. Özellikle bahardaki yeni yıl âyinlerinde amaç, düşman güçleri yenerek hayatın yeniden fışkırmasını, dolayısıyla bereketi sağlamak ve böylece toplumun refahını ve iyiliğini korumaktı. Başka bir deyişle, gücünü yitirmiş toprağı yeniden canlandırmak ve ölen yılı diriltmekti. İnanılıyordu ki istenilen olayın yer alması için, bu olayın takliden âyinde temsil edilmesi, büyü yoluyla olayın gerçekten meydana gelmesine neden olacaktır. Söylendiğine göre başlangıçta, bu âyinlerde Tanrı-kral gerçekten öldürülüyor ve yerini yenisi alıyordu. Sonraları bu ölüm simgesel oldu; kral sözde ölüyor sonra diriliyordu.

Sözünü ettiğimiz Cambridge Okulu'nun (J.E. Harrison, F.M. Cornford, A.B. Cook, Gilbert Murray) incelemeleri şunu göstermiştir ki Yunan tragedyasının kökeni bu çok eski âyinlere gelip dayanır. Aristoteles, tragedyanın Tanrı Dionysos için âyinlerde okuyup söylenen dinî şarkıdan (dithyrambos'dan) doğduğunu söylemişti. Bugünkü incelemeler Dionysos âyinlerinin, çok daha eski olan yukarıda sözünü ettiğimiz bir temel âyinden geldiğini ve Yunan tragedyasının da bu âyini ve onu anlatan mitosun parçalarından kurulu bir düzeni andırdığını göstermektedir. Sık sık verilen örneklerden biri Sophokles'in *Kral Oidipus* oyunudur. Oyunun başında Tebea şehri korkunç bir durumdadır; Tanrıların gazabına uğramış, toprağıyla, kadınlarıyla, hayvanlarıy la bir kısırlık içine düşmüş, âdeta ölüme mahkûm olmuştur. Tebea'nın bu durumdan kurtulması ancak Kral Oidipus'un -âyinlerdeki Tanrı-kral gibi- toplum için feda edilmesine bağlıdır. Oidipus

gözlerini kör ederek şehri terkettikten sonra Tebea kurtulur ve hayat normale döner.[4]

Mitos'un, Yunan tragedyalarında oynadığı rol ortaya atıldıktan sonra aynı âyin unsurlarının diğer edebiyat eserlerinde de yer alacağını düşünmek ve genellikle mitostan gelen bir şeyler bulunacağını iddia etmek şaşırtıcı olmazdı. Özellikle anlatı türlerinde olay örgüsü bakımından kaynak olduğuna kuşku yok. Âyinlerin kendisi değil ama mitoslardır bu kaynağı oluşturan. Gerçi mitosun ne olduğu ve nasıl doğduğu üzerinde çağımız bilginleri arasında tam bir anlaşma olduğu söylenemez, ama çoğuna göre mitos, bu *âyinlerde yapılanların sözle anlatımıdır*. Yani bir Tanrının, kralın ya da Tanrı-kralın, âyinde rakibiyle savaşımı, onu öldürmesi, kendinin de ölüp yeniden dirilmesi ve topluma dönmesi. Bu ayinde rakip, karanlık güçleri, kıtlığı, ölümü temsil etmektedir; Tanrı-kralın zaferi ise, dediğimiz gibi, bitkisel yaşamın baharda yeniden canlanması demektir, bereket, bolluk demektir.

Joseph Campbell, *Hero With o Thousand Faces* (1949) adlı kitabında bu âyinleri anlatan çeşitli mitosları, mitos parçalarını, folkloru incelediğinde bunların bir tek ana-mitos altında toplanabileceğini gösterdi. Bu temel mitosun kahramanı, ayrılma-sınav-dönüş aşamalarından oluşan bir serüven yaşıyordu. Mitos kahramanı bir nesneyi bulmak için yola çıkar (ayrılma); türlü engellerle karşılaşır ve bir ara yeraltı dünyasına iner orada karanlık güçlerle çarpışır (sınav); istediğini elde eder ve dönüşe geçer. Bu arama yolculuğu nun başarıyla sonuçlanması toplumun refahı demektir. Kahramanın yeraltına girmesi ve çıkması, simgesel olarak

ölmesi ve yeniden dirilmesi anlamına gelir. Bu üç aşamalı olay örgüsü çeşitli anlatı türlerinde, eposlarda, masallarda, romanslarda ve hattâ bazı romanlarda görülebilir. *Gilgamiş*'de, Virgilius'un *Aennas*'ında, Kırgız destanı *Manas*'da ve daha birçok eposda kahraman bir ara yeraltına inerek bu üçlü kalıbın aşamalarından geçer.

Romanslarda da, mitos kahramanının, arama arketipi diyebileceğimiz serüveni tekrarlanır. Ancak tipik romans kahramanının amacı yeraltında saklı bir hazinedir çoğunlukla ve bu hazineyi bekleyen bir ejderha türünden korkunç bir yaratık vardır. Kahraman yeraltına iner, ejderha ile çarpışır, hazineyi elde eder ve yurduna döner. Bazen kaçırılmış bir kızı da kurtarır. Örneğin bizde Battal Gazi hikâyeleri arasında yukarıdaki kalıplara uyan örneklere rastlarız. Bir tanesinde Kral Mihraseb Müslüman olmak için, bir devin kapıp götürdüğü kızının kurtarılmasını Battal'a şart olarak koşar, Battal devin bulunduğu kuyuya iner; orada bir deniz vardır ve bir balık Battal'ı bir adaya çıkarır. Adadaki sarayda on sekiz kız devin esiri olarak hapistir. Battal devi öldürür, kızları ve sarayın tüm hazinesini alarak yeryüzüne çıkar. Mihraseb ve halkı Müslüman olurlar.

Bu arama romanslarını âyin terimleriyle açıklarsak, diyebiliriz ki bunlar bolluğun kıtlığa galebesini, erkekle dişinin birleşmesini, yaşamın ölüme üstün gelmesini ifade ederler. Bilindiği gibi, masallarda da rastlarız bu yapıya. Bir kralın ya da padişahın oğlu değerli bir nesneyi, ya da bir kızı bulmak için yola çıkar, birçok engelle karşılaşır; doğaüstü güçlere sahip

insanlardan ya da hayvanlardan yardım görür, sınavlardan geçer ve sonunda istediğini elde ederek döner.

Modern romanda bu tür yolculuk bir iç yolculuğa dönüşür. Kişinin psikolojik düzeyde kimliğini aramasıdır bu.

Neden çok eskilerden kalan bu kalıpların, arketiplerin günümüz edebiyatında bile bir geçerliliği var? Bir açıklamaya göre bunun nedeni mitos öyküsünün, insanın derinlerde yatan kaygılarını, korkularını, isteklerini dile getirmesidir. Onun için bu kalıpların bugün de okurda yankılar uyandıran, etkileyici bir rolü vardır. C. Jung'a göre edebiyatta karşımıza çıkan bu arketipler, insanların ortak bilinç dışında yatan ve bize çok derinden seslenen psişik davranış formlarıdır. Jung'un "vizyoner" dediği bu tür eserler karşısında "şaşırırız... nasıl davranacağımızı bilemeyiz, uyarılmış oluruz hattâ çekiniriz - anımsadığımız, günlük insan yaşamı değil, düşlerimiz, korkularımız, zihnimizin, ara sıra kuşkuyla sezdiğimiz karanlık köşeleridir."[5] Edebiyatta yer alan arketipleri ölü alegoriler sanmamalıdır, bunlar insan yaşantısının çok eski temel formlarıdır ve bunun içindir ki bizde derin tepkiler uyandırırlar. Yine bundan ötürüdür ki arketipleri kullanan sanatçı kendi kişisel yaşantılarını aşarak evrensele dokunmuş ve kişisel sesinden daha güçlü bir sesle okura seslenmiş olur.

Mitostan yola çıkan eleştiri yöntemi denince akla ilk gelen ad Northrope Frye olur, çünkü bu eleştirmen Yeni Eleştiri yöntemini dağınık ve sistemsiz bulduğu için daha nesnel ve bilimsel bir yönteme gereksinim olduğunu söyleyerek, temeli mitos kuramına dayanan büyük bir sistem geliştirdi. N. Frye'a göre, edebiyat tarihine bakacak olursak burada, birtakım

yasalara göre işleyen bir sistemin var olduğunu görürüz. *Anatomy of Criticism* (1957) adlı kitabında açıkladığı bu sistemi burada özetlemeye bile olanak yok; ancak temel ilkesine kısaca değinmek gerekirse şunları söyleyebiliriz. Frye ilk önce dört tür saptıyor: Güldürü, romans, tragedya ve hiciv. Bunların her birinin, yılın dört mevsimiyle ilgili mitosa tekabül ettiğini söylüyor, yani bahar, yaz, güz ve kış mitoslarına. Sonra bunların her birinin özelliklerini, imge çeşitlerini, karakterlerini v.b. belirtiyor. Frye'a göre bunlar bir sıra da takip ediyor; başta mitos vardı ve tarihsel gelişme hicve doğru oldu; ama sonra yine mitosa dönüş olacaktır. Bu demektir ki çevrimsel *(cyclic)* bir devinim vardır edebiyatta. Böyle geniş bir sistem kurmaya çalışması bakımından Frye, bir anlamda yapısalcılara yakın bir tutumla yaklaşmıştır konusuna, ama dilbilim modelinden hareket eden yapısalcılara oranla bu yaklaşımı yeterli derecede disiplinli sayılmaz.

Şu da var ki, arketipçi dediğimiz eleştiri Frye'ın önerdiği yolda gelişmedi de Yeni Eleştiri'nin yardımcısı olarak tek tek eserlerin yorumlanması yolunda gelişti. Eleştirmenler, yazarın farkında olmadan kullandığı mitos dilini çözmek, arketip karakterleri, simgeleri, olay örgüsü kalıplarını saptayarak eserin derin anlamını çözmeye yöneldiler.

1. Bkz.: Mark Schorer, "Technique as Discovery", *Forms of Wodern Fiction* içinde, Der.: William Van O'Connor, Minnapolis 1948.

2. Schumaker Wayne, *Elements of Critical Theory*, University of California Press, 1964, s. 53.

3. Bkz.: Vladimir Propp, *Masalların Biçimbilimi*, Fransızcadan çevirenler: Mehmet Rıfat, Sema Rıfat B/F/S Yayınları, 1985, s. 36-69.

4. Francis Fergusson, *The Idea of Theater* kitabında oyunun âyinlerdeki düzene ve ritme uygunluğunu ayrıntılarıyla belirtmeye çalışır.

5. Carl Jung, *Psikoloji ve Din*, Çev.: Ender Gürol, Oluş Yayınları, s. 111.

DÖRDÜNCÜ KISIM

ONBİRİNCİ BÖLÜM

OKUR MERKEZLİ KURAMLAR

Buraya kadar sanatı açıklamak için dış dünyaya, yazara, ya da esere dönük kuramları inceledik ve bu kuramlara yatkın eleştiri yöntemlerini gözden geçirdik. Bu bölümde ise okuru odak noktası yapan kuramlara göz atacağız. Okur merkezli kimi kuramlar çok eski, kimileri ise yenidir. Ancak biz burada bunlardan 20. yüzyılda ortaya atılmış iki kuramı incelemekle yetineceğiz. Bunlardan birisi I.A. Richards'ın kuramıdır ki, buna Duygusal Etki Kuramı diyebiliriz. İkincisi ise son yıllarda geliştirilmiş olan Alımlama Estetiği, ya da Alımlama Kuramı'dır.

Duygusal Etki Kuramı

Richards'ın kuramını incelemeden önce, estetikte okuru merkez yapan görüşlerin ortak bazı noktalarına değinelim.

Sanat eserlerinin çok çeşitli etkileri olduğuna kuşku yok. Bir eser okuru ahlâk anlayışı bakımından, dinsel yönden ya da politik inançlar yönünden vb. etkileyebilir; ama Richards'ın kuramı bu yan etkileri hesaba katmaz sanatı açık larken. Onun yerine, *sanatın sanat olarak yaptığı etkiyi* sanatın tanımına temel yapar. Sanatı yaptığı esas işe göre tanımlamaktır bu.

Bilindiği gibi bir şeyi tanımlarken onun tanımlayıcı niteliklerini belirtiriz. Bu nitelikler genellikle nesnenin kendinde mevcut içsel nitelikleridir. “İnsan akla sahip bir hayvandır” gibi bir tanımda, insanın tanımlayıcı özelliği akıl sahibi olmasıdır. Yine, “tunç nedir?” sorusuna “bakırla kalay alaşımı bir metaldir” diye cevap verebiliriz ve böylece tuncun kendinde mevcut niteliklere işaret ederek tanımımızı yaparız. Fakat bazı nesneleri tanımlarken onları meydana getiren unsurlar ya da yapılarına ait niteliklerden çok, gördükleri iş yani işlevlerdir tanımlayıcı özellikler olarak gösterilen. *Meydan Larousse*’u açıp ‘balta’ maddesine bakarsak ‘kesmek, yarmak, yontmak için kullanılan ağaç saplı demir ağızlı alet’ diye tanımladığını görürüz. Bütün aletler, kullanıldıkları yere, gördükleri işe yani işlevlerine göre tanımlanırlar diyebiliriz. Duygusal etki kuramı, sanatı bu yoldan tanımlamaya çalışır. Sanat eserinin de kendine uygun bir kullanışı, kendine özgü işlevi varsa tanımı buna dayandırmak mümkündür.

“Bugün edebiyatın (sanatın) işlevi nedir?” sorusuna ne cevap verilebilir? Edebiyatın gördüğü işleve bakarsak pek çok şey sayabiliriz: Bilgi vermek, ahlâk bakımından eğitmek, milliyetçilik duyguları uyandırmak, zevk vermek v.b. Edebiyat, saydığımız bütün bu şeyleri yapabilir ve yapmıştır da, ne ki bazı estetikçilere göre bunlardan bir tanesi edebiyatın asıl kendine özgü işlevidir ve sanatı yapan özelliğin bu işlevde aranması doğrudur. Söz konusu işleve, zevk verme, estetik duygu veya heyecan uyandırma gibi adlar verilir. Sanat eserini biz okumaktan *zevk aldığımız* için okuruz. Gerçi okuduğumuz eser bizde başka etkiler meydana getirebilir: Belki eğitici rolü

olur, belki kötü fikirler aşılar, bazı duygulardan arındırabilir (katharsis), uyku kaçırabilir v.b. Ne var ki bunlar sanatın sanat olarak yaptığı etkiler değildir, sanatı zevk için okumanın *sonucu* olarak meydana gelebilecek yan etkilerdir.

Zevk vermenin, edebiyatın iki işlevinden biri olduğunu çok eskiden Horatius (İ.Ö. 65-8) da söylemişti. Diğer işlevi de eğitmekti. Bu çift işlev günümüze kadar tartışma konusu olmakta devam edegelmiştir. Horatius bu işlevlerden birincisini belki daha önemli sayıyordu, ama Rönesans'da terazinin öbür kefesi (eğitme) ağır basmaya başladı. Ama on yedinci yüzyılın sonlarında ve on sekizinci yüzyılda durum biraz değişir ve 'zevk verme' işlevi önem kazanır. Durumun değişmesinde Descartes, Galileo, Hobbes ve Locke gibi filozof ve bilginlerin rolü olmuştur belki; çünkü bunların düşünceleri ve yazıları şöyle bir inanca yer hazırladı: hakikati araştırmak ve bildirmek akla dayanan bilimin işidir, sanatın değil. Bu durumda, edebiyatın savunucuları, edebiyatın işlevini zevk alanına kaydırmak zorunluğunu duydular. on yedinci yüzyılın sonunda, John Dryden "zevk" diyor, "edebiyatın tek değilse de başlıca amacıdır."

Hedonist olan bu öğretiye göre bir şeyi sanat eseri yapan, okurda zevk (haz) uyandırabilme gücüdür. Yaygın bir kanıdır bu.

"Esasen şiir denilen şey de, insana böyle bir haz, heyecan ve tehassüsü veren amil değil midir" diyor estetikçilerimizden Cemil Sena Ongun.[1] Sanatın tanımını okurun hoşlanmasına bağlayanlar, herhalde "zevk veren her şey sanat eseridir" demek istemiyorlar. Hepimiz biliriz ki insanların hoşlandığı

şeyler türlü türlüdür. Kimisi seyahat etmekten zevk alır, kimisi balık tutmaktan, kimisi kumardan. Bundan ötürü söz konusu kuram şunu kastetmektedir: hoşlanma duy gusu uyandıran her şey sanat değildir, ama her sanat eseri hoşlanma duygusu uyandırır. Başka şekilde söyleyelim: hoşlanma yeterli şart değil, fakat gerekli şarttır. Tanımın bu şekle sokulması ne kazandırıyor bize? Bütün sanat eserlerinin zevk verdiğini kabul edelim, iyi ama bize zevk veren diğer şeylerden ve yapıtlardan *(artifact)* nasıl ayıracağız sanat eserini? Nedir öteki nitelikler ki, zevk veren şeyler sınıfının üyeleri arasında yalnız sanat eserlerinde bulunsun? Tanım bu ölçütü sağlamıyor ve sağlamadığı sürece de sanat eserini tanımlamıyor demektir. "Hoşlanma uyandıran şeylerden bazıları güzel, bazıları güzel değilse sadece hoşlanma uyandırmasına dayanarak bir şeyin güzel olup olmadığını söyleyemeyiz."[2]

Bu kuramın yetersiz bir yanı da sanat eserleri karşısındaki çeşitli duygularımızı 'zevk' sözcüğü ile anlatmaya çalışmasıdır. Sanat eseri vardır okuru sarsar, sanat eseri vardır şaşırtır, sanat eseri vardır ezer. *Kral Lear, Bernando, Alba'nın Evi, Karamazof Kardeşler, Godot'yu Beklerken* gibi eserler karşısındaki duygusal tepkimizi "zevk verme" diye tanımlamamız insanı yadırgatmaz mı? Gerçi bu eserlerden zevk aldığımız doğrudur, ama öyle sanıyorum ki bu zevk, eser karşısındaki yaşantımız içinde, bu yaşantıya ismini verdirecek kadar büyük bir yer tutmaz. Ayrıca, bu görüş, sanat eseri hakkındaki konuşmamızı çok sınırlar. Bundan ötürü, 'zevk' yerine, sanat eseri karşısındaki psikolojik yaşantımıza başka bir ad bulmak ihtiyacı doğmuştur.

Estetik Yaşantı

Sanat eserinin okur üzerindeki etkisini ‘zevk’ ile açıklamak yetersizse ve özellikle sanat eserinin verdiği tadı başka tür tadlardan ve duygulardan ayırmak imkânını vermiyorsa, okurun psikolojisinde, daha özel bir şey bulmamız gerekiyor. Öyle bir şey ki ancak sanat eserine ilişkin, onun doğurduğu psikolojik bir hal olsun.

On sekizinci yüzyıldan, özellikle Kant’dan bu yana estetik yaşantı estetiğin ana sorunlarından biri olmuş, üzerinde çok şey yazılmış ve nasıl bir yaşantı olduğu, ne gibi özellikler gösterdiği belirtilmeye çalışılmıştır. Biz burada ayrıntılara girmeden, estetik tutumun ve yaşantının genellikle kabul edilen özelliklerine ve görüşlerin ikiye ayrıldığı bir noktaya işaret etmekle yetinebiliriz ancak.

Estetik tutumun dikkati en çok çeken tarafı ‘çıkar gözetmemezlik’ (disinterestedness), yani faydacı bir tutumdan tamamen uzak kalması özelliği olmuştur. Bir sanat eserini *sırf ondan aldığımız tad için* okumuyorsak, işe başka hesaplar karışıyorsa tutumumuz estetik değildir. Bir şiirin toplum üzerinde ne gibi etkiler yapacağını düşünen bir sansür üyesinin veya bir romanın yapacağı satışı düşünerek okuyan bir yayımcının bu eserler karşısındaki tutumları pratik amaçlara yöneltilmiş tutumlardır. Edebiyat eserlerini bilgi edinmek için okumak da estetik tutumla bağdaşmaz. Olayları Afrika’da geçen bir romanı, oradaki yerlilerin örfleri, âdetleri, gelenekleri hakkında bilgi edinmek amacıyla okuyan insanın tutumu bilgiseldir, estetik sayılmaz. Bazı kimselerse okuduklarıyla kendi kişisel hayatları arasında bağlantılar kurarlar.

Kendilerini ve sevgililerini romandakilere benzetir ve bu özdeşleştirmeden, estetik olmayan başka zevkler alırlar.

Kısacası, bir eseri, ondan şu ya da bu şekilde yararlanmak, onu *kullanmak* amacıyla okumak estetik tutumla çatışan şeylerdir. Estetik tutumda dikkatimiz sadece eserin kendisine dönüktür ve eseri keyif için okuruz.

Anlattığımız estetik tutumla okunan bir eserin iyi bir eserse, bizde uyandıracağı yaşantıya estetik yaşantı diyoruz. Bu yaşantının büyüklüğü, şiddeti, dengeliliği gibi diğer özellikleri üzerinde durmayacağız. Çünkü estetik yaşantının tam bir tanımını yapmak gerekmiyor bizim için. Kesin olan bir şey varsa, sanat eserleri karşısında estetik adı verilen bir çeşit yaşantının meydana geldiğine çoğu estetikçilerin inandığıdır. Elbette ki, sanat eserleri karşısında estetik yaşantı duyduğumuzu söylemek, mutlaka sanatı duygusal etki kuramı ile açıklamak anlamına gelmez. Diğer birçok kuramlar da estetik yaşantıyı kabul eder. Ne var ki bu kuramlarda sanat eserini sanat eseri yapan şey okurun yaşantısı değil, başka bir özelliktir.

Şimdi bizi ilgilendiren başka sorunlar var. Estetik yaşantıyla sanat eserinin nitelikleri arasında nasıl bir ilinti mevcuttur? Estetik değer, yaşantıyla ilintisiz nesnel bir değer midir? Estetik yaşantının değerli olması ne demektir?

Duygusal Etki Kuramı sanatı açıklamak için okurun yaşantısına yöneldiğine göre güzelliğin ya da estetik değerin öznel olduğunu söyleyecektir. Duygusal Etki Kuramı'nın bu iddiasını bilimsel temellere oturtmaya çalışmış olan çağımız İngiliz estetikçisi I.A. Richards'ın görüşlerine geçebiliriz şimdi.

I. A. Richards

Genellikle değer kuramında görüşler ikiye ayrılır. Bazı filozoflara göre insanla ilintisiz, nesnel değer vardır, bazılarınca yoktur. Öznelcilere göre değerden ancak insanlarla ilintili olarak söz edilebilir. İsteklerin, ihtiyaçların, duyguların işe karışmadığı bir yerde değerden söz etmenin ne anlamı vardır? Hiçbir insanın duyguları, ihtiyaçları, zevkleri ile ilişkisi olmayan bir nesnenin değerli olması ne demektir?

Estetik değer için de durum aynı. "Hiç kimseye zevk vermeyen bir nesne güzel olamaz" diyor Santayana.[3] Demek ki değerden ancak insanla ilintili olarak söz edilebilir ve güzellik (estetik değer) de nesnelcilerin sandığı gibi insanla ilintisiz olarak dış dünyada bulunamaz, ancak bir veya bir grup insanla ilintili olarak düşünülebilir. Bir eserin estetik değeri kendi nesnel niteliklerine dayanmaz, insanda uyandırdığı duygulara (estetik yaşantıya) dayanır. "Bu eser güzel (estetik değeri var)" gibi bir yargının anlamı genellikle yanlış anlaşılmaktadır. Sanılır ki güzellik (estetik değer) eserde mevcut bir niteliktir, oysa eserde böyle bir nitelik yoktur. Bundan ötürü Santayana, güzelliği "nesneye yansıtılmış zevk (pleasure objectified)"diye tanımlar. I.A. Richards da gayetle kesindir bu konuda. Eserde güzellik (estetik değer) diye bir nitelik yoktur, ama biz konuşurken bu dilsel hataya düşeriz. "Filân resim için güzeldir deriz, aslında resmin bizde şu ya da bu şekilde değerli olan bir yaşantı meydana getirdiğini söylememiz gerekir."[4] Yani duygumuzun niteliğini eserde mevcut bir nitelik sayarız. Şöyle bir benzetmeyle de açıklayabiliriz durumu. Öldürücü

nesnelerde “öldürücülük” diye bir nitelik ararsak bir şey bulabilir miyiz? Tüfek, bıçak, zehirli gaz gibi silahları alalım; bunların hepsi aynı sonucu yaratır, insanı öldürür ve bundan ötürü bunlara öldürücü silahlar deriz. Ama aralarında ortak olan öldürücülük niteliğini bu silahların kendilerinde bulabilir miyiz? Biri barutun yanmasıyla yuvarlak bir kurşun fırlatır, diğeri keskin bir madendir, öteki bir gazdır. Aralarında ortak olan tek şey bizim üzerimizdeki etkileri, yani meydana getirdikleri sonuçtur. Bunun gibi ‘güzel’ de bazı nesnelerin bizde meydana getirdikleri bir *yaşantıda* bulduğumuz niteliktir. Güzelliğin eserde bulunduğu sanısına kapılmak, Richards’a göre dilin bizi sürüklediği bir yanılgıdır ve ilkel bir tutumdur.

O halde, Richards’ın fikrince güzellik, estetik değer, hoşa giden nitelikler hep psikolojik şeylerdir, dış dünyada yokturlar; ama biz konuşurken sanki dış dünyada varmışlar gibi ifadeler kullanırız. Dış dünyada var olan, bu psikolojik olayı meydana getiren nesnelerdir ve bunlar sadece uyarıcı (stimuli) rolü oynarlar.

Görüldüğü gibi Richards güzeli, estetik değeri okurun yaşantısında arıyor, ama bu yaşantıyı ne “zevk” diye adlandırmaktan ne de estetik duygu denen özel bir duygunun varlığını kabul etmekten yanadır. Estetik yaşantının diğer yaşantılardan tür bakımından farklı, özel bir yaşantı olmadığını söyler. “Bir resme bakarken, bir şiir okurken ya da müzik dinlerken yaptığımız şey, galeriye giderken, sabah giyinirken yaptığımızdan çok farklı değildir.”[5] Sadece yaşantının düzeni başkadır. Estetik dediğimiz bu yaşantı da diğer bütün yaşantılar gibi birtakım empülslerin karşılıklı etkileşimidir. Ancak bu

yaşantıda, söz konusu çeşitli emplülslerin denge ve uyum kurdukları bir düzene ulaşılmıştır. Çeşitli ve karşıt empülslerin böyle dengelenmesi durumu, kişinin belli bir doğrultuda yönlendirilmesini engeller. Örneğin politik bir şiir yalnız bir tür itileri uyandırır ve yarattığı yaşantı okuru belli bir yönde harekete geçirmeyi amaçlar. Bu değerli olmayan basit bir şiirdir, çünkü zıt itilerin uyumu sayesinde okur bir denge haline varamamıştır. Richards'ın sözünü ettiği bu özellik, diğer estetikçilerin estetik yaşantıda buldukları "çıkar gözetmeme" özelliğinden farklı değil pek.

Richards, şiir psikolojik bir olaydır, bir yaşantıdır derken kimin yaşantısını düşünüyor? Şair kendi iç dünyasında birtakım duyguları, itileri, tavırları düzenler ve bu yaşantısını bir metin halinde dile getirir. Öyle ki, metni okuyanlarda da şairinkine yakın bir yaşantı meydana gelir. Ama bu aktarım işinde iki yaşantının özdeş olmasını engelleyecek nedenler vardır. Sözcüklerin anlamı her okurda az çok değişik çağrışımlar uyandıracaktır, çünkü her birimiz için sözcüklerin çağrışımları farklı bağlamlarda yer alır. Öyleyse her okurun belli bir şiir karşısındaki yaşantısı öbürlerinkinden ve şairinkinden de biraz değişik olacaktır. Bu durumda, şiir bu yaşantılardan hangisidir diye sorabiliriz. Richards su katılmamış bir öznelcilikten, yani bütün okurların yaşantısını geçerli saymak zorunluğundan kurtulmak için, sağlam sayılamayacak bir ölçüt koyuyor: Şiir bir yaşantılar öbeğidir, ama şairinkine en yakın olan yaşantılardır söz konusu olan.

Şiir yaşantı olduğuna göre bizim dışımızda metin olarak şiir değil, yalnızca kâğıt üzerine basılmış harfler vardır ve bunlar,

sanat yaşantısını meydana getirmekte sadece uyarıcı (stimuli) rolü oynarlar. Sanat alanında kullandığımız terimler de dikkat etmezsek aldatabilirler bizi. Yapı, düzen, denge, birlik gibi terimleri biz şiirde, romanda var olan nitelikleri gösteriyormuş gibi kullanırız; gerçekte bunlar yapıtın bizde uyandırdığı yaşantının nitelikleridir.

Richards sanatın bir duygu işi olduğunu savunurken, yansıtma kuramının tam tersine, edebiyatın dış dünya ve bilgi ile ilişkisini koparıyor. Edebiyatın bizi felsefe, politika, ahlâk gibi konularda bilgi vermesi, gerçekliği yansıtması beklenemez. Onun işlevi değildir bu. Richards bu iddiasını, sonradan büyük etkilerini gözlemlediğimiz, dilin işlevi konusunda yaptığı ünlü ayrımla destekler. Dilin işlevini ikiye ayırıyor Richards. Biri dilin bilgi vermek için kullanılmasıdır ki buna *göstermesel* (referential) diyor. Öteki ise dilin duyguları anlatmak, ya da duygular uyandırmak için kullanılmasıdır ki buna da *duygusal* (emotive) kullanış diyor.[6] "Edebiyat ve Hakikat" bölümünde bu ayrıma yine döneceğiz; şimdilik şunu belirtmekle yetinelim: Dilin göstermesel olarak kullanılmasına özellikle bilim yazılarında, gazete makalelerinde, kısaca, bilgi iletmek amacı ile yazılan yazılarda rastlarız. Edebiyatta ise dil ikinci amaç için, duygusal olarak kullanılır ve bundan ötürü edebiyat bilgisel değildir. Edebiyat eserinde söylenenlerin doğru olması, gerçekliği yansıtması söz konusu edilemez. Edebiyatta doğruluk, eserin kendi içindeki tutarlılık demektir. Bu iddia, eseri değerlendirirken dış dünya ile, hakikatle ilişkisini hesaba katmadan, sadece bir yaşantının düzenlenmesi olarak kendi başına ele alınmasına olanak hazırlar. Şöyle ki, şiir, birtakım

itilerin uyum haline varması ise bunun dereceleri de vardır. Daha çok sayıda itilerin işe karışması ile sağlanan denge ve uyum hali, daha kapsamlı ve daha değerli olacaktır. Çünkü çeşitlilik ve karşıtlıklar içinden daha büyük bir birlik sağlanmış olur. Yalnız tezli eserlerde değil, bir olguya, bir duyguya, bir soruna tek açıdan bakan bütün eserlerde bir basitlik vardır. Sanatçı ancak konusuna çok yönlü bakarak, sorunun basit değil de karmaşık olduğunu dile getirebilmişse, bu karşıt itilerin bir uyuma sokulması daha değerli bir yaşantı ve dolayısı ile daha değerli bir eser ortaya çıkarır.

Richards için bu yaşantı çok önemli, çünkü, diğer estetikçilerin dediği gibi sadece kendi başına değerli değil, aynı zamanda yararlı da. Bizi daha dengeli ve sağlıklı kılmakla sonunda uygarlığa da hizmet etmiş olur.

Duygusal Etki Kuramı, edebiyatı bir duygu sorunu olarak gördüğüne göre anlatımcılıkla benzeşen bir yanı var demektir. Ama görüldüğü gibi, bu kuram okurun yaşantısında arıyor çözümü. Gerçi Richards, şairin yaşantısının okura aktarılmasından söz etmekle Tolstoy'u hatırlatabilir, ne var ki, ikisinin söyledikleri çok başkadır. Tolstoy sanatın kardeşlik, dostluk ve din duyguları gibi insanları birleştirici duygular uyandırmasını ve aktarımın büyük yığınlara ulaşmasını ister. Richards paylaşmaz bu istekleri. Onun değerli bulduğu yaşantı, Tolstoy'un önem vermediği bir estetik yaşantıdır. Acıma, dostluk, kardeş sevgisi gibi duygular Richards için sınırlı ve fakir bir yaşantı demektir. Gerçek sanat bize ahlâksal, güzel

duygular aşılamaz, kişiliğimizi tam bir koordinasyona kavuşturur ki asıl yararlı olan da budur.

Richards kuramını psikolojiye ve nörolojiye dayandırarak bilimsel bir düzeye çıkartmak istemişti. Ne var ki sözünü ettiği itilerin düzenlenmesi olayı gerçekte gözlemlenmesi imkânsız bir şey olduğu için bilimsel bir temel sağlayamamış ve bir varsayımdan öteye geçememiştir. Bununla birlikte görüşleri etkili olmuş, daha sonra, Amerika'da, psikolojik yönünden arındırılarak nesnelci doğrultuda geliştirilmiştir. Psikoloji terimleri ile yapmak istediği şiir çözümlemeleri, şiirin yapısına ait terimler haline getirilince Yeni Eleştiriye yol açmıştır.

Bu bölümün sonuna, diğer bölümlerde yaptığımız gibi ayrıca bir "işlev" bahsi koymuyoruz, çünkü Duygusal Etki Kuramı zaten sanatı işlevine bakarak tanımlamak çabasında.

Alımlama Estetiği

Alımlama Estetiği ya da kuramı *(Rezenptionsästhetik)* 1960'ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir addır. Ama bu çeşitlere geçmeden önce, alımlama kuramının, Duygusal Etki Kuramı'ndan nasıl ayrıldığını belirtmekte yarar var.

Duygusal Etki Kuramı'nı incelerken söz konusu etkinin, arınma, zevk, heyecan ve estetik yaşantı gibi psikolojik alanda etkiler olduğunu görmüştük. Sanatın işlevi bu etkileri uyandırmaktı ve sanatı tanımlamak için sanatın özü olarak ileri

sürülüyordu. Alımlama kuramı ise sanatın tanımıyla uğraşmaz, anlam sorununa eğilir. Esere anlamı yazar mı yükler, eserdeki sözcükler mi üretir, yoksa okur mu verir? Bu bir duygu sorunu değildir, düşünsel ve bilgisel bir sorundur ve bundan ötürü alımlama kuramı yorumbilim *(hermeuetics)* bağlamında öne sürülmüş bir kuramdır.

Yeni Eleştiri ve Yapısalcılık yazara da, okura da sırt çevirmiş kuramlardır. 1960'ların sonunda ise ortaya atılan kuramların çoğu doğrudan doğruya okur merkezli olmasalar bile hiç değilse okura dönük yönleri olan kuramlardır. Macherey ve Eagleton'un Marksist eleştirisinde olsun, Derrida'yı izleyen yapı-sökücülerin metin incelemesinde olsun, kimi feminist eleştirmenlerin eserlere kadın gözüyle bakma yöntemlerinde olsun okura önemli rol düşmektedir.

Eleştiride okurun ön plana çıkmasının nedenleri karmaşıktır ve esas amacımız da bunu açıklamak değil. Bununla birlikte bir iki noktaya değinmek yararlı olabilir. Nedenlerden biri, modernist edebiyatın okuru edilgen durumdan çıkararak, karakter, olay, zaman ya da mekân ile ilgili karanlık bırakılmış birçok noktayı çözmeye davet etmesidir. James Joyce, Franz Kafka, Allen Robbe-Grillet, W. Faulkner, S. Beckett ve daha birçok romancı, şair, oyun yazarı, kimisi az, kimisi daha fazla oranda eseri yorumlama ve anlamlama işine okurun da katılmasını gerektiren eserler vermişlerdir. İkinci bir neden daha çok dil ile ilgili. Saussure'den kaynaklanan yapısalcılık, eserdeki anlamı bir cümlenin anlamı gibi, kendi yapısında arıyordu. Oysa Derrida bu bilimsel çözümü sorguladı ve metnin nasıl okunacağı konusunda okura ağırlık tanıdı.

Ayrıca göstergebilim anlam üreten kodların, konvansiyonların iş göreceği bir yer olarak okura döndü. Bu okur, bir *kişi* değil, kodların toplandığı anlam kazandığı bir *işlevdi.* Aynı nedenden ötürü Barthes metnin birliğinin, metnin çıkış noktasında (yazarda) değil, varış noktasında yani okurda oluştuğunu söylüyordu.

Alımlama Estetiği bugün çeşitli ülkelere yayılmış durumda, ama doğum yeri Almanya'dır ve son zamanlarda oradaki çalışmalar Konstanz Üniversitesi'nde odaklaştığı için, Almanya'daki gruba Konstanz Grubu adı verilir. Biz de burada ilk önce bu grubun ünlülerinden Wolfgang Iser ile Hans-Robert Jauss'u, sonra da alımlama kuramının Amerika'daki temsilcisi Stanley Fish'in görüşlerini özetleyeceğiz.

Wolfgang Iser

Iser'e göre bir edebiyat yapıtının anlamı metnin içinde hazır bir şekilde bulunmaz, metindeki bazı ipuçlarına göre okur tarafından okuma süresinde yavaş yavaş kurulur. Yeni Eleştiri, anlamı yapıtta okurdan bağımsız bir şekilde mevcut sayıyordu ve eleştirinin görevi bu anlamı bulup çıkarmaktı. Onun için yazar da, okur da hesaba katılmıyordu bu işte. Yapısalcılar da yazarı ve okuru bir yana bırakıyorlardı, çünkü onlara göre metnin anlamını yazar değil "dil" (sistem) oluşturur ve bundan ötürü okurun da bu işte rolü yoktur. Oysa Alımlama Estetiği'ne göre anlam, sanıldığı gibi, metinde oluşmuş ve bütünleşmiş bir şekilde yatmaz, yalnız gücül halde vardır ve ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır ve bütünleşir. Öyleyse iki kutbu vardır bir yazınsal metnin: Yazarın yarattığı

metin ve okurun yaptığı somutlama. Bunlardan birincisine artistik, ikincisine estetik uç diyor Iser ve bu iki uç olmadan yapıtı meydana gelmiş saymıyor. Başka şekilde söylersek, yapıta bir nesne gibi değil, bir olay gibi bakılıyor. Metinle okur arasındaki alışverişten doğan bir olay.

Burada asıl üzerinde durmamız ve açmamız gereken nokta, okurun rolü sorunu. Metinle okur arasında nasıl bir ilişki kuruluyor ki sonuçta metnin anlamı doğuyor, eser gerçekleşiyor? Okur nasıl katılabilir yaratma edimine? Katkısı ne olabilir? Iser'e göre metinde yazar her şeyi söyleyemez ve ister istemez birtakım yerlerin doldurulması okura düşer. Yazarın okura bıraktığı bu boşluklara "boş alan" ya da "belirsizlikler" diyoruz. Bunlar basitten karmaşığa, somuttan soyuta doğru çeşit çeşittir ve özellikle basit türden olanları okur farkında olmadan doldurur, gerekli ayrıntıları ekler. Çok basit bir örnek verelim. Bir romanda "Hasan gece caddede yürürken vitrinleri seyrediyordu" diye bir cümle okusak, bu vitrinlerin aydınlatılmış olduğunu düşünürüz elbette. Gerçi yazar bunu söylememiştir ama biz bu boşluğu dolduruveririz. Böylece metnin yazılmasına, bütünleşmesine katkıda bulunuruz. ama bu türden boşluk alanlarının doldurulması önemli değildir. Okurun boş alanları doldurarak anlamı oluşturması asıl soyut düzeyde meydana gelir ve okurun bu konudaki rolünü açıklamak için metin ile dış dünya arasındaki ilişkiye değinmemiz gerekir.

Yazınsal metinde sözü edilen kişiler gerçek yaşam dünyasında var olan kişiler değildir; onlar kurmaca bir dünyada yaşarlar. Ama bu kurmaca dünyanın gerçek

yaşamınkine benzeyen töreleri, gelenekleri, yaşam biçimleri, inançları vardır. Kurmaca metin dış dünyayı yansıtan bir kopya olmadığı için gerçeklikle ilişkisi, metin dışı tarihsel, toplumsal, kültürel öğelerde aranmalıdır. Dediğimiz gibi bunlar metinde, töreler, gelenekler, davranış biçimleri, dünya görüşleri şeklinde çıkar karşımıza. Kısacası, kurmaca metnin gerçeklikle ilişkisi ideoloji yönündendir.

Bundan ötürü W. Iser gerçeklik kavramı üzerinde durarak, her şeyden önce "gerçeklik" sözcüğünün anlamına eğiliyor. Tarihte her dönemin gerçeklik dediği şey başkadır, çünkü belli bir dönemin belli bir gerçeklik kavramı vardır ve bu gerçeklik, o dönemde egemen olan dünya görüşünün kendine göre sistemleştirerek kurduğu bir modeldir. Böylece aslında değişken ve tutarsız olan gerçeklik bir sisteme sokulmuş, bir bütünlük kazanmış olur. Böyle bir dünya görüşü, karmaşık olan gerçekliği, ister istemez daha basit bir sisteme indirger ve kendine göre geçerli olan birtakım davranış biçimleri, ahlâksal değerler koyar. Romanlar gerçi insanları, onların arasındaki ilişkileri, geçen olayları anlatırsa da, Iser'e göre, yazar aslında bu kişilerin davranışlarına, inançlarına, ilişkilerine temel oluşturan ahlâksal, toplumsal görüşlerle, değer anlayışlarıyla uğraşır. İşte romanın gerçeklikle bağıntısı burada aranmalıdır. O halde roman toplumda geçerli sayılan düşünce sistemlerini, çağdaş değerleri yansıtır diyebilir miyiz? Iser bu kanıda değil, çünkü ona sorarsanız bu değerler gerçek yaşamda insanların davranışını yönlendirici işlev görür, oysa yazarın amacı bu değerleri tartmak, geçerliliklerini sorgulamaktır. Yazar belli bir dönemde egemen olan dünya görüşünü ele alırken onu kopya

ederek sunmaz, onun eksik bıraktığı, görmezlikten geldiği, inkâr ettiği yönleri su yüzüne çıkarır. Her düşünce sistemi birtakım olanakları dışlamak zorundadır ve bu yüzden ister istemez eksik ve yetersizdir. Yazar genellikle bu boşluğa par mak basar, sistemi daha dengeli bir duruma getirmeye çabalar. Şöyle de söyleyebiliriz: Roman belli bir dünya görüşünün görmezlikten geldiklerini vurgular, yani el attığı, gerçeklerin bu ihmal edilmiş yönleridir. Demek ki Alımlama Estetiği'nin iddiasınca, yazarın eserinde dile getirdiği gerçeklik, yansıttığı toplumun bellediği gerçeklikten farklıdır. Alışılmışın reddedilişi ya da inkârı denen bu sunuş, okuru, gerçekliği kaldırılmış normlar ve davranışlar karşısında yeni çözümler bulmaya zorlar ve onu bir varsayımdan bir varsayıma iterek boşlukları doldurmaya yöneltir.

Okurun kendi çabasıyla anlamı bütünlemesi ve keşfetmesi bir çeşit estetik zevk sağlar ona. Onun için eğer yazar okura her şeyi hazır verirse okura yapacak bir şey kalmaz ve okur böyle bir metin karşısında sıkılabilir. Bunun tersi de doğrudur, yani metne bir anlam vermek olanaksızlaşırsa okur umutsuzluğa kapılır ve metni elinden bırakır. On sekizinci yüzyıldan yirminci yüzyıla yaklaştıkça romanlarda belirsizlik alanları da artar ve bundan ötürü çağımızın kimi romanlarında okur, yazarın amacını anlamakta, eseri yorumlamakta güçlük çeker.[7]

Yirminci yüzyıl roman ya da öyküsünde okuru çaba harcamaya zorlayan çeşitli tekniklerin geliştiğini de söyleyebiliriz. Örneğin, yazarın güvenilmez anlatıcı kullanması, ya da anlatıcının rolünü iyice kısıtlayarak onu hemen hemen romandan silmesi. Türk edebiyatından bir örnek olarak Orhan

Kemal'in *Bereketli Topraklar Üzerinde* romanını verelim. Orhan Kemal bilinçli olarak eseri yorumlamaya zorluyor okuru. Şöyle diyor bu konuda:

> "Yazar olarak kendimi aradan çekip, okuyucumu anlattığım şeylerle başbaşa bırakıyorum. Görüyorum ki okuyucum zekidir. Başbaşa kaldığı şeylerden, anlaşılması gereken şeyleri -benim izahü şerhim olmasa da- anlayabilmektedir."[8]

Bu söylediğini *Bereketli Topraklar Üzerinde*'de uygular Orhan Kemal. Bu romanda üç köylü çalışmak üzere Çukurova'ya gelirler ve oradaki korkunç çalışma koşulları altında ikisi ölür, ancak biri (Yusuf) duvarcı ustası olmayı becererek köyüne dönmeyi başarır. Sömürü düzeninin geçerli olduğu Çukurova'da bu düzene karşı değişik tutumlarla karşılaşırız. Yusuf kentte ezilmeden savaşım vermiş, biraz okuma öğrenmiş ve sonunda aranan bir duvarcı ustası olabilmiş. Öyleyse olumlu bir karakter. Ne ki Yusuf, "el öpmekle ağız kirlenmez" diyerek, bireysel çıkarı için dalkavukluk etmeyi, aşağılanmayı göze almış bir adam. Öyleyse bir bakıma olumsuz bir karakter. Ama suç Yusuf'da mı? Onu böyle davranmaya iten içinde yaşadığı bozuk düzen değil mi? Ama romanda başka bir karakter, Zeynel, kişisel çıkarını düşünmeden, kovulmayı göze alarak patronların yaptığı haksızlıklara karşı çıkar ve işten atılır. Öte yandan bu düzene ayak uyduran ırgat başı ve katip gibi adamlar da işçilerin hakkını yiyerek kendi keselerini doldururlar. Görüldüğü gibi okur; kişileri, değişik tutumları, davranışları kendi yorumlayıp değerlendirmek zorunda, çünkü

yazar bu konuda susuyor ve belirsizlikler yaratarak boş alanlar bırakıyor. Her okur belirsizlikleri kendi giderecek ve karşılaştığı değişik tutumlardan hangilerinin geçerli olduğuna kendi karar verecektir.

Her okur belirsizlikleri kendi gidereceğine, eserde karşılaştığı tutumlar, davranışlar arasından hangilerinin geçerli olduğuna kendi karar vereceğine göre, ne kadar okur varsa o kadar yorum vardır sonucuna ulaşmayacak mıyız? Gerek yorumlamada, gerekse değerlendirmede tam bir öznelciliğe mi inanıyor Iser? Hayır. Gerçi eserin tek doğru yorumu olduğunu kabul etmiyor, ama buna karşılık yorumlamanın keyfî olabileceği görüşüne de yanaşmıyor. Okur her ne kadar boş alanları kendi doldurup metnin anlamını bütünleştirecekse de, bunu yaparken başıboş bırakılmış değildir. Yazarın verdiği ipuçlarından yararlanarak metindeki göstergelerin doğrultusunda, bütüne uyacak biçimde doldurur boş alanları. Böyle olunca da okurlar belli bir sınırlamanın içinde kalmak koşulu ile metnin anlamını tamamlarlar. Aynı eserin az çok değişik biçimlerde yorumlanması kaçınılmazdır, ama bu durum bir sakınca sayılmaz, çünkü Iser'e göre önemli olan, eserde gücül halde bulunan anlamın okur tarafından somutlaştırılması ve bu edinimin okura kazandırdığı estetik zevktir.

Hans-Robert Jauss

Yine Konstanz ekolünden Jauss da okura dönük bir eleştiri yöntemi geliştirmiştir. ama Jauss'un özelliği okuru, daha doğrusu okurları tarihsel dönemlerdeki koşullar içinde

düşünmesidir ve önerisi de edebiyat tarihinin, bilimsel araştırmalara ve sözüm ona tarihsel nesnelciliğe göre değil, okurların tepkisine göre yazılmasıdır. Belli bir dönemdeki okur, yaşadığı dönemin tarihsel, toplumsal, kültürel koşullarının belirlediği bir çerçeveden bakar esere. Daha kesin olarak söylemek gerekirse okurun bir "beklentiler ufku" ya da beklentiler yelpazesi vardır.[9] Eserle temasa geldiğinde bu beklentiler şu ya da bu ölçüde karşılanır. Onun için eleştirmenin yapacağı ilk iş eserin ait olduğu dönemin meydana getirdiği bu beklentiler yelpazesini belirlemektir. Ancak o zaman farklı dönemlerde okurların bir esere gösterebileceği değişik tepkiyi anlayabiliriz.

Jauss ayrıca, tarih boyunca edebiyat zevkinde meydana gelen değişimleri de bu yolla açıklıyor. Şöyle ki, yenilik getiren yani beklentilere uymayan bir eser o dönemin okurlarına yeni bir ufuk açar ve estetik ölçütlerin değişmesine neden olur. Ne ki, zamanla bu yeni beklentiler de kanıksanır, aşınır ve o zaman Rus Biçimcilerinin dediği gibi alışkanlığı kıracak yeni formlar, yeni bir şiir dili, yeni stratejiler yaratılır. O halde eserin bir tek ve değişmez anlamı yoktur, okurların değişik beklentilerine göre dönemden döneme değişen anlamları vardır. Eleştirmen eserde hangi beklentilere cevap arandığını saptayarak o dönemdeki okurların tepkilerinin açıklanmasını yapar.

Jauss bir yandan eseri tarihsel ve toplumsal bağlamına yerleştirmeyi şart koşuyor ama edebiyat formlarının gelişmesini ekonomik ve toplumsal koşullara değil, aşınan edebiyat öğütlerinin yenilenmesi gerekliliğine bağlıyor. Bunu yapan da radikal yenilik getiren eserlerdir diyor. O halde

Jauss'a göre bir edebiyat eseri hem yazıldığı tarihsel dönemin (beklentilerinin) ürünüdür ve bu yönüyle edilgendir, hem de, yenilikçiyse, tarihi etkiler, çünkü yeni beklentiler yaratarak ilerideki dönemlerin toplumsal bağlamlarını belirtmekte etken bir rol oynar. Bu durumda Jauss'un eserleri değerlendirme ölçütü de doğal olarak okurun beklenti ufkuyla eser arasındaki uzaklık ve yakınlık derecesine dayanır. Eğer bir eser yazıldığı dönemden daha önceki bir dönemin beklentilerine yakınsa o modası geçmiş bir eserdir. Yok eğer, yazıldığı dönemin beklentilerini karşılamakla yetiniyorsa, zamanına ya da "modaya uygun" demektir. Ama daha ileriki bir dönemin beklentilerinin habercisi olacak kadar döneminden uzaksa ve ileri ise, o eser zamanında anlaşılmamış ve "zamanından önce" gelmiş bir eserdir. Bu kura mın durumu basitleştirmekten doğan zayıf bir noktasına işaret edilmiştir, çünkü Jauss'un hesaba katmadığı bir ufuk çeşitliliği söz konusudur. Aynı dönemde tüm okurların katıldığı bu beklentiler yelpazesi olduğunu söyleyemeyiz. Okurlar farklı gruplardan oluşabilir ve her grubun kendi beklentiler ufkunu hesaba katmak gerekir.[10]

Stanley Fish

Okur merkezli kuramlar içinde metne anlam kazandırmakta okura en etkin rolü tanıyan Amerikalı eleştirmen Stanley Fish olmuştur. Iser, okura boşlukları doldurmak, anlamı tamamlamak, bütünlemek işlevini yüklüyordu, yani okur kendine düşeni yaparak anlamın somutlanması için gereken katkıyı yerine getiriyordu. Çünkü metnin kendisinde gücül olarak anlam vardı. Fish bunu reddediyor, çünkü ona göre

anlam, okuma süreci içinde okurda uyanan yaşantılardan başka bir şey değildir. Okur bu yaşantılarına göre anlam verir metne. Başka bir deyişle, bir sözcüğün, imgenin ya da herhangi bir öğenin metnin içinde (belli bir bağlamda) gördüğü işi belirlemek ona anlamını vermektir ve dediğimiz gibi, bu, ancak okurda uyandırdığı yaşantıya bağlıdır. Demek ki, Fish'e göre anlam ve değerden söz etmek bir nesneyi değil bir olayı betimlemektir.

Eserin yorumunu okura bırakan diğer kuramlarda olduğu gibi, Fish'in kuramında da her okurun kendine göre doğru sayacağı, tümüyle öznel bir yorumu ve değerlendirmesi olacaktır sonucuna varmayacak mıyız? Fish elbette ki bunun farkında, ancak şöyle bir çıkış yolu arıyor. Bir eleştirmen metni okur ve yaşantısına bakarak eseri yorumlarken, tek başına ve boşlukta değildir. Bulunduğu çevrenin ve bu çev reye dahil diğer eleştirmenlerin meydana getirdiği bir topluluk vardır ve bu topluluktan olanlar bir eseri az çok benzer şekilde okurlar. Başka bir topluluk ya da okurun okuma edinimi, yorumu ve değerlendirmesi farklı olabilir. Ama hiçbiri kendininkinin doğru olduğunu kanıtlayamaz; olsa olsa başkalarını esere kendilerinin açısından bakmaya çağırabilir.

Feminist Eleştiri Kuramı

Feminist Eleştiri'nin çeşitleri var. Kimi feministler Marksist eleştiriyi, kimisi psikanalizi, kimisi yazara, kimisi okura dönük eleştiriyi kendilerine örnek almışlardır. Bundan ötürü Feminist Eleştiri'nin hangi tür kuram altında incelenmesi gerektiği

tartışılabilir. Aslında böyle bir yere yerleştirmek zorunluğu da yoktur, ama biz bu kitapta kuramları belli bir sistematiğe göre ayırarak incelemenin daha uygun olacağını düşünmüş olduğumuz için Feminist Eleştiri'yi de saptadığımız dört yaklaşımdan birine yerleştirmek sorunu ile karşılaştık. Sonuçta, "Okur Merkezli Kuramlar" arasına kattıksa bunun tek nedeni Feminist Eleştiri'nin ilk örneğinin, edebiyata, kadın okurlar açısından bakması olmuştur.

Feminist Eleştiri 1960'larda Amerika'da, İngiltere'de, Fransa'da toplumsal ve siyasal bir savaşım olarak yeniden canlanan genel feminist hareketin edebiyat alanına da kaydırılması sonucu çıktı ortaya. Deniyordu ki, edebiyat yapıtlarına bakıldığında, yalnız gerçek yaşamda değil romanlarda, şiirlerde, oyunlarda kadının aşağılandığı, horlandığı ve böylece ataerkil düzenin bu yoldan da desteklenip sürdürüldüğü görülür. Onun için feminist eleştiri, edebiyat yapıtlarında kadına karşı bu tutumu ortaya koymak amacıyla başladı, ama kısa zamanda başka sorunlara da yöneldi. Ayrıca Amerika, Fransa ve İngiltere'de farklı sorunların vurgulandığını söyleyebiliriz. Amerika'da feminist yazınsal eleşti ri daha çok üniversitelerde, kadın öğretim üyelerinin elinde gelişmiş ve kadının, okur ve yazar olarak yaşantısına eğilmiştir. Fransa'daki feministler ise yapısalcılıktan, Jacques Lacan'ın psikanaliz kuramından ve Jacques Derrida'dan yararlanarak daha soyut ve kuramsal çalışmalara yönelmişlerdir. İngiltere'de ise feminist eleştiri sosyalizmle bağıntılı olarak yürümüştür demek yanlış olmaz.[11] Tabiî bunlar, vurgulanan genel yaklaşımlardır, kesin sınırlar

olduğu anlamına gelmez. Zaten bizim de burada yapmak istediğimiz, feminist eleştiriyi ülkelere göre değil, soruna yaklaşımlar bakımından ayırarak incelemek.

Feminist eleştirmenlerin edebiyata iki ana yaklaşımları olduğunu söyleyebiliriz.

1. Okur olarak kadına yönelik.
2. Yazar olarak kadına yönelik.

Okur Olarak Kadına Yönelik Feminist Eleştiri

Bu yöntem, okurun kadın olması halinde metnin farklı algılanacağı ilkesinden çıkar yola. Çünkü metinde gözlemlenen cinsel ideoloji karşısında bir kadının tepkisi ile erkeğin tepkisi aynı olamaz. Ne ki bu iddia her kadın okurun edebiyat yapıtını bir kadın olarak okuduğu anlamına gelmez, çünkü bu bağlamda kadınlık biyolojik bir cins ayırımına dayanmaz; sonradan, kültürle kazanılan belli bir kadınlık bilincine dayanır. Kadın olarak okumak için dişi olmak yeterli değildir, dişiliğin anlamını bilmek gerekir.

Okur olarak kadına yönelik eleştiri yönteminin amaçlarını şöyle özetleyebiliriz: *Erkek yazarların* yapıtlarına *kadın okur* gözüyle bakarak bu yapıtlarda sergilenen cinsel ide olojiyi, kadın imgelerini, klişe kadın tiplerini saptamak ve bunların feminist açıdan yorumunu ve eleştirisini yapmak.

Bu tür eleştirinin ilk örneklerini Simone de Beauvior'un *La Deuxiéme Sex* (1949) adlı yapıtında buluyoruz. Feminist hareketin çok şey borçlu olduğu ve Türkçeye *Kadın* başlığı altında çevrilen bu kitapta Simone de Beauvoir Marksçı bir yaklaşımla ataerkil toplumu eleştirirken Stendhal, D.H.

Lawrence, Montherlant, Clodel, Breton gibi erkek yazarlarda kadının konumunu da incelemiş ve bu kültürün içinde kadının dışlandığını, marjinal konuma itildiğini göstermiştir. Marksçı terminolojiyle ifade edecek olursak diyebiliriz ki, Simone de Beauvoir kadının politik ve ekonomik alanda ezilmesini bir alt-yapı, kadını aşağılayan sanat ve edebiyatı da bu durumu yansıtan bir üst-yapı olarak saptamaktadır.

Bununla birlikte, "okur olarak kadına yönelik eleştiri" yıllar sonra, Kate Millet'in büyük yankılar uyandıran *Cinsel Politika* (1969) adlı yapıtıyla bir eleştiri yöntemi olarak şekillenmiş ve yerleşmiştir. Gerçek yaşamda kadının ezilişinin ve aşağılanışının, erkeklerin yazdığı romanlara da yansıdığını kanıtlamaya çalışan bu kitap üç ana kısımdan oluşur: 1. "Cinsel Politika", 2. "Tarihsel Gelişimi", 3. "Edebiyattaki Yansımadan Örnekler".

Birinci kısımda Millet ataerkil toplumda kadını baskı altında tutmak için başvurulan "politika"yı incelemekte, ikinci kısımda cinsel devrimin tarihsel gelişimini ele almakta, üçüncü kısımda da örnek olarak seçtiği dört yazarın (D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer, Jean Genet) romanlarında kadına ne gözle bakıldığını, nasıl aşağılandığını göstererek ataerkil düzen hakkındaki iddialarını pekiştirmektedir.

"Cinsellik politik nitelik taşıyan bir sınıflama"dır ve bu politika bir cinsin öbür cinse egemen olmak için kullandığı yolları ifade eder diyor Millet.[12] Ataerkil düzende kadın baskı altındadır, çünkü güç sağlayan tüm kurumlar (ordu, üniversite, sanayi, finans vb.) erkeklerin denetimindedir. Cinsler arasında toplumsal ve kişisel güç ilişkilerine ışık tutmak isteyen Millet,

romanları da, cinsel politikayı nasıl yansıttıklarını açıklamak için inceler. Seçtiği parçalarda yazarın cinsel ideolojisini belirtmek için, romanda sergilenen cinsel tutumları, inançları, kadına karşı alınan tavrı irdeler ve kanıtlamaya çalışır ki, bütün bu konularda hep erkeğin üstünlüğüdür vurgulanan.

Edebiyat yapıtlarındaki kadın karakterlere yönelik eleştirinin ortaya çıkardığı gerçeklerden biri de erkek yazarların yarattığı klişe iki karşıt tipin varlığıdır. *The Mad Woman in the Attic* adlı üç ciltlik yapıtın yazarları Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar bu konu üzerinde uzunca durur ve "evdeki melek" ile "canavar" adını verdikleri bu klişe uç tiplerin özelliklerini, kaynaklarını gösterirler. "Evdeki melek" tipi ataerkil toplumda erkeğin kafasında ideal olarak yaşattığı kadın tipidir ve erdemleri arasında namusluluk, alçakgönüllülük, uysallık, masumiyet başta gelenlerdir.

Gilbert ve Gubar bu imgenin, orta çağlarda, Bakire Meryem'in saflık imgesiyle beslendiğini, sonra Dante, Milton ve Goethe'den geçerek 19. yüzyılda dinsel hüviyetini bırakıp "evdeki melek" tipine dönüştüğünü söylüyor[13] ve İngiliz yazarlarından örnekler vererek 18. ve 19. yüzyıllarda kadınlara nasıl bir kişilik ve görevin uygun görüldüğünü belirtiyorlar. Bu melek kadın ayrıca erkeğini mutlu etmenin görevi olduğunu bilecek ve kendini evine, kocasına, çocuklarına adayacaktır.

Karşıt uçta, bağımsızlığına düşkün, çıkarını kollayan, erkeklerin kendisine biçtiği kişiliği kabullenmeyen ve bundan ötürü erkekleri ürküten "canavar" tipi yer alır. Gilbert ve Gubar yine edebiyat yapıtlarından seçtikleri kadın karakterlerle örneklendiriyorlar bu tipi.

Melek ve canavar tiplerini Türk edebiyatında da saptamak olanaklıdır elbet. Başka bir yazımda göstermeye çalıştığım gibi Tanzimat'ın ilk romanlarında karşıt iki kadın tipi vardı. Benim "Kurban" ve "Ölümcül Kadın" dediğim bu tipler Gilbert ve Gubar'ın melek ve canavar tiplerinin özelliklerini taşırlar. Kurban tipi masum, namuslu, yumuşak başlı, uysal ve kendini erkeğini mutlu etmeye adayan genç kız ya da kadın olarak çizilmiştir romanlarda. Şemsettin Sami'nin *"Taaşşuk-ı Talât ve Fıtnat"* adlı romanının kahramanı Fıtnat, Namık Kemal'in *"İntibah"*ındaki Dilaşup, Ahmet Mithat'ın *"Felâtun Bey ile Rakım Efendi"*sindeki Canan, Sami Paşazade Sezai'nin *"Sergüzeşt"*indeki Dilber, erkek yazarların ideallerindeki melek huylu, güzel ve erkek egemenliğini severek kabullenmiş kadınlardır. Tanzimat romancılarının işlediği karşıt tip, ölümcül kadın ise, erkeğin egemen olduğu toplumda, otoriteye başkaldıran bağımsız kadını temsil ettiği için melek değil, bir şeytan olarak sunulur okura. Hile, yalan, entrika, cinayet onun silahlarıdır. *İntibah*'taki Mehpeyker'i, Nâbizade Nâzım'ın Zehra'sını, *"Yeryüzünde Bir Melek"*teki Arife'yi bu tipin örnekleri arasında sayabiliriz.

Edebiyat yapıtlarında böyle klişe kadın tipleri çizilmesinin anlamı ve önemi nedir? Feministler, bu işte, kadınların oyuna getirildiği kanısındadırlar ve oynanan oyunu sergilemek için, dişilik ve kadınlık kavramlarını ayırmakla işe başlarlar. Dişilik kavramı cins ayrılığının biyolojik yönünü, kadınlık ise toplumsal ve kültürel normların belirlediği davranış biçimlerini gösterir. Dişilik doğaldır ve doğuştan dır, kadınlık ise eğitim ve terbiye sonucu sonradan kazanılır. Ataerkil oyun

bu kavramları özdeşleştirmekle oynanır. Erkekler işlerine gelen kadınlık tanımını bütün dişilerin tanımı olarak ileri sürürler. Toril Moi'nin sözleriyle "bu perspektiften bakıldığında, ataerkil baskı, birtakım toplumsal ölçütlerin, tüm dişiler için geçerli olduğunu söylemekle sağlanır. Çünkü böylece, seçilen kadınlık ölçütlerinin *doğal* olduğuna inanmamız gerekecektir."[14] Bu ölçütleri reddeden kadın da hem doğaya ters düşmüş olacak, hem de kadın sayılmayacaktır. Yani Toril Moi'nin dediği gibi ataerkil düşünce, dişiliğin, kadınlık denen bir özü olduğu inancını yaratmaya çalışmaktadır. Bu öz, yukarıda saydığımız, uysallık, alçakgönüllülük, masumiyet gibi niteliklerden oluşur.

Görüldüğü gibi feminist eleştirinin bu ilk evresinde erkeklerin yazdığı yapıtlara, daha çok ideolojik bir tutumla eğilinir ve bu yapıtlarda görülen kadın düşmanlığı, kadın sömürüsü belirtilir; kadın tipleri araştırılır ve edebiyattaki kadının durumuyla ataerkil toplumdaki kadının durumu arasındaki ilintiye dikkat çekilir. Böyle bir eleştiri, doğal olarak, erkeklerin kadına bakışını, onun hakkında düşündüklerini, onun değerlendirilişini ortaya çıkarır, ama edebiyatta *yazar olarak kadın* konusunu aydınlatmaz. Bu tür araştırmayı feminist eleştirinin ikinci evresinde buluruz.

Yazar Olarak Kadına Yönelik Feminist Eleştiri

Bu tür eleştiriyi de ikiye ayırmakta yarar var, çünkü amaç bakımından farklı iki yaklaşım görülüyor. Birincisi edebiyat tarihindeki kadın yazarları incelemekte, ikincisi yeni bir kadın söyleminin olanaklarını araştırmakta. Birinciyle başlayalım.

Yazar olarak kadına dönük bu tür eleştirinin de çeşitli sorunlarla uğraştığını söylemeye gerek yok. Kadın yazarların erkeklerinkinden ayrı, kendilerine özgü bir edebiyatı var mıdır? Varsa, bir gelişme göstererek evrelere ayrılır mı? Kadın yazarlar arasında, tema, olay örgüsü, karakterler bakımından ortak özellikler saptanabilir mi? Bunların ataerkil düzenin yarattığı koşullarla ilintisi nedir?

Yazar olarak kadına dönük eleştirinin ilk örneğini *A Room of One's Own* (1924) kitabıyla Virginia Woolf vermiş sayılırsa da, kadını yazar olarak ele alan Feminist Eleştiri, bir yöntem olarak ancak elli yıl kadar sonra, 1975-1980 yılları arasında art arda yayınlanan incelemelerle kabul ettirmiştir kendini. Belli başlıları arasında şu eserler anılır: Janet Kaplan *Feminine Consciousness in the British Modern Novel* (1975); Ellen Moers, *Literary, Women* (1976); Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (1977); Gilbert and Gubar, *The Mad Woman in the Attic* (1979).

Şu görüşten yola çıkar bu eleştirmenler: kadın yazarların ayrı bir geleneği vardır, çünkü tarihte kadınlar aynı türden baskılara maruz kalmışlardır. Bu durumda kadın yazarların dünyayı ve yaşamı, erkeklerden farklı şekilde algılamaları doğaldır, ama bu farklılık biyolojik bir ayrımdan kaynaklanmaz. Kadınların, toplumda uğradıkları aynı türden baskıların yarattığı bir sonuçtur. Kadınlar toplum içinde bir alt-kültür oluştururlar ve bundan ötürü kadın yazarların romanlarında dile getirdikleri yaşantılar, sergiledikleri davranışlar ve savundukları değerler arasında bir birlik, en azından bir benzerlik vardır.[15]

Amerikalı eleştirmen E. Showalter, *A Literature of Their Own* adlı kitabında ve "Toward a Feminist Poetics" adlı yazısında, İngiliz roman tarihindeki kadın yazarlara eğildiğin de, 1840'lardan günümüze kadarki zaman dilimini üç evreye ayırır. Birinci evrede (1840-1880) kadın yazarlar erkek yazarları taklit ederler; onların kadın tabiatı hakkındaki görüşlerini, varsayımlarını kabullenerek yazarlar, yani erkek kültürü içinde onlarla yarışır, giderek takma erkek adları kullanmayı yeğlerler.

1880-1920 yılları arasına düşen ikinci evrede kadın yazarlar artık erkeklere öykünmezler, bilinçli olarak erkek geleneğinden ayrılırlar ve feminist bir tavırla kadınların uğradıkları haksızlıkları dile getirirler. Bir karşı çıkış, bir protesto dönemidir bu.

1920'den beri süregelen üçüncü evre, kadınların taklidi de protestoyu da bir yana bırakarak kadına özgü sanatın kaynağı olarak kadın yaşantısına eğildikleri, kadınlara özgü bir estetiği araştırdıkları evredir.

Yazar olarak kadına eğilen eleştiriye bir başka örnek yukarıda sözünü ettiğimiz *The Mad Woman in the Attic* adlı yapıttır. Birinci ciltte 19. yüzyılın Jane Austen, Mary Shelley, Charlotte Bronte, George Eliot, Elizabeth Barret Browning ve Christina Rosetti gibi romancı ve şairlerini seçerek inceleyen Gilbert ve Gubar, kadın yazarların ataerkil bir toplumda karşılaştıkları zorlukları, baskıları ve bunlara karşı örtülü bir biçimde tepki gösterirlerken nasıl bir strateji kullandıklarını ortaya koymaya çalışırlar.

Gilbert ve Gubar ilk önce kadın yazarların romanlarını nasıl ters bir ortamda yazmak zorunda kaldıklarına dikkati çekiyorlar. Bu ortam terstir, çünkü yazarlığın bir erkek işi olduğu ve kadının elinin hamuruyla bu işe burnunu sokmaması gerektiği inancı çok yaygındır. Neden erkek işi? Çünkü yaratma erkeğe vergidir. God The Father (Allah baba) nasıl evreni yaratmış ve Doğa Kitabı'nı yazmışsa erkek de bir baba gibi yapıtını meydana getirir. Yani erkek, penisiyle çocuk yarattığı gibi kalemiyle de sanat yapıtı üretir. "Bundan ataerkil Batı kültüründe metnin yazarı bir baba, bir ata, hayat verici estetik bir patriarktır; kalemi penisi gibi doğurtucu gücün bir aracıdır."[16] Öyleyse kadının eline kalem alması yalnızca yakışıksız bir davranış değil, adeta doğaya karşı bir suç, bir yerini bilmeme örneğidir. Bir küstahlıktır en azından.

Türk edebiyatında bu konu araştırılmış değil, ama kadının yazarlığa soyunmasına karşı duyulan tepkiye ilginç bir örnek gösterebiliriz. Peyami Safa'nın *"Bir Tereddütün Romanı"*ndaki baş kişi Peyami Safa'yı temsil eden bir romancıdır ve *Pirandello*'yu çevirmekte olan Vildan ile tartışırlarken aralarında geçen aşağıdaki konuşmada romancı Vildan'ı şöyle suçlamaktadır:

> "Kadının ebediyeti zekâsında değil, rahmindedir. Yeni kadın, yaratıcılığın merkezini şaşırmıştır. Senin ümitsizliğin buradan geliyor. Pirandello mütercimi olarak değil, bir çocuk anası olarak ebedileşebilirsin.
>
> – Ya erkek?

– Onların içinde de yaratmak için ruh sancısı çekenler müstesna, baba olmayanlar ana olmayanlardan farksızdır.”[17]

Peyami Safa’nın bu konuda ne düşündüğü açık. Erkek ya baba olmalı, yani penisiyle çocuk yapmalı, ya da sanatçı olmalı ve doğum sancısı gibi “ruh sancısı” çekerek kalemiyle yaratmalıdır. Başka bir deyişle erkek ister penisi ile ister kalemiyle yaratabilir ve her iki şıkta da görevini yerine getirmiş olur. Kadının görevi ise doğurmak, ana olmaktır.

Gilbert ve Gubar’a göre İngiltere’deki koşullar altında eline kalemi almak bir kadın için psikolojik olarak çok zor bir şeydi. “Evdeki melek” rolünü bırakırken, duyacağı yetersizlik korkusunun, aşağılık duygusunun ve yasak bölgeye tecavüz kaygısının kadında bir yazarlık bunalımına yol açması doğaldı. On dokuzuncu yüzyıl boyunca kadın romancılar bu olumsuz koşulların doğurduğu öfke içinde yazdılar, ama zamanla bunalımı aşmayı, ataerkil düşüncenin kendilerine uygun gördüğü rolü reddederek kadınlara özgü bir roman geleneği oluşturmayı başardılar.[18]

Bu gelenekte, kadın yazarların ataerkil toplumda yazabilmek için birtakım stratejiler geliştirdiklerini saptayabiliriz diyor Gilbert ve Gubar. Bir kere yapıtın aşikâr olan ve yüzeyde görülen anlamının altında, toplumda pek iyi karşılanmayacak kadınca yönünü meydana getiren derin bir anlam gizlenmiştir. Romancılar ataerkil düzene duydukları isyanı açıkça değil de kaçık bir kadın karakter aracılığıyla dile getirirler. Bir yanda yapıtın kadın kahramanı melek prototipini temsil ederken, deli

kadın “canavar” prototipine uyar ve aslında bu ikisi yazarın bölünmüş kişiliğini, iki ben’ini dramatize ederler. Çünkü yazar kadın, gerçekte ne olduğu ile ne olması istendiği arasındaki bölünmüşlüğü yaşamaktadır ve yapıtın karakterleri bu yaşantıyı sergilerler.[19] Gilbert ve Gubar’ın kitabından şu sonuç çıkar: 19. yüzyıl kadın romancıların yapıtlarında ortak temalar, ortak örüntüler gözlemlenir, çünkü hepsinde ortak feminist bir öfke, bir hınç vardır. Bu hınç yine benzer stratejiler yoluyla gizlenir ama örtük bir biçimde dile getirilir.

Yazar olarak kadına dönük eleştirinin kadın söylemine eğilen ve sorunu daha kuramsal düzeyde ele alan başka bir tü rü olduğunu söylemiştik. Daha çok Fransa’da gelişen ve *écriture féminine* olarak tanımlanan kadın söylemine yönelik bu çalışmaları yürüten Héléne Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Wittig gibi feministler, kuramlarını psikanaliz, dilbilim ve biyoloji gibi bir bilim dalı üzerine temellendirmeyi denerler ve özellikle Derrida’ya ve Lacan’a yaslanırlar. Bu kuramcılar amacı ne erkeklerin yazdığı edebiyat yapıtlarında kadını küçülten, aşağılayan seksist tutumu ortaya çıkartmak, ne de kadın yazarların tarihini araştırmak, yapıtlarını incelemektir. Amaç, kadınlığın (biyolojik anlamda) kadın söylemiyle bağıntısını, kadına özgü söylemin özelliklerini belirlemektir. Başka bir deyişle, kadınlığın kuramını oluşturmaktır amaç.

Bu kuramcıların kadın söylemini bu denli önemli saymalarının nedeni, kadın için baskıcı olan, onları ezen Batı kültürünün dil ile olan bağıntısıdır. Erkeğin üstün ve merkez

olduğu varsayımına dayanan bu kültürde erkeğin bu konumunu destekleyen yalnızca din ve felsefe değil, aynı zamanda dil olmuştur. Bundan ötürü erkeklerin egemenliğini sağlamaya uygun bu dile karşı savaşmak, onun egemenliğini kırmak ve yerine kadınlığa dayanan bir dil, bir *écriture féminine* yaratmak gerekir. Gerçi adı geçen Fransız kuramcıları kadın söylemi hakkında tam bir fikir birliği içinde değildirler, ama burada hepsinin görüşünden ayrı ayrı söz edemeyeceğimize göre, yalnızca en önemlilerinden Cixous'un kuramına değinmekle yetineceğiz.

Yapıtlarını 1970'lerde veren Héléne Cixous ataerkil Batı kültürünün diline saldırmak için Derrida'dan yola çıkar, çünkü bildiğimiz gibi Derrida da Batı felsefesi ve kültürünün temelinde logocentrism (sözmerkezlilik) dediği, dil ile ilgili yanlış bir görünüşün yattığını söyler.

Cixous, batı düşününün bir yanılgıyı açığa vuran bu dil anlayışı yerine, *logocentric* olmayan bir kadın söylemi oluş turmaya çalışır. Ne ki Batı kültürü yalnızca sözmerkezlilik *(logocentrism)* ile nitelenmiş değildir, aynı zamanda *phallocentric*'dir, yani fallusu gücün simgesi olarak gören fallusmerkezci bir kültürdür. Ve bu kültürün dilinde, fallusmerkezcilik, en açık şekilde ikili karşıtlıklarda gösterir kendini.

Cixous açısından Derrida'nın felsefesinde asıl önemli olan konu da bu ikili karşıtlıklar konusudur. Batı düşününde değerler sistemi, dilde, ikili karşıtlıklarda bulur ifadesini. Ve Derrida'nın işaret ettiği gibi, yerleşmiş, geleneksel değerlendirmede üstün bilinen, karşıtlığın ilk terimidir.

Sözgelimi doğa-kültür, form-madde, ruh-beden, yaşam-ölüm, erkek-kadın gibi ikili karşıtlıklarda birinci terim ikincisine üstün sayılır. İkincisi birincisine oranla kusurlu olanı, eksik olanı, birincinin bozulmuş şeklini ifade eder. Buna karşılık Derrida kavramlarda görülen bu değer hiyerarşisinin ideolojik sistemin ürünü olduğunu ve kendi "yapı-sökücü" yöntemiyle, zor da olsa ortadan kaldırılabileceği kanısındadır.

Cixous da, Batı kültürünün dayandığı bu ikili karşıtlıkların temelinde, etken-edilgen karşılığıyla eşleştirilen erkek-kadın karşıtlığının yattığı kanısındadır ve Derrida'nın yaptığı gibi ikili karşıtlıkların içerdiği hiyerarşiyi ve özellikle erkek-kadın hiyerarşisini yıkmaya çalışır. Çünkü bu ideolojik bir değerlendirmedir ve asla gerçeği yansıtmaz.[20]

Tüm ataerkil toplumlarda üstün değerler erkeğe, aşağı değerler kadına özgüdür. Dinsel kitaplara bakarsak Tanrı ilk önce erkeği, sonra onun kaburga kemiğinden kadını yaratır. Mitolojide Zeus baş Tanrı'dır, eşleri olan Tanrıçalar o denli önemli değildir. Erkek etkendir, kadın edilgen. Erkek kuvvetlidir, kadın zayıf. Erkekte akıl, kadında duygu ege mendir. (Kadının saçı uzun, aklı kısadır.) Erkek dürüst, kadın kancıktır. (Tevfik Fikret'in deyişiyle "deniz kadın gibidir, hiç inanmak olmaz ha".) Freud'a göre erkek organı penis, kadınların klitorisinden üstün bir organdır. Norm penistir, klitoris bir eksikliktir, normdan düşüştür. Bundan ötürü Freud'un psikanaliz kuramında erkeğin kadına üstün olduğu sonucu çıkarılmıştır.

Şurası açık ki, erkek-kadın karşıtlığı hep erkeğin üstünlüğünü belirten bir değer hiyerarşisini yansıttığı için

phallocentric bir ideolojinin göstergesidir. Bundan ötürü, Derrida Batı kültürü sistemini tanımlamak üzere, *logocentrism* ve *phallocentrism* terimlerini birleştirir ve *phallogocentrism* kavramı altında toplar.

Cixous da kadınların ezilmesine ve susturulmasına hizmet eden bu kültür sistemini yıkacak kadınca bir dile gereksinim olduğu inancındadır. Bu nedenden ötürü Derrida'nın kuramını benimser ve sözünü ettiğimiz diğer Fransız feministleri gibi phallogocentric olmayan bir dil arar. Nasıl bir dil olmalıdır bu alternatif dil? Nerden kaynaklanacaktır?

Héléne Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva'nın önerdikleri kadınca dil, ataerkilce dili yıkmayı hedefleyen, ikili karşıtlıklar mantığına yer vermeyen, bir başkaldırı dili olacaktır. Başka bir söyleyişle, Derrida'nın sözmerkezci metinlerde bulduğu yanılgıya düşmeyen, yenilikçi diyebileceğimiz, yazınsal ya da şiirsel özellikler taşıyan, *différance'ın* bilincinde olan bir dil. Feministler bu özellikleri dil kurallarına aldırmayan kimi erkek yazarlarda da bulabileceğimizi söylüyorlar. Çünkü önemli olan yazarın cinsiyeti değil, metnin dili. Bu bağlamda Kristeva'nın adlarını andıkları arasında S. Mallarmé'nin, J. Joyce'un, A. Artaud'nun adlarına rastlıyoruz örneğin. Bununla birlikte feministler, kadınların bu dili yaratmaya daha yatkın oldukları kanısındadırlar.

Gerçi Cixous yazılarında ritmik, imgeli, âdeta şiirsel bir dil kullanarak amacını gerçekleştirmeye çalışır, ama *ècriture feminine* sorunu henüz çözümlenmiş sayılmaz.

Söylediklerimizi son bir kez toparlayacak olursak diyebiliriz ki feminist hareketin bir parçası olarak 1960'lardan bu yana gelişen feminist eleştiri, erkek yazarların eserlerinde kadına karşı takınılan tavrı meydana koymakla işe başlamış, daha sonra kadın yazarlara yönelmiş, onların eserlerindeki özellikleri saptamış ve edebiyat tarihinde de kadın yazarların ayrı bir gelenek oluşturduklarını kanıtlamaya çalışmıştır. Ve nihayet, ataerkil düzende dilin de kadını aşağılama ve ezme aracı olduğunu belirterek kadın söylemi sorununu gündeme getirmiştir.

1. Cemil Sena Ongun, *Yahya Kemal, Eserleri ve Şahsiyeti,* 1945, s. 16-17.

2. Harold Osborne, *Theory of Beauty,* s. 64.

3. George Santayana, *The Sense of Beauty*, s. 49.

4. I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, Routledge and Kegan Paul, 1924, s. 20-21.

5. I.A. Richards, *a.g.e.,* s. 16-17.

6. I.A. Richards, *a.g.e.*, s. 267-68.

7. Bkz.: Wolfgang Iser, "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction", *Aspects of Narrative* içinde, Der.: J. Hillis Miller, Columbia University Press, 1971.

8. Mustafa Baydar, *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar*?, 1960, s. 116.

9. Iser'in ve Jauss'un görüşlerini açıklayan Türkçe bir inceleme yazısı için bkz.: Şârâ Sayın, "Yazınbilim ve Alımlama Estetiği", *Bağlam*, Sayı 1, 1979.

10. *The Reader in the Text*, Der.: Suzan R. Suleiman - Inge Crosman, Princeton University Press, 1980, s. 37.

11. Bkz.: *The New Feminist Criticism*, Der.: Elaine Showalter, New York 1985, s. 8-9.

12. Kate Millet, *Cinsel Politika*, 2. baskı, Çev.: Seçkin Selvi, Payel Yayınevi, 1987, s. 45.

13. Sandra Gilbert - Susan Gubar; *The Mad Woman in the Attic,* Yale Universty Press, 1979, s. 20-23.

14. Toril Moi, "Feminist Literary Criticism", *Modern Literary Theory* içinde, Der.: Ann Jefferson - David Robey, Londra 1986, s. 209.

15. Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, Princeton University Press, 1977, s. 11.

16. Sandra Gilbert - Susan Gubar; *a.g.e.,* s. 6.

17. Peyami Safa, *Bir Tereddütün Romanı*, 3. baskı, 1975, s. 177-178.

18. Sandra Gilbert - Susan Gubar; *a.g.e.,* s. 48-59.

19. Sandra Gilbert - Susan Gubar; *a.g.e.,* s. 73-78.

20. Bkz.: Héléne Cixous, "Sorties", *Modern Criticism and Theory* içinde, Der.: David Lodge, 1988, s. 287-293.

ONİKİNCİ BÖLÜM

OKURA DÖNÜK ELEŞTİRİ

Okurdan yola çıkan eleştiri yöntemlerinden biri izlenimci eleştiridir. On sekizinci yüzyılın neo-klasik estetiği ve akılcılığı kurallara inanmaya elverişliydi. On dokuzuncu yüzyılda da dışa dönük eleştiri bilimsel ve yine nesnel olmak iddiasındaydı. Okura dönük izlenimci eleştiri ise kuralcılığa, bilimselliğe ve *nesnelciliğe* karşı bir tepkidir diyebiliriz. Zevk kuramı nasıl bir yanı ile *sanat için sanat* görüşüne yatkın ise, izlenimci eleştiri de *eleştiri için eleştiri* olma eğilimindedir.

On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında beliren bu yöntem yüzyılın sonlarına doğru daha çok tutunmuş fakat günümüzde bir kenara bırakılmıştır. Modern eleştiride pek yeri olmadığı için bu yöntem üzerinde biz de uzun boylu duracak değiliz.

İzlenimci Eleştiri

İzlenimci eleştiri ne zaman söz konusu olsa, bu tip eleştiricilerin en ünlülerinden Anatole France'ın şu sözleri anılır:

> "İyi bir eleştirici, şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatır. Nesnel sanat olmadığı gibi nesnel

> eleştiri de yoktur. Eserine kendisinden başka bir şey koymakla övünenler çok aldatıcı bir kuruntunun kurbanıdırlar. Gerçek şudur ki insan hiçbir zaman kendinin dışına çıkamaz. En büyük belâlarımızdan biridir bu. Göğü, yeri bir dakika için olsun, bir sineğin düzeylere ayrılmış gözüyle görebilmek veya doğayı bir orangotanın kaba ve basit beyniyle algılayabilmek için neler vermezdik. Ama bizim için imkân yoktur buna. Tresias gibi hem erkek olmak, hem de bir kadın olmuş olmayı hatırlamak bize vergi değil. Sürekli bir hapisanede gibi kendi benliğimizin içine kapatılmışız... Eleştirici açıkça şöyle demelidir: Efendiler size Shakespeare, Racine, Pascal veya Goethe ile ilgili olarak kendinden söz edeceğim."[1]

İzlenimci eleştiri kurallara inanmadığı ve eser hakkında herkesçe geçerli yargılar verilemeyeceği kanısında olduğu için eserin nitelikleri, yapısı üzerinde durmaz. Onlarca eser hakkında söylenen şeylerin doğru ya da yanlış olması söz konusu edilemez. Nasıl edilsin ki güzellik bir zevk meselesidir ve zevkler değişir. Eleştirici eserden zevk alıp almadığına bakar ve yapabileceği tek şey de eserin kendisinde uyandırdığı duyguları, yaşantıları anlatmaktır. Bundan ötürü, eleştirici her şeyden önce güzelliğe karşı duyarlı olmalı, güzelin heyecanına varabilmelidir. Yoksa birtakım kurallara göre eseri ölçmek, ondan sonra "başarılı", "başarısız", ya da "yararlı", "zararlı" gibi yargılar savurmak hiçbir işe yaramaz. Eleştirici eser hakkında değil, kendisi hakkında bir şeyler söylediğine göre yazısının değeri, eser hakkındaki görüşlerinin doğruluğundan

gelmez, kendi sanat değerinden gelir. “Mr. Ruskin’in Turner üzerindeki görüşlerinin doğru olup olmadığına kim aldırır. Ne önemi vardır bunun?”[2] Eleştiricinin yazısı, bir şiir, roman veya oyun dolayısıyla yazılmış ikinci bir sanat eseri olur.

Öyleyse izlenimci eleştirinin *eleştiri olarak* bir değeri var mıdır? Tahmin edileceği gibi, ne sosyolojik eleştiri yapanlar, ne Marksistler, ne ahlâkçılar ne de biçimciler bunu gerçek eleştiri sayarlar. İzlenimci eleştirinin bir değeri varsa, bu, bir *eleştiri* yazısında aradığımız meziyetlere sahip olduğundan değil, başka alanlarda (otobiyografi ve deneme alanlarında) başarılı oldukları içindir. İzlenimci eleştiriyi, ya eleştiriciyle, eleştiri dışı nedenlerle ilgilendiğimiz için yaşantılarını öğrenmek ister ve bundan ötürü okuruz; ya da yazıları üslup v.b. özelliklerinden ötürü çekicidir de onun için. Yani edebiyatın bir türü olan otobiyografi ve denemeyi ne için okursak bunları da o sebeple okuruz.[3]

Gerçekten de izlenimci eleştiri yazanların iyileri, aslında yazar olarak denemeleri ile ün yapmış kişilerdir. Hazlitt, Lamb, A. France gibi eleştiricileri bugün zevkle okuyabiliyorsak deneme türünde güzel yazılar yazdıkları içindir. Ama izlenimci eleştirinin *eleştiri olarak* hiçbir değeri yok mudur? Belki iki bakımdan okura yararlı olabilir. Eğer eleştirici bir eserden bahsederken heyecanını okura da aşılayabilirse eleştirici olarak yararlı bir iş görmüş sayılır. Bundan başka, eleştirici izlenimlerini kaydederken ya tamamiyle kendi duygularını açıklar veya bunu yaparken eserin havasına, bazı özelliklerine ışık tutabilir, eserde okurun daha önce farketmediği şeylere dikkatini çekebilir.

Nurullah Ataç izlenimci yazılarıyla da edebiyat alanında etkili olmuş, heyecanını çok kimseye aşılayabilmiştir. Ne ki eser hakkında bir şey söylemeyen genel izlenim bildirişleri çoktur. “Gençler İçin” adlı yazısında Fazıl Hüsnü Dağlarca için “bizi tâ içimizden saran şeyler söylüyor”, “doyamıyorum”, “bizim tâ içimizi aydınlatıyor” demesi bu çeşidin örnekleridir.[4] Aynı yazıda Bâki’nin

> Bâki çemende hayli perişan imiş varak
> Benzer ki bir şikâyeti var rüzgârdan

beytini alarak şöyle diyor:

> “Bu bizim içimizde bir şeyler uyandırıyor, bize bir duyguyu, derin bir duyguyu sezdiriyor derseniz, peki doğru söylüyorsunuz. Yok kalkar da bunda hoş bir buluştan bir çizgiden başka doğrudan doğruya bir mânâ var derseniz, ona da doğru diyemem.”

Beyit hem bize derin bir duyguyu sezdirecek hem de anlamdan yoksun olacak. Eleştiri olarak yeterli mi bu yargı? Okura eser hakkında ne söylüyor? Hemen hemen hiçbir şey. Oysa metne bakar da beyitte neler olup bittiğini araştırırsak, öyle sanıyorum ki, Ataç’ın sözünü ettiği derin duygunun beyitteki imgeyle yakından ilgili olduğunu farkederiz. Rüzgârın dalından koparıp savurduğu yaprak yerde ‘perişan’ yatıyor ve bu durumundan yakınıyor gibi bir hali var. ‘Rüzgâr’ aynı zamanda ‘kader’ anlamına geldiği için, diyebiliriz ki yaprağın ‘rüzgâr’ karşısındaki yalnız, çaresiz ve şikâyetçi durumu,

insanın kader karşısındaki durumunu simgelemekte ve bundan ötürü beyit bir güz manzarası tasvirini aşarak bizde daha derin duyguları harekete getirmektedir. Beyitteki çaresizlik, isyan, tevekkül ve hüzün duygularını daha iyi dile getirmek için şair imgede tek bir yaprak kullanıyor. Yaprağın tek ve yalnız olması, karşı gelinmez bir gücün önünde boyun eğmek zorunluğunu duyuruyor. "Benzer ki" sözcüğü de önemli. Şikâyet açıkça, haykırarak yapılmıyor, kader karşısındaki çaresizliğin biraz tevekkül ile karşılandığını gösteren sessiz, belli belirsiz bir isyan.

İzlenimci eleştiri metin üzerinde durarak bu çeşitten eleştiriye girişmez, ama kendinden söz eden eleştirici bazen eserin bir özelliğine, dolayısıyla dikkati çekebilir. Charles Lamb, "Restoration" çağı komedyalarından söz ederken şöyle der:

> "İtiraf ederim ki, kendi hesabıma... sıkı bir vicdanın egemen olduğu sınırların bir zaman için dışına çıkarak dolaşıp nefes almayı... ara sıra şöyle bir rüya süresince filân tahditlerin burnunu sokmadığı bir dünya hayal etmeyi, avcının beni kovalayamayacağı gizli kuytulara çekilmeyi severim... Kafesime ve zincirlerime döndüğümde, daha sağlıklı ve canlı bulurum kendimi... Başkalarını, bilmem ama, ben Congreve'in -hattâ, hattâ Whycherley'nin- komedyalarından birini okuduktan sonra kendimi daha iyi hissederim; daha bir neşeli bulurum hiç değilse."[5]

D. Daiches'in de söylediği gibi Lamb bu parçada otobiyografik bir yöntem kullanırken, "Restorations"

komedyanın ahlâk kaygılarına sırtını dönmüş (amoral) bir komedya olduğunu belirtmektedir.[6]

Okur Merkezli Eleştiri

Okura dönük eleştirinin izlenimci olmayan bir çeşidi, önceki bölümde açıklamaya çalıştığımız Alımlama Estetiği'nin getirdiği eleştiri yöntemidir. Okura önemli rol tanıyan bu yöntemde, yukarıda söylediğimiz gibi, boşlukların doldurulmasıyla öykü ya da romanın anlamı tamamlanır. Bu yöntemle yazınsal bir metne yaklaşmak karmaşık bir iştir, ama Sait Faik'in "Hişt, Hişt" adlı öyküsünü Akşit Göktürk'ün ele alışını bu tür eleştiriye kısa bir örnek olarak verebiliriz. Söz konusu öyküde, öykü kişisi kırda yürürken kulağına ikide birde "Hişt Hişt" diye bir ses gelir ve kişi bu sesin nereden gelebileceğini düşünerek yürüyüşüne devam eder. "Hişt" çağrısı acaba bir böceğin sesi mi? Bir yılan ya da bir tilki geçmiştir belki de. Bir kuş da olabilir, ya da rastladığı bahçıvan. Adam yol boyunca çeşitli olasılıkları geçirir aklından ve öykü şu cümlelerle biter.

> "Nereden gelirse gelsin; dağlardan, kuşlardan, denizden, insandan, hayvandan, ottan, böcekten, çiçekten. Gelsin de nereden gelirse gelsin! ... Bir hişt sesi gelmedi mi fena. Geldikten sonra yaşasın çiçekler, böcekler, insan oğulları...
>
> – Hişt, hişt.
>
> – Hişt, hişt.
>
> – Hişt, hişt."[7]

Akşit Göktürk öyküdeki yabancılaştırma ilkesinden söz ettikten sonra şöyle devam ediyor:

> “Hişt!” diyen kim? Okurken, biz de öykü kişisiyle, sonra bahçıvanla birlikte, arıyoruz. Bu konuda metnin doğrudan doğruya ilettiği varsayımları izliyoruz. Arkadan seslenen biri mi? Devedikenleri, karabaşlar, yapraklar mı? “Kuş mu, yılan mı, tosbağa mı, kirpi mi?” Çalılar arasında saklanan biri mi? Eşeğin otları yerken çıkardığı ses mi “hişt!”? Öykü kişisinin düştüğü zihinsel bir yanılsama mı? Balık mı, canavar mı? Öykü kişisi kendi kendine mi “hişt!” diyor boyuna? Bahçıvan mı? Papazın oğlu mu? Okumamız boyunca metnin sözcükleriyle bilincimizde uyandırılan bu soruların yanıtı hep açık kalıyor. Öykü kişisi için de öyle. Bir ara kendi kendine “hişt!” demeye karar vermesi daha da karmaşıklaştırıyor durumu bizim için. Öyküdeki kişi sanki vazgeçiyor “hişt!” diyeni aramaktan. Bahçıvanla söyleşirken bir an işi şakaya vuruyor bu konuda. Metinde dile getirilen bir dizi varsayımdan bir çıkarsama yapma işi okura kalıyor. Her yeni varsayım bir yanılsamaya dönüşürken; arada hep işitiliyor “hişt!” sesi. Varsayımların çok yönlülüğü ilgiyle okutuyor bize metni. Bunca varsayımın aracılığıyla iletilen yazar amacını, yaratıcının ön-yönelimini kestirmeye, parçalardan, bölük pörçük olasılıklardan bütünü kurmaya başladığımız an, gene algı alışkanlıklarımızın tersine, kimin seslendiğinin hiç de önemli olmadığını kavrıyoruz. Son tümcelerde de dayanak buluyor bu gözlemimiz. Bu aşamada, metnin

nesnel varlığı ötesinde bütün anlamı kuşatmaya çabaladığımız an metin bize üç kez daha art arda “hişt hişt!” diyor. Okuma deneyimizin bu aşamasından sonra, bu metindeki yaşantının bizim kendi yaşantı dünyamıza yansıtılmasına sıra geliyor. Kim diyorsa diyor, ama neden “hişt!” diyor? sorusunun yanıtını aramamızla da son aşamasına geliyor anlamı kuşatma çabamız. Metnin bütününde doğadan, bütün canlı çevreden nasıl esrik bir sevgiyle söz edildi ğini anımsayarak “hişt!” yaşama sevincinin ta kendisidir diyebiliyoruz sözgelişi. Metinle, dolayısıyla da yazarla bir şeyi paylaşıyoruz. Biz de işitiyoruz “hişt!” çağrısını. Metin, yeni bir deney eklemiş oluyor yaşamımıza. Metnin, daha ilk anda seslenerek okuru içine çekiverdiği soru-yanıt zinciri bu deneyle noktalanıyor.[8]

1. Anatole France, *La Vie Littéraire*, cilt I, s. 5-6.

2. Oscar Wilde, “The Critic as Artist”, *Essays by O. Wilde* içinde, Der.: H. P. (Mc Nuren), s. 133-134.

3. Bkz.: Harold Osborne, *Aesthetics and Criticism*, s. 138.

4. Nurullah Ataç, *Günlerin Getirdiği*, 1946, s. 101-102.

5. Charles Lamb, “On the Artifical Comedy of the Last Century.”

6. Bkz.: David Daiches, *a.g.e.,* s. 270.

7. Sait Faik Abasıyanık, *Bütün Eserleri*, Cilt 7, Varlık Yayınları, s. 242.

8. Akşit Göktürk, “Okumak-Yorumlamak”, *Çağdaş Eleştiri*, Aralık 1984, s. 27.

BEŞİNCİ KISIM

ONÜÇÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT VE HAKİKAT[1]

İncelediğimiz belli başlı edebiyat kuramlarında özellikle bir sorun büyük tartışmalara yol açmakta ve edebiyat konusunda birbirine karşıt iki tutumun belirmesine neden olmaktadır. Bazı estetikçiler ve eleştiriciler edebiyatın bize (insan tabiatı, hayat, toplumsal gerçeklik v.b. hakkında) bir çeşit bilgi sağladığını iddia etmekte ve bundan ötürü hakikat bildiren ya da bildirmesi gereken bir şey olduğunu söylemekte; bazıları ise, edebiyat dahil, sanatın hakikatı bildiremeyeceğine, özünün buna uygun olmadığına ve işlevinin ne bilgisel ne de didaktik olamayacağına inanmaktadır. Bundan ötürü bu sorunu biraz daha kurcalamakta ve bilgi ile sanat arasındaki ilişkiye hiç değilse sorunu daha iyi belirterek bir açıklık kazandırmakta yarar vardır.

Bir şiir (roman ya da oyun) ne bir psikoloji ne bir sosyoloji ne de bir tarih kitabıdır. O halde ne tür bir hakikat, ne tür bir bilgi söz konusu olabilir burada?

Sanatın bilgisel olduğunu söyleyenler, sanat eserindeki bilginin ve hakikatin, bilimdekinden başka olduğunu da sözlerine eklerler, ama “başka”dan hepsi aynı şeyi kast etmez. Onun için her şeyden önce şu sorulara cevap vermeye

çalışacağız: Edebiyat eserinde bilgisel anlam bulunabilir mi? Eğer varsa bildirilen hakikat nasıl bir hakikattir? Hakikati (toplumsal, felsefî, ahlâkî, v.b.) bildirmek, esere sanat bakımından bir değer kazandırır mı?

Bugün mantıkta hakikat, önermelerle ilgili bir nitelik olarak kabul edilir. Bundan ötürü hakikatten söz etmek, bir şeyin doğru ya da yanlış olabileceğinden söz etmek demektir. Olgular kendi başlarına ne doğrudurlar ne de yanlış. "Bu soba yanlış mı, doğru mu?" diye bir soru anlamsızdır; soba ne doğrudur, ne de yanlış. Ama "Ahmet Beyin evinde iki soba var" önermesi doğru mu, yanlış mı diye sorabiliriz. Başka bir söyleyişle, doğruluk-yanlışlık ancak önermeler için söz konusu olabilir. Kabaca, önerme, bir olguyu tasvir eden cümledir. İki ayrı cümle aynı olguyu tasvir edebilir. "İstanbul Ankara'dan büyüktür" ve "Ankara İstanbul'dan küçüktür" cümleleri aynı önermeyi dile getiriyorlar demektir. Bunları Fransızca ya da İngilizce söylersek cümleler değişir ama önerme değişmez. Bir önermenin hakikati ifade etmesi, doğru, önerme olması demektir ki, bu da betimlediği olgunun (durumun) gerçekten öyle olmasına bağlıdır. İstanbul Ankara'dan büyükse yukarıdaki önerme doğrudur, değilse yanlıştır.

Eğer 'hakikat'i böyle önermesel anlamda kullanıyorsak, edebiyatın hakikati bildirmesi için gerçek olguları tasvir eden cümlelerden kurulması gerekir. Oysa edebiyat eserlerinde bu çeşit cümleler çok azdır. Buna en elverişli olan roman ve oyunlarda bile kişiler ve olaylar uydurmadır, gerçek olguları, durumları anlatmazlar. 'Ahmet Beyin evinde iki soba var' cümlesi hayatta biri için söylenmişse doğru olabilir. Ama bir

romanda geçiyorsa nasıl doğru olabilir? Gerçekte ne Ahmet Bey var, ne evi ne de sobası. Hattâ kişilerini tarihten alan romanlarda dahi doğru ya da yanlış olabilecek cümleler çok azdır. *Devlet Ana*'da "İnönü Hisarı, Eskişehir sancak beyine bağlıdır" ya da "Demek güneyi Germiyanlı.. Doğusuyla kuzeyi Karacahisarlı Selçuklu.. Batısı Bizans ve Ertuğrulun" gibi bazı cümleler doğru olabilir (doğruluk iddiası taşıyabilir) ama geri kalanları gerçek olguların ya da durumların tasviri değildir ki doğru olabilsin.

Demek ki edebiyat, bilimin yaptığı gibi hakikati ifade edemez. Öyleyse ya edebiyat hakikati anlatamaz diyeceğiz, ya da başka bir çeşit hakikatten, sanata özgü hakikatten söz açacağız. Çeşitli görüşler vardır bu konuda. Ele alacağımız ilk iki görüş, edebiyatın şu ya da bu anlamda hakikat ile ilişkisi olduğunu iddia eder. Son iki görüş ise bunun tersini savunur.

Edebiyatın Hakikatle İlişkisi Vardır

1. Sezgisel Hakikat

Sezgicilerle başlayalım. Bunlara göre sanat, sezgi ile kavranan bir hakikati açıklar. Bilindiği gibi bazı felsefecilere göre, hakikate varmanın yolu yalnız duyular ve akıl değildir. Empirist ve rasyonalistlerden farklı olarak bazı düşünürler, hakikati sezgi ile kavramanın mümkün olduğunu söylerler. Bu, doğrudan doğruya kazanılan, kavramsal olmayan (non-conceptual), kesin bir inanç doğuran, yanılmaz bir bilgidir. Örnek olarak mistiklerin bilgisini gösterebiliriz. Sezgisel bilgi yolunun geçerli olup olamayacağını tartışmak felsefecilere

düşer. Ama bir noktaya işaret etmemiz gerek. Modern felsefe akımlarında "doğrulanabilme" il kesine verilen önem malum. Sezgicilerin bilgi kuramlarında ise doğrunun nesnel ölçütü olmadığına göre, doğru sezgilerle yanlış sezgileri nasıl ayıracağız? Hepimizin sezgisi aynı olmadığına göre doğru olan hangisi? Kavramsal anlatışa uygun olmayan bir bilgi hakkında bu sorunun cevabını vermek güç. Ya "yanlış sezgi ile doğru sezgiyi ayırdedemeyiz" dememiz lâzım, ya da "sezdiğini sanan her insan gerçekten de sezmiş değildir". Bilgi teorisi alanında sezgiciliği bir yana bırakır da edebiyata dönersek nedir durum?

On dokuzuncu yüzyılda bilimin başarıdan başarıya koşması sonucu, hakikate varmanın tek yolu bilim yöntemi olarak belirince, bir kısım edebiyatçılar edebiyatı kurtarabilmek için hakikatle ilişkisini kesmişlerdi. Ama bazıları da, edebiyatı bir zevk verme aracı olarak anlamanın, onun önemini kaybettireceği korkusu ile sanatın görevini daha ciddî ve sağlam bir alanda aramak gerektiğine inandılar. Gelgelelim edebiyatı artık bilime rakip bir bilgi kolu saymak da zordu. Ne yapılabilirdi öyleyse? Yapılan şu oldu: Sanat (edebiyat) bize hakikati bildirir ama bilimin açıkladığı hakikat değildir bu. Sanat sezgisel bilgi kazandırır. Doğruyu söylemek gerekirse bu büsbütün yeni bir iddia sayılmaz. Platon'un *İon* diyaloğunda şairin ilham yolu ile, aklı aşan bir bilgiye vardığından söz edilir. Plotinos'a göre, sanatçı, bu dünyada yansımış olan güzelliğin kaynağına uzanan ve formlar dünyasını sezgi ile kavrayabilen bir adamdır. Ancak, bu sanat görüşü, on dokuzuncu yüzyılda Schelling ve Schopenhauer gibi Alman düşünürlerinin elinde işlenmiş ve bir kuram haline sokulmuştur. Demek oluyor ki

şair, bilim adamlarının yaptığı gibi akıl ve deney yolu ile değil, ama imgelem ile, aklın sınırlı bilgisini aşan daha yüksek bir bilgiye erişiyor. Aşkın Gerçekliği (Ultimate Reality), ya da varlığın özünü doğrudan doğruya sezgi ile kavramak herkese vergi değildir; çünkü bizim gündelik hayattaki algı larımız ve aklımızda bilişimiz bu çeşitten bir gerçekliği kavramakta yetersizdir. Şair ise, akıldan üstün bir bilgi melekesi olan imgelemi ile, görünen varlığın altında yatan öze kadar sızabilir. Bilim hakikate açılan tek kapı olduğunu iddia ededursun, sezgicilere göre asıl önemli gerçekliğe ulaşabilecek adam bilgin değil, sanatçıdır.

Diyelim ki sanatçı imgelemi ile son gerçekliğe ulaştı, varlığın özüne kadar inebildi; nasıl aktaracak bu bilgisini başkalarına? Sezgi ile kavranan hakikat de önermelerle anlatılabilir. Eğer şair bunu yaparsa, şiir, dil bakımından bilimden ayrılmış olmaz, ancak şairin şiiri yazmadan önce hakikate varmak için kullandığı yol başka olmuş olur. Aradaki fark, bilgi psikolojisi bakımından bir farktır, dil bakımından her ikisi de önermelerden meydana gelmiştir. Çünkü sezdiği hakikati önermesel biçimde açıklamaktan başka bir şey yapmamıştır ki şair. Mistik yaşantısında kazandığı bilgiden başkalarını haberdar etmek isteyen bir adam durumundadır.[2]

Hemen ekleyelim ki sezgicilerin söylemek istediği bundan farklı bir şey. Sanatçı sezgisel bilgisini bize önermesel biçimde anlatmaz, bunu aynen sezdirir. Yani okurun eser karşısındaki yaşantısı, şairin eriştiği hakikati kavratan bir yaşantıdır. Sanat eserinde önermeye indirgenemeyen bir şey vardır; böyle bir eser, bütünü ile ele alındığı zaman hakikati sezdiren bir simge

sayılabilir.[3] Başka şekilde söylersek, okurun eser karşısındaki estetik yaşantısı *bilgisel* bir yaşantıdır; çünkü sözcüklerin yerleştirilmesinde, birbiriyle ilintisinde, eserin simgesel ve katmerli anlamlığında, başka bir şekilde dile getirilemeyecek, kavramsal dille söylenemeyecek çeşitten bir hakikati ifade olanağı vardır.

Estetik yaşantının gerçekten bilgisel olup olmadığı konusunda uyuşmak zor. Birçokları sanat eseri karşısında duyduğu yaşantının kendisine bilgi kazandırdığı kanısındadır; bazı estetikçiler de sanatın böylece sezgisel hakikati verdiğini iddia etmektedirler. Şimdi, bu doğrudan doğruya elde edilen bilgiye, kavramın gerçek anlamıyla bilgi diyebilir miyiz? Bu noktada tartışma başlıyor. Çünkü bazı filozoflara sorarsanız, bir şeyi yaşamak onu bilmek değildir. Bir şeyi bilmek *onun hakkında* bir şey bilmektir. Bir yaprağa baktığım zaman belirli bir yeşil rengini görür, onu farkeder, onunla âdeta tanışırım. Bu tanışma (acquaintance) sadece bir farkında olma, bir görmedir. "Bu yeşildir" sözünde ise artık tanışma sınırını aşma vardır. Gördüğüm renge bu adı vermek için, daha önce bana yeşil diye öğretilen renkle aynı olduğunu farketmem gerek.[4] Bundan ötürü bazılarınca estetik yaşantının bilgisel olduğunu söylemek, "bilgi" terimini yanlış bir anlamda kullanmak ve gereksiz bir karışıklığa yol açmaktır.

2. Önermesel Hakikat

Şimdi ele alacağımız görüşü savunanlara sorarsanız, edebiyatta önermesel hakikatler çok önemlidir. Bunları ikiye

ayırmamız lazım: Belirtik hakikati savunanlar ve örtük hakikati savunanlar.

a. Belirtik Hakikat.

Yine edebiyat eserlerinde dilin kullanılışını gözeterek bu tutumu açıklayalım. Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz*'i şöyle başlıyor:

> Bir gün gazetelerde, "Hazin bir vefat" başlığı altında kısa bir fıkra çıktı: "Bursa eşrafından, eski maslahatgüzarlarımızdan ...dairesi mütercimi Ahmet Fahim Bey eceli mev'udiyle vefat etmiştir. Merhum her cihetle faziletli, hür fikirli, geniş bilgili, çok nezaketli, şahsına hürmet telkin ettirmiş ve dostları tarafından çok sevilmiş bir zattı. Vefatı zaiyattandır. Mevlâ rahmet eyleye."
>
> İşte, ölünün cesedi üstüne atılan birkaç kürek toprak gibi, hatırası üzerine kapanan birkaç satır. O ölüyü bilmeyenlerden bu yazıyı okuyanlar sanki ne duyarlar? Bir talihin ademe göçmesinden onunla alâkası olmayan ne anlar? Bir fâninin öldüğüne kimse şaşmaz ve kimse düşünmez ki o da kendisini ölümden bizim kendimizi sandığımız kadar uzak sanırdı. İnsanlar, birbirlerinden uzak mesafelerle ayrılmış yıldızlar gibi, kendi hususî boşlukları içinde dönen, hepsi yalnız, hepsi mahrem ve başkalarına kapalı birer dünyadır. Bir yıldız sönünce ondan uzaktakiler bir şey duymaz. Herkes ancak biraz kendi komşusuyla meşgul olur. Herkes ancak bir iki

> düşmanı için kin, ancak üç dört dost veya akraba için haset veya muhabbet ve ancak beş altı vücut ve ruh için biraz zaaf, bir temayül veya bir aşk duyar ve beşeriyetin üst tarafı bize tamamen yabancı gibi karanlık kalır.

Buradaki cümleleri iki kategoriye ayırabiliriz. Birinciler bize bir olayı anlatıyor: Fahim Bey ölmüş, gazetede ölüm haberi çıkmış. Bunların hakikatle bir ilişkisi var mı? Gerçi tasvir edici gibi görünüyorlar ama bunlar "uyduruk" (fictious) cümlelerdir; gerçekte olmamış şeyleri, yaşamamış kişileri anlatırlar. Bu cümleler gerçek durumları tasvir etmediğine göre bunların doğruluk değeri olamayacağını daha önce de söylemiştik.[5] Biz de okuduğumuz kitabın bir tarih kitabı olmadığını biliyoruz ve "Fahim Bey gerçekten yaşamış mı? Böyle bir ölüm haberi çıkmış mı idi gazetede?" gibi sorular sormayız.

Gelelim ikinci çeşit cümlelere. Bakıyoruz yazar bu ölüm haberi üzerine bazı genel yargılara varıyor. İnsanların, mahrem, yalnız, başkalarına kapalı birer dünya olduğunu söylüyor. Eserin olayları arasına yerleştirilmiş bu türden cümlelere "düşünsel" cümleler diyelim. Bunların birincilerden başka olduğu besbelli. Hayat ve insanlar hakkında söylenmiş açık, belirtik sözlerdir bunlar. Okura göre ya yanlıştırlar ya doğru.

Düşünsel cümleler, eserdeki olaylar, kişiler, tasvirler v.b. ile birlikte eserde belirtik (explicit) bir tez meydana getirebilirler. Diyelim ki yazar Anadolu köylüsünün hayatını yansıtıyor eserinde. Eğer yazar bununla yetinmiyor ve bu hayat hakkında olumlu ya da olumsuz düşünceler ileri sürüyorsa (ya da

karakterlerine sürdürtüyorsa) eser, köylü hayatı hakkında belli bir tezi dile getirmiş olur. Açıklanan hakikat ne denli belirtik olursa, eser o oranda bir sosyoloji, politika, ahlâk ya da felsefe söylemine yaklaşmış sayılır.

b. Örtük Hakikat

Edebiyatın hakikati bildirmesi konusunda karşılaştığımız güçlük şu oluyor. Eğer edebiyata özgü, başka yoldan elde edilemeyecek bir bilgiden (örneğin sezgisel bilgiden) söz edersek, buna gerçekten bilgi denebilir mi sorusu ile karşılaşıyoruz. Öte yandan, gerçekten bilgi sayılabilecek belirtik hakikatlerin edebiyat açısından ya da genellikle estetik yönden önemli olduğunu kabul etmek zor. Acaba bu çıkmazdan kurtulmak imkânı yok mu? Hem edebiyata, sanata özgü, hem de önermesel sayılabilecek türden bir hakikat var mı edebiyatta?

Belki örtük hakikat (implied truth) buna en yaklaşanıdır. İlk önce tek bir cümlede örtüklüğü ele alalım. Bir cümlenin bazen bir belirtik anlamı olabilir, bir de örtük anlamı. Adam sekreterine "Süslenmeniz bittiyse lütfen şu mektubu yazın" dese, burada imâ edilmiş bir anlam daha var tabiî. "İş göreceğiniz yerde, taranmak, boyanmak ve aynaya bakmakla vakit geçiriyorsunuz" gibi bir anlam. Şiirde ve genellikle edebiyatta örtük anlam büyük rol oynar. Buna dayanarak edebiyatın semantik tanımı yapılacak olursa "Edebiyat dilin o yolda kullanılışıdır ki, anlamın, önemli bir kısmını örtük anlam oluşturur" denilebilir. Bilimsel yazılarda ise örtük anlam hemen hiç yoktur.

Edebiyatta hakikatin yeri olduğunu ileri sürenler arasında bir kısmı, eserin içinde açıkça anlatılmamış örtük hakikatin önemli olacağı kanısındadırlar. Burada söz konusu olan, tek tek cümlelerden, ya da eserin ufak bir parçasından çıkarılacak örtük anlam değil, eserin bütününden çıkarılacak örtük tezdir. Açık tez ile örtük tez arasındaki sınırı çizmek zor. Açık tez daha çok düşünsel cümlelerden ya da kişilerin bir konu üzerinde fikirlerini açıklayan konuşmalarından çıkarılır. Örtük teze gelince, yazar bunu bize açıkça söylemediğine göre, biz bunu ancak kişilerin çizilişinden, olayların sıralanışından, tondan v.b.dan çıkartmaya çalışırız.[6] Başka şekilde söylersek, uyduruk cümleleri yorumlamak suretiyle çıkartırız örtük hakikati.

Örneğin Camus'nün *Yabancı*'sını alalım ele. Camus, *Sisyphe Efsanesi*'nde incelediği ve açıkladığı "saçma" kuramı nı bu romanda da anlatıyor. Ama aynı yöntemle değil. Denemesinde kavramsal ve mantıksal yoldan yaptığını, romanda kavramsal olmayan bir dille yapıyor. Diyelim ki hayatın, evrenin mantıkî izahının yapılamayacağını; insanın, rasyonel şekilde açıklayamadığı bu dünyada bir yabancı olarak kaldığını ve insanların da birbirlerini gerçekten bilemeyeceğini göstermek istiyor. *Fahim Bey ve Biz*'den aldığımız parçada da insanların yalnız ve birbirine kapalı olduğu söyleniyordu. İki yazar aynı felsefeyi paylaşıyorlar demek istemiyorum, ama birisinin insanlar ve hayat hakkında belirtik olarak söylediklerini, diğerinin sanat yoluyla yaptığını hatırlatmak istiyorum. Camus, "saçma" kuramını romanında bir felsefe sorunu olarak inceleyip tartışmıyor, deliller getirerek bunu ispat etmeye kalkışmıyor, hattâ kuramını kavramsal yoldan açıklamıyor bile.

Bunun yerine, romanın kahramanı Meursault'nun çeşitli durumlardaki davranışı ile karşılaşıyoruz. Meursault'da, her şeye karşı bir boşvermelik, bir umursamazlık var. Annesinin ölüm haberi, cenazesi, seviştiği kız, Paris'e tayini karşısındaki davranışları önümüzde sıralandıkça, yavaş yavaş "saçma" duygusu belirmeye başlıyor. Eleştiriciler *Yabancı*'da, Camus'nün bunu nasıl sağladığını incelemiş ve uzun uzun açıklamışlardır. Meursault'nun davranışlarını gösteren olayların belirli bir çizgi takip etmemesinin, kopuk ve bağlantısız olaylar olmasının, sentaksdaki kesikliğin, objeleri tasvir ederken gözetilen nesnelliğin, Camus'nün belirtmek istediği yabancılığı ve anlamsızlığı nasıl dile getirdiğine dikkat çekmişlerdir. Demek oluyor ki Camus felsefesini belirtik olarak değil, örtük biçimde anlatmaktadır. *Sisyphe Efsanesi*'nde olduğu gibi sadece kafamıza seslenmiyor ama aynı felsefeyi sanatçı olarak dile getirirken, "saçma" inancını *yaşatıyor* bize. Buna inanmanın duygusunu aktarıyor.

Camus amacında ne dereceye kadar başarı sağlamıştır, aksayan taraflar var mı, yok mu sorusu ayrı bir mesele. Ro manı başka şekilde yorumlayanlar da çıkmıştır. Sanat eserinde örtük olarak dile getirilen felsefî görüş, kavramsal biçimde verilmediğinden ister istemez açıklığından kaybeder. Bundan ötürü, örtük olarak verilen görüşün yanlış anlaşılması tehlikesi vardır her zaman. Bunun önüne geçmek amacıyla yazar bazen anlatmak istediğini daha belirtik yapmak için sanat yönünden fedakârlık eder ve bunu yaptığı oranda, örtük hakikatten belirtik hakikate doğru kayar. *Yiğit Ana ve Çocukları* oyununda Brecht, savaşın sırtından geçinenlerin olumsuz davranışlarını

göstermek istiyordu. Otuz Yıl Savaşlarında, İsveç ordusunun peşinden giderek askerlere giyecek, ayakkabı, içki satan Yiğit Ana geçimini bu yoldan sağlamaktadır. Ama bu arada iki oğlu ve bir kızı savaşta ölürler. Yiğit Ana davranışının politik bakımdan bilincine varmamış olarak arabasıyla ordunun peşinde ticaretine devam eder. Brecht, Yiğit Ana'yı olumsuz bir kişi olarak göstermek isterken, Zürih'te ilk sahneye konuşunda seyirciler oyunu öyle yorumlamamışlar, kadının başına gelenlere acıyarak ağlamışlar. Hayatını kazanmak için didinen, üç çocuğunu kaybettiği halde yılmadan hayat için mücadele eden cesur bir ana gibi görmüşler onu. Fena halde kızmış Brecht ve kadının olumsuzluğunu daha iyi belirtmek için oyunda bazı değişiklikler yapmış. Gelgelelim Doğu Berlin'deki temsil de Brecht'in istediği sonucu vermemiş. Bazı hükümet yetkilileri, Yiğit Ana'nın, oyunun sonunda hatasını anlayarak halka bir şeyler söylemesini ve oyunda belirtik bir komünist tezinin yer almasını teklif etmişler. Fakat Brecht yanaşmamış buna.[7] Kadının, yaptığı işin bilincine varmadan devam etmesini uygun görmüş. Daha belirtik bir açıklamaya girmenin, örtüklükten fazla uzaklaşmanın eserin sanat yönünü fazla düşüreceğini düşünmüştü herhalde.

Edebiyatın Hakikatle İlişkisi Yoktur

Edebiyatın Anlamı Duygusaldır

Edebiyatı, tarihten, bilimden, felsefeden, sosyolojiden ayırmak ve sorunu dilsel bakımdan çözmek isteyen I.A. Richards'ın estetiğinde, edebiyat ile hakikat arasındaki bağ

kopuyor. Richards'ın çıkış noktası, dil ile anlam arasındaki ilintidir. Yirminci yüzyılın edebiyat anlayışını, hiç değilse Anglo-Saxon ülkelerinde çok etkilemiş olan bu düşünürün fikirlerine bir kere daha dönelim.

Richards dilin bir olguyu tasvir etmek için kullanılışına "sembolik" kullanış (bugün genellikle göndergesel terimi tercih edilmektedir) diyor, çünkü önerme bir olgunun sembolü olmaktadır. Dilin bu yolda kullanılışına en iyi örnek bilim kitaplarıdır. Çünkü göndergesel kullanışta bilgi vermektir amaç. Edebiyatın hakikat bildirmek gibi görevi varsa, yazarın doğru önermeler yazması gerekir ki, bu sefer bilimle edebiyat aynı işin peşine düşmüş olurlar ve yazarla bilim adamı da rakip duruma girerler. Oysa Richards'a göre edebiyatın işlevi, bilimin işlevinden ayrıdır. Nasıl? Dilin sadece göndergesel yolda kullanılmadığına, ikinci bir yolda daha kullanıldığına dikkati çekiyor Richards: Duygusal kullanış. Bu kere dil, bilgi vermek, bir olguyu tasvir etmek için değil, ama duyguları dile getirmek ya da başkalarında duygular uyandırmak için kullanılır.[8] Örneğin "Yaşasın İstanbul" cümlesi bir olguyu tasvir etmez, bir duyguyu dile getirir, ya da başkalarında bir duygu uyandırmak için kullanılmıştır.

Dilin duygusal kullanılışında doğruluk-yanlışlık söz konusu değildir ve edebiyatta dilin kullanılışı işte bu duygusal alandadır. Richards'a göre dilin hangi amaçla, hangi anlamda kullanıldığını anlamanın bir yolu, söylenen söz için, "doğru mu, yanlış mı?" sorusunun uygun düşüp düşmediğine bakmaktır. Eğer böyle bir soru yersiz ise kullanış duygusaldır.

> Hafızın kabri olan bahçede bir gül varmış.
> Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.

dizelerini okuyunca, gerçekten bir gülün Hafız'ın kabrinde her gün açıp açmadığını sormayız. Ne de, "Böyle şey olmaz, bir gül durmadan her gün açmaz" gibi bir lâf ederiz. Bu dizelerin bir olguyu anlatmadığını biliriz, doğruluk sorusunu karıştıramayız işe.

Richards, yazarın bazen bir olguyu tasvir eden önermeler kullandığını inkâr etmiyor tabiî. Ama ona sorarsanız, bu gibi önermeler edebiyat eserinde ancak *sözde-önermeler* (pseudo-statements) dir. Yani yazarın bunları kullanmaktaki amacı bilgi vermek değil, yine duygu uyandırmak ya da bir duyguyu dile getirmektir. Başka şekilde söylersek, önermesel hakikatler edebiyatta yer alabilir ama, bunların doğruluğunu yanlışlığını sözkonusu etmek, esere yanlış bir açıdan bakmak olur. Edebiyat eserindeki anlam bilgisel değil de, duygusal demekle, Richards, görüldüğü gibi hakikat sorununu edebiyatın tamamen dışında bırakıyor.

Richards'ın dilin işlevi alanında yaptığı bu ayırım yirminci yüzyıl Anglo-Saxon edebiyat estetiğini çok etkilemiştir, ama bugün, dilin sadece göndergesel ya da duygusal olmadığı, başka işler de gördüğü kabul edilmekte ve bundan ötürü Richards'ın ayırımı yetersiz bulunmaktadır. Kaldı ki Richards bu konuda birkaç sorunu birbirinden iyice ayırmıyor. Bazen sözde-önermelerden bahsederken, bunların doğru ya da yanlış olabileceğini ama evetlenmiş (asserted) olmadığını mı söylemek istiyor, yoksa bilgisel doğruluğun geçerli olmadığını mı

kasdediyor belli değil.[9] Hattâ yaptığı ayırımın olgusal mı yoksa normatif mi olduğunu sorabiliriz. Edebiyatta dilin göndergesel olmadığını mı söylüyor Richards, yoksa eseri okurken cümlelerin karşısında nasıl davranmamız gerektiğini mi göstermek istiyor? Bu soruları bir yana bıraksak bile, yazarın hakikatle hiç ilgilenmediğini her zaman kabul edebilir miyiz? Dante'nin, Tolstoy'un, Şolohov'un, Camus'nün eserlerini bu kategoriye nasıl sokabiliriz? Kanımızca, Richards, edebiyat ile bilimi birbirlerine karıştırma eğilimini önleme bakımından yararlı bir iş yapmıştır; gelgelelim kendi estetik kuramı bu sorunu çözümlemiş sayılmaz.

Edebiyat Hakikati Bildirmez

Derrida ve onu izleyen edebiyat kuramcıları edebiyatın hakikat ile ilişkisi konusunda köktenci bir çözüm getiriyor ve diyorlar ki dilin kendi doğası zaten hakikati ifade etmeye engeldir. I.A. Richards dilin duygusal kullanışının değilse de, göndergesel kullanışının bilgi iletmeye, yani olguları yansıtmaya yaradığını söylüyordu. Derrida ve genel olarak yapısalcılık-ötesi düşünürleri bunu da kabul etmezler. Nedenini "Yapısalcılık-ötesi ve Derrida" adlı bölümde açıklamıştık; şimdi hakikat sorununu incelerken orada belirttiğimiz görüşleri hatırlayalım.

Dedik ki bir göstergenin anlamını oluşturan, onda yalnız var olan değil, var olmayan sesbirimleridir. Onda 'yok olan' ya da 'bulunmayan'dır. Bundan ötürü bir göstergenin anlamı hiçbir zaman kesinleşemez ve tamamlanamaz, çünkü di ğer bütün göstergelerle bağıntılıdır. Bu bağıntıların da sonu gelmediği için

anlamın kesinleşmesi hep ertelenme halindedir. Anlamın avucumuzun içinden hep kayıp gittiği böyle bir durumda hakikate ulaşmaktan söz etmek saflık olur. Eğer dil mevcut hakikatleri yansıtan bir araç olsaydı o zaman hakikati kavramak imkânı olabilirdi. Ne var ki dil, mevcut hakikati yansıtmaz, onu kendi oluşturur. Başka bir deyişle, biz, dilin yarattığı kurmaca dünyanın ötesine erişemeyiz. Bu kurmaca dünyaya ilişkin metinlerin anlamı ise, dilin doğası gereği kaypak ve kesinleşemez bir anlam olduğuna göre ne bilimsel ne de yazınsal metinlerde hakikati dile getirmek diye bir şeyden söz edebiliriz.

Edebiyatın hakikatle ilişkisi üzerinde birçok fikirler ortaya atıldığı halde kesin bir çözüme varılamamıştır, çünkü 'hakikat' kavramının anlamı kesin değil.[10] Edebiyata özgü bir 'hakikat' aradığımızda, bu anlamdaki hakikat kavramlarının bilim alanındaki hakikatten farklı olduğu görülüyor. Bu durumda bazı düşünürler hakikat kavramının edebiyatla bağdaşamayacağını söylerken, bazıları da tek çeşit hakikat üzerinde direnmenin yanlış olduğunu, edebiyattaki hakikatin bilim alanındakinden farklı olmakla beraber yine de bir çeşit hakikat sayılması gerektiğini söylüyorlar. Sayılmalı mı sayılmamalı mı sorusu bir terminoloji sorunudur. Belli bir sözcüğü filan anlamda kullanıp kullanmamak üzerinde anlaşmaya bağlıdır.

Herhalde hakikat sorunu bütün eserler için söz konusu edilemez. Aşk üzerinde, kısa, duygusal, lirik bir şiirin hakikati açıklayıp açıklamadığını araştırmak yersizdir. Fakat Tolstoy,

Balzac, A. Huxley, Brecht, Sartre gibi yazarların bize hayat hakkında söylemek istedikleri şeyler vardır. Bir uçta, edebiyatı elden geldiğince müziğe yaklaştırmak, okuru adeta büyülemek isteyenlerin eserleri yer alır; öbür uçta ise insanın, toplumun, hayatın üzerine eğilenlerin eserleri. Diğerleri bu iki uç arasında sıralanabilir. Eğer Derrida'cı değilsek, edebiyata özgü hakikati kesinlikle tanımlayamasak bile, böyle bir hakikatin birçok eserlerde yer aldığını söyleyebiliriz.

İnanç Sorunu

Bazı eserlerde belirtik ya da örtük bir dünya görüşü bulunduğunu inkâr etmeye imkân yok. Durum böyle olduğuna göre, şimdi şu sorularla karşılaşıyoruz: Okur eserdeki dünya görüşüne, teze inanmıyorsa eserin tadına varabilir mi? İnançlarımız eserin değerlendirilmesinde nasıl hesaba katılmalıdır?

"Eserdeki görüşleri yanlış buluyor, yazarın inançlarına katılmıyorsak eserden zevk alamayız ve eserin değeri bizim gözümüze düşer" dersek, o zaman şu durumu nasıl açıklayacağız? Aynı okur pagan devrinin inançlarıyla yazılmış bir Yunan tragedyasından zevk aldığı gibi, Katolik Dante'nin dinî eseri *İlâhî Komedi*'den de zevk alabilir, Müslüman Yunus Emre'nin şiirlerinden de, ateist N. Hikmet'inkilerden de. Bu kadar ayrı, hattâ karşıt dünya görüşlerini yansıtan bu eserlerden zevk alabiliyorsak, bunların hepsi birden doğru olamayacağına göre, yanlış olduğuna inandığımız görüşlere yer veren eserleri beğenebiliyoruz demektir. Yine unutmamalıyız

ki felsefesi ile uyuştuğumuz nice eser vardır ki bizce tatsız tuzsuz ve değersizdir. O halde, edebiyat eserlerini okurken inançlarımızı işe karıştırmayız sonucuna mı varıyoruz? Bu estetik sorun da, diğerleri gibi basite indirgenemez ve bütün durumları kapsayacak kestirme bir tek cevapla çözümlenemez. İnançlarımızı bir yana bırakmamız gerektiğini söyleyenler vardır (şartlarda da ayrılırlar); inançların hemen hemen her eser için söz konusu edilmesinden yana olanlar vardır.

I.A. Richards bir sanat eseriyle bir bilim eseri karşısındaki tutumlarımızın çok başka olması düşüncesinden hareket eder, çünkü onca edebiyat eserinde 'hakikat' sözkonusu değildir. Biraz yukarıda belirttiğimiz gibi Richards'a göre sanat eserlerindeki önermelerin işlevi bir gerçeği yansıtmak, hakikati bildirmek değil, duygular uyandırmak, itilerimizi bir uyuşum haline getirmektir. Bundan ötürü okurken inançlarımızı bir yana bırakırsak doğru bir tutumla, gerektiği gibi okuyoruz, demektir. Yok eğer inançlarımız işe karışıyorsa o zaman bir edebiyat eseri okuru olmaktan çıkmış ve tamamiyle başka çeşit bir eylemle uğraşan bir politikacı, bir sosyolog, bir tarihçi veya ahlâkçı hüviyetine girmiş oluruz. Richards bu konuda o kadar ileriye gitmiştir ki bir edebiyat eserini okurken estetik yaşantıya geçebilmemiz için hiçbir inanca ihtiyacımız olmadığını söylemiştir. "Eğer *Kral Lear*'i okuyacaksak hiçbir inancımız olmamalıdır."[11] Fakat bu iddianın çürüklüğü başkaları tarafından belirtildi hemen. Kral Lear'de, bir yandan Gloucester, Cordelia, Edgar ve Kent gibi, davranışları ile onayımızı ve sevgimizi kazanan kişiler var; öbür yanda Goneril,

Regan ve Edmund gibi nefretimizi kazananlar. Bu kişiler arasındaki çatışmada biz birincilerin iyiliğini ve mutluluğunu isteriz. Onların felâketi trayedyadan bekleneni yaratır. Oysa bazı kişilerden yana olma, ancak eseri birtakım inançlarla okuduğumuz zaman mümkündür. İhtiyarlara işkence etmenin, hilenin, ikiyüz lülüğün kötü şeyler olduğuna inandığımız içindir ki bunları yapan kişilerden yana değil de, bağlılık, dürüstlük, içten sevgi gösteren kişilerden yana çıkarız. Böyle birtakım inançlarımız olmasa, eserdeki kişiler karşısında gereken tutuma ulaşamayız bile ve tragedya ortadan silinir gider.[12]

Sonraları Richards kendisi de, tutumunu biraz değiştirmiştir. *Kral Lear*'de olduğu gibi inançlarımız eserdekilerle uyuşuyorsa mesele yoktur zaten. Fakat uyuşmuyorsa? Richards'a sorarsanız bu uyuşmazlık okur ile eser arasında bir engel olarak belirmez. Okur eserdeki inançları, eserin vereceği estetik yaşantıya varabilmek için "geçici olarak kabul eder", çünkü bilir ki yazarın gayesi gerçekten bilgi vermek, hakikati dile getirmek değildir. Okurun geçici olarak kabul ettiği inançlar gerçek inançlara benzemez; bunlara "estetik inanç" gibi bir isim verilebilir. Gerçek hayatta, inandığımız şeylere göre davranır, eylemimizi yürütürüz, oysa estetik inançlar hayattaki davranışımızı etkilemez. Anlaşılıyor ki Richards bütün inançların geçici olarak kabul edilebileceğine inanıyor.

Şimdi biraz farklı bir tutuma bakalım. T.S. Eliot da "Dante" adlı yazısında az çok Richards'inkine benzer bir düşünceyle çıkar karşımıza. "Okurun, şiirin zevkine varabilmesi için şairin inançlarını paylaşması gerektiği fikrini reddediyorum" der.[13]

Eliot'a göre bir eserin tadına varabilmek için inançlarını paylaşmak gerekmez, ama inançlar yine de önemlidir, çünkü bunları paylaşmasak bile anlamamız lâzımdır. Dante'yi okurken şairin felsefî ve dinî inançlarını bir yana bırakamazsınız, bunları anlamanız ve *estetik bakımdan* benimsemeniz, yani geçici olarak kabul etmeniz ge rekir. Ne var ki Eliot kendisi, Shelley'i okuduğu zaman şairin inançlarını paylaşamadığı için şiirden zevk alamadığını gördü. Demek ki, yazarın felsefesi ne olursa olsun geçici olarak kabul edebiliriz iddiası her zaman yerine getirilmiyordu. Eliot bu sefer yeni bir çözüm yoluna gidiyor. Eserdeki görüşlerin okur için doğru olması şartı yoktur; ama, bu, "görüşler ne olursa olsun farketmez" anlamına gelmez. Eserdeki inançların okurun önüne set çekmemesi için bunların doğru değilse bile, tutarlı, seviyeli ve olgun olması şarttır. Okur bu inançlara katılmasa bile yine de zevk alabilir eserden. Ama yazarın felsefesi çocukça ve basit ise, kafası gelişmiş bir okur için estetik amaçlarla geçici olarak da kabul edilemez.[14]

Görülüyor ki Eliot, eserdeki inançlara geçici olarak göz yumulabilmesi için bazı koşullar öne sürüyor. Başka eleştiriciler de farklı koşullar koymuşlardır: Yazar içtenlikle yazmışsa; ya da düşünceleri uygar bir insanın kabul edemeyeceği kadar aşağılık, çirkin ve kokuşmuş değilse.

Bazı biçimciler ise bu çeşit şartlar yerine başka çeşit şartlar koşarlar, çünkü sözünü ettiğimiz şartlar eserin felsefesini kendi başına dikkate alarak değerlendirmek eğilimindedir ve kullanılan ölçütler biçim sınırlarının dışına taşmaktadır.

Edebiyat eserindeki inanç sorununu da eserin yapısı ile çözmek isteyen Yeni Eleştirici'ler şöyle düşünmektedirler:

Edebiyat eserinin anlamı onu meydana getiren tek tek anlamların toplamına eşit değildir. Eser kapalı ve kendi kendine yeterli bir bütündür, öyle ki, eserdeki tek tek anlamlar her ne kadar göndergesel iseler de, eserin bağlamı içinde bunlar göndergesel olmaktan çıkar. Başka bir deyişle tek tek anlamların dış dünyaya işaret etmelerine yazarın sanatçılığı engel olur. Bu bakımdan inanç sorunu gerçek sanat eserinde karşımıza çıkmaz ve okura set çekmez. T.S. Eliot'un Shelley'den zevk alamamasının nedenini Shelley'nin fikirlerinin basitliğinde aramamalıyız. Asıl neden Shelley'nin bunları şiirin bağlamı içinde denetleyememesi, dramlaştıramaması ve bundan ötürü, bu fikirlerin bir bilim ya da felsefe kitabında olduğu gibi dış dünyaya işaret eder şekilde karşımıza çıkmalarıdır. Bazı eserlerde "belirtik ya da örtük önermeler, bağlamın bütününün içinde gerektiği gibi sindirilmediğinden bunlar bağlamdan koparak fırlar ve ahlâkî ya da dinî bakımdan değerlendirmeyi davet ederler."[15] Buna en ileri bir örnek Ziya Gökalp gibi bir şairin fikirlerini manzum halde ifadeye çalıştığı zaman ortaya koyduğu önermelerdir.

> Vatan ne Türkiye'dir Türklere, ne Türkistan.
> Vatan büyük ve müebbed bir ülkedir: Turan

gibi bir önerme, şiirin içinde dramlaştırılmadığı için doğruluk iddiası taşıyan bir önerme olarak kalıyor. Bu durumda, fikri kendi inançlarımıza göre değerlendirmeye zorlanır, doğru ya da yanlış diye yargılarız. Şair işte buna engel olmalı, şiirin

parçalarını, bütünün dışında ele aldırmamalıdır. Mesele, görüşlerin doğru yanlış olması değil, eserin bağlamı içinde yüklenmeleri gereken işlevin dışına çıkıp çıkmamalarıdır. Eserin yapısı bir sanat yapısı ise eser bir estetik obje olabilmiştir ve o zaman bizi kendi çerçevesi içinde hapseder, dış dünyaya yollayarak karşılaştırmalar yaptırmaz.[16] Eserdeki görüş, bir genellemenin ortaya konulması değil, bir durumun dramatize edilmesidir. Diyebiliriz ki Orhan Veli'nin geçen bölümde incelediğimiz "Kitabe-i Seng-i Me zar" şiirinde, "Ölüm Allah'ın emri, ayrılık olmasaydı" önermesiyle dile getirilen görüş, şiirin bağlamı içinde kalmakta ve biz de bunu inançlarımıza göre değerlendirmeye zorlanmamaktayız.

Bazı kısa şiirler ve birtakım eserler için bu iddia doğru da olsa, yazarın belli bir düşünceyi anlatmak istediği öyle eserler vardır ki, bunlarda örtük bir tezin veya hiç değilse belli bir dünya görüşünün yer aldığı apaçıktır. Biçimciler bu çeşit eserlerde görülen felsefî (politik v.b.) yönün de eserin bağlamı içinde kaldığını söylerler. Yazar bu fikirleri ileri sürmüyor onlarca, sadece gösteriyor. Bir romandaki "Ahmet Efendi o akşam evinden çıkıp kahveye gitti" cümlesinde yazar nasıl gerçekten böyle bir olayın geçtiğini iddia etmiyorsa, eserden çıkan örtük görüşü de "evetlemiyor" "sanki öyle imiş" gibi ortaya koyuyor.

Biçimcilere bu noktada hak verebilir miyiz? Milton, Camus, Sartre, Dostoyevski, Yevtuşenko gibi yazarların eserlerindeki fikirleri kendi fikirleri olarak ileri sürmediklerini kim kabul eder? Bunlar düpedüz, bir felsefesi, bir dünya görüşü olan yazarlardır ve okurla aralarında bir inanç sorunu

başgösterebilir. Bundan ötürü biçimcilerin inanç sorununa verdikleri cevap yetersizdir.

Biçimcilere tam karşıt uçta yer alan bazı Marksistler ve ahlâkçılar yalnız kendi tezlerini savunan eserleri kabul etmek eğilimindedirler. Üst tarafı ya gereksiz ya zararlı sayılır. Bu aşırı tutumu teorik olarak benimseyenlerin pek çoğunun gerçekte daha hoşgörülü davrandığını; kendi tezini bulmadığı birçok kitaplardan tad aldığını söyleyebiliriz. Yalnız kendi inançlarımızı dile getiren eserlerden zevk alabilseydik, okuyabileceğimiz edebiyat çok sınırlanırdı.

İnanç sorununa getirebileceğimiz kesin bir çözüm, bütün eserler için geçerli olabilecek kısa bir tek cevap yoktur. Bir kere unutmayalım ki inanç çatışmalarının söz konusu ol mayacağı çok genel temalı, duyguya dayanan, fikir yönü yok denebilecek eserler vardır. Birçok aşk şiirleri bu sınıfa girer. Bazı eserlerde ise belli bir dünya görüşü yer alır, fakat ayrı görüşleri yansıtan eserlerden yine de tad alabiliriz. Sophokles, Homeros, Dante, Yunus Emre, Şolohov gibi apayrı görüşleri ve inançları olan yazarları zevkle okuyabilmemiz inançlarımızı hiç işe karıştırmadığımız anlamına gelmez. Bu büyük yazarların eserleri yüzyıllar arasından sürüp gelebiliyor, çeşitli çağların ve kültür çevrelerinin insanına seslenebiliyorsa, bu başarı (sanat değerlerinden başka), ayrı mezhepleri ve felsefî görüşleri aşarak, az çok bütün insanlar için ortak bir insanlık anlayışında, bir manevî değerler temelinde birleştikleri içindir. Bu gibi eserlerde inanmadıklarımızdan çok inandıklarımızdır ağır basan.[17]

Bundan başka bazı eserlerde inançlarımızla çatışan fikirler eserin bütününü kapsamaz. Tolstoy'un *Anna Karenina* romanında beliren görüşlerden biri şu: Ahlâk ilkelerini çiğneyen bir insanın cezasını Tanrı verir, bizim görevimiz bağışlamaktır. Birçok okur bu fikre katılmaz bugün, ama yine de *Anna Karenina*'yı zevkle okur sanırım.

Eserdeki görüşlere katılan okurların eser karşısındaki yaşantıları daha zengin olacağı için bunların o eserden daha fazla zevk almaları doğaldır, ama görülüyor ki birçok hallerde eserdeki inançlara okurun katılmaması, eserle arasında aşılmaz uçurumlar açmıyor. Daha doğrusu dereceleri var bunun. Bazı eserlerin (şiir, oyun, roman) fikrî yönü vardır ama bu yön okurun gözünde, yüzeyde kalmış ve basit bir felsefî düşünce ise okurun eserden alacağı zevki köstekleyebilir. Bir eserin benimsediği değerler sistemi basit olmayabilir ama okurun inançlarına çok aykırı düşüyorsa okur için o eserden zevk alma imkânı hemen hemen ortadan kalkar. Hele öyle eserler olabilir ki ana tezi okurun çok önemli saydığı ve şiddetle duyduğu bazı inançlara zıttır. Diyelim zencileri insandan saymayan, onları köle gibi kullanmayı, sömürmeyi yerinde bir davranış olarak savunan bir romanı (usta bir yazarın eseri de olsa), bu görüşün şiddetle karşısında olan bir okurun zevkle okuyabileceğini düşünemeyiz.

Anlaşılıyor ki, bütün eserlerin değilse de, bazı eserlerin felsefî bir yönü var. Eserdeki görüş okurun inançlarıyla uyuşabilir, bazen önemsiz derecede çatışabilir, bazen de şiddetle çatışabilir. O halde değerlendirmede durum ne olacak?

1. Bazı eleştiricilere göre eserdeki görüşle okurun inançları uyuşuyor, yani okur görüşü doğru buluyorsa değerlendirmede bunun hesaba katmamalıdır, çünkü bir eserin iyi olması için eserdeki görüşün doğru sayılması ne gerekli ne de yeterli şarttır. Yeterli değildir, çünkü doğru bulduğumuz görüşleri ileri süren nice eser vardır ki 'iyi' saymayız. Yoksa görüşlerine katıldığımız her esere 'iyi sanat eseridir' derdik. Gerekli şart değildir, çünkü yazarın görüşlerine katılmadığımız halde beğendiğimiz çok eser vardır. Pagan inançlarıyla yazılmış Yunan tragedyalarındaki kader inancını paylaşmasak da bu eserleri sever ve değerli buluruz.

Bu iddiaya karşı çıkarak diyeceğiz ki, eserdeki görüşün doğruluğu değer bakımından ne yeterli ne de gerekli şarttır ama değerlendirmede geçerlidir (relevant). Doğruluk kendi başına bir ölçüt teşkil etmezse de, bazı hallerde eserin verdiği yaşantıyı zenginleştirdiği için önemlidir. Ancak görüşün esere sanatsal şekilde işlenmesini şart koşarız. Eserdeki görüş, olay örgüsüyle, kişilerle, tonla, simgelerle kenetlenerek esere sanat yönünden bir şey katmalıdır.[18] Şunu da söylemek gerekir ki sanat açısından başarılı da olsa eserdeki görüşü doğru bulmakla yetinemeyiz. Temelde inançlarımıza uyan görüşü, yazar yüzeyde kalarak, basitleştirerek vermişse eserin fikrî yönü yaşantımıza bir şey katmaz. İsteriz ki yazar belli bir görüşün dile getiriliş imkânlarını zorlasın, incelikleri, derinliği, karmaşıklığı, gücü bakımından, okurun o zamana kadar farketmediği bir şeyler versin. Ancak böyle olursa fikrî yön esere bir boyut kazandırır ve yaşantımızı zenginleştirir.

2. Okurun inançları eserdekilerle uyuşmuyorsa ve uyuşmazlık okur için önemli değilse inançlar bir yana bırakılabilir ve değerlendirmede hesaba katılmaz. Özellikle başka bir çağın kültürünün ürünü olan eserlerde bu durum belirebilir. Sophokles'in *Antigone* oyunu bizim inançlarımızdan çok farklı inançlar üzerine kurulmuştur. Antigone'nin kardeşinin ölüsünü gömmek için ölümü göze alması ve bu uğurda hayatını feda etmesi o çağdaki Yunan âdetlerine, gömülme ile ilgili inançlara bağlıdır. Tragedyayı anlamamız için bunlar hakkında fikir sahibi olmamız gerek. Ama bir kere bu bilgiyi edindik miydi Antigone'nin davranışını anlamlı ve tutarlı buluruz. Tragedyanın zevkine varmamız için ölüleri gömme ile ilgili inançları paylaşmamıza gerek yoktur.[19]

3. Ama eserdeki inançlar okurunkilerle şiddetle çatışıyorsa durum ne olur? Yine bazı eleştiricilere göre inançların yanlış sayılması eserin sanat bakımından değersiz sayılması için bir sebep değildir. Hiç inanmadığımız görüşleri olan birçok büyük eser vardır. Buna karşılık bizce yanlış görüşleri olmayan nice eser vardır ki bizce kötüdür. Bundan ötürü yanlış görüş, değersizlik için ne yeterli ne de gerekli şarttır. Hattâ geçerli de değildir. Eserin tadına varabilmek amacıyla inanmamazlığımızı bir süre için bir yana bırakır ve eserdeki dünya görüşünü benimser, bir de o görüşün açısından dünyaya bakmayı deneriz.

Bu eleştiricilerin söyledikleri, inançtaki yanlışlığın okur için çok önemli olmadığı hallerde geçerlidir. Fakat inançların şiddetle çatışması okurun eserden alacağı tadı etkiler. Bu durumda eserin sadece sanat yönüne bakarak hayat ve dünya

hakkında söylediklerini kendi inançlarımızla karşılaştırmamamız istenemez. Madem ki edebiyat eserlerinde bazen belli felsefî görüşler öne sürülmektedir, eleştiricinin biçim sorunlarıyla yetinmeyip bunlarla da hesaplaşması gerekebilir.

Kısacası, bir edebiyat eserini yalnızca fikirlerine, felsefesine dayanarak hiçbir zaman değerlendiremeyiz. Değerlendirmeyi bunlara dayanarak yapanlar, eleştiriciden çok ahlâkçı, politikacı, sosyolog ya da felsefeci sayılabilirler. Sadece estetik açıdan eleştiri yapanlarsa, yazarın hayatla, toplumla, insanla, dünyayla ilgili şeyler söylemek istediği ve bundan ötürü fikirlerin önemli bir yer işgal ettiği eserler karşısında eleştiriden bekleneni veremezler. Bir eleştiricinin ilk ödevi elindeki esere bir sanat eseri olarak bakmaktır, ama bundan fazlasını gerektiren eserler karşısında geri yanına gözünü kapamak zorunluğu yoktur. Yazarın görüşlerini, düşüncelerini, tutumunu incelemek, tartıp biçmekle eserin hakkını vermek ve ona göre değerlendirmek yerinde bir davranıştır.

1. "Gerçek" terimini *real*, "gerçeklik" terimini *reality* karşılığı kullandığımız için, *truth (verité)* karşılığı "hakikat"ı kullanmayı uygun buldum. Hakikat yerine "doğruluk" da kullanılabilirdi, fakat bu terim, ahlâk alanında çağrışımlar yaptığı ve ayrıca "adalet" anlamında kullanıldığı için bundan kaçındım.

2. Bkz.: Murray Krieger, *a.g.e.,* s. 180-181.

3. Fransız sembolistleri de bir yandan arı şiiri savururken, bir yandan da bu şiirin ideal güzelliği yansıttığını söylüyorlardı. Baudelaire'in *correspondance* kuramı şairin aşkın gerçekliği nasıl yansıtabileceğini açıklıyordu.

4. Bu ayrımı Bertrand Russell ve daha sonra Moritz Schlick yapmıştı. J. Hospers, *Meaning and Truth in the Arts* adlı kitabının son bölümünde bu sorunu özellikle sanata uygulamaktadır.

5. Uyduruk cümleler mantık bakımından çözümlenmiş sayılmazlar. Bu konudaki başlıca kuramları M.C. Beardsley gözden geçiriyor: *Aesthetics*, s. 411-414. Türkçede başvurabilecek yazılardan biri şudur: Teo Grünberg, "Bertrand Russell'in Tasvirler Teorisi", *Felsefe Arşivi* 14, 1963. Bu yazı teknik bir felsefe yazısıdır ve doğrudan doğruya edebiyatla ilgili değildir.

6. Bkz.: Morris Weitz, *Philosophy in Literature*, State University Press, Wayne 1963, s. 101.

7. Martin Esslin, *Brecht*; *A Choice of Evils,* Eyre and Spottisswoode, 1959, s. 203-205.

8. Bkz.: I.A. Richards - C.K. Ogden, *The Meaning of Meaning*, Kegan Paul, Londra 1955, s. 149-150.
I.A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, s. 267-268.

9. Bkz.: M.C. Beardsley, *Aesthetics*, s. 148.

10. Bkz.: Nermi Uygur "Edebiyatta Bilgi", *İnsan Açısından Edebiyat* içinde, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1969, s. 63-86.

11. Eli Seo Vivas - Murray Krieger, "Science and Poetry", *The problems of Aesthetics* içinde, Rinehart, New York 1953, s. 586.

12. Bkz.: M.H. Abrams (ed.), "Belief and the Suspension of Disbelief", *Literature and Belief* içinde, Columbia 1958, s. 20-21.

13. T.S. Eliot, *Selected Essays*, s. 269.

14. T.S. Eliot, "Shelley and Keats", *The Use of Poetry and the Use of Criticism içinde*, s. 82.

15. C. Brooks, *The Well Wrought Urn*, New York 1957, s. 253.

16. Bkz.: C. Brooks, "Implications of an Organic Theory of Poetry", Der.: M.H. Abrams, *Literature and Belief* içinde, s. 64.

17. Bkz.: M.H. Abrams, *Literature and Belief*, s.X.

18. Bkz.: Morris Weitz, *Philosophy in Literature*, s. 104-105.

19. Bkz.: C. Brooks, "Implications of an Organic Theory of Poetry", Der.: M.H. Abrams, *Literature and Belief* içinde, s. 72.

ONDÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYATIN TANIMI VE DEĞER ÖLÇÜTLERİ SORUNU

Çeşitli eleştiri yöntemlerini incelerken gördük ki her bir yöntem, esere kendine göre bir açıdan bakmakta, belli birtakım yönleri üzerine eğilmektedir. Genellikle eleştirmen, kendi bilgisine, yeteneklerine, sanat anlayışına en uygun yöntemi esas yöntemi olarak benimser ve diğerlerinden de yararlanır. Hangi yöntemi kullanırsa kullansın bir eleştirmenin söylediklerini kabaca üç kategoriye ayırabiliriz: Betimleyici; açıklayıcı (yorumlayıcı); değerlendirici.

Betimleyici dediğimiz kategori doğru ya da yanlış olabilecek sözlerdir. Eserin kaynağını ya da tarihini, bir oyunun, diyelim, ilk defa ne zaman temsil edildiğini saptamak, yorumlamaktan ve değerlendirmekten ayrı bir şeydir. Bu gibi soruların bir tek doğru cevabı vardır, ama bu doğru cevabı her zaman bulamayabiliriz, çünkü elimizdeki belgelerin yeterli olmaması imkânı vardır. Gelgelelim bu imkânsızlık sorunun niteliğini değiştirmez. Eleştirmen eserin olay örgüsü, kişileri, tekniği v.b. hakkında da sadece betimleyici şeyler söyleyebilir.

> Şahinde, “Nazilli’de reji ambar memuru olan” birinin kızıdır. Çok genç yaşta evlenir...

> (Selâhattin Bey) Hiçbir olumlu sonuç elde edemeyince Şahinde'yi kendi haline bırakır, kendisi de "rakı"ya sığınır.[1]

Fethi Naci'nin *Kuyucaklı Yusuf*'u eleştiren yazısındaki bu cümleler de betimleyicidir. Romanı okuyan herkesin görebileceği şeylerdir.

Açıklama ya da yoruma gelince, çok daha çetrefil bir sorun bu. Ama bu bölümde yorum sorunu değil konumuz. Şu kadarını söyleyelim ki açıklama ya da yorum, betimleyici kategori gibi cevabı tek olan ve bundan ötürü herkesçe doğru ya da yanlış sayılacak türden sözler olmadığı için tartışmalara ve anlaşmazlıklara açıktır.

Eleştirmen sadece betimleyici kategoride kalabileceği gibi, açıklama ve yorumlama ile de yetinebilir. Ama bazen de eser hakkında değer yargıları verir "iyi", "kötü", "büyük" "x'den daha başarılı" gibi. Bu bölümde, değerlendirme yapılırken, kullanılan ölçütlerin sanatın tanımıyla olan ilişkisini, sanatın özü ya da işlevine bakarak nesnel ölçütlerin elde edilip edilemeyeceğini inceleyeceğiz.

Edebiyat Kavramı Tanımlanabilir mi?

Çeşitli eleştiri yöntemlerini inceledik ve gördük ki bunlardan her biri sanat eserini değerlendirirken farklı ölçütlere dayanıyorlar. Bu ölçütlerden hangilerinin geçerli olabileceğini nasıl kararlaştırabiliriz? Geleneksel bir görüşe göre bu gibi durumlarda kavramların tanımlarını yapmak şarttır. Yani

“üniversitede eğitim nasıl olmalıdır?” sorusuna cevap vere bilmek için her şeyden önce ‘üniversite’nin *ne olduğunu* bilmemiz gerekir. Sanatta da hangi ölçütlerin geçerli olduğunu tayin edebilmemiz için her şeyden önce sanatın ne olduğunu bilmeliyiz. Başka bir söyleyişle, sanatı sanat yapan yeterli ve gerekli özellikleri tanımlayabilmeliyiz, çünkü bir eser hakkında ‘iyi’ yargısını vermek, bu yeterli ve gerekli özelliklerden birine sahip olduğunu söylemektir. Eğer bir eleştirmen bir eseri içtenlikle yazıldığı için övmüşse, içtenliğin, sanatın özünü meydana getiren tanımlayıcı özelliklerden biri olduğuna inanıyor demektir. Öyleyse hangi sanat tanımı, hangi kuram doğru ise ancak o kuramın öne sürdüğü özellik ya da özellikler sanatta geçerli ölçütleri bize sağlar.

Ama buraya kadar incelediğimiz kuramların her biri sanatın (edebiyatın) doğru tanımını yaptığı ve bütün sanat eserlerinde bulunan ortak bir özü, sanatı sanat yapan şeyi keşfettiği iddiasındaydı. Gelgelelim şimdiye kadar sanatın tanımı üzerinde anlaşmaya varılamamış. Kuramların her biri başka bir tanıma varıyor. Bununla beraber denebilir ki anlaşmaya varılmamış olması sanatın bir özü olmadığını kanıtlamaz; sanatın özünü yakalamak çok zor olduğu, daha çok çalışma gerektirdiği için henüz doğru cevabı bulamadık. Daha dikkatle inceler, üzerinde uzun uzun düşünürsek eninde sonunda sanatın doğru tanımını yapabiliriz. Eğer yapabilirsek bu tanıma dayanarak değerlendirmede kullanılacak doğru ölçütleri de bulabileceğiz demektir.

Oysa bugün birçok filozof sanatın tanımını yapmaya kalkışmanın boşuna bir çaba olduğu inancındadırlar. Güç

tanımlanan bir kavram olduğu için değil, tanımlanamaz olduğu için. Wittgenstein'in açtığı bu yolu izleyenlerin düşüncesi şu: Biz sanırız ki bir kavramın anlamı onun tanımı ile saptanır; yani bir kavramın neye işaret ettiğini bilmek demek o sınıfa giren bütün nesnelerin ortak özelliklerini bilmek demektir. Bunlar kavramın özünü teşkil eder. Wittgenstein ise bir kavramın anlamını bilmenin, kavramın işaret ettiği bütün şeylerin sahip olduğu ortak özelliği (tanımını) bilmek demek olmadığını, kavramı yerinde kullanmak ve işaret ettiği şeyleri tanımak demek olduğunu söylemişti. Kendisi 'oyun'u örnek olarak veriyor,[2] Türkçeye daha elverişli gördüğüm için biz 'spor'a uygulayalım bunu. 'Spor nedir?' sorusuna geleneksel yoldan bir cevap ararsak bütün spor kollarının ortak özelliğini bulmaya çalışırız. Güreş, futbol, tenis, yüzme, boks, yürüyüş, atletizm, kayak v.b. arasında gerçekten ortak bir özellik var mı? Tenis, futbol, sutopu, voleybol gibi oyunlar bir topla oynanır ama güreş, boks ve kayakta bu özellik yoktur; atletizmde, yüzmede ve diğer birçoklarında bir yarışma özelliği vardır, ama tek başına yürüyüş yapan adamı alırsak bu özellik yoktur. Oysa onunkine de spor diyoruz. Bazıları keyif için, bazıları sıhhatli olmak için spor yaparlar, bazıları ise para kazanmak için. Dikkat edilirse görülür ki bütün sporlar arasında ortak bir özellik yoktur; bunlar arasında Wittgenstein'in 'aile benzerliği' dediği benzerlikler vardır. Bazılarında mevcut bir benzerlik diğerlerinde yoktur, başka benzerlikler vardır. Bu benzerliklere dayanarak bunlara spor deriz; yoksa bunların ortak özünü bildiğimiz için değil. Spor kavramının anlamını bilmek, onun

doğru tanımını yapmak ya da bilmek değil, bu sözcüğü yerinde kullanmak ve nelere işaret ettiğini bilmektir.

Edebiyat için de durum aynıdır. Edebiyat sözcüğünün anlamını bilmek onu tanımlamakla olmaz. Bir adamın önüne iki yüz kitap koysanız; bunların içinde fizik, coğrafya, roman, kimya, şiir, felsefe, hukuk, tiyatro oyunları, matematik, sosyoloji kitapları bulunsa ve bu adama "edebiyat kitaplarını bir tarafa ayır" deseniz, adam edebiyatı tanımla yamasa da bu işi pekâlâ yapar. Belki 'deneme' nevinden bazı kitaplarda tereddüde düşer ama, esasta bir zorluk çekmez. Aynı adama kuramlardan birinin tanımını vererek "gerçekliği yansıtan" veya "organik birliği" olan kitapları ayır deseniz bocalamaya başlayacaktır. Dikkat edilirse 'edebiyat' sözcüğünün burada iki ayrı kullanışı var: Birincisi betimleyici anlamda kullanılışı, ikincisi değerlendirici (evaluative) anlamda. Betimleyici anlamda kullandık mıydı bütün şiirler, romanlar, hikâyeler, oyunlar, iyisi kötüsü, tümü edebiyattır. Bir kütüphaneci edebiyat eserlerine ayrılan bölüme bütün bu çeşit eserleri koyacaktır. Değerlendirici anlamda kullandık mıydı, o zaman kullanana göre eserler arasında bir ayıklama başlar. Bazıları Mehmed Emin Yurdakul'un eserleri şiir değildir der, bazıları Orhan Veli'yi şair saymaz. 'Edebiyat' sözcüğünün bu iki kullanışını ayırmak gerek.

Edebiyatın tanımını yapmaya kalkışanlar bütün edebiyat eserlerinin ortak özelliğini bulmak iddiasındadırlar ve deminki 'spor' örneğinde olduğu gibi bunda bir imkânsızlık vardır. Zira ortak özellik yok, eserlerin bazıları arasında benzerlik vardır sadece. Sanatın tanımı sorunu üzerinde duran M. Weitz'e göre

gerçek ve doğru tanımın yapılamamasının bir nedeni de edebiyatın diğer empirik kavramlar gibi “açık dokulu” (open texture) olmasıdır.[3]

Bir kavramın uygulama şartları değiştirilip düzeltilebilir şartlarsa o kavram açık dokuludur. Bir örnekle bunu anlatalım. Otomobil karada giden bir taşıttır. Yarın öbürgün aynı zamanda yüzebilen bir otomobil yapılırsa buna ne diyeceğiz? Eğer yine otomobil demeye karar verirsek otomobil için bugün kullandığımız tanıma yeni bir özellik kata rak tanımı genişleteceğiz. ‘Karada ve suda giden’ diyeceğiz. Daha sonra aynı zamanda su altından da giden bir otomobil yapılırsa belki tanımımızı genişleteceğiz ya da artık bu taşıta yeni bir ad vereceğiz. Yeni özellikler gösteren bazı otellere ‘motel’ dediğimiz gibi. Böylece otomobil sözcüğünü kullanma şartları yeni durumlara göre düzeltilebilir şartlardır. Bundan ötürü doğru ve gerçek tanımı diye bir şey söz konusu olamaz, çünkü tanım yeni durumlara göre değişebilir. Sanat, edebiyat, tragedya, roman, heykel gibi kavramlar da açık dokulu kavramlardır. Daha birkaç yıl önce Fransa’da Nathalie Sarraute ve Allain Robbe - Grillet gibi yazarların romanları üzerinde şüpheler belirdi: Bunlara roman denebilir miydi, denemez miydi? Yoksa anti-roman mı denmeliydi? Bizde de *Devlet Ana* için “roman mıdır?” sorusu atılmadı mı ortaya? Eğer *Devlet Ana*’nın özellikleri bildiğimiz romanlara yeteri derecede benzemeseydi ona roman demeyecektik.

Kapalı kavramlar ancak matematik ve mantık kavramlarıdır. Üçgenin doğru ve gerçek tanımı yapılabilir, bu bir kapalı kavramdır, çünkü yeni durumlar meydana gelemez. Fakat

sanatın, edebiyatın, romanın v.b. doğru ve gerçek tanımları yapılamaz, çünkü öyle yeni ve değişik eserlerle karşılaşabiliriz ki bunların taşıdıkları özellikler tanımda da değişiklik yapmamızı gerektirir. Şu noktaya da dikkati çekiyor Weitz: İstersek kavramı kapayabiliriz. Tragedya 'açık dokulu' bir kavramdır. Ama 'Klasik Yunan Tragedyası' kapatılmış bir kavramdır, çünkü belli bir çağda yazılmış tragedyaları içine alır ve artık bitmiş bir türdür.[4] Demek oluyor ki betimleyici kullanışta 'edebiyat'ın yeterli ve gerekli özelliklerini belirten bir tanımı yapılamıyor. Ele aldığımız kuramların ileri sürdüğü tanımlar nedir o halde?

Birçok filozofa göre bunlar 'edebiyat' kavramının değerlendirici (evaluative) kullanışıdır. Mesele şu: Edebiyat eserlerinde belli özellikleri önemli gören ve onaylayanlar 'edebiyat'ın tanımında bu özellikleri şart koşarlar. Örneğin anlatımcılar, duyguların dile getirilmesinin edebiyatın en önemli ve değerli yönü olduğu kanısındadırlar ve 'edebiyat anlatımdır' diyerek bu özelliğin bulunmadığı ya da belirli olmadığı eserleri gerçek sanat eseri saymazlar. Böylece edebiyatın bu övücü anlamda kullanılışı, betimleyici anlamı ile karıştırılmış olur. Sanki duyguların dile getirilmesi bütün edebiyat eserlerinde ortak bir özdür ve bunu ortaya atmakla edebiyatın doğru ve gerçek tanımı yapılmış olur. Oysa duyguların dile getirilmediği edebiyat eserleri de vardır ve bazı düşünürler de başka özellikleri değerli bulur ve tanımı bu özellikler üzerine kurarlar. O zaman edebiyat "gerçekliğin yansıtılması" ya da "organik düzen" gibi bir formülle tanımlanır.

Kuramların hiçbiri herkes tarafından kabul edilmiyor, çünkü hiçbiri edebiyatın yeterli ve gerekli özelliklerini tespit etmiş değildir. Böylesine karmaşık, uzun geçmişi olan ve bundan ötürü çeşitli eserleri kapsayan bir kavramın, yukarıda da söylediğimiz gibi, bir özü bulunamaz. Yapılan tanımlar ister istemez belli bir öbek eserin tanımı olacak, diğerlerini kapsayamayacaktır. O halde gözden geçirdiğimiz bu tanımlar yararsız ve gereksiz mi? Değil. Gerçi bunların hiçbiri edebiyatın doğru tanımını veremez, ama kendilerine göre önemli gördükleri ölçütlerin savunmasını yaparken her biri diğer kuramların ihmal ettikleri yönlere dikkatimizi çeker.[5] Biçimcilik yapıya, onun inceliklerine, anlamı yoğuruşuna dikkatimizi çekerken, yansıtma, toplumla olan ilişkilere ışık tutmaktadır. O halde bunlara bütün edebiyat eserlerini tanımlayan kuramlar olarak değil de bazı önemli özelliklere dikkati çeken görüşler olarak bakarsak yararlı olduklarını söyleyebiliriz.

Ama o zaman bir eseri değerlendirirken verdiğimiz yargı tamamiyle öznel olmayacak mı? Sanatı "sosyal gerçekliğin yansıtılması" diye tanımlayanlar bir eseri değerlendirirken bu özelliği ölçüt olarak alacaklardır. Oysa bu tanım gerçekten doğru tanım olamayacağına göre bu tanıma katılmayanlar için bu yargının nesnel hiçbir dayanağı yoktur. Katılmayanlar derhal "sosyal gerçekliğin yansıtılması bir eseri sanat bakımından ne diye değerli yapsın?" sorusunu sorabilirler. Diğer tanımlara dayanarak verilmiş yargılar için de durum aynı. Şu sonuca varıyoruz ki edebiyatın özü diye bir şey olmadığına göre böyle bir özü teşkil eden özellikleri ortaya

çıkararak bunları, herkes tarafından kabul edilen ölçütler olarak kullanamıyoruz. Estetik yargıların nesnelliği konusunu öbür bölümde inceleyeceğiz. Şimdi bir başka soruna daha bakmamız gerek. Acaba edebiyatın işlevi bize doğru ölçütler sağlayabilir mi?

Edebiyatın İşlevi Tanımlanabilir mi?

Sanatın işlevinden yola çıkarak herkesin kabul edeceği nesnel ölçütler bulabilir miyiz? İncelediğimiz kuramlar sanatın işlevi bakımından farklı görüşler ortaya koyuyorlardı. Kimine göre sanatın işlevi zevk vermek ya da estetik yaşantı sağlamaktı; kimine göre estetik duygudan başka duygular da uyandırmaktı; bazı düşünürler birey veya toplum üzerinde eğitici (bilgisel, ahlâksal, politik, dinsel) etkisi olması üzerinde duruyorlardı. Acaba bunların arasından gerçek işlevi bulmak ve bu işlevden değer ölçütleri elde etmek mümkün mü?

Başka nesnelerin işlevini nasıl tayin ettiğimize bakarak aynı şeyi sanat eserlerine de uygulayamaz mıyız? Özellikle aletler ve araçlar belli işlere yararlar ve ölçütleri de bu işlevlerinden çıkar. Baltayı alalım. Balta odun kesmek için kullanılır. Bir baltanın iyi bir balta olarak övülmesi için odun kesme işini iyi yapması gerekir. Bundan ötürü keskinliği, sağlamlığı, ele iyi oturması gibi nitelikleri herkes tarafından kabul edilen değer ölçütleri olur.

Sanat eserinin de neye yaradığını, ne için kullanıldığını araştırırsak sanatın işlevini bulamaz mıyız acaba? Ama sanat eseri ne işe yarar, ne için, nerede kullanılır sorusuna ne cevap

vereceğiz? Daha önce de söylediğimiz gibi edebiyat eğitir, öğretir, heyecan ve zevk verir, iyi veya kötü duygular aşılayabilir, cinsel arzular uyandırır v.b. Edebiyat bu alanlarda insanlara etki yapabilir ve yapmıştır da. Kimi okur vardır bir şeyler öğrenmek için roman okur, kimi vakit geçirmek için, hattâ gece uykusunu getirsin diye roman okuyanlar da vardır. Bazılarımız belli bir heyecanı tatmak için okuruz şiiri. Tiyatroya tiyatro zevki için gidenler olduğu gibi kendini göstermek ya da sosyal bir görevi yerine getirmek için gidenler de bulunur. Denecektir ki bunlardan bazıları eseri asıl maksata aykırı şekilde kullanmaktır; sanat eserlerini yerinde kullanış vardır, yersiz kullanış vardır. Nitekim bir baltanın da nerelerde kullanıldığına bakarsak, çeşitli kullanışlarla karşılaşırız. Adam, kalkar baltayı karısını öldürmek için kullanır; arkeolog ise filan çağda yaşayan insanların uygarlık düzeyini tayin için; savcı suç delili olarak kullanabilir. Ne ki bu çok-işlevlilik hali baltanın *asıl* işlevi diye bir şey olmadığı anlamına gelmez, çünkü aletler belli *amaçlarla*, belli sonuçları almak, belli yerlerde kullanılmak için yapılır. Diğer işlevler ikinci derece, sonradan doğma işlevleridir.

Sanat için de aynı şeyi söyleyemez miyiz? Diyemez miyiz ki sanat eseri asıl şu tek amaç için meydana getirilir? Burada durum balta örneğinde olduğu gibi basit değil, çünkü çeşitli sanat eserlerinin hepsi aynı ve tek amaçla bir tek iş görsün diye yapılmış değildir. Kimi sanatçı duygularını dile getirmek için yazar; kimisi politik, kimisi millî, kimisi dinsel duygular uyandırmak için. Yazar vardır eğlendirmektir amacı. Yazar vardır kusursuz bir eser yaratma peşindedir. Bundan ötürü

yazarın amacına bakarak edebiyatın gerçek işlevini, balta örneğinde olduğu gibi tayin edemeyiz. Eseri yerinde kullanış da toplumlara ve zamana göre değişir. “Bir mağara adamının yabani sığır resimlerine mızrağını savurması yersiz bir hareket olmadığı gibi, Mısırlıların da resim ve heykelleri mezarlara gömmeleri yanlış bir davranış değildir.”[6] Demek ki sanat eserleri ne bir tek amaçla meydana getiriliyor, ne bir tek işe yarıyor, ne de yerinde kullanış diye bir tek kullanış var.

Buna rağmen yukarıda yedinci bölümde gördüğümüz gibi bazı filozoflara göre bu durum sanat eserlerinin belli bir işlevi olmadığını göstermez. Katır da belli bir amaçla meydana getirilmemiştir ve birçok işlere yarayabilir, ama yine de katırın esas işlevi diye bir işlev bulabiliriz, çünkü katır birçok işlere yarayabilirse de bunlardan bir tanesi başka hiçbir şeyin aynı derecede başarı ile yapamayacağı bir iştir: Yolu olmayan dağlık yerlerde yük ve insan taşımak. Bir şeyin asıl işlevi diye bir işlevi olabilmesi için belli bir amaçla meydana getirilmesi şart koşulamaz, ancak o nesnenin, belli bir işi diğer sınıflara ait nesnelerden daha iyi yapabilmesi şarttır. Demek ki sanatın da gerçek işlevi varsa, sanat eserlerinin, başka hiçbir şeyin o derece başarıyla göremeyeceği bir iş görmeleri gerekir. Eğer sanat eserlerinin, diğer sınıfların üyelerinin göreceğinden daha iyi ve başarı ile gördükleri bir iş varsa, bir işe yarıyorlarsa, onların asıl işlevleri budur diyeceğiz. En yerinde kullanış da bu işleve uygun düşen kullanış olur. İşte böylece sanatın kendine özgü asıl işlevi ile diğer yan işlevlerini ayırmış oluruz.[7]

Birçok estetikçilere göre sanat eserlerinin kendilerine özgü işlevi okurda (dinleyicide, seyircide) estetik yaşantı

uyandırmaktır. Sanat eserleri bilgi de verebilir, dinsel heyecan da uyandırabilir, politik duygular da. Ama bunları başka şeylerin, hem de daha başarıyla yapması mümkündür. Bir bilim kitabı bilgi sağlamakta, bir vaaz dinsel heyecan uyandırmakta, bir politikacının nutku politik duygular uyandırmakta belki romanlardan, şiirlerden daha etkilidir. Estetik yaşantı sağlamak konusunda ise sanat eserleri rakipsizdir. Bundan ötürü, sanatın yan etkileri olmakla beraber, kendine özgü bir işlevi vardır ve değerlendirmede bu işlevi sağlayan yapısal özellikler ölçüt sayılabilir sadece.

Gelgelelim bu düşünüşü de herkes kabul etmez. Bir kere bazılarınca estetik yaşantı diye bir şey yoktur; bazıları da estetik yaşantıyı kabul etmekle beraber, sanatın diğer etkileri yanında fazla önemi olamayacağı kanısındadırlar. Öyleyse ölçütlerimizi, estetik yaşantıyı (sadece sanatın sağladığı böyle bir yaşantı olsa da) göz önünde bulundurarak seçemeyiz.

Açıkça anlaşılıyor ki “sanatın işlevi nedir?” sorusuna, sanatın hangi amaçlarla meydana getirildiğine ve sanatın nelere yaradığına bakarak cevap veremiyoruz. Amaçlar da çeşitli, sanatın yaptığı işler de. Doğrusunu söylemek gerekirse, ileri sürülen çeşitli görüşlere, “sanatın işlevi *nedir*?” sorusunun cevabı olarak değil de, “sanatın işlevi *ne olmalıdır*?” sorusunun cevabı olarak bakmak gerekir. Bir tercihi ve isteği belirten cevaplar arasında anlaşma beklemek ise boşunadır.

Demek ki, bir eseri değerlendirirken, sanatın tanımından hareket ederek özüne ve işlevine bakmak suretiyle herkesçe geçerli olacak nesnel değer ölçütleri bulmamıza imkân yok. Kuramların her biri kendine göre birtakım ölçütler öneriyor. O

halde değerlendirme tamamıyla öznel midir? Gelecek bölümde bu sorunu inceleyeceğiz.

1. Fethi Naci, “Modern Tragedya”, *Yeni Dergi*, Kasım 1970, s. 357.

2. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Bölüm I, Kısım 66-67, Basil Blackwell, Oxford 1953.

3. Bkz.: “The Role of Theory in Aesthetics”, *Problems in Aesthetics* içinde, Der.: Morris Weitz Macmillan, New York 1959, s. 151-155. İlk yayımı *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV No. 1, 1956.

4. Morris Weitz, a.g.e., *Problems in Aesthetics,* s. 152.

5. Morris Weitz, *a.g.e., Problems in Aesthetics,* s. 155.

6. W.E. Kennik, “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?”, *Mind*, Temmuz 1958, s. 330.

7. Bkz.: M.C. Beardsley, *Aesthetics*, s. 524-527.

ONBEŞİNCİ BÖLÜM

ESTETİK YARGILAR

Nesnelci Görüş

Bugün hâlâ çok tartışılan estetik sorunlardan biri de değer yargılarıdır. Bir eserin “iyi” olduğunu, “güzel” olduğunu söylemek ne demektir? Bu gibi yargılar nesnel midir? Yoksa öznel mi? Güzellik eninde sonunda bir “zevk meselesi” değil midir?

İki kişi konuşuyor:

A - Patlıcan kızartması sarımsakla salçayla iyi olur.

B - Ben yoğurtlu severim.

A - Eh, zevk meselesi.

Böyle bir konuşma uzun bir tartışmaya sürüklenmez ve çoğu kere “zevk münakaşa edilmez” diyerek kapatılır. Şimdi başka bir konuşma düşünelim:

A - Dün akşam gördüğümüz film çok iyi idi.

B - Bence çok kötü idi, hiç beğenmedim.

A - Eh, zevk meselesi.

Acaba ikinci konuşmayı da yine “zevk meselesi” diyerek sonuçlandırıvermek yeterli sayılabilir mi? Sayılır dersek şu ilkeyi kabul etmiş oluruz: Bir adam bir eseri beğeniyorsa o eser iyidir, beğenmiyorsa kötüdür. Yani “x iyidir (güzeldir,

başarılıdır)” sözü, “x’den hoşlanıyorum” anlamına gelir. Bu, doğru bir düşünce gibi geliyor insana. Öyle ya, beğeni (zevk) dediğimiz şey insandan insana, toplumdan topluma, çağdan çağa değişiyor. Herkesin kabul ettiği genel normlar yok. Patlıcan konusunda tartışmak ne kadar yersiz ise, sanat konusunda tartışmak da o kadar yersiz değil midir?

Bu öznelci görüşü patlıcan konusunda kolayca kabul etmemize karşılık sanat konusunda yadırgıyoruz, çünkü kabul ettiğimiz takdirde şöyle birtakım sonuçlara katlanmamız gerekiyor: Öznelci görüşe göre iki zıt yargıdan biri diğerinden daha doğru olamaz. A, “Süleymaniye Camii güzel bir eserdir” dese, B de, “çirkindir” dese, her ikisi de aynı derecede haklıdır, çünkü aslında A, “Süleymaniye’yi beğeniyorum”. B de, “beğenmiyorum” diyor. Yine, öznelci görüş doğru ise, “Gerçi Tolstoy iyi bir yazar, ama ben romanlarını sevmem” gibi bir sözün çelişik olması gerekirdi, çünkü sevmediğim, hoşlanmadığım bir eserin yine de iyi olabileceğini söylemiş oluyorum. Oysa bunda bir çelişki yoktur, bu çeşit sözlere sık sık rastlarız ve bunları yadırgamayız da. Aksi bir örnek de verebiliriz. Nurullah Ataç, İhsan Raif Hanım’ın yazdığı bir ağıttan söz ederken “Benim beğeneceğim şiirlerden değil o ağıt, beğenmemem gerek onu. Gene de severim o şiiri, en sevdiğim şiirlerden biridir. Kusurlarını göre göre, bile bile severim” diyor.[1] Ya da “Biliyorum şu resim iyi değil ama, yine de seviyorum, bana çocukluğumda geçirdiğim yerleri hatırlatıyor” gibi sözler söyleriz ve bunlarda da çelişki yoktur.

Görülüyor ki “hoşlanma” bir eserin iyi (güzel) olması için yeterli bir neden sayılmıyor ve patlıcan konusundaki

anlaşmazlığımızı “zevk münakaşa edilmez” diye kapatabildiğimiz halde, sanat konusunda ateşli tartışmalara girişiyoruz. Girişiyoruz, çünkü bir eserden hoşlanmamızın nedenlerini açıklayabileceğimize inanıyoruz. Patlıcana gelince, hoşlanmam, sadece ondan aldığım tada dayanıyor ve bu kadar basit bir duyu verisini sözcüklerle açıklayamıyorum. Sanat eserinde olduğu gibi veriler çeşitli ve zengin değil. Bir filmi güzel bulan bir arkadaşımıza “niçin güzel?” diye sorarsak, “hoşuma gitti de onun için” karşılığını bir cevap saymayız; bekleriz ki bize filmin bazı niteliklerinden söz etsin. Şu sonuca varıyoruz ki, hoşlanma, “bu film güzel” sözünün *söylenmesinin nedeni* (cause) dir, yoksa filmin güzelliğinin *sebebi* (reason) ya da ölçütü olamaz. Dediğimiz gibi karşımızdakinden yargısını destekleyecek birtakım dayanaklar göstermesini bekleriz. Acaba dayanak göstermemiz bizi öznelcilikten kurtarabilir mi? Cézanne’ı överken, kitleleri istif edişindeki ustalığından, bunlar arasında kurulan dengeden söz edebiliriz, ama Bonnard’ın eserlerinde bu özellikler yok diye onları yermeyiz. Bir eleştirici Balzac’ın romanlarını gerçekçiliğinden ötürü övebilir, ne ki, V. Woolf’un romanlarında bu çeşit bir gerçekçilik yok diye onları kötü bulmayız.

Görülüyor ki bu dayanaklar nesnel ve esere ilişkin (relevant) olmakla beraber genel-geçer ölçütler sayılmıyorlar. Genellikten yoksunlukları yargının zorunlu, mantıksal bir çıkarım haline girmesini engelliyor. Estetik yargıların öznel değil de nesnel olduğuna inanıyorsak, böyle genel-geçer ölçütlerin bulunabileceğini göstermemiz gerek ve işte güçlük de burada. Nasıl bulacağız bu ölçütleri? Sorunumuzu şöyle özetleyebiliriz.

Genellikle kabul edildiğine göre bir estetik yargılama üç bölümden kurulur.

Bir değer yargısı (Y) var: “Bu güzel bir şiirdir.”

Bunun bir sebebi (S) var: “Çünkü filan niteliğe sahiptir.”

Ve genel bir norm (N) var: “Bu niteliğe sahip olan bütün eserler güzeldir.”

Şimdi acaba Y’nin doğru olduğunu ispat için gösterilecek S’ler gerçekten bu işi yapabilir mi? Gördük ki S’ler genellikten yoksun olunca görevlerini yerine getiremiyorlar. Bunların genellik kazanması ancak bir norma dayanmalarıyla mümkün oluyorsa bu normları nasıl bulabiliriz?

Bir çıkar yol olarak sanatın özünü keşfetmek geliyor akla. Sanatı sanat yapan özü saptayabilirsek istediğimiz genel-geçer ölçüte kavuşmuş oluruz belki. Gelgelelim geçen bölümde ortaya koyduğumuz gibi sanatın özü (tanımı) üzerinde bir anlaşma yok. Belki olması da imkânsız. Bir an için kabul edelim ki böyle bir ortak öz üzerinde de anlaştık ve dedik ki sanat eserlerini sanat yapan şey organik birlik denen bir özelliktir. Acaba sanat eserlerinin değerlendirilmesinde bir norm olarak kullanabilir miyiz bunu? Kullanabilirsek ne âlâ, bakarız, eserde organik birlik ne oranda varsa eser o oranda başarılıdır, güzeldir deriz. Gelgelelim organik birlik ve sanatın özünü tanımlamak iddiasında olan buna benzer kavramlar o denli genel, belirsiz ve kaypak kavramlardır ki ölçüt olmak şöyle dursun, nitelik oldukları bile şüphelidir. On kişiyi bir resim müzesine yollasak ve bunlara “organik birliği olan resimleri ayırın” desek her biri

beş yüz resim içinden belki de başka resimler ayıracaktır. Aynı deneyi şiir alanında uygulasak ayrılacak şiirler üzerinde uyuşmazlık daha da çok olacaktır sanırım. Çünkü organik birlik gibi kaypak ve belirsiz bir niteliğin sanat eserinde açık ve seçik olarak görülmesi mümkün değildir.

Dikkat edersek görürüz ki bir çıkmaza düşüyoruz. Dayanaklarımız eserde herkesin görebileceği çeşitten olursa (Cézanne'ın kitleleri istif edişi) biraz önce belirttiğimiz gibi bunlar yargımızı herkese kabul ettirecek şekilde destekleyemiyor, çünkü bu iş için gereken genel-geçerlilikten yoksun durlar. Buna karşılık her esere uygulanabilecek bir ölçüt bulmaya kalkıştık mı, gerçi genel olmasına oluyor, ama bu sefer de eserde böyle bir nitelik bulunup bulunmadığı üzerinde anlaşmazlığa düşebiliyoruz. Çünkü bunlar genelliklerinden ötürü ister istemez, belirsiz bir kavramı dile getirmiş oluyorlar.

Bazı estetikçiler,[2] bu durumda şöyle bir çözüm yoluna giderler. Gerçekten de birtakım normlar vardır ve bunlar o derece genel kurallardır ki birer meziyet sayılacakları aşikârdır. Bir eserin gelişigüzel kurulmuş olmasını istemeyiz, tutarlı bir şekilde düzenlenmiş olmasını isteriz. Başka bir deyişle *birlik* her eserde aranan bir meziyettir, yani bir normdur. Bundan başka, bir sanat eserinin, tekrar okumak (görmek, dinlemek) isteğini uyandıracak kadar *karmaşık* olması beklenir. Belki üçüncü bir norm olarak *yoğunluk* sürülebilir ileri. Bu normlar genelliklerinden ötürü bir bakıma faydasızdırlar, eserlere doğrudan doğruya güzellik (iyilik) ölçütü olarak uygulanamazlar, ama başka bir görevleri vardır, *yol gösterici ilkelerdir bunlar.* D. Walsh ve M.C. Beardsley gibi

filozoflar bundan şunu anlıyorlar. Yol gösterici ilkeler hangi niteliklerin iyi-kılıcı sayılabileceğini gösterirler. Eserde meziyet sayılacak nitelikler, birlik, karmaşıklık, yoğunluk gibi normları *sağlayan* niteliklerdir. Cézanne'ın kitleleri istif edişi kendi başına bir güzellik ölçütü olamaz, çünkü bu özelliği her eserde aramayız. Bunlar her zaman iyi-kılıcı nitelikler değildirler; ancak Cézanne'ın eserinde bunlar birer meziyet sayılıyorsa ve yargıya dayanak olarak gösterilebiliyorlarsa, sebep, yukarıda saydığımız yol gösterici ilkelerden birini sağladıkları içindir. Kısacası, yol gösterici ilkeler dediğimiz ana normlar, kendileri bir dayanak ol maktan çok, dayanakların verilebileceği alanı işaret ederler. Böylece biraz önce karşılaştığımız çıkmazdan kurtulmuş oluruz. Hem belirlikten yoksun genel normlardan yararlanırız, hem de eserde varlığı belirli ama genellikten yoksun iyi-kılıcı niteliklerden.

Böyle düşünenler haklıysalar, bir estetik yargı doğrulanabilir, çünkü genellikle kabul edilen artistik normlar vardır ve her bir eserin kendine özgü bir yoldan bu normları nasıl doyurduğu açıklanabilir. Ama yine de işin bir püf noktası var. Bu ana normlar ne diye herkes tarafından kabul edilsin? Yargımızı desteklemek için ölçüt rolü oynayacak bazı dayanaklar göstermek gerekti, bu dayanakları haklı göstermek için yol gösterici ilkeler ortaya attık, ama şimdi bunların da sebebini sorabiliriz. Ne diye bu alanlar, bu kategoriler içinde arayalım ölçütlerimizi? Walsh bu soruya cevap olarak bu ilkelerin aşikâr (obvious) olduğunu söylüyor. Ne ki bazı estetikçiler katılmıyor bu görüşe. Beardsley ise bu ilkelere uyan eserler karşısındaki estetik yaşantımızın daha karmaşık, daha

derin, daha bütün olduğu inancında. Tahmin edilebilir ki estetik yaşantıya dayanan bu savunma da herkes tarafından kabul edilmeyecektir.

Son zamanlarda bir sanat felsefecisi, Morris Weitz, ölçütlerin haklı gösterilmesi konusunda biraz daha farklı bir iddiada bulunmuştur.[3] Weitz'e göre gerçi bazı dayanakların sebebi sorulabilir ve bunların iyi-kılıcı olduğunu herkes kabul etmeyebilir. Yargımın sebebi olarak, eseri ahlâksal bakımdan eğitici bulduğumu söylersem, karşımdaki, "ahlâksal bakımdan eğiticiliğin eserin güzel (iyi) olması ile ne ilgisi var?" diye sorabilir her zaman ve bunların iyi-kılıcı ni telikler olduğunu kanıtlayacak karşı konmaz delillerimiz yoktur. Ama öyle dayanaklar vardır ki bunların sebebi sorulamaz, çünkü bunlar "itiraz edilmez" (unchallengeable) ölçütlerdir. Örneğin yargıma sebep olarak "eserde bütünlük, tutarlılık, tazelik var" desem, artık kimse "bunların iyi-kılıcılık ile ilgisi ne?" diye soramaz. Bu gibi ölçütlerin kullanılmasına sebep gösterilemez, çünkü gösterilecek sebep yoktur. Eleştiricinin yargısını sorguya çektiğimizde bize bu çeşitten ölçütler sunarsa, mantıksal bir son durağa varmış oluruz. Weitz'in bu iddiası da sorunumuzu çözümlemeye yetmiyor tabiî. Bir kere Weitz "itiraz edilemez" ölçütlerle "edilebilir" ölçütlerin nasıl ayrılacağına ait bir ilke göstermiyor, örnekler veriyor sadece. Verdiği örneklere gelince, bunlar da sanıldığı gibi herkes tarafından kabul edilmiyor. Eserde bütünlük sağlanmış olabilir ama bakarsınız eser cansızdır yine de. Düşünce ve duygu inceliğine karşı gelebilecek eleştiriciler düşünmek de zor değil.

Durumu özetleyelim: İlk önce gördük ki “x iyidir demek x’den hoşlanıyorum demektir” gibi bir açıklamayı sanat eserleri söz konusu olunca yeterli bulmuyor ve yargımızı nesnel dayanaklarla desteklemek ihtiyacını duyuyorduk. Dayanak-ölçütlerin nasıl tayin edileceği sorununa gelince işler çatallaştı. Ölçütler genellikten yoksun. Bunları sanatın özünde ararsak bu sefer de öylesine genel ve kaypak kavramlara varıyoruz ki bir ölçüt olarak eserlere uygulayamıyoruz. Bu çeşit genel normların, yol gösterici ilkeler olabileceğini de tartıştık, ama bu defa da bunların genel-geçerliliğine meydan okunduğunu gördük. Weitz’in “itiraz edilemez” ölçütleri de sandığı kadar sağlam çıkmadı. Kısacası, estetik yargıyı doğrulayacak genel-geçer ölçütleri bulamıyoruz bir türlü.

İş bu noktaya gelince bir şüpheye düşmeye hakkımız yok mu? Acaba estetik yargılar gerçekten nesnel yargılar mıdır? Doğru ya da yanlış olabilir mi bunlar?

Öznelci Görüş

Estetik yargılar üzerinde tartışılamayacağını ileri süren öznelciler insanların beğenilerinin farklı olduğu ilkesine ve ölçütlerin genel-geçerlilikten yoksunluğuna dayanıyorlardı. Çok eski olan bu görüş, yirminci yüzyılda başka bir yoldan daha sürdürülmüştür. Belirli bir anlam kavramından hareket eden bazı filozoflar bir estetik yargının doğru olduğunu gösterecek genel-geçer ölçütler bulmak şöyle dursun, hiçbir değer yargısının özgül (specific) sebepleri dahi olamayacağını söylerler.

Duygucular (Emotivist) diye adlandırılan bu düşünürlere göre estetik yargılar doğru ya da yanlış olamaz, çünkü bunlar betimleyici önermeler değildir. “Bu güzel bir şiirdir” önermesi görünüşte, “Bu on mısralık bir şiirdir” önermesine benziyor ve bundan ötürü şiir hakkında bir şey bildiriyormuş gibi geliyor insana. Bu iki önerme gramer bakımından aynı formda olduğu için bunların mantıksal formunun da aynı olduğunu sanırız. Duyguculara göre işte bu aldatıcı görünüşten ötürü estetik yargıların gerçek işlevleri farkedilmemiştir. “Bu on mısralık bir şiirdir” önermesini ele alırsak, görürüz ki bu önerme bize bir olguyu tasvir ederken şiir hakkında o çeşit bir bilgi veriyor ki bunun doğru olup olmadığını, şiire bakmak ve mısralarını saymakla anlayabiliriz. Bunun gibi olgusal bilgi veren önermeler “bilgisel anlamlı” önermelerdir. Gelelim “Bu güzel bir şiirdir” önermesine. Bu da gramer bakımından bildirsel bir cümle, ama bilgisel anlamı var mı? Duyguculara göre bu önermede bildirilen, şiire ait bir nitelik değildir; gerçi görünüşte öyledir, ama aslında söyleyenin duygularını dile getirmektedir sadece. Zaten bütün değer yargıları ya duyguları dile getirmeye ya da başkalarında bazı duygular uyandırmaya yarar. Sıcak bir havada soğuk bir limonata içen insanın bir “ooh!” çek mesi gibi. Bu “ooh!” bize limonata hakkında bir şey bildirmez, hattâ adam duygularını tasvir etmiş de sayılmaz, sadece duygularını dile getirmiştir. Okşanan kedinin mır mır etmesi gibi bir şeydir bu. Bundan ötürü estetik yargıların özelliği bunların bilgisel değil, “duygusal” anlam taşımalarıdır. Görevleri eserdeki bir niteliği betimlemek olmadığına göre, doğru ya da yanlış olmaları söz konusu edilmez. Bu durumda

görülüyor ki estetik yargıların nesnel geçerliliğinden söz etmek de saçmadır ve bir estetik yargıyı mantıksal yönden destekleyecek sebepler göstermeye imkân yoktur. Ama yine de bu çeşit tartışmalara giriştiğimiz bir gerçek. Tartışırız, çünkü başkalarının da eser karşısında aynı tepkiyi göstermesini, aynı tutumu benimsemesini isteriz. Ne var ki, bunu yapsak bile, geçerli nesnel sebepler göstererek değil, karşımızdakinin duygularını etkileyerek yaparız.

Duygucuların görüşünü açıklamak için bir noktayı daha belirtmemiz gerekiyor. O da şu: Betimleyici terimlerden hiçbir zaman değer terimlerine atlayamayız. Başka bir söyleyişle, değer terimlerini tasvir edici terimlere çeviremeyiz, çünkü değer terimlerinde, betimleyici terimlerin hiçbir zaman anlatamayacağı duygusal bir anlam vardır. Estetik dışı bir örnek alalım; diyelim ki "piç" sözcüğünün anlamı "evli olmayan bir kadından doğmuş, babası bilinmeyen kimse" demektir. Bu tanıma giren bir sanık için mahkemede savcı "piç" sözcüğünü kullansa hem sanık itiraz eder hem de yargıç. Ama gerekir de savcı "sanığın babası meçhuldür, kimse de nüfusuna geçirmiş değildir" derse, bir olguyu tespit etmekte olduğu için kimse itaraz etmez. Görülüyor ki bilgisel anlamı aynı olmakla beraber, bu cümlede duygusal anlam yoktur; hiç değilse "piç" sözcüğünün yüklendiği kadar çok değildir. Bundan ötürü "piç" de, betimleyici sözcüklere çevrilemeyen bir duygusal anlam vardır. Bilgisel anlamı başka şekilde ifade edebiliriz ama duygusal anlamı fe da etmek pahasına. Yani "piç"in taşıdığı *bütün* anlamı, betimleyici terimlerle anlatamayız. Dönelim estetiğe. "İyi", "güzel", "kötü" gibi değer terimlerinin anlamını

açıklamaya çalıştık mı, bu çeşit bir imkânsızlıkla karşılaşırız. Eserde bulunduğunu söylediğimiz betimleyici nitelikler hiçbir zaman estetik yargının doğru olduğunu göstermeye yetmez. Değer terimleri normativ terimlerdir ve normativ terimlerde bir duygusal yön vardır. “Bu şiir güzel” yargısının doğru olduğunu göstermek için, “ana fikir önemli”, “kuruluşu sağlam”, “kelimelerin tadını duyuruyor” gibi sebepler ileri sürersem normativ bir terimi yine normativ terimlere çevirmiş olurum. Duyguculara göre, “güzel olduğu için güzel” demek gibi bir şey bu. O halde yargımı desteklemek için öyle sebepler vermeliyim ki duygusal yön ortadan kalksın. Betimleyici niteliklerle yetinmem gerektiğine göre, “on iki mısralı, aruzla yazılmış, bir köylü çocuğu anlatıyor” çeşitinden özellikler sayabilirim. Ama bu özelliklerden ötürü şiir güzel olmaz. Şu sonuca varıyoruz ki, “güzel’i”, “iyi’yi” açıklamak için ya şiirde meziyet saydığımız bazı niteliklere işaret edebiliriz, o zaman “güzel”in bilgisel anlamını vermiş ve duygusal anlamdan kurtulmuş olmayız, ama aynı sözü başka yollardan tekrar etmiş oluruz; ya da meziyet saymadığımız betimleyici niteliklere işaret edebiliriz, o zaman da bunların sonucu olarak “güzel”e, “iyi”ye varamayız. Duyguculuğun başlıca iddialarını şöyle özetleyebiliriz öyleyse; estetik yargılar betimleyici değil, duygusaldır; bundan ötürü nesnel bir geçerlilikleri yoktur; nesnel geçerlilikleri yoksa doğru ya da yanlış olamazlar. Estetik yargı, sebeplere dayanan mantıksal bir çıkarımın sonucu değildir.

Eğer duyguculların dediği gibi değer terimlerini değer terimi yapan bunların duygusal yönleri ise, bütün normativ

önermelerin ister istemez duygusal olması gerekir. Ancak bugün bu fikre katılmayan filozoflar da var ve biz de bura da estetik yargıların her zaman öznel olmadığını göstermeye çalışacağız.

Görülüyor ki estetik yargılar konusunda görüşler iki kutba yöneliyor. Öznelciler ve duygucular estetik yargılarda nesnelliği kabul etmiyorlar. Bunlara göre, yargıyı verenin kişisel beğenisi ya da duygularıdır asıl dile getirilen. Öbür kutba kayan düşünürler ise, estetik yargının keyfî olmadığını, nesnel sebeplere dayanan mantıksal bir çıkarım olduğunu savunmak çabasındalar. Korkuyorlar ki, estetik yargıların genel birtakım normlara dayandığı gösterilemez ise, bunların nesnel hiçbir değeri kalmayacak; sanat eserinin değeri "zevk meselesidir, tartışılmaz" ilkesine bağlanacak.

Çözüme Doğru

Doğrusu aranırsa bu iki uçtaki görüşlerden hiçbirini olduğu gibi kabul etmeye imkân yok. Her ikisinin de haklı olduğu yönler ve haller vardır, ama estetik yargıların mantığı bu görüşlerin sınırları içinde çözülemez. Şimdi bu iki görüşün de haklı olduğu yönleri, yani estetik yargıların hangi bakımdan nesnel ve hangi bakımdan öznel sayılabileceğini belirtmeye çalışalım.

Yargılarımızın bazıları, öznelcilerin dediği gibi beğenimize dayanır. Bunlara *"beğeni yargıları"* diyelim ve değer yargılarından ayıralım. Aradaki farkı şöyle açıklayabiliriz. Bir beğeni yargısına da dayanaklar gösterilebilirse de bu

dayanaklar yargıyı verenin kişisel beğenisini açıklar, ama bu dayanakları sunan, yargısını başkalarının da paylaşmasını bekleyerek savunmaz.[4] *Kral Lear*'i beğenmeyen bir insan sebep olarak, "acıklı biten eserleri sevmem" derse, *Lear* hakkında verdiği yargı bir değer yargısı değil, beğeni yargısıdır. Acıklı biten eserleri başkalarının da beğenmemesi gerektiği inancı yok burada, sadece kendi beğenisini açıklama var. Adam, eserin kötü-kılıcı nitelikleri üzerinde durmuyor. Kendisine ait bir şeyler söylüyor. Bu gibi yargıları tartışmayı yersiz bulur ve bazen, "zevk meselesi" diyerek kestirip atarız.

Değer yargılarına gelince, bunları desteklemek üzere gösterilen dayanaklar yargı sahibinin beğenisiyle ilgili olabilir, ama bu sadece kişisel bir beğeniden doğmaz; gösterilen dayanaklar eseri iyi veya kötü-kılıcı niteliklerdir ve başkalarının yargıyı paylaşması ümidiyle ortaya sürülmüştür. Tolstoy da *Kral Lear*'i yerer[5] ve gösterdiği sebepler -eserdeki dilin şişirilmiş ve abartılmış olduğu, konuşanların kişiliğine uygun düşmediği, olay örgüsünün içtenlikle yazılmadığı- bir sanat eserini kötü-kılıcı nitelikler olarak ileri sürülmüştür. Tolstoy'un yargısını tartışabiliriz. Eserde gördüğü nitelikler gerçekten var mı? Varsa bunlar birer değer ölçütü müdür? Tolstoy eseri doğru anlamış mıdır? Acıklı biten eserlerden hoşlanmadığı için *Kral Lear*'i beğenmeyen adamın yargısı için bu gibi soruları sormazken Tolstoy'un yargısı için sorarız. Fakat bizi burada ilgilendiren bu soruların cevabı değil, beğeni yargıları ile değer yargıları arasındaki farka dikkati çekmek.

Bazı estetikçiler ikinci tip yargıların da öznel ve duygusal olduğu iddiasındadırlar. Çünkü onlara göre değer yargılarının

dayanakları da, aslında, hoşlanıldığı için ölçüt olarak ileri sürülen niteliklerdir. Başkaları bu nitelikleri ölçüt saymayabilir. Öyle sanıyoruz ki işin can alacak noktası ve iyice çözümlenmesi gereken yönü bu ölçütlerin hangi anlamda öznel ve hangi anlamda nesnel olduklarıdır. *Bir niteliği ölçüt olarak kullanmakta, o ölçüt hakkında "hoşlanma" gibi birtakım duygulara sahip olmak arasında ne gibi bir ilişki vardır?* Bu soruya cevap vermek için J.O. Urmson'un önemli bir yazısından yararlanabiliriz.[6]

Biz estetik dışı alanlarda birtakım değerlendirmeler, sıralamalar yaparız. Lokantaları lüks, birinci sınıf, ikinci sınıf diye sıralarız, çayları Filiz, Kamelya, Turistik diye sınıflandırırız. Bunlar yapılırken birtakım ölçütler kullanılır; ama bir lokantayı sınıflandıran belediye memurunun kendi duygularına göre hareket ettiğini söylemek aklımızdan geçmez. Kullandığı ölçütler, hoşlandığı şeylere işaret etmez herhalde. Estetik değerlendirmelerde buna benzer bir yön yok mudur acaba? Duygularımızı işe karıştırmadan bir yargıda bulunamaz mıyız? Bir İngiliz oyuncusunu düşünün ki Shakespeare'in bir eserinde rol almış, ama şiir okumasını beceremediği için yanlış heceleri vurgulayarak eseri bozuk okumaktadır. Bir bale artisti düşünün ki, parmaklarının ucunda dururken sendelemekte, dengesini kaybetmektedir. Bunlar için biz "kötü" yargısını verirken o andaki duygularımızı dile getirdiğimiz, öznel ve keyfî bir yargılamada bulunduğumuz söylenebilir mi? Pekâlâ biliriz ki bunlar kişisel beğenilere göre verilmiş yargılar sayılmaz, nesnel birtakım asgari ölçütleri uygulayarak varılmış

yargılardır. Ama böyle basit durumların dışına çıktığımız zaman iş çatallaşıyor.

James Joyce'un *Ulysses* romanı yirminci yüzyılın en büyük eserlerinden biri sayılır ve eleştiriciler eseri incelemekle bitiremezler. Çok yönlü, karmaşık bir sisteme göre kuruluşundan, bu kuruluşun, eserin bütünü içinde meydana getirdiği ritimden, Joyce'un bilinçaltı tekniğini kullanarak ve yazarın tarafsızlığını büyük bir titizlikle gözeterek gerek dış dünyayı, gerekse insanın iç dünyasını nasıl bir gerçeklikle önümüze serdiğinden söz ederler. Yargılarını dayandırdıkları bu nitelikleri ölçüt olarak kullanmış oluyorlar. Gelgelelim Sovyet Yazarları Birinci Kongresi'nde (1934) Karl Radek, *Ulysses*'in gerçekçi sayılamayacağını, Joyce'un romanına aldığı küçük burjuva tiplerinin aynı zamanda İrlanda'daki 1916 isyanına katılan adamlar olduğu halde, romanda bunun yansımadığını söylüyor. "Joyce için İrlanda küçük burjuvazisinin millî başkaldırma hareketi mevcut değildir bile ve bundan ötürü, eserinde canlandırdığı İrlanda, görünüşteki bütün tarafsızlığına rağmen gerçeğe uymamaktadır."[7] Bizi burada ilgilendiren, ölçütlerdeki bu anlaşmazlığın anlamı. Diyebilir miyiz ki birbirine zıt yargılar veren bu eleştiriciler, romanı kendi kişisel duygularına ve beğenilerine göre değerlendiriyorlar, keyfî yargılar veriyorlar? Dikkat edersek görürüz ki eseri tutanların öne sürdüğü sebepler (eserin yapısı, yazarın tarafsızlığı v.b.) belirli bir çevrede yerleşmiş ölçütlerdir. Bu ölçütleri onaylayan ve kullanan eleştiricilerin duygularına göre, keyfî olarak yargıladıkları söylenemez. Radek'in eleştirisini ele alınca, bakıyoruz o da Marksist estetiğin

geliştirdiği ölçütleri uyguluyor, başka bir deyişle, onları onaylıyor ama kendi duygularını, hoşlanmalarını açıklamış olmuyor.

Şimdi bir öznelci yine karşımıza çıkar ve diyebilir ki "Eleştirici x, y, z, ölçütlerini kullanıyorsa bunları onaylıyor demektir. Madem ki onaylıyor demek ki bunları beğeniyor, hoşlanıyor bunlardan. Ne yaparsanız yapın, 'bu eser iyidir' yargısı duygusal ve özneldir." Burada aldatıcı olan "onaylamak" fiilindeki belirsizliktir. Onaylamak, bazı durumlarda tercih ya da hoşlanma gösterebilir, ama bazen de duygularla hiç ilgisi olmaz. "Danıştay bu kararı onayladı" sözü, Danış tay'ın duygularını açıkladığı, beğenisine göre davrandığı anlamına gelmez. Kısacası, yerleşmiş ölçütleri onaylamak ve böylece bir değer yargısına varmak, sadece hoşlanma duygusunu dile getirmek demek değildir. Ama onaylamadaki duygu payının ne kadar az olabileceği unutulursa, öznelcilerin yaptığı gibi bir hataya düşmek mümkündür.[8]

Öyleyse büsbütün haksız mı öznelciler? Değil. Henüz şu soruya cevap vermiş değiliz; nasıl doğuyor ve yerleşiyor ölçütler? İşte bu konuda öznelcilerin haklı oldukları noktalar var. Ölçütlerin doğup belirmesi, kabul edilip yerleşmesi bazen hoşlanmayla ilgilidir. Yukarıda sözünü ettiğimiz çay örneğine dönelim. Niçin a, b, c nitelikleri bulunan çay daha gözde ve pahalı? Çünkü insanların çoğunun bu çeşit çayı daha çok beğendiklerini zaman göstermiştir. Ama bir kere insanların bu tercihi belirlendi miydi ondan sonra çeşitli çayları değerlendirmek tamamiyle nesnel ölçütlere göre yapılan bir eylem olur. Çay fabrikasında çalışan, ömründe çay içmemiş bir

memur bile, kullanılan yapraklara, kurutma şartlarına v.b. bakarak, hazırlanan çayları değerlerine göre ayırır ve Filiz Çayı, Turist Çayı... diye sınıflandırabilir bunları. Estetikte durum aynıdır demek istemiyorum, ama belki buna yakındır. Yapıya ait bazı nitelikler daha saf bir estetik yaşantı sağladığı içindir ki bunlar zamanla birer ölçüt olarak yerleşmişlerdir diyebiliriz. Şimdi anlıyoruz ki öznelciler bir estetik yargıdaki "iyi"yi ve "güzel"i nasıl kullandığımızı açıklamada başarı göstermiyor, ama bazı ölçütlerin nasıl olup da yerleştiğini belirtmiş oluyorlar. Bu demek değildir ki estetikte bütün ölçütler, insanların beğenisine, duygularına, estetik yaşantısına göre gelir meydana. Platon'un, Tolstoy'un ve toplumcu gerçekçilerin uyguladık ları bazı ölçütler sosyal fayda teorisine göre gelişmiştir. Bunun içindir ki Radek, *Ulysses*'i eleştirirken, eserin bu bakımdan yararlı olmadığını ileri sürerek farklı bir değer yargısına varıyor.

Öyle sanıyorum ki sorunumuzun bir parçasını olsun, bulanıklıktan kurtarmış, hattâ cevaplandırmış sayılabiliriz. Bir değer yargısı bu yargıyı öne sürenin beğenisine dayanan, duygularını dile getiren öznel bir önerme değil, nesnel ölçütlere dayanan bir yargı olabilir. Çünkü her ne kadar bazı ölçütlerin belirip yerleşmesinde "hoşlanma" rol oynuyorsa da, bunların ölçüt olarak benimsendiği çevrelerde ya da toplumlarda bunlar artık nesnelleşmiş sayılırlar ve kendi kişisel beğenisiyle, bu ölçütlere katılan ve bunları uygulayan bir eleştiricinin yargısı için "duygusaldır" demek, duygusal terimini yanıltıcı bir anlamda kullanmak olur.

Biraz önce gördük ki duygucular her normativ önermenin duygusal olduğunu iddia ediyorlardı. Oysa yargısında, yerleşmiş ve bu anlamda nesnel ölçütleri kullanan eleştirici gerçi bu ölçütlerden yana olduğunu, bunları onayladığını belli ediyor demektir, ama yukarıda gösterdiğimiz gibi onaylamanın duyguyla ilintisi çok uzak olabilir. Bunun için diyeceğiz ki, bazı değer yargılarında, duyguların, heyecanların işe karışmadığı bir "ondan yana olma" özelliği vardır.

Şimdi geçelim sorunun öbür yönüne. Acaba bir bakıma nesnel olduğunu söylediğimiz bu yargı mantıksal bir çıkarım mıdır? Yani değer yargısında vardığımız sonuç ile dayanaklarımız arasında sebep-sonuç bağlantısı var mıdır? Ölçütlerimiz, varılan sonucu mantıkça gerektirir mi? Eğer gerektirirse yargının ya doğru ya da yanlış olması lâzım. Oysa estetik yargılar doğru ya da yanlış değil, ancak "akla yatkın" (plausible) olabilirler. Yargının, nesnel ölçütlere dayanmakla birlikte bir mantıksal doğruluğu olamamasının nedeni, bu nesnel ölçütlerin hiçbir zaman genel-geçer ola mayışıdır. Biraz önce gördük ki *Ulysses* hakkında zıt yargılara varılıyor ve her iki taraf da nesnel ölçütler kullanıyordu. Bu yargılar için "keyfîdir" diyemiyoruz, çünkü belli çevrelerde ölçüt olarak benimsenmiş özelliklere dayanıyorlar; ne var ki bu ayrı çevreler ölçütler üzerinde anlaşmıyorlar. Bir estetik yargının mantıksal bir çıkarım olamaması, tabiî, yalnız ayrı kültür çevrelerinde, ayrı toplumlarda yerleşmiş ölçütlerin farklılığından ötürü değildir. Aynı kültür çevresinde kullanılan ölçütler dahi genel-geçerlikten yoksundurlar. "Bu eserlerde *n* niteliği var ve *n* daima iyi-kılıcıdır" diyemiyoruz hiçbir zaman.

Çünkü *n* niteliğinin belirli bir eserde iyi-kılıcı olması ve yargıya dayanak olarak ileri sürülmesi eserin diğer öğeleriyle olan ilişkisine bağlıdır. *N* niteliği, aslında, o bağlam içinde oynadığı rolden ötürü iyi-kılıcıdır, başka bir bağlam içinde hiçbir olumlu rol oynamayabilir. Görülüyor ki ölçütlerin bir bakıma nesnel olmaları yargının mantıksal bir çıkarım olmasını sağlamıyor. Estetik yargılara, doğru ya da yanlış yerine "akla yatkın" demek istememizin nedeni bu işte. Doğru ile akla yatkın arasında şu farklardan söz edilir: 1) Akla yatkınlık ancak doğruluğunu tespit edemediğimiz durumlarda kullanılır. 2) Hiçbir akla yatkın önerme, doğru olduğunu bildiğimiz bir önerme ile çatışma halinde olamaz. 3) "P doğrudur" ve "Q doğrudur" önermelerinin zıt olduğu bir halde, "P akla yatkındır" ve "Q akla yatkındır" zıt değildirler.[9]

O halde bir eleştiricinin dayanaklar göstermesinin gereği nedir? İyi bir eleştirici bizim eser karşısındaki yaşantımızı zenginleştirebilir, eserin öğeleri arasında daha önce görmediğimiz birtakım ilişkileri kavramamızı sağlayabilir, bunların meydana getirdiği bir dokuyu farkettirebilir, bazı top lum sorunlarına dikkatimizi çekebilir belki. Böylece esere bakışını bize aktarabilmiş, biz de eseri bu açıdan görmekle bir şeyler kazanmışsak, eleştirici görevini yapmış demektir. Gerçi işaret ettiği nitelikler her eserde iyi-kılıcı olmayacağından, yargının doğruluğu değil, akla yatkınlığı söz konusu edilebilir ancak. Bu da, öyle sanıyorum ki eleştiriye yeter, çünkü eleştiriciden beklenen bir yargıyı kanıtlarla ispat etmesi değil, eseri açıklamak, yorumlamak suretiyle, anlamını ortaya koyması ve tadına varılacak özelliklerini aydınlatmasıdır.

Vardığımız sonuçları toparlayacak olursak, durumu şöyle özetleyebiliriz. Estetik yargılar her zaman öznel, duygusal ve bundan ötürü bir beğeni işi değildirler. Bir anlamda nesnel olabilirler, çünkü az çok yerleşmiş ölçütler vardır. Ama bu ölçütlerin genel-geçerlikten yoksunlukları estetik yargının mantıksal bir çıkarım olmasını engeller. Bunda bir sakınca yoktur, çünkü genel-geçer ölçütler olmadan da iyi eleştiri yapılabilir ve keyfîden uzak, akla yatkın yargılar verilebilir.

1. Nurullah Ataç, *Günce*, Varlık Yayınları, 1960, s. 78.

2. Dorothy Walsh, "Critical Reasons", *Philosophical Review*, Temmuz 1960; M.C. Beardsley, *Aesthetics*, s. 466-470.

3. Morris Weitz, "The Philosophy of Criticism", *Atti del III Congresso Internationale di Estetika,* 1956 (Torino, 1957) ve "Reasons in Criticism", *Journal of Aesthetics and Art*, Criticism XX. 3, 1952.

4. Bkz.: Joseph Margolis, *The Language of Art and Art Criticism*, s. 138-147.

5. "Shakespeare and the Drama", *Shakespeare in Europe* içinde, Der.: Oswold Le Winter, Penguin, s. 219 vd.

6. J.O. Urmson, "On Grading", *Mind*, 1950. Ayrıca Flew tarafından derlenen *Logic and Language*, Second Series (1959) kitabında yayımlanmıştır.

7. *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers' Congress*. Derleyenler: H.G. Scott- Martin Lawrence; s. 154.

8. Bkz.: Isabel C. Hungerland, *Poetic Discourse*, University of California Press, 1958, 95.

9. Joseph Margolis, "Proposals on the Logic of Aesthetic Judgements", *Philosophical Quarterly*, 1959, s. 209.

ONALTINCI BÖLÜM

SONUÇ

Gözden geçirdiğimiz kuramları ve yöntemleri özetleyerek bazı sonuçlar çıkarabiliriz.

Sanatı yansıtma olarak anlayan kuramlar, edebiyatın, dünyaya ve topluma tutulmuş bir ayna gibi gerçekliği yansıttığını söylerler. Sanat eseri gerçekliği yansıtırken tümelleri belirttiği için insanı ve hayatı açıklayıcı bir rol oynar. Bazı düşünürler ise gerçekliğin yansıtılmasını sanatın değerini açıklamak için yeterli bulmadıklarından bunlar, genellikle, faydacı ve didaktik diyebileceğimiz bir tutum benimserler. Sanat eseri gerçekliği yansıtmakla kalmamalıdır, ahlâksal, sosyal ya da politik bakımdan eğitici olmalıdır.

Bu durumda değerlendirmede başlıca iki ölçüt çıkar ortaya:

1. Gerçekliğin yansıtılmasındaki başarı.

2. Okur ya da toplum üzerindeki etkinin niteliği.

Anlatımcılıkta ise önemli olan sanatçının duygularını dile getirmesi ve aktarması. Sanatçının üstün kişiliği, hayal gücü, zengin iç dünyası eserlerinde dile geldiği için, okurlar kendi kişisel hayatlarında hiçbir zaman tadamayacakları bir duygu ve yaşantıları sanatçıyla paylaşmak imkânını kazanırlar. Anlatımcılıkta da ahlâk değerlerinin işe karıştığı olur. Çünkü

bazı yaşantıları ahlâk açısından değerli bulmamak mümkündür. Bundan ötürü, dile getirilen ve aktarılan duygunun ve yaşantının niteliği önem kazanır. Yine başlıca iki çeşit ölçüt çıkıyor ortaya:

1. Anlatım ve aktarımda başarı. Bunu sağlayan, içtenlik, özgünlük, hayal gücü gibi meziyetler.

2. Dile getirilen duygunun, ya da sanatçının kendi kişiliğinin, ahlâksal yönden değeri.

Yansıtma kuramlarında ortaya sürülen eğiticilikle, anlatımcılıkta bulduğumuz eğiticilik arasındaki fark, birincisinin daha çok bilgisel, ikincisinin ise duygusal yönden sağlanmasıdır. Dikkat edilecek bir nokta da, anlatımcılıkta, okura aktarılan veya aşılanan duygunun estetik duygu olmadığıdır. Bu kuramlarda estetik duygu inkâr edilmezse de, vurgulanan duygu o değildir.

Biçimci kuramlar sanat eserinin dış dünyadan da, sanatçıdan da, okurdan da bağımsız, kendi başına yeterli bir yapıt olduğu inancında birleşiyorlardı. Bundan ötürü de politik, dinsel, ahlâksal sorunlara değil, yazınsal metnin yapısal yönüne eğiliyorlardı. Farklı amaçlarla olsa da.

Okur merkezli kuramlara göre ise okuru hesaba katmayan hiçbir edebiyat kuramı geçerli olamaz. Okura dönük kuramların bir öbeği edebiyat eserinin okurda uyandırdığı duygusal etkiyi sanatın tanımına temel yaparken, eserin değerini de bu duyguda arar. İkinci bir öbek kuramın ise ortak yönü okura, anlam sorunu ile ilgili olarak yönelmesidir. Eserin anlamı okurun katkısı ile bütünlendiği için okur edilgen durumda kalmaz, anlam üretken bir rol oynar.

Bu özete şu noktayı da eklememiz gerek. Değer ölçütleri konusunda anlaşmazlık, büyük ölçüde, edebiyat ile ahlâk arasında görülen ilişkiden doğuyor. Edebiyat ahlâkın, dinin veya politikanın yardımcısı mıdır, yoksa bu gibi şeylere karşı hiçbir sorumluluğu olmayan, değeri kendine özgü, bağımsız bir sanat mıdır? Mesele şu: Sanatın uyandırdığı estetik yaşantıya, hayattaki diğer değerler arasında nasıl bir yer vereceğiz? Gördük ki, sanatın kendine özgü bir etkisi, yani estetik yaşantı vardır ve bu yaşantı kendi başına bir değerdir. Ama bir de yan etkileri var sanat eserinin. Bunlar, ahlâk, din, bilgi, politika alanlarında olumlu ya da olumsuz olabilecek etkilerdir. Edebiyatın kendine özgü etkisi mi daha önemli yoksa yan etkiler mi? Eserleri değerlendirirken kullanacağımız ölçütlerin cinsini de bu soruya vereceğimiz cevap teşkil eder. Dikkat edersek bu konuda üç ana grubun belirdiğini farkederiz.

1. Edebiyatı her şeyden önce ahlâk, din ve politika gibi alanlardaki yaşantımıza ilişkin sorunlara göre değerlendiren ve edebiyatı özellikle bunlara karşı sorumlu sayanlar.

2. Edebiyatı her şeyden önce bir sanat olarak değerlendiren ve iyi eserin yalnız güzelliğe karşı sorumlu olduğunu söyleyenler.

3. Edebiyat ile ahlâk v.b. değerleri arasında bir bağ gören, ama edebiyatın, ahlâk alanında olumlu sonuçlarını sanat sınırları içinde kalarak sağlayabileceğini söyleyenler.

Edebiyatı her şeyden önce ahlâk, din veya politikaya karşı sorumlu sayan birinci gruptakiler, eseri, ya tamamıyla ya da büyük ölçüde insanlara yapacağı yan etkilere göre değerlendirirler. Estetik değer kendi başına değerdir veya

estetik yaşantı salt yaşantı olarak iyidir demek, bundan daha değerli bir şey yoktur anlamına gelmez. Sanatın kendine özgü, estetik yaşantı uyandırmak gibi bir işlevi olduğunu kabul etsek bile, yan etkilerinin daha önemli olduğunu söyleyebiliriz. Platon'u, Tolstoy'u ve Marksistleri bu gruba örnek olarak verebiliriz.

Estetizm diyebileceğimiz tam karşı görüşü savunanlar (özellikle, 'sanat için sanat'çılar) edebiyatın sadece güzelliğe karşı sorumlu olduğuna inanırlar ve başka değerlere araç sayılmasını reddederler. Sanat yalnız güzelin peşindedir ve başka bir işe yaraması gerekmez. Hattâ yararlı olan her şey çirkindir. Edebiyatın kötü yan etkileri olsa da buna önem verilemez, çünkü sanat olarak sağladığı yaşantı hayatta en değerli şeydir. Sanat yaşantısından daha değerli, daha zengin, daha yüce bir yaşantı olmadığından, estetik değerle diğer değerler arasında bir çatışma söz konusu ise birincisi için ikincisini feda etmek gerekir. Kısacası, hayat sanat içindir.

Üçüncü gruptakiler yukarıdaki iki ucun arasında yer alırlar. Sanat yaşantısı, sanat için sanat öğretisinin iddia ettiği gibi en yüksek değer değildir. Diğer değerler arasında bir değerdir o da. Edebiyatın birtakım yan etkileri de vardır; olumlu ya da olumsuz. Ne var ki edebiyatın olumlu yan etkiler meydana getirebilmesi için ahlâk ya da politika uğruna bir araç olarak kullanılması gerekmez. Edebiyat didaktizme kaçmadan, belli bir öğretiyi ya da ideolojiyi öne sürmeden sırf edebiyat olarak kalarak da estetik değerden başka değerleri sağlayabilir. Bizi kendi hayatımızın sınırlı yaşantıları dışına çıkararak, düşünce ve duygu bakımından daha çeşitli bir dünyaya sokar ve böylece

başka insanları daha iyi anlamamızı ve onlara yaklaşmamızı sağlar. Edebiyat eserlerindeki kişiler ve bunların içinde bulunduğu durumlar, genellikle, bir ahlâksal seçim yapmayı gerektiren çatışmalar koyarlar ortaya. Böyle durumlarla karşılaşmak okurların ahlâksal, politik v.b. alanlardaki ufkunu genişletir, deneyimlerini arttırır, düşünme yeteneğini kamçılar ve olgunlaştırır. Bir edebiyat eseri bu olumlu yan etkileri açıkça ders vererek değil, çeşitli kişileri çeşitli durumlarda canlı olarak önümüze koymakla daha iyi meydana getirir. Öyleyse bir eserin yararlı yan etkileri olabilmesi için önce başarılı bir sanat eseri olması şarttır. Bundan ötürü değerlendirme de kullanılacak ölçütler her şeyden önce sanat ölçütleridir. Ancak bazı hallerde sanat değeri yüksek bir eserin yan etkiler bakımından zararlı görülmesi ihtimali vardır. O zaman estetik değerlerle diğer değerler arasında bir tercih yapmak zorunluğu doğar.

Bugün edebiyat tartışmalarında estetik ve estetik-dışı ölçütler çatışması süregelmektedir. Edebiyat eserlerinin çoğunda bu iki çeşit değer de yer alır. Gelgelelim eseri değerlendirmek için elimizde hazır bir cetvel, bir terazi yok. Hayatla sarmaş dolaş edebiyat eserlerinin sadece yapısını dikkate almak ve hayat değerlerine gözümüzü kapamak kısır bir yöntemle yetinmek olur. Ne ki yan etkilere önem verenler eserin yapısı üzerinde biçimciler kadar titizlikle durmadıkça onların da ölçütleri bir sanat eserinin hakkını vermekle yetersiz kalacaktır.

KAYNAKÇA

Abrams, M.H.; *The Mirror and the Lamp,* Oxford, 1953.

Abrams, M.H. (der.); *Literature and Belief,* Columbia, 1958.

Akatlı, Füsun; "Türk Yazınında Kadın İmgesi", *Türk Toplumunda Kadın,* Ekin Yayınları, İstanbul, 1982.

Aksoy, Bülent-Aksoy, Nazan; "Rus Biçimciliği Üzerine", *Toplum ve Bilim,* Birikim Yayınları, sayı: 31/39, Güz 1985-Güz 1987.

Ataç, Nurullah; *Günce*, Varlık Yayınları, 1960.

Aurbach, Erich; *Mimesis,* Princeton, 1971.

Althusser, Louis; *İdeoloji ve Devletin İdeoloji Aygıtları,* Çev.: Yusuf Alp - Mahmut Özışık, Birikim Yayınları, 1978.

Aristoteles, *Poetika,* Çev.: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 1963.

Asmus, V.; "Realism and Naturalism", *Soviet Literature,* Mart 1948.

Barthes, Roland; *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş,* Çevirenler: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, Gerçek Yayınevi, 1988.

Barthes, Roland; *Yazı Nedir?,* Yay. Haz.: Enis Batur, Hil Yayınları, 1987.

Barthes, Roland; *Yazının Sıfır Derecesi,* Çev.: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 1989.

Barthes, Roland; *Çağdaş Söylenceler,* Çev.: Tahsin Yücel, Hürriyet Vakfı Yayınları, 1990.

Barthes, Roland; *S/Z,* Londra, 1975.

Baydar, Mustafa; Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?, 1960.

Beardsley, M.C. - Wimsatt, W.K. Jr.; "The Affective Fallacy", *Swanee Review,* LVI, 1946.

Beardsley, M.C.; *Aesthetics; Problems in the Philosophy of Criticism,* New York, 1958.

Beardsley, M.C.; *Aesthetics; From Classical Greece to the Present,* Macmillan, 1966.

Belge, Murat; *Marksist Estetik,* B/F/S Yayınları, 1989.

Belsey, Catherine; *Critical Practice,* Methuen, 1980.

Bennett, Tonny; *Formalism and Marksism,* Methuen, 1979.

Bezirci, Asım; *Orhan Veli Kanık,* Eti Yayınevi, 1967.

Birikim, Yapısalcılık Özel Sayısı, 28-29 Temmuz 1977.

Bradley, Andrew Cecil; *Oxford Lectures on Poetry,* Macmillan, 1965.

Brecht, Bertolt; *Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum,* Çevirenler: A. Cemal - K. Güven, Altın Kitaplar, 1980.

Brooks, Cleanth; *The Well Wrought Urn,* New York, 1957.

Bukharin, Nikolay; "Poetry and Society", *The Problems of Aesthetics,* Ed.: E. Vivas - M. Kreiger, Rine Hart and Winston, New York, 1960.

Butcher, S.H.; *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art,* Dever Publications, 1951.

Campbell, Joseph; *Hero With a Tousand Faces,* 1949.

Caudwell, Christopher; *Yanılsama ve Gerçeklik*, Çev.: M.H. Doğan, Payel Yayınları, 1988.

Collingwood, Robin George; *The Principles of Art*, 1938.

Coward, Rosalind; *Kadınlık Arzuları*, Çev.: A. Türker, Ayrıntı Yayınları, 1989.

Cömert, Bedrettin; *Croce'nin Estetiği*, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

Croce, Benedetto; *Aesthetics. As Sience of Expression and General Linguistics,* Çev.: Douglas Ainslie, Visiton Press and Peter Owen, 1963, (ilk baskı 1909).

Crosman, I. - Suleiman, S.R. (der.); *The Reader in the Text*, Princeton University Press, 1980.

Culler, Jonathan; *Structuralist Poetics*, Routledge and Kegan Paul, 1975.

Culler, Jonathan; *In Pursuit of Signs*, Cornell University Press, 1981.

Culler, Jonathan; *On Deconstruction*, Cornell University Press, 1982.

Daiches, David; *Critical Approaches to Literature*, Longmans, Londra, 1967.

Demetz, Peter; *Marks, Engels and the Poets*, Çev.: G.L. Sammons, University of Chicago Press, 1967.

Derrida, Jacques; *Of Grammatology,* Baltimore, 1976.

Donagan, Alan; "The Croce-Collingwood Theory of Art", *Philosophy,* XXXIII, 1958.

Eagleton, Terry; *Marksism and Literary Criticism*, Methuen, 1976.

Eagleton, Terry; *Eleştiri ve İdeoloji,* Çevirenler: Esen Tarım-Serhat Öztopbaş, İletişim Yayınları, 1985.

Eagleton, Terry; *Edebiyat Kuramı,* Çev.: Esen Tarım, Ayrıntı Yayınları, 1990.

Eco, Umberto; *The Role of the Reader,* Bloomington, 1979.

Eliot, T.S.; "Shelley and Keats", *The Use of Poetry and the Use of Criticism.*

Erkmen, Fatma; *Göstergebilime Giriş,* Belge Yayınları, 1987.

Escarpit, Robert; *Edebiyat Sosyolojisi,* Çev.: Ali Türkay Yazıcı, Remzi Kitabevi, 1968.

Esslin, Martin; *Brecht; A Choice of Evils,* Eyre and Spottiswoode, 1959.

Fast, Howard; *Literature and Reality,* International, New York, 1950.

Fischer, Ernest; *Sanatın Gerekliliği,* Çev.: Cevat Çapan, de Yayınevi, 1968.

Fischer, Ernest; *Art Against Ideology,* The Penguin Press, 1969.

Fish, Stanley; *Is There a Text in this Class?,* Cambridge, 1980.

Freud, Sigmund; *Introductory Lectures on Phsychoanalysis,* Londra, 1929.

Freud, Sigmund; *The Interpretation of Dreams,* Londra, 1937.

Freud, Sigmund; *Sanat ve Sanatçılar,* Çev.: K. Şipal, Bozok Yayınları, 1979.

Genette, Gérard; "Yapısalcılık ve Yazınsal Eleştiri", Çev.: Oğuz Demiralp, *Yazı,* 1978/1.

Genette, Gérard; *Narrative Discourse,* Cornell University Press, 1980.

Göktürk, Akşit; *Okuma Uğraşı,* Çağdaş Yayınları, 1979.

Gönensay, Hıfzı Tevfik - Nihad Sami Banarlı; *Türk Edebiyatı Tarihi*, 3. baskı, 1949.

Günay, Umay; *Elazığ Masalları,* Atatürk Üniversitesi Yay., 1975.

Hampshire, Stuart; "Logic and Appreciation", *Aesthetics and Language,* Der.: William Elton, Oxford, Blackwell, 1954.

Harrison, Bernard; "Some Uses of Good in Criticism", *Mind,* Nisan 1960.

Hawkes, Terence; *Structuralism and Semiotics,* Methuen, 1977.

Heyl, Bernard, C.; "Artistic Truth Reconsidered", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* VIII, 1950.

Heyl, Bernard, C.; *New Bearings in Aestheitcs and Art Criticism,* Yale University Press, 1967, (ilk baskı 1943).

Hirsch, E.D.; *Validity of Interpretation,* New Haven, Conn, 1967.

Horatius; *Satires, Epistles and Poetica,* Loeb Library, Londra, 1929.

Hospers, John; "Implied Truths in Literature" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XI, 1960.

Hospers, John; "The Croce-Collingwood Theory of Art", *Philosophy,* XXXI, 1956.

Hospers, John; "The Concept of Artistic Expression", *Problems in Aesthetics,* Der.: Morris Weitz, Macmillan, New York, 1959.

Hungerland, Isabel, C.; *Poetic Discourse,* University of California Press, 1958.

Hyman, S.E.; *The Armed Vision,* Vintage Books, New York, 1955.

Iser, Wolfgang; *Implied Reader,* Johns Hopkins, 1974.

Iser, Wolfgang; *Act of Reading,* Londra, 1978.

Jakobson, Roman; "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style in Language,* Der.: Thomas A. Sebeok, Cambridge, 1960.

Jakobson, Roman; *Sekiz Yazı,* Çev.: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, Düzlem Yayınları, 1990.

Jameson, Frederic; *The Prison-House of Language,* Princeton University Press, 1972.

Jameson, Frederic; *Marksism and Form,* Princeton University Press, 1971.

Jefferson, Anne - Robey, David; *Modern Literary Theory,* Londra, 1982.

Jones, Ernest; *Hamlet and Oedipus,* Doubleday Anchor Books, New York, 1955.

Jung, Carl; *Psikoloji ve Din*, Çev.: Ender Gürol, Oluş Yayınları.

Krieger, Murray, *New Apologists for Poetry,* University of Minnesota Press, 1956.

Krieger, Murray - Eliseo Vivas (derleyenler); *The Problems of Aesthetics,* Rinehart, 1953.

Langer, Susan; *Feeling and Form,* Routledge and Kegan Paul, 1953.

Lemon, L.I. - Maidon Reis (der.); *Russian Formalist Criticism,* University of Nebraska Press, 1965.

Lerner, Lawrence; *The Truest Poetry*, Hamish Hamilton, Londra, 1960.

Lifshitz, Michael; *Marks'ın Sanat Felsefesi,* Çev.: Murat Belge, Ararat Yayınevi, 1969.

Lodge, David; *The Language of Fiction,* Kegan Paul, 1966.

Lukacs, György; *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı,* Çev.: Cevat Çapan, Payel Yayınevi, 1969.

Lukacs, György; *The Historical Novel,* Merlin Press, 1962.

Lukacs, György; *Avrupa Gerçekçiliği,* Çev.: M.H. Doğan, Payel Yayınevi, 1977.

Lukacs, György; *Estetik,* Çev.: Ahmet Cemal, 3 cilt, Payel Yayınevi, 1978-1988.

Macherey, Pierre; *Pour une théorie de la production littéraire,* Paris 1966.

Margolis, Joseph; "Proposals on the Logic of Aesthetic Judgements", *Philosophical Quarterly,* 1959.

Marx, Karl - Engels, Friedrich; *Selected Correspondence,* Moskova, 1956.

Marx, Karl - Engels, Friedrich; *Sanat ve Edebiyat,* Çev.: Murat Belge, de Yayınevi, 1971.

Marx, Karl - Engels, Friedrich; *Literature and Art, Selections from their Writings,* Current Book House, Bombay, 1956.

Marx, Karl; *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı,* Çev.: Orhan Suda, Öncü Kitapevi, 1970.

Mathewson, Rufus, Jr.; *The Positive Hero in Russian Literature,* Columbia University Press, 1958.

McKeon, Richard; "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity", *Critics and Criticism,* Der.: R.S. Crane, Chicago, 1952.

Millet, Kate; *Cinsel Politika,* Çev.: Seçkin Sevi, Payel Yayınevi, 1987.

Moers, Ellen; *Literary Women,* Londra, 1980.

Moi, Toril; *Sexual/Textual Politics*, Londra, 1986.

Morawski, Stefan; "Vicissitudes in the Theory of Socialist Realism", *Diogenes,* No. 36, 1961.

Morawski, Stefan; "Le Réalism comme Categorie Artistique", *Esthétique, Recherche International à la Lumiére du Marksisme,* Paris, 1963.

Naci, Fethi; "Modern Tragedya", *Yeni Dergi*, Kasım 1970.

Norris, Christopher; *Deconstruction: Theory and Practice,* Methuen, 1982.

Orsini, G.N.; *Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic,* Southern Illinois University Press, 1961.

Osborne, Harold; *Theory of Beauty,* Routledge and Kegan Paul, 1952.

Osborne, Harold; *Aesthetics and Criticism,* Routledge and Kegan Paul, 1955.

Pepper, Stephen; C. *The Basis of Criticism in the Arts,* Harvard University Press, 1949.

Platon (Eflatun), *Devlet,* Çev.: S. Eyüboğlu - M.A. Cimcoz, Remzi Kitabevi, 1942.

Plehanov, Georgi Valentinoviç; *Sanat ve Sosyalizm,* Çev.: Selim Mimoğlu, 2. baskı, Sosyal Yayınları, 1967.

Plehanov, Georgi Valentinoviç; *Unaddressed Letters and Art and Social Life,* Moskova, 1957.

Poe, Edgar Allen; Critical Essays, Der.: F.C. Prescott, 1909.

Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers Congress, Ed.: H.G. Scott - Martin Lawrence, 1935.

Propp, Vladimir; *Masalın Biçimbilimi,* Çev.: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, B/F/S Yayınları, 1985.

Rıfat, Mehmet; *Dilbilim ve Göstergebilimin Çağdaş Kuramları,* Düzlem Yayınları, 1990.

Richards, I.A.; *Practical Criticism,* Londra, 1939.

Richards, I.A.; *Science and Poetry,* Routledge and Kegan Paul, 1926.

Richards, I.A.; *Principles of Literary Criticism,* Routledge and Kegan Paul, 1924.

Richards, I.A. - Ogden, C.K.; The Meaning of Meaning, Routletge and Kegan Paul, Londra, 1955.

Richards, I.A.; "Şiir ve İnanç", *Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı II,* Mart 1971.

Sandra, Gilbert - Gubar, Susan; *The Mad Woman in the Attic,* Yale University Press, 1979.

Saussure, Ferdinand de; *Genel Dilbilim Dersleri,* Çev.: Berke Vardar, Birey ve Toplum Yayınları, 1985.

Sayın, Şârâ; "Yazınbilim ve Alımlama Estetiği", *Bağlam,* Sayı 1, 1979.

Schiller, Jerome P.; *I.A. Richard's Theory of Literature,* Yale University Press, 1969.

Scholes, Robert; *Structuralism in Literature,* Yale University Press, 1974.

Scholes, Robert; *Semiotics and Interpretation,* Yale University Press, 1982.

Schorer, Mark; "Technique as Discovery", *Forms of Modern Fiction*, Der.: William Van O'Connor, Minnapolis, 1948.

Showalter, Elaine; *A Literature of their Own,* Princeton University Press, 1977.

Showalter, Elaine (der.); *The New Feminist Criticism*, New York, 1985.

Sparshott, F.E.; *The Structure of Aesthetics,* Routledge and Kegan Paul, 1963.

Stolnitz, Jerome; *Aesthetics and Philosophy of Criticism*, Boston, 1960.

Stubbs, Patricia; *Women and Fiction: Feminism and the Novel*, Londra, 1979.

Şklovski, Victor; "Bir Teknik Olarak Sanat", Çev.: Bülent Aksoy-Nazan Aksoy, *Defter,* 5 Eylül, 1988.

Sturrock, John (der.); *Structuralism and Since,* Oxford University Press, 1979.

Taine, Hippolyte A.; *History of English Literature,* Çev.: H.V. Laun, 3 cilt, New York, 1910.

Tanpınar, Ahmet Hamdi; *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. baskı, 1956.

Thomson, George; *Marksism ve Şiir*, Çev.: Cevat Çapan, Uğrak Kitapevi, 1963.

Todorov, Tzvetan; *The Poetics of Prose,* Basil Blackwell, 1971.

Todorov, Tzvetan; "Anlatı Türünde Yapısal Analiz", Çev.: Bülent Aksoy, *Birikim,* Haz.-Tem. 1977.

Tolstoy, Leo; *What is Art?,* Orjinal elyazmalarından çeviren ve önsöz: Aylmer Maude, Grant Richards, Londra, 1904.

Trilling, Lionel; *The Liberal Imagination,* Doubleday Anchor Books, New York, 1963.

Tunalı, İsmail; *Grek Estetik'i*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1963.

Urmson, J.O.; "What Makes a Situation Aesthetic", *Philosophy Looks at the Arts,* Der.: J. Margolis, Sribner's, New York, 1962.

Urmson, J.O.; "On Grading", *Mind,* LIX, 1950.

Uygur, Nermi; *İnsan Açısından Edebiyat,* İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay., 1969.

Válery, Paul; *Poésie et Pensee Abstraite*, İngilizce çevirisi: *The Art of Poetry.*

Vivas, Eliseo - Krieger, Murray; *The Problems of Aesthetics,* Rinehart, New York, 1953.

Walsh, Dorothy; "Critical Reasons", *Philosophical Review,* Temmuz 1960.

Wayne, Schumaker; *Elements of Critical Theory*, University of California Press, 1964.

Weitz, Morris; "The Role of Theory in Aesthetics", *Problems in Aesthetics,* Der.: Morris Wietz, Macmillan, New York, 1959.

Weitz, Morris; *Philosophy of the Arts,* Harvard University Press, 1950.

Weitz, Morris; "Reasons in Criticism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* XX, 1962.

Weitz, Morris; *Philosophy in Literature,* State University Press, Wayne, 1963.

Wellek, Rene; *Concepts of Criticism,* Der.: Stephen G. Nicholas Jr., Yale University Press, New Haven, 1963.

Wellek, Rene-Warren, Austin; *Yazın Kuramı,* Çev.: Yurdanur Salman - Suat Karatay, Altın Kitaplar, 1982.

Wellman, Carl; *The Language of Ethics,* Harvard University Press, 1961.

Whitacker, William; *The Conspiracy, or the Change of Government* (1680).

Wilde, Oscar; "The Critic as Artist", *Essays by O. Wilde*, der.: H.P. (Mc Nuren).

Wilson, Edmund; "Marksism and Literature", *Literary Opinion in America,* Der.: M.N. Zabel, Harper, 1951.

Wimsatt, William K. Jr.*; The Verbal Icon,* Ky. University of Kentucky, Lexington, 1954.

Winter, Oswold le; "Shakespeare and the Drama", *Shakespeare in Europe*, Penguin.

Wimsatt, William K. Jr. - Brooks, Cleanth; *Literary Criticism, A Short History,* Alfred A. Knopf, New York, 1957.

Wittgenstein, L.; *Philosophical Investigations,* Bölüm I, Kısım 66-67, Basil Blackwell, Oxford, 1953.

Yavuz, Hilmi; “Déconstruction ve Derrida Üzerine Notlar”, *Felsefe Üzerine,* Bağlam Yayınları, 1987.

Yavuz, Hilmi; “Yapısalcılık Üzerine: Kuram mı, Yöntem mi?”, *Felsefe Üzerine,* Bağlam Yayınları, 1987.

Yetkin, Suud Kemal; *Edebiyat Üzerine,* Yenilik Yayınları, 1952.

Yücel, Tahsin; *Yazın ve Yaşam,* Çağdaş Yayınları, 1976.

Yücel, Tahsin; *Anlatı Yerlemleri,* Ada Yayınları, 1979.

Yücel,Tahsin; *Yapısalcılık,* Ada Yayınları, 1982.

Yüksel, Ayşegül; *Yapısalcılık ve Bir Uygulama,* Yazko, 1981.

Ziss, Avner; *Estetik,* Çev.: Yakup Şahan, de Yayınevi, 1984.

DİZİN
(Kişi Adları)

-A-

Abasıyanık, Sait Faik 268
Abrams, M.H. 102, 103, 133, 290, 292, 294, 296
Adorno, Theodor Wisengrund 94
Ahmet Mithat 253
Aiskhylos 71, 121
Aksoy, Bülent 177, 193
Aksoy, Nazan 177
Ali Şir Nevai 166
Alp, Yusuf 65
Althusser, Louis 65-67, 70, 74, 179
Anday, Melih Cevdet 142
Aristophanes 71, 121
Aristoteles 19, 28-38, 41, 55, 57, 71, 74, 78, 108, 129, 221
  Tragedyanın işlevi 30, 31
  Yansıtma 28-30
Artoid, Antonin 261
Asmus, V. 57
Ataç, Nurullah 148, 266, 312
Auden, Wystan Hugh 220
Austen, Jane 256

-B-

Bach, Johann Sebastian 121
Bâkî 266
Balzac, Honoré de 39, 42, 56, 63, 72, 288, 313
Banarlı, Nihat Sami 145
Barthes, Roland 185, 192, 198, 241
Baudelaire, Charles 121, 277
Baumgarten, Alexander Gottlieb von 119
Baydar, Mustafa 245

Beardsley, M.C. 134, 169, 171-173, 208, 280, 286, 309, 315, 316
değer ölçütleri 169, 315
işlev 170-174
Beauvoir, Simone de 251
Becker, G.C. 41
Beckett, Samuel 91, 95, 241
Beethoven, Ludwig van 122
Belge, Murat 42
Belinski, Vissarion Gregoryeviç 41, 55, 60
Bennett, Tonny 68, 179
Berk, Oya 153
Berlioz, (Louis-) Hector 122
Bezirci, Asım 142
Block, John 46
Boccaccio, Giovanni 121, 192, 193
Bonnard, Pierre 313
Bradley, Andrew Cecil 165, 167
Brahms, Johannes 122
Brecht, Bertolt 64, 97, 127, 143, 179, 283, 288
Bremond, Claude 185
Breton, Andrè 251
Bronte, Charlotte 256
Brooks, Cleanth 167, 169, 174, 292, 296
Browning, Elizabeth Barret 256
Buharin, Nikolay İvanoviç 53

-C-

Campbell, Joseph 222
Camus, Albert 281, 282, 286, 293
Cassirer, Ernst 112
Castelvetro, Lodovico 162
Cervantes, Miguel de 71, 125, 167, 184
Cézanne, Paul 313-315
Chagall, Marc 97
Chopin, Frédéric (-François) 121
Cimcoz, M. Ali 17
Cixous, Héléne 206, 259-261
Clodel, Paul 251
Collingwood, Robin George 104-110, 112, 113, 115, 117, 145
anlatım 104-106
bilgi 107, 108
Congreve, William 267
Cook, A.B. 220, 221

Corneille, Pierre 38
Cornford, F.M. 220, 221
Crane, R.S. 22
Croce, Benedetto 104, 106-109, 112, 113, 115, 117
  anlatım 104-106
  bilgi 107-110
Culler, Jonathan 203, 205

-Ç-
Çapan, Cevat 58, 92, 94
Çehov, Anton (Pavloviç) 41
Çernişevski, Nikolay Gavriloviç 41, 60
Çizer, Derin 152, 153

-D-
Da Vinci, Leonardo 18
Dağlarca, Fazıl Hüsnü 266
Daiches, David 156, 267
Dante, Alighieri 71, 109, 121, 148, 252, 286, 288, 290, 294
Darwin, Charles 49
De Man, Paul 199, 204
Demetz, Peter 42, 49, 63
Demokritos 41
Derrida, Jaques 185, 186, 198-205, 241, 250, 259-261, 286, 288
Dickens, Charles 56, 63, 124, 125
Dilthey, Wilhelm 134
Dionysos 221
Dobrolyubov, Nikolay Aleksandroviç 41, 60, 61
Dostoyevski, Fyodor (Mihayloviç) 124, 153, 293
Dryden, John 231
Ducasse, J. 104

-E-
Eagleton, Terry 66, 69, 70, 240
Eichenbaum, Boris 177
Eliot, George 124, 256
Eliot, (T)homas (S)tearns 148, 160, 168, 169, 290-292
  inanç sorunu 290-292
Engels, Friedrich 42, 43, 47, 49, 50, 63, 71, 72, 74
Ersoy, Mehmet Akif 89
Escarpit, Robert 86
Esslin, Martin 283

Euripides 121
Eyuboğlu, Sabahattin 17

-F-
Fast, Howard 56
Faulkner, William 91, 95, 240
Fergusson, Francis 222
Fethi Naci (Kalpakçıoğlu) 300
Fichte, Johann Gottlieb 119
Fischer, Ernest 64, 94-97
  toplumculuk ve ideoloji 94-98
Fish, Stanley 241, 248
Flaubert, Gustave 39-40, 72, 121
Flew, A. 323
Foucault, Michel 185, 198
France, Anatole 263-265
Frazer, Sir James George 220
Freud, Sigmund 149, 151-156, 185, 261
Frye, Northrope 224, 225
Fuzuli 145, 166

-G-
Genet, Jean 251
Genette, Gérard 185, 196, 197
Gilbert, Sandra 252, 253, 255-258
Goethe, Johann Wolfgang von 42, 121, 129, 231, 252, 264
Gogol, Nikolay (Vasilyeviç) 125
Gonçarov, İvan Aleksandroviç 60
Gorki, Maksim 41, 53, 55
Gökalp, Ziya 292
Göktürk, Akşit 268, 270
Gönensay, Hıfzı Tevfik 145
Greene, T.M. 168
Greimas, Algirdas Julien 185, 192, 195, 196
Grünberg, Teo 280
Gubar, Susan 252, 253, 255-258
Gürol, Ender 224

-H-
Hafız (Şiraz'lı) 285
Hamdullah Hamdi 166
Harkness, Margaret 72

Harrison, J.E. 220, 221
Hartmann, Geoggrey 199, 204
Hawkes, Terence 194, 195
Haydn, (Franz) Joseph 122
Hazlitt, Williams 265
Heere, Lucas de 18
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 57, 119
Herder, Johann Gottfried von 83
Heyl, Bernard C. 172
Hirsch, E.D. 139
Hisar, Abdülhak Şinasi 278
Homeros 23, 33, 42, 64, 83, 133, 144, 294
Horatius 36, 78, 161, 163, 231
Hospers, John 117, 278
Hugo, Victor 124
Hungerland, Isabel C. 325
Husserl, Edmund 134
Huxley, Aldous 288
Huyge, Rene 18

-I-
Ibsen, Henrik (Johan) 121
Ingarden, Roman 161
Irigarey, Luce 259, 261
Iser, Wolfgang 241-244, 246, 248

-İ-
İbrahim (Sultan) 165

-J-
Jacobson, Roman 177, 180, 181, 191, 203
Jauss, Hans-Robert 241, 246-248
Jdanov, Andrey Aleksandroviç 53, 61, 62
Jeggerson, Ann 254
Johnson, Dr. Samuel 18, 33, 38
Jones, Ernest 153, 154, 156
Joyce, James 91, 170, 240, 261, 323, 324
Jung, Carl (Gustav) 156, 220, 224

-K-
Kafka, Franz 91, 95, 240
Kanık, Orhan Veli 142, 165, 211, 213, 293, 303

Kant, Immanuel 49, 51, 119, 233
Kaplan, Janet 255
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 136
Karatay, Suat 82, 161
Karpat, Kemal 86
Kautski, Minna 71
Keats, John 107
Kemal Tahir 165
Kennik, W.E. 308
Krieger, Murray 175, 277, 289
Kristeva, Julia 259, 261

-L-
Lacan, Jacques 185, 198, 206, 250, 259
Lamb, Charles 265, 267
Langer, Susan 112
Lassalle, Ferdinand 43
Lawrence, David Herbert 251
Lenin, Vladimir İliç 56, 72, 73
Lermontov, Mihail (Yuryeviç) 60
Lerner, Lawrence 107, 110
Lévi-Strausse, Claude 185
Lewis, Clarence Irwing 172
Lifshitz, M. 42
Liszt, Franz 122
Lucretius 148
Lukacs, György 54-56, 58-60, 62-64, 67, 69, 70, 91-93, 95, 109
  devrimci romantizm 62
  gerçekçilik 55-58
  doğalcılık 58, 59
  toplumcu gerçekçilik 59-64
  yansıtma 55-59
  yenilikçi edebiyat 91-93

-M-
Macharey, Pierre 66-69, 240
Mailer, Norman 251
Mallarmé Stéphane 121, 162, 167, 261
Malraux, André 128
Manet, Édouard 121
Margolis, Joseph 321, 327
Marx, Karl 42-47, 49, 63, 71, 72

Mathewson, Jr. W. Rufus 61
Maupassant, (Henry-René-Albert) Guy de 125
McKeon, Richard 22
Melin (Ekin), Binnaz 105
Melin, Ergun 167
Memet Fuat 136-139
Michelangelo 121
Miller J. Hillis 199, 204, 244
Miller, Arthur 91
Miller, Henry 251
Millet, Kate 251, 252
Milton, John 121, 252, 293
Mimoğlu, Selim 18, 48
Moers, Ellen 255
Moi, Toril 254
Molière, (Jean-Baptiste Poquelin) 125
Monet, Claude 121
Montherlant, Henry (-Marie-Joseph-Millon) de 251
Moore, Henry 97
Mozart, Wolfgang Amedeus 122
Murray, Gilbert 221

-N-
Nâbizade Nâzım 253
Namık Kemal 81, 253
Nazım Hikmet 288

-O-
O'Casey, Sean 64, 97
O'Connor, William Van 209
Oflazoğlu, Turan 165
Ongun, Cemil Sena 231
Orhan Kemal 244, 245
Osborne, Harold 118, 146, 151, 167-169, 232, 265

-Ö-
Özer, Kemal 136, 138-140
Özışık, Yusuf 65
Öztopbaş, Serhat 69

-P-
Parrhasios 20

Pascal, Blaise 264
Picasso, Pablo 97
Pindaros 103
Pirandello, Luigi 257
Pissarro, Camille 97
Pix, Mary 165
Platon 17, 20, 21, 23, 24, 30, 31, 35, 36, 41, 64, 73, 74, 89, 126, 150, 200, 219, 276, 325, 331
  edebiyat ve bilgi 23, 24
  edebiyatın etkileri 23-27
  yansıtma 21-23
Plautus 85
Plehanov, Georgi Valentinoviç 18, 42, 47-52
  fayda ve estetik zevk 49-51
  sanatın kökeni 47-49
Plotinos 35, 276
Poe, Edgar Allen 111, 112, 162
Proust, Marcel 64, 170, 197
Propp, Vladimir Yakovliyeviç 195, 196, 215, 217, 218
Puşkin, Aleksandr (Sergeyeviç) 60, 121, 125

-R-

Racine, Jean (-Baptiste) 264
Radek, Karl (Bernhardoviç) 53, 54, 324, 326
Raleigh, Walter 18
Raphael 121
Reavey, G. 61
Recaizade Ekrem 18
Reid, L.A. 168
Renoir, Pierre-Auguste 121
Rıfat, Mehmet 215
Rıfat, Sema 215,
Richards, Ivor Armstrong 160, 170, 203, 229, 234-239, 284-286, 288, 290
  anlam sorunu 284-286
  değer kuramı 234-236
  dilin iki işlevi 237-243
  estetik yaşantı 235-238
  inanç sorunu 288-290
Rieser, Max 41, 57, 63
Rimbaud, (Jean-Nicolas-) Arthur 64
Robbe-Grillet, Alain 240, 304
Robey, David 254
Rosetti, Christina 256

Rousseau, Jean-Jacques 127
Ruskin, John 265
Russell, Bertrand 278, 280
Rymer, Thomas 33

-S-
Safa, Peyami 257
Sainte -Beuve, C. A. 132
Salman, Yurdanur 82, 161
Santayana, George 235
Sarraute, Nathalie 304
Sartre, Jean-Paul 288, 293
Saussure, Ferdinand de 186-190, 192, 199-202, 214, 241
Sayın, Şârâ 246
Scaliger, Julius Caesar 38
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 276
Schlick, Moritz 278
Schopenhauer, Arthur 276
Schorer, Mark 209
Schubert, Franz (Peter) 121
Scott, H. G. 54, 324
Scott, Sir Walter 56
Sebeok, Thomas 180
Sevi, Seçkin 252
Shaftesbury, Earl of 119
Shakespeare, William 18, 33, 42, 43, 64, 112, 121, 133, 144, 154, 156, 264
Shelley, Mary 256
Shelley, Percy Bysshe 291, 292
Sidney, Sir Philip 34, 36-38, 108
Simonides 18
Sokrates 17, 18, 22, 24-28, 150
Sophokles 121, 153, 294, 296
Spencer, Herbert 86
Stael, Madame de 83
Stalin, Joseph 53, 94
Starkenburg, H. 45
Stendhal, (Marie-Henri Beyle) 18, 39, 55, 56, 64, 251
Stolnitz, Jerome 128, 146
Strausse, Richard 122
Strinberg, A. 64
Suda, Orhan 45
Sue, Eugéne 43

-Ş-
Şemseddin Sami 253
Şklovski, Victor Borisoviç 177
Şolohov, Mihail Aleksandroviç 55, 286, 294

-T-
Taine, Hippolyte (-Adolphe) 83-86
Tanpınar, Ahmet Hamdi 79, 81, 82
Tarancı, Cahit Sıtkı 165, 178
Tarım, Eser 69
Tasso, Bernardo 162
Tasso, Torquato 121
Tate, (John Orley) Allen 174
Terentius 85
Tevfik Fikret 261
Thakeray, William Makepeace 63
Tinyanov, Yuri 177
Todorov, Tzvetan 185, 191-195
Tolstoy, Leo Nikolayeviç 41, 56, 89, 91, 104, 107, 109, 115, 118-130, 239, 286, 288, 312, 322, 325, 331
  ahlâksal ölçüt 121-126
  beğeni 127-129
  duygu aktarımı 119-124
  içtenlik 121, 122, 127-129
  yarar 125, 127
Tomaşevski, Boris 177
Trilling, Lionel 155
Tunalı, İsmail 28, 161
Turgenyev, Ivan (Sergeyeviç) 60
Turner, Joseph Mallord William 265
Twaine, Mark 56

-U-
Urmson, J.O. 323
Uygur, Nermi 134, 287

-V-
Valéry, Paul 162, 167
Van Dyck, Sir Anthony 18
Vardar, Berke 186
Verne, Jules 68, 69
Véron, Eugéne 103

Vico, Giambattista 83
Virgilius 223
Visher, E.T. 42
Vivas, Eli Seo 289
Vladimir Yakovliyeviç 195, 196, 215, 217, 218

-W-
Wagner, (Wilhelm) Richard 122
Walsh, D. 315, 316
Warren, Austin 82, 145, 161, 169
Wayne, Schumaker 209
Weitz, Morris 117, 167, 281, 295, 303, 304, 316, 317
Wellek, Rene 82, 145, 161, 162, 169
Whitacker, William 165
Whycherley, W. 267
Wilde, Oscar 267
Wimsatt; W.K. 134, 167, 208
Wittgenstein, Ludwig (Josef Wohann) 301, 302
Wittig, Monique 259
Woolf, Virginia 170, 255, 313
Wordsworth, William 101

-Y-
Yavuz, Hilmi 199
Yazıcı, Türkay 86
Yeats, William Butler 64
Yevtuşenko, Yevgeni (Aleksandroviç) 293
Yunus Emre 294
Yurdakul, Mehmed Emin 303
Yusuf (Peygamber) 125
Yücel, Tahsin 185, 196

-Z-
Zeuxis 20
Zola, Emile 39, 40, 121

DİZİN
(Konular)

-A-

Alımlama Estetiği
ve anlam 240-242, 244, 247, 248
ve gerçeklik 243
ve ideoloji 243
ve okur 240-249
ve somutlama 242, 246
ve yorum 244, 245, 248
Alışkanlığı kırma 179, 182, 184, 247
Anlam
ve bağlam 291
bilgisel A. 174, 175, 318-321
duygusal A. 284-286, 318-321
göndergesel A. 174, 284, 285
ve okur 136-139, 240-242, 244, 247, 248
ve sembolistler 162, 163
ve yapısalcılık 203, 205
ve yazarın amacı 132-138
Anlatımcılık
ve duygu aktarma 115-127
ve duygu dile getirme 101-113
ve duygu uyandırma 106, 107
Arınma, bkz. Katharsis
Arketipçi Eleştiri
ve arketipler 219, 220, 223
doğuşu 219, 220
ve N. Frye 224, 225
ve mitos 219-223

-B-

Bereket ayinleri

ve edebiyat 220-222
Biçim (yapı)
ve değer 174
ve emekçi sınıf 63
ve içerik 161-167
Bilgi
Althusser'de 65, 66
Aristoteles'de 29, 30
Croce'de 106, 107
Platon'da 20, 21
toplumcu gerçeklik'te 57
ayrıca bkz.: Hakikat

-D-
Déconstruction bkz.: yapı sökücülük
Değerlendirme 329-333
ve içerik 168-170
ve içtenlik 145-149
ve inançlar 234-297
ve işlev 308-310
ve konu 164-170
ve ölçütler 311-328, 329-333
ve sanatın özü 299-306
ve toplumculuk 89-98
ve yazarın amacı 141-143
ve yazarın kişiliği 102, 103, 143-145
Devrimci romantizm 62
Dil
Anlatımcılıkta 105-107
Yeni Eleştiri'de 169, 175
Rus Biçimciliği'nde 179-181
Yapısalcılık'da 185-198
Dilbilim 185-191
Doğalcılık 55, 56, 58, 59, 63
Dönüştürme 66, 70, 71
Duygu
aktarımı 115-117, 120-127
anlatımı 101-106, 11, 112, 330
ve gerçeklik 109
ve içtenlik 145-149, 330
uyandırma 106, 107, 111
Duygucular 318-321

-E-

Eleştirel gerçekçilik 55, 56, 59, 63
  ve sosyalist toplum 59-62
Eleştiri yöntemleri
  arketipçi 219-225
  biyografik 79, 131-133, 143
  esere dönük 207-225
  Marxist 87-98
  neo-klasik 77, 78
  okura dönük 263-270
  psikanalitik 149-156
  sosyolojik 83-87
  tarihsel 78-82
Estetik değer 171-173, 332, 333
  nesnel göreci kuram 172, 173
  öznelci kuram 234-237
Estetik yargılar
  ve beğeni yargıları 321, 322
  nesnelci görüşler 311-317
  öznelci görüşler 318-321
Estetik yaşantı (duygu, zevk) 25, 162, 172-174, 330, 331
  ve bilgi 276, 277
  ve estetik değer 172-174
  ve özellikleri 232, 233
  ve sanatın işlevi 170-174, 198, 331
  ve Plehanov 49-51
  ve sanatın işlevi 170-174, 198, 331, 332
  ve Tolstoy 128
  ve yapısal nitelikler 174

-F-

Feminist Eleştiri
  ve ataerkil düzen 429, 251, 254, 255, 256
  ve dil sorunu 258-262
  ve doğuşu 249
  ve romanlarda kadın 251-254
  ve kadın olarak okuma 250, 251
  ve yazar olarak kadın 254-258

-G-

Gerçekçilik 40, 41, 55, 56, 63, 64
  ayrıca bkz. eleştirel gerçekçilik, toplumcu gerçekçilik

Gerçeklik 18, 19, 60, 61, 74, 109, 329
ve Alımlama Estetiği 243
ve Anlatımcılık 109
Aristoteles'de 30, 31
Fischer'de 95
Iser'de 243
Platon'da 22, 23
Rönesans ve neo-klasiklerde 32, 33
Toplumcu gerçekçilik'de 53, 54, 63, 93
ve Yeni Eleştiri 174
ve Yapısalcılık 187, 188, 191

-H-

Hakikat
belirtik H. 248, 249
önermesel H. 278-280, 284-286
örtük H. 280-283
sezgisel H. 275-278

-İ-

İçerik
ve konu 163-167
Marxism'de 88-95
Tolstoy'da 123
Yeni Eleştiri'de değeri 168-172
İçtenlik 121, 122, 125, 128
değer ölçütü olarak İ. 145-149, 330
İnanç.
ve değerlendirme 294-297
ve T. S. Eliot 290-292
ve I. A. Richards 289, 290
ve Yeni Eleştiri 291-293
İşlev
Anlatımcılığa göre 129, 130
Aristoteles'e göre 30, 31
Duygusal etki Kuramına göre 230, 237, 239
Marxistlere göre 69, 71-73
neo-klasiklere göre 36
Platon'a göre 27
Romantiklere göre 107, 129
sembolistlere göre 162, 163
tanımlanması 306-310

Yeni Eleştiri'ye göre 170-175
İzlenimci Eleştiri 263-267

-K-
Katharsis 30, 31, 129, 130
Konu
ve içerik 164-167

-M-
Marxist Eleştiri 87-98
ve Fischer 94-97
ve Lukacs 91-93
ve ölçütleri 88, 89, 90-98
ve sosyolojik eleştiri 83-87
ve toplumculuk 90-98
Mimesis 20, 21, 25
Mitos 219-225

-N-
Neo-klasikler 31-35, 55, 78, 88, 102

-O-
Okur 116, 120, 229, 236, 238, 240-249, 250-254, 263-270
Olumlu kahraman, bkz. devrimci romantizm.
Organik birlik (bütünlük) 160

-P-
Psikanaliz 149-156

-R-
Romantizm 101-104
Rus Biçimciliği 177-184
ve alışkanlığı, kırma 178-180, 182
ve syuzhet-fabula ayrımı 182, 183

-S-
Sanat için sanat 49, 331
Sanatçı (yazar) 48, 49, 101-103
ve amacı 132-142, 207, 208
ve kişiliği 131-133, 143
ve psikanaliz 149-152
Sistem 201, 219, 242

ve yapısal dilbilim 186-191
ve yapısalcılık 191, 194, 198, 219
Somutlama 242, 246
Somut-tümel 93
Sosyolojik Eleştiri 83-87
doğuşu 83
ve Taine 83-85
ve sosyal tarih 85-86

-T-
Tip 33, 55, 60, 61
Tipik 44, 53, 56, 57
Toplum 39, 43, 71, 83, 101, 123, 124
edebiyatın T.'a etkisi 125, 126
ve gerçekçilik 39, 40, 55
Toplumcu gerçekçilik 41, 52-64, 72, 73, 251
ve gerçekçi yöntem 56, 57, 61, 62
ve Lukacs 59-62
ve olumlu kahramanlar 60-62

-Ü-
Üretim olarak sanat 64-71

-Y-
Yansıtma 18, 19, 71, 74
Aristoteles'de 28, 29
ve gerçekçilik 39, 40
Marxism'de 39, 43, 52-58, 64, 65, 71, 73, 74
Platon'da 22, 23
Rönesans'da ve neo-klasiklerde 35-38, 51
Yapısalcılık 185-187
ve dilbilim 186-191
doğuşu 185, 186
ve R. Jacobson 180-182
ve G. Gennet 196, 197
ve G. Greimas 195, 196
ve V. Propp 215-218
ve Saussure 186-191
ve T. Todorov 191-195
Yapısalcılık Ötesi
ve eleştiri 203-206
ve yapı sökücülük 199, 205

Yeni eleştiri
ve amacı 207, 208
ve anlam 208, 212
ve biçim 163, 164, 166, 167
ve konu 163-165, 167
ve içerik 166-169
ve estetik yaşantı 172-174
ve okur 208
ve sanatçı 208
ve eserin büyüklüğü 168
ve ölçütler 168, 169
Yorum
ve okur 135-139, 229, 241, 244-248
ve yazarın amacı 135-140, 207, 208