

Gennadiy N. Pospelov

EDEBİYAT BİLİMİ

I

çeviren:
Yılmaz Onay



BİLİM ve SANAT YAYINLARI

Gennadiy N. Pospelov

EDEBİYAT BİLİMİ

I

Çeviren Yılmaz ONAY

Gennadiy N. Pospelov

EDEBİYAT BİLİMİ

I

çeviren:
Yılmaz Onay



BİLİM ve SANAT YAYINLARI

Bu kitap, G.N. Pospelov yönetiminde, V.Y. Jalizev, P.A. Nikolayev, A. Ya. Esa'nek, Y.G. Rudnyeva, İ.F. Volkov, L.V. Çernets ve S.V. Kalacevaya'dan oluşan bir yazarlar grubuyla toplu çalışma olarak yazılmıştır. Almanca'sından dilimize çevrilmiştir.

Kapak Düzeni Ümit Sarıaslan

Dizgi, Baskı, Cilt: Erk Basımevi, 30 39 16 ANKARA
Kapak baskısı Teknik Basım Sanayii—ANKARA

BİLİM ve SANAT YAYINLARI

Yüksel Cad. 9/13 Kızılay — ANKARA

Tel 18 38 26

9 Ö N S Ö Z

12 BİRİNCİ BÖLÜM — BİLİM DALI OLARAK EDEBİYAT BİLİMİ

- 13 Edebiyat Bilimi ve Dilbilim
- 20 Edebiyat Bilimi ve Sanat Bilimi
- 23 Edebiyat Bilimi ve Öteki Tarihsel Bilimler
- 28 Edebiyat Bilimi ve Metodolojisi
- 38 Edebiyat Tarihi ve Edebiyat Kuramı
- 43 Edebiyat Bilimi ve Edebiyat Eleştirisi

49 İKİNCİ BÖLÜM — SANATIN ÖZGÜLLÜĞÜ

- 49 Sanat ve Bilim, İmgeler ve Kavramlar
- 58 İmgeselliğin Çeşitleri
- 65 Sanatın ve Sanat Dallarının Oluşması
- 75 Sanatsal Yaratış

91 ÜÇÜNCÜ BÖLÜM — SANAT DALI OLARAK EDEBİYAT

- 92 Söylem'in Sanatsal Olanakları
- 97 Dil Sanatlarındaki İmgelerin "Cisimsizliği"
- 101 Edebiyatta Zaman ve Mekân
- 106 Edebiyatın Bilgi Öğretisi Olanakları ve Sorunsal Yansı
- 112 Edebiyatın Sanatlar Arasındaki Yeri

115 DÖRDÜNCÜ BÖLÜM — EDEBİYAT ESERLERİNİN DÜŞÜNSEL İÇERİĞİ

- 116 Edebiyat Eserlerinde Konu Bütünü
123 Edebiyat Eserlerinin Sorunsal Yanı
132 Edebiyat Eserlerinde Yaşamın Düşünsel — Heyecansal Değerlenişi
135 Bir Eserdeki “Fikir”
142 Fikrin Tarihsel Gerçeğe Uygunluğu ya da Aykırılığı

149 BEŞİNCİ BÖLÜM — HEYECANSAL BAĞLANIM VE ÇEŞİTLERİ

- 151 Kahramanlıkçı Heyecansal Bağlanım
157 Dramatik Heyecansal Bağlanım
162 Trajik Heyecansal Bağlanım
168 Yergici — Taşlamacı Heyecansal Bağlanım
174 Mizah
177 İçli — Duygulu Heyecansal Bağlanım
181 Romantik Heyecansal Bağlanım

187 ALTINCI BÖLÜM — EDEBİYATIN TARAFLILIĞI VE SINIF KARAKTERİ

- 187 Edebiyatın Tarafllılığı
197 Edebiyatın Sınıf Karakteri
204 Sosyalist Ülkeler Edebiyatının Tarafllılığı ve Sınıf Karakteri

209 YEDİNCİ BÖLÜM — YARATİŞ YÖNTEMLERİ (YAŞAMIN SANATSAL YANSITILIŞININ İLKELERİ)

- 211 Gerçekçiliğin Özü
215 Yaşamın Gerçekçi Yansıtılığı ve Gerçekçi Olmayan Yansıtılığı
225 Gerçekçiliğin Temel Tipleri

231 SEKİZİNCİ BÖLÜM — EDEBİYATIN TÜRLERE AYRILIĞI

- 241 İKİNCİ CİLDİN İÇERİĞİ

- 245 KAYNAKÇA

- 249 DİZİN

Ülkemizde, bilime, tarihe ve sanata olan ilgi, tüm engellere karşın çok sevindirici bir hızla artmakta. Dolayısıyla, bu ilgiyi temellendirici eserlerin de, giderek daha çok sayıda ve ivedilikle okuyucuya ulaştırılması gerekiyor. Toplumsal yaşamımızın, bilimsizleştirilmesi, tarihsizleştirilmesi kadar, sanatsızlaştırılması ve şiirsizleştirilmesi tehlikesine karşı da, yazarıyla, okuruyla hepimiz bir çabanın içindeyiz. Bu nedenle, derli toplu, kapsamlı ve bütünlüklü, ama aynı zamanda her alanda okurun da ilgisine yanıt verebilecek nitelikte sanat bilimi eserlerinin önemi bir kat daha artıyor. Genelde sanat bilimini ve özelde, edebiyat bilimi, müzik bilimi, tiyatro bilimi gibi ayrı ayrı sanat bilimlerini, birbirleriyle ve öteki bilimlerle ilişkileri içinde, bütünlemesine ve kolay anlaşılır biçimde ortaya koyan eserler, bu temelde başlıbaşına bir yarar sağlayacaktır.

İşte, elinizdeki “Edebiyat Bilimi” eserinin de, bu alandaki bilimsel gereksinime ve okuyucunun bu açıdan dünya kültürüne yönelik arayışlarına, doyurucu yanıt getirebilecek nitelikler

taşıdığına inanıyorum. Yalnızca izlediği metodolojik ve getirdiği temel kavramlarla bile, edebiyat biliminin ötesinde tüm öteki sanat dallarındaki bilimsel yaklaşımlarına da, önemli ölçüde ışık tutuyor. Örneğin, edebiyat sanatıyla öbür sanatlar arasında yapılan somut karşılaştırmalar ve bunun için sunulan zengin örneklemeler, her okura, sanat alanındaki kendi katılımını yetkinleştirecek gücü sağlıyor. Dolayısıyla, sunulan ayrıntılar ve bunların dayandırıldığı esaslar da, gene tüm sanat dalları için ve bütünüyle sanatın toplumsal yaşanışı ve etkinliği için, çok zenginleştirici ve belirginleştirici boyutlar getirmekte. Böyle bir eserin her noktası, elbette ki tartışılacak ve karşı çıkılabilecek görüşler de içerir. Ancak, söylediklerini böylesine açık seçik koyan bir eser, tartışmaya da en azından, aynı açıklığı, aynı bilimsel yöntemlilik zorunluluğunu, aynı kavramlilik ve ölçütlülük düzeyini sağlayacaktır herhalde.

Öte yandan, toplumumuzda zaten köklü ve etkin yaşanan sanat dallarından biri edebiyat sanatı olduğu için, yalnızca edebiyat alanına bile, dünya kültüründen sağlanacak bilimsel bilgi, kuram ve yöntem katkılarının başlıbaşına bir yararı vardır belibli. İşte "Edebiyat Bilimi" edebiyatın, tarihsel ve toplumsal yasallıklarından sanatsal özgüllüğüne, içerik biçim ve işlev sorunlarından ulusal özgüllüğüne, genel yaratış yöntemlerinden özel türlere kadar, doğrudan doğruya dil sanatının bilimine enine boyuna girmekle, yukarıda belirttiğimiz nitelikleri, hiç kuşkusuz edebiyat alanı için öncelikle taşımaktadır.

Eserin, geniş bir bilim adamları grubuyla toplu çalışma ürünü olarak yazılmasını sağlamış ve yönetmiş olan Prof. G.N. Pospelov, 1899'da doğmuş ve 1925'ten bu yana, yani altmış yıldır, tüm dünyadaki estetik, sanat bilimi ve edebiyat bilimi gelişmeleriyle ilişki içinde bilimsel çalışmalarını sistemli olarak sürdürmüş, dünyaca ünlü bir bilim adamıdır. 150'yi aşkın yayınlanmış çalışması vardır. Bunların içinde, on iki özgün temel ki-

tapla birlikte birçok da monografi ve öğretim eserleri bulunuyor. Okuyacağınız eserde de görüleceği gibi, Pospelov'un en önemli yanlarından biri, kavramlarda açıklık çabası. Ayrıca Pospelov, gerek edebiyata tarihsel ve kuramsal yaklaşımların diyalektiğini incelemesiyle ve gerekse, sanatın ve edebiyatın özgüllüğü fikrini koymasıyla da tüm dünyada tanınıyor. Prof. Pospelov'u ünlendiren bir yanı da, edebiyat eserinin içeriğinin kaynakları öğretisini geliştirmiş bir bilim adamı olmasıdır. "Sanatın Doğası", "Estetik ve Sanatsal Olan", gibi eserleri, bu çalışma döneminin ürünleridir.

Sonra Pospelov, kendi geliştirdiği, sanatın özgüllüğü kuramına dayanarak, sanatın doğuşu, türsel sınıflandırılışı, toplumsal yönü, gibi kuramsal estetik sorunları incelemiş ve ardından, bilimsel düşünme ile sanatsal yaratış arasındaki ayırımın kuramını getirmiş ve sanatı manevi kültürün bir parçası olarak belirlemiştir. "Edebiyatın Tarihsel Gelişim Sorunları" eseri, bu çalışmaların ürünüdür. Bu eserde, sanatsal edebiyat eserlerinin içeriğinin çeşitli yönlerine ilişkin sorunlar da işlenmektedir. Ayrıca Pospelov, türlerin birbirlerinden yalıtık incelenmesinin sakıncalarını göstererek, türleri sistem halinde incelemenin zorunluluğunu ortaya koymuştur. Adıgeçen eserin, edebiyat akımlarıyla düşünce akımlarına ilişkin bölümü, büyük metodolojik önem taşımaktadır.

Prof. G.N. Pospelov'un daha sonraki eserleri "Edebiyatta Lirik Şiirler" monografisi, "Edebiyat Kuramı" kitabı ve "Metodoloji ve Dil Sanatları" adlı makaleler derlemesidir. Elinizdeki "Edebiyat Bilimi" de dahil olmak üzere, Prof. Pospelov'un pek çok eseri, dünya dillerine çevrilip yayınlanmış bulunuyor. İşte tüm dünyaca tanınan bu bilim adamının bir toplu çalışma ürünü olarak ortaya getirdiği "Edebiyat Bilimi" kitabı, bu çalışmaların hepsinden süzölmüş bir bütün niteliğini taşımaktadır.

Böyle bir sanat bilimi eserinin çevirisini okurların hem yararlanmasına, hem de eleştirisine sunarken, edebiyat ve bü-

t n öteki sanat dalları için daha çok sayıda sanat bilimi  serlerinin ülkemizdeki yayın dağarına girmesi yönünde hepimizin ortak özlemini bir kez daha vurgulamak isterim. Okurların, gerek ülkemizdeki, gerekse dünyadaki sanat yaşamına daha fazla bilimsel bilgiyle donanmış olarak katılma istemleri, sanatın gelişimine büyük bir hız ve  a maz bir doğrultu sağlıyacak olan yaratıcı kamuoyunun en önemli oluşum kaynaklarından biridir herhalde. Bilim ve Sanat Yayınları çerçevesinde yer alan bu çeviriyle bu yöndeki çabalara bir katkı daha kazandırılmış olacağını umuyorum.

  Edebiyat Bilimi nin art arda yayınlanacak olan iki cildinin her birinin de ayrıca kendi içinde bir oranda bütünlük taşıdığını gözetilerek, her iki cilt için ayrı ayrı bir kavramlar ve adlar dizisini düzenlendi. Ancak  te yandan, her iki cildin birbirini ayrılamaz biçimde bütünleyen konu kapsamını da belirtmek amacıyla, birinci cildin bitimine ikinci cildin t eriği de ayrıca eklendi.

Bu çalışmada bana yaptıkları çok değerli yardımlardan ötürü sayın A. Mümtaz  dil e ve tüm dostlara, ayrıca dizin çalışmalarını yüklenen e im Yurdanur Onay a, düzeltmelerde yardımcı olan sayın İlhan Alkan a ve öteki dostlara yürekten teşekkürlerimi iletmeyi borç biliyorum.

Ülkemizde sanatsal yaşamın, tüm toplumsal derinliğince ve geni liğince güçlenip yükseleceğine yönelik sarsılmaz umutları ve inançları yürekten paylaşarak..

Yılmaz ONAY

BİRİNCİ BÖLÜM

BİLİM DALI OLARAK EDEBİYAT BİLİMİ

EDEBİYAT BİLİMİ VE DİLBİLİM

Edebiyat bilimi de dilbilim gibi bir filolojik bilim dalıdır. Her ikisinin çok sayıda ortak yanları vardır. Her ikisi de, dilin belirli görüngülerini, kendilerine özgü yollarla inceler. Bu nedendir ki, gene her iki bilim dalı, yüzyıllarca «filoloji» kavramının genel çerçevesi altında, birbirleriyle sıkı bir yakınlık içinde gelişmişlerdir.

Ancak, edebiyat bilimiyle, dilbilim, özleri gereği, ayrı ayrı birer bilim dalıdır; ön'lerinde birbirinden çok farklı bilimsel

Filoloji (Betikbilim): «Yazılı betikleri, özellikle de yazınsal yapıtlar aracılığıyla geçmiş uygarlıkları tanımayı amaçlayan.. dal» (Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1980). Daha ayrıntılı açıklama için bkz: Adı geçen sözlük ve ayrıca «Felsefe Ansiklopedisi Kavram'lar ve Akımlar», Orhan Hançerlioğlu, Remzi Kitabevi, 1976; ÇN.

görevler bulunmaktadır. Dilbilim, dilin tüm görüngülerini* inceler, daha açık bir deyişle: Dilbilim, dünya halklarının konuşup yazdıkları tüm dillerin yasalı gelişimlerdeki özellikleri saptamak amacıyla, insanların dil eylemlerinin görüngülerini inceler. Oysa edebiyat bilimi, dünya halklarının **sanatsal edebiyatını** inceler, amacı da, bunların biçim ve içeriklerinin gelişimindeki yasalılıkları ve özellikleri açıklayabilmektir.

Demek ki, edebiyat bilimiyle dilbilimin, nesneleri birbirinden farklıdır ve bu nesnelerin incelenişinde her iki bilim dalı birbirinden farklı görevlerle karşı karşıyadırlar. Bu nedenle de, inceliyecekleri malzemeyi derlerken, sınıflandırırken ve bunlara karşılaştırmalı olarak bakarken, edebiyat bilimiyle, dilbilim, kendilerine özgü yöntemlerden yararlanırlar; incelemede kullandıkları yöntemler de birbirinden farklıdır.

Bununla birlikte, edebiyat bilimiyle dilbilim, sürekli ve çok sıkı bir etkileşim içinde bulunur ve karşılıklı olarak birbirlerini bütünlerler. Dillerin genel kapsamdaki özellikleri üstüne gözlemler ve çıkarsamalar yapmak için, dilin öteki görüngüleri yanında sanatsal edebiyat, dilbilime önemli malzeme sağlamaktadır. Sanat eserlerinin dilindeki özelliklerse, onların içeriğindeki özelliklerle bağlantı içinde oluşuyor. İşte bu bağlamda edebiyat bilimi, sanat eserlerinin, aynı zamanda dilsel özgüllüklerini de açıklayabilen içeriksel özgüllüklerini daha iyi anlamada, dilbilime yardımcı olmaktadır. Öte yandan, edebiyat

* Görüngü: Fenomen; O'ay; Had'se; (Erscheinung) «Duygularla algılanan her şey» (Felsefe Terimleri Sözlüğü, TDK, 1975). Bu kavramın, «öz»ün karşılığı anlamındaki «görünüş, görünüm vb.» kavramıyla karıştırılmaması için daha baştan bu açıklamayı koyma gereğini duyduk. Ayrıca günlük dilde «fenomen» karşılığı olarak daha çok «olgu» teriminin kullanıldığı görülmektedir. «O'ay» terimi ise tersine felsefe dilinde asıl «olgu»nun karşılığı olarak verilen «faktum» yerine kullanılmaktadır. Biz, hem bu karışık anlaşılmayı önlemek, hem de «fenomen»in ve «Erscheinung»un sözlük karşılıklarına uymak üzere «görüngü» terimini yeğledik. ÇN.

bilimi de. sanat eserlerinin yazıldıkları dilin özellikleri ve tarihi üstüne bilgi edinmeksizin, o eserlerin biçimlerini gereği gibi inceliyemez. İşte burada da dilbilim, edebiyat biliminin yardımcıdır. Elbette ki bu yardım, edebiyatın her bir gelişim evresinin incelenişinde birbirinden çok farklı olmaktadır.

Edebiyat biliminin nesnesi, yalnızca yazılı sanatsal edebiyat (sanatsal yazın) değildir. İster yazılı biçimde, ister sözlü biçimde olmuş olsun, dünyadaki **dile dayalı sanatsal yaratışın** tümü, edebiyat biliminin nesnesidir. Halkların tarihinin en eski çağlarında henüz yazılı edebiyat (yazın) yoktu. Yazın, ancak halkların herhangi bir biçimde **yazı'yı** yaratmalarıyla doğmuştur. Yani, ya tek tek konuşma birimlerini, ya da sözlü anıtsal bütünleri çizgiyle göstermek için, belirli bir işaret (gösterge) sistemini geliştirmeleriyle ortaya çıkmıştır. Bu işaret sistemleri de, ya tek tek sesleri gösteren harflerin bir sistemiydi, yani bir alfabeydi, ya da daha geniş tasarım içeriklerini ve kavramları gösteren simgelerin bir sistemiydi, örneğin Hiyeroglif gibi. "Literattura" sözcüğü Latince'de, harfler yazısı veya yalnızca yazı anlamına geliyordu. Tüm halklar, henüz bir **yazıyı** yaratmadan ya da benimsemeden önce de, kendi dillerinde sözlü eserler yaratmışlardı; bu eserler kuşaktan kuşağa sözlü biçimde aktarılıyor ve uzun süre yaşıyordu. Masallar, efsaneler, halk türküleri, atasözleri, büyü sözleri ve daha birçok ürün böyle ortaya çıkmıştır.

Sözlü halk yaratışlarının eserleri, bilim alanında folklor olarak belirlenmektedir (İng: Folk-halk, lore-öğreti, bilgi). Tüm halkların emekçi yığınları, -uzun bir süre ayrıcalıkla egemen sınıfların ve devlet ya da kilise kurumlarının hizmetinde kalmış olan- bir ulusal yazı'nın oluşmasından sonra da, gene folklor eserleri yaratmayı sürdürmüşlerdir. Sözlü yolla aktarılan halk yaratışları, sanatsal yazınla yan yana gelişmiş, onunla sıkı bir karşılıklı ilişki içinde bulunmuş ve onu, çok yönlü

clarak büyük oranda etkilemiştir. Bu yaratılar, en değişik biçimlerde hâlâ varlığını sürdürmektedir.

Folklorun bilimsel olarak araştırılıp incelenmesi, sanatsal yazın'ın incelenişiyle hemen hemen aynı zamanda başladı. Ancak, folklor eserlerinin incelenmesi de, gene onların yazı ve işaretler biçiminde "tespit" edilmesiyle mümkün olabilmektedir. Ve bu yazı ve işaretler biçimindeki "tespit" in, tüm yerel ağız ve lehçe, cümle kuruluşu, söyleyiş, ritm vb. özellikleri koruyan bir aslına uygunluk ve incelikli doğruluk düzeyinde olması, folklor eserlerini inceliyebilmek için ön koşuldur. Bu nedenle de edebiyat bilimi, kendini, temelde dilbilimin bilgileriyle, özellikle de lehçebilim alanının verileriyle donatmaksızın ve seslerin yazıya dökülmesi (fonetik transkripsiyon) bilgilerini kullanmaksızın, sözlü halk yaratışlarını derleyemez ve bunlar üzerinde bilimsel çalışma yapmaz.

Kaldı ki, sanatsal yazın da tarihin değişik çağlarında, varoluş ve yayılma koşulları yönünden değişik ortamlar içinde bulunmuştur. Genellikle, halkların yazılarını yaratışları, sınıflı topluma ve devlet gücünün oluşumuna geçiş evrelerine denk geliyor. O dönemde insanlar henüz eserleri basacak durumda değillerdi. Kitap basma, batı Avrupa'nın en gelişmiş toplumlarında ilk olarak 15. yüzyıldan bu yana yayılabilirdi. Örneğin, hareketli metal harflerle kitap basma tekniğini 1440 yılında bulan Johann Gutenberg, Almanya'daki ilk kitap basıcısı olmuştu. Rusya'da bu işi ilk başlatan, 1563'te IV İvan'ın yönetim döneminde Moskova'da bir basımevi kurmuş olan İvan Fyodorov'du. Ancak bu çaba, o dönemde pek az ilgi gördü. Öyle ki, Rusya'da kitap basımı ancak taa 18. yüzyıl başında, I.Peter'in (I. Petro) yönetim döneminde daha geniş bir yayılma gösterebilmiştir.

Edebiyat, basım olanağına kavuşmadan önce, ancak ve ancak el yazması yoluyla yayılabilirdi. Eskiçağ ve Ortaçağ'da dile dayalı eserlerin yazıya dökülmesinde, toprak ya da ahşap

tabletler, parşömen, papirüs vb. gereçler kullanılıyordu; kağıt ise çok daha sonra, batı Avrupa'da ancak 11. Yüzyıldan, Rusya'da 14. yüzyıldan bu yana kullanılmaya başlamıştır.

Geniş kapsamlı eserlerin elle yazılarak kopya edilmeleri çok masraflı ve yorucu bir işti. Bunu, daha çok din çevresinden olan yazıcılar yapardı. Onların bu uğraşları çok uzun zaman gerektirirdi. Bu nedenlerle eserler çoğu kez ancak az sayıda kopyalar halinde bulunabilirdi, üstelik bu kopyaların da bir bölümü gene değişik kopyalardan aktarılarak yazılmış olurdu. Böyle olunca birçok durumda eserin aslıyla bağlantı yitip giderdi. Yazıcılar, kopyasını yazdıkları metinlerle kimi zaman canlarının istediği gibi oynarlar, kendilerince düzeltmeler, eklemeler, kısaltmalar yaparlardı ve bu arada çoklukla yanlışlar da girerdi metne. Kopyaların altına, yazıcılar kendi adlarını yazarlardı, eserin esas yazarının adıysa giderek iyice unutulurdu. Öyle ki, bu yüzden örneğin "İgor Destanı" gibi önemli eserlerin bile asıl yazarının kim olduğu bugüne dek saptanamamıştır.

Antik çağ ve ortaçağ edebiyatının bilimsel olarak incelenmesi, tüm bu nedenlerden ötürü son derece güç ve karmaşık bir iş olmaktadır. Bu iş için eski el yazılarının kitaplıklardan ve arşivlerden bulunup çıkarılması, eserin aslının değişik metinlerinin ve değişik kopyalarının, yazılış tarihleriyle birlikte karşılaştırılması gerekiyor. Eserlerin ve kopyalarının yazılış tarihlerinin saptanmasıysa, bir yandan, kullanılan yazı gereçleri, yazarların yazış tarzları ve yazı nitelikleri, öbür yandan el yazmalarında sözü geçen kişiler, olaylar ve öteki belirleyiciler incelenerek yapılabiliyor. İşte burada da dilbilim, dilin geçmişinde saptadığı tarihleri ve kanıtları aktararak, ya da değişik işaret sistemleri ve el yazması kuralları konusundaki bilgileri ileterek edebiyat bilimine destek sağlar. Hatta bu temele dayalı başlıbaşına bir filoloji dalı bile gelişmiştir "**Pa'eografi**" (Yun: Palaios-eski, graphein-yazmak). Dilbilimin

ve paleografinin gerekli bilgilerini esaslıca bilmeksizin, antik çağ ve ortaçağ edebiyatını bilimsel anlamda incelemek düpedüz olanaksızdır.

Edebiyat bilimiyle dilbilimin özellikle ortaklaşa etkinlik gösterdikleri alan, antik Yunan ve antik Roma'yı inceleyen ve "klasik filoloji" adı verilen bilgi alanıdır. Eski Yunan dili ve Latin d'li, kitap basımının gelişmesinden çok daha öncelerle «edebiyat dili» niteliğini kazanmışlar ve gerek sözcük dağarı, gerekse gramer açısından büyük bir oturmuşluk ve gelişkinlik düzeyine erişmişlerdi. Bu dillerde kalıcılık kazanmış olan antik Yunan ve antik Roma mitolojisi ve sanatsal edebiyatı, birçok halk için daha sonra da uzun süre içerik ve biçim olarak klasik ve örnek niteliğinde geçerliğini korumuştur.

Antik Yunan ve antik Roma mitolojisinin ve sanatsal edebiyatının, başta Avrupa halkları olmak üzere birçok halkın dil ve edebiyatı üzerinde olağanüstü büyük etkisi vardı. Yunan ve Latin dillerinin ürünleri dünya çapında geniş bir yayılım kazanmıştı. Nitekim edebiyat bilimi terminolojisinin (terimler dizgesi'nin) önemli bir bölümü de bu kapsam içinde bulunuyor.

Antik Yunan ve Roma, gerek kahramanlarının, gerekse tanrıların ve öteki kişiliklerinin yiğitlik ve serüvenleriyle, Avrupa edebiyatı için büyük önem taşıyordu. Avrupa'nın tümünde, antik çağ tanrıların adları, aydın ve eğitimli kesimlerin konuşma dillerine girmiş, alegorik (yerinel) imgelerin ve sanatlı söyleyişlerin dayanağı olmuştu. Avrupa edebiyatının birçok eserleri, Yunan ve Roma efsane ve öykülerine dayalıdır.

Oysa bu klasik diller, artık binbeşyüz yıldan beri, ölü dillerdir. Varlıkları, ancak kitaplarda ve el yazmalarında bulunuyor, salt eski metinler yoluyla öğretilabiliyor ve yalnızca bilimde kullanılıyorlar.

Edebiyat bilimi, pek eski olmayan edebiyatın incelenmesinde de, dilbilimin desteğine başvurur. Halkların, sanatsal edebiyat eserleri yaratmış ve bundan böyle de yaratacak

olan edebiyat dilleri özgül birer tarihsel gelişim sürecinden geçmişlerdir. Bu süreç içinde sözcük dağarında ve gramerde değişimler olmuştur. Kimi sözcükler eskimiş, kimileri yeni anlamlar kazanmışlar, yeni deyişler yaygınlaşmış, sözdizimi kuruluşları bugün dünden farklı kullanılmaya başlamıştır. Ayrıca yazarlar, örneğin anlatıcıların ya da kişilerin konuşma metinlerinde, yerel ve toplumsal ağızlar, söyleyişler kullanırlar ki, bunlar sözcük dağarı yönünden de, gramer yönünden de, o dönemin ve o halkın edebiyat dilinden ayrıdır. İşte edebiyat bilimcileri, edebiyat eserlerini incelerken, bu tür görüngüleri, dilbilimin verilerine dayanarak göz önüne alabiliyorlar. Sanat eserlerinin yaratılış ve basıma girişleri, çoğu zaman son derece karmaşık süreçler olarak ortaya çıkar. Lermontov'un "Şeytan" poemini çok sayıda değişimleri, Gogol'un "Taras-Bulba" öyküsünün ve "Müfettiş" komedyasının iki ayrı metni, bu bakımdan bilinen örneklerdir. Kimi zaman da, yazarlar, çeşitli nedenlerle, eserlerinin redaksiyondan geçirilip basıma verilmesini başka kişilerin eline bırakıyorlar, onlar da metni kendi eğilimlerine ve zevklerine göre değiştiriyorlar. Örneğin Feth'in öykülerinin redaksiyonunu yapan Turgenyev, öykülerde kendi estetik görüşleri yönünde düzeltmeler yapmıştı. Turgenyev'in "Babalar ve Oğullar" romanını "Ruski Vestnik" dergisinde yayınlayan Katkov ise, kendi gerici siyasal düşüncelerine uydurmak için metni değiştirmişti. Bazan da aynı eserin, gerek yazar henüz yaşıyorken, gerekse yazarın ölümünden sonra, birbirinden farklı metinler halinde yayınlandığı oluyor. Sözgelisi, L. Tolstoy, "Savaş ve Barış" romanını, üç kez önemli metin değişiklikleri yaparak yayınlamıştı. Çoğu kez sansür de, yazardan veya redaktörden, metinde değişiklikler ya da kısaltmalar yapmasını istiyor, hatta kimi eserlerin yayınlanmasını dümden yasaklıyordu. Böyle eserler, bunun üzerine, ya el yazısıyla yazarların, yayınevlerinin veya dergilerin arşivlerinde kalıyor, isimsiz yayınlanıyor, ya da yurt dışında basılıyordu. Örneğin, Puşkin'-

in "Sibiryâ'ya Mektuplar"ına yanıt olan dizelerin yazarının, Aleksandr Odöyevski mi, yoksa Dekabrist sürgünlerden bir başkası mı olduğu, bugüne dek hâlâ tam açıklığa kavuşmuş değildir. Çernişevski'nin sürgünde yazdığı "Prolog" romanı, ancak yazıldığından yıllarca sonra Londra'da yayınlanabilmişti.

Edebiyat bilimcileri metinlerin aslına uygunluğunu ve tamam olup olmadığını, yazarın dileğine ve istencine uyup uymadığını, belli bir yazara ait olduğunun söylenip söylenemeyeceğini vb. saptamak için, çok zaman son derece yoğun ve titiz bir uğraş vermek zorundadırlar. Bu amaçla edebiyat bilimi içinde özgül bir dal bile oluşmuştur ki, buna tekstoloji ya da metinbilim deniyor. Eski çağlar ve ortaçağ edebiyatını inceleyen edebiyat bilimcileri nasıl dilbilimin ilgili dallarını ve paleografiyi iyi bilmek durumundalarsa, daha yeni ve en yeni edebiyatla ilgili olanlar da, gene dilbilimin bilgilerine ve metinbilime dayanmaktadırlar. Edebiyat bilimcisi, dilbilimle sıkı işbirliği içinde değilse, edebiyat eserlerinin incelenmesinde ve değerlendirilmesinde kaba yanlışlara düşebilir.

EDEBİYAT BİLİMİ VE SANAT BİLİMİ

Edebiyat biliminin dilbilimle sıkı bağıllığı kendi içinde belli bir tehlikeyi de barındırmaktadır. Bu bağıllık, edebiyat bilimcisini, kendi dalının özgüllüğünü yeterince gözetmemeye sürükleyebilir. Az önce saptadığımız gibi, dilbilim, dil olarak saptanmış tüm ifadeler ve eserler yoluyla, bütün halkların dillerinin gelişimindeki özellikleri ve yasallıkları inceler. Zaman zaman edebiyat bilimcileri de aynı yoldan giderler. Böyle durumlarda onların da, sanat alanına ait olmayan eserleri, inceleme konusu yaptıkları olur. Örneğin klasik filolojinin bilimcileri, Sophokles'in tragedyalarıyla Horas'ın taşlamaları yanında, yani sanatsal edebiyat eserleri yanında, Ksenophon'un «Anabasis»ini, yani bir tarih eserini ve Cicero'nun söylevlerini, yani "hitabet" eserlerini de aynı yoğunlukta incelerler. Eski Rus edebiyatıyla

ilgili edebiyat tarihçileri, hem «İgor Destanı»na, hem de Vladimir Monomah'ın dünyasal "Öğretisi"ne; hem "Frol Skobeyev"i'nin öyküsü"ne, hem de papaz Silvester'in kurallar derlemesi olan "Domostroi" eserine eğilirler. Her iki durumda da incelemeciler, aslında edebiyat biliminin nesnesinin yalnızca sanatsal edebiyat olduğunu ve iki filolojik bilim dalından biri olarak edebiyat biliminin, bir sanat bilimi olduğunu, bile bile göz ardı ederler. Sanat bilimiye, gerek sanatları, gerekse sanat dallarını ve dar anlamda edebiyat biliminin özgül nesnesi olan sanatsal edebiyatı, bir bütün olarak inceleyer.

Bu sorunu açarken, "sanat" kavramının çeşitli yönlerde kullanılmasına da dikkat etmek gerekiyor. Bir defa sanatın sınıma'yla, deneylilik'le bağlantısı vardır ve bu anlamıyla sanat, bir şeyi hayranlık verici düzeyde, örnek olacak başarıyla yapma yeteneğini, yani **ustalık**'ı dile getiriyor. Bu bakımdan, bir madenci ve bir bahçıvan, bir mühendis ve bir öğretmen, bir komutan ve bir ressam, hepsi de kendi alanlarının ustası olabilir.

Ama daha dar anlamda sanat, her türden ustalığı değil, yalnızca, oluşumu yüksek düzeyde bir sanatlılık gösteren eserlerin ve eşyaların yaratılışındaki ustalığı belirtmektedir. Bu çerçevede içine, örneğin hem süs eşyası, giyim eşyası, mobilya, araç, taşıt, vb. kullanım eşyası sanatının (Türkçe'deki "zanaat", ÇN.) ürünleri giriyor; hem de, etkileyici bir biçimleniş, oranlılık, ölçülü uyum ve bütünlük ayrıcalığı gösteren, resimler, heykeller, müzik parçaları, tiyatro ve bale gösterileri vb. giriyor. Böyle eserler, olumlu bir estetik etki uyandırır. Bu anlamıyla sanat, **güzelliğin yasaları** doğrultusunda yapılan yaratıcı eylemdir.

İnsan eliyle yaratılan eserlerin güzelliği, şu üç şeyin uyum içinde oluşuyla ortaya çıkar: Biçim, biçimlenen içerik ve işlev. Bu ise, güzelliğin temel yasasıdır. Bu temel yasaya dayalı olarak yaratılan eserlerin işlevleri, birbirinden çok farklı olabilir. Dolayısıyla, eserlerde neyin güzel olduğu da çok farklılıklar gösterir.

Kullanım eşyası sanatının eserleri ve benzeri ürünler, insan toplumunun **maddi** kültür alanına girer. Bunlar insanların pratik **maddi** ihtiyaçlarını karşılarlar. Mobilyanın, giysinin vb. biçimi onun pratik **belirlenmesine** uyar ki, bunun da kendine göre bir özgüllüğü vardır. Elbette bu eşyaların yapımında kullanılan **gereçler** (malzeme, ham madde) de biçimi belirlemektedir, dahası, o malzemeyi işlemek için kullanılan araçların nitelik ve kalitesi de biçimin belirleyicilerindendir.

Kullanım eşyaları sanatının eserlerindeki başlıca özellik şudur: Bu eserler, kendilerini belirleyen pratik ihtiyacı yeterince karşılarlar, ne var ki, kendi dışlarında var olan yaşamı yansıtmazlar, bu yaşam üstüne genellemeli bir yorum veya bir değerlendirme de içermezler.

Oysa, gene biçim ile içeriğin uyumu yasasına bağlı olmakla birlikte, insan toplumunun maddi kültür alanına değil de, manevi (tinsel, içsel-düşünsel) kültür alanına giren öteki sanat eserlerinin, bambaşka bir belirlenişi vardır ve bunlardaki güzellik de bambaşkadır. Bunlar, edebiyat, müzik, resim, yontuculuk vb. **özgül sanat yaratışı**'nın eserleridir. Bu eserler, insanların maddi-pratik gereksinmelerine değil, düşünsel-içsel ilgi, çaba ve gereksinmelerine hizmet ederler. Bunun sonucu olarak da, kendilerinin dışında var olan gerçekliğin görüngülerinin imgesel bir **yeniden yaratımını** içerirler (insanların dışsal gerçekliklerinin, ilişkilerin, olayların insan hayatındaki belirli olay, ilişki ve durumların, insanın iç dünyasının, doğa görüngülerinin vb.) Aynı zamanda bu eserlerde, yeniden yaratılıp yansıtılan yaşam görüngüleri üstüne bir düşünsel yorumlama, bir heyecansal değerlendirme, değer yargılaması da dile gelir. Sanat eserleri, toplumsal bilincin bir biçimini gösterirler*.

* Toplumsal bilincin öteki biçimleri, bilim, felsefe, toplumsal-siyasal kuramlar, hukuk kuralları, ahlak görüşleri, din öğretileridir. Bunların hepsi, belirli görüş sistemleri içerirler ve genellemeli bir gerçeklik anlayışını dile getirirler.

İşte **sanatsal** yaratış, tüm ortaya çıkan biçimleriyle, “sanat” sözcüğünün bu daha sınırlı olan üçüncü anlam çerçevesine uygun düşmektedir.

Son olarak, sanat kavramının, yalnızca plastik sanatlar için, yani salt resim, yorutu ve mimarlık sanatı anlamında da kullanıldığını görüyoruz. Bu ise, bu sözcüğün, en dar olan dördüncü anlamı oluyor.

Demek ki, edebiyat biliminin nesnesini, dile dayalı eserlerden yalnızca sanat alanına, sanatsal yaratış kapsamına girenler oluşturmaktadır. Böylece, dile dayalı sanat eserlerini inceleyen edebiyat bilimi de, müzik bilimi veya tiyatro bilimi gibi, bir **sanat bilimi**’dir. Öteki sanat bilimlerinden koparılarak, onların gözlemlerini ve genellemelerini hiç gözetmeksizin, edebiyat bilimi gelişemez.

Bu da bir kez daha kanıtıyor ki, sanatsal edebiyatın incelenişinde, dilbilimie, edebiyat biliminin görevleri ve ilkeleri gerçekten de birbirinden tümüyle farklıdır. Dilbilim, sanatsal edebiyatın eserleri üzerinde, o eserlerin yazıldıkları dillerin, sözlüksel, sesçil ve dilbigisel özelliklerini inceler. Edebiyat bilimyse sanatsal edebiyatın eserlerini, yalnızca dilleri yönünden değil, onlardaki biçim ve içerik birliği derinliğinde inceler. Edebiyat bilimi için eserlerin dili, yani “sanatsal söylem”, sanatsal biçimin yalnızca bir yanıdır ve biçimin öteki yanlarıyla —yaşamın nesnel olarak gösterimine yarayan ayrıntılar ve kompozisyon, yanlarıyla— sıkı bir bağlantı içindedir. Edebiyat bilimcisi, bir eserin tüm yanlarını, özellikle de sanatsal söylemini, onun düşünsel içeriğine göre yargılar, yani ona, dilbilimcinin çıkış noktası olmayan estetik bakış açılarından bakar.

EDEBİYAT BİLİMİ VE ÖTEKİ TARİHSEL BİLİMLER

Edebiyat biliminin eserleri, her zaman, belirli bir halka aittir, eserler o halkın dilinde yazılmıştır, ayrıca da o halkın tarihinin belirli bir döneminin eserleridir. Edebiyat bilimi, sa-

natsal edebiyatın gelişimiyle tarih arasındaki ilintiyi göz ardı edemez. Araştırma yönteminin temeline bu ilintilerin bilgisini yerleştirdiğinde de, edebiyat bilimi, öteki tarihsel bilimlerle birlikte dünya halklarının toplumsal yaşamlarının gelişimini araştırıp inceleyen bir **tarihsel bilim** olma iddiasında bulunabilir.

Dile dayalı sanat eserleri her zaman, bir ulusun tarihsel bir döneminin, yani o eserlerin yaratıldıkları dönemin özgüllüğünü yansıtır. Hele sanatsal edebiyat için bu, özellikle büyük ölçüde geçerlidir. Folklor, halkın belleğinde yüzyıllar boyu yaşar ve şarkıcılar, öykücüler yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılır. Bu akış sürecinde folklorun, içerik ve biçim yönünden, hem de çoğu kez önemli oranda değişikliğe uğraması çok doğaldır. Bu nedenle folklor eserlerinde, onların ilk doğuş zamanlarının çizgilerini saptamak, oldukça zordur. Yazılı sanatsal edebiyatın eserlerindeyse, hele bunlar basılmış olarak elde bulunuyorsa, durum farklıdır. Belirli bir çağın ürünü olan böyle eserler, yüzyıllar boyu, hatta bir bölümü bin yıllar boyu, değişmeden kalır ve oluşum zamanlarının özgüllüğünü korur. Bunlar çoğu kez, içerik ve biçimleriyle, yalnız tüm bir tarihsel çağın değil, ayrı ayrı dönemlerin de, hatta bazen bir halkın kültürel ve manevi, siyasal ve toplumsal gelişiminin çok belirli bir zaman noktasının da karakteristik boyutlarını yansıtır.

Bu olguları göz önünde tutmaksızın, eserin çıkış zamanının karakteristik ilişkilerini, olaylarını ve koşullarını bilmeksizin, bir çağın ya da dönemin «ruhunu, bilincini» derinden yakalamaksızın, sanatsal edebiyat araştırılıp incelenemez. ,

Bu nedenle edebiyat bilimcisi, öteki tarihsel bilimlerin bilgilerini ve vargılarını sürekli dikkate almaları, ulusal tarihsel yaşamın yinelenmez özgüllüğünü ve bu özgüllüğün, edebiyat eserlerinin içeriğinde ve biçiminde yansıyışını kucaklayabilecek durumda olmalıdır. Edebiyat bilimcisi için, **tarihsellik**e **bilenmiş** bir edebiyat bilimi düşüncüsü, kaçınılmaz biçimde gereklidir.

Bir halkın toplumsal, siyasal ve düşünsel yaşamındaki karışıklı ilişkileri, olayları ve gerçekleri inceleyen ulusal tarihin bilgileri, edebiyat bilimi için temel bir önem taşımaktadır. Bu bilgiler, her şeyden önce, **zamandizinsel** verileri sağlar, örneğin, toplumsal yaşamdaki tek tek olayların, görüngülerin, tam tarihlerini, oluş sırasını ve aralarındaki ilintileri verir. Genel tarihin zamandizinine dayanarak, edebiyat bilimi, edebiyat eserlerinin oluşum tarihlerini, kesinleyebilmek için yeterince güvenilir ve incelikli olan kendi zamandiziniyi yapar. Bu ise, çok farklı zamanlarda ortaya çıkmış olan eserler arasındaki ilintilerin saptanmasına olanak sağlar. Genel tarihsel bir zamandizini ve edebiyatın kendi özel zamandizini olmaksızın, bir bilim olarak edebiyat tarihinin varlığı bile düşünülemez. Zamandizindeki belirsizlikler ve yanlışlarsa, bir ülkenin edebiyatındaki süreçleri anlamada çok önemli güçlükler çıkarır.

Ulusal tarihin bir döneminin özgüllüğü, her şeyden önce, o dönemde yaratılmış edebiyat eserlerinin içeriğinde, yaşam görüngülerinin sanat yoluyla dile getirilişinde yansımaktadır. Ancak, edebiyat bilimcisi, dönemin bu yansıtılan özelliklerini elde etmekle yetinemez. Esasen bunu, her dikkatli okuyucu da yapabilir. Edebiyat bilimcisiyse, aynı zamanda bu özellikleri **anlamalıdır**, yani eserde yeniden yaratılmış olan gerçekliğin, bir ülke ve bir dönem için ne denli karakteristik olup da, başka ülkelere ve başka dönemlere nasıl uymadığı sorusunu, tarihsel kanıtlara dayalı olarak yanıtlayabilmelidir. Oysa somut tarih bilgisi olmaksızın, edebiyat bilimcisi, bu derin kavrayışa varamaz ve sanatsal imgelerde yansıyan yaşamın, gerçekte nasıl olduğunu, yani belirli bir zaman kesitinde bir yazarın, bilme ve değerlendirme nesnesi olarak önünde neyin bulunduğunu saptama durumuna gelemeyiz.

Bir ülke ya da bir dönem için karakteristik olan boyutlar, dile dayalı sanat eserlerinde gerçekliğin yalnızca yansıyan kadarından ibaret değildir. Bu boyutlar, yazarın, gerçekliği nasıl

değerlendirdiğinde de dile gelir. Yazar her zaman belli bir toplumsal katmanın kişisidir; toplumun ve kültürün belirli çevreleriyle ilişkiindedir; eğitim çizgisi ve düzeyi başkalarından farklıdır; bir siyasal ve düşünsel hareketin yanında yer alır; toplumsal olaylarda, ya katılarak ya da hatta yönlendirici olarak etkinlikte bulunur. Yazar, çerçevesi belirli bir yaşam görüşüne sahiptir ve eserlerinde de dile getirdiği toplumsal idealler için saf tutar.

Yazarın hangi koşullar ve ilişkiler içinde yaşayıp yazdığı konusunda hiç bir fikir olmaksızın, onun amaçlarını, yönelişlerini, eserlerindeki düşünce eğilimini ve güdümünü, yaratışının özgül boyutlarını anlamak zordur. Bunun için edebiyat bilimcisi, öteki tarihsel bilimlerin, ulusal tarihin, felsefe tarihinin ve sanat tarihinin desteğine muhtaçtır. Bu bilimlerin sağlayacağı bilgiler yardımıyla edebiyat bilimcisi, yazarın, — eserini tasarlarırken ve yazarken — içinde bulunduğu düşünsel ve kültürel yaşamın atmosferini, gerçek durumu, kavrar.

Ancak, b.r çağın edebiyat yaşamının olgularını ve yazarın düşüncüsüyle ve yaratışıyla ilgili her şeyi, edebiyat bilimcisi, tam bağımsız olarak kendisi araştırmak zorundadır. Edebiyat bilimcisi de, aynen bir tarihçi kadar, arşivleri değerlendirebilmeli, belgeleri, malzemeyi, özellikle de yeni ve henüz yayınlanmamış sanatsal metinleri bulup çıkarabilmeli ve bunları, kendi kapsamlı tarihsel bilgileri temelinde yorumlayabilmelidir.

Yazarların yaratıcılık çizgilerini ve düşünsel gelişimlerini aydınlığa çıkarmak, edebiyat bilimcisinin önemli bir görevidir. Bunun için çeşitli türden belgelere başvurulacaktır: Yazarların sözlerine, mektuplarına, çağdaşlarının kanılarına ve nihayet edebiyat eserlerinin kendilerine... Yazarın yaşam öyküsüne ilişkin gerçekler, her ne kadar, edebiyat tarihi araştırması için ve bir ulusal edebiyatın düşünsel içeriğini anlamak için birinci planda gelmese de, çok önemli olabilir.

Buraya kadar söylenenler, edebiyat tarihi araştırmasının genelinde geçerli olan şeylerdir. Oysa her halkın, kendi dilinde

yaratılan, kendi edebiyatı, bu söylediklerimizin ötesinde ayrıca ulusal özellikler de taşıyor, tarihsel gelişiminde kendine özgü yasalılıklar da taşıyor. Dolayısıyla, her halkın edebiyatının, edebiyat bilimcisi tarafından bilimsel olarak araştırılması ve incelenmesi, filoloji, tarih ve sanat bilimi alanlarından özel bilgileri de gerektiriyor. Aynı ayrı ulusal edebiyatların araştırılması, edebiyat bilimi içinde özel dalların oluşmasına varmıştır. Birçok ulusal edebiyat, yüzyılları aşan ve dolayısıyla tarihsel çağları kapsayan bir gelişme göstermiş ve bu çağların her birinde de ötekinden farklı, yeni özgül nitelikler, belirleyici olmuştur. İşte bu özgül niteliklerin, içerik ve biçim derinliğinde araştırılması da bir o kadar özel bilgileri gerektirmektedir. Edebiyat tarihi, genellikle, değişik dönemlere bölünüyor ve her bir dönemi, belirli özel dalların temsilcisi olan ayrı ayrı edebiyat bilimcileri ele alıyor. Sözelimi, Rus edebiyatının tarihinde bu anlamda 11. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar eski Rus edebiyatı dönemi, 18. yüzyıl dönemi, 19. yüzyıl dönemi, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş dönemi ve Sovyet edebiyatı dönemi bulunuyor

Edebiyatın, ulusal özgüllükleri içinde incelenişi, sürekli karşılaştırmalar yapmayı gerektiriyor. Çeşitli ülkelerin, çağların ve dönemlerin eserlerinin birbiriyle karşılaştırılması; bir ülkenin ya da bir çağın yazarlarının karşılaştırılarak incelenmesi gibi... Bu işleme kimi zaman, "edebiyat biliminin karşılaştırmalı yöntemi" dendiği görülüyor. Oysa karşılaştırma, hiç de edebiyat bilimine özgü bir yöntem değildir. Bilme sürecinde genellikle kullanılan bir yöntemdir karşılaştırma, tüm bilimlerce kullanıldığı gibi, gerçekliğin günlük pratik bilinişinde de kullanılmaktadır. Yan yana koyma ve birbiriyle kıyaslama yapılmaksızın, görüntüler birbirinden ayıredilemez, ayrı ayrı saptanamaz ve özellikleri belirlenemez. Dolayısıyla, **edebiyat biliminin yöntemi**, yalnızca karşılaştırmadan ibaret değildir, edebiyatın gelişimi ile, halkların ve tüm insanlığın yaşamının genel gelişimi arasında var olan ilintilerin, bağlantıların, ortaya çıkarılmasıdır. Yön-

tem (metot), sözcük karşılığı olarak, araştırıcının. incelediği malzeme içinde, araştırdığı nesne içinde izlediği yol, demek oluyor (Yun Methodos- Yoluyla). **Metodoloji** ise, yöntemin kuramıdır, yöntem öğretisi, yöntem bilgisidir.

EDEBİYAT BİLİMİ VE METODOLOJİSİ

Edebiyat bilimi, sanatsal edebiyat ile halkların yaşamı arasındaki bağlantıları ortaya çıkararak ana görevini yerine getirir: Edebiyatın asal özelliklerini ve tarihsel gelişimini açıklar. Öteki bilimlerin de önlerinde benzeri görevler vardır. Hiç bir bilim, yalnızca gözlemleri ve gerçeklikleri derleyip onları dıştan tasvir etmek ve sistemleştirmekle yetinmez. Her bilim aynı zamanda, incelediği nesnenin ve böylece de o yaşam alanının ortaya çıkışını, değişimini, gelişimini ve anlamını açıklamaya çalışır. Araştırılan, incelenen yaşam alanının, geçerli, **nesnel yasallıklarını** bulmaya uğraşır. Bir bilimin, bunu kendine asal görev edinme ve böyle bir görevi yerine getirme gücü, onun gelişkinliğinin bir göstergesidir, toplumsal yararlılığının bir belirtisidir. Bu görevi tanımayan, ya da bundan kaçınan bilimciler, kendi bilim dallarının önemini küçültmüş olurlar, onun gelişip ilerlemesine ve saygınlığa katkıda bulunmamış olurlar. Bir bilim ancak, nesnesinin taşıdığı yasallıkların bilgisine varmakla toplumsal yükümlülüğünü yerine getirebilir.

Görüngüleri açıklamak ise, onların **nedenlerini** ortaya çıkarmak demektir, bunların nereden doğduğunu, niçin olduğunu, hangi etkenlerle oluşup nelerle koşullandıklarını, özlerinin, anlamlarının, önemlerinin ne olduğunu saptamak demektir. Doğa gibi toplum da belirli yasallıklar içinde bulunur, oluşumu ve gelişimi yönünden nesnel yasallıklar gösterir. Toplumsal görüngüler de özelliklerine ve özgüllüklerine biçim veren belirli nedenlerle ortaya çıkarlar. Toplumsal yaşamın her yönü için bu geçerlidir, dolayısıyla sanatın her çeşiti için ve elbet sanatsal edebiyat için de geçerlidir.

Bundan ötürü edebiyat bilimi, iki temel soruyla yüzyüze dir. İkinci şu soru çıkar önüne: Neden her halkta, her dönemde, toplumsal bilincin öteki biçimleri yanında bir de sanatsal edebiyat bulunuyor, o halkın ve tüm insanlığın yaşamında bu sanatsal edebiyatın önemi ve anlamı nedir, özünü ve özgüllüğünü belirleyen nedir, oluşumunun nedenleri nerede yatıyor? İkinci olaraksa şu sorulur: Neden her halkın sanatsal edebiyatı, her çağda ve hatta aynı bir çağın değişik dönemlerinde, birbirinden ayrımlar gösteriyor, bu ayrımların özü nedir, neden edebiyat tarihsel olarak değişiyor, geliyor, hangi nedenlerden ötürü başka gelişimler değil de özellikle bu gelişim olmuştur?

Edebiyat bilimi bu soruları ancak bir halkın edebiyatı ile, o halkın yaşam koşullarının bütünü arasındaki belirleyici ilişkileri bulup çıkarırsa yanıtlayabilir. Ancak ve ancak bu ilişkileri kavramakla, edebiyat bilimi, bireylerin ve halkın yaşamında edebiyatın önemi ve anlamı üstüne doğru yargılara varabilir. Ancak bu yolla, edebiyatın niçin ve nasıl geliştiği, çağdan çağa niçin ve nasıl değiştiği ve aynı çağ içinde bile neden, nasıl farklılıklar gösterdiği sorusunun yanıtlanmasına yardımcı olabilir.

İşte bu nedenledir ki, kendi zamanlarında tarihsel gerçeklik ile sanat arasındaki karşılıklı etkileşim ve bağlantılar bütününe kavramaya çalışmış olan kuramcılarının, sanat tarihçilerinin ve edebiyat tarihçilerinin o çalışmaları, bugün bile edebiyat bilimi için böylesine önemli oluyor. Örneğin, 19. yüzyılın ilk çeyreğinin eseri olan Hegel'in "Estetik"i bunlardan biridir. Hegel, sanat'ta, insan yaşamının, ulusal özgüllüğü de içeren ve değişik gelişim evrelerine dayalı, tam ve kapalı bir imgesel ifadesini görmüştü. Her hakiki sanat eseri, yaşam içeriklerinin ve yaşam gerçeğinin, imgesel bir biçim ve "suret"te açığa çıkarılışıdır. görüşündeydi Hegel.

Sonatin gelişimi için de, Hegel, bir açıklama aramıştı. Gelişmeyi üç aşamaya ayırıyordu: Bir-Biçimle içeriğin ayrışık olduğu ve "suret" in öne çıktığı, ilkel toplum ve ilk köleci despotluklar çağındaki «simgeci» sanat biçimi; İki-Biçimle içeriğin uyumlu bileşimine erişilen antik çağ ve Rönesans'ın "klasik" sanat biçimi; Üç "İçerik" in belirleyici olduğu ve "suret" in salt bir dışsallığa dönüştüğü, ortaçağ sonu ve yeniçağ başının "romantik" sanat biçimi. Aşamaların bu birbirini izleyişinde Hegel, sanatın yasalı bir tarihsel gelişimini görüyordu.

Hegel, sanatı ulusal tarihle bağlantı içine oturtuyordu, ne var ki, tarih tasarımı idealistti. Ona göre tarihsel gerçeklik, tinsel bir özün ürünüydü ve bir görüngü biçimiydi. Söz konusu özü, Hegel, "evren tin'i" ya da "mutlak fikir" deyimiyle dile getiriyordu. Bunu derken şu çıkış noktasından hareket ediyordu: "Evren tin'i", önce doğada gelişir, daha sonra insan toplumunda da gelişir ve manevî (tinsel) yaşam (sanat, din, felsefe) yoluyla sonunda "kendinin bilinci"ne varır.

İdealizm, Hegel'in şunu anlamasını engellemiştir: Sanat, yaşamın yalnızca tarihsel ilerici, olumlu özüne değil, fakat aynı zamanda, tarihsel gerici, olumsuz özüne de hizmet edebilir. Hegel'in sanata bakışı. "romantik" sanatsal biçimin ötesine geçememiştir. Bir sonraki aşamanın, yani serpilip gelişen eleştirel gerçekçiliğin oluşumundaki yasalılıkları, görmemişti Hegel. Bunu göremeyişinde ise, sanatla yaşam arasındaki gerçek ilişkilere salt soyut, şematik ve dolayısıyla da yanlış bakmasının payı vardı.

19. yüzyılın ikinci yarısında, edebiyat biliminde, idealist estetiğin tersine, genel bir sanat kuramını hemen hemen hiç gözetmeyip, tüm çalışmasını, edebiyatın toplumsal koşullara ve ulusal tarihin koşullarına bağımlılığı üstünde yoğunlaştıran bir yönelim gelişti. Bu yönelime "kültür tarihi okulu" dendi. Öncüsü, Johann Gottfried Herder'di. Rusya'da eski Rus edebiya-

tı ve folklor üstüne çok sayıda çalışma yapan A. N. Pipin ile Fransa'da batı Avrupa edebiyatının ve resminin tarihine de kendini vermiş olan Hippolyte Taine, bu yönelişin önde gelen temsilcilerindendi.

Bunlar, gerek edebiyatın, gerekse öteki sanat türlerinin, bir halkın yaşamındaki belirli koşulların ve durumların etkisinde ve bir tarihsel çağın çerçevesi içinde oluşup geliştiği kanısına kararlıca varmışlardı. Bu koşulları ve durumları, edebiyat gelişiminin "etmenleri" diye adlandıran bu yönelişin temsilcileri, uğraşlarını, bu etmenlerin araştırılmasına ve olabildiğince bütünüyle ortaya çıkarılmasına yoğunlaştırdılar. Bu yolla, sözlü halk yaratışındaki ve eski, isimsiz, el yazması edebiyatındaki ayrı ayrı türlerin özelliklerini olduğu kadar, daha yakın zamandaki tek tek yazarların ve tüm edebiyat akımlarının özgül yaratış belliliklerini de açıklamak amacındaydılar. Pipin, şöyle bir saptamaya vardı: Edebiyat görüngüleri öyle çok yönlü karmaşık bir bütün niteliğindedirler ki, insan, habire yenilenen etmenleri sürekli izlerse ancak yavaş yavaş gerçeğe yaklaşabilir. Taine ise, sanattaki özgüllüğü, üç etmen, yani "ırk", "çevre" ve "an" yardımıyla açıklamanın mümkün olacağı görüşündeydi. "ırk" derken o, bir toplumun yaşamına biçim veren ulusal özelliği, "çevre" derken, toplumsal yaşam koşullarını, "an" derken ise, ulusal tarih gelişiminin ayrı ayrı dönemlerindeki özgül zaman koşullarını kastediyordu.

Edebiyatın gelişimini, değişken toplumsal ve tarihsel koşullardan çıkararak açıklama çabası, "kültür tarihi okulu" için doğru bir çıkış noktası olarak görünüyordu. Ne var ki, toplumsal gelişimin bütünü üstüne bir kuramları bulunmadığından, bu okulun temsilcileri, edebiyatın gelişimi için de kararlı, tutarlı ve inandırıcı bir açıklama getiremiyorlardı. Edebiyatın özgüllüğünü çok sayıda değişik "etmen"e indirgemişlerdi. Bu etmenler nasıl ortaya çıkıyor, aralarında ne gibi bağlantılar bulunuyor, hangileri birincil, hangileri ikincil niteliktedirler,

bu konularda Taine, Pıpin ve izleyicileri hiç bir bilgi veremiyorlardı. Toplumsal görüşleri nedeniyle, kapsamlı felsefe ve tarih genelemelerine gitmeye de yanaşmıyorlardı. Böylece, daha derinde yatan toplumsal ve tarihsel bağlantılar ve karşılıklı ilişkiler, onların görüş alanı dışında kalıyordu.

Burjuva toplum düzeninin düşüşe geçtiği çağda, birçok ülkede, edebiyat araştırması ve incelemesi yaparken, edebiyatın halkların yaşamıyla ilişkilerini göz önünde tutmanın hiç de gerekli olmadığı anlayışından yola çıkan edebiyat bilimcileri bulunuyor. Böyle bilimciler, edebiyat sanatının tarihsel oluşumunun, varlığının ve gelişiminin yasallıkları üstüne hiç bir söz söyleyemezler. Bunların yaptıkları, yalnızca, edebiyat metinlerini bulup çıkarmak, bir araya getirmek, özelliklerini tasvir etmek, salt dışsal sınıflandırmalar yapmak ve parça bölük genellemelere gitmekten ibaret kalır Edebiyatın gelişimini, işin derinine, nedenlerin ve sonuçların anlaşılmasına hiç inmezsiniz, yalnızca karşılaştırmalar yardımıyla açıklamaya uğraşırlar.

Örneğin “karşılaştırmacılar” (komparatistler) böyle yapmışlardır. “Komparatizm” (Lat: Comparare-Karşılaştırma), 19. yüzyıl ortalarında Alman bilim adamı Theodor Benfey tarafından kurulmuştu. 1917 öncesinin en önde gelen Rus edebiyat bilimcilerinden Aleksandr N. Veselovski de uzun süre bu yöne bağlı kaldı.

Karşılaştırmacılar, edebiyat araştırmasında karşılaştırma yönteminden yararlanan bir tek kendileri varmış gibi gösteriş yaparlar. Oysa gerçekte her edebiyat bilimcisi bu yöntemi kullanır, kullanmadan edemez zaten. Dolayısıyla, karşılaştırmacılığın özü, karşılaştırma yönteminin kendisi değildir Karşılaştırmacılığın özünü, edebiyatın gelişimiyle ilgili özel bir düşünce olan ve “aktarım” kuramı diye bilinen düşünce oluşturur. Bu kuram, her bir halkın edebiyat gelişimini, ilke olarak şuna indirgemektedir: Şarkıcılar, öykücüler ve onlar gibi daha son-

ra da yazarlar, "motif"lerini, yani üstüne kendi eserlerini kurdukları asal öğeleri (ilişkiler, kahramanların eylem ve yaşantıları, ya da yazarın düşünce ve duyguları vb.), hep başka yazarlardan alır kullanırlar, başka yazarlardan aktarırlar. Karşılaştırmacıların bu görüşüne bakılırsa, yeni yaratılan eserler, geçmişin eserlerinden ve çoğu kez de başka halkların edebiyatından aktarılmış "motif"lerin yalnızca yeni bir düzenlenişinden ibarettirler, üstelik eskiler de gene herhangi bir başka yerden aktarılmışlardır. Bu anlayış içinde, yeni olan her şey, eski bir şeyin biçim değiştirmişisi olarak görünüyor. ulusal özgünlük, çağcılık, fikirdeki ve biçimdeki özgünlük, tümüyle anlam-sızlaşıyor.

Edebiyat-toplum-tarih arasındaki bağlantılılık öğretisini daha da kesinlikle hiçe sayanlar ise, **biçimcilik**'in (formalizm'in) çeşitli konumlarındaki edebiyat bilimcileri olmuştur ve olmaktadır. Sanat biliminde ve edebiyat biliminde bu yön, 20. yüzyılın başlarında oluştu.

Karşılaştırmacılar, oldukça soyut ve şematik düşüncelerden hareket etmelerine karşın, dünya edebiyatında sürekli yinelenildiğini ileri sürdükleri "motif"lere, hiç değilse gene de içeriğin öğeleri gözüyle bakıyorlardı. Biçimcilerse, "edebiyat eserlerinin içeriği" diye bir kavramı bile kaldırıp attılar. Şu savı getirdiler ortaya: Edebiyat yalnızca biçimden ibarettir ve yalnızca biçimi araştırmak söz konusu olabilir. Eserde yansıtılan yaşam, onlara göre, yazarın, -gerek kompozisyon, gerekse dil yönünden- salt biçimsel amaçlar için kullandığı "gereçler" (materyal) yerine geçiyordu. Biçimcilerin görüşünce edebiyat eseri, çeşitli sanatsal "yazış usuller"inin bir "sistem"ini ortaya koyar ki, bu da salt estetik bir anlam ve işlev taşır. Bu bakış altında, bir ulusal edebiyat, bir "yazış usulleri sistemi"yle meydana gelmiş eserlerin yerini, başka "sistemler"e dayanarak ortaya çıkan eserlerin olmasına indirgenmiş oluyor. Bu değişimin nedeniye, biçimcilerin gözünde şöyle: Her estetik "ya-

ziş usulleri sistemi", başlangıçta okuyucuların hoşuna gider, ama daha sonra beğenilmez olur ve yerini yeni bir sistemin alması gerekir.

Edebiyatın gelişimi için getirilen, bu kadar sığ, yüzeysel ve safca bir açıklama, biçimci kuramın zayıflığını tümüyle göstermektedir. Edebiyattan içeriği kaldırıp atmakla ve edebiyatın bilgi öğretisi yönünden her çeşit anlam ve önemini ve düşünsel heyecansal her çeşit etkisini yok saymakla, edebiyatın işlevini salt estetik bir kendi kendinin amacı olarak açıklamakla, biçimciler, edebiyatı çeşitli "yazış usulleri"yle gelişigüzel ve keyfi bir oyun oynamaya indirgiyorlar. Bir halkın ve bir çağın edebiyatında, neden herhangi bir başka "yazış usulleri sistemi"nin değil de, özellikle şu ya da bu "sistem"in olduğu ve daha sonraki gelişmede niçin o "sistem"in yerine öteki birinin geçtiği sorusuna, biçimciler asla yanıt veremezler, vermek de istemezler. Demek ki biçimcilik, edebiyat bilimi gibi tarihsel bir bilim dalı için, verimi sıfır olan bir kuramdır.

Son yirmi yıl içinde, biçimci edebiyat bilimi, yeni bir gelişim evresine vardı. Sibernetik'in, semiyotik'in ve enformasyon kuramının bilgilerine ve kendi yeni—kısmen de çok özel—terimler dizgesine dayanarak, biçimcilik bu kez de **yapısalcılık** (strüktüralizm) adıyla ortaya çıktı. Yapısalcılar, sanat eserine hâlâ bir biçimsel "yazış usulleri sistemi" diye bakmıyorlar artık, fakat hem biçimi, hem de içeriği kapsadığı ileri sürülen, bütünlemesine bir **yapı** olarak bakıyorlar. Bir eserin yapısının matematik yöntemlerle araştırılıp incelenmesini olanaklı görüyorlar ve bunu çalışmalarının yüksek bilimselliğinin bir be'lliliği sayıyorlar.

Ancak, sanat alanının eserlerine böyle yaklaşmayı onaylamak güç. Sanat eserlerinde yapısal olan yalnızca biçimdir. Yapı dendiğinde, ya maddî öğelerin birbirleriyle kararlı dengede bir karşılıklı etkileşimi ve bağlantısı anlaşılır, ya da, görününün tasarlanmış koordinatları arasındaki bağıntı anlaşılır.

Bu anlamda yapısal olan şeylerse, makinelerdir, aygıtlardır, insan organizmasıdır, özellikle de insan beynidir. Oysa, insanın bilinci, insanın "iç dünyası", ve de insanda somut yaşamın sürekli yeni ve değişken etkileri altında oluşan düşüncelerin, duyguların ve zihinsel çabaların çok yönlü karşılıklı değişken akışı, yapısal değildir, sistemseldir; yani özel bir içsel bağıntılılık ve yasallık gösterir. Habire yenilenen yaşam durumlarının kestirilmesine ve değerlendirilmesine bağlı olan bilinçli eylem de sistemseldir, yapısal değildir. İşte bu, sanat eserlerinin düşünsel içeriği için de, o eserlerde dile gelen toplumsal karakteristik görüngülerin ideolojik genellemeli kestirme ve değerlendirmeleri için de geçerlidir. Dolayısıyla, sanat eserlerinin içeriği, bir yapı çözümlemesi yardımıyla kavranamaz.

Pek çok yapısalcının, matematik yöntemlerin kesinliğine bel bağlayan beklentileri, sanat eserlerinin incelenişinde tutmadı. Böyle yöntemler ancak sanatsal biçimin incelenişinde, üstelik biçimin bile yalnızca bazı dışsal görünümünün incelenişinde kullanılabilir. Sanat eserlerinin biçimi, bilindiği gibi imgeseldir*. Sanatsal imgeler ise, **genel-olan** ile, **bireysel, olan'ın bir bütünlüğünü** ortaya getirirler. Birinin özelliklerini bilmeksizin öteki kavranamaz. Oysa sanatta, bireysel-olan'ın özellikleri, ancak estetik bakış açılarından bakılarak ve o yoldan genellemeyle saptamalara varılarak tanınabilir, yoksa soyut düşünce yolundan, örneğin sayılar ve işaretlerle dile gelen matematik düşüncenin yolundan gidilerek tanınamaz. Sanatsal bi-

* «İmgesel» veya «imge» kavramının geniş açıklanışı, bir sonraki bölümde (Bölüm 2 — Sanatın Özgürlüğü) yeterince yapılmaktadır. Ancak burada, bu kavramın, günlük dildeki salt «hayali» veya «hayal» anlamları darlığında anlaşılma sakıncasını daha baştan önlemek üzere, «imge» kavramının, örneğin felsefedeki tanımlarını kısaca belirtmekte yarar görüyoruz: «Nesnel gerçekliğin zihinsel tasarımı», «duyularla algılanan şeyin bilinçteki somut ya da düşüncel izi, kopyası, yansıması». ÇN.

cimin ögelerinin içeriksel anlamına ve işlevine, matematik çözümlene yoluyla erişilemez.

Gerek karşılaştırmacılar, gerek biçimciler ve gerekse yapısalcılar, edebiyat araştırmasında, ulusal tarihin gelişimindeki yasalılıklardan yola çıkmıyorlar. Ön yargıyla ve tek yanlı bir tutumla, böyle yasalılıkların varlığını daha baştan reddediyorlar; buna karşılık edebiyatın gelişmesinin, "edebiyatın yalnızca kendinde içkin" şu ya da bu iç etmenlere bağımlı olduğunu varsayıyorlar. Toplumsal gelişmeden ve tarihten korkmak ise, burjuva sınıfının birçok üyesinin tipik düşünsel tutumuna tam uygun düşmektedir.

Ancak, bütün bunlardan, karşılaştırmacıların, biçimcilerin, ya da yapısalcılarının yaptıkları çalışmaların, edebiyat bilimi için tümünden boş, anlamsız, önemsiz ve yararsız olduğu sonucu da çıkarılamaz. İçerdikleri yanlış kuramsal konumlar bir yana bırakılırsa, yer yer çok ilginç sorular getirmişlerdir ortaya. Bu anlamda, örneğin ayrı ayrı ulusal sanatlarda, gerçekten de çok sayıda ortak "motif" in bulunduğu görülüyor. Ne var ki, bu ortaklığın kaynağı, kural olarak "aktarım" da yatmıyor. Fakat asıl kaynak şurada: Halklar ve dolayısıyla onların toplumsal ve sanatsal bilinçleri, özeldeki birçok ulusal ayrımlara karşın, genelde ilkesel anlamda, **aynı türde tarihsel gelişim aşamalarından geçmektedir.** Öte yandan, sanat eserleri, biçimleri yönünden zaman zaman tam bir karmaşık kuruluş gösterirler; edebiyat bilimcileriye, bunların kuruluş «usulleri» için estetik bakış açılarından bir yargıya varmak zorundadırlar. Bu da çoğu kez ancak, böyle "usuller" in, sanatsal biçimin yaratılışındaki anlamını ve düşünsel içeriği iletmedeki rolünü, edebiyat bilimcisinin gereğince özümlemesiyle mümkün olabiliyor. İşte, karşılaştırmacılar olsun, biçimciler olsun, yapısalcılar olsun, her ne kadar bu önemli sorunu asla gereği gibi çözmüş değillerse de, yaptıkları çalışmalarla edebiyat biliminin

bütününe gene de yarar sağlayan değerli deneyimler kazandırmışlardır.

“Motif”ler, “usul”ler, “sistem”ler, ya da “yapı”lar, bunların hepsini edebiyatta yaratanlar, gene de yazarlardır. Her yazar, çelişik kültürel ve sanatsal etkilerin bulunduğu bir alanda kendine bir yol çizer; belirli bir kültür çevresine sıkıca bağlanır, ya da kendini ondan koparır; bir edebiyat birliğine katılır, ya da ondan uzak durur; bir yazarın “etkisi” altında kalır, ya da ona “karşı” yazar.. Bütün bu olanlar, hiç de keyfî bir başıboşluk içinde değildir; yazarın düşünsel (ideel), daha doğrusu: **ideolojik** görüşleriyle ve çabalarıyla bağıntılıdır.

Bilindiği gibi, Byron’un eserleri Puşkin’in yaratışını etkilemişti. Burada, ilk bakışta, asıl belirleyici “etmen”, İngiliz şairinin eserleriymiş gibi görünüyor. Oysa gerçekte bu, Puşkin’in kendisiydi. Puşkin, Byron’un şiirlerine ilgi duymuş, onlarla enine boyuna meşgul olmuş ve o şiirlerden hep, kendi yaratış tasarımlarına, kendi yaşam görüşlerine uygun bulduğu şeyleri almıştı. İlgi duymadığı, ya da önemsiz gördüğü şeylerse, Puşkin’in eserlerinde yer almamıştı. Puşkin, o şiirlerden ne almışsa, onları kendi sanatsal amaçlarını gerçekleştirmek adına eserlerine koymuştu.

Benzeri durumların çoğu da böyle olmuştur. Yazarlar, kendi ideolojik görüş ve kanılarından yola çıkarlar, bunlar doğrultusunda ve bunlar uyarınca, belirli karakterleri, ilişkileri ve yaşantıları sergilemek, kendilerince yorumlamak ve değerlendirmek gereğini duyarlar.

Demek ki, edebiyat bilimi için gerekli olan metodoloji, dünyanın tüm halklarının edebiyat gelişimindeki tarihsel yasallıkları bulma, görme, tanıma ve bilme çabasında, edebiyat bilimcilerine yardımcı olan bir yöntem kuramıdır. Edebiyat bilimcileri, sanatsal “usulleri” olsun, çok çeşitli eserlerin biçim özgüllüklerini olsun, ancak böyle bir yöntem kuramı yoluyla, onların düşünsel içeriklerinin özelliklerinden giderek elde edebi-

lirler. Bu nitelikte bir yöntem kuramı sanat eserlerinin düşünsel içeriklerindeki özellikleri, tek tek ve birbirlerinden kopuk kültür tarih, "etkenleri" ile açıklamaz, fakat o çağdaki o toplumun, düzeninden ve gelişim aşamasından giderek açıklar. Çağın özgüllüğünü de gözetir bu yöntem kuramı, fakat bunu yaparken şu ya da bu "evren tin'ine" dayanmaz, maddeci kavrayış olan, toplumsal bilincin gerekirci belirlenişine dayanır ve özellikle de, yazarın ideolojik görüşlerinin, toplumsal ilişkilerin ve koşulların kompleks ve dinamik sistemi tarafından belirlenişine dayanır.

EDEBİYAT TARİHİ VE EDEBİYAT KURAMI

Edebiyat biliminin iki filolojik bilim dalından biri olduğunu ve ayrıca da sanat bilimleri çerçevesine girdiğini saptamıştık. Bir tarihsel bilim olarak edebiyat bilimi, insanlığın tarihiyle ilgili olan tüm öteki tarihsel bilimlerle sıkı bağlantı içinde bulunuyor ve onların desteğiyle, kendi nesnesi olan, tüm dünya halklarının edebiyat tarihlerindeki yasalılıkları araştırıp inceliyor. Ancak, filolojik bilimlerin ve sanat bilimlerinin yalnızca genel yöntem kuramı ilkelerini özümlemiş olmak da edebiyat bilimcileri için yeterli değildir. O ilkeler temelinde edebiyat bilimcilerinin, sanat, tiyatro, müzik bilimcileriyle birlikte, sanatsal yaratışın bilimsel asal özelliklerinin somut bir kuramını, sanatsal içeriğin ve biçimin bir kuramını, bir **sanat kuramı'nı** geliştirmeleri gerekir. Bunun gibi, ayrı ayrı sanat dallarının kuramlarını da oluşturmak durumundadırlar, yani demek ki, sanatsal edebiyatın da bir kuramını yapmaları zorunludur.

Buradan şu sonuç çıkıyor: Edebiyat biliminin, bir temel bileşen olan, tüm çağların ve halkların edebiyatının tarihi yanında, en az onun kadar önemli bir başka bileşeni daha vardır. Bu da, gene edebiyat tarihiyle sıkı ilintili ve ona çok yönlü ilişkilerle bağlı bulunan **edebiyat kuramı'dır**.

Edebiyat biliminin başlıca bir dalı olarak edebiyat kuramının, uzun bir geçmişe dayalı bir gelişmesi vardır. Esas ağırlığı tragedya türüne ayrılmış olan, Aristoteles'in "Poetika"sı, bu alanın ilk eseri sayılıyor. "Poetika"nın ortaya çıkışından bu yana ve özellikle de son üçyüz yıl içinde, sanat biliminin ve edebiyat biliminin kuramsal sorunlarına ilgi sürekli arttı.

Bu zaman çerçevesinde, her seferinde iki karşıt eğilim öne çıkmıştır. Eğilimlerden biri, özellikle, tutucu ya da gerici yaklaşımlardaki burjuva edebiyat bilimcilerinin çalışmalarında dile gelmiştir. Bu bilimciler genellikle idealist görüşlerin temsilcisiydiler, üstelik, edebiyatın ulusal tarihe bağlı gelişimini, Hegel örneğindeki gibi bile, düşünsel yaşam temelinden giderek açıklamaya yanaşmayıp, karşılaştırmacılığın ve biçimciliğin kuramlarına uydular hep. Günümüzde, biçimcilik ve yapısalcılık, burjuva edebiyat bilimine egemen olan yönelişlerdir.

Edebiyat kuramının gelişimindeki öteki eğilimler ise, gittikçe güçlenen bir kararlılıkla, hep maddeci dünya görüşüne bağlı olmuştur. Bu yöndeki ilk adımları, 18. Yüzyılın ortalarında Almanya'da ve Fransa'da aydınlanmacılığın temsilcileri attılar: "Laokoon" ve "Hamburg Dramaturjisi" eserlerinin yazarı G.E. Lessing ile. "Oyuncu Üstüne Paradoks" ve "Dramatik Dil Sanatı" eserlerinin yazarı Denis Diderot, gibi. Daha sonra maddeci sanat ve edebiyat anlayışı, V.G. Belinski, N.G. Çernişevski ve N.A. Dobrolyubov gibi devrimci demokratlarda, — henüz tam bir tutarlılık göstermeyen yanlar da bulunmakla birlikte—, daha öte bir derinleşmeye ve sistemleşmeye vardı. Bu kuramcıların getirdikleri birçok bilgi ve bulgu, bugüne dek hâlâ bilimsel önemini korumaktadır. Öte yandan, K. Marx, F. Engels ve V.İ. Lenin'in makaleleri, mektupları ve sözleri de, bilimsel bir edebiyat kuramı için çok değerli katkılar sağlamıştır.

Edebiyat kuramı sorunlarının gereği gibi işlenmesi, tüm çağların ve halkların edebiyatının araştırılıp incelenmesinde

edebiyat biliminin temel bileşeni olarak, edebiyat tarihi için, belirleyici bir önem taşır. Edebiyat tarihi araştırması, edebiyat eserlerinin niteliklerini, özgüllüklerini ve edebiyat gelişiminin ayrı ayrı boyutlarını belirten oldukça çok sayıda **genel kavramlar** elde bulunmaksızın iş yapamaz. Tüm bu kavramların, içeriklerinin açık seçik ve birbirleriyle de tutarlı olmaları gerekir, yoksa edebiyat incelemelerinin de benzer bulanıklıkları ve belirsizlikleri taşıma tehlikesi vardır. İşte edebiyat biliminin bu genel kavramlarını işleyip oluşturma görevi, edebiyat kuramına düşmektedir. Böylece edebiyat kuramı, edebiyat tarihine, araştırma çalışmaları için gerekli araçlar paketini sunar. Eğer edebiyat tarihinin elinde, kuramsal olarak işlenmiş genel kavramlar bulunmasaydı, edebiyat tarihi tek tek olguları yalnızca tasvir etmekle yetinmek zorunda kalırdı.

Sanat tarihi ile sanat kuramı arasındaki karşılıklı ilişkinin doğrusunu Çernişevski görmüştü: "Sanatın tarihi, bir sanat kuramı için gerekli temeli oluşturur, sonra da bu sanat kuramı, sanat tarihinin zamanlara daha uygun ve daha eksiksiz bütünlenmesine yardımcı olur; tarihin daha iyi bütünlenmesi ise bu kez kuramın daha gelişkin bütünlenmesini sağlar ve süreç böylece gider. Tarih ile kuramın, karşılıklı yarar sağlayan bu çift yönlü ilişkisi, insanlar gerçekleri inceleyip bunlardan sonuçlar çıkardıkları sürece, yani düşünme ve bilme için ne yetisi, ne de gereksinmesi bulunmayan devingen listeler ve yaşam öyküsü kayıtlarından ibaret bir duruma gelmedikleri sürece, sonsuza kadar gidecektir. Bir nesnenin tarihi olmaksızın, o nesnenin kuramı da olamaz; ne var ki, nesnenin kavramını veren ve onun sınırlarıyla ve belirlenişleriyle ilgili tasarımı sağlayan tek şey kuram olduğu için, kuramı bulunmayan bir nesnenin de tarihi düşünülemez"(1).

Gerçekten de, nesnesi, nesnesinin anlamı ve sınırları ile ilgili kavramlar elde bulunmaksızın, edebiyat tarihi üstüne bilim yapılamaz; sanatsal edebiyat denen şey nedir, hangi eser-

ler onun tarihini belirler, hangileri belirlemez, bunları bilmek-
sizin bir edebiyat tarihinin sözü bile edilemez. Tüm bu sorun-
ların yanıtını ancak bir edebiyat kuramı verebilir.

Bir edebiyat kuramının oluşturduğu bir kavramlar sistemi yoksa, nesnenin özellikleri üstüne açık seçik bir düşünce yoksa, bilimsel görevleri açıkça konmamışsa, edebiyat tarihçisinin çalışması, bir kendiliğindenlik içinde, gelişigüzel, başı bozuk gider. Edebiyat bilimcisi eğer, edebiyat olgularının salt yüzeysel görünüşlerine eğilmekle yetinirse, kendi alanının kötü bir temsilcisi olmakla kalır.

Edebiyat kuramının, edebiyat tarihi araştırmalarına sunduğu kavramlar sistemi, çok değişik alanlardan çıkararak oluştuğu için, oldukça heterojen (ayrıtürlü)'dür.

Edebiyat kuramı, öncelikle edebiyat biliminin nesnesine ilişkin kavramları işlemek zorundadır. Bu ise çok kapsamlı bir komplekstir, çok yönlü bir karmaşık bütündür. Sanatsal edebiyatın ne olduğu konusunda doğru ve kucaklayıcı bir düşünceye varmak için her şeyden önce şu soruları yanıtlamak gerekiyor: Toplumsal bilincin öteki biçimlerinin içeriklerinden farklı olarak, sanatın içeriğinin, ne gibi özgül nitelikleri vardır? Sanatın ideolojik özü nerede yatar ve bilgi öğretisi olanakları nelerdir? Bir sanat dalı olarak edebiyat hangi özgül nitelikleri gösterir? Edebiyat ve onun içeriğinin, biçiminin tarihsel olarak yinelenemez (ölgün) özellikleri, toplumun ulusal tarih koşullarıyla nasıl bir bağıntı içindedir? Bu soruların yanıtlanması içinse, edebiyat kuramının ilk bir alanı olarak, sanatsal edebiyatın **ölgülüğüne** ilişkin genel kavramların işlenip konması gerekiyor.

İkinci bir sorun çerçevesi daha var ki, onun da önemi en az ilki kadardır. Tarihsel gelişim çizgilerinde, ulusal edebiyat sanatlarının içerikleri ve biçimleri, esaslı ve yasalı değişimler geçiriyorlar. Bunları kuramsal olarak kucaklayabilmek için de

gene kavramlardan oluşan başlıbaşına bir sisteme ihtiyaç vardır. Sözgelimi, edebiyatın üç ana türünü biliyoruz: Epik, lirik ve dramatik. Bunlar arasındaki ayrımlar nelerdir? Kaldı ki, edebiyatın gelişmesiyle, türler de değişim geçiriyor. Bunların özellikleri neler oluyor, poem ile roman arasında, tragedya ile komedyası arasında, "od" ile "eleji" arasında ne gibi ayrımlar bulunmaktadır? Edebiyat tarihinin akışı içinde oluşan edebiyat yönelimlerinin, örneğin klasisizm, sentimentalizm, ya da romantizm'in, değişik edebî yansıma ilkelerini, birbirinden ayıran şeyler nelerdir? İşte, edebiyatın gelişim özelliklerine ilişkin olan bütün bu kavramlar da, edebiyat kuramının ikinci bir alanını oluşturuyorlar.

Bir edebiyat eserinin içeriği hangi özgül araçlar yoluyla dile geliyor, bunlar nasıl kurulmuştur? Süje nedir, süje'nin içinde gelişen çatışmalar nelerdir? Bir eserin dili nasıl örülmüştür ve dilsel örölüş biçimi ne gibi asal yanlar göstermektedir? Bir eserin düzenleyim'i (kompozisyonu) deyince ne anlaşılmalıdır? İçeriğin ayrı ayrı yanları birbiriyle nasıl bağlanmıştır? Bütün bu kavramlarsa bize, edebiyat kuramının, bir sanat eserinin iç kuruluşundaki, ayrı ayrı yanlara ve ögelere ilişkin, üçüncü bir alanını gösteriyor. Buna, zaman zaman, "poetik" (poetika) dendiği olmuştur.

Bir ulusal edebiyatı araştırıp incelerken, edebiyat bilimcisi, edebiyat kuramının bu her üç alanının kavramlarını da, adım başı kullanmak zorundadır Edebiyat tarihi, kuramsal yönden

* Lirik'in bu çeşitlerine ilişkin daha geniş açıklamalar ileride (Cilt II. Bölüm 22 — Edebiyatta Türler) yapılmaktadır. Ayrıca bu türlerin kısa tanımları için bkz. Yazın Terimleri Sözlüğü TDK. 1974; öte yandan «poem» terimi, genelde «şiiir» veya «koşuklu anlatım» olarak anlaşılabilirdi de özel bir çeşitin adı olarak kullanıldığı ilerde daha açık görülecek. Bu nedenle «poem» terimini de aynen kullanmayı yeğledik. ÇN.

ne kadar iyi donanmışsa, kendi bilimsel görevlerini de o kadar iyi başarabilir.

Demek ki, edebiyat tarihiyle edebiyat kuramı, edebiyat biliminin genel çerçevesi içinde birbirlerine ayrılmaz biçimde bağlıdır.

Üstelik edebiyat kuramını bilmek, yazarı da ilgilendirir ve yazar için de zorunludur. İşinin ustası olarak bir yazar, edebiyatın araçlarını, özgüllüklerini ve işlevini iyi bilmeli ve onları yetkinlikle kavramalıdır. **Bu nedenle pek çok yazar**, edebiyat kuramının sorunlarıyla yakından ilgilenir. Hatta kimisi, kuramcı olarak da öne çıkmıştır. öneğin, Lomonosov, Karamzin, Puşkin, Gogol, Çernişevski, Saltıkov-Scedrin, Tolstoy, Gorki, Fedin ve Fadeyev..

EDEBİYAT BİLİMİ VE EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ

Edebiyat tarihinin yanında edebiyat eleştirisi de, edebiyat eserlerinin çözümlenmesiyle ve değer yönünden incelenmesiyle uğraşır. Daha, eski Yunanistan'da, gerek kamu iletimi yazarlarının ve gerekse şairlerin sözlerinde, yazılarında çoğu kez, öteki yazarların eserleri üstüne esaslı değer yargıları da bulunurdu. Bunlar, edebiyat eleştirisinin ilk çıkışlarıydı. Daha sonra Rönesans'ta, fakat özellikle de 18. yüzyıl sonu-19. yüzyıl başı romantizm döneminde, edebiyat eleştirisinin gelişimi, belirgin bir hız kazandı. Eleştirinin Rusya'daki serpilip boy atma dönemi, Belinski, Çernişevski, Dobrolyubov ve Pissarev'in yazılarının öne çıktığı 19. yüzyıl ortalarına rastlar. Eleştiri, edebiyata sürekli eşlik eder duruma gelmişti, öyle ki, kısa zamanda artık eleştirisiz bir edebiyat düşünülemez oldu. Bu karşılıklı ilişkinin özü nedir? Neden, bilim özgül bir bilim eleştirisi olmaksızın varolup gelişebiliyor da, sanat ve hele edebiyat, eleştirisi edemiyor?

Edebiyat eleştirisinin varlığı, sanatsal edebiyatın özgül nitelikleriyle ilişkilidir, özellikle de onun içeriğinin **imgesi** -ideo-

İlîk anlamıyla bağınılıdır. Bilindiği gibi **edebiyat**, okuyucusunda, etkin bir zihinsel tepki uyandırır. Kimi okuyucular, eserle ve eserde dile gelen görüşler ve değer yargılarıla özdeşleşiler, onları gerçeğe uygun ve içerik olarak inandırıcı bulurlar, onlara katılırlar. Kimileriye, bir eserin düşünsel eğilimine uzak dururlar, onun gerçeğe uymadığı, gerçeklikle çeliştiği görüşünde olurlar.

Edebiyat eleştirisi yazan kişi çağının edebiyat eserlerindeki düşünsei eğilimleri öteki okurlara açımlayabilmeli, o eğilimlerle ilgili kendi tavrını koyabilmeli ve kendi yargısını inandırıcı biçimde dile getirebilmelidir. Genellikle eleştirmen, yaptığı çalışmalarda yalnız kendi kişisel bakışını değil, edebiyat çevresindeki belirli bir kesimin düşünüşünü temsil eder. Bu nedenle aynı bir eser, hele içeriği yeterince önemliyse, birbirinden farklı, hatta zaman zaman birbirine karşıt yargılar ve değerlemeler doğurabilir. Böyle durumlarda eleştirmenler çeşitli toplumsal kesimlerin görüşlerine sözcülük ediyorlardır. Öyle durumlar olur ki, özel önem taşıyan eserler üstüne, edebiyat eleştirisinde kıyasıya bir kavga kopar. 1860'ların Rus Edebiyat eleştirisinde, Turgenyev'in "Babalar ve Oğullar" romanı çevresinde çıkan tartışmalar, buna örnektir. Günümüzde de, Sovyet edebiyatının kimi eserleri, genellikle edebiyat dergilerinin ve gazetelerin sayfalarında yoğunlaşan çok yönlü ve etkin tartışmalara neden olmaktadır.

Öte yandan, edebiyat eleştirisi, sanatsal edebiyatın özgüllüğüne ilişkin bir başka işlevi daha yerine getiriyor. Bir eserdeki fikir, yani içeriğin aktif yanını oluşturan o yaşam yorumu ve değerlendirmesi, yazarın bu yönde soyut açıklamalar yapmasıyla dile gelmez, fakat imgeler içinde, imgeler yoluyla. örneğin, edebiyat eserinin kişiliklerinde, onların yaşantılarında, sözlerinde, karşılıklı ilişkilerinde ve bir okadar da onları çevreleyen ortam içinde ve bunlar yoluyla dile gelir. Bu sanatsal imgeler, çok sayıda ayrıntıya, biçimleme ve kişileştirme araçları-

na, çeşitli kompozisyon usullerine ve dilin sayısız ifade aracına dayanır. Biçimini iç içe geçmiş karmaşık dokusunun içinden, eserin içeriğini ve düşünsel eğilimini açığa çıkarmak, sıradan okuyucu için çoğu kez hiç de kolay ve basit değildir.

İşte edebiyat eleştirisi burada okuyucuya destek olabilir. Eleştirmen, eserle ilgili görüşünü ve değerlendirmesini açıklar ve bu bağlamda ister istemez eserin bir çözümlemesini yapar. Her eleştirmenin dünya görüşüne ve estetik düşüncelerine bağlı olarak, değişik çözümlemeler ortaya çıkar. Eleştirmenlerden biri için, içerikle ilgili sorunlar önde gelirken, bir başkası için, sanatsal biçimleme özellikleri ve düzeyleri birinci plandadır. İlerici toplumsal akımlar yanında saf tutan edebiyat eleştirisi, bir edebiyat eserinin içerdiği fikirleri temel alır, bakişını asal olarak o yönde yoğunlaştırır ve sanatsal biçim özelliklerini, bu esaslar bağlamında çözümler. Örneğin devrimci demokrat eleştirmenler, 1840'larla 1860'lar arasında bu çözümleme ilkesine yönelmişlerdi. Günümüz Sovyet edebiyat eleştirisi de bu ilkeden yola çıkmaktadır.

Öteki çözümleme ilkeleriye, ilerici toplumsal akımlara bağlı bulunmayan, ya da üstelik çağlarının en önemli toplumsal sorunlarından düpedüz uzak duran eleştirmenlerce benimsenmiştir. Böyle eleştiri, edebiyat eserlerinin içerdiği fikirleri çözümlemekten ve değerlendirmekten kaçınır öncelikle biçimin sanatsal düzeylerini değerlendirmeye yönelir, sanki biçim, düşünsel içerikten bağımsız olarak varolabilirmiş gibi... Çoğu kez, bu tür eleştirmenler, sanat eserlerini böylesine tek yanlı değerlendirmelerini, bir de üstelik özgül "kuramlar" yoluyla haklı göstermeye uğraşırlar

Özellikle "arı sanat", ya da "sanat için sanat" kuramı, böyle bir kuramdır. Bu kuram, Schelling'in idealist estetiğinin etkisi altında 19. yüzyılın başında Alman romantizminin temsilcileri tarafından geliştirildi ve örneğin Rusya'da 1850'lerle 1860'lar arasındaki liberal eleştirmenler ve 19. yüzyılın bitimin-

deki simgeçiler gibi, öteki edebiyat akımlarının temsilcilerince. değıştirilmiş biçimlerde alınıp sürdürüldü. Gene biçim değışiklikleriyle ve çeşit çeşit adlar altında bu kuram, günümüzde de kapitalist ülkelerin tutucu eleştirmen çevrelerinde varlığını koruyor. Bu kurama göre, sanatın özü, onun, bir ülkeyi ve bir çağı gerçek yaşamıyla tanıyıp bilmesinde, değerlendirmesinde ve bunu belirli toplumsal idealler anlamında imgesel yolla yansıtmada yatmıyormuş, fakat sanatın imgeleri, doğrunun, iyi'nin, güzel'in, "ebedî" (zamanlar-üstü, değışmez) öğelerini cisimlendiriyormuş, ve de sanatçının herhangi bir düşünsel katkısı olmaksızın. "kendinde şey" olarak yapıyormuş bunu. Sanatçı kendini, duygunun başıboş dalgalanmalarına, ya da düş ve hayal gücünün sınırsız uçuşlarına bırakıyormuş. Toplumsal çıkarların, toplumsal gereksinmelerin her türlü, sanatçıya yabancı şeylermiş, sanatçı "yığınlar"ın üstünde bir "deha"ymış ve yığınların "aşağılık tavır ve düşünüşleri" nedeniyle sanatçı onları hor görebilirmiş.

Bu kuramda, her şey tepesi aşağı konmaktadır. Sanatçının, yaratabilmek için elbette esin'e ihtiyacı vardır; elbette sanatçıyı kendi kişisel tasarımları ve niyetleri yönlendirir. Ne var ki, onun tasarımlarını ve düşüncelerini doğuran şey esin değildir; tam tersine, asıl sanatçının tasarımları ve düşünceleri, —her şeyden önce de bunların yeterince anlamlı olmaları halinde—, esin'i doğururlar. Düşüncelerse, sanatta her zaman gerçekliğin bir yorumunu ve değerlendirilmesini içerir. Gerçeklik deyince de, burada özellikle, ulusal tarihin somut koşulları içinde yaşayan insanların karakter ve yaşantılarında, çabalarında ve karşılıklı ilişkilerde gün ışığına çıkan asal özellikler söz konusudur. Arı sanat kuramı, sanatsal yaratışın özünü tümüyle tersyüz eden bir tasarım getiriyor. Sanatı toplumsal yaşamdan kesip koparma çabasına katkı sağlıyor. Bu kurama bağlı eleştirmenler, edebiyat eserleri üstüne, yaşama yabancı, yaşamın dışında, tam anlamıyla tek yanlı yargılara varmışlardır.

Edebiyat eserlerini, somut olarak ve tüm ilintileri içinde ele almayı, ancak ve yalnızca, sanatın toplumsal ve ideolojik özünden hareket eden eleştirmenler başarabilmektedir. Peki, öyleyse edebiyat eleştirisiyle edebiyat bilimi arasında ne gibi ilişkiler vardır? Eleştirmenlerin görevi, okuyuculara, günün edebiyat eserleri üstüne, belirli bir toplumsal hareketin çıkarları ve erekleri doğrultusunda ve tarihsel gelişimin perspektifleriyle ilgili görüşler açısından açık seçik bir değerlendirme bildiren yorumlar ve değer yargıları sunmak oluyor. Buna karşılık edebiyat biliminin göreviyse, edebiyat gelişiminin nesnel yasallıklarını ve özelliklerini ortaya çıkarmak ve açıklamak.. İlk bakışta bu iki görev birbirinden apayrı ve ikisi arasında hiç bir ilişki yokmuş gibi görünüyor

Oysa, ulusal edebiyat sanatlarının gelişimindeki nesnel yasallıkları araştırıp inceleyen edebiyat bilimini, güncel çıkarların ve ilgilerin dışında saymak, yanlış olur. Bu, edebiyat bilimini, bir "arı bilim", ya da salt "bilim için bilim" gibi görmek demektir ki, aynen bir "arı sanat" kuramını benimsemek kadar tutarsızdır. Ne var ki, edebiyat biliminin birçok yöntem kuramlarında, bu yönde eğilimler hep varolmuştur ve olmaktadır. Böylesi kuramlara bağlananlar, yalnızca sanatın ideolojik özünü ve somut toplumsal düzenle bağlantısını yok saymakla kalmıyorlar, fakat aynı zamanda, şu ya'nın gerçeği bile kavramamış oluyorlar: Edebiyat bilimcilerinin kendileri de toplumun bir parçasıdır, tarihsel sürecin içinde yer alırlar ve dolayısıyla belirli toplumsal görüşleri, belirli bir ideolojiyi temsil ederler ve de edebiyat bilimcilerinin bu ideolojik konumları, onların bilimsel çalışmalarına, yöntemsel kuramlarına, araştırıp inceledikleri malzemenin seçimine, araştırma ilkelerine ve usullerine de belirli bir yön verir.

Demek ki, edebiyat bilimiyle edebiyat eleştirisi sıkı bir işbirliği içinde çalışmalıdır. Günün edebiyat eserlerini toplumsal bir hareketin idealleri temelinde çözülmeyip değerlendiren

ve böylece kendi özgül görevini yerine getiren eleştirmen, eğer tarihsel açıdan ilerici bir bakışı benimsiyorsa, elbette ki edebiyat gelişiminin nesnel yasalılıkları, özellikleri ve gelecekle ilgili perspektifleri üstüne, genel bir kavrayıştan hareket etmek zorundadır. Bu nedenle de, edebiyat eleştirisi, bilimin gözlemlerini, genellemelerini ve vardığı sonuçları dayanak alır. Öte yandan edebiyat bilimi de, özgül görevinin edebiyatın bütünlemesine tarihsel gelişim süreci boyunca ulusal ve çağcıl özelliklerini araştırıp incelemek olduğunu görüyorsa, kendini edebiyat eleştirisinin yükümlülüğündeki görevlerden tümüyle dışlayamaz. Edebiyat bilimcisi, çalışmalarında güncellikten uzaklaşıp tarihin derinliklerine çekilmekten ne kadar hoşlanırsa hoşlansın, bir ulusal edebiyatın ayrı ayrı evrelerine, gene de o edebiyatın bugününü belirleyen yasalılıklar açısından bakmak zorundadır. Edebiyat bilimcisi, ülkesinin ve çağının toplumsal yaşamına aktif olarak katılır ve bu gerekliliklere aldırma edemez.

İKİNCİ BÖLÜM

SANATIN ÖZGÜLLÜĞÜ

SANAT VE BİLİM, İMGELER VE KAVRAMLAR

Sanat, toplumsal bilincin ve insanlığın tinsel kültürünün bir biçimidir. Öteki biçimler gibi ve özellikle de bilim gibi, sanat da gerçekliğin bilinmesine yardımcı olur. Bilimin, doğa ve toplum üstüne araştırma yapıp bilgi edinmeye çalıştığından kimsenin kuşkusu yoktur. Oysa, sanatın özünün saptanmasında, kimi bilimciler —biçimci yaklaşım içinde olanlar—, sanatın bilgi öğretisi yönünden anlam ve işlevini yadsıyorlar, ya da bu işlevine çok düşük bir pay biçiyorlar. Sanat, kendisinin dışında var olan gerçekliği, kendine özgü bir tarzda yansıtır ve yorumlar. Bu, olaylarıyla, karşılıklı ilişkileriyle ve iç dünyalarıyla insanların yaşamı için geçerli olduğu kadar, sanatçının kendi iç dünyası için de geçerlidir ve insanın yaşamıyla çok çeşitli yollardan bağlantılı bulunan doğa için de geçerlidir. Sanat eserleri, okuyuculara, dinleyicilere, ya da seyircilere, her zaman bir şeyer demek durumundadır, bir şeylerin aydınlanmasını sağlar, onlara yeni bilgiler iletir. İnsan yaşamının öyle alan-

ları vardır ki, bunlar üstünde yalnızca sanat yardımıyla bilgi edinilip yargılara varılabiliyor. Sanat eserlerine böylesine büyük değer verişimiz, onları özenle koruyuşumuz ve onlarla böyle sürekli ilgilenişimiz, bu nedenledir.

Peki, sanatı, bilimden ve toplumsal bilincin öteki biçimlerinden ayıran özellikler nelerdir öyleyse, sanatın ne gibi özgül nitelikleri vardır?* Ayrım, her şeyden önce, sanatın ve bilimin, içeriklerini dile getiriş araçlarında yatıyor. Bilim, bunun için soyut kavramları kullanıyor, sanat ise, imgeleri kullanıyor.

Sanatın, tür olarak bu özgül niteliğine, daha günümüzden ikibin yılı aşkın bir süre önce, sanatı doğanın bir "taklit"i olarak gören Yunan felsefecileri, özellikle Platon ve Aristoteles dikkat çekmişlerdi. "Doğa" derken, bu felsefeciler, bu bağlamda, sayısız tekil görüngülerden oluşan tüm doğal ve toplumsal gerçekliği anlıyorlardı. Onlara göre "taklit", sanatın, bu yaşam görüngülerini, yontular, resim'ler, sahne gösterileri, şiirler ve anlatılar halinde yansıtmaya yetisiydi; yani sanatın, yaşamdaki insanları ve olayları ve de doğayı, ortaya getirme, gösterme, anlatma yeteneği idi. "İmge" kavramını kullanmaksızın bu felsefeciler, sanatın yaşamı imgeler halinde yansıttığı ilkesinden hareket etmişlerdi.

Sanatın, bu "doğanın taklidi" olarak belirlenişi, taa 18. yüzyıl içlerine değin, pek çok kuramsal çalışmada önümüze çıkmaktadır. Örneğin Fransız aydınlanmacılığının bir temsilcisi olan Denis Diderot, her şeyiyle doğaya uyan her sanat eserinin, övgüye değer olduğunu belirtiyordu. Ama bununla birlikte, doğanın sanatçı tarafından körcesine taklit edilmesine de karşı çıkıyordu.

* Daha Roma'lılar, bir nesnenin belirlenişinin: 1 -- Nesnenin türünün, yani ait olduğu cins içindeki yerinin belirlenmesi ve 2 -- Bu türün özelliklerinin belirtilmesi, yoluyla gerçekleştiğini saptamışlardı. Demek ki, «özellik» teriminden, nesnelerin ve görüngülerin tür olarak kendilerine özgü niteliklerini (tür özelliklerini, türsel niteliklerini) anlıyoruz.

Hegel ise başka bir terimler dizgesi kullanmıştır. Hegel'e göre sanat, mutlak fikir'den (saltık idea'dan) ortaya çıkar; idea", onun içeriğidir, biçimiyse "duyumsal, imgesel biçimleme"dir. Idea ve biçimleme, somut bir gerçeklik olarak birbirleriyle tam bir uygunluk içinde (upuygun) yapılmalıdır, öyle ki idea "kendi kavramı uyarınca, biçimlenmiş idea olarak, **ide-alı**" (2) d.le getirir. Hegel, ara ara "imge" kavramını doğrudan kullanmış bile olsa, ona hiç de belirleyici bir önem ve işlev vermemiştir. Ancak daha sonra Hegel'in güçlü yanlarına bağlı olan kuramcılar bunu yapmışlardır. V.G. Belinski de bu kuramcılardandır. Bir yandan felsefe ile bilim arasındaki, öbür yandan ise felsefe ile sanat arasındaki ayrımları, Belinski, şöyle karakterize etmişti: "Felsefec, tasım'larla konuşur, şairse, figürler ve imgelerle; ama söy'edik'eri aynı şeydir. Siyasal ekonomi kuramcısı, elindeki istitastik rakamlarıyla, okuyucusunun ya da dinleyicisinin anlık'ını (idrak'ini) etkileyerek kanıtlar.. Şairse, gerçeğin yaşayan, açık seçik sergilenişiyle okuyucusunun zihinsel yaratıcılığını (fantazisini) etkileyerek, gerçeğe uygun bir imge hal'inde, bo'irli bir toplumsal sınıfın şu ya da bu nedenlerden ötürü gerçekten güçlenip geliştiğini, ya da durumunun kötüleştiğini, gösterir. Biri kanıtlar, öteki gösterir, ama her ikisi de **inandırmaktadır (ikna etmektedir)**; yalnızca bir farkla: Biri mantıksal çıkarsamalar yoluyla, ötekiyse, imgeler yoluyla" (3).

L.Tolstoy'un, sanatın özü, sanatçı tarafından sınanmış duyguların öteki insanlara iletilmesidir, savına karşı çıkan G.V Plehanov, sanatın, yalnız sanatçının duygularını değil, fakat düşüncelerini de dile getirdiğine ve bunu "yaşam dolu imgeler" içinde yaptığına dikkat çekmiştir (1).

Günümüzde sanatın bilgi öğretisi işlevini esas alan pek çok kuramcı, sanatın özgül niteliklerinin, her şeyden önce onun "**imgeselliğinde**" yattığı görüşündedirler.

Peki öyleyse imgeler, soyut kavramların hizmetindeki araçlardan ve çıkarımlardan farklı olarak, nedir? İmgelerle kavramlar arasındaki farklar nelerdir?

Söz konusu olan, gerçekliği insan bilincinde yansıtanın araçlarıdır, bilmenin araçlarıdır. Gerek kavramlar, gerekse imgeler, her çeşit görüngüde kendini gösteren iki asal yan açısından, yaşamı yansıtıyorlar; ayrı ayrı tarzlarda da olsa, yaptıkları budur. Ancak burada hemen, bir görüngünün iki asal yanını ve bu iki yan arasındaki bağıntıyı açıklamak gerek.

Dünyada varolan her şey, tek tek görüngülerden ve nesnelerden oluşmuştur. Üstünde insanlığın yaşadığı yeryüzü, anakara parçalarından meydana gelmişse, anakaralarda da, vadiler, dağlar, ırmaklar görülüyor, ki bunların da gene her biri, çok sayıda ayrı ayrı bitkilerle örtülü, her birinde çok sayıda ayrı ayrı hayvanlar yaşamakta. İnsanlık, binaları, köyleri, kentleri yapan, üretim araçlarını, taşıt araçlarını gerçekleştiren, sanat eserlerini, günlük gereksinim eşyalarını ve daha pek çok başka şeyi üreten, sayısız bireylerin bir araya geldiği bir bütün. Bunun gibi, içsel-düşünsel yaşam da, düşüncelerini ve duygularını, ayrı ayrı tavırlar, işaretler, sözcükler, sözler, ya da sanatsal eserler yoluyla ötekilere ileten bireylere bağlıdır. Tek insan (aynı şekilde, tek hayvan, tek bitki, bir bina, bir alet, bilimsel ya da sanatsal bir ürün), biri **gene!**, ötekisiyse **bireysel** olmak üzere, iki yan'ın oluşturduğu bir **birlik** gösterir. Her bir insan, bir defa önce, belirli bir canlı türünün, cinsinin bir üyesi, bir temsilcisidir ve tarihsel bakışla da, bir milliyet'in (ulusallık'ın), bir toplumsal konumun, bir meslek grubunun vb. bir üyesi, temsilcisidir. Bu nitelikler yalnızca o tek kişiye özgü nitelikler değildir; aynı halkın, aynı çağın birçok insanında da, benzer toplumsal konumdaki birçok insanda da bulunan niteliklerdir bunlar. Çeşitli ahlaksal nitelik'lerin varlığı ya da yokluğu da (anlayış, iyilik, istenç zayıflığı, bencillik vb.) birçok insan için karakteristik olabilir. Bunlar hep doğrudan doğruya

insan'ın **asal** nitelikleri, **genel** nitelikleri içine girer. Oysa öte yandan, gene her bir insan, öyle nitelikler ve boyutlar da taşır ki, bunlar o bir kişiyi, kendi ulusunun tüm öteki üyelerinden (temsilcilerinden), kendi meslek veya yaş grubundaki vb. tüm öbür kişilerinden ayıran niteliklerdir; bunlar, o bir kişinin, kişisel niteliklerini, onun, yinelenemez olan kendi **bireysel** niteliklerini gösterirler.

Her bir insanda ve tüm öteki canlıların, görüngülerin, nesnelerin, süreçlerin her birinde, genel olan niteliklerle, bireysel olan nitelikler, birbirinden yalıtık (izole) durumda bulunmazlar, birbirlerine sıkı sıkıya bağlı ve birbiri içine girişmiş durumda bulunurlar. Genel olan, tür'sel olan asal yan, hiç bir zaman bireysel'in dışında, ya da bireysel olan yan bulunmaksızın, varolamaz, fakat her zaman ancak **bireysel yoluyla dile gelir**, bireysel'de ifadesini bulur. Demek ki, bireysel olan da her zaman genel, tür'sel, asal özellikleri içermektedir, ne var ki, bireysel'in içindeki bu genel, ancak çok değişik tarzlarda görünür olabilmektedir. Örneğin bireysel, genel'in, tür'sel'in, asal'ın çok belirgin ve etkin bir ifadesi olarak ortaya çıkabildiği gibi, onu daha örtük ve daha az belirginlikle de dile getirebilir; ve nihayet bu ifade son derece zayıf da kalabilir.

Yaşamdaki her alanın, her cinsin, her türün, çok değişik temsilcileri bulunuyor. Bir tür, eğer çok sayıda tekil görüngüler tarafından **topluya temsil edilmekteyse**, bunların çoğunluğu, genellikle, o türün özelliklerini ortalama bir tarzda dile getirir.

Örneğin, herhangi bir uzmanlık alanının öğrencilerinden, genellikle, ancak pek azı, o özel alanın çok parlak yetenekleri olarak belirirler; bir kesim de düşük yetenekli çıkar. Çoğunluk ise, ortalama bir yetenek gösterir ve öbür iki kesim arasındaki orta bölgede davranır. Ancak, eğer bir görüngü, kendi bireysel'liği içinde genel'liği, tür'ün genelini, özel bir açık seçiklik ve yoğunlukla dile getiriyorsa, o görüngü kendi tür'ünün **tip'i**

olur, yani tipik görünüğü olur. (Yun: Typos-Kalıp; basım ve çoğaltma için esas örnek). Çoğu kez şu yanlış görüşe rastlanmaktadır: Kendi türünün türsel niteliklerini zayıf bir belirlenlik ve açıklıkta gösterse de, ancak ortalama çoğunluk niteliğinde temsil edici olan ortalama yaşam görünüğüleri tipiktir, deniyor. Oysa, tipik olan görünüğüler, Çernişevski'nin bir zamanlar söylediğı gibi, kendi türünü özellikle çok iyi temsil eden ve kendi bireyselliğinde, türünün ana çizgilerini özel bir belirginlikte taşıyan görünüğülerdir. Bir görünüğü hiç sıradan olmayan, bir kerelik, biricik olabilir ve de tam bu nedenle kendi türü için pekâlâ tipik olabilir. Demek ki, "bir kerelik", "biricik" olma, çoğu kez yapıldığı gibi, "tipik" olmanın tersi gibi konamaz.

Her bilimin, özel yetisiyle, ereğine sarılmışlığıyla ve kendini vermişliğiyle öne çıkan bilimciler olarak, tipik temsilcileri vardır. Sanat için de aynı şey geçerlidir. Rusya'daki 18. yüzyıl sonuyla 19. yüzyıl başında ortaya çıkan klasisizm üslubundaki kilise yapıları içinde tipik olan eserler, sıradan mimarlarca köy'erde ve taşra kentlerinde yığınla yapılmış olan kiliseler değil, Leningrad'daki Kazan katedrali, ya da Moskova'daki "Tüm Çile Çekenler" kilisesi gibi, yapı sanatının belirleyici eserleridir.

Demek ki, yaşamın tüm görünüğülerinin taşıdıkları türsel, asal niteliklerle, her bir görünüğünün, kendi türü için taşıdığı tipiklik derecesini, birbirinden ayırmak gerekiyor. Ancak, bir görünüğünün, kendi türü içinde büyük önem taşıması da, bütünüyle o türün, belli bir alan içindeki önemiyle, toplum için değerli, ya da değersiz oluşuyla bir tutulamaz.

Örneğin, gerici bir yönelişin, özgürlüğü baskı altına alma görevlisi olan ve halkın nefret ettiği "askeri siteler"i kuran, bakan Arakçeyev, I. Aleksandr yönetiminin son dönemindeki siyasal gericiliğin tipik bir temsilcisiydi.

Benzeri durumlar sanat alanı için de geçerlidir. Örneğin, caz müziğinin niteliksel düzeyi, bu türün kendi içindeki

nitelikler arasında ve her niteliğin kendi eserleri arasında ayırım yapılmaksızın, bütünüyle bir tür olarak tartışılmaktadır. Kendi türünün en üst düzeydeki örneği olan caz kompozisyonları elbette vardır, ancak caz müziğinin, bütünüyle bir tür olarak, calgısal müziğe, oda müziğine, ya da senfoniye göre nitelik düzeyleri çok daha başkadır.

Toplumsal yaşam görüngülerinde ya da doğa görüngülerinde tipik'lik, insanların pratik eylemleri için büyük önem taşımaktadır. Örneğin, tohum ıslahında çiftçiler o türün en dayanıklı ve en verimli çeşitini bulmaya çalışacaklardır. Hayvan teknisyenleri de sığır cinsini geliştirirken, olabildiğince arık ve verimi yüksek hayvanları seçiyorlar.

Görüngülerde tipik'lik, bilim ve sanat için de bir o kadar önemlidir. Bilimciler araştırmalarını ve deneylerini, yaşamdaki yasalılıkların tipik görüngüleri üstünde yürütürler. Sanatçılar da, bir toplumsal ortamın ya da bir dönemin en belirgin ve en anlamlı temsilcilerine ilgi duyarlar ve onlarda kendi yaratacakları kişilerin "prototip"lerini görürler. Ancak, tipik olanın gösterimini yapmak, sanatın asıl görevlerinden sayılırken, bilimde, tipik görüngülerin ayrıca bir de gösterimle sunulması yalnızca ikincil ve alt düzeyde bir önem taşır, çünkü bilim, yaşamı, imgelerle değil, kavramlarla yansıtır.

Soyut kavram, yani görüngülerin genel, türsel, asal özelliklerini düşünceyle tasarlamak, tekil görüngülerin bireysel çizgileri üstünde soyutlamalar yapmak demektir. İşte, insan düşüncesinin, pratik eylem içinde, iş yapma sırasında, toplumsal iletişimde ve günlük yaşamda kullandığı olağan kavramlardan bilimin kavramlarını ayıran da, bilimin kavramlarındaki bu soyutluktur.

Sözgeleşi, gündelik yaşamda bir kişi, yağmurdan sonra buğdayın daha bereketli olacağını söylerken, yağmurun ya da buğdayın ne olduğu konusunda bir tasarımı bulunsa da, belirli

bir buğday tarlasına yağmış olan somut bir yağmuru kastetmektedir. Yağmurun nasıl bir meteorolojik görüngü olduğunu, onu hangi süreçlerin doğurduğunu, karla, doluyla arasında ne gibi ayrımların bulunduğunu düşünmediği gibi, buğdayın da çavdardan, arpadan ve öteki tahıl çeşitlerinden nasıl ayrıldığı konusuna eğilmiyordur. Başka bir deyiş'e, günlük yaşamda insan, bireysel'in içindeki genel'i görmesine görür, ama görüngülerdeki genel nitelikleri, onların bireysel çizgilerinden soyutlamaya gitmez, yalnızca birini ötekinden ayırdetmekle kalır. Bunu yaparken de, genel niteliklerin doğrudan kendileriyle değil, onların yalnızca somut bireysel görüngü biçimleriyle ilgilendirilir.

Soyut kavramlarla düşünen kişinin düşünüş tarzı başkadır. Onu ilgilendiren şey, görüngülerin genel, türsel niteliklerinin doğrudan kendileridir. Bunlar temelinde o, görüngüleri **sınıflandırır**, amacı da, süreçlerin ve görüngülerin asal, genel nitelikleri arasında ne gibi bağıntıların ve karşılıklı ilişkilerin bulunduğunu saptamaktır. Tekil bireysel görüngü ona, bu genel nitelikler ve bağıntılar için yalnızca bir **örnek** işlevi görür.

Görüngülerdeki genel nitelikler çoğu kez iyice çelişkili, çok yönlü ve değişkendirler. Dolayısıyla bir genel kavramın içeriği, tek bir yargıyla değil, fakat ancak birçok yargılarla yansıtılabilmektedir.

Örneğin edebiyat bilimcileri, "istiare" (eğretileme metafor) kavramını tanımlamak için, bu görüngünün önce kendisine en yakın olanla değil, bir üst türle ilişkisini kurarlar ve istiarenin bir "sanatsal anlatım aracı" olduğunu saptarlar. Ardından en yakın türe gönderme yaparak, istiareyi, "eğreti, yani dolayımli anlam" taşıyan bir söz olarak belirlerler. Sonra, istiarenin özgül niteliğini, yani onun eğreti, dolayımli karakterinin, değişik yaşam görüngüleri arasındaki benzerlik ilkesine

dayandığını belirtirler. Son olarak da şunu eklerler: İstiarede, onu kullananın, aniattığı şeye olan heyecansal yaklaşımını dile getirme gücü vardır ve bu nedenle çoğu kez imgesel heyecansal niteleme o'arak da kullanılır.

Bilim, felsefe, teknoloji ve bunlara yakın alanlar, soyut kavramlar oluşturmaya ve onları sistemleştirmeye özellikle ilgi duyarlar. Çoğu kez de bu soyut kavramları, yaşayan dillerdeki sözcüklerle değil, genel olarak klasik "ölü" dillerden, eski Yunanca ya da Latince'den alınmış, içeriği kesin sınırlarla belirli terminolojiyle (terimler dizgesiyle) adlandırırılar. (Lat: Terminus - Sınır).

Soyut kavramları oluşturmak, uzmanlaşmış bir düşünüş gerektirir. Bu uzmanlaşma, bilimin çeşitli alanlarında özellikle belirgindir. Bu nedenle de, bilimciler "kavramlarla düşünürler", sözü sık sık söylenir. İşte, eğer bilimle sanat arasındaki asal ayrımlar söz konusuysa, sanatçılar için de buna karşılık, "imgelerle düşünürler", denmektedir. Nasıl imgelerdir bunlar? Soyut kavramlarla ne gibi ayrımları vardır?

Felsefedeyse, yaşamın insanların bilincindeki her yansıması-na, gerçekliğin her "imgesel yansıması"na, imge deniyor. Felsefecilere göre, bir görüngünün insan tarafından algılanışı, o görüngünün insan bilincinde oluşan somut tasarımı, tasarımların dayandığı görsel, sessel ve tüm öteki duyumlar ve nihayet, görüngülerin türsel özellikleriyle ilgili soyut kavramlar da, hep imge'dirler.

Sanat ve edebiyat bilimindeyse, "imge" sözcüğünün başka bir anlamı vardır. Sanat bilimcisi ve edebiyat bilimcisi, bir "imge" denince, bundan, bir yaşam görüngüsünün yalnızca insan bilincindeki yansımasını değil, fakat bu yansıması ve sanatçının bilincine geçmiş görüngünün, belirli maddî araçlar yoluyla, örneğin söz yardımıyla, mimik ve jest yardımıyla, çizgi ve renk yardımıyla, bir işaret sistemi yardımıyla vb. yeniden yansıtılışını anlar. Bu imgeler, her zaman, yaşamı, tekil görüngü-

leriyle, yani gerçeğin her görüngüsü için karakteristik olan, o bireysel ve genel boyutların birliği ve karşılıklı girişimi içinde yansıtırlar. İnsanları öteki canlılardan ayıran genel türsel nitelikler ya da belirli bir ulusun veya çağın insanların nitelikleri düşüncede tasarlanabilir. Ne var ki, salt insan demek olan bir imge, ya da salt İngiliz veya salt Hintli demek olan bir imge yaratmak olanaksızdır. Böyle bir durumda olsa olsa bir şema çıkar ortaya. Sanatta ve edebiyatta insan imgesi, her zaman ancak, çok sayıda bireysel boyutları ve somut çevre ayrıntıları içindeki tekil bir insan yoluyla verilebilir. Örneğin anatomi derslerinde kullanılan insan vücudu modelleriyle, bir yontu sanatçısının yaptığı insan heykeli biribirinden ayıran şey de budur.

İMGESELLİĞİN ÇEŞİTLERİ

Sanat, yaşamı özgü! bir tarzda yansıtmak ve yorumlamak için imgeler yaratıyor. Ama bilim de, bilgilerini göze göstermek için imgeler kullanıyor. Örneğin, soyut kavramlara ve çıkarımlara dayalı yargılarını, dolaysızca kavranabilir ve görülebilir yapmak için, bilim, imgelere başvuruyor. Demek ki bilim, yaptığı bilimsel genellemeleri görselleştirmede imge kullanıyor, bu nedenle de **görselleştirici** (sergileyici) imgeler oluşturuyor.

Örneğin bir aşiretin üretim ve yaşam tarzının özellikleri konusundaki vargılarını ortaya sermek isteyen bir etnograf, bunları belli gündelik yaşam ve av sahnelerinin resimli (tablosal, imgesel) gösterimleri yoluyla, okuyucularının veya dinleyicilerinin görüşüne sunmaya çalışır. Bir gök bilimci, uzayda çeşitli yıldız sistemlerinin varlığı üstüne konuşurken, kendi sınıflandırmasını örnekler yoluyla pekiştirmek için, söz konusu yıldız sistemlerinin güçlü teleskoplarla çekilmiş resim

lerini (tablolarını, imgelerini)* gösterir. Her iki durumda da bilim adamları, içlerinde genel, türsel niteliklerin bireysel çizgiler biçiminde ortaya çıktığı tekil görüngüleri sergileyerek, kendi yaptıkları genellemelerin tablolarla gösterimini yapmaktadırlar. Bunu yaparken, tablolarda hangi av sahnesi, ya da hangi yıldız sistemi bulunursa bulunsun, aynı şey, diye düşünmezler. Tersine, tekil bir tablonun (imgenin), taşıdığı bireysel öğelerdeki niteliksel düzeyi açısından, olabildiğince **temsil edici bir örnek** olmasını gözetirler ki, okuyucular ya da dinleyiciler, bunlar üzerinden türsel nitelikleri açık seçik görüp tanıyabilsinler. Başka bir deyişle, bilimciler, genel'lenmiş gözlemlerini ve yargılarını sergilemek için hep, **tipik olan** yaşam görüngülerinin gösterimini yaparlar.

Ne var ki, bilim adamlarının seçtikleri yaşam görüngüleri hep gerçeklikte var olan ya da var olmuş olan tipik görüngülerdir, ve de bilimcilerin kendilerinin ya da öteki insanların, bu görüngülerdeki tipiklik derecesini tanıyıp, yargıya varıp değerlendirebilecekleri, bunları, tüm ayrıntılarıyla bireysel çizgilerini koruyarak kopya etme, fotoğrafını çekme veya tasvir etme durumuna gelecekleri tipik görüngüler seçilir. Bilimcilerin, bilimsel genellemelerine, salt kendi tasarım güçlerine dayanarak yarattıkları bir takım gösterimler eklemeye hakları yoktur, yani, tipik görüngülerde ilgilerini çeken yanları ve nitelikleri, kendi imgesel yaratıcılıklardan (fantazilerinden) kaynaklanarak yükseltmeye, güçlendirmeye gidemezler. Olanlar neyse ondan hareket etmek ve onu olduğu gibi vermeye çalışmak yükümlündedirler Her durumda, verilen olguları kimin, nerede, ne zaman göz'leyip deney alanına getirdiğini veya

Çevirilen metinde bütün bu an'amlara gelmek üzere tek bir terim kullanılmıştır. Oysa dilimizde, imge teriminin, aynı zamanda, tablo, resim ya da fotoğraf an'amlarında da anlaşılması çok zor olacağından, ilgili terimlerin genelde «imge» niteliğiyle bağlantılı kullanılışını belirtmek üzere parantez içlerine başvurmak gereğini duyduk, ÇN.

bilgisin. İlettiğini belirtmeleri zorunludur. Yoksa, yaptıkları genellemelerin ve çıkarsamaların kuşkuyla karşılanması gerekir. Demek ki bilimin görselleştirici imgeleri, hiç bir yükseltilmiş gösterim içermez, gerçeğin hiç bir **hiperbolizasyonunu (yükseltilmesini)** taşımaz.

Bilimin görselleştirici imgelerinin bir önemli özelliği de, her çeşit **heyecansal** (emosyonel) ifade gücünden yoksun oluşlarıdır. Bilimci, gösterilenin bireysel çizgileri içindeki, kendisini ilgilendiren genel, asal nitelikleri görünürleştirebilir, ancak kendisinin onlara karşı heyecansal yaklaşımını dile getiremez. Örneğin, yukarıda sözünü ettiğimiz etnografin seçeceği av sahneleri, o kabilenin karakteristik av silahlarının ve donanımlarının açık seçik görülüp bilinmesini sağlayan sahneler olmalıdır. Ama, ahlaksal değerlemeler sunmak ve örneğin, içinde özel bir yüreklilik ya da belirgin bir kaçaklık durumunun öne çıktığı sahneleri seçmek, etnografin görevleri arasına girmez. Bilimci yalnız ve ancak bilimi ilgilendiren şeyi gösterir. Bilim adamı, gözlemlerinde ve çıkarsamalarında, salt nesnel olmak zorundadır.

Ayrıca, görselleştirici imgelerin kullanıldığı olan yalnızca bilim de değildir. Bunlar, toplumun güncel ilgilerini en geniş anlamda iletişim yoluyla dile getirmeye de hizmet ederler. Sözgelimi, genelgeçer oluşu, ya da genellenmeye değer nitelikleri, bir ülkede kamuoyunun geniş kesimleri için ilginç, önemli ve de **siyasal-moröl** ağırlıkta bulunan olaylar ve kişiler bu çerçevedendirler.

Başın sorumlu'ları, önemli, anlamlı olayları topluma iletmek için sürekli çaba gösterirler. Elbette ki ilk rastladıkları sıradan bir olayı, veya olayın kenarında köşesinde yer alan kişileri yazmazlar, fakat haber yapımında öyle olayları ve kişileri seçerler ki, bunların bireyselliklerinde, toplumsal açıdan önemli, belirleyici nitelikler, özellikle açık seçik, etkin ve örnek düzeyinde dile geliyor olsun. Demek ki gazeteciler de, toplum

açısından anlamlı, önemli olan **asal özellikleri**, inandırıcı **biçim-**
de görselleştirmelerine (sergilemelerine) hizmet edecek, türsel
bakımdan **tipik yaşam görüngülerine** yoğunlaşıyorlar. Örne-
ğin toplumcu ülkelerdeki, birçok insanın yaşamını değiştiren ve
emekçilerden, büyük bir deneylilik, güç, solukluluk ve çoğu kez
de cesaret ve umut. hatta kimi zaman, kend'ni adanma ve kahra-
manlık isteyen, endüstri gelişimine ilişkin haber yapımı için,
yukarıda söy'ediklerimiz aynen geçerlidir. Haber yapımcıları,
belirli koşullar içinde belirli kişilerin gösterdikleri bu ah!aksal
nitelik düzeylerinin önde gelen örneklerini, somut ve zengin
ayrıntılılarıyla kamuoyunun gözleri önüne getiriyorlar.

Böyle haber ve röportajlardaki tablo'lar (imgeler), kısmen
bilimin görselleştirici imgeferi gibidirler. Bunların da, gerçekten
var olan insanları tüm ayrıntılılarıyla yansıtmaları gerekiyor. Bu
haber ve röportajları kaleme alan'lar, gerçekten olmuş şeylerin
bilgisini iletmek istiyorlar. Öyleyse, en kesin doğruluk için uğraş-
malıdırlar, olguları kendi istekleri yönünde tasarlayıp değiştire-
mezler, gerçekliğin, kendilerini özellikle ilgilendiren yanla-
rını yükseltmekten kaçınmaları zorunludur. Demek ki bu **ka-**
muya iletim için görselleştirme imgeleri de yükseltmesiz (hi-
perbolize etmeksizin) oluşuyor ve hiç bir özgül heyecansal
yaklaşımı dile getirmiyor. Haber yapımcısı, sergilediği olay-
lara karşı kendi kişisel yaklaşımını, olumlu ya da olumsuz ge-
nel yargılarını dile getirebilir. Başında böyle yargılara, metnin
başında veya sonunda yer verildiğini sık sık görüyoruz. Bir ko-
nu üstüne daha az, bir öteki üzerineyse daha çok şey de ya-
zabilir gazeteci. Ancak, kamuoyunu yanıltmak istemiyorsa,
hiç bir şeyi değiştirerek yansıtamaz. Gerek bilimin, gerekse
kamuya iletim a'asının görselleştirici imgeleri, tipik görüngüleri,
gerçeklikte nasıllarsa öylece yansıtırlar.

İmgelerin bir başka çeşti daha vardır ki bunları oluşturanlar da, başka bir şeyi görev edinmişlerdir. Yaşam görün-
gülerini, tipik olmaları nedeniyle değil, fakat şu ya da bu ba-

kimdan ilgi uyandıran **yinelenemez bireysellikleri** nedeniyle sergilerler Bunlar faktografik (olgu-saptayıcı) imgelerdir.

Bu tür imgelerde örneğin kişisel yaşamın, aile yaşamının veya gündelik yaşamın olayları "tespit" edilmiş olur. Kişisel mektuplaşmalarda, günce'lerde, anı'larda böyle imgeler görülür. Lev Tolstoy'un yakını T.A. Kuzminskaya'nın, kendi gençliği, aile içindeki yaşamı ve Tolstoy'un ziyaretleri üstüne ayrıntılı bilgi aktaran anılarını, örnek olarak verebiliriz. Kimi zaman bu imge çeşiti, toplumsal önem taşıyan olayları kamuoyunun belleğinde diri tutmak amacıyla da oluşturulur. Eski zamanların, —çoğu eğitilmiş papazlar olan ve günümüze ulaşmış çizimleri, uzak geçmişin kişilerinin ve olaylarının gözümüzde yeniden canlanmasını sağladıkları için bugün anıtsal değer taşıyan— kronikçileri, bu çerçevedendir. Günümüzde de, Ekim Devrimi, İç savaş, ya da büyük savunma savaşı üstüne çok sayıda anı yazılmış bulunmaktadır.

Son yüzyıllarda, toplumsal süreçlerin gittikçe daha karmaşıklaşmasıyla ve yeni iletişim araçlarının gelişmesiyle bağlantılı olarak, önemli siyasal ve kültürel olaylara ve insanların yaratıcı etkinliklerine ilişkin görüntülü haberler (imgesel bilgiler) edinme isteği de sürekli arttı. Gazete'ler ve dergiler, okuyucularına birçok haberi hem yazı hem de görüntüyle (resim'le, imge ile) sunuyorlar. Böylece okuyucular hiç bir zaman gözle tank olamayacakları olaylar üstüne bilgilendirilmiş oluyor. Örneğin ABD başkanı John F. Kennedy 1963 sonbaharında Dallas (Texas)'ta öldürüldüğü zaman, bu olay tüm dünyayı sarsmıştı. Birçok insan, böyle bir olayın nasıl olduğunu ve nasıl olabildiğini, dakikasında öğrenmek istiyorlardı. O günlerde tüm ülkelerde basın, çok sayıda görgü tanığının anlatımlarına dayalı ayrıntılı haberler iletmışlerdi.

Kronikler, anılar ve basın haberleri, hem genel, hem de bireysel boyutları kendi birlikleri içinde temsil eden tekil olaylar ve onlara katılan kişiler konusunda kamuoyuna bilgi ileti-

yorlar. Bu tür eserleri kaleme alanların amacı, kamuoyunun ilgisini olayın genel niteliklerine değil, yinelenemez bireysel özelliklerine yöneltmek oluyor. Dalayısıyla, gerçeklikteki **bireysel'in bilinmesine** hizmet eden imgeler oluşturuyorlar, şu ya da bu genellenmenin peşinde değiller. Böylece de, herhangi bir belirli zamanda, herhangi bir belirli yerde olmuş bir şeyin bilgisini ileten imgeler ortaya çıkıyor. Örneğin, Kennedy'nin ölümü imgesini tüm ayrıntılarıyla yeniden kurmaya çalışan haber yapımcısı, kendini bu ABD başkanının kişiliğine ve politikasına ilişkin her çeşit sonuç çıkarmanın dışında tutuyor. Kaldı ki, bu tür sonuç çıkarmaları zaten imgesel yolla değil, ancak yargılar biçiminde yapabiliirdi.

Demek ki faktografik imgelerin, görselleştirici imgelerle ortak yanları vardır. Haber yapımcısı da, ayrıntıların yansıtılışında bunların, aslına tam uygun olması için uğraşır; onun da bunları çarpıtmaya veya abartmaya hakkı yoktur. Sergilediği olay ya da kişilere karşı kendi yaklaşımını, ancak kendisine özellikle ilginç gelen ayrıntıları seçmek yoluyla dile getirebilir.

Böylece, faktografik imgeler, önem bireyselliğinden gelen görüngüleri yansıtıyorlar; görselleştirici (sergileyici) imgelerse, görüngüleri, onların yaşamda gerçekten var olan tipiklikleri nedeniyle oluşturuyorlar. Her ikisi de görüngülerin bireyselliğinde değişiklik yapmıyorlar, onları, gerçeklikte nasıl'arsa öyle gösteriyorlar. Yapımcının yaratıcı fantazisi, her iki durumda da pratik bakımdan anlamsız kalıyor ve hemen hiç ortaya çıkmıyor.

Sanatsal imgeler ise, görselleştirici ve faktografik imgelerden farklı olarak, her zaman yaratıcı düşüncenin ve sanatçı fantazisinin ürünüdür. Sanatsal imgeler, ne salt genellenmiş gözlem ve çıkarsamaların görselleştirilmesine, ne de yalnızca herhangi bir olay hakkında haber iletilmesine hizmet etmezler. Sanatsal imgelerin, özgül bir işlevleri vardır ve özellikleri de buradan gelir.

Sanatsal imgeler en çok, kamuya iletimin **sergileyici** imgelerine yakındırlar. Bunlar da, tipik yaşam görüngülerini, belirli toplumsal ilgî, çıkar ve ideallerin bakış açısı içinde yansıtır. Ne var ki, sanatsal imgelerde bu yansıtışın tarzı başkadır. Bilimden ve kamuya iletimden farklı olarak, sanat, görüngülerin yaşamdaki tipiklik düzeyleriyle yetinmez. Sanat, görüngülerin daha da tipik olmalarını sağlamak için, yani onların, genel, asal nitelikleri daha da belirgin biçimde dile getirmelerini sağlamak amacıyla, kendi imgelerinde o görüngülerin bireyselliklerini **değiştirir**. Dimek ki sanat, yaşamın **yaratıcı bir tipikleştirilmesidir**. Bu tipikleştirmede, yaşamın öyle bir tarzda yansıtılması istenir ki, bu yansıtmayla, görüngülerin **asal** nitelikleri, onların bu yeni **yapıntılı (fiktif)** bireysel çizgileri içinde, daha **güçlendirilmiş, yükseltilmiş** (hiperbolik) olarak dile getirilsin. Bu nedenle de yaşam görüngülerinin sanatsal gösterimi yoluyla yaşamın tipikleştirilmesi, ancak sanatsal imgeler içinde yapılabilir. soyut kavramlar içinde değil.

Sanatsal imgelerin bir başka kendine özgü niteliği de, onlarda açıkça belirgin olan **heyecansallıktır**. Tipik yaşam görüngülerini belirli toplumsal çıkarlar ve idealler ışığında ortaya koyan sanat yaratıcılarının kendi içlerinde de, bu toplumsal çıkarlar ve idealier, belirli duygulara, yaşantılara ve çabalara neden olmaktadır. Dolayısıyla, tipik bir şeyin gösterimini yaparken sanatçılar, gerçekliğe karşı kendi **heyecansal yaklaşımlarını** da onun içinde dile getirirler. Bu ise gerek sanatsal imgelerdeki tüm **ayrıntıların** seçiliş ve işlenişyle, gerekse öteki biçimleme araçlarıyla, sanatsal sözle, mimik ve jestle, çizgi ve renklerle vb. gerçekleşir. Sanatsal imgeler, ayrıntılarındaki heyecansal **ifade gücü** ile ayrıcalık taşırlar.

Sanatsal imgelerin bir üçüncü özgül özelliği ise **şudur**: Sanatsal imgeler, sanat eserlerinin içeriğini dile getirmede **kendi başlarına yeterli**dirler; önden verilmiş, ya da varsayım olarak konmuş genellemelerin bütünleyicisi değildirler, çünkü

bu genellemeler, esasen sanatsal imgelerin kendi içinde bulunurlar ve ek bir açıklama gerektirmeksizin onların kendi "di- liyle" aktarılırlar.

Sanatsal imge'lerin özgül nitelikleri onlardaki **içerik**'in öz- gül özelliklerinden, taşıdıkları içeriğin insan yaşamındaki ye- rinden ve anlamından ileri gelmektedir. Bu anlam nedir, nerede yatıyor? Böyle bir soru ancak **tarihsel** olarak açıklanıp yanıtla- nabilir. Bu, insanların manevi kültürünün öteki alanları gibi sa- natın da, toplumsal yaşam içinde uzun zamanlardan bu yana oluşmuş olmasıyla ve insanın içsel-düşünsel etkinliğinin öte- ki biçimleri gibi, zaman içinde gittikçe daha bir ayrılaşmış ol- masıyla bağlantılıdır. Hegel bir "Sanat Öncesi"nden (Vorkunst) söz etmişti. Başlangıçtaki ayrılaşmamış (sinkretistik, uzla- şımlı), yaratıştan söz etmek daha doğru olur herhalde.

SANATIN VE SANAT DALLARININ OLUŞMASI

Toplumsal gelişimin başlangıç evrelerinde, insanlar henüz sınıflı bir toplumda değil, **ilkel toplum** (sop, soy, klan düzeni) koşullarında yaşıyorlarken, bugünkü anlamda sanat eserleri yoktu. Özgül sanatsal içerik, o zamanda henüz, toplumsal bi- lincin öteki biçimleriyle, büyü, mitoloji, ahlak, soyların ve kabi- lelerin geçmişinden kalan yarı fantastik aktarımlar ve daha az fantastik olmayan dünya imgesiyle, ayrılmaz bir birlik içinde bulunuyordu. Halkların yaşamlarının başlangıç evresinde var olan bu birbirinden çok farklı yanların ayrılmaz birliğine, bilim- de, ilk toplumsal bilincin "sinkretizm"i (birbirine çelişen şey- lerin bağdaşımcılığı, uzlaşımıcılığı), deniyor. İşte o aşamada sanatsal yaratış da, içeriği yönünden **sinkretistik**'ti.

Özellikle insanların avcılık'a ve meyve toplamakla yaşa- yabildikleri o ilk toplumsal gelişim aşamasındaki sinkretistik bilincin ve bu bilince uyan yaratışın ana nesneleri, doğa, hayvanlar, bitkiler ve doğa güçleriydi.

İmgese!!lik, bu bilincin ve bu yaratışın karakteristik bir boyutuydu. O zamanda insanlar henüz soyut kavramlar oluşturacak, görüngülerde genel olan'ı bireysel olan'dan soyutlayacak durumda değillerdi. Tasarımlarında, bir tür'ün varlığı, özellikle güçlü ve belirgin bir temsilcinin "suret"inde bulunurdu. Ayılar, kaplanlar, bizonlar vardı onlar için, ne var ki bu hayvan türlerinin her biri, onların kafalarında, özellikle güçlü ve büyük bir hayvan suretinde, örneğin kılavuz hayvanın suretinde tasarlaniyordu. Özellikle yüksek olan bir dağ, çok gür bir ırmak, onların gözünde, tüm dağların ve ırmakların atası olarak görünüyordu. İlk insanlar doğaya tümüyle bağımlı durumda bulunduklarından, doğa görüngülerinin gücünü, boyutlarını ve önemlerini kendi fantazilerinde yüceltiyorlar, yani onları **bilinçsizce** tipikleştirmiş oluyorlardı.

Böyle yüceltilmiş tasarımlar ve bunlara uyan imgeler, belli bir fantazi düzeyinin göstergesiydiler. Örneğin antropomorfizm, o zamanki düşünüşün tipik bir çizgisiydi. (Antropomorfizm - İnsanbiçimcilik, insandan başka şeyleri de insan biçimlerinde tasarlama; Yun **Anthropos - İnsan, morphe - suret**). İnsanlar, doğada kendi yaşamlarıyla benzerlikler bulunduğuna inanıyorlardı. Örneğin, hayvanların, bitkilerin ve doğa güçlerinin, aynen insanlar gibi bilinçle davrandıklarını, dolayısıyla belli niyetleri izlediklerini, düşünüp konuşabildiklerini kabul ediyorlardı. Hayvanların ve bitkilerin insanlara yardım edip korudukları, ya da tersine, insanları tuzağa düşürüp kötülük ettikleri inancındaydılar; sözgelişi, yıldırım, insanı bilerek çarpıyor, ırmak, insanın yuvasını basmak istiyor, dağ, insanın üstüne kayalar yağdırma tehdidini savuruyordu. Bu tarzdaki doğa kavrayışı, insanların doğa görüngülerine bağımlılığını daha da artırıyordu. İnsanlar doğa güçlerinden korkuyorlardı, onların ayaklarına kapanmaya hazırıyor ve her yolla doğa güçlerinin desteğini arıyorlardı.

Büyülü sözlerle ve büyü'nün başka biçimleriyle, insanlar, doğayı etkilemek istiyorlardı. Doğadaki ya da insan yaşamın-

daki belirli görüngüleri imgeleştirmekle, onlara çağrı çıkarılmış olacağı yolundaki yaygın inanç, büyüde ifadesini buluyordu. Hayvanların resimleri çiziliyor, taştan ya da ağaçtan yontuları yapılıyor ve böylece onların çağrılmış olduğuna, dolayısıyla avlanmayı kolaylaştırıcı bir etki sağlanabileceğine inanılıyordu. Aynı amaçla insanlar, hayvanların davranışlarını taklit ediyorlar, öldürülen hayvanların kemikleriyle, kürkleriyle süslenip bezeniyorlar ve böylece ormanda ya da kırdaki yeni avları güvenceye alma umuduyla dansediyorlardı.

Hayvanların, çizgilerle, yontularla ve danslarla gösterimi, ilk insanlar için henüz bir başka anlam taşımaktaydı. Onlardaki totemciliği dile getiriyordu bu. (Kızılderililerde Totem Onun soyu). O zamanlar çok yaygın bir kavrayış olan totemciliğe göre, her soy (kuşakları kapsayan büyük aile, klan), belirli bir hayvan ya da bitki çeşitinden türemiştir ve bu çeşitin bir temsilcisi, o soyun tüm üyelerinin atası, dostu ve koruyucusu oluyordu. Demek ki, insanlar, totemlerinin gösterimini yapmakla, ata'larına saygılarını dile getiriyorlardı. Hiç kimsenin, kendi totemini avlamaması, öldürmemesi, yazılı olmayan bir yasaydı.

Dil gelişince, ilk insanlar bu temel üzerinde ilk hayvan masallarını yaratırlar. Bu masallardaki imgeler, insanların fantastik düşüncesinin özellikle belirgin bir ifadesiydi. Bu düşünüşün temelinde, hayvanlara insan nitelikleri yakıştırılarak onların **kişileştirilmeleri** yatıyordu. Ayrıca bu düşünüş, **yüceltme**'ye (hiperbol'e) dayanmaktaydı, yani hayvanlar, doğüstü güçlerle, bilgilerle ve yetilerle donatılıyordu. (Yun Hyper - Üst, bolle atış).

Demek ki insanlar, daha avcılık ve bitki toplayıp yeme aşamasında, yaşamı, sözle, sözsüz oyun'la (pantomim'le), çizgiyle (grafik'le) ve yontuyla göstermeyi öğrenmişlerdi. (Yun: Pantos Tümünden, mimos - taklit; Graphein - Yazma, çizme). Bu ise, belli bir "ustalık" gerektiriyordu ve demek ki ancak söz-

cüğün o ilk en geniş anlamıyla "sanat"tı. Bir ölçüde "güzel-lik yasaları"na göre yaratış da sayılabilirdi, yani "sanat"ın daha sınırlı olan ikinci anlamına da girebilirdi. Ama gene de bu, henüz bir sanatsal yaratış değildi, yani sözcüğün o özgül anlamında "sanat" değildi, yalnızca ilk sinkretistik bilincin bir görüngü biçimiydi. Bununla beraber, bu temel üzerinde giderek daha sonra ayrı ayrı sanatlar, özellikle de resim, yontu ve ayrıca sözsüzoyun, epik edebiyat, çeşitlenmiştir.

Toprağı işlemeye ve hayvan yetiştirmeye geçişle, sınıfsız ilk toplumun gelişiminde daha üst bir evre başladı. Hayvan besleme, yetiştirme ve yararlı bitkilerin tohum, bakım, ürün sorunlarına eğilme zorunluluğu, insanların doğa konusundaki bilgilerini derinleştirdi. İnsanlar, mevsim değişmelerini, serpilip gelişme süreçlerinin ilkbaharda hızlanıp sonbaharda yavaşlayışını, ilkbaharın hayvanlarda gebelik zamanı oluşunu, bu görüngülerle güneşin ve ayın hareketi, yağmur zamanı, ırmakların ve derelerin bol su ve az su durumları arasındaki bağıntıları, daha iyi anlamaya yetisi kazandılar. Bu yolla, ilk gökbilgisi ve tarım bilgisi genellemelerine vardılar.

Bu genellemeler de gene doğa görüngülerinin bir çeşit tipikleştirilmesine ve kişileştirilmesine dayanıyordu. Güneş ve ay, mevsimler, bitkileri besleyip büyüten yağmur ve onları kurutup yok eden kuraklık, büyüyen gelişme sürecinin kendisi, ilkbaharda çiçeklenme ve sonbaharda ürün—, bütün bunlar insanların gözünde, ruhları olan ve içlerinde kahredici doğaüstü güçleri barındıran varlıklardı, ya da doğanın değişik alanlarında etkiyen "tanrılar"dı. Tek tek doğa görüngüleri arasındaki yasalı bağıntılar, insanlara, doğaüstü varlıklar arasındaki kişisel ilişkiler olarak görünüyordu. Örneğin eski Yunanlılardaki Dionysos mitos'u böyle oluşmuştur. Bu mitos'a göre, yararlı bitkilerin bir kişileştirilmesi olan Dionysos'a, babası Zeus (yağmuruyla toprağı ıslatan fırtınanın bir kişileştirilmesi) hayat veriyor, sonra, göksel güçlerin karşısındaki yersel doğa güçle-

rinin bir kişileştirilmesi olan Titan'lar Dionysos'u öldürüyorlar, bunun üzerine Zeus onda yeniden hayatı uyandırıyor ve Titan'lar onu gene parça parça ediyorlar. Fantastik bir tarzda açıklanıyor oimikle birlikte, bu mitos'la, mevsimlerin değişimi genel çizgileriyle dosdoğru olarak yansıtmaktadır.

Yavaş yavaş ilk toplumda daha karmaşık iç örgütlenme biçimleri gelişti. Sop'lar (klan'lar, soy'lar), daha geniş bir bütünleşme içinde, boy'ları (kabileleri) oluşturdular. Bunlar, en iyi av yerlerini (daha sonra en iyi otlakları, en iyi tarım topraklarını) ele geçirmek, ya da ganimet ve tutsak almak için birbirleriyle savaşıyorlardı. En güçlü soy'un önderleri içinden, tüm boy'un askerî şefleri yetişti. Bunlar başlangıçta seçimle saptanırlardı, fakat giderek egemenliği kendilerinde yoğunlaştırıp, yaşam süresince boy'un başında kalır ve savaş kazanımlarına el koyar oldular. Daha sonra bu boy aristokrasisi (kabile soyluları), egemenliklerini iyice pekiştirmek için, kökenlerini totem'den değil, doğa tanrılarından türeterek, kendilerini, savaşta destek sağladığı ileri sürülen bir tanrının ya da tanrıçanın soy'u gibi göstermeye geçtiler.

İlk toplumun bu yeni gelişim aşamasında, büyü de değişime uğradı. Artık insanların çağrıları, ava çıkışın başarılarından çok daha fazlasıyla, ilkbaharın gelişine, sürülerinin, tarlalarının, bahçelerinin verimliliğine, komşu boy'larla yapılan savaşların ve onlara düzenlenen baskınların zaferle sonuçlanmasına yönelikti. Böylece büyüsel tören ve tapınmalarda da yeni biçimler gelişti. Ava çıkış öncesi yapılan hayvan pantomimlerinin yerini, tohum atma ya da sürüleri otlağa çıkarma öncesi yapılan danslar veya savaşa çıkış öncesi oynanan askerî oyunlar aldı.

Tapınma ve tören dansı, oynayanların şarkılarının eşliğinde, sözsüzoyun'lu gösterimleri veya tekil oyun sahnelerini de kapsayan bir toplu dansı. Bu, henüz özgül anlamıyla "sanat" değildi, fakat sonraki **ekspresif** (ifadeli) sanat dallarının,

yani lirik'in, müziğin ve sanatsal dansın öğelerini, daha o zamandan içermektedir. İlk kez toplu dansla insanlar, manevi kültürün son derece önemli bir estetik yanı olan ritmik söylem'e ulaşmışlardır. Sanatsal dramatik'in ve koşuklu destan öykü'nün (epos'un) da başlangıçları buradadır. Ritmik söylem'in oluşması, bu sanat dallarının gelişiminin ve ayrımlaşmasının büyük ölçüde belirleyicisi olmuştur.

İnsanlar danslarıyla, ekilmiş ekinin ya da askerî bir eylemin sonucunu etkilemeye çalışırken, yalnızca doğa tanrılarının etkenliklerini istenen doğrultuya çekmek için onlara yönelmekle kalmıyorlar, fakat bunun da ötesinde, kendi sözleriyle ve hareketleriyle tanrıların etkenliklerinin gösterimine de geçiyorlardı. Bu nedenle, başlangıçta salt korodan ibaret olan törensel şarkıdan, giderek öyle ve erkeklerin dile getirildiği bağımsız bir bölüm olarak, sunuş şarkısı gelişti. Bu bölüm, tek bir şakıcı veya korobaşı tarafından söyleniyor ve koro, bu sunuş şarkısı bölümünde belirtilen olaya karşı tüm dans topluluğunun heyecansal tepkisini gösteren kavuştakla, yanıt veriyordu.

Sözsüz oyun'lu eylem ile eyleyen kişilerin heyecansal sözlerinin bütünleşmesi tarzındaki dram ise, istenen olay üstüne yalnızca korobaşı'nın söze girmesiyle yetinmeyip, korobaşını kendi açısından kuvuştak'la yanıtlayan koronun da, bu olayı rol dağılımı içinde oynamaya geçmesiyle ortaya çıkmıştır. Eski Yunan kabilelerinde böyle korolu dımsal törenler büyük önem taşıyordu. Atina'da, korobaşı, ilkbahar törenlerinde, Dionysos'un önlenemez, kaçınılmaz, yazgısal batışını ve yeniden doğuşunu sergiler ve ona bir keçi (özel verimliği olan bir hayvan) sureti verirdi; kendisi ve öteki koro üyeleri keçi postuna bürünmüşlerdi; bu nedenle, bu kutlama törenine aynı zamanda "tragedya" deniyordu. (Yun: Tragos-Keçi, öde-şarkı)

Başlı başına bir şarkılı anlatım, yani manzum epos (koşuklu destan, söylence, öykü), herhalde askerlerin törensel

toplu danslarından doğmuş olmalı. **Anlatma** (hikâye etme) ögesi olarak bu toplu dans, kabilenin anlı şanlı önderinin egemenliğinde o güne dek kazandığı başarıları sergileme yoluyla zaferi çağıran korobaşının sunuş şarkısı bulunmaktaydı. Gidererek, korobaşının anlatım (sunuş) şarkısı habire daha geniş yer tutmaya başladı ve sonunda, korosuz yani kavuşaksız ve eşliksiz de söylenebilen bir solo'ya, coşkulu bir anlatım şarkısına dönüştü.

Ancak bu görevi artık törensel dansların korobaşları değil, doğrudan şarkıcılar üstlendiler; örneğin eski Yunan'daki "Aoid"ler, ya da Kiev Rusya'sı döneminde ortaya çıkmış olan "İgor Destanı"ndaki "Bilge Boyan", gibi. Bu şarkıcılar, epik şarkılardaki imge dilini geliştirdiler, çeşit çeşit kurnazlıkları ve olağanüstü güçleri olan ve yer yer gene totemlerin ya da tanrıların desteğine dayatılan cesur kahramanların ve yiğitlerin, çok belirgin çizgiler içindeki suret'lerini yarattılar. Kimileri, büyük bir kahramanın ya da önemli bir olayın çevresinde biraraya getirilen çok sayıda şarkılar da yaptılar. Böylece, eski Yunanlıların "epope" (destan) dedikleri, anıtsal epik şarkılar oluştu. Bunların yaratıcılarına da "rapsod" adı verildi. (Yun: Rhaptein-Dikmek, bitiştirmek, ödé-şarkı). Eski Yunan'daki en ünlü rapsod'lardan biri herhalde büyük "İliş" ve "Odysseia" destanlarının yaratıcısı olarak bilinen Homeros'tur. Bu destanlar daha sonra MÖ. altıncı yüzyılda edebiyat olarak yeniden işlenmişlerdir.

Anlatarak sergileme biçimleri, o çağda, **düzyazı** (nesir, prosa) tarzı içinde de, çeşitli halkların mitolojik ve totemistik masallarında ve savaş öykülerinde oluşmuştu.

Törensel koro şarkısından ise, lirik poesi (şiiirsel dil sanatı) doğdu. Korobaşının sunuş şarkısı, ağırlıklı olarak belli olayların anlatımı idiye, koronun kavuştukları da, toplu yaşantının dile geliyordu. Zaman geçtikçe bu kavuştaklar, dilsel-heyecansal ve ritmik-seslendirme bakımından gittikçe daha ol-

gunlaştı, öyle ki, kavuştak artık kendi içinde bütünlüklü bir birim'e, yani kıta'ya (bağlam'a, strophe'ye) dönüştü. (Yun:Strophe-Çember, dönüş). Böyle ritmik kıta'lar artık solo olarak da söylenebiliyor ve törensel olmayan yeni içerikler de taşıyabiliyordu. Buna bağlı olarak biçimleri de değişti. Örneğin böylece, tarladaki ve evdeki toplu çalışmalarda söylenen iş şarkıları da benzer tarzda oluşmuştur Koro şarkısı temelinde daha sonra lirik şarkı, örneğin aşk şarkısı gelişti. Daha da sonra, sınıflı toplumda ve yazının oluşmasıyla bağlantılı olarak, şarkının söz yanı ile ezgi yanının ayrılmasına varıldı, şarkının yazılışına geçildi ve bu da edebiyat olarak biçimlenen lirik'e dönüşmüş oldu.

Benzer tarzda müzik de özel bir sanat dalı olarak gelişti. Bir duyguyu dile getiren ve değişik düzeylerden ton'ların birbiri içinde bir bütün olarak izlediği ezgi (melodi), müziğin temelini oluşturdu (Yun: Melos-Şarkı, acılı yakınma). Daha, törensel koro şarkılarının yaratılışında da insanlar ezgi yapmayı öğrenmişlerdi. Epik ve lirik şarkıların korodan çıkıp ayrımlaşmasıyla, bunları desteklemek üzere, telli ve nefesli çalgıların eşlik müziği gelişti. Ardından, özellikle de ritim ve ezgi yönünden büyük çeşitlilikler gösteren lirik şarkıların söylenişinde, ezgi, çalgısal eşliği kapsadı. Buradan da, başlıbaşına bir biçim olarak çalgısal (enstrümantal) müzik doğdu.

Dans sanatı da benzer tarzda gelişmiştir. Toplu yaşantının ifadesi olarak doğan törensel toplu dans, zamanla kendi içinde bütünlüklü bir ritme vardı. Daha sonra koro şarkısından ayrıldı, başlıbaşına bir anlam kazandı, tek kişili (solist'li) gösterim biçim'lerine erişti ve müzik eşliğiyle birleşmesinin ardından, sanatsal yaratımın başlıbaşına bir dalı olarak koreografi'ye (dans düzeni'ne) dönüştü.

Demek ki tüm sanat dalları, içerik açısından henüz sinkretistik (ayrışmamış) durumda bulunan ve henüz sözcüğün özgül anlamıyla bir sanat yaratışı olmayan, ilk toplumdaki halk yaratışının bağrında da oluşmuşlardır.

Bu sinkretistik yaratışın başat özellikleri, her şeyden önce, yaşam görüngülerinin, kişileştirme ve yükseltme temelinde tipikleştirilmesinde yatıyordu. Böylece ilk toplumdaki insanlar, kendi totemlerini, örneğin kurt'u, gerçeklikte asla olamayacağı kadar büyük, güçlü, akıllı ve egemen bir hayvan olarak tasarlıyorlardı. Masallarında da onu öyle akıllı, büyük, güçlü ve egemen olarak gösterdiler. İlkbaharın çiçeğe durmuş bitkiler dünyasını, babası Zeus tarafından yeniden hayata uyandırılan genç dionysos'un aydırlık suretiyle bağlaştırdılar. Kendi kabile başkanları, zaferle sonuçlanmış savaşların kahramanları, onlara göre, koruyucu güçlerin, totem ve tanrıların yardımıyla, bir başlarına düşmanın bütün bölüklerini yenebilen, kahredici savaşçılardı. Kahramanlık şarkılarında ve öykülerinde de önderler böyle sergilendi.

Demek ki, hayvanların (totemler), doğa tanrılarının ve kabile başkanlarının tipikleştirilmesi, sinkretistik yaratışta, salt bir öykücünün, korobaşının ya da şarkıcının bireysel yaratış eylemi değildi. O zamanlar bu tipikleştirmede, soyun tümüne yaygın olan, tüm kabile üyelerinin bilincinde yer etmiş ve onların günlük pratik eylem'leriyle sıkı bağlantı içinde bulunan, genel fantastik tasarımlar dile geliyordu. Bu tasarımlar, onların, o toplumsal gelişim evresinde yaşam üstüne oluşturdukları bilgilerinin genel düzeyine denk düşmekteydi -ki bu da yasalı bir bağındır-. Gerçek süreçlerin ve gerçeklik ilişkilerinin fantazide koparılışı, soy (klan) ve boy (kabile) topluluklarının bilinci için genelgeçer bir karakteristikti.

Dolayısıyla ilk toplumdaki insanlar, masallarında, koro şarkılarında, sözsüzoyun'lu gösterimlerinde ve destan anlatımlarında sergiledikleri her şeye, tam bir saflıkla inanç duyuyorlardı. Bu eserlerdeki fantazi dolu imgeler, kişileştirme ve yüceltmeler, onlar için gerçekliğin ta kendisiydi ve bütün bunları hepten gerçeklikle aynı sayıyorlardı. Yaratıcı **yabancılaştırma** olanağının henüz bilincinde değillerdi. Sanatsal yapıntı (fiksiyon) için

gerekli her çeşit anlayıştan henüz yoksundular. Bu nedenle de, onların sinkretistik yaratışları, henüz özgöl anlamıyla sanat olarak görülemez.

Yunan epos'unun, M.Ö. sekizinci yüzyılda, yani demek ki Yunanlıların klan düzeninden köleci devlete geçmelerinin kısa bir süre öncesinde yaratmış o'duğu "İlias" ve "Odysseia" gibi öylesine hayranlık verici eserler bile, esasta sinkretistik yaratışın öge'lerini içermektedirler. Bunlarda, Akha'ların ve Troya'lıların kabile başkanlarının tanrılar desteğinde başardıkları kahramanlıklar, Odysseus'un bir çok ülkeleri ve denizleri aşan serüvenli yolculukları, büyütölmüş biçimde, hiperbolik olarak sergileniyor. Kahramanlara, yolculuklarında ve savaşa gidişlerinde yardım eden Olimpos tanrıları anlatılıyor. Nymhe'lerden ("kırların, tabiat köşelerinin tanrıçaları", Necatigil, ÇN) ve deniz canavarlarından söz ediliyor, hatta ööler ülkesi bile gösteriliyor. Bütün bunlarda, eski Yunanlılardan gelen tarihsel aktarımların, onlardaki yersel dünya tablosunun, mitolojik tasarımların, töresel ideallerin kesintisiz akışı, yani kısacası, o dönemde erişilmiş dünya kavrayışının genel düzeyi dille gelmektedir. Yunanlılar, bu destanları oluşturdıkları zamanda, onlar içinde sergiledikleri şeylerin hepsini, kendi yaşamlarında sahiden varolan olguların, aslına tıpatıp uygun bir anlatımı gibi görüyorlardı.

Karl Marx, bu çağı "insanlığın toplumsal çocukluğu" diye nitelendirmiş ve o zamanlarda henüz özgöl sanat üretiminin başlamadığını saptamıştı. Yunan mitolojisi, Yunan sanatının ön koşuluymdu; mitoloji, Yunan sanatı için, yalnızca işlenen maldenmeden ibaret değildi, fakat aynı zamanda, sanatın üstünde varolduğu temeldi de. Ne var ki, her çeşit mitoloji "doğa güçlerini yenmeyi, onlar üstünde egemen olmayı, onları biçimlemeyi, ancak hayalinde ve hayal etme yoluyla yapar: Öyleyse, doğa güçleri üstünde sağlanan gerçek egemenlikle birlikte, mitoloji de ortadan kalkar" (5).

SANATSAL YARATIŞ

İnsanlığın manevi kültürünün ve toplumsal bilincinin özel biçimi olarak sanat, ilk toplumdaki sinkretistik yaratış temelinde oluşmuştur. Sanat, o yaratıştan, yaşamın tipikleştirilmesi ilkesini, imgesel genelleme ilkesini aldı. Ancak, yaşam görüngülerinin tipikleştirilmesi, sanat'ta yeni bir anlam kazandı. Sinkretistik yaratışta, tipikleştirme, sınıfsız toplumdaki fantastik dünya kavrayışının genel düzeyinin bir ifadesiydi. Dolayısıyla henüz, bilinçlice yapılmış bir yaratıcı tipikleştirme ve toplumsal bakış açılarına dayalı bir yorumlama yoktu. Oysa sanatta tipikleştirme, toplumsal yorumlamanın bir aracı oluyor, gerçekliğin düşünsel-heyecansal bir **yorumunu** veriyor ki, bu yorum da, **toplumun içinde**, her yeni **gelişim aşamasında** oluşan **çelişkilerden** çıkmaktadır.

Bu toplumsal iç çelişkiler, o çağda neden ileri geliyordu? Daha klan düzeninde bile, toplumun çoğunluğu ile, toplumun başında bulunan ve gittikçe zenginleşen savaşçılar aristokrasisi arasında, mülkiyet ilişkileri bakımından varolan eşitsizlik, sürekli artmaktaydı. Aynı zamanda, yönetimin seçimle gelmesi biçimindeki eski ilke ile, aristokrasisinin iktidar uygulamasında ortaya çıkan mirasla geçiş arasındaki uyumsuzluk da keskinleşiyordu. Bunu izleyen süre içinde aristokrasi, toplumun öteki üyeleri üstünde yalnızca hüküm yürütmekle kalmayıp, onlara vergiler koyma ve onları aristokrasinin mülkleri üstünde aristokrasi hesabına angarya çalışmaları yapmaya zorlama uygulamasına geçti. Bu amaçla, silahlı gücünü yalnızca dış düşmana karşı değil, fakat kendi toplumunun mülksüz çoğunluğuna karşı da kullanır oldu. Böylece aristokrasinin silahlı bölükleri, içe karşı, korumanın yanında baskı işlevini de bir arada görüyorlardı. Toplum birbiriyle çelişik konumda iki temel sınıfa ayrıldı; kabile aristokrasisinin iktidarı devlet gücüne dönüştü. İş bölümünün ilerlemesiyle bağlantılı olarak, el işçiliğinin (zanaatkârlı-

ğın, esnaflığın) ve alışverişin (ticaretin) rolleri etkinleştirdi. Zanaatkârlar ve tüccarlar, toplumdaki siyasal çatışmalarda, ya egemen sınıfı, ya da halk yığınlarını destekleyen ara katmanlar olarak geliştiler. Kölelerin sömürülen temel sınıf olduğu eski Yunanistan'da ve eski Roma'da, köleci demokrasiler meydana geldi. O dönemde sınıf iktidarı düzeninin oluşumu, toplumun manevî yaşamını kökten değiştirip karmaşıktı. Değişik sınıfların bireyleri olan toplum üyeleri arasında, **toplumsal görüş ve düşünceler** bakımından büyük ayrımlar ve derin **düşünsel** çelişkiler ortaya çıktı; bunlarsa, toplum üyelerinin kamuya yönelen çabalarında, yani kamu iletiminde ve sanat yaratımında dile gelen, toplumun manevî yaşamının **yeni içeriği** oldular.

Sınıflı yeni toplumun, manevî yönden özellikle etkin olan ve yaratıcı etkinlikte bulunan bireyleri, ya **düşünsel-heyecansal** **eleştirme** içeren, ya da **düşünsel-heyecansal** **onaylama** içeren eserler yarattılar. Yani demek ki bu eserler, toplumsal konuları ve yaşam tarzları, toplumsal çıkarları ve idealleri birbirinden farklı olan ve pratik eylemlerinde farklı hak anlayışlarını temsil eden insanlar önünde birbirinden farklı yaklaşımlar gösteriyordu. Bu yeni içeriği dile getirmek için, o eserlerin yaratıcıları, toplumun, çok önceleri sinkretistik (uzlaşmış, ayrılmamış) yaratışında kendiliğinden kullanmış olduğu o ilkeyi, yani yaşamın tipikleştirilmesi ilkesini, bu kez **bilinçle** kullandılar.

Tipikleştirme ilkesinin bu yeni tarzdaki kullanılışı ise, onun niteliksel düzeylerini ve anlamını da değiştirdi. Artık bu ilke, ayrı ayrı ve tek tek yazarların, yontucuların, ressamın, müzikerin, bireysel yaratılışlarında yeralıyordu, onların imgesel düşüncelerinin bir sonucuydu artık ve yaşamın bir **yaratıcı tipikleştirilmesi**'ydi. İşte, yeni toplumsal içeriği dile getirmek amacıyla bu ilke temelinde yaratılmış olan eserler, sözcüğün özgül anlamıyla sanat eseriydiler.

Böylece sanatın asal nesnesi de daha açık bir belirginlik kazandı. Düşünsel çelişkiler, toplumun, bir toplumsal görüngü

olarak, yani **toplumsal karakter** olarak tekil kişiliğe olan ilgisi ni yegınleştirdi. Toplumsal bir karakter, insanlık yaşamının, genel toplumsal-tarihsel, sınıfsal, ulusal ve çağcıl özelliklerinin, bireysel cisimleşmesidir. Dışa karşı ilişkileri ve içsel-düşünsel dünyalarıyla toplumsal karakterler olarak insanlar, bu kez **sanatın asa! nesnesi** oldular.

Edebiyatta, - ve elbette toplumsal yaşamın iç ilişkilerini yansıtan sözlü halk yaratışlarında da ilk toplumun sinkretistik yaratışından, özgöl sanatsal yaratışa geçiş süreci, özellikle belirgin bir tarzda yürümüştür.

Eski Yunan'da, Atina'da, eski Dionysos tören oyunları temelinde, anlamlı ve ağırlıklı bir toplumsal içerikle, yeni tür tragedya!ar oluştu ("tragedya" deyimi korunarak). "İliias"da, henüz tanrılar, birbirine düşman iki kabilenin her ikisinin de, yöni hem Akha'ların, hem de Troya'lıların yanındalarken ve her iki ordunun da başında hayranlık verici kahramanlar, Akhilleus ve Hektor bulunuyorken, eski Yunan sanatsal edebiyatının daha ilk tragedya!arında bile, değişik siyasal ve ahlaksal görüşleriyle insanlar, ve değişik toplumsal düzenleriyle tümünden halklar, birbirleriyle karşıtlık içinde gösterilmektedir.

Örneğin Aiskhylos'un "Persler" tragedyasında, "bir kişi dışında herkesin köle" olduğu Pers devleti!üne karşı, düşünsel bir eleştiri dile getirilmiştir. Bunun yanında, bütün "yurttaş"ların özgür olduğu Yunan demokrasisi ise övülmektedir. ("kimseye hizmet etmezler, kimsenin kölesi değiller"). Sophokles'in "Antigone" tragedyasında, Thebai'de yeni devlet gücü ilkesinin temsilcisi olan Kreon ile, yazısız eski ahlak yasalarının taşıyıcısı olarak o yasalar adına hükümdarın buyruğuna karşı çıkan Antigone, karşı karşıya getiriliyor. Kreon, Antigone'yi yargılayıp mahkûm ediyor, ancak, yaptığına pişman oluyor ve tüm allesinin ölümüyle cezalanıyor.

Eski Roma edebiyatının başlangıçlarında yer alan Plautus'un komedyaları da, değişik toplumsal konumlardaki ve görüş-

lerdeki kişilerin karşı karşıya getirilmesine dayanmaktadır. Söz gelimi, altın bulmuş olan, ama bunu cimrilikle herkesten saklayan ve bu yüzden korkup titreyip duran yoksul Euklion ile, bu kez onun kızını istemekte hiç bir ahlaksal sakınca görmeyiveren zengin Megador'un yüzyüze geldiği "Hazine" komedyası, gibi... Yazılı işlenişi, Fransız edebiyatının ilk eserlerinden olan "Roland Şarkısı"nın temelinde, vatanına ve kralına kendini adanmış cesur şövalye Roland ile, ulusallık düşmanı feodal beylerin düzenbazlıklarını kendinde yoğunlaştıran hain Ganelon arasındaki ahlaksal karşıtlık yer almaktadır. Eski Rus edebiyatının, özgül anlamıyla sanatsal sayılabilen ilk eseri olan "İgor Destanı", Polovtslar'a (Kumanlar'a, ÇN) karşı, güçlerin denk olmadığı bir savaşta, kendi birliklerini ölüme sürükleyen Prenş Igor'un özel siyasal çıkarlarıyla, ayrık Rus prensliklerini birleştirmeye uğraşan Şvyatoslav'ın genel ulusal çabalarının, karşı karşıya konmasına dayalıdır.

Demek ki, birçok halkın en eski sanatsal edebiyat eserleri bile, belirli toplumsal yaşam görüngülerinin, ya düşünsel-heyecansal bir olumlanışını, ya da onlara düşünsel-heyecansal bir karşı çıkışı, eyleyen kişilerde cisimleşmiş olarak dile getiriyordu. Yani bu eserler, açıkça farkedilebilir bir düşünsel-heyecansal **yönseme** gösteriyorlardı.

Peki, yaşamın yaratıcı tipikleştirilmesi nasıl oluyor öyleyse? Böyle bir tipikleştirmede, sanat eserlerinin düşünsel-heyecansal yönsemesi nasıl dile geliyor? Bu soruların en iyi yanıtlanması, somut sanat eserlerinin kendisine, bir bakıma, epik ve dramatik edebiyat eserlerine, ya da tek tek yazarların yaratışlarını eğilmek yoluyla olabilir.

Sanatın asal nesnesini oluşturan toplumsal tarihsel insan karakterlerini, gerçek yaşamda, sınıflı toplumda varolan durumlarıyla, çelişkili ve çok yönlü ilişkiler biçimlemektedir. Bu nedenle bu karakterlerin kendileri de çelişkili ve **çok yönlüdürler**. Yazar, insanların toplumsal karakterlerinin içine girdiği zaman,

dikkatini, kendi toplumsal görüş ve idealleri uyarınca esas olarak bu karakterlerin belirli, **yanlarına** ve belirli **niteliklerine**, her şeyden önce de, kendisine özellikle önemli ve asıl görünen yanlarına ve niteliklerine yoğunlaştırır.

Yazar, kendisini özellikle ilgilendiren yanları, tek tek insanların karakterlerinde bulur. Ne var ki, uzun süredir, karakteristik çizgiler, aynı bir toplumsal katmanın bireyi olan ve o katmanın görüşlerini taşıyan insanların her birinin bireysellikleri içinde aynı belirginlik ve aynı yeğlilikte ortaya çıkamıyorlar. Gerçek yaşamda, insanların ancak bazıları kendi katmanlarının **tipik** temsilcileri durumundadırlar. Böyleleri elbette ki yazarın dikkatini ötekilerden daha fazla kendilerine çekecek ve yazarı daha çok ilgilendireceklerdir. Bunların davranış, düşünüş ve yaşayışlarında, yazar, tüm bir toplumsal katmanın tavrındaki, kendisince özellikle önemli olan yanları bulur, görür. Yazar, eserlerindeki tipik kişileri yaratırken, çoklukla, bu nitelikteki insanlar üzerinde yoğunlaştırdığı gözlemlerinden hareket eder. Böyle kişilere, sanat biliminde, edebiyat figürlerinin **protatip**'leri deniyor.

Yazarın bir edebî **tip'i** yaratması için birçok protatip gerekli midir? Gorki, tipik bir tacir, memur, ya da işçiyi ortaya getirmek için, yazarın, o toplum kesiminden yirm otuz veya yüz örnek kişinin karakteristik çizgilerini soyutlaması gerektiği görüşündeydi (6). Çernişevski ise, yazarın, çok sayıda prototiple, hele onların genel çizgilerinin soyutlanmasına hiç de ihtiyacı olmadığını düşünüyordu. Onun anlayışına göre, yazar, "karakterin özünü gerçek insanda tanıyıp, o özü, derinlemesine bakışla görebilmeli(ydi) —ve bu, yazarlık dehasının niteliklerinden biri(ydi)..."(7)

Burada, Çernişevski'nin görüşü Gorki'ninkinden daha doğru olsa gerek. Gorki, tacirleri ya da küçük burjuvaları tasvir edişinde belki gerçekten de bu kesimlerden kabank sayıda örneği göz önünde tutmuştur. Ne var ki, işçi Pavel Vlasov ki-

şiliğini yaratırken, prototip olarak Gorki'nin önünde ancak bir tek kişi vardı, o da o zamanlar oldukça seyrek rastlanabilen, Rus sosyaldemokrasisinin görüşlerini benimsemiş genç işçilerin bir temsilcisi, Sormovo'dan Pyotr Salomov'du. Benzeri durumlar, daha birçok olguda da saptanabilir. Dahası, yazarların belirli bir toplumsal-tarihsel karakter olarak ve kahramanlarının prototipi olarak, çoğu kez kendi kendilerini aldıkları da oluyor. Örneğin Lermontov, Peçorin'ini, Lev Tolstoy, Olenin ve Levin'ini, Çehov, Doktor Astrov'u, Gorki, otobiyografik romanlarının Alyoşa'sını, Furmanov, "Çapayev" romanındaki komiser Kličkov'u, böyle yaratmışlardır.

Yazarın, kendini ilgilendiren karakter çizgilerini, sonunda fiktif bir kişilikte "birleştirmek" üzere, önce bunları prototiplerinden "soyutladığı", tarzında Gorki'nin ileri sürdüğü sav da hemen koşulsuzca doğrulanamaz. Soyutlama, soyut kavram sistemlerini kapsayan bilime veya felsefeye uygun bir düşünme işlemidir. Sanatçıysa, daha çok, yaşam dolu etkilennemelerinden hareket eder ve prototiplerin bireysel varoluş biçiminin içinden onların asal özelliklerinin bilgisine varır, hatta denebilir ki, bunları duyar (hisseder). Bunu yaparken de, sanatçı daha çok "sezgi"sine dayanır (Intuition-Sezgi: Lat: İntueri-kendini verme, ilgiyle yoğunlaşma) * Yazar, eserlerindeki kişilerin devindikleri dünyayı, yaşam dolu kendi etkilennemelerinden kendini koparmaksızın yaratır.

Bu demektir ki, yazar da gerçi görselleştirici (sergileyici)

* Sanatın bilgi-öğretisi işlevinde söz konusu olan bilgi öğretisi de zaten daha çok sezgisel bilginin bilimi ya da öğretisi anlamındaki «gnoseoloji» terimiyle dile getirilmektedir. Ancak gnoseo'oji terimi, dilimizde çok az kullanılan bir yabancı terim olduğu için, çeviride, uygun anlam karşılıklarını vermeye çalıştık. (Gnoseo'oji ve gnoseo'ojik terimleri konusunda daha geniş açıklamalar için bknz: Hançerlioğlu, Felsefe Ansiklopedisi, age; TDK, Felsefe Terimleri Sözlüğü, age) ÇN.

imgeler yaratan bilimciler ve kamu ilâtimcileri gibi, yaşamdaki tipik olan'la ilgileniyor. Ancak, bilimciler ve kamu ilâtimcileri, bu tipik olan'ı, bireysel ayrıntılarında hiç bir değıştirme yapmaksızın gerçeklikte nasıl bulunuyorsa öyle yansıtmak durumundalarken, yazarlar ve sanatçılar başka yoldan gidiyorlar. Yazarlar ve sanatçılar, tipikliğin yaşamda rastlanan düzeyiyle yetinmiyorlar, prototiplerinin bireyselliğinde değışiklik yapıyorlar ve kendi tasarım güçlerinin yardımıyla yeni fiktif kişilikler (suretler, figürler, gestalt'ler) yaratıyorlar.

Bu fiksiyonların sanatçılar için gereğı nedir?

Kendi toplumsal idealleriyle bağlantılı olarak bir edebî karakterin belirli yanlarına duyduğu ilgiyi, yazar, sanatsal yaratışında, o karakterin fiktif kişiliğinin eylem, düşünüş ve yaşantılarında bu yanları özellikle öne çıkarmaya çalışmakla dile getirir. Yazar, öteki yanları daha az gözetirken, bir bölüğüne hiç eğilmezken, bu yanları, en belirgin olacak biçimde işler. Dolayısıyla, yazarın yarattığı edebî kişiliğın karakteri, okuyucunun karşısına, her şeyden önce bu belirgin yanıyla çıkar; böylece de o kişilik, özellikle bu asal niteliklerin bireysel cisimleşmesi olarak görünür.

Örneğın, "İgor Destanı"ndaki Prens İgor ve Vsevolod'un eylem ve deyişlerinde, o zamanlar birçok prensin ortaya getirdiğı, soylu, onurlu, fakat düşüncesiz ve hesapsız kahramanlık tutumu yoğunlaşmış, karakterin başka yanlarına ise hiç değinilmemiştir. Shakespeare'deki Prens Hamet kişiliğinde, kral Claudius'a ve işbirlikçilerine karşı duyulan derin düşmanlıkla birlikte, babanın öldürölmesinin öcünü alma bilinci ile bu eylemin zorunlu olup olmadığı kuşkusu arasındaki trajik kararsızlık dile geliyor. Buna karşılık, Hamlet'in öteki niteliklerine yalnızca değinilmekle yentiniştir. Gonçarov'un aynı adlı romanının kahramanı olan Oblomov, ataerkil Rus soyluluğunun eylemsizliğini, hantallığını ve tükenmiş düşçölüğünü, üstelik de

tam tamına cisimleştirmektedir. Fadeyev'in "Ondokuzlar" (Bozgun) romanındaki partizan komutanı Levinson, bir kolektif'in, —açık ve aydınlık düşünüp karar vermeyi sınıf kavgasının en zor koşulları içinde öğrenmiş olan— deneyimli bir yöneticisi olarak gösteriliyor. Bu kişiliklerde de, burada belirtilenler dışındaki karakter ögerleri çok daha zayıf çizilmişlerdir. Ancak, kahramanlarının yaşamından belirli bir olayı sergilemek isteyen bir yazar için olabildiğince çok ayrıntıyı değiştirerek, o olayı yalnızca yaşamda gerçekten olmuş olaylarla aynı olmaktan kurtarmanın yeterli olacağını savunan Çernişevski'nin de bu düşüncesi pek doğru değildir⁽⁸⁾. Yazarların çoğunluğu, edebî karakterlerin tipikleştirilmesinde bunun çok daha ötesine giderler ve kişilerin eylemlerini, sözlerini, yaşantılarını, bireysel çizgi ve ayrıntıların kompleks bir bütünü olarak değiştirirler. Bu konuda da Gorki, yaratış sürecinin özüne çok daha iyi yaklaşmıştır. Faust, Hamlet, Don Kihote, Platon Katayev ve Karamazov kardeşler gibi edebiyatta yaratılmış kişiliklere bakarak şöyle yazıyor Gorki: "Yaşamda bu sözü edilen kişilikler gibi insanlar yoktu, ancak onlara benzeyen, asal olarak onlardan çok daha az anlamlı, çok daha az bütünlümlü, çok daha önemsiz karakterler vardı, şimdi de öyledir; ve söz sanatçıları işte bu önemsiz'lerden giderek, onları düşüncede sonuna kadar bütünlüylep daha da öteye geliştirerek, insanların genelleşmiş 'tip'lerini. —türsel tip'leri— yaratırılar" ⁽⁹⁾.

Gerçekten de, edebiyatta yaratılmış kişiliklerin yaşamdaki prototipleri, büyük oranda, çok daha silik ve gözden uzak kişilerdir ve kendileriyle ilgili toplumsal karakterin asal niteliklerini, kendi bireyselliklerinde, edebiyatta yaratılmış kişilerden çok daha zayıf olarak dile getirirler. Özellikle burada apaçık görünüyor ki, yazarlar gerçekten de bazı şeyleri "düşüncede bütünlüyorlar" ve fiktif kişiler yaratmakla, insanların toplumsal karakterlerinin "daha ötesini düşünüyorlar", "düşüncede sonuna kadar bütünlüyorlar" Karakterlerin böyle yaratıcı "sonunc

kadar bütünlemesine düşünülüşü", onların yazar için asal görünen yanlarını, yazarın, yalnızca öne çıkarmakla yetinmeyip, kendi yarattığı kişiliklerde bu yanları daha da **bütünlemesi'nde** ve **güçlendirmesi'nde** dile gelmektedir. Fiktif karakterlerin yaşamındaki bireysel ayrıntılar, var olan bir çok olanak içinden seçiliyor ve yazarın yaratıcı tasarım gücüyle tam kendi düşünsel amaçları doğrultusunda yepyeni olarak bütünleştiriliyor.

Bu nedenledir ki, fiktif edebî kişiliklerin, bir karakterin asal yanlarını dile getiren yaşam ayrıntıları, yazarın, prototip olarak gördüğü insanların gerçek yaşamlarında gözlemiş ya da gözleyebilir olduğu ayrıntılardan daha **anlamlı**, daha **güçlü** ve daha **renkli** olmalıdır. Öyleyse, edebiyat eserlerindeki kişiler, gerçeklikteki prototiplerine oranla, genelde daha anlamlı bir etki yaparlar, bunlar, iyice dikkat çekici, ya da hatta hiç sıradan olmayan kişiliklerdir, demek oluyor. Aynı şey, bu kişiliklerin yaşamlarında geçen olaylar ve içinde bulundukları ilişkiler ve koşullar için de geçerlidir. Bu olay ve durumlar da hiç sıradan olmayan durumlar gibi etki bırakırlar, hatta hepten özel bir durum gibi bile görünürler. Ama zaten, toplumsal karakterlerin, sanat eserlerindeki yaratıcı tipikleştirilme'lerinin sonucu da tam burada yatıyor işte.

Lermontov, "Zamanımızın Bir Kahramanı" romanında, nesnel nedenlerden ötürü Peçorin karakterinin en asal yanına ilişkin, yani onun gerici Petersburg soyluluğuna karşı olan derin ve **uzlaşmaz nefretine ilişkin**, **ayrıntılı** şeyler söyleyememiştir. Ama gene de, bu çatışmanın etkilerini, o topluma kurban giden kahramanın iç yaşantısında görünürleştirmeyi başarmıştır. Lermontov, yaptığı sergilemede o etkileri tam bilinçlice güçlendirip derinleştiriyor. Peçorin'i, güçlü yetenekli, fakat **çevreyle arasındaki çatışmanın doğurduğu** zorlu yaşantıların altında ezilen bir insan olarak gösteriyor. Peçorin, yalnızca

toplumun üst katmanlarının yaşamını değil, düpedüz yaşamın kendisini hor görüyor; yalnızca üst kesimin temsilcilerine karşı değil, öteki insanlara karşı da soğuk ve kapalı davranıyor. Kendi nefretini topluma ve en yakınındaki insanlara taşıyor, onları kendine düşman ediyor, ya da kendi bencil ve duygusuz davranışlarının kurbanı yapıyor ve onlarla çatışmalarında kavga kararlılığını ve tüm karakter gücünü ortaya koyuyor. İşte bütün bunlar, o'ayların, Peçorin, Gruşnitski, Mari ve Vera'yı içine alan ve hiç sıradan olmayan zincirlemesinde ifade bulmaktadır.

Öte yandan, bir sanat eserinin kişilerinin yaşamlarındaki ayrıntıların bir başka işlevi daha vardır. Bu ayrıntılar, yalnızca fiktif karakterlerin asal yanlarını bütünlemekle ve bunları gerçekte bulunduklarından veya bulunabileceklerinden daha tipik yaparak güçlendirmekle kalmazlar. Fakat aynı zamanda, yazarın karakterlerle ilgili kendi **heyecansal değer yargılarını** dile getirmesinde ve kahramanların yaşamda aldıkları konumları **düşünsel olarak yadsıyışını** veya **onaylayışını** dile getirmesinde araç olarak da hizmet görürler. Sanatsal imgelerin ayrıntılarının taşıdığı bu ikinci işlev, birinci kadar önemli ve onunla ayrılmaz biçimde bağıntılıdır.

"Budala" romanında, edebiyat figürlerinin tipikliğinden söz eden Dostoyevski, Gogol'un "Bir Ev'lenme" komedyasındaki esas kişi olan memur Podkolesin'i örnek gösteriyor. Gerçi, kız isteyen beylerin, yaşamda "pencereden atlamaları, son derece seyrek" görüldüğü için, Dostoyevski'ye göre bu kişilik bir "abartma"dır. Ama buna karşın, birçok erkek de, kesin adımı atma noktasında, yüreklerinin bir köşesinde aslında Podkolesin'den farklı düşünmediklerini içlerinden itiraf edeceklerdir

Podkolesin'i pencereden atlatan Gogo', bu ayrıntıyla gerçekte, kahramanının en önemli toplumsal karakter çizgisini, yani kız isteyen büyük beyefendi pozundaki makam düşkünü me-

murun, havadan atan düşüncesizliğini, özel bir belirginlikle öne çıkarmıştır. Nitekim onu, daha da gösterişçi ve daha da zıpır Koçkarov'un yardımıyla Agafya Tihonovna'nın evine sürükleyen ve onun, zengin tüccar kızını isteyen öteki "talipî"lerin ayaklarını kaydırmasını sağlayan, üstelik düğün gününü bir an önce saptamasına neden olan, hep bu karakter çizgisidir. Ama işte, tam belirleyici anda Podkolesin'i pencereden atlayıp kaçmaya iten beklenmedik moral çöküntüsünün kolaylaştırıcı nedeni de gene bu karakter çizgisidir.

Dostoyevski, Podkolesin'in davranış biçimindeki tüm ayrıntıların ve özellikle de o beklenmedik kaçışının, bu karakter üstüne bir heyecansal değerler taşıdığını, yani Gogol'un, memurdaki hava atan düşüncesizliği yadsımasının **mizah**'ını içerdiğini göz önünde tutmamış. Kendi kendini şişirmesinin gülünç ve zavallı kurbanı olarak görünen Podkolesin, bu yolla okuyucuyu ve seyirciyi çok belirli bir tarzda etkilemektedir. Komedyadaki olay ve eylem ayrıntıları içinde Gogol, hem esas kişiliğin karakterinin en asal yanı üstüne kendi düşünsel yorumunu, hem de ona ilişkin kendi heyecansal yaklaşımını dile getirmiştir.

Demek ki, sanat eserlerindeki yaratılmış kişilikler, yalnızca gerçeklikteki insanlardan daha yüksek bir tipiklik derecesi taşımakla kalmazlar, fakat aynı zamanda, sanatçının yaratıcı fantazisiyle işlenmiş ayrıntılar yoluyla da, yüksek düzeyde bir düşünsel-heyecansal ifade gücü içerirler.

Kimi zaman sanatçı, eserinin heyecansal eğilimini, salt sıradan olmayan ayrıntılarla değil, fakat hiç **olmadık, fantastik** ayrıntılarla da dile getirir. Örneğin, Saltıkov-Scedrin'in yergici-taşlamacı romanı "Bir Kentin Öyküsü"nde, Rus mutlakçı egemenliğinin vahşi despotizminin cisimleştiği kent başkanı Borodavkin, yemeklerine hardal katmak istemeyen yurttaşların üstüne kurşun askerler göndermektedir. Böylesi fantastik imgelere, **gro-**

teek deniyor. (İtal: Grottesco-Eski Roma'nın yeraltında bulunmuş Grotte'lerindeki* fontastik süslemeler uyarınca).

Edebiyat eserlerinde, ayrıntıların yanında, o eserlerin yaratılışına katılmış **dilse** özelliklerin de büyük önemi vardır. Bir eserin tüm dilse kuruluşu, yani sanatsal söylem, karakter üstüne yazarın düşünsel-heyecansal değerlemesini dile getiren bir araçtır. Ne var ki, eserin dil katmanının yaratılması, ancak, yazarın, neyi göstermek istediğini bildiği noktada başlar.

Lev Tolstoy, romanlarından biri üstündeki çalışmasını, şair Feth'e yazdığı bir mektupta şöyle tasvir etmiş: "Üzülüp sıkılıyorum, ama kendimi içtenlikle zorladığım halde bir şey çıkaramıyorum.. Büyük bir eserin, henüz dışında bulunan kişilerle ilgili olabilecek olayların hepsini gôzetmek ve sonunda ancak içlerinden milyonda birini seçmek üzere, mümkün olan milyonla bağlantının hepsini düşünmek, korkunç zor bir şey"(10).

Tolstoy'un bu açıklamasından anlaşılıyor ki, yazar hemen sanatsal metnin yaratılışına ve onun dilse kuruluşuna koyulmuş, fakat oluşacak romanın kahramanları, yazarı çok önceden meşgul etmiş, öyle ki, yazar, sonunda çok sayıda olabilirlik içinden, karakterlerin düşünsel heyecansal değeri için öncelikle söz konusu olacak en iyilerini seçmek üzere, tasarımında o kahramanları çeşitli ilişkiler içine getirmiş, yaşamlarının habire yeni yeni ayrıntılarını sınımış. Ne zaman ki, Tolstoy'a bu sorunlar az çok çözülmüş olarak görünmüş, yani yazar, ne üstüne yazacağını bilir olmuş, ancak o zaman kaleme sarılıp eserinin dil olarak yapılışına geçmiş ve bunu yaparken, gösterime sunduğu gerçekliğin ayrıntılarını daha da ince işlemiş, sanatsal söylemin ayrıntılarını sürekli yeniden düşünüp oluşturmuş.

* Grotte, Antik Roma'da «Yeni Dönem» başlangıcında yer altında bulunmuş zengin süslemeli antik «hacim»ler (Bknz. Wir und die Kunst, W. Hütt, Henschel Verlag, Berlin 1977, s. 72, 76) ÇN.

Sanatsal yaratışın, epik ve dramatik edebiyat eserlerinde görülen özellikleri, öteki bazı sanat dalları için de karakteristik tir. Ressamlar, garfikerler, yontucular, tiyatro ve film yönetmenleri de, göstermek istedikleri şeyi önce tasarımlarında olgunlaştırır lar. Onlar da, yapılacak çalışmanın ayrıntılarını düşünüp, bunlar içinden, kendilerini ilgilendiren karakterlere yönelik düşünsel-heyecansal yaklaşımlarını açıklaştı rabilecek olan larını seçerler. Renk, alçı, ahşap ya da mermer, tonlama ve tavırlar, makyaj ve giysiler, ancak bundan sonra işin içine girer.

Örneğin bir portre ressamı, belli b.r kişinin, bir toplumsal karakterin belirli yanlarını cisimleştirdiği izlenimini edinirse, o kişi üstünde karar kılar. Portrede bu yanları daha güçlü olarak öne çıkarmak ve kendisinin bunlara ilişkin yaklaşımını dile getirmek için, uygun olacak giysiyi seçer, pozu, baş duruşunu, yüz ifadesini, fonu, ışığı vb. belirler. Kişinin karakteristik çizgilerini ve kendisinin bunlara ilişkin yaklaşımını, renkler yardımıyla tuvale geçirme çabasına, bundan sonra girer. Söz konusu karakter çizgileri, portrede, ötekilerden daha güçlü ve daha keskin belirecekler ve böylece günlük yaşamdakilerden daha tipik olacaklardır.

Ekspresif (ifadeli, içsel anlatımlı) sanat dallarında, yani lirikte, müzikte ve sanatsal dans ta ise, sanatsal yaratışın benzeri özellikleri, özgül bir tarzda ortaya gelir. Bu sanat dalları, edebiyat figürlerindeki gibi tekil kişilerin bütünlemesine karakterlerini değil, insanların tekil yaşantılarını imgeselleştirirler, fakat bu tekil yaşantılar da toplumsal-tarihsel açıdan karakteristik olanlardır. İnsanların yaşantıları, genel ve asıl nitelik düzeyleriyle, her zaman, bir ülkedeki, bir çevredeki, bir çağdaki toplumsal koşullar ve ilişkilerle bağıntılıdır, hem de yalnızca bir kişi için değil, çoğu kişi için geçerlidir. Öte yandan, böylesi yaşantılar her zaman tekil kişilerin bilinçlerinde oluşur ve bu yolla o tekil kişilerin bireysel çizgilerini dile getirirler.

Şairler, besteciler (kopozitörler) ve dans düzencileri (koreograflar), eserlerinde genellikle kendi yaşantılarının oluşum ve gelişimi üstüne bir şeyler söylerler. Ne var ki, ancak gerçeklik ile aktif ve düşünsel temele dayalı bir ilişki içinde oldukları ve üstün bir duyarlığa, güçlü bir yaratıcı fantaziye sahip bulundukları durumlarda büyük sanat ortaya koyabilirler. Çünkü ancak böyle olunca, kendi yaşantıları içinden toplumsal karakteristik olanı bulgulayacaklar ve kendilerini, bu yaşantıların belirli yanlarına ve niteliklerine ilişkin kendi toplumsal görüşleri doğrultusunda özel bir açıklıkla göstereceklerdir. Bu yanları ve nitelikleri, sanatsal yaratışlarında bu sanatçılar, genel bilinç içeriklerinden alıp öne çıkarırlar, sanat araçlarıyla onları güçlendirirler ve böylece o yanlara ve niteliklere daha büyük bir heyecansal ifade gücü ve daha büyük bir tipiklik kazandırırılar.

Bir dinleyiciye ya da okuyucuya yönelen şiirde, şairin duyuşlarına ilişkin kendi **refleksiyon**'ları (içdüşünmeleri) ve şairin,— bu duyuşları doğuran, bu duyuşlarla içlerine girdiği— yaşam görüngülerini **sergileyişleri**, yaşantının öne çıkarılmasının ve görünürleştirilmesinin araçları olarak hizmet görürler. Öncelikle dinlemeye yönelik olan **müzik**'te de, **ezgi** (melodi,) benzer bir **araç** durumundadır. Ezgiler, insan sesinin, belirli duyuşları sesle ifade edebilen entonasyon'u gibidirler. Onlar da, eşlik müziğiyle armoni ve ritm birliği halinde sanatsal bir bütün oluştururlar. Edebiyat ve tiyatro, müzik ve dans, resim ve yontu sanatlarının kendi aralarındaki asal ayrımlar bir yana bırakılırsa, sanat dallarının hepsi, sanatsal yaratışın genel yasallıklarına bağımlıdır.

Demek ki sanat, özgül özellikler göstermekte ve bunlar yoluyla kendini, toplumsal bilincin öteki biçimlerinden, bilim ve felsefeden, ahlak ve hukuk norm'larından, toplumsal-siyasal kuramlardan, ayırmaktadır. Genelleyici düşüncenin (yargılar, kanıtlar, çıkarsamalar içinde düşünmenin) tüm bu biçimleri, yaşamı, —yaşam görüngülerinin genel, türsel niteliklerini onların

bireysel çizgileri üzerinden soyutlayan— soyut kavramlar yardımıyla tanıyıp biliyorlar. Gene bunların hepsi, tipik görüngüleri yaşamda buldukları gibi yansıtan, yani onların bireysel çizgilerini değiştirmeyen görselleştirici imgeler de kullanıyorlar.

Buna karşılık sanatta imgeler, yaşamı yorumlamanın temel aracı oluyor. Bu imgeler yardımıyla görüngüler, bireyselliklerin **değiştirme yapılarak biçimleniyor, yani yaratıcı biçimde tipikleştiriliyor**. İlk toplumun, —sınıfsız klan düzeni koşullarındaki insanlar için karakteristik olan— kendi naiv ve fantastik dünya kavrayışını dile getirdiği, sinkretistik (uzlaşımçı, ayırmış) yaratışından farklı olarak, sanat, insanların toplumsal karakterleri üstüne, sınıflı toplumdaki yaşamın genel çelişkileriyle bağıntılı olan, fakat her bir sanatçının kendi **bireysel** yaratıcı tasarım gücüyle oluşturduğu, bir **düşünsel-heyecansal** değerlendirme getirmektedir. Sanatçılar, toplumsal karakterlerin ilginç buldukları yanlarını ve kendi kişisel etkilenebilirlik ve yaşantılarını öne çıkarıyorlar, üstelik bunları daha da bütünlüyorlar ve güçleniyorlar. Sanatçıların değerlendirme getirişleri, ayrıca, yeni fiktif (yapıntılı) bireysellikler yaratıcı, sanatsal büyütme usulleri kullanma ve çok sayıda ayrıntıyı başlıbaşına bir bütün olarak birleştirme tarzlarında da olmaktadır. Böylece sanatçılar, estetik bütünlükte (tamlıkta) eserler yaratmayı başarıyorlar.

Okuyucular, seyirciler ve dinleyiciler, algılanan sanat eserinin, bir fiksiyon (yapıntı, yaratı) olduğunu bilirler. Buna karşın, sanatçının yaptığı gibi onlar da, karakterlerin toplumsal-tarihsel özelliklerinin anlamını vermeye çalışırlar. İşte, sanatın **bilgi öğretisi** işlevi burada gerçekleşiyor. Okuyucular, seyirciler ve dinleyiciler, sanatsal imgelerdeki düşünsel-heyecansal eğilimi algırlar ve sonra bunu yaşamda sınavabilirler. Burada da, sanatın **eğitici** işlevi gerçekleşmektedir. Nihayet, okuyucular, seyirciler ve dinleyiciler, yaşamı heyecansal-imgesel olarak yansıtan estetik bütünlük'ün (tamlığın) yüksek düzeyinden

haz duyarlar, zevk alırlar. Burada ise, sanatın **estetik** işlevi gerçekleşmiş oluyor.

Kanıtlayabildiğimiz gibi, sanat eserlerinin içerik ve biçimlerinin tüm özgül nitelikleri, halkların toplumsal yaşamlarının tarihsel gelişim süreci içinde meydana gelmişlerdir ve elbette ki sanatsal edebiyatın özgüllüğü de tarihsel olarak oluşmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT DALI OLARAK EDEBİYAT

Bir önceki bölüm, edebiyatın, öteki sanat dallarıyla ortak yanlarını meydana getiren, yani sanat dediğimiz tür geneline ilişkin olan özgül nitelik'leriyle ilgiliydi. Şimdi ise, edebiyatın, bu tür geneli içinde bir sanat dalı olarak özgül özellikleri söz konusu edilecek.

Bir sanat dalının, dal olarak özgüllüğünü, en başta, onun sanatsal imgelerini yaratmasına hizmet eden gereç (materyal, madde) belirler. Edebiyat bu bağlamda kuşkusuzca dil sanatı olarak karakterize edilebilir. Edebiyatta, imgeselliğin maddi taşıyıcılık işlevini, insanın belirli bir ulusal dile dayalı bulunan **söyem**'i görmektedir.

Dil karmaşık bir görüngüdür. Dilin en önemli işlevi, insanlar arasındaki iletişimi, yani birbirini anlamayı sağlamaktır ve dil yardımıyla insanlar, birbirlerine bir şeyler bildirirler (demek

ki söylem, şey'leri **nitelemeye**, **adını koymaya** hizmet eder); gene dil yardımıyla insanlar, birbirleriyle görüş alışverişinde bulunurlar (demek ki söylem, "**düşünsel**" işleviyle de etkindir) ve nihayet, dil yardımıyla insanlar, kendi duygularını dile getirirler, başka insanların duygularına seslenirler (bu da dilin **ekspresif —ifadeci, içsel anlatımcı—** işlevini gösterir). Bu açıların hepsinin de sanatsal yaratışta yeri vardır. Hepsi birlikte, edebiyatta, son derece zengin ve kendine özgü bilgi-öğreti'sel ve estetik olanaklar sunarlar.

SÖYLEM'İN SANATSAL OLANAKLARI

Bilindiği gibi, sözcükler, nesnelerin ve görüngülerin genel niteliklerini belirtirler. Oysa sanat bunu her zaman sanatsal imgeler yoluyla yapmak durumundadır. Sanat, genel'in ancak bireysel içinde bulunanaıyla, yani, yinelenemez "bir-kerelik"ler dünyasıyla ilgilidir.

Böyle olunca, dilin, sanatsal yaratış için taşıdığı olanaklar sorusu, edebiyat kuramcılarının önüne dikiliyor. Ünlü filolog A. Potebnya, geçen yüzyılın sonunda bilimsel çalışmasını bu sorunun çözümüne adanmıştı. "Düşünme ve Dil" ve "Yazı ve İşaretlerden Edebiyat Kuramına" adlı kitaplarında, Potebnya, dilin sanatsal (kendi terimiyle "poetik") boyutu, zaten gene dilin, süregiden ve bitip tükenmeyen deviniminde ve gelişmesinde içkindir, diye vurguluyordu. Dil sanatı (poesi), Potebnya'ya göre, eski, bilinen, elde bulunan bir belirtimin yardımıyla, yeni, henüz bilinmeyen bir görüngünün açıklandığı yerde oluşuyor. Söz gelişi, ağaçlar geceleri uykuya dalar, diyen bir çocuk, sanatsal bir imgeyi biçimlemiş olur, diyor Potebnya ve böylece dil sanatını, her çeşit imgesellikten yoksun, düz nesnel, "edebiyat dışı" söylem'in (düz yazı'nın) karşısına koyuyor. Dil sanatının en önemli belirtisini, Potebnya, sözcüğün çok anlamlılığında (polisemi), özellikle de onun **metaforik**'inde

(eğretileme, istiare) görüyor; sözcüklerin dolayimli anlamda (mecaz'lı, değişmeci) kullanılmasının, sanatsal söylem'i yalnızca süslemekle kalmayıp, dil sanatının kendi özünü oluşturduğuna değiniyor.

Potebnya'nın öğretisi, sanatsal edebiyatın önemli bir beliliğini açığa çıkarmıştır. Gerçekten de, sanat eserlerinde sözcüğün çok anlamlılığı imgeselliğin ana kaynaklarından biridir. Ancak şu da var ki, bir yazarın dilinde imgeselliğe, yalnızca anlam dolayımlılığı (mecaz, değişmece) yardımıyla varılmaz. En üst düzeyde sanatsallık taşıyan pek çok eserde, sözcüklerin tümü kendi asıl anlamlarında kullanılmışlardır. Puşkin'in, bir bakıma hiç bir değişmece kullanmadığı, ünlü "Sizi Seviyordum..."⁽¹⁾ şiiri örnek olarak gösterilebilir.

Dille kurulmuş parçalar, metinden kesilip koparılacak incelenen olursa, çoğu durumda bunlar tümüyle imgeselliklerini yitirirler. Sözcüğü, "Notalar önceden konmuştu", tümcesi, kendi başına hiç bir imgesel öge taşıyor: Herhangi "genel" notalar (ister, bir devletin başka devlete verdiği notalar olsun, ister, müzik notaları olsun) herhangi bir yere konmuş (yazı masasının üstüne, basımevinde makinenin önüne, piyanonun nota çerçevesinin içine, ya da satış yerine), kimin, niçin koyduğu da bilinmiyor. Oysa aynı tümce, belli bir metnin dilsel bağlantısı içinde, dolayimli bir anlam da kazanabilir, bir-kere'lik bir şeyi belirtmeye de hizmet edebilir.

Edebiyat eserlerinde durum tam da böyledir işte. Biçim olarak en yalın sözler, yinelenemez bireysel olayları, eylemleri, yaşamları yansıtabilirler. Örneğin, önceden konmuş olan notalar'la ilgili yukarıdaki tümce, Çehov'un "İonic" öyküsünün birinci bölümünde, oraya kadar Turkin ailesine ilişkin anlatılanlarla birlikte görülünce, imgesellik kazanıyor. Okuyucu, notların, bir müziksever hanımkız olan Kedcık'ın ("Kotik'in) oturacağı piyanonun üstüne önceden konmuş olduğunu öğre-

niyor ve koyanların da, konuklara kızlarının yeteneğini etkili-
ce göstermek isteyen ana baba olduğunu anlıyor. Öyleyse,
kısacık değinilen bu olgu, "gösteri"ye çıkartılan ve çıkarken de
doğallık süsü verilmek istenen bir yaşamın, bireysel görüngen
imgesini iletmektedir.

Verilen örnek de kanıtlıyor ki, dilde imgeselliğe kavuşmak,
ille de dilin şu veya bu özel biçimlerinin, özellikle de mecazlı
ifadelerin kullanılması yoluyla olmaz, fakat aynı zamanda, dilin
en yalın araçlarıyla belirtilebilen görsel ayrıntıların ustaca se-
çilmesi yoluyla da olur. Söyleyen ya da yazan kişi, bir-kere'lik
bir olguyu yeniden yaratmaya yöneldiğinde, dilin her biçimi de
İmgesel bir anlam kazanabilir.

Söylem, onu söyleyenin kendi cehre'sini biçimlemekle de
imgeselliğe erişir. Örneğin, bir felsefe terimi olan "aşkın" (tran-
sasant) sözcüğü, kendi başına herhangi bir imgesellikten yok-
sundur, ama Gorki'nin "Aylak Takımı Arasında" oyununun kişi-
lerinden Satın'ın ağzında, bir ayırdedici nitelik ögesi oluyor, böy-
le "bilgiççe" sözler kullanmakta acı bir avunma bulan bir yok-
sulun kişiliğini (bireyselliğini) biçimleyen bir öge oluyor.

Demek ki, imgesellik için dilde gerekli yetinin bulunuşu,
edebiyatın bir sanat dalı olarak özgüllüğünü belirlemektedir.

Peki öyleyse, sanatsal dil ile edebiyat olmayan dili ayıran
nedir? Çabaları, "biçimsel okul" denen akımın gelenekleriyle
bağlantılı bulunan kimi bilginler, 1920'li yıllarda, bu sorunun
yanıtı için uğraşmışlardı. V. Şklovski'nin ve aynı yaklaşımdaki
başka bilimcilerin ilk çalışmaları, edebiyat metnindeki ton-
lama-sözdizimi ve ses-ritim yapısına yoğunlaşmıştı; özellikle
de bu metinlerin "ezgiselliği" ve "araçsallığı" üstünde duru-
luyordu. Bu bilim adamları, edebiyat eserlerine, bir ses kurulu-
şunun özel bir biçimi olarak bakıyorlardı. Sanatsal söylemin
"dış biçimi"nin incelenmesi, kuşkusuz olumlu bir rol oynamış-
tır. Biçimsel okul'un bilimcilerinin önde gelen çalışmaları, ör-

neğin B. Eichenbaum'un "Rus Şiirinde Koşuğun Ezgiselliği" kitabı, sanat eserlerinin ses yönünden biçimlenişlerinin anlamı üstüne önemli genellemeler içermektedir.

Ne var ki, öncelikle fütürist şairlerin deneyimlerine ve estetik görüşlerine uyan biçimsel okul sözcüleri, bir edebiyat eserindeki dil seslerinin "kendi başına bir değer" taşıdıkları yolunda, yanlış bir anlayışı savunuyorlardı: Edebiyata, iyiden iyiyeye müzikle aynı gibi baktıkları için, dil söylemindeki ses etkisinin, o söylemdeki mantıksal anlamından bağımsız, kendi başına bir heyecansal ifade gücü taşıdığı sonucuna varmışlardı.

1920'lerin daha sonlarında, gene biçimsel okul'un geleneklerini taşıyan, ama sanatsal söylemin sorunlarını, daha derinlemesine ve daha umut verici başarıyla aydınlatan çalışmalar yayınlandı. "Kendi başına (kendi'ci) değeri olan söz" (12) tarzındaki fütürist yaklaşıma ve arı bir ses olayı (fenomeni, görüngüsü) olarak dil sanatı öğretisine, B. Tomaşevski, Y. Tınyanov ve V. Jirmunski, karşı çıktılar. Bunlar, sanatsal dil'e, en üst düzeyde ifade gücü olan ve sıkı örülmüş bir dil olarak bakıyorlardı. Tomaşevski, olağan gündelik konuşmada "dil kullanımının kuruluşuna ve seçilişine aldırmayız", diyor, "herhangi bir ifade biçimi'ne yetiniriz; anlaşılır olsun o kadar. Hatta ifade bile zaman zaman rastlantıya kalır; tüm dikkat, bildirime yoğunlaşır." Edebiyattaysa, verilen biçimin, şu ya da bu oranda kendi başına değer taşıdığını belirten Tomaşevski, şöyle ekliyor: "İfadeye yönelmiş, ifadeye yoğunlaşmış söylem, bu amaçlılıktan yoksun olan gündelik dilden farklı olarak, sanatsal, diye nitelenir"(13).

Bu görüşler, eleştirel bir değerlendirmeyi gerektiriyor. Her şey bir yana, sanatsal olan ve sanatsal olmayan dil ifadelerinin karşı karşıya konuluşundaki bu saltıklık (mutlaklık), bir çelişki doğurmaktadır. Gündelik konuşmada çoğu kez, imgesellik ve imgeselliğe bilinçlice yöneliş, hiç de yok değildir. İnsanların,

gündelik iletişiminde, anlatımlarını, açık, imgesel gösterimli ve etkileyici yapmaya uğraştıkları hep bilinir.

Bununla birlikte sanatsal dile ilişkin olarak biçimsel okul'un getirdiği kuramlar gene de, akla uygun bir asal çekirdek taşıyorlar. Dile getirme araçları, edebiyat metinlerinde, örneğin gündelik dilde olduğundan çok daha büyük bir rol oynarlar. Yazar, eseriyle, kendi fantazisi gücünün yarattığı şeyi, okuyucunun yalnızca bilgisine sunmakla yetinmez, fakat aynı zamanda okuyucuyu **estetik** olarak etkilemeyi de ister. Bundan dolayı, bir sanatsal metnin en önemli niteliğinin, en üst düzeyde örülüşmüşlük olduğu ortaya çıkar. Gerçek bir sanat eserinde, her bir renk noktası, her bir ince ayırım, anlamlı ve ifade yüklüdür. "Sıradan, gündelik" bir anlatım biçimi, içeriğinden hiç bir şey yitirmeksizin değiştirilebilirken (bilindiği gibi, aynı bir şey, değişik sözlerle söylenebilmektedir), bir sanat eserinin dil dokusunu bozmak, çoğu durumda ona büyük zarar vermektedir. Örneğin Gogol'un "Durgun havada Dnepr, bir başka güzeldir" tümcesi, yalnızca herhangi bir sözcüğünün, aynı anlamdaki önceki sözcüklerle değiştirilmesi halinde değil, aynı sözcüklerin salt yerlerinin değiştirilmesi halinde de, şiirsel anlamlılığından bir şeyler yitirecektir.

En anlamlı, ifade yönünden en güçlü dil kullanışlarının ve deyimlerin özenle seçilmesi, edebiyatta büyük önem taşımaktadır. Gelişigüzel ve rastlantısal olan her şey, yani bağlantısız ve boyutsuz (nötr) olan her şey, —ki gündelik dilde bol bol vardır bunlar,—edebiyat eserinde en aza indirilir, ideal durumdaydısa sıfır yapılır.

Dahası, edebiyatta sık sık öyle dilsel biçimler de kullanılıyor ki, bunlar sanat dışında ya pek az düşünülebilirdi, ya da hiç düşünülemezdi. Örneğin, Blok'un şu şiir dize'eri gibisini, gündelik dilin içinde tasarlamak zordur "Korkunç bir masal ürperiyor, yıldız tarlalarının çitleri pırıl pırıl..."

Yazarlar kimi zaman, dilin değışmeci niteliklerinde öyle bir yoğunluğa varıyorlar ki, eser daha dil yapısıyla bile, sanat eseri olduğunu açığa vuruyor. Bunun gerçekleşmesi, dolayımı, istiareli anlatımların kullanılmasıyla ve çok sayıda güçlü ifade fakat alışılmamış söz dizimi kuruluşlarına başvuru masıyla ve öncelikle de, yazarın şiirsel dile yönelmesiyle olmaktadır.

Ancak, sanat dili için asal olan, onun biçimsel ayırdedici bellilikleri değildir İster konuşmalı metinler olsun (gerçekçi romanlardaki karşılıklı konuşmalar gibi), ister düzyazı metinler olsun (anılar, anekdotlar, günceler gibi), edebiyat metni, birçok durumlarda, gündelik dile göre dıştan hiç bir ayırım göstermez. Ve işte, biçim yönünden gündelik dil ile aynı olduğu durumlarda bile, sanatsal söylem, gene estetik bütünlüğünü (tam'lığını) taşır.

DİL SANATLARINDAKİ İMGELERİN "CİSİMSİZLİĞİ"

Edebiyat, ekspresif (ifadeli, anlatımsal, içsel etkilemeli) sanatlardan farklı oluşuyla, genelde, görsel sanatlar* denilen sanat dalları arasına girer. Böyle olmakla birlikte, edebiyat,

* Buraya kadar, «lirik, müzik ve sanatsal dans» olarak ayrılan «ekspresif sanatlar (ifadeci, içsel etkileyici anlatımlı sanatlar)» grubunun ,buradan sonra, lirik'in «sanat dalı olarak edebiyat'a girmesi nedeniyle yalnızca müzik ve sanatsal dans'a (hatta sanatsal dans'ın da görsel sanatlar'a girmesi nedeniyle yalnızca müzik'e) indirgendiğini göreceğiz, Öte yandan tiyatronun da dram sanatı yaniyla edebiyata ortaklığı beliriyor Edebiyatın «görsel sanatlar» içinde sayılışı ise, burada belirlenen asal ayırım nedeniyle daha sonra göz önüne alınmamaktadır. Bu gruplamaların çok kesin olamayışı nedeniyle çeviride de tam karşılıkları her zaman bulunamıyor (Örneğin: «görsel sanatlar» ile «plastik sanatlar» deyimlerinin tartışmalı oluşu, gibi). Kaldı ki az ilerde resim'in de plastik sanatlardan ayrı söylendiğini göreceğiz. Biz çeviride, olabildiğince dilimizdeki karşılıklarını vermeye çalışırken, metni tam yansıtabilmek için ayrıca parantezlerle de açıklamayı sürdüreceğiz. (Öte yandan, "görsel sanatlar" yerine burada daha geniş anlamda "gösterimsel sanatlar" diyimi önerilebilir.). ÇN.

öteki görsel sanatlardan da ilkesel olarak ayrıdır. Ressam ve yontucu, oyuncu ve sahneye koyucu, doğrudan gözle görülen bir inanılrlık, yani doğrudan görsellik taşıyan sanatsal imgeler getirirler ortaya. Resmin çizgileri ve renkleri, bronz, ahşap veya mermerden yapılmış yontu figürleri, tiyatrodan veya sinemada oyuncunun oyunu, bütün bun'ar. dıştan bakılıştan, gösterilmek istenen nesnelerin "kendileri gibi olan imge"ler sunarlar. Bu sanatlarda sanatsal imgeler doğrudan görme duyumumuzu etkilerler.

Sanatsal edebiyattaysa böyle değildir. Sözler, sunulan nesnelere ilişkin tasarımlarımızca, ancak düşünsel-çağrışımsal yoldan bağlantılıdır. Bir edebiyat eserini okurken veya dinlerken, yazarın bize sunduğunu gözümüzle görmeyiz, ama metinde belirtilen nesneleri ve olguları, kendi tasarım gücümüz yardımıyla, sanki yeniden oluyormuş gibi canlandırırız. Edebiyatın imgeleri görsellikten yoksundur; bu imgeler, Lessing'in "Laokoon" daki deyişle, "cisimsiz" dirler.

Bu bakımdan edebiyat, öteki sanatlara oranla daha az olanaklı bulunuyor. Çernişevski: "Tüm öteki sanatlar" diye yazıyordu, "yaşayan gerçekliğin kendisi gibi, doğrudan duyumun kendisine etki yaparlar, edebiyatsa, fantaziye seslenir.." (14) Şöyle bir saptama yapmıştı Çernişevski: Fantazinin (yani düşüncenin, tasarımın) imgeleri, duyumla doğrudan yapılan algılamalara göre ne denli daha zayıf ve soluk kalıyorlarsa, edebiyat da, öznel etkilenmenin açıklığı ve yeğlinliği yönünden, öteki sanatlara oranla, o denli geride kalır (15). Yüzyılımızda da, en ünlü edebiyat kuramcılarında R. Ingarden, edebiyatın gösterimine özgü bir eksiklikten, tam olmayıştan, belli bir şemalaştırmadan söz ediyordu.

Ne var ki, edebiyat imgelerinin görsellikten yoksun oluşu, gene edebiyatın kendine özgü, özel olanaklarıyla dengelenmektedir. Resimden ve plastik sanatlardan farklı olarak, yazar, gerçekliğin yalnızca gözle (optik) algılanabilen yanlarını değil,

fakat aynı zamanda, işitme, dokunma ve koklama duyumları na da seslenen tüm yanlarını yansıtıyor. Bu bağlamda, Pasternak'ın, bir şiirde "gülün okşayıcı soluğu, nanenin, yumuşak dopdolu kokusu" nu getirme düşüncesi, dikkate değer bir örnektir.

Yazar, asal olarak okuyucunun, doğrudan duyum organ'arı yoluyla olmayan algılamalarına yöneliyor: Onun anlıkso! (entelektüel!) tasarım gücüne sesleniyor. Örneğin, Lermontov'un şu ünlü dize'lerini okuduğumuzda: "Ve yapayalnız, ve üzgün!... Özlemek boşuna, gönülden el uzatmayı bir dosta..." bu dize'lerden, iç bakışımızda il'e de bir belirli imge oluşmaz, ama şairin derdini hemen anlarız.

Demek ki, dil sanatının imgeleri, yalnızca, duyumlara seslenen nitelikleriyle nesnelerin kendilerini değil, fakat gerçekliğin insan bilincinde yarattığı tepkiyi de veriyor, öznel algılaşmanın bütününe ortaya getiriyor.

Dil yoluyla imgesellik, bir nesnenin görünür noktalarının tümünü ve yığınla da "yardımcı" ayrıntıyı belirtmeye ters düşer. Ne var ki, ayrıntılardan, karakteristik çizgilerden, inceliklerden yoksun, salt bir sav, bir özet gibi, şemat'k belirtmeler de, yazarın istemediği bir şeydir. Soyut bir "kuru mantığa seslenişin" (ister kısa ve derli toplu olsun, ister yayılmış ve bol sözlü olsun), gerçek bir sanatsal etkiye erişme gücü yoktur. Eğer yazar, bir nesneyi **bütünlüğüyle** ortaya getirecek ayrıntı ve incelikleri seçmeyi başarmışsa, ancak o zaman bir edebiyat metni, sanatın gereklerini yerine getirmiş o'ur. Okuyucu ancak böyle durumlarda, söz'lerle belirtileni, kendi fantazisinde "çizerek bütünleme" durumuna geçebilir. **Düşünsel, çağrışımsal** tasarımlar, yani nesnelerin çeşit çeşit bütünlenişleri, edebiyat eserlerinin algılanışında önemli rol oynarlar,

Dilsel imgelerin doğurduğu düşünce ve çağrışımlar, hiç de azımsanmıyacak kadar, öznel, bireysel, hatta başına buyruk boyutlar da içerirler. Ama işte bu zaten edebiyatın asal, özgül

belliliklerinden biridir. Okuyucunun, bir kahramanın dış görünümünden, onun hareketlerinden, tavırlarından, olayın getirdiği durumlardan, vardığı tasarımlar, bir resme veya bir yontuya bakan, ya da bir tiyatro, bir sinema salonunda bulunan bir izleyicinininkinden çok daha öznelidirler, Her birimizin kedi Faust'umuz, kendi Tatyana Larina'mız, kendi Andrey Bolkanski'miz vb. vardır. Metnin çağrıştırdığı değişken tasarımlara yoğunlaşmış olarak, dil sanatının "büyülü" etkisi altında okuyucu, kendi tarzında, sanatsal imgelerin bir "ortak yaratıcısı" durumuna gelmektedir.

İnsan, edebiyat eserlerinin "cisimsiz" imgeleriyle ilişkiyi, gündelik yaşamın herhangi bir konumundayken kurabilir ve bu ilişki, insanın, gündelik yaşamı içinde, resim veya plastik sanatların eserleriyle, ya da tiyatro veya sinema sanatının eserleriyle ilişkiye geçmesinden kat kat daha kolay olma "ayrıcılık"ını taşır. Bir edebiyat eseriyle ilişkinin gidişini, okuyucu kendisi belirler. Okuyucu, bir romanı, dramı, veya poem'ı tanıma süreci içinde, zaman zaman, metnin daha önce okumuş olduğu yerlerine döner. Kitabı kapayıp, okuduğu kadarı üstüne düşünmek, ya da daha başka bir şeye yoğunlaşmak için, hangi zamanın kendisine en uygun düşeceğini gene kendisi saptar. Dilsel imge, okuyucunun yaratıcı etkenliğe katılımı için sıçrama tahtası olur, onun fantazini işlerliğe geçiren itkiyi sağlar.

Ancak, dilin "cisimsiz" imgeleri, görünürler dünyasıyla olan ilintilerini gene de korurlar. Edebiyat eseri, hem "görünür" hem de "görünmez" gerçekliği yansıtan imgelerin bir sentezini (bireşimini) ortaya getirir. Kaldı ki, yazar kendisi de zaten sık sık, okuyucuda veya dinleyici de görsel tasarımları çağrıştırmaya çaba göstermektedir.

Hele antik çağ edebiyatında, sözün görselliği, özellikle büyük bir önem taşıyordu. O zamanlarda, şairliğin "sözlerle resim" yapmak diye karakterize edilmiş olması bir raslantı değildir.

Sözün bu görselliği, Antik'i izleyen çağlarda da önemini korudu. 18. yüzyıl başlarında bir yazar, dil sanatındaki yetenek gücünün, şairin bir sanatçıya kullanması için sunabildiği imge sayısı ile belli olduğundan söz ediyordu. Goethe, kendi edebiyat yaratışındaki "gözle görülür, elle tutulur kişilikler" (16) üstünde duruyordu. Ve Gorki, edebiyatı, söz yardımıyla yapılan plastik gösterim, diye niteliyordu.

Fakat aynı zamanda, görsellik isteğinin, dönemden döneme daha geriye gittiği de açıkça bellidir. "Sözle resimler çizmek"ten ibaret bir işlev, zaman geçtikçe, edebiyata daha bir aykırı düşer oldu. Bu bağlamda, dil sanatının, "cisimsiz"i, resim sanatındaki cisimli güzelliğe yeğ tuttuğu yolunda, Lessing'in yaptığı belirlemeler ünlüdür. Laokoon'da şu satırları okuyoruz: "...Bu görünür kılıf,.. ancak şairin, yarattığı kişilere bizim ilgimizi çekmede kullandığı en az önemli araçlardan biri (olabilir)" (17) ve daha ileride şöyle sürdürüyor Lessing: "Dil sanatının çizdiği bir tablo, ille maddî bir tabloya dönüşmesi gereken bir şey değildir.." (18). Bu yargılar, modern edebiyat da dahil olmak üzere, edebiyat gelişiminin daha sonraki olgularına uygunluk göstermektedir. Yaşam görüngülerini çözümleme heyecanı ve insanı yansıtmanın büyük ruhsal ustalığı, yazarı, geleneksel söz plastiğinden genellikle uzaklaştırıp, "gözle görünmeyen" gerçeklik alanına çekmiştir. Böylece, edebiyat imgelerinde doğrudan göze yönelen inandırıcılığın (görselliğin) bulunmayışı, yani böyle bir kısıtlılık, edebiyat için, belli bir tarzda bir olumluluk olarak bile ortaya çıkıyor. Yazar, "cisimsiz" imgeler'e çalışarak, yaşamın, nesneler dünyasının görünürlük alanında cisimleşmiş olmayan yanlarını da kucaklayabiliyor.

EDEBİYATTA ZAMAN VE MEKÂN

Sanat dalları, gerçekliği, zaman-mekân boyutlarında, birbirinden değişik tarzlarda kavrarlar. Söz geliş, resim ve plas-

tik sanatlar, nesnelerin mekânsal çizgilerini ve oranlarını öne çıkararak, onları duruk (statik) tarzda yansıtır.

Ama sanatsal edebiyat (tiyatro ve sinema da bu anlamda edebiyata benzer), her şeyden önce **zaman içinde** geçen, akan, yaşam görüngülerini, yani, yaşantılar, düşünceler, niyetler, edimler ve olaylar zinciri ile bağlı insan eylemlerini yeniden yaratmaktadır. Lessing, tanrıların istemi üzerine oğullarıyla birlikte yılanların boğduğu anlatılan, antik bir efsane kahramanı rahip Laokoon'un, yontuyla yapılmış bir gösterimiyle, aynı efsanenin Vergilius tarafından "Aeneis" adıyla yazılmış bir edebî sergilenişini karşılaştırmış ve şu sonuca varmıştır: Dil sanatında özellikle olaylar ve eylemler, yani zaman içinde birbirini izleyen nesne ve görüngüler gösteriliyor. Edebiyatın, yaşam süreçlerini sergilemeye olan eğilimini, Lessing, insan söyleminin taşıdığı zamansal boyutu açıklıyor. "...Ama böylece.. birbirini art arda izleyen göstergeier", diyor Lessing, "ancak gene birbirini art arda izleyen, ya da bazı parçalarıyla birbirini izler durumda olan nesneleri dile getirebilirler" (19).

Ancak, edebiyat sanatçısı bunu yaparken, örneğin tiyatrodaki bir sahne bölümünün oynanış süresinin, o bölümle gösterilen olgunun gerçek süresiyle aynen çakışması durumunda olduğu gibi, gerçek zaman süresini tam çakışık biçimde dolaysızca yansıtmak yükümlünde değildir. Bir edebiyat eserinde, belirli bir kısa zaman kesitinin ayrıntılı ve herşeyiyle tam çakışan bir tasviri de yapılabilir (örneğin, L. Tolstoy'un "Çocukluk" adlı öyküsünde, Nikolenka İrtenyev'in —annenin ölümü üzerine— duyduğu irkilme anını tasvir edişi gibi). Ama yazarlar, çoğunlukla uzun zaman sürelerinin iyice yoğunlaştırılmış tasvirlerini yaparlar. Sözgelisi, Hemingway'in "İhtiyar Adam ve Deniz" öyküsünün ilk paragrafı, ihtiyar balıkçının 84 gün boyunca nasıl başarısızlığın acısını çektiğini iletmektedir. Yazarlar, gösterdikleri olay ve eylemin süresini "yayarlar" veya

“yoğunlaştırırlar” Bu anlamda, bir **sanatsal zaman**’dan söz edilebilir.

Edebiyat eserlerinde aynı şekilde, bir de özel **sanatsal mekân** vardır. Nesneler arasındaki mekân ilişkilerini içermeye, edebiyat, öteki sanatların* gerisinde kalır. Lessing, uzayda yan yana bulunan nesnelerin, özellik’e resimde ve plastik sanatlarda gösterildiğinin altını çizmiş. Bunu belirtirken de, edebiyatta durağan nesne’eri tasvir etmeye ağırlık vermemek gerektiğini, çünkü edebiyatın, bu alanda, okuyucunun dikkatini sağlama gücüne, olay ve eylem’lerin gösterimindeki kadar sahip olmadığını vurgulamış. “Gözün, bir bakışta topluca gördüğünü, şair bize anlatırken, belirgin biçimde daha yavaş ve bir-biri ardınca tek tek sıralayarak getirmek durumundadır ve çoğu kez de, son noktaya geldiğimizde başta söyleneni çoktan unutmuş oluruz” diyor Lessing, “çünkü, cismin aynı anda topluca birlikte bulunma hali, söyleyişin, parçaları art arda getirme niteliğiyle, burada uyumsuzluğa giriyor..” (20). “Laokoon’da Lessing, şairlerin, salt “tasvir için tasvir”den kaçındıklarını da saptamıştır. Örnek olarak, Homeros’un, Akhilleus’un kalkanını anlatış biçimini gösteriyor Lessing. “İlias”ta, ayrıntılı anlatım, o kalkanı Hephaistos’un demiri döverek nasıl işlediğine yoğunlaşmıştır.

Lessing’in yargıları, bir çok yönden, daha sonraki dönemlerin edebiyat deneyimleriyle çakışmaktadır. Dil sanatçıları, insanın çevresini gösterirken genel olarak, sanat yoluyla durukluğu aşılıyorlar. Böylece, örneğin doğa tasvirlerinde, çoğu kez devingen (hareketli, dinamik) bir imge çiziliyor. (Sözgecişi, Turgenyev’in “Orman ve Step” öyküsünde, sabahın erken saatleri şöyle tasvir ediliyor: Önce “ufuk kızarıyor” ardından “hava daha bir saydamlaşıyor” ve “yol biraz daha seçilir oluyor” sonra, “gökyüzünde altın sarısı kuşaklar beliriyor” ve sonunda, “toz pembe bir güneş, usulca” doğuyor).

«Görsel sanatların öteki dalları» anlamında, ÇN.

Bir başka olanak da, duruk karakteristikleri, ilgili kişilerin düşünce ve duygularındaki devingenlikle doldurmak oluyor (örneğin, "Savaş ve Barış" romanında, hem anlatanın, hem de Prenş Andrey kişiliğinin, anıları çağrıştıran ağaç ile bağlantılı sözleri. gibi).

Nesnelerin, yalnızca duruk niteliklerinin öylece sıralanarak anlatıldığı yerlerde, sanatsal metnin tekdüze ve ifadesiz olma tehlikesi vardır. Örnek olarak, Zola'nın romanlarındaki birçok bölüm ve hele "Kadınların Saadeti"ndeki şatafatlı mağazaların sayfalar süren tasviri, gösterilebilir. En yetenekli bir yazar bile, durağan şeyleri uzun uzun tasvir ederek okuyucuyu etkilemeyi başaramamaktadır.

Ayrıca, mekânı sanatsal olarak ele almada, edebiyatın, plâstik sanatlardan ve resim sanatından daha olanaklı olduğu yanlar da vardır. Nesnelerin dil yoluyla anlatılmasını kullanarak, yazar, bir imgeden ötekine sonsuz bir çabuklukta geçebilir ve okuyucuyu çeşit çeşit olay ve eylem yerlerine kolayca götürebilir. Örneğin, Puşkin'in ünlü "Kafkas" şiiri, şairin, yüksekten bakıp gördüklerini sergilemesiyle başlar ("Uzak kayalıklardan yükselen bir kartal, sakın süzülmemekte", "kaynaklarından kakan su'lar, döne döne büyümesi korkunç çığların" "cırılçıplak kaya sırtlarından" vb.). Sonra Puşkin, bellisizce kendi anılarına ve tasarımlarına geçer (uzaktan görünmesi olanaksız olan "çalılık ve dikene durmuş otlar", "korular, kuşların ötüştüğü, çiçekli yeşilliğinde geyiklerin hoplayıp zıpladığı"; ayrıca, "kayaların oyuklarına gizlenmiş" bir haydut; sonunda da "yırtıcı bir hayvan gibi atlayıp haykıran" Terek). İmgeler arasında böylesi bir bağlantıyı, gerçeklikte, bir bakışta kucaklamak olanaksızdır; hatta bunu koskoca bir tab'oda bile tasarlamak zordur. Oysa işte kısa bir şiirde, hiç bir zorlanmaya gimeksizin, kolayca verilebiliyor. Okuyucunun dikkatini, nesnelerin "her bir parçasının" tasvirleriyle yormadan, Puşkin, yoğun çizgilerle 24 dize içinde Kafkas'ın geniş ve derin bir görünümünü koyuyor or-

taya. Bir Poemin, bir öykünün, ya da bir romanın sanatsal im-geleri, mekânsal tasarım gücümüzün önüne çok daha geniş ufuklar açmaktadır.

Edebiyat eserlerinin mekânsal tasarımları, çoğu kez, genelleyici anlamlar da taşırlar. Dante'nin "İlâhî Komedyâ"sındaki cennetin yükseklikleri ve cehennemin derinlikleri, yani "yükarı" ve "aşağı", veya Gogol'ün "Ölü Canlar"ında, yönünü belirlemiş kararlı bir gidişi çağrıştıran bir mekân olarak yol motifi, Çehov'un "Mujiikler" öyküsünde, köy kulübelerinin daracık küçüklüğüyle, doğanın sonsuz genişliği arasındaki keskin karşıtlık vb. hep genelleyicilik açısından da anlamlıdırlar.

Böyrece dil, sözün sanatını yapanlara, yalnızca zamansal tasarımların değil, fakat mekânsal tasarımların da yolunu açmaktadır, ancak edebiyat elbette ki zamansal olana gene de öncelik tanıyor (21).

EDEBİYATIN BİLGİ ÖĞRETİSİ OLANAKLARI VE SORUNSAI YANI

Edebiyatın taşıdığı bilgi öğretisi olanaklarının kapsamını, dilsel imgelerin ikili niteliği belirlemektedir. İlkın, sanatsal dil yardımıyla, "dil dışı gerçeklik"ın çeşitli yarıları (insanın görünen edimi, onu çevreleyen ortam) tanıtılıyor ve karakterize ediliyor; ikincisi, dil sanatının eserlerinde, insanların dil edimleri'nin kendisi de geniş ve somut olarak yansıtılıyor.

Edebiyatın anlatımında (ve yalnızca da edebiyatta), insan «dilın taşıyıcısı» olarak işlev görüyor. Bu, öncelikle, şiirdeki lirik ben, dramatik eserlerdeki eyleyen kişiler ve epik eserlerdeki anlatıcı'yla ilgilidir. Aynı şekilde, öykü, destan ve romanlardaki kişilerin karakterleri de, gene diyaloglar ve monologlar yoluyla, yani konuşulan ve düşünülen söz yoluyla açıklanıyor. Bir edebiyat eserinin metni, her zaman, kişilerin, —yani, eyleyen edebiyat figürlerinin, anlatıcının, lirik kahramanın—, dil yoluyla getirdikleri ifadelerin bir bütünüdür. Dolayısıyla, sanatsal edebiyatta dil,

yalnızca sanatsal imgelerin yaratılmasının bir aracı olarak değil, fakat aynı zamanda, edebiyat gösteriminin en önemli **nesnesi** olarak da karşımıza çıkar (22).

Yazar, dile, gösterimin nesnesi olarak yönelmekle, dilsel imgelerin, «cisimsizlik»ten gelen şematikliğini ve eksikliğini de büyük oranda aşmış olur. İnsnaların dil ifadelerini yansıtırken, yazar, okuyucunun yalnızca fantazisini değil, fakat «işıtme» duyumunu da etkiler: Sanatsal söylemin yapısı, belli bir tarzda (en başta da sözdizimi kuruluşları yoluyla), konuşanın tonlamasını da «tespit» eder. Böylece edebiyat, her ne kadar fiziksel olarak duyulmasa da ve okuyucu onu ancak iç işitmesiyle algılayacak da olsa, insanın «sesini» de ortaya getirmektedir. Dil sanatının bu yanı büyük önem taşır. Edebiyat eserlerinin «tonlamaya çevrilişi», oyuncular ve seyirciler açısından, başlıbaşına önemlidir. Ama işte aynı şey, okuyucu için de söylenebilir.

Edebiyat, nesneleri dil yoluyla belirtip gösterme sanatı olduğu kadar, dil ediminin kendisini yansıtma sanatı olarak da ortaya çıkıyor. İşte edebiyatın, insan bilincini ve insanın toplumsal ve doğal varlığını sanatsal olarak içermesinin özgül olanakları da burada yatmaktadır.

Dil, bilindiği gibi, düşünceyle ayrılmaz biçimde bağlıdır. «Düşünce oluşturma» işlevi, dilin asal işlevlerindendir. Düşünce, dilin dışında, tam olarak gerçekleşemez. Bu nedenle edebiyat, **düşünce süreçlerini**, doğrudan doğruya ve dolaysızca yeniden yaratma durumunda olan tek sanat dalıdır. Öteki sanatlarda, insan düşüncesine ancak dolaylı yoldan varılabilir. Örneğin Beethoven'ın müziğindeki sıkı ritimler ve davul vuruşları, bir mücadeleci istencini ve güç'ü bir kavrayışı ortaya getiriyor. Rodin'in «Düşünen İnsan» yontusu da, insanın düşünme yetkisini sonuna kadar zorlayan şu ya da bu yüce düşünceleri belli ediyor. Ne var ki, bu eserlerde hiç bir somut düşüncenin yeniden yaratılışını bulamıyoruz. Buna karşılık edebiyat, üstelik de

eski çağlardan bu yana, düşünce süreçlerini somut ve dolaysızca yansıtmaktadır. Düşünce süreçleri, eyleyen kişilerin ve lirik kahramanların monolog ve diyaloglarında yansıyor. Hatta bu arada, dile dayalı sanat eserlerinde, çoğu kez, figürlerin konuşarak söylemedikleri düşünceler de yer alabiliyor. Daha halk masallarında bile, kişilerin, diyelim tilkinin, kurdun, ya da çiftçinin aklından geçenler kısaca da olsa yansıtılmaktadır.

Edebiyat eserleri, çoğu kez, toplumsal, felsefesal, ahlaksal, dinsel veya tarihsel konular üstüne, eser kahramanlarının ya da anlatıcının düşüncelerini de içerirler. Örneğin, antik tragedya, veya eski Hint koşuklu destanı «Mahabharata», ya da, düzenleyiminin doruk noktasında Svyatoslav'ın Rusya'nın birliğine ilişkin etkili monoloğu bulunan «İgor Destanı», gibi.) Dünya edebiyatının birçok eserlerinde, en derin felsefe sorunları ve tam anlamıyla «entellektüel» (anlık) sorunlar, eserin ağırlık noktasını oluşturmaktadır. Örnek olarak, Goethe'nin «Faust»unu, Dostoyevski'nin «Karamazov Kardeşler»ini, Th. Mann'ın «Büyülü Dağ»ın, Tyuçev'in ve Zabolotski'nin felsefesal şiirlerini, Gorki'nin ve Shaw'un, Sartre'in ve Anouilh'nin yeğin ideolojik çatışmalar içeren dramlarını düşünmek yeter.

Düşünce süreçleri, edebiyat eserlerinde, sanatsal bir konum değişikliği yoluyla, eser kişilerinin içsel-düşünsel yaşamlarının ağırlık noktası olarak ve yoğun eylemlerinin bir biçimi olarak gösterilir. Ancak, kişilerin ve lirik kahramanların ifadeleri, onların yalnızca düşüncelerini değil, izlenimlerini, etkilenimlerini ve heyecanlarını da içerirler ki, bunlar, kimi zaman, belirsiz, bilinçsiz ve akıl-dışıdır. Bu bağlamda da, edebiyat, gene kendisini ötekî sanatlardan ayıran çok özgül olanaklara sahiptir. Resim ve plastik sanatlar, insanların niyet ve duygular dünyasını, ancak dolaylı yoldan, yani tavırlar, duruşlar ve yüz ifadeleri yoluyla açığa çıkarırlar. Örneğin Serov'un ünlü «Şef-talili Kız» tablosuna eğildiğimizde, bu genç insanın dingin, barışçıl havasını sezip duyarız, ama kızın içinden hangi düşünce-

İnln. tasarımların ve isteklerin geçtiğine ve o gösterilen anda kızın dikkatinin yoğunlaştığı etkilenme ve izlenimlerin neler olduğuna ilişkin hiç bir şey öğrenemeyiz.

Buna karşılık edebiyatta tavır, yüz ifadesi ve davranışlarla yaşantının dolaylı anlatımı yanında, hem yazarın ilettiklerinin yardımcıyla, hem de kahramanın (söylediği veya düşündüğü) kendi ifadelerinin yansıtılmasıyla içsel süreçlerin doğrudan doğruya somut ve dolaysızca gösterilmesine de geniş yer verilir.

İnsanların kendi dilsel ifadelerini, tüm heyecansal ayrıntı incelikleriyle yansıtarak ,yazar ,insan ruhunun en gizli kalmış kıpırtılarına kadar girebilme gücünü elde eder. İşte bu, dile dayalı sanatın, ekspresif sanatlar karşısındaki yerinin temelini oluşturur. Gerçi müzik ve dans (yani ekspresif sanatlar, içsel anlatımlı sanatlar, ÇN), insan ruhunun, başka hiç bir sanatın giremediği alanlarını yansıtabilmektedirler, ne var ki, bunu yaparken o sanatlar, yaşantının genel bir imgesini iletmekle yetinmek durumundadırlar. Böylece, bu yansıtış, insanın bilincine ışık tutmakla birlikte, bilincin herhangi somut görüngülerle olan dolaysız ilişkisini içermiyor. Söz gelişi, Chopin'in ünlü Etüde d-Moll (op, 10, Nr. 12) eserini dinlediğimizde, eserdeki tüm atılgan eylemliliği, yüceliği, duygusal gerilimi, algılarız, duyarız, ama bu yaşantıyı herhangi bir somut duruma veya belirli bir imgeye bağlamayız. Dinleyici, isterse denizin çalkantısını, devrimi, veya aşk duygularının coşkusunu tasarlar, ya da isterse, bu müzikte biçimlenen heyecanları hiç bir nesnel çağrışımla algılamaksızın, kendini düpedüz müziğin güçlü ses etkisine bırakır. Müzikte bizi, şu ya da bu bir-kere'lik görüngülerin tasarımıyla bağlantılı olmayan ruh derinliklerine götürme yetisi vardır.

Edebiyattaysa durum farklıdır İnsanın duyguları ve istenc itkileri, edebiyatta, yaşamla koşullanmış olarak ve gerçekliğin somut görüngülerine yönelik dolaysız bir bakış içinde gösterilirler. Örneğin, Puşkin'in "Günün Ateşi Sönmüş" adlı şiirini

anımsayalım. Şairin, baş kaldıran, romantik ve aynı zamanda kırılgan, üzgün duyguları, onun çevreden aldığı etkilerde ve izlenimlerde (altında devinen “ürkütücü okyanus”, “uzak kıyılar”, “güney illerindeki büyümlü belde”) ve geçmişle ilgili anılarında (aşkın derin yaraları ve hayatın çalkantısında solmuş gençlik) açığa çıkıyor. Şair, varlık ile bilinç arasındaki ilişkileri iletiyor, edebiyatta başka türlü de o'amaz. Edebiyatta, herhangi bir duygu, bilincin gerçeklikteki herhangi bir görümlüye tepkisi olarak ortaya çıkar. Şairin yansıttığı ruhsal devinimler ne kadar zor anlaşılır ve bulanık olursa olsun (Jukovski'nin, Feth'in dizelerini, ya da Blok'un ilk döneminin dizelerini düşünmek yeter), okuyucu gene de her zaman, bunların nereden kaynaklandığını veya ne azından hangi etkilenmelerle bağlantılı olduklarını öğrenir.

Dolayısıyla edebiyat, düşünsel yaşamın süreçlerini, insanı çevreleyen gerçeklikle bağlantılı olarak, **dolaysızca ve doğrudan** gösterme olanağına sahiptir. Ayrıca edebiyat, insanların, düşünceleriyle etkileşim içinde bu'unan duygularını ve niyetlerini de, yani istemin —ruhbilimcilerin deyişiiyle “dünya görüşü bağlantılı” bir karakter taşıyan— çabalarını da, özgürce ve cesurca kucaklar.

Edebiyat, aynı zamanda, gerek tekil insan varlıklarını, gerekse tümüyle toplumsal grupları ve öncelikle de, o'aylar ve eylemler içinde dile gelen çatışmaları, geniş ve çok katlı olarak yansıtır. Oylumu için belli bir sınır bulunmayan edebiyat metninin, gerek zamansal, gerekse mekânsal gösterimdeki özgürlüğü, yazara, toplumsal süreçleri ve olguları en geniş kapsamda yansıtırma olanağı verir. Ne resim, ne plastik sanatlar, ne de hatta sözsüz oyun ve sözsüz ayuna dayalı tiyatro sanatı, insanlağın görümlülerini böylesine kucaklama yetisine sahip değildirler. Lessing, henüz sinema sanatının bulunmadığı kendi dönemine uygun olarak şu vurgulamayı yaparken haklıydı: “Cisimsiz dilsel imgeler, —nesnelerin kendilerinin ya da doğadaki işaretle-

rinin gerçeklikteki dar mekân veya zaman sınırlılıkları yüzünden birbirlerini örtüp engelledikleri kadar bile — birbirlerine zarar vermeksizin, en geniş kapsam ve çeşitlilikte yan yana gelebilirler” (23).

Dolayısıyla, bir sanat dalı olarak edebiyatın, **evrenselliği** vardır. Dil yardımıyla edebiyat, gerçekliğin herhangi bir yanını yansıtabilecek durumdadır; dile dayalı sanatın önünde bu anlamda, gerçekten de hiç bir sınır yoktur. Edebiyat, tümüyle sanatın, sanatsal bilgi öğretisi açısından işlevini, en üst düzeyde kendinde gerçekleştirir. Bu konuda çok yazıldı. Örneğin, Hegel, sanatsal edebiyatı, «Her içeriği... her biçimde yoğurabilen ve dile getirebilen, genel sanat», diye nitelemiştir. Hegel'e göre edebiyat, ancak «fantaziye girebilecek olan» (24) her şeye de uzanmaktadır. Edebiyatın, («poesi»nin, —dil sanatının—) gösterim ve bilgi öğretisi olanaklarının, alabildiğine zengin oluşuna ilişkin aynı düşüncüyü, Çernişevski de şöyle belirtiyordu: «..Tüm öteki sanatlar, dil sanatının bize söylediğinin yüzde birini bile söyleyebilme durumunda değildirler» (25).

Daha insanlık tarihinin başlangıçlarında bile, kahramanların eylemlerinin ayrıntılıca yansıtıldığı, bu eylemlerin itici nedenlerinin karakterize edildiği ve çevreleyen ortamın tablosunun (imgesinin) çizildiği, dile dayalı sanat eserleri oluşmuştur. Söz gelişi, Homeros'un "İlias"ında, hem kahramanların eylemlerinin ruhsal iticilerini (kırılan, öfkelenen Akhilleus'un, niyetleri yönünden kendi iç çatışması gibi), hem de nesnel dünyanın bir sergilenişini buluyoruz. İzleyen çağlarda yaratılmış böylesi büyük değerler, —örneğin, Dante'nin "İlahi Komedi"si, Shakespeare'in tragedyaları, Cervantes'in "Don Kichote"si vb. —sundukları imgelerin zenginliği ile bizi şaşırtıyorlar.

Ancak, edebiyatın gösterim ve bilgi öğretisi olanakları, asıl 19. Yüzyılda, gerek Rusya'nın, gerekse batı Avrupa'nın sanatında, gerçekçilik yönteminin belirleyici yöntem haline gelmesiyle kapsamlı olarak uygulanmıştır. Stendhal ve Balzac, Dickens ve

Thackeray, kendi ülkelerinin ve çağlarının yaşamını, sanatsal olarak öylesine bütünüyle yansıtmışlardır ki, başka hiç bir sanat dalı bu kadarını kucaklayamazdı. Belinski'nin, Puşkin'in "Evgeni Oneğin" eseri için, "Rus yaşamının ansiklopedisi" yargısına varmış olması, bu bağlamda kanıtlayıcı bir göstergedir.

Edebiyatın, kendine özgü bir niteliği de, onun, açıkça belli olan ve hiç bir şeyle sınırlanmayan, **sorun içermeye zenginliği**'dir. Bir yazar, edebiyat sanatında öncelikle imgeler içinde yansıttığı kendi görüşlerini, ayrıca doğrudan da dile getirebilir. Edebiyat metninin, kahramanların ayrıntılı tasvirleriyle ve onların eylemlerinin, karşılıklı ilişkilerinin, yaşantılarının ayrıntılı anlatımlarıyla birlikte, belirli sorunlara ilişkin yargıları ve yaşamın genelle-yici karakteristiklerini de yansıttığı eserler az değildir; öyle ki, bu yolla yazarın kendi yaklaşımları da, dolaysızca ve açıkça sergilenmiş olmaktadır. "Tüm mutlu aileler birbirlerine benzerler, oysa her mutsuz ailenin mutsuzluğu kendine özgüdür. Oblonski'lerin evinde her şey çığırından çıkmıştı" L. Tolstoy'un "Anna Karenina" romanının, bu iki koşut bölümlü genelleyici girişi, Oblonski ailesinin dramının sergilenişine hemen keskinleşmiş bir sorun niteliği vermektedir. Okuyucu daha baştan, Tolstoy'un düşüncelerine yöneliyor ve romanda asal olanın "aile fikri" olduğunu kavlıyor. Yazarın düşünce'lerinin dolaysızca konmasıyla, birçok edebiyat eseri çok derin bir çözümsellik ve anlık-sallık (analitik'lik ve entellektüel'lik) gösterir ki, öbür sanat dallarının eserleri için bu olanaksızdır. Edebiyat sanatının biçimi, sanatçının kendi görüşlerinin dile gelmesine son derece uygundur. Yazarın, ahlaksal, toplumsal, siyasal, tarihsel, felsefesal ve estetik görüşleri, gerek lirik eserlerde, gerekse eyleyen kişilerin ifadelerinde ve yazarın kendi deyişlerinde, dolaysızca dile getirilebilir.

Söz sanatçıların, kendi inanışlarını dile getiren, kendi tarzları içinde bir çeşit "program koyucu" nitelikteki eserler de az değildir. Puşkin'in "Şair ve Yığınlar" ve "Yalvaç", Nek-

rasov'un "Şair ve Yurttaş", Mayakovski'nin "Şiir Sanatı Üstüne Vegi Kontrolörü ile Bir Söyleşi" eserleri ve Gogol'ün "Ölü Canlar"ındaki, iki çeşit yazarın yazgısı üstüne düşünceleri, bu türdendir. Dolayısıyla, çok çeşitli sanat akımlarının, -klasisizm, sentimentalizm, romantizm, vb.- özellikle de anlığa (zihne, entellekt'e) yönelici ve sorunları kucaklayıcı olan edebiyat yaratışı alanında ortaya çıkmış olmalarına hiç şaşmamak gerek. Ayrıca son olarak bir de şu var ki, pek çok ünlü eserde, sanatsal imgelerin önünde ya da ardında, kamuya i'tim niteliğinde ifadeler yer olmaktadır. Örneğin, Erasmus von Rotterdam'ın "Deliliğe Methiye" eserinde, deliliğin kendisini simgeleyen fiktif kişiliğin gösterimi, yer yer soyut yargılara da kapı açmaktadır ki, bu yargılar, özünde yazarın kendi yargılarıdır.

Radişçev'in "Petersburg'dan Moskova'ya Yolculuk" kitabının büyük bir kesimi, salt kamuya iletim niteliği taşıyan girişler ve sonuç bölümleriyle doludur. L. Tolstoy'un "Savaş ve Barış" romanının üçüncü ve dördüncü ciltlerinde, sanatsal-imgesel gösterimler, yer yer yazarın felsefesal-tarihsel düşünceleriyle kesilmektedir. Kamuya iletim boyutu, Saltıkov- Şcedrin'in birçok eserlerinde (örneğin "Yaşamdan Ayrıntılar" derlemesinin "girişi"nde), A. France'ın "Abbè Jèrome Coignard'ın Görüşleri" eserinde, Th. Mann'ın "Doktor Faustus" romanında, vb. de görülür. Tüm bu örnekler, sorun işlemeye çok yatkın bir sanat o'arak edebiyatın, kamuya iletim'le ortak yanlarını kanıtlamaktadır.

Ancak, yazarın genellemeci yargıları, yalıtık ve kendi başına verilmemelidir. Hakiki sanat eserlerinde böyle yargılar, imgelerin yerine konmazlar, fakat imgeleri bütünlerler.

EDEBİYATIN SANATLAR ARASINDAKİ YERİ

Edebiyatın evrenselliği ve dolaysızca di'e getirilen, hiç bir şeyle kısıtlı olmayan, sorun içermeye zenginliği, onun, sanatlar

arasındaki yerini belirlemektedir. 19. Yüzyılda sık sık, söz sanatının (poesi'nin) en arı ve en önemli sanat olduğu söylendi. Bu anlamda Belinski: "Poesi, en yüksek değeri vermemiz gereken sanat türüdür" diyordu, "Tüm öteki sanatların öğelerini kendinde taşıdığı için, poesi, bir anda ve sınırsızca, öteki sanatların her birine verilmiş olan araçların hepsini kullanılabiliyor. Poesi, sanatın bütünlüğünü kendinde birleştirmektedir" (26).

Bu yargı, geçtiğimiz Yüzyılın estetiğı açısından son derece karakteristiktir, şöyle ki: Gerçekçiliğın yoğun olarak benimsendiğı dönemde, edebiyat da, "sanat tanrıçaları" içinde baş köşeye geçmiştir. Belinski, söz sanatına en yüksek düzeyi tanımakta haklıydı, üstelik, yalnız kendi çağına ilişkin olarak değil, izleyen çağlara ilişkin olarak da!.

İlkin, edebiyat, çok zengin bilgi öğretisi olanakları sayesinde ve kitapların çok sayıda basılmalarıyla, büyük bir toplumsal anlam ve önem kazandı. İkincisi, edebiyat, öteki sanatları da gittikçe daha bir etkiler oldu. Yazarlar tarafından yaratılmış imgeler, konserlerde, radyo ve televizyonda, tiyatro ve sinemada, plastik sanatlarda, resim ve grafikte, müzik ve koreografide, o alanların sanatsal yorumlarıyla hep yeniden yaşam buluyorlar.

Fakat, Belinski'nin yukarıda alıntıladığımız sözünde, aynı zamanda bir "tek-yanlı"lık da yok değil. Belinski'nin sözü, sanatsal imgelerindeki "cisimsizlik" dolayısıyla edebiyatın, öteki sanatlara oran'a belli bir kısıtlılığının da bulunduğunu görmemiş oluyor, ayrıca, dil sanatıyla öbür sanatlar arasındaki ilişkilerin tarihsel olarak değişirliğini de gözden uzak tutuyor.

Örneğın, ilk sinkretistik (ayrımlaşmamış) sanatta, sözsüz oyun ve dans ağırlıktaydı. Antik çağ için, plastik'in önde gelişti karakteristikti. Rönesans'ın ve klasisizmin estetiğı, resim sanatının deneyim'lerine dayalıydı. Alman romantizminin kuramlarına göre, "birinci"liğı, dil sanatı ile müzik paylaşıyorlardı. "Bi-

rincilik ödülü'nün edebiyata verilmesi ise yalnızca 19. ve 20. yüzyılın gerçekçi estetiğinde olmuştur.

Günümüze gelince, bu kez de edebiyat ile filmin "birarada bulunuşu" ve özellikle televizyon sorunu, çok güncel ve çarpıcı görünmüştür. Bir dizi burjuva uzmanı, yazarlığın ve özelikle de edebiyatın, artık tarihsel olarak ömrünü tamamlamış olduğu ve yerini kitle iletişiminin yeni biçimlerine (radyo ve televizyona) bırakmaya zorlandığı, görüşündeydiler (27). İşte, insan varlığının yazılı ürünlerde cisimleşen entellektüel ve ideolojik bileşenlerinin önemini kabaca hafife alan birçok tutumlar da, bu ve benzeri tasarımlardan kaynaklanmaktadır. Ama, her ne kadar son yıllarda kitaptan, sinemaya ve televizyon ekranına belli bir "dikkat kayması" olduysa da, edebiyat, gene en önemli sanat dallarından biri olmayı koruyor (ve hiç kuşkusuz koruyacaktır da).

Genel olarak sanatın ve özel olarak da edebiyatın özgü nitelikleri üstüne buraya kadar söylenenler, gerek edebiyat sanatının tek tek eserlerinin, gerekse o eserlerin biçim ve içeriklerindeki değişik yanların anlaşılmasında, bir temel olarak hizmet görebilir.

EDEBİYAT ESERLERİNİN DÜŞÜNSEL İÇERİĞİ

Sanatsal edebiyat, yaşamı dil yardımıyla imgeleştirip yansıttığı ve insan söyleminin bütün olanaklarını değerlendirdiği için, **İçerik**'inin zenginliği, çok yönlülüğü ve çeşitliliği açısından, tüm öteki sanatları aşmaktadır. İçerik denince, eserde doğrudan-sergilenen şeyin ve eser okunduktan sonra anlatılabilen şeyin düşünüldüğü çok olur. Fakat bu yanıltır. Yazarın çalışması, genellikle yaratıcı bir çalışmadır; yazar yarattığı figürlerin yaşamlarını "bütünlemesine düşünür", toplumsal yaşamın, bu figürlerin kişiliklerinde yoğunlaşmış **genel**, asal özelliklerine ilişkin kendi yaklaşımını ve kendi heyecansal değerlemesini, gene o figürlerin **bireysel yanları üzerinde** dile getirmek için, yazar, o figürleri çeşitli ilişkiler içine yerleştirir.

Sözgelişi, Gogol'ün "Burun" öyküsünde, olmayacak bir olgu biçimlenmiştir: Memur Kovalyov, burnunu kaybediyor ve bir acı veya ağrı duymuyor da toplumsal açıdan eksik olmanın sıkıntısını duyuyor; tanıdıklarından utanıyor, gidip kaybını polise

bildiriyor, derken, kendisini bırakıp gitmiş olan burnuna, birden yolda rastlayıveriyor; burun, kendisinden daha üst bir derecenin üniforması içindedir, vb. Bu öyküde **sergilenen** hiç bir şeyin, kendi başına bir anlamı yoktur; Gogol bütün bunlara, memurun karakterindeki aşırı bir kendinden hoşnut olma eğilimini açığa dökmek, onu mizahın ışığına çıkarmak ve gizli bir alay yağmuruna tutmak için ihtiyaç duymuştur.

Bundan dolayı, bir eserde, **bilgisine varılan** şeyle, o eserde **sergilenen** şeyi ayrı ayrı görmek gerekir.

Bir içerik çözümlemesinde esas, dolaysızca sergilenmiş olan her şeye titizlikle bakarak, onlardan, onların içerdiği heyecansal genellemeye, yazarın **fikirlerine** varmak, bunları anlamak tır Yoksa, kahramanın başından geçenleri özetlemek, henüz bir çözümleme değildir.

Kaldı ki, bir eserin içeriğinin değişik **yanları** vardır. Bir eserin özelliklerini aydınlığa çıkarmak için, o yanları adım adım gözden geçirmek zorunludur. Başlangıç, elbette ki şu soruyla olmalı: Yazar, yaşamda neyin bilgisine varmıştır ve eserinde, gerçekliğin hangi karakteristik görüngüleri yer almıştır? Bu soru, bir eserdeki konular bütünü'nün (tematik'in) özelliklerine yönelen sorudur.

EDEBİYAT ESERLERİNDE KONU BÜTÜNÜ

Konu (tema), bilginin temelidir, bir başka deyişle, bilginin nesnesidir (Yun Thema— [İşlenmek üzere] öne konulan). "Tematik" ise, bir eserdeki, ya da bir yazarın yaratışındaki konuların (tema'ların) bütünüdür. Bunlar, belli bir ifade veya bir makale içinde, ya da bir sanat eserinde —özellikle sanatsal edebiyatta— yansıtılan yaşam görüngüleridir.

Gerek, insan yaşamının, doğanın, hayvan ve bitki dünyasının, gerekse, maddî kültürün (binalar, kent görünüşleri, ilişkiler, koşullar, durumlar, v.b.) her çeşit görüngüleri, edebiyat sanatında gösterimin nesnesi olabilirler. Hatta kimi za-

man fantastik görüngüler de gösterime girmektedir: Konuşan ve düşünen bitkiler ve hayvanlar, her çeşit düşünsel figür, tanrılar, devler, canavarlar, vb.

Ancak, edebiyat sanatında bilginin asal nesnesi, (ilk toplumun sinretistik edebiyat yaratışından farklı olarak), **topiumsal** bir varlık niteliğindeki **insan** yaşamının karakteristik özellikleridir. Başka bir deyişle söylersek: Gerek dış görünümleri, dışsal ilişkileri ve eylemleri içinde ve gerekse, içsel - düşünsel yaşamları, düşünce ve yaşantılarının varlığı, oluşumu, gelişimi içinde, insanların **toplumsal karakterleri**, edebiyat sanatında bilginin asal nesnesidir. Hayvanlardan, bitkilerden, doğa türlerinden ve eşyalardan yaratılan kişiliklerin edebiyat sanatındaki işlevleriye, alegoriktir (temsili istiare'lidir), yerinel'dir. Bunlar, ya örneğin fabl'lerde hemen her zaman görüldüğü gibi doğrudan insanları cisimleştirirler, ya da - özellikle lirik doğa imgeleri içinde - insan yaşantılarını dile getirmeye hizmet ederler. Fakat, gerek doğa görüngüleri, gerekse hayvan ve bitki dünyasının görüngüleri, asıl çoğunlukla, içinde insan yaşamının, toplumsal öznitelikleriyle yaşandığı doğa ortamı olarak gösterilirler.

Daha önce saptandığı gibi, toplumsal karakter, insan yaşamının toplumsal - tarihsel, genel, **asal** özelliklerinin, **bireysel** olarak cisimleşmesidir. Aslında her "kişilik", kendindeki bireysel çizgi ve niteliklerle her zaman bir toplumsal karakter taşımaktadır. Ne var ki, her bireysellik, yoğun anlamlı, yoğun ifadeli bir karakter olarak ayrıcalık göstermez. Oysa karakter, toplumsal yaşamın genel, asal özelliklerini, belli bir açıklık, etkinlik ve bütünlükle, kendinde cisimleştiren bir bireyselliktir.

İnsanların, bireysellikleri içinde ifade bulan genel asal özellikleri, her zaman gerçek yaşamda, bir ülkenin ve bir çağın toplumsal koşulları içinde oluşurlar. Bu anlamda, insan karakterleri her zaman **somut tarihsel**'dirler. Her çevre, her ülke, her çağ, tüm çok yönlülüğü ve karmaşıklığı ile kendi özel karakterlerini oluşturur.

Edebiyat eserlerinde yansıtılan bu "karakter biçimleyici" toplumsal koşulları açıklamak için, kahramanların yalnızca toplumsal kökenlerine bakmak, onların yalnızca belli bir toplumsal çevrenin kişisi olduklarını görmek yetmez. O eser kahramanlarının toplumsal gelişmedeki ve siyasal mücadeledeki yerlerini ve ülkelerindeki, çağlarındaki belirli görüşlerin, siyasal felsefesal ve dinsel ideallerin, tüm toplumsal ortamın, onlar üzerindeki etkisini de açıklamak gerekir. Bütün bunlar, köken bakımından aynı çevrenin kişileri olan kahramanların karakterlerini, birbirinden çok farklı biçimleyebilirler.

Sözgelişi, 19. yüzyılın ilk yarısında, başkentteki Rus soyluluğunun, tekdüze bir birlikli sınıfsal çevre olması düşünülebilecekken, bu çevre içinde, birbirinden çok ayrı görüş ve düşünüş insanlar bulunuyordu. Bunların bir bölümü toplumsal güvenlik içinde, kaygısızca keyiflerine bakıyorlardı. Böylelerini, örneğin Puşkin, Kont Nulin kişiliğinde, ya da L. Tolstoy, Anatoli Kuragin kişiliğinde göstermişlerdir. Başka bir bölümü, o zamanlar başkent soylularını iki düşman safa bölmüş olan düşünsel - siyasal kavga içinde, şu ya da bu eylemlilikte yer almışlardı. Birçoğu, saltıkçı egemenlik ve toprak köleliği yanlısı ve savunucusuydular. Böyle kişileri, örneğin Griboyedov, "Akıncı Bela" eserindeki Skalosub ve Famusov kişilikleriyle, Tolstoy da, "Savaş ve Barış" eserindeki yaşlı Prens Kuragin, Drubetskoy ve Berg kişilikleriyle göstermiştir. Kimileriye, mutlakçı yönetimin ve ezici toprak köleliği rejiminin egemenliğindeki gerici karakteri görerek, onun yıkılması için çaba harcıyorlardı. Bunlar da, daha sonra Nekrasov'un "Rus Kadınları" şiirinde sanatsal olarak biçimlediği Dekabristlerdi. Ama öbür yandan, "karanlık güçler"e karşı düşmanlıklarını, kişisel bir karşı çıkışın ötesine geçirmeyenler de vardı. Puşkin'in Onegin'i, Lermontov'un Peçorin'i, Herzen'in Belto'v'u, gibi.

Ekim Devrimi'ne ve sosyalizmin kurulmasına yol açan devrimci hareketin içindeki bireyler arasında da farklılıklar vardı

elbette. Örneğin, Gorki'nin "Ana" romanındaki illegal devrimciler, yalnızca, Pavel, Nilovna ve Andrey Nahodka gibi, işçi kesimlerinden gelenler değildi, Nataşa, Şaşa, Yegor İvanoviç, Soyfa ve Nikolai İvanoviç gibi, demokratik çevrenin sosyalist ideolleri özümlemiş aydınlar kesiminden gelenler de vardı. Şolohov'un "Uyandırılmış Toprak" romanında, köylü yaşamının yeniden biçimlenişine katılan sosyalistler, toplumsal karakterleri birbirinden farklı insanlardır. Davidov, sıkı proleter geleneklerine ve siyasai bilince sahip, eylemlerinin doğruluğuna güvenen, Petrograd'lı bir işçidir. Ragulnov ve Rasmyotnov ise, yoksul köylülükten gelmedirler, iç savaş sırasında Parti'ye girmişlerdir ve tam içlerinden geldiği gibi düşünüp davranan kişilerdir.

Her yazarın belirli karakterleri seçip göstermeye özel bir eğilimi vardır. Bu eğilim, yazarın yalnızca kişisel yaşam deneyimlerinin özellikleriyle açıklanamaz, yalnızca yeteneğinin bireysel özgüllükleriyle de açıklanamaz, fakat her şeyden önce, yazarın, toplumsal düşüncesinin belirli bir akımına bağlılığıyla ve bundan kaynaklanan kendi düşünsel aktivitesiyle, ve de yazarın dünyaya bakışıyla, belirli ideolojik görüşleriyle, açıklanabilir.

Sözgelimi, 1840'lardan 70'lere kadar, Ostrovski, her şeyden önce tüccar kesiminin ahlakıyla ilgilenmişti; Turgenyev'i, özellikle soylu ve demokrat aydınların yazgısı etkiliyordu; Nekrasov, ağırlıkla köylülerin yaşamına yönelmişti; Saltıkov - Şchedrin, toprak sahiplerinin ve memurların burjuvaca törelerini biçimlemekteydi. Muksim Gorki'nin edebiyata girişi ise, yeni bir konu bütününün ve yeni toplumsal karakterlerin edebiyata girmeleriyle belirleniyordu. Başlangıçta bunlar, toplumun dışladığı, ayak takımı denen kesimdi, ama kısa sürede, işçiler, bilinçli proleterler ve onlarla bağlaşıklık içindeki demokrat aydınlar da girdi edebiyata.

Hatta yazarlar, kendilerini, toplumun en güncel çıkarla-

rından ve ilgilerinden ve dolayısıyla da ivedi toplumsal konuları seçmekten uzak tutmaya çalıştıkları durumda bile, gene de kendi çağlarıyla kaçınılmaz bir bağlantıya girmiş olurlar : Bu durumda onların yaratışlarını ve estetik görüşlerini, içinde yaşadıkları düşünsel ortam biçimlemektedir. Örneğin 1850'lerde ve 60'larda Tyuçev, Feth, Maikov, vb. bir bölük şair için durum böyleydi. Bu şair'ler, "arı sanat" fikrini ortaya attılar ve kendilerini kişisel yaşantılar ve doğa gözlemleri dünyasına kapattılar, ama işte böylece, tam da belirli bir düşünsel konum içinde yerlerini almış oldular.

Toplumsal yaşamda olan değişmeler, genellikle sanat eserlerine de çabukça yansır. Bu, çeşitli yazarların aynı toplumsal karakterleri yorumlama eğilimlerinde kendini belli eder. Bu arada çoğu kez, belirli karakterlerin, yaşanan gerçeklikte uzun süredir var oldukları halde, beklenmedik bir anda çeşitli yazarların aktif ilgilerinin nesnesi oluverdikleri de görülür, öyle ki, bu nedenle aynı zamanda, sanki yaşamda da o karakterler ilk kez o anda ortaya çıkmışlar gibi bir yanılsama doğar. Örneğin, geçtiğimiz yüzyılın 40'larında, Rus edebiyatı, "küçük adam" denen, küçük memurun, kentlerin yoksul kesimlerini, çatı aralarını, kenar semtleri dolduran insanların ve de köylülerin varlığını kendi kendine bulup çıkarmış gibi görünmüştü. Bu karakterlere karşı birden alevleniveren ilgi, birbirinden çok değişik görüşlerdeki —Turgenyev ve Grigoroviç, Nekrasov ve Saltikov - Şcedrin, Dostoyevski ve Herzen, gibi— yazarların yarattıkları, fakat hepsi de aynı konuya eğilen bir anlatımlar ve denemeler furyasını doğurmuştu.

Ancak, bir eserin konu bütünü, yalnızca yazarın düşünsel konumuna bağlı değildir, aynı zamanda, toplumun belirli bir dönemdeki özgül ulusal yaşamının özelliklerinin de bir ifadesidir. Sözgelişi, Balzac'ın romanlarının konu bütünü 1820'ler ile 40'lar arasındaki Fransız burjuva -aristokrat toplumsal yaşamının özgüllüğü belirlemiştir. Aynı dönemdeki ilerici Rus

edebiyatı için karakteristik olan - Onegin, Peçorin ve Beltoy tipi - protestocu aydın soylulardan farklı olarak, Balzac'ın esas kahraman'arı, yoksullaşmış soyluluktan gelmedirler. Bunlar, aristokratik alışkanlıklarını korumaya ve yitirdikleri saygınlığı makam ve ilişkiler yoluyla yeniden elde etmeye uğraşan soylular, ya da, yükselmelerini, özel yaşamlara ilişkin bildikleri gizler, şantajlar, şirinlik, kadınları aldatma vb. üstüne kuran burjuva iş adamları, bankerler, tefeciler veya başarılı dolandırıcılarıdır.

Bu verilen örnekler gerçekçi edebiyattan alınmıştır. Ama belirli toplumsal karakterler, klasisizmin, sentimentelizmin, romantizmin ve daha önceki çağların eserlerinde de vardır. O yazarlar da, kendi kavrayışlarına göre karakteristik olan insan ilişkilerini ve yaşantılarını seçmişler, genellemişler ve yaratıcı tarzda tipikleştirmişlerdir. Bu ilişkiler, hem yazarın kendi çağının belliliklerini, hem de yansıttığı kahramanların yaşamış olduğu öteki çağların belliliklerini taşıyabiliyorlar.

Sözgelişi, Shakespeare'in kahramanları, monologlarında, insanlara ve yazgılara ilişkin olarak, Rönesans döneminin karakteristik felsefe düşüncelerini dile getirmektedirler. Oysa bunların hepsi (Prens Hamlet, Kral Lear, Macbeth, tarihsel kralar, onların yakınları ve soylular, gibi), kendi ülkelerinin ve dönemlerinin koşulları içinde davranan belirli toplumsal-tarihsel karakterlerin gösterimleridir. Saray çevresinin, feodal soylular çevresinin, ya da çevre içindeki belirli bir kesimin kişileridir bunlar. Toplumun egemen üst kesiminden olan kişiliklerin karakterlerine yönelik bu ilgi, yalnızca Shakespeare'in soyluluğa sempati ve bağlılık duymasıyla açıklanamaz, fakat ancak, onun dünya görüşünün özellikleriyle birlikte açıklanabilir, onun, merkezleşmiş baskı gücünün özüyle ilgili, bu gücün ulusal anlamıyla, halkla ilişkisiyle, egemen çevrelerin egemenliği kötüye kullanışlarıyla ve girişimleriyle ilgili düşüncelerini belirtme çabasıyla birlikte açıklanabilir. Toplumun en üst kesimlerinin ka-

rakteristik temsilcilerine yönelik benzeri bir ilgi, klasisizmin yazarlarının (Fransa'da Corneille ve Racine, Rusya'da Sumarokov ve Knyajnin) tragedyalarında da görülmektedir. Aynı yazarlar, komedyalarında, genellikle toplumun daha orta katmanlarından kişileri, küçük soyluları, tacirleri, memurları sergilemişlerdir.

Sentimentalizmin eserlerindeyse, karakterlerin seçildikleri sınıfsal kesimler için ilke, çeşitli toplumsal ortamlardaki erdemli ve yüksek ahlaklı kahramanların aranmasına kayıyor. Bu kahramanlar, hem saray soylularıdır (Rousseaus'un "Julie, ya da Yeni Hèloise" romanındaki Julie), hem de soylu olmayan aydınlar (aynı eserdeki öğretmen Saint-Preux), köylüler (Karamzin'in "Zavalı Liza" öyküsündeki Liza), hizmetçiler (Richardson'un "Pomela veya Erdemin Ödülü" romanındaki Pomela) ve erdemli burjuvalardır (Diderot'nun dram kahramanları). İdeallerini arayışta sık sık geçmişe yönelmiş olan romantikler, geçmişte de, çeşitli toplumsal karakterler taşıyan kahramanlar buldular. W. Scott'ın romanlarında, şövalyeler (Ivanhoe, Ouentin Duward), Skoç soyunun temsilcileri (MacIvor, Rob Roy), krallar, prensler, dükler (Richard Löwenherz) önde geliyordu; buna karşılık Hugo'nun esas kahramanları, soylular çevresiyle karşılıklı ilişkileri içinde gösterilen, kentlerin alt kesimlerinden insanlarla ("Notre-Dame'in Kamburu"ndaki Esmeralda ve Quasimodo) zanaatkârlar ve "ayyak takımı"ndan kişiler olmuştur ("Marie Tudor" dramındaki Gilbert).

Rus romantiklerinin —Rileyev, Jukovski, vb.— eserlerinde, Rus ve batı Avrupa ortaçağ toplumlarının çeşitli çevrelerinden karakterlere rastlanıyor. Ulusal çıkarlar uğruna kendini adamayı gerektiren kavgayı omuzlayabilecek, kahraman, güçlü karakterlerin arayışı içinde Rileyev, çocuklukla prenslikler çevresine yönelmiş ve Svyatoslav, Aleksandr. Tverskoy ve Dmitri Danskoy gibi kahramanlar seçmiştir. Buna karşılık, "Dumi" eserinde köylü İvan Susanin kişiliğini halk kahramanı olarak ge-

tirmiştir. Jukovski, yüce ve romantik idealilerinden ve tasarımlarından kalkarak, "Aiolos'un Harpı" baladında, aristokrat Minvana ile yoksul şarkıcı Armini'nin ince aşklarını ve gizli buluşmalarını tasvir etmektedir. Armini ceza olarak sürgüne gönderilir ve orada ölür.

Görüldüğü gibi, karakterlerin seçilişi, yazarın dünya kavrayışına ve toplumsal görüşlerine bağlıdır. Ancak, eserin konu bütününe oluşturan karakterlerin kendi özlerini, eserlerde gösterimi yapılan çağın ve çevrenin toplumsal yaşamı belirlemektedir.

Kaldı ki, edebiyat eserlerinin içeriği, konu bütünüyle de bitmez. İçeriğin bir başka yanı olan "sorunsal" yan, konu bütünü'nden de önemlidir.

EDEBİYAT ESERLERİNİN SORUNSAI YANI

Sorunsal yan (problematik),* eserlerde sunulan toplumsal karakterlerin, yazar tarafından düşünsel yorumlanmasıdır (Yun Problema— Öne atılan, yani, başka yaşam alanlarından seçilip dikkate alınan). Yazarın bu "yorum"u, sunacağı karakterlerin en önemli bulduğu asal niteliklerini, asal yollarını ve asal ilişkilerini, kendi dünya kavrayışı temelinde **seçip güçlendirmesinde** yatar.

Cernişevski, sanatın temel görevlerini belirlerken şunun da altını çizmişti "Sanatın, yeniden yaratma dışında bir anlamı daha vardır ki, o da, yaşamı açıklamaktır"(20). Bu düşünceyi esasti anlaşılır bulmakla birlikte, "açıklama" kavramının, sa-

* «Problematik» terimi karşılığı olarak önerilen «sorunsal» terimini hem «ad» hem de «sıfat» olarak kullanmak, dilimizde, (batı dillerindeki kullanılışı karşılıyor görünse de) anlaşmazlığa sürükleyebileceğinden, biz, çeviride «sorunsal» terimini yalnızca sıfat olarak kullanıp, ad olarak «sorunsal yan» deyimini kullanmayı yeğledik: Ayrıca, problematik'in tematik'te olduğu gibi «sorunlar bütünü» anlamına da geldiğini ekleyelim. ÇN.

nat eserlerine tam denk düşmediğini ,daha çok bilime uygun olduğunu da belirtmek gerekir. Yazarlar, düşüncelerini doğrudan açıklama çabasına, genellikle pek az ve seyrek girerler; karakter yorumlarını, yazarlar, hemen her zaman **gösterim**'in içinde dile getirirler.

Sözgöşi, Puşkin'in "Çingenler" poeminde, Besarabya steplerinde göçebe yaşayan (Semifra, ihtiyar çingene, vb.) "yaban" çingene karakterleriyle, daha önce başkent toplumunun özgürlük tutkunu aydın çevreleri içindeyken sonra "kentlerin boğucu köleliğinden" kaçıp ("yasalardan kaçmak zorundaydı") çingenelere katılan genç Aleko karakteri ortaya getirilmektedir. O zaman için bu, hiç alışılmamış bir konu bütünüydü. Bu konu bütünü, poemde, sorunun romantikçe konuluşunda açığa çıkıyordu, yani yazarın, çingeneleri sergilerken, onların hep "bağımsızlık"larının altını çizmesinde, iş, yurttaşlık görevleri, aile, vb. hiç bir yükümlülük altına girmeyişlerini vurgulamasında kendini belli ediyordu. Aleko karakterinde yazar, özgür çingene yaşamına katılma çabasını öne çıkarmış, ama bunu yaparken, o karakterin, "kentlerin boğucu köleliği"yle biçimlenmiş ruhunda parlayıveren bencil duygular yüzünden karşılaştığı başarısızlığı da birlikte vermiştir. Gerçi Puşkin, poemın sonunda ihtiyar çingenenin diliyle bir yargı getirmektedir, ama Aleko'nun kıskançlık kıvranışlarını göstererek ve Semifra'yı vahşice öldürmesine vardırarak, gene de sorunsal yanı, esasta **imgesel** olarak biçimlemiştir.

Yazar, kahramanların karakterlerini çok çeşitli yollardan ele alır. Öte yandan, ayrı bir toplumsal çevrenin yaşamı da, dünya kavrayışları değişik olan yazarlarca, birbirinden farklı tarzlarda yorumlanabilir. Örneğin, Gorki ve Kuprin, ikisi de eserlerinde fabrikaların ve iş yerlerinin işçi çevrelerindeki yaşamı sergilemişlerdir. Ama bu yaşamın yorumlanışında her ikisinin görüşleri birbirinden çok ayrıydı. Gerek "Ana" romanında, gerekse "Düşmanlar" oyununda, Gorki'yi bu çevre içinde, siya-

sal ve ahlaksal yönden sağlamlaşmış insanlar ilgilendiriyordu. Bu insanlarda Gorki, gelişmesiyle yakın zamanda o işçi çevresini, tümüyle yozlaşmış burjuva - aristokrat sistemin karşısında en eylemli ve en ilerici toplumsal güç haline getirecek olan sosyalist bilincin ilk filizlerini görüyordu. Oysa Kuprin, "Moloh"* öyküsünde işçileri, tüm güçlerini, zekâlarını ve sağlıklarını yeyip yutan kapitalist Moloh'a karşı hiç bir direnç gösteremeyen ve bu yüzden de insancı yaklaşımdaki demokrat aydınların acı ve olumsuz bakışlarını çeken, ezik, çileli, acınacak bir kişiliksiz yığın olarak görmekteydi.

Eserde sergilenen toplumsal karakterlerle, bunların yazar tarafından heyecansal yorumlanması, birbiriyle çok değişik bağınıtlar içinde bulunabilir. Antik çağın, orta çağın ve yeni çağ başlangıcının eserlerinde, karakterlerin yorumlanması ve gerek yazarların kendileri açısından, gerekse okurlar açısından çok önemli kimi niteliklerin öne çıkarılıp vurgulanışı, bu karakterlerin bütünlük, çok yönlülük ve gerçeklikleri içinde sergilenmesine oranla, çok daha büyük bir ağırlık taşımıştır. Yazar tarafından canlandırılan nitelikler, böylece o kadar öne çıkarılmıştır ki, bunlar tüm ötekileri örtmüş ve altta bırakmıştır. Sonuçta, karakterler, kahramanlık, kendini aldatma, yüreklilik ya da katı yüreklilik, sevgiye bağlılık, açgözlülük vbg. tek başına öne çıkan niteliklerin taşıyıcısı olarak görünmüşler ve bu yolla o nitelikler kendi başlarına belirgin bir genelleyci anlam kazanmışlardır. Karakterlerin bu tarzda bir yorumlanışına dayalı kişiliklerin, doğrudan bir tür kavramı haline geldiği de çoktur.

Örneğin, Danimarka'lı prens Hamlet'i, Shakespeare, o kişiliğin karakterinde ahlaksal kararsızlıkları öne çıkararak sergiledi; bir yanda babasının ölümünün öcünü, onu öldürüp tahtı ele geçiren katilinden alma yükümlülüğünün getirdiği görev duygusu, öbür yanda, her yanı kuşatmış olan kötülüğün kar-

* Moloh: Kendisine insan kurban edilen bir tanrı, ÇN.

şısına tek başına çıkmamanın olanaksızlığı doğrultusunda bulanık bir bilinç; Hamlet karakterinde, bu iki yan arasındaki iç çatışmayı Shakespeare, özellikle keskinleştirdi. Bu nedenle de Hamlet kişiliği, başlıbaşına bir tür kavramı olmuştur.

Molière, "Tartuffe" komedyasının esas kahramanı olan kişilikte, açık yürekli dürüst insanları aldatan kurnaz bir dolandırıcıyı, ikiyüzlü bir yüze gülücü'yü biçimlemiş, tüm düşünce ve eylemleri bu asal olumsuz karakter çizgisinin görüngü biçimleri olarak işlemiştir. Puşkin bu konuda şöyle yazıyordu "Molière'de 'ikiyüzlü', kendisine iyilik eden insanın karısını ikiyüzlüce elde etmeye uğraşır; bir bardak suyu isterken bile ikiyüzlüdür o."⁽²⁹⁾. Tartuffe adı, böylece, ikiyüzlülük kavramının adı oldu.

Bu tür kişiliklerin ve eserin tümünün çözümlenişinde, yalnızca keskinleştirilmiş sorunsal ağırlığa yoğunlaşmakla yetinilmemeli, meydana getirilmiş karakterlerin tarihsel toplumsal özüne de eğilinmelidir, çünkü bu öz, tarihsel - toplumsal açıdan yapılacak bir yoruma da olanak getirmiştir. Shakespeare'de Hamlet, yalnızca ahlaksal kararsızlıkları olan sıradan bir insan değildir, egemence tavırlarını tüm öteki insanlara da gösteren ve üstüne üstlük Wittenberg üniversitesinin de öğrencisi olan, amcasından sonra krallık tacını giyecek kişidir. Hamlet'in ahlaksal kararsızlıkları, hocasının etkisinde benimsediği yeni, insanı (hümanist) idealler ile Danimarka'nın gerici feodal töreleri arasındaki derin çelişkilerden ileri gelmektedir. Molière'de Tartuffe, saray ortamına sokulmuş herhangi bir sonradan görme değildir. Tartuffe, çevirdiği aldatıcı dolapları, Molière'in çağının Fransa'sındaki gerici din adamları için çok karakteristik olan dindar ahlak dersleriyle, ikiyüzlüce maskelemektedir.

Daha sonraki dönemlerde, özellikle 19. yüzyıl başlarında çeşitli Avrupa ülkelerinin yazarları, benimsedikleri dünya kavrayışı temelinde, insanlar arasındaki ilişkilerin özüne daha derinlemesine girmeye ve insan karakterleriyle, belirli bir çevre

ve belirli yaşam koşulları arasındaki ilintileri, daha iyi tanıyıp görmeye başladılar. Bu kez, eserlerin sorunsal yanı, kahramanların en önemli karakter niteliklerini, o niteliklerle bağlantılı veya çelişkili olan birçok öteki nitelikler içinden öne çıkarmaya yoğunlaştı.

Gerçekçi eserler, genellikle karakterlerin çok geniş ve çok yönlü gösterimlerini içerdiklerinden*, bu eserlerde sorunsal yan, özel bir çözümleme güçlüğü göstermektedir ve yazarın en çok önem verdiği o (yukarıda sözünü ettiğimiz, ÇN) asal nitelikler de, gösterimdeki bu çok yönlülüğün içinde bulunacaktır. Bir örnek olarak Tolstoy'un "Savaş ve Barış" romanındaki bazı esas kahramanların gösterimlerini ele alalım. Söz gelişi, prens Andrey'i, yazar, sivil hayatta ve savaşta çeşitli ilişkiler ve bağlantılar içinde gösteriyor. Andrey kişiliğinde en değişik nitelikler ortaya çıkıyor: İçsel düşünsel güç, eğitimsellik, savaşma ve devlet hizmeti yetisi, dünyaya karşı eleştirel tutum, babasına ve kızkardeşine karşı tutarlı bir yakınlık, oğluna ve Nataşa'ya olan sevgi, Pierre'le dostça ilişki, vb.

* Bugün kapitalist ülkelerde yaygın olan modernist edebiyatın ayırdedici niteliğiye, karakterin belirliliğinden ve amaçlılığından uzaklaşma eğilimidir. Modernizmde, edebiyatın artık figürlere gereksiniminin kalmadığı, bu kavramın artık eskimiş olduğu, çünkü günümüz insanının bilincinin belirsiz ve güvensiz, karmakarışık bir yığın içinde boşlukta (kaotik) olarak kendini gösterdiği, tarzındaki yaygın düşünce egemendir. «Bilinç akımı» edebiyatının (J. Joyce, M. Prost) deneyimlerine dayanan «nouveau roman» (yeni roman) temsilcileri de ısrarla benzeri düşünceleri yinelemektedirler. Sanatsal gösterimin nesnesi olarak, dış ilintilerin ve koşulların baskısı altında kişiliği yitirmiş insanın «arı» bilinci öne sürülüyor. Figür, yalnızca bu «arı» bilincin yeniden yaratılışı için (üstelik de aslında önemsiz ve hele son tahlilde düpedüz gereksiz) bir "dayanak"tan ibaret görülüyor. Oysa figürü hiçe saymak, aynı zamanda, epos'un ve dram'ın karakteristiği olan, yaşamın sanatsal olarak kucaklanışını da hiçe saymak demektir. Modernist estetikte, «anti-roman», «anti-tiyatro» vb sloganların çok yaygın biçimde ortaya çıkmaları da buradan kaynaklanıyor.

Ancak, Andrey karakterinin bu çok yönlülüğü, gene de içinde yazarın belli bir yorumunu taşımaktadır. Tolstoy, dik-katleri, ahlaksal - ruhsal açıdan kendisince en asal olan yan-lara yönlendiriyor. Bu yanlar, çok güçlü gelişmiş olan benlik-çilik ve zekânın duyguyu bir ölçüde bastırması, ussal bilinç ala-nının heyecansal'a egemen olması sonucu, kuşkucu bir yaşam yaklaşımıdır. Davranışlarıyla, dünya görüşleriyle ve yaşantıları-yla birliklilik gösteren figürler, bir epik veya dramatik eserin tam değerinde olabilmesi için vazgeçilmez bir önkoşuldur.

Sorunsal yanın çözülmesinde, yazarların, karakterleri kıyaslamak ve kendilerini ilgilendiren nitelikleri açığa çıkarmak için çoğu kez **karşıtlık** (kontrast) aracını kullandıklarını göz önünde tutmak gerekir. Yazarlara en önemli ve en asal görünen, ve eserin de düşünsel sorun'unu içeren karakter çizgileri, bu yolla daha bir kuvvetlice öne çıkarlar. Halk masallarında bile, sözgelişi, iyilik perisi, kötü ruhlu üvey ana ile; veya akıllı büyük ağabeyler, aptal denen, ama sonunda daha alçak gönüllü ve daha başarılı çıkan en küçük kardeş ile karşı karşıya getiril-miştir.

Karakterlerin karşıtlığı, klasisizmin eserlerinde genellikle belirgin biçimde güçlendirilmiş görünüyor. Örneğin Fonvizin'in "Toprak Ağası" komedyasında, Prostakov'la Skotinin, bilgisiz-likleri, saflıkları ve aldırmazlıklarıyla, okumuş, kurnaz ve soylu tumturaklı efendiler olan Starodum, Pravdin ve Milon'un karşı-sına konmuşlardır Puşkin'in poemlerinde de sözgelişi "Mah-pus" ile Çerkez kızı, Maria ile Sarema karşıkarşıya getirilmek-te.

"Antitez"ler, gerçekçi eserlerde de sorunsal içeriğin önemli bir yanını meydana getiriyorlar. Bu karşıtlıklarda, gerçeklikteki çelişkiler, oduğundan daha büyük bir açıklıkta yansıtılıyor ve dönüştürülüyor. Örneğin Lemontov' un "Zamanımızın Bir Kah-ramanı" romanındaki "Prenses Mari" bölümü, Peçorin karak-terinin derin ve çok hareketli romantik çabalarıyla Gruşnitski ka-

rakterinin geçkin ve göstermelik romantizminin, birbirine karşı oluşturduğu antitez'ler üzerine kurulmuştur. Çehov'un "Kılıflı Adam" öyküsü, Belikov'un siyasal korkaklığı ile Kovalenko'nun özgür düşüncüsü arasındaki karşılığa dayalıdır. Leonov'un "Rus Ormanı", Virhov'un uygar yürekliliği karşısında Gratsianski'nin kariyerizm ve kaypaklığı antitezlerinden kuruludur. Simonov'un "Yaşayanlar ve Ölümler" romanı, Serpilin ve Sinkov gibi Sovyet toplumunun daha birçok öteki temsilcilerinin içten ve köklü yurtseverlikleri ile Baranov gibi kişilerin korkak bencillikleri arasındaki karşıtlığı işlemektedir.

Ancak, karakterlerin kıyaslanması her zaman salt karşıtlığa dayalı olmaz. Çoğu kez, edebiyat eserinin içinde, karakterlerin daha karmaşık karşılıklı ilişkilerine rastlanır. Böyle karakter gösterimi, Çehov'un yaratışlarından, sözgelişi "Vişne Bahçesi"nden kolayca örneklenebilir. Lopahin ile Trofimov, yalnızca Ranevskaya ile Gayev'in karşıtları olarak değil, fakat kendi aralarında da karşılaştırılmaktadır. Her ikisi de Rusya'nın yaşamında değişikliklerin kaçınılmazlığını düşünüyorlar ve düşünceleri bir anlamda benzerlik gösteriyor; her ikisi de, çalışmanın önemine ve çiftlik sahiplerindeki tembelliğin, asalaklığın, eylemsizliğin, işe yaramazlığın yenilmesine ilişkin sözler ediyorlar, ama bütün bunları her biri ayrı ayrı tarzlarda kavramaktadır.

Birçok eserde, bir toplumsal çevrenin yaşam koşulları öne çıkarıldığı için, sergilenen karakterler arasında belirgin bir karşıtlık bulmayız. Sözgelişi, Nozdryov'da, Plyuşkin'de ve Manilov'da, (Gogol, "Ölü Canlar", CN) bireysel ayrımlar bir yana bırakılırsa, taşra soyluları için tipik olan şu ortak yan görülecektir: Asalaklık, bencillik, yurtaş olmanın ilgilerinden tümüyle yoksunluk ve "keyfi yerinde"likle önemli kişi gösterişçiliğinin karışımı! Gogol, kahramanlarını karşı karşıya getirmekten daha çok, birbirlerini bütünleyecek tarzda işlemiştir. Edebiyat eserlerinin sorunsal içerikleri, toplumsal yaşamın değişik yan-

larını dile getirebilirler; ahlaksal, felsefesal, toplumsal, düşünsel-siyasal, toplumsal- siyasal, vb. ağırlıklar taşıyabilirler. Bu ağırlık, yazarın, hangi karakter niteliklerine ve hangi çelişkilere daha yoğun eğildiğine bağlıdır.

Örneğin, Lomonosov'un, Fonvizin'in ve Derjavin'in eserlerinde yaşam, yer etmiş **toplumsal-ahlaksal** ideallerin ışığında yansıtılmıştı. Jukovski, şiirinde ve baladlarında **dinsel-ahlaksal** görüşleri biçimlemişti. Puşkin ve Lermontov, Onegin ve Peçorin karakterlerinde, esas olarak, gerici Rus yaşam tarzına karşı oluşan **düşünsel-siyasal** hoşnutsuzluğu görmüşlerdi. Turgenyev, "Soylu Yuvası"ndaki Lavretski'de, en başta, Rusya'ya ve Rus halkına karşı **yurttaşlık** görevine uyma duygusunu açığa çıkmıştı. "Babalar ve Oğullar"da ise Turgenyev'in esas bakışı, kahramanların **felsefesal** konumlarına, özellikle de Bazarov'un maddeci görüşlerine yönelikti; bu nedenle romanda kişilerin felsefe tartışmaları önemli bir yer kaplamaktadır. Nekrasov'un "Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?" poeminde, öncelikle soylular ile toprak köleleri arasındaki uzaşmaz toplumsal çelişkilerin gösterimi yapılıyor. Bununla bağlantılı olarak, toprak kölelerinin yaşamından, korkunç yoksulluk, ezilme ve toprak sahiplerine bağımlılık öne çıkarılıyor ,toprak sahiplerinin yaşamında ise, egemenlik tutkusu, zulüm, keyfilik ve sırttan geçinme, ağırlıkla yansıtılıyor. Gorki'nin "Ana" romanında, Fadeyev'in "Ondokuzlar" romanında ve Furmanov'un "Çapayev" romanında dikkat yoğunluğu, yaşamın **siyasal** yanlarına ve kahramanların eylemlerine, emekçi kitlelerin, karşı devrimci güçlerle müdahaleci dış güçlere karşı ve mutlakçı egemenliğe karşı verdikleri devrimci mücadeleye yöneltilmiştir.

Kimi zaman, sorunsal içerik, bir eserde sergilenen birçok çeşitli karakterin değişik yanlarının yorumlanması olarak görünür. Dolayısıyla bir eserin **sorun zenginliği** daha üst veya daha alt düzeylerde olabilir.

Söz gelişi, Dostoyevski'nin "Karamazov Kardeşler" romanında, yoksullaşan bir soylu ailesinin ahlaksal çöküşü, bu ailenin genç kuşağının felsefesal-dinsel uğraşları, bir manastırda yeni bir inanç arayışı, manastırda egemen olan "batıl itikat" ve aristokrat ailesinin yaşamı ile kent yoksulluğu arasındaki uzlaşmazlıklar yorumlanmaktadır. Sorun dağarı zengin olan eserlere örnek olarak, L. Tolstoy'un "Savaş ve Barış"ı Şolohov'un "Durgun Don"u, A. Tolstoy'un "Acılı Yol"u, R. Rolland'ın "Johann Christof"u ve J. Galsworthy'nin "Forsyte Saga" eseri gösterilebilir.

Önemli olan, edebiyat eserlerinin, sorunsal açıdan ulaştıkları derinlik ve anlamlılıktır. Sorunsal derinlik ve anlamlılık ise, yazarların kendi **dünyaya bakış** özellikleri temelinde kucaklayabildikleri gerçekliğin çelişkilerinin ne kadar asal ve belirleyici olduğuna bağlıdır.

Bu bakımdan örneğin köylülerin sergilenişi açısından Turgenyev ile Nekrasov arasında büyük ayrımlar vardır. Liberal-aydınlanmacı görüşleriyle Turgenyev, toprak sahiplerinin boyunduruğu altında köylülerin neler çektiklerini görür ve halkın mutsuzluğunun, sıkıntılarının, tek tek soyluların zulmünden ve keyfiliğinden çok, köylülüğün esastaki kölelik durumundan kaynaklandığının bilgisine de varır. Ancak, burada onu asıl ilgilendiren, insanların **ahlaksal** değeridir ve Turgenyev, köylülerin çoğu kez toprak sahiplerinden kat kat daha yüksek düzeyde iyi sürekli olmakla kalmayıp, üstelik keskin bir zekâya ve estetik eğilimlere sahip olduklarını, hatta kimi zaman toplumsal hoşnutsuzluklarını dile getirme gücünü de bulduklarını gösterir. Halktan kişilerin yüksek ahlaksal niteliklerini ve yüksek insanlık değerlerini görüp ortaya çıkarmak bile, yazarın, toprak köleliğine karşı çıkışının bir ifadesi olmuştur.

Ama Nekrasov, devrimci demokrat ideal'leriyle halkın yaşamını önemli oranda daha derinden kavramıştır. Onun gösteriminde köylü, toprak sahiplerinin ve memurların baskısı altın-

da, her şeyden önce bir emekçi, bir çalışan'dır, vatan toprağı-
ne "tohum atan ve onu koruyan"tır, tüm toplum için her çeşit
maddi değeri yaratan'dır. Aynı zamanda, köylülük, Nekrasov'a
göre, kendisini ezenlere karşı direnme yetisi bulunan, başlıba-
şına bir **toplumsal güç**tür de.

Buraya kadar söylenenlerden, sorunsal yanın, konu bütü-
nüne kıyasla, içeriğın daha eylemli (aktif) yanını meydana ge-
tirdiğı ve konu bütünü'nün, büyük oranda sorunsal yan tara-
findan beliriendiğı sonucuna varılabilir. Yazar, yapacağı gös-
terim için her zaman belirli karakterleri ve ilişkileri seçer, çün-
kü bu karakterlerin ve ilişkilerin çok belirli yanları ve nitelik-
leri, kendisini özellikle ilgilendirmektedir.

EDEBİYAT ESERLERİNDE YAŞAMIN

DÜŞÜNSEL-HEYECANSAL DEĞERLENİŞİ

Konu-bütünü'yle ve sorunsal yan'la da, eserlerin düşünsel
içerikleri henüz tamamlanmış olmaz.

Çernişevski, sanatın görevlerine ilişkin düşüncelerinde son
olarak şu doğru saptamayı da koymuştur: Sanat eserlerinin,
yaşamı "yeniden yaratma" ve "açıklama" ile birlikte, taşıdık-
ları bir üçüncü anlam daha vardır ki, o da, "yaşam görüngüleri
üstüne yargı" getirmeleridir (39). Gerçekten de, edebiyat sana-
tının eserleri her zaman, yazarlarının, gösterime sundukları
toplumsal karakterlere ilişkin **düşünsel-heyecansal** yaklaşımla-
rını da dile getirirler. İşte, karakteristik-olan'la ilgili bu **düşün-
sel (ideel) değer yargısı** içinde, sanatsal edebiyatın ideolojik
özü de, en yeğın ve en açık olarak meydana çıkar. Bu değer-
lemenin imgeler halinde dile gelişi yoluyladır ki, edebiyat eser-
leri, dinleyicilerin ve okuyucuların düşüncelerini, duygularını
istençlerini ve tüm iç dünyalarını etkilerler.

Eserde ortaya konan yaşam yaklaşımı veya onun düşün-
sel-heyecansal değeri, her zaman yazarın, ortaya koydu-
ğu karakterleri yorumlayışına bağlıdır ve böylece de her za-
man, yazarın dünya görüşünün bir sonucudur

Söz gelişi, Puşkin, çingenelerin bağımsız yaşamını, kendisinin burjuva özgürlüklerine olan romantik hayranlığını ve “kentlerin boğucu köleliği”ne karşı duyduğu derin hoşnutsuzluğu dile getirmek amacıyla işlemiştir. Ostrovski, tacirlerin ve toprak ağalarının pervasız davranışlarını, çağının Rusya’sındaki “karanlık imparatorluğu” tümüyle mahkûm etmek için ortaya getirmiştir. Küçük burjuva ortamının “kurşun gibi çökmüş iğrençliklerini”, Gorki, burjuva-aristokrat toplumun duyarsız ve zulüm dolu yaşamına karşı duyduğu öfkeyi açığa vurmak için sergilemiştir.

Gösterilen karakterlere ilişkin düşünsel-heyecansal değerlendirme, yukarıdaki örneklerden de görüleceği gibi, iki temel olanağı da içinde taşır. Yazar bu yolla, belli niteliklerden hoşnutsuzluğunu, onları istediğini, o nitelikleri beğendiğini, kısacası, yaşam üstüne kendi **düşünsel-olumlama’sını** dile getirebilir. Ya da tersine, belli görüngülerden hoşlanmadığını ifade edebilir, onları mahkûm edici yargılar getirip, o görüngülere karşı öfkesini, protestosunu, kısacası, kendi **düşünsel-yadsıma’sını** dile getirebilir.

Edebiyat eserlerinde, toplumsal karakterlerin düşünsel olumlanması ile düşünsel yadsınışı arasındaki karşılıklı değişimler, çeşitli tarzlarda olabilmektedir. Kendi yaşam görüşlerine, ya da benimsediği düşünsel-yaratıcı görevlere bağlı olarak, yazar, eserinde tümüyle veya belli oranda, sergilediği karakterlerden düşünsel-heyecansal olumlamaya değer bulduklarına—ya da tersine, düşünsel heyecansal olarak yadsıdıklarına—yoğunlaşabiliyor. Örneğin Çernişevski, “Ne Yapmalı?” romanını, kendi döneminin ilerici demokrat gençliğine devrimci eylem için yollar göstermek ve bu çevreden gelen karakterlerin olumlu niteliklerini ortaya çıkarmak amacıyla kaleme almıştı. Dolayısıyla bu romandaki “yeni insan” figürleri, Rusya’da o zaman bir toplumsal devrimin mümkün olduğu yolundaki ütöpik kavrayışın düşünsel olumlanışını dile getirmektedir. Buna karşılık,

“Müfettiş”te Gogol, ya da “Bir Kentin Öyküsü”nde veya “Bay ve Bayan Pompadur’lar”da Saltıkov - Şchedrin, gerici mutlakçı yönetimin memurlarına, bunların güven içinde, halka karşı despotça davranışlarına, yaşamın olumsuz görüngülerine yoğunlaşmışlardır. Memurların gerici, halk düşmanı eylemlerine karşı taşlamalı bir yergi sunan bu eserler, mutlakçı yönetimin düşünsel yadsınışını dile getirmektedirler.

Ancak, çoğu kez bu böyle olmaz. Roman yazarları, kahramanlarını, toplumsal yaşam alanları ile değişik ilişkiler içinde gösterirler ve kahramanların karakterlerini de olumlu ve olumsuz yanların dönüşümleriyle, değişme ve gelişme halinde sergilerler. Böylece, karakterlerin düşünsel- heyecansal değerlemesi çok yönlü olur, hatta kimi zaman ikilem durumunu alır.

Şolohov’un “Durgun Don” romanının esas kahramanını bu anlamda kavrayıp değerlendirmek gerekir. Grigori Melekhov’un trajik yazgısı, bilincindeki iki temel eğilimin yanyana ve çatışma halinde bulunuşuna bağlıdır. Bu iki temel eğilimden biri, köylü yaşamına olan tutku, çalışmaya ve onun gözünde özgür, bağımsız, iş dolu Kazak yaşamının kendisi demek olan durgun Don ırmağına duyduğu derin sevgidir. Grigori’yi çeken bu tutku, aynı zamanda onun, yazgı sonucu beyaz orduda omuz omuza geldiği, temiz, bakımlı, kol işçiliğinden tiksinen subaylara karşı içinden duyduğu düşmanlığın da belirleyicisi olmaktadır. Öteki temel eğilimse, Grigori’nin kendisini subaylar çevresinden ayıran çelişkileri anlayıp bilme yetisine varamayışıyla bağlantılıdır, kendisinin, iç savaşın 10 yıllarında haklarını almak için baş kaldıran milyonlarca köylü yığınının bir parçası olduğunu kavrayamayışıyla bağlantılıdır. Bolşeviklere karşı duyduğu derin güvensizlik, öfke, eylemlerindeki çelişkililik, emekçi Kazakların çıkarlarının onu yöneltmesi gereken cepheye bir türlü katılamayışı, hep bu kavrayış yetersizliğinden ileri gelmektedir. Bu, aynı zamanda, yazarın, kahramanının karakterine olan yaklaşımındaki çeşitli eğilimleri de belirliyor: Yazar,

de de dile gelebilir. İgor Destanı'nın, adı belsiz yaratıcısı, İgor Grigori'nin gücünü ve bağımsız tavrını olumluyor, onun, çevresini sarmış çelişkilerin içinden ille kendi başına çıkmaya çabalamasını derin bir anlayışla karşılıyor, fakat aynı zamanda, anın adına üzüntü de duyuyor yazar, Grigori'nin bocalamalarını ve köylülerin çıkarına olan devrime güvenmemesini hoş görmüyor, olumsuz buluyor.

Eser yaratıcısının değerlemesinde çelişkililik, örneğin İgor Destanı'ndaki gibi duruk karakterlerin ağırlıkta olduğu eserlerde de dile gelebilir. İgor Destanı'nın, adı belsiz yaratıcısı, İgor ve Vsevolod'un Kumanlar (Polovts'lar) üstüne seferini sergileyip, verdikleri savaşın kahramanlık tablosunu çizdikten sonra, hem Rus yiğitlerine ve onların yürekliliğine duyduğu tam ve içten hayranlığı belirtiyor, he mde öte yandan, ordunun steplere sürölüp kırılmasına ve düşmanların Rusya'ya girmesine neden olan bu dik kafalica sefere çıkışı suçlayıp mahkûm ediyor.

Gösterimi yapılan karakterlerin düşünsel-heyecansal değerlenişi, bir eserin içeriğinin ve ondaki «fikir»in (ide'nin, düşünce'nin) en aktif yanıdır.

BİR ESERDEKİ "FİKİR"

Bir Edebiyat eserinin fikri, onun içeriğini oluşturan tüm yanların, yani konu bütünü'nün, scrunsal yan'ın ve gösterilen yaşama ilişkin düşünsel-heyecansal değerlendirme'nin birliğidir. Demek ki fikir, yazarın, hem karakter seçimini, hem de onların yorum ve değerlemesini belirleyen, imgesel, heyecansal ve genelleyici düşünüştür.

Kimi edebiyat kuramcıları, bir eserin fikrini, yalnızca, yazarın, sergilenen karakterlerle ilgili yorum ve değerlemesi olarak görürler ve karakterlerin kendilerini fikrin içine katmazlar. Ama bunu kabul etmek olanaksızdır. Çünkü yazar, toplumsal karakterleri, kendi düşünsel dünya görüşünün özellikleri temelinde seçiyor. Öte yandan, bir sanat eserinde karakterlerin yo-

rumu demek, kimi karakter yanlarının ve niteliklerinin öne çıkarılması ve güçlendirilmesi demektir ki, bu nitelik ve yanlar da gene karakterlerin kendilerinde bulunmaktadır. Heyecansal değerlendirme ise, yazarın, sergilemede dile getirilen bu karakterlere olan yaklaşımıdır. Demek ki, bir eserin fikir içeriğinin tüm yanları —konu bütünü, sorunsal yan ve düşünsei değerlendirme—, **bir organik birlik** oluştururlar. Dolayısıyla, tekil bir eserin içerik çözümlemesini yapma süreci içinde bunları birbirinden ayırmak olanaklı ve gerekliyse de, genelde bu yanlar birbirinden asla **ayrılmaz**.

Ancak, sanat eserlerinde fikir ile içerik de her zaman çakışık değildir. Kimi eserlerde karakterler tek yanlı gösterilmiştir. Kişiler, toplumsal karakterlerin yalnızca yazarın onlarda güçlendirip oluşturduğu yanlarını cisimleştirirler. Bu tür kişiler, çoğu kez, Shakespear'ın Hamlet'i, Molière'in Tartuffe'ü, Griboyedov'un Molçalin'i, Gogol'ün Manilov'u, ya da L. Toltoyun Karatayev'i gibi, başlıbaşına birer tür kavramı olmuşlardır. Karakterlerin böyiesi bir tipikleştirilmesine dayalı eserlerde, içerik, tümüyle eserin fikrine indirgenir.

Başka eserlerde ise, içeriğin, fikirden daha geniş ve daha zengin olduğu görülür. Bu, yani içeriğin fikirden daha geniş ve zengin olması, eğer yazar, kişilerin yalnızca kendisini ilgilendiren karakter çizgilerini seçip öne çıkarmakla yetinmez de, kendisi için daha az iğinc olsa bile, gösteriminde öteki karakter yanlarını da tam kapsamıyla geliştirirse, o zaman ortaya çıkıyor, Geniş kapsamlı bir karakter tipleştirmesi, daha sonra ki dönemlerde fikrin yeni yeni kavranılışlarına, ya da eleştirmenlerce değişik değişik anlamlar verilmesine temel olmaktadır. Aynı bir eserin birbirinden farklı yorumlanışlarına sık sık rastlarız.

Sözgelişi, Puşkin'in, Lermontov'un ve Herzen'in romanlarında, 1820'lerdeki, 30'lardaki ve 40'lı yılların başlarındaki soyulu aydınlar çevresinden karakterler gösterilmiştir. Birçok ba-

kımdan birbirinden ayrı, ancak esasta birbirine benzer olan bu karakterlerin gösteriminde, her üç yazar için de, kahramanların beklediklerini bulamayışlarını ve eleştirel tutumlarını, kendilerini çevreleyen yaşamdan hoşnutsuzluklarını, gerici soylular ortamına karşı durma çabalarını çizmek önemliydi.

Oysa 1860'larda, devrimci demokratlar Rus toplumunun gelişimini kendi açılarından yorumlamaya geçtiklerinde, aynı karakterlerin özünü, N.A. Dobrolyubov, «Oblomov'luk Nedir?» makalesinde başka türlü yorumlanmıştır. Bu eleştirmen, esas dikkatini, bu karakterlerin 20'lerdeki ve 30'lardaki düşünsel-ahlakasal ortamı belirleyen yanlarına değil, fakat soylu gençlerin genel yaşam koşullarınca belirlenen yanlarına, yani zayıflaşma, edilginlik, yaratıcı çalışma yeteneğinden yoksunluk, halkın yaşamına karşı ilgisizlik yanlarına yoğunlaştırmıştır. Baştaki ön niteliklemeyle Dobrolyubov, Onegin'i, Peçorin'i ve Belto'v'u Oblomov'a yaklaştırıyor ve onların karakterlerindeki tüm bu niteliklere "Oblomov'luk" diyordu. Bu anlayış, 1860'ların düşünsel-siyasal kavgasında liberaller ile demokratlar arasında oluşan kesin ayrım koşullarında liberal-soylu aydınları çok sert eleştiren ve onların artık hiç bir düşünsel yönlendiricilik rolü oynayamayacaklarını kavrayan Dobrolyubov'un, devrimci-demokrat dünya görüşünden kaynaklanmaktadır. Meydana getirilen karakterlerin yazar tarafından düşünsel yorumlanması ve bundan çıkan düşünsel-heyecansal değerlendirme, birlik halinde, bir eserin içeriğinin **aktif yanlarını** oluştururlar. Bu nedenle de ikisine birlikte, bir eserin düşünsel-heyecansal **yönseme'si** denir (Tendenz; Lat: Tendere yönelme, çaba gösterme)

Sanat eserlerinin yönsemesi her zaman imgeler içinde dile gelir. Ancak, yazarın, eserlerinde imge tarzında olan bu düşünceleri ayrıca açıklamak ve fikrini belirtmek için, soyut yargıları düpedüz söylediği de olur. Çernişevski'nin "Ne Yapmalı?" ve L. Tolstoy'un "Savaş ve Barış" romanlarında böyle soyut yargılar vardır. Bu, öteki toplumsal bilinç biçimleriyle sanat ara-

sına geçirimsiz bir duvar bulunmayışından ileri geliyor. Yazar hiç bir zaman, sanatı toplumsal yaşamdan koparıp ayırma çabasındaki felsefecilerin ve eleştirmenlerin ileri sürdükleri gibi, salt bir sanatçı- "arı bir sanatçı"- değildir. Yazarın her zaman siyasal, felsefesal, ahlaksal, dinsel ve öteki alanlarda genel ve **soyut** kavramlar halinde dile gelen toplumsal görüşleri vardır.

Bu görüşler çoğu kez yazarın, toplumsal-tarihsel gelişim perspektiflerine ilişkin çok soyut anlayışlarını ve soyut ideallerini de içerirler. Yazarlar, gene çoğu kez, genel fikirlerle öyle sine dolu olurlar ki, bunları, ya doğrudan, ya da bir anlatıcı kişiliği ve kişilerin tepki, yorum ve içdüşünme'leri yoluyla, eserlerinde açıklama çabasına girerler. Böylece bir eser, temeldeki imgesel, sanatsal yönseme yanında, bir de soyut yönsemeliliğe varabilir. Örneğin yazar, eserinin düşünsel-heyecansal yönsemesini açıklamaya girer, hatta bu arada o yönsemeyle çelişkilere bile sokabilir kendini. Yazarın soyut yargılar söylediği kahramanlara "resonör" (akıl yürütücü, bilgiç) deniyor (Frans: Raisonner-Akıl yürütme, usa vurma).

Engels'de bu sorunun doyurucu bir açıklaması vardır. M. Kautsky'ye yazdığı bir mektupta, onun "Eskiler ve Yeniler" romanının değerlemesini yapan Engels, olumlu kahramanları idealize ettiği için ve bu kahramanlardan biri iyice "ilkede bir kişi olup çıktığı" için, onu eleştiriyor. "Bu kitapta", diyor Engels, "belli ki, açıkça taraf tutmak, kendi inandığınız yönde herkesin önüne kanıtlar sermek gereğini duymuşsunuz" Engels şöyle sürdürüyor: "Böyle yönsemeli edebiyatın asla karşısında değilim.. Ne var ki, yönseme, doğrudan söylenmeksizin ,durumun, olayın ve eylemin kendisinden çıkmalıdır, demek istiyorum. Yazarın, tasvir ettiği toplumsal çatışmaların, düğümlerin, geleceğe yönelik tarihsel çözümlerini de okuyucuya düpedüz söylemesi gerekmez" (31).

Yani Engels, bir eserde "akıl yürütücülerin" yönsemeyi

“düpedüz söyleyerek gösteren” sözlerini, eserin sanatsal nitelik düzeyini düşüren bir yetkinsizlik olarak değerlendirmiştir. Hakiki sanat eserlerinde, düşünsel yönseme, eserdeki kişilerin tüm ilişkilerinden, eylemlerinden, yaşantılarından (“durumun, olayın ve eylemin kendisinden”) ve eserdeki tüm gösterim ve ifade araçlarının içinden çıkar ortaya.

Benzeri bir özelliği K. Marks ve F. Engels, F. Lassalle’in “Franz von Sickingen” tragedyasında görmüşler ve bu değerlemelerini kendisine yazdıkları bir mektupta iletmışlerdi. Örneğin Marks, Lassalle’i, tragedyasındaki “yüzeysel parlaklık” nedeniyle ve bireyleri “zamanın düşüncesinin megafonlarından ibaret” bir hale “dönüştürmesi”nden dolayı eleştiriyor ve “bu durumda daha çok Shakespeare’leştirmesi gerektiğine”⁽³³⁾ değiniliyordu (yani, tragedyalarında düşünsel yönsemenin, olay akışının kendisinden oluşup geliştiği ve hiçbir “akıl yürütücü”nün ortaya çıkmadığı Shakespeare gibi yazmasını öğütiüyordu.

Ancak bu, “akıl yürütme”nin derecesine de çok bağlıdır. Akıl yürütümü az ise, kişilerin eserin yönsemesini açıklaştıran değişleri, toplumsal karakterin özüne tam uyuyorsa ve heyecansallık taşıyorsa, figürün kişiliği bu değişlerinden dolayı bir şey yitirmiyorsa, yani “İlkede kişi olup çıkmıyorsa”, o zaman eser de sanatsal tözünden bir şey yitirmez.

Yok eğer, “akıl yürütme” ağırlıktaysa, figürlerin soyut değişleri, seyirciye veya okuyucuya, okurken veya sahneden izlerken, kimin, ne için, hangi koşullarda bunu söylediğini unutturacak kadar geniş ve ayrıntılıysa, o zaman yazar sanatsal yaratışın yasalarına ters düşmüş olur, yarı sanatçı, yarı kamu iletişimcisi durumuna gelir.

Bu açıdan, iki eseri, Gogol’ün “Ölü Canlar”ı ile L. Tolstoy’un “Diriliş”ini karşılaştıralım. Gogol’ün romanı, Çiçikov’un “ölü canlar”ı satın alma olayında tanıdığı toprak sahiplerinin ve memurların yaşamını işiemekte ve anlatımın arasına sürekli olarak yazarın doğrudan değişleri, yani bir çeşit konu dışına çık-

malar sokulmaktadır. Yazarın bu deyişlerinin içinde, şişmanlara ve zayıflara, memur disiplinine hitabetmenin inceliklerine, hangi karakterleri tasvir etmesinin daha kolay olduğuna, insanların ne çeşit çekici davranışları olabileceğine ve daha birçok şeye ilişkin değinmeler vardır. Gogol'un yazar tipleri üstüne düşünceleri ve Rusya'nın yazgısı üstüne söyledikleriyle, özellikle büyük anlam ve heyecansallık taşımaktadır. Ancak bütün bunlar, hiç de kuru akılcı uyarılar veya yönseme vurguları değildir. Gerçi bu değinmeler, yazarın kendi kişiliği ve sanatsal yaratışa yaklaşımları açısından karakteristik olan duygu ve düşüncelerini dile getiriyorlar, ama Gogol bu yolla eserinin düşünsel yönsemesini düpedüz açıklama çabasına girmiyor.

Oysa L. Tolstoy'un "Diriliş"i başka türlü yazılmıştır. Gerek romanın başında, gerekse öteki pek çok bölüm ve sahnelerde, yazar, insan ilişkilerinin özüne, dine, ahlaka ve Rus hukukuna ilişkin kendi genel görüşlerini okuyucunun anlamasına uğraşmaktadır. Kahramanların eylemlerinin ve yazarın onlara karşı tutumunu okuyucuya açıklayan soyut aydınlatmaların metinde yer alması, bu nedenledir. Bunların içinde, Tolstoy'un doğa ve insan üstüne belirlemeleri (Bö. 14), İsa'nın öğretisi üstüne, kilise törenlerinin anlamsızlığı üstüne, kilisenin insan ruhunu aldatması üstüne (Bö. 10), insan karakterinin özü üstüne (Bö. 9), getirdiği görüşler de bulunmaktadır.

Ancak, çoğu durumda yazarlar, soyut açıklamalar olmaksızın diyeceklerini demekte ve böylesi açıklamalardan kaçınmaya çalışmaktadırlar. Yazar, genel sonuçlar çıkarıp bildirmekten çok, —ki bunları okuyucunun kendisinin çıkarması söz konusudur—, toplumsal karakterlerin imgesel cisimlenişi içinde yorum ve değerlendirme getirmekle ilgileniyor. Bir eser üstüne çalışırken, yazarın gözünün önünde, yaşamlarının tüm özellikleriyle birlikte kahramanlarının yaşayan kişilikleri bulunmaktadır. Yazar onların eylemlerini, ilişkilerini ve yaşantılarını tasarlıyor ve kendisi de onlarla birlikte yürüyor.

Sanatsal, eserlerin algılanışı ile, bilimsel ya da iletişimel çalışmaların algılanışı, bu nedenle birbirinden farklıdır. Genellikle okuyucu, eserde sergilenen her şey yaşamın kendisiymiş gibi bir yanılsamaya girer, kahramanların eylemlerinden ve yazgılarından etkilenir, onların sevinçlerini yaşar, acılarını birlikte duyar, veya onları içinden suçlar da. Bu arada okuyucu çoğu kez, bu kahramanlarda ve bu olay akışında hangi asal özelliklerin cisimleştiğini ve onların yaşantı ve eylem ayrıntılarının ne anlama geldiğini, o anda hemen farketmez. Oysa yazar, bu ayrıntıları, elbette ki, okuyucunun bilincinde kimi kahramanların karakterlerini bu yolla yükseltmek, kimilerinininkini ise düşürmek amacıyla kullanmaktadır. Okuyucu ancak o eseri okuyup bitirdikten sonra ve eser üstüne düşünürken, şu ya da bu kahramanda yaşamın hangi genel niteliklerinin cisimleştiğinin ve yazarın onları nasıl yorumlayıp değerlendirdiğinin bilgisine varır. Burada çoğu kez edebiyat eleştirisi onun desteği olur. *

* İşte tam bu noktada, Brecht'in tiyatro alanındaki «eleştirel bakış» savı ve bunu oyunun oynanışı sırasında sağlama çabası (hatta «tiyatro yu edebiyatlaştırma» deyimini kullanışı), çok daha iyi anlaşılır olmaktadır. Özellikle, tiyatro sahnesinde, oynanan eserin şu ya da bu noktasına seyircinin yeniden dönüp bakma olanağının bulunmadığı düşünülürse (edebiyatta okuyucu için bu olanak vardır), oyunun bunu kendi teknikleriyle sağlamaşının gerekliliği iyice belirginleşiyor. Öyle ki, edebiyatta, okur için, hem okuma sırasında, hem de okuma bittikten sonra var olan bu olanak, tiyatro sanatında, oyun sırasında da yoktur, oyun bittikten sonra da yoktur. İşte bu nedenle Brecht, oyunu izleme ile, izlenen üstünde düşünme ve yorum (eleştiri) süreçlerini, oynanış ve izleme olayının tek bir bütünlüklü diyalektik süreci içinde birleştirerek, bu işlemleri tiyatro sanatında da gereken yönde gerçekleşmesini sağlamaya çalışmıştır. Oyun sırasında yanılsamayı (illüzyon'u) kırma, yabancılaştırma, tarihselleştirme vb. tekniklerin (ve genelde Brecht'in «epik tiyatro» anlayışıyla «yabancılaştırma» kuramının) amacı ve temeli (tiyatro bilimi açısından değerlendirilmesi), edebiyat biliminin getirdiği bu açıklama ışığında, daha da anlaşılır olmaktadır. ÇN.

FIKRİN TARİHSEL GERÇEĞE UYGUNLUĞU YA DA AYKIRILIĞI

Toplumsal karakterlerin, düşünsel, olumlanış veya yadsını-
nışını da kapsayan, heyecansal değeri, her zaman, yaza-
rın yorumundan, yazarın dünyaya bakışının özelliklerinden, ya-
zarın toplumsal yaşama bakışından kaynaklanır. Ancak bu de-
ğerlemede, meydana getirilen toplumsal karakterlerin kendile-
rinin nesnel özellikleri de bir o kadar belirleyicidir; dolayısıyla
bu karakterlerin heyecansal değeri, onların olumlanış ve-
ya yadsını-şında, karakterlerin kendilerinin bu nesnel özellikle-
rine de uygun olmalıdır.

Cernişevski, sanatın üç görevine ilişkin yazılarında, bunlu-
rın sonuncusunu, sanatın yaşam görüngüleri üstüne 'verdiği
yargı', diye belirlemiştir. Bunu yaparken de, yazarı bir yargıca
eş tutmuştu ki, bir ölçüde doğru sayılabilir. Sanatsal yaratış,
elbette yargıç incelemesine kesinlikle benzemez, ancak ikisi
arasında belli ortak noktalar da yok değildir. Mahkeme, yargı-
sal inceleme sonucunda, eylemlerinden veya kimi zaman tüm
etkinliklerinden yasalar önünde sorumlu tutulan kişilere ilişkin,
ya aklamayı, ya da suçlamayı bir yargıya varır. Bu yargısınına,
yalnızca yargılanan kişilerin çıkarları açısından değil, tüm top-
lumun çıkarları açısından haklı olması gerekir. Dolayısıyla mah-
keme, hukuksal ve belki de ahlaksal kuralların ışığında, tüm
olguları özenle gözden geçirmek zorundadır. Ayrıca mahkeme,
ön yargıları ve öznel hoşlanma veya hoşlanmama duygularını
değil, yargılananların her birinin gerçekten neyi hak ettiklerini
gözetmekle yükümlüdür. Aksi halde verdiği yargılar haksız ve
gerçeğe aykırı olur. Bir mahkeme, suçluları aklamayı, suçsuzları
mahkûm edebilmektedir. Bu durumda, mahkemenin yargıları,
hem yargılananlara, hem de toplumun tümüne zarar verir.

Sanat eserlerinin ve özellikle edebiyat eserlerinin içeriğin-
de de, bir anlamda benzeri bir çizgi izlenmektedir. Ancak ya-
zarın "yargı"sı, gerçek kişiler üstüne değil, fakat bir çağda ve

belirli bir ülkedeki, bütünlemesine toplumsal kesim ve hareketlerin yaşamından asal nitelikleri kendilerinde cisimleştiren toplumsal karakterler üstüne, yaratılmış kahramanlar üstünedir. Bu nedenledir ki, tarihsel gelişimin temsilcisi olan toplumsal güçler, yazarın "yargı"larının haklı olmasına her zaman çok önem verirler. Yazarın, meydana getirilen karakterlerle ilgili düşünsel-heyecansal yorumunun, gerçekten onların yaşamının **nesnel** ,asal niteliklerine, en genelde ulusun yaşamı içindeki **anlam** ve **konum**'larına ve de tarihsel gelişimin **perspektif**'lerine uygun olması, toplum için büyük önem taşır.

Olumlayıcı, aklayıcı, yükseltici bir düşünsel yorumlanış ve heyecansal değerlendirilme, ancak yaşam ve eylemleri, toplumun bütünü ve tarihsel gelişimi açısından olumlu, **ilerici** anlam taşıyan toplumsal kesimlerin hakkıdır. Yadsıyıcı, karşı çıkıcı, suçlayıcı ve açığa dökücü yorum ve değerlemeyi hakedenler ise, yaşam ve eylemleriyle ulusal gelişmeyi engelleyen, ona kayıplar verdiren, **gerici** ve **tutucu** anlam taşıyan toplumsal kesimlerdir. Karakterlerin düşünsel-heyecansal yorumlanışı, eğer o karakterlerin ulusal-tarihsel açıdan **nesnel** olarak olumlu ya da olumsuz anlamlarına uygunsa, o zaman bu yorumlanışın kendisi de toplumsal ve ulusal-tarihsel açıdan ilerici bir anlamlılık kazanır. İşte bu, eserin, **tarihsel nesnel gerçeğe uygun** yönsemesidir. Tersine, eğer bir eser, **nesnel** toplumsal anlamları uyarınca yadsınmaları gereken karakterler için olumlayıcı düşünsel-heyecansal yorum getiriyorsa, ya da tarihsel toplumsal perspektifler açısından düşünsel olumlama gerektiren karakterleri düşünsel olarak yadsıyorsa, o eserin yönsemesi **tarihsel nesnel gerçeğe aykırı** demektir ki, bu, toplumsal ve ulusal-tarihsel açıdan gerici bir anlam taşır.

Sözgelişi Gogol, "Ölü Canlar"ın ilk bölümünde, toprak köleliği düzeninin gerici sistemi içinde bir Rus taşra kentindeki ve yakın çiftliklerindeki toprak sahiplerinin ve memurların kof,

keyif çatan yaşamlarına, mizahlı ve taşlamalı bir yadsıma getiriyordu. Bu değerlendirme o karakterlerin özüne tam uyguncu ve tarihsel açıdan da gerçeğe uygunluğunu göstermiştir, göstermektedir. Oysa "Ölü Canlar"ın ikinci bölümünde, özellikle de çiftlik sahibi Kostanshoglo ve mültezim Murasov kişiliklerinde Gogol, Rus toplumunun o katmanlarının yaşamından olumlu nitelikler bulup çıkarmak ve onları düşünsel-heyecansal olarak aklayıcı bir değerlendirme getirmek için boşuna çaba harcamıştır. Böyle bir değerlendirme, o sergilenen karakterlerin özüne ters düşüyordu: Bu değerlendirme, tarihsel açıdan gerçeğe aykırıydı, ulusal-tarihsel bakımdan da gericiydi. Yazar, nesnel olarak idealize edilemeyecek bir şeyleri idealize etmişti. Bu nedenle de Gogol gibi ince duyarlıklı bir sanatçı, "poem"inin * ikinci bölümünde sanatsal yaratıcılığını koyamamıştır.

Dickens'in "Bleak House" romanında benzeri bir durum saptanabiliyor. Lord Dedlock ve karısının kişiliklerinde yazar, soyluluk konumları, zenginlikleri ve egemenlikleri temelinde inanılmaz bir kendini beğenmişlik ve ahlaksal çürümüşlük içinde bulunan İngiliz aristokrasisinin yaşamı için, tarihsel gerçeğe uygun bir düşünsel-heyecansal yadsıma getirmiştir. Jarndyce ve Summerson kişiliklerindeyse, İngiliz orta toprak sahiplerinin yaşamını idealize eden yazar, bu kesimin en iyi bireylerindeki has ahlaksal tutum ve ruhsal duyarlılıkları öylesine aşırı vurgulayıp güçlendirmiştir ki, kimi bölümlerde gösterim, yapmacıklığa ve içli duygucu'lığa kaymıştır.

* Ölü Canlar'ın bir oyunlaştırmasını yapmış olan Arthur Adamov, «eserine yazdığı Önsöz'de, Ölü Canlar'ın tam anlamı ile roman sayılamayacağını, Gogol'un da, anlaşılan böyle düşünerek eserinin kapağına 'poem' söz-lüğünü koyduğunu söylüyor» (Melih Cevdet Anday, Ölü Canlar-Adamov'un oyunlaştırmasının çevirisi—, Elif Yayınları 1962, İstanbul, Çevirenin Önsözü'nden); Bu örneği, poem teriminin özel anlamına da ayrıca ışık tutması yönünden belirtmek gereğini duyduk (I. Bölüm, s. 42'deki dip notla karşılaştı-rınız). ÇN.

Bu örneklerden, sınıflı toplumların egemen kesimlerinin yaşam ve edimleri her zaman yalnızca olumsuz yorum ve değerleme gerektirir, diye bir sonuç çıkarılmamalıdır. Egemen sınıfların çeşitli kesimleri ve enicrın oluşturduğu siyaasal güç, belirli tarihsel dönemlerde, kendi ülkelerinin çalışan yığınlarını sömürmenin yanında, ulusal-tarihsel açıdan bir o kadar da ilerici olan siyasal ve kültürel etkinlikleri de başarmışlar ve edebiyat sanatının eserlerinde de buna uygun olumlayıcı düşünsel-hayecansal yorumlamaya değer bulunmuşlardır.

Sözgelişi, Aiskhylos, "Persler" tragedyasında, Yunanlıların Pers savaş gemilerine ve Pers ordusuna karşı kazandıkları zaferi övüyordu. Peki, gerçekte de, Yunanlıların küçük site-devlet'lerinin savaşta kurdukları birlik, o zamanki güçlü Pers devletini yenilgiye uğratmayı ve ulusal bağımsızlığı korumayı, neden dolayı başarmıştı? Bu başarı, küçük Yunan devletlerindeki egemen güçlerin, —kölecilikleri ve kölelerin çalışmasıyla yaşadıkları bir yana bırakılırsa—, belli bir dönemde demokratik devlet düzenini kurmayı bildiklerinden dolayı, yani (köleler dışındaki, ÇN) yurttaşlar, kendilerini özgür kişiler olarak duydukları ve bu uğurda yaşamlarını vermeye hazır oldukları için gerçekleşmişti. Pers devleti ise, yalnız kölecı değil, fakat aynı zamanda despotik bir devlettı. Bu nedenledir ki Persler, koskoca bir ordu ve deniz gücüyle bile Yunanlıları yenememişlerdir. Aiskhylos, Yunanlıların kölecı demokrasisini olumlayıp, despotik Pers egemenliğini yadsırmakta haklıydı. Aiskhylos'un eserindeki düşünsel yönseme, ulusal-tarihsel açıdan ilericidir

Bir başka örnek: 18.yüzyılın ilk çeyreğinde Rusya'da, madî ve manevî ulusal kültürün, ilerici batı Avrupa modeline göre tün yerlştirmiş, toprak köleliğini sürdürmüş ve reformlarını yeniden düzenlenişi başarmıştı. Gerçi Petro aynı zamanda, Rusya'da ilk olarak saltıkcı yönetimi (mutlak monarşi'yi) büsbütün yerleştirmiş, toprak köleliğini sürdürmüş ve reformlarını gerçekleştirmek için çoğu kez de egemenliğini sert ve zalimce

uygulamıştı. Aina o reformların ağırlıklı bir tüm-ulusal anlamı vardı, onlar yoluyla Rusya dünya düzeyinde bir güç olmuştu. Bu nedendir ki, 18. yüzyılın daha sonrasında da, Lomonosov ve Fonvizin gibi ilerici yazarlar, od'larında, poem'lerinde ve dramatik eserlerinde, Petro'nun eylemini hayranlıkla anımsatıyorlar ve çariçe Elisabeth ile II. Katharina'ya, kendilerinden önce başlatılan bu önemli politikayı sürdürsünler diye, Petro'yu örnek gösteriyorlardı. Hatta Puşkin bile, "Poltava" poeminde, ölümünden yüzyıl sonra hala Petro'yu övmekteydi. Bu eserlerin yönsemesi, tarihsel açıdan gerçeğe uygundur ve kendi zamanları için ulusal-tarihsel anlamda ilericidir.

"Tunç Süvari" poeminde de Puşkin, I. Petro'yu ve onun kurduğu başkenti yüceltmektedir. Ne var ki, bütünleşmesine bakışta bu poem sorunsal yanı çok daha geniş ve karmaşıktır. Şair, geçmişte ilerici olan bir mutlakçı egemenliğin başardığı bu başkente bakmaktan hoşlanıyor, ama o egemenlik, daha kendisinin zamanında bile artık ilerici anlamını yitirmiş bulunuyor. Puşkin, poeminde ayrıca, Rus mutlakçı egemenliğinin öbür yüzünün de, yani onun halk düşmanlığının da, çalışan insanlara yaşamı zehir eden yanının da bilgisine varmıştır. Poemde, Petersburg'lu küçük memur Yevgeni ile nişanlısı Paraşa'nın, başkentte yoksul insanların büyük zararlarına neden olan korkunç su baskınındaki batışları sergileniyor ve o su baskını, her şeyden önce, Petro'nun bu "deniz kenti"ni, halkın alt katmanlarının yaşam koşullarını ve sıkıntılarını hiç gözetmeksizin kurmuş olmasından ileri geliyor. Bu nedenle, tunç suvari figürü, geçmişteki mutlakçı egemenliğin hem ilericiliğinin, hem de aynı zamanda baştan beri değişmeden süregelen halk düşmanlığının simgesi olmaktadır. Poemin düşünsel yönsemesinin bu her iki yanı, —yani, o mutlakçı egemenliğin hem düşünsel olumlanişı, hem de düşünsel yadsınışı—, gerek o zaman için, gerekse bugüne dek, tüm çelişkinliğiyle tarihsel gerçeğe uygun bir anlam taşımıştır.

Mutlakçı egemenlik, 19. yüzyılın ortalarında, ilericiliğini kesin olarak yitirdi ve —dekabristler, devrimci demokratlar, narodo-volts'lar (Narodnaya Volya'cılar, ÇN), vb. ilerici toplumsal düşünüşün temsilcilerine karşı olan tutumlarda da belirdiği gibi— halka karşı olan gerici eğilimler tam egemen oldu. Doia-yısıyla o egemenliğin yadsınması da tarihsel açıdan ilerici nitelik aldı.

Mutlakçı egemenliğin böyle bir değerlenişine Saltıkov-Şcedrin'in taşlamalarında, özellikle "Bir Kentin Öyküsü"nde rastlıyoruz. Şcedrin, kentin ileri gelenleri olarak grotesk gösterimle sunduğu aptal kişilerde, mutlakçı egemenliğin çeşitli tiplerini sergilemişti. Kentin her ileri geleninin "yeteneklerini" açığa dökerek yazar, Rus mutlakçı politikasının somut görüngülerinin nasıl olduğunu ve bu politikanın suçlanması gereken gerici karakterinin nerede yattığını göstermişti. Bu mutlakçılıkta, halka karşı inanılmaz bir sertlik, haksızlık ve derin bir düşmanlık var, acımasız bir sömürü ve baskı var, başka türlü düşünmeye karşı ödünsüzlük var ("yakalıyor ve saldırıyorlardı, kırbaçlıyor ve dövüyorlardı, el koyuyor ve satıyorlardı"), anlamsız savaşları tezgâhlamak var, uygarlaştırma eylemleri adına saçmasapan kavramlar var, vb.

Tarihsel gelişimin günümüz aşamasında, değişik ülkelerde değişik toplumsal ve siyasal güçler öne çıkmaktadır. Bunların etkinliklerinde değişik eğilimler görülüyor. Ve bu güçler için, yaşamda olduğu gibi edebiyatta da birbirinden farklı ve bu güçlerin özüne uygun ya da aykırı değerlemeler yapılmakta.

Örneğin, İspanya'daki antifaşist ulusal-devrimci mücadele, 1930'ların en önemli tarihsel ilerici hareketlerinden biriydi (1936-39). Bu mücadele, cumhuriyetçilerin önderliğindeydi ve değişik ilerici partilerce, özellikle de tüm ülkelerin devrimcilerince destekleniyordu. Bu savaş, dünya edebiyatında (E.Hemingway, B. Brecht, K. Çapek) ve bu arada Sovyetler Birliği edebiyatında da, belirgin bir iz bıraktı (İ. Ehrenburg'un belgeselleri, M. Kolzov'

un "Kızıl Kavgâ"sı, K. Paustovski'nin "Av Köpeklerinin Yıldız Takımı" öyküsü, A. Afinogenov'un "Selam, İspanya!" oyunu vb.). İspanya konusu, P. Neruda'nın, N. Guillèn'in, N. Vaptsarov'un ve P. Eluard'ın dizelerinde de yansdı. Bu mücadeleye adanmış sayısız eserde, bu olayların tarihsel gerçeğe uygun bir değeri lenişi kendini göstermiştir. Bu eserlerde, İspanyol savaşıçıların ve tüm onları destekleyen veya yakınlık duyanların, İspanya'daki gerici güçlere karşı ve dünya faşizmine karşı geliştirdikleri heyecansal bağlanımı ayakta tutma, pekiştirme, koruma ve yükseltme çabaları açıkça belirmiştir. Ama elbette ki, gerek bu harekete neden olan toplumsal çelişkilere ve gerekse hareketin perspektiflerine ilişkin anlayışlar, dünyanın çeşitli sanatçılarının yaratışlarında, ayrı ayrı biçimler almıştır.

Sergilenen olayların ve karakterlerin tarihsel gerçeğe uygun bir değeri lenişini içeren eserler, içerik olarak **tarihsel açıdan ilerici**'dirler.

B E Ş İ N C İ B Ö L Ü M

HEYECANSAL BAĞLANIM VE ÇEŞİTLERİ

Yazarın yaratıcı düşünüşündeki ve eserlerindeki heyecansal bağlanım, meydana getirdiği karakterleri, onların nesnel anlamları temelinde, derinden ve tarihsel gerçeğe uygun yorumlayışıyla ve değerleyişiyle dile gelir.

Daha, eski Yunanistandaki felsefeciler ve onlardan sonra da Hegel ve Belinski, “pathos” kavramını, yazarın, sergilediği yaşamın özüne girişindeki heyecansal bağlanımı olarak anlamışlardı (Yun: Pathos-Yeğin duygulanım). Bu yaratıcı olgu her zaman yazarın, gerçekliği değiştirmeye ve daha öteye geliştirmeye yönelik toplumsal ideallerine dayalıdır.

Sorunsal yanı derine inmeyen eserlerde, karakterlerin yorumlanması ve değerlendirilmesi, heyecansal bağlanım denecek bir yoğunluğa erişmemiş olur. Eserdeki fikir nesnel gerçekliğe uymuyorsa, heyecansal bağlanım da salt yazarın öznel düşüncelerine dayalı kalır, tumturaklı fakat yapmacık, içi boş bir “yeğin

duygulanım'' olarak ortaya çıkar. Yaşamın kendisinde var olan ayrımlar nedeniyle, edebiyat eserlerinin heyecansal bağlanımları da çeşitlilik göstermektedir. Bunlar, kahramanlıkçı, trajik, dramatik, içli-duygulu, romantik, mizahçı, ya da yergici-taşlamacı heyecansal bağlanımlar olabiliyor. Bu çeşitlerin her birine, ilgili bölümlerde ayrıntılıca eğilinecektir.

Sanatsal yaratışa dile gelen heyecansal bağlanımların tüm çeşitleri, önce toplumsal bilincin bağrında oluşurlar. Belinski bir kezinde, gerçekliğe romantik düşünsel- heyecansal yaklaşmanın kökeninin de, sanatın ve edebiyatın kökeni gibi, yaşamın bağrında yattığını belirtmişti. Heyecansal bağlanımın bütün çeşitleri için aynı şey söylenebilir. Bunların hepsi, insanların bilincinde ve elbette ki özellikle sanat yaratıcılarının bilincinde, toplumsal yaşamın **çelişkileri** yoluyla, toplumsal katmanların tekil temsilcilerinin edimleri ve karakterleri yoluyla, ortaya çıkmaktadır. Kahramanlıkçı veya romantik, dramatik veya trajik, mizahçı veya taşlamacı, bütün bu bağlanımlar, hep gerçeklikte bulunan ve oluşan şeylerin derinlemesine düşünsel kavranışlarının ve heyecansal değeriyeşlerinin ifadesidirler.

Gerçeklikte insanların karakterleri, ilişkileri ve eylemleri, çok yönlü ve çelişkilidir. Değişik heyecansal bağlanım çeşitlerini değişik düzeylerde uyarıdırabilen çelişkiler de çoğu kez birbirleriyle ilintilidirler, birbirleriyle girişim ya da etkileşim durumundadırlar. Dolayısıyla, heyecansal bağlanımın ayrı ayrı belirttiğimiz çeşitleri de her zaman birbirinden bıçak gibi ayrılmaz. Gerçi, sorunları pek derine inmeyen edebiyat eserleri vardır. Sanat gelişiminin en ilk **evrelerinde**, meydana getirilen karakterlerin ve toplumsal koşulların, kimi zaman yalnızca tek yanlarının öne çıkarılıp, öteki yanlarının hiç gözetilmediği olmuştur. Böyle durumlarda çoklukla, eserde ve eserin imgeler dünyasında, heyecansal bağlanımın tek bir çeşiti ağır basıyor **ve bu eserler rahatlıkla salt trajik, romantik veya mizahçı bir eser olarak ele alınabiliyorlar.** Ama, edebiyatın daha yeni evre-

lerinde, hemen hep, meydana getirilen karakterlerin ve koşulların çok yönlülüğünden ve çelişikliğinden kaynaklanan, birden fazla heyecansal bağlanım niteliği ve inceliği (nüans) 'dile gelmektedir. Böyle eserlerin çözümlenişinde, heyecansal bağlanımın hangi çeşitinin ağırlıkta olduğunu ve öteki çeşitlerle **bunun arasında hangi girişimlerin bulunduğunu** saptayabilmek için, her bir çeşitin özelliklerine daha yakından bakmak, zorunlu oluyor.

KAHRAMANLIKÇI HEYECANSAL BAĞLANIM

Kahramanlıkçı heyecansal bağlanım (heroik patos), bir kişinin veya bir topluluğun gerçekleştirdiği ve bir halk, bir ulus, ya da tüm insanlık için büyük önem taşıyan bir **eylem yüceliğinin** olumlanmasında söz konusudur. Yani, edebiyattaki kahramanlıkçı heyecansal bağlanımın nesnesi, gerçekliğin kendisindeki kahramanlıktır, ulusun veya insanlığın ilerlemesinin çıkarına ilişkin bir görevi yerine getiren aktif bir insan eylemidir.

Kahramanlığın içeriği, ulusal tarihin somut koşullarıyla bağıntılıdır. Doğa güçlerine egemen olmak, yabancı saldırganları geri püskürtmek, toplumsal ve siyasal yaşamda veya kültürel alanda bir ilerleme uğruna savaş vermek ya da toplumdaki gerici güçlere karşı mücadele etmek—, bütün bunlar, kişilerin, kendilerini topluluğun amaç ve çıkarlarına adanmalarını ve bunu en önde gelen kendi sorun ve ödevleri olarak benimsemelerini gerektirir. O zaman, genel çıkarlar, kişinin bir iç gereksinmesi haline gelir, onun istencini ve gücünü harekete geçirir ve onu büyük eylemlere götürür. Hegel'in bir deyişiyle, "genel eylem güçleri", kişinin, karakterinde ve eylemlerinde dile gelen kendi "tinsel gücü" olur. Ancak, kahramanlık için, kişinin kendi özgür kararı, kendi eylemci girişimi ön koşuldur, yoksa başkalarının isterlerine hizmet hamaratlığıyla olmaz.

Büyük çabaların, ulusal ilerlemeye hizmet eden uğraşların,

yani **genel** amaçların, **tekil** kişiliklerin eylemlerine dönüşmesi, **yaşam**daki kahramanlığın özünü karakterize etmektedir.

Yazar ise, kahramanca karakterlerin asal niteliklerini işlemekle, yani onlara bağlanımını koymakla ve onları örnek olarak yüceltmekle, kahramanlıkçı heyecansal bağlanım içindeki eserleri yaratır * Ancak, yazarın gerçeklikteki kahramanlığı dümdüz yansıtması, ya da onu salt duygusal vurguyla yorumlaması yeterli değildir. Yazar, gerçeklikteki bu kahramanlığı, ün, onur, görev, vb. konulardaki kendi tasarımları ışığında yaratıcı olarak derinlemesine düşünmüş olmalı ve yaşamın görüngülerini eserinin imgeler dünyasına taşıırken, kahramanca bir eyleme, bir kahramanın karakterine, onun toplumsal konumuna ve önemine ilişkin kendi görüşlerini de o imgeler dünyası içinde cisimleştirmiş olmalıdır. Gerçekliğin kahramanca'sı, sanat eserinde, fiktif ya da hatta fantastik kişilikler ve olaylar içinde, kırılarak (ışık kırılması gibi, ÇN) ve büyüyerek yansır. Yalnızca gerçeklikteki kahramanca durumlar ve karakterler değil, fakat onların edebiyattaki yorumlanışları da büyük bir çeşitlilik göstermektedir.

Kahramanlığın sanatsal cisimlenişinin başlangıçlarını, daha, sinkretistik yaratışın en eski eserlerinde bile görüyoruz. Bu eserlerde tanrı figürleri yanında, "yarı tanrı kahraman" figürleri de yer almışlardır. Böyle figürler, klan düzeninin henüz tam serpilip boy attığı çağda, tekil insan kişiliğinin oldukça büyük bir özerklik elde ettiği ve halkın bütünü için bireysel karar

Burada şunu da belirtmek gerekir ki, edebiyat tarihinde, hakiki olmayan (nesnel tarihsel gerçeğe uymayan) kahramanlaştırma durumları da vardır. Örneğin: Fetih yapanların, işgalcilerin, sömürgeleştirenlerin, gerici egemenlikleri savunanların, övgüyle, yüceltilmeleri, gibi.. Böyle bir kahramanlaştırma, gerçek tarihsel durumun özünü çarpıtmakta ve esere, hakiki olmayan (nesnel tarihsel gerçeğe uymayan) bir yönsemeyi zorla sokuşturmuş olmaktadır.

istekliliğinin önem kazandığı, "yarı tanrı kahramanlar çağı" denen çağda yaratılmıştır. Kutlama törenlerinde, koro, başarılı savaşların kahramanlarını yüceltirdi; o kahramanların kendileri de düşmanla çatışmalarını anlatırlardı. Aleksander Veselovski'nin, "Tarihsel Dil Sanatı" incelemesinde kanıtladığına göre, boy'un tümünün içsel-düşünsel dağarına giren bu anlatımlar, birçok tarihsel efsaneye, şarkıya ve mitosa temel olmuştur. Sözlü aktarımda ayrıntılar çok kez değiştirilmiş ve büyütülerek yansıtılmış, hatta hayal gücüyle açılıp genişletilmiştir. İşte yarı tanrı kahramanlar, yani büyük kahramanlıkları başarmış olarak hayranlık, özenme ve imrenme duyguları uyandırmış olan o cesur savaşçı figürleri, böyle ortaya çıktılar. Söz gelişi, oniki iş başarmasıyla ünlü Herakies, Medusa'nın başını kesen Perseus veya Troya savaşında kendilerini göstermiş olan "İlias" destanı kahramanları Akhilleus, Patrokios ve Hektor, hep bu tarzda oluşmuş figürlerdir.

Mitoslardaki kahramanlık figürleri, daha sonraki çağların edebiyatında sürekli yeniden ortaya getirilmiştir. Her ne kadar çok katlı anlam değişiklikleri olmuşsa da, bunlar, insan kahramanlığının simgesi olma anlamlarını gene de bugüne dek yitirmemişlerdir.

Toplumsal gelişimin daha sonraki evrelerinde, sınıflı toplumda, kahramanlık sorunsalı habire daha yeni etkinlik gücü ve daha güncel anlamlar kazandı. Folklor eserlerinde, tarihsel şarkılarda, kahramanlık türkülerinde ve masallarında, destan-

Yarı tanrı kahramanlara ilk kez Hesiodos'ta değinilmiştir. Hesiodos, «yarı tanrı kahramanlar çağı»nda, klan düzeninin en yüksek aşaması ile sınıflı toplumun örgütlenme biçiminin oluşması arasındaki tarihsel dönem olarak belirlediğimiz dönemi anlamaktaydı.

Söz konusu dönem, «Hesiodos Eseri ve Kaynakları»nda, Sabahattin Eyüboğlu ve Azra Erhat çevirisinde (Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1977) «İşler ve Günlük»de, soylular efsanesi, S. 147, Satır 157'den başlayarak «yarı tanrı kahramanlar» «soyu» ve «kuşağı» biçiminde dilimize aktarılmıştır. ÇN.

larda ve savaş öykülerinde, ağırlık noktasında çoklukla, hakkın yanında yer alan ve halkını yabancı fetih'çilere karşı koruyan güçlü bir savaşçı bulunuyor. Bu kişi, kendi kararıyla bu yola baş koymuş ve karşılıksızca kendini adamıştır. Mitos'lardaki, ya da eskinin öykülerindeki yarı tanrı kahramanlara kıyasla, bu yiğit kişi artık, eyleminin nedenlerinin çok daha bilincinde olan bir kişiliktir, çünkü kendi onurunu korumak adına, kendi görevini yerine getirmek üzere, ya da içsel bir sorumluluk duygusuyla ortaya çıkmaktadır. Epik şarkıcı çoğu kez, kahramanın kişiliğindeki yüksek ulusal bilince, eylemlerinin yurtsever anlamına dikkat çekerek. Örneğin, "Roland'ın Şarkısı"nın kahramanını "sevgili Fransa'sı" uğruna ölür, eski Fransız "kahramanlık destanı" Chansons de gente'deki yenilmez Büyük Karl ise, "Sarazene"lere ("Şarkiyun"a, yani Afrika'dan gelen işgalci Araplara. ÇN) karşı savaşıyordu. İspanyol "Cid"indeki kahraman Rodrigo Diaz de Vivar'ın gösterdiği yüreklilik, gene aynı işgalci güçlerin geri atılması mücadelesindedir. İlyas Murometz, Alyoşa Popoviç ve Dobrinya Nikitiç adlı savaşçıların eylemleri, Kiev Rusya'sını yüceltmek uğrunadır.

Yazarların bireysel yaratışının eseri olan kahramanlıkçı edebiyat eserlerindeyse, yazarın ideolojik kanılarının özgüllüğü, folklor eserlerindeki kadar çok daha somut biçimde dile gelir. Sözgelisi, ad'larında yürekli kahramanları öven Yunanlı şair Pindar, yürekliliği tam aristokratik bir anlamda yorumlarken, çağdaşı Simonides, Persler'e karşı savaşta ölen savaşçıları övgüsünde, demokratik bir bakışı temsil ediyordu. Demek ki böyle ulusal-tarihsel mücadelelerdeki kahramanlığa, daha, eski Yunan edebiyatında bile, birbirinden farklı siyasal ve ahlaksal bakış açılarından bakılmaktaydı.

Rönesans döneminden başlayarak, ulusal-tarihsel anlamda önemli kahramanlık, büyük oranda feodalizmin oluşum süreçleriyle bağlantılı oldu; daha da sonra ise, burjuva ulusal oluşumuyla bağlantı meydana geldi. Bu süreçleri yansıtan ve

onlar içindeki çeşitli kahramanlıkları öven eserlerde, çoğu kez tarihsel olaylar ve gerçek tarihsel kişilikler gösterilir, tarihin devinimi, kişilerin eylemlerinde cisimleşir. Örneğin, Lomonosov, od'larında ve "Büyük Peter" adlı poeminde, daha sonra da Puşkin, "Poltava" poeminde ve "Tunç Süvari" poeminin girişinde, I. Petro'nun yaptıklarını övgüyle dile getirmişlerdir. Gerek Jukovski'nin "Rus Savaşçıların Cephesinde Bir Şarkıcı" od'u, gerekse Puşkin'in "Tsarskoye Selo üstüne Anımsamalar"ı ve Lermontov'un "Borodino" şiiri, 1812 savaşının yankılarıydı. L. Tolstoy'un "Savaş ve Barış" romanındaysa, bu savaşlardaki kahramanlık, epik yayımlı bir biçimlemeye erişti.

Ne var ki, kahramanlık yalnızca dış düşmana karşı verilen mücadeleye bağlı değildir. İç siyasal çatışmaların çözümü de, —ki o olmaksızın toplumsal gelişme düşünülemez,— **devrimci** bir kahramanlığı yaratıyor. Bu, gönüllüce üstlenilen bir yurttaşlık görevi olarak, yurdun yazgısı için duyulan sorumluluk gereği, gericiliğin egemenliğine karşı, eşit koşullarda olmayan bir mücadeleyi omuzlamaya hazır olmanın kahramanlığıdır. Bu kahramanlık, dış düşmanla mücadeleye kıyasla yalnızca daha fazla cesaret, amaca daha sıkı bağlılık ve daha fazla kendini adanmışlık gerektirmekle kalmaz, fakat önemli oranda daha yüksek bir ideolojik kararlılık ister.

Prometheus destanını işleyen Aiskhylos, zorba egemenlere (tiran'lara) karşı verilen mücadelenin kahramanlığını övüyordu. İncil'deki aktarımları ele alan Milton, "Yitik Cennet" epos'uyla, İngiltere'deki burjuva devriminin kahramanlığını dile getirmeye çalışmıştı. Prometheus'un kahramanca karakterini, Shelley, lirik dramında bu kez "Zincirinden Kurtulan Prometheus" olarak sergilemektedir.

Ulusal kurtuluş savaşlarının kahramanlığı da edebiyatta çoğu kez devrimci bir yorum bulmuştur. Örneğin Puşkin ve Dekabrist hareketin şairleri, Yunan halkının bağımsızlık müca-

delesini övmüşler ve bu yolla aynı zamanda Rus çarlarının mutlakçı egemenliğinin baskısına karşı protestolarını da dile getirmişlerdi. Ancak çoğu kez sansür, edebiyatta devrimci kahramanlığın yansımalarını geriletmeyi başarıyordu. Bu nedenle kimi yazarlar, devrimci çabalarını dolaylı yollarla dile getirmeye, örneğin simgeselliğe, fantastik yollara baş vurdular. Sözgelisi, Nekrasov'un "Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?" poemindeki Grişa Dobrosklonov ve Çernişevski'nin "Ne Yapmalı?" romanındaki Rahmetov figürleri böyledir. Aynı şey, Gorki'nin "Yaşlı İzergil Kadın" öyküsündeki Danko ve yerinel (allegorik) "Şarkılar"ındaki şahin ve fırtına kuşu için de geçerlidir.

Toplumcu gerçekçilik, devrimci işçi hareketi kahramanlığının habercisi oldu. Gorki'nin "Ana" ve "Düşmanlar" adlı eserleri, Mayakovski'nin "Sol Yürüyüş" şiri, Serafimoviç'in "Demir Seli" romanı, İvanov'un "Zırhlı Tren 14-69" öyküsü, Tihonov'un "Çivilerin Boladı", Furmanov'un "Çapayev" romanı, devrimci heyecanın kavradığı geniş demokratik çevrelerdeki toplumsal eylemliliğin ve kişisel bilinçliliğin yükselişini gösteriyordu. Devrim, bu eserlerde, tarihsel anlamı eski bir dünyanın yıkılıp yeni bir dünyanın yapılmasında yatan bir temel güç olarak belirmektedir. Bunun içindeyse, toplumun bir yeniden biçimlenişine yürüyen kitle hareketlerinin kahramanlığı anlamında, yepyeni bir kahramanlık anlayışı dile geliyor.

Demek ki, kahramanlıkçı heyecansal bağlanım, sanatçının **ortak mutluluk** adına **kahramanca bir eylem** başarmış olan insanın **büyükliğini** ve **yüceliğini** gösterme ve sanatsal araçlar yoluyla bu karakteri halkın bilincinde kökleştirme çabasıyla ilintilidir.

Kahramanlıkçı heyecansal bağlanım, tüm çağların eserlerinde sık sık, dramatik ve trajik boyutları da içinde taşımıştır. Düşmanı, ya da sınıf karşıtını yenmek, halkların kucağına gökten hazırca düşürmemiştir, fakat çoğu kez zafer, kahramanın ölümüyle ve halkın bir çok kurban vermesiyle kazanılabilmektedir.

Sözgeleş, "İlias" destanında, Akha'larla Troya'lılar arasındaki savaş sırasında son derece dramatik durumlara geliniyor, Patroklos ve Hektor ölüyor, yakınlarına ve arkadaşlarına bu ölümler büyük acı veriyor. Roland'ın da, düşmanın üstün gücü karşısında yıkılışının anlatımı baştan aşağı dramatiktir. Rile-yev'in "Nalivaiko" poemi, kahramanının monologunda, hem kaçınılmaz yenilginin trajik önsezisini, hem de özgürlük idealleri için ölüme gidişin kıvançlı bilincini içiçe vermiştir.

DRAMATİK HEYECANSAL BAĞLANIM

Dramatik'i, toplumsal ve kişisel yaşamın çelişkileri doğurur. İnsanların özellikle önemli olan kişisel veya toplumsal çabalarının ve gereksinmelerinin, hatta kimi zaman düpedüz "yaşam"larının da, kendi bilinçleri dışında ve kendi istemlerinden bağımsız olarak etkiyen dış güçlerin tehdidi altında bulunduğu durumlar, dramatiktir. Böyle durumlar, yerine göre, korku ve üzüntü, gerginlik ve heyecan gibi yaşantılarla da bağlantılı olur. Bu duygu belirtileriyse, ya kişinin kendi ediminde haklı olduğu bilinciyle ve mücadele kararlılığıyla geriye itilir, ya da umutsuzluk ve çaresizlik içinde yozlaşırlar.

Dramatik durumlar ve bunlardan kaynaklanan dramatik yaşantılar, edebiyat eserlerinde başlıbaşına bir yorum ve değerlendirme nesnesi olabilirler ve özel bir heyecansal bağlanıma damgalarını vurabilirler. Ancak, o yorum ve değerlendirme, çok farklı yönsemeler gösterebilir.

Yönsemelerin birinde, yazar veya anlatıcı, ya da şarkıcı, kişilerine ve onların dramatik durumlarına, amaçlarını gerçekleştirmek için verdikleri mücadeleye, sıkı bir duygudaşlıkla yaklaşır. O zaman, eserin imgeler dünyasının içine boydan boya girmiş olan bu dramatik heyecansal bağlanım, **düşünsel-olumlayıcı** bir heyecansal bağlanımdır. Sözgeleş, eski savaş öyküsünün yaratıcısı olan kişi, Ryazan'ın Batu Han tarafından yı-

kılışını anlatırken, Tatar'ların Rvazan prensliğine saldırılarını, "yürekli yiğit"lerin ve prenslerin ölüşünü, kentteki tüm kiliselerin ve yapıların yıkılışını ve Batu Han'ı geri püskürtmeye gider. Yevpati'nin yenilgisini, hep tam bir duygudaşlıkla tasvir etmiştir. Bu öykünün dramatik heyecansal bağlanımı, aynı zamanda tüm halkı, birlik olup Tatar akınlarına karşı durmaya çağırıyordu.

Ancak, gerek yazar, gerekse anlatıcı, ya da şarkıcı, dramatik durumlar ve yaşantılar yoluyla tam tersine, kişilerin karakterlerini yerip yadsıyabilir de; onların sıkıntılarını, o duruma düşmelerine neden olan kendi yanlış çabalarının haklı bir cezası olarak da gösterebilir. Bu durumda, eserin tüm imgeler dünyasına boydan boya girmiş **düşünsel - yadsıyıcı** bir heyecansal bağlanım söz konusudur. Örneğin Aiskhylos'un "Persler" tragedyasında, Pers savaş gemilerinin Salamis kıyılarında bozguna uğradıkları haberinin, Serhas ve yakınları üzerinde nasıl ağır ve acı bir etki yarattığı gösterilmekte. Ne var ki, Aiskhylos bunu Yunanlıların bakış açısı içinde koyuyor ve Perslerin dramatik duygulanımlarını yansıtmak yoluyla, Serhas'ın fetihçi politikasını yererek, o düşmana karşı kazanılmış zaferi kutluyor.

Bir yazarın, dramatik heyecansal bağlanımında, kişilerinin yanlış eylem ve çabalarını mahkûm etmekle birlikte, bunu, onların karakterlerinin toplumsal özünü yadsımaya kadar vâdirmadığı da oluyor. Söz gelişi, "İgor Destanı"nın yaratıcısı, esas kahramanları olan İgor ve Vsevolod kişiliklerini, cesur savaşçılar ve Rus prensliklerinin saygın temsilcileri olarak görmüştür. Bu destanda, Rus'larla Kuman'lar arasındaki kesin savaşın anlatılışında, kahramanlıkçı heyecansal yaklaşım etkindir. "Vahşi boğa gibi Vsevolod! En ön safta döğüşüyorsun, düşman savaşçılara okların! yağdırıp, çelik kılıcını indiriyorsun miğferlerine.." Ancak, eserin tümündeki temel heyecansal bağlanım, dramatiktir; bu bağlanım, İgor'un Polovts'lara (Kuman'lara) karşı düşüncesizce giriştiği ve ülkeyi üzüntüye ve umutsuzluğa boğan seferini suçlamaktadır "İnliyordu kardeşler, inliyordu, Kiev

kederden, Çernigov zulümden, toprağımızı elem kapladı; acı üstüne acı yağdı ülkemize..”

Tüm ülkelerin ve çağların edebiyatında, halkların birbirleriyle savaşa varan çatışmalarına ilişkin dramatik durumların işlendiği eserler vardır. Sovyet edebiyatı, gelişiminin tüm dönemlerinde böyle eserler koymuştur ortaya. Fadeyev’in “On dokuzlar” romanında, beyaz muhafızların Japon’larla birlik olup saldırmaları karşısında çekilmek durumunda kalan Levinson’un partizan birliğinin anlatılışında, boydan boya dramatik heyecansal bağlanım etkindir. Güçlü bir düşünsel-olumlayıcı heyecansal bağlanım, Vasil Bikau’nun, örneğin “İlmik”, “Kruhiyanı Köprüsü” ve “Kurt Sürüsü”, gibi savaş öykülerinde de vardır.

Dramatik durumlar ve duygu yaşantıları, çoğu kez de, halkların tarihsel yaşamlarındaki ilerici ve gerici toplumsal güçlerin siyasal mücadeleleriyle bağlantılıdır. Bu dramatik’in de sık sık edebiyat eserlerinin heyecansal bağlanımı olduğunu ve düşünsel olumlayıcı veya düşünsel - yadsıyıcı bir yönsemeyi dile getirdiğini görüyoruz. Örneğin, Nekrasov’un “Rus Kadını” poemindeki heyecansal bağlanım, sürgündeki dekabristlerden Trubetskoy ile Voikonski’nin eşlerinin dramatik durumlarına uzanmaktadır. Her iki kadın da Sibiryadaki maden ocaklarına dek kocalarının yanında bulunmaya kararlıdır, yakınlarından ayrı kalmayı, o bitmez tükenmez yolun sıkıntılarını taşımayı göze almışlar, yöneticilerin çıkardıkları güçlülere göğüs germişlerdir. Poem’in birinci bölümündeki prenses Trubetskoy’un İlkutsk valisiyle yaptığı görüşme, durumun dramatik gerilimini ve kadınların, bu yolun tüm acılarını sonuna kadar göğüslemeye kesin kararlılıklarını, en etkili biçimde dile getirmektedir

Ancak, siyasal yaşamdaki dramatik çelişkiler her zaman böyle toplumsal güçlerin açık çatışmaları biçiminde su yüzüne çıkmaz. Çoğu kez, bu çelişkiler, yalnızca kişisel ilişkilerde, gündelik yaşamda veya aile yaşamında kendini belli eden birtakım karakter niteliklerine neden olurlar. O zaman, durumun drama-

tiği ve kişinin duygu yaşantıları, o siyasal ve toplumsal çelişkilerden kaynaklanan belirtiler anlamında ortaya çıkar.

Bu durum, örneğin 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başlarının, yani eskimiş ve dönemi geçmiş feodal düzenle, o zaman için henüz ilerici olan, ama kendisi de yeni çelişkileri birlikte getiren burjuvazinin çabaları arasındaki keskin uzlaşmazlıklar döneminin, roman, dram ve şiirinde görülmektedir. Schiller'in "Haydutlar" ve "Hile ve Sevgi" dramlarında, Byron'un, örneğin "Şövalye Adayı Harold'un Uzun Gezisi" ve "Korsan", Balzac'ın "Görböt Baba"; Stendhal'ın "Kırmızı ve Siyah"; Griboyedov'un "Akıldan Belâ"; Puşkin'in "Evgeni Örneğin", gibi eserlerinde, Lermontov'un şiirlerinde, poemlerinde ve "Zamanımızın Bir Kahramanı" romanında, Herzentin "Kabahat Kimde?" romanında, hep bu gelişimin yansıması vardır.

Bu eserlerdeki esas kahramanların, kendilerini kuşatan toplumun geriliğini içten protesto eden durumları, derinlemesine dramatiktir. Ne var ki, burada dramatik boyut daha çok, o kahramanların, kişisel yaşamda kendilerini çıkmazlara sürükleyen ve onları düşünsel - içsel yalnızlaşmaya iten, kendi bencil çabalarında ve kendi bireyci duygularında ortaya çıkmaktadır. Örneğin "Kırmızı ve Siyah" romanında Julien Sorel'in dramatik durumu şuradan kaynaklanıyor. Bu genç, gerçi kendi demokratik ideallerinden kalkarak gerici feodal-burjuva ilişkileri ve koşulları yadsımakta, fakat bunlara karşı kendi bağımsızlığını gene ancak o yadsınılan ayrıcalıklı üst kesimin kadınlarıyla kurduğu aşk ilişkileri yoluyla sağlayabilmektedir. Bu yüzden, giderek bir serüvenciye dönüşüyor ve tükenmiş olarak giyotin altında son buluyor. Yazar, kahramanının içinden gelen protestoya duygudaşlıkla yaklaşmış, fakat onun bireyci çelişikliğini de mahkûm etmiştir. Dramatik heyecansal bağlanımın düşünsel yönsemesindeki bu ikili'lik, yukarıda belirtilen eserlerin çoğunun karakteristiğidir.

Stendhal'ın romanlarında ve Balzac'ın "Goriot Baba"sında, ayrıca toplumsal eşitsizliğin de konmasıyla, ve halkla soyluların, yoksulla zenginlerin karşı karşıya getirilmeleriyle, esas kişilerin durumlarındaki dramatik boyut daha da kuvvetlendirilmiştir. Benzeri ilişkiler, birçok ülkedeki burjuva - kapitalist toplum koşulları altında da, edebiyatı yine hep dramatik durumlara ve duygu yaşantılarına götürmüştür. Örnekleri Dickens'in "Oliver Twist" ve "Küçük Dorrit" romanları, veya Dostoyevski'nin "Yoksullar"ı ve "Ezilip Horlananlar"ıdır. Dostoyevski'nin "Suç ve Ceza" romanındaki Marmeladov ailesinin durumu gerçekten dramatiktir. En büyük kızları Sonya, ailenin açlıktan ölmemesi için bedenini satmak zorunda kalıyor Anne de zorunlu olarak öteki kızlarıyla dilenmeye çıkıyor ve çılgınlaşıyor.. Durumun dramatik yoğunluğu belki de en açık biçimde, tümünden umarsızlığa düşmüş sarhoş Marmeladov'un tanrıya ettiği sözlerde dile gelmektedir.

Bütün bunlar, toplumsal koşulların doğurduğu dramatik durumlardır. Ancak, edebiyat eserlerinin dramatik heyecansal bağlanımları, çoğu kez de figürlerin kendi aralarındaki kişisel ilişkilere dayalıdır. Sözgelisi, Flaubert'in "Madame Bovary" romanında, Emma Bovary'yi yıkıma sürükleyen gizli aşk ilişkileri, başlangıçta ona çok romantik görünürken, giderek yoz ve kaba yüzeyselliğiyle kendini ortaya koymaktadır. Tolstoy'un aynı adlı romanındaki Anna Karenina, evliliğiyle bulamadığı sevgi duygusunu süvari yüzbaşı Vronski'de bulunca, kocasından ayrılma yürekliliğini gösteriyor ve böylelikle kocasının bulunduğu toplum katından da ayrı düşmüş oluyor. Anna, o kesimle bağlarını koparmaya isteklidir, ama sonunda bunu taşıyacak gücü gösterememektedir.

Böyle durumların ve yaşantıların dramatik boyutu, yaşamda da, edebiyatta da, kişilerin çabalarına engel olan, hatta o kişilerin yaşamsal varlığını bile tehlikeye sokan dış etkenlerin baskısı altında oluşur. Dış olguların insan bilincindeki etkisiyse,

çoğu kez insanı iç çelişkilere, kendi kendisiyle mücadeleye zorlar. İşte o zaman "dramatik", derinleşerek "trajik"e varır.

TRAJİK HEYECANSAL BAĞLANIM

"Trajik" terimi, eski Yunan'daki, verimliliğin tanrısı Dionysos'un ölüp yeniden dirilme törenlerinden gelmedir. Yunanlılarda daha sonra sınıf devletleri oluştuğunda artık çoktandır yeni tür çelişkiler ve sorun kavrayışları işlenmekteydi ama eski terim gene de aynen korunmuştur. Aristoteles, Poetika'sında, tragedyanın, "uyandırdığı acıma ve korku duyguları yoluyla, bir katarsis (arıtıcı temizlenme).." etkisi yarattığı görüşünü getiriyordu.

Yunanlıların mitolojik aktarımlarına göre, insanların yaşamı, tanrıların istençlerinin (iradelerinin) egemenliği altındaydı ve yazgıyla baştan belirlenmişti. Sophokles'in "Kral Oidipus" tragedyasında da bu görüş geliştirilmiştir: Oidipus, kendi istencine karşın, babasının katili olur. Onun bu cinayetinden dolayı Thebai'de veba salgını yayılır. Oidipus, bu ilintileri kavrayınca kendi eliyle gözlerini kör eder ve vatani olan kentten ayrılır. Kendi ediminden yalnızca kendisinin sorumlu olması gerekir. Ken, gerek Oidipus ve gerekse tragedyanın yazarı, hep olanları, kimsenin kaçınamıyacağı yazgının bir eseri olarak görürler. Eski Yunan tragedyelerinin hemen tümünde bu aynı kavrayış dile gelmektedir. Bu nedenle kuramcılar da, özellikle Hegel de, gerek "tragedya" gerekse "trajik" kavramlarını, yazgı kavramıyla, trajik suç kavramıyla, üst bir istence aykırı düşüp bunun sonucuna katlanma anlayışıyla bağlaştırmışlardır.

Cernişevski, trajik'in böyle dar kavranışına karşı çıktı ve kendisi trajik'i, "insan yaşamında, korkunç olan" (34), diye tanımladı. Ancak, onun bu tanımı da fazlaca geniş oluyor besbelli. çünkü salt raslantıyla oluşmuş "dramatik" veya başka tür durumlar da "korkunç" olabilirler. Belinski'nin yaptığı tanımsa,

doğruyu biraz daha yakındır: “Trajik denen şey, yüreğin doğal eğilimiyle, yükümlülük fikri arasındaki çatışmada, bu çatışmanın doğurduğu ve sonunda zafere veya yıkıma götürecektir olan mücadelede yatar” (35). Ama işte bu tanımın da daha bütünlenmesi gerekiyor.

Gerçeklikteki trajik durumları ve bunların doğurduğu duygu yaşantılarını, dramatik dediğimiz durumlarla ve duygu yaşantılarıyla karşılaştıralım. Trajik bir durumda insanlar yeğin bir ruhsal gerilim ve heyecan duyarlar. Ne var ki, trajik durumda insanların çoklukla sıkıntıları, dramatik durumlarda olduğu gibi, çıkarlarını ve hatta yaşamlarını tehdit eden ve dolayısıyla buna karşı direnmelerini de birlikte getiren herhangi dış güçlere çatmış olmaları değildir. Durumlarını ve duygu yaşantılarını trajik yapan şey, temelinden insanların kendi bilinçlerinde meydana gelen iç çelişki ve çatışmalarla bağlantılıdır. Peki, bu iç çelişkiler neler olabilir?

Belinski’nin verdiği “trajik” tanımına göre, çelişkinin bir yanını “yüreğin doğal eğilimi” oluşturuyor. Bu, kişisel ilişkiler olabilir, aşk bağlılıkları vb. olabilir. Çelişkinin öteki yanındaysa “yükümlülük fikri” var. Bu fikir, bir yandan “yüreğin eğilimine karşı” öbür yandansa, diyelim, evlilik bağlarının, verilmiş bir sözün, ya da devletle ve halkla ilintinin gereği olabilecek, bir ahlaksal sorumluluk bilincine bağlıdır.

Ne var ki, tüm bu ilişkiler ancak, eğer insanlar onları dıştan bir zorlama olarak değil de, tüm bireysel çıkarların üstünde bir **üst ahlaksal yasa** olarak kavırıyorsa, yani bu ilişkiler “kişisel - üstü” bir anlam taşıyorlarsa, işte ancak o zaman bunlar, trajik iç çelişkinin bir yanı olabilirler. Burada her zaman toplumsal bir anlamlılık söz konusudur; çoğu kez dinsel veya soyut - ahlaksal bakış açılarından da görölse bu böyledir. İnsanın ruhsal iç mücadelesi, insanın, yeğin duyguları ayağa kaldıran ve acılarla, zorlu çabalarla dolu olan, kendi kendisiyle mü-

cadelesi, ancak gene insanın, yüksek bir törel bilinç ve üstün bir törel değerlilik taşıması halinde, yani kendisinin de, içindeki o trajik duygu yaşantılarının gerçekten bilincinde olması ve onları kendi sırtında yüceltebilmesi halinde boy atar. Törel ağırlık taşımayan insan, trajik bir özne durumuna gelemmez.

Yaşamın büyük sorunlarını geçiştirmeyen edebiyat, çok çeşitli trajik durumlar ve duygu yaşantıları getirir ortaya ve bunu hep, eylemli karakterlerin yüksek törel düzeylerinden kalkarak yapar. Elbette ki, bir eserin, yazarının dünya görüşüne dayalı olan trajik heyecansal bağlanımı da, gene ya olumsuz, ya da yadsıyıcı düşünsel yönseme gösterebilir. Yazar eserinde, kahramanının, kendi kendisiyle çatışırken güttüğü yüksek törel ideallerin tarihsel ilericiliğinden ve doğruluğundan da hareket edebilir, tarihsel yanlışlığından ve dolayısıyla çürümeye yargılı olduğundan da hareket edebilir. Bunlardan, ya biri, ya da öteki, trajik çatışmanın sonuçlanışında ve edebiyat kahramanının yazgısında yoğunlaşarak somutlanmalıdır.

Demek ki trajik durum, insan bilincinde, kişisel güçlerle "kişiselüstü" güçlerin çelişip çatışmasında yatıyor. Böyle çelişkiler, hem toplumun içinde, hem de bireyin kendi yaşamında ortaya çıkabilir.

Halkların yaşamlarındaki en önemli ve en yaygın trajik çatışmalardan biri, Friedrich Engels'in 18 Mayıs 1859'da Ferdinand Lassalle'a yazdığı gibi, "tarihsel açıdan zorunlu belirlenimle, bunun pratikte gerçekleşmemesi arasındaki trajik çatışma"dır (30). Böyle çatışmalar, öncelikle egemen sınıfların siyasal gücü ilerici karakterini artık yitirip gerici duruma geçmişse, fakat buna karşılık, o siyasal güçten kurtulmayı sağlayabilecek olan toplumsal güçler de, henüz bunu başaramıyacak kadar zayıf durumdaysa, işte o zaman ortaya çıkmaktadır.

Örneğin, eski Roma'da Sportakus önderliğindeki köle ayaklanması, veya Rusya'da köylü ayaklanmaları ve öteki si-

yasal hareketler gibi halk ayaklanmalarının ve devrimci hareketlerin trajik'ini birçok kez bu tür çatışmalar belirlemiştir.

Dekabristlerin sanatsal yaratışlarında, örneğin Rileyev'in şiirlerinde, boydan boya, kahramanlıkçı trajik motifler etkin-dir. Rus "halkçı"larının (popülist'lerinin) edebiyat eserleri için, örneğin Vera Figner's'in şiirleri için de benzəri söylenebilir.

Öte yandan, trajik çelişkiler, gerici güçlerin karşısında oı-dukuları halde onlarla doğrudan mücadeleye girmeyen ilerici düşünüşlü toplum temsilcilerinin yaşamında da ortaya çıkar. Varolan koşulların ve ilişkilerin değiştirilmesinin zorunlu olduğunu, fakat aynı zamanda da bunun olanaksızlığını gören, ancak bu durumun acısını, mücadeleden yalıtık, dışsal durumları içinde duyan bu ilerici düşünüşlü kişiler de kendi kendileriye trajik bir hesaplasmaya girerler. İşte örneğin Shakespeare'in Hamlet'inde durum böyledir. Hamlet, kral Claudius'tan öcünü almakla, içinde yaşadığı toplumda hiç bir önemli değişiklik yaratamıyacağını, Danimarka'nın gene de bir "hapishane", bir "zindan" olarak süreceğini kavramıştır. Kendi varoluşunun siyasal ve ahlaksal sorunları üstüne yürüttüğü felsefeler, onu içsel düşünsel bir bunalıma sürükler, karamsarlığa sokar, yaşamdan umut kesmeye vardırır ve ruhsal çöküntüye uğratar. Oysa öte yandan Hamlet, ölümden korkmayabilecek kadar da, moral bakımından güçlüdür.

Siyasal sorunlarla yalnızca dolaylı bir ilintisi bulunan kişisel yaşamın içinde de, çeşitli biçimlerde trajik çatışmalar oluşmaktadır. Örneğin, Shakespeare'in "Romeo ve Juliet"inde, kahramanların trajik yazgıları, yalnızca onların büyük romantik aşkları ile feodal toplumdaki ahlak kurallarının çelişmesinden kaynaklanmıyor. Onların yazgısı, toplumun görüşlerini, alışkanlıklarını ve ön yargılarını, az ya çok, kendilerinin de üstlenmiş olmalarından dolayı trajiktir. Kontes Capulet'nin yeğenini, Romeo, kan gütmenin ahlaksal yasası uyarınca öldürüyor. Juliet'i

seviyor ama, bir yandan da kendini, Capulet'lerin can düşmanı olan Montague'lerin bir temsilcisi olarak görmeyi sürdürüyor.

Gündelik aile ilişkileri alanından bir trajik çatışmayı ise, "Fırtına" oyununda A. Ostrovski işlemiştir. İstemediği bir evliliğe zorlanmış olan Katerina, bir yanda kendi kesiminin öteki dinsel ve ahlaksal görüşleri gibi taa küçüklüğünden beri kişiliğine işlenmiş ve kendisinin de bağlılık duyduğu evlilik yükümlülükleri ile, öbür yanda bu ev içi baskısından kurtulmanın bir çıkış yolu olarak gördüğü, Boris'e olan aşkı arasında, kararsızlıkla kıvrınmaktadır. Bu nedenle, önce Boris'le buluşmaya gider, ama sonra, günah işlediği düşüncesine kapılıp bunu kocasına ve kaynanasına açar, Kendi vicdan hesaplaşmasının kışkacı içinde, ailenin aşağılama ve suçlamaları altında, Boris'in de zor durumda bırakmasıyla, sonunda Katerina kendini ırmağa atar.

Trajik çatışmaların görüldüğü eserler yalnızca dram alanının eserleri değildir. "Mtsiri" poeminci Lermontov, romantik-trajik bir heyecansal bağlanımla çıkıyor karşımıza. Poemin kahramanı, Kafkasya'da, manastırdan kaçan bir çocuk. Bir yanda manastırdaki tutsakça yaşantıdan tiksiniş, özgürlüğün dünyasını özlemektedir, öbür yandan, kendi zayıflığının ve durumundaki çıkmazın bilincindedir; bu ikisi arasındaki çelişki eziyor onu. Şiirde trajik çatışmanın tam uygun örneğini ise, A. Blok'un "Kulikovo Ovasında" (vatan şiirleri, 1908) eserinde görüyoruz. Yerinel (allegorik) bir tarzda, tarihsel konular bütününe bürünmüş olarak, Blok, bu eserinde hem vatanına olan sevgisini, hem de aynı zamanda, o doğup büyüdüğü, her şeyiyle bağlı olduğu vatanın çökmekte olduğuna yönelik önsezisini dile getiriyor yani, o yaşamın bu kaçınılmaz çöküşünü durdurmak için hiç bir şey yapmamanın trajik bilincini koyuyor önümüze.

Kimi eserlerde de, trajik çatışmaların gösterimi, karakterlerin ve eylemlerinin düşünsel yadsınışı ile bağlantılı olur. Sha-

kespeare'in "Macbeth" tragedyasında, İskoçyalı komutan, kral Duncan'ı kendi yükselme hırsının itkisiyle öldürmekte ve ardından işlediği cinayetlerle de kendisine tahtın yolunu hazırlamaktadır. Ne var ki, iktidarlı olma gücünden de yoksundur. Yenik düşeceğinin bilincine varır varmaz, korkunç vicdan boğuşmaları içinde çöker. Benzer çatışmalar, klasisizmin dramlarında, sözgelişi, Corneille'in ve Racine'in, Sumarokov ve Lomonosov'un dramlarında da sık sık işlenmiştir. Ayrıca, Puşkin'in gerçekçi bir tragedyası olan "Boris Godunov"un temelinde de bu türden bir çatışma vardır. Sovyet edebiyatındaysa, trajik çatışmaların yansıdığı eserler, devrim ve iç savaş içinde ve sonra da büyük savunma savaşı içinde oluşmuşlardır. Vişnevski'nin "Optimist Tragedya"sındaki Parti komiseri genç kızın yazgısı bir örnek olarak verilebilir. Bu kahramanın ölümü, tam da devrimci denizcilerin zaferi kazanmalarından birkaç dakika önceye denk gelmektedir. Bu ölüm, yaşayanların omuzlarında büyük bir yükümlülüğe dönüşüyor. Leonov'un "İstila" oyunundaki Fyodor Talarov, geçmişin zor ve acı yaşantıları gözünün önüne gelince, faşistlere partizan komutanı olduğunu bildirerek gözünü kırpmadan ölüme yürümektedir.

Demek ki, trajik çelişkiler, toplumsal gelişim süreçlerinin içinde oluşuyorlar ve bireysel ya da raslantısal değil, fakat tarihsel-toplumsal karakter taşıyorlar. Bu çelişkiler, insanların toplumsal tutumlarında ve törensel bilinçlerinde dile geliyor, onları yeğin biçimde yüklüyor ve hatta çoğu kez kişileri ölüme dek götürüyor. Eserlerinde böyle trajik çelişkileri yansıtan ve tipikleştiren yazarlarsa, eserin temelinde yatan çelişkili olay ve insan yaşantılarını, kendi yorum ve değerlendirmeleri yoluyla genelde daha da büyük bir ağırlık kazanıyorlar.

Kahramanlıkçı hezeyansal bağlanım, sergilenen karakterler için hep düşünsel olumlama, bir bağlanım gösterirken, dramatik ve trajik hezeyansal bağlanımlar ise, hem olumlayıcı, hem de yadsıyıcı olabiliyorken, edebiyat karakterlerinin yergici-

taşlamacı (satirik) ve mizahçı (humoristik) gösterimleri, her zaman, yadsıyıcı, karşı çıkıcı bir düşünsel yönsemeyle bağlantılıdır.

YERGİCİ - TAŞLAMACI HEYECANSAL BAĞLANIM

Yergici-taşlamacı heyecansal bağlanım (satirik patos), toplumsal yaşamın belli yanlarını, keskin, sert biçimde, onları aşagılayarak, alaya alarak yadsıyan ve karşı çıkan bir heyecansal bağlanımdır. Eski Roma'da şairler, alaycı-ibretli anekdotlarını, fab'lerini ve kısa sahnelerini bir araya topladıkları eserlerini "satir'ler" diye adlandırırlardı (Lat: Satur- karmaşık şey, çingene çorbası). Giderek bu ad, insan karakterlerini ve davranışlarını alaya alarak gösteren ve bu yolla mahkûm eden her çeşit eser içeriği için kullanılır oldu. Böylece bu kavram, dünya edebiyatına ve edebiyat bilimine de bu anlamıyla girdi.

Toplumsal karakterlere alaycı yaklaşım, eğer bu karakterler alay edilmeyi hak etmişlerse, yani bunların nitelikleri, yazarın onlarla alay etmesini, onlara karşı çıkmasını, onları yadsımasını haklı çıkarıyorsa, ancak o zaman inandırıcı ve tarihsel gerçeğe uygun olur. Bir edebiyat eserinin imgeler dünyasının bütününde dile gelen bir taşlama ve alay, ancak böyle bir durumda, okuyucunun, dinleyicinin ve seyircinin hoşuna gider ve beğenisini kazanır. İnsanın, alaycı bir yaklaşıma neden olan böyle bir nesnel niteliği ise, **komik** dediğimiz şeydir. Çernişevski, "komik" için şu doğru tanımı getirmişti: "Komik,... sahici bir anlam ve bir içerik iddiasında bulunan dışsallığın ardına gizlenmiş bir içsel boşluk ve kofluktur..." (37) Dolayısıyla, bir insan, eğer düşünceleri ve duygularıyla, ilgileri ve çabalarıyla, özünde boş ve kof ise, fakat gene de önemli ve anlamlı bir insan olduğu savındaysa ve bu çelişkinin hiç mi hiç bilincinde değilse, o zaman komik olur. Buraları ise, onun bu tutumundaki komikliği farkederek ve ona gülerler.

Bir yazarın, yaşamda komik olanı bulup çıkarma ve eserlerinde bunu yansıtmaya eğilimi, yalnızca özel bir yeteneğe bağlı değildir. Aynı zamanda da, yazarın, kendi dünya görüşü temelde, çeşitli toplumsal katmanların insanlarında görülen ve gerçeklikteki olanaklarla onların kendi iddiaları arasında ortaya çıkan oransızlığa yönelik, özel bir bakışının da bulunmasına bağlıdır.

Sözgelişi Gogol, kendi zamanında yönetici toplumsal kesimleri oluşturan Rus soylularının ve memurlarının, ahlaksal çöküşten kurtulma olanağına büyük umutlar bağlamıştı. Ne var ki yazar, bu kendi yüksek idealleri açısından onlara her bakışında, o kesimlerin kalın çizgilerle belirlenmiş üstünlük bilinçlerinin ardında, zihin yetmezliğinin, aşağılık ilgilerin, makam ve rütbe tutkusunun ve de kişisel çıkar kaygısının gizlenmiş olduğunu saptamak zorunda kalıyordu. Her bir soylu kişi ya da memur, konum olarak ne kadar yüksekteyse, davranış, tutum ve konuşma tarzlarındaki bu komiklik de bir o kadar kuvvetle açığa çıkıyordu. O zaman Gogol de, öykülerinde ve komedyelerinde, onları daha bir sert ve daha bir kıyasıya alaya alıyordu.

Soylular ve memurlar dünyasını, Gogol, "Neva Caddesi" öyküsünde şöyle tasvir etmekte: "Evindeki —hiç de önemsiz olmayan— işlerini bir güzel tamamlamış herkes gelip gelip onlara katılmaya başlar. Öncekisi ule doktoru ile havalar üstüne ve de ... minik sivilce üstüne gerekli görüşmeyi ... olan, ya da atlarının ve evlâtlarının —çok da yetenekli çocuklardır hal— sağlıkları hakkında gerekli bilgileri almış olan.. Evet, Neva Caddesi'nde buluşanların hepsi, her şeyin yakışığını bilen seçkinlikleriyle dikkat çekerler: ..En orijinal, hem de olağanüstü, şaşırtıcı bir sanatlılıkla kaşkol altına ayarlanmış favorileri burada görebilirsiniz.. Harika bıyıklara da burada rastlayabilirsiniz, öyle harika ki, hiç bir kalemin, hiç bir fırçanın onları tasvire gücü yetmez, öyle bıyıklar ki, hayatın

önemli bölümü onlara adanmıştır, —gece, gündüz— sürekli dikkat ve itinanın nesneleri olarak... Ah, hele o incecik belleri bir göreceksiniz, düşlerde bile rastlanamaz yani —ince ki, bir şişe boynu bile onlardan kalın durur..”

Gogol, bu alaylı anlatım tarzıyla, Rusya’nın eski başkentindeki mutlu azınlığa karşı ironik (överken yeren) yaklaşımını dile getirmektedir. (Yun: Eironeia-yapmacık övgü). Bu ince alayın ardında, Gogol’ün, bir sürü boş şeyleri önemseyen o insanları nasıl keskin bir yadsımayla karşıladığı seziliyor. Hatta yazarın bu överken yerme alayı, yer yer daha da keskinleşiyor, öyle ki, öfkeyle ortaya seren, açığa döken bir aşağılayıcı alay düzeyine, **sarkastik** düzeye varıyor (Yun: Sarkasmos-İşkence, acı). Yergici-taşlamacı heyecansal bağlanım, yaşamdaki nesnel komik niteliklerden doğmaktadır. Bu bağlanım, överken yeren ince alaydan, ezici bir aşağılamaya ve acımasız bir açığa vurmaya kadar gidebiliyor. Taşlama ve yergi de, bir yazarın salt canının öyle istemesiyle, salt bir şeyi alaya alma eğilimiyle bağıntılı değildir. Ona uygun bir nesnenin, yani yaşamın kendisindeki komikliğin var olması gerekir. Yerginin, taşlamanın doğurduğu gülme, arkası ciddiliklerle dolu bir gülmedir. Bu gülüşün özelliklerini, Gogol, “Yeni Bir Komedyanın Oynanışından Sonra Tiyatrodan Çıkışta” adlı parçasında şöyle karakterize etmiştir. “..gülmek, sanılandan da daha anlamlı ve daha derindir. Ama söz konusu olan arada bir, salt gıcıklandıktan doğan, hastalıklı, safrası tutmuş kullardan doğasından gelen gülme değil elbette; insanın salt keyiflenme ve gevşeme ihtiyacına iyi gelen hafif gülme de değil. —Aydınlık insan doğasının içinde kaynayan gülmedir söz konusu olan; bu kaynağa ise, ancak o doğanın temelinde sürekli akan ve gözden kaçabilecek her şeyi derinlemesine ve apaçık yakalayıp öne getiren bir kaynaktan fışkırır; o kaynağın delici gücü olmasaydı, yaşamın küçüklükleri ve kofluğu, insanları böylesine irkiltemezdi”

İşte yergi-taşlama için vazgeçilmez ön koşul olan gülme de, tam bu gülmedir. Hafif eğlenme ve alaylı takılma ile bu gülme arasındaki ayırım ise, bundaki bilgi-öğreti'sel içeriktir. Ayrıca bu gülme, Belinski'nin deyişiyle, her şeyi "yerle bir" edebiliyorsa, bu da yalnızca, onun "tam tamına karakterize etmesi"nden ve çirkinliği, tiksinti verecek şeyi, "en sert ve keskin biçimde ortaya dökmesi"nden dolayıdır. Bu gülme, nesneleri doğru bir ışık altında görme yetisine dayanıyor, onların asal çizgilerini öne getirme, komik yanlarına dikkat çekme yetisine dayanıyor. Bu hiç de kişilerin veya olayların salt kendileriyle ilgili değildir, fakat asıl onlarda diye gelen genel ve karakteristik özelliklerle ilgilidir. Bu nedenledir ki, yergi-taşlama, insan ilişkilerinin önemli yanlarını görüp bilmeye yardımcı olur, o ilişkileri yaşamda yönlendirme gücünü taşır, onları yanlış ve içi geçmiş sultanlardan kurtarır. Bütün bunlar, yergi-taşlama'nın, halkların tarihindeki ve onların edebiyatının tarihindeki yerini belirlemektedir. Yergici-taşlamacı heyecansal bağlanım, tarihte, kahramanlıkçı ve trajik bağlanımlardan daha sonra ortaya çıkmıştır. Bu çıkış, ancak, sınıflı toplumda belli toplum kesimlerinin ötekiler üstündeki egemenliği artık belirgin biçimde gerici nitelik kazandığı ve toplumsal gelişimin ayak bağı olarak kendini gösterdiği zaman, yani, yönetici kesimler ve onların egemenlik organları başlangıçtaki ilerici anlamlarını yitirip, edimlerindeki toplum karşıtı öz gittikçe daha açık ortaya çıktığı zaman, oluşup gelişmiştir. Örneğin antik Yunan'da, daha Paros'lu Archilochos'un fabl'lerinde, egemen kesimlerin yaşamları üstüne taşlamacı gösterimler yer almaktaydı. Ancak, yergici-taşlamacı heyecansal bağlanım asıl, Aristophanes'in komedyelerinde daha da kuvvetle öne çıkmıştır. Örneğin "Atlılar" komedyasında Aristophanes, Atina halkının bir kişileştirilmesi olarak ihtiyar Demos ile, kentin yöneticisi Kleon'un bir karikatürü olarak da —Demos'un kölesi olan— Paphlagonia'lı bir köleyi sergiliyordu. Bu köle, efendisi üstünde öyle kötü

bir etki yapıyor ve öyle kötü bir egemenlik yürütüyor ki, bir su-
cukçu olan Agorakritos, bu Kleon karikatürü köleyi, daha da
aşağılık numaralarla altede biliyor ve sonunda onu, efendisi De-
mos'un (Atina halkının) gözünden düşürüyor.

Eski Roma edebiyatındaysa, taşlama'nın en büyük ustası
olma ünü, Juvenal'e tanınmıştı. Juvenal, dördüncü taşlamasın-
da, bir balıkçının, koskoca bir balığı nasıl getirip Kayser'e sun-
duğunu ve bu balığın egemenlerin masasına yakışacak biçimde
kızartılıp konma yollarını kararlaştırmak üzere senatonun nasıl
özel oturum yaptığını, anlatıyordu. Batı Avrupa edebiyatında,
egemen kesimlerin taşlamalı anlatılışları, Rönesans döneminde
geniş bir yayılım gösterdi. Bu edebiyatın önemli bir belgesi o-
larak François Rabelais'nin "Gargantua ve Pantagruel" romanı
gösterilebilir. Rabelais bu romanında, ortaçağın yaşam kavra-
rayışını, feodal beylerin savaş tutkularını ve kilisenin yobazlığını,
keskin bir eleştiri bıçağının altına yatırmıştır. Taşlamanın, dün-
ya edebiyatında daha sonraki gelişiminin önemli bir örneği de,
Jonathan Swift'in "Gulliver'in Seyahatleri" kitabıdır. İrlanda'lı
yazar, bu kitabında, İngiltere'deki siyasal konatların çatışmalarına
ilişkin gözlemlerini genellemekte ve Britanya dış politikasını
açığa dökmektedir. Sözgeşi, Liliput'taki yaşamın sergilenişi,
Robert Walpole'un Whig-hükümetinin çıkarıcı, rüşvetçi, kokuş-
muş yönetimini hedef alıyordu; Laputa adasındaki bilginlerin
grotesk uğraşlarıyla da, yaşama yabancı, sözde bilimsel projeler
geliştirme gösterişçiliği ortaya seriliyordu. Liliput ve Blefuscu
büyük devletleri arasında savaş çıkmıştır, çünkü devletlerden
birinin kralı, yumurtaların, sivri uçları üstüne konmasını buyur-
muş, ötekinin kralıysa toparlak uçları üstüne konmasını buyur-
muştur.

Yergi-taşlama, Rusya'da da üikenin tarihi ile sıkı bağlantı-
lı olarak gelişti. 17 yüzyıldan bilinen eserler, yazarı bellisiz olan
"Kaubarş'ın Öyküleri" ve "Şemyaka'nın Yargısı", gibi eserlerdir.
18. yüzyıldan ise, Kantemir'in, Lomonosov'un, Novikov'un, Fon-

vizin'in ve Krilov'un taşlamalı eserleri biliniyor. Rus yergi-taşlama edebiyatının en zenginleştığı dönem 19. yüzyıla rastlamıştır. Bu dönemde taşlama, toprak köleliği sistemi ile, gelişme gösteren ilerici hareketler arasındaki, sürekli keskinleşen çelişkiye dayanıyordu. Gribojedov'un "Akıldan Belâ" komedyası, Puşkin'in iğneleme'leri ve "Goryuhino Köyü Tarihi", ve de Gogol'un eserleri, kuvvetli bir yergici-taşlamacı heyecansal bağlanım içindedirler. Saitikov-Şcedrin'in taşlamaları, hele hele "Bir Kentin Öyküsü" romanı, dünyaca ün kazandı. Devrimci-demokrat görüşleri temelinde Saltikov-Şcedrin, bütün bir tarihsel çağın toplumsal ve siyasal çelişkilerini açığa koyabilmiştir. Saltikov-Şcedrin, mutlakçı egemenliğin o gerici, zorba, kör saldırgan gücünün tümünden yozlaşmışlığını gösteriyordu; bu güç öylesine bir baskı uygulamaktadır ki, halk için yalnızca iki seçenek kalmıştır: Ya beylerin önünde iki kat olup eğilmek, ya da kendiliğinden, kuvvete baş vurarak karşı koymak. Yazar bu çatışmayı, okuyucusunda hedefe yönelik ezici bir gülme uyandıran fantastik imgeler yoluyla göstermiştir. Ama halkın yaşamını anlattığı yerlerde, taşlama, hep trajik heyecansal bağlanım öğeleriyle birleşiyordu.

Taşlamanın, Sovyet edebiyatında da, çok gelişmemiş olmakla birlikte, yeri vardır. Her şeyden önce, devrim düşmanlarına karşı yönelmiştir. Örnek olarak, Demyan Bedniy'in taşlamacı fabi'leri, Mayakovski'nin "ROSTA-Pencereleri" gösterilebilir. Öteki taşlamacı eserlerse, yalnız Sovyet ülkesinin dışsal düşmanlarına değil, fokal eski toplumun gerici kalıntılarının insanların bilinç ve davranışlarında süren yanlarını da açığa çıkarıyorlardı, veya yeni toplumun yaşamındaki çelişik görünlüğe değiniyorlardı. Örneğin, Lenin'in hoşlandığı, "Oturumlarda Oturup Oturanlar" şiirinde Mayakovski, bürokrasinin, sayısız toplantıya yetişebilmek için insanı bin parçaya bölen çalışma tarzıyla alay ediyordu. Mayakovski, "Banyo" komedyasında da aynı sorun - bütününü islemiştir: "Kopro" şefi (Koordinasyon ve

Uyum Projelendirme Genel Bşk.) Triumfançiko, bir yandan —devrime hiç de katılmamış olduğu halde— devrim öncesi kazandığını iddia ettiği nişanlarla böbürlenirken, öbür yandan “Zaman Makinesi”nin ileri hareketine engel olmaktadır.

Başka Sovyet yazarlarının, örneğin, Yevgeni Petrov’un, Yevgeni Şvartz’ın, Sergey Mihalkov’un, Yuri Oleşa’nın, Mihail Bulgakov’un da taşlamacı eserleri vardır.

MİZAH

Yaşama mizahçı yaklaşım ile, yergici-taşlamacı yaklaşım arasında uzun süre hiç bir ayırım görülmedi. Ancak romantizm döneminde ki, felsefeciler, estetikçiler ve edebiyat bilimcileri, mizah’a, heyecansal bağlanımın özel bir çeşiti olarak eğildiler.

Mizah (humor) sözcüğü (Lat: Umor-Nemlilik), başlangıçta, insan gövdesindeki “akışkanlar” ile bağlantılı alındı, daha sonra, dolaylı anlamda hoş’luk, keyfililik durumuyla yakınlık kuruldu, en sonunda da genellemesine nükte, şaka ve alay kapsamında kullanılmaya başlandı.

Taşlama gibi mizah da, insan karakterlerinin komik içsel çelişkinliğinin, yani öznel olarak önemlilik, anlamlılık iddiası taşıyıp da gerçeklikte kof ve boş olma arasındaki oransızlığın, heyecansal genellenişi sürecinde oluşmaktadır. Mizah, bu çelişkiyi farkedenden ve bunun yargısına varan insanların, ona alaycı yaklaşımlarını dile getirir. Şişirilmiş önemlilik ile gerçekteki sıfır’lık arasında beliren çelişki, yaşamın tüm alanlarında, siyasal alanda olsun, kişisel alanda olsun, her alanda görülür. Gündelik yaşamda, aile yaşamında da, birinin, gerçekte olduğu ile, iddiasını sürdüğü arasında çelişiklik çıkabilir. Burada da bir kişi kendi güçlerinin ve yeteneklerinin ölçüsünü tutturamayabilir veya eylemenin, yaşantılarının, çabalarının ve rolünün önemini yanlış değerlendirebilir. Ve bu kişi de ken-

dinde olmayan bir önemlilik kuruntusuna girebilir. Böyle bir çelişki komiktir ve başkalarının alaylarını üstüne çeker.

Ancak buradaki gülüş, gene de, yergi ve taşlamadaki gülüşten farklıdır. Hakedilmemiş bir önemlilik kuruntusu ve gösterişi, kişisel yaşam sınırları içinde, daha geniş bir topluluğun, ya da toplumun çıkarlarına dokunmaz. Böyle bir iddia, kişinin çevresinden çok, kendi kendisine zarar verir. Dolayısıyla, üstüne çektiği alaycı yaklaşımların da, öfke veya hınçla bir ilintisi yoktur; tersine, bu kişinin kendi değerini düşürebilen bu yönülgısından ve bu kendini aldatmasından ötürü ona karşı duyulan bir çeşit acıma, belli bir üzüme vardır.

Öyleyse mizah, daha çok, zararsız sayılan komik çelişkilere yönelen ve bu tür komikliğin ortaya çıktığı kişilere acımayı içeren bir gülmedir. Gogol'un, "Ölü Canlar" romanının yedinci bölümünün başında verdiği gülme tanımı, mizahı tastamam karşılıyor. Gogol, yazarın payına düşenin, daha uzun süre, "bu akıp giden koskoca hayatın tümüne, herkesin **görebildiği** bir gülmeye, ama kimsenin bilmediği **görünmez** göz yaşlarıyla bakmak", olduğunu yazmış.

Peki, mizahçı heyecansal yaklaşımdaki bu acıma, üzüntü ve göz yaşları nereden geliyor? Bunlar meydana konan karakterlerin komik nitelikleriyle, mizahçının yüksek törel ideallerinin birleşememesi bilincinden kaynaklanıyor. Demek ki sahici mizah, her zaman, yaşamdaki yetersizlikleri genelleyen felsefisel düşüncelere dayanmaktadır.

Eğer Saltıkov-Şchedrin, Rusya'nın en büyük taşlamacısıysa, Gogol de en büyük mizahçısıydı, denebilir. Bu ayrım, her iki yazarın dünya görüşlerinin ayrılığından ileri geliyor. Saltıkov-Şchedrin'in siyasal görüşleri, kendi zamanındaki toplumsal çelişkilerden kurtulma yolunun, toprak sahibi efendilerin baskı güçlerine karşı ve çarlığın mutlakçı egemenliğine karşı mücadele ile toplumun devrimci-demokratik dönüşümünün sağlanmasında yattığı, düşüncesinde, yazarı güçlendirmekteydi.

Gogol'un siyasal idealleriyse, onu, eğer egemen kesimler, yani soylular ve memur katmanı, vatana karşı yükümlülüklerini kavrayıp da törel aydınlanma yolunu bir aşarlarsa, Rus toplumunun yaşamının da iyileşeceği, kabulüne vardırdıyordu. İşte soyluların ve memur katmanının yaşamındaki komik çelişkileri, Gogol, bu siyasal ve törel ideallerin bakış açısından değerlendiriyordu. Bu nedenle de, egemen kesimlerin toplumsal edimlerini sergilediği yerlerde, örneğin "Müfettiş" komedyasında, "Neva Caddesi" öyküsünde, ya da "Ölü Canlar" romanında, Gogol'un getirdiği gülme hep yergici-taşlamacı olmuştur. Ama, soyluların ve memur kesiminin özel yaşamını sergilerken, Gogol, büyük oranda, mizahçı yaklaşımda kalmıştır.

Gogol'un "İvan İvanoviç'le İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavga Ettiklerinin Hikâyesi", bu açıdan özellikle karakteristiktir. Bu öyküde, taşrada bomboş ve yararsız bir yaşam süren, ama kendilerini pek önemli ve anlamlı kişiler sayan iki çiftlik sahibi anlatılır. Bunların yoktan yere birbirleriyle çıkardıkları kavga, birbirlerini çekememeleri, mahkemelik olmaları, oniki yıl süren ve her ikisini hem maddeten hem manen yıkan dava, aralarındaki çatışmanın her bir bölümü (kaz kümesinin dayandığı direkleri kesme, Mirgorod yargıcına başvurma, uzlaştırma çabaları, vb.) bütün bunlar, o iki varlıklı kişinin içi boş yaşamlarına, ikisinin de birbirinden daha üstün olduklarını savundukları şişirilmiş önemlilik gösterişlerine, ışık tutmaktadır. Gogol, işte bu yaşamın üstüne tüm gülme oklarını yağdırmıştır, ne var ki, öyküsünün sonunu şu felsefe genellemesiyle bağlar "Bu dünya hüznün veriyor insana beyleri!"

Dickens'in, Londra burjuvazisinden Mr Pickwick ve arkadaşlarının komik serüvenlerini sergilediği "Pickwick Papers" eseri de mizah doludur. Bu eserde Dickens'in kahramanları, saf bir içtenlikle kendilerini sahici bilim adamları ve iyi sporcular olarak görüyorlar ve böylece çeşitli gülmeye değer durumlara düşüyorlar, ancak bu durumlarının kimseye bir zararı yok (ör-

neğin, yolda rastladıkları bir taş, önemli bir arkeoloji bulgusu sayıyorlar veya Hydepark'ta yakaladıkları bir balığa büyük bir buluş gözüyle bakıyorlar, vb). Dickens bu serüvenleri, bir de özellikle vurgulu bir ciddi ifadeyle anlatarak eserin mizah etkisini daha da güçlendirmekte.

Mizahın ve taşlamasının sanatsal biçimleme ilkelerinde belli ortak yanlar vardır. Komik öge çoklukla, karakterlerin davranışlarında ve dışsallıklarında, yani, görünüşlerinde, tavırlarında, üsluplarında, tepkilerinde ve konuşmalarında dile gelir. Gerek mizahçılar, gerekse taşlamacılar, dışsal ayrıntılardaki, yüz çizgilerindeki, ya da bireysel konuşmanın belli özgül niteliklerindeki komik'i özellikle güçlendirip öne çıkarırken, kahramanların iç dünyalarına pek girmezler

İÇLİ-DUYGULU HEYECANSAL BAĞLANIM

Heyecansal bağlanımın buraya kadar işlenen çeşitleri, halkların sanat yaratışlarının daha başlarından bu yana gelişmiş çeşitlerdir. İçli-Duygulu heyecansal bağlanım (Sentimental patos) ise, ilkin 18. yüzyıl ortalarında, Fransa, Rusya ve Almanya'da egemen feodal soylular sınıfının ahlaksal çöküşündeki hızlanma ve İngiltere'de burjuva-feodal koşullardaki çelişkiler, yaşamı belirleyici oldukları zaman, oluşup gelişmiştir. (Fr: Sentiment- Duygu, duygusallık). Büyük kentlerdeki ahlak çöküşüne duygusal tepki gösteren kimi yazarlar, bu itici gelişme karşısında düş kırıklığıyla kendilerini dışlayarak, çıkış yolunu, ahlaksal yönden saf, el değmemiş, bozulmamış, doğaya yakın bir yaşamda aramaya geçtiler Aradıkları olumlu nitelikleri öncelikle köylülükte, kentlerin emekçi kesimlerinde ve eski toprak soyluluğunda buldular.

O kimseilerin akıllı uslu tutumlarından ve doğallıklarından giderek bu yazarlar, kendi özel yaşamlarını da değiştirme çabasını girdiler Yeni olumlu nitelikleri kendi içlerinden oluşturup çıkarmanın ve o niteliklerdeki içli duygulu yaşantıları işle-

menin olanağını sınıyorlardı. Bu sınamada, incelikli bir kendi kendinin çözümülenişi ve içsel-heyecansal bir düşünce işleyişi (refleksiyon), önemli rol oynamaktaydı. (Fr: Reflexion-Üstünde düşünme, düşünceye dalma). Bu yazarlar, eserlerinde de, kendi aralarındaki ilişkilerde katı kuralcılıklara bakmayıp doğal bir yaşam süren sıradan kişilerin karakterlerini, ya da, yozlaşmış üst kesimlerle bağlarını koparmakla birlikte gene onların duygusallıklarını ve hep kendilerine dönük olma eğilimlerini sürdüren aydın kişileri, işte tam böyle bir duygusal yoğunlaşma içinde sergiliyorlardı.

Yani, içli-duygulu heyecansal bağlanım, toplumsal ezilme durumunda kalmış veya yoz ayrıcalıklı kesimlerin haksızlığını uğramış karakterlerin, buna karşılık ahlaksal bakımdan üstün olmaları bilincinden kaynaklanan bir duygusallıktır. Edebiyat eserlerinde bu duygusallık, genellikle düşünsel olumlayıcı bir yönsemeye getirilmektedir. 18. yüzyılda Fransa'da Rousseau'nun "Yeni Héloïse" romanı, içli-duygulu heyecansal bağlanımın tam olarak dile geldiği en önemli eserlerden biridir. Bu romanda Rousseau, soylu Julie ile onun bir burjuva olan özel öğretmenini, her ikisinin gizli mektuplarını aktarmak yoluyla sergiliyor. Julie, bu alçak gönüllü genç adamda, ahlaksal ayrıcalıkları kendinkilerden hiç de aşağı kalmayan bir insanın varlığını görmüştür; ikisi de duygularının büyük derinliğiyle dikkat çekerler. Bu aşk, yoksul ve toplumsal olarak bağımlı durumdaki özel öğretmeni de, kendi kendinin bilincine vardırmıştır.

İngiliz yazarı Richardson'un da içli-duygulu romanlar yazdığını görüyoruz. "Pamela"da Richardson'un biçimlediği toplumsal çatışma da Rousseau'nunkine benzer, yalnız, öncelik farkı vardır. Richardson'un kahramanı, soylu bir efendinin evinde hizmetçilik yapan yoksul Pamela'dır. Efendi, Pamela'yı aşk duygularıyla izlerken, Pamela kendi duygularını annesine babasına yazdığı mektuplara döker.

Goethe'nin "Genç Werther'in Acıları" öyküsü de içli-duygulu heyecansal bağlanımın bir eseridir. Bu eserde, kent soy-luluğunun ve memur takımının kof, anlamsız yaşamından tik-sinen ve tüm umuduyla doğaya ve yalın kır yaşamına yönelen bir gencin temiz sevigisi işleniyor. Nişanlı durumdaki Lotte'ye olan bu içten sevgi, karşılıksız kalmak zorundadır. Koşulların umutsuzluğu ve ideallerinin gerçekleşemezliği, Werther'i, ken-di canına kıymaya götürür.

Rusya'da mutlakçı egemenlik, 18. yüzyılın sonlarına doğru, Pugaçov ayaklanmasının ve Fransa'daki devrimci gelişmelerin ardından, daha da katı bir gerici politikaya girmişti. Peters-burg'da, gerek bürokrasi, gerekse, üstlerin önünde iki kat ol-ma, makam düşkünlüğü, kişisel çıkarlar peşinde koşma, iyice artmıştı. O zaman, tutucu soylu entelektüel çevrelerden kimi-leri, ataerkil toprak sahipleri dünyasının yalınlığına çekilerek, ahlaksal çöküşten uzak durmayı seçtiler. Bu ise, klasisizmin dil sanatının bir karakteristiği olan akılcılıktan uzaklaşıp, duy-gular ve duygusallık ortamına geçişle ve doğaya, halkın yaşa-mına yönelişle bağlantılı oldu.

Karamzin'in, Jukovski'nin ve onlara yakın öteki Rus yazar-larının eserlerindeki duygu yaşantıları, o eserlerin düşünsel içe-riği yönünden hiç azımsanamıyacak önemdedirler. Her ne ka-dar bu yazarlar, toprak sahip'lerinin yaşamlarını ve ahlak kural-larını idealize etmişlerse de, bakışlarını halkın gündelik yaşa-mına da çevirmişlerdi. Ancak, köylülerin tutum ve davranış-larında, bir hoşnutsuzluk ve karşı çıkma değil, iyi yüreklilik ve uysallık bulmuşlardı. Sözgelisi, Karamzin'in, "bir köylü kızı da aşkın ne olduğunu bilir" sonucuna vardığı "Zavallı Liza" anlatısı böyledir. Karamzin, tüm dokunaklılığı içinde, toplumsal bağımlılık koşullarında yaşayan en basit köylüleri, yüksek duy-gular taşıyan insanlar olarak göstermekten sakınmıyordu. Bu yolla Karamzin, kimi soyluların ilk kez, köylünün de insan oldu-ğunu anlamalarını sağlamıştır. Ne var ki Karamzin, duyguları-

nın ve duygusallığının akıntısına kendini öyle kaptırmıştır ki, köylü kızı Lisa onun kaleminde, aşırı ve hatta kimi yerlerde hastalık derecesinde duygusal bir hanım olup çıkmıştır. Genç bir soylu olan Erast onu aldatıp, ortada bırakınca, Liza intihar eder.

O dönem için gerçekten bir “buluş” olan şey, yalnızca, köylünün de derin duygu yaşantıları taşıdığının farkedilmesi değil, fakat asıl, yazarın kendisinin, toprak sahibi efendilerin ve köylülerin yaşamlarını ve bu yaşamla sıkı bağlantı içindeki doğayı derinlemesine duyup sanatsal olarak biçimleme gücünde olduğunun bilinmesi de önemliydi. Karamzin’de de bulunan içdüşünme ve kendine dönük gözlem yapma eğiliminin, üstünlükleri de vardı; çünkü bu çaba, ruhsal devinimlerin incelikli gösterimine destek sağlamıştır ve bu, içli-duygulu’luğun getirdiği büyük bir kazanım olarak görülebilir.

Öte yandan, içli-duygulu heyecansal bağlanım, yalnız tutucu konumdaki yazarların yaratışlarında dile gelmiş de değildir. Karamzin ve yandaşları, ataerkil koşulları içli-duygulu biçimde idealize ederek toprak sahibi efendilerle köylüler arasındaki ilişkileri, temiz sevginin bir kır tablosu gibi çizerken, Radişçev, bu ikisi arasındaki derin çelişkileri apaçık getirmiştir. “Moskova’dan Petersburg’a Yolculuk” kitabında Radişçev, toprak sahibi efendilerin ve memurların, toprak kölesi köylüler üzerindeki korkunç baskılarına dika çekiyordu. Basit köylünün derinindeki, büyük ve yüce duygular taşıyan insanı, Radişçev, Karamzin’den daha da iyi görmüştür, üstelik de bambaşka bir anlamda görmüştür bunu. Radişçev, “İnsanlığın Acıları”nı derinden duyarak, adı geçen kitabıyla, halk için duyduğu büyük saygıyı dile getirmiş ve halkı, onu ezenlere karşı savunmuştur. Radişçev’in ideali, köylülüğün tümünden özgürleşmesi ve kurtuluşuydu.

İçli-duygulu heyecansal bağlanım, 18. yüzyılın ikinci yarısındaki eserlerde en güçlü biçimde dile gelmektedir; ama bu,

daha önceki ve daha sonraki dönemlerde böyle bir bağlanımı çeşitinin bulunmadığı anlamına gelmez. Heyecansal bağlanım olarak içli-duygulu'luğu, edebiyat akımı olarak içli-duygucu akımdan (sentimentalizm'den) açık seçik ayırmak gerekiyor. Friedrich Schiller, "Saf ve İçli-Duygulu Dil Sanatı" makalesinde, kendi çağındaki çöküşe karşı ataerkil yaşamın kırsal temizliğini koyan Roma'lı şair Horatius'un içli-duygulu dil sanatının kurucusu olduğuna, haklı olarak değinmiştir.. Ancak, Horatius'un şiir sanatında, özgül anlamıyla içli-duygulu bir içdüşünme henüz çok seyrek bulunmaktadır.

19.yüzyılın edebiyatında da içli-duygulu heyecansal bağlanım ara ara görülmüştür. Örneğin, Turgenyev'in kimi öykülerinde ve Neksarov'un poemlerinde, toprak kölesi köylülerin yaşamlarına yönelik yoğun duygusal bir yaklaşım dile geliyor. Ayrıca, L. Tolstoy'un "Çocukluk" romanındaki ataerkil ilişkilerin tasvirleri, veya Dostoyevski'nin "Zavallılar" romanındaki küçük memur Devuşkin'in gösterilişi de duygusal çizgiler taşımaktadır.

ROMANTİK HEYECANSAL BAĞLANIM

Trajik heyecansal bağlanımı nasıl dramatik heyecansal bağlanımla kıyaslayarak incelediysek, romantik heyecansal bağlanımı da, içli-duygulu heyecansal bağlanımla kıyaslamamız gerekiyor. Romantik ile içli-duygulu arasındaki ortak nitelikler şunlardır: Her ikisinin de temelinde, insanın kendine yönelik heyecansal bilincinin belli bir gelişme aşaması ve gene insanın kendi duygu yaşantıları üstünde durup düşünebilme (içdüşünme-refleksiyon) yetisi bulunuyor. Halkların okumuş kesimleri, sözü geçen gelişim aşamasına, tarihsel açıdan oldukça geç, yani, feodal soylular **toplumunun** dağılıp burjuva- kapitalist toplum düzeyine geçiş döneminde erişebildiler. İşte bu dönemde edebiyat yaşamında içli-duygululuğun ardından romantik heyecansal bağlanım ortaya geldi.

Romantik bağlanımın yükselme zamanı, birçok gelişmiş ülkede devrimci dönüşümlerin ve sarsıntıların yükselişiyle bağlantılıdır. Fransa'daki 1789/1794 burjuva devriminin bu bağlamda özel bir önemi vardır; çünkü bu devrim, öteki ülkelerin toplumsal bilinçleri ve sanatları üzerinde büyük etki yapmıştır. Fakat aynı zamanda o ülkelerin her birinde, derin bir huzursuzluğa ve yeni idealler arayışının daha da güçlenmesine neden olan kuvetli toplumsal çelişkiler de etkindi. İşte, içli-duygulu heyecansal bağlanım ile romantik bağlanım arasındaki fark da bununla ilişkilidir. İçli-duygulu heyecansal bağlanım, çok eskilerde kalmış bir geçmişin yaşam tarzına, o zamanın toplumsal ilişkilerindeki ve duygu yaşamındaki yalınlığa, ahlaksal bütünlüğe özenen bir duygusallığı yansıtır. Romantik heyecansal bağlanım ise, yüce bir ideale ve onun görüngü biçimlerine yönelen bir ruhsal yükseliş duygusunun yansımasıdır.

Romantik'liğe belki de ilk kez sanat yaratışının bir heyecansal bağlanımı olarak bakan Belinski'nin görüşüne göre, insanın "daha iyiye ve daha yüceye yönelik, içten gelen çabasının" kaynaklandığı "iç dünyası" yani "yürek ve ruh", romantik denen alanın öğeleridir. Yani, romantik bağlanım, anlaktan (zekâ'dan, zihinden) daha çok, ruhun (tin'in) heyecansal derinliklerinden gelmektedir. Dolayısıyla, klasisizmin coşkulu (patetik) eserlerinde bile bu anlamdaki romantik boyut yoktur. Sözgelisi Lomonosov'da, düşüncenin kanıtlanması, yüce fikirlerin zihinsel yansıması, en başta geliyordu; ama nesnesinin derinliklerine duyguyla inmek, Lomonosov için o kadar önemli değildi.

Belinski, romantik bağlanımın öteki asal yanı olarak da, onun yüce ideallere yönelik çabadan kaynaklanmasını görüyor ki, böylece romantik heyecansal bağlanımın karakterini bu ideallerin içeriği belirlemektedir. Bu nedenle, aynı bir ulusal

edebiyatın çeşitli yazarlarının eserlerindeki romantik bağlanımlar birbirinden çok değişik olabiliyor,

Sözgelşi, birbirinden öylesine farklı olduklarını bildiğimiz Jukovski, Puşkin ve dekabristler, Rus edebiyatının ilk romantikle-riydi. Jukovski, sentimentalizmin (içli-duygucu'luğun bir temsilci-si olarak edebiyata girdi, "köy dinginliği"nin "doğa güzelliği"nin türküsünü söyledi ve şiirinde keder, karasevda (melankoli), yas ve umutsuzluk durumlarını dile getirdi. Jukovski'nin romantik bağlanıma geçişi, ölen sevgiliyi öte dünyada mutlaka görme isteğinin zorlu ve derin itkisinin, içli-duygulanımları bir yana it-mesiyle oldu ("Nina'ya", 1908). Özellikle Jukovski'nin 1808-1827 yılları arasında yazdığı şiirlerindeki ve baladlarındaki olağan-üstü ve fantastik motiflerde, büyük, temiz ve ahlaksal olarak her şeyin üstüne çıkan aşk ve öte dünya ile gizemsel ilişkilerin olabileceği inancı, gibi romantik bağlanımlar dile gelmektedir. Oysa genç Puşkin'in yaratışındaki romantik bağlanım, bambaş-ka olmuştur. 1818'de "Çaadayev'e" şiirinde şöyle sesleniyor-du Puşkin

"Gökyüzünün yüceliği çekici
Ama bizi çeken özgürlüğün kavgası.
Gelin vatana adıyalım kendimizi
Gücümüzü, zihnimizi, çabamızı!
Mutluluğun ıslıl ıslıl bahar güneşini
Göreceksin dostum, yakındır bırak tasayı
Halktır bu uyanan, çektiği sancılar ki
Bahar toprağının doğum sancıları.
Ve tacın kara yıkıntısı üstünde ışık gibi
Yükselesek, göreceksin, adımızı!"

Burada şair, öte dünyayı değil, fakat çarlığın mutlakçı egemenliğine karşı mücadeleyi düşlemektedir. Romantik bilinç burada, özgürlük idealini gerçekleştirmenin çabasıyla dolu-dur. Bu ise, o zaman için ancak kendini tümünden adamakla ola-

bilirdi ki, bu adayışın kahramanlıkçı heyecan bağlanımını da Rıleyev'in ve Küchelbeker'in şiirlerinde görüyoruz.

Daha sonra Puşkin, güneydeki sürgün yaşamı sırasında, özgürlük idealini, cesur dağlıların ve çingenelerin yalın yaşamlarında aradı. Puşkin onların içinde, sahici özgürlük örnekleri gördü ve bunu romantik ve coşkusal biçimde şiirleştirdi. İdealleri değişmişti, dolayısıyla bu dönemin eserlerindeki romantik bağlanımının içeriği de değişti. Bu içeriğin toplumsal açıdan anlamlı olma karakteri yok olmadı, ama siyasal içerik artık doğrudan en öne çıkmıyor, yeni düşünsel motiflerin gerisine geçiyordu.

Demek ki birbirleriyle çelişen idealler, Jukovski'de görülen dinsel çizgili ahlâk felsefesi tarzındaki "romantik" ile, Puşkin'deki siyasal bağlanımlı ve toplumsal anlamlı "romantik" arasındaki ayrımı doğurmuştur.

Romantik heyecansal bağlanımdaki ayrımlar, başka ulusal sanatlarda da gene yazarların ideallerinin gösterdiği özelliklerle bağlantılıdır. Örneğin İngiltere'de, bir yanda "Göl Okulu" denen grubun tutucu temsilcileri olan Coleridge ve Wordsworth'un, ideallerini ataerkil geçmişte arayan romantik çabaları vardı, öbür yanda ise eserlerinde toplumsal başkaldırma hareketlerinin ve halkların özgürlük kavgalarının motiflerini dile getiren Byron ya da Shelley'in romantik heyecansal bağlanımları vardı. Romantik bağlanımın Fransa'daki kurucusu olan Chateaubriand, eserlerinde kendi döneminin devrimci olaylarına değil de, henüz uygarlık eli değmemiş "doğal topluluk"ların yaşamlarına yönelmişti. Victor Hugo ise, sonraki eserlerinde, demokratik kitlelerin feodalizmin kalıntılarına karşı sürdürdükleri mücadeleye bağlı romantik duyguları dile getiriyordu. Almanya'da Novalis, Hölderlin, ya da E.T.A. Hofmann gibi yazarların romantik yaratışlarını birbirinden ayıran, onlardaki sorunsal içerik ve heyecansal bağlanım ayrımlarıydı.

18. yüzyıl sonrası ve 19. yüzyıl başlarının edebiyat yaratışındaki romantik bağlanımın yükselişı, en gelişkin Avrupa ülkelerinin edebiyatlarında ve edebiyat eleştirisinde, "romantik" kavramının biçimlenmesine ve romantik'in o tarihsel dönemle sınırlanmasına neden oldu. Oysa, **romantik nitelik**, başka edebiyat dönemlerinde de görölmüştür. Daha Rönesans şairleri bile, örneğin Laura'ya yazdığı sone'lerinde Petraca, "Don Kihote"-de Cervantes, "Romeo ve Juliet" de Shakespeare, duygu yaşamlarındaki romantik heyecansal bağlanımı dile getirmişlerdir.

Bütün bu yazarlar, kişinin, o güne kadar baskın olan ahlak kavrayışının donmuş kurallarını aşabilecek ve kendi duygu dünyası içindeki coşkuyla yüce ideale yaklaşabilecek durumda olduğunu gösterdiler. Bunu yaparken de, insanın gücüne olan hümanist inançlarından kalkarak, bireyin, kendisine dayatılan katı ahlak kurallarından, eski toplumun zorlayıcı gerekliliklerinden ve geleneklerinden kendini kurtarma yönünde doğrudan duyguya dayalı atılımına, büyük değer kazandırdılar.

Bir akım olarak romantik bağlanım etkinliğini yitirdikten sonra da, edebiyatta romantik nitelik, gelişmesini sürdürmüştür. Sözgeleş Rus eleştirel gerçekçiliğinin birçok eserindeki romantik yönseme, o eserlerin karakteristiğı olmuştur. Örnek olarak Turgenyev'in "Soylu Yuvası" romanı veya L. Tolstoy'un «Savaş ve Barış» romanındaki genç Rostov'ların mutlu yaşam zamanlarından söz eden bölüm gösterilebilir Bu eserlerde, gerçekliğı romantik olarak yaşayanlar, ya kahramanların kendileri, ya da anlatıcıdır; yazarlar da fikir olarak onların arkasında durur, sanatsal araçlar yoluyla romantik niteliğı güçlendirirler.

Kahramanlıkçı romantik heyecansal bağlanım, toplumcu gerçekçiliğın eserlerinin içeriğinde temel bileşenlerden biri olmuştur. Bu bağlanım, Gorki'nin «Ana» romanında, Fadeyev'in «Ondokuzlar» ve «Genç Öncü» romanlarında, Mayakovski'nin

şiiirlerinde ve büyük savunma savaşıına ilişkin birçok eserde derinlemesine etkindir.

Demek ki, romantik bağlanım, yüce bir ideal doğrultusundaki çabanın oluşturduğu ve bu idealin tasarımıına ilişkin yaşam görüngüleri içinde nesnelleştirilebilen, bir heyecandan kaynaklanıyor.

Bunlar, edebiyat eserlerindeki heyecansal bağlanımın çeşitleridir ve hepsi de, toplumsal karakterlerin çelişkilerinden doğarlar —ki bu karakterlere ilişkin yargılarını yazarlar, kendi düşünsel konumlarından kâ'karak vermektedirler. Yazarların düşünsel konumları ise, onların toplumsal düşünüşlerindeki tarafilılığı içerir ve onların dünya görüşlerinin sınıfsal karakterine bağlıdır.

EDEBİYATIN TARAFLILIĞI VE SINIF KAREKTERİ

EDEBİYATIN TARAFLILIĞI

Edebiyat eserlerinin düşünsel içeriğinde ve düşünsel-heyecansal yönsemesinde, yazarın dünya görüşünün ve sanatsal yaratışının **tarafllılığı** dile gelmektedir.

Örneğin toplumcu dünya görüşü bu terime, insanların toplumsal dünya kavrayışları ve bundan kaynaklanan edimleriyle ilgili olarak şöyle bir yer veriyordu: Toplumculuk, her bir olayın değerişeninde, dosdoğru ve açıkça belirli bir toplum grubunun bakış açısından bakmakla yükümlü olduğı için, **tarafllılık** denen şeyi de içinde taşır (38).

Siyasal mücadeledeki ve onun edebiyatta yer alan ifade biçimlerindeki tarafllılık'ı toplumculuğun nasıl kavradığına ilişkin geniş ve ayrıntılı açıklamalar ise, daha sonra, 1905 sonbaharında dile getirilmiştir. O dönem, Rus soyaldemokratik devrimci hareketinin bir yükselme dönemi idi ve o dönemde sosyaldemokrasinin görüşlerini temsil eden edebiyat, artık serbestçe yayın yapabilme ve açık olarak yayılabilme durumuna kavuşmuştu. Dolayısıyla bu çalışma olanağının kazanılmasından

sonra, edebiyatın, taraflılığını tam olarak korumasının zorunlu olduğu ısrarla belirtiliyor, edebiyat çalışmasının, planlı, birlikli sosyaldemokratik çalışmanın bir bileşeni olması, gerekli görülüyordu.

O zaman bu istemin karşısında şu olgu vardı: Kimi edebiyatçılar, sosyaldemokratik partide örgütlü bulundukları halde, bunların basında yayınlanan ürünleri, parti programının temelindeki toplumsal-tarihsel dünya görüşünün gereklerine ve ilkesel tutarlılığa uygunluk göstermiyordu.

Hatta, partiye girdikten sonra, «burjuva-anarşist bireycilik»e teslim olan yazarlar da vardı. Bu yazarlar, bu tutumlarıyla, «burjuva-bezirgan edebiyat ilişkileri»ne, «burjuva okuyucu kesimi»nin zevk ve isterlerine ve burjuva yayımcıların «baştan çıkarıcı» girişimlerine bağımlı durumlara düşebiliyorlardı. Ve o zamanki burjuva aydın çevreleri içinde bütün bunların varlığı, çoğu kez, «mutlak bireysel manevî yaratışın, mutlak özgürlüğü» adına oluyordu.

İşte bu yanılsamalara karşı, böyle «mutlak» bir özgürlüğün bulunmadığı belirtildi. İnsanın, hem bir toplumun içinde yaşayıp, hem de ondan tümüyle bağımsız olamayacağı açıklandı. Sanatsal yaratışın, girişimcinin çıkarlarına ve onun sunduğu olanaklara bağımlı bulunduğu gösterildi. «Burjuva yazarının, sanatçısının ve oyuncusunun özgürlüğü, para cüzdanına, parayla baştan çıkarılıp kullanılmaya bağımlı olmanın, maskelenmiş (ya da iki yüzlüce kendi kendini maskeleyen) biçiminden başka bir şey değil»di (39).

«İki yüzlüce özgür, ama gerçekte burjuvaziye bağımlı» edebiyatın karşısına, toplumcu dünya görüşü, «gerçekten özgür ve açıkça taraflı edebiyat»ı koyuyordu: «Bu, özgür bir edebiyat olacaktır, çünkü, kazanç ya da ünlenme tutkusu değil, fakat toplumculuk fikri ve emekçilerle yakınlıktır, bu edebiyatın saflarına sürekli yeni güçlerin katılımını sağlayacak olan»; «Bu, özgür bir edebiyat olacaktır, toplumculuğun deneyimle-

rinin ve yaşıyan çalışmasının ürünü olarak, insanlığın devrimci düşünüşünün son sözünü söyleyen bir edebiyat..», diyordu toplumculuk.

Parti örgütü içinde yer alıp da, eserlerinde «burjuva-anarşist bireyciliğin» çizgileri görülen yazariara karşı polemikte ise, sosyaldemokratik partinin de «özgürce katılınan bir birlik» olduğu ve elbet bu birliğin de, «Partiye ters düşen görüşleri yaymak için partinin tabelasını kullanan üyeleri, üyelikten çıkarma özgürlüğü»nün bulunduğu belirtiliyordu. İşte, «partisiz edebiyatçılara» ve «edebiyatsal insanüstü'lere» karşı çıkılması, doğrudan doğruya ve yalnızca bu kişilere yöneliktir. Sosyaldemokratik edebiyatı, «birlikli, büyük sosyaldemokratik işleyişin 'çarklarından ve vidalarından' biri» durumuna getirme istemi karşısında «çılgılık» koparacak olan «histerik entellektüeller»le tartışmada, bu «metafizik» deyişlerin koşulluluğu da açıklanıyordu: «Kuşkusuz ki, bu alanda kişisel yetkinlik ve bireysel eğilimler için, düşünce ve fantazi için, biçim ve içerik için, geniş bir esnekliğin güvencesini sağlamak, kaçınılmaz bir gerekliliktir» deniyordu; ama «edebiyat çalışması»nın, sosyaldemokratik parti çalışması bütününe «ayrılmaz biçimde bağlı» bulunmasının da, en az o kadar gerekli olduğu vurgulanıyordu.

Demek ki, bu düşünceler uyarınca, bu görüş ve idealleri dile getiren edebiyat, yüksek dereceden bir taraflılık taşımaktadır. Taraflılığın bu yüksek derecesi, ilkin, sosyaldemokratik edebiyatı yaratan kişilerin, bilerek ve özgür bir içtenlikle, yaratışlarını bu dünya görüşüne ve bu görüşün toplumsal mücadelesine bağlamalarında yatıyor; ikinci olaraksa, bu dünya görüşünün, «insanlığın devrimci düşünüşünün son sözü»nü meydana getirmesinde yatıyor (..)

Ancak bu söylenenlerden, insanların edimlerindeki ve dünya görüşlerindeki taraflılığın, yalnızca, devrimci sosyaldemokratik hareketin kazandığı bu yüksek dereceden taraflılık düzeyinde olabileceği sonucu çıkarılmamalıdır. Başka toplumsal

hareketlere katılanlarda ve başka tarihsel çağlarda, daha alt düzeyde taraflılık da olmuştur ve olmaktadır. Dünya görüşleri bilimsel olmayıp, toplumsal gelişimin yasalılığını gereği gibi kavramamış da olsalar, onlar da «dosdoğru ve açıkça» belirli bir toplum grubunun, bir sınıfın, bakış noktasında yer almış olabilirler. (..)

Örneğin, 1905-1907 yılları arasında, Rus devrimci hareketinde, sosyaldemokratik taraflılığın yanında bir de «aydınlanmacı» köylü taraflılığı vardı. Bu taraflılığın yandaşları da gönülden ve açıkça kendi sınıflarının bakış açısını savunuyorlardı, ne var ki, bu bakış açısı çok «sınırlı» ve «soyut» kalmaktaydı.

İlerici Rus toplumsal hareketi içinde, o zamanda, bir «partisiz devrimcilik» de vardı. Bu «devrimci»lik, eski mutlakçı-toprak köleliği düzenine karşı olup da henüz belirli hiç bir toplumsal-siyasal ideale de sahip bulunmayan geniş demokratik kesimlerin «istemler»inde dile gelmekteydi. Bu istemler, bu nedenle, hukuk sorunlarının ve kültürel ilgilerin ötesine geçmiyordu. Ama «'İnsanca' bir kültürel yaşam ihtiyacı, bütünleşme, kendi değerini koruma, insan haklarını ve yurttaşlık haklarını koruma ihtiyacı, her şeyi ve herkesi kapsıyor, tüm sınıfları birleştiriyor, her çeşit parti ilkesinin ötesine geçiyor, daha uzun süre parti ilkesi aşamasına gelemeyecek insanları sarsıyor»-du (40).

Ancak, burada yalnızca «dıştan bir partisizlik»in, bir «partisizlik görüntüsü»nün söz konusu olduğunu, yoksa, geniş demokratik kitlelerin hukuksal ve kültürel istemlerinin ardında, özünde kapitalist düzenin «toprak köleliği kalıntılarından» kur tarılmasına yönelik burjuva çabalarının saklı bulunduğunu da vurgulamak gerekiyordu.

İşte 1905-1907 Rus devriminde yer alan toplumsal katmanların taraflılık düzeyleri arasında böyle büyük ayrımlar vardı.

Elbette ki daha önce de ve toplumsal gelişimin daha önceki evrelerinde de, çeşitli ülkelerde, çeşitli toplumsal hareketlerin temsilcileri arasında da, dünya görüşü açısından veya siyasal mücadelede, ya da o görüşlerin edebiyat yoluyla dile gelişinde, taraflılık düzeyi anlamında büyük ayrımlar vardı. Derin toplumsal-ekonomik ve siyasal çelişkiler, toplumlarda her zaman, bunlara bağlı düşünsel çelişkileri de doğurmuşlardır. Öte yandan bu çelişkiler, dünya görüşleri ve idealleri nedeniyle şu ya da bu kesimleri birbirinden ayırdığı gibi, benzer ya da aynı görüş ve idealleri taşıyan insanları da bütünleştirmiştir. Bu insanlar içinde en eylemli olanları ise, çoğu kez düşünsel gruplaşmaları, hatta kimi zaman bağlaşıklıkları veya birlikleri kurmuşlardır.

Böyle düşünsel birleşmeler, henüz, 19. yüzyıl sonunun ve 20. yüzyılın siyasal partileri için karakteristik olan yüksek iç siyasal örgütlülük ve disiplin düzeyine varmış değillerdi. Arma sözcüğün en geniş anlamıyla bütün bunlar gene de parti'ydiler. Bunların görüşlerinde, siyasal eylemlerinde ve edebiyatlarında, hep, belli bir parti'lilik (taraf'lılık)* kendini göstermiştir.

Örnek olarak, Rus soyluluğunun devrimcilerinden, başlarında Pestel ve Rileyev olmak üzere, toprak köleliğine karşı mücadele eden «dekabrist»lerin kuzey ve güney kanadının üyeleri, ya da, Çernişevski, Dobrolyubov ve Nekrasov önderliğinde, saltıkçı-toprak ağalığı sistemine karşı mücadele eden 1860'ların devrimci demokratları, gösterilebilir. Fransa'da, burjuva devrimi döneminde, 18. yüzyılın sonlarına doğru, «Girondist»ler ve «Jakobin»ler, feodal gericiliğe karşı mücadelenin başındaydılar. Aynı yıllarda ve izleyen yıllarda, gerek İngiliz toplumunda, gerekse parlamentosunda bir yanda tutucular («tories»), öbür yanda liberaller («whigs») oluşmuştu. Eski Roma'da, M.Ö. 1. yüzyılda, bir yanda İmparator'un yeni biçimdeki iktidarının

* Çevirilen metindeki ilgili terim, hem «partililik», hem de «tarafililik» anlamlarına gelmektedir ÇN.

yandaşları, öbür yanda ise, Brutus'un önderliğinde Julius Caesar'ı öldüren, eski cumhuriyetçi sistemin savunucuları vardı.

Böylece, çeşitli ülkelerin ve çağların insanların, gerek dünya görüşlerinde, gerekse toplumsal eylemlerinde ve yukarıda sözü geçen siyasal ve kamuya iletim edebiyatında, tarafılığın **değişik düzeyleri** kendini göstermiştir. Bu, dıştan partizansızlık (tarafsızlık) gibi görüneni, saklı ve hatta kimi zaman bilinçli de olmayan bir tarafıllık olabildiği gibi, çeşitli düzeylerde bilinçli olmakla birlikte, toplumun tarihsel gelişimiyle ilişkisinde az ya da çok soyut ve sınırlı kalan bir tarafıllık da olabiliyordu. Nihayet bu tarafıllık, toplumsal gelişimin yasallıklarının doğru ve somut tarihsel kavranışının sonucu olan, bilinçli ve gönülden bir «partililik» düzeyine de varabilmiştir.

İşte bu değişik tarafıllık basamakları, **sanatsal edebiyatta** da görülmüştür ve görülmektedir, ne var ki, sanatsal edebiyatta bu, özel bir tarzda, **özgü** bir yolla kendini gösteriyor. Yaşamı imgesel olarak yansıtan sanat eserlerinde tarafıllık, o eserlerin düşünsel yönsemelerinde, toplumsal karakterler içinden yaptıkları belirli seçimlerde, düşünsel olumlama veya yadımlamalarında ve yaratıcı tipikleştirmelerinde ortaya çıkmaktadır. Böyle bir tipikleştirme, abartmaların ve hatta kimi zaman fantastik ayrıntıların da yardımıyla, fiktif (yapıntılı) figürler yaratılarak gerçekleşiyor.

Bu nedenle, sanatsal genellemedeki ve yaşamın sanatsal yorumlanış ve değerlendirilmesindeki tarafıllık, dolaysızca, doğrudan ve dümdüz kavranır bir tarzda olmuyor. Sanattaki tarafıllık, bir deyişle, eserin **imgeler sistemi**'nin bütününde, hatta gösterim ve dile getirme araçlarının bütününde saklı bulunuyor. Bu ise kolayca ve basitçe, soyut kavramlar ve tanımlar diline çevrilip belirlenemiyor. Ancak, gene de tarafıllık kendi ifadesini bulmaktadır ve okuyucular bunu -her zaman tam bilincine vararak olmasa bile- algılamaktadırlar.

Öte yandan, genellikle, bir yazarın (ya da yakın görüşlü yazarların) dünya görüşlerindeki **aynı bir** taraflılık, değişik düşünsel içerikli eserlerde, yani konu bütünü, sorunsal yan ve düşünsel değerlendirme açısından birbirinden farklı eserlerde, dile gelebilmektedir. Bu eserler, yazarın toplumsal dünya görüşünün ve yaşam kavrayışının **değişik yanlarını** yansıtabiliyorlar.

Lermontov, yaratışlarında, soylu devrimcilerin dekabristleri izleyen ve I. Nikola döneminin ağır siyasal gericilik koşullarında yaşayan kuşağının düşünsel tutumunu temsil ediyordu. Düşünsel içerikleri birbirinden farklı üç ayrı poemi, şair, hemen hemen birbiriyle aynı zamanlarda yazdı. Korkunç İvan zamanındaki Rus yaşamını anlatan «Çar İvan Vasilyeviç, Genç Fedaisi ve Cesur Tacir Kalaşnikov'un Şarkısı»nda Lermontov, insanların trajik güçsüzlüklerini, despotik, mutlakçı egemenlik karşısında insanın değerini savunmak adına direnen yürekli fakat yalnız kişilerin başkaldırışını gösteriyordu. «Tambov Varidot Görevlisi»nde, Lermontov, kendi zamanını sergiliyor ve Çar yandaşı bürokratlarla subayların kötü tutumlarını ortaya döküyordu. «Mtsiri» poemindeyse, manastırın kapalı duvarlarında kaçan bir genci göstererek, şair, özgürlük için ve özgürlük mücadelesi için kendi soyut romantik çabasını ve bu çabanın hedefe ulaşmasındaki trajik umutsuzluğu dile getiriyordu. Gerek, despotluğa karşı yalnız başına direnmenin trajik güçsüzlüğünün belirtilişi, gerekse, despotik egemenliğin işbirlikçilerine yönelik taşlama, veya gerçekleşemez bir özgürlük mücadelesinin romantik düşleri, bütün bunlar, 19. yüzyılın 30'larındaki soylu devrimcilerin fikirlerini dile getiren şairin, **tek bir** düşünse!-siyasal konumunun, farklı görünüm biçimleriydi.

1840'larla 1870'ler arasında Rusya'daki en önde gelen demokrasi şairi Neksarov, yaratışını, özellikle Rus köylülüğünün, 1861 reformlarından hem önce, hem de sonra, güçlüklerle dolu olan ve özgürlükten yoksun yaşamını yansıtmaya adanmıştı. Köylülerin yaptığı işi, tüm toplumsal yaşamın temeli olarak kavra-

yan Nekrasov, köylülerin çalışmasında ve özgürlük için mücadelelerinde, Rusya'nın geleceğini görüyordu. Nekrasov, "Şato Merdiveni Önünde Düşünceler" "Demiryolu Güzergâhı", "Ormanların Kralı Don" ve "Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?" poemlerinde, halkın yaşamına ilişkin yorumunu ve değerlemesini, özel bir güçlülük ve sıcak, derin bir duygudaşlık içinde ortaya koyuyordu. Bu poemlerinde şair, yer yer, toprak sahiplerinin, yüksek memurların ve din adamlarının yaşamlarına da değinmiş ve onların asalak durumlarını, dar ilgilerini ve kendini beğenmişliklerini de açığa çıkarmıştı. Ancak Nekrasov'un, devrimci-demokrat aydınların kendi düşünsel çabalarına yönelik yazdıkları, belirgin biçimde daha azdı ("Korkusuz Atlı" poem; "Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?" daki Grişa Dobrosklonov figürü).

Nekrasov'un çağdaşı ve fikir arkadaşı olan bir başka demokratik yazar, Saltikov-Şcedrin ise, öykülerinde egemen çevreleri, derin ve öfkeli bir yergici-taşlamacı heyecansal bağlanımla ortaya getirmişti ("Bir Kentin Öyküsü" "Bay ve Bayan Pompadour'lar" vb.). Demokratik aydın kesiminin, toplumcu idealleri uğruna, büyük bir atılımla yürüttüğü mücadeleyi, 1860 ların devrimci- demokratlarının önderi olan önemli ideolog Çerişevski, "Ne Yapmalı?" romanında göstermekteydi. Böylece bu yazarların, içerik ve düşünsel yönseme açısından önemli ayrımlar gösteren eserlerinde, taraflılığı özellikle ve açıkça beliren aynı bir dünya görüşü dile geliyordu.

Benzeri içerik ayrımları, Gorki'nin eserlerinde de saptanabilir. Örneğin Gorki, "Küçük Burjuvalar" oyunu ile "Fırtına Kuşunun Şarkısı"nı aynı zamanda yazmıştı. "Küçük Burjuvalar" oyununda Gorki, özünde, Rus küçük burjuvazisine ve onun dar görüşlü ilgilerine, kararsızlıklarına yönelik olan düşünsel yadsımasını dile getiriyordu; "Fırtına Kuşunun Şarkısı"nda ise, yaklaşan devrimci "Fırtına"nın romantik beklenişini ve devrimci mücadelenin çabasını belirtiyordu. Her iki eser de, yük-

sek derecede fakat henüz tam olgunlaşmamış bir sosyal demokratik taraflılığı içeren aynı bir düşünsel-siyasal konumun ayrı ayrı yanlarını ortaya koyuyordu.

Aşağıda da görüleceği gibi, gerek Lermontov'da, gerek devrimci-demokratlarda ve gerekse Gorki'deki düşünsel taraflılık, tarihin belirlediği ve birbirinden farklı olan **düzyer**'ler göstermektedir.

Lermontov'un taraf anlayışları, tarihsel olarak sınırlıydı. Onun zamanında Rusya'daki saltıkçı egemenlik, dekabristlerin ayaklanmasını bastırdıktan sonra gericiliğin ve halk düşmanlığının doruğuna varmış durumdaydı ve Lermontov, dekabrist şairleri ve Puşkin'i izleyerek gerek bu egemenliği, gerekse tüm-den gericici soylular topluluğunu öfkeyle yeri ve suçluyordu. Ne var ki, dekabristler gibi Lermontov'un da idealleri "halkın uzağında"ydı, dolayısıyla inanışları da demokratik değildi; özgürlüğe susamıştı Lermontov, özgürlüğü düşlemekteydi, ama bu düşler, şairi sık sık hayalciliğe, simgeselliğe de götüren, soyut ve öznel bir nitelik taşıyordu.

Oysa Nekrasov, Çernişevski ve Saltıkov-Scedrin, köylülükten yana, tutarlı demokratlardı. Tüm egemen toplum kesimlerinin çıkarlarıyla, emekçi halkın, köylülüğün çıkarları arasındaki çelişkinin bilgisine vardıkları için, bu devrimci-demokratlar, toprak ağalığı-bürokrasi egemenliğine karşı köylülüğün tlesel başkaldırısından ürkmek şöyle dursun, tam tersine, bunun olmaması adına, bu kendiliğinden başkaldırmayı bilinçli bir devrimci harekete dönüştürmek adına çaba da harcıyorlardı. Ancak onlar da, köylülüğün daha o zaman parçalanmaya başladığını ve köylülüğün kendi içinden, yoksul köylüleri ekonomik olarak sömüren girişimcilerin ortaya çıktığını, henüz kavramış değillerdi. Bu nedenle gerek Nekrasov'un, toprak ağalarının ve memurların egemenliğinden kurtulmuş, mülkiyet eşitliğine kavuşmuş ve böylece bütünüyle serpilip gelişen köy'e yö-

nelik umutları ("Dedecikler" poemi), gerekse Çernişevski'nin, atelyelerde kollektif çalışmanın zafetine yönelik umutları ("Ne Yapmalı?"), tarihsel-toplumsal açıdan birer **ötopya**'ydı (gerçekleşmesi olanaksız tasarımlar'dı). Devrimci-demokrat yazarların yaratışlarının tarafilılığı, egemen sistemin **eleştiri**'sinde çok somut ve güçlü, fakat ütopya nitelikli ideallerinde zayıf ve soyuttu.

Gorki'nin yaratışlarındaki tarafilılıksa, eserlerinin özgül içerikleriyle bağlantılı olarak gelişmiştir. "Küçük Burjuvalar" oyununu ve "Fırtına Kuşunun Şarkısı"nı yazdığında Gorki, daha o zaman bir proleter demokrat ve bir sosyalistti. Adı geçen oyunda, küçük burjuvaların karşısına, bilinçli bir işçi olan makinist Nil'i koymuştu ve simgesel "Fırtına Kuşu"yla önceden görüp belirttiği toplumsal gelişimdeki esas mücadele gücünün de bu Nil gibi insanlardan oluşacağı görüşünü taşıyordu. Ancak Gorki henüz o zaman, küçük burjuvazinin dayandığı esas toplumsal güçleri gösterecek durumda değildi, işçi sınıfının bu mücadeledeki anlamını henüz bilmiyordu. Eserlerinde daha yer yer, soyut devrimci bir romantik bağlanım ağır basmaktaydı.

"Ana" romanını ve "Düşmanlar" oyununu yazdığı 1906 yılında, devrimci hareketin yükselmesiyle birlikte, Gorki'nin yaratışında da yeni bir dönem başladı. "Düşmanlar" oyunuyla Gorki, yaratışının en üst düzeyindeki dünya görüşü açıklığına ve tarafilılığına vardı ve her iki siyasal karşı ucu, yalnızca dıştan çatışmalarıyla değil, fakat toplumsal olarak **kendi kendilerinin bilincinde** oluşlarıyla da gösterdi.

Sanatsal edebiyatta bir de, dışı karşı kendini "tarafsızlık" bayrağı altında gösteren bir **üstü kapalı** tarafilılık vardır. Bu, özellikle eserlerini zamanın toplumsal ilgi ve çıkarlarıyla bağlantısız, "özelden ebede" bir doğru'nun, "zamanlar üstü" bir iyi'nin ve güzel'in peşindeki "arı sanat" alanına yerleştiren yazarlar için söz konusudur. 19. yüzyıl Rus edebiyatında, önce Jukovski, ardından Tyuçev, Feth, Maikov ve 20. yüzyıl başında da simgeciler, İvanov ve Bely, hem genel olarak sanat için

hem de kendi yaratışları için böyle görüşler ileri sürmüşlerdi. Bunların, sanatsal yaratışta toplumsal bakış açısını yadsımaları, yalnızca sözde bir tarafsızlıktı. Yoksa gerçekte bu sanatçılar, toplumsal çelişkilerden kaçarak, kişisel yaşantılar dünyasına, çoğu kez de dar ve kapalı bir iç çevreye ve romantik bir doğa hayranlığına sığınmak istiyorlardı. Böyle bir tutumda, aslında bir çöküş havası dile geliyordu, fakat aynı zamanda yeni ilerici güçlerden ve ulusal gelişmenin yollarından kuşkulama da vardı bu tutumda, —ki kuşkulama, adı geçen yazarların dünya kavrayışlarının, bilinçli bir demokratlıktan yoksun oluşundan ileri geliyordu-. Yani, bu yaratışın "tarafsız"lığı, yalnızca sözde kalıyordu.

Edebiyat sanatı, gelişmesi içinde her zaman, ya açık, ya üstü kapalı, ya da bilincinde olunmayan bir taraflılık düzeyi göstermiştir. Daha sınıflı toplumun ilk gelişme evrelerinde bile edebiyat —bütün sanatlar gibi—, toplumsal bilincin özel bir bileşeni olmuş ve eserlerinde, toplum düzeninin belirli temellerini ve gelişim perspektiflerini, ya olumlayan, ya da yadsıyan, bir ideolojik yönsemeyi dile getirmiştir.

EDEBİYATIN SINIF KARAKTERİ

Taraflılığın, çeşitli ülkelerdeki ve çağlardaki yazarlık yaratışlarına özgü içerik ve düzey ayrımları, kendi kendine ortaya çıkmaz. Bu ayrımları, her şeyden önce bir tarihsel çağdaki toplumsal durum belirler, ayrıca toplum kesimlerinin çatışmasındaki değişik amaçlar belirler ve nihayet, yazarlar kendi dünya görüşleriyle ve yaratışlarıyla hangi sınıfların toplumsal çabalarının doğrultusunu benimsemişlerse, o kesimlerin siyasal konumu ve toplumsal durumu belirler. Bu demektir ki, yazarlık yaratışının **taraflılığı**, o yaratışın verdiği eserlerin düşünsel yönsemesinin toplumdaki etkisini de kapsamına alır. Yazarın eserlerinin düşünsel yönsemesiye, onun, toplumsal güçlerin çelişki

dolu karşılıklı durumları içinde aldığı yerle biçimlenir ki, yaratışın sınıf karakteri de, yazarın aldığı bu yer'e dayanmaktadır. Değişik ülkelerin ve çağların yazarlarının dünya görüşleri ve yaratışları arasındaki tarafılık ayrımları da kendi bildiğine oluşmaz. Bu ayrımları da, tüm toplumun bir tarihsel çağdaki birbirinden ayrı gelişme aşamaları ve yazarın, eserlerinde düşünsel görüşlerini temsil ettiği sınıfların değişik durumları belirler.

Edebiyatın sınıf karakteri, karmaşık bir yöntembilimsel sorundur. Edebiyat bilimi, başlangıçta, bu sorunu gereği gibi çözebilecek durumda değildi. Bu anlamda büyük ilerlemeler göstermek durumunda bulunan Rus edebiyat biliminde de, diyalektik-maddeci yöntembilimin oluşmasının ilk döneminde, bu soruna ilişkin yanlış bir kavrayış etkin olmuştur. Bu kavrayışa sonradan, eleştirili anlamda "kaba toplumbilim" dendi. 1910 yılından sonra ve 1920 yıllarında bu bilimsel yöneliş, özellikle V.M. Friche, P.S. Kogan, V.F. Pereversev vb. edebiyat bilimcilerinin çalışmalarında ağırlık taşıyordu.

Bu yönelişin temsilcilerine göre, tüm sanat dalları gibi edebiyat sanatı da, ayrı ayrı sınıfların veya belirli bir sanatın ara katmanlarının, ya da sınıf gruplarının vb. toplumsal ruhsal durumlarının ifadesiydi. Bu bilimciler, ayrı ayrı sınıfların toplumsal ruhsal durumlarının özelliklerini incelemek yoluyla onların her birinin sanatsal yaratışındaki özellikleri açıklamaya çalışıyorlardı ve her sınıfın yaşamına, yani her sınıfın toplumsal "varlık"ına, öteki sınıflardan ayrışık olarak, dolayısıyla da toplumun bütününe yaşamından ayrışık olarak bakıyorlardı. Ayrı ayrı sınıfların toplumsal varlıkları içinde de hemen yalnızca ekonomik duruma yoğunlaşıyorlar ve böylece, bir sınıfın ekonomisinden giderek onun ruhsal durumuna, ruhsal durumundan giderek de sanatsal edebiyatına varmaya uğraşıyorlardı. Hatta bir sınıfın siyasal durumunu incelerken bile, gene ayrışık olarak bakıyorlar ve konuyu salt o sınıfın toplumsal çıkarları çer-

çevesinde görüyorlardı. Böyle bir kavrayışsa, toplumsal yaşamın, gerçekteki ilişkilerine uymamaktadır.

İlkin, sınıflar birbirlerinden ayrışık olarak yaşamazlar, **toplum bütünü**nün yaşamı içinde belirli bir yer alır, belirli bir rol oynarlar. Bir sınıfın ekonomik durumu, öteki sınıflarla arasındaki mülkiyet ve üretim ilişkileriyle belirlenir. Bu ilişkilerin niteliği, toplumsal yaşamda ortaya çıkar ve bir sınıfın yalnız ruhsal durumunu değil fakat o sınıfın, öteki sınıfların dünya görüşleri ve idealleri karşısındaki kendi dünya görüşünü, kendi toplumsal ideallerini ve çabalarını da belirler.

İkincisi, siyasal ve düşünsel mücadele, sınıfları ayırabildiği gibi, belirli toplumsal hareketler ve düşünsel akımlar içinde onları birleştirir de. Her toplumsal hareketin siyasal eylemi ve fikirleri ve aynı şekilde siyasal egemen gücün de eylemi ve fikirleri, toplum bütünü'nün gelişmesini, onun yeni ve daha üst bir gelişim aşamasına geçişini, **destekleyici** ya da **engelleyici**'dir. Dönemler vardır, belirli bir egemen sınıfın siyasal gücü, toplumun gelişmesinin başında yer alıp o gelişmeyi ileri götürür. Dönemler vardır, bunun aksi olur. Gerek toplumsal hareketlerin ve gerekse egemen gücün siyasal ve düşünsel mücadelesi, her zaman, ya ilerici, ya tutucu, ya da gerici bir anlam taşır. Gene her çağda, belirli bir toplumsal hareketin ilerici fikirleri, toplumun bütünü için özel bir anlam taşırlar.

Üçüncüsü, tüm öteki sanat dalları gibi edebiyat sanatı da, ayrı ayrı sınıfların ruhsal durumlarının düz bir ifadesi değildir, fakat, **genel** bir anlam taşıyan belirli toplumsal hareketlerin **çabalarını ve ideolojik fikirlerini**, özünde içeren, bir ruhsal durumu dile getirirler. Yazarların, belirli toplumsal karakterlere ilgi duymaları ve getirdikleri düşünsel-heyecansal yorum, buradan oluşmaktadır. Nihayet, hem edebiyat eserlerindeki yöneme, hem de yazarların dünya görüşlerinin taraflılığı, gene buradan kaynaklanıyor.

Bütün bunlardan dolayı, edebiyat bilimcisinin, bir edebiyat yaratışının sınıf karakterini ve bir yazarın taraflılığını açıklamak için, yalnızca sınıfların belirli bir gelişme çağındaki ekonomik durumlarını incelemesi yeterli olmaz. Edebiyat bilimcisi, bir çağın değişik toplumsal hareketleri arasındaki siyasal ve düşünsel mücadelelerin karmaşık bütününden ve bu hareketlerin görüş ve ideallerinin ilerici ya da gerici anlamlarından hareket etmek zorundadır. Bu görüş ve ideallerin özellikleriyse, "kaba toplumbilimciler" in varsaydıkları gibi, her sınıfın ayrı ayrı ekonomik durumundan değil, fakat belirli bir ülkede, belirli bir çağda birarada bulunan toplumsal güçlerin, tüm ekonomik, siyasal ve ideolojik etkileşimlerinden kaynaklanır.

"Kaba toplumbilim"den kalkan edebiyat bilimcileri, gerek dekabristlerin edebiyat temsilcilerinin yaratışlarındaki ve gerekse öteki soylu devrimcileri temsil eden, Puşkin, Griboyedov, Lermontov ve başlangıçtaki Herzen gibi edebiyat sanatçıları'nın yaratışlarındaki sınıf karakteri sorununa, tutarlı bir çözüm getirememişlerdi. Adı geçen sanatçıların, mutlakçı egemenliğin despotluğuna ve toprak köleliğine düşman oluşlarını ve köylülerin özgürleşmesi yolundaki çabalarını, bu bilimciler, topraklarında kapitalist işletmeciliğe geçmiş bulunan soylular kesiminin ekonomik ve siyasal çıkarlarına bağlayarak şöyle açıklamışlardı: Gerek toprak köleliği, gerekse o sistemi koruyan mutlakçı egemenlik, kapitalist işletmeciliğe engel oluyordu da onun için! Yani demek ki salt bu nedenden ötürü tüm o yazarlar, mutlakçı egemenliğe de karşı çıkmış oluyorlar. Oysa gerçekte, soyluların kapitalist işletmeciliğe geçişleri bile, Puşkin'in, Griboyedov'un ve Rileyev'in zamanında henüz çok zayıf bir gelişmeydi. Bu sanatçıların, Famusov'lara, Skalosub'lara karşı, "Arakçeyev" tutumlarına karşı ve "soylular sürüsü"ne karşı protestolarının daha başka ve daha derin bir nedeni vardı. Bu karşı çıkışın nedeni, o yazarların, şu bilgiye varmış olmalarıyla bağıntılıydı: Toprak köleliliği sistemine dayalı mut-

lakçı egemenlik, köleleştirilmiş halk yığınlarına olduğu gibi, ülkenin tüm ilerici ve özgürlüğe susamış kesimlerine de baskı uyguladığı için, Rus toplumunun bütününün gelişmesine engel-
di. 1812'deki savunma savaşının başarıya ulaşmasının ardından, bu bilinç, daha da güç kazandı. Saklı birleşmeler de o zamanlarda oluşmuştu.

Ancak, o zamanın Rusya'sında henüz, soyluluğa karşı bilinçlice ve tutarlıca yönelmiş bir **demokratik** hareket yoktu ve olamazdı. Soylu muhalefетinin temsilcileri, kendileri de değişik soylu kesimlerden gelme kişilerdi ve bulundukları toplum katının temel çıkarlarını, yani büyük çiftliklerin mülkiyetini ve devlet gücünün uygulanışında söz sahibi olmayı bırakmak da istemiyorlardı. Bu nedenle de, köylüleri toprak köleliğinden kurtaran, fakat soylu egemenliğini koruyan liberal reformlar idealiyle, tüm halka özgürlük verecek olan demokratik ideal arasında kararsızdılar. Gerici üst kesimle çatışma halindeki ilerici soylu gençlik figürlerini (Çatski, Onegin, Peçorin) ve onların ideal bir özgürlük uğruna romantik çabalarını (çingeneler içindeki Aleko, dağlılar arasındaki özgür ve mücadele yüklü yaşamı özleyen Mtsiri), seve seve yarattılar. Bütün bunlar, soylular muhalefetine bağlı yazarları, dünya görüşlerinde ve yaratışlarında, bir yandan belli bir kısıtlılığa daraltırken, öbür yandan da —özellikle Puşkin'de— şaşılacak bir içerik ve biçim zenginliğine vardırıyordu.

Devrimci demokratların —Nekrasov'un, Çernişevski'nin Saltıkov-Scedrin'in, Uspenski'nin, Korolenko'nun, vb.— sınıfsal karakterini açıklamak içinse, "kaba toplumbilim" yönteminin uygulayıcıları, bu yazarların yaratışlarındaki özellikleri, "Raznoçintse"lerin (*) ruhsal durumlarına bağlamaktaydılar. Rusya'-

* **Raznoçintsi** 19. Yüzyıl Rusya'sında, soylulardan olmayan ve köylü, memur, kilise ve küçük burjuvazi çevrelerinden gelen liberal ve demokrat burjuva aydınlarına verilen ad («Dobrolyubov ve Çernişevski, raznoçintsi'

daki ilk kapitalist gelişmenin koşulları altında Raznoçintse'ler, soylu devrimcileri çözen yeni bir kültürel güç meydana getirmişlerdi. Yukarıdaki sava göre, mülksüz kesimlerden geldikleri için bunlar, salt bu nedenle, soyluluğun yaşam biçimine ve idealist dünya kavrayışına karşı çıkıyorlarmış. Demokratik tutumları, aydınlık düşünceleri ve istenç güçleri sayesindeyse, ancak, toplumun ayrıcalıklı kesimleriyle çatışarak, kendilerine yaşamda yer hazırlamaktan ibaret bir çabaları varmış.

Bu açıklama da gene tek yanlı ve yüzeyseldir. Raznoçintse'lerin içinde birbirleriyle tümünden ayrı görüşlerde insanlar vardı. Dostoyevski de bir Raznoçintse'ydi ama sanatçılığının olgunluk döneminde Dostoyevski, devrimci demokratların görüşlerinin, onların köylü ayaklanmalarına ilişkin maddeci kavrayışlarının ve ilerici bir "cemaat toplumculuğu" ideallerinin karşısına geçmiştir. Nekrasov, Çernişevski, Saltıkov-Scedrin vd ise, birer Raznoçintse'den ibaret değillerdi, tümüyle feodal-mutlakçı sistemin genel bunalımını görüp saptamış, halk yığınlarının savunusuna geçmiş ve kendi zamanlarında toplumsal yaşamın bütününe halkın çıkarları açısından bakmayı bilmiş, devrimci demokratlardı.

Bu edebiyat sanatçılarının soyluluğa ve çarlık memurlarına karşı çıkan tutumları, yalnızca kişi olarak kendi dar sınıfsal konumlarıyla ve ruhsal durumlarıyla bağlantılı olarak değil, fakat tarihsel çerçeve içinde de ilericiydi. O sanatçılar, bu toplumsal kesimlerde, halkı ezenleri gördüler ve eserlerinde de bunların asalak karakterini, ahlaksal yozlaşmalarını ve köleleştirilmiş köylülüğe karşı uyguladıkları vahşeti ve zulmü gösterdiler. Soylu devrimcilerdeki gibi bir kararsızlıkları yoktu. Devrimci demokrat yazarlar, Rusya'nın geleceğini, devrimci

dırlar. Ya ben? Bir astsubay veya terzi çocuğu olan sıradan bir raznoçints'miyim ben? Hayır. Ben bir soyluyum» —Gogol.) Bknz: Rus Dili Büyük Sözlüğü, Prof. D.N. Uşakov ve B.M. Volin, 1939. ÇN.

hareketler yoluyla köylülüğün tümünden özgürleşmesi temelinde düşünüyorlardı ki, halk kitlelerinin siyasal ve düşünsel düzeyinin yetmezliği nedeniyle bu, o zamanda gerçekleşebilir bir şey değildi. Halkın cemaat'ler çerçevesinde kollektif çalışması ve genel refaha kavuşması yolundaki idealleri de birer ütopyaydı. Rusya'da daha yeni başlamış durumda bulunan kapitalist gelişmenin nereye varacağını ve bu gelişmenin sonucu olarak yeni toplumsal gücün kendini nasıl göstereceğini, devrimci demokratlar göremezlerdi. İşte, bir yandan, devrimci demokrat yazarların yaratışlarındaki ve dünya görüşlerindeki taraflılığın soyutluğu ve sınırlılığı buradan kaynaklanırken, öbür yandan, var olan hukuk düzeninin tümünü eserlerinde ortaya serebilme güçlerinin kökü de gene burada yatıyordu.

Demek ki, bir yazarın ya da yazarlar grubunun yaratışındaki sınıf karakteri asla kendi başına varlık olarak bir sınıfın veya sınıfsal grubun toplumdan koparılıp buradan bir ruhsal durum çıkarılması yoluyla açıklanamaz, fakat, belirli bir çağdaki dokunun bütününden giderek ve sınıfların, yalnız kendi dar ekonomik çıkarları için değil, tüm ulus kapsamında belirli perspektifler için verdikleri mücadeleden giderek açıklanabilir. Böyle bir açıklama ise, tarihsel açıdan soyut olamaz, **somut tarihsel** olmak zorundadır.

Bu sorun çözümlenmeksizin, ne yazarların, eserlerindeki düşünsel yönsemede dile gelen, yaratış ve dünya görüşü taraflılıkları, ne o eserlerin, konu bütünü, sorunsal yan ve düşünsel heyecansal bağlanım birliği demek olan içerikleri, ne de bununla bağlatılı olarak biçim özellikleri anlaşılamaz.

Değişik çağların ve değişik ulusal sanatların az ya da çok önemli bütün yazarlarının yaratışlarındaki taraflılığın ve sınıf karakterinin somut tarihsel açıklamasını yapmakla, edebiyat bilimi açısından **en önemli sorulardan** biri, yani, ulusal edebiyatın, her tarihsel çağdaki **gelişme yasalılıkları** sorusu, yanıtlanabilir. Bunu yapmadan ise, çeşitli ulusal sanatların

en önemli eserlerinin bile, değil yalnız ulusal anlamlarını, çoğu kez dünya düzeyindeki anlamlarını da, bilmek ve anlamak olanaksızdır.

SOSYALİST ÜLKELER EDEBİYATININ TARAFİLİLİğİ VE SINIF KARAKTERİ

Buraya kadar söylediklerimiz, toplumun uzlaşmazlık koşulları içindeki edebiyat yaratışları üstüneydi.

1917'de Rusya'da ve ikinci dünya savaşı bitip faşizmin ezilmesinden sonra ise bir dizi Avrupa ve Asya ülkesinde, ardından da Afrika ve Amerika'da kimi ülkelerde, uzlaşmaz çelişki içinde olmayan yeni toplumun kurulmasına geçildi. Bütün bu ülkelerde, giderek, bu kuruluşun ve yeni sosyalist toplumun korunmasının somut tarihsel idealleriyle kaynaşmış yeni bir edebiyat oluştu. Dolayısıyla, burjuva toplumun ve feodal toplumun edebiyatından farklı olarak bu edebiyata sosyalist toplum edebiyatı diyebiliriz. Bu edebiyatın eserleri de taraflılık ve sınıf karakteri açısından inceleniyor. Peki neden?

Bir defa, sosyalizmi kuran toplumda, tüm sınıf yapısının değişmesi süreci hemen olmuyor, on yılları kapsayan bir süreyi buluyor..

Her sosyalist ülke, bu gelişme aşamasını kendine göre yürütmekte ve uzlaşmaz sınıf etmenleri belli biçimlerde varlıklarını sürdürmektedir. Dolayısıyla o aşamada toplumun ideolojisi de tekleşmiyor. Ve elbette ki, sanatsal edebiyatta da, çeşit çeşit ve hatta kimi zaman birbiriyle çelişen düşünsel yönsemeler ortaya geliyor.

Bu nedenle, sosyalist ülkelerin edebiyatında sık sık, eski gerici güçler ve onların partileriyle, yeni devlet gücü ve onun yanında yer alan emekçi kitleler, örgütlü işçiler ve onların partisi arasındaki gergin siyasal mücadele gösterilmiştir.

Bu mücadele ise, gene çoğu kez, değişik tarzlarda yorumlanmış ve değerlendirilmiştir.

Sözgelişi, Fadeyev'in "Ondokuzlar" romanında, bir işçi sınıfı aydını olan Levinson'un yönetimindeki Suçan maden işçilerinin, bir partizan birliği olarak verdikleri kavganın düşünsei olumlanışı ve beyaz muhafız güçlerin yadsınışı yanında, Meçik kişiliğinde de, devrimci karakteri zayıflatan kararsız küçük burjuva aydın niteliğinin yadsınışı görülmektedir. Furmanov'un "Çapayev" romanında, partizanların başındaki Çapayev'in komiser Klıkov'un etkisi altında gösterdiği düşünsel gelişme süreci sergilenmektedir. "Durgun Don"da ise düşünsel vurgu daha başkadır. Burada yazar için en önemli olan şey, ideolojik bocalamalar içindeki Kazak kitlelerini ve Grigori Melekhov kişiliğinde Kazak orta köylülüğünün bocalama sürecinin kendisini işlemek olmuştur ki, bu süreç, sonunda o kişiyi bir düşünsel çıkmaza sürüklemektedir. V.İvanov'un ilk öykülerinden "Partizanlar"da, Sibiry köylü partizanları birinci planda yer alıyorlar ve onların kendiliğindencilikleriyle iç savaşa katılımlarındaki örgütsüzlük durumları öne çıkarılıyor

Sosyalizmi kuran halkların sanatsal edebiyatındaki böylesi içerik ayrımları, bir başka durumdan da ileri gelmektedir. Bu edebiyatın yaratıcıları içinde, düşünsel eğitimlerini eski burjuva-aristokrat aydınlar çevresinde edinmiş ve çalışmalarına eski uzlaşmaz toplum koşulları altında başlamış yazarlar da bulunuyor. Bu yazarların bir kesimi, oldukça çabuk düşünsel uyum sağlayabilmişler ve sosyalist edebiyatın gelişimine işçi kesimlerinden veya ilerici-demokrat halk kesimlerinden gelme yazarlarla el birliği içinde, katkılarını getirmişlerdir. Rus edebiyatında, Fedin, Leonov, A. Tolstoy vd. böyledir. Ama, devrim öncesindeki sosyalist olmayan dünya görüşlerini daha yavaş değiştiren, hatta kimi zaman hiç de tümüyle terketmeyen yazarlar da vardır. Örneğin Sergey Yesenin için bu, karakteristik bir durumdur. Kısa —onbeş yıllık— bir yaratış süreci

inde, Yesenin, karmaşık bir düşünsel ve yaratıcı gelişim geçirdi. Yesenin'in, devrimden önce oluşmuş bulunan dünya kavrayışının temelinde, Rus köylülüğünün eski ataerki yaşam biçimine ve onunla bağlantılı Rus doğasına olan sevgisi yatıyordu, ama aynı zamanda bu törelerin ve adetlerin kaçınılmaz yitişinin, acı hatta trajik bilinci de o sevgiyle yanyanaydı. Yesenin, belli bir süre devrimci kavgadan esinlendi, hatta kendini "bolşevik" olarak da hissetti. Ancak, temelde onun asıl esin kaynağı, işçi sınıfı devrim değildi, köylülüğün saltıkçı sisteme ve toprak köleliğine karşı verdiği toprak ve özgürlük kavgasıydı. Yesenin, her ne kadar son eserlerinin bazılarında ("Anna Snegina" vb.), sosyalist devrimin yasalılıklarının bilincine bir oranda varmışsa da, son yıllarının yaratışında gene de gittikçe artarak, eski köylü Rusya'sının yitip gidişine yakılan acılı ağıt ve kendisinin ona bağlı kişisel, düşünsel, ahlaksal "çaresizlik"i ve çıkmazı ağırlık kazanmıştır. Şu da var ki, oldukça açık görülebilen sınıfsal köklerine karşın, Yesenin'in eserlerinin düşünsel yönsemesi ve taraflılığı, çok çelişkilidir.

Sosyalist toplumdaki edebiyatın sınıf karakteri ve taraflılığı sorununa eğilindiğinde, bakışı daha da genişletmek gerekiyor. Sorun, sosyalist toplumun gelişme sürecinde, geçmişin uzunca bir süre daha etkinliğini sürdürmesiyle ve yeni toplumun sanatsal edebiyatında bunun yer yer dile gelmesiyle bitmiyor. Gerek, tümüyle **sosyalist** ülkelerin, gerekse onlardan her birinin, toplumsal-siyasal ve düşünsel yaşamları, ayrıca bir de, komşu **burjuva** **ülkeler** ile uzlaşmaz karşıtlık içinde bulunmaktadır. Sosyalist ülkelerin siyasal ve düşünsel yaşamlarında, özellikle de onlardaki edebiyat sanatının taraflılığında ve düşünsel yönsemesinde, bu karşıtlığın da damgası vardır.

İdeolojinin ve özellikle de sanatsal edebiyattaki ideolojinin sınıf karakteri ve bunun oluşturduğu taraflılık, uluslararası alanda iyice açıklık kazanmaktadır. Hele sosyalist edebiyatın temsilcilerinin, kapitalist ülkelerin ideolojilerindeki ve toplumsal yaşam-

larındaki karşıt çizgileri doğrudan ortaya koydukları eserlerde, sınıf karakteri ve taraflılık, özellikle dolayısızca ve aktif olarak dile geliyor 1917 öncesinin sosyalist edebiyatından buna örnek olarak M. Gorki'nin "Sarı Şeytan'ın Kenti", V. Mayakovski'nin "Amerika Üstüne Dizeler"i, İ. Ehrenburg'un "D.E. Tröstü" ve K. Fedin'in "Kentler ve Yıllar"ı gösterilebilir.

Sosyalist edebiyatın sınıf karakteri ve bunun sonucu olan taraflılığı, sosyalist ülkelere karşı emperyalist ve faşist savaş saldırısının işlendiği eserlerde daha da kuvvetle belirlemektedir. Bunu, örneğin 1919-1922 yılları arasındaki burjuva müdahaleci askerî saldırılarına karşı, yöneltmiş olan, Demyan Bedniy'in sayısız şiirinde veya Mayakovski'nin "ROSTA-Pencereleri"ndeki dizelerinde görebiliriz. Aynı şey, faşist işgalcilere karşı yöneltmiş olan, Fadeyev'in "Genç Öncü"sü, Gorbatov'un "Eğilmeyenler"i, Simonov'un savaşa ilişkin öykü ve romanları, Kazakeviç'in ve başka yazarların eserleri için de geçerlidir

Ancak, sosyalist halkların edebiyat sanatçıları, eserlerinde çoklukla, ülkelerindeki barışçıl yaşamı, kitlelerin maddî ve manevî kültürün yeni biçimlerinin yaratılışındaki ve kuruluş çalışmasındaki heyecanlarını, yaşantılarını ve çabalarını işlemektedirler. Ama işte, yeni'yi, ilerici'yi **olumlayan** böyle eserler de gene, **geçmişteki** sömürücü güçlerin ve yeni toplumdaki **kalıntılarının** veya **öteki** ülkelerle süren etkinliklerinin, az ya da çok dolaysız, içten bir **düşünsel yadsınışını** içeriyorlar. Böyle eserlerin de, hem tarihsel, hem de uluslararası anlamda bir sınıf karakteri ve ona uygun bir taraflılığı vardır.

Örneğin, Sovyet toplumunda endüstrinin yeniden kurulması, yapısının değiştirilmesi ve tarımın kollektifleştirilmesi süreçlerini işleyen söz gelişi, F. Gladkov'un "Çimento" ve "Enerji", İ. Ehrenburg'un "İkinci Gün", M. Şolchov'un "Uyandırılmış Toprak" V Katayev'in "Koşardım İleri" M. Şaginyan'ın "Hidroelektrik Santrali" gibi eserleri böyledir.

Bu bölümde söylenenlerden şu sonuca varılır ki, edebiyat eserlerinin taraflılığı ve sınıf karakteri **tarihe** bağlı olarak değişkendir ve her bir halkın tarihinin değişik gelişim evrelerine göre değişik olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla bunun bilimsel incelenişi de somut tarihsel bir yol izlemelidir.

Y E D İ N C İ B Ö L Ü M

YARADIŞ YÖNTEMLERİ

(YAŞAMIN SANATSAL YANSITILIŞIN İLKELERİ)

Edebiyat eserlerinin düşünsel içeriğinin özelliklerini inceleyen bundan önceki bölümlerde, bu içeriğin aktif yanlarına, yani örneğin, gösterimi yapılan yaşamın düşünsel yorumlanışı ve heyecansal değeri gibi, yazarın dünya görüşünün sonucu olan yanlarına ağırlık verilmişti. Toplumsal karakterlere ise yalnızca, yazarı belirli bir yoğunlaşmaya ve değerlemeye götüren sanatsal bilginin bir asal nesnesi olarak, eğilinmişti. Böylece de görülmüştü ki, toplumsal karakterler her zaman az ya da çok karmaşıktırlar, çok yönlüdürler ve yazar, kendi dünya görüşü uyarınca toplumsal karakterlerin bazı yanlarına, niteliklerine ve ilişkilerine özellikle büyük ilgi gösterir, yaratış sürecinde bu yanları öne çıkarır, daha da güçlendirir ve geliştirir.

Ancak buraya kadar şu nokta hiç değinilmeden kalmıştı: Yazarın, eserinde yaratıcı olarak tipikleştirdiği ve böylece onları

bilgi ve yansıtanın nesnesi yaptığı toplumsal karakterlerin, bir de ayrıca, **yazarın bilincine hiç bağlı olmaksızın**, yani onun değerlemesinden bağımsız, kendi **gerçek** nitelikleri vardır ve kendi **gerçek iç yasalılıkları** vardır. İşte bu da, gene edebiyat eserlerinin içeriğiyle bağıntılı, yeni bir açıdır.

Burada söz konusu olan şudur: Yazarlar, kendi dünya görüşlerine bağlı olarak, işledikleri karakterlerin gerçek iç yasalılıklarını, ya kavrarlar, ya da kavramazlar, ama bu yasalılıkları kavramsalar da, gene bunları, karakterlerin imgeleşmiş gösteriminde şu ya da bu derinlikte yansıtabilirler. Eğer yazar, yarattığı fiktif kahramanların eylem, ilişki ve yaşantılarını oluştururken, onların toplumsal karakterlerinin gerçeklikteki iç yasalılıklarından hareket ederse, bu yolla, yazarın eseri de **gerçekçilik** adı verilen nitelik düzeyini taşır. Yok eğer yazar, kendi fikrinin tarihsel anlamda soyut olan düşünsel-heyecansal yönsemesi hatırına, kahramanlarının karakterlerinin bu somut tarihsel iç yasalılıklarını atlayıp geçerse, o zaman yazarın eseri de **gerçekçi olmayan** bir nitelik gösterir.

Toplumsal karakterlerin, gerçekçi, ya da gerçekçi olmayan gösterimleri, **yaşamın sanatsal yansıtılışının ilkeleridir**. Sovyet edebiyat bilimcileri, böyle ilkeleri, henüz oldukça kısa bir süre önce, 1930'larda ve 40'larda, sanatsal **yöntemler** veya **yaratış yöntemleri**, diye adlandırdılar (hâlâ da böyle denmektedir). Ama öte yandan "yöntem" kavramı, son on-onbeş yıl içinde biraz değişti. Birçok edebiyat bilimcisi şimdi artık "yöntem" teriminden, eserin bütün içerik özelliklerini, yani karakterlerin seçiliş, yorum ve değerlendirilme ilkelerinin bütününü, ama, bu arada biçim özelliklerini de (sanatsal yapım usullerini de) anlıyorlar. Oysa bilimde, aynı bir kavramın değişik anlamlarda kullanılmasına izin verilemez. Biz burada, yöntem kavramını, yukarıda tanımlandığı gibi, yaşamın sanatsal yansıtılış ilkeleri anlamında kullanacağız.

GERÇEKÇİLİĞİN ÖZÜ

Edebiyat sanatında gerçekçilik, yüzyıllar boyunca, zaman içinde gide gide gelişmiştir. Fakat, gerçekçilik düşüncesi ve kavramın kendisi ancak 19. yüzyılın ortalarında oluşmuştur. Daha o zamanlar, Rusya'da kimi yazar ve eleştirmenler —önce Puşkin, ardından Belinski—, ayrı ayrı çağlarda yaşamış olan ve gerek toplumsal görüşleri, gerekse yaratışlarındaki konu bütünü, sorunsal yön ve heyecansal bağlanım birbirinden çok farklı bulunan birçok yazar arasındaki **özel** bir ortak niteliğe değinmişlerdi. Böyle bir ortak nitelik, sonradan edebiyat bilimcileri tarafından da doğrulandı. Bu bilimciler, son derece farklı yazarları, Shakespeare ile Cervantes'i, Stendhal ile Balzac'ı, Dickens ile Thackeray'i, Gogol ile L. Tolstoy'u, Gorki ile Şolohov'u, bütün bu yazarları, "gerçekçiler" olarak bir ortak yön içinde kavradılar.

Başlangıçta eleştirmenler, gerçekçilikte ağırlıklı, o zamana kadar ortaçağ edebiyatının, klasisizmin ve romantik dönemin eserlerine özgü olan durumun, yani insan karakterlerinin gösteriminde süregelen **tek yönlülüğün** aşılması özelliğini, yani gerçekçiliğin karakterleri **çok yönlü** gösterebilme yetisini görüyorlardı. Bu görüş açısından, örneğin Shakespeare'i, Molière'in ya da Shiller'in karşısına koyuyorlardı. Bu yolla gerçekçiliğin asal bir belliliği işlenmiş oluyordu. Ancak, yaşamın sanatsal yansıtılışının bu ilkesini daha keskin belirleyebilmek için, önce şu sorunun açıklığa kavuşması gerekti: Gerçekçi karakterlerin bu çok yönlülüklerini eserde korumalarını sağlayan nedir? Puşkin: "Shakespeare'in oyunlarında, **o'aylar koşullar ve durumlar**, İçlerindeki çeşitli ve çok yönlü **karakterleri de seyircinin önünde açıp geliştiriyorlar**" (41), diyerek, bu sorunun çözümüne yaklaşmıştı.

19. yüzyıl ortalarında, Rus devrimci-demokrat eleştirciliği, insan doğasına ilişkin maddeci kavrayışıyla, "sanatsal karak-

terin, nesnel toplumsal-tarihsel koşullara ve durumlara bağlı bulunduğu" fikrini temellendirme uğraşına girdi ve bu uğraşla, yaşamın yansıtılışıyla ilgili gerçekçi ilkenin işlenişine önemli ivmeler sağladı. Bu eleştiri, kişinin davranışlarının, nedenleri açıklanmaksızın soyut gösteriminin yapılmasını, bu gerçekçi ilkeneden uzaklaşma olarak kavırıyordu. Örneğin Dobrolyubov, Dos·toyevski'nin "Ezilenler ve Horlananlar" romanındaki Valkovski figürünü zayıf bulmuş ve bu figürü "sefil'lik çizgilerinin bir koleksiyonu" diye niteleyerek, gerçekçi edebiyatın klasik tipleriyle —Gogol'ün Çiçikov'u, Gonçarov'un Oblomov'u ile— karşı karşıya koymuştu, çünkü bu sonuncular yazarlarınca toplumsal-ruhsal nedenleri ve dürtüleriyle birlikte işlenmişlerdi.

Kuramcıların, bilimsel bir gerçekçilik formülüne varabilmeleri için, bu kez de şu sorunun çözülmesi gerekiyordu: Karakterleri derinlemesine etkileyen **durum ve koşullar** nelerdir ve karakter geliştirmede gerçekçi olmanın ana çizgisi, niçin bu "durum ve koşullar"la bağlantıda yatıyor?

Karaktere biçim veren durum ve koşulların **toplumsal** doğasını, devrimci-demokrat edebiyat eleştirmenleri de bulup çıkarmışlardı. Ve bu, gerçekçi edebiyatın belirlenmesinde önemli bir yöntembilimsel anahtar oluyordu. Durum ve koşullar, ortamın, durumun, vb. salt dışsal özellikleri olarak değil, fakat toplumun ve dolayısıyla tekil kişiliğin de tarihsel devinimini belirleyen **toplumsal ilişkiler ve toplumsal mücadele** olarak kavranıyordu. Bu nedenle de, devrimci-demokrat eleştirmenler, eğer bir yazarın, yarattığı sanatsal figürlerle ülkenin ve çağın toplumsal durum ve koşulları arasındaki bağlantıyı, kendinden önceki yazarlardan daha derinlemesine kavradığını ve figürlerle toplumsal koşullar arasındaki karşılıklı etkileşimi daha esaslıca açığa çıkardığını saptayabilirlerse, ancak o zaman o yazarda gerçekçiliğin bir gelişmesini ve yaşamın yansıtılışına ilişkin gerçekçi ilkenin bütünlenmesini görüyorlardı. Örneğin Çernişevski, Gogol ile Saltıkov-Şchedrin'i karşılaştırırken, Şchedrin'i yeğlemesi-

nin nedenini şöyle belirtmişti: Çünkü, "Taşra Tasvirleri"nin yazarı (Saltıkov-Scedrin), "rüşvetçiliğin nereden kaynaklandığını, nereden destek gördüğünü ve kökünün nasıl kazınabileceğini, (Gogol'e oranla) çok iyi biliyor"du⁽⁴²⁾.

Gerçekçi edebiyattaki her iki ana bileşen arasında, yani, karakterler ile toplumsal durum ve koşullar arasında, var olan karşılıklı etkileşimin tam ve doğru olarak açıklanabilmesi için gerekli temeli, ancak ve yalnızca, tarihsel somuttan giden ve insanın özünü toplumsal ilişkiler bütünü olarak belirleyen ve ardından bu ilişkilerin kendilerini de bilimsel olarak açıklayan bir kuram sağlayabilirdi.

Yaşamın gerçekçi yansıtılışındaki özgüllüğün edebiyat bilimi açısından somut belirlenişini, Engels'in Margaret Harkness'e yazdığı mektupta özetlenen şu formülde görmek gerekir: "Kanımcı, gerçekçilik, ayrıntının gerçeğe uygunluğu dışında, tipik karakterlerin, tipik durumlar ve koşullar içinde, gerçekliğe uygun yansıtılışdır" ⁽⁴³⁾.

"Franz von Sickingen" tragedyasına ilişkin olarak F. Lassalle'e yazdığı bir mektupta da, Engels, eserdeki eyleyen kişilerde, "eylem dürtülerini, küçük bireysel isteklerde değil, fakat kendilerini taşıyan tarihsel akışın içinde bulan" "belirli sınıfların ve yönelişlerin temsilcileri" niteliğini görmüştü ve işte bu niteliği, olumlayarak ve altını çizerek belirtmekle de Engels, aynı zamanda, tipik karakter için bir tanım vermişti ⁽⁴⁴⁾.

Engels, Lassalle'in, feodal egemenliğe karşı baş kaldıran, eserin baş kahramanı şövalye von Sickingen'i işlerken ise, gerçekçilikten uzaklaştığı görüşündeydi; çünkü Sickingen karakterinde açık ve tutarlı bir toplumsal koşullanma yoktu. Aynı mektupta Engels, tipik durum ve koşullar'dan da söz ediyordu. Onun görüşünce, tipik durum ve koşullar, bir çağın asal toplumsal ilişkilerine uygun olanlardı. Oysa Lassalle, tragedyasında, geniş toplumsal tabanı göstermemiştir, soylular ile köylülerin

sınıf çıkarları arasındaki ayrımı işlememişti, kent burjuvazisinin ilerici kesimlerinin olaylara katılımını da ortaya çıkarmamıştı. Yani Lassalle, 16. yüzyıl Almanya'sının toplumsal yaşamına temel olan tipik durum ve koşulları gereğince yansıtmamış ve kahramanlarının karakterlerini bu durum ve koşullarla somut bağlantı içinde oluşturup açmamıştı. Demek ki onun yaratış ilkesi, gerçekçiliğin gereklerine yetmiyordu.

Engels'in yaklaşımına dayanarak şu sonuca varılabiliyor: Yaşamın yansıtılışındaki gerçekçilik ilkesinin özgül niteliği, meydana getirilen karakterlerin temel, asal ilişkilerinin ve özelliklerinin, tipik durum ve koşulların belirleyiciliği ve koşullayıcılığı içinde verilmesinde yatmaktadır.

Bunun ilginç bir örneğini, ilk gerçekçi Rus tragedyası olan, Puşkin'in "Boris Godunov" eserindeki Çar Boris karakterinin gelişiminde görebiliriz. Tragedyanın temelindeki tipik durum ve koşul, çar ile halk arasındaki uzlaşmazlıktır; bu uzlaşmazlık, çarın duygu dünyasında da etkinliğini sonuna kadar sürdürmektedir. Boris'in heyecansal yaşantısının yoğunluğu hep, bu uzlaşmazlığın nasıl geliştiğine bağlı bulunuyor: Boyunduruk altındaki halk çarı ne kadar suçlarsa, veliaht Dimitri'yi öldürmüş olan Boris'in iç bunalımları da öylesine şiddetlenmektedir(45).

Durum ve koşullarla karakterler arasındaki karşılıklı etki-leşim, hakiki sanat eserlerinde kupkuru çerçevelenip öne çıkarılmadığı için ve yazar tarafından ayrıca açık gösterimle verilmediği için, gerçekçi eserlerde çoğu kez, sanki karakterlerin gelişimi salt "kendi içinde, kendi başına" oluyormuş gibi bir izlenim doğabiliyor. Oysa gerçekte, figürlerin karakterleri, salt kendi kendilerinden kaynaklanarak değil, fakat tipik durum ve koşulların etkisi altında gelişmektedir. Eserde bu durum ve koşulların ille açıkça gösterimlerinin yapılması zorunlu olmasa da, bu böyledir.

YAŞAMIN GERÇEKÇİ YANSITILIŞI VE GERÇEK OLMAYAN YANSITILIŞI

Geçtiğimiz yüzyılda, yaşamın gerçekçi yansıtılışını **başara-**
bilen yazarlar, eserlerinde sık sık, kendi öznel ana düşünceleriyle, yaşamın sanatsal genellenişinin gerçekliği arasında **çelişkiler** çıkardılar ortaya. Klasik Rus eleştirisiyse, böylesi bir çelişkide, sanat yaratışının özgü bir bilgisel olanağını gördü: Sanat yaratışı, kendi imgelerinde, meydana getirilen karakterlerin iç “mantığını” yazarın temel düşüncesinin öznel yönsemelerine uyarlanmaksızın yansıtabiliyor.

Dobrolyubov, sanatçının, yaşam üstüne konuşurken, kendi diliyle konuşmak çabasında olduğunu, hatta bu arada, yaşamın ve doğanın kendine özgü bir mantığının varlığından emin olursa, sanatçının, kendi soyut mantığını buna kurban bile edebildiğini yazıyordu, ve yaşamda var olan mantığın, belki bizim ona zorla yakıştırdığımız mantıktan çok daha iyi olduğu da görülebilir, diyordu⁽⁴⁶⁾.

Gerçekçi edebiyatta, yaşamın “mantık”ının, nasıl ve niçin yazarın fikrinin “mantık”ından daha baskın çıktığını anlayabilmek içinse, yazarın **dünya görüşünün özellikleri**, sorusunu açıklığa kavuşturmak gerekliydi. İşte yazarın yaratış ilkelerinin özgüllüğünü açıklamak için, onun dünya görüşünü incelemek zorunluluğu, edebiyatın bütün bir tarihsel deneyimi içinden doğup büyümüştür.

Tarihsel açıdan soyut —ister tutucu, ister ütöpik ilerici— dünya kavrayışındaki yazarlardan da birçoğu yaratışlarında gerçeğe varabilmişlerdir. Bu yazarlar elbetteki, ne toplumsal yaşamın özünü, ne gelişiminin somut tarihselliğini ve ne de toplumsal yaşamın çelişkilerinin insan karakterlerinin biçimlenişindeki belirleyici etkisini, doğru olarak anlamış değillerdi. Ama, figürlerinin karakterini tarihsel açıdan yanlış ve **soyut** kavramış olmalarına karşın, bu yazarların eserlerinde gene de

somut ve gerçekçi bir imgesel yansıma oluşmuştur. Nereden geliyor bu çelişki?

Gerek geçmişte, gerekse günümüzde kimi edebiyat bilimcileri, bu çelişkiyi, "yazarın eserinde yaratılan yaşam, yazarın dünya görüşüne ve tüm düşüncelerine ters de düşse, **zaten** yaşam kendi iç "mantık"ı yoluyla kendiliğinden dosdoğru yansıyacaktır", diye açıklıyorlar. Bu açıklamadan giderek, yazarın fikrinin, zaten eserde oluşan her şeye egemen olmadığı ve yazarın belli oranda bilinçsizce yarattığı sonucuna varmak gerekir. Ne var ki, bu açıklama tutarlı değildir ve kendi kendisiyle yetinen bir "arı" sanatın yanlış kuramlarına daha yakın düşmektedir.

Bu sorunun doğru bir çözümüne, Dobrolyubov, "Karanlıklar Diyarı" makalesinde varmıştır. Dobrolyubov, yazarın dünya görüşünü iki bileşene ayırıyor: Bir, yazarın, soyut kavramlarla dile gelmeyen "dünyaya bakışı"; iki, yazarın "kuramsal görüşleri" "Yazarın dünyaya bakışını, belirli mantıksal kurgulara vurmak için ve onu soyut formüller içinde ifade etmek için boşuna uğraşıp durmayın", diye yazıyor Dobrolyubov, "Bu soyutlamalar genellikle sanatçının kendi bilincinde mevcut değil ki! Hatta soyut bakış açısından, sanatçının öyle görüşler söylediği olur ki, bu soyut görüşler, kendisinin sanatsal ediminde dile gelen görüşlerle taban tabana zıt düşer..."(47). Yani, Dobrolyubov'a göre, sanatçının "sanatsal edimine" temellik eden, onun soyut düşünceleri değildir; sanatsal edimde ağırlıklı olarak sanatçının "dünyaya bakışı" dile gelmektedir ki, bu bakış onun düşünsel "mantık kurguları"yla çelişik bile olabiliyor.

Dobrolyubov'un, yazarın dünya görüşünü, "dünyaya bakış" ve "kuramsal görüşler" diye iki bileşene ayırması, tutucu veya ütöpik-ilerici görüşleri nedeniyle yaşamı soyut ve yanlış anlayan yazarların, buna karşın nasıl olup da eserlerinde gerçekçiliğe varabildikleri sorusuna açıklık getirmekte. O sanatçıları

gerçekçiliğe vardiran, onların sanatsal yaratışlarına temellik eden "dünyaya bakış"larındaki özellikler olmuştur.

Şu örnek, sorunu daha da açıklıştırıcıdır: 1858'de "Ateney" dergisinde Çernişevski'nin, devrimci-demokrat bakış açısının Turgenyev'in "Asiya" öyküsünün kahramanı bay N.yi incelediği, "Randevuda Rus İnsanı" makalesi yayınlanmıştı. Asiya'nın güçlü sevme duygusu önünde güçsüz kalan bu bay N. figürünün moral zayıflığında Çernişevski, bu kahramanın tarih sahnesinden çekilmekte olan soylu kesimin temsilcisi olarak taşıdığı toplumsal zayıflığın bir sonucunu görmüştü. Hemen ardından aynı dergide, liberal soyluların bir ideologu olan P. Annenkov'un "Zayıf İnsanın Edebiyattaki Tipi" makalesi yayınlandı. Annenkov, Çernişevski'nin bakış açısını tartışıyor ve Turgenyev'in kahramanındaki yetersizliklerin, bir Rus soylusu için tipik sayılamayacağını, Rus soyluluğunun kapanış şarkısını başlatmak içinse zamanın henüz erken olduğunu belirtiyordu.

Turgenyev, bu birbirine zıt iki toplumsal-tarihsel yaklaşım karşısında kendi tutumunu ortaya koymak zorunda olduğunu gördü. Tartışmaya "Soylu Yuvası" romanıyla yanıt getirdi. Turgenyev'in niyetinin, Çernişevski'yi değil, Annenkov'u desteklemek olduğu hemen anlaşılıyordu; özellikle de yazarın, romanda Lavretski'leri anlattığı yerlerde, bunların öyküsüyle Rus soyluluğunun yazgısı için en iyimser ve umut verici görüşleri güçlendirmeye uğraştığı belli oluyordu (Fyodor Lavretski'nin dedesinin dedesi tam da hayvansal içgüdüleriyle yaşayan bir adammış; oysa dedesi kendini bunlardan hemen tümüyle kurtarmış; babası ise, öylesine yüksek bir ahlak düzeyine erişmiş ki, soyaçekim ön yargılarının hepsini aşarak bir hizmetçisiyle evlenmiş). Yazarın niyetine göre, şimdi bu romanın esas kahramanı olan Fyodor Lavretski'nin, manevi olgunlaşmada atalarını da aşması gerekiyordu. Hatta Lavretski'nin bazı davranışlarında, Turgenyev'in, bu niyetini gerçekleştirmekteki kararlılığı da görülmekteydi. Romanın kahramanı, asalak ve çirkef çev-

resiyle ilişkisini koparmış, "toprağı ekip **blçmek gerektiği**" kanısına varmış **ve** kendisi **de** **yalın** ve iş dolu bir yaşam sürmeye geçmiştir. Şimdi artık Lavretski'nin asıl, Turgenyev'in hemen tüm öykü ve romanlarının —özellikle **de** "Asiya" öyküsünün— temel içeriğini taşıyan bir sınava girmesi ve onda başarı göstermesi gerekmektedir. Bu sınav, bir kadını sevmedeki **karar**lılık ve moral sağlamlığı sınavıdır.. Gelin görün ki, romanın kahramanı, asıl bu sınavı **başaramıyor**. Yazarın, Lavretski ile Liza arasındaki sevgiyi şiirleştirme ve kahramanını, aşktaki başarısızlığının her çeşit sorumluluğundan sıyırma niyetine karşın Lavretski, romanın sonunda (epilog'da), tam da bu başarısızlıktan dolayı morali darmadağın olmuş bir durumda, yalnız başına, kendini güçlüklerle dolu kişisel yaşamının anılarına bırakmış ve "yararsız bir yaşamı sürdüren" bir insan olarak gösterilmektedir. Romandaki düğümün, romandaki çözümü, baştaki niyetle çelişiyor. Demek ki Çernişevski haklıymış.

Dolayısıyla, yazarın dünya görüşü incelenirken, bunun karmaşıklığı ve olabilecek iç çelişkiler göz önünde tutulmalıdır. Yazar, kendi soyut kuramsal düşüncesinde, toplumun gelişim perspektifine ve belirli toplumsal katmanların bu gelişimde oynayabilecekleri role ilişkin yanlış kavrayışlardan hareket edebilir. Ama bu toplumsal katmanların yaşamını, düşünsel olarak **doğrudan, dolaysızca yakalamada ve değerlendirmede**, yani "dünyaya bakış"ında, yazar, onların gerçeklikteki yaşamlarının, zayıf ve güçlü yanlarının, daha doğru ve daha somut yansıtılışına da varabilir. Turgenyev'in, Lavretski karakterinin düşünsel olumlanışını gerektiren liberal idealleri, Rus soyluluğunun gerçeklikteki gelişim çizgisine aykırı düşüyordu. Ama sanatçı olarak Turgenyev, kahramanının toplumsal zayıflığını yakalamış ve romanındaki olayların akışı içinde bu zayıflığı gerçekçi olarak açığa çıkarmıştır. Yani romanın eleştirel yönsemesi, olumlayıcı yönsemesinin üstünde bir ağırlık kazanmıştır. İşte bu, 19. yüzyılın gerçekçi edebiyatının bütününde karakteristik

olan bir nitelikti. O dönemin, gerek Rus, gerekse batı Avrupa'lı öteki gerçekçi yazarları da, **yaşamın eleştirel gösteriminde** gerçekçiliğe varmışlardı. Bu nedenle de o dönemin gerçekçiliğine **eleştirel gerçekçilik** deniyor.

Birçok yazarın yaratışında görülen bu sorun üstüne, yani **karakterlerin** yansıtılmasındaki gerçekçilik ile tarihsel soyutluk arasındaki çelişki sorunu üstüne daha ayrıntılı bir **açıklamayı**, Lenin'in çalışmalarında da bulabiliriz. Lenin, yazarın dünya görüşü içinde, toplumsal yaşamın çelişkilerinin bilincine varma boyutuyla, onları «kavrama» boyutunu birbirinden ayırmanın zorunlu olduğunu göstermişti. Örneğin, halkçılar'ın (popülistler'in) ve «Oteçestvenniye Zapiski» dergisi yazarlarının, reformlar Rusya'sındaki uzlaşmaz burjuva toplumsal ilişki ve koşulları karşısında aldıkları tavırdan söz ederken, halkçılar için şöyle diyordu: «Bu uzlaşmazlık karakterini **kavriyabilecek** durumda olmamalarına karşın, (halkçılar, ÇN) bunun **bilincindeydiler** ve toplumun bu uzlaşmazlığa neden olan bütün bir örgütlenişine karşı mücadele etmek istiyorlardı» (48).

Halkçılar, Rus köyündeki kapitalistleşme sürecini görmüşler, derinden yakalamışlar ve öykülerinde, denemelerinde, bunu yerine göre çok da tutarlıca işlemişlerdi. Ama bu sürecin tarihsel ve toplumsal kaynaklarını kavramış değillerdi, bunu, kent'in zaman zaman ve dıştan yaptığı etkinin sonucu sanıyorlardı; ataerkil Rus köy cemaat toplumundan, sosyalist topluma doğrudan geçilebileceğine inanıyorlar ve Rus köylüsünü «içgüdüsel sosyalistler» olarak görüyorlardı. Bu kuramsal yanılsamalar, «romantik düşlemeler» ve «toplumsal tasarımcılık» diye nitelenmiştir (49).

«Bilincindeydiler», ama doğru «kavramış değil'ler»di! İşte, çelişkili bir dünya görüşünü incelemenin anahtarı, bakış sisteminin bu diyalektik belirlenişinde yatıyor. Gerçekçi sanatçının yaratışı ile dünya görüşü arasındaki karşılıklı ilişki sorununu incelemenin anahtarı da gene bu diyalektikte yatmaktadır.

Halkçıların, burjuva nitelikli çelişkileri doğru yakalayışları, onların yaşamı yansıtan gerçekçi imgelerinde dile geliyordu. Bu çelişkileri yanlış ve soyut «kavrayışları» ise, hatalı ve zayıf kuramlarında, ve de sanatsal imgelerinin gerçekçi olmayan çizgilerinde kendini gösteriyordu.

Bunu, örneğin halkçıların edebiyattaki en büyük temsilcisi olan Gleb Uspenski'nin eserlerinde görebiliriz. Uspenski, köydeki cemaat yaşamının çöküşünü, yeni bir gücün, yani paranın, yaşamı kaplamasının bir sonucu olarak görüyordu; ama buna karşın gene de tüm umudunu, köy cemaat yaşamının toplumsal ve ahlaksal kalıcılığına bağlamıştı. Bütün halkçılar gibi Uspenski de, köyde ortaya çıkıp palazlanan «kulak»lar * kesiminin gücünün bilincindeydi; ayrıca köylülerin büyük çoğunluğunun sefaletе düşmesinin kaçınılmaz olduğunun da bilincindeydi. Ama, böylesi görüngülerdeki yasalılıkları kavramış değildi ve gerek «Köylü ve Köylüce Çalışma», gerekse «Kesek'in Kudreti» gibi sanatsal denemelerinde, tarımsal işin, köylülük için kurtarıcı bir «kudret» olduğunu kanıtlamaya uğraşiyor ve bu «kudret»i idealleştiriyordu.

Lenin'in açıklamalarından da ortaya çıkıyor ki, en genelde, toplumsal yaşamdaki ilişkilerin, koşulların ve karakterlerin, dolaysızca ve somut olarak kucaklanması, yazarı, sanatsal yansıttaki gerçekçiliğe götürmektedir. Buna karşılık, gerçekliğin tarihsel açıdan soyut ve yanlış kavranmasıysa, onu gerçekçilikten uzaklaştırmakta ve gerçekçi olmayan, şematik sanatsal genellemelere götürmektedir.

Bunların hepsi, bir eserin sanatsal değeri ile de bağıntılıdır. İşlenen karakterlerin tarihsel açıdan soyut kavranması, yaza, kahramanlarının ilişki ve eylemlerini sanatsal olarak so-

* Kulak'lar: Köylülerin sırtından kazanan zengin sömürücü köylü kesimine verilen ad. Tatar'cadan Rusça'ya geçmiş bir terimdir. Bu kesime «köy burjuvazisi» de denmektedir. ÇN.

mut nedenlere bağlama olanağını tanımaz. Böylece de yazar, karakterlerin «kendi başına devinimi»nin durum ve koşullarca belirlenişi ilkesini zedelemek durumunda kalır. Bu sorunla ilgili açıklamalara Marks'ın eserlerinde de rastlıyoruz. Marks'ın görüşünce, örneğin Eugène Sue'nün «Paris'in Gizleri» romanındaki esas kişiler, somut toplumsal durum ve koşullardan ileri gelen doğal çabalar temelinde değil de, yazarın «saplantıları»nın etkisi altında davranmaktadırlar. Sue, esas kadın kahramanının karakterini, onu biçimlemiş olan toplumsal durum ve koşullardan soyutluyor ve kendi tutucu kavrayışı uyarınca, kahramanın eylem gerekçelerini salt onun kendi içinde arıyor. Dolayısıyla, figürün karakterindeki şematizm, yazarın dünya görüşünün zayıf yanlarından kaynaklanmış oluyor. Marks'a göre bütün bunlar, romanı hem doğru olmamaya, hem de gerçekçi olmamaya sürüklemiştir.

Bu gözlemin kuramsal anlamı nedir? Karakterleri işlerken, o karakterlerin, belli toplumsal iticiler uyarınca «kendi-gelişimleri»ne dayanmayıp da, yalnızca yazar olarak kendi soyut düşünsel ön koşullarına dayanan yazarların eserlerinde hiç bir gerçekçilik yoktur. Gerçekçilik ancak, kahramanların kişilikleri, yalnızca yazarın soyut fikirlerinin bir gösteriminden ibaret olmayıp, yaşamın yasalılıklarını kendilerinde cisimleştiren figürler niteliğinde oldukları zaman ve yalnızca böyle olan eserlerde vardır. Yaratış pratiğinde, kahramanların karakterlerinin bu iç yasalılıkları, yazarın soyut fikirlerinin ötesine geçebildikleri gibi, eğer o fikirler buna aykırı ise, o zaman yazarın soyut fikirleriyle çelişki içinde de bulunabilirler.

Sonuç olarak, edebiyat eserlerinde, karakterlerin ve ilişkilerinin gerçekçi yansıtılışı yanında, çoğu kez, **gerçekçi olmayan** yansıtılış da ortaya çıkmaktadır. Gerçekçi olmayan yansıtılışı belirleyen şudur Yazar, figürlerinin karakterlerindeki gelişimi, onların eylemlerini, ilişkilerini ve yaşantılarını, kendisinin tarihsel açıdan soyut olan yaşam tasarımlarına göre

düzenlerse, gerçekçi olmayan yansıtış doğar —ki bu tasarımlar da, her zaman değilse bile çoğu kez, yazarın soyut kuramsal görüşlerinin sonucudurlar—.

Antik çağın ve ortaçağın edebiyatı, yaşamı yansıtış bakımından ağırlıklı olarak gerçekçi değildi. Onları izleyen dönemlerin edebiyatında da yaşamın bu gerçekçi olmayan yansıtılışı gene çok yaygındı. Gerçekçilik, rönesans dönemiyle birlikte ortaya geldi ve o dönemden bu yana sürekli gelişti. Avrupa halklarının edebiyatında, gerçekçilik, 19. yüzyılın ortalarında parlak yükselişine erişti ve belirleyicilik kazandı. Bu oluşum, değişik ulusların edebiyatında ve değişik yazarların yaratışlarında, birbirinden farklı derinliklere ve anlamlara varmıştır.

Yaşamın sanatsal yansıtılışının niteliksel düzeyi, bir sanat eserindeki kahramanların karakterlerinin, hangi oranda yaşamın nesnel akışıyla belirlendiğine ve hangi oranda yazarın öznel ve soyut görüşleriyle belirlendiğine bağlıdır. Yazarın öznel ve soyut görüşleri, toplumsal karakterlerin, ilişkilerin ve koşulların gerçeklikteki «mantığı» ile çakışabileceği gibi, onunla çelişebilir de.

Ancak, yaşamın yansıtılışının değişik ilkelerinin bir arada bulunduğu eserler de vardır. Bu durumda, hangi ilkenin ağırlıkta olduğu, son derece önemlidir. Örneğin Molière'in Tartuffe'ü, soyluların saflıklarını ve kolay inanırılıklarını kendi çıkarları için kullanmaya çalışan tipik bir sahtekâr ve iki yüzlü insan karakteridir. Bu karakter, belli oranda, 17. yüzyıl Fransa'sının toplumsal yaşamının tipik durum ve koşullarınca da temellendirilmiştir. Dolayısıyla, oyunda gösterilen olayların kendi mantığına göre, Tartuffe'ün başarılı çıkması gerekirdi. Ne var ki, komedyanın son perdesinde birden bire, her şeyi bilen ve bir o kadar da hakkın temsilcisi oluveren krallığın yetkilisi sahneye geliyor, ikiyüzlülüğü ortaya döküyor ve sahtekârı tutukluyor. Yani demek ki, tipik karakterlerin ger-

çeklikteki karşılıklı ilişkileri değil de, yazarın «iyi kötüyü yener» biçimindeki soyut ahlaksal ideali kazanmış oluyor. Dolayısıyla, komedyanın sonunda, gerçekçi yansıtış ilkeleri değil, fakat yazarın **soyut** toplumsal görüşlerinden çıkan düşünsel yönsemesi ağır basmaktadır.

Gerçekçiliğin yükseliş döneminde de bir sanat eserinde, yaşamın gerçekçi olmayan gösterimi daha geniş bir yer tutabilir. Kendi soyut fikrini tüm eser boyunca sürdürme çabasına karşın, yazar, yaratış sürecinde bunu geriye itip gerçekçiliğe de varabilir. Örneğin Tolstoy'un «Diriliş» romanında böyledir. Bu romanda, yazarın ahlaksal yanılsamalarını yansıtan, başat figür Nehlyudov'un ahlaksal bir yeniden doğuşu fikri, yaşam görüngülerinin gerçekçi tipikleştirilmesi süreci içinde sürekli «kontrol»a girmektedir ve bu kontrolün sonucu olarak da o fikrin ütöpik karakteri kendini ele vermektedir. Yazarın, insanın ahlaksal «diriliş»inin kurtarıcı gücüne bağladığı güven, Katyuşa Maslova'nın (ve de Nehlyudov'un kendisinin) ahlaksal yolunu ve yazgısını belirleyen ve gene yazar tarafından büyük bir sanatsal güçle ortaya konan sahici durum ve koşulların yanında, daha zayıf kalmıştır.

Bütün bunlar, karakter gösterimlerinin tek yönlü veya çok yönlü oluşlarıyla da ilintilidir. Çok yönlü karakterler de, gene ancak, eğer yazar o karakterleri, tarihsel açıdan önemli ve anlamlı durum ve koşullarla bağlantı içinde, bunların tüm karmaşıklığı ve çelişikliği içinde gösterirse, o zaman meydana gelebiliyorlar. O zaman, gösterimin çok yönlülüğü, bir deyişle, doğal yoldan oluşuyor. İşte, gerçekçi tipikleştirmenin yasası, burada en açık biçimde dile gelmektedir.

Şu da var ki, yazarın gerçekçilikten sapması ve düşünüşün soyut olması, ille her zaman onun sanatsal hakiki'liğe ters düşmesiyle ve başarısız olmasıyla sonuçlanmış değildir. Edebiyatın gelişim çizgisi içinde, belirli tarihsel dönemlerde, özellikle de gerçekçiliğin yükselme döneminden önce, eserler çoğu kez

yaşamın yansıtılışı açısından soyuttular, ama gene de buna karşın, içeriklerinin **tarihsel gerçeğe uygun**luğu niteliğini kendilerinde taşıyorlardı. Bu ise, yazarın sanatsal düşünüş düzeyiyle bağlantılıydı, o düşünüşün, toplumdaki ulusal, toplumsal veya ahlaksal gelişime ilişkin ilerici tarihsel yönsemelere uyup uymamasıyla bağlantılıydı.

Sözgelimi, 12. yüzyıl Rus tarihinin Kiev dönemi için son derece önemli olan, Rus beldelerinin birleştirilmesi fikri, bilinmeyen bir sanatçı tarafından, «İgor'un Seferi Üstüne Şarkı» destanında esas fikir olarak temel alınmış ve öylesine bir tutarlılık ve sanatsal güçle işlenmiştir ki, «İgor Destanı», dünya edebiyatının önemli eserlerinden biri olmuştur.

Klasisizmin eserleri, «normatif» ilkeler doğrultusunda yaratılan bir edebiyatın örnekleridir (Normatif: Düzgüsel; normlar ve belirlenmiş kurallar uyarınca, (ÇN). Ama bu eserlerin de içeriklerinde, tarihsel gerçeğe büyük uygunluk görülmektedir. Örneğin, Fransa'daki klâsikçi sanatın en önemli eserlerinden olan, Corneille'in «Le Cid» Tragedyası, yazarın esas fikrini, yani toplumsal ve ulusal çıkarların ve aklın bir cisimleşmesi anlamında devlet fikrini işlemiştir; bunu yaparken eser, kendi zamanının dramatik çıkmazlarını gerçeğe uygun olarak aktarmıştır ve kahramanının ahlaksal yaşamının asal yönlerini yansıtırken de, esas fikre aykırı düşmek şöyle dursun, üstelik bu yansıtmayı, daha çok o fikrin tutarlı bir uygulanışıyla yapmıştır. Tragedyanın baş kahramanları olan Rodrigon (Cid) ve Chimene, bir yanda aşkları, öbür yandaysa aile ve toplumsal durum yükümlülüklerinin bilinci arasındaki zorlu ikilemi boydan boya yaşamak zorunda kalıyorlar. Ve burada, gerek devletin, gerekse tüm ulusun çıkarlarını, toplumsal kesimlerin çıkarlarından üstün tutma anlamındaki krallık iradesi, onlara bu çelişkiden çıkış yolu bulmaları için yardımcı oluyor.

Yaratışını kendi iç ahlaksal yasaları uyarınca yapan ve bağımsız, özgür kişiliğin gerçekçi olmayan gösterimlerini ge-

tiren romantik dönem ise, eserlerindeki sanat ve bilgi içeriği yoluyla, düşünsel ve ruhsal açıdan, çoğu kez klasisizmden de daha büyük oranda bir gerçeğe uygunluk düzeyi taşımıştır. Byron'un kahramanları olsun (Manfred, vb), Lermontov'un-ki-ler olsun (Şeytan, vb). hep, kişiliğe özgürlük tanımayan bir topluma baş kaldırıyorlar. Olumlu toplumsal ideallerden yoksun oluşları bir yana bırakılırsa, bu kahramanlar, salt eski toplumu tutarlıca yadsımalarıyla bile, tarihsel bilgilenmenin ilerlemesi-ni hızlandırma yetisi gösteriyorlardı ve bu nedenle de tarihsel gerçeğe uygundular.

Böylece demek ki, edebiyatın tarihsel süreci, gerçekçili-ğe yaklaşmanın, gerçekçiliği oluşturma ve gerçekçiliği ge-liştirmenin bir süreci olmuştur. Gerçekçi edebiyatın kendisi-nin gelişimi çerçevesindeyse, yazarın dünya görüşündeki çe-lişkilerin aşılması süreci, en önemli etmen olarak görülmelidir,

GERÇEKÇİLİĞİN TEMEL TİPLERİ

Söz konusu çelişkilerin tam olarak aşılması, yazarın, bi-limsel ve somut tarihsel bir dünya anlayışı'na sahip olmasıyla gerçekleşebilmiştir. Böyle bir anlayıştan kalkarak yazarlar, eserlerinde, yaşam görüngülerinin derinlemesine, doğru ve dolaysızca işlenişini, aynı zamanda bunların nedenlerinin, sonuçlarının ve geleceğe yönelik perspektiflerinin de derin-lemesine ve doğru anlaşılmasıyla bütünleştirebilmişlerdir. Böylece, toplumcu gerçekçilik (sosyalist realizm) adını alan, nitelik olaark yeni bir gerçekçilik, yani gerçekçiliğin en üst aşaması, ortaya gelmiştir.

Eleştirel gerçekçiliğin eserlerinde de hep olumlu idealler, çoğu kez de yüksek idealler dile getirilmekteydi. Ne var ki, ta-rihsel süreçlere ilişkin hakiki bilimsel düşüncelerin henüz bu-lunmadığı bir dönemde, bu ideallerin, en ilerici yazarlarda bile tarihsel açıdan soyut kalması kaçınılmaz oluyordu.

Böyle idealler, yazarların (sınıf bağlantılı) öznel toplumsal çabalarının bağrında oluşup gelişmişlerdi ki, o çabalar da, ülkenin ve çağın toplumsal güçleri arasında gerçeklikte var olan karşılıklı ilişkilerin ve bu ilişkilerinden doğan ulusal gelişim perspektiflerinin ürünü değillerdi. Bunlar öyle ideallerdi ki, bunlarda aslında istekler, özlemler, gerçekçiliğin kendisiymiş gibi görülmekteydi. Sözelimi, Rusya'daki devrimci-demokrat yazarların ütopyik-sosyalist idealleri böyleydi. Bu yazarlar, soy-luların ve devlet memurlarının halk düşmanı ve asalak yaşamını, derin bir gerçekçilik ve hakiki bir yergici-taşlamacı heyecansal bağlanım içinde ortaya seriyorlardı, ama köylülüğün ve köylülükteki ataerkil toplumsal yaşam biçiminin devrimci bir zaferine bağladıkları umut, tarihsel bir yanılsamaydı. Bundan dolayıdır ki, o dönemde gerçekçilik, gerçekliğin yalnızca eleştirel gösterimi içinde meydana gelmişti.

Toplumcu gerçekliğin oluşumu, —özellikle Rus edebiyatında— 20. yüzyılın başlarına rastlıyor. Bu ise, toplumsal gelişimin somut tarihsel yasallıklarının bilimsel kavranışında kök salan bir dünya görüşünü özümsemiş sanatçıların, sanatsal etkinlik kazanmalarıyla ilintilidir. Söz konusu dünya görüşü, Rusya'da 1905 yılında en ilerici toplumsal hareket düzeyine gelen ve giderek burjuva - feodal toplum düzenindeki kurtulma mücadelesinde, tüm ulusun düşünsel - siyasal önderliğini üstlenen devrimci sosyal demokrasinin dünya görüşüydü.

Bu harekete katılan yazarlar, zaman içinde, kendi toplumsal görüşlerindeki tarihsel soyutluğu yenmeyi bildiler. İdealleri somut tarihsel nitelik kazandı. Böylece de bu yazarlar, yalnızca eserlerinin düşünsel içeriğindeki eleştirel yönseme dolaısıyla gerçekçi yazarlar olmanın ötesine geçtiler ve eserlerinde, —karşılıklı etkileşimlerinin ve gelişimlerinin geleceğe yönelik doğru kavranmış perspektifleriyle birlikte gösterilen olumlu toplumsal karakterlerin işlendiği— olumlayıcı yönseme

dolayısıyla da gerçekçi olan, yazarlar niteliğine vardılar. Bu sanatçıların somut tarihsel ideallerinin gösterimi, artık «normatif» (düzgüsel) kalmak zorunda değildi; bu somut tarihsel idealler artık, karakterlerin —aynı zamanda onları oluşturan— gelişim yasalarına uygun, hakiki bir sanatsallık ve gerçekçilik içinde gösterilebiliyorlardı. Gerek olumlayıcı heyecansal yaklaşım, gerekse bunun taşıyıcı olan sanatsal karakterler, böylece, yaşamın gerçekçi yansıtılışının yeni bir ilkesini yarattılar.

Toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçiliğin ana çizgilerini «kaldırmış» değildir; onları korumuştur ve daha da geliştirmiştir. Örneğin toplumcu gerçekçiliğin eserlerinde de, toplumsal karakterleri gene hep, «eski gerçekçilik»in eserlerinde olduğu gibi, toplumsal durum ve koşullar belirlemektedir. Hatta bu yasalılık, toplumcu gerçekçiliğin ilk eserlerinde —örneğin Gorki'nin «Ana» romanında ve «Düşmanlar» dramında— bütün açıklığıyla dile geldiği için, o eserler klasik diye nitelenmiştir. Gorki'nin meydana getirdiği proleter devrimcilerin karakterlerinde hiç bir iç tutarsızlık bulunmaz ve her bir bölüm, her bir eylem ayrıntısı, bu karakterleri ortaya çıkaran öznelde sanatsal işlevini yerine getirir. Gorki, «Düşmanlar» dramında, toplumsal ilişkilerin doğru bir imgeleştirilmesini yapmıştı; burjuvazinin gerici monarşist güçlerle bağlaşıklık kurmasında, onun moral çöküntüsünü göstermiş ve aynı zamanda proletaryanın da moral bütünlüğünün ve gücünün görünmesini sağlamıştı. Skrobotov'ların ve Bardin'lerin moral zayıflıkları, tarihsel mantık gereğince (ve dramda da sanatsal mantık uyarınca), onların siyasal ve düşünsel ilkelerindeki gerici karakterin ve karmaşıklığın bir sonucu olmaktadır. Olumlu figürlerin, yani Zintsov, Grekov ve Lyovşin'in moral üstünlükleriye, onların, yaşamlarını adadıkları davanın kaçınılmaz zaferinin bilincinde olmalarından ve bu anlayışlarının doğruluğundan ileri geliyor. Eski güçlerin yadsınışı ile yeni güçlerin olumlanması, Rusya'daki toplumsal yaşamın «tipik du

rum ve koşullar»ıyla da tam bir uyum içinde getirilmiştir. Dramdaki düşünsel yönseme, yazarın kuramsal düşüncesinin soyut bir yöneliminden doğmuş değildir, fakat, doğru ve somut tarihsel bir anlayışın ürünü olarak, 20. yüzyıl başında Rusya'daki siyasal ve ideolojik sürecin dolaysızca bilincine varılmış olmasının bir sonucu olarak kendini göstermiştir. Yazar, işçilerin toplumsal ruhsal durumlarını gerçeğe uygun olarak yansıtmaktadır. Dramın kahramanları, Skrobotov'lara ve Bardin'lere karşı verdikleri mücadelenin tarihsel zorunluluğunu ve geleceğe yönelik perspektiflerini bilmekte ve kavramaktadırlar.

Daha sonra, başka yazarların eserlerinin de temelinde, tarihin ve kişiliğin nesnel gelişimine ilişkin böyle derinlemesine kavrayışlar yer almaya başladı. Örneğin, insanın ruhsal karmaşıklığını ve çok yönlülüğünü işlemede L. Tolstoy geleneğine dayanan Fadeyev, «Ondokuzlar» romanında, özellikle de Levinson figüründe, düşünsel yaşamın sosyalist ideolojiyle biçimlenmiş özgüllüğünü yakalama uğraşına girdi. Bu özgüllük, yazarın şu yoğun deyişinde ifadesini buluyordu: «Olacağı daha hızla öne çekmek için, olan her şeyi, olduğu gibi görmek —işte her şeyden daha basit, fakat aynı zamanda her şeyden de daha zor olan bu bilgeliğe varmıştı Levinson».

Fadeyev, niyetini bütünüyle gerçekleştirmiştir. Gerek devrimci eylemini, insanlarla olan ilişkisini ve gerekse bu ilişkileri belirleyen yaşamın nesnel gereklerinin ödünsüzce ve apaydınlık kavranmasını, kendi içinde derinlemesine bütünleştirilmesiyle, Levinson figürü, toplumcu gerçekçiliğin edebiyatında sanatsal tip için bir örnek oluşturdu. Bu ilkeli ve aydınlık yaşam kavrayışı, devrimci hareketin tümü için kaçınılmaz bir gerekliliktir; bu olmaksızın, ne eskiye karşı mücadele, ne de yeniyi yaratma kavgası mümkün olamazdı.

Tarih'in diyalektiğiyle düşüncenin diyalektiğinin birliği (hem yazarın kendisinde, hem de yazarın olumlu ideallerini

cisimleştiren kahramanlarında)! İşte bu birlik, toplumcu gerçekçi edebiyatın bir temel yasasıdır. Bunun gözetilmesi ve geliştirilmesi, önemli sanatsal başarılarla ve bulgulara varılmasını sağlamıştır ve sağlamaktadır.

Yeni gerçekçiliğin bu üstünlüğü, özellikle, çeşit çeşit apayrı toplumsal kesimlerden gelen birbirine zıt ahlaksal görüşler taşıyan ve ruhsal bakımdan çelişen karakterlerin sergilendiği büyük epik eserlerde, iyice önem kazanmaktadır. Bunun ilginç bir örneği, Şolohov'un «Durgun Don» romanıdır.

Düşünsel ve bilgisel zenginliğiyle toplumcu gerçekçilik, tarihteki en güçlü ve en devrimci yeni hareketin gereksinmelerine uygun düşmektedir. Bu nedenledir ki, Sovyet Yazarlar Birliği'nin tüzüğünde şöyle deniliyor: «Toplumcu gerçekçilik, sanatçılardan, gerçekliğin, içindeki devrimci gelişimle birlikte, gerçeğe uygun ve somut tarihsel gösterimini ister. Burada, sanatsal gösterimin tarihsel somutluğu ve gerçeğe uygunluğu, emekçilerin, sosyalizm düşüncesi içinde, eğitimleri amacıyla el ele yürümelidir.»

Bunlar, toplumcu gerçekçi edebiyatın özelliklerinin hepsi değil elbette ki, ama, yeni bir yaratış yöntemini temel alan bu edebiyatın en önemli belililiklerinin bunlar olduğu da açıktır.

Demek ki bir sanat eserinin içeriği şunlardan meydana geliyor: imgeleştirilen toplumsal karakterler (**konu bütünü**), bu karakterlerin düşünsel yorumu (sorunsal) ve heyecansal değerlendirilmesi (**heyecansal bağlanım**). İçeriğin belirtilen yanlarından son ikisi, (sorunsal yan ile heyecansal bağlanım), eserin, **gerçeğe uygun** ya da **gerçeğe aykırı** olabilir **düşünsel yönsemesini** oluşturuyor. Yönsemedeyse yazarın toplumsal koşulluluk (**sınıf karakteri**) taşıyan, toplumsal konumu (**tarafıllığı**) dile geliyor. Yaşamın **sanatsal yansıtılışı**'nin gerçekçi olan, ya da gerçekçi olmayan ilkeleri, gösterimi yapılan karakterler ile —ki bunlar, yaşamda her zaman **somut tarihsel**'dirler— bu karakterlerin yazar tarafından yorumlanış ve değerlendirilmesinin tarihsel açıdan **soyut**luğu, arasındaki karşılıklı ilintiye (karşılaştırmalı bağlantıya dayalıdır.

Edebiyat eserleri, bir içeriği dile getirmek için yaratılırlar. İçerik olmak, sızın edebiyat eserleri meydana gelemes ve varolamazlar. Edebiyat bilimcisi, edebiyat eserlerinin ancak içeriklerini incelemek yoluyla, o eserlerin ideolojik özünün sanatsal özgüllüğünün, tarihsel koşullanışının ve bir ulusal edebiyatın gelişimi içindeki yerinin bilgisine varabilir ve bu gelişimin yasallılıklarını bulup çıkarabilir.

Bir eserin içeriğiye, ancak onun biçimi içinde, yani tipikleştirici yoğunlaştırmalarıyla ve etkileyicilikleriyle sanatsal imgelerin yaratılmasına hizmet eden araçlar içinde, dile gelir. Bir eserin içeriği, ancak ve yalnızca, onun **sanatsal biçimde** dile gelişi içinde incelenebilir.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

EDEBİYATIN TÜRLERE AYRILIŞI

Edebiyat sanatının eserleri, üç büyük grup içinde, yani üç tür içinde toplanmaktadır 1 — Epik, 2 — Dramatik ve 3 — Lirik.

Epik ile dramatik'in, lirik'ten ayrılan ortak yanları vardır. Sözelimi, epik ve dramatik'in bilgi öğretisi olanakları, lirik'ten daha geniştir. Epik ve dramatik eserlerde, mekân ve zaman içinde geçen olaylar yansıtılır; kişiler, kişilerin karşılıklı ilişkileri, tasarıları ve eylemleri, izlenimleri ve ifadeleri sunulur. Her ne kadar, epik ve dramatik'te, yaşamın yansıtılışında elbette ki kesinlikle yazarın karakterlere ilişkin yorum ve değerlemesi dile geliyorsa da, okuyucuda sanki gösterimi yapılan olaylar yazarın istencinden bağımsız akıp gidiyormuş gibi bir izlenim yaratılmaktadır. Başka bir deyişle, epik eserler ve daha çok da dramatik eserler, tam bir **nesnellik** yanılsaması uyandırabilirler.

Epik eserlerle dramatik eserler arasında, biçim açısından büyük ayrımlar vardır. Epik'in örücü ögesi, insanların yaşamın-

daki olayların ve insanların edimlerinin anlatılması'dır. Epik türün adı da buradan geliyor (Yun. Epos-Söz; Söylem). Dramatik'teyse, yaygın bir anlatma ögesi bulunmaz (Yun: Dram-Eylemek.) Bir dramatik eserin sanatsal metni, kişilerin, gösterilen durumlar içindeki eylem ve davranışlarının aracı olan **kendi konuşmalarından, söz ve ifadelerinden** oluşur. Yazarın doğrudan belirtimleri ise ikincil konumdur. Dramatik'in özgüllüğü, sahne gösterimi için yaratılmasındadır. Bundan dolayı da dramatik'in biçimleri tiyatro sanatı temelinde gelişmiştir.

«Lirik»e gelince, bu terim, eski Yunanistan'da dizelerin (ezgiyle) söylenişine eşlik eden bir çalgının adından geliyor. Lirik, her şeyden önce, sanatsal bilginin nesnesi yönünden, epik ve dramatik'ten ayrılmaktadır. Lirik, gerek olayları, gerekse insanların eylem ve karşılıklı ilişkilerini kapsamlı ve ayrıntılıca yansıtmayı bir yana bırakır. İnsanın iç dünyasına, düşünce, duyu ve duyarlıklarına dolaysızca sahip olmaya hizmet eder. Demek ki Lirik'te, **öznel** öge dolaysız olarak vardır. Ancak okuyucuda, lirik eserleri okurken bu kez de tümünden öznelmiş gibi bir izlenim uyanması gene yanılmalıdır. Lirik de çok geniş açılımlı bilgi öğretisi genellemelerine ulaşmaktadır.

Tür kavramı, daha, antik Yunan estetiğinde, Platon'un ve Aristoteles'in yazılarında oluşmuştu. Örneğin Aristoteles, «Poetika»sının üçüncü bölümünde, üç çeşit gösterim tarzından, yani kendi deyişiyle, nesneleri «taklit etmenin ayrı ayrı üç tarzı»ndan söz etmiştir: «Aynı bir dil sanatının türleri içinde, aynı bir nesne, farklı tarzlarda taklit edilebilir. Hem kendi adına, hem de yerine göre başkalarının kişiliğine girerek anlatmak yoluyla olabilir. Homer böyle yapıyor. Veya, hep taklidi yapan aynı kişi olarak kalınır, hiç başka kişiliğe geçilmez. Ya da nihayet, taklidi yapılan tüm kişiler, hareketli olarak, eylemleriyle gösterilebilir» (30). İşte Aristoteles'in burada tasvir ettiği tarzlar, sanat eserlerinin içerik ve biçim ölçülerinden çıkan «üç ayrı tür öğretisi»nin temeli olmuştur.

Epik, lirik ve dramatik, daha, ilk toplumun sinkretistlik yaratışının bağrında da oluşmuşlardı. «Tarihsel Açıdan Dil Sanatı» çalışmasında, edebiyat türlerinin oluşumlarını inceleyen Aleksander Veselovski, bu türlerin en eski gelenek edebiyatında doğup gelişmiş olduklarını kanıtlamaktadır. Dansa ve mimik eylemine eşlik eden törensel koro şarkısı, Veselovski'ye göre, topluca bir duygusal tutum ifadesi olan sevinç ve yas haykırışlarını içeriyordu. Bu haykırışlardan, sonraki zamanlarda giderek törensel uygulamanın dışına çıkıp kendi sanatsal özerkliğine kavuşan lirik doğdu. Koro başlarının bölümleri ise lirik-epik şarkıların (kantik'lerin)* kaynağı oldu. Sonra tören eyleminden kopan bu şarkılar gelişerek kahramanlık şarkılarına, destanlara (epos) vardı. Öte yandan, koro üyelerinin söylem ve karşı-söylemleri de giderek dram'ı oluşturdu.

Edebiyat türlerinin oluşumuna ilişkin Veselovski'nin kuramını, bilimin bugün elde ettiği sayısız kanıt da doğrulamaktadır. Örneğin dram türünün, tören uygulamalarından —söz konusu törenlerde, katılanların, dansa ve sözsüz oyuna gittikçe daha fazla karşılıklı konuşmalarla eşlik etmelerinden— doğduğu, artık kesin olarak kabul edilebilir.

Fakat öte yandan, Veselovski, epik ile lirik'in, tören eyleminden bağımsız olarak da ortaya çıktıklarını gözönüne almamıştır. Sonradan söylencelerin ve masalların kaynağı olan mitolojik aktarımlar, koroyla ve törensel düzenlemelerle bağlantılı değillerdi. Bunlar şarkı olarak da söylenmemiş, düz anlatımla ve kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılmışlardır. Lirik ise, iş şarkılarına ve gündelik yaşamın başka gelenek biçimlerine kadar uzanıyor. Demek ki koro, edebiyat türlerinin doğup geliştiği kaynaklardan yalnız biridir.

* Kantik: «ilâhî», «dinsel bir konyu ele alan ve dinsel törenlerde okunan şarkı» (Yazın Terimleri Sözlüğü, TDK. age.); Kantilene: (ital.) Şarkı, ezgiyle bağlanmış söz dizisi. ÇN.

Türk kavrayışları, edebiyat sürecinin etkisi altında sürekli değişti. Bu kavrayışları tam biçimlenmiş tasarımlar düzeyine ulaştıranlarsa, 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında, Schiller ile Goethe, Schelling ve Hegel olmuştur. Ardından da Belinski, «Dil Sanatının Türleri ve Dallara Ayrılışı» makalesiyle o gelişimi sürdürmüştür. (1841). Belinski, epik, lirik ve dramatik'e, içerikleri yoluyla belirlenen değişik edebiyat tipleri olarak bakıyor ve türleri, bunların sanatsal bilginin «nesne»sine ve «özne»sine göre durumları temelinde ayırıyordu. Epik eserler, Belinski'ye göre, bilginin nesnesiyle bağlantılıydı. Epik dil sanatı, hem sanatın kendisi yönünden, hem yazarı yönünden ve hem de okuru yönünden, öncelikle nesnel'di. Sanatçı geriye çekiliyor ve olayları, sanki kendisinden bağımsız akıp gidiyorlarmış gibi anlatıyor'du. Buna karşılık lirik, gene Belinski'ye göre, öznel'di ve şairin kendisini dile getirmekteydi. Dramatik'teyse Belinski, epik nesnellikle lirik öznelliğin bir bileşimini görüyordu. Belinski'nin ileri sürdüğü şeylerin pek çoğu, insanlığın yüzyılları kapsayan edebiyat deneyimleriyle çakışmaktadır. Onun birçok düşüncesini, öncelikle de tür biçimlerinin içeriksel işlevine yönelişini, Sovyet edebiyat bilimi benimsemiştir. Ne var ki, Belinski'de gene belli bir tek yanlılıkla karşılaşılıyor. Yalnız dramatik değil, fakat türlerin her üçü de ve her sanat eseri de, hem öznel, hem nesnel öğeleri içinde taşır; çünkü bunlar, yalnız gerçekliğin kendisini değil, aynı zamanda yazarın o gerçekliğe yaklaşımını da birlikte dile getirmektedirler. Kaldı ki, Belinski de bunu daha sonraki çalışmalarında —sözgelimi, öznel öğenin roman ve öyküdeki öneminin altını çizerek—, sık sık vurgulamıştır.

Edebiyatın türlere ayrılışı yanında bir de, koşuklu ve düzyazı ayrımı vardır. Lirik'in koşuk'la, epik'in ise düzyazı ile eşleştirilmesi, kimi zaman uygun düşse de tam tutmaz. Her edebiyat türünde, diziler biçiminde kaleme alınmış koşuklu eserler de vardır, koşuksuz yazılmış düzyazı eserler de vardır. Eski dönemlerin edebiyatında epos, çoklukla koşuklu destan olarak

görülmektedir (Antik çağ edebiyatı, Roland Şarkısı, Rus kahramanlık şarkıları ve tarihseî şarkılar, gibi). Dahası, koşuklu öykü ve romanlara, sonraki dönemler edebiyatında da rastlanıyor (Byron'un «Don Juan»ı, Puşkin'in «Yevgeni Onegin»i, Nekrasov'un «Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?»u). Öte yandan dramatik'te de koşuk ve düzyazının yanyana geldiği oluyor, sözgelimi Shakespeare'in pek çok oyununda, ya da Puşkin'in «Boris Godunov»unda olduğu gibi. Hatta çoklukla dizeler biçiminde yazılan lirik'te bile kimi zaman düzyazı biçimleri ortaya çıkmaktadır; Örneğin, İvan Turgenyev'in, belirsiz bir adlandırmayla «Düzyazı Şiirler» diye tanınmış sonraki denemeler kitapçığı gibi,.

Türler öğretisinde daha pek çok terimler dizgesi sorunu vardır. Sözgelimi, «epik nitelik» anlamında bir «epik», «dramatik nitelik» anlamında bir «dramatik», ya da «lirik olmak» anlamında bir «lirizm», gibi kavramlarla, yalnız türseî özellikler değil, başka nitelikler de söylenmek istenmektedir.

Epik nitelik, deyiminden, bir bakış noktasında durup, yaşamı tüm çelişkileri, tüm çeşitliliği ve genişliğince kapsayan bir bakış, bakan kişinin önyargı'sızlığı ve dünya görüşünün eksiksiz bütünlüğü anlaşılıyor. Bu anlamda, Homeros'un eserlerinde veya Tolstoy'un «Savaş ve Barış»ında dile gelen bir «epik dünya kavrayışı»ndan söz ediliyor. Oysa düşünsel-heyecansal bir genel hava olarak bu epik niteliğe, bütün türler içinde, yani salt anlatan eserlerde değil, fakat dramalarda da (Puşkin'in «Boris Godunov»u) ve lirik eserlerde de (Blok'un «Kulikovo Ovasında») rastlanabiliyor.

Dramatik nitelik, deyimine gelince, bundan da, belirli çelişkilerin yoğun yaşandığı, huzursuzluğun ve gerilimin ağırlıkta olduğu bir hava anlaşılmaktadır.

Buna karşılık, lirik olma niteliği, gerek yazarın gerekse anlatıcının veya edebiyat figürlerinden birinin söyleminde dile gelen, yüksek heyecansal bir hava anlamına geliyor.

Bu anlamdaki dramatik nitelik («dramatik») veya lirik nitelik («lirizm») de gene türlerin hepsi içinde bulunabilir. Sözgelimi, L. Tolstoy'un «Anna Karenina» romanında ve M. Zvetayeva'nın «Vatan Özlemi» şiirinde dramatik hava etkindir. Turgenyev'in «Soylu Yuvası» romanında, Çehov'un «Üç Kızkardeş» ve «Vişne Bahçesi» dramlarında ve Konstantin Paustovski'nin birçok öyküsünde de, lirizm bulabiliriz.

Dolayısıyla, her türden eserin heyecansal bağlanımıyla ilintili olan bu, epik nitelik, dramatik nitelik veya lirik nitelik anlamlarını, edebiyatın türleri anlamındaki epik, dramatik veya lirik, kavramlarından özenle ayrı tutmak gerekir.

Öyleyse, şimdi biz (II. Ciltte ÇN.) epik, dramatik ve lirik eserleri karakterize etmeye geçmeden önce, **edebî-sanatsal biçim**'in anlamına kısa bir göz atalım.

Sanat eserlerinin içeriği, ancak ona uygun bir ifade araçları ve ifade usulleri sistemi içinde, yani belirli bir sanatsal biçim içinde varolabilir. Bu biçim, içeriğe oranla her zaman **ikincil** konumdadır, içeriğin bir türevidir. Ancak, böyle olmasına karşın biçim, gene de sanat eserinde aktif bir etmendir, yani okuyucu üstünde belirli bir etki yapar.

Edebî-sanatsal biçim, karmaşık ve çok katlı bir görüngüdür. Sovyet edebiyat biliminde oluşmuş geleneğe uyarak, biçim'e, onun üç temel yanının veya üç temel «düzlem»inin birliği anlamında, yani edebiyat eserindeki, 1 — nesnel olarak meydana getirilen, 2 — dil kuruluşu ve 3 — kompozisyon (düzenleyim), yanlarının bir birlik'i anlamında yaklaşalım.

Nesnel olarak meydana getirilen, dediğimiz şey, yazarın, tüm ayrıntıları içinde yansıttığı bireysel yaşam görüngüleridir (edebiyat eserinin bu yanına, «dolaysız içerik», «konu bütünü», veya «imge düzlemi» de deniyor). Nesnel olarak meydana

na getirilen'in en büyük birimleri, edebiyat eserindeki **figür** ile onların yaşamlarında geçen **olaylar**'dır.

Edebiyatın elindeki, nesnel olarak meydana getirme araçları çok zengin ve çeşitlidir. Edebiyat figürünün dışsal karakteristiği (portresi); figürün hareketi, tutumu, tavır ve yüz ifadesi (jest ve mimiği); ayrıca, figürlerin, anlatıcının veya lirik kahramanların konuşma ve söz ifadeleri, yani diyalog ve monologlar; düşüncelerin, duyguların, izlenimlerin ve ruhsal durumların dile getirildiği iç monologlar; bunun ötesinde, doğanın veya bir eylem tabanı oluşturan, ya da özel anlam taşıyan özel nesnel şeylerin, yani «şeyler» dünyasının imgeleri, bu araçlar içindedir. Portrelere ve doğa imgelerine, monologlara ve diyaloglara, edebiyat figürlerinin içinde devindikleri nesneler dünyasının imgelerine, «nesnel olarak meydana getirilen»in **bileşenleri** deniyor ve bunların da gene kendi içlerinde kendi ayrıntıları bulunuyor.

«Nesnel olarak meydana getirilen» kavramı, tam kesin bir kavram değildir, çünkü bu kavram yalnızca tam olarak eserde imgeleştirilen nesneleri değil, fakat aynı zamanda monolog ve diyalogların içerdiği düşünceleri ve duyguları da kapsamaktadır ki, temelde bunların doğası nesnel değildir.

Edebî-sanatsal biçimin ikinci yanı, **dil kuruluşudur**, dedik. Ancak, biçimin dilsel düzlemi de çok karmaşık ve çok katıdır. Bunun içinde, yazarın dilde başvurduğu sözlüksel-deyimi bilimsel dağar, sanatsal söylemin taşıdığı anlamlar (özellikle de dolayimli söz anlamlarının kullanılışı), dilin sözdizimi, ses bilgisi ve ritmi (dizem'i) bulunmaktadır.

Edebî-sanatsal biçimin üçüncü yanınıysa kompozisyonu (düzenleyim) oluşturuyor. Sanat biliminde ve edebiyat biliminde kullanılan bu kavram, Latince'deki componere —bir araya getirme, birleştirme— teriminden gelmektedir. Kompozisyon, figürlerin gruplanışını ve düzenlenişini («sistem»ini), «süje»

ile* ilgili bölümlerin (episod'ların) birbirine eklenişini, olay akışına ilişkin aktarımların birbirini izleyişini, anlatma yollarının ve perspektiflerinin değişimini, nesnel olarak meydana getirilen'in tüm ayrıntılarının girişimini ve ayrı ayrı bölümler, alt bölümler, kıtalar (bağlamlar) ve söylem birimleri arasındaki oranları, kapsıyor. Modern terimlerle söylemek istersek, kompozisyonun, sanatsal biçimin yapı-görünümü'nü (strüktür-aspekt) oluşturduğunu belirtebiliriz. Demek ki kompozisyon, biçimin ayrı ayrı öğeleri arasındaki ilintiler bütünü oluyor**.

Kompozisyonun usul ve araçları, yazarın meydana getirdiklerini bütünler ve derinleştirir. Bunlar, hepsi birlikte, eserin kapalı bir bütün oluşunu sağlarlar. Bu anlamda, kompozisyonun, edebî-sanatsal biçimin belirleyici etmeni olduğu söylenebilir. Tolstoy, bir sanat eserinde, eserin tüm anlamını bozmaksızın, tek bir dizenin, tek bir sahnenin, tek bir figürün ya da tek bir bölümün bile yerinin değiştirilemeyeceği görüşündeydi.

Edebiyat eseri, biçimindeki her üç yanın bir **estetik birliği**'ni meydana getirir ki, biçim de bu bütünlükle son tahlilde, her zaman içeriğin cisimleşmesine hizmet etmektedir. Buradan da, edebî-sanatsal biçimi, **işlevi** açısından incelemenin zorunluluğu

* Süje: Geniş açıklaması 2. Cilt'te (Bölüm 9 —Epik ve Dramatik Eserlerin Genel Biçim Nitelikleri) yapılacak olan bu kavram için ayrıca şu kısa tanım da verilmektedir: "Genellikle kahramanın eylemlerinin sonucu olarak olayların akışı, yani gösterimin zaman ve mekân içindeki dinamiği (Fr: Sujet— Konu, nesne)"; "Figürlerin yaşamlarında geçen —zaman ve mekânda akan— olaylar dizisi" ÇN.

** Günümüz dilbiliminde, kompozisyon kavramının bir de görece daha dar ve daha sınırlı bir başka anlaşılışı vardır. Örneğin V. Kaşinov, bizim, nesnel olarak meydana getirilen'in bileşenleri dediğimiz şeyleri, yani monologları, diyalogları, portreleri, doğa imgelerini, ayrıca bildirim, anlatım, lirik çıkmalar vd. ni, kompozisyonun bileşenleri olarak görüyor. Bunun için, Teoriya literatury, Oznofnye problemy v istoričeskom ozveščenii'yle karşılaştırınız. Rody i tsanrı literatury, S. 433.

ortaya çıkıyor. Edebiyat biliminde, biçimin kurucu işlevi ile, özel içeriksel işlevi arasında ayrım yapılır. Gerek biçimin, gerekse biçimin herhangi bir yanının kurucu işlevi, onun, eserde kullanılan sanatsal araçlar sistemi içindeki yeriyle ve rolüyle ilgilidir. Sanatsal usullerin ve araçların içerik'sel işleviyse, eserde, bunlar yoluyla cisimleşen ve dile gelen fikir ile bağıntılıdır. Sanatsal biçimin bilimsel çözümlenişinde, biçimin tasvirini yapmak ve kurucu işlevini belirtmekle yetinilemez; her ne kadar bunlar da edebiyat bilimcisi için çok önemliyse de, yeterli değildir. Bir edebiyat eserinin biçimi, ancak onun içeriksel işlevleri de kucaklanabilmişse, o zaman esaslıca incelenebilir.

Edebi-sanatsal biçimin görüngülerinin ayrıntılı karakteristiklerine geçişte (II. Ciltte. ÇN.), önce epik ve dramik eserler için genel olan niteliklere, ardından da her bir edebiyat türünün özgül özelliklerine eğileceğiz.

B İ R İ N C İ C İ L D İ N S O N U

DOKUZUNCU BÖLÜM — EPİK VE DRAMATİK ESERLERİN GENEL BİÇİM NİTELİKLERİ

Kişiler ve Kişiler Sistemi

İnsanın Gösteriminde Ruhsallaştırma

Kişilerin Söylemi

Süje Kavramı

Süje ve Çatışma

Zaman-Sıralı Süjeler ve Yoğunlaştırılmış Süjeler

Süjenin Bileşenleri

Süjenin Düzenlenişi

Süje Yaratmak, Süjenin Gerçeklik Temeleri, Aktarımlar

ONUNCU BÖLÜM — EPİK ESERLERİN ÖZELLİKLERİ

Epik Gösterimin Temel Araçları

Nesnel Olarak Meydana Getirme

Anlatıcı ve Anlatıcının Kişilerle İlişkisi

ONBİRİNCİ BÖLÜM — DRAMATİK ESERLERİN ÖZELLİKLERİ

Dramatik Aksiyonun Yoğunluğu

Dramatik Gösterimde Yapıntı

Dramatik Süjelerin Düzenlenişi

Sahne Dramı ve Okuma Dramı

ONİKİNCİ BÖLÜM — LİRİK ESERLER

Lirik'in Nesnesi ve İçeriği
Lirik Refleksiyon ve Çeşitleri
Lirik Söylemin Ekspresivitesi
Lirik Epik Eserler

ONÜÇÜNCÜ BÖLÜM — SANATSAL SÖYLEM

Söylem ve Dil. Söylem Çeşitleri
Sanatsal Söylem

ONDÖRDÜNCÜ BÖLÜM — SÖYLEMİN ADLANDIRMA İŞLEVİ VE SÖZLÜKSEL - EKSPRESİF İŞLEVİ

Sözcüklerin Adlandırıcı Gösterim Gücü
Söylemin Sözlüksel Biçimbilimsel İfade Gücü

ONBEŞİNCİ BÖLÜM — SÖZCÜKLERİN DEĞİŞMECELİ GÖSTERİM VE İFADE GÜCÜ

Düzdeğişmecenin Çeşitleri
Eğretileme Çeşitleri
İgnelemeli Değişmeco (Tersinleme)
Düz Karşılaştırma (Benzetme)
Edebiyatta Değişmeceli Dil Kullanımı

ONALTINCI BÖLÜM — DİLSEL - NESNEL GÖSTERİMİN ÇEŞİTLERİ

Kişileştirme
İmgesel Koşutluk
Gelişkin Benzetme
Simgeler
Allegoriler
Amblemler
Bir Dilsel Nesne Gösterim Çeşidi Olarak Abartma

ONYEDİNCİ BÖLÜM — SANATSAL SÖYLEMİN SESLENDİRMESEL - SÖZDİZİMSEL İFADE GÜCÜ

Seslendirme
Sanatsal Epiteto (Belgeç)

Eksiltiller
Yinelenmeler
Karşıtlıklar
Tersinme
Heyecansal Retorik Seslendirme

ONSEKİZİNCİ BÖLÜM — SANATSAL SÖYLEMİN RİTMİ

Nesirde Ritim
Nazımda Ritim
Özgür Ritimler

ONDOKUZUNCU BÖLÜM — ESERLERDE İÇERİK VE BİÇİM, ÜSLUP, SANATSAL "TAM"LIK

İçerikle Biçimin Birliği ve Karşılıklı Etkileşimi
Sanatsal Tam'lığın Ölçütleri
Edebiyat Eserlerinde Üslup

YİRMİNCİ BÖLÜM — EDEBİYATIN TARİHSEL GELİŞİMİNİN YASALILIKLARI

Ulusal Edebiyat Sanatlarında Evrelere İlişkin Ortak Yanlar
Ulusal Edebiyat Sanatlarının Kendi İçerisindeki Düşünsel Sanatsal Farklılıklar
Edebiyat Akımları: Klasisizm
Edebiyatın Bir Gelişme Evresi Olarak: Romantizm
Eleştirel Gerçekçilik Evresi

YİRMİBİRİNCİ BÖLÜM — TOPLUMCU GERÇEKÇİ EDEBİYAT

Toplumcu Gerçekçi Edebiyatın İlkeleri
Toplumcu Gerçekçi Edebiyatın Çeşitliliği

YİRMİİKİNCİ BÖLÜM — EDEBİYAT TÜRLERİ

Edebiyat Eserlerinde Türleri Sınıflandırma İlkeleri
Epik Türler
Dramatik Türler
Lirik Türler
Lirik Epik Türler

YÜRMÜÇÜNCÜ BÖLÜM — EDEBİYATIN ULUSAL ÖZGÜLLÜĞÜ VE HALKA BAĞLILIĞI

Edebiyatın Ulusal Özgüllüğü
Edebiyatın Halka Bağlılığı

- 1) N. G. Çernişevski, Ausgewählte philosophische Schriften, s. 550.
- 2) G. W. F. Hegel, Aesthetik, Cilt 1, Berlin und Weimar 1976, s. 77, 81.
- 3) V. G. Belinski, Aufsätze zur Russischen Literatur, Leipzig 1962, s. 87.
- 4) G. V. Plehanov, Pis'ma bets adresa, Soçineniya'da, Cilt 14, s. 2.
- 5) MEW, Bd 1-39 und 2 Ergänzungsbaende, Berlin 1956/68, Cilt 13, s. 641.
- 6) M. Gorki, Über Literatur, Berlin U. Weimar 1968, s. 173 f.
- 7) N. G. Çernişevski, Die aesthetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, Berlin 1954, s. 118.
- 8) Aynı yerde, s. 219.
- 9) M. Gorki, Über Literatur, Berlin u. Weimar 1968, s. 176.
- 10) L. N. Tolstoy, Polnoe sobranie soçineniy, Cilt 61, s. 240.
- 11) A. S. Puşkin, Gesammelte Werke in sechs Bänden, Cilt 1, Berlin u. Weimar 1968, s. 317 ile karşılaştırınız. (Almanca çevirmenin notu: Çeviride gene de bir eğretileme doğmuştur: «yürekte ateş=sevgi»).
- 12) V. Mayakovski, Publizistik, Berlin, 1973, s. 557 ile karşılaştırınız.
- 13) B. Tomaşevski, Teoriya literatury, s. 9; Ayrıca: V. A. Tsvegincev, Istoriya Yatsikotsnaniya XIX-XX Vekov v očerkach i izvleçeniyach, Bölüm 2, s. 133-136'daki Prag Dilbilim Çevresi'nin savlarıyla da karşılaştırınız.

- 14) N. G. Çernişevski, Die Aesthetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, Berlin 1954, s. 185.
- 15) Aynı yerde.
- 16) J. W. Goethe, Über Kunst und Literatur, Auswahl von W. Girnus, Berlin 1953, s. 38.
- 17) Lessings Werke in fünf Bänden, Cilt 3, Berlin u. Weimar 1978, s. 184.
- 18) Aynı yerde, s. 242.
- 19) Aynı yerde, s. 244.
- 20) Aynı yerde, s. 252. 255.
- 21) Edebiyatta zamansal ve mekânsal tasarımların anlamını, M. Bahtin, Formy vremeni i choronotopa v romane makalesinde incelemiştir: Problemy literaturny estetiki'de, 1975, Yazarın «Zeit und Raum im Roman» makalesinin Almanca çevirisiyle karşılaştırınız: Kunst und Literatur, 11/1974'te, s. 1161-1191 (Alm. çev. notu).
- 22) Edebiyat yaratışının bu yanına, M. Bahtin, ilkesel önemde bir anlam vermektedir. (Bahtin, Probleme der Poetik Dostoevskijs, ile karşılaştırınız, München 1971; ayrıca, romanın kuramı ve tarihi üstüne yazdığı makalelerle de karşılaştırınız.)
- 23) Lessings Werke in fünf Bänden, Cilt 3, Berlin u. Weimar 1976, s. 334.
- 24) G. W. F. Hegel, Aesthetik, Cilt 2, Berlin u. Weimar 1976, s. 334.
- 25) N. G. Çernişevski, Die Aesthetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, Berlin 1954, s. 185.
- 26) V. G. Belinski, Ratsdelenie poezii na rody i vidy, Polnce sobranie soçinenij'de, Cilt 5, s. 7 ve 9.
- 27) Marshall Mc Lukan'ın kitle iletişim araçlarına ilişkin görüşlerinin eleştirel bir çözümlemesini, Ju. Davidov, Gedonistiçeskij misti misticizm i duch «potrebitel'skogo obşçestva» makalesinde vermektedir: Teorii, şkoly, koncepcii (kritičeskie analizy)'de, Chudotseştvennoe proitsvo-denie i liçnost', 1975.
- 28) N. G. Çernişevski, Die aesthetische Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, Berlin 1954, s. 214.
- 29) A. S. Puşkin, Gesammelte Werke in sechs Bänden, Cilt 5, Berlin u. Weimar 1965, s. 295.
- 30) N. G. Çernişevski, Die aesthetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, Berlin 1954, s. 217.
- 31) MEW, Cilt 36, s. 393 f.

- 32) MEW, Cilt 29, s. 592.
- 33) MEW, Cilt 29, s. 592.
- 34) N. G. Çernişevski, Die aesthetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, Berlin 1954, s. 139.
- 35) V. G. Belinski, Polnoe sobranie soçineniy, Cilt 3, s. 444.
- 36) MEW, Cilt 29, s. 604.
- 37) N. G. Çernişevski, Die aesthetischen Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit, Berlin 1954, s. 141.
- 38) L. W. Bd. 1-40 und 2 Ergaenzungsbaende, Berlin 1955/71, Cilt 1, s. 414.
- 39) L. W. Cilt 10, s. 31.
- 40) L. W. Cilt 10, s. 64.
- 41) A. S. Puşkin, Gesammelte Werke in sechs Baenden, Cilt 5, Berlin u. Weimar 1965, s. 295 (altı çizili yerler yazar tarafından çizilmiştir).
- 42) N. G. Çernişevski, Soçineniia pis'ma N. V. Gogolja, Polnoe sobranie soçinenie'de, Cilt 4, s. 633.
- 43) MEW, Cilt 37, s. 42.
- 44) MEW, Cilt 29, s. 601.
- 45) M. Tsel'doviç, Voprosy teorli realizma, s. 119-121, ile karşılaştırınız.
- 46) N. A. Dobrolyubov, Ausgewaehlte philosophische Schriften, s. 299, ile karşılaştırınız.
- 47) Aynı yerde, s. 291.
- 48) L. W. Cilt 1, s. 286 (Altı çizili yerler yazar tarafından çizilmiştir).
- 49) L. W. Cilt 2, s. 532, 536.
- 50) Aristoteles, Poetik, Leipzig 1972, s. 13.

A

Abartma → Yükseltme

Ahlak, (Ahlaksal, Ahlak Görüşleri) 22
d., 107, 111

Akıl Yürütücü → Resonör

Aktarım Kuramı 32, 36

Alfabe 15

Allegorik → Yerinel

Analitik → Çözümsel

Anekdot (Anekdotlar) 97, 168

Anı (Anılar) 97

Anlatı → Öykü, Roman, Destan

Anlık (Anlıksal) 61, 99, 111, 112, →
Entellekt (Entellektüel)

Anti-Roman (Anti-Tiyatro) 127 d.

Antik Çağ (Eski Çağ) 16-20, 30, 100,
101, 113, 125

— **Edebiyatı** 222, 235

— **Tragedyaları** 107

Antik Roma (Eski Roma) 18, 164, 168,
191

— **Edebiyatı** 77, 172

Antik Yunan (Eski Yunan) 18, 77, 162,
171

— **Demokrasisi** 77

— **Edebiyatı** 154

— **Epos'u** 74

— **Estetiği** 232

— **Feisefecileri** 50

— **Kabileleri** 70, 71

— **Sanatı** 74

Antitez 128

Antropomorfizm 66

"Arı" Bilinç 127 d.

"Arı" Sanat 45-47, 120, 138, 196

Aristokrasi 75

Aşiret 58

Ataerkil 206, 226

Aydınlanmacılık 39, 190

Ayrılaşmamış → Sinkretistik

B

Bağlam → **Kıta**

Batı Avrupa Edebiyatı 31, 172

Besteciler 88

Betikbillim → **Filoloji**

Biçim (Edebi-Sanatısal Biçim, Biçimsel, Biçimleme) 30, 33, 35, 36, 44, 51, 93, 231, 232, 236, 238, 239

Biçimcilik (Biçimci Kuram) 33, 34, 36, 39, 49

Biçimin Kurucu İşlevi 239

Biçimin Üç Temel Yanı (Düzlemi) 236

Biçimsel Okul 94-96

Bügi-Öğretisi 80 d., 89, 105

Bilim 49, 51, 54, 55, 57, 60, 64, 80, 88

Bilim Dalı 13

Bilim İçin Bilim 47

Bilimciler Kavramlarla Düşünür 57

Bilimsel Akımı 127 d.

Bireşim → **Sentez**

Boy → **Kabile**

Burjuva (sınıfı) 36, 227

— **Edebiyat Bilimcileri** 39

— **Feodal Toplum Düzeni** 226

— **Toplum** 204

— **Yazarı** 188

Büyü (Büyüsel) 65-67, 69

C

Caz (Müziği) 54, 55

Cemaat Toplumculuğu 202

Chansons de Geste 154

Cisimsizlik (Dil Sanatı İmgelerinin) 97, 98, 100, 101, 106, 109

Ç

Çelişki (Çelişkiler) 150, 215

Çokanlamlılık → **Polisemi**

Cözümsel 111

D

Dans (Sanatsal) 67, 69, 70, 72, 88, 108, 113, → **Ekspresif Sanatlar**.

Dans Düzeni 77, 88, 113

Dekabristler 20, 118, 147, 155, 159, 165, 183, 191, 193, 195

Despotik (Mutlakçı Egemenlik) 193

Destan 70, 233, → **Epos**.

Değişmeceli 93

Devrimci Demokratlar 39, 149

— **Eleştirmenler** 45

— **Yazarlar** 202

Devrimci Sosyaldemokrasi 226

Dil 33, 67, 91-93

— **Dışı Gerçeklik** 105

— **Edimleri** 105

— **Sanatı** 92, 113 → **Poesi, Poetik, Poetika**.

Dilbilim 13-20, 23, 238

Dilsel Biçimler 96

— **Düzlem** 237

— **Kuruluşu** 86, 236, 237, → **Biçimin Üç Temel Yanı (Düzlemi)**,
— **Örüşü** 42

Din (Dinsel-Ahlaksal) 30, 107, 130

— **Öğretkisi** 22 d.

Diyaletik 219

— **Maddecilik** 198

Diyalog 237, 238 d.

Dizem → **Ritim**

Dram 100, 107, 127 d.

Dramatik 42, 70, 78, 126, 150, 157, 162, 231-236, 239, → **Tür Öğretisi (Üç Ayrı Tür)**

“**Dramatik Nitelik**” 235, 236

Duruk → Statik

Duygusalılık 177

Duyumsal 51

Dünya Anlayışı 225

Dünya Görüşü 189, 191, 218

Dünyaya Bakış 131, 216, 218

Düşünsel 37, 44, 92

— **Çağrışımsal 99**

— **Heyecansal (Değerleniş) 132, 235,**
→ **İçeriğin Üç Bileşeni, Fikir.**

— **İçerik 37, 38, 115**

— **Siyasal 130**

— **Olumlama 133**

— **Yadsıma 133, 135, 207**

— **Yaşayan 39**

— **Yorum 229**

— **Yönseme 206, 229**

Düzenleyim (Düzenleniş) 42, → Kom-
pozisyon

Düzgü → Norm

Düzgüsel → Normatif

Düzyazı 71, 92, 234, 235

E

Edebiyat (Sanatsal) 32, → Yazın, Li-
terattura

— **Araştırması 32**

— **Bilimi 13, 20, 23, 27, 28, 38, 39,**
40, 43

— **Bilimcisi 24, 27, 32, 37, 38, 41,**
47, 48, 56, 230

— **Eleştirisi 43, 48**

— **Kuramı 38-43, 135**

— **Tarihi 26, 27, 29, 38, 40-43**

— **Süreci 234**

— **Türleri 233, 234, 239 → Tür öğ-**
retisi

Eğretileme (Eğretilemeli) 56, 57, 92,
93, 97

Ekim Devrimi 62, 118

Ekspresif (Sanatlar) 69, 87, 92, 97,
97 d., 108

Enformasyon Kuramı 34

Entellekt (Entellektüel) 107, 114, →
Anlık, Anlıksal.

Eleji 42, 42 d.

Eleştirel Bakış (Brecht) 141 d.

Eleştirel Gerçekçilik 219, 225, 227

Eleştirel Yönseme 218

Emasyonal → Heyecansal

Epik 42, 78, 231, 236, 239, → Tür
Öğretisi (Üç Ayrı Tür)

— **Dünya Kavrayışı 235**

— **Edebiyat 68, 126**

"Epik Nitelik" 235, 236

Epilog 218

Episod 238

Epos (Epik Şarkı, Epope, Manzum
Epos) 70, 71, 72, 127 d., 234, →

Destan, Koşuklu, Destan, Anlatı

Estetik 33, 35, 36, 90, 96, 111

— **Birlik (Biçimdeki Üç Yanın) 238**

— **Bütünlük (Tam'lık) 89, → Güzel-**
lik (Yasaları, Temel Yasası),

— **Estetik İşlev 45**

Etnograf 58, 59, 60

Ezgi 72, 88, 232

Evren Tin'i (Hegel) 30, 38

F

Fabla 168, 171

Fantazi (Fantastik) 51, 59, 75, 85, 98

Faktografik (İmgeler) 62, 63

Faktum → Olgu

Faşizm 204

Felsefe (Felsefesi, Felsefeci) 22 d.
30, 51, 57, 80, 88, 107, 111, 112, 130
Fenomen (Olay, Hadise) → **Görüngü**
Figür 51, 128, 221, 237, → **Kişi, Ka-
rakter**
Fikir 51, 135, 142
Fiktif (Fiksiyon) 81, 82, 83, 89, 192,
210, → **Yapıntılı** (Yapıntı)
Film 114, → **Sinema**
Filoloji 13, 17, 28, 38 → **Klasik Filo-
loji**

Folklor 15, 16, 24, 31, 153
Fonetik → **Sesbilgisi**
Fonetik Transkripsiyon 16
Formalizm → **Biçimcilik**
Fransız Edebiyatı 78
Fütürizm 95

G

Gazeteciler → **Haber Yapımcıları**
Gerçek İç Yasalılık 210, → **Yasalılık**
Gerçekçi Gösterim (Yansıts) 210, 215
Gerçekçi Olmayan Gösterim (Yansıts)
210, 215, 221
Gerçekçi Tipikleştirme Yasası 223, →
Tipikleştirme
Gerçekçilik (Gerçekçiler) 211, 222, 223,
226, 227
Girondistler 191
Gnoseoloji → **Bilgi Öğretisi**
Göl Okulu 184
Görüngü 14 d.
Görüngülerin Bireysel Nitelikleri 53
**Görüngülerin Türsel (Genel, Asa:) Ni-
telikleri** 53, → **Türsel**
Görünüm (Görünüş) 14 d.
Görüş Sistemleri 22 d.

Görsel (Görsellik, Görselleştirme) 58,
59, 61, 63, 101
— **Sanatlar** (Gösterimsel Sanatlar)
97, 97 d. 98, 103
Gösterim 124, 126, 135
Göstergebilim → **Semiotik**
Grafik 67, 113
Grotesk (Grotte) 85, 86 d. 172
Güdübilimi → **Sibernetik**
Günce 97
Güzellik (Yasaları, Temel Yasası) 21,
68 → **Estetik**

H

Haber Yapımcıları 61, → **Kamu İle-
timi**
Hayal (Hayali) 35 d.
Halkçılar (Populistler) 165, 210, 220
Heyecansal 60, 64
— **Bağlanım** 149
— **Bağlanım Çeşitleri** 151—181
Heroik Patoz → **Kahramanlıkçı He-
yecansal Bağlanım**
Heros → **Yarı Tanrı Kahraman**
Hiperbolizasyon → **Yükseltme**
Histerik Entellektüeller 189 → **Ta-
raflılık**
Hiyeroglif 15
Hukuk 88
— **Kuralları** 22 d.
Humor → **Mizah**
Humoristik Patoz → **Mizahçı Heye-
cansal Bağlanım**
Hümanist → **İnsancı**

İ

İdealist Estetik 30, 45
İdealist Görüşler 39

- İdealler** 225, 226
İdee → **Fikir**
İdeel → **Düşünsel**
İdeoloji (ideolojik Öz) 35, 37, 38, 43, 44, 47, 107, 114, 200, 230
İçdüşünme → **Refleksiyon**
İçerik (İçeriksel, İçeriğin Öğeleri) 33-36, 38, 50, 51, 65, 72, 115-142, 232
İçerik (Dolaysız) 236
İçeriğin Cisimleşmesi 238
İçeriğin Tarihsel Gerçeğe Uygunluğu, Aykırılığı 142, 224
İçeriğin Üç Bileşeni (Oluşturan Yan-lar) 116-135
İçeriksel İşlev (Biçimln) 234, 239
İçgüdüsel Sosyalistler 219
İçli - Duyguculuk 42, 112, 121, 122, 181, → **Sentimentalizm**
İçli Duygulu (Heyecansal Bağlanım) 177—181
İçsel - Düşünsel 52, 65, → **Manevî**
İfadeli (İçsel Anlatımlı, Dışsavurumlu) → **Ekspresif**
İlkel Toplum 30, 65 → **Ayrımlaşma-mış (Sinkretistik), Klan Düzeni, Soy (Sop)**
İllusyon Kıрма 141 d.
İmge (Sanatsal) 25, 35, 44, 50, 52, 57, 58, 59 d. 61—65, 66, 71, 84, 89, 91, 98, 99, 100, 109, 112, 113, 132, 137, 138
İmge Düzlemi (Konu Bütünü) 236
İmgeler Sistemi 192
İmgeleştirme 65, 115, 210
İmgesel 29, 35, 43, 46, 51, 55, 66, 75, 76, 91, 93-95, 99, 112, 124, 140, 192
İmgesel Yönseme 138
Intuition → **Sezgi**
İnsanbiçimcilik → **Antropomorfizm**
İnsancı 126
İroni 170
İstatistik 51
İstiare → **Eğretileme**
İşlev (Sanatsal, Estetik) 21
J
Jakobin'ler 191
Jest 64, 237
K
Kaba Toplumbilimciler 198, 200, 201
Kabile 65, 69, 73
—Soyluları (Boy Aristokrasisi) 69
Kahramanlaştırma (Hakiki Olmayan) 152 d.
Kahramanlıkçı Heyecansal Bağlanım 150, 151
Kamu İletimi (Kamuya İletim) 61, 62
Kaotik 127 d.
Kapitalist Ülkeler 46
Kapitalistleşme Süreci 219
Karakterler (Toplumsal) 221, 227, 229, → **Kişiler, Figürler**
Karakterler (Tek Yönlü) 223
Karakterler (Çok Yönlü) 223
Karşılaştırmacılık 32, 33, 36, 39
Karşıtlık 128, → **Antitez**
Katharsis 162
Kavram (Kavramlar) → **Bilim (Bilim-ciler)**
Kavramlar Sistemi (Edebiyat Kuramı) 41
Kayıp 70, 71, 72
Kıta 72, 238
Kişiler 232, → **Figürler, Karakterler.**

Klan (Klan Düzeni) 67, 69, 73, 75, →

İkkel Toplum, Soy (Sop)

Klasik Filoloji 18, 20

Klasisizm (Kiasikçilik) 42, 112, 113,
121, 122, 179, 224, 225

Komedy 85

Konik (Öge) 168, 169, 174

Komparatizm → Karşılaştırmacılık

Kompozisyon 33, 236—238, → Dü-
zenleyim (Düzenleniş), Biçimin Üç
Temei Yanı (Düzlemi)

Kompozitörler → Besteciler

Kontrast → Karşıtlık

Konu 116

— Bütünü 116, 236, → İçeriğin Üç
Bileşeni, Fikir

Koreografi → Dans Düzeni

Koro 72, 153, 233

Korobaşı 70, 71, 233

Koşuklu 234, 235

— Öykü, Roman, Destan 234, 235

Kölecî Demokrasi 76

Kölecî Despotluk 30

Köy Cemaat Yaşamı 219, 220

Köylülük 220, 226

Kronik (Kronikçiler) 62

Kronolojik → Zamandizinsel

Kulaklar 220, 220 d.

Kuram → Edebiyat Kuramı

Kuramsal Görüşler 216, → Gerçek-
çilik

Kültür Tarihi Okulu 30, 31

L

Liberal Eleştirmenler 45

Lirik 42, 70—72, 111, 231—236, →
Tür Öğretisi (Üç Ayrı Tür, Ekspresif
Sanatlar.

"Lirik Nitelik" ("Lirizm") 235—236
Literattura 15

M

Maddeci Dünya Görüşü 39

Manevi 22, 30, → Tinsel, İçsel Dü-
şünsel

— Kültür 65

Mantık 216

Mantıksal Çıkarımlar 51

Masal 67, 73, 128, 233

Matematik Yöntem 34

Materyal (Madde, Gereç) 91

Mecazî → Değişmeceli

Mekân 231

Mekân (Sanatsal) 103

Metafizik 189

Metaforik → Eğretileneli

Meteoroloji 28, 37

Metinbilim 20

Metot → Yöntem

Metodoloji → Yöntem Kuramı, Yön-
tem Bilgisi

Milliyet → Ulusallık

Mimik 64, 237 → Tiyatro, Oyuncu

Mitoloji 65, 74, 162

Mitos 69, 153, 154

Mizah 85, 174

Mizahçı (Heyecansal Bağlanım) 150,
168, 174 177

Modernizm (Modernist Edebiyat) 127 d.

Monarşizm 227

Monolog 107, 237, 238 d.

Motifler 33, 36, 37

Mutlakçı Egemenlik 147

Mutlakçı Toprak Köleliği 190

Müzik 38, 70, 72, 76, 88, 108, 113 →
Ekspresif Sanatlar.

N

- Nozım (Manzum)** → Koşuklu
Nakarat → Kavuştak
Nesir → Düzyazı, Prosa
Nesnel Olarak Meydana getirilen 236-238, → **Biçimin Üç Temel Yarı (Düzlemi)**
Nesnellik 231, 234
Nesnel Yasallık 28, 47
Nesnenin Belirlenışı 50 d.
Nymphe'ler 74
Norm (Normatif) 224, 227
Nouveau Roman 127 d.

O

- "Oblomov'luk" (Dobrolyubov)** 137
Od 42, 42 d.
Olgu 14 d.
Ömürlü Yönsene 218, 226
Olympos Tanrıları 74
Organik Birlik (Fikrî İçeriğinin Tüm Yanlarının) 136
Ortaçağ 16, 18, 125
—**Edebiyatı** 222
Otobiyografi 80
Oyuncu 98, → **Tiyatro, Dram.**
Oyalar Dizisi 238 d., → **Süje.**

Ö

- Överken Verme** → **İroni**
Öz 14 d.
Öz (Gerçekçiliğin) 211
Özgüllük 50 d.
Özne 234
Özyaşam Öyküsü → **Otobiyografi**

P

- Paleografi** 17, 18, 20
Pantomim 67, 68, 70, 73
Partililik (Sanatın) 191, 191 d., 192
→ **Tarafılık.**
Partisiz Devrimcilik 190
Partisiz Edebiyatçılar 189
Patetik 182
Patos → **Heyecansal Bağlanım**
Perspektifler 47, 48
Plastik Sanatlar 23, 97 d, 98, 100, 103, 107, 109, 113
Poem 42, 42 d., 100, 124, 144
Poesi 110, → **Dil Sanatı.**
Poetik → **Poetika**
Poetika 42, 92 → **Dil Sanatı**
Polisemi 92, 93
Portre (Edebiyatta) 237, 238 d.
Problematik → **Sorunsal (Yan)**
Program Koyucu Eserler 111
Prosa → **Düzyazı**
Prototip 55, 79, 80, 81, 83

R

- Radyo** 113, 114
Rapsod 71
Raznoçintsı 201, 201 d., 202
Refleksiyon 88, 178
Resim (Resam, Resim Sanatı) 68, 76, 88, 98, 100, 107, 109, 113
Resonör (Raisonneur) 138, 139
Ritim 237
Roman 42, 100, 234
Romantik Dönem 225
Romantik Heyecansal Bağlanım 181 - 186
Romantik (Sanatta) 30, 150, 219
Romantizm 42, 112, 121, 225

Romantizm (Alman) 45, 113
Romantizm (Rus) 122
Rönesans 43, 112, 121, 154, 172, 222
Rönesans (Klasik Sanat Biçimi) 30
Rönesans Şairleri 185
Röportaj 61
Rus Edebiyatı 20, 27, 30, 78, 120, 226
— Edebiyat Eleştirisi 44

S

Sahneye Koyucu 98
Saltıkçı (Toprak Ağalığı Mutlak Monarşi) 145, 191, → Mutlakçı (Egemenlik, Toprak Köleliği)
Sanat (Kavramı) 21 23
Sanat (Özü, Özgüllüğü) 49-58
Sanat (Kuramı) 38, 40
Sanat Bilimi 27, 33, 38, 39
"Sanat İçin Sanat" 45
Sanat Tarihi (Tarihçisi) 29, 40
Sanat - Öncesi (Hegel) 65
Sanatçılar İmgelerle Düşünür 57
Sanatsal Özerklik 233
Saplantılar 221
Sarkastik 170
Satir 168
Satirik Patos → Vergici Taşlamacı
Heyecansal Bağlanım
Sembolizm → Simgecilik
Semiotik 34
Sentaks → Sözdizimi
Sentez 100
Sentimental Patos → İçli Duygulu
Heyecansal Bağlanım
Sentimentalizm → İçli Duyguculuk
Sesbilgisi 237
Sezgi 80

Sezgisel Bilgi (Öğretisi, Bilimi) 80, 80 d. → Gnoseoloji
Sınıf Karakteri (Bağlantısı, Sınıfsallık) 27, 186 d. 187, 197 208, 226
Sibernetik 34
Simgecilik (Simgeciler) 30, 46, 196
Sinema 98, 100, 102, 109, 113, 114
→ Film
Sinkretizm (Sinkretistik) 65, 72, 73, 74, 75, 76, 89, 113, 117, 233, → Ayırılmazlaşmamış.
Sistem (Sistemsel) 33 35, 37
Siyasal 111, 130
— Ekonomi Kuramcısı 51
— Kuramlar 22 d.
— Moral 60
Solo (Solist) 71, 72
Somut (Tarihsel) 203, 216, 227-229
Sorumlu Zenginliği 130
Sorunlar Bütünü 123 d., → Sorunsal (Van)
Sorunsal (Van) 123-128, → İçeriğin Üç Bileşeni, Fikir
Sosyaldemokratlık 189, 190
Sosyalizm 118, 204
Sosyalist Edebiyat 205-207
Sosyalist Realizm → Toplumcu Gerçekçilik
Sovyet Edebiyatı 27, 42, 45, 167, 172
Sovyet Edebiyat Bilimi 234, 236
Sovyet Yazarlar Birliği 229
Soy (Sop) → Klan, İlkel Toplum
Soylar 65, 69
Soylu Devrimciler 193
Soyut (Tarihsel) 215, 230
Soyut Düşünüş (Fikir) 221
Soyut Kavramlar 56, 57, 66
Soyut Kuramsal Toplumsal Görüş (Yazarın) 222, 223

- Soyut Yönsme** 138
Soyutlama 80
Söylem (Sanatsal) 91, 92, 95, 97, 237, 238
 — **Ve Karşı Söylem** 233
 — **Birimleri** 238
Söyence 70, 233
Sözdizimi 237
"Sözlerle Resim Yapma Sanatı" 100, 101
Sözsüz Oyun 109, 113, 233. → **Pantomim**
Sözün Görseliği 101
Statik 102
Strophe → **Kıta**
Strüktür → **Yapı**
Strüktüralizm → **Yapısalcılık**
Suret 29, 30, 66, 81 → **Figür**
Süje 42, 237, 238 d., → **Konu, Nesne, Olaylar Dizisi**
Ş
Şematik Sanatsal Genelleme 220
Şematizm 221
T
Taklit (Doğanın) 50
Tahrirler (Fügürleri) 68, 152
Tarafılık 186 d., 187-208 → **Partililik (Sanatın)**
Tarafsızlık 192, 196, 197
Tarih 208
Tarihin Diyalektiğiyle Düşüncenin Diyalektiğinin Birliği 228
Tarihsel 107, 111, 112
 — **Gelişim** 47, 48
 — **Gerçeklik** 29
 — **Nesnel Gerçeğe Aykırı veya Uygun Yönsme** 143
Tarihselleştirme (Brecht) 141 d.
Tasım 51
Televizyon 113, 114
Teknoloji 57
Tekstoloji → **Metinbilim**
Tema → **Konu**
Tematik → **Konu Bütünü**
Terminoloji → **Terimler Dizgesi**
Terimler Dizgesi 57
Tinsel Kültür 49, → **Manevi Kültür**
"Tinsel Güç" 151
Tıp 53, 79, 82
Tipik 54, 55, 59, 61, 62, 64, 66
 — **Durum ve Koşullar** 228
Tipikleştirme 75, 76, 78, → **Gerçekçi Tipikleştirme Yasası**
Tiyatro 38, 88, 98, 100, 102, 109, 113, 232 → **Oyuncu, Dram, Dramatik**
Tiyatroyu Edebiyatlaştırma (Brecht) 141 d.
Toplumcu Gerçekçilik 185, 225-229
Toplumcu Ülkeler 61
Toplumculuk 187
Toplumsal 107, 111, 132
 — **Ahlaksal** 130
 — **Bilinç** 22, 29, 38, 41, 49, 50, 65, 75
 — **Bilincin Biçimleri** 22, 22 d.
 — **Gelişim** 65, 153, 226
 — **İlişkiler** 212
 — **Konum** → **Tarafılık**
 — **Koşulluluk** → **Sınıf Karakteri**
 — **Mücadele** 212
 — **Sınıf** 51
 — **Süreç** 62
 — **Tasarımcılık** 219
 — **Yaşam** 65

Totem (Totemcilik, Totemistik) 67, 69, 71, 73
Tören (Törensel) 70, 71, 233
Tragedya 39, 42, 70, 77, 162
Trajik 150
— **Heyecansal Bağlanım** 162-168
Tür Kavrayışları (Öğretisi, Üç Ayrı Tür) 232, 234
Türsel (Özellik, Nitelik) 50 d. 53, 54, 82, 161, → **Görüngülerin Türsel (Genel, Asal) Nitelikleri**.

U

Ulusal (Ulusalılık) 52, 77
— **Edebiyat Sanatları** 33, 41, 42, 47, 203, 230
— **Tarih** 25, 30, 31, 46
Usul (Sanatsal Yaratış Usulleri, Yazış Usulleri Sistemi) 33, 34, 37, → **Biçimcilik**
Uzlaşım → **Sinkretistik**

Ü

Ütopya (Ütopik) 196, 215, 216, 223
Ütopik Sosyalist İdealler 226

Y

Yabancılaştırma 73
— **Kuramı (Brecht)** 141 d.
Yalıtık 53
Yanılsamayı Kırma → **İllusyonu Kırma**
Yapıntı (Yapıntrı) 64, 73, → **Fiksiyon (Fiktif)**
Yansıtış (Sanatsal) 229
Yansıtışın Niteliksel Düzeyi (Sanatsal) 222
Yapı 34, 37

Yapı Görünümü 238

Yapısal 35

Yapısalcılık (Yapısalcılar) 34, 35, 36, 39, → **Biçimcilik**.

Yaratış Yöntemleri 210

Yarı Tanrı Kahraman 153, 153 d.

Yasalı 41

Yasalılık 35, 36, 38, 48, → **Gerçek İç Yasalılık**

Yaşamın Sanatsal Yansıtılışının İlkeleri 222, → **Gerçekçilik**

Yazı 15

Yazın (Sanatsal) 15

Yazar (Yazarlık) 76, 81, 114

Yeğin Duygulanım 149-150

Yeni Çağ 30, 125

Yeniden Yaratma 132

Yergi Taşlama 170-173

Yergici 150

Yergici - Taşlamacı (Heyecansal Bağlanım) 168-174, 226

Yerinel 166

Yontu (Sanatı, Sanatçısı) 67, 68, 76, 88, 98, 100

Yorum (Düşünsel, Sanatsal) 123

Yönseme (Sanatsal, Düşünsel - Heyecansal) 78, 137, 138

Yönsemeli Edebiyat 138

Yöntem 27, 28, 35, 210

Yöntem Kavramı 28-38

Yükseltme 60, 61, 64

Yüzeysel Parlaklık 139

Z

Zaman (Sanatsal) 103, 231

Zamandizinsel 25

Zamanlar Üstü 196

A

- Adamov, Arthur** ("Ölü Canlar" ın Oyunlaştırılması) 144 d.
- Afinogenov, Aleksander** ("Selâm ispanyal") 148
- Aiskhylos** ("Persler, "Prometeus") 77, 145, 155, 158
- Annenkov, Pavel** ("Zayıf İnsanın Edebiyattaki Tipli") 217
- Anouilh, Jean** 107
- Archilochos** (Paros'lu) 171
- Aristophanes** ("Atılar") 171, 172
- Aristoteles** ("Poetika") 39, 50, 162, 232
- "Ateney" (Dergi) 217

B

- Balzac, Honeré de** ("Gorlot Baba") 110, 120, 160, 161, 211

Bedniy, Demyan 173, 207

Baethoven 106

Beliy, Andrey 196

Belinski, Visarion 39, 43, 51, 111, 113, 149, 150, 162, 163, 171, 182, 211, 234

Benfey, Theodor 32

Bikau, Vasil ("İlmik", "Kruhlyanı Köprüsü", "Kurt Sürüsü") 169

Elok, Aleksander ("Kullkovo Ovasında") 96, 109, 166, 235

Brecht, Bertolt 147, 111 d.

Bulgakov Mihail 174

Byron, George ("Şövalye Adayı Harold'un Uzun Gezisi", "Korsan", "Manfred", "Don Juan") 37, 160, 184, 225, 235

Cervantes, Miguel de ("Don Kihote")
82, 110, 185, 211

"Chanson de Gente" (Eski Fransız
Kahramanlık Destanı) 154

Chateaubriand, François 184

Chopin 108

Coleridge, Samuel 184

Corneille, Pierre ("Le Cid") 122, 167,
224

Ç

Çapek, Karel 147

Cehov, Anton ("İonic", "Mujiçler",
"Kılıfı Adam", "Üç Kırkardeş",
"Vişne Bahçesi") 93, 105, 129, 236

Cernişevski, Nikolay ("Prolog", "Ne
Yapmalı?", "Randevuda Rus İnsan-
nı") 20, 39, 40, 43, 54, 79, 82,
98, 110, 123, 132, 133, 137,
142, 156, 162, 168, 191, 194 -
196, 201 d., 202, 212, 217, 218

Cicero, Marcus Tullius ("Söylevler") 20

D

Dante, Alighieri ("İlâhî Komedya")
105, 110

Derjovin, Gavril 130

Dickens, Charles ("Bleak House",
"Oliver Twist", "Küçük Dorrit", "Pick-
wick Papers") 110, 144, 161, 176,
177, 211

Diderot, Denis ("Oyuncu Üstüne Pa-
radoks" "Dramatik Dil Sanatı")
39, 50, 122

Dobrolyubov, Nikolay ("Oblomovluk
Nedir?", "Karanlıklar Diyarı") 39,
43, 137, 161, 201 d. 212, 215, 216

Dostoyevski, Fedor ("Budala", "Kara-
mazov Kardeşler", "Zavalılar" ya
da "Yoksullar", "Ezilip Horlanan-
lar", "Suç ve Ceza") 31, 82, 84,
85, 107, 120, 161, 181, 202, 212

E

Ehrenburg, İlya ("D. E. Tröstü", "İkin-
ci Gün") 147, 207

Eichenbaum, B. ("Rus Şiirinde Koşu-
ğun Ezgiselliği") 95

Eluard, Paul 148

Engels, Friedrich 39, 138, 64, 213, 214

Erasmus von Rotterdam ("Deliliğe
Methiye") 112

F

Fadeyev, Aleksander ("Ondokuzlar"
ya da "Bozgun") 43, 82, 130, 159,
185, 205, 207, 228

Fedin, Konstantin ("Kentler ve Villalar")
43, 205, 207

Feth (Fet) Afanasiy 19, 109, 120, 196

Figners, Vera 165

Flaubert, Gustave ("Madame Bovary")
161

Fonvizin, Denis ("Toprak Ağası")
128, 130, 172, 173

France, Anatole ("Jérôme Coignard'-
ın Görüşleri") 112

Frçce, V.M. 198

Furmanov, Dimitriy ("Çapayev") 80,
130, 156, 205

Fyodorov, İvan 16

G

Galsworthy, John ("Forsythe Saga")

131

Gladkov, Fedor ("Çimento", "Enerji")

207

Goethe, Johann W. von ("Faust",

"Genç Werter'in Acıları") 101, 107,

179, 234

Gogol, Nikolay ("Taras Bulba", "Neva

Caddesi", "Müfettiş", "Yeni Ko-

medyanın Oynanışından Sonra Ti-

yatrodan Çıkışta", "İvan İvanoviç'le

İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavga

Ettiklerinin Hikâyesi", "Bir Evlen-

me", "Burun", "Ölü Canlar") 19,

43, 84, 85, 96, 105, 112, 115,

116, 129, 134, 136, 139, 140,

143, 144 d., 169, 170, 173, 175,

176, 202 d., 211-213

Gonçarov, İvan ("Oblomov") 81, 212

Gorbatov, Boris ("Eğilmeyenler")

207

Görki, Maksim ("Küçük Burjuvalar",

"Fırtına Kuşunun Şarkısı", "Sarı

Şeytan'ın Kenti", "Ayak Takımı

Arasında", "Yaşlı İzergil Kadın",

"Düşmanlar", "Ana") 43, 79, 80, 82,

94, 101, 107, 119, 124, 125, 130,

133, 156, 185, 194, 195, 196, 207,

211, 227, 228

Griboyedov, Aleksander ("Akıldan Be-

lâ") 118, 136, 160, 173, 200, 201

Grigoroviç, Dimitriy 120

Guillen, Nicolàs 148

H

Harkness, Margaret 213

Hegel, G. W. Friedrich 29, 30, 51, 65,

110, 149, 151, 162, 234

Hemingway, Ernest ("İhtiyar Adam ve

Deniz") 102, 147

Herder, Johann G. 30

Herzen, Aleksander ("Kabahat Kim-

de?") 118, 120, 121, 136, 137, 160,

200

Hesiodos ("İşler ve Günler") 153 d.

Hofmann Ernst T.A. 184

Homeros ("İlias", "Odysseia") 71,

74, 77, 110, 153, 157, 232, 235

Horatius 20

Hölderlin, Johann C.F. 184

Hugo, Victor ("Notre Dame'ın Kaffi-

buru", "Marie Tudor") 122, 184

İ

"İgor Destanı" (ya da "İgor Alayı

Destanı") 17, 21, 71, 78, 81, 107,

135, 158, 224

İncil 155

İngarden R. 98

İvanov, Vsevolod ("Zırhlı Tren 14-69"

"Partizanlar") 156, 196, 205

J

Jirmunski, V. 95

Jukovski, Vasilij ("Nina'ya", "Rus

Savaşçıların Cephesinde Bir Şar-

kıcı", "Aiolos'un Harp'i") 109, 122,

130, 155, 179, 183, 184, 196

Juvenalis, Decimus Junius 172

K

Kantemir Antioh D. 172

Karamzin, Nikolay ("Zavallı Liza")

43, 122, 179, 180

Katayev, Valentin ("Koşaradım İle-
ri") 207
 «Kaubarş'ın Öyküleri" 172
 Knyajnin Yakov 122
 Kogan P.S. 198
 Kolsov, M. ("Kızıl Kavga") 147
 Korojenko, Vladimir 201
 Krilov, İvan 173
 Ksenophon ("Anabasis") 20
 Kuprin, Aleksander ("Moloh") 124, 125

L

Lassalle, Ferdinand ("Franz van Slickin-
gen") 139, 164, 213, 214
 Lenin, V.İ. 39, 173, 219, 220
 Leonov, Leonid ("Rus Ormanı", "İsti-
lâ") 129, 167, 205
 Lessing, G. E. ("Laokoon", "Hamburg
Dramaturjisi") 39, 98, 101-103, 109
 Lermontov, Mihail ("Borodino", "Çar
İvan Vasil'yevic, Genç Fedaisi ve
Cesur Tacir Kalaşnikov'un Şarkısı",
"Mtsiri", "Şeytan", "Tambov Va-
ridat Görevlisi", "Zamanımızın Bir
Kahramanı") 19, 80, 83, 84, 99, 118,
121, 128, 130, 136, 137, 155, 160,
166, 193, 195, 200, 201, 255)
 Lomonosov, Mihail V. 43, 130, 155,
167, 172, 182

M

"Mahabharata" 107
 Maikov, Apollon 120, 196
 Mann Thomas ("Büyüü Dağ" "Dok-
tor Faustus") 107, 112
 Marx Karl 39, 74, 139, 221
 Mayakovski, Vladimir ("Amerika Üs-

tüne Dize'ler", "Sol Yürüyüş", "Otu-
rumlarda Oturup Oturanlar", "ROS-
TA Panceleri" "Şiir Sanatı Üstü-
ne Vergi Kontrolörü İle Söyleşi",
"Banyo") 112, 156, 173, 185, 207
 Mihaikov, Sergey 174
 Milton, John ("Vitik Cennet") 155
 Molière, Jean B.P. ("Tartuffe") 126,
136, 211, 222

N

"Narodnaya Volya" (Dergi) 147
 Nekrasov, Nikolay ("Şair ve Yurttaş",
"Dedecikler", "Şato Merdiveni Ö-
nünde Düşünceler", "Demiryolu
Güzergâhı", "Ormanların Kralı
Don", "Rusyada Kim Mutlu Ya-
şıyor?", "Korkusuz Atlı", "Rus Ka-
dınları") 111, 112, 118, 119, 120, 130,
132, 159, 181, 191, 193-196, 201,
202, 235
 Neruda, Pablo 148
 Novalis, Friedrich L. F. von H. 184
 Novikov, Nikolay İ. 172

O

Odoyevski, Aleksander 20
 Oleşa, Yuri 174
 Ostrovski, Aleksander N. ("Fırtına")
119, 133, 166
 "Oteçestvenniye Zapiski" (Dergi) 219

P

Pasternak, Boris 99
 Paustovski, Konstantin ("Av Köpekle-
rinin Yıldız Takımı") 148, 236
 Perveresev, V.F. 198
 Petrarca, Francesco 185
 Petrov, Yevgeni 174

Pipin, A.N. 31, 32
Pindaros 154
Pisarev, Dimitriy 43
Potebnya, A. ("Düşünme ve Dil", "Ya-
zı ve İşaretlerden Edebiyat Kura-
mına") 92, 93
Platon 50, 232
Plautus, Titus Maccius ("Hazine")
77, 78
Piehanov, G.V. 51
Puşkin, Aleksander ("Çaadeyev'e",
"Sibirya'ya Mektuplar", "Günün
Aieşi Sönmüş", "Poltava", "Yal-
vac", "Şair ve Yığınlar",
"Goryuhino Köyü Tarihi", "Sizi Se-
viyorum", "Tsarskoye Selo Üstü-
ne Anımsamalar", "Tunç Süvari",
"Mahpus", "Çingeneler", "Boris
Godunov", "Yevgeni Onegin") 18-
20, 37, 43, 93, 104, 108, 111, 118,
121, 124, 126, 128, 130, 133, 136, 137,
146, 155, 160, 167, 173, 183, 184,
195, 200, 201, 211, 214, 235

R

Rabelais, François ("Gargantua ve
Pantagruel") 172
Racine, Jean B. 122, 167
Radışçev Aleksander ("Moskova'dan
Petersburg'a Yalculuk", "İnsanî-
ğin Acıları") 112, 180
Richardson, Samuel ("Pamela veya
Erdem'in Ödülü") 122, 178
Rileyev, Kondratiy F. ("Dumi", "Nali-
vciko") 122, 157, 165, 191, 200
Rodin 106
"Roland Şarkısı" 78, 154, 157, 235

Rolland, Romain ("Jean - Christophe")
131
Rousseau, Jean J. ("Julie ya da Ye-
ni Héloise") 122, 178
"Ruşki Vestnik" (Yayın Organı) 19

S

Saltıkov — Şchedrin, Mihail ("Bir Ken-
tin Öyküsü", "Bay ve Bayan Pom-
padur'lar", "Yaşamdan Ayrıntılar",
"Taşra Tasvirleri") 43, 85, 112, 119,
120, 134, 147, 173, 175, 194, 195,
201, 202, 212, 213
Sartre, Jean P. 107
Shelling, Caroline von 234
Schiller, Friedrich ("Haydutlar", "Hi-
le ve Sevgi", "Saf ve İçli - Duygu-
lu Dil Sanatı") 160, 181, 211, 234
Scott, Sir Walter ("İvanhoe", "Qu-
entin Durward") 122
Serafimoviç, Aleksander ("Demir Se-
li") 156
Serov 107
Shakespeare, William ("Hamlet",
"Macbeth", "Kral Lear", "Romeo
ve Jüliet") 81, 82, 110, 121, 125,
126, 136, 139, 165, 185, 211, 235
Shaw, G. Bernard 107
Şelley, Percy Bysshe ("Zincirinden
Kurtulan Prometheus") 155, 184
Simonides 154
Simonov, Konstantin ("Yaşayanlar ve
Ölüler") 129, 207
Sophokles ("Antigone", "Kral Oidi-
pus") 77, 162
Stendhal, Marie Hanri Beyle ("Kır-
mızı ve Siyah") 110, 160, 161, 211

Sue, Eugène ("Parisın Gizleri") 221
Suçarokov Aleksander 122, 167
Swift, Jonathan ("Gulliver'in Seyahatleri") 172

Ş

Şaginyan, Mariétta ("Hidroelektrik Santrali") 207
"Şemyaka'nın Yargısı" 172
Şklovski, Viktor 94
Şolohov, Mihail ("Durgun Don", "Uyandırılmış Toprak") 119, 131, 134, 205, 207, 211, 229
Şvarts, Yevgeni 174

T

Talne, Hippolyte 31, 32
Thackeray, William 111, 211
Tinyanov, Yuri 98
Tihonov, Nikolay ("Çivilerin Baladı") 156
Toistoy, Aleksey ("Acılı Yol") 131, 205
Tolstoy, Lev ("Savaş ve Barış", "Çocukluk", "Diriliş", "Anna Karenina") 19, 43, 51, 62, 80, 86, 102, 104, 111, 112, 118, 127, 131, 136, 137, 139, 140, 155, 161, 211, 228, 235, 236, 238
Tomaşevski, B. 95

Turgenyev, İvan ("Düzyazı Şiirler", "Orman ve Step, "Asiya", "Soylu Yuvası", "Babalar ve Oğullar") 19, 44, 103, 119, 120, 130, 131, 181, 185, 217, 218, 235, 236

Tyutçev, Fedor 107, 120, 196

U

Uspenski, Gleb ("Keseğin Kudreti", "Köylü ve Köylüce Çalışma") 201, 220

V

Vaptsarov, Nikola 148
Vergilius, Maro Publius ("Aeneis") 102
Veselovski, Aleksander ("Tarihsel Açından Dili Sanatı") 32, 153, 233
Vişnevski, Vsevolod ("Optimist Tragedya") 167

W

Wordsworth, William 184

Y

Yesenin, Sergey ("Anne Snegina") 205, 206

Z

Zabolotski, Nikolay 107
Zola, Emile ("Kadınların Saadeti") 104



BİLİM ve SANAT YAYINLARI

EDEBİYAT BİLİMİ I

Ülkemizde, sanat ve edebiyat alanında yaratıcı tartışmalar kıvanç verici bir yaygınlık kazanıyor. Okurların, toplumumuzdaki ve dünyadaki sanat yaşamına bilimin bilgileri ışığında katılma istemleri yükseliyor. İşte Bilim ve Sanat Yayınları, bu istemleri karşılama yükümlülüğünün bilinci ile "Edebiyat Bilimi" kitabını iki cilt halinde ard arda yayınlarak sunmaktadır.

Kitabı dünyaca ünlü Edebiyat Bilimcisi Prof. Gennadiy Nikolayeviç Pospelov geniş bir bilim adamları topluluğu ile birlikte hazırlamıştır. "Edebiyat Bilimi" genelde sanat biliminin ve özelde edebiyat biliminin konularını, öteki bilimler ve öteki sanatlarla ilişki içinde en geniş boyutları ile ayrıntılıca kucaklamaktadır. Kitap aynı zamanda bütün bunları, en açık-seçik ve en sade bir anlatımla ve tam bilimsel metodoloji ile ortaya koymaktadır.

Böylece "Edebiyat Bilimi" her okurun, sanat ve edebiyat alanındaki bilimsel bilgilerle donanmasına hizmet etmeyi amaçlıyor; bu alandaki tartışmalar için doğru bir kamuoyu oluşmasına katkı sağlıyor.

Bu kitap, sanat olaylarını daha yetkin bir bakışla izlemenin tadına varmak isteyen her okur için, başvuru kitabı olmak niteliğini taşıyor. Çeşitli dillere çevrilmiş olan böyle bir kitabı, dilimize kazandırmanın kıvancını okurlarımızla paylaşıyoruz.