

Gennadiy N. Pospelov

EDEBİYAT BİLİMİ

II

çeviren:
Yılmaz Onay



BİLİM ve SANAT YAYINLARI

EDEBİYAT BİLİMİ II Gennadiy N. Pospelov

Gennadiy N. Pospelov

EDEBİYAT BİLİMİ

II

Çeviren Yılmaz ONAY

Gennadiy N.Pospelov

EDEBİYAT BİLİMİ II

çeviren:
Yılmaz Onay



BİLİM ve SANAT YAYINLARI

Bilim ve Sanat Yayınları 9
Birinci Baskı Ocak 1985

Kapak Düzeni Ümit Sarıaslan

Dizgi, Baskı Cilt Hacı Basımevi, 11 59 86 ANKARA

BİLİM ve SANAT YAYINLARI

Sümer Sok. No 36/1-A Kızılay—ANKARA
Tel 30 28 16

İ Ç İ N D E K İ L E R

9 DOKUZUNCU BÖLÜM — EPIK VE DRAMATİK ESERLERİN GENEL BİÇİM NİTELİKLERİ

- 9** Kişiler ve Kişiler Sistemi
- 15** İnsanın Gösteriminde Ruhsallaştırma
- 21** Kişilerin Söylemi
- 25** Süje Kavramı
- 30** Süje ve Çatışma
- 33** Zaman-Sıralı Şüjeler ve Yoğunlaştırılmış Şüjeler
- 38** Süjenin Bileşenleri
- 43** Süjenin Düzenlenişi
- 48** Süje Yaratmak, Süjenin Gerçeklik Temelleri, Aktarımlar

52 ONUNCU BÖLÜM — EPIK ESERLERİN ÖZELLİKLERİ

- 52** Epik Gösterimin Temel Araçları
- 55** Nesnel Olarak Meydana Getirme
- 72** Anlatıcı ve Anlatıcının Kişilerle İlişkisi

82 ONBİRİNCİ BÖLÜM — DRAMATİK ESERLERİN ÖZELLİKLERİ

- 84** Dramatik Aksiyonun Yoğunluğu
- 88** Dramatik Gösterimde Yapıtı
- 92** Dramatik Şüjelerin Düzenlenişi
- 96** Sahne Dramı ve Okuma Dramı

100 ONİKİNCİ BÖLÜM — LİRİK ESERLER

- 100 Lirik'in Nesnesi ve İçeriği
- 107 Lirik Refleksiyon ve Çeşitleri
- 110 Lirik Söylemin Ekspresivitesi
- 116 Lirik - Epik Eserler

119 ONÜÇÜNCÜ BÖLÜM — SANATSAL SÖYLEM

- 119 Söylem ve Dil. Söylem Çeşitleri
- 122 Sanatsal Söylem

131 ONDÖRDÜNCÜ BÖLÜM — SÖYLEMİN ADLANDIRMA İŞLEVİ VE SÖZLÜKSEL - EKSPRESİF İŞLEVİ

- 131 Sözcüklerin Adlandırıcı Gösterim Gücü
- 137 Söylenim Sözlüksel Biçimbilimsel İfade Gücü

148 ONBEŞİNCİ BÖLÜM — SÖZCÜKLERİN DEĞİŞMECELİ GÖSTERİM VE İFADE GÜCÜ

- 152 Düzdeğişmecenin Çeşitleri
- 154 Eğretilen Çeşitleri
- 156 İğnelemeli Değişmece (Tersinleme)
- 157 Düz Karşılaştırma (Benzetme)
- 159 Edebiyatta Değişmeceli Dil Kullanımı

170 ONALTINCI BÖLÜM — DİLSEL - NESNEL GÖSTERİMİN ÇEŞİTLERİ

- 171 Kişileştirme
- 174 İmgesel Koşutluk
- 179 Gelişkin Benzetme
- 181 Simgeler
- 186 Allegoriler
- 188 Amblemler
- 189 Bir Dilsel - Nesnel Gösterim Çeşidi Olarak Abartma

193 ONYEDİNCİ BÖLÜM — SANATSAL SÖYLEMİN SESLENDİRMESEL - SÖZDİZİMSEL İFADE GÜCÜ

- 194 Seslendirme

201 Sanatsal Epiteta (Belgeç)

206 Eksiltiler

207 Yinelemeler

211 Karşıtlıklar

212 Devrikleme

216 Heyecansal - Retorik Seslendirme

221 ONSEKİZİNCİ BÖLÜM — SANATSAL SÖYLEMİN RİTMİ

222 Nesirde Ritim

225 Nazımda Ritim

245 Özgür Ritimler

248 ONDOKUZUNCU BÖLÜM — ESERLERDE İÇERİK VE BİÇİM, ÜSLUP, SANATSAL "TAM"LIK

248 İçerikle Biçimin Birliği ve Karşılıklı Etkileşimi

253 Sanatsal Tam'lığın Ölçütleri

262 Edebiyat Eserlerinde Üslup

266 YIRMİNCİ BÖLÜM — EDEBİYATIN TARİHSEL GELİŞİMİNİN YASALILIKLARI

266 Ulusal Edebiyat Sanatlarında Evrelere İlişkin Ortak Yanlar

273 Ulusal Edebiyat Sanatlarının Kendi İçerisindeki Düşünsel
Sanatsal Farklılıklar

281 Edebiyat Akımları. Klasisizm

289 Edebiyatın Bir Gelişme Evresi Olarak: Romantizm

296 Eleştirel Gerçekçilik Evresi

306 YIRMİBİRİNCİ BÖLÜM — TOPLUMCU GERÇEKÇİ EDEBİYAT

306 Toplumcu Gerçekçi Edebiyatın İlkeleri

318 Toplumcu Gerçekçi Edebiyatın Çeşitliliği

329 YIRMİİKİNCİ BÖLÜM — EDEBİYAT TÜRLERİ

329 Edebiyat Eserlerinde Türleri Sınıflandırma İlkeleri

333 Epik Türler

344 Dramatik Türler

356 Lirik Türler

361 Lirik Epik Türler

**364 YİRMİÜÇÜNCÜ BÖLÜM — EDEBİYATIN ULUSAL ÖZGÜLLÜĞÜ
VE HALKA BAĞLILIĞI**

364 Edebiyatın Ulusal Özgüllüğü

373 Edebiyatın Halka Bağlılığı

382 KAYNAKÇA

387 KAVRAMLAR DİZİNİ

— YAZAR VE ESER ADLARI DİZİNİ

EPİK VE DRAMATİK ESERLERİN GENEL BİÇİM NİTELİKLERİ

KİŞİLER VE KİŞİLER SİSTEMİ

Epik ve dramatik eserlerde insan bireyleri, kendilerine özgü davranış, tutum, dış görünüm ve dünya anlayışlarıyla ortaya getirilirler. Bu bireylere: «Karakterler», «eyleyen kişiler», «eserin kahramanları», ya da yalnızca «kişiler», denmektedir. «Person» (kişi) terimi Fransız dilinden alınmıştır ve kökeni Latince'dir. «Persona», Latince'de, sahne oyuncusunun kafasına geçirdiği bir maske anlamına geliyordu; sonradan aynı terim, sanat eserinde ortaya getirilen kişi (person) anlamında kullanılmaya başlandı.

Eserde oluşturulup sunulan bireyler söz konusu olduğunda, çoklukla «**kişi**» kavramını kullanıyoruz*. «Karakter» kavramıyla ise, sanatsal bilginin nesnesini, yani bir insan gru-

* Almanca metinde, «bu kavramın karşılığı olarak, tek düzeligi önlemek amacıyla ve Almanca dil kullanımına daha yakın olması için, 'figür' ve 'Gestalt' terimlerinin de kullanıldığı», çevirenler grubu tarafından belirtilmiştir. Bizde çevirimizde, yerine göre, «figür» terimini de kullanmayı yeğledik. ÇN.

bunun, o bireylerde cisimleşmiş olan, toplumca koşullu, genel. asal niteliklerini söylemiş oluyoruz. Öteki iki kavramı gelince, («kahraman» ve «eyleyen kişi» kavramları), bunların da yazarın yarattığı bireyler anlamını tam karşıladıkları söylenemez. «Kahraman» sözcüğü, olumsuz çizgileri ağır bakan kişilere pek yakışmıyor. Sözgelimi, Çiçikov, Plyuşkin ya da Sobakeviç için ancak alay olsun diye kahraman denebilir. «Eyleyen kişi» deyimiye, olaylar ve eylemler içinde olmayıp da daha çok çevrelerini heyecansal olarak algılamalarıyla ve gördüklerine yönelik içdüşünceleriyle kendilerini belli eden figürlere hiç uygun düşmüyor. Örneğin L. Tolstoy'un «Çocukluk»undaki Nikolenka İrtentyev'i veya Çehov'un «Vişne Bahçesi»ndeki Ranevskaya'yı, ya da Thomas Mann'ın «Büyük Dağ» romanındaki Hans Castrop'u düşünelim.

«Figürler, yaşayan kimselerin öylece yansıtılışları değildir», diyordu Brecht, «figürler, düzenlenmiş, fikirlere göre biçimlenmiş kişilerdir» (1). Figürler, epik ve dramatik eserlerde fikrin cisimlenişi için zorunlu ve önemli bir araçlardır; bu eserlerin biçimlerinin birincil yanındır figürler; öyle ki, ayrıntıların seçimini, dilsel araçları ve kompozisyonu da büyük ölçüde figürler belirlemektedir* Epik ve dramatik eserlerin pek çoğunda, kişilerin (figürlerin) sayısı fazladır; büyük romanlarda ve destanlarda bu sayı, düzinelerce, hatta yüzlerce olabiliyor. Ancak, ağırlıklı kişilerle, yani **esas kişiler** ile, bölümden bölüme veya yalnızca yan bölümlerde **rastlanan yan kişiler** arasında da fark vardır. Birçok eserde,

Figürlere (ve ileride daha ayrıntılı inceleyeceğimiz süje'ye de), bir eserin «nesnel içerik»i diye bakmak inandırıcı değildir. L. I. Timofeyev'in kullandığı bu «nesnel içerik» deyimi, biçim ve içerik kavramlarının karıştırılmasına neden olmaktadır. «Nesnel içerik» diye adlandırılan şeyler, esas içerik'e (eserin fikrine) göre, aslında biçim niteliğindedirler; daha doğrusu, oçimin bir yanını oluştururlar.

tek bir kişinin öne çıkarılıp, okuyucunun tüm dikkatinin o kişinin yazgisına yoğunlaştırıldığı olur («Zincire Vurulmuş Prometheus», «Hamlet», «Don Kihote», «Klim Samgin», gibi). Buna karşılık, başka eserlerde de, «eşit ağırlıkta» bir dizi kişinin bulunduğunu görürüz; örneğin: L. Tolstoy'un «Savaş ve Barış»ındaki Piyer Bezuhov, Andrey Bolkonski. Nataşa Rostova, Prenses Maria, Sonya ve Nikolai Rostov; Dostoyevski'nin son romanındaki üç Karamazov kardeş ile baba; Çehov'un «Vanya Dayı» oyunundaki Astrov, Voinitski, Serebryakov, Sonya ve Yelena Andreyevna; A. Tolstoy'un «Acılı Yol»undaki Katya, Daşa, Telegin ve Roşçin; Bulgakov'un «Usta ile Margarita» romanındaki Volland, Pontius Pilatus ve Yeşua, Usta ve Margarita, gibi..

Yazarın, esas kişilere oranla çoğu kez daha az dikkat çektiği yan kişiler, birçok durumda yardımcı bir işlev görürler. Antik tragedyalardaki haberciler, klasisizmin dramlarındaki baş kadın kahramanların sırdaşları ve bir oranda da Shakespeare'in soytarıları böyledir. Yan kişiler, birçok durumda süjenin işleyişini devindiren bir «zemberek» işlevi de görürler: Sözelimi, Shakespeare'in «Kuru Gürültü» komedyasında erdemli Hero'nun kurban gittiği iftirayı farkında olmaksızın açığa çıkararak mutlu sonu hazırlayanlar, oyunun iki yan kişisidir. Ama kimi zaman da, süje içindeki konumları gereği ikincil nitelikte olan ve yalnızca belli bölümlerde yer alan kişilerin, eserin fikrini gerçekleştirmede büyük önem kazandıkları görülür. Nekrasov'un «Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?» poemindeki Grişa Dobrosklonov figürünü, Çernişevski'nin «Ne Yapmalı?» romanındaki Rahmetov'u, ya da L. Tolstoy'un «Savaş ve Barış»ındaki Platon Karatayev'i anımsayalım.

Hakiki bir sanat eserinde kişiler, kendi içinde kapalı bir sistem oluştururlar; böyle bir eserde kişiler karşılıklı ilişki içindedirler ve bu ilişkide onların iç içe girişmeleri, ille de

yalnızca sergilenen olayların akışından ileri gelmez (bu her zaman olan bir şey değildir); fakat çoğu kez yazarın sanatsal düşünüşünün mantığı da kişilerin iç içe geçmesini getirir. Bir eserdeki kişiler sistemi, eserin içeriğini ortaya çıkarır; kişiler sistemi, eserin kompozisyonunun (düzenlenişinin) başlıca bir yanıdır (2).

Edebiyatın, masallar, fabl'ler, destanlar, vita'lar (kutsal kişilerin yaşam öyküleri, ÇN) ve ortaçağ mister'leri gibi başlangıç evrelerinde, figürlerin düzenlenişi doğrusal bir çizgi izlerdi; düzenleniş tarzı şematikti ve keskin karşıtlıklar yaratmayı amaçlardı.

Daha sonraki çağların eserlerindeyse bu düzenleniş, karmaşık, çok katlı ve dallı budaklı bir figürler sistemine bağlanmıştır. Böylesi düzenlenişler, hem figürler arasındaki benzerliklere, hem de figürler arasındaki ayrımlara dayalı olabilmektedir. Puşkin'in «Yevgeni Onegin» romanı buna örnek olarak gösterilebilir. Bu romandaki üç esas figür olan, Onegin, Tatyana ve Lenski, kırsal ve kentsel soylular «sürü»sünün karşısına konmuşlardır; ama belli ilişkilerinde bu esas figürlerin kendi aralarında da karşıtlıklar vardır. Söz gelişi, Onegin'in kuşkuculuğu, Lenski ve Tatyana'nın romantik düşçülüklerinin altını çizerken, Lenski'nin safça coşkuları da Tatyana'nın düşünce derinliklerini öne çıkarır. Balzac ve Dickens'in, L. Tolstoy ve Dostoyevski'nin romanlarındaki ve Çehov ile Gorki'nin dramatik eserlerindeki figürler sistemiyse, daha da karmaşıktır.

Karşıt konumlardaki kişiler arasında salt nicel oranlar bile bulunsa, bu nicel oranlar da gene içeriksel anlam taşır. Örneğin «Akıldan Bela»da, yazarın kendi sözlerine göre, akıllıca düşünen bir insana karşılık, yirmi-beş aptalın bulunması ve Çatski'nin, komedyadaki eyleyen kişiler içinde yalnızca birbirini çekemeyen ve birbirine düşman olan kişiler görmesi, önemlidir. Burada Griboyedov'un

amacı, özgürlüğü seven az sayıdaki insanın yalnız kalışını, yalıtılmışlığını ve çaresizliğini göstermekti. Çehov'un oyunlarında da bir başka tablo ortaya çıkar: «Vanya Dayı»da ve «Üç Kızkardeş»te, kahramanların büyük çoğunluğu, yaşamdan hoşnutsuzluklarıyla ve daha iyi bir yaşama yönelik özelemleriyle, ayrıca romantik heyecanlarıyla, yazarın kendisine yaklaşan kişilerdir. Halinden memnun olma ve dinginlik ise daha az kişide canlandırılmıştır («Vanya Dayı»da Serebryakov, «Üç Kızkardeş»te Nataşa ve biraz da Kuligin). Kişiler arasındaki bu «oranlar», Çehov'un o dönemdeki Rus toplumunda her yerde görülen kıpır kıpır kaynamaya ilişkin tasarımlarını açığa koyar.

Figürler sisteminin işlenişi, yazarın yaratıcı çalışmasının çekirdeğidir. A. Fadeyev'in, «Ondokuzlar» («Bozgun») romanını yaratışıyla ilgili olarak verdiği şu bilgi bunu açıkça gösteriyor: «Metelitsa'yı, başlangıçta yalnızca üçüncü derecedeki figürlerden biri olarak düşünmüştüm; ama romanı yazarken,.. baktım ki, Metelitsa'ya çok daha geniş yer vermem gerekiyor, çünkü Levinson'un karakterini çizmede Metelitsa'nın önemi büyük. Levinson'da bulunmayan nitelikleri canlandırmak için Metelitsa bir zorunluluk oluyor. Bu bakış beni, Metelitsa figürünü çok daha eksiksiz yaratmaya itti» (3).

Figürler sistemi, eserin sanatsal biçimine birlik ve bütünlük kazandırır. Bu yapısal işlev, özellikle olaylar dizisinin birbirine doğrudan nedensel (kausal)* bağlarla bağlı bulun-

* Burada yalnızca «nedensel bağ» denmeyip, «doğrudan nedensel bağ» denmiş olması önemlidir. Çünkü «doğrudan nedensel bağ» diye belirtilmesinin anlamı, Aristoteles'çi nedensellik (kausalite) yasasına uygun tarzdaki olaybirliğini sağlayan bağlantı demek oluyor. Aristoteles, bunu «Poetika»'sında, «episodların (olay bölümlerinin) birbirini doğallık ve zorunluluk yasalarına göre» kovaladığı «öykü ve hareketler» biçiminde tanımlamış, giderek bu tanım, «üç birlik» kurallındaki o katı «olay birliği» koşuluna ve «dramatik» kuruluşun temel

madığı durumlarda, iyice belirginleşir. Örneğin. L. Tolstoy'un «Anna Karenina» romanında, bütün kahramanların yazgılarını birlik içinde götüren olay bağları yoktur. Romanda üç ayrı kişiler grubu vardır: Anna, Vronski ve Karenin; Levin ve Kittî; Stiva Oblonski ve Dolli. Bu üç gruptan her biri, ayrı zamanlar içinde birbirinden bağımsız olarak işlenip gösterilmişlerdir. Kittî -Vronski-Anna üçlüsü, kaçamak bölümler gibi işlenmiştir. Romanda Anna'nın Oblonski ailesiyle ve Levin'le olan ilişkisi, önemli bir rol oynamaz. Kahramanların yazgıları arasındaki bu yalıtıklık, bir okuyucuya ters gelmiş ve okuyucu Tolstoy'a bunu mektupla sormuştur. Tolstoy yanıtında şöyle bir açıklama yapmıştır: Kişiler arasında doğrudan ilişkilerin bulunmayışı gelişigüzel bir «ihmal» değildir, romanın «mimari»si (tam deyiimiyle «kompozisyon»u), kişilerin birbirleriyle tanışıklıklarına dayanmıyor (yani kişiler sistemine dayanmıyor). tek bir olay düğümüne de dayanmıyor, fakat, kişiler arasındaki «içsel bağlantılara» dayanıyor (4).

Gorki'nin dramlarında da kişiler sisteminin böyle bir rolü vardır. «Düşmanlar» oyunuyla ilgili olarak Nemiroviç-Dançenko, Gorki'ye şunları yazmıştı: «Açık bir siyasal hedefe yönelerek, çağın bir dönemini yakalıyorsunuz ve onu, dışsal

«norm»larından birine dönüşmüştür. Ancak bu, olaylar arasında böyle «doğrudan» nedensel bağların bulunmadığı bir yapıda hiç bir nedensellik ve birlik bağı bulunmadığı anlamına gelmiyor. Nitekim yazar burada Çehov ve Gorki'den örnekleyerek, kişiler sisteminin sağladığı bir başka birliği ve bağlantıyı anlatıyor. Kaldı ki, örneğin Brecht dramaturjisinde olduğu gibi, «Nedenlerin ardındaki nedenleri» görünürleştirmek ve «olayların ardındaki tarihsel toplumsal bağlantıları» açıklamak için, yani dünya görüşü çağının gerektirdiği nitelikte bir nedensellik (kausalite) için, Aristoteles'çi doğal nedensel birlik bağlantısının özellikle kınıldığını ve daha geniş perspektifli epik ve diyalektik bir bağlantının yaratıldığını da görüyoruz. İşte burada «doğrudan nedensellik» diye yapılan vurgulama, bunu da açıklamaktadır. ÇN.

bir olaylar zinciri yoluyla değil, fakat akıllıca oynanan bir satranç oyununda yerleştirilmiş gibi, karakteristik bir sanatsal portreler grubundan giderek açığa çıkarıyorsunuz» (5).

Gerek L. Tolstoy'un «Anna Karenina» romanında, gerekse Gorki'nin «Düşmanlar» oyununda, kişilerin gruplanması, anlatının bütününe kucaklamakta, her şeyi bir çimentoyla bağlamakta ve sanatsal fikrin cisimleştirilmesinde önemli bir araç olarak kendini kanıtlamaktadır.

Görüldüğü gibi kişiler, bütünüyle bakıldığında bir sistem meydana getiriyorlar ve bu da, sanatsal biçimin içeriğe özellikle sınıksız bağlı bir yanı oluyor. Bundan dolayı epik veya dramatik bir eserin fikrini işleyip ortaya çıkarmak için, özellikle o eserdeki figürler sisteminin işlevini, anlamını ve önemini kavramak gerekiyor. Öyleyse, ister bir hikâyenin, ister bir romanın, ister komedyanın, ister tragedyanın, çözümlemişine girerken, işe buradan başlamak gereği vardır.

İNSANIN GÖSTERİMİNDE RUHSALLAŞTIRMA

Edebiyat sanatında, insanın sanatsal gösteriminin son derece önemli bir usulü de, ruhsallaştırma'dır. Bu kavram, figürlerin ruhsal durumlarının ve ruhsal devinimlerinin bireyselleştirilmiş olarak ve karşılıklı ilişkileri içinde dinamik yansıtılışı anlamına geliyor.

Edebiyatın ilk gelişim evrelerinde, insanın eylemle doğrudan bağlantılı olmayan içsel durumları yazarı henüz ilgilendirmedikleri için, ruhsallaştırma pek kuvvet kazanmış değildi. Belirleyici eylemlerin ve etkin olayların alanına girmeyen hiç bir şey, ne epos'ta, ne de dram'da yer almıyordu. Dolayısıyla duygular dünyasının işlenişi son derece düz ve basit durumdaydı. Eserlerde, ancak herhangi bir duygunun veya amacın güçlülüğü, yoğunlaşması ve keskinliği görülebilirdi. Figürlerin düşünce ve duygu dünyaları, ancak onların acıla-

rını ve gözyaşlarını, ya da sevinç ve mutluluklarını dile getirmelerinde belli olurdu. Sözelimi, «İliadın son bölümünde, oğlu Hektor'u gömen Priamos'un acısının anlatımı, antik edebiyatta insanın ruh dünyasına en derin giren örneklerden biridir. Ama o bile henüz bugünkü anlamıyla bir ruhsallaştırma değildir. Hektor'un cesedini almak için Akhilleus'un ordugâhına dalıp Akhilleus'un huzuruna çıkan Priamos'un bu gözüpek eylemi veya başına gelen felâket üstüne ettiği sözler («Yeryüzüne gelmiş hiç bir ölümlü dayanamaz buna/ Ya ben, ben nasıl dayanırım!»), onun acılı haykırısları veya sık sık sözü edilen sel gibi gözyaşları, ya da Hektor için dokuz gün boyunca tutulan yasın ardından yapılan görkemli gömme töreni, bütün bunlar. Priamos'un baba yüreğinin çektiği acının şiddetini kanıtlarlar. Ama, duygu dünyasının «diyalektik»i dile gelmez burada. Bu ruhsallaştırmada, hiç bir başka şey karıştırılmaksızın yalnızca bir tek duygu, yani baba yüreğinin olağanüstü şiddetli ve kuvvetli acısı ortaya konmaktadır.

Ancak, Yunan edebiyatında yer yer insanın ruhsal durumlarının ara basamaklarına, ya da karşıt duyguların girişimine, veya bir duygunun bir başka duyguyla kesişmesine de rastlanıyor. Örneğin Euripides'te Medea, bir an gelir kıl ezici bir iç çatışma içinde kıvranmaya başlar: Bir yandan analık duygusu, öbür yandan ise, kendisini terketmiş olan Yason'dan öc almak için duyduğu önüne geçilmez istek, kadının yüreğinde şiddetle çarpışmaktadır.

Ruhsallaştırmanın bu tarzını, ortaçağ edebiyatının kimi eserlerinde, özellikle de kutsal kişilerin yaşamöyküleri olan vita'larda (Augustinus'un «İtiraf»ında, «Keşiş Avvakum'un Yaşamı»nda) ve şövalye romanlarında (örneğin, Wolfram von Eschenbach'ın «Parzival»inde) görmekteyiz. Ortaçağ sonu ve Rönesans döneminin bazı eserlerindeyse, ruhsallaştırma daha da belirginleşmiştir: Dante'nin «İlahî Komedyası»,

Boccaccio'nun «Fiametta» romanı ve Shakespeare'in traged-
yaları, böyledir. Shakespeare'in tragedya kahramanlarının
ruhsal devinimleri, kendine özgü çelişkilerle dolu olarak su-
nulmuştur ve hatta yer yer bilmece gibi belirsizlikler taşı-
maktadır. 17. yüzyıl, ruhsallaştırma ilkesinin edebiyata yer-
leşmesinde önemli bir evre oldu. Sonra sentimentalizmin
eserlerinde, örneğin Rousseau'nun «Yeni Hèloise, ya da İki
Sevgilinin Mektupları»nda, Sterne'nin «Yorick'in Duyarlı
Gezisi»nde, Goethe'nin «Genç Werther'in Acıları»nda ve Ka-
ramzin'in «Zavallı Liza»sında, derin ve ince duygulu insan-
ların ruhsal durumları öne çıktı. Romantizmin edebiyatıysa
kendini, aşırı yüceltilen ve çoğu kez de akıl dışılığa varan
duygusallıklara adanmıştı (Hoffmann'ın kısa öyküleri, By-
ron'un poemleri ve dramları, gibi). Ruhsallaştırmanın, 18.
yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başında edebiyattaki daha güçlü
yayılımına gelince, bu da yazarların, insan davranışlarının
içsel güdülerine olan ilgilerinin hızlı yükselişle bağlantılıy-
dı. Edebiyat kahramanı için Schiller şöyle diyordu: «Kahra-
manın, eylemini yalnızca yerine getirişini değil, fakat o eyle-
mi **isteyişini** de görmeliyiz. Onun düşünceleri bizim için, yap-
tıklarından kat kat daha önemlidir; hele o düşüncelerin kay-
nakları ve o eylemlerin sonuçları, bizce daha bile büyük önem
taşır» (6).

Ruhsallaştırmanın geleneği, 19. yüzyılda gerçekçi edebi-
yatın temsilcilerince ele alındı ve geliştirildi. Balzac ve Stend-
hal, Lermontov ve Turgenyev, yer yer birbiriyle çarpışan
karmaşık içsel zihinsel durumları sergilediler. Bu içsel zi-
hinsel durumlar, kişilerin yaşamlarındaki çeşitli yanlarla
bağlantılıydı: Toplumsal çevre, doğa, kişisel yaşamın olgula-
rı ve öncelikle de onların düşünsel çabaları gibi.. Fakat aynı
zamanda, ruhsallaştırmaya bir sınır da getirilmişti. Adı ge-
çen yazarlar, oluşmuş zihinsel tutumları öncelikle ele alı-
yorlar, ama o tutumların ortaya çıkma ve gelişme sürecine

daha az eğiliyorlardı.

Ruhsallaştırmayı daha da ileri götüren bir önemli evre, «ruhun diyalektiği»ni sanatçı olarak bütünlemesine kucaklamış olan Dostoyevski ve L. Tolstoy'un yaratışlarında gerçekleşmiştir. Bu yazarların öykülerinde ve romanlarında, insanların düşünce, duygu ve niyetlerinin oluşum süreci de, o güne dek erişilmemiş bir doluluk ve somutluk içinde sergilenmiştir. «Kont Tolstoy'un dikkati çoklukla, bir duygu ve düşünceler kümesinin, bir başka kümeden kaynaklanıp geliştirilmesine yoğunlaşıyor; onu ilgilendiren şudur: Verili bir durumdan ya da izlenimden dolaysızca doğmuş bir duygu, anıların ve tasarımda varolan çağrışım gücünün etkisine nasıl giriyor, nasıl bir başka duyguya geçiyor, baştaki çıkış noktasına nasıl yeniden dönüyor ve nasıl bir daha, bir daha uzaklaşıyor oradan?» (7)

Tolstoy'un ve Dostoyevski'nin ruhsallaştırmaları, karakterlerin değişkenliğine, insanın iç yaşamında düşünülebilecek her türlü dönüşümlere ve kişiliğin derinindeki katmanlara duyulan ilginin sanatsal ifadesidir. Bu yazarların kişileri çoklukla, bireysel ve toplumsal yazgıları birbirinden farklı olan kişilerdir. Bu kişilerin içlerinde, hiç de hemen gerçekleştiremeyecek, hatta hiç bir zaman gerçekleştiremeyecek manevi olanaklar saklıdır. İşte Tolstoy ve Dostoyevski'nin bu «ruhun diyalektiği»ni tam olarak kucaklamaları, Cernısevski'nin deyişiyle, düşüncelerin ve duyguların oluşumundaki «gizlilik dolu süreç»in bu incelikli işlenişi, edebiyat yaratışı alanında ki en dikkate değer buluşlardan biridir. Daha sonraki edebiyat, hem de yalnızca anlatı edebiyatı değil, örneğin Cernıhov'un, Gorki'nin ve O'Neill'in oyunları gibi dram alanı da dahil olmak üzere, hep bu yazarların geleneğine dayanmıştır.

Ruhsallaştırmanın birbirinden farklı biçimleri vardır. Dostoyevski, L. Tolstoy, Solohov ve Faulkner'in ruhsallaştırmaları, açık, belirli ve «göstermecidir. Bunun yanında, Ger-

çekçiliğin serpilip gelişme çağının yazarları, insanın iç dünyasını yakalamamanın başka usullerine de varmışlardır. Turgenyev'e göre yazar, «gizli» bir ruhbilimci olmalıydı. Nitekim onun eserlerinin kimi bölümlerinde, söylenmemişliğe dayalı ve açıkça dile getirilmeyen bir ruhsallaştırma karakteristiği vardır. Kişilerin duygu ve düşünceleri, yer yer ancak onların çevreye ilişkin izlenimlerinden, edimlerinden ve başka sözlerinden anlaşılır.

Böyesi bir ruhsallaştırma. Çehov'un öykülerinde ve dramalarında da egemendir. Bunlarda, kahramanların niyetlerine ve duygularına ilişkin şöyle bir değinilip geçilen kaçamak yargılar, etkin bir rol oynar. Söz gelişi, «Küçük Köpekli Kadın»da, Anna Sergeyevna'yla buluşmak üzere S. kentine gelmiş olan Gurov, evin kapısında kadının beyaz «Spitz»ciğini görür. Ama, «minik köpeği çağırmak istediğinde, yüreği birden öylesine hızla atmaya başlamıştı(r) ki, heyecandan Spitz'in adını hatırlayamaz olmuştu(r)» (8)

Adamın yüreğinin birden hızla atmaya başlaması ve köpeğin adını hatırlayamaz olması, —dıştan önemsiz iki ayrıntı gibi görünen bu iki nokta—, Gurov'un Anna Sergeyevna'ya olan aşkı hiç açıkça söylenmemişken, okuyucu için, kahramanın yaşam çizgisini değiştiren büyük ve ciddi bir duygunun «işaretleri» oluyor. İnsanların ruhsal durumlarını doğrudan nitelemeyip, yanından yöresinden birçok anıştırmalarla ve değinmelerle işleyen ve alt tonların geniş kullanımıyla bağlantılı olan bu «gizli» ruhsallaştırma, 20. yüzyılın bir dizi gerçekçi yazarının belirgin bir özelliğidir. Hemingway bu konuda şöyle diyordu: «Bir nesir yazarı eğer yazdığı şeyi yeterince biliyorsa, bildiği bazı şeyleri yazmadan geçebilir ve eğer bu işi ustalıkla yaparsa, okuyucu o şeyleri açıkça yazılmıştan da daha şiddetle duyabilir. Bir buzdağının devinimindeki güzellik, onun yalnızca sekizde birinin su üstünde görünmesinden gelmektedir» (9).

Ruhsallaştırma, Sovyet edebiyatında da —en başından beri olmasa bile— büyük bir önem kazanmıştır. 20. yüzyılın başlarında, edebiyat yaşamında, ruhsallaştırarak göstermeye fazla uygun olmayan bir siyasal ajitasyon görevi ön plana çıkıyordu. Lunaçarski'nin 1920'de yazdığı gibi, bilimsel toplumculuğun heyecansal bağlanımı, «insan soyunun en ilerici sınıfının zaferi uğrunda, kişinin, kendinden fedakârlık yapmaya hazır» (10) olmasında dile geliyordu.

1920'lerde, ruhsallaştırmanın burjuva sanatının bir özelliği olduğu ve zafer kazanmış proletaryanın sanatına tümünden yabancı olduğu yolundaki görüşün yaygınlık kazanması da çok şaşırtıcı değildir. O zamanların ünlü edebiyat bilimcisi V. Friçe'nin bakışına göre, özü nesnel ve maddi dünyanın yeniden yaratılması demek olan bir «ruhsallaştırmasızlık», edebiyatın en üst gelişme aşaması oluyordu. 1927'de ruhsallaştırma üstüne yazdığı bir edebiyat eleştirisi yazısında Friçe: «Ruhsallaştırma alanında en iyi yapılmış olan şey, en kötü şeydir», diyordu, «bir proleter yazarı, ruhsal çözümlemeler için ne kadar kendini yorarsa, o kadar zararlı olur.. Ve tersine: Yazar, olguları bir montajcı gibi diyalektik biçimde yanyana getirerek ne kadar bir gazeteye benzer tarzda çalışırsa, okurun beyni de bulutlarından o kadar arınmış olur» (11).

Ama bu tür anlayışların yanlışlığı, daha 1920'lerde Sovyet yazarlarının sanatsal pratiğiyle ortaya kondu. Fadeyev'in «Ondokuzlar» romanında, gerek olumlu kahraman Levinson'un, gerekse ölümsüz figür Meçik'in işlenişindeki ruhsallaştırma, yazarın sosyalist idealleri dile getirmesine hizmet ediyordu.

1920'lerin ve 30'ların Sovyet edebiyatında, Fedin'in «Kentler ve Yıllar», Gorki'nin «Klim Samgin», Şolohov'un «Durgun Don», A. Tolstoy'un «I. Petrov», eserleri gibi, Leonov'un, V. İvanov'un, Platonov'un ve Bulgakov'un eserleri de, inan-

dırıcı bir ruhsallaştırma taşırlar. I. Yazarlar Kongresinde Gorki, ruhsallaştırmanın zorunluluğuna değinerek, Sovyet yazarlarının, sosyalist toplum insanının biçimlenişiyle bağlantılı olan «heyecansal süreç»i yeterli ölçüde işlememelerinden yakınıyordu. Modern Sovyet edebiyatı, 19. ve 20. yüzyılın en büyük yazarlarının mirasçısı olarak, ruhsallaştırma gele- neğine en geniş ölçüde yaslanmaktadır.

KİŞİLERİN SÖYLEMİ

Epik ve dramatik eserlerde, «nesnel olarak meydana ge- tirme»nin önemli bir yanını da kişilerin söylemi oluşturmak- tadır. Romanlarda olsun, öykülerde olsun, kişilerin kendi kendilerine veya karşılıklı konuşmaları (monologlar ve diya- loglar), metnin önemli bir bölümünü, hatta çoğu kez (örne- ğin Dostoyevski'nin romanlarında) metnin en büyük bölü- münü meydana getirirler. Hele dramatik türde, monolog ve diyaloglar, kesin ve tartışmasız biçimde başat ağırlıktadır.

Geniş anlamıyla monolog ve diyalog tarzındaki söylem, güçlü ve anlamlı bir konuşma niteliği taşır ve aynı zamanda o sözlerin bir «yazar»ın elinden çıktığını da altını çizerek gösterir. Diyalog tarzındaki söylem, konuşanların karşılıklı etkileşim ve iletişimleriyle bağlantılıdır. Monolog tarzındaki söylem ise, insanların karşılıklı etkileşim ve iletişimlerine bağlı olmayan söyleyişlerinden meydana gelmektedir. Ancak, monolog ve diyalog tarzındaki söylemler arasına çok kesin bir sınır çizgisi de çekilemez. Diyalog ögeleri içeren konuşma- lar büyük çoğunlukla şöyle konuşmalardır: Bir— Söylem hep bir başka kişinin sözlerine karşılıktır; İki— Söylem hep bir başka kişiye (dolaylı ya da dolaysız) yöneltilmiştir. Şu ya da bu konuşmanın içinde bir diyalog ögesinin az ya da çok yoğunlukta bulunduğu da söylenebiliyor.

Dış konumundan gidilerek, kişinin söylemi, diyaloglar'a

(yani, karşılıklı ve birbirini kesen söyleyişlere) ve monologlar'a (yani, tek kişinin başkalarınca kesilmeyen söyleyişlerine) ayrılmaktadır.

Edebiyatın oluşum ve gelişiminin en ilk evrelerinde (mitos'larda, mesel'lerde ve masallarda) kişilerin söyledikleri, çoklukla salt amaca yönelik sözlerden ibaretti: Meydana getirilen insanlar (ya da hayvanlar), birbirlerine kısaca niyetlerini bildiriyorlar ve isteklerini ya da istemlerini dile getiriyorlardı.

Destanlardaysa bir başka monolog ve diyalog tipi belirginlik kazanmıştır: Söz sanatıyla dolu ve vurgulu nitelikte, açılıp yayılan, işlenmiş, özellikle törensel ve dışa karşı etkiileyici söyleyişlerdir bunlar. Örneğin, «İlias'ta Hekabe, kısa süre için savaş alanını bırakıp evine uğramış olan Hektor'a şöyle seslenir

«Sevgili oğlum, kavganın ateşini bırakıp da nasıl gelirsin buralara?

Akha'ların rezil adamları boğazımıza sarılmışken böyle, Kentimiz için savaşırken sen, yüreğini buraya çeken nedir?

İlios'un burçlarından ellerini kaldırıp yakarmak mı Zeus'a?

Ama dur, sana tatlı şarap getireyim, dur!

Önce Zeus babamıza, sonra öbür tanrılara sunar,

Ardından da yudum yudum içip ferahlarsın.

Değil mi ki savaşa durmuşsun kendi insanların için,

Şaraptır yorgunluğunu alacak senin, şaraptır gücüne güç katacak!» (12)

Ve Hektor, Zeus'a niçin «Yunmamış ellerle.. şarap sunmaya» (13) elinin varmadığını, daha da dallı budaklı biçimde anlatarak yanıt verir.

Böylesine yüceltilmiş duygularla dolu, abartılı, görkemli, süslü-sanatlı söylem, özellikle Aiskhylos ve Sophokles'-

ten Schiller'e ve Sumarokov'a kadar uzanan tragedyaların belirgin bir niteliğiydi. Ayrıca gerçekçilik öncesi evrelerdeki başka türlerin birçok figürlerinde de bu tarz söyleyişe rastlanmaktadır. Buna karşılık, süslemesiz, düz, gündelik dil ise, daha çok komedyalarda ve alay, yergi, taşlama eserlerinde (parodi ve satir'lerde) kullanılmıştır.

Ancak, bu edebiyat eserlerinin bütününde, bir çeşit **tek seslilik** egemendi. Yani kişiler, o edebiyat geleneğinin (öncelikle de o türdeki geleneğin) gerektirdiği söylem tarzı içinde konuşuyorlardı*.

Figürlerin söylemi, onların dil yönünden karakterize edilmelerine ancak çok düşük ölçüde hizmet ediyordu. Gerçekçilik öncesi evrelerde yalnızca az sayıda büyük eser, söylem tarzlarının çeşitliliğiyle ayrıcalık göstermektedir: Danté'nin «İlâhî Komedi»sı, Rabelais'in kısa öyküleri, Shakespeare'in oyunları ve Cervantes'in «Don Kihote»si, gibi. Örneğin ünlü bir çevirmenin şu saptamaları, «Don Kihote» romanındaki söz konusu çok sesliliğin kanıtıdır: Romanda, «hem köylülerin dili, hem de o dönemdeki 'aydın'ların dili, hem din adamlarının dili, hem de soyluların dili, hem öğrenci argosu, hem de hatta 'haydutlar dünyası'nın sesi» bulunuyor (14).

19. ve 20. yüzyılın gerçekçi yaratışındaysa, **çok seslilik** başlıca bir niteliktir. İlk kez bu yaratışta, artık kendi «ses»lerine kavuşmuş olan figürlerin söylemlerinin toplumsallaştığı.

D. S. Lihaçov, eski edebiyata ilişkin olarak: «Eyleyen kişinin söylemi, kişinin kendisi yerine, hep yazarın söylemidir», diye yazıyor. «yazar bir çeşit kukla oynatıcısı gibidir. Kuklanın kendi sesi yoktur. Onun yerine yazar kendi sesiyle, kendi diliyle ve alışılmış üslûp içinde konuşur. Yazar aynı zamanda, eyleyen kişinin ne dediğini ve ne demiş olabileceğini de iletir... Böylece, eyleyen kişiler, dıştan pek konuşkan görünmelerine karşın, sanki aslında konuşmuşlar gibi, tuhaf bir etki oluşur.» (XVII vek v mirovom literaturnom ratsvitii'de, 1969, s. 313.)

ideolojik ve bireysel karakteristikleri işlenmektedir. Böylece, figürün iç dünyası, yalnızca söylenen sözün mantıksal anlamı yoluyla değil, fakat doğrudan doğruya söylemin tarz ve üslubuyla da dile geliyor:

«Düşünür Kurtarmak istiyorum onu,
Sahtekârın yüze gülen zincirinden,
Onun masum tazeliğine göz diken
Sahtekârın tuzağından, hilesinden.
Kurtarmak istiyorum ki o zambak fidanı
Kurdun zehirli diline kurban gitmesin
Ve solmasın henüz açmamışken daha
O dilberler dilberi nazlı çiçek.
Yani demek istediği şeydu kısaca
Arkadaşıyla düelloya girecek.»

Puşkin'in «Yevgeni Onegin»inden alınmış olan yukarıdaki dizeler, duygularını romantik biçimde abartan ve bu nedenle de, sözdizimi yönünden karmaşık, eğretilmelerle dolu, özellikle şiirselleştirilmiş ve yüceltilmiş bir söylem tarzına kayan Lenski'nin ruhsal durumunu karakterize etmektedir. Kahramanın söylemindeki bu özelliklerse, anlatıcının: «Yani, demek istediği şeydu kısaca: Arkadaşıyla düelloya girecek», biçimindeki, rahat, gündelik, dümdüz, hiç zorlanmayan ve hiç «edebiyat yapmayan» yorumuyla iyice açığa çıkarılıyor. Lenski'nin pek romantik bir etki bırakan monoloğu, böylece biraz da alaya alınıyor.

Kişilerin özgün söylemiyle ilgilenmek, pek çok gerçekçi yazarın ortak yanıdır. «İmgesel düşünmek ve öyle yazmak için», diyordu N.S. Leskov, «yazar, yarattığı kahramanların hepsinin, kendi konumlarına ve kendi durumlarına uygun olarak kendi dilleriyle konuşmalarını sağlamalıdır. İnsan, sözleriyle yaşar; kim, hangi koşullarda nasıl sözler eder, bunun bilinmesi gerekir. Yıllardır, toplumsal merdivenin değişik basamaklarındaki insanların konuşma tarzlarını ve söy-

leyiş biçimlerini özenle izliyorum. Benim kaleminde onlar hep kendi'lerince konuşurlar, edebiyat'ça değil» (15). Gogol'ün, Ostrovski'nin, Çehov'un, Platonov'un, Şolohov'un ve öbür yazarların da pek çoğunda, kahramanlar hep «edebiyat'ça değil, kendi'lerince» konuşmaktadırlar. Böylece kişilerin söylemi, çoğu kez onların yinelenemez olan ruhsal tavırlarını karakterize ediyor. «Yoksullar» romanındaki bir deyim olan «yüreğin ateşi», yalnız Dostoyevski'nin kahramanlarına özgü değildir. İnsanın bu ruhsal yeteneği, birçok gerçekçi yazar tarafından işlenmiştir.

SÜJE KAVRAMI

Epik ve dramatik eserlerde, kişilerin zaman ve mekân içinde uzanan eylemleri gösterilir; onların yaşamlarında geçen olaylar sergilenir, dedik. İşte, sanatsal yaratışın bu yanını (yani, genellikle kahramanların edimlerinin sonucu olan olay akışını, ya da daha doğru bir deyişle: Gösterilenlerin zaman ve mekân içindeki dinamiğini), **süje** terimiyle dile getiriyoruz (Fr: Sujet— Nesne, Konu).

Gündelik dilde süje, çoğu kez bir eserin içeriğiyle özdeşleştirilir. Sözelimi, bir romanın içeriği sorulduğunda, kahramanın başından geçen olaylar anlatılıp geçilir çoklukla (şura ya gidiyor, bununla tanışıyor vb.) Oysa bunları anlatmak, asla içeriği ortaya çıkarmaz, olsa olsa eserin sanatsal biçim içine girmiş olan süje'sini kısaca belirtmiş olur. Biçimin öteki yanları gibi süje de eserin düşünsel ve konusal yaklaşımını dile getirir Olayların gidişi yoluyla yazarın sanatsal fikri gerçekleştirilmektedir (16).

Süje'sellik, gerek edebiyatın ve gerekse ona akraba sanatlar olan tiyatro ve sinemanın çok değerli bir niteliğidir. Süje, kişiler için eylem alanı yaratır ve yazara, karakterlerini kucaklama ve açıklama olanağını sağlar. Yazar, süje yardı-

myla çoğu kez kişilerin gelişim süreçlerini ortaya serer. Gorki'nin, süje'den, kahramanların karşılıklı ilişkileri, sempati-leri ve antipatileri, diye söz ederken, onu: «Şu ya da bu karakterin gelişim ve biçimleniş tarihi» olarak nitelemesi boşuna değildir (17).

Bununla birlikte bu görüş gene de süje'nin özüne el atmış olmuyor. Birçok epik ve dramatik eserde, figürlerin, kendi karakter gelişimleri dışında sergilendiğini söylemiştik. Gorki'nin tanımıysa, daha çok, gerçekçiliğin serpilip gelişme çağı için geçerlidir: 19. ve 20. yüzyılın toplumsal-ruhsal (sosyal-psikolojik) roman, öykü ve dramlarında, kahramanın benimsediğı bakış açılarının, temsil ettiğı görüşlerin ve içinde bulunduğu heyecan dünyasının evrimi sergilenmiştir.

Süje'yi olayların gidişi olarak kavrama geleneğinin edebiyat biliminde uzun bir geçmişi vardır. Daha 19. yüzyılda ortaya çıkmıştı bu yaklaşım (örneğin, A.N. Veselovski'nin «Süjenin Poetiğı» çalışması). Ancak, modern Sovyet edebiyat biliminde, süjenin bu geleneksel kavranışı yanında bir başka düşünce daha bulunmaktadır. Devrimden önce, bilimcilerin süje olarak gördükleri şeye, «biçimsel okul» temsilcileri «fabl» diyorlardı (Lat: Fabula Öykünce, yerinel öykü, bir kılıf ardında gizli anlam). «Süje» kavramından ise bu temsilciler, sanatsal olarak «işlenmiş» fabl'i, yani olayların, olguların ve bunların ayrıntılarının eser metni içinde düzenlenişini anlıyorlardı. V.B Şklovski'nin fabl ve süje anlayışları böyleydi. Bu anlayış 1920 yıllarında çok yaygınlaştı. B.V. Tomaşevski şöyle yazıyordu: «Olayların, karşılıklı içsel bağlantılarıyla birlikte oluşturdıkları bütüne, fabl diyoruz. Olayların eser içindeki sanatsal dağılım ve düzenlenişine ise, süje denir» (18).

Şklovski ve biçimsel okulun öteki temsilcilerinin, anlatılan olayların kendi akışı ile bunların anlatımdaki dizilişini

birbirinden ayırmaları, sanatsal edebiyatın biçiminin incele- nişinde ileriye doğru atılmış bir adım olmuştur. Fakat, dur- madan terim değiştirmek, edebiyat biliminde alışılmış dil kullanımını kopardığı için, biçimsel okulun terimleri bu yön- den kullanışlı değildir.

Sergilenen olayların ve ayrıntılarının eser metnindeki sıralanışına (yani, Şklovski'nin süje dediği şeye) biz bundan böyle, süje'nin düzenlenişi (kompozisyon'u), bunun bileşen- leri ve ayrıntıları, diyeceğiz. «Süje» kavramınınsa, taa 19. yüzyıldan bu yana gelen ilk anlamını koruyacağız.

Bir süje, esas olarak kişilerin eylemlerinden (aksiyon'la- rından) meydana gelir. Bir eylemse, insanın, edimlerinde, devinimlerinde, söylediği sözlerde, tavır ve mimiklerinde di- le gelen heyecanları, düşünceleri ve niyetleri demektir.

Edebiyatta birbirinden farklı eylem tipleri vardır. Kimi durumlarda süje, kişilerin kararlı edimleri üstüne kurulmuş, onların yaşamlarındaki dönüm noktalarına —«düğüm nok- taları»na— göre düzenlenmiştir. Böyle durumlarda eylemi (aksiyon'u) dolduran şey, dış dinamiklerdir: Yani, aksiyon'un sürecinde ve sonucunda kahramanlar arasındaki ilişkiler, onların kişisel yazgıları veya toplumsal konumları değiş- mektedir. Öteki durumlardaysa, olaylar, öncelikle kişilerin düşünce ve duygu süreçlerinin nedenleri olarak görülürler. Burada kişiler, düşüncelerini ve duygularını, davranışlarıyla (sözler, tavırlar ve mimikler olarak) dile getirirler, fakat ya- şamlarında dışsal bir değişim doğuracak hiç bir şey yapmaya girişmezler. İşte bu durumlarda eylemin (aksiyon'un) bir iç dinamiği vardır: Yani, olayların akışı içinde kahramanların konumlarından çok, ruhsal (psikolojik) durumları değişim geçirir. Bu eylem tipi, 19. ve 20. yüzyıl edebiyatında geniş

bir yayılım kazanmıştır*.

Adıgeçen iki eylem tipini G.B. Shaw da «İbsen'ciliğin Özünün Özü» (19) adlı çalışmasında polemikçi bir karşılaştırmayla birbirinden ayırıyordu. İbsen, kahramanları dıştan değişimlere götüren geleneksel tarzda ustalıklıca karmaştırılmış olaylar ile, kahramanların kendi yaşam durumları üstüne yaptıkları konuşma ve tartışmaları karşı karşıya getirmekteydi. Burada G.B. Shaw, kahramanlar arasındaki «tartışma»yı, İbsen'in oyunlarında ve bütünüyle yeni dramda varolan en önemli eylem temeli olarak görüyordu.

«Dış aksiyon» ve «iç aksiyon» kavramlarını K.S. Stanislavski de kullanmıştır. «Sanat Yaşamım» adlı kitabının Çehov'a ayırdığı bölümünde Stanislavski, şöyle yazıyordu «Onun eserleri son derece eylemlidir, hem yalnızca dışsal gelişim yönünden değil, içsel gelişim yönünden de. Yarattığı insanların eylemsizliklerinde bile, karmaşık bir içsel eylemlilik saklıdır. Çehov herkesten daha etkili bir biçimde kanıtlamıştır ki, sahne eylemi (aksiyon'u), içsel anlamıyla kavranmalıdır.» (20).

Dış aksiyonun ağır bastığı süjeler, olayların gidişinde esas olarak peripetilere dayanırlar. Peripeti kavramından, Aristoteles zamanında, kahramanın yazgısındaki beklenmedik ve belirleyici değişimler ve mutluluktan mutsuzluğa veya

«İç aksiyon» (içsel eylem) kavramı, bir bakıma görelidir: Çünkü, süje içindeki her eylem (bu arada «içsel» denen eylem de), kişilerin, düşünce ve duygularını dışsal davranışlarıyla (dil, tavır ve mimikleriyle) gerçekleştirmeleri demektir.

(Çeviride «eylem» terimiyle karşıladığımız «aksiyon» kavramının dar anlamda alınmasını önlemek için yer yer «aksiyon» terimini de kullanmak ihtiyacını duyduk. Bunu yaparken de özellikle Almanca'ya çevirenlerin yaptıkları sözcük değiştirmelerini izlemeye çalıştık. Her iki terimin de dilimizde kullanıldığı böyle kavramlar için, (örneğin «düzenleyim» ile «kompozisyon» gibi) ayrı tutumu izlemeyi uygun gördük. ÇN.)

tersine, düşünölebilecek her çeşit «baht dönömleri» anlaşılmaktaydı. Peripeti'ler, gerek eski zamanların kahramanlık söylencelerinde ve büyü masallarında, gerekse antik çağ ve Rönesans komedyalarında, tragedyalarında, ayrıca ilk aşk öykülerinde, şövalye romanlarında, serüven ve dolantı (entrik) romanlarında da büyük önem taşıyorlardı. Böyle eserlerde, yaşam, keyfi ve kendi bildiğine değışimler gösteriveren mutlu ve mutsuz durumların bir eklenti alanı olarak gösterilirdi. Kahramanlar, her an beklenmedik biçimde değışebilen yazgının güçleri elinde oyuncak gibiydiler. Heliodoros'un «Theagenes ile Harikleia'nın Etyopya Serüvenleri» romanında anlatıcı şöyle sesleniyor: «Şu insanoğlunun yazgısı nasıl da değışken, nasıl da kararsız!» Antik çağ ve Rönesans edebiyatında böylesi sözler belirgin bir «genel yer» tutarlar. Sophokles ve Seneca'da, Boccaccio ve Shakespeare'de, bu tür sözler sık sık ve değışik biçimlerde yinelenir: Adım başı, kaderin «cilvesi»nden, «oyun»undan, «belli olmaz hesabı»ndan söz edilir; hep de bu kader, ya «tüm mutluların düşmanı», ya da «mutsuzların tek umudu»dur.

Kesin biçimlenmiş ve çok sayıda peripeti'ler taşıyan eserlerde, aynı zamanda, kendi istenci ve kararıyla davranan kahramanlar da öne çıkarılmıştır. Yazarlar, öncelikle kişilerin kararlı çıkış yapma yetilerinin altını çiziyorlardı. Yaşamda gösterilen dönüm noktalarını da çoğu kez, kahramanın kendi gücü, yürekliliğı, becerisi veya buluş yeteneğı belirlerdi. Bu, en çok Rönesans komedyalarında ve kısa öykülerinde belirginlik kazanmıştır.

Son iki yüzyıl içindeyse, geleneksel dış aksiyon yanında iç aksiyonun önemi arttı. Çehov'un eserlerinde hiç sapmasız ve boydan boya iç aksiyon gerçekleştirilmiştir. Bu eserlerde süjenin temeli asla eylem taşıyan peripetiler değildir (Çehov'da bunlar düpedüz yok olmuştur). fakat Çehov'da süje temelini, figürlerin, çoğu kez herhangi bir olayla da bağın-

tısı bulunmayan duygu dalgalanmaları oluşturmaktadır. Duygulardaki bu değişimlerin dayandığı şeyler, ya yeni yeni görüntülerin ve olguların farkına varılıp kavranmasıdır, ya zihinsel olgunlaşma sürecidir, veya yanılısamalı tasarımlardan çıkılıp dünyaya daha açık, eleştirel ve derin bir gözle bakılmasıdır, ya da tam tersine, gittikçe daha bir yoğunlukla dar kafalılığın eylemsizliği içine gömülüp gitme sürecidir.

Yazarın dikkatinin, dış aksiyonun dinamiğinden ayrılarak bilme-tanıma süreçlerine böyle yoğunlaşması, insan bireyindeki çok boyutluluğa duyulan sanatsal ilginin sürekli artışıyla bağlantılıdır.

19. ve 20. yüzyılın edebiyatı, alabildiğine, hem temelinde peripetilerin yer aldığı dış aksiyona, hem de ruhsal durumun dinamiği olan iç aksiyona dayalı olmuştur. Dostoyevski'nin ve Dickens'in, Leonov ve Bulgakov'un, Şolohov ve Faulkner'in eserlerinde dış aksiyonun zenginliği kesin ağırlıktadır. Çehov ve Hemingway'in yaratışlarındaysa, dış aksiyon zenginliğinin rolü alt düzeyde kalır. Bu yazarlarda, süje yaklaşımının basitliği, ayırdedici bir niteliktir (ki, edebiyat eserlerinin bu niteliğine, Belinski. o zamanlar büyük önem veriyordu).

SÜJE VE ÇATIŞMA

Süje'nin en önemli işlevi, gerçekliğin içindeki çelişkileri açığa çıkarmak, yani **çatışmaları** (Hegel'in deyişiyle: çarpışmaları) ortaya koymaktır. Çatışma, epik ve dramatik eserlerin önemli bir yanını oluşturur. Çatışmaların niteliği, eserin sorunsal kapsamının bir türevidir.

«Toplumsal heyecansal bağlanım» (Belinski) içindeki eserlerde **çatışmalar**, somut tarihsel bir durumun sonuçları olarak ele alınıp gösterilirler. Böyle eserlerde çoğu kez, değişik toplumsal gruplar, katmanlar, sınıflar, boylar, uluslar ve

devletler arasındaki çelişki ve çatışmalar sergilenmektedir. Örneğin, «İgor Destanı», Puşkin'in «Boris Godunov»u ve A. Tolstoy'un «I. Petro»su, gibi. Toplumsal çelişkiler böyle eserlerde dolaysızca ve açıkça konmuşlardır ve genel çatışmalar olarak görünürler. Buna karşılık, toplumsal çelişkilerin süje içinde yer alışı, bir ışığın kırılarak yansımaları gibi dolaylı yoldan, kişisel ilişkiler üzerinden, bireysel çatışmalar prizmasından geçerek de olabilir. (Puşkin'in «Yevgeni Onegin»inde, Turgenyev'in «Rudin»inde ve Dostoyevski'nin «Yoksullar»ında böyledir). Öte yandan, sorunsal yanı ağırlıkla ahlaksal veya felsefi-ahlaksal olan eserlerde, çatışmalar, esas olarak insan yaşamının evrensel ve tarihte yinelenen ana çizgileriyle bağlantı içinde konmaktadır. Bunu daha çok «genelgeçer (ebedi) konular» denen, yaşam ve ölüm, çocukluk, sevgi, annelik, yaşlılık, yaratıcılık, iyi ve kötü, gibi konulara adanmış eserlerde görüyoruz: Dante'nin «İlahi Komedi»sı, Lermontov'un «Şeytan»ı, Blok'un «Gül ve Haç»ı. Bulgakov'un «Usta ile Margarita»sı, böyle eserlerdir.

Kişilerin yaşamındaki çatışmalar ile olayların gidişi arasındaki karşılıklı ilinti, değişik biçimlerde olabiliyor. Çoğu kez çatışma, sergilenen olayların gidişi içinde, bütünüyle ve eksiksiz olarak gerçekleştiriliyor. Çatışmanın doğması da, yükselip keskinleşmesi de, çözülmesi de, seyircinin gözleri önünde olup bitiyor. Bu çatışma, çatışmasız bir durum zemininde geçen, kendine kapanık bir «yerel» (lokal) çatışmadır.

Çatışmaların bu «kendine kapanık»lığı, Rönesans döneminin edebiyat eserlerinin büyük çoğunluğu için belirgin bir nitelik. Boccaccio'nun novel'lerinde, Shakespeare'in komedya ve bazı tragedyalarında olduğu gibi. Sözel olarak Othello'nun muhsal dramı, bütünüyle Iago'nun şeytanca oyununu çevirdiği zaman, diyalog içinde işlenmiştir. Kısacası, kişinin kötü niyetli tuzağı, baş kahramanın acılarının, tek

ve esas kaynağıdır. «Othello» tragedyasındaki çatışma, tüm derinliğine ve keskinliğine karşın, gerek zaman ve gerekse mekân olarak sınırlıdır. Hegel, «Estetik»inde bu tür çatışmaya evrensel bir anlam vererek şöyle demiştir: «Bu bakımdan çarpışma, bir **yürek yarası**’ndan kaynaklanıyor; ama öybir yara ki, sürgit yara olarak kalamaz, halledilmesi gerek; bu olmasa durum çok uyumluydu, bununla o durumda bir **değişiklik** oldu, şimdi kendisinin de bir daha değişmesi gerekiyor» (21).

Buna karşılık, tümenden farklı durumlar da vardır. Birçok epik ve dramatik eserde olaylar, öyle bir zemin üzerinde ortaya çıkarlar ki, o zeminin kendisi zaten sürekli olarak çatışma yüklüdür. Yazarın ilgisini çeken çelişkiler, sergilenen olaylardan önce de vardı, olaylar olurken de vardır ve olaylar kapandıktan sonra da varlığını sürdürecektir. Kişinin yaşamında geçen olaylar, onların dışında da zaten varolan çelişkilerin bir çeşit bütünleyicisi olarak ortaya gelirler. İşte bu sürekli çatışma yüklü durumlar, 19. ve 20. yüzyıldaki gerçekçi edebiyatın sükelerinde hemen hemen en büyük bir çoğunlukla belirleyicidirler.

Dostoyevski’nin eserlerinde olaylar, keskin çatışmalarla dolu bir zemin üzerinde gelişmektedir. Örneğin «Budala» romanında, yazarın fikrine göre toplumda egemen olan kendini beğenmişlik, çıkarıcılık, bencillik ve bireycilik ruhuyla bağlantılı çelişkiler ve bu çelişkilerin ne kadar derin olduğu, giderek nasıl daha da kökleştiği, etkilice öne çıkarılmıştır. Hastalık derecesinde bir kendine düşkünlük ve hırs, yalnızca Nastasya Filipovna’nın ve Aglaya’nın değil, General İvolgin’in, onun çocuklarının, Rogojin’in ve hasta İpolit’in de ruhunu sarmış durumdadır. «Budala» romanında, yalnızca Nastasya Filipovna’nın öldürölmesi ve Mişkin’in delirmesiyle sonuçlanan esas kişilerin ilişkiler düğümü değil, fakat bu karşılıklı ilişkilerin ardındaki toplumsal - ruhsal zemi-

nin kendisi de çatışma yüklüdür.

Çehov'un dramlarında da kahramanların raslansal ve gelip geçici olmayan sürekli bir çelişki içinde bulundukları görülür. Zamana bağlı olarak sonuçlanan çatışmalar burada, her zaman çatışmalı olan bir asal durumun içinden çıkmaktadırlar. Yazarın sergilediği olaylar genellikle çok değildir ve hemen hemen hiç de önemleri yoktur. Çehov'un olgunluk dönemi oyunlarının süjesinde, her geçen gün kendini belli eden ve bir yandan kahramanların kendi ufuklarının darlığına, öbür yandansa, onları çevreleyen bağnazlık, kültürsüzlük ve gündelikle oyalanma ortamına bağlı olan tatsızlıklar esastır. «Vanya Dayı» oyununu oynayacak olan Moskova Sanat Tiyatrosu oyuncularına Çehov, kahramanların yaşamlarındaki dıştan dramatik görünen dönüm noktalarını fazlaca vurgulamamaları uyarısında bulunmuştur. Voinitski ile Serebryakov'un çatışması, diye belirtmişti Çehov, onların yaşamındaki dramın bir başlangıcı değildir, fakat bu dramın su yüzüne çıktığı durumlardan yalnızca bir tekidir

Demek ki, süjedeki çatışmalar ve bunların canlandırılma usulleri, son derece çeşitlidir ve tarihsel olarak da değişkendir.

ZAMAN - SIRALI SÜJELER VE YOĞUNLAŞTIRILMIŞ SÜJELER

Süjeyi meydana getiren olayların birbirleriyle bağıntısı değişik tarzlarda olabiliyor. Kimi durumlarda olaylar, yalnızca zamansal bağla bağlıdır (B olayı, A olayından sonra olmuştur); kimi durumlardaysa, olaylar arasında zamansal bağın yanında ayrıca nedensel bağ da bulunur (B olayının nedeni, A olayıdır). Sözgelimi, «Kral öldü, ardından da kraliçe öldü», tümcesi, birinci tipte bir bağıntı oluşturur. Ama, «Kral öldü, sonra da onun mezarı başında kraliçe öldü», tümcesiyle, ikinci tipte bir bağıntı elde ederiz.

Buna göre de süjenin iki çeşidi ortaya geliyor. Olaylar arasında yalnızca zamansal bağın ağırlıkta olduğu süjelere, **zaman-sıralı** (kronikal) süjeler diyoruz. Olaylar arasında nedensel bağların ağırlık taşıdığı süjelere ise, birlikli bir eylemi (aksiyonu) olan süjeler, ya da **yoğunlaştırılmış** (kon-santrik) süjeler diyoruz*.

Yüzyıllarca önce Aristoteles de bu iki tip süjeden söz etmişti. Aristoteles, ilkin, birbirinden bağımsız ve kopuk olaylardan ve eylemlerden («hareket»lerden) meydana gelmiş «bölümlü öykü»lerin (episodik fabl'lerin) bulunduğunu belirtmiş; ikinci olarak da, birlikli ve bütünlüklü bir eyleme («hareket»e) dayalı fabl'ler üstünde durmuştu. Burada, Aristoteles'teki «fabl» kavramı, bizim «süje» kavramımıza karşılık oluyor (Aristoteles'teki «hareket» kavramı için de zaten «eylem» veya «aksiyon» terimlerini kullanıyoruz, ÇN).

Bir süjenin bu her iki örölüş tipi de, içlerinde özel sanatsal güçleri barındırmaktadır. Süjenin zamansal sıralılığı, gerçeklikteki çok katlılığın, çok boyutluluğun ve görüngü zenginliğinin yansıtılmasını sağlıyor. Zaman-sıralı süje kuruluşu, yaşamın zaman ve mekân içinde kucaklanması için yazara en geniş özgürlüğü veriyor. Dolayısıyla bu tarz kuruluş, «büyük biçim»li epik eserlerde alabildiğine kullanılmıştır. Rabelais'in «Gargantua ve Pantagruel»i, Cervantes'in «Don Kihote»si, Lesage'in «Gil Blas'ın Öyküsü», Byron'un «Don Juan»ı, Radışcev'in «Moskova'dan Petersburg'a Yolculuk»u, Nekrasov'un «Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?»u, Saltykov-Şchedrin'in «Bir Kentin Öyküsü», Gorki'nin «Artamanov'ların İşi» ve Tvardovski'nin «Vasili Tyorkin»i gibi öykü,

* Burada önerilen terimler konusunda kullanım birliğine varılmış değildir. Örneğin, sözü edilen aynı süjeler için «merkezkaç» ve «merkezci» süjeler terimi de kullanılmaktadır. (Bkz: V. V. Kojinov, age.).

roman ve poemlerde hep zaman-sıralılık temel ağırlıktadır.

Zaman-sıralı süjeler çeşitli sanatsal işlevleri yerine getirirler. İlkın, bu süjeler, kahramanların kararlıca ve kendi istençleriyle giriştikleri eylemlerin bir bütünlenışı, dönüm noktası olan olayların ve akla gelebilecek her türlü serüvenin bir gruplanması olabilirler. Bu durumda, serüven sjelerinden söz edilir. Böyle süjeler, edebiyatın gerçekçilik öncesi eserlerinin karakteristik sjeleridir (Homeros'un «Odysseia»sından, Lesage'ın «Gil Blas'ın Öyküsü»ne varana dek). Bu tür eserler, genellikle pek çok çatışmalarla doludur. Kişilerin yaşamında, çelişkilerin kâh biri, kâh öteki ortaya çıkar, çözölür ve bu böylece sürer.

İkinci olarak, zaman-sıralı süjeler toplumsal yaşam tarzını ve kişilerin iç dünyalarını sergilemeye yararlar. Böyle süjeler aynı zamanda, dıştan birbirleriyle hiç de bağlantılı olmayan fakat her biri esas kahraman için derin bir içsel anlam taşıyan olaylara ve olgulara, üstten topluca bir bakış sağlarlar. Kahramanının ölüler diyarındaki gezintisinin ve ister istemez dünyadaki düzeni anımsayışlarının bir çeşit kronik'i olan Dante'nin «İlâhî Komedyası», bu biçimin ilk örneklerindendir.

Son ikiyüzyılın edebiyatında, öncelikle kahramanın içsel -düşünsel gelişiminin kronik'i ve onun kendi bilincinin oluşum tarihçesi, ayırdedici nitelik düzeyine gelmiştir. Goethe'nin «Wilhelm Ustanın Çıraklık Yılları» eseri bunun belirgin bir örneğidir. Ayrıca, L. Tolstoy'un «Çocukluk. Ergenlik Yılları. Gençlik Çağı», M. Gorki'nin «Çocukluğum», «Ekmeğimi Kazanırken», «Benim Üniversitelerim» ve N. Ostrovski'nin «Ve Çeliğe Su Verildi» eserleri de örnek olarak gösterilebilir.

Serüvenin kroniğinden çıkıp, gündelik yaşamın ve şam süreçlerinin zaman-sıralı gösterimine varan bu ilerleme, süje kuruluşunun evrimindeki bir yönsemeyi dile getirmek-

tedir.

Süjenin bu biçimlenişi, son ikiyüzyıl içinde çok çeşitlilik kazandı ve yeni türlere yayıldı. Bu biçimleniş, büyük biçimli epik eserlerde başlangıçtaki gibi ağırlığını sürdürürken, giderek küçük epik biçimde de kendini gösterdi (Turgenyev'in «Bir Avcının Notları»ndaki birçok öykü ve Çehov'un «Evde» tipindeki kısa öyküleri, gibi); ayrıca dram alanına da girdi: Çehov ve daha sonra da Gorki ve Brecht, geleneksel tarzdaki «birlikli aksiyon»a sırt çevirip, oyunlarını önemli ölçüde zaman-sıralı olarak biçimlemeye geçtiler.

Öte yandan, süjenin yoğunlaştırılması da, yani sergilenen olaylar arasındaki doğrudan nedensel bağıntıların esas alınması da, yazarın önüne yeni perspektifler açar. Böylesi birlikli aksiyon, belirli tek bir çatışma durumunun özenle incelenmesine olanak verir. Bundan başka, yoğunlaştırılmış süjeler, bir sanat eserinin biçimindeki birlik ve bütünlüğe, zaman-sıralı süjelerden çok daha büyük ölçüde yardımcıdır: Yoğunlaştırılmış süjelerin açıkça belirgin bir yapısal işlevleri vardır. Bu nedenledir ki, tek ve birlikli bir eyleme yoğunlaşan süjeler, kuramcılara daha çekici gelmiştir. Aristoteles'in, «episodik fabl»leri (bağımsız bölümlerin art arda dizilişi tarzındaki öyküleri) olumsuz karşılaması ve bunların karşısına, olayların doğrudan nedensel bağlarla bağlı bulunduğu süjeleri (fabl'leri), daha bütünlenmiş ve en yüksek biçim olarak koyması, belirleyici olmuştur. Aristoteles'e göre, bir tragedya: «Birlikli ve kendi içinde bütünlenmiş bir olay» ın gösterimini sunmalıydı ve «olayın bölümleri de, bunlardan birinin çıkarılması veya yerinin değiştirilmesi halinde, bütünün düzeninin bozulacağı düzeyde, bir kendine kapanık bağıntı içinde» bulunmalıydı (22).

Bütünlüklü aksiyonu Aristoteles, bir başlangıcı ve bir de sonu olan şey, diye tanımlıyordu. Bunun sonucu olarak da yoğunlaştırılmış süjeler söz konusu oluyordu. Daha sonra

bu süje tipi, birçok edebiyat kuramında, en iyi süje kuruluşu olarak ve hatta zaman zaman, mümkün olan tek süje kuruluşu olarak görülür oldu. Örneğin, klasisizmin ilk nc savasmcısı olan Boileau, yazarın tek bir olay düğümüne yoğunlaşmasını, bir eser için en önemli yeğleme ölçütü saymaktaydı «ok fazla olayla doldurulmuş bir konu da bizim için uygun değildir. Tek başına Akhilleus'un öfkesi bile, özenle ve sanatsal zenginlikle işlenecek olsa, bütün bir İlias'ı bol bol karşılamaya yeterdi. Fazlaca olay tıkıştırmak, işlenecek konuyu çoğu kez fakirleştirir bile» (23).

Yoğunlaştırılmış süje biçimlenişi özellikle dramda ne çıkmıştır. Gerek Aristoteles, gerekse klasisizmin kuramcıları ve Lessing, Hegel, Puşkin, Belinski, dramatik aksiyonda birliği zorunlu görmüşlerdi. Puşkin: «Aksiyonun birliği korunmalıdır» diyordu (24).

Küçük biçimli epik eserler de (zellikle kısa öyküler), belirli tek bir olay düğümüne dayalı süjelere eğilimlidirler. Ayrıca, rneğin «Tristan ve Isolde», Rousseau'nun «Yeni Hloise», Puşkin'in «Yevgeni Onegin», Stendhal'in «Kırmızı ve Siyah», Dostoyevski'nin «Su ve Ceza», Fadeyev'in «Ondokuzlar», Nikolayeva'nın «Yolst Boğuşma» anlatısı ve Turgenyev'in birçok roman ve anlatıları gibi roman, destan ve büyük biçimli anlatılarda da gene bir yoğunlaştırılmış çekirdek buluyoruz.

Çoğu kez, aynı bir eserin süje biçimlenişi içinde, hem zaman-sıralı, hem de yoğunlaştırılmış öğeler birlikte yer almaktadır: Yazarlar, aksiyonun ana çizgisinden uzaklaşarak o ana çizgiyle yalnızca dolaylı bir ilinti içinde bulunan yan olaylara geçiyorlar. Örneğin L. Tolstoy'un «Diriliş» romanında, esas kahramanlar olan Katyuşa Maslova ile Dimitri Nehlyudov arasındaki çatışma dolu karşılıklı ilişkilerin bir bütünlüklü düğümü vardır. Fakat bunun yanısıra romanın süjesi, zaman-sıralı öğeler de içermektedir ki, bu yolla oku-

yucunun gözleri önünde, mahkeme duruşmalarının, toplum-daki yüksek tabaka ortamının, Petersburg'lu büyük memurlar çevresinin, sürülmüş devrimciler dünyasının ve köylülerin yaşamının boydan boya bir tablosu oluşuyor.

Bütün bunların en karmaşığı da, aynı anda ortaya çıkan birçok «olay düğümünün» birarada izlendiği çok kanallı süjelerdeki, yoğunlaştırılmış öğeler ile zaman-sıralı öğelerin birbirleriyle olan karşılıklı ilişkileridir. Örneğin L. Tolstoy'un «Savaş ve Barış» ve «Anna Karenina», Dostoyevski'nin «Karamazov Kardeşler», Galsworthy'nin «Forsyte Saga», Çehov'un «Üç Kızkardeş» ve Gorki'nin «Ayak Takımı Arasında» eserlerinde böyledir.

SÜJENİN BİLEŞENLERİ

Süje içinde (özellikle de yoğunlaştırılmış süjelerde) aksiyonun evreleri ve temelindeki çatışma açıkça belli olur. Bu evreler şu çok bilinen kavramlarla adlandırılırlar: 1—Düğüm; 2— Aksiyonun, dönüm noktalarını da (peripetileri de) içeren yükselişi; 3— Doruk ve 4— Çözüm Sözelimi, Shakespeare'in «Romeo ve Juliet» tragedyasının birinci perdesi, eylemi yürürlüğe sokan şu olaya gelip dayanıyor: Birbirlerini ilk kez baloda tanıyan ve aynı zamanda da iki düşman ailenin bireyleri olduklarını farkedenden Romeo ile Juliet, birbirlerine aşık olmuşlardır. Bu ise, aksiyonun **düğümüdür**.

Düğüm, kahramanların yaşamlarında daha önceden varolan çelişkileri açığa çıkarıp onları keskinleştirebildiği gibi, kendisi de yeni çatışmalar yaratabilir (birini o çatışmaların içine sokup, o «düğüm»e karıştırabilir). Yeni çatışmalar yaratılma durumu varsa buna, çatışmanın kurulması da denebilir. Shakespeare'in tragedyasındaki kahramanların ilk karşılaşmaları, Montague'ler ile Capulet'ler arasında uzun süredir varolan düşmanlığa, o ana kadar olmayan bir dramatik

keskinleşme getirmektedir: Geçmişten süregelen bir çatışma, daha da sertleşiyor ve kahramanlar için son derece önemli bir düzeye varıyor.

Shakespeare'in tragedyasının daha sonraki perdelinde, çok sayıda dönüm noktalarıyla ilerleyen **aksiyonun gelişimi'**ni görürüz ki bu, yoğunlaştırılmış süjelere özgü bir niteliktir. Rahip Lorenzo, Romeo ile Jüliet'i birleştirir ve umar ki, onların aşkları, aileler arasında süregelen düşmanlığa da bir son verecektir. Fakat Romeo'nun, Juliet'in kuzeni Tybalt ile çatışıp onun ölümüne neden olması, bu umudu boşa çıkarır. Lorenzo aşıklara birleşme ve mutluluk getirecek olan yeni bir plan kurmuştur: Romeo, babaların acıları dindiğinde geri dönüp Juliet'e gene kavuşmak üzere, sürgüne çıkar. Bunun ardından, kızın başma yeni bir dert açılır: Ailesi onu Paris'le evlenmeye zorlamaktadır. Ancak rahip Lorenzo, bu talihsizliği de savuşturmak için bir yol bulmuştur: Jüliet uyku ilâcı yutar, ölmüş gibi mezara konur, Romeo da tam Juliet uyandığında mezarın başında olacaktır. Fakat aksiyonun gelişimi içinde -bu kez daha da bir talihsizlikle- bir başka dönüm olur Mektup Romeo'nun eline vaktinde yetişmemiş ve Lorenzo mezarın başına geldiğinde Romeo zehiri yutmuş, Juliet ise uyandıktan sonra kendini hançerlemiştir.

Romeo'nun mezar başına gelip, uyuyan Juliet'i görerek onu ölmüş zannettiği an, aksiyonun gelişimindeki en gerilimli noktadır ve aynı zamanda çatışmanın da doruk noktasıdır. Kahramanların yaşamlarındaki böylesi en yüksek gerilim noktasına, yani çelişkilerin bu en üst keskinleşme anına **doruk** (kulminasyon) deniyor (Lat: Culmen — Tepe). Doruk, genellikle **çözüm**'den bir önce gelir. Çözüm ise, olayların akışının sonunu gösteren ve o akışın noktalandığı andır. Shakespeare'in tragedyasında çözüm, Romeo ile Jüliet'in ölümü ve Montague'lerle Capulet'lerin barışması biçiminde geliyor.

Çözüm, çatışmanın tümünü kucaklar, onu ortadan kaldırır, çatışmanın kararını verir. Ancak bu her zaman da böyle olmaz. Aksiyonun bitişi ile de çatışma durumunun ortadan kaldırılmasına bağlı olmak zorunda değildir. Pek çok eserin sonunda, kahramanların yaşamlarındaki çelişkiler tam tersine iyice keskinleşmiş olarak kalırlar. Örneğin «Yevgeni Onegin»in yazarı, kahramanını artık hep «çaresizliğin ve açmazın bu anı içinde» bırakmaktadır, çünkü «Tehlike ve dehşet sarmıştır onu!» Her ne kadar Onegin ile Tatyana'nın son buluşmaları, onların aralarındaki ilişkinin öyküsünü noktalıyorsa da, her birinin yaşamlarındaki çelişkiler, ezici bir keskinliğe varmış durumdadır. Griboyedov'un «Akıldan Belâ» oyunu, Gorki'nin «Ana» ve Fadeyev'in «Ondokuzlar» romanı gibi pek çok eserde çözüm, benzeri nitelikler taşır.

Düğüm, doruk ve çözüm, yoğunlaştırılmış süjeleri olan eserlerde bile zaman zaman belli belirsiz de kalabilir ve hatta kimi eserlerde tümünden yok olduğu da görülür. Böyle durumlar çoğu kez (özellikle dramda), düğümün çok uzak bir geçmişe bağlı olması ve aksiyonun, olayın başından değil de doruğa yakın bir anından başlayarak gösterilmesi nedeniyle ortaya çıkmaktadır. Örneğin Sophokles'in «Kral Eudipus» tragedyasında, düğümü oluşturan olay, yani Eudipus'un bilmeksizin babası Laios'u kendi eliyle öldürmesi, doğrudan gösterilmiyor Çok gerilerde kalmış bir olay olarak sözü ediliyor.

Aynı şekilde, ille belirgin bir doruk da zorunlu değildir. Zaman-sıralı eserlerin pek çoğunda doruk bulunmaz. Hatta yoğunlaştırılmış süje kuruluşlarının da kiminde doruğa rastlamayız. Örneğin L. Tolstoy'un «Hacı Murat» öyküsünde birdenbire varılan çözüm (kahramanın dağlara kaçması ve orada ölmesi), eylemin gelişimi içindeki belli bir gerilim yükselişi yoluyla önceden hazırlanmış değildir. Bunun'ın «Rahat Nefes»inde de, azçok belirgin sayılabilecek bir doruk yok-

tur: Öyküdeki aksiyonun ve çatışmanın çözümü olan, Olya Meşçerskaya'nın Kazak subayı tarafından öldürülüşü, beklenmedik biçimde ve birdenbire olurur.

Mekân ve zaman yönünden kendine kapanık çatışmaları izleyen eserlerde, çözümün belirleyici bir işlevi vardır. Böyle durumlarda okuyucunun dikkati özellikle çözüme yöneltilmiştir. Okuyucu, sergilenen olaylar zincirinin nasıl sonuçlanacağını merak eder.

Ancak, aksiyonun her zaman ille bir çözüme kavuşması da zorunlu değildir. Hele temelinde sürekli ve kalıcı bir çatışma durumunun yattığı eserler için bu çözüme varmama durumu özellikle karakteristiktir. Aksiyonun çözümsüz kalışına en iyi bir örnek, Çehov'un «Küçük Köpekli Kadın» öyküsüdür. Okuyucu, Gurov ve Anna Sergeyevna'dan, tam da onların artık o işkence verici durum içinde kalamıyacıklarını anladıkları bir anda ayrılıyor.

Gerçekçiliğin boy attığı dönemde, çözümün rolü giderek eski önemini yitirmeye başladı. Belinski şöyle yazıyordu: «Bizce öyle romanlar vardır ki, onların anlamı, bir son'larının bulunmayışında yatar. Çünkü gerçekliğin kendisinde de, düğüm'ü çözüm'e ulaşmayan olaylar vardır» (25).

Dobrolyubov, A. Ostrovski'nin ilk oyunlarında, kahramanların yaşamındaki çelişkilerin nedenlere dayanmaksızın çözülüverdiği «kaba bitiriş»leri, bir eksiklik olarak saptamıştı. G.B. Shaw, «İbsen'ciliğin Özünün Özünde», kişiler arasındaki tartışmanın yeni dramda geleneksel çözümün yerine geçtiğini ve eserde açığa dökülen derin yaşam çelişkilerinin, hazır bir çözümle bağdaşmadığını belirtiyordu.

Süje'sel eserlerin asal bileşenleri içinde ayrıca, serim, önöykü ve sonöykü ile prolog ve epilog da bulunmaktadır.

Serim (ekspozisyon), kişilerin yaşamlarından, düğümün hemen öncesine gelen dönemin sergilenişine deniyor (Lat Expositio — Ortaya serme, açıklama). Örneğin, Shakespea-

re'in az önce göz önüne aldığımız tragedyasında, Juliet'in, annesi ve sütneesiyle birlikte çocuk olarak görüldüğü sahne ve Romeo'nun da Juliet'le ilk karşılaşmasından önce, arkadaşları Merkurio'ya daha önceki aşkını anlattığı an, serim oluyor. Böylece serim, daha sonra gelişecek olan aksiyonun nedenlerini koymakta ve aksiyonu daha da bir aydınlatma olanağını getirmektedir.

Önöykü dediğimiz şey ise, kişilerin geçmişlerine ilişkin olarak verilen ön bilgilerdir. Önöykü, okuyucuya, eyleyen kişilerin karakterlerinin nasıl oluştuğunu açıklar. Son yüzyılların edebiyat süjelerinde, kahramanların geçmişteki yaşamlarının tasvirleri, hiç azımsanılmıyacak bir önem kazanmıştır. «Ölü Canlar»ın birinci bölümünün sonunda Çiçikov'un geçmişiyile ilgili olarak aktarılan ayrıntılı önöyküyü düşünelim; Turgenyev'in, «Soylu Yuvası»nın başında Lavretski ve Liza Katiline için ilettiği önöyküyü ve A. Ostrovski'nin «Fırtına»sında, Katerina'nın Varvara'ya baba evindeki serbest yaşamını anlatırken yansıttığı önöyküyü düşünelim.

Sonöykü'ye gelince, bu da eserdeki aksiyonun bitiminden sonra kişilerin yazgısının nereye vardığını bildiren anlatım ögesidir. 19. yüzyılda yazılan pek çok öykü ve romanın, sonöykü'lerle noktalandıklarını görüyoruz (Puşkin'in «Yüzbaşı'nın Kızı», Turgenyev'in «Babalar ve Oğullar»ı ve Dostoyevski'nin «Budala»sı, gibi).

Prolog, epik bir eserde veya (daha çok da) dramlarda, yazarın niyet ve görevlerinin bildirildiği veya ardından gelecek olan olayların kısaca belirtildiği ilk bölüme, ya da zaman olarak esas aksiyondan uzak kalan, aksiyondan çok önce geçmiş olup da onu aydınlatacak olan belli bir olayın gösterildiği ilk bölüme deniyor (Yun: Prologos — Giriş, önsöz). Goethe'nin Faust'u, «Tiyatroda Önoyun» ve «Gökte Prolog» gibi böyle iki prolog ile başlamaktadır.

Epilog ise eseri noktalayan bir bölümdür (Yun: Epilogos — Kapanış, sonsöz). Burada yazar (dramda figürlerden birinin ağzından) doğruca izleyiciye, yani okuyucuya veya seyirciye yönelir: Genelleyici yargılar iletir, gösterilen ilgi için teşekkür eder, iyi dileklerini sunar, vb. Böyle epilog'lar, örneğin Shakespeare'in komedyalarının bir belliliğidir.

Olay niteliği taşıyan daha geliştirilmiş epilog'lar da vardır. Bunlar özellikle öykülerde ve romanlarda görülür. Böylesi epilog'lar, esas aksiyonun bitişinden çok sonraki bir zamanda kişilerin karşılıklı ilişkilerinin nereye vardığını yansıtır. Örneğin, Raskolnikov'un zorunlu çalışma cezası sırasında Sonya Marmeladova'nın etkisiyle nasıl değiştiğinin gösterildiği, Dostoyevski'nin «Suç ve Ceza»sını düşünelim; ya da, 1812 savaşının bitiminden sekiz yıl sonra, Bezuhov'ların ve Rostov'ların yaşamının nasıl bir biçim aldığı sergilenildiği, L. Tolstoy'un «Savaş ve Barış»ını düşünelim.

Görüldüğü gibi, süjenin biçimlenme alanında evrensel ve genelgeçer kural ve kâhplar yoktur. Düşüm'ün, doruk'un veya çözüm'ün varlığı, hele önöykü'nün, serim'in, sonöykü'nün vb. varlığı hiç de bir zorunluluk değildir. Bir durumda, süjenin temelinde yatan çatışma çok sayıda dönüm noktaları (peripetiler) gerektirir de, bir başka durumda, aksiyonun gelişmesi bakımından tam tersine adım adım ve kararlı bir gidiş, yazar için daha önemli olabilir: bir eserde, belirgin bir çözüm ille zorunlu olur da, bir başka eserde tam tersine, çözümün olmayışı yeğlenebilir. Süjenin sanatsal nitelik düzeyi için bir ve tek genel ölçüt vardır ki o da, ilgili olduğu eserin içeriğine uygun düşmesidir.

SÜJENİN DÜZENLENİŞİ

Sergilenen olaylar arasındaki dış bağlantılar —yani, zamansal ve nedensel bağlantılar— yanında, bir de iç bağlan-

tilar —yani, heyecansal ve düşünsel bağlantılar— vardır. İşte, süjenin düzenleniş (kompozisyon) alanını, esas olarak bu iç bağlantılar meydana getiriyor. Sözgelimi «Savaş ve Barış»ta, ihtiyar Bezuhov'un ölümüne ayrılan bölüm ile Rostov'ların evindeki neşeli isim günü kutlamasına ayrılan bölümün yanyana gelişi, dıştan her iki olayın eş zamanda olmasına dayanırken, içerik açısından da taşıyıcı bir işlev yüklenmektedir. Bu düzenleme yoluyla okuyucu, Tolstoy'un, yaşamla ölümün birbirinden ayrılamazlığına yönelik düşüncelerinin içine çekilmiş oluyor.

Birçok eserde, süje bölümlerinin düzenlenişi başlıbaşına bir önem kazanmıştır. Örneğin, Thomas Mann'ın «Büyülü Dağ» romanında bu böyledir. Hans Castrop'un verem sanatoryumundaki yaşamının, her çeşit zaman karıştırmasından uzak, dosdoğru bir zaman-sıralılık içinde yansıtılması yanında, roman, bir de sergilenen olaylar, olgular ve bölümler arasında karmaşık ve çok anlamlı bir karşılaştırmalar sistemi içermektedir. Thomas Mann'ın, yaratışıyla ilgilenenlere «Büyülü Dağ»ı iki kez okumalarını salık vermesi boşuna değildir. İlk okuyuş, kahramanlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin, yani süjenin kendisinin belirmesi için, ikinci okuyuş ise, bölümler arasındaki girişimin iç mantığının özümlenmesi için, yani süjenin düzenlenişindeki sanatsal anlamın farke edilmesi içindir!

Süje kompozisyonu, olup bitenle ilgili olarak okuyucuya iletilen bildirimlerin de belli bir düzenlenişini kapsar. Büyük oylumlu metinleri kucaklayan eserlerde, bölümlerin birbirini izleyişi, genellikle kesintisiz olarak ve adım adım, yazarın fikrini ortaya çıkarmaktadır. Sanatsal düzeyi yüksek olan romanlarda, hikâyelerde, poemlerde ve dramlarda, her bir bölüm, okuyucuya yeni bir şey ulaştırır ve süje kompozisyonunun aynı zamanda odak noktasını da oluşturan bitişe kadar bu böyle gider. D. Furmanov, bir kezinde: «Sanatsal et-

kinin gücü son'da kendini gösterir», diye not düşmüştü (26). Hele daha küçük oylumlu olan tek perdelik oyunlarda, novel'lerde, fabl'lerde ve balad'larda, bitiş'in etkisi bir o kadar daha önemlidir. Böyle eserlerin temel düşüncesi çoğu kez hiç belli etmeksizin ancak metnin son satırlarında aydınlığa çıkıverir. Örneğin O'henry'nin öyküleri böyle kurulmuştur: Bitiş, aynı zamanda daha önce söylenenleri de tersine döndürür.

Kimi zaman yazar, okuyucusunu özellikle merak içinde bırakır, sergilenen olayların esas çekirdeğini uzun süre bildirmez ona. Bu düzenleme usulüne *aposisopese* deniyor. Ve okuyucunun nihayet kahramanla birlikte oraya kadar olanların farkına vardığı an da, Aristoteles'ten beri gelen «bulguya varma» (tanıma, bilgiye varma) terimleriyle adlandırılıyor. Gerek meraklandırma, gerekse bulguya varma, aksiyona büyük bir sürükleyicilik ve çekicilik kazandırmaktadır. Sophokles'in «Kral Eudipus» tragedyasını düşünelim: Bu tragedya da, hem kahramanın kendisi, hem de okuyucu, Laios'un öldürülmesinde asıl suçlunun Eudipus'un kendisi olduğunu uzun süre çıkaramaz. Ancak, modern çağda bu tür kompozisyon usulleri ağırlıkla serüven ve dolantı edebiyatında kullanılır olmuştur. Çünkü bu edebiyat alanında, Şklovski'nin deyişiyle, «gizlilik tekniği» ön planda gelmektedir.

Bununla birlikte, gerçekçi yazarlar da zaman zaman okuyucuyu merakta bırakmayı yeğlemişlerdir. Puşkin'in «Kar Fırtınası» öyküsü, meraklandırma üstüne kuruludur. Okuyucu ancak en sonda, Marya Gavrilovna'nın bilinmeyen biriyle nikâhlanmış olduğunu öğrenir ve bu kişinin de Burmin olduğu meydana çıkar.

Olayların saklı tutulması, aksiyona büyük bir gerilim kazandırır. Sözgelisi, «Savaş ve Barış» romanını ilk kez okuyorsak, Bolkonski ailesiyle birlikte uzun süre sanarız ki, prens Androy. Austerlitz savaşının ardından ölmüştür. Ancak

çok sonra onun Lısıye Gori'da görünmesi üzerine ölmediğini anlayabiliriz. Hele Dostoyevski'de, böylesi meraklandırmalar iyice karakteristiktir. Örneğin «Karamazov Kardeşler»de, okuyucu belli bir süre Fyodor Pavloviç'i oğlu Dimitri'nin öldürdüğünü sanır ve ancak çok sonra. Smerdyakov'un anlatmasıyla bu yanılgı sona erer.

Süje düzenlenişinde önemli bir araç da, olayları **zaman sırasından farklı yerleştirmek**'tir. Bu farklı yerleştirme çoğu kez, yazarın, okuyucusunun dikkatini olayların dışsal yanına değil de (yani, kahramanın başına şimdi ne gelecek? sorusuna değil de), olayların derin art nedenlerine yöneltme çabasından doğmaktadır. Söz gelişi, Lermontov'un «Zamanımızın Bir kahramanı» romanındaki süje düzenlenişi, sürekli olarak esas kahramanın iç dünyasındaki gizlerin içine girilmesine hizmet ediyor. Peçorin'i, önce Maksim Maksimoviç'in anlatımıyla tanıyoruz («Bella» bölümü), ardından kahramanın ayrıntılı bir portresini çizen anlatıcının ağzından dinliyoruz. («Maksim Maksimiç» bölümü) ve ancak bundan sonra Lermontov, Peçorin'in kendi güncesini ortaya getiriyor («Taman», «Preşes Mary» ve «Kaderci Adam» bölümleri). Yazarın seçtiği bu bölüm dizilişi yoluyla okuyunun dikkati, Peçorin'in serüveninden kaydırılıp, asıl onun karakterinin ortaya çıkmasına yönlendiriliyor; bu ise, bölümden bölüme daha bir açıklarak sonunda «Kaderci Adam»a dek varmaktadır.

20. yüzyılın gerçekçi edebiyatında, kahramanlara ilişkin geniş önöykülerin bağımsız bölümler halinde sunulduğu eserler, belirleyicilik kazanmıştır. Çağlar ve kuşaklar arasındaki süreklilik ilişkisini olabildiğince eksiksiz biçimde açığa çıkarmak için ve insan karakterlerinin biçimlenişinin zor ve karmaşık yollarını görünürleştirmek için, yazarlar, çoğu kez kahramanların (oldukça da uzak olabilen) geçmişleriyle bugünlerinin bir çeşit «montajına» başvuruyorlar: Aksiyon, belirli aralıklarla bir zamandan bir başka zamana taşınıyor.

Böylesi «geriye bakış»lı (geçmişteki olaylara dönüş yapan, retrospektif usulü) süje kompozisyonları, G. Green'in ve W. Faulkner'in yaratışlarının ayırtedici niteliğidir. Ayrıca dramlarda da bu geriye dönüş usulünü kullanan süje düzenlemelerine rastlanır. Örneğin Ibsen'in dramlarındaki kahramanlar birbirlerine sık sık geçmişteki olayları anlatırlar. Modern dramların birçoğundaysa, figürlerin anıları, dolaysızca gösterilmektedir. Eylemin ana gidişi kesilerek, anıları gösteren sahne bölümlerine geçilmektedir (A. Miller'in «Satıcının Ölümü»ndeki gibi).

Bölümler arasındaki içsel, heyecansal ve düşünsel bağlantıların, yani kompozisyon (düzenleniş) bağlantılarının, işlev bakımından yerine göre düz nedensel süje bağlantılarından çok daha anlamlı ve etkin oldukları görülüyor. Böyle eserlerin kompozisyonlarına, aktif kompozisyon veya sinema sanatından bir deyişle «montaj kompozisyonu» (kurgulu düzenleyim) diyebiliriz. Aktif kompozisyon, yani **montaj (kurgu) düzenlemesi**, yazara, olaylar, olgular ve yaşam görüngüleri arasındaki derinde yatan bağlantıları, dolaysızca görülemeyecek bağlantıları, ortaya çıkarma olanağını sağlıyor. L. Tolstoy'un ve Çehov'n, Mayakovski'nin ve Brecht'in, Ehrenburg'un ve Bulgakov'un eserlerinde bu düzenleme tarzları belirgindir. Böyle bir kompozisyonun işlevi ve belirlenişi, Blok'un «Karşılık» poem'inin önsözündeki şu satırlarla karakterize edilebilir: «Belli bir zamandaki tüm yaşam alanlarından ulaşabildiğim olguları karşı karşıya getirmeye alıştım ben ve hiç kuşku yok ki, bunların bütünü her zaman birlikli bir müzik etkisi yaratmaktadır» (27).

Böylece, sujenin düzenlenişi, epik ve dramatik eserlerdeki sanatsal araçlar sistemi içinde son derece önemli bir yer kaplamaktadır.

SÜJE YARATMAK. SÜJENİN GERÇEKLIK TEMELLERİ. AKTARIMLAR.

Edebiyatta süjelerin yaratılması çeşitli tarzlarda oluyor. Meydana getirilen olaylar çoğu kez «en katıksız biçimde» yazarın buluşundan doğuyorlar, yani yazarın hayal gücünün ürünü oluyorlar. Fantastik motiflerle dolu pek çok eser için geçerlidir bu: Swift'in «Gulliver'in Seyahatleri», Gogol'un «Burun» öyküsü ve Saltıkov-Şçedrin'in «Bir Kentin Öyküsü», gibi.

Fakat aynı zamanda. süjelerin hakiki «prototip»leri de bulunabilir ve bu prototipler tastamam ve aslına uygun biçimde imgeleştirilmiş olabilirler. Böyle eserlerin en başında tarihsel olaylara dayanan eserler geliyor («İgor Alaylarının Sefer Destanı», L. Tolstoy'un «Savaş ve Barış», gibi). İkinci olaraksa, özyaşam romanları (otobiyografik romanlar) böyledir. Sözelimi S. Aksakov'un, L. Tolstoy'un. M. Gorki'nin ve K. Paustovski'nin özyaşam romanları, gibi. Üçüncü olarak, süjeleri gerçeklikteki bir cinayet olayından vb. kaynaklanmış eserler bu niteliği gösteriyorlar (Bunin'in «Yelagin Davası»; bir bakıma Dostoyevski'nin «Karamazov Kardeşler», L. Tolstoy'un «Diriliş»i ve «Yaşayan Ölüsü», gibi). Böyle durumlarda süje, yazarın, bildiği olayları işlemesiyle oluşuyor.

Süje yaratmanın bir kaynağı daha var. Yazarlar, büyük oranda zaten bilinmekte olan olayları dayanak alıyorlar, onları yeni baştan işliyorlar, kendi ölçülerine göre değiştiriyorlar veya genişletiyorlar. Buna da, aktarım diyoruz.

Aktarılma süjeler, edebiyatın ilk gelişme evrelerinden Rönesans çağına ve klasisizme kadar, başlıbaşına ağırlıktaydı. Anlatı ve dram yazarlarının yaratışları, daha önceki çağlardan, halk yaratışlarından veya mitolojiden gelme süjelerin yeniden işlenişi oluyordu. Shakespeare'in dramlarının pek çoğu. ortaçağ edebiyatından zaten bilinmekte olan süjelere

dayalıdır. Geleneksel süjeleri (hele antik çağdan gelenleri) klasikiler bolca kullandılar: Racine ve Molière'den, Lomono-
sov ve Sumarokov'a dek. Goethe, süje aktarımının oynadığı
büyük rol üstüne Şunları söylüyordu: «Evet, hatta daha önce
işlenmiş olan nesneleri salık veririm. İphigenia az mı kulla-
nıldı, ama her yaratılan eserde değişik olmuştur; çünkü her
yazar, nesneleri başka türlü görüyor ve başka türlü koyuyor,
kendine göre yani!» (28).

Oysa son yüzyılların edebiyatında, özellikle de gerçekçi
yazarların yaratışlarında, yazarın kendi çağının çelişkilerini
ortaya getiren zgn ve yeni yaratılmış süjeler ne ıktı. An-
cak bu arada, geçmişin edebiyatından aktarma olan gelenek-
sel süjeler de gene önemli rol oynamaya devam etti. Örneğin
ortaçağın Faust söylencesinin motifleri, 18. yüzyılda Goethe'-
ye «Faust» eserinin heyecanını vermiş, 20. yüzyılda da Tho-
mas Mann'ın «Doktor Faustus» romanına kaynak olmuştur.
Ayrıca, antik çağdan ve İncil'den gelen süjeler de edebiyat
yaratışında çokça kullanılmaktadır (rneğin Bulgakov'un
«Usta ile Margarita» romanı, gibi).

Edebiyat bilimcileri, geleneksel süjeleri özenle inceler-
ler. Ancak bu nedenle, değişik ülkelerin ve çağların edebiyat
sanatlarının süjeleri arasındaki ortak yanlara, kimi zaman,
gerektiğinden çok daha büyük önem verildiği olmuştur. Örne-
ęin 19. yüzyılın ortalarında, «mitolojik okul»un temsilcileri
olan Grimm kardeşler, A.N. Afanasyev, F.İ. Buslayev ve O.F.
Miller, edebiyatta görülen süjelerin tümünü, mitos'lar doğar-
ken zaten bilinmekte olan ve sonra da edebiyatın tarihi bo-
yunca sürekli ortaya çıkan, sürekli kendini yineleyen belli
motiflere indirgemiŐlerdi. Böylece süjeler, her çağın kendi
rnleri olarak değil, fakat hep o aynı mitolojik kökenli «ana
süje»lerin yeni eŐitlemelerinden ibaretmiŐ gibi grl-
mŐ oluyordu.

Öte yandan, süje biçimlenişine ilişkin bir de karşılaştırmacı (komparatist) denilen kuram vardı ki, bu kuramın yandaşları, edebiyatın uluslararası bağlantılarına, özellikle de aktarımlara, belirleyicilik tanıyan bir önem veriyorlardı. 19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyıl başlarında bilimcilerin süje akarımları üstünde yaptıkları incelemeler bir dizi başarı ve bulgular da sağlamış olmakla birlikte, bu kuram, değişik ülkelerin ve çağların eserleri arasında abartılı ve uydurma yakınlıklar görme yanılgısını da getirmiştir.

Fakat 19. yüzyılın ikinci yarısında, edebiyat biliminde bir yandan da süjeler arasındaki yakınlığı daha derinlemesine ve gerçekten tarihsel olarak açıklamayı olanaklı kılan görüşler doğdu. A.N. Veselovski, bilimsel çalışmalarının son döneminde, mitolojik ve karşılaştırmacı kuramların aşırılıklarına karşı çıktı. Veselovski, özellikle de şunu vurguluyordu: Süjelerdeki aktarımlar, geçmişin edebiyatında varolan şeylerin aynen bir yinelenişi değildirler, fakat her dönemin ulusal ve tarihsel koşullarının dayattığı yeni içeriklerin biçimlenişinde kullanılan bir usulün sonucudurlar. «Dil sanatındaki her yeni çağ», diye yazıyordu Veselovski, «geçmişten miras kalan imgelerle çalışır, onların sınırları içinde hareket eder ve kendine eskinin yalnızca yeni düzenlenişleri için hak tanır, onların içlerini.. yeni bir yaşam anlayışıyla doldurur» (29).

Veselovski, edebiyatta geleneklerin işlevini abartıyordu. Tarihsel dönüşümlerin ürettiği ve temelden yepyeni olan motiflerin öncelikle gerçekçi edebiyat için esas olan o bir-ke-relik doğuşlarını göz önüne alınıyordu Veselovski. Fakat onun haklı olduğu nokta şuydu: Süje aktarımlarının belirleyici etmeni, yazarın kendi yaşam kavrayışını sanatsal olarak ortaya getirme amacıdır. Bütünüyle özgün yaratışlarda olduğu kadar, süje akarımlarında da, yeni bir eser ortaya koyan yazarın kendi görüş ve inanışlarıdır esas rolü oynayan. Gele-

neksel süjelerin «yeniden işleniş» yollarını belirleyen de işte bu görüş ve inanışlardır.

Bundan dolayıdır ki, aynı süjeyi işleyen eserler, içerik olarak çoğu kez birbirlerinden son derece farklıdır. Sözge-lişi, 17. yüzyıldaki İspanyol dram yazarı Tirso de Molina'nın yarattığı kadın avcısı Don Juan üstüne, Molière, Byron, Puşkin, A.K. Tolstoy, L. Ukrainka, G.B. Shaw, M. Frisch ve daha pek çok yazar eser yaratmıştır. Figürün esas çizgilerini ve olayların ana gidişini korumakla birlikte bu yazarların hepsi birbirinden değişik ve hatta birbirine karşıt dünya kavrayış-larını dile getirmişlerdir. Tirso de Molina, kahramanını, ben-cil, zalim ve öncelikle de tanrı tanımaz olduğu için cezalandı-rırken, Puşkin, Juan'ı kendi «aşk şarkısı»nın «doğaçlayıcısı» olarak çizmiş, onu, kendi doğasının buyruğuna uyan, açgöz-lülük tanımayan, ölümden korkmayan, içten özgür bir insan olarak şiirleştirmiş, onun ezgisini yazmıştır.

Tanıdık bildik süjelere dayanan yazarlar ve şairler de, gene kendi zamanlarının önemli ahlak ve felsefe sorunlarını ortaya koymuşlardır ve bugün de öyle yapmaktadırlar. Hatta kimi zaman, değişik tarihsel çağlardaki görüngüleri (benzerliklerinden giderek olsun, karşıtlıklarından giderek olsun) karşılaştırma yoluyla, yazarlar, son derece üstün sanatsal genellemelere bile varabilmişlerdir.

O N U N C U B Ö L Ü M

EPİK ESERLERİN ÖZELLİKLERİ

EPİK GÖSTERİMİN TEMEL ARAÇLARI

Daha önce saptadığımız gibi, epik'in esası, bitmiş olaylar üstüne, dıştan bir bakışla yapılan anlatım'dır. Aristoteles'in bu konudaki görüşünü anımsayalım: Epik'çi, bir olayı, kendisinin dışında olan bir şeyden söz eder gibi anlatır, diyordu Arsitoteles. Anlatılan şeyin zamanıyla, anlatımın zamanı birbiriyle çakışmaz. Anlatılanlar, anlatım'ın kendi zamanına kıyasla geçmiş'te olmuş görünürler. Anlatıcının belirgin niteliği ise, olmuş bir şeyi anımsayan bir insan konumunda bulunmasıdır.

Anlatımı figürlerden biri de yapıyor olsa, bu anlatma özellikleri gene vardır. Örneğin Lermontov'un «Zamanımızın Bir Kahramanı» romanının son üç bölümünde («Taman», «Prenses Mary» ve «Kaderci Adam» bölümlerinde), Peçorin, hem romanın esas kişisi işlevini, hem de aynı anda, anlatıcı işlevini (günlük'lerin yazarı olarak) görmektedir. Ve epik eserlerde her zaman olduğu gibi, burada da, bu iki işlev ara-

sında belli bir uzaklığın bulunduğu görülüyor. Peçorin, bir yandan kendi notlarındaki «kahraman» olarak eylem'i yaparken, öbür yandan da, günlük'lerin yazarı olarak eylem'in çözümlemesini yapıyor. Anlatılan eylemin kendisi ile onun anlatılışı arasındaki bu uzaklık, az da olabilir, çok da olabilir. Peçorin'in günce'sinde zamansal uzaklık azdır Lermontov'un kahramanı, olayları «sıcağı sıcağına» not etmektedir. Başka durumlardaysa, (örneğin, eski çağların klasik destanlarında ve bir ölçüde de çağımızın özyaşam öykülerinde), çok uzak bir geçmişin olayları anlatılır.

Anlatım, çoğunlukla geçmiş zaman kipi içinde yapılır. Ama, şimdiki zaman kipinin kullanıldığı da olur: (Anlaşılmayı kolaylaştırmak için burada— yanlışlığını göze alarak— «kip» terimini dilbilgisel «zaman» anlamında kullanmak zorunda kaldık, ÇN). Tolstoy'un «Ergenlik Yılları» öyküsünde şöyle denmektedir «Ama binlerce şey dikkatimi çeliyor benim.. İşte —yolun kenarında— beyaz eğerli iki kısrak, yelelerini sallayarak hızla geçiyorlar..» Ne var ki, böyle durumlarda da, şimdiki zaman kipinin kullanılmasına karşın, gene geçmiş zaman işlevi söz konusudur. Okuyucu açık seçik farkındadır ki, anlatan kişi, yani Nikolenka İrtenyev, hızla geçen atları tam onlar geçerken anlatıyor değil, fakat bunları anımsayarak anlatıyor.

Sergilenen aksiyonun geçtiği zaman (anlatılan zaman) ile, anlatımın yapıldığı zaman (anlatım zamanı) arasındaki uzaklık, epik'in en önemli belliliklerinden biridir.

Anlatmak demek, düz ve doğrudan sözcük anlamıyla, olmuş bir şeyi dil yoluyla iletme, demektir. Anlatmak, yaşamın dinamiğini (hareketini) dile getirir. Her ne kadar, anlatma, epik eserlerin zorunlu bir sanatsal ögesiye de, bu, epikte anlatmanın sınırsız bir egemenliği vardır anlamına gelmez.

Destanlarda, romanlarda, öykülerde, kendine özgü anlatma'nın yanında, **tasvir etme'nin** de büyük rolü vardır. Yani, bir de nesnel dünyanın statik (hareketsiz) durumunun gösterilmesi söz konusudur: Doğa ve çevre tasvirlerinin büyük bölümü, portreler ve kişilerin iç durumlarının tasviri, gibi.. Düzenlice sürekli yinelenen olay ve olguların dille anlatılması da tasvir kapsamına girer. Örneğin, Puşkin'in «Yevgeni Onegin» adlı manzum romanının ilk bölümünde, Onegin için şöyle deniyor «Çoklukla daha gözünü açmadan sabahları, kartlar erkence hazır bulunur yanında».

Doğa ve çevre tasvirleriyle portreler, epik anlatımın resim ve çizgi sanatına yakınlığını göstermektedir. Ayrıca, nesnelerin duruk (statik) olarak gösterimleri, Lessing'in kanıtladığı gibi edebiyatta asla ağırlık taşımaları bile, epik için bunların önemi hiç de az değildir. Doğa ve ortam gösterimiyle portre gösterimi açısından yazarlarla ressamlar arasındaki ilginç yarış, her çağın edebiyatında ifadesini bulmuştur.

Anlatımların ardından çoğu kez yazarın yorumu gelir. Dostoyevski'nin ve L. Tolstoy'un, A. France'ın ve Th. Mann'ın romanlarında ve öykülerinde bu yorumların çok önemli işlevleri vardır. Olayların ve eylemlerin anlatımı yanında son olarak bir de kişilerin söylemi yer almaktadır ki, bu da, düşünülen veya konuşulan monologlar ile diyaloglardan meydana geliyor.

Gerek anlatma yoluyla ve gerekse tasvirler, yorumlar ve kişilerin söylemi yardımıyla, epik eserlerde, gerçekliğin çok çeşitli ve sınırsız kucaklanışlarına varılabilir. Bir kez yazar, zaman ve mekân olarak dar çerçeveli imgeler oluşturur. Yani eserin belirli bir bölümünde yazar, kesin zaman ve mekân sınırları içinde geçen olaylara yoğunlaşır. Okuyucular açısından bunlar, romanın veya öykünün sahnesel bölümleridir. Örneğin. Tolstoy'un «Savaş ve Barış» romanının başla-

rında Anna Pavlovna Scherer'in salonundaki akşamın tasviri, böyle bir bölüm oluyor.

Öte yandan epikçi yazar, bir başka bölümde de, daha uzun zaman aralıklarında ve çeşitli yerlerde geçen bir olayı aktarır. Örneğin gene «Savaş ve Barış»ta, ihtiyar prens Bolkonski'yle kızının Moskova'daki yaşayışlarına ayrılmış olan bölüm böyledir. Bu bölümde, birkaç sayfa içerisinde son derece uzun bir zaman süresi —bütün bir kış— gösterilmektedir. Gene aynı eserden bir başka örnek olarak, Fransız'lar girmeden önceki ıssız Moskova'nın tasvir edildiği bölüm gösterilebilir. İşte böyle bölümlerde de, «sahnesel olmayan» nitelikteki imgeler söz konusudur. Yani eserin bu parçaları, kişilerin eylemlerinin ve kendi sözlerinin arka plana geçtiği veya hiç bulunmadığı, geniş kapsamlı (panoramik), toparlayıcı iletimci, bilgi aktaran bölümleri meydana getiriyorlar.

Yazar, sahnesele bölümler ile (diyaloglu-anlatımlı bölümler ile), sahnesele olmayan nitelikteki bölümleri, yani genellikle bilgi ileten bölümleri, eserinde birbirine bağlayarak, çok geniş zaman ve mekân boyutları içinde geçen süreçleri, hem yoğun, hem de eksiksiz olarak yeniden yaratma olanağını elde eder. Bu bağlamda, epik ile boy ölçüşebilecek tek sanat, kameranın çoğu kez hem anlatım hem de iletim işlevlerini üstlendiği sinema sanatıdır.

NESNEL OLARAK MEYDANA GETİRME

Epik'te, gerek insanı çevreleyen nesneleri, gerekse insanın dış görünümünü, davranışlarını ve iç dünyasını yansıtmak için büyük olanaklar vardır.

Destanlarda, romanlarda, uzun ve kısa öykülerde, öncelikle kişilerin eylem, hareket, tavır ve mimikleri gösterilir. Kişilerin eylemlerinin sergilenişi, bu anlatımın temelini

oluşturmaktadır. Ancak bu sergileme, anlatımdan başka, iletişim yoluyla da, yani bilgi aktarır gibi de yapılabilir. Yazarlar çoğu kez, kişilerin davranışlarında değişmeden süren çizgileri ve belli aralıklarla düzenlice, sık sık yinelenen olguları aktarırlar. Gogol'ün, Gonçarov'un, Turgenyev'in ve Çehov'un eserlerinde birçok bölüm, insanların «alışkanlıkla» yaptıkları şeylerin bu tasvirleri üstüne kurulmuştur.

Söz sanatının ilk evrelerinde (mitoslar, meseller, masallar, söylenceler, kahramanlık destanları vb. eserlerde), kahramanları çevreleyen dünyanın incelikli ayrıntısı verilmezdi, hele onların yaşantılarının ayrıntısına hemen hiç girilmezdi; böylece metin, esas olarak, olayların ve eylemlerin meydana getirilmesinden ibaret sayılabilirdi.

Ünlü halk masalı «Kurtla Tilki»nin başlığı şöyle: «Evvel zaman içinde, bir adamla bir de karısı varmış. Adam karısına demiş ki: 'Börekleri kızart hazırla hatun', demiş, 'ırmağa gidip balık tutacağım'. Gitmiş, bir sürü balık tutmuş adam, balıkları doldurmuş arabaya, eve dönüyor. Dönüşte bir de bakmış ki ne görsün: Yolun ortasında bir tilki, kıvrılmış yatıyor. Adam arabadan iner, tilkinin yanına gelir, yoklar, ama tilkide hiç ses yok, ölü gibi yatıp durur tilki. 'Oh!' demiş adam, 'ne de güzel bir armağan olur bu benim hatuna' ve tilkiyi alıp arabasına atmış, yoluna devam etmiş. Tilki de bu fırsattan istifade, hiç belli etmeden balıkları bir bir arabadan aşağı atmış, en sonuncu balığı attıktan sonra kendisi de arabadan atlayıvermiş».

Bu anlatımda, eylemin güçlükleri ve koşulları üstüne hiç bir şey söylenmiyor, figürlerin karakter çizgileri ve yaşantıları üstüne de söylenen bir şey yok. Düşünce ve niyetlereyse, çok az ve şöyle bir değinilip geçiliyor. Eylemlerin yalnızca kendisi veriliyor: Figürlerin davranış ayrıntıları içinden, yalnızca, eylemin gelişiminin anlaşılması için zorunlu olanlar ortaya getiriliyor.

Yaşamın edebiyatta ve sanatta böyle ele alınışını, günümüz okuyucusu, bir bakıma şematik ve ilkel bulmaktadır artık. Ne var ki, bu anlatım tipindeki yalınlığın çekici bir yanı da vardır: İnsan soyunun «çocukluk»u yansır bunda. Dolaşısıyla edebiyat, daha sonraki gelişim evrelerinde (yalnız çocuk edebiyatında da değil üstelik), eskinin bu anlatım tarzına zaman zaman geri dönmüştür. Örneğin, bir ölçüde Puşkin'in nesir yazarlığı için ve özellikle de «Byelkin'in Öyküleri» için bunu söyleyebiliriz. Adı geçen öyküler her ne kadar içten bir ince alay (istihza, tersinleme) ile doluysa da, anlatıcı kendini son derece yalın, hatta saf (naiv) bir tarzda ortaya koymaktadır. Ancak, bu ilk kaynaktan gelen yalınlık, çok daha büyük oranda yeni çağın fabl'lerinin, mesellerinin, masallarının özelliği olmuştur. Örneğin, L. Tolstoy'un sonraki eserleri, dışsal yalınlıklarıyla derin etki bırakıyorlar. Bunların içinde özellikle «Alyoşa» öyküsü en önde gelir.

Ancak epik'in gelişimi çoğunlukla gene de çağdan çağa o kabataslak ve «özetlemeli» anlatım çizgisinden, gittikçe daha bir uzaklaşmıştır. Nesnel dünya (geniş anlamda), gittikçe daha sık ve daha kararlıca, **ayrıntılılarıyla** gösterime girmiştir. Öyle ki, L. Tolstoy, vurgulayarak şunu belirtiyordu: Sanatçı, bir sanat eserini meydana getiren sonsuz küçük öğeleri nice yakalamışsa, sanatı da ancak o ölçüde etkinliğe ulaşabilir (30). Eserlerinde de Tolstoy, en küçük mimik ayrıntılarını, yüz ifadelerinin ve bakışların en ince ayrımlarını, sürekli işliyordu.

Bilimciler. Tolstoy'un roman ve öykülerinde insan gülümsemesinin otuz-kırk çeşidinin tasvirini bulmuşlardır. Onun eserleri, aksiyonun ayrıntılılarıyla dopdoludur. Bir yakın çekim, bir göğüs çekimi yaparcasına, Tolstoy, insan davranışlarının yüzeysel algılanışında gözden kaçabilecek her şeyi işlemiştir. «Savaş ve Barış»taki şu satırlar örnek olarak verilebilir: «Genç adam kendisinden hoşlanıldığını sezdi, şı-

rin bir delikanlı gülümsemesiyle ona yaklaştı ve bu pervasız gülümseyişinin, yüzü al al olmuş ve zoraki gülümseyen Sonya'nın yüreğine kıskançlığın sivri hançeri gibi saplandığını farketmeksizin, gülümseyen Julie ile yakın bir sohbe te koyuldu. Bu arada dönüp gözleriyle Sonya'yı aradı. Sonya, acı ve öfkeyle ona bir baktı, göz yaşlarını güçlölkle tutarak yerinden kalktı, yüzünde hâlâ eksilmeyen o zoraki gülümsemeyle odayı terkettti.

Yazarlar eylemin ayrıntılarını özenle işlemeye çaba gösterince, eserlerde de «sahnesel» bölümler belirleyici bir işlev kazanıyor. Stendhal ve Balzac'ta, Turgenyev ve Gonçarov'da ve daha da fazlasıyla Dostoyevski ve L. Tolstoy'da, zaman ve mekâna sıkıca bağı olan olayların gösterimi ağırlıktadır.

Romanlarda ve öykülerde «sahnesel» bölümlerin işlevinin artması çoğı zaman, «epik»in «dramatize edilmesi» diye nitelenmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında bir eleştirmenin, «eski» ve «yeni» olmak üzere iki çeşit anlatım tarzını karşı karşıya getirmesi ünlüdür. O eleştirmene göre, «eski» anlatım tarzında, sergileme daha çok yazar tarafından ve genel çizgiler içinde yapılmaktaydı ve gerek eyleyen kişilerin hareketlerinin tasviri, gerekse karşılıklı konuşmalar biçiminde anlatım, daha az yer alıyordu. «Yeni» anlatım tarzı ise, gene aynı eleştirmene göre, salt konuşmalardan ve eyleyen kişilerin kendi hareketlerinden oluşuyordu.

Epik eserlerde, bir önceki bölümde sözünü ettiğimiz, karşılıklı konuşmalar (diyaloglar) ve tek başına konuşmalar (monologlar) yanında, bir de kişilerin «iç monologlar»ının bulunduğunu görüyoruz.

İç monolog'un oluşumunda, sentimentalizmin bir temsilcisi olan Laurence Sterne'in «Tristram Shandy'nin Yaşamı ve Görüşleri» adlı romanının payı büyüktür. Bu sanatsal araç, romantik yazarların yaratışlarında da geniş kullanım alanı buldu ve daha sonra da, gerçekçiliğin vazgeçilmez bir

sanatsal aracı durumuna geldi. L. Tolstoy'un ve Dostoyevski'nin eserlerinde iç monologlar çokça kullanılmıştır. Bu yazarlarda iç monologlar kimi zaman uzun sayfalar boyu sürmekte ve özellikle kişilerin önemli, derin ve «gizli tutulmuş» yaşantılarını gün ışığına çıkarmaktadır. Örneğin «Anna Karenina» romanının yedinci bölümünün sonunda, iç monolog yardımıyla Anna'nın. kendini trenin önüne attığı Obridovka'ya gidişindeki iç bunalımı, açısı, umutsuzluğu ve çaresizliği yansıtılıyor. Dostoyevski'nin «Suç ve Ceza» romanındaysa, birkaç sayfa boyunca Raskolnikov'un, kızkardeşinin evleneceği haberini aldıktan sonraki düşünce karmaşıklığı sergileniyor.

İç monologlar genellikle sanatsal yapıntı (fiksiyon) damgası taşırlar. Gerçekte insan, kendi başına bir şeyler üstüne düşünceye daldığında, o düşüncelerini hiç de öyle seçilmiş sözcükler ve düzgün tümcelerle biçimlemez. Oysa yazar, anlaşılabilirlik sağlamak için, iç konuşmaya, gerçekte bulunmayan bir örülmüslük ve düzenlilik vermek zorundadır. İnsanın dilsel olarak bütünlüklü biçimler taşımayan ruhsal süreçlerini, herkesin anlayacağı dilsel biçimlere dönüştürmek gibi bir şeydir bu.

Hele bir figürün ancak belli bir duygu durumunu çözümlemeğe çalıştığı zaman düşünebileceği şeylerin dile getirilmesi durumlarında, yazarın düzenlediği iç monologdaki yapıntı niteliği daha da belirginleşir.

Söz gelişi, kıskançlık duyguları içinde kıvranarak Mokroye'de Gruşenka'ya giden Mitya Karamasev'un monoloğu şöyledir: «Evet, kesin, hiç kuşku yok Haklılar elbette. Onun ilk aşkı bu, beş yıldır unutamadığı ilk aşkı, demek ki beş yıldır yalnızca onu sevmiştii. Ya ben. ben ne diye araya girdim ki? Ben kim oluyorum? Çekil aradan Mitya, yol üstünde durma çekil! Aslında ben ne istiyorum ki sahi. beklediğim ne var? O subay olmasa da her şey bitmiş benim için zaten! O hiç

ortada görünmeseydi de, gene her şey bitmiş olacaktı..» Ve bu monoloğun hemen ardından yazar şu ilginç açıklamayı ekliyor: «Duygularını işte az çok bu sözlerle ifade edebilirdi herhalde, yani eğer herhangi bir şey düşünebilecek durumda olsaydı pek tabii. Ama artık düşünecek hali de kalmamıştı».

Böyle monologlara, «gerçekte olmayan» veya «olası» monologlar deniyor.

Buna karşılık bir çok durumda iç monoloğun fiksiyon'u saklı kalır. Özellikle gerilimli ve heyecanlı düşünen insanlar için bu böyle olur; örneğin, asker olarak yükselmeyi ve büyük ünlere kavuşmayı düşleyen Prens Andrey gibi. Buradaki iç monologlar, doğrudan doğruya «yaşamdaki gibi» olurlar.

Edebiyatta yapıntıyla düzenlenmiş iç monologlar ile doğrudan doğruya yaşamdaki gibi olan iç monologların birbirini art arda izlediği de çok görülüyor. Örneğin «Savaş ve Barış» ta Nikolai, kumarda 43.000 Ruble yitirip berbat durumda eve döndüğünde, Nataşa kardeşinin durumunu farkeder; ama o anda her çeşit sıkıntının uzağında olduğu için kendi kendini kandırmaktadır: «Yo, yo, çok keyifliyim şimdi, hiç bir sıkıntıyla bu keyfimi bozmaya niyetim yok, diyecek bir havadaydı Nataşa ve içinden şöyle dedi Yok canım, yanıldım mutlaka. O da benim kadar keyifli besbelli..» Verilen iç monoloğun ilk tümcesinin yapıntı olduğu zaten vurgulanıyor. Bunlar Nataşa Rostova'nın kendi kendine konuştuğu sözler değil; burada, kahramanın hiç bir dilsel biçim almamış olan duygusu, yazar tarafından «açıklanıyor». Oysa ikinci tümce, Nataşa'nın kendi kendine içinden ettiği sözün doğrudan doğruya bir yeniden yaratılmışıdır.

Hele Faulkner'in eserlerindeki iç monologlar, iyice çok çeşitli düzlemlerde oluşmaktadır. Aynı bir kişinin kısa kısa değişik monolog deyişleri, kesintisiz art arda geliyor Faulkner'de: Metin, kahramanın tek başına seslice söylediği sözünü saptadığı gibi, ayrıca onun bilincinde birden bire ve ilk kez

(sözsüz olarak) beliriveren şeyin de yapıntısını veriyor; dahası, kahramanın önceden salt duyguyla vardığı ama pek anlayamadığı ve bu kez yeniden anımsamış görüldüğü şeyleri de biçimliyor. Sonra Faulkner, insan bilincinin iyice derinlerdeki katlarına özgü olan sözcükleri ve tümceleri de, ita-lik yazıyla yüze çıkarıyor (bunlar, genellikle «olası» monologlardır).

Epik eserlerde çoğu kez, kişilerin söylemi ile anlatıcının ya da yazarın yorumlayıcı veya açıklayıcı ifadelerinin, yani **yazarın veya anlatıcının yaptığı ruhsal tasvirlerin**, karşılıklı etkileşimini buluruz.

Kişilerin iç monologlarıyla ruhsal tasvirler, kimi zaman birbirinden apayrı olduğu halde, kimi zaman da bu ikisi, yaşanan söylem içinde birbiriyle kaynaşır. «Yaşanan söylem» dediğimiz şey, anlatıcının veya yazarın bir tür söylemidir ki, bunun içine aynı zamanda, kişilerin söyleminin sözcük dağar-ı, anlamları, sözdizimsel kuruluşları, seslendirmeleri ve kişilerin duyguları, düşünceleri de girmiştir. Yaşanan söylemin içinde, kendisinden «o» diye söz edilen kişinin sözcükleri ve konuşma tarzları kullanılır. Yani yazar veya anlatıcı, kendi dilini kahramanının diline uydurmuş görünür. Örnek olarak, Çehov'un «Vatanda» öyküsündeki şu «yaşanan söylem» parçasını görelim «Kitaplar aldı, gazetelere abone oldu ve oturup bunları odasında okudu, okudu. Gece yatakta bile okuyordu. Koridordaki saat iki'yi veya üç'ü vurduğunda ve çok okumaktan şakaklarına ağırlar girdiğinde, doğrulup otu-ruyordu yatağın içinde ve düşünmeye başlıyordu. Ne yap-sın'dı? Nerede kalsın'dı? Bu akıldan gitmeyen, bu olmaz ola-sı sorunun bir sürü yanıtı vardı ama, aslına bakılırsa bir teki bile yoktu işte. Ah, halka hizmet etmek, halkın acılarını din-dirmek, halkı aydınlatmak, ne kadar güzel. ne kadar kutsal ve ne kadar soyluca bir şey olmalıydı. kim bilir! Ama halkı tanımıyordu ki o. Hem, halka nasıl yaklaşacaktı bir kere?

Ona yabancı bir şeydi halk, hiç de ilgilenmemiştir, köy evlerinin boğucu kokusuna, kaba küfürlere, pasaklı çocuklara ve kadınların hastalıklar üstüne ettikleri gevezeliklere hiç dayanamazdı.»

Anlatıcının figürlerle böylesine «kaynaşması», yüzyılımızın pek çok yazarının başlıca niteliklerindendir (Platonov, Hemingway, vb.). «İrtiş» ve «Kasırğa» eserlerinin yazarı S. Zalgin, adı geçen eserlerin baş kişileri olan Çausov ve Meşçeryakov'un, «kendisini özellikle onların kabul edebilecekleri bir dille yazmaya» zorladıklarını belirtiyor ve şöyle diyor: «Elbette ki o dil gene benim dilim olmaktan çıkmıyor ve gene benim kendi dil olanaklarım içerisinde kalıyordu, ama şu var ki, kendi dilim ve dil olanaklarım da o kişiler üstünde çalışmamla bir o kadar genişlemiştir» (31).

Görüldüğü gibi epik biçim. sanatçıya, insan ruhunun gizlerinin içine girme olanağını sağlıyor. Epik biçim içinde, figürlerin iç monologları ve anlatıcının ya da yazarın yaptığı ruhsal tasvirler yardımıyla, insan bilincinin, kişilerin dış görünümlerinde veya davranışlarında asla dile gelmeyen yanlarını yeniden yaratma olanağı doğuyor.

Bir de portreler vardır. Portreler, kişilerin eylemlerinin tasviri ile benzeşim gösterirler. Edebiyatın gerçekçilik öncesi evrelerinde, insanın dış görünümünü **idealize eden** tasvirler veya **grotesk** tasvirler egemendi. Bu tasvirler, bolca eğretilemeli, benzetmeli ve öznel değerlendirme yapan epiteton'larla dolu, dışsal etkili, parlak ışıltılı tasvirlerdi. Örnek olarak, 11. yüzyılda yaşamış İran'lı şair Firdevs'in bir ulusal epos'u olan «Şehname»sindeki kadın kahramanlardan birinin tasvirine bakalım

«O güneş misali güzelin ardında tül peçesiyle
Ay yüzlü bir hatun giderdi, kokular içinde.
Serviyeye benzerdi o kadınların şahı
Saçları sırma gibiydi, yaydı kaşları.

Yanaklarının alı Yemen yakutundan
Dudakları küçülmüş sanki kederden, gamdan.
Kalbi aşk ile dolu, tertemiz akli fikri
Ve bir güzel ki, yeryüzü görmedi böylesini».

Romantizm çağına kadar, edebiyatta buna benzer portreler yaygındı. Sözgelimi Gogol'un «Taras Bulba»sında, Andriy'in sevdalandığı güzel Polin'in: «Şafak vaktinde allanan kar gibi teni» ve «bir de kara gözleri» vardı ki, «bu yakıcı, bu insanın yüreğine işleyen gözlerin ağır ağır doğrulup bakışı, sanki hiç bitmeden sürecek gibi»ydi. Böylesine idealize edilen bir portre çizimi, figürlerin gösteriminde de çok belirli, açık seçik dile getirilen ve yükseltilerek vurgulanan bir nitelik taşımaktaydı.

Gerçekçi edebiyattaysa (özellikle de 19. yüzyılın ilk yarısında), figürlerin çehresindeki karmaşık ve çok katlı bütünlüğü biçimleyebilmek için yapılan ruhsal çözümleme'ye bağlı bir çizim yoluyla, portrelerde bir derinleşme oluştu. Lermontov'un «Zamanımızın Bir Kahramanı»ndaki «Maksim Maksimiç» bölümünde Peçorin'in dış görünümünün çözümlemeci tasvirini anımsayalım Bu tasvirde onun vücudu ve giyimi, yüz çizgileri, gözlerinin rengi ve ifadesi, derinlikle çizilmiştir. Örneğin, «güldüğü zaman» gözleri gülmüyordu Peçorin'in, bu ise, «ya kötü bir insan karakterinin, ya da derin ve sürekli bir sıkıntının belirtisi»ydi

Daha sonra, L. Tolstoy'un ve Çehov'un yaratışlarında kapsamlı portre tasvirleri de giderek azaldı ve buna karşılık değinilip geçilmiş gibi olan ve figürlerin dış görünümlerinden yalnızca herhangi tek bir çizgiyi belirten portreler öne çıkmaya başladı. Örnek olarak, L. Tolstoy'un «Savaş ve Barış»ında, prenses Marya'nın pırıltılı gözlerine, Piyer Bezuhov'un iyi niyetli gülümsemesine, küçük prensesin tüylü üst dudağına değinilmesi. Çehov'un «Küçük Köpekli Kadın»ındaysa. Anna Sergeyevna'nın ince zarif boynundan söz edilmesi. gös-

terilebilir.

Tolstoy, böyle tasvirler yardımıyla, figürlerinin düşünsel-duygusal yaşamlarındaki devingenliğe ışık tutmuştur. Söz-gelişi, prens Andrey'in yaşamının değişik evrelerinde, göz-lerindeki ve yüzündeki ifade hep bambaşka olmaktadır. Savaş gitmek üzere çıkacağı yolculuğa ilişkin olarak Piyer'le yaptığı ilk görüşme sırasında, genç Bolkonski'nin yüzündeki her kas, sinirli bir heyecanla titriyordur. Birkaç yıl sonra Piyer, Andrey ile karşılaştığında, onun «soluk bakışları» önünde sarsılır. Nataşa Rostova'ya tutulan Prens Bolkonski'nin bakışıysa kökten değişmiştir. Ve Borodino savaşının bir gece öncesinde Piyer'le konuşurken, Andrey'in yüzü tatsız ve asıktır. Böylece her durumda portre, kişinin dışsal çizgilerinden çok, **mimiksel davranışın** belirtilmesine hizmet ederek, sergilenen eylemin içinde yer alıyor.

Edebiyatta, **insanları çevreleyen nesneleri meydana getirmenin** uzun ve sağlam bir geleneği vardır. Ancak, ilk epik eserlerin pek çoğunda, olayın geçtiği yer ve zaman çok kabaca belirtilirdi, somut olarak iletilmezdi. «Çok çok eski zamanlarda», «Evvel zaman içinde», «Bir padişahın ülkesinde», «Yetmişiki ülkenin birinde», vb. denilirdi. O zamanlar henüz toplumsal ve gündelik yaşam koşulları edebiyatın bakış kapsamı içinde değildi.

Ama, daha masallarda ve destanlarda bile eşya tasvirleri hiç de az sayılmaz. Feodal toplum öncesinde veya başlangıcında ortaya çıkmış olan bu tür eserlerde, görkem ve zenginlik belirten ve böylece de sahiplerinin (savaşçı, büyücü, prens, padişah, vb.) gücünü gösteren eşyaların veya ustalıklı yapılmış güzel, değerli nesnelerin sözü çok sık geçmektedir. Kahramanlık destanlarındaki «beyaz mermerden saray»ları, «yüce sütun»ları, «som altın» kapılı «muhteşem» köşkleri anımsayalım. Nesneler dünyasından benzeri tasvirlerle antik çağ destanlarında da rastlıyoruz. «İlias'ta, Priamos'un Akhil-

leus'a sunduğu armağanlar şöyle tasvir edilmektedir

«Ve Priamos açtı sandıkların görkemli kapaklarını.
O sandıklardan, olağanüstü güzel oniki giysi çıkardı,
Oniki düz manto çıkardı, bir o kadar da
Yün örtü, ve aynı sayıda keten dokuma çıkarıp
Koydu o giysilerin yanına..»

Homeros'ta, nesneler dünyasından yapılan böylesi tasvirlerin önemi büyüktür. Epos'a, antik dönem sanatının bütününe özgü olan o yüce değerliliğini ve renkli «derinliğini» kazandıran da budur zaten.

Yeni edebiyatta ve özellikle 19. yüzyıl edebiyatındaysa, nesneler dünyası, sergilenen yaşamın toplumsal-tarihsel renginin verilmesi için kullanılmıştır. Sözgelisi. W. Scott'un ve V. Hugo'nun romanlarında okuyucunun dikkati, «nesnel» ayrıntılarıyla aynen yeniden yaratılmış olan eski dönemlerin gündelik yaşamına yöneltilmektedir.

Gerçekçi yazarların çoğunun da belirgin bir yanı, kendi çağlarının iyi tanıdıkları gündelik yaşamını ayrıntılıca sergilemeleridir. Puşkin'in «Yevgeni Onegin»inde nesneler dünyası, başlıca toplumsal ve güncel nitelikleriyle ortaya serilmiştir (Onegin'in kabinini «süsleyen» nesnelerin tasviri, gibi). Öte yandan, gerek Gogol ve Gonçarov'da, gerekse Turgenyev ve L. Tolstoy'da da, kahramanlara ait olan veya onları çevreleyen nesnelerin büyük önemi vardır.

Gerçekçi eserlerde nesneler dünyasının tasvirleri, kahramanların yaşam tarzlarını değişik yollardan karakterize ederler. Örneğin, kimi zaman gündelik yaşam böylece poetik bir ışık altında gözlenir (Rostov'ların evindeki, Nataşa, Nikolai ve Sonya'nın yaşamlarına içsel bağlarla bağlı eşyalar dünyası, gibi). Başka durumlardaysa, nesnelerin tasviri, insanlara karşı eleştirel bir tutumun dile gelmesine yardımcı olur. Sözgelisi, L. Tolstoy'un «Diriliş» romanının başında, Nehlyudov'un yatak odasının ve sabah tuvaletinde kullandığı

nesnelerin tasvirinde, lüks aristokrat konforuna karşı yöneltilmiş sert bir yergi bulunmaktadır.

Nesneler dünyasının ayrıntılı niteliklerinin verilmesi, genellikle salt yardımcı veya yan (episodik) bir işlev görür. Ama, kimi eserlerde bunun ön plana çıktığı ve en önemli, en belirgin sanatsal öge düzeyine geldiği de olur. Örneğin, Gogol'ün «İvan İvanoviç'le İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavga Ettiklerinin Hikâyesi»nde, öyle nesnelerin ayrıntılı tasvirleri yapılmıştır ki, bunlar aslında gereksiz ve yersiz nesnelerdir, doğru dürüst bir ev efendisinin bunları bulundurması bile pek söz konusu olmaz, ama işte bu öyküde çok önemli bir yer kaplıyor bu nesneler. Yenmiş kavunların «hatıra» olarak saklanan çekirdekleri; suyun içine oturtulmuş masanın üstünde semaver; avluda kavun karpuz kabukları —bütün bunlar öykü içinde derin bir sanatsal anlam taşıyorlar. Bu tasvirler sayesinde, okuyucu, yalnızca gündelik yaşamı zihninde canlandırmakla kalmıyor, fakat aynı zamanda o nesnelerin sahiplerine ilişkin açık seçik bir tasarıma da kavuşuyor (ki öykünün temeli de burada yatıyor zaten!).

Aynı öyküde nesneler dünyası, kişilerin başlıca portre niteliklerine kadar girmiştir: «İvan İvanoviç'in kafası, sivri ucu aşağı gelmiş bir bayır turpu gibidir. İvan Nikiforoviç'in kafasıysa, sivri ucu yukarı gelmiş bir bayır turpu gibi». Nikiforoviç'in burnu, «olgun bir erik»e benzer; Agafya Fedoseyevna'nın bacakları da, «üst üste konmuş birkaç yastık gibidir. Kişilerin söyleminde ve hatta iç monologlarında bile, nesneler dünyasının uzantıları vardır: «Allaha şükür, bende de mal mülk iyi hal Neyim yok ki? Bilen varsa söylesin! Kümes hayvanlarım var, evim var, ambarlarım var, yürek dinlendiren her şeyim, her bir şeyim var, imbikten süzülme içkim, likörüm bile var; haa, meyve bahçemde armutlarım, eriklerim, bostanımda bezelyelerim, lahanam, hatta haşhaşım bile var...» Gogol'ün kişileri hep, kendilerini çevreleyen

gündelik yaşama göre yönlendirilmişlerdir. İvan İvanoviç'le İvan Nikiforoviç arasında patlak veren kavganın nedeni de gene eşyalardır. Görüldüğü gibi, öykünün içeriğini dile getirmenin en önemli aracı, nesneler dünyasının imgeleri oluyor. Bu imgeler sayesinde Gogol, kendine özgü mizahlı, alaylı yergili üslûp içinde, «Mirgorod»un çiftlik sahiplerinin, neredeyse eşya'laşan o son kerte kofluklarını, içlerinin boşluğunu, baştan aşağı gülünçleştiriyor.

Gerçekçi edebiyatta nesnelerin gösterimi çoklukla ruhsal bir işlev taşır. Sözgelisi, «Anna Karenina» romanında Levin'in, Kitti'ye yaptığı evlenme önerisi geri çevrildikten sonra Moskova'dan eve dönüşü, şöyle sergilenmekte: «Oda, getirdiği mumların ışığıyla aydınlandı ve odadaki hiç de yabancı olmadığı eşyalar, karanlığın içinden birbiri ardınca görünür oldular: Geyik boynuzları, kitap rafları, ayna gibi parlayan soba —onun da çekme tertibatı uzun süredir onarım istiyordu ya!—, babadan kalma kanepeler, büyük bir masa, masanın üzerinde açık duran bir kitap, kırık bir kül tablası, ve kendi el yazısıyla dolu bir defter. Bütün bunlara göz gezdirdiğinde, bir an için kuşkulara kapıldı Yolda gelirken düşlediği o yeni yaşamı gerçekleştirmeyi başarabilecek miydi?»

Burada nesneler dünyası, yazarın insan bilincinin derinliklerine ışık tutmasına hizmet ediyor. Bir edebiyat bilimcisinin deyişiyle, gündelik yaşam Tolstoy'a, ruhun «açılımını sağlayıcı» bir araç olarak gerekiyor. Aynı şeyi, Çehov, Bunin, Gorki ve daha birçok yazar için de söyleyebiliriz. Bu yazarların eserlerinde de, nesneler dünyası, kişilerin kendi duygularına ışık tutmaktadır.

Öte yandan, doğa tasvirleri, yani **doğa ve kır imgeleri** de çok öncelerden beri edebiyata girmişlerdir. Gerek antik destanlarda ve ilk Yunan romanlarında ve gerekse ortacağda kutsal kişilere ilişkin yaşam tasvirlerinde (hagiografi'lerde)

bu imgelere hep rastlıyoruz, Edebiyatın ilk gelişim evrelerinde doğa, çoklukla kişileştirilirdi. Yaşayan bir varlık olarak gösterilirdi doğa; çoğu kez de zaten öyle kavranırdı. Söz gelişi «İgor Destanı»nda, doğa güçleri de öteki figürlerle aynı düzlemde yer alarak o figürlerin yazgılarını paylaşıyorlar. Güneş tutulması, İgor'u, Polovts'lara karşı bir sefere çık-maması için uyarıyor; ormanın «sakin»leriyse, İgor alayla-rını bekleyen yenilginin acısını önceden duyuyorlar.

Bununla birlikte, daha antik edebiyatta bile, doğa'nın, eylemin fonu olarak gösterilmesi de başlamıştı. Gerek Home-ros'un dizeli destanlarında ve gerekse başka ülkelerin kah-ramanlık destanlarında, ayrıntılı doğa tasvirleri çok seyrek görölse de, örneğin gecenin bastırması («Güneş batmıştı», «Karanlık çökmektedir»), güneşin doğması («Güneşin par-lak ışınları toprağa yeni değmişti ki», «Altın giysisiyle Eos, Okeanos'un sularının içinden çıkıp yükseldi») vb. doğa ol-gularına sık sık rastlanır. Longos'un «Daphnis ile Chloe» romanında. Theokritos'un «idil»lerinde ve yeni çağın «nastor-al» denilen eserlerinde, gelişen aksiyonun ardındaki fon olarak doğa'nın gösterimi büyük önem taşımaktadır.

18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar varan edebiyattaysa, do-ğa ve kır imgeleri psikolojik bir anlamlılık kazandılar. Bu bağlamda başı çeken yazarlar, sentimentalizmin yazarlarıdır ve en başta da Rousseau'dur. Romantik edebiyattaki kır öğe-leriyse, Byron'un, Puşkin'in ve Lermontov'un poemlerinde görüldüğü gibi, yüce özgürlük çabalarının bir ifadesi olmuştur. Gorki'nin «Makar Çudra», «Yaşlı İzergil Kadın» ve «At-macanın Şarkısı» gibi eserlerinde de doğa imgelerinin benzer bir işlevi vardır.

Gerçekçi eserlerde kır ve manzara gösterimleri, nesnel olarak meydana getirme'nin önemli bir yanını oluşturur. Doğa ile «yaşayan bir ilişki» içindeki insan, Turgenyev'in, L. Tolstoy'un, Çehov'un. Bunin'in, Şolohov'un, Prişvin'in vb.

yaratışlarının önemli bir konusudur. Şöyle diyordu Prişvin: «Doğada insan ruhunun güzel yanları aranıp ortaya çıkarılmalı» (32).

Son yüzyıl içindeki edebiyatta, kent manzarası, Gogol ve Nekrasov'un, Dostoyevski ve Zola'nın, Çehov ve A. Beliy'in eserleri sayesinde, haklı bir geçerlik kazandı. Rus yazarları, özellikle Petersburg'un tasvirlerine büyük ilgi gösterdiler. Ne var ki, gerek doğa imgelerinin, gerekse kır ve manzara imgelerinin asal işlevi, gene de doğa'nın sanat yoluyla yansıtılmasından ibaret kalmıştır.

Edebiyattaki doğa ve kır imgeleri çoklukla, yaşamın sanatsal olarak kucaklanışında egemen bir araç niteliği göstermez. Bu imgeler, önemli de olsa, nesnel olarak meydana getirme'nin ancak belirli özel bileşenlerini oluştururlar. Buna karşılık, insanla doğa arasındaki karşılıklı ilişki sorununa adanmış olan eserlerde, doğa ve kır imgelerinin ağırlıklı bir anlam kazandıklarını görüyoruz. Örneğin: Lermontov'un «Mtsiri», Turgenyev'in «Bir Avcının Notları», L. Tolstoy'un «Kazaklar» ve Prişvin'in pek çok eserleri, gibi. Dağ, orman, ırmak, çayır ve tarlaların sanatsal imgeleri, bu eserlerde, en az kahramanların kendilerinin imgeleri düzeyinde bir önem ve anlam taşımaktadır.

Belli sanatsal imgeler kullanılarak yapılan «nesnel olarak meydana getirme»nin bütün bileşenleri ve ayrıntıları, birbirleriyle karşılıklı etkileşim içindedirler (33). Bunların bir epik eserin metni içindeki konumları ve karşılıklı ilişkileri, çok büyük bir önem taşır. Bir başka deyişle, manzara imgelerinin ve portrelerin, monologların ve diyalogların, yaşam tarzlarına ve ruhsal durumlara ilişkin ayrıntılı tasvirlerin, bütün bunların, bir de kendine özgü bir düzenleyin'i (kompozisyon'u) vardır ki, bu düzenleniş başlıbaşına bir sanatsal anlam kazanabilir, sergilenenleri derinleştirebilir, değıştirebilir, dönüştürebilir, vb. Örneğin, Puşkin'in «Posta

Müdürü» öyküsünün başında, Vırin'in evinde duvarda asılı duran resimler tasvir edilmektedir. Bu resimlerin konusu, İncil'deki ünlü «yitirilen oğul» öyküsüdür. Ancak, buradaki tasvirlerin asıl anlamı daha sonra ortaya çıkacaktır. Vırin'in kızı Dünya, Peterburg'da Minski'yle birlikte ve Vırin, kızını geri getirmek üzere Petersburg'a giderken şöyle düşünmektedir: «Elbet bana da.. o yolunu şaşırmış kuzucuğumun eve dönmesini sağlamak nasibolur herhalde». Böylece, Samson Vırin'in bu sözüyle duvardaki resimlerin tasvirleri karşı karşıya getirilerek, kahramanın görüşlerinin ve yaşama ilişkin tutumlarının daha iyi anlaşılması mümkün oluyor. Öte yandan, anlatının sonunda Dünya'nın Minski ile birlikte pek mutlu bir yaşam sürdüğü gösterilince, yazarın baştaki bu karşılaştırmasının temelinde yatan acı alay da su yüzüne çıkıyor: Gerçek yaşam, Vırin'in o safça ataerkil tasarımlarına hiç de uymamaktadır.

Ayrıca, bir eserin metni içinde belli ayrıntıların karşı karşıya getirilmesi, yani bunların düpedüz «yan yana» konması da, başlıbaşına anlamlı olabilir. Örneğin, Gogol'ün «İvan İvanoviç'le İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavga Ettiklerinin Hikâyesi»nde, ilk bölümde sergilenen her iki İvan'ın ayırdedici nitelikleri, art arda verilmiş olsaydı, yani, önce birinin niteliklerinin tümü ve ancak o bittikten sonra ötekisinin nitelikleri sıralansaydı, herhalde pek çok şey gözden kaçarak yiter giderdi. Oysa bu iki kişiye ilişkin her bilginin, hemen birinden ötekine geçilerek yanyana konup karşılaştırmayla aktarılması, yazarın onlarla alay eden yaklaşımını dile getirmektedir. Gülünçleştirici etki, yalnızca belirtilen olguların kendilerinden değil, fakat aynı zamanda onların metnin içindeki yerleştirilişinden de kaynaklanıyor. Şu örneğe bakalım «İvan İvanoviç'in kafası, sivri ucu aşağı gelmiş bir bayır turpu gibidir. İvan Nikiforoviç'in kafasıysa, sivri ucu yukarı gelmiş bir bayır turpu gibi. —İvan İvanoviç yal-

nızca sofradan kalktığında verandada fanilayla bir öğlen uykusu çeker; akşamüstü oldu mu da ceketini sırtına alıp biraz dolaşmaya çıkar.. Oysa İvan Nikiforoviç, bütün gün evin girişinde yan gelip yatar ve eğer çok fazla sıcak bir gün değilse mutlaka sırtını güneşe verir, evden çıkmayı da hiç mi hiç sevmez».

Ayrıntıların düzenlemede karşı karşıya konması, L. Tolstoy, Çehov, Bunin ve öteki büyük yazarların hepsinde de belirgin olarak vardır.

Edebiyat eserlerini okurken, ayrıntıların karşılaştırılmasındaki sanatsal anlamı sezebilmek için, meydana getirilen'in bileşenleri arasındaki bütünlüğü kavramak gerekiyor.

Nesnel olarak meydana getirilen ayrıntıların düzenleniş (kompozisyon) tipleri çeşitlidir. Kimi yazarların, örneğin Turgenyev ve Gonçarov'un, Balzac ve Zola'nın eserlerinde, portreler, doğa ve manzara imgeleri, özel ruhsal tasvirler, kişilerin kendi söyleyişleri vb. hep birbirlerinden açık seçik ayrılmış durumdadırlar. Bu yazarlarda, olgular, nesneler, görüngüler, birbiri ardınca, yani, önce biri hakkıyla tasvir edildikten sonra ötekine geçilerek, karakterize edilmektedir. Örneğin, Gonçarov'un «Oblomov» romanının ilk sayfalarında, kahramanın bir portre niteliğine girildiğinde bir başka niteliğin tasviri tamamlanmış oluyor ve bunların her biri de tam bir sayfa boyunca sürebiliyor. Oblomov'un odasının tasvirini, onun nihayet yataktan doğrulmaya niyetlenmesinin anlatımı izliyor, ardından da konuklarının niteliklerine geçiliyor.

Oysa başka yazarların eserlerini okurken, çoğu kez bileşenlerin hepsinin birden aynı anda iç içe bulunduğu izlenimi uyanır: Gerek özgül ruhsal tasvirler, gerekse ortam, portre ve manzara tasvirleriyle söylem nitelikleri, hem birbirleriyle ve hem de metnin bütünüyle öylesine kaynaşmış durumdadırlar ki, herhangi bir bileşenl ayırmak hiç kolay değildir.

Örneğin Çehov, yaşamı birkaç çizgi içinde ortaya koyar. Ey-
lemin durumunu olsun, kişilerin davranış ayrıntılarını olsun,
dışsal çizgileri, izlenimleri ve ruhsal durumları olsun, hep
şöyle bir değinip geçiveriyormuş gibi belirtir Çehov. L. Tok-
toy: «Çehov'un, kendine özgü bir biçimi var, empresyonist-
ler (izlenimciler) gibi», diye bir saptama yapmıştı, «sanki
önünüzde birisi, hiç seçme yapmıyormuş gibi o anda elinin
değdiği boyalarla bir resim yapıyor ve bu fırça dokunuşla-
rının hiç biri de ötekiyle ilintili değil. Ama, biraz geriye çe-
kilip uzaktan baktığınızda görüyorsunuz ki, topluca bir bü-
tünlüklü izlenim ortaya çıkmış; önünüzde apaçık ve büyüle-
yici bir tablo duruyor» (34).

ANLATICI VE ANLATICININ KİŞİLERLE İLİŞKİSİ

Epik anlatım her zaman, belirli bir kişinin ağzından ya-
pılır. Destanda olsun, romanda olsun, masalda olsun, öyküde
olsun, hep dolaylı veya dolaysız bir anlatıcı vardır; bu anla-
tıcı, meydana getirilen görüngüler ile dinleyici (veya okuyuc-
cu) arasında ilintiyi kurar, olaya tanıklık eder ve yorum ya-
par.

Okuyucular çoğu kez anlatanın kendi yazgısına ilişkin
bir bilgi edinmezler; onun kişilerle karşılıklı ilişkisinin ne
olduğunu, anlatımını ne zaman, nerede ve hangi koşullar
altında sunduğunu, onun kendi düşüncelerini ve duygularını,
okuyucular her zaman bilmeyebilirler. Anlatma'nın ruhu çoğu
kez «kütlesiz ve gövdesiz»dir (Th. Mann).

Fakat buna karşılık, anlatıcının söylemi, yalnızca dıştan
gözlenen bir gösterim yapmakla kalmaz, aynı zamanda ifa-
deci bir yetisi de vardır bu söylemin; anlatıcının söylemi,
yalnızca söylenenlerin nesnesini değil, fakat söyleyenin ken-
disini de karakterize eder.

Her epik eserde, gerçekliğin onu anlatana özgü olan al-

gılanış tarzı da dile gelir, anlatanın «dünyaya bakışı» ve düşünüş tarzı da belli olur. Bu anlamda bir «anlatıcı figür»den söz etmek hiç de yanlış olmaz. Böyle bir kavramın tutarlılığından zaman zaman kuşkuya düşülmüşse de B. Eichenbaum'un, V. Vinogradov'un, M. Mahtin'in ve G. Gokovski'nin çalışmaları sayesinde bu kavram, edebiyat bilimine sımsıkı girip yerleşmiştir. Epik biçim. yalnızca anlatılacak olanı değil, fakat anlatanı da yeniden yaratır, dünyanın kavranışının ve söylenişinin tarzını da yansıtır, yani demek ki enikonu, anlatıcının zihniyet ve karakterini de yansıtır. Ancak, anlatıcının karakteri, onun eylemlerinde ve duygu belirtilelerinde değil, fakat onun o anlatan-ileten özel «monolog»unda* ortaya çıkar. Böyle bir monolog'da ifadeci boyutlar, ancak ikincil bir işlev görüyor olmalarına karşın, gene de son derece önemlidirler.

Örneğin masallarda, anlatanın saflığının ve yalınlığının gerisindeki ince alaycılığını, kurnazlığını, yaşam deneyimini ve yaşam gücünü sezdiren o anlatım tarzına özel bir dikkatle eğilinmeksiz, masalların gereğince anlaşılması olanaksızdır. Eski çağların kahramanlık destanlarının güzelliği, şarkıcının veya rapsod'un düşüncelerindeki o yüce yapıyı kavramaksızın duyumsanamaz. Hele Puşkin'in ve Gogol'un, L. Tols-

* Burada «monolog» terimini, bu terimin son yıllarda edebiyat biliminde kazandığı genişletilmiş anlamıyla kullandık. (Ayrıca çevirmen olarak bizim de, «ifadeci» terimi ile «ekspresif» kavramını karşılamaya çalıştığımızı ekleyelim. Çünkü burada açıkça görüldüğü gibi, «ekspresif» karşılığı olarak «anlatımlı» dersek, «anlatma» kavramıyla ayırım değil, tersine, karışma doğacak. Oysa ekspresivite kavramında, anlatmadan farklı olarak «dışa vurma», «değer yargısı belirtme, içsel etkilenme ve etkileme» boyutlarının da var olduğu görülüyor. Üstelik, yalnızca «dışa vurma» da bu boyutları karşılamıyor. Dolayısıyla bu kavramı, yerine göre, «ekspresif», «ifadeci», «içsel-anlatımlı», «dışavurumlu», terimlerini kullanarak karşılamaya çalışacağız, ÇN.)

toy'un ve Dostoyevski'nin, Leskov'un ve Turgenyev'in, Çehov'un ve Bunin'in eserleri, anlatıcının «ses»i anlaşılma-sızın hiç mi hiç algılanamaz. Epik bir eserin, etiyile canıyla anlaşılabilmesi, her zaman o eserin anlatım tarzıyla bağlantılıdır. Dil sanatına karşı duyarlıklı bir okuyucu, bir öyküde veya bir romanda yalnızca figürlerin yaşamına ilişkin ayrıntılı bir bilgi aktarımı görmekle yetinmez, fakat aynı zamanda, anlatanın sanatsal yönden anlamlı bir «monolog»unu da yakalar.

Bir epik eserde, figürler ile anlatımın öznesi arasındaki ilinti, bir başka deyişle anlatıcının **perspektifleri**, yani anlatıcının, yaptığı gösterimdeki bakış açısı çok önemlidir.

Oldukça yaygınlık kazanmış bir anlatım tarzı, figürler ile onları anlatan arasındaki uzaklığın açıkça vurgulandığı anlatım tarzıdır ki. bunun en inandırıcı örneklerini antik destanlarda görüyoruz. Bu destanlarda, olayları sergileyen anlatıcının sarsılmaz bir dinginliği ve «her şeyi bilme» yetisi vardır. Kişilik olarak bu anlatıcı, dünyanın üzerine çıkmış bir varlık gibidir ve onun bu kişiliği, esere de en yüksek bir nesnellik görünümünü sağlamaktadır. Homeros kutsal Olympos'ta oturan tanrılarla bir tutulmuş ve «tanrısal» diye nitelenmişse, boşuna değildir bu.

Alman romantik estetiği, bu anlatım tarzının olanaklarını inceledi. Schelling'de şunları okuyoruz: «Epos'ta, anlatışındaki soğukkanlılık yoluyla kendini, eyleyen kişilere fazlaca katılmaktan sürekli geriye çeken ve anlatımın yönünü saltbaşarı'ya yoğunlaştıran bir anlatıcı, kaçınılmaz bir zorunluluktur. Eyleyen kişilere yabancı olduğu için bu anlatıcı, dingin bakışıyla yalnızca dinleyicilerinden daha önde gitmekle ve anlatışıyla onları da buna yönlendirmekle kalmaz, fakat aynı zamanda, zorunluluk konumuna da geçer..» (35). Kuramcılar, Homeros'a dek uzanan anlatım biçimlerine dayanarak, şu görüşlerini kat kat pekiştirdiler: Edebiyatta epik

tür, dünyaya «epik» bir özel bakışın sanattaki biçimlenişidir; bu «epik» bakışın başlıca niteliğiye, yaşamı en geniş boyutlarda görebilmek ve onu dingince, zevkle kucaklayabilmektir. Ancak, epik biçimin içeriksel temellerine ilişkin böylesi tasarımlar, fazlaca tek yanlılık taşıyorlar. Anlatıcı ile eyleyen kişiler arasında bir uzaklığın bulunması mutlaka her zaman vurgulanmış değildir. Daha antik dönemin anlatıları içinde bile bunun kanıtları vardır. Apuleius'un «Altın Eşek» ve Petronius'un «Satirikon» romanı gibi eserlerde, kişilerin kendileri de olguları ve yaşantıları anlatmaktadırlar. Böylesi eserlerin dünyaya bakışlarında da o «epik» bakış denen bakışla fazla ortak yan yoktur.

Son iki ya da üç yüzyılın edebiyatı içinde, kişisel, öznel-göstermeci ve en yüksek oranda heyecansal anlatım, kararlıca gelişip yerleşti. Anlatı yazarı, dünyayı kahramanlarından birinin gözüyle görmeye ve dünyanın içine onun düşünce ve izlenimleriyle girmeye başladı. Stendhal'ın «Parma Manastırı»ndaki Waterloo savaşının ayrıntılı sergilenişi bunun iyi bir örneği olmuştur. Bu boğuşmanın yansıtılışı asla Homeros tarzında değildir. Anlatıcı görünürde, kahramanla, yani genç Fabrice ile çakışmakta ve olayı onun gözüyle izlemektedir. Böylece, anlatıcı ile figür arasındaki uzaklık düpedüz ortadan kalkmış, her ikisinin perspektifleri birbiriyle kaynaşmıştır. Bu anlatım tarzının, L. Tolstoy'un yaratışında da önemli yerli vardır. «Savaş ve Barış»ta, Borodino savaşı, savaş üstüne hiç bir bilgi ve deneyimi bulunmayan Piyer Bezuhov'un algılayışı içinde gösterilmekte. Fili'deki savaş konseyi ise, sobanın yanında oturan küçük kız Malaşa'nın izlenimlerinden gidilerek yansıtılmaktadır. Benzer tarzları, Dostoyevski'nin ve Çehov'un, Flaubert'in ve Th. Mann'in eserlerinde de buluyoruz. Anlatıcının (veya anlatı yazarının kendisinin) yakınlaştığı figür, sanki «içsel yoldan» biçimleniyor gibi oluşturulmakta. Flaubert, yazarın kendini eyleyen fi-

gürün içine yerleştirmesi gereğinden söz ediyordu. Anlatıcı, figürlerden herhangi biriyle böyle bir yakınlığa girdiğinde, çoğu kez, «yaşanan söylem» diye nitelemiş olduğumuz söylem biçimi kullanılıyor; yani, anlatanın kendi sesiyle eyleyen figürün sesi iç içe geçiyor. 19. ve 20. yüzyıl edebiyatında figürlerin perspektifleriyle anlatanın kendi perspektiflerinin böyle iç içe kaynaşması, insanların iç dünyalarının özelliklerine yönelik sanatsal ilginin artışından kaynaklanmıştır. Ancak asıl temeldeki neden gene de şudur: Yaşam, niteliksel olarak birbirinden çok farklı ufukların ve düşünsel-ahlaksal tutumların bir bütünü olarak ve gerçeklikle olan çok çeşitli nitelikteki bağıntıların bir bütünü olarak anlaşılmaya başlanmıştır.

İşte bu bağlamda ortaya çıkan anlatma usulüne göre, olayın anlatılışı, aynı zamanda kahramanın da bir iç monologu olarak biçimlendi. Örneğin Hugo'nun «Bir Mahkûmun Son Günü» ve Dostoyevski'nin «Tatlı Kadın» anlatıları, Schnitzler'in «Teğmen Gustl» gibi kimi eserleri ve Camus'nun «Düşüşü», böyle kurulmuştur. «Bilinç akışı» edebiyatında da (Joyce, Proust), benzeri bir anlatım biçimi kullanılmıştır: burada bu biçim, insanların kaos halindeki karmakarışık iç yaşamlarının yeniden yaratılmasına hizmet etmektedir.

Görüldüğü gibi, anlatma tarzları çeşit çeşittir. En yaygın olanı, kişisi belli olmayan ve ardında yazarın bulunduğu bir üçüncü tekil şahıs diliyle yapılan epik anlatımdır. Ama bir eserde anlatıcı, belli bir «ben» olarak da ortaya gelebilir ve anlatıyı birinci tekil şahıs olarak kendi ağzından sunabilir.

Anlatıcı, çoğu kez aynı zamanda eserin bir eyleyen figürü olarak da işlev görür. Bu figür, örneğin Lermontov'un «Zamanımızın Bir Kahramanı»ndaki «Bella» anlatısında olduğu gibi yan bir figür (Maksim Maksimic) konumunda, veya Puşkin'in «Yüzbaşının Kızı»ndaki Grinyov, L. Tolstoy'un «Balodan Sonra» anlatısındaki İvan Vasiliyevic gibi esas fi-

gür konumunda olabilir. Bu «anlatıcı-figür»ler, gerek öz-yaşam olgularıyla ve gerekse gözden kaçmayan bir içsel-düşünsel tutum yakınlığıyla çoğu kez yazara —özdeş olmasalar da— son derece yakın dururlar. Örneğin, özyaşam öyküsü olan eserlerde (otobiyografilerde) bu durum iyice görülür: L. Tolstoy'un «Çocukluk. Ergenlik Yılları. Gençlik Çağı» ve N. Ostrovski'nin «Ve Çeliğe Su Verildi» eserleri, gibi. Ancak, anlatıcı olarak ortaya gelen kahramanların, gerek yazgılarının, gerekse yaşam anlayışlarının ve yaşantılarının yazarınkinden farklı olduğu durumlar çok daha fazladır: Örneğin, Defoe'nun «Robinson Crusoe», Dostoyevski'nin «Delikanlı», Çehov'un «Yaşamım» eserleri, gibi.

18. - 20. yüzyılların pek çok eserindeyse, anlatıcının söyledikleri, yazarınkiyle hiç de çakışmadığı gibi, üstelik ona düpedüz aykırı da olmaktadır. Örneğin, anılar ve mektuplar biçiminde yazılmış olan roman ve öykülerde bu durumu görüyoruz: Rousseau'nun «Julie ya da Yeni Héloïse», Gogol'ün «Bir Delinin Hatıra Defteri» eserleri, gibi. «Yoksullar» romanının dilinde yanlışlıklar bulunduğu ilişkin olarak okuyucuların yönelttiği suçlamalara karşı Dostoyevski, şöyle yazmıştı: «Okuyucu, her eserde yazarın suratını görmeye alışmış. Oysa ben kendiminkini göstermek istemedim. Ama, şu ya da bu görüşü benim değil de Dyevuşkin'in söylediğini ve Dyevuşkin'in de kesinlikle başka türlü konuşamayacağını. asla görüp kabul etmek istemiyorlar işte!» (36).

«Ben»li anlatım biçimini bir de «skas» denen anlatımlarda görüyoruz. «Skas»ta, yazarınkinden çok farklı olan ve daha çok doğrudan sözlü konuşmaya uyarlanan bir anlatış tarzı vardır. Bu tarz, 1830 yıllarından bu yana yayılım kazandı. Örneğin, Puşkin'in hafif iğnelemeli bir eseri olan «Byelkin'in Öyküleri»nde, yalnızca eyleyen kişilerin değil, fakat aynı zamanda anlatıcının da duygulu-iğnelemeli tasvirleri yer alıyordu. Benzer anlatış biçimlerini, Gogol, Leskov ve

daha sonra da Sovyet yazarları, V. Ivanov, Babel, Zoşçenko, vd. de kullandılar.

«Yazarsız» anlatış (yani örneğin «skas»ta da olduğu gibi bir çeşit taklitli edebiyat dili), yazara, dilsel düşünüşün birbirinden çok daha bağımsız ve çok daha değişik çeşitli tiplerini sergileme ve çeşit çeşit üslûplaştırmalar, alaylı yanılsamalar yaratma olanakları sağlıyor.

Bu arada, kişileştirilmiş anlatıcı ile kişisi bellisiz anlatıcı arasındaki geçişimler de, önemli kompozisyon tekniklerine kaynak olmaktadır.

Bu bağlamda ilkin, çerçeve aksiyon uygulamasını görüyoruz. Bu uygulamada, önce bir çerçeve aksiyon içinde anlatıcı ortaya getiriliyor ve karakterize ediliyor. Örneğin, «Binbir Gece Masalları»nda, Şehrazad ile hükümdarın özel çerçeve öyküsünün içine masalların anlatımı yerleştirilmiştir. Rönesans'ın öykü dizileri ve özellikle Bocoaccio'nun «Decamerone»u da benzer kuruluştadır. Böylesi dizilerde, çerçeve öykünün bölümleri çoğu kez dizinin zihinsel - öğretici içeriğini güçlendirir.

Yeni anlatı edebiyatındaysa, çerçeve bölümler ile esas aksiyon, içsel ve düşünsel bir birlik ve bir ölçüde de bir düzenleniş birliği oluşturuyor. Örneğin Çehov'un «Kılıflı Adam» öyküsünde, baytar Çimşa-Himalayski ile öğretmen Burkin'in gösterildiği çerçeve bölümler sayesinde, öğretmen Belikov'un (yani «kılıflı adam»ın, ÇN) kişiliği ve yazgısı daha derinlemesine bir anlam kazanıyor.

Epik eserlerde, ikinci olarak da araya sokulan anlatı parçaları önemli bir işlev görmektedir. Buna örnek olarak, Apuleius'un «Altın Eşek» romanında araya sokulan aşk ve ruh masalını ve Gogol'un «Ölü Canlar»ında araya sokulan Yüzbaşı Kopeykin'in öyküsünü gösterebiliriz.

Uygulanan anlatım teknikleri, epik bir eserin kompozisyonunun çok asal ve özel bir yanını oluşturmaktadır. Bu öz-

göl anlatım kompozisyonu, genellikle de çok katlı bir nitelik gösterir. 19. ve 20. yüzyılın gerçekçi edebiyatında, anlatım tekniklerinin sürekli değiştiği eserler vardır. Yazarlar kimi zaman çok sayıda kahramanı, olayları aktarmakla «görevlendirirler». Örneğin, Lermontov'un «Zamanımızın Bir Kahramanı»nda, Dostoyevski'nin «Yoksullar»ında, Hemingway'in «Var ya da yok» unda ve Faulkner'in «Konak» ında olduğu gibi. Bu eserlerde, bir anlatım tekniğinden ötekine yapılan geçişler, derin bir sanatsal anlam taşımaktadır. Edebiyatın salt anlatım biçimleri yönünden taşıdığı olanaklar, Th. Mann'ın yaratışında son derece iyi kullanılmıştır. Onun «Lotte Weimar'da» romanı, anlatım düzenlenişinin içerik açısından anlam kazanmasının parlak bir örneğidir.

Pek çok epik eserde, anlatıcının sözleri ile figürlerin sözleri arasında, önemli içsel ve heyecansal-düşünsel ilişkiler vardır. Bu sözlerin iç içe girişimleri ve karşılıklı etkileşimleri, sanatsal söylem'e bir içsel diyalog'laşma niteliği kazandırır. Bu yolla bir öykünün veya bir romanın metni, çeşitli ve bir bölüğü de birbiriyle çarpışan bilinç içeriklerinin ve dil özgüllüklerinin bütünlüğünü dile getirmektedir.

Değişik kişilerin sesleri, birbiri ardınca (yani, önce yalnız bir kişi, sonra öbür kişi konuşarak, vb.) verilebildiği gibi, tek ve aynı bir söylem içinde hepsi birbirine bağlı olarak da verilebiliyor. Birbirine bağlı olarak verilmiş ise, ya «yaşanan söylem» biçiminde, ya da anlatıcının sözlerinde veya dolaylı dolaysız tırnak içine alınmış «yabancı» düşünce ve sözleri aktaran bir figürün söyleyişinde görülmektedir. «Suç ve Ceza»da şöyle denmiştir «Raskolnikov, kendi kararına daha hâlâ kendisi bile gereğince inanmamışken, o 'dehşet verici' hayal ürününe, niyetlenilmiş bir eylem gözüyle bakmaya ister istemez alışınıştı artık. Hatta onun şimdiki çıkışında, aklına koyduğu şeyin bir provasını yapma amacı da vardı ve her attığı adımda heyecanı da bir o kadar yükseliyordu»

Bu metin parçasında, yazarın düşünüşüne hiç uymayan, ona son derece yabancı gelen, fakat asıl cinayet planının kurucusu Raskolnikov'a uygun düşen sözcükler görüyoruz: «Dehşet verici» hayal ürünü, prova, aklına koyduğu, vbg.. Öyleyse burada, yazarın sesinin yanında figürün sesi de bulunuyor. İşte bu seslerin karşılıklı etkileşimiyledir ki Dostoyevski, bir yandan kahramanının ruhsal durumunun içine girerken, bir yandan da aynı anda onun yaşantısının ve niyetlerinin derin bir çözümlemesine varıyor.

Böylesi bir çok sesli* anlatım her epik eserde bulunan bir nitelik değildir. Örneğin, eski dönemlerin «kanon'lu» denen türlerinde bu yoktu. Antik epos'larda anlatıcının yüce, dingin ve coşkulu sesi baskındı ve figürler de onun sesiyle konuşurlardı. Oysa romanlarda, söylemin içsel diyaloglaşması ve çok sesliliği iyice yaygınlık kazanmıştır. Böylece de edebiyat, insanların düşünüş tarzlarındaki ayırddedici nitelikleri, dilsel biçimlerin çeşitliliğiyle ve zenginliğiyle bağdaştırma gücüne ermiştir; insanlar arasındaki zihinsel ve duygusal iletişim süreçleri, bu yolla, yazarın görüş açılarına girmiştir.

Edebiyatta epik türün sanatsal yoldan bilgi öğretisi olanakları çok büyüktür. Anlatan biçim, en değişik tipteki süjeleri kucaklayabilir. Bir eserin aksiyonu son derece devingen ve çok etkileyici de olabilir (örneğin, Dostoyevski'nin serüven romanı geleneğine dayanan yaratışı gibi), veya olayların gidişi bilinçlice yavaşlatılarak okuyucunun dikkati bundan uzak da tutulabilir ve böylece olay, görünürde, kahramanların ruhsal durum ve niteliklerine, onların kendi iç-düşünmelerine ve yazarın tasvirlerine, değerlemelerine indirgenmiş olur. (Çehov'un 1890'lardaki anlatıları, Th. Mann'ın «Büyülü Dağ» ve «Doktor

* Epik eserlerde çok seslilik sorunu, M. Bahtin tarafından tam olarak incelenmiştir. Bkz.: Bahtin. Dostoyevski'nin dil sanatının sorunları, München 1971.

Faustus» romanları, gibi). Eylemin dingince oluşturulup çeşitlenmesi, epik tür içinde çok yaygındır. Edebiyat bilimcileri zaman zaman, Goethe'nin ve Schiller'in ifadelerine gönderme yaparak, tümüyle epik türün asal niteliğinin, «duraklatan, kesen, araya giren motiflerden» (37) meydana geldiğini savunuyorlar.

Buna ek olarak, epik bir eserin metin oylumu ve kapsamı, düpedüz sınırsız sayılır. Edebiyatın bu türü, kısa anlatıları da içine alıyor (Çehov'un ilk mizah öyküleri veya O. Henry'nin novel'leri, gibi), veya uzun süre dingin bir zevkle okunmayı ya da dinlenilmeyi amaçlayan eserleri de içine alıyor (yaşamı son derece geniş kapsamda kucaklayan ciltler dolusu destanlar veya romanlar, gibi). Örnek olarak, Hint dizeli destanı «Mahabharata», Yunan destanları «İlias» ve «Odysseia», L. Tolstoy'un «Savaş ve Barış», Rolland'ın «Johann Christof» ve Şolohov'un «Durgun Don» romanları gösterilebilir.

Bir epik eser, o kadar çok karakteri, durumları, olayları, yazgıları ve ayrıntıları kapsayabilir ki, bu, ne edebiyatın bir başka türünde ve ne de bir başka sanat dalında olanaklı değildir. Anlatan biçim, bu arada insanın iç dünyasının derinliklerine girmeyi de kolaylaştırmaktadır. Birçok çizgiyi ve niteliği birlikte taşıyan veya tamamlanmış olmayan, henüz hareket, yenilenme, gelişme içinde bulunan karakterlere, anlatı biçimi yoluyla eksiksiz ulaşılabilir.

Epik türün bütün bu olanakları mutlaka her eserde bulunuyor değilse de, gerek yaşamın sanatta bütünüyle yansıtılmasına ve gerekse bütün bir çağın özünün açığa konmasına veya yaratıcı bir olgunun büyüklüğüne ve anıtsallığına ilişkin tasarımlar, gene de «epik» sözcüğüyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Sanat dallarının hepsinin bir bütün olarak kucakladıkları, gerçeklik bilgisinin her çeşit sanatsal olanakları, epikte yoğunlaşmıştır. Ne dil sanatının içinde, ne de dışında, hem insan bilincinin derinliklerine, hem de aynı zamanda yaşamın geniş boyutlarına, roman, öykü ve destan gibi anlatı sanatlarının ulaşabildiği sınırsızlıkta ulaşmış olan başka sanatsal eser topluluğu mevcut değildir.

O N B İ R İ N C İ B Ö L Ü M

DRAMATİK ESERLERİN ÖZELLERİ

Bir dramatik eserin örücü temeli, kişilerin kendi söylemleridir. Kişiler, sergilenen durum içinde eylemlerini bu söylemleriyle yaparlar. Gorki'nin deyişiyle: «Seyirlik oyun... her eyleyen kişinin, kendi karakterini, kendi gücüyle, kendi sözleri ve eylemleri yoluyla, yorumlar olmaksızın ortaya çıkarmasını gerektirir» (38).

Dramda, anlatan ve tasvir eden gösterimin bulunamayışı onun sanatsal olanaklarını sınırlamaktadır. Dram yazarı, roman, destan, öykü ve anlatı yazarının elinde bulunan olanakların ancak bir bölümünü kullanmış oluyor. Kaldı ki, eyleyen kişilerin karakterlerinin açılımı da, dramda, epik anlatıda olduğu gibi zorlamasız ve çeşitli olamıyor. Thomas Mann: «Dram sanatı sanki yalnızca bir silüetler sanatıymış gibi geliyor bana», diye yazıyordu, «oysa yalnızca anlatılan insanı, daha derli toplu, tam, hakiki ve derinlikli olarak algılıyoruz» (39).

Dramda, kişilerin söylem tavırları da sahnenin ve salonun büyük hacimlerine uyarlanmıştır. Dramın anlatım olanakları yelpazesi bir de bundan dolayı daralmaktadır. Dramatik eylem kaçınılmaz biçimde dışsal olarak çok etkilidir. Dram yazarı, anlatacağı şeyi «tiyatroya uyarlayarak» aktarmak zorundadır; kişilerin davranışlarına, hatta onların özel, ev içi yaşamlarına ve içsel yaşantılarına bile, düpedüz dışa açık bir biçim vermek zorundadır.

Nihayet dram yazarı, anlatı eserlerinin yazarlarından farklı olarak, metnin uzunluğu yönünden de sınırlanmıştır. Çünkü dram metninin uzunluğu, tiyatro sanatının gereklerine uymak zorundadır. Süje süresi, oyun süresi'nin belirli sınırları içine sıkıştırılmak durumundadır. Bir tiyatro oyunu ise, Avrupa'da alışılmış tiyatro uygulamasına göre bilindiği gibi yaklaşık üç saattir. Bu da oyun metninin belli bir uzunlukta olmasını gerektiriyor.

Ancak bunların yanında dram yazarı, öykü ve roman yazarına oranla önemli avantajlara da sahiptir. Anlatma yoluyla yansıtılan bir eylem, geçmişin bir olgusu olarak görünürken, dramdaki diyaloglar ve monologlar zinciri, sanki olay o anda orada geçiyormuş gibi bir yanılsama yaratır. Bir deyişle, dramda yaşam kendi ağzından konuşmaktadır: Yani sunulan şey ile onu okuyan arasında anlatıcı gibi bir aracı yoktur. Dramın olaylar dizisi, aynı anda okuyucunun gözleri önünde yaşanmaktadır. «Her çeşit anlatımacı biçim, şimdiki zamanı geçmiş azman yapar; her çeşit dramatik biçim ise, geçmiş şimdiki zaman yapar»*.

* F. Schiller, *Über die tragische Kunst*, Schillers Werke'de, Nationalausgabe, Cilt 20, Weimar 1962, s. 165. (İşte Bertolt Brecht, kendi epik tiyatro anlayışında, tam da Schiller'in bu kuralının çağımız tiyatrosu için artık geçerli olmadığını altını çizmektedir. «Tiyatro için Küçük Araç»ında Brecht-paragraf 50 de —şöyle diyor : «Rapsod anla-

Edebiyatta dramatik tür, dolaysızlığın en üst düzeyinden eylemleri biçimler. Kişilerin tutum ve davranışlarına ilişkin değerlendirme, dramatik türde, yazarın kendi sözleriyle yapılmaz, fakat tam dolaysız bir biçimde, yani kişilerin kendi monologlarında ve diyaloglarında ortaya çıkar. Bu nedenle, aksiyonun ayrıntılar yoluyla aktarılmasının yerine geçebilecek topluca özetlemekler dram için uygun değildir. Yu. Olaşa'nın belirttiği gibi, dram «Yeteneğin zorlanması ve aynı zamanda da yükselere kanatlanmasının, biçim duygusunun ve yeteneği ortaya getiren şaşırtıcı, özel, ne varsa her şeyin, bir sınavıdır» (40). Bunin de dramla ilgili olarak benzer bir düşüncüyü dile getirmiştir: «Düşünceleri çok somut ve belirli biçimlere sokmak zorundasınız. İlginç bir görev bu besbelli» (41).

DRAMATİK AKSİYONUN YOĞUNLUĞU

Dramatik türde, süje oluşturma'nın çeşitli usulleri vardır. Sergilenen olaylar içindeki çatışmaların dolaylı ve dolaysız biçimlenişleri olsun, iç aksiyon ve dış aksiyon olsun, yoğunlaştırılmış ve zaman-sıralı sükeler olsun, bütün bunlar, epik

tacağı her şeyi geçmiş zaman olarak işlemek durumundadır, dram oyuncusu ise tümüyle şimdiki zaman gibi oynar. biçiminde Schiller'in yapmış olduğu ayırım, artık hiç de öyle geçerli değildir». Brecht, tam tersine, tiyatrodaki yabancılaştırma etmenleri ve yabancılaştırıcı oyunculukla, şimdiki zamanın her olgusunun bile «tarihselleştirilmesinin», yani daha şimdiden geçmiş zaman gibi gösterilmesinin yöntemlerini getirmiştir. Amacı da, böylece —yani tam da bu «şimdiki zamanmış gibi yapma» illuzyonunu kırmak yoluyla— var olan toplumsal düzenin. ilişki biçimlerinin ve toplumsal yaşamın «değişmez» değil, «değişebilir» olarak irdelenmesini sağlamaktır. Brecht tiyatrosundaki dramatik-epik karşıtlığının temel belirleyicilerinden biri de budur. Pospelov bu konuya, bölüm sonuna doğru ve ayrıca «Toplumcu Gerçekçi Edebiyat» bölümünde değinmektedir. ÇN.)

türde olduğu gibi dramatik türde de bulunmaktadır*. Dar bir oyun süresi içine «yoğunlaştırılmış» olan dram aksiyonu, genellikle son kerte eylem yüklüdür ve tümüyle sonuca yöneltilmiştir. Schiller'e yazdığı mektuplarda Goethe, «dramatik»te, eylemi kesintisizce ileri iten motiflerin, «epik»e oranla çok daha büyük ölçüde belirleyici olduklarını, haklı olarak dile getirmişti.

Pek çok dramatik eser, alabildiğine olaylarla doludur. Dram, öteki herhangi bir edebiyat biçiminden daha dar bir zaman ve mekân içinde, daha çok sayıda olay içerir.

Birçok oyunda, karmaşık ve iç içe girinmiş olgular, süje süresinin küçük bir dilimine «yoğunlaştırılırlar». Sözel geliş, Corneille'in «Le Cid» ve Racine'in «Phedra» eserleri, Molière'in komedyalari, Beaumarchais'in «Figaro'nun Düğünü», Griboyedov'un «Akıldan Belâ»sı ve Gogol'un «Müfettiş», aşırı ölçüde eylem yüklüdürler.

Aksiyonları daha genişçe zaman dilimlerine yayılmış olan birçok oyunda da gene yoğunlaştırılmış olay başat niteliktedir. Örneğin Çehov'un oyunlarında (iç aksiyonun egemen olması bir yana bırakılırsa), ayrı ayrı perdelerde, kahramanlar için önemli olan çok sayıda olay birarada geçiyor. Sözel geliş, «Üç Kızkardeş»in ilk perdesinde Verşinin, Prosorov'ların evine geliyor, Maşa onu tanıyor ve heyecanla ilk konuşmayı açıyor, Tuzenbah Irina'ya sevgisini sunuyor, Andrey Prosorov Nataşa'ya evlenme önerisi yapıyor. Bütün bunlar, üç kızkardeşin evlerindeki yemek odasında, yani tek bir mekânda ve bir saattan da az bir süre içinde oluyor.

* Günümüzün edebiyat bilimcileri ve tiyatro bilimcileri, dramatik süje oluşturma alanında, geçmiş dönemlerdeki kuramcılarının dırttikleri katı sınırlamalara, sözel gelişimi kahramanlar arasında mutlaka birlikli tek bir çatışma bulunması ve bu çatışmanın dolaysızca gösterilip çözümle bitirilmesi zorunluluğuna, gittikçe daha bir kesinlikle karşı çıkıyorlar.

Dramda meydana getirilen çatışmaların gerilimi ve keskinliği, olay zenginliğiyle bağlantılıdır. Romanda ve anlatıda, uyumlu bir denge durumunun gösterildiği bölümler ağırlıkta bulunabilir (Longos'un «Daphnis ile Chloe»si, Gogol'un «Eski Zaman Beyleri». Turguniev'in «Hor ile Kalinçı», Toystoy'un «Çocukluk»u böyledir). Buna karşılık drama, belli uzlaşmazlıklar, çelişkiler ve karşı karşıya gelmelerle bağlantılı durumlar hep öne çıkmaktadır.

Dramatik ana türün çeşitli alt türlerinde çatışmalar birbirinden farklı nitelikler gösterir. Kaba güldürüde ve birçok da komedyada, yanlış anlamalar ve figürlerin kendi aralarındaki eğlendirici dalaşmaları pek çoktur. Buna karşılık tragedya, «yüksek» düzeyli komedyalar ve belli bir oyun türü anlamındaki «dram»lar ise, ciddi ve derin çatışmaları içerirler. Bütünüyle edebiyatın dramatik ana türü, keskin çatışma durumlarına eğilimlidir.

Hegel de, «çarpışmalı durum»un «öncelikle dramatik sanatın nesnesi» olduğunu belirtmişti (42).

Çatışma, büyük çoğunlukla dramatik eserin bütününe kaplar ve bölümlerin hepsini temellendirir. Bu nedenle drama kişilerin duygusal yaşamlarının yoğunluğu esastır. Tragedyalarda, komedyalarda ve «dram»larda, eyleyen kişiler hemen sürekli olarak bir heyecan, gerginlik, huzursuzluk, bekleyiş ve kaygı içindedirler («Hamlet»in, «Faust»un, «Akıldan Belâ»nın, «Fırtına»nın ve «Optimist Tragedya»nın ilk sahneleri gibi). Moskova Sanat Tiyatrosu'nun rejisörü Nemiroviç-Dançenko, Çehov'un «Üç Kızkardeş» oyununu sahnelerken oyuncularına, eyleyen kişilerin hoşnutsuzluklarının «içine girmeleri», onların huzursuzluklarıyla dopdolu olmaları ve kişilerin sinirliliklerini, yüksek düzeydeki heyecanlarını, gerilimli yorgunluklarını kendi içlerinde duymaları gerektiğini ısrarla belirtiyordu.

Dramatik yoğunluk pek çok komedyanın da bir özelliğidir. Örneğin Plautus'un «Palavracı Asker»inde hemen tüm kişiler genç Philokomasia'yı kurtarmanın kaygısı içindedirler. Gogol'un «Müfettiş»inde kasabanın bütün memurları, müfettiş gelecek diye huzursuz olmuşlardır. Komedyalarda eylem yoğunluğu, çoklukla bayağı ve insana yakışmayan istek ve çabalardan kaynaklanmaktadır. Ama böyle olmakla birlikte, eylem yoğunluğu, komedya türünde de gene vardır.

İşte dramatik gösterimde ruhsallaştırmanın özellikleri buradan çıkıyor. İnsanların düşünsel yaşamlarının birçok asal yanları, dramatikte pek açığa konamaz. Henüz kesin biçim almamış ve başka duygu ve niyetlerle girişim içinde bulunan duygular ve niyetler, dramatik gösterimin nesnesi olmuyor. «Savaş ve Barış»taki Petya Rostov'un, uğursuzluğunu sezdiği savaşın önceki akşamında gecenin ortasında yanan ateşin yanında uyukladığı, düş gördüğü ve onun içinde çınlayan müziği duyduğu bölümün bir benzerini dramatik tür içinde tasarlamak oldukça zordur. Karmaşık ve belirsiz ruhsal durumlar ancak epik biçim içinde iç monolog yoluyla ve yazarın onu işleyen yorumuyla açıklanabilir.

Dramatik eserlerde çoklukla, insanların tam olarak belirlilik kazanmış güçlü duyguları, bilince çıkmış niyetleri ve kesinleşmiş düşünceleri sergilenmektedir. Schiller'in söylediğine göre tiyatro ve dramatik tür, insanların «kendilerini yoğun duygusal bir katılım içinde duymak istemelerinden..» doğmuştur (43).

Stanislavski'nin düşünceleri uyarınca dram yazarı ve oyuncu için öncelikle heyecanların isteme dayalı çekirdeği önemlidir.

Örneğin Çehov, kahramanlarındaki ruhsal değişimleri özenle işlemiş ve aynı zamanda onların yaşama karşı duydukları yoğun, sürekli ve kendilerince aktif hoşnutsuzluğu göstermiştir. Hatta insanın akıl dışı, gizemci ruhsal oluşumla-

rına ilgi duyan Maeterlinck bile, «Tintagiles'in Ölümü» gibi oyunlarında böyle duygulara eylemlilik ve güç kazandırmıştır.

Duyguların yoğunluğu olsun, tutkulara ve acılara koşulsuzca kendini kaptırma yetisi olsun, yargının keskinliği ve kararların hızla verilmesi olsun, bütün bunlar epik figürlerden çok daha fazlasıyla dramatik türdeki eyleyen figürlere özgüdür. Ünlü Fransız tragedya sanatçısı Talma'nın dram yazarına ilişkin şu görüşü haklı çıkmıştır: «Dram yazarı.. duygusal bir varlığın ancak uzun bir yaşam süresi boyunca yaşayabileceği heyecanların bile tümünü, dar bir mekân ve iki saat gibi kısa bir zaman içinde biraraya getirir» (44).

Dolayısıyla dramatik eserlerde yalnızca az sayıda ama bu yüzden de çok keskin biçimlenmiş çizgiler taşıyan kişilerin ağırlıkta olmalarına şaşmamalı. Hegel'in belirttiği gibi: «Dramatik kahramanların büyük çoğunluğu, epik kahramanlara oranla ayrıca kendi içlerinde de daha yalındırlar» (45). Dramatik türde, kahramanların düşünsel ve duygusal yaşamlarındaki ince değişim durumlarının verildiği de görülmekle birlikte (İbsen'in ve Çehov'un oyunlarını düşünelim), bu alanda dramatik tür gene de epik türün ve özellikle toplumsal - psikolojik romanın belirgin biçimde gerisindedir.

DRAMATİK GÖSTERİMDE YAPINTI

Dramatik türün yapıntılı (fiktif) biçimlere eğilimi epik'ten daha fazladır. Puşkin, dramatik olayın gerçeğe tıpatıp uygun olmasını şart koşan klasisizm artçılarıyla tartışmasında: «Tüm edebiyat türleri içinde en inanılmaz olanı.. dramdır» (46), demişti. E. Zola da dramatik'i ve tiyatroyu «her çeşit yapıntının (fiksiyonun) bir kalesi» (47), diye nitelemişti.

Geniş anlamda her sanat eseri bir yapıntıdır; yani sanat eseri gerçek yaşamın tıpatıp aynı değildir, onunla özdeş de-

ğildir. Öte yandan **yapıntı** kavranı da (dar anlamda) yaşamı yansıtmanın bir usulü demektir ki, bu usulde daha çok, gösterilen biçimler ile gerçekliğin kendi biçimleri arasındaki ayrımlar, uymazlıklar ve karşıtlıklar açığa konur, hatta bunlar öne çıkarılır. Bu bakımdan sanatsal yapıntı, «gerçekliğe tıpatıp uyma»nın veya «yaşama benzer» olmanın karşıtıdır bile. Fadeyev: «Her şey, özünde yaşama uygun olmalıdır, ama ille dış görünümün de uygunluğu gerekmez», diye yazıyordu, «pek çok biçimin içinde, koşullu biçimin de yeri bulunabilir»*.

Dramatik figürlerin birçok konuşma parçaları özel bir anlam içeriyorlar ve bu da çoğu kez onları fiktif'leştiriyor. İlkın, eyleyen kişilerin sözleri, doğrudan gösterime sunulmayan olaylar üstüne seyirciyi veya okuyucuyu bilgilendirmektedir. Örneğin, dramatik eserlere bunun için yerine göre yan figürler sokuluyor. Bu yan figürler, ya sahnede gösterilmeyen olayları doğrudan kendileri anlatıyorlar (antik oyunlardaki ulak'lar, gibi); ya da asal figürlerle karşılıklı söyleşiye girerek onları olaylar üstüne bilgi iletmeye kışkırtıyorlar (antik tragedyalardaki korolar ve korobaşları; gerek antik çağ komedyelerindeki, gerekse Rönesans ve klasik dönem komedyelerindeki odalıklar ve uşaklar, gibi). Daha sonraki dramalarda, özellikle de gerçekçi dramatik eserlerde, böylesi figürlerden vâzgeçilmiştir. Ostrovski, İbsen, Çehov ve Gorki'de, bilgi ileten öğeler, hiç farkedilmez biçimde ve organik olarak eylemin içine yerleştirilmiş durumdadırlar ve kahramanın iletişim konumuna ya da konuşma gereksinimine dayanırlar. Fakat, anlatarak ileten parçaların sahne eylemine eklenmesi için kullanılan göstermecı- yapıntılı usuller, taa günümüze dek gene de hep varolmuştur. «Epik tiyatro» adı

* A. Fadeyev, Über Literatur, Berlin 1973, s. 270 f; «Koşullu» anlamına da gelen Rusça'daki «uslovnyı» terimi, batı dillerinde genellikle «fiktif» (yapıntılı) terimiyle karşılanıyor. AÇN.

verilen tiyatrodaki, oyuncular yer yer doğrudan seyirciye yönelirler, «rollerinin dışına çıkarlar» ve olay üstüne, aynı zamanda olayın dışında durarak da söz ederler. Böyle durumlarda sahnedeki olay akışı kesilmiş olur.

Dramatik söylem'e yapıntı niteliği kazandıran ikinci bir yan da, söylem içinde olaya ilişkin olarak çokça özdeyişlerin, göndermelerin ve yoğunlaştırılmış sözlerin dile getirilmesidir. Üçüncü olaraksa, bir başına eyleyen kahramanın monologları doğrudan yapıntı niteliğine giriyor. Bu tür monolog, gerçek bir konuşma eylemi değildir fakat iç söylemi dışa yansıtmanın özel ve salt sahnesel bir aracıdır. Bunlara hem antik çağ tragedyalarında, hem de yeni çağ dramatiğinde rastlanıyor. Bir de dördüncü olarak dramatik eserlerde çok yaygın olan bir tür gerçek dışı yanıtlamalar vardır ki, bunlar çok daha fazla yapıntılıdır. Bu tür yanıtlamalar, sahnedeki öbür figürlerce hiç duyumsanmazken, seyirci tarafından güzelce işitilir.

Böylece dram yazarları, kahramanlarına sergilenen durumun kendisinden değil de, daha çok sahne koşullarından kaynaklanan sözler «söyletmek» durumundadırlar. Dram yazarı, sanki bir çeşit deney yapıyor gibi şunu yapmaktadır: Bir insan, düşüncelerini, duygularını ve niyetlerini en ayrıntılıca ve en parlak biçimde dile getirmek istese nasıl konuşurdu? İşte dram yazarı sanki bu deneyi gösteriyor. Dolayısıyla dramatik diyalogların ve monologların, yaşamdaki benzer durumlarda geçebilecek konuşmalardan çok daha etkili, daha kapsamlı ve daha içe işleyici olması son derece doğaldır. Sonuçta da dramatik söylem, çoğu kez şiir sanatının ya da konuşma sanatının söylemlerine benzer: Dram kahramanı, bir şairi ya da usta bir konuşmacıyı doğaçlıyor gibidir. Dramı, epik ile lirik'in bir biresimi olarak gören Hegel, bir ölçüde haklıydı. Diderot'nun da, konuşma sanatı olmasa dram yazarı da olmazdı, diye belirtmesi boşuna değildir.

Ancak, yapınıtlı gösterim biçimlerini yalnızca dramatik türe bağlamak da kuşkusuz yanlış olur. Benzer görüngüler, serüven romanlarında da, dedektif romanlarında da, hatta bir 19. yüzyıl klasiği olarak örneğin Dostoyevski'nin eserlerinde de, çok karakteristik biçimde yer almaktadır. Ne var ki, kahramanın dil yoluyla kendi kendini sergilemesindeki abartı, özellikle dramda egemen bir usul eğilimi oluyor.

Artık çağdan romantizm çağına dek, Aiskhylos'tan, Sophokles'ten Hugo'ya dek, dram yazarları, büyük çoğunlukla yeğin ve belirgin bir abartmaya yönelmişlerdir. L. Tolstoy, Shakespeare'i, «sanatsal bir yaşantı olanağını adım başı yıkan» pek çok abartmalar yaptığı için yeriordu. «Kral Lear» tragedyasına ilişkin olarak Tolstoy: «Shakespeare'de her şey abartılıdır», diye yazıyordu, «eylemler, olaylar abartılıdır, bunların sonuçları abartılıdır ve eyleyen kişilerin konuşmaları da abartılıdır» (48). Tolstoy her ne kadar Shakespeare'in yaratışını doğru değerlendirmiş değilse de, o büyük İngiliz dramacısının abartmaya eğilimli olduğunu düşünmekte gene de tümünden haklıydı. «Kral Lear» üstüne söylediklerini, Tolstoy, gerek antik çağ komedyaları ve tragedyaları, gerekse klasisizmin dramatik eserleri üstüne ve Schiller'in tragedyaları üstüne de, aynı haklılıkla söyleyebilirdi. 19. ve 20. yüzyıl edebiyatında, sanatsal imgelerin yaşamla çakışması yönündeki çaba ağırlık kazanınca, dramatik'in içinde yer alan yapınıtlı ve özellikle abartma da, en aza indirildi. Bu gelişme, 18. yüzyılda Diderot ile Lessing'in yaratıcılığını ve kuramcılığını yaptıkları, «burjuva dramı» adı verilen dönem ile başlamıştır. Yaşamsal hakikilik, A. Ostrovski'nin, Çehov'un ve Gorki'nin 19. yüzyıldaki ve 20. yüzyıl başlarındaki dramatik eserlerinin de belirgin bir niteliğidir. Ne var ki, dram yazarının gösterilenleri inandırıcı biçimde vermeye yönelmesi durumunda bile, gerek süjenin biçimlenişinde, gerekse ruhsal oluşumların gösteriminde ve söylemde abartmalar gene de

korunmuştur.

Öyle ki, «yaşama benzer olma» çabasını en yüksek düzeyde çıkaran Çehov'un dramatik'inde bile, tiyatrosal abartmalar seçilebilir durumdadır. V.I. Nemiroviç Dançenko, Çehov'un kahramanlarının konuşmalarını, haklı olarak «düzyazı şiirler» diye nitelemiş ve bunlardaki müzikliliğe de haklı olarak değinmişti («sanki Blok'u okuyorlar gibi»). Çehov'un oyunlarında, pek göze batmamakla birlikte, ruhsal oluşumların gösteriminde de abartmalar vardır. «Üç Kızkardeş»in son sahnesine bir göz atalım. Bir genç kadın, sevgilisi olan adamdan —belki de bir daha hiç görüşmeyecek biçimde— ayrılalı henüz on onbeş dakika ya geçmiş ya geçmemiştir; bir öteki ise daha beş dakika önce nişanlısının ölüm haberini almıştır; durum böyleyken, her ikisi de üçüncü kızkardeş olan büyük ablayla birlikte, yaşadıkları olaylara ilişkin felsefî ve ahlaksal bir değerlendirmeye girerler ve bir ordu bandosunun çaldığı marş sesinden giderek kendi kuşaklarının yitkililiği üstüne, insanlığın geleceği üstüne, düşüncelerini ve duygularını dile getirirler. Anlatmacı biçim herhalde kahramanların böylesi bir ruhsal durumunu kolay kolay nedenselleştiremezdi. Oysa «Üç Kızkardeş»te, sondaki bu inanılmazlıkların farkına bile varmıyoruz.

Görüldüğü gibi dram, insanların gerçeklikte varolan faaliyet biçimlerinin ince çeşitlemelerine ve ayrımlarına da dumsanır bir tarzda girmektedir.

DRAMATİK SÜJELERİN DÜZENLENİŞİ

Sahnelerimek üzere yazılmış dramlar, oynanış sırasında dolaylı ya da dolaysız belirtilerle birbirinden ayrılan perdeler'e bölünmüştür. Oyunların böyle perdelere bölünüşünün geçmişi, çok eskilere, taa Roma tiyatrosuna (Plautus'a, Terentius'a) kadar gidiyor. O eski edebiyatın içinde oluşmuş olan

beş perdelik biçim, Avrupa'nın yeni çağ dramında da sürekli bir yer bulmuştur. Ayrıca son yüzyılların edebiyatında, dört, üç ve hatta iki perdeden oluşan dramatik eserler de vardır.

Ancak, oyun metninin perdelere bölünmesi hiç de genel bir kural olmamıştır. Örneğin, ortaçağdaki Avrupa dramatiğinde bu yoktu; Shakespeare'in yaratışında da yoktu; onun eserleri kendisinden sonra, klasikçi kurallara uyularak perdeler biçiminde bölümlere ayrılmıştır. 19. ve 20. yüzyılın kimi dramları da perdelere bölünmüş değildir (Goethe'nin «Faust»unun birinci bölümü, Puşkin'in «Boris Godunov»u, Brecht'in birçok oyunu ve gene çok sayıda tek perdelik oyunlar ile fazla uzun olmayan dramlar gibi).

Dramatik metin, bir de sahneye giriş'lere göre bölümlendirilmekte ve bu «bölümcük»ler için çok da tutarlı olmaksızın «sahneler» deyiimi kullanılmaktadır. Bu anlamda «bölümcük», dramatik bir eserde sahnede bulunan kişilerin değişmediği metin bölümleri demektir. Sahneye girişlere dayalı «bölümcük»lerin metinde belirlenmesi daha Roma komedyelerinde başlamıştı; klasikçi dönemde kural haline getirildi ve 19. yüzyıla kadar korundu. Buna karşılık, gerek ortaçağ dramatiğinde, gerekse Shakespeare'in yaratışında ve romantik öncesi ile romantik dönemde böyle «bölümcük» belirlenmesi yapılmamıştır.

19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş döneminde, aksiyon biçimleri karmaşıklık kazanıp kişilerin duygu süreçlerinin dinamiği de daha yeğince vurgulanmaya başladığında, artık sahneye girişlere dayalı bölümcükler saktanmaz oldu ve büyük oranda ortadan kalktı. Her bir perde içinde kişilerin konuşmalarının, bundan böyle kapalı bir akış oluşturduğunu görüyoruz (Ibsen'in, Hauptmann'ın, Maeterlinck'in ve Shaw'un oyunları, gibi). Çehov'un önceki dramlarında bölümcüklerin bulunup da, «Martı» ve daha sonraki dramlarında bulunmayışı ilginçtir. Blok'da, Gorki'de ve son yılların pek çok

dram yazarında da bölümçük belirlemesi yoktur

Oyunda gerek perde bölümleri ve gerekse bölümçükler, genellikle kesin belirli, dinamik ve birlikli olan dışsal çatışmaya yoğunlaşmıştır. Perde bölümleri ve bölümçükler, böyle oyunlara dışsal bir düzenleniş tamlığı sağlar ve eylemin evrelerine de daha yeğin bir açıklık kazandırır.

Ne var ki, dramatik eserlerde düzenlenişin asıl bir başka yanı vardır ki, metnin çoklukla «tablolar» veya «sahneler» diye adlandırılan **sahnesel bölümler** (sahne episod'ları) dizisi halinde düzenlenişi demek olan bu yan, çok daha önemlidir. Burada her bir sahnesel bölüm, dramatik aksiyonun mekân ve zaman olarak belli kapalı sınırlar içinde geçen bir parçasından oluşmaktadır. Bir sahnesel bölüm içinde gösterilen olaylar, zaman açısından ne sıkıştırılır, ne de yayılır: Gösterilen her bir an bir sonrakiyle sıkı sıkıya bitişiktir. Bir sahnesel bölüm sırasında karşılıklı konuşmalar, hiç bir duyumsanır zaman kesintisi olmaksızın art arda akar; kişilerin sözleri, Stanislavski'nin belirttiği gibi, zaman açısından kesiksiz, sürekli bir çizgi oluşturur.

Küçük dramatik biçimin en iyi örnekleri, bütünüyle tek bir sahne episod'undan ibaret olan oyunlardır: Çehov'un «Ayı», «Düğün» ve «Jübile» oyunları gibi. Buna karşılık, başlıbaşına bir tiyatro gösterisini dolduracak kapsamdaki büyük dramatik biçim, çok sayıda episod'ları içermektedir. Burada aksiyon zamanı kesintili olur; kesintilerde çoklukla aksiyon mekânı da değişir.

Klasisizmde dramın sahnesel bölümlere göre düzenlenişi, perde bölümleriyle çakışıyordu. Ayrıca bu düzenleniş, daha sonra ortaya çıkmış olan birçok dramatik eserde de belirleyici olmuştur. Örneğin, A. Ostrovski'nin, Çehov'un ve Gorki'nin oyunları çoklukla böyledir. Ama, iki, üç ya da daha çok sahne episod'u içeren perdeler de az değildir.

Eylemin, görece az sayıda fakat genişletilmiş sahnesel bölümlere yoğunlaştırılması, bir yandan yazar için ayak bağı olmakta, süje kuruluşunda epik yazarın sahip olduğu geniş olanakları yazarın elinden almaktadır. Ama öbür yandan da böyle bir süje kuruluşu, dramatik eylemin daha ayrıntılı olmasını sağlıyor. Genişletilmiş sahnesel bölümlerde kişilerin düşünce ve duyguları daha bütünlemesine verilebiliyor. Bu arada, eylemin mekân ve zaman içinde yoğunlaştırılması, gösterilenin de gerçek olayın kendisiymiş gibi bir yanılsama (illasyon) yaratmasını sağlıyor ki, tiyatro seyircisi için bu yanılsama çok önemlidir.

Buna karşılık, klasik doğu Asya dramında ve gelenekleri halksal oyunda öne çıkarılmış olan ortaçağ Avrupa dramında ise, tam tersine, eylemin çok sayıda kısa sahne episod'larına parçalanması başat bir niteliktir. Örneğin Çin halk tiyatrosunun oyunlarında eylemin mekânı sık sık değişir. Eylemin böyle parçalanmasıyla dramatik biçim de epik biçime yaklaşmaktadır. Bu durumda dram yazarı, anlatıcı gibi oluyor; yani okuyucunun veya seyircinin, yazarın ardısına gelmesini, onu izleyerek olgular arasında karşılaştırmalar yapmasını, belli zaman aralıklarını atlayıp geçmesini sağlıyor. Bu nedenledir ki, eylemin aralıklı ve ayrı mekânlı bölümlere parçalandığı dram, çoğu kez **epik dram** diye de nitelenmektedir. Brecht de bu deyiimi («epik dramatik», «epik tiyatro», vb.) kullanmıştır. Aslında «epik dram» kavramı, tam ve eksiksiz bir kavram değildir pek. Çünkü tüm öteki dramatik eserler gibi, bu tür oyunlar da gene baştan başa kişilerin söylem-eylem'leriyle doludurlar. Ancak bunlar, anlatmacı epik eserler olarak **görünürler**.

Epik kuruluş bir drama çok şey kazandırır ilkin, bu vol-la yaşam, zaman ve mekân yönünden hiç bir zorlama olmaksızın kucaklanabilir. İkinci olarak, epik dram çok geniş ölçüde kompozisyon etmenlerine dayalıdır. Sahnesel bölümler-

rin ayrı ayrı düzenlenmesiyle bu kuruluş, sürekli bir «montaj» izlenimi uyandırır. Böylece, eylemin zaman ve mekân açısından sık sık değişmesi, seyircinin gösterilene kanma ya-nılsamasını kırar ve ona, gerçekliğin kendisini değil, fakat bir yaratış ürününü ve bir sahne oyununu izlediğini anımsa-tır.

Çağdaş gerçekçi dram ve bunun içinde Sovyet dramı da, hem sahne episod'larının batı Avrupa ve Rusya'daki gelenek-sel kuruluş biçimlerine, hem de epik tiyatronun deneyimleri-ne dayanmaktadır.

SAHNE DRAMI VE OKUMA DRAMI

Dramatik tür, edebiyatla tiyatronun tam kesiştiği nokta-da yer alıyor*. Dramın, sanat alanında iki çeşit yaşanışı var. Bir: Okunma yoluyla bir edebiyat eseri olarak algılanıyor; İki Aynı zamanda oynanışın dramsal temelini oluşturarak tiyatro sanatının da en önemli ve belirleyici bileşeni olu-yor*. Ancak dram, gene de öncelikle bir sahne eseridir.

* Tiyatro, bireşimsel (sentetik) bir sanattır. Tiyatronun vazgeçil-mez temel bileşeni, sözsüz oyun (pantomim) dir, yani, oyuncunun veya oyuncu yerine geçen kuklanın tavırları (jestleri) ve yüz ifadeleri (mimikleri) yoluyla insanın gösterilmesidir. Dramın oynanışındaysa, dil sanatı ile sözsüz oyun ve hatta çoğu kez öteki sanatlar da, ör-neğin dekorasyon ressamlığı, müzik ve dans biraraya gelir.

** Dram yaratışı, sahne oyunlarının ve filmlerin süjeleri ve dü-zenlenişleri için temel oluşturur: Hem edebî bir dram biçiminde (yani esas olarak kişilerin söyleminden meydana gelen bir eser bi-çiminde) olabilir, hem de bir senaryo biçiminde (yani, kişilerin söy-lemine yanında, seyircinin daha sonra sahnede veya perdede göre-ceği şeylerin tasvirinin de büyük önem taşıdığı bir eser niteliğin-de) olabilir. Senaryo biçimi, sinema sanatında ağırlıktadır. Buna kar-şılık dramatik tiyatro ise, çoğunlukla, bir yazarın yarattığı ve bir re-jisör tarafından önce senaryo biçimine, sonra da sahnede oynanışa dönüştürülen bir drama dayalıdır.

Sophokles ve Aristophanes, Shakespeare ve Molière, A. Ostrovski ve Ibsen, Çehov ve Gorki, Mayakovski ve Brecht, hepsi de oyunlarını öncelikle tiyatroya yönelik olarak yaratmışlardır.

Hem dar anlamda edebiyat olarak nitelikli olan, hem de sahne etkisi taşıyan değerli bir dram, oyuncuların ve rejisörlerin yaratıcı etkinlikleri için yeterli bir temel oluşturur. Bir dramatik eserin sahne etkisi taşıması demek, o eserin, oyuncu rollerinde zengin tavır ve seslendirme olanakları yoluyla ve derin etkili bir sahneye koyuşla uygulanabilir olması demektir.

Sahne etkililiğinin ölçütleri tarihsel olarak değişkendir. Bu ölçütler, birçok yönden o ülkedeki ve o çağdaki tiyatro sanatının özüne, sahnedeki söylemle tavır, mimik ve hareket arasında oluşan ilintilere, oyundaki çevre düzeninin önemlilik oranına, sahneye koyucunun özerkliğine, vb. etmenlere bağlıdır.

Söz gelişi, dokunaklı ve tumturaklı konuşma, klasikçi tiyatronun vazgeçilmez bir çizgisiyken, çağımız sahnesine düpedüz yabancı bir şeydir. Nitekim. Corneille'in ve Racine'in tragedyaları bu nedenle kendi dönemlerinde en üst düzeyde sahne etkisi taşımalarına karşılık, tavır, mimik ve hareket boyutlarının öne çıktığı 20. yüzyıl tiyatrosunda bu etkilerini büyük ölçüde yitirmişlerdir. Hatta dokunaklı ve tumturaklı konuşmaya dayalı oyunculuk, daha geçen yüzyıl içinde bile artık pek yankı bulmaz olmuştur. Dahası. Shakespeare'in ve Molière'in oyun metinleri bile, gerçekçi tiyatro için zaman zaman fazla tumturaklı gelmektedir. Sahneye koyucular bu oyunlarda genellikle kimi monologları kaldırıyorlar ve onların yerine «sözsüz sahneler» düzenliyorlar. Stanislavski, Shakespeare'in «Othello» tragedyasını tam bu doğrultuda sahnelemişti. Tovtonogov da Shakespeare'in «IV. Henry» tarihselini böyle işlemiş, Lyubimov, Molière'in «Tar-

tuffe»ünü böyle sahneye koymuştur. Geçmiş dönemlerin eserleri sahnesele etkililiğin değişen ölçütlerine uygun duruma getiriliyor.

Rejisrlerin (sahneye koyucuların, oyun ynetinenlerinin) yaratıcı etkinliklerinin arttığı ve sahneleme tekniklerinin daha da geliştiği yüzyılımızda, dramatik tr içinde bulunmayan kimi eserlerin sahneye uygulanma olanakları da ortaya çıkarılmaktadır.

Çok sayıda epik eserin, hemen hepsi de büyük etki yapan sahnelenişleri bunun kanıtıdır (Gogol'n «l Canlar», Dos-toyevski'nin «Su ve Ceza»sı, «Budala»sı ve «Stepanikovo Ky», L. Tolstov'un «Anna Karenina»sı ve «Diriliş», Gorki'nin «Ana»sı, gibi).

Dramatik türün, edebiyat yaratışının özgül bir biçimi olarak belirmesi, görece geç bir zamanda olmuştur. Shakespeare olsun, antik çağın dram yaratıcıları olsun, henüz kendilerini birer yazar olarak görmüyorlardı. Dram ancak son iki veya  yüzyıldan beri yoğun biçimde okunur olmuştur. 19. ve 20. yüzyılda, kitap olarak çok sayıda yayınlanmaları sayesinde ki, önceki çağların büyük dram yazarlarının eserleri, sanatsal edebiyatın önemli bir çeşidi olarak kendilerini gösterdiler. O günlerden bu yana da, Schiller'in, Hugo'nun, İbsen'in. Griboyedov'un, Gogol'n, A. Ostrovski'nin, hov'un ve Gorki'nin oyunları, dramatik sanatın, bir edebiyat biçimi olarak da nasıl başarıyla geliştiğini kanıtlamaktadır.

Bir dramın, belli nedenlerden ötürü sahneye hiç uygulanmadığı, fakat okurların bilincinde yer ettiği de çok görülmüştür. Byron'un «Kabil», Puşkin'in «Kk Tragedyalar» ve Blok'un «Gl ve Ha»ı gibi dramatik edebiyatın öyle baş yapıtları vardır ki, bunlar tiyatrodaki çok az oynanmış oldukları için büyük bir sahne geçmişi taşımazlar. Bunlar için **okuma dramı** deyiimi oluşmuştur. Okuma dramı denen eser-

ler ile yoğun bir sahne geçmişini bulunan oyunlar arasında hiç de ilkesel bir ayrım yoktur. Okuma dramı da hiç kuşkusuz sahnelenebilir ve tiyatro sanatının er geç Byron'un, Puşkin'in ve Blok'un adıgeçen eserlerini de kendi içinde değerlendireceğini düşünebiliriz

18. ve 19. yüzyılların klasik estetiğinde, özellikle de Hegel ve Belinski'de, dramatik ana tür (ve özellikle Tragedya türü), edebiyat yaratışının en üst biçimi olarak görüldü; ona, «dil sanatının tacı», dendi. Gerçekten de çağların birçoğunda ağırlıkla dramatik sanatın damgası vardır. Kölecî demokrasinin parlak döneminde epik alanda Aiskhylos ve Sophokles düzeyinde yaratıcılar bulunmadığı gibi, klasisizm döneminde de epik'in, Molière, Racine ve Corneille düzeyinde yaratıcıları yoktu. Tüm edebiyat türlerini zenginleştirmiş olan Goethe'nin de, yaratışının doruğuna bir dramatik eserle, yani ölümsüz «Faust»* eseriyile erişmesi bu bakımdan ayrıca ilginçtir.

18. yüzyıla dek dramatik, epikle yalnızca başarılı bir yarış içinde olmakla kalmamış, fakat çoğu kez söz sanatının egemen biçimi de olmuştur. Bu çeşitli nedenlerle açıklanabilir. İlkin, tiyatro sanatının elle yazılıp basılan kitaptan farklı olarak toplumun en geniş katmanlarına ulaşabiliyor olması, çok büyük bir rol oynamıştır. İkincisi, dramatik eserlerin ana çizgileri, yani kişilerin açık ve kesin karakter bellilikleriyle gösterilmeleri, insanın duygu, tutku ve acılarının kapsamlıca yansıtılışı, dokunaklılığa, tumturaklılığa ve groteske yatkınlık, vb. asal çizgiler, gerçekçilik öncesi çağlarda edebiyatın ve sanatın genel yönsemelerine de tam uygun düşmekteydi.

Sonra 19. ve 20. yüzyılda, epik ana türün bir alt türü olan toplumsal-psikolojik roman edebiyatta ön düzeye çıkmakla birlikte, dramatik eserler de gene önemli bir yer tuttular. Ostrovski'nin ve Çehov'un, İbsen'in ve Shaw'un Gorki'nin ve Mayakovski'nin O'Neill'in ve Brecht'in eserleri bunun kanıtıdır.

* Goethe'nin «Faust»unun, tiyatro sanatındaki «epik» — «dramatik» karşılığı anlamında epik'e yakın oluşu ayrı bir konu. Burada «dramatik» kavramının, daha çok edebiyatın bir ana türü olarak dram edebiyatı, dram yazarlığı, dram biçimindeki edebiyat eserleri vb. olarak belirlendiği görülüyor. ÇN.

LİRİK'İN NESNESİ VE İÇERİĞİ

Lirik için, heyecansal renkte içdüştürmeler (refleksiyonlar) ve tasvirler önde gelir. Karşılıklı ilişkilerin ve eylemlerin yeriye, lirikte pek önemli değildir; hatta çoklukla bunlar hiç bulunmaz bile. Lirik söylem, olayların sergilenişine bağlı değildir. Şairin nerede, ne zaman, hangi koşullar içinde söylediği ve kime seslendiği, ya doğrudan kendi sözleri içinde vardır, ya da zaten bunların pek önemi yoktur.

«Nefret ve sevgi iç içe. Neden? Boşuna sorma bana
Çünkü yalnızca, bunun böyle olduğunu duyuyorum içimde, ve kızıyorum kendime»

Roma'lı şair Catulus'un yukarıda verdiğimiz iki dizesi, kendine kapanık bir sanat eseridir. Okuyucu bu dizelerde dile gelen duygunun hangi olaylardan ve olgulardan doğduğu konusunda, bu şiirin kendisinden hiç bir açıklama elde edemez. Ne bu iki dizeyle seslenilen kadına ilişkin ve ne de nefreti ve sevgiyi iç içe duyan adamın yazgısına ilişkin hiç bir şey bilmiyor okuyucu. Hatta yazarın kime

seslendiği bile metinden belli olmuyor: Kadının kendisine mi, yoksa bir başkasına mı, belli değil. Şiir yalnızca, yüreğinde nefretle sevgi iç içe geçmiş olan bir insanın, kendisini de şaşırtan, ama gene de belirttiği bu duygusunu, derinlemesine yansıtmaktadır.

Lirikte sanatsal bilginin asal nesnesi, konuşan kişinin kendi karakteridir ve öncelikle de onun iç dünyası, içsel-düşünsel yaşam kavrayışı ve yaşama ilişkin heyecansal yaklaşımıdır. Bu anlamda lirik, «ekspresif» (ifadeli, içsel anlatımlı, dışa vurumlu) denen sanatlarla ve öncelikle de müzikle yakınlık içindedir.

Fakat aynı zamanda, dans, müzik ve mimarlık ile lirik'in arasında temelden bir ayrım da bulunmaktadır. Dansta, müzikte ve mimarlıkta yansıtılan duygu ve içsel hava, bunların nesnel maddi dış dünya ile olan somut bağlantıları belirlemeksizin gösterilir. Oysa bir edebiyat türü olarak lirikte, edebiyat sanatının o kendine özgü nesnel ve gösterimci tözü aynen vardır. Lirik eser her zaman, belirli olguların izlenimlerini, belirli şeyler üstünde durup düşünmeyi ve belirli şeylere ilişkin duyguyu içerir.

Söylem sesleri (phonem'ler sesbirim'ler), kendi başlarına hiç bir şey ifade etmezler. Nitekim aşırı «sol» fütüristler ve bunların içinde özellikle de, siyasal dışavurum örneği diye anlamsız ses ilintileri sunmuş olan Kruçonıç, aslında buna tam karşıt amaçlı bir çaba gösterirken, gene de istemiyerek bu gerçeği kanıtlamaktan öteye gidememişti. Çünkü lirik söylem, müzikteki seslerin tersine, kesinlikle sözlerin anlamına dayanır, dilin bilgi ve gösterim olanaklarına dayanır.

Roman, destan, anlatı, öykü, tragedya ve komedyadan farklı olarak, lirik, insanın iç dünyasını yakalar ve dolayısıyla, eylem, olay, etkinlik ve karşılıklı ilişki sergilemez. Ama öte yandan da, ekspresif sanatlardan farklı olarak lirik eser,

salt hüznün ve üzüntü, salt sevinç ve neşelilik, salt dalıp gitme ve içe kapanma, ya da salt kararlılık ve coşku, gibi yalnızca kendi başına bir içsel hava yansıtmakla kalmayıp, nesnel dünyadan kaynaklanan ve nesnel dünyaya yöneltilmiş duygu ve düşünceleri de içerir.

Lirik biçimde aktarılmış yaşantılar, hem şairin kendisiyle, hem de şairden başka birileriyle ilintili olabilir. Feth'in deyişiyle «başkasının bakışını kendi bakışı gibi duyabilmek», şairlik yeteneğinin bir çizgisidir. Belirgin olarak şairin kendisinden farklı bir kişinin ruhsal devinimlerini işleyen şiire, rol şiiri de dendiği oluyor. Blok'un, sevgi beklentisi içinde yaşayan bir kızın itirafları olarak yazdığı «Uzaktakim Benim, Adın Öylesine Yok ki!» şiiri, Tvardovski'nin «Ryev Yakınlarında Düştüm» şiiri, ya da Voznesenski'nin, büyük ispanyol sanatçısı Goya'nın «dünyaya bakış»ını lirik olarak dile getirdiği «Goya» şiiri, bu türdendir. Hatta seyrek rastlanmakla birlikte, lirik öznenin yazar tarafından ortaya çıkarıldığı da oluyor: Örneğin, Nekrasov'un «Günümüzün Ahlâkı» şiirindeki, çevresine sürekli sıkıntı ve acı verdiği halde, «günümüzün ahlâkına uymaya alışmışım ben ,hiç kimseye kötülük yapmak gelmez elimden» tümcesini sürekli yineleyen «mazbut insan», gibi. H. Heine'nin, zehir gibi iğnelemelerle dolu ve kırgın havalı kimi şiirlerinde de bunun benzeri kolayca bulunabilir. Böylece, Aristoteles'in lirikle ilgili yaklaşımının eksiksiz olmadığı anlaşılıyor: Aristoteles'e göre şair, «yapılan biçimlemede hep aynı kişi olarak kalır» ve «kendisi olan kişiyi» hiç değiştirmez'di⁽⁴⁹⁾. Oysa şair, kendisi olan kişisini kesinlikle değiştirebiliyor ve başka bir kişinin içsel-düşünsel durumunu sergileyebiliyor.

Ne var ki lirik, gene de çoğunlukla şairin kendi içsel-düşünsel yaklaşımını yansıtır. Lirik öznenin şairle özdeş ya da en azından ona yakın olduğu şiirlere **otopsikolojik** şiirler, deniyor. Lirik yaratış esas olarak otopsikolojiktir. Örneğin,

Puşkin ve Lermontov'un, Blok ve Yesenin'in, Mayakovski ve Marina Tsvetayeva'nın şiirlerinden giderek, bu yazarların zihinsel ve heyecansal dünyalarına ilişkin açık seçik ve kapsamlı bir fikir edinebiliriz.

«Kendini sergileme»nin doğrudan ve dolaysız oluşu, lîriğin önemli bir boyutudur. «O» (yani lirik şair), diye yazıyordu Hegel, «öznel olarak kendi içinde kapalı bir dünyadır, öyle ki şair, esinlerini de, içeriğini de, **kendi içinde** arayabilir ve dolayısıyla kendi yüreğinin ve zihninin içsel durumları, konumları, karşılaşmaları, duyguları ve tutkuları içinde kalabilir. Burada insan, kendi öznel içselliği ile başlıbaşına bir sanat eseri olur; oysa epik yazara içeriği, kendisinin dışındaki bir kahraman ve onun eylemleri, onun olayları sağlamaktadır» (50).

Daha sonra da benzeri düşünceler çok yinelendi. Johannes R. Becher: «Şair, şiiriyle doğrudan kendisini kişi yapar» (51), diye vurguluyordu. Lirikte sanatsal gösterimin «özne»si ile «nesne»si birbirine çok yakındır ve hatta çoğunlukla bunlar birbirine kaynaşmıştır. Her ikisi de yazarın iç dünyasıdır. Lirik yaratışta yaşamın bilgisi, öncelikle «kendinin bilgisi» olarak ortaya gelir. Bu zaten lirikteki özel çekiciliğin bir kaynağıdır. Okuyucu, şairle öylesine dolaysız ve sıkı bir ruhsal ilintiye girer ki, epik ve dramatik eserlerin algılanışında bu olanaksızdır. Şairin lirik biçimde «kendini sergilemesi» çeşit çeşit olabilir. Bu çok görünen biçimiyle yazar, birey olarak kendine özgü olan duygu ve düşünceleri biçimler ki, bu durumda yazarın kendisi, eserindeki lirik «ben» konumundadır. Ancak kimi zaman şair, doğrudan doğruya bir insan grubunun, bu arada bir sınıfın, bütün bir halkın, hatta insanlığın tümünün, görüşlerini, içsel havasını ve çabalarını dile getirir. Böyle olunca, lirik «ben»in yerini lirik «biz» almış olur. Örneğin, Puşkin'in «Çaadayev'e», E. Pottier'nin «Enternasyonal» ve Mayakovski'nin «Sol Yürüyüş» şiirlerinde böyledir.

Lirikteki kendini sergileme tarzı, insanın gerçek yaşamda kendi düşünce, duygu ve niyetlerini dile getirişinden kesinlik le farklıdır. Lirik biçimde yansıtılan ruhsal durumlar, yazarın yaşadıklarının düz bir kopyası değildir. Hiç bir zaman yazarın gerçekten duyduklarının bir «imyazı»sından (stenografik yazılışından) ibaret değildir lirik. Şair, eserinde hiç de yaşantılarının tümünü biçimlemez, fakat en güçlü duygularını dile getirir. Kimi zaman şiirsel yaşantı ile gündelik duygulanımlar arasında büyük bir ayrım bile görülür. Puşkin'in şu şiirini anımsayalım:

«Apollon çağırmadıkça şairi,
Kutsal kurban olacaksın demedikçe ona,
Uğraşır durur şair, ürkek ve endişeli
Bu küçük gündelik işler dünyasında.
Duyulmaz olur sesi kutsal lir'in,
Ruh ağır ve boğuntulu bir uykuda hissizleşir
Ve zavallı insan kardeşlerinin
En zavallısı olur şair.
Ama ruh o ince duyarlılığıyla
Bir de duydu mu tanrıların kutsal çağrısını,
Delikanlı bir kartal olur o anda,
Süzülür göklere, tanrısal buyrukta kulakları».

Lirik, şairin duygularını öylece yansıtmakla kalmaz, fakat onlara büyük ölçüde eylemlilik ve soyluluk verir, onları yeniden yaratır. Lirik yaşantı böylece özel bir yoğunluk ve zenginlik kazanır. Şair, aynı zamanda şiirsel olarak dile getirmek istediği duygunun «tutkunu»dur.

Bu arada yazar, yaratış süreci içinde hayal gücüyle çoğu kez gerçeklikte bulunmayan ruhsal durumları da getirir ortaya. Edebiyat bilimcileri, pek çok şiir için, yazarının özel yaşamındaki somut olgularla o şiir arasında hiç bir bağlantının bulunmadığı yargısına varabilmişlerdir. Sözgelisi, Puşkin'in aşk şiirlerinin içeriği, onun kişisel yaşamıyla her za-

man çıkışmaz. Hele Blok'un, şiirlerinden birinin müsveddesinin kenarına düştüğü şu not iyice açıklayıcıdır: «Böyle bir şey hiç olmadı». Bu şiirde sanatçı, bir Petersburg lokantasının sürekli müşterilerinden biri rolünde ve Hamlet maskesiyle, gizler içindeki bir «en güzel kadın»ı yücelten genç bir papazın lirik kişiliğinde görünüyor.

Böylece lirik yaratışta otopsikolojik şiirin ve rol şiirinin bileşenleri arasında kopmaz bağların bulunduğu da ortaya çıkmaktadır. Vinokurov'un bir belirlemesine göre şair, iki kişinin birliğinden oluşuyor. Şair, ilkin belirli bir yazgısı, belirli yaşam deneyimleri ve görüşleri olan bir insandır; ikinci olaraksa, kendi şiirlerinin kahramanıdır ⁽⁵²⁾. Şairin kendi kişiliğinin bir lirik kahraman figürüne dönüşmesi, liriğin en önemli belliliklerinden biridir.

Lirik öznenin, şairin kendi bireyliğiyle (individüallite-siyle) özdeş olmayışı ise, tam anlamıyla bir yaşallıktır. Lirik olarak yansıtılan yaşantı, sanatsal bir **genelleme**'nin sonucudur. Johannes R. Becher şöyle diyor: «Şair kendini lirik kişi olarak biçimlemekle, yüzyılının sorununu biçimlemiş oluyor, ki burada 'kendisi'nin, yani o edebiyat figürünün, temsil edici bir karakter niteliğine ulaşması gerekir, içinde çağının kendi şiirsel biçimini yeniden bulduğu bir organ niteliğine ulaşması gerekir» ⁽⁵³⁾. Son derece doğru bir gözlemdir bu. Lirik gösterim, toplumsal-tarihsel bir nitelik taşır. Lirik özcede, ulusal kültürel geleneklerin ve toplumsal ilişkilerin damgası vardır. Yalnızca şairin kendi iç dünyasıyla ilintili gibi görünse bile, lirik eser de tüm öteki eserler gibi gene her zaman, yazarın bir yorumunu getirmektedir. Dola-yısıyla, bir edebiyat eserinin içeriğinin açığa çıkarılmasını sağlayan, konu, sorun, heyecansal değerlendirme, gibi kavramların hepsi, tüm özerklikleriyle lirikte de aynen kullanılabilirler.

Ancak lirik eserlerin. okuyucu için son derece asal olan bir de ayrıcalık nitelikleri vardır. Bir öyküyle, bir romanla veya bir dramla karşılaştığımızda. gösterileni bir ölçüde yabancılaştırılmış olarak algılarız, yani belli bir psikolojik uzaklık içinde duyumsarız. Yazarın istencine bağlı olarak (ve elbet kendi istencimize de bağlı olarak), kişilerin konum ve tutumlarını kabulleniriz veya kabullenmeyiz, onların ruhsal yaklaşımlarını paylaşıyoruz veya paylaşmıyoruz, yaptıklarını onaylarız veya onaylamıyoruz, duygularına katılırız veya onlarla alay ederiz, onları yereriz. Buna karşılık lirik bir eserin tam algılanması ise, şairin içsel-düşüncel yaklaşımına derinlemesine girmek, onu duymak ve kendi kişisel yaklaşımımız gibi onu taa içimizde yeniden yaşamak demektir. «Bizim duygumuzun», diye yazıyordu Becher, «bir şiirdeki duyguyla her zaman özdeşleşmesi gerekmez, ama o duygu öyle olmalı ki, biz onu genelde, insansal gerçeğe uygun olarak algılayabilmeliyiz ve kendi duygumuz onunla daha da derinleşme ve genişleme gücüne erişmeli»*. Bir başka deyişle, liriğin iç işleme (telkin) gücü vardır. Buna bağlı olarak, lirik sanatsal imgeler çağlar arası engelleri daha kolay ve daha serbestçe aşarlar ve daha çok genel-insansal olarak algılanırlar. Lirik yolla sergilenen yaşantı olağanüstü kapsamlıdır; insanların çoğuna yakın ve tanıdık gelir. Okuyucu, kendini lirik kahramanla kolayca özdeşleştirir ve şairin duygu ve düşüncelerini kendi duygu ve düşünceleriymiş gibi kabullenir. Şairin duyguları okuyucuya «geçer» ve onun kendi duyguları haline gelir.

* J. R. Becher, Über Literatur und Kunst, Berlin 1962, s. 547; Bu söylenen, elbette ki örneğin yazarın lirik özneyi açığa döktüğü Nekrasov'un «Günümüzün ahlâkı» şiiri gibi şiirler için geçerli değildir.

LİRİK REFLEKSİYON VE ÇEŞİTLERİ

Lirik eserler, şair bilincinin yansıması olarak her zaman öznel bir ses niteliği taşırlar. **Refleksiyon** (içdüşünme)* dediğimiz şey, kuvvetli heyecansal ağırlık taşıyan bir «üstünde durup düşünme»dir. Çoğunlukla epik eserlerde rastladığımız o soğuk kanlı ve «salt» tasvir edici ses tonu, lirikle bağdaştırılamaz.

Pek çok lirik eserde duygular doğrudan ve dolaysızca sunulur: Şair kendi yaşantıları üstünde durup düşünür ve okuyucuyu da yakalayıp kendi iç dünyasına çeker. Burada bir **duygusal lirik** söz konusudur (Puşkin'in «Gürcü Tepesi.», Nekrasov'un «Serinkanlı Alayından Ürküyorum Senin», M. Tsvetayeva'nın «Daha Dün Gözlerinin İçine Bakıyordum» şiirleri, gibi). Duyguların dolaysızca ortaya konuşuna, siyasal ve felsefî nitelikli şiirlerde de çoğu kez rastlıyoruz (örneğin, «Çaadeyev'e» şiiri Puşkin'in vatana ve özgürlüğe sevgisini sunuşudur; Yesenin'in «Elveda» şiiri de yazarın kendi yaşamı üstüne serbestçe düşünüşünü dile getiriyor).

Lirik söyleyişler genel konulara da açıklık getirebilirler. Bu durumda, insan varlığının belli sorunlarını içeren bir **düşünsel lirik** söz konusudur. Birçok siyasal ve felsefî şiirdeyse, şairin kendi sınırlarının ötesindeki toplumsal ve siyasal ilişkilere veya dünya düzenine yoğunlaşan bir bilincin işlendiği görülür. Söz gelişi, Puşkin'in «Köy» (54) şiirinin ikinci bölümünde halk ile halkı ezenler arasındaki uzlaşmaz çelişkidən, «bağnaz barbarlık»tan, «acımasız angarya»dan söz ediliyor. Lermontov'un «Kafkasya'ya Gidiş Öncesi» şiirinde de «üniformalar ve tozluklar» ile, onlara «öylesine gönülden hizmet eden» halk üstünde duruluyor. Ayrıca Tyuçev'in

* Eserin yazarları «meditasyon» terimini kullanıyorlar. (Meditasyon-Derin düşünme, içe dönüş, düşünen bakış.) AÇN.

kimi şiirlerinde evrene ilişkin felsefi şiirsel bir tablo tasarlanmaktadır:

«Yerküreyi sarmış tutuyor gibi deniz,
Sarılacak yeryüzü varlığımız, düşlerle.
Gece oluyor ve su sesleri içinde
vuruyor dalgalarını kumsala, ana maddemiz».

Lirikte gerçeklik, hem ülke, çağ, insanlık, dünya düzeni vb. bir bütün olarak, hem de güzellik, sanat vb. manevi ilkelere olarak işlenebilir. Değişik çağların edebiyat sanatları, insanlığın toplumsal, siyasal, felsefi, ahlaksal, estetik, sanatsal vb. genel sorunlarına yoğunlaşan bir lirik yaratmışlardır. Özellikle 19. yüzyılda bu lirik daha da önem kazanmıştır. Belinski şöyle yazıyordu: «Günümüzün lirik şairi, duygusal açıklamalardan çok daha fazlasıyla, soru koyuyor artık ortaya, araştırıyor.. onun esinin nesnesi, düşüncedir» (55).

Lirik yaratışta son olarak, **tasvir eden ve anlatan** biçimler de vardır. Ancak lirikte, şairin kendi dışındaki nesneleri sergileyişi, yoğunlaştırılmış derin duyguların dile getirilişiyle ayrılmaz biçimde bağlıdır. Tasvir eden ve anlatan şiirlerde gene içdüşünme boyutu alttan alta vardır.

Tasvir eden lirik, insanları çevreleyen şeyleri, dış dünyanın çizgilerini, insanların iç yüzlerini ve doğa imgelerini biçimler. Doğa liriği çok yaygındır (Feth'in ve Tyuçev'in, Yesenin ve Zabolotski'nin şiirlerini anımsayalım).

Tasvir eden şiirlerin birçoğunda fantazinin zaman ve mekân içindeki zengin açılımları dile gelir. Şair öyle imgeler yaratabilir ki, bunlar mekân açısından neredeyse sonsuzdurlar. Örneğin Pasternak'ın «Gece» şiiri, 20. yüzyıl insanının içsel bakışında yansıyan bütün bir dünya panoramasını önümüze sermektedir

«Evrende pırıl pırıl
Kıtalar ısımakta;
Kalorifer yakanlar
Kazanların başında.
Paris çatılarından
Renkli afişler gibi
Mars'la Venüs ünlüyor
En yeni güzelliği.
Görkemli uzaklarda
Uyku tutmaz biri var
Bir çatı ötesinde
Dizi dizi yıldızlar».

Tasvir eden şiirlerin bir bölüğü de, insanın uzun bir zaman süresi içinde edindiği izlenimlere yoğunlaşmıştır. Lermontov'un «Sararan Buğday Tarlası Dalgalandığında» şiiri, hem inci çiçekleriyle dolu gümüşsü tarladan, hem ahududu kırmızısı eriklerden ve hem de sapsarı başaklarla dolu tarladan söz etmektedir. Şair burada, ülkesinin doğası içinde iyi tanıdığı ve kendisi için son derece değerli olan herşeyi kucaklıyor.

Anlatan şiire gelince, bu, belli olgular ve olayları ayrıntılı gösterim yapmaksızın yalnızca ana çizgileriyle veren bir kısa öykü gibidir. Örneğin gene Lermontov'un «Yaprakçık» ve «Rusalka» şiirleri, simgelerle doludur ve Belinski'nin deyişiyle bunlarda «şairin kişiliği, yaşam görüngülerinin görkemli düşsel tasarımları ardında gizli kalmaktadır» (56).

Burada bir de Nekrasov'un şu şiirini örnek gösterebiliriz:

«Saman pazarına uğramıştım. dün sabahtı
Bir kadının dövüldüğünü gördüm orada
Tüylerim diken diken oldu Genç kadını
Bir hayvan döver gibi dövüyorlardı, sopayla.
Kadında ne bir çığlık, ne acıyla haykırmak.
Suskun, katlanıyordu her şeye sessizce.

Sevgili sanat tanrıçasına dönüp seslendim: iyi bak, San da vuracaklar işte böyle!»

Sovyet şiirinde de tasvir edici boyutun önemli bir yeri vardır. Örneğin Mavakovski'nin «Yoldaş Nette» ve Ahma. va'nın «Sanat Tanrıçası» şiirlerinde bu boyutun ağırlığı görülür.

Pek çok şiirde, duygu ve düşüncelerin dile getirilişi ile tasvir ve anlatmalar, ayrılmaz bir birlik içindedirler. Lirik yaratışta böylesi bireşimsel biçimler, Blok'la başlayarak özellikle 20. yüzyılın şiir sanatında başat bir nitelik kazanmıştır.

Lirik eserler, kendilerine özgü olan o açık ya da örtük içdüşünme bileşeniyle birlikte çoğunlukla kısa ve yoğun eserlerdir. Lirik yaratışın en yaygın biçimi, belirli bir ruhsal atılımın, bir «bilinç vuruşunun», bir deneyimin işlendiği, pek kapsamlı olmayan şiir tarzıdır. Belinski, liriğin bu çizgisini ortaya çıkarmıştır. Tek bir şiir «yaşamı bütünlemesine kucaqlayamaz», diye vurguluyordu Belinski, «çünkü özne, aynı bir anda her şey olamaz» (57).

Ancak, lirik yaratışın bir başka biçimi daha vardır. Örneğin, Mayakovski'nin «Pantolonulu Bulut» ve Tsvetayeva'nın «Bir Dağın Poemi» ile «Bir Sonun Poemi» eserleri, hiç de yalnızca bir insanın iç yaşamından veya bir ruhsal durumdan bir anın yansıtılmasıyla sınırlı değildir. Bu şiirlerde aynı zamanda düşünsel ve duygusal yaklaşımların bir senfoni si yaratılmaktadır. Böylesi lirik poemler, büyük biçimli müzik eserlerine benzerler.

LİRİK SÖYLEMİN EKSPRESİVİTESİ

Lirik kahramanın iç dünyası, söylemin yalnızca nesnel mantıksal anlamı yoluyla değil, fakat çok daha büyük ölçüde onun yapısı yoluyla meydana getirilir. Sanatsal söylemin

araçları, kendilerine özgü ekspresivite (ifadelilik) sayesinde bir lirik eserin kuruluş temelini sağlarlar. Lirikte özellikle sözcüklerin seçimi ve yerleştirilmesi ile seslendirmenin ve ritmin ifade gücü önem kazanmaktadır. Lirik eserler hemen her zaman dizeler biçiminde sunulur. Düzyazı lirik, çok rastlanan bir biçim değildir (Turgenyev'in «Düzyazı Şiirler» adlı minyatürler dizisini anımsayabiliriz). Lirik eserlerdeki sıkı seslendirmesel ve ritmik düzen, liriğin müzikle olan yakınlığının bir kanıtıdır. Lirik ile müzik, başlangıçta zaten ayrılmaz biçimde birbirlerine bağlıydılar: Lirik eserler şarkı olarak söyleniyorlardı; ezgi metne eşlik ediyordu. Lirik ile müzik arasındaki bu sıkı ilişki daha sonra da korunmuştur. Bir lirik eserdeki sanatsal söylem araçları, zaman zaman çok katlı ve çok karmaşık olan bir çeşit «sistem» oluştururlar. Örneğin Puşkin'in «Sonbahar» şiirindeki söylem, karşıt sözlerin ve söz ilintilerinin bir bireşimini meydana getirmektedir. Bu bireşim içinde bir yandan gündelik konuşma ağzı kullanılmıştır: Örneğin, «pislik», «sinekler minekler», «organizma», gibi Puşkin'in kendi deyimiyle «şairane olmayan sözcükler» vardır. Öbür yandansa gene aynı şiir içinde, «kaygılı sanat tanrıçası», «sessizlik içinde tatlı kaynaşma», gibi pek çok şiirsel eğretilime ile bu arada örneğin «genç Armida» gibi mitolojik imgeler* ve gelişkin benzetmeler de yer almaktadır. «Sonbahar» şiirinde, yalnızca «hep kar, kar, yine kar» veya «Ekim ayı geldi bile», gibi kısa cümleler yoluyla gerçekleştirilmiş bir gündelik konuşma seslendirmesini bulmakla kalmıyoruz, fakat aynı zamanda, şairin sonbahar doğasında gönül verdiği şeylerin hayranlık dolu sergilenişini ve bunun için gerekli karmaşık sözdizimsel kuruluşları da izliyoruz:

* Çevirilerde yalnızca «genç güzel dost» deviminin kullanılışı, buradaki mitolojik imge niteliğini yok etmektedir. AÇN.

«Sen, zamandaki hüznü! Ya ölüm halindeki doğa'nın ve-
dalaşması böyle,

Nasıl bir büyü, nasıl bir hoşluk veriyor bana!

Ne güzel bu görkemli süsleniş bir de,

Kır ve orman nasıl da bürünmüş allara!

Serin bir esinti, ağaçların ve otların sessizliğinde,

Gökkubbede bulutlar, hafif sis gibi yalnızca.

İlk don ısıyor inceden, güneş nazlı,

Ve uzaktan uzağa duyuluyor, kara kışın haykırışı».

Bu arada şiirsel olarak yükseltilmiş söylem öğelerinin, aşağıdaki gibi gündelik nesir öğeleriyle doğrudan yüzyüze getirildiğini de görüyoruz

«Atın sırtında atlı, dona çekmiş toprak

Gıcırdar toynakların altında, buz çıtırdar, patlar.»

Böyle kendine göre aykırılık taşıyan söz ilintileri içinde, bir edebiyat bilimcisinin dediği gibi, sıradan bir sözcüğün şiirsellğe dönüşmesinin estetik mucizesi gerçekleşmektedir.

Puşkin'in «Sonbahar» şiirindeki söylem düzenlenişinin, içerik yönünden derin bir anlamı var. «Yüksek» eğretilmeli (metaforik) imgesellik, şiire romantik bir ton veriyor. Bütün bunların «nesirsel» gündelik dille bağlanmasıysa, şairin yaşama bakışını, onun izlenimlerinin dayanağı olan gündelik süslemesiz gerçekliğin değerini öne çıkarışını dile getirmektedir.

Söylemin biçimlenme tekniklerinin ve araçlarının belirleyici önemini kanıtlayan bir örnek daha verelim Mayakovski'nin «Devrim» (Nisan 1917) şiirinde alışılmadık ve şaşırtıcı bir sözcük seçilişi vardır. Şiir, bolca yeni sözcük (neolojizm) ve gene bolca da eski biçim (arkaizm-kullanımdan düşmüş eski sözcük ve sözdizimleri) içermektedir ve bunların bir bölüğü de İncil kaynaklıdır. Eski biçim'leri şair «değiştirmiş» ve yeni sözcüklerle kaynaştırmış. onlara yeni sözcük işlevi vermiştir.

Böylesi ayrıtörlü ve bağlaşmaz görünen sözlüksel katların bir şiirde kaynaştırılması, derin sanatsal anlam taşımaktadır. Şiirdeki fikri açıklıyor bu. Şair, okuyucuda, hem Petrograd'daki güncel yaşamda ve hem de tüm insanlığın yaşamında gerçekleşen bir dönüşümün, devrimci dönüşümün, yüceliğinin duygusunu uyandırıyor. «Bugün hayat, son düğme ilğine varana dek yenileniyor» - işte bu düşünce, aynı zamanda kullanılan sözcük seçimiyle de bir o kadar güçlendirilmektedir. «Devrim» şiirinde sözcüklerin yüzyüze getirilişi, olağan ve sıradan sözcüklerle tasviri olanaksız bir alışılmadık'lık, bir koskocaman'lık tasarımı yaratıyor. Bu şiirin sanatsal dokusu, şairin Rusya'daki mutlakçı egemenliğin devrilişi karşısında duyduğu dolaysız tepkiyi yansıtıyor. Henüz bu olayın somut çerçevesini çizme gücünde olmayan yazar, onun boyutlarından derinlemesine etkilenmiştir. «Devrim» şiirinde değişmece'lerin (mecaz'ların) da özgün bir kullanılışı vardır. Mayakovski'nin eğretilmeleri, gösterileni okuyucuya iyice yakınlaştırıyor, nesnelleştiriyor, maddeleştiriyor, onu kalın çizgilerle çiziyor ve böylece gösterilene bir ağırlık ve derinlik veriyor. Bütün bunlar, şiire özel bir yoğunluk, bir güçlölük, bir çeşit yalınlık kazandırmaktadır. Öyle ki, bu yolla okuyucu, devrimi kendisine yakın, dolaysızca gerçek ve elle tutulur bir şey olarak algılayabiliyor.

Bu şiirde ayrıca sözdizimi de özgündür. Şubat olayları son derece yoğun kuruluşlar içinde tasvir edilmiştir. Vo'n birliğinin başkaldırma tablosunu vermek için şaire tek bir dörtlülük yeterli olmuştur. Mayakovski'nin şiiri, mutlu bir heyecanın ifadesi olan birçok ünlemle bilmektedir.

Böylece dilsel kuruluş devrimci olayların ritmini yansıtır.

Gerek söylemin, gerekse biçimleme tekniklerinin ve araçlarının düzenlenişi (kompozisyonu), aslında bütün edebiyat eserleri için çok önemlidir. Ama lirikte bu düzenleniş, çok

önemli olmanın da ötesinde düpedüz belirleyici bir güçtür: Lirik şairin duygu ve düşünceleri, her şeyden önce imgesel dille cisimleşir. Oysa epikte ve dramatikte düzenlenişin en önemli yanları, kişiler sistemi, süje kuruluşu ve nesnel olarak meydana getirici ayrıntıların düzenidir (58).

Ekspresif söylem öğeleri, lirik eserlerde yoğun olarak, hatta kimi zaman yığınla kullanılırlar. Ne «sıradan» konuşmada, ne sanatsal nesirde ve hatta ne de dizeli destan anlatıda, lirikte gördüğümüz kadar çok ve öylesine gözüpük, beklenmedik değişmeceler, öylesine güçlü ifadeli seslendirmeler, o kadar içe işleyici ve etkileyici söz ve ses seçimleri ve öylesine kesin düzenli ritimler bulunmaz. («Ekspresif» ve «ekspresivite» kavramlarının, «güçlü ifadeli», «etkileyici», «içe işleyici» bir «anlatımlı»lık olduğu, yani herhangi genel bir «anlatımlı»lık değil, içsel-etkileyici bir ifadelilik, demek olduğu da burada iyice açıklaşmış oluyor, ÇN).

Bu nedenle lirik, alıcısından özellikle çok şey ister. Şiir sanatıyla yeterince ilgilenmemiş bir okuyucu, karmaşık ve «mantığa aykırı» kuruluşlarla karşılaştığında çoğu kez şaşkınlığa uğrar.

Bunin'in «Arsenyev'in Yaşamı» romanında. Feth'in bir şiirindeki «kar esintileri boyunca sürünen gümüş yılanlar» deyişinin, genç bir okuyucuda uyandırdığı anlaşılmazlık etkisi üstünde durulmakta. Feth'in bu dil imgesine ilişkin olarak N. Aseyev ise şunları söylüyor: «Gümüş yılanlar, Valeri Bryusov'a kalın kar üstünde çiğnenerek oluşan keçi yolları olarak görünmüş. Oysa bu deyimden benim gözümün önüne rüzgârda uçan kar tozlarının meydana getirdiği şeritler geldi. İşte Feth'in imgesini, şiir dizeleri için oldukça duyarlı kulaklara sahip iki ayrı insan, birbirinden böylesine farklı yorumluyordu» (59).

Şiir, öznel ve çok katlı bireysel çağrışımlar için zengin bir kaynaktır. Lirik, birbirinden son derece farklı algılanış

çeşitlemelerine çok geniş bir esneklik alanı tanımaktadır. Hele 20. yüzyılın lirik yazarlığında bu, özellikle belirgin bir niteliktir. Blok'un ve Mayakovski'nin, Tsvetayeva'nın, Mandelstam'ın ve Pasternak'ın pek çok eseri, mantıksal olarak düzenlenmiş birer düşünce çizgisinden çok, görünüşte düzensiz birer kendi kendini sergileme gibidirler; şaşırtıcı çağrışımlarla ve karşılıklı birbirini kesen deyişlerle, dönüşümlerle dolu birer «koşturan» söylemdirler. Bu şairler, mantıksal olarak düzenlenmiş bir söylemin kurallarından kendilerini koparıp, çabalarını duygu yaşantılarının daha bir bağımsız biçimlenişine yoğunlaştırmışlardır. Şiirlerindeki imgesellik çok katlıdır. Lirik kahraman için neyin gerçeklik, neyin fantasti olduğu, söylenen ile kastedilen arasındaki ve çağrışım ile eğretilme arasındaki sınırın nereden geçtiği, çoğu kez okuyucu için açıklanmamış olarak kalır. Gösterilenin çizgilerinin böyle kalın çizilmeyişi ise, aslında yazarların amaçlarına uygun olmaktadır. Şairin istenci bizi, üstünde anıştırmalar, yerineller, eğretilmeler ve simgelerle konuşulan karmaşık ve derin bir ruhsal devinimler dünyasının içlerine dalmaya zorluyor. Blok'ta ve Tsvetayeva'da, Mandelstam ve Pasternak'ta, sözler nesnenin hep çevresi boyunca döner. Ama işte bu «akışkan» gösterim de gene bir edebiyat türü olarak liriğin sanatsal olanaklarını kapsamlıca ve dosdoğru gerçekleştirmektedir.

Lirik dil sanatı 20. yüzyılda yeğin bir gelişme gösterdi. İçdüşümler, heyecansallıkları ve söylem yapıları yönünden daha zorlanmasız ve daha zengin düzeye eriştiler. Dil sanatının daha önceden de tanıdığı fakat özellikle yüzyılımız edebiyatında en fazla belirgin olan «lirik düzensizlik», ruhun diyalektiğine, ruhsal devinimlerin gerçek kaynaklarına, dünyayı çok çeşitli görüngüleriyle kucaklayan bilincin çeliskill, çoğu kez mantıkla kavranamayan, gelişigüzel gibi görünen devinimlerine yönelik ilginin bir ifadesidir. Verlaine ve Mal-

larme'in, Blok ve Mayakovski'nin, Rilke ve Eluard'in, Mandelstam ve Pasternak'in yaratışlarında, lirik'in o kendine özgü ekspresivitesi, olağanüstü zenginlik ve etkenlik içinde dile gelmiştir.

LİRİK - EPİK ESERLER

Edebiyat türlerini birbirinden ayıran geçirimsiz duvarlar yoktur.

Epik eserler çoğu kez lirik nitelikli yan bölümler içerirler: Olay tasvirlerine yazarın heyecansal vurgulu içdüştürmeleri katılır. Byron'un «Don Juan»ındaki lirik «çıkımlar»da, Puşkin'in «Yevgeni Onegin»inde, Gogol'ün «Ölü Canlar»ında görürüz bunu. Ayrıca dramatik eserlerde de böyle lirik «çıkımlar»a rastlanabiliyor: Örneğin bir bakıma Brecht'in oyunlarındaki, gösterilen aksiyonu kesen song'lar (taşlamacı şarkılar), gibi*. Başka durumlardaysa, bu kez lirik eserlerin anlatıcı epik bir niteliğe vardıkları görülüyor. Örneğin, Tvardovski'nin «Uzaklardan Uzak» poemindeki «Angara» bölümü, gibi.

Edebiyat sanatında öyle eserler de vardır ki, bunlarda epik ile lirik aynı ağırlığı taşırlar. Böyle eserlere lirik-epik eserler deniyor. Mayakovski'nin «İyi ve Güzel!» poeminin bölümleri, her şeyden önce yazarın yer yer dolaysız ve açık dile gelen birlikli temel yaklaşımı yoluyla kendi içlerinde kapalı birer bölüm olmuşlardır. Bu anlamda Mayakovski'nin eseri, ilk bölüm ile lirik olan son bölümlerin poemın esas tonunu belirlediği, heyecansal vurgulu bir içdüştürmeler zinciridir. Fakat poemın bu ondokuz bölümü, aynı zamanda

* Burada dramatik'ten kasdın, genel anlamda edebiyat türü olarak belirtilen dram biçimindeki eserler olduğu açıkça görülüyor. Tiyatro sanatındaki dramatik-epik karşılığı anlamındaki dramatik ise ayrı bir konu oluyor. ÇN.

devrimin de çok güzel bir tarihçesidir. Anlatma boyutunun ağırlığıyla bu bölümler, tarihsel olayların çok yoğunlaştırılmış fakat bir o kadar da dosdoğru gösterimi niteliğine varıyorlar. Hele Milyukov'a, subaylara, kışlık saray saldırısına ve Blok'a ayrılan bölümler bu bakımdan iyice belirgindir. Nekrasov'un kimi büyük şiirleri de benzer niteliktedir. Örneğin, caddede geçen ve kısaca belirtilen bir olgunun, şaire, toplumla birlikteki duyarlılığını dolaysızca dile getirme yolunu açtığı «Bir Şato Merdiveni Önünde Düşünceler», gibi.

Lirik nesir denen türün eserleri de lirik-epik eserlerdir. Söz gelişi, A. de Saint-Exupéry'nin anlatıları, olay tasvirleri içeren bir lirik içdüşünme zinciridir. «Rüzgâr, Kum ve Yıldızlar»ın yazarı, insanların birbirlerine nasıl yakınlaşabilecekleri üstüne, onları neyin birleştirebileceği üstüne düşünüyor ve bu düşüncelerini görselleştirmek için de aynı zamanda pilotluk yaşamında başından geçen bazı olayları anlatıyor. Anlatma bileşeni, yani epik bileşen, lirik bileşenlerden daha yeğin olmakla birlikte, Yu. Smuul'un, O. Bergholz'un ve V. Soluhin'in kimi eserlerinde de benzer bir durum vardır.

Ancak, lirik-epik eserlerin ille de hepsi epik ve lirik bölümlerin art arda değişimine dayanmazlar. İmgeselliği sembolik nitelik taşıyan ve aynı zamanda hem epik hem de lirik olan kimi dizeli eserler de lirik-epik türdedirler. Lermontov'un «Şeytan», Blok'un «Bülbüller Bahçesi», Tsvetayeva'nın «Fare Kapanı», gibi poemler, öncelikle epik anlatı olarak algılanırlar, ama enikonu bunlar aynı zamanda lirik birer içdüşünmedirler. Lirik-epik eserler arasına örneğin Lermontov'un «Hava Gemisi» gibi pek çok balad da girmektedir. Lermontov'un bu baladında, ölmüş Napolyon'un Fransa'yı ziyaretinin anlatılışı, şaire aynı zamanda o kendine özgü lirik yalnızlık ve üzüntü havasını yaratma kapısı açıyor. Öte yandan,

Örneğin Tihonov'un «Çivilerin Baladı»nda da, yurttaşı olan askerlerin kahramanca ölümünün kısa anlatımı, aynı zamanda şairin şu genellemesini de hazırlamaktadır

«Çiviler olmalıydı bu insanlardan yapılma, çiviler ki Yoktur hayatta daha sağlamı, daha sert».

Böylece birçok lirik-epik eserde, heyecansal içdüşünme ile epik olay anlatımı, karşılıklı bir ağırlık dengesi ve uyumu içinde, ayrılmaz tek bir bütün oluşturmaktadır.

Buraya kadarki bölümlerde özellikle bir eserin, «nesnel olarak meydana getirme» ve «düzenleyim» (kompozisyon) yanlarına ilişkin kavramlar belirlendi. Biçimin üçüncü yanı olan «sanatsal söylem» ise, bir sonraki bölümde ele alınacak olan kendi kavramlar sistemini gerektirmektedir.

SÖYLEM VE DİL. SÖYLEM ÇEŞİTLERİ

Edebiyat eserlerinde biçimin dolaysızca algılanabilen bir yanı, eserin dilsel kuruluşudur, yani eserdeki sanatsal söylemin özellikleridir.

Günlük dilde, herhangi bir yerde bir kişinin konuşmacı olarak ortaya çıkıp yaptığı konuşmaya «söylev» deniyor*. Filolojik bilimlerdeki «söylem» sözcüğü ise çok daha geniş anlamlar taşımaktadır. «Söylem» denince, bu bilimlerde herhangi somut bir konuşma ya da verilen bir söylev değil, insanların dil eylemlerinin bütünü anlaşılıyor; insanların belirli bir ulusal dil içinde getirdikleri tüm ifadeler, tüm düşüncelerin dile getirilişi, anlaşılıyor.

Dolayısıyla filologlar, dil ile söylem'i birbirinden ayırıyorlar. Dil, değişik ulusallıklardan (milliyetlerden) insanların bilincinde yaşayan ve o insanların birbirleriyle anlaşabilmelerini sağlayan sözcükler dağarı (sözlük) ve bu sözcükle-

* Çevirilen metinde, «söylem» anlamına gelen sözcük, aynı zamanda, «söylev» ve «konuşma» anlamlarına da gelmektedir. ÇN.

rin cümle içinde bağlanışının **dilbilgisel ilkeleri** (gramer), demektir. **Söylem** ise, **eylem** halindeki dil'dir; yani, belirli yaşam koşulları içinde ve belirli düşüncelerin söylenmesiyle meydana gelen, ilgili duygularla ve çabalarla bağlantılı olan, dilsel iletişim sürecidir.

Ayrı ayrı durumlar içinde oluşan heyecanları ve düşünceleri dile getirmek için insanlar, ana dildeki genel sözcük dağarı içinden ayrı ayrı sözcükleri ve deyimleri seçerler. Bunları söylemlerinde kullanırken de, dillerine özgü olan temel dilbilgisi kurallarını çeşit çeşit tarzlarda işlerliğe sokarlar. Demek ki, belli bir sözcük seçimi ve belli sözdizim kuruluşları, söylenen sözün heyecansal-düşünsel içeriğiyle bağlantılıdır. Böylece, örneğin bilim ve felsefe çalışmalarının söylemi, siyasal-kamu iletişimi makalelerinin söyleminden, veya söylevsel konuşmadan, ya da hukuksal ve resmî belgelerin söyleminden, din kitaplarının ve törenlerinin söyleminden ve sanat eserlerinin söyleminden çok farklı olur. İşte bütün bunlar değişik söylem çeşitleri'dir ki, bunlar içindeki her bir ifade, her zaman toplumsal bir amaç ve dışsal tamamlanmışlık ile belirlenir ve genellikle de yazılı biçimde saptanır.

Gündelik dilin sözlü kuruluşundaki söylem, yani insanların gündelik yaşamlarındaki dilsel iletişim süreci ise, yukarıdaki söylem çeşitlerinden farklıdır. **Gündelik dildeki** söylem pratiğinde, ifadeler çabukça değişirler ve bunlarda çoğu kez bir tamamlanmışlık yoktur.

Sözlü konuşmada az ya da çok belirginlikle, bir yandan bölgesel dil lehçeleri, öbür yandansa toplumsal söylem ağızları ortaya çıkar. Bölgesel lehçeler, ulusal dilin tarih içinde oluşmuş yan biçimleridirler, belli bir bölgenin yerleşik topluluğuna özgüdürler ve gerek sesçil, gerekse dilbilgisel özellikler olarak tarihsel açıdan kalıcılıklarını büyük oranda korurlar. Toplumsal ağızlar ise, aynı bir toplumun çeşitli yerlerdeki değişik katmanlarına özgüdürler ve tarihsel gelişim olarak

çok daha devingen ve değişkendirler.

Daha çok sözlü konuşma pratiğinde varolan yerel ağızları da içermek üzere ulusal dil temelinde, bir halkın edebiyat dili gelişir. Edebiyat dili, halkın görece yüksek bir gelişim düzeyinde meydana gelir. Tarihsel açıdan, edebiyat dili, aşama aşama sözlü ve yazılı söylem çeşitleri olarak ve özellikle de sanatsal, kamu-iletim'sel, hukuksal, kimi çağlarda ise ayrıca din kitaplarında ve din törenlerinde görülen dinsel söylem olarak biçimlenir. Sözlü ve yazılı söylem çeşitleri, toplumca koşullu içeriklerinin gittikçe artan bütünlenmeleri sonucunda, ulusal dilin sözlüğüne ve dilbilgisine daha bir zenginlik kazandırır; yeni sözcükler ve deyimler yaratır, (bu arada öteki ulusal dillerden de sözcük ve deyimler aldıkları olur), dilbilgisel yapıya zengin bir ince ayrımlaşma ve bütünlenme kazandırır ve dilin tüm bu yanlarını, değişebilir «kurallara» (normlara) uyarlasalar bile, gene de bunları görece bir kararlı ve kalıcı sürekliliğe ulaştırır. Sonuçta, gerek bölgesel lehçelerden ve gerekse yerel ağızlardan çok daha zengin, olgun ve bütünlenmiş bir sözlüksel-dilbilgisel sistem biçiminde ulusal edebiyat dili ortaya çıkar.

Ancak, ulusal edebiyat dilinin içinde de kendine özgü toplumsal, kültürel, mesleksel ağızlar oluşabilir: Örneğin, 18. yüzyılın ikinci yarısındaki ve 19. yüzyıldaki Rus soylularının eğitimli katlarının edebiyat söylemleri için bu geçerlidir. O toplumsal çevre içindeki pek çok kişi, daha çocukluktan başlayarak, genellikle yabancı özel öğretmenlerin yardımıyla Fransızca öğrenirlerdi. Bu kişiler, edebiyat söylemine pek çok Fransızca sözcük ve deyim (gallisizm'ler) sokmuşlardır. Gene örneğin 19. yüzyılın ortalarından sonra, eğitimli Raznoçintsı* kesiminin edebiyat söylemi de bir başka top-

* Raznoçintsı sözcüğün anlamı için bkz: Edebiyat Bilimi, Cilt 1, Bölüm 6, s. 201 (dip not). ÇN.

lumsal ağız çeşidiyle ayrıcalık göstermekteydi. Bu kesimden gelen insanlar, temel eğitimlerini kilise öğrenim kurumlarında, rahiplik seminerlerinde ve akademilerde gördükleri için yüksek bir öğrenim düzeyine sahiptiler. Bu kişiler, daha sonra kaleme aldıkları eserlerde olsun, bilimsel yazılarında, gazete makalelerinde, edebiyat eleştirilerinde, anlatı ve mektuplarında olsun, sık sık kilise Slavcası (eski Bulgarca) ile yazılmış olan dinsel kitaplara özgü sözcükleri ve sözdizimsel kuruluşları kullandılar. Böylece de edebiyat söylemine «slavizm»ler girmiş oldu.

Demek ki, bölgesel lehçeleriyle ve tarihsel olarak gelişip değişen yazın kurallarıyla **ulusal dil**'i, toplumsal ağızlarıyla ve değişik yazınsallık düzeyleriyle o dil içinde kullanılan değişik sözlü ve yazılı söylem çeşitlerinden ayırmak gerekiyor.

SANATSAL SÖYLEM

Değişik söylem çeşitleri içinde, sanat eserlerinin dili bazı özgül özellikleriyle ayrıcalık göstermektedir ve bundan dolayı da sanat eserlerinin dilinin ayrıcalı bir konumu vardır.

Daha önce belirtildiği gibi yazarlar, sanatsal söylem yardımıyla, kişilerinin bir bütün olarak eserin nesnel dünyasını oluşturan bireysel çizgilerini ve yaşam ayrıntılarını yarıyorlar. İşte bu nedenledir ki, ulusal dilin sözcükleri ve deyimleri, sanatsal söylem içinde **imgesel** bir anlam kazanıyor. Oysa **kavramsal** düşünmeye dayalı olan öteki söylem çeşitlerinde, örneğin bilimsel, **hukuksal**, felsefi vb. söylemlerde bu yoktur.

Gene bu yolla yazarlar, sözcüklerin ince ayrımlı anlam renklerinden ve onların seslendirmeseli-sözdizimsel bağlanışlarından yararlanarak, sergiledikleri yaşamın önemli özelliklerine ilişkin kendi düşünsel-heyecansal yaklaşımlarını dile getirebiliyorlar. Dolayısıyla sanat eserlerinin söylemi her

zaman, heyecansal bir ifade gücü taşımaktadır, imgesel-ekspresif bir söylem niteliği taşımaktadır

Sanatsal söylem, ulusal edebiyat dilinin norm'larına (düzgüsel, bağlayıcı kurallarına) her zaman uymaz. Bütün halklarda edebiyat yaratışı, ulusal dilin olgunlaşmasından tarihsel olarak daha önce doğmuştur ve çeşitli bölgesel lehçelerle sıkı sıkıya bağlı olmuştur. Sözlü yaratışın eserleri böylece değişik çağların halk şarkıcılarının ve öykücülerinin belleklerinde korunmuş veya onlar tarafından yaratılmıştır. Bu öykücüler ve şarkıcılar hep, toplumun çok değişik bölgesel lehçeler konuşan emekçi katmanlarından geliyorlardı. Bundan dolayıdır ki, sözlü yaratışın eserleri çoğu kez bolca sesçil, sözlüksel ve dilbilgisel lehçe öğeleri (diyalektizm'ler) taşırlar. Ulusal edebiyatın ilk gelişme evrelerinde yaratılmış eserlerin yazılı aktarımlarında da çoğu kez bölgesel lehçe çizgilerine rastlanıyor

İlerici bir kültürel gelişim yoluna giren halkların ulusal edebiyat dilleri oluşurken de, sanat eserlerinin söylemi bu süreçte belirleyici bir önem taşımıştır. Her ulusal edebiyat dilinin normları, özellikle imgeselliği ve ekspresivitesiyle yazılı sanatsal söylem içinde, öteki söylem çeşitlerinden çok daha büyük oranda oluşup biçimlenmişlerdir.

Örneğin Rusya'da edebiyat dili 18. yüzyıl ortalarından beri böylece gelişmeye başladı. Bu gelişmede Lomonosov'un ve daha sonra Karamzin'in eserleri önemli bir yer tuttu; Puşkin'in yaratışıysa bu gelimin noktasını koymuştur. Fransa'da edebiyat dili 17. yüzyılda biçimlendi ve bu süreçte de Fransız klasisizminin şairleri ve dram yazarları belirleyici rol oynadılar. İtalya'da Dante'nin yaratışı ve özellikle de «İlâhî Komedyâ» eseri benzeri bir işlev gördü.

Ama sanatsal edebiyatın söylemi, artık yerleşmiş bir ulusal edebiyat diline dayanabilir olduktan sonra da, gerek

toplumsal ağzılara, gerekse belli mesleklere bağlı ağızlara ve öteki söylem çeşitlerine gene de açık kalmıştır.

Bu şundan kaynaklanıyor: Edebiyat, çeşitli çağların ve farklı katmanların, yalnızca yaşayan ve eyleyen değil, fakat aynı zamanda yaşantıları ve eylemleri üstüne de birbirleriyle konuşan insanların toplumsal karakterlerini, onların yaratılmış (yapıntılı, fiktif) kişiliklerinin bireyselliğinde göstermektedir. Bundan dolayı o eserlerin metinleri içinde kişilerin diyalog'ları geniş bir yer kaphıyor.

Peki, öyleyse edebiyat figürlerinin söylem özellikleri ne çeşittir? Burada, her bir eserdeki yaşamın yansıtılış ilkesi büyük önem taşıyor: Yansıtılış gerçekçi mi, değil mi? Çünkü yazar gerçekçilikten ne kadar uzaksa, kahramanlarının eylem, düşünce ve duygularından olduğu gibi söylemlerinden de, onların karakterlerinin özü değil, fakat ancak eserin düşünsel-heyecansal yönsemesi ortaya çıkabiliyor ve eserdeki edebiyat figürlerinin söylemleri de tüm özellikleriyle bir o kadar yazarın kendi söylemine yaklaşıyor.

Örneğin Karamzin'in «Zavallı Liza» anlatısının esas kahramanı olan ve Moskova yakınlarındaki bir köyde annesiyle birlikte yaşayan Liza, şöyle konuşmaktadır: «Günaydın sevgili çoban! Sürünü nereye götürüyorsun? Burada da koyunların için yeterince ot var; burada da çiçekler şapkana çelenk yapmak için açmışlar pırıl pırıl». Bu tümcelerde dile getirilen heyecansal yaşam yaklaşımına ve sözcüklerin seçilişiyle ses tonlarına bakılırsa, bu söylem, köydeki çalışma koşulları içinde yetişmiş, okuyamamış basit bir köylü kızın değil, fakat yazarın kendi söylemidir. Burada kahramanın söylem özellikleri, onun toplumsal karakterini içli-duygucu bir yönde idealleştirmenin aracı olmaya yarıyor.

Buna karşılık, bir yazarın gerçekçiliği ne kadar derinse, onun kişileri de yalnızca eylemek, düşünmek ve duymakla kalmazlar, fakat bir o kadar da kendi toplumsal karakterleri-

ne uygun konuşurlar ve yazar, kahramanlarının söylemlerinde onların toplumsal, kültürel, mesleksel ve bu arada da bölgesel lehçelerinin değişik öğelerini gene bir o kadar öncelikle işleyebilir.

Nitekim, 19. yüzyılın ilk üçte birinde Rus edebiyatında gerçekçiliğin gelişmesi, böylece yeni yaratıcı olanaklara kapı açmıştı. İçli-duyguculuğun dramatik eserlerindeki ve içli-duygucu yazarların anlatılarındaki kişilerin söylemlerinde etkin olan soyutluğu ve tekdüzeliği, Krılov, Griboyedov ve Puşkin gibi yazarlar, işte gerçekçiliğin bu gelişiminin yardımıyla aştılar. Hatta bu sanatçılar, kahramanlarının karşılıklı konuşmalarına da gerçekçi bir biçim kazandırdılar ki, bu adım, ulusal edebiyatın gelişiminde büyük bir ilerleme sağlamıştır.

Sözgelişi Griboyedov'un «Akıldan Belâ» komedyasındaki olumsuz kişiler, her birinin toplumsal karakterlerine uygun olarak, birbirlerinden bambaşka biçimlerde konuşmaktadırlar. Örneğin Skalosub'u ele alalım. Skalosub, eğitilmiş bir soylu aileden gelmedir ve çocukluğundan beri Fransızca konuşan biridir; dolayısıyla sözlerinin arasına ister istemez Fransızca sözcükler ve deyimler girmektedir (Molçalın'ın attan düşmesi üzerine Sofya'nın gösterdiği «telâş ve heyecan» için Skalosub «iritasyon» sözcüğünü kullanıyor; athılara da hep «jokey» diyor). Gene bu kişinin bütün görüşleri askerlik hizmeti çerçevesinde oluşmuştur ve ilgileri yalnızca makamlar, rütbeler ve madalyalara yöneliktir. Konuşmasının hep o türden sözcüklerle dolu olması da buradan geliyor (hizmette ilerleme olanağı onun dilinde «münhal kadro» demektir; Moskova'nın büyüklüğü, çok uzun bir «distans»tır; Çatski'yle ortaya çıkarılan toprak köleliği ve töreleri bir «ilk keşif»tir; terfi etmenin çeşitli yollarının adı «kanallar»dır; Sofya'nın fenalık geçirmesi ise, «deneme alarmı»dır, vb.)

Kahramanların, toplumsal karakterlerine uyan bu söylem özellikleri, gerçekçi yazarların o karakterlere yönelik dü-

şünsel-heyecansal yaklaşımlarını göz önüne serer. Örneğin Skalosub'un konuşmasındaki askersel-bürokratik deyimler, Arakçeyev* gericiliğinin bu temsilcisine ve Çatski'nin bu düşmanına karşı Griboyedov'un tavrını ve alaylı yergisini yansıtmaktadır.

Gerçekçi yazarlar, eserde kendilerinin doğrudan anlatmaya geçtikleri kendi söylemlerinde bile edebiyat dilinin normlarına her zaman uymazlar. Gerçekçi yazarların, anlatmayı kahramanlarından birinin ağzıyla yaptıkları veya eserdeki olayların akışı içinde yer almayan bir anlatıcının bakış açısından anlatmayı yeğledikleri de oluyor. Böylece o anlatıcı, veya «anlatan-ben» olan o kahraman, tıpkı öteki figürler gibi, kendi söyleminde, bir toplumsal çevrenin görüşlerindeki ve ilgilerindeki bireysel özelliği açığa çıkarabiliyor; onun kültür düzeyini ve mesleki düşünce ufkunu ortaya koyabiliyor. Bu ise, değişik toplumsal ağızların söylem'e katılmasını gerektiriyor. Hatta yazar, söylemin ağız özelliklerine gerçekte olduğundan daha fazla içerik ve daha fazla ifade gücü ekleyerek, onları biçimleştirebilir de. Yazar böylece, sergilenen karakterlere ilişkin kendi yaklaşımını dile getirmiş oluyor.

Örneğin, Leonid Leonov'un «Gogulyev Kentinde, Andrey Petroviç Kovyakin'in Kâğıda Döktüğü Bir Yığın Öykü Notu»nda, konuşması küçük burjuva ortamının gündelik konuşma özelliklerinden karakteristik çizgiler taşıyan eski yönetici, şunları anlatmaktadır: «Kozma Grigoryiç.. beni ikna etmek için uğraştı durdu, şu yeryüzünde ne varsa hep hayatın bulaşıklığında yüzen bir saçmalıktan ibarettir, diye. 'Bu saçma sapan şeyleri anlatmak, ticari nesnelerle hiç bir alışverişi ol-

* Arakçeyev için bkz: Edebiyat Bilimi, Cilt 1, s. 54; Ayrıca, Rus Dili Büyük Sözlüğü, I. Aleksander döneminde Arakçeyev adından türeyen Arakçeyevşçına devimi için «sert uygulama» tanımını vermektedir. ÇN.

mayan o belediyece terelellilerin işi. Ayrıca da sende hayal gücü diye bir şey yok, anladın mı?..'-Yaa, işte böyle kanıma girmeye çalıştı, daha ayıkken hem de. Aslına bakılırsa, pek haksız da değildi hani!»

Ne var ki, bir halkın, değişik çağlarda gelişkin bir edebiyat diline dayanarak oluşan sanatsal edebiyatı, gene de her dönemin egemen normlarından çok fazla ayrılınmasına izin vermez. Sanat eserleri, düşünsel içeriklerini dile getirişlerindeki yüksek bütünlükten dolayı değer kazanırlar ve eğer yazarlar toplumsal ağızların yaratıcı kullanılışında ölçülü ve tutarlı davranırlarsa, edebiyat dili de bu gerekleri büyük oranda karşılar.

Bununla birlikte, büyük yazarların bile lehçe ve ağız kullanımlarında kimi zaman pek aşırı gittikleri olmuştur. Örneğin 1840'larda Turgenyev, değişik bölgelerin emekçi halkını tüm yaşam özellikleriyle yansıtmak için «doğal okul»un çabalarına uyarak «Bir Avcının Notları»nda, Oryol köylülüğünün yerel konuşması içinden, çok az anlaşılan ve edebiyat diline ayrıca çevrilmesi gereken sözcükleri sık sık kullanmıştır. Lev Tolstoy da «Anna Karenina»da, aristokrat bir kadın kahramanın söylemini, o kişilik için tipik olan Fransızca sözcük ve deyimlerle oluşturmuştur. Üstelik Tolstoy, bunu yaparken o sözcük ve deyişlerin çoğunun Fransızca yazılışlarını bile aynen almıştır.

Toplumsal ağızlardan ve bölgesel lehçelerden gelme sözcüklere duyulan büyük ilgi, hele 1920 yıllarında ve 1930 yıllarının başlangıcında, Sovyet yazarlarının düpedüz belirgin bir yanı oldu. O dönemde toplumun demokratik katmanlarının geniş kesimleri edebiyat yaratışına katılma olanağına kavuştular. Yeni yazarlar, çoğu kez eserlerinde bölgesel lehçelerden ve toplumsal ağızlardan çokça öğeler kullanıyorlardı. Fakat bu lehçe ve ağızların çokca kullanılması daha da büyük oranda, o eserlerin kahramanlarının devrim kavgasına ve yeni

toplumun kuruluşuna katılan bireyler olmasından ileri gelmekteydi. İşte bu kahramanlar, gerçek yaşamlarında nasıl konuşuyorlarsa, eserde de aynen öyle konuşuyorlardı. Sonuçta, edebiyat dilinin normlarına karşı son derece büyük aykırılıklar ortaya çıktı.

Örneğin Babel'in «Süvari Alayı»ndan bir parçaya bakalım: «Belayatserkov'un ardından hepsini kılıçla doğradık. Öyle bir kesip biçtik ki ağaçlar bile pes etti. Gerçi daha sabahın köründe azrail bir uğrayıp geçmişti bana, ama gene de var gücümle vuruyordum. Hatırlıyorum: Gün dönmüş, hava karar-mıştı. Birlik komuta merkeziyle bağlantım kesilmişti. Yanımda da koskoca proletaryadan geriye hepsi hepsi beş Kazak kalmıştı. Çevremde keşişle karısı gibi burun buruna boğazlaşma sürüyordu. Yaralanmışım. Su gibi kan akıyordu atın ön ayağına.. Yani kısaca. Öyle işte..»

Yazar, kızılıordu askerinin abartılı anlatışını, buna halksal gündelik konuşmadan deyimler de katarak («kesip biçtik», «ağaçlar bile pes etti», «keşişle karısı gibi burun buruna», vb.) ve tipik asker argosuyla süsleyerek («kılıçla doğradık», «hepsi hepsi beş Kazak», «su gibi kan akıyordu», vb.) daha da abartıyor. Abartılan eylemin kahramanlığı ile onu alaylıca hafife alan aktarış arasındaki aykırılık, bu anlatışa, iç karartan bir yergici-taşlamacı hava vermektedir.

Sovyet edebiyatının eserlerinin dil kuruluşunda görülen bu —bir bölüğü de gelişigüzel yaratılmış— ağız öğeleri. 1934'te Gorki'nin «A.S. Serafimoviç'e Açık Mektup»undaki şu protestosuna neden olmuştur: «Edebiyat sanatçılarımızın kullandıkları dilin, ya böylesine zor anlaşılır, ya da dünya dillerine çevrilmeye hiç uymaz durumda oluşuna, eleştirmenlerimizden hiç biri de değinip sanatçıları uyarmadı.. Edebiyatı sözcük hırdavatından temizlemek için ödünsüz bir mücadele, kaçınıl-

maz biçimde gereklidir; dilimizin yalınlığı ve duruluğu için mücadele, içtenlikli bir teknik için mücadele, kaçınılmaz biçimde gereklidir. Çünkü bunlar olmaksızın açık seçik bir ideoloji de olanaksızdır. Edebiyatımızın düzeyini düşürecek olan her çeşit girişime karşı acımasızca mücadele etmek, bir zorunluluktur» (60).

Ne var ki, gerek sözcüklerin ve deyimlerin sanat niteliği ile ağız niteliği arasındaki sınırları saptamak ve gerekse sanatsal söylem içinde ağız öğelerinin kabul edilebilirlik oranını belirtmek, çok güç, çok karmaşık ve incelikli bir sorundur. Burada pek çok şey, eserlerin içinde bulundukları edebiyat türleriyle ve çeşitleriyle bağıntılıdır ve ayrıca da yazarın yaratıcı özelliğiyle ilintilidir.

Bu konudaki tartışmalar edebiyat dergilerimizde ve gazetelerimizde, günümüze dek sürmüştür ve hâlâ da sürüp gitmektedir.

Ancak, sanatsal söylemin örölüşünde yazarın önüne başka sorunlar da çıkıyor. Dil sanatının doğası gereği sanatsal söylem, gündelik dilin her çeşidine ve toplumca koşullu her söylem çeşidine açık durumdadır. Edebiyat eserlerinin kahramanları diyalog ve monologlarında çoğu kez, belirli bir ahlaksal, toplumsal-siyasal, felsefi, ya da bilimsel ilgi ve çıkarı dile getirirler. Aynı şey yazarlar ve anlatıcılar için de geçerlidir. Ne var ki, böyle soruların incelenmesi ve tartışılması, imgesel değil kavramsal bir düşünüşü ve buna uygun söylem özelliklerini gerektirmektedir

Yazarlar, eğer kahramanları soyut çıkarılardan söz ederken de onların toplumsal karakterlerini açığa koyuyorlarsa ve eğer genel konulara ilişkin söylemlerinde de o kahramanların gene kendi toplumsal psikolojileri, çabaları ve yani tüm bireysellikleri **öz**erke görünüyor oluyorsa, o zaman, eserlerindeki

dil kuruluşunun bütünlüğüne ve sanatsal tam'lığına yönelik yergilerden kendilerini **kurtarabilirler**.

Demek ki sanatsal edebiyat, içeriğinin özgül özelliklerine uygun olarak, bir yandan yazarlara, eserlerinde değişik söylem çeşitlerini yaratıcı biçimde kullanmaları için büyük olanaklar tanırken, öbür yandan da onlara, gene aynı açıdan sınırlar koymaktadır.

Sanatsal edebiyat eserlerinin söyleminde şu iki şeyi birbirinden ayırmak gerekiyor: Bir- Söylemin **anlamsal (semantik)** özellikleri (yani, bir yandan sanatçının seçtiği sözlerin gösterim anlamı ile öbür yandan da. ifade —dışavurum, içsel etkileycilik, ekspresivite — anlamı); İki - Söylemin **seslendir-mesel-sözdeşimsel** kuruluşu (özellikle de ritmik örülmüslüğü) Bilim, sanatsal söylemin en önemli özelliklerini ortaya sermek için, mutlaka özümsemesi gereken belirli kavramları ve terimleri kullanmaktadır.

ONDÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SÖYLEMİN ADLANDIRMA İŞLEVİ VE SÖZLÜKSEL - EKSPRESİF İŞLEVİ

SÖZCÜKLERİN ADLANDIRICI GÖSTERİM GÜCÜ

Ulusal dillerin çoğunluğunda sözcükler iki büyük sınıfa ayrılırlar. Bir sınıfa, «kendi başına anlam taşıyan» sözcüklerin tümü konur. Bunlar bütün ad'lar (isim'ler), eylem'ler (fiil'ler) ve sıfat'lardır. Gelişkin dillerde bunların sayısı 150.000 ile 200.000 kadardır, ya da daha fazladır. Öbür sınıf ise, kendi başına bir anlam taşımayan fakat yardımcı bir işlev gören sözcüklerden oluşur. Bunlar, «kendi başına anlam taşıyan» sözcüklerin bağlantıları için gereklidir. İlgeç'ler (edat'lar) ve bağlaç'lar bu sınıftandır. Bunların sayısı oldukça azdır: Yüz'ü geçmez.

«Kendi başına anlam taşıyan» sözcüklerin hepsi ulusal dilin kendi içinde oluşurlar ve her çeşit söylemde öncelikle bir şeyleri adlandırmak için kullanılırlar. İşte sözcüklerin temeldeki **adlandırıcı** ya da **nominal** anlamları da burada yatmaktadır (Lat: Nomen - Ad, özel ad). Bu arada «kend başına anlam taşıyan» sözcüklerin ancak pek azı, insanların, ülkelerin, kentlerin, ırmakların, dağların, vb. **özel adlarıdır**. Dildeki sözcük-

lerin çoğunluğuysa, söylemde **cins'sel adlandırma** (cins isim nominal apellatif) anlamında kullanılırlar (Lat: Apellatio-Ad verme, **deme**).

İnsanlar böyle sözcüklerle yaşamın belli görüngülerini ve süreçlerini adlandırarak, bu görüngülerin ve süreçlerin yinelenen türsel özelliklerine ad vermiş oluyorlar. Sözcüklerin **cins'sel (tür'sel)** anlamları yardımıyla insanlar, yaşam görüngülerinin genel, asal özelliklerini kendi bilinçlerinde kavıyor ve pekiştiriyorlar. Görüngülerin genel özellikleriyle, sözcüklerin cins'sel anlamları arasında insan zihninde sıkı ve yerleşik bir çağrışımsal bağ oluşuyor. Bu bağ, çocukluktan başlayarak ana dilin öğrenilmesiyle insanların bilincinde kökleşiyor. Bu nedendir ki, belli sözcükleri söyleyince, işitince veya okuyunca, insanların zihninde ya o sözcüklerin yaşamdaki karşılığı olan görüngülerin ve süreçlerin genel **tasarımları**, ya da onların genel **kavramları** oluşuyor.

İşte bu anlamda, «sözcük»lere aynı zamanda «gösterge» (işaret, **im**) de deniyor. Gerçekten de sözcükler aynı zamanda birer göstergedirler, ama: Genelleyici-bilgiöğreti'sel adlandırıcı bir anlam taşıyan özel bir gösterge çeşidi olarak!. Ve «sözcük»leri, bir başka gösterge çeşidinden, yani ikincil ve **itibarî** (yapay bildirişimci) bir anlam gösteren «sinyal»lerden (belirtke'lerden) ayıran da işte onların bu genelleyici-bilgiöğreti'sel adlandırıcı anlamlarıdır.

Peki, söylemi meydana getiren sözcükler, yaşam görüngülerine ilişkin olarak, niçin bir durumda o görüngülerin genel «tasarım»larını çağrıştırıyorlar da, bir başka durumda ise, onlarla ilgili genel «kavram»ları çağrıştırıyorlar? İşte bu, o sözcüklerin hangi dilsel alanlarda kullanıldıklarına bağlıdır. Felsefî, bilimsel, kamu-iletim'sel, hukuksal ve benzeri düşünüşler, esas olarak yaşam görüngülerinin yalnızca genel türsel özelliklerini yansıtan ve her çeşit bireysel anlamdan soyutlayıcı olan, «kavramlar» içinde gerçekleşir. Dolayısıyla bu söylem

çeşitlerinde sözcükler, genel soyul bir anlam taşırlar. Oysa genel ve asal olan özellikleri, bireysel olan'dan asla soyutlamayıp, bireysel içinde bu türsel özelliklerin bilincine vardiıan sanatsal düşünüş, genelleyici «tasarımlar»la ve bundan da ötede «imge»lerle gerçekleşir. Bundan dolayıdır ki, sanatsal söylemde sözcükler öncelikle «adlandırıcı-gösterimsel» (adlandırarak meydana getiren) anlamlar kazanırlar.

Başta da söylendiğı gibi, edebiyatta yaratış süreci, yazarın önce kahramanlarının bireyliklerini ve onların ilişkilerini, yaşantılarını, eylemlerini vb. kendi imgeleminde oluşturmasıyla başlar. Yazar, imgeleminde varolan bu kahramanların bireysel «dünya»sını daha sonra bir eserin sanatsal söylemi olarak yaratmak için, önce yeniden oluşturacağı yaşamın tüm bireysel çizgilerini ve ayrıntılarını -nesnel ayrıntıları- belirli sözcüklerle adlandırmak zorundadır. Bunun için de, ulusal dilin zengin sözcük dağarı içinden yazarın, kendi sanatsal ödevine uygun düşen sözcükleri seçmesi ve eserin metninde o sözcüklere gereken düşünsel ve heyecansal anlamları kazandırması zorunluluğı vardır. İşte ulusal dilin sözlüğündeki o sözcükler, bundan sonra belli bir anlamsal işlev üstlenmiş ve sanatsal söylemin öğeleri durumuna gelmiş olurlar. Dilde varolan sözcükler bu süreçten geçerek «adlandırıcı-gösterimsel» anlamlara kavuşurlar.

Çoğı kez de şöyle olur: Yazarın nesne olarak heyecansal-ifadeli (emosyonal-ekspresif) ayrıntıları belirtmek üzere sanatsal söylem içinde seçtiğı sözcükler, ayrıca kendi başlarına bir anlamsal-heyecansal ifade (içsel, dışavurumsal etkilileycilik) gücünden yoksun bulunurlar. Bu bağlamda o sözcükler, gerek ad gövdelerinin temel anlamı bakımından, gerekse örnek ve sonekleriyle «nötr» olabilirler, yani düz asıl anlamlarında kullanılabirler ve belli hiç bir değışmeci anlam taşımayabilirler..

Kimi yazarlar, özellikle de epik anlatı yazarları, eserlerinin dil anlamsallığında çoğu kez ifadelilik bakımından böylesi düz sözcük ve deyimleri (ekspresif açıdan «nötr» sözcük ve deyimleri) seçmekle yetiniyorlar, fakat gösterimlerinin olağanüstü doluluğu ve güçlülüğü bu yüzden hiç de azalmıyor.

Bunun için Tolstoy'un «Anna Karenina» romanından bir örnek verelim: «Ertesi sabah Konstantin Levin Moskova'dan ayrıldı, akşama doğru evine vardı. Yolculuk sırasında, aynı kompartımanda oturan öteki yolcularla politika üstüne ve yeni demiryolu bağlantıları üstüne sohbet etmişti. Sohbet ederken de, aynen Moskova'daki gibi, bu görüşler karmaşasından kafası allak bulak olmuş ve kendinden utanıyor gibi bir duygu, bir hoşnutsuzluk kaplamıştı içini. Ama istasyonda trenden iner inmez, paltosunun kalkık yakalarıyla tek gözlü arabacısı İgnat'ı görünce, o küçük istasyon binasının pencerelerinden yansıyan soluk ışık altında tentesi kapalı kızağına ve kuyrukları düğümlenmiş atlarına, püsküllere, halkalara bir göz atınca ve arabacı İgnat da daha eşyaları taşıırken bile orada olup bitenlerden söz etmeye başlayınca,- iş için aracılık yapan biri gelmiş, ineklerden Pava'nın buzağısı olmuş-, işte o zaman kafasındaki kargaşalığın yavaş yavaş silindiğini ve o kendinden utanma, kendinden hoşlanmama duygusunun yitip gittiğini farkettiler. Daha atlara ve İgnat'a baktığında farketmişti bunu; ama hele ardından kendisine getirilen koyun postunun içine gömülüp de kızağa kurulunca ve yol boyu orada yapılacak işleri, alınacak önlemleri düşünmeye geçince, bir zamanlar kendisinin bindiği, şimdi biraz yıpranmış ama gene de iyi iş çıkaran yedek atı -at da Don ırkıydı hani- seyre dalınca, işte ondan sonra artık o son günlerin yaşantılarını şimdi bambaşka bir gözle görmeye başlamıştı. Kendisini artık ne işe o olarak hissediyor ve hiç de başka biri olmayı istemiyordu».

Bu metinde, kendi başına bir anlamsal ifadelilik (semantik ekspresivite) taşıyan, hele özel bir sanatsal eğretilmeli (istiareli) anlam taşıyan hiç bir sözcük yoktur*. Sözcüklerin hepsini yazar, onların düz asıl anlamları yardımıyla Levin'in istasyonda indiği sahnedeki pek çok ayrıntıyı yeniden yaratmak için seçip yan yana getirmiştir. Fakat meydana getirilen dünyanın ayrıntıları, kendi nesnellikleri içinde çok ifadelidirler ve bu ayrıntılar arasındaki ilişki yoluyla, yazarın, kahramanının iç dünyasına duyduğu derin ilgi açıkça dile gelmektedir. Okuyucu daha o istasyon sahnesinde, sözcüklerin düz adlandırıcı anlamlarıyla yansıtılan nesnel ayrıntıların seçiliş temelinde, yazarın kahramanına karşı duyduğu derin duyudaşlığı kavlıyor ve o kahramanın, gerek yaşamını ve gerekse törel-ahlaksal görüşlerini yazarın düşünsel olarak olumlamışını farkediyor. Demek ki, bir eserin düşünsel içeriği, ifade (dışavurucu içsel anlatım) gücü yüksek nesnel ayrıntıların yeniden yaratıldığı bir sanatsal söylemin yalnızca adlandırıcı gösterim gücü yardımıyla da tam bir dilsel ifade kazanabilmektedir.

Yukarıda verilen örnek, yalnızca bir kez olmuş bir olayın anlatılışıyla ilgilidir. Çehov'un «Bilinmeyen Birinin Öyküsü»nden yapacağımız şu alıntı ise, çok kez yinelenmiş bir olgunun anlatımına örnek oluyor: «Genellikle öğleden önce saat 11'e doğru benim hizmetçi odasında elektrikli zil çalar, bana efendinin uyandığını haber verirdi. Tertemiz fırçalanmış elbisesi ve boyanmış çizmesiyle yatak odasına girdiğimde, Georgi İvanıç, yatağında doğrulmuş oturuyor olurdu. Uykusuzluktan değil fakat daha çok uyumaktan bitkin bir du-

* Aslında iki yerde eğretilme yok değil: «Görüşler karnavaşı» ve «kendinden utanma, kendinden hoşlanınama yitip gitti», gibi. Ne var ki, bu eğretilmeler ulusal dilin kendisinde bulunuyor ve hiç bir özel sanatsal ekspresivite taşımıyor.

rumda gözlerini bir noktaya dikmiş, uyandığından da hiç memnun görünmüyor.. Giyinmesine yardım ederdim, o da bana itaat ederdi, ama isteksizce, suskun ve benim varlığımla hiç ilgilenmeksizin yapardı bunu. Ardından yüzünü yıkadıktan sonra, ıslak saçlarla ve parfüm kokularıyla, kahvesini içmek için yemek odasına gelirdi. Masaya oturur, kahveyi içer, gazeteye şöyle bir göz gezdirirdi; biz ikimiz, hizmetçi kız Polya ile ben, saygıyla kapıda dikilir ona bakardık. İki yetişkin insan, gergin bir dikkatle durup, bir üçüncünün kahve içerek peksimet ısırışını izlemek zorundaydı böyle».

Sık sık yinelenen bu sahnede, esas kahraman olan yüksek memur Orlov'un karakteri, belirli bir yanından ele alınmaktadır. Orlov'un davranışlarındaki tüm ayrıntılar, onu, hasta ruhlu ve hem kendisine, hem de başkalarına karşı saygısızlık ve tiksintiyle dolu bir insanın çizgileri içinde gösteriyor. Bu çizgiler, öyküdeki aşk çatışmasında iyiden iyiye çeşitlenmektedir. İşte kahramanın bu açıkça olumsuz karakter nitelikleri, gene onun gösteriminin yalnızca nesnel ayrıntıları yoluyla, örneğin günlük yaşamına nasıl başladığının sergilenişiyle, açığa çıkıyor. Oysa bu sergilemeyi yaparken Çehov'un kullandığı sanatsal söylemin sözcükleri, sözcük olarak kendi başlarına hiç bir anlamsal dışavurum (semantik ekspresivite) göstermiyorlar; yalnızca adlandırıcı anlamlarıyla işlev görüyorlar.

Verilen örnekler epik eserlerden alınmıştır ve bu bir raslantı değildir. Epik eserlerde, özellikle de büyük kapsamlı olanlarında, genel olarak çok gelişmiş ve çok yönlü olan gösterim (nesnel olarak meydana getirme), eserlerin düşünsel yönsemesini dile getirmede sanatsal biçimin asal yanı olarak kendini gösterir. Bu ise pek çok yazara, sanatsal söylemlerinde sözcüklerin yalnızca adlandırıcı gösterim gücüyle yetinme olanağını sağlar. Lirik ve lirik-epik eserlerdeyse bu olanaklar çok daha azdır; bu eserlerde sözcüklerin başka

anlamsal işlevleri ağırlık kazanır

Ne var ki, edebiyatın bütün eserlerinde sanatsal metnin sözcüklerinin adlandırıcı gösterim gücü gene de tüm öteki anlamsal işlevlerin dayandığı temel anlamsal işlev durumundadır. Edebiyat eserleri zaten ancak sözcüklerin adlandırıcı anlamına dayanırlarsa içeriklerini dile getirebilirler. Bu anlamı görmezlikten gelme ve hiç bir adlandırıcı işlev taşımayan, ulusal dile girmeyen sözcükler üretme çabaları hep başarısız olmuştur. Fütürizmin bir temsilcisi olan A. Kruço-niç'in, düpedüz gelişigüzel ses bağlantılarından meydana gelen bir «art duyu dili» ile yazma uğraşı buna örnektir. Böyle bir uğraş sonucunda, sözcükler değil, fakat hiç kimsenin anlamadığı boş ses bağlantıları ortaya geliyor ancak. Dolayısıyla da bunlar, sanatsal söylemin bileşenleri olamıyorlar.

Ancak, sanatsal söylemdeki sözcüklerin anlamı, çoğu durumda onların salt adlandırıcılıkları ile de sınırlı kalmaz.

SÖYLEMİN SÖZLÜKSEL - BİÇİM BİLİMSEL İFADE GÜCÜ

Ulusal dillerin çoğunda, yalnızca belirli yaşam görüngülerini adlandırmakla kalmayıp, temel anlamlarıyla, konuşanın o görüngülere ilişkin ve çoğu kez de açıkça belirli bir heyecansallık içeren yaklaşımını da belirten birçok sözcük vardır. Hatta sözcüklerin örnekleri ve sonekleri bile sık sık böyle değer yargısı anlamı taşıyabiliyorlar. Sözcükler, gövde, önek ve sonekten meydana gelir. Biçimbilimsel olarak sözcükler bunlardan oluşur ve ulusal dil içinde, yani o dilin sözlüğü içinde de sözcükler bu öğelerin bileşimi halinde bulunurlar. Dolayısıyla sözcüklerin, bu öğelerin bileşiminden ortaya çıkan ifade güçlerine, sözlüksel-biçimbilimsel ifade gücü denebiliyor.

Yazar, sanatsal metnin biçimlenişinde, ulusal dilin sözlüğü içinden, yaşamı yalnızca ortaya getirmekle kalmayıp, gövdesi, örnekleri ve sonekleriyle birlikte, yaşama karşı belli bir heyecansal yaklaşımı da dile getiren sözcükleri seçebilir. Sözlüksel-biçimbilimsel ifade gücü taşıyan sözcükler, hem yüksek edebiyat dili içinde ve hem de gündelik sıradan konuşma dili içinde bulunabilirler. Meydana getirilen karakterleri, eylemleri ve figürlerin yaşantılarını aşağılayıcı değerleme getiren sözcükler, büyük çoğunlukla çeşitli toplumsal katmanların gündelik konuşma dillerinden kaynaklanırlar ve biraz fazla samimiyet havası taşırlar.

Bu bağlamda, Puşkin'in «Yevgeni Onegin» romanında, yazarın, kahramanlarının yaşam tarzına ilişkin olarak genellikle alaylı- iğneleyici yaklaşımını dile getiren kendi söylemi ilginçtir. Örneğin: «Genç bir velet sessizlikte düşündü/Toz içinde giden posta arabasında»; «Tantana içinde unuttu gitti sıkıntılarını/ Ve sonunda yerle bir oldu»; «O zaman mösyö def edildi/ Onegin'in özgürlük dönemi/ Başladı.»; «Ve kızak bir de rastlar ki/ Komşuların sülâlesine/ Evin önünde kopar curcuna»; «Bebe zırlamalarıyla köpek havlamaları»; gibi.

Gogol'ün «Ölü Canlar»ındaki benzer örneklerdeyse, sergilenen karakterlerdeki komik öge daha da açıklıkla öne çıkmaktadır: «Konuklar.. her yandan, çatallarla saldırdılar masaya.. Biri havyara yumuldu, öteki Som balığında karar kıldı, üçüncüyse öncelikle peynirde. Sobakeviç.. hemen Mersin balığının başına çöktü teklifsizce.. ve çeyrek saat geçmemişti ki Mersin balığının hesabını görüverdi», sonra polis müdürü anımsatınca, «Sobakeviç.. mum gibi oldu, bir yana çekildi.. Ardından, midesinde Mersin balığıyla bir koltukta oturup kaldı.. yalnızca uykulu uykulu bakınıp durdu» (..)

Sanatsal söylemin sözcükleri, sözlüksel-biçimbilimsel özellikleriyle, sergilenen figürlerin yükseltilmiş karakterlerini de dile getirebilirler. Örneğin Karamzin'in. sentimenta-

lizm üslûbu içinde, büyük kentlerin değersiz yaşamından çok uzaklarda doğa'nın kucagında yaşayan bir köylü kızını idealleştirdiği «Zavallı Liza» romanında böyledir. Karamzin'in sergileyişinde köylü ailelerin gündelik yaşamlarından ve çalışmalarından hemen hiç bir ayrıntı yer almaz. Sanatsal metin için seçilmiş tüm sözlüksel-ekspresif sözcüklerle yazar, kahramanını ve onun iç dünyasını yüceltme çabasına girmiştir: «Ama bu kulübecik içinde.. güzel sevimli Liza annesiyle yaşıyordu. Liza'nın babası, hali vakti yerinde bir toprak adamıydı.. Liza tek başına.. gece gündüz çalışır, narin gençliğini hiç gözetmezdi.. Liza'nın bitkinliğini gören hassas ihtiyar, onu yaşlılıktan zayıflamış yüreğine bastırır, ona yaşlılığının sevinci ve dayanağı, derdi hep..»

Yazarın, küçültücü gördüğü «köylü» gibi sözcüklerden kaçınarak, onların yerine daha yükseltici olan yakın anlamlı karşılıklarını, örneğin «toprak adamı» gibi deyimleri kullanma çabasına girmesi özellikle belirgin bir nitelik oluyor.

Yükseltilmiş sözcüklerin bir başka örneği de Nekrasov'un «V.G. Belinski» şiirinde görülebilir:

«Dağ gibi yürekli özgür canları

Bugün de tanıyorum hâlâ,

İnancını saklamıyanları

Ve kendini adayanları vatana.

Dilenciyi de kardeş görenleri,

Kırbacı rüşvetçiye indirenleri,

Zinde kafayla, açık görüşle,

Atıp ön yargının her çeşidini

Yalnızca ileriye yürüyenleri, geleceğe!

Hepsi de hazır işte, kuşkusuzca hazır hepsi

Onu her zaman öğretmen olarak görmeye».

Sözlüksel yolla varılan yükseltilmiş ifadeye bir de Gorki'nin «Çocukluğum» romanından örnek verelim: «Büyükannem, dans etmekten çok bir öykü anlatır gibiydi. Derin

düşüncelere dalmış, sessizce yürüyor, sallanıyor Birden, her hangi bir şeyden ürkmüş gibi durdu, yüzü titredi, bulutlandı. sonra yine birden, candan bir gülüşle aydınlandı.. Başı düştü, öylece bir şey dinliyormuş gibi kaldı. Sonra gülüşü giderek canlandı ve birden çılgınca dönmeye başladı. Bana şimdiye kadar olduğundan daha uzun, daha zarıf görünüyordu şimdi. İnsan gözünü ondan ayıramıyordu. Gençliğine döndüğü bu kısa dakikalarda öyle vahşi ve büyüleyici bir güzelliğe bürünüyordu ki!..»*.

Bütün bu örneklerde gördüğümüz sergilenenin heyecansal olarak aşağılanması veya yüceltilmesini sağlayan sözcük ve deyimler, yazarların kullandıkları güncel edebiyat dilinin veya güncel sıradan konuşma dilinin sözcük ve deyimleridir. Oysa sanat eserlerinde, belli bir çağın konuşma dilinde artık eskimiş ve kullanımdan düşmüş olan sözcüklerin de. «eskil biçim»lerin (arkaizmilerin) de kullanıldığını sık sık görüyoruz.

Konuşma pratiğinde sözcükler, ya adlandırdıkları yaşam görüngüleri ve kavramlar artık geçmişte kaldıkları veya geçmiş olmaya başladıkları için «eskil biçim» durumuna gelirler. ya da ulusal dilin kendiliğinden yönelişi sürecinde bu sözcükler «eskil biçim» olurlar. Ama böyle sözcükler, edebiyat söyleminin belli çeşitleri içinde ve hatta günlük konuşma içinde de, özellikle o «eskil» nitelikleri dolayısıyla gene kullanılabilirler. Çünkü eskil nitelikleri, o sözcükere çoğu kez özel bir sözlüksel ekspresivite kazandırıyor ve onları, adlandırdıkları görüngülerin değerini heyecansal olarak küçülten ya da yükselten bulunmaz bir araç durumuna getiriyor.

* Parça, adigeçen kitabın Gülen Fındıklı tarafından yapılan çevirisinden aynen alınmıştır; Gorki, Çocukluğum, Oda Yayınları 1976, s. 51. ÇN.

Örneğin Petro öncesi dönemlerde, 16. ve 17. yüzyıllarda devlet kurumlarında görev alanlara, «memur», «kâtip» vb. denirdi. 1. Petro zamanında bu görevlilere «rütbe»ler verildi ve bunlara «rütbeli memurlar» denmeye başlandı. Ama daha önceki deyimlerin kullanılması da sürdü: ancak, daha önceki deyimler artık alaylı bir anlama bürünmüştü. Örneğin klasikçi şair A. Sümarokov, şiirlerinde yalınkat ve onursuz gördüğü cahil kişiler için sık sık bu «ünvan»ları kullanmıştır. Ekim devriminden sonra «rütbe»ler kaldırıldı; böylece de rütbe'li hiç bir memur kalmadı. Ama eski biçim durumuna gelen «rütbeli memur» deyimini, bu kez katı bürokratik düşünüş ve davranış gösteren insanlar için yergici-taşlamacı bir ifadeyle kullanılır oldu. (..)

Öte yandan, yükseltici sözcük dağarı olaraksa, daha başlangıçtan beri eski Bulgarca'dan aktarılmış sözcükler büyük önem taşımıştır. Henüz hıristiyanlaşma evresinde bu dil, kilise kitaplarının, kutsal törenlerin ve dinsel şarkıların dili olmuştur; yani özel önemiyle ve yüceliğiyle ayrıcalık taşıyan içeriklerin dile geldiği kilise söylemi, bu dili kullanıyordu. Dolayısıyla ulusal dil bilincinde de, kilise Slavca'sının pek çok sözcüğü, çoktan beri yerleşmiş olarak yücelik ve kutsallık anlamında bir renk taşır olmuştur.

M. Lomonosov, «Üç Üslup Öğretisi»nde, edebiyat dili içinde «yüksek, orta ve alt üsluplar» saptayarak şunu öneriyordu: «Önemli konular»a ilişkin eserlerde ve dil sanatında -kahramanlık destanlarında ve od'larda- kullanılan yüksek üslup, «Slav-Rus dillerindeki sözcük ve deyimlerden oluşmalı, yani hem Slavca'da, hem de Rusça'da, her iki dilde birden kullanılan sözcük ve deyimlerden meydana gelmeli. Bunlar, Rus'ların anladığı sözcük ve deyimler olduğu gibi, henüz yok olup gitmiş de sayılmazlar». Nitekim Lomonosov, kendi döneminde, büyük oranda Slavca'dan geçme öğelerle dolu olan bu yüksek üslubu kullanmıştır. Daha sonra kilise Slavca'-

sının pek çok sözcüğü iyice eskimiş ve hiç kullanılmaz olmuştur. Ama bunların bir bölümünü edebiyatta ve bu arada düzyazı eserlerde de gene uzun süre kullanıldıkları ve sergilenen şeylerin sözlüksel yüceltilişine hizmet ettikleri görülüyor. Hatta çağcıl edebiyatta bile bunlar ara ara kullanılmaktadır.

Böyle bir sözcük kullanılışı, 19. yüzyılın ilk yarısındaki sanatsal söylemde bir edebiyat kuralı durumundaydı ve «eskil biçim» olarak algılanmıyordu. Puşkin'in bir çok eseri, örneğin «Yalvaç» şiirindeki şu coşkulu incil eğretilemeleriyle dolu dizeler bunun kanıtıdır: «Ve onun parmağının hayal sureti/ Gözlerime değdi usulca: Ve hikmetin gözleri../ Uyandı», gibi. Kaldı ki yüceltme örnekleri salt böyle dizelerle sınırlı da değildir. Puşkin'in romantik poemlerinde de benzeri öğeler vardır: «O zambak alnında gür saçlarını/ İki kez dolasa az gelir/ Ve nerde bulunur ki öyle bir çift göz,/ Karası geceden karadır hilâfsız/ Ama parlaklığı, gündüzden de ışıltılı..» gibi. Hatta şairin gerçekçi romanı olan «Yevgeni Onegin»de de benzeri yüceltmeler görüyoruz: «O şirin Armida dudakları/ Çileden çıkardı beni...»

Edebiyatın daha sonraki evrelerinde, sanatsal söylemin demokratikleştirilme süreciyle bağlantılı olarak, «yüksek» kilise Slavcası sözlüğünün kullanılışı da iyice seyrekleşti. Ama buna karşın, sanatsal fikrini geliştirirken ağır ve yüceltilmiş konulara yönelen bir şairin, gene de o sözlüğü kullanmaktan kaçınmadığı, sık sık görülmüştür. Örneğin Blok'ta ve onun «Ceza» poeminde, ya da Mayakovski'de ve onun «Pantolonlu Bulut» poeminde böyledir: «Gözler korkutadursun görememekle: /Takmış arkasına aç ve susuz yığınları/ Devrimin dikenli çelengiyle yürüyor işte/ Bindokuz-

yüz onaltı yılı»*.

Tarihsel konuları işleyen eserlerde de, sergilenen yaşam görüngülerine o eski dönemlerin rengini kazandırmak için gene «eskil biçim»lerden yararlanıldığı çok görülür. İşte A. Tolstoy'un roman -destan'ı olan «I. Petro»dan birkaç örnek:

«İvan Andreyeviç, sırtında tek bir gömlek, teber'ini** sallayarak çadırdan fırladı.. Boyar'lar***, başlarında mlgfer-lerİ, omuzlarında kısa pelerinleri, tepeden tırnağa silahlanmış olarak.. orada görkemli paykelerinin üstünde oturuyorlardı. Mabeyinci Şaklovitiy fermanı okudu».

Sanatsal söylemin sözcükleri, yalnızca asıl anlamlarıyla veya yalnızca gövdelerinin anlamıyla değil fakat sonek'lerinin anlamıyla da sözlüksel bir ifadelilik (ekspresivite) kazanabiliyorlar

Adlara eklenen kimi sonekler, dilde tarihsel olarak, görüngülere yönelik bir heyecansal yaklaşımı aktarmak için oluşmuşlardır. Bu ekler yardımıyla, ya sevecen, ya da kötüleyici anlam taşıyan küçültme veya büyültmeler dile gelmektedir. Böylesi sözcükler, gerek günlük konuşmada, gerekse sanatsal söylemde, ifade güçleri özellikle apaçık belli olacak biçimde sık sık kullanılırlar. Aynı bir sonek, değişik tarihsel dönemlerde, değişik edebiyat akımlarında ve değişik yazarlarda birbirinden apayrı ifadeler taşıyabilmektedir.

* Poemin yazılış yılı 1915'tir; (Gerek Puşkin'den gerekse Mayakovski'den verilen örneklerde, kilise Slavca'sından alınma sözcükler Almanca çeviride de gereğince belirtilmemiştir.) ÇN.

Teber Eski dilde savaşta kullanılan balta. ÇN.

*** Boyar Eski Rusya'da Çar'ın veya Büyük Prens'in adamlarına verilen ad. ÇN.

Sözgeleşî eski destanlarda, küçültme ekinin * genellikle hem sevecenlik, hem de aynı zamanda hafif bir mizah taşıyan ince anlam yaklaşımı belirgindir; burada mizah, figürlerin dev gibi güçlü ve gözüpek oluşları ile o figürlerde yapılan küçültme arasındaki karşıtlıktan doğuyor

İçli-duygucu (sentimentalist) yazarların anlatılarında ise bu tür sonekler bambaşka bir heyecansal anlam kazanmışlardır. Bunlarda küçültme ekleri, kahramanların ince duyarlıklarını yansıtmaya ve onların öncelikle köy doğasının görüngüleriyle bağlantılı olan ve yazarlarca da aşırı vurgulanan iç yaşantılarını görünürleştirmeye hizmet ediyordu.

1860'ların devrimci-demokrat yazarlarının yaratışlarına gelince, bunlarda ve özellikle de Nekrasov'un poemlerinde küçültme eklerinin katılığı, daha da başka bir düşünsel içeriği dile getirmektedir. Burada bu ekler, çoklukla ruhsal sarsıntıya kadar varıran acı dolu bir yaşamın içindeki toprak kölesi köylülerin, ezilen mutsuz insanların, gündelik kaba konuşmalarını, duygusal ağırlıkla fakat tam gerçekçi olarak yansıtmaya olanak sağlıyor. İşte Nekrasov'un «Asker Anası Orina» poeminden bir örnek

«Ama o sevincim hiç uzun sürmedi.

Geceleri öksürdüğünü duydum. Bir de baktım

Oğulcuğumun yastığında kan izi.

Meğerse, ölümcül hasta dönmüş eve. Vanya'cığım..»

Ve gene aynı küçültme ekleri, başka bir sanatsal yönsemenin imgeleri içinde tam karşıtı bir anlam da içerebilirler. hatta kötüleyici anlam kattıkları ve belirli karakterlerin düşünsel yadsınışını dile getirdikleri de çok olur. Sözgelimi, Dostoyevski'nin «Karamazov Kardeşler» romanında, uşak

Küçültme eki Adlara, sıfatlara küçüklük, sevgi, acıma vb. anlamları katan ek.. (yavrucuk, minicik, vb.).. Türkçe'de küçültme eki adlarda, —cık.. sıfatlarda ise. —cik. —ce, —si. —msi, mtrak'tır. (Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü, TDK. 1980.) ÇN.

Smerdyakov'un, ondan nefret eden Ivan'ın gözüyle yansıtıldığı sahnedeki biçimlenişi, küçültme eklerinin sözlüksel ifa deliliğine bir örnektir: «Smerdyakov'un harem ağası gibi uyuşuk suratına, şakaklarından geriye taranmış saçlarına ve yukarı kıvrılmış minicik kâkülçüğüne, öfke ve tiksintiyle bir baktı..»

Öncelik lirikte olmak üzere edebiyatta örnek'lerin de ve özellikle eylem örneklerinin de ekspresif sözlüksel anlam kattıkları görülür. Örneğin Mayakovski'nin «Omurga-Kaval» poeminin sözlüğü büyük oranda bu öneklere dayalıdır.

«Ama orada, tundranın
Tüm renkleri dümdüz ettiği yerde,
Ve akıntının
Kuzey rüzgârıyla aşık attığı yerde, ben
Lilya'nın adını kazırım zincirlere
Ve operim kendisini, mahpusların
Şakırtısıyla cepeçevriliyken..»*

Sanatsal söylem, öteki söylem çeşitlerinden çok daha büyük oranda, yeni sözcüklerin (neolojizm'lerin) kullanılması-na ve yaratılmasına eğilimlidir. Bir ulusal dilde yeni sözcükler genellikle, yeni bulunan doğa görüngülerini, maddi ve manevi kültürde yeni oluşan şeyleri ya da toplumsal yaşamın yeni ilişki ve işlevlerini adlandırmak üzere ortaya çıkarlar. Böyle sözcükler, sanatsal söylem içinde kullanıldıklarında yalnızca kendi adlandırıcı anlamlarını taşırlar ve hiç bir sözlüksel ekspresivite katmazlar. Örneğin N. Lyasko «Yüksek Fırın» anlatısında bunları şöyle kullanmıştı: «Kızılordu askerleri bana yardıma geldiler; ben de tam bir toplumsal ko-

* Bu örnekteki altı çizili deyimler, çevrilen metinde, Türkçe'de bulunmayan bir tarzda, örnek ile farklı anlam kazandırılmış eylem sözcükleri biçimindedir. ÇN.

mün kurmak üzereydin. Hep subbotniklerle*...» Bu örnekteki «kızılırdı». «toplumsal komün» ve «subbotnik» gibi sözcükler, yeni kurumlara ve örgütlenme biçimlerine ilişkin adlar ve deyimlerdir; başakca getirdikleri hiç bir sözlüksel ifadelilik yoktur.

Oysa sanatsal söylemin, özellikle de liriğin ortaya getirdiği başka türlü yeni sözcükler de vardır. Bunlar, şairin özel bir sözlüksel ekspresivite sağlamak üzere kendi yaratıcı imgeleminde yeni olarak ürettiği sözcüklerdir. Bu yeni sözcükler ulusal dilin sözlüğüne katılmayıp salt dil sanatının birer yeniliği olarak kendi başlarına da kalabilirler. Ama eğer yazar bu yaratışında bir «ince sözlüksel duyarlık» gösterebilmiş ve yeni sözcükleri ulusal dilinin o dönemde geçerli sözcük oluşum «yasalarına» uygun olarak biçimleyebilmişse, o zaman eserlerindeki sanatsal yeni sözcükler okuyucu üzerinde çok güçlü bir etki yaratırlar. Ulusun estetik bilincinde bunlar, düşünsel içeriğin özgüllüğünden doğan dilsel bağlantıyla birlikte uzun süreli bir kalıcılığa erişebilirler.

Sanatsal sözcük oluşturma alanında Jukovski, romantik yaratışın parlak döneminde böyle bir yenileyici olmuştu. Jukovski yepyeni sözcükler getirmemişti, fakat sözcükleri dilbilgisel ve sanatsal açıdan yeni ve hiç alışmamış tarzlarda kullanmıştı.

Ancak, yeni sanatsal sözcükler özellikle 20. yüzyılın dil sanatında büyük artış gösterdi. Örneğin Mayakovski, o güne

* Subbotnik «Subbota-Cumartesi» sözcüğüne dayalı bu sözcük, 1919 yılında işçilerin oluşturdukları gönüllü Cumartesi çalışmaları örgütlenmesinden kavramlaşarak ortaya çıkmıştır. ÇN.

dek asıl anlamlarıyla ulusal dilde hiç varolmayan yeni sözcükler türetmemiştir, ama sözcüklerin herkesçe bilinen asıl anlamlarından ve gene herkesçe bilinen ön ve soneklerden son derece inandırıcı yeni alışılmadık bağlantılar yaratmış ve herkesçe bilinen köklerden de yeni sözcükler türetmiştir.

Yesenin'in şiirindeki sanatsal yeni sözcükler için de benzeri söylenebilir.

Sanatsal söylem içinde, adlandırıcı gösterim gücünü koruyan sözcük ve deyimler, çoğu kez aynı zamanda birçok epik ve lirik yazarın büyük bir sanatsal etkiyle metne kattığı bir sözlüksel ifadelilik (ekspresivite) de taşırlar.

Ancak, sanatsal söylemin sözcük ve deyimlerindeki ifadelilik gücü, yalnızca bunlarla da sınırlı değildir.

ON BEŞ İN C İ B Ö L Ü M

SÖZCÜKLERİN DEĞİŞMECELİ GÖSTERİM VE İFADÉ GÜCÜ

Sanatsal söylemde yazarlar, sözcükleri **değişmeceli (dolayımli)** ve eğretilmeli (istiareli, metaforik) anlamlarda da kullanabilirler (yani yazarlar, sözcükleri «gerçek anlamlarından sıyrılmış» veya «gerçek anlamları dışında kalan» bir anlamda da kullanabilirler, ÇN). Sözcüklerin böyle kullanıldığı dilin anlamsal gösterim ve ifade gücü, sanatsal söylem için ve özellikle de lirik edebiyat için son derece büyük önem taşımaktadır. İşte bu tür sözcüklere **trope (değişmece, mecaz)**, diyoruz (Yun: Tropos Değişim). Kaldı ki değişmece, yalnızca edebiyatta da kullanılmaz, öteki söylem çeşitlerinde de vardır ve özellikle günlük konuşmada değişmece sık sık ve zengin biçimde kullanılır

Birçok durumda, sözcüklerin taşıdıkları anlamın kökenindeki temelini, bir simgelemeye dayandığı görülmektedir. Ulusal dillerdeki ilk ve eskiden beri gelen sözcüklerin çoğunluğu belki de daha ortaya çıkışlarında değişmeceli (mecaz'lı, dolayımli) sözcüklerdi. Ama onların bu değişmeceli kullanılışları genellikle tarihsel olarak o kadar uzak bir geçmiş-

te kalmıştır ki, toplumun dil bilincinde bu kullanılış yavaş yavaş unutulup gitmiştir. Dolayısıyla sözcükler, hangi yaşam görüngülerini ve süreçlerini adlandırıyorlarsa, insanların bilincinde de bu görüngülerle ve süreçlerle, dolaylı (değişmeceli) yoldan değil, fakat doğrudan doğruya bağıntılıdır! Pek çok sözcüğün ilk değişmeceli kullanılışı ancak (o da her zaman değil) dilbilimin araştırmalarıyla saptanabiliyor ve bu araştırmalar da, o dilin veya bazı yakın dillerin öteki sözcükleriyle karşılaştırmalar yapılmasına dayanıyor.

Örneğin «köylü kulübesi» anlamına gelen «izba» sözcüğünün* kökende nasıl bir simgeleme taşıdığını bulmak hiç de kolay değildir. Bu sorunun çözümünde Letonca'daki «istaba» (oda, mekân) sözcüğüyle yapılan karşılaştırmadan yararlanılıyor. Letonca'daki «ist» ile Almanca'daki «ist»in aynı olduğu ve «yest» («dir», «dır») yardımcı eylemini** karşıladığı saptanıyor («biyt», «susçestvovat» - «imek», «olmak», yardımcı eylemlerinden). Demek ki «izba», varolunan, içinde bulunulan mekân, yani bir konut, oluyor. Bu örnekte sözcüğün dolayimli kullanılışı, görüngülerin anlam komşuluklarından çıkmaktadır. Yani, duvarları, tavanı, döşemesi, vb. ile tüm bir yapıya «izba» denmiş: Çünkü içinde insanlar yaşıyor.

Sözcüklerin, adlandırdıkları görüngüler arasındaki anlam komşuluklarına dayanan bu dolayimli (değişmeceli) kullanılışlarına **düzdeğişmece** (mecaz-ı mürsel, metonymia) denmektedir. Yunanca'daki metonymia'dan gelen sözcüğün sözlük karşılığı: Değişmeceli söylemek, oluyor. Nitekim, «iz-

* Türkçe Sözlük'te, «basık, loş, nemli, kuytu (yer)» anlamına gelen dilimizdeki «izbe» sözcüğünün de Rusça kaynaklı olduğu belirtilmiştir. ÇN.

** Bu yardımcı eylemin dilimizdeki karşılığı, «imek» mastarından gelen, -im, -sin, -dir, -iz -siniz, -dir, -ler, biçimindeki ekeylemdir. ÇN.

ba» sözcüğünde de bir mekânın değişmeceli söylenişi vardır; sözcük, insanların içinde yaşadığı mekân niteliğindeki bir yapıyı belirtmek üzere oluşmuştur.

Kimi sözcüklerdeyse, ilk değişmeceli kullanılışı bulmak daha kolay ve daha çabuk olabiliyor. Örneğin «gorod» (kent) sözcüğü, düşman baskınlarına karşı korunmak için tahta perdeyle, tuğla duvarla veya toprak setle, ya da ağaçtan çitle çevrilmiş yerleşme yerleri için kullanılıyordu (ogorodit - çitle, setle, duvarla çevirmek). Zaman içinde sözcüğün bu ilk anlamı unutuldu. Kentlerin çitle, duvarla çevrilmesi ortadan kalktı, fakat eski deyim anen kaldı.

«Gorod» sözcüğünde de bir düzdeğişmece var, fakat bu düzdeğişmece «ızba» sözcüğündeki gibi niteliksel değil. «ızba»da, mekân ile onun içinde oturulma olayının değişmecesi vardı. Oysa «gorod» sözcüğünde, «çevredeki çit» ile «kent tûmü», yani parça ile bütün arasında bir değişmece var. Dolayısıyla buradaki düzdeğişmece niceliksel'dir. Niceliksel düzdeğişmeceye kapsamlayış (synèkdochè) deniyor (Yun: Synèkdochè Birlikte kavramak).

Hele, «güneş doğuyor», ya da «dere akıp gidiyor», gibi deyimlerdeki sözcüklerin ilk değişmeceli kullanılışları çok daha açık seçik bellidir. Bunlarda, insanların «cansız» doğa görüngülerini «canlı» varlıklar gibi kavradıkları o çok eski tasarımlar dile geliyor. Doğa görüngülerinin kişileştirilmesi, düşüncede o görüngülerin yaşayan varlıkların özellikleri içinde görölmelerinden, yani sanki onların bir şeyi bilinçle algılama, belirli niyetlerle davranma, hatta düpedüz düşünme ve konuşma yetileri varmış gibi görölmelerinden ileri gelmekteydi.

Böylesi imgesel dilsel deyimler, görüngülerin birbirleriyle özdeşleştirilmelerine dayanıyor; ne var ki bu özdeşleştirme, düzdeğişmecedeki gibi onların anlam komşuluklarından değil, fakat onlar arasındaki **benzerlik**'ten kaynaklanıyor.

Güneş veya dere, aynen bir insan gibi veya yüksek canlı varlıklar gibi, «doğuyor» veya «gidiyor». İşte böylesi imgesel sözcük ve deyimlere **eğretileme** (istiare, metaphor) denmiştir (Yun: Metapherein-Üzerinden taşımak).

Eğretilemeli deyimlerin ilk kullanılışları her ne kadar düzdeğişmeceli deyimlerin pek çoğundan daha kolay belli oluyorsa da, insanlar günlük konuşmalarında bunları, o değişmeceli anlamlarına hiç dikkat etmeksizin ve o yanları üstünde hiç düşünmeksizin kullanmaktadırlar. «Amma geciktin, karanlık bastı bile içeriyi», **deyiveririz** birimiz, ama bunu söylerken imgesel, eğretilemeli bir ifade kullandığımızın hiç de bilincinde olmayız.

Ulusal diller, çoğunlukla ya imgesel anlamları çoktan yitip gitmiş ve ancak özel bir araştırmayla ortaya çıkarılabilecek olan, ya da imgesel anlamları kolayca algılanabilecekken pratikte hiç farkedilmeyen sözcüklerden meydana geliyor. Burada söz konusu olan, ulusal dillerin sözlüklerindeki **simgeleyicilik** tir.

Hatta imgesel sözcükler gündelik konuşmada veya bilimsel söylemde daha yeni doğmuş ve bir düşüncenin içeriğini gayet iyi yansıtıyor da olsalar, kullanan için bunlar hiç bir gösterimci veya heyecansal ifadeli anlam taşımazlar. Örneğin kimyacılar: «Alkaliler yağları **yutar**», derken, veya öğrenci argosunda: «Oğlan bir tek yabancı dil dersinden **dönüp duruyor**», sözü kullanılırken, bu deyimlerin eğretilemeli veya düzdeğişmeceli anlamlarının kimse farkında değildir. Günlük konuşma pratiğinde böyle sözcük ve deyimler hiç de dolayımli anlamlarıyla algılanmazlar, fakat bunlarla hangi görüngüler söylenmek isteniyorsa doğrudan o görüngülerle çağrışımsal bağıntı kurulur. Yani adlandırıcı anlam öne çıkar.

Oysa düşünsel-heyecansal bir amaçlılıktan yola çıkan söylem çeşitleri içinde imgesel sözcüklerin ve deyimlerin kul-

lanılışı başka türdür. Kamu iletiminde, söylevlerde ve özellikle de sanatsal söylemde bu böyledir. Ancak, o sözcük ve deyimlerin imgesel değişmeceli kullanılışlarında da, adlandırıcı anlam -biraz karmaşılaşmakla birlikte- gene de korunmaktadır.

Değişmecelerin genel çeşitlemelerine daha ayrıntılı olarak girelim.

DEĞİŞMECENİN ÇEŞİTLERİ

Yukarıdaki örneklemelerde, **mekân**'ın düzdeğişmecesi söz konusuydu, yani görüngüler, içinde bulundukları yer, yaşam alanı ve mekân adlarıyla belirtiliyorlardı. Örneğin, «Biz vardığımızda kentin tümü uykuya dalmıştı bile» tümcesindeki «kentin tümü uykuya dalmıştı» deyimini, elbette ki kenti oluşturan binaların uyuduklarını değil, tüm bu binaların içinde oturan, yani tüm kentin içinde oturan insanların uykuya daldıklarını söylemektedir.

Mekân düzdeğişmeceleri günlük dilde çok vardır. Örneğin: »Semaver kaynıyor» ya da «çaydanlık kaynadı», deriz; oysa kaynayan, semaver veya çaydanlık değil, onların içindeki sudur. «Lâmba yanıyor», «tabağın hepsini yeyip bitirdim», «bardağı içti», deyimlerinde de aynı şey söz konusudur: Yanan, lâmbanın kendisi değil, onun içindeki gazyağıdır; insan, tabağın veya bardağın kendisini yeyip içmez, onların içindeki yiyeceği veya içeceği yer ya da içer.

Düzdeğişmeceler, çağcıl siyasal dilde veya gazete dilinde çok belirgindir ve çok kullanılmaktadır. Değişik ülkelerin hükümetleri veya çeşitli devlet kurumları, kendi adları yerine içinde bulunup çalıştıkları kentlerin veya binaların adlarıyla söylenirler. Örneğin: «Londra'nın böyle bir şeye gücü yetmez», «Beyaz Saray hiç bir açıklama yapmadı», gibi.

Gerek edebiyatta ve gerekse günlük konuşma dilinde, çoğu kez zaman'ın düzdeğişmecelerine de rastlanıyor. «Ne kadar zor bir yıldır», deniyor; «çok zor bir zamandayız», deniyor, veya: «Yaşamımın en mutlu günüydü bu», deniyor. Oysa insanlar için mutlu ya da zor olan, yaşamdaki belli zaman bölümlerinin kendileri değil, o zaman bölümlerinin içinde yer alan olaylar veya yaşantılardır.

Düzdeğişmecenin bir özel çeşidi de, belli eyemleri, onları gerçekleştirmede kullanılan araçların (organların, aletlerin) adlarıyla belirten sözcük bağlamalarında görülüyor. İşte günlük konuşmadan bazı örnekler: «Çok keskin gözleri var»; «Dilini tutmayı bil»; «Bu yazarın kalemi çok güçlü»; «Onun bu müziğe uygun kulağı yok», vb.

Öte yandan, belli bir nesnenin ya da görüngünün, onu yaratan, yöneten veya ona sahip olan kişilerin adlarıyla anıldığı ilinti (aidiyet) düzdeğişmeceleri de vardır. «Bütün bir Yeseni'yi ezbere bilir»; «Henningway'lerin hepsini aldım»; «Skryabin'den hoşlanmaz», vb. sözleri çok duyarız.

Gerek edebiyatta ve gerekse günlük dilde, belli nesneleri, onların yapıldığı gerecin (malzemenin, hammaddenin) adıyla anan düzdeğişmeceler de çok kullanılır: «Bu yontucu özellikle bronzda çok ustadır»; «Ben çayı porselenden içmeyi sevmem», gibi.

Düzdeğişmecenin bunlardan başka bir çeşidinde de, belli durumlara ve ilişkilere, onların dışsal ifadelerinin, onlardaki belliliklerin adı verilmektedir. Sözelimi: «Buna asla göz yumulamaz», deniyor, veya: «Onun daha bıyıkları terlememiş», deniyor.

Niteliksel düzdeğişmecelerin bu asal tipleri, gerek edebiyat dilinde ve gerekse her çeşit toplumsal katmanın gündelik konuşmasında çokça bulunmaktadır.

Öte yandan, niceliksel düzdeğişmecenin veya kapsamlayış'ın da çeşitleri vardır. Bundan önceki kapsamlayış örnek-

lerinde, bir nesnenin bütününü, onun **parçalarından** birinin adıyla anılıyordu: «Artık eşğimden içeri adım atamazsınız»; «Kafa başına ödenecek para iki katına çıkmış», gibi.

Kapsamlayışın bir başka çeşidindeyse, aynı türden görüngülerin ya da nesnelerin hepsi, bunlardan bir tekinin adıyla belirtilmektedir: «Bu ormanlarda ayı hiç ortaklıkta görünmez»; «Bu işe Rus'un akli ermez», gibi.

Gene bir kapsamlayış çeşidi olarak, özel adların, cins adı (cins isim, tür adı) anlamında kullanılışını görüyoruz: «Kendini bir **Puşkin** sanıyorsun galiba»; «Pek çok tiyatro yazarımız var. ama **Shakespeare**'lerimiz yok henüz!». gibi.

EGRETİLEME ÇEŞİTLERİ

Görüngüleri, aralarındaki benzerliklere dayanarak birbirinin yerine koyan eğretilmeli dil kullanışlarının da çeşitleri vardır. Örneğin günlük dilde, belli doğa görüngülerini kişileştirmeye dayalı olan çok sayıda sözcük bağlamı hâlâ kullanılmaktadır: «Rüzgâr **uluyor**», «**kör** pencere», «**asık suratlı** bir gün başladı», gibi. Böylesi eğretilmeli deyimler ulusal dilin o kadar kökleşmiş ve o kadar çok kullanılan bir ögesi olmuştur ki, artık onlarsız edilemez. Dolayısıyla, konuşanlar da artık onlardaki eğretilmeli, dolayımli kullanımların hiç farkında değildirler.

İnsan düşüncesinde daha yüksek soyutlama yetisi olunca bu kişileştirici eğretilmeler de daha genel ve daha soyut görüngülere yayıldı. Artık yalnızca «dere akıp gidiyor» değil, fakat «zaman akıp gidiyor» da denilir oldu; yalnızca «yağmur geldi geçti» değil, fakat «bir yıl geldi geçti» de deniyor artık. Aynı zamanda insanlar, kişileştirici eğretilmeyi yalnızca doğa görüngüleri için kullanmanın da ötesine geçtiler ve bunu artık insanın bilincinde, insanın iç dünyasında oluşan süreçler için de, insanın duygu durumu, ha-

vası ve yaşantıları için de kullanmaya başladılar. Örneğin. «Kaygı içimi kemiriyor», «sıkıntı çöktü yüreğime», «umutlar söndü», «bu düşünce onun kafasına girdi bir kere», gibi. Demek ki kişileştirici anlamdaki eğretilmelerin iki asal çeşidini birbirinden ayırabiliriz: Biri, organik tabiatlı olmayan süreçlerin kişileştirilmeleri; ötekiyse, insanların iç yaşantı alanına ilişkin süreçlerin ve görüngülerin kişileştirilmeleri. Bu tür söz bağlamları kullanıla kullanıla değişmeceli kullanım etkisini yitirirler ve edebiyat dilinde ya da günlük dilde kalıplara dönüşürler. Bunlara, sözlüksel eğretilmeler diyoruz.

Ulusal dilde, insanların ruhsal yaşantılarını kişileştiren eğretilmeler yanında, manevî yaşamla maddî yaşamın belli niteliklerini özdeşleştirmeye dayanan eğretilmeler de bulunmaktadır. Bunlara ise nesnelleştirici eğretilmeler deniyor. Böyle eğretilmelerin de değişmeceli kullanılışı başlangıçta açıkça belliydi, ama giderek bu bellilik silikleşti ya da yitip gitti. Sözgelisi: «Keskin bir zekâsı vardır», deriz; «sağlam karakterli», deriz; «demir iradeli». veya «ateşli bir aşka tutuldu», deriz; «pırıl pırıl bir sevinç», «âderin bir üzüntü». «içime ağır bir acı çöktü», deriz.

Nesnelleştirici eğretilemenin özel bir çeşidi de, insan, hayvan veya bitki organizmalarını, gene benzerlik ilkesi uyarınca, doğa veya maddî kültür görüngülerinin yerine koyan söz bağlanışlarında görülüyor. Örneğin: «Alevin dili», «ırmağın kolları», «masanın bacağı», «kaldıraç kolu», «şişenin boynu», «bir yaprak kâğıt», gibi. Soyut düşünüşün gelişimiyle bağlantılı olarak nihayet bir nesnelleştirici eğretileme çeşidi daha oluşmuştur ki, bu eğretilerede, maddî yaşamın görüngü ve süreçleri, dil yoluyla ve benzerlik ilkesine göre, soyut görüngülerin ve süreçlerin yerini alıyorlar. Sözgelimi: (Kanıtlar zinciri), «şey'lerin gidişi», «olayların akışı», «kötülüğün kaynağı», «sorunun çekirdeği», «kaderin sillesi», vb. Öteki çeşitlerden daha sonra ortaya çıkmış olan bu eğ-

retileme çeşidinde, değişmeceli kullanım hâlâ açıkça sezilmektedir.

İĞNELEMELİ DEĞİŞMECE (TERSİNLEME)

Değişmeceli sözcüklerin bir çeşidi daha vardır ki, bunda görüngülerin özdeşlenişi, onlar arasındaki dolaysız bağlantı veya benzerliğe değil de, **karşıtlık**'a dayanarak yapılır. Bu dilsel değişmeceye **tersinleme** (ironi, tersiyle alay, iğneleme, istihza), diyoruz.

ironi sözcüğü, aslında genel olarak yaşama karşı **alaycı** bir yaklaşımı belirtmek üzere kullanılmıştır. Böyle bir yaklaşımsa, çoğu kez karşıt anlam taşıyan sözcüklerle dile getirilmektedir. Örneğin insanlar sık sık belirgin biçimde **tersten** girerek (Yun: Eironeia - Ters konuma getirme)*, küçüğe büyük, aptala akıllı, çirkine şirin vb. deme yoluyla belli kişilere ya da nesnelere karşı ince alaylı yaklaşımlarını belirtirler.

Ne var ki, yaşama ince alaylı yaklaşımın ille de yalnızca karşıt sözcükler yardımıyla biçimlenmesi gerekmiyor. Bu yaklaşım, karşıt sözcükleri hiç kullanmaksızın, salt uygun bir konuşma tonuyla bile belli edilebiliyor. Bundan dolayı bir sözün taşıdığı ince alaylı içerik ile, dilsel bir biçim olarak, yani bir iğnelemeli değişmece çeşidi olarak tersinlemeyi birbirine karıştırmamak gerek.

* Birinci ciltte, kullanıldığı örneğin özelliğine ışık tutmak üzere «yapmacık övgü» özel anlamıyla belirtilen «ironi» (eironeia) teriminin genel anlamı olan «ters konuma getirme» anlamını dilimizde en iyi karşılayan sözcük «tersinleme» sözcüğü oluyor. Ancak «tersinleme» sözcüğü de «ironi» kavramının buradaki «tersiyle alay» özel anlamı dışında kalan genel anlamları için pek kullanılamaz bir nitelik taşıyor. Bu nedenle diğer anlamları için yerine göre «ince alay», «alay-sılama», «iğneleme», vb. terimleri kullanmayı yeğledik. ÇN.

Günlük dilde olsun, edebiyat dilinde olsun, düzdeğişmecelere ve eğretilimelere oranla tersinleme çok daha seyrek kullanılmaktadır. Tersinlemedeki değişmeceli dil kullanılışı her zaman çok iyi farkedilir niteliktedir; ama buna karşın tersinleme de gene dil kalıplarına dönüşebilir.

Günlük konuşmada kullanılan dilsel tersinlemeye birkaç örnek verelim: «Ooo, nasıl da **koskocaman** bir adam geliyor!» (çocuk için): «Benim **saraya** buyurmaz mısınız?» «**O fazla akıllıdır**, bu işi kıvıramaz!»; «Eh, bu mesele için **birkaç kuruş** harcıyacağız besbelli», vb.

DÜZ KARŞILAŞTIRMA (BENZETME)

Görüngülerin, benzerlik temeline dayalı olarak karşılaştırılması yalnızca eğretilimelere özgü değildir. Düz karşılaştırma dediğimiz bir başka dilsel gösterim çeşidi de gene benzerlik temeline dayanmaktadır. (Ancak düz karşılaştırmayı, «gelişkin benzetme»den ayıramamız gerekiyor).

Gerek eğretilimelerde ve gerekse öteki değişmecelerde gerçekliğin çeşitli görüngüleri arasında dolaysızca yapılan öyle bir heyecansal özdeşleme canlanır ki, bu özdeşleme, toplumsal bilincin çok sıkı bir tarihsel geleneğine dayalıdır ve insanların dünyaya henüz ayrımlaşmamış (sinkretistik) bir bakışla baktıkları çok **eski** zamanlarda, toplumsal yaşamın taa o ilk evrelerinde oluşmuştur. Toplumsal yaşamın daha sonraki evrelerindeyse, dünyaya daha akılcı bir bakışın gelişmesiyle, görüngüler arasında da, bilinçli bir kıyaslamaya ve tanıyan bir görüngünün bir ötekiyle yakınlaştırılmasına dayanan, onların **asal** niteliklerinin kavranıp değerlendirilmesine hizmet eden, çözümsel bir karşılaştırma gelişip yerleşti.

Rusça'da çok kullanılan ve ad çekiminin beşinci durumuyla («ile» durumuyla. «arac belirtme durumu»yla) yapılan karşılaştırma. günümüzde «gibi», «sanki», «kadar» ilgeçleri

yardımıyla dile getirilen karşılaştırmalara oranla görüngüleri çok daha dolaysızca karşılaştıran ilk karşılaştırma aşamasının ürünü olarak görünmektedir. Örneğin, bir düşünce- nin şöyle üç farklı imgesel anlatılışını ele alalım: «Başına bir felâket çığı çöktü» (bu bir eğretileridir); «Felâket onun başına çığ olarak çöktü» * (bu ise, karşılaştırmının ilk biçimidir, yani «eğretiler»den «karşılaştırma»ya geçiş evresidir); «Felâket onun başına bir çığ gibi çöktü» (işte bu bir düz karşılaştırmadır, bir benzetmedir). İlk örnekte «felâket» ve «çığ» sözcükleri birbiriyle özdeşleniyor; «felâket» sözcüğü, «çığ» sözcüğünün özgül niteleyicisi olarak görünüyor. İkinci durumdaysa, her ikisi gene dolaysız bir heyecansal bağını içindedir, fakat artık birbirlerinden ayrılmışlardır; «çığ» sözcüğü, «çökme» yüklemine dile gelen eylemin belirteci olarak işlev görüyor. Nihayet üçüncü örnekte sözcüklerin konum ayrılığı çok daha kesin ve çok daha akılcıdır; gerçi «çığ gibi» deyimini de gene yüklemine bir belirtecidir, ama şöyle bir yan tümceden oluşmuş gibidir: «Bir çığ nasıl çökerse, işte öyle çöktü».

«Araç belirten» ad çekimi durumuyla yapılan karşılaştırmaların, bazı hayvan türlerine dönüşmeyi olanaklı gören o eski batıl inançtan kaynaklandığı açıkça belli oluyor. Klan düzeninin toplumsal bilincinde bulunan biçimiyle ilk toplumun o ideolojik ayrımlaşmamışlık (sinkretizm) evresinde insanlar, belirli koşullarda bir havvanın, kuşun veya ağacın suretini alabilecekleri ve ona «dönüşebilecekleri» inancını ta-

* Dilimizde, durum belirteçlerinden «olarak» (durum ulacı) yardımıyla çevirebildiğimiz bu karşılaştırma, Rus dilinde ad çekiminin beşinci durumu olan «araç belirtme durumu» («ile», «olarak», «birlikte» durumu) biçiminde yer almaktadır. Bu durum, bizim dilimizdeki ad çekimleri (vani, valin, i. e. de, den gibi çekimler) çerçevesinde bulunmuyor; fakat ilgeç, bağlaç veya ulaçlar yardımıyla dile getiriliyor. ÇN.

şıyorlardı. Eski halk masallarında şöyle sahnelere sık sık rastlarız: Kahraman yere düşer ve bir kurt suretine girer. Bir halk türküsünde şöyle deniyor: «Bir gamlı kuş olup ha-valandım/ Uçarım anacığımın has bahçesine». İmgesel söylemin dilbilgisel biçiminin bile nasıl belirli bir fantastik içerik tarafından oluşturulduğunu, bu örnekler açıkça göstermektedir. Zamanla bu içerik, toplumsal bilinçteki anlamını yitirmiş, fakat imgesel söylem olarak meydana getirdiği dilbilgisel biçimler, karşılaştırmanın son derece dolaysız ve herhalde en ilk çeşitleri olarak dildeki varlıklarını korumuştur; birer dilsel gösterim ve ifade aracı olmuştur bunlar.

«Araç durumu» içinde yapılan karşılaştırmalar günlük dilde çok yaygındır.

Ama ilgeç yardımıyla yapılan düz karşılaştırmalar da (benzetmeler de) daha az değildir: Örneğin, «tavşan gibi korkak», «güvercin gibi yumuşak», «koyun gibi uysal», «akça kavak yaprağı gibi titreyiş», «kilise fareci gibi züğürt», «estakoz gibi kızarmış», «meşe odunu gibi hüdük», «kazık gibi dikilmiş duruyor orada», «bardaktan boşanırcasına yağıyor», vb.

EDEBİYATTA DEĞİŞMECELİ DİL KULLANIMI

Düzdeğişmecenin ve düz karşılaştırmının değişik çeşitleri, gerek günlük konuşmada, gerekse sanatsal olmayan edebiyatta yüzyıllardan beri zaten vardır. Fakat yazarlar olsun, konuşanlar olsun, bunlardaki gösterimci ya da simgeleyici anlamın ya hiç farkında değildirler, ya da çok az farkına varırlar.

Sanatsal söylem ise bu yönde, gerek gündelik konuşmadan ve gerekse sanatsal olmayan edebiyattan önemli oranda ayrılmaktadır. Dil sanatı, geleneksel simgeleyici biçimlere açıkça belirgin bir anlamsal boyut kazandırıyor.

Yazarlar, eserlerinde düşünsel-heyecansal bir yönsemeyi dile getirmek için, sözcüklerin seçiminde çoğu kez onların salt adlandırıcı anlamlarıyla yetinmedikleri gibi, sözcük gövdesinin ya da önek ve soneklerin salt sözlüksel ekspresivitesiyle de kendilerini sınırlamıyorlar. Söylemlerine daha etkili bir ifadellik kazandırma çabası içinde yazarlar, o geleneksel biçimlerden kalkarak onları daha da geliştiriyorlar, eski değişmeceli dil kullanımına yenilik getiriyorlar ya da sözcük ve deyimleri yeni değişmeceli anlamlarda kullanıyorlar. Eserlerinin dil bağlamında böylece yeni heyecansal ve gösterimsel anlam incelikleri oluşuyor. Yazarlar dil sanatı açısından özgün biçimlerin yaratıcısı olarak koyuyorlar kendilerini. Epik «anlatı» için de geçerlidir bu, ama lirik için çok daha büyük ölçüde geçerlidir. Genellikle koşuklu söylem (nazım). nesir dilinden daha sanatlıca örülmektedir

Yazarın sanatsal düşünüş tarzının ve eserlerindeki düşünsel içeriğin özelliklerine bağlı olarak, sanatsal söylemdeki değişmeceli dil kullanımı da değişik değişik oluyor.

Örneğin çoğunlukla soyut yurtseverlik ve ahlak ideallerinin temsilcisi olan Rus klâsikçi şairlerinin yaratıcı düşünceleri, usçuluk düzeyinin yüksekliğiyle kendini belli etmektedir. Bundan dolayı onların eserlerinde anlam bilgisi açısından **düzdeğişmeceli** dil kullanımı ağırlık taşıyor. Çünkü düzdeğişmecede görüngülerin tasarımlarının anlam komşuluklarına dayalı olan bağlantıları, insan bilincinin heyecansal aktivitesinden daha öncelikle düşünsel aktivitesini etkilemektedir.

Sözgelişi o klâsikçi şairlerin şiirlerinde değişik kapsamlı çeşitlerine verilen geniş yer dikkat çekicidir: «Ne sanıyor acaba **İsveçli**? Titan **Tapedos** oğlu Atlas gibi/ O da kafasının üstünde,/ Dünyayı mı taşıyor bütününü?»; «Peki ne zaman bizim toprağımız da/ Kendi **Platon**'larımızı yetiştirecek/ Ve kendi **Newton**'larımızı. buluşlarıyla?» (Lomonosov).

Onların yaratışlarında mekânsal düzdeğişmeceler de özel bir rol oynuyordu. «Neva caddesinin kıyıları alkış tutmakta», «Köylerin mutluluğu ki...» (Lomonosov); «Tüm bölge çepeçevre uykuda/ Düş görüyordu Petropolis, burçlarıyla» (Derjavin). Araçsal düzdeğişmeceler için de aynı şey söylenebilir: «Lir heyecana gelip/ Yüce adları ünlesin» (Lomonosov); «Ve kaleminin yarattığı mutluluktur ki/ Akıyor ölümlülerin üstüne hep» (Derjavin). Ayrıca, bellilik düzdeğişmeceleri de az değildir: «Peki senin tacın dünyanın neresinde ışıldıyor?» (Derjavin).

Bu şairlerin yaratışında, ilinti düzdeğişmecesinin de özel bir çeşidi geliştirilmişti. Bu düzdeğişmece çeşidi, değişik doğa ve kültür görüngülerinin, eski Yunan ve Roma mitolojik tasarımlarına göre bu görüngüler biçiminde bulunan veya onları yönetip yönlendiren antik tanrıların adlarıyla anılmasına dayanıyor. Örneğin: «Kana bulanmış topraklarda korkuyla irkildi Mars», «Ve Minerva, mızrağıyla Rifeyski'ye yandan bir darbe indiriyor» (Lomonosov); «Boreas sonbahara bakıp yüzünü buruşturuyor/ Ve çağırıyor kuzeyden kara kışı», «Ve Fortuna'nın çarkı /Nasıl da dönüyor her an...» (Derjavin). Görüldüğü gibi, savaş tanrısı Mars, Lomonosov'da düzdeğişmeceli bir adlandırma oluyor: bilgeliğin ve bilimin tanrıçası Minerva ise bilimi adlandırıyor. Derjavin'de Boreas, kuzey rüzgârının simgesel bir figürünü, Fortuna da insan kaderinin simgesel biçimlenişini göstermekte.

Adıgeçen şairlerde şu aşağıdaki türden imgeselleştirmeler özellikle anlamlıdır: «Bilgelik orada tapınağını kurar /Bilgisizlik sararıp solar önünde» (Lomonosov), veya: «Kötülük dış gıcırdatarak çöker/ Dudaklarında sarsılır iftira» (Derjavin), gibi. Bu tür dil kullanımları, insanın soyut kavranan niteliklerinin kişileştirilmesi olarak, yani bir eğretileme çeşidi olarak da görülebilir. Ne var ki bunları, çok somut görüngülerin somut niteliklerle adlandırılması olarak anlamak daha doğrudur.

Yani bu deyimlerdeki değişmeceli dil kullanılışının, benzerliğe değil, **dolaysız ilinti**'den oluşan çağrışıma dayandığını ve düz-değişmeceli dilsel düşünüşün bir çeşidi olduğunu kabul etmek gerekir. İşte böylesi deyimlemelere soyut **düzdeğişmece** * diyeceğiz.

Lomonosov'da ve Derjavin'de düzdeğişmeceli eniteton'lara (belgeç'lere; heyecansal yaklaşım belirten sıfatlara) da çok rastlanıyor. Örneğin «**Küstah** bakışlarını yere indireceğiz düşmanın/ Kıracağız kibirli boyunları», «**Cesur** ellere alın bugünü» (Lomonosov); «**Müzik** çalınıyor, türküler söyleniyor birlikte/ **Lezzetli** masanın tüm çevresince» (Derjavin). Burada «**küstah**» olan, düşmanın «bakışları» değildir, fakat bu yolla yalnızca onun girişimlerindeki küstahlık dile getiriliyor; «**Cesur**» olan da eller değil, o ellerle eylem yapan insanlardır; masanın kendisi değil, onun üstündeki yemeklerdir «**lezzetli**» olan, vb.

Aynı şairlerde rastlanan düzdeğişmeceli **dolaylama**'lar (tek sözcük yerine daha çok sözcükle anlatmalar) da benzer türdedir. Örneğin: «Babasının iyi işlerini de aşan/ Yüce kızı **Petro'nun**» (Lomonosov), gibi.

Derjavin'in eserlerinde çok karakteristik bir anlamsal usule rastlıyoruz. Bu usulde, soyutluğuyla sanatsal söylemin genel düzdeğişmeceli kuruluşuna tam bir uyum sağlayan özel bir eğretileme çeşidi görölmektedir. Örneğin «**Dürüstlüğün** dostu ve **Minerva'nın** dostu», veya: «**Aşırı** bolluğun oğlu ve soğukkanlılığın ve refahın», gibi. Dostluk, insanların törel esaslara dayalı, sıkı ve yakın bağlaşıklığıdır. Buradaki «**dürüstlüğün** dostu», ya da «**Minerva'nın** dostu» (bilgeliliğin dos-

* Soyut düzdeğişmece ile dıştan ona çok benzer görünen eğretilemeli dil kullanımlarını birbirinden ayırmak gerekir. Örneğin: «**Hakikat** geçip gitmez», diye bir söz vardır. Bunun anlamı şudur: Gerçeğe uygun düşünceler (ya da iyi evlemler) uzun süre bellekte verederler.

tu) deyimleri, bu soyut kavranan erdemlerle bağlaşıklığı, bunlara olan sıkı bağlılığı, eğretilmeli yoldan belirtmektedir. Oğul'u ana-baba yetiştirir. Gene buradaki «aşırı bolluğun oğlu» deyimini, soyut ve eğretilmeli yoldan bir insanın aşırı bolluk içinde yetişmesini belirtiyor.

Hemen hemen salt düzdeğişmeceli olan bu semantik araçların birliği içinde Rus klasikçi lirigi, ulusal dil sanatının gelişiminde özgün ve önemli bir katkı sağlamış olan sanatsal bütünlüklü bir oluşum meydana getirmiştir.

Klasisizmin lirik üslup geleneklerini Puşkin de özellikle ilk dönem yaratışlarında sürdürdü. Ancak daha sonra, eserlerinde yurtsever-romantik heyecansal bağlanım ve ardından da yaşamın gerçekçi yansıtılış ilkeleri belirleyici olduğunda. Puşkin, bu geleneklerin bir bölümünden kendini kopardı.

İşte Puşkin'in şiirinden kimi örnekler: «Yazık! Göz ne yana dönse/ **Zincirler, kelepçeler** görüyor yalnızca»; «İngiltere **Musa'ları** ne soysuzluk doğurursa/ Geliyor tehditle bizim uykumuzu kaçırmaya..»*; «**Kleio'nun** dudaklarından çığlık üstüne çığlık yükselir»**; «**Tüccar ve çıraklar** kaldırır başını/ Durağa doğru sürer arabacı»; «**Londra'nın** bol bol yaydığı ne varsa/ Kirli, sefih, kaprisli; biriktirilir burada..»; «**Neva kıyısında** oturmuş içiyorum tek başıma/ Benden mi söz ediyorlar acaba, benim adımdan....»; «**Rusya'nın Terpsikhore'si** hâlâ dalga dalga/ Gözümü, yüreğimi çekecek mi kendine?»***; «En ön-

* Musa'lar: Yunan mitolojisinde, şarkı, müzik, oyun, şiir ve bilimin tanrısal nymphe'leri, Zeus'un kızları. Daha sonra bunların her biri bir alanın tanrıçası olarak gösterildi. (Bkz: Behcet Necatigil, 100 Soruda Mitologya, Gerçek Yayınevi-İstanbul, s. 101.) ÇN.

** Kleio (Lat. -Clio): Kahramanlık destanı (epos) ve tarih musa'sı; (age. s. 101). ÇN.

*** Terpsikhore: Kitara çalmasını öğreten, raks-dans musa'sı. (age. s. 101.) ÇN.

ler, localar tıkabasa şıştı/ **Arkalar** başladı gürültüye..».

Buraya kadar söylenenlerden, klasikçiliğin ve Puşkin'in şiirinde değişmeceli dil kullanımının yalnızca düdzeğişmece-lerle sınırlı olduğu sonucu çıkarılmamalıdır elbette. O şiirlerde eğretilmeler de vardır örneğin; ama eğretilmeler ağırlıklı bir işlev taşımazlar, yani eserlerin anlamsal yapısında belirleyici değildirler.

Öncelikle düdzeğişmece ağırlığında kurulmuş olan bu edebiyat, 19. yüzyıl başlarında yerini **eğretileme**'nin ağırlığına bıraktı. Eğretilemenin ağırlık kazandığı dil kuruluşu, özellikle romantik şairlerde oluştu. Romantizmin yönsemesi ,dinsel-ahlak koyucu ve felsefi-idealleştirici doğrultuda bir sorunsal yan taşıyordu. Bunun başlangıcını Jukovski'nin son dönem yaratışında görüyoruz. Gerçi onun da bir öncesi vardı, örneğin Jeraskov ve Karamzin'in son dönemleri, gibi. Ama Rus edebiyat tarihinde, liriğin sanatsal söylemine, örnek düzeyinde ve bütünlenmiş bir kuruluş kazandıran şair, gene de Jukovski'dir.

Jukovski'de en başta, doğa görüngülerini ve süreçlerini romantik olarak **kişileştiren** eğretilmeler yer almaktadır. Örneğin: «Günbatımının son alacası da **ölüp gidiyor** kulelerde../ Her şey susmuş, **uykuda** ormanlık..»; «Bir ülke biliyorum ben! Orada zarafet, ormanın ruhuna işlemiştir»; «**Batan gün**, er-guvan sulara **eğilmişti ki**»; «**Ve rüzgâr, uyuyan** yaprakların üstüne **uzandı**», gibi.

Ancak Jukovski'nin, duyguları ve zihinsel süreçleri kişileştiren eğretilmeleri daha da anlamlıdır. Sözgelimi: «**Niçin uyandırdın** yeniden/ Geçmiş günlerin büyüünü?»; «**Kim uyandırdı** anıları/ **Ve dilsizleşmiş düşleri**?»; veya: «Tüm sonsuzluklar sıkışıp kalmış bir müşterek **ayyaşa**/ **Ve anlaşılır konuşan** tek şey, suskunluğun kendisi..»

Ayrıca Jukovski'de, az ya da çok soyut anlam taşıyan eğretilmelerin önemi de daha az değildir. Örneğin: «Ama bu dünyada o. yalnızca bir acelecî **gezgindi**»; «Yalnızlığın gölge-

sında çiçeğe durduğum o ülke»; «İnancın sessizlikte kutsal gözyaşları döktüğü/ Ve üzgün melankolinin yuvası olan o yer», gibi.

Jukovski'de eğretilmeli **epiteton**'lar da çokça bulunuyor: «Ne tatl tatl vurur sessizlikte dalgalar kıyıya»; «Bu büyüleyici sessizlik..» vb.

Tyuçev ile Feth bu geleneklerin sürdürücüsü oldular. Feth şiire çok özgün ve gözüpek eğretilmeli biçimleme tarzları kattı. Örneğin: «Ve bülbüllerin şarkı sesleri içinde/ **Aşkın ve ürkek bir neşenin esintisi geçmekte**», veya: «Ama izleri doldurur hep anılar/ Sarsıntısıyla duyar yürek, neydiler, nasıldılar?..», gibi.

Daha sonra simgeciliğin (sembolizmin) şairleri, romantik motifleri kendi usullerinde geliştirerek, sanatsal semantiği iç dünyanın daha da inceltmiş ve karmaşık eğretilmeli ifade-siyle zenginleştirdiler. Blok'tan örnek verelim: «Ve eğilmiş kara kara deveduşu tüyleri/ **Sallanıp durur beynin içinde/ Ve mavi gözlerin dipsiz derinliği/ Çiçek verir uzak kıyı çizgi-lerinde**».

Jesenin'in ilk dönem şiirlerinde, sanatsal semantik bakımından kendine özgü bir eğretilme dağarı vardır. Doğayı heyecanla ve hüznle yüceltme ifadesi taşıyan gözüpek ve tam yerine oturmuş eğretilmelerle dolu zengin bir dağardır bu. Sözgelimi: «Şafak orada ak elleriyle/ Dağlardan doğru el eder, **çağırır sanki**»; «Rusya'yı bir akça ağaç gözetir ki/ **Dayanmış ayağı üstüne, sağlam ve eski**»; «Altın renkli koruluğun **türküsü susmuş, sönüp gitmiş ak kayının yeşil sesi**», gibi. Yesenin'in liriğinde ayrıca, bir yaşantıyı doğa gösterimiyle dile getiren eğretilmeler de bir o kadar önemlidir. Bir örnek verelim: «Ey, ahududu kokulu tarlalarıyla, kırlarıyla Rusya'm benim/ **Ve ırmaklarda yansıyan mavilikleriyle/ Gülümseyişinden hüsnüne dek sevmişim/ Seni, sazlığından gölüne dek acılı yüzünle**».

Adigeçen şairler, edebiyatı, o güne dek ne günlük konuşmada ve ne de edebiyat eserlerinde hiç bulunmayan yeni eğretilmeli anlamsal biçimlerle zenginleştirmişlerdir.

Hele değişmeceli dil kullanımının bir çeşidi olarak **iki ögeli eğretilme**, bu bağlamda özellikle dikkat çekicidir.

Değişmeceli sözcük ve deyimler genellikle şöyle belirleniyor: Değişmecede, bir sözcük bir başka sözcükle, her ikisinin adlandırdıkları görüngüler arasındaki benzerlik (veya dolaysız ilinti, ya da karşıtlık, vb.) ilkesi uyarınca yer değiştiriyor; yani bir sözcük bu ilkeler uyarınca öteki sözcüğün yerine geçiyor. Nitekim genellikle **tek ögeli eğretilmelerin** de kuruluşu böyledir. Örneğin «gözlerin ışıldaması» deyiminde, «ışıldama» sözcüğü, gözlerin ıslıl ıslıl neşeli bir bakışını belirtmektedir; yani «ışıldama», bakışın bir niteliğidir. Oysa buna karşılık, örneğin «gözlerin yıldızları» biçimindeki bir eğretilmeli deyimde, yapılan tasarım ile onu dile getiren sözcükler arasında başka türlü bir bağıntı vardı. Burada, gözlerin ışıldayan bakışı, benzerliğe dayanarak «yıldızlar»la özdeşlenmektedir; fakat «yıldızlar», «gözler»in niteliklerinden birini değil, bütünüyle «gözler»in kendisini meydana getiriyor. Böylece dilsel bağlam içinde değişmeceli anlam, esas anlamın yerine geçmiyor, fakat onun yanında duruyor. Bu bakımdan, dilbilgisel biçim olarak «tamlayan durumu»nda («genitif» durumunda, yani dilimizde, -in, -ın, -nin, -nın, vb. eklerle oluşan durumda, ÇN) **iki ögeli bir eğretilme söz konusudur**. Başka bazı örnekler: «Ardından **vicdan azabının yılanları**/ Yüreğimi parçalıyorlar, duyuyorum acıyla» (Puşkin); «**Kör bir bakışla ve özlemle/ İçiyoruz hayatın kadehinden**» (Lermontov).

İki ögeli eğretilmelerde, görüngülerin, gene benzerlik temelinde daha da dolaysızca ve doğrudan özdeşlendiği çok olur.

O zaman hatta eğretileme, dilbilgisel biçim olarak «koşuntu»* işleviyle ortaya gelir. Örneğin: «Ve bir hüznü yürekler limanıdır mezar» (Jukovski).

İki ögeli eğretilmeleri, araç durumlu («olarak» durumlu) ya da ilgeçlerle bağlı düz karşılaştırmalarla karıştırmamak gerekiyor. Örneğin, Yesenin'in: «Ey geceyarısı, tırman ayın karınlı testisine dek/ Ve sağ, ak kayın ağaçlarının ak sütünü», dizeleri ile: «Baktım, bir toparlak somun olarak duruyor gökte/ Ay, duruyor orada, hem de koparmışlar ucundan», dizeleri, semantik (anlam bilimsel) imgeleştirme açısından hiç de birbirine denk değildirler. İlk örnekte, «ay»ın bir «karınlı testi» ile eğretilmeli özdeşleşmesi, ikinci örnekte «ay» ile «toparlak somun» arasındaki düz karşılaştırmaya (benzetmeye) oranla çok daha büyük bir dolaysız ve heyecansal imgesellik taşımaktadır.

İki ögeli eğretilmeler, Sovyet edebiyatında büyük bir yaygınlık kazandı. Örnekleri: «Ama o gizli ışık, senin içindeki/ Yüreğinin o cevherli katları senin/ Göstermiyor bana acı çektiğini» (Pasternak); «Elmacık şarkısını çalıyordu/ Süvari takımı/ Zamanın kemanları üstünde gezdirerek/ Angarya'nın yaylarını» (Svetlov).

Sanatsal semantikteki eğretilmeleri sergilemek üzere buraya kadar sunduğumuz örnekler hep şiirlerden ya da poemlerden seçilmiş oldu. Oysa nesir biçimindeki eserlerin düşünsel - heyecansal amaçları da çoğu kez sanatsal söylemde belirgin bir eğretilmeliliği gerektirmektedir. Bu açıdan Turgenyev'in eserleri özellikle zengindir: «Birden yüreğimde esrarengiz bir huzursuzluk duydum.. Gözlerimi

* Koşuntu Belirleyen ya da tamlayan işlevi yerine getirmek üzere bir başka ad ile birlikte kullanılan san belirtici öge veya ögeler bütünü. (Örneğin : «Öğretmen Ahmet» dizimindeki «öğretmen» birimi koşuntudur.); Bkz : Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü, TDK., 1980. ÇN.

gökyüzüne kaldırdım, ama gökte de huzur yoktu: Yıldızlarla dopdoluydu gök, her şey deviniyordu, kayıyor, titreşiyordu.. her şey ürküntü verici biçimde yaşam dolu göründü bana -ve kaynaşma, kendi içimden **kabarıp yükseliyordu**..

Gorki'nin «Ana» romanından da benzer bir örnek verelim: «Pavel bayrağı yükseltti, bayrak havada dalga dalga salınıyordu, güneşle aydınlanmış **al al ve geniş geniş gülümseyerek** en önde.. Kalabalık bayrağa doğru ilerledi.. Marş sesleri içinde onun çılglığı **eriyip gitmişti**.. Marş sesi yüksek ve düzenli, irkiltici bir güçle caddede **ileri doğru akıyordu**».

Değişmeceli dil kullanımının değişik çeşitleri içinde **ter-sinleme**, ötekilere oranla daha az yaygınlık kazandı. Bu değiş-mece çeşidi öncelikle mizahçı ve yergici-taşlamacı düşünsel yönsemeli eserlerde kullanılmaktadır.

Örneğin Puşkin, «Yevgeni Onegin» eserinin sekizinci bölümünde, nefret ettiği «üst tabaka»yı şöyle sergiliyordu:

«Soyluluğun en soylu kanından bile burada
Yalnızca **bencil çıkarıcılar dünyası** görünürdü,
iltimaslılar ve asalaklarla yan yana
Her yerde türeyen, her yerde bir sürü..»

Aslında bu açıdan, özellikle Gogol'ün sanatsal söylemi çok zengindir. Gogol, eleştirilecek kişileri çoğu kez en üst perdeden övgü tonuyla ortaya getirmiştir: «Bu iki saygın beyefendi, Mirgorod'un **süsü ve onuru** olan bu beyler, birbirleriyle böyle kavgaya ederlerdi işte. Hem de niçin? Gerçekten bir hiç için: Bir kaz yüzünden!» («İvan İvanoviç'le İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavgaya Ettiklerinin Hikâyesi»); ya da: «E çünkü Çiçikov'un dünyaya gelmiş gelecek en titiz insan olduğunu bilmemiz gerek. Şimdi en azından şu yakın zamanda pis bir topluluk içinde dolanıp durmak zorunda kaldıysa bile, gene de **masum ve tertemiz ruhunu koruyordu**; bu nedenle de resmî makamların odalarında masaların tertemiz cilalı olmasından ve esasen her şeyin temiz tertipli olmasından hoşlanırdı doğrusu»; ya da:

«Polis şeri enikonu tüm kentin babası ve koruyucusu sayılırdı. Kentli çevreler içinde kendisini tümüyle sevgili ailesinin içindemiş gibi hissederdı ve dükkânlara olsun, lokantalara olsun, hep kendi kilerinde dolaşır gibi girer çıkardı. Yani işte söylendiği gibi gerçekten de **makamını tam dolduran ve görevine kendini adanmış** bir kişiydi!»; veya: «Öteki baylar da az çok aydın kişilerdi: Biri Karamzin okurdu, öbürü 'Moskova Haberleri'ni yeğlerdi, kimileri de, evet kimileri de **hiç bir şey okumazdı** hatta» («Ölü Canlar»).

1860'ların demokratik yazarlarının şiirlerinde ve poemlelerinde de, değişmeceli sözcük bağlanışı olarak tersinleme, genç büyük oranda yaygınlık kazanmıştı. Nekrasov'un şiiri bunun örneğidir

«... Bir anıt dikilecek ona
Ölüm töreninde, **bir kahraman** gibi.
Marşlar ve konuşmalarla,
Ve her yaptığı kötülük yazılacak ün hanesine.
Halk fısıltıyla lânet yağdırsın isterse»
(«Bir Şato Merdiveni Önünde Düşünceler»)
Veya
«Atlar çekildi işte
Çepeçevre bir karnaval gibi..
Ne dersiniz, bu bitiş **daha iyi** herhalde,
Benden **hoşnut** musunuz, paşa hazretleri?»
(«Demiryolu Güzergâhı»)

Edebiyat sanatı, özgül içeriğini dile getirmek için, sözcük ve deyimlerin değişmeceli kullanılışının yalnızca gündelik konuşmada yer alan ve dilde varolan bütün çeşitlerini geliştirip zenginleştirmekle kalmaz, fakat daha yeni ve daha karmaşık çeşitler de yaratır. Dilsel gösterim ve ifade gücünün bu karmaşıklıkla süreciyse; **taa** sözlü halk edebiyatı evresinden beri başlamıştır ve günümüzde de sürüp gitmektedir.

ONALTINCI BÖLÜM

DİNSEL - NESNEL GÖSTERİMİN ÇEŞİTLERİ

Buraya kadar, sanatsal söylem içinde tek tek sözcük bağlamlarının değişmeceli kullanılışını incelemiş olduk. Ancak, gerek sözlü halk yaratışında, gerekse sanatsal yazında, değişmeceli dil kullanılışı, ille yalnızca tek tek sözcükler ve deyimlerle bağıntılı değildir; değişmeceli kullanılış tek tek sözcük ve deyimlerden biraraya gelen sanatsal imgelerin bütünüyle de bağıntılı olabilir. Bu bağlamda ise, epik ve dramatik eserlerdeki eyleyen kişilerin sanatsal imgeleri, ya da lirik içdüşünmelerde ve tasvirlerde yansıtılan belli yaşam görüngülerinin sanatsal imgeleri söz konusudur.

Böyle imgeler, yalnızca sözcüklerden değil, fakat bu sözcüklerle belirtilen nesnel ayrıntılardan meydana geliyorlar. Dolayısıyla, gerek sözlü halk yaratışında ve gerekse sanatsal yazında ortaya çıkan dilsel-nesnel gösterim'in çeşitlerinden (yani, «nesnel olarak meydana getirme»nin dilsel çeşitlerinden) söz edebiliriz. Bu çeşitlerse, bilindiği gibi öncelikle doğa'nın kişileştirilmesine dayalı olan ilk toplumun ayrılaşmamış yaratışındaki dil sanatından kaynaklanmıslardır. Bu nedenle

de kişileştirmeler, nesnel olarak meydana getirme'nin ilk dilsel çeşitleri oluyorlar.

KİŞİLEŞTİRME

Yukarıda, bir değişmeceli dil kullanımı çeşidi olarak kişileştirici eğretilmelerin sözü edilmişti. İşte o eğretilme çeşidinde olduğu gibi burada da **kişileştirmeler**, doğa görüngülerinin, bitki ve hayvan dünyasından görüngülerin, insanların bilinçli yaşam ve edimleriyle gene **benzerlik** temelinde özdeşleştirilmelerine dayanmaktadır. Ne var ki, eğretilme yalnızca tek bir sözcük bağlanışını gösterirken, kişileştirmede bütünüyle bir sanatsal imge söz konusudur ve her ne kadar bu imge de tek tek dilsel eğretilmelerden meydana geliyorsa da, kendisi ayrıca başlıbaşına bir nesnel anlam taşımaktadır.

Örneğin Nekrasov, «Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?» poeminde lirik bir «yankı» imgesi biçimlemiştir. Bu yankı, «her şeyi aynen yineleyerek yankılamakta»dır; tek «tasa»sı da «akıllı uslu insanlara takılmak»tır bu yankının ve «sık sık kadınları, çocukları korkutup durur». «Cismi yoktur onun, ama yaşar gene de/ Dili yoktur, ama konuşur işte!» Aslında mekanik bir ses görüngüsü olan yankı burada kişileştirilmiştir: «Yaşıyor»dur ve «konuşuyor»dur. Çok sayıda kişileştirici eğretilmeler yardımıyla şair, dilsel-nesnel bir lirik imge yaratmıştır (yani, dil yoluyla nesnel olarak bir lirik imge meydana getirmiştir).

İlk toplumdaki ayrılaşmamış halk yaratışında, kişileştirmeler yalnızca biçim değil, fakat aynı zamanda **içerik** niteliğindeydiler. O zamanlarda insanlar, hayvanları, bitkileri ve organik olmayan doğa görüngülerini, gerçekten de bilinçli bir yaşam sürüyorlarmış gibi görmekteydiler; bu görüngüler gerçekten de kendi hesaplarına ve kendi kararlarına göre davranıyorlarmış gibi görünüyordu insanlara. Dolayısıyla bu

görüngüler, çoğu kez hayvanların yaşayışlarına ve alışkanlıklarına ilişkin gözlemlerin genelleştirilmesini içeren halk masallarında da aynen böyle sunulmaktadır. «Kurt ile Tilki» masalında tilkinin kurnazlığı ve kurdun aptallığı vurgulanır. Tilki, bir köylüden aşırıldığı balıkları afiyetle yerken, kurdada da buzun deliğinden kuyruğunu alttaki suya sarkıtarak balık tutmasını öğütler ve şöyle der: «Balık yemek istiyorsan sen de kendin tut». Kurt kuyruğunu buzun deliğinden sarkıtır. Tilki ise bunun üzerine içinden şöyle demektedir: «Oh, oh, gökte ayaz cıngır cıngır: buz tutsun kurdun kuyruğu takır takır;» Kuyruğu buz içinde gömülüp kaldığı için kurt kaçamaz ve oradan geçen köylülere yakalanır. Lirik halk yaratışlarında belli doğa görüngülerinin yaşayan bilinçli varlıklarmış gibi kişileştirilmeleri, çoğu kez onlara seslenmek yoluyla sağlanmıştır. Sözgelimi, «İgor Destanı»nda Yaroslavna, İgor'un yenilgisini öğrenince, kahırla ve yalvararak rüzgâra, Dnepr ırmağına ve güneşe seslenir: «Ey parlayan güneş, ey, üç kere parlak güneş! Sen ki her şeye kaadirsın, erkeğimin savaşçılarını neden kavurucu ışıklarından esirgemedin!?»..

Ancak toplumdaki safça (naiv) anlayış, yani doğayı insanlarınkine benzer bilinçli bir yaşam sürüyor gibi tasarlayan anlayış, giderek çözüldü ve yerini, gerek doğa güçlerinde, gerekse hayvanlarda veya bitkilerde böyle bir bilincin bulunmadığını gören zinde kavrayışa bıraktı. Böylece, sanatsal edebiyattaki kişileştirme de, gücünü o safça anlayıştan alan o zamanki içeriğini yitirdi. Bundan sonra kişileştirme artık, sanatsal düşüncenin bir ifade aracı olarak, yani biçim olarak varlığını sürdürdü.

Lirikte doğaya ilişkin kişileştirmeler, bir heyecansal ekspresivite aracı olmak üzere, «sesleniş» biçiminde görülmektedir: «Güneşe haykırdım:/ Dur hele dur,/ Sırma fıfır! Dinle bakalım:/ Öyle başıboş/ Dolanıp duracağına/ Yanıma gel yanıma/ Bir şeyler atıştıralım!», diye yazıyordu Mayakovski.

Gerek sözlü halk yaratışında ve gerekse daha sonra sanatsal yazında, yalnız doğa görüngülerinin değil, fakat maddi kültür görüngülerinin de kişileştirildiğini görüyoruz.

«Vahşi Kuğular» diye bilinen halk masalındaki küçük kız, yitirdiği erkek kardeşini önce ırmağa, sonra elma ağacına sorduğu gibi, ardından da çayırda duran maltız'a sormaktadır. Vahşi kuğuların küçük oğlanı nereye götürdükleri sorusunu, maltız, şöyle yanıtlıyor: «Sen benim çavdarlı çöreğimden yersen, ben de nereye götürdüklerini söylerim».

Sanatsal yazında ise, insan eliyle yapılmış nesnelerin kişileştirilmeleri daha çok şiirlerde ve poemlerde kullanılmaktadır. Örneğin Yesenin'in bir şiirinde traktörün kişileştirilmesi vardır: «Dalar girer masmavi tarlaya/ Yaklaşır o demir, o konuk. yaklaşır habire/ Koparır akşamın kızılığını emmiş sapları, koparır da /Toplar kapkara avucunun içine». N. Matveyeva ise treni kişileştirmiştir ve bu tren, «dumanını el eder gibi sallar», ya da «bir kral pervasızlığıyla», vadileri, ırmakları, tarlaları, «sol ayağıyla itiverir».

Son olarak, halk türkülerinde ve masallarında, çeşitli **genel tasarımların** kişileştirilmelerine de sık sık rastlanıyor. Söz gelişi, adı da «dert» olan masalda bir «dert» kişiliği vardır: «Çiftçi başlamış türkü söylemeye.. ama bakmış ki türküyü bir değil iki kişi birden söylüyorlar. Çiftçi durmuş. Sonra dönüp sormuş: 'Ey dert, sen misin türküme katılan?' Dert'in sesi duyulmuş: 'Evet ya ey çiftçi, benim o' 'Peki' demiş çiftçi, 'peki ey dert, ne yapalım. haydi birlikte gidelim öyleyse!' Dert şöyle demiş bunun üzerine: 'Gidelim ya ey çiftçi. Artık bir daha seni bırakmam ben'».

Elbette ki sanatsal yazında da, nesnel olarak meydana getirme'nin dilsel aracı olmak üzere böyle kişileştirmeler yapılmaktadır. Örneğin Mayakovski'nin «Pantolonlu Bulut» poemi, bambaşka bir felsefe temelinde, lirik kişinin kıpır kıpır

heyacanını, onun sinirinin kişileşmiş bir faaliyeti olarak gösteriyor: «İşitiyorum:/ Bir hasta gibi/ Doğrulup kalkıyor yataktan/ Sinirim./ Eee, sonra?/ Birkaç adım atmayı deniyor/ (Kayıp düşerse ya!)/ Derken geliyor koşturarak, daha ateşli /Ve dans ediyor işte, dans ediyor/ İki de başkası hatta/ Dönüyorlar çılgın gibi».

İMGESEL KOŞUTLUK

Dilsel-nesnel gösterimin başka geleneksel çeşitlerinin de ve özellikle **imgesel koşutluğun** da temelinde gene kişileştirme-ler yer alır. Eski çağlarda, doğa güçlerine bağımlı durumda bulunan insanlar, yalnızca onların görünüşü ve süreçlerini kendi bilinçli eylemlerine benzetmekle kalmıyorlar, fakat tersine, kendi eylem ve ilişkilerini de organik olmayan doğada veya hayvan ve bitki dünyasında görülen süreçlerle benzeşimli görüyorlardı. Doğadaki yasallıklara ilişkin belli bir tasarımları bulunduğu için bu insanlar, kendi yaşamlarının toplumsal ve ruhsal yasallıklarını da doğa ile karşılaştırarak (ona benzeterek) açıklamaya çalışıyorlardı. Böylece bu insanların dilsel yaratışlarında da, doğadaki ilişkiler ile insanların yaşamındaki ilişkiler arasında koşutluk doğuyordu.

Sözgelimi, bir halk türküsü şöyle der: «Şeytan ipliğini ota sardırma, sardırma aman/ Alışmasın gönlün şirin dilbere, alışma oğlan/ Sevip sevip alışması güzeldir aman/ Gün gelip de ayrılması zor olur, zor olur oğlan». Burada iki koşut imge vardır: Birincisi, doğadaki ilişkileri, ikincisiyse insanlar arasındaki ilişkileri yansıtmaktadır.

İmgesel koşutlukta doğanın gösterimi hep ilk sırada yer alır (yani, koşutluğun birinci ögesi, doğanın gösterimidir); insan eylemlerinin ve ilişkilerinin gösterimiye hep ikinci sırada bulunur (yani koşutluğun ikinci ögesi olur). Koşutluğun birinci ögesiyle ikinci ögesi arasında düz bir bağıntı vardır.

İşte bu imgeleme çeşidine, iki ögeli düz koşutluk denmektedir.

Doğadaki ilişkilerin, insan ilişkilerini ve eylemlerini açığa çıkardığı görülüyor. Şeytan ipliği, otu nasıl sımsıkı sararsa, insan sevgisi de öylesine sımsıkı olabiliyor; otun şeytan ipliğinden sıyrılması ne kadar zorsa, sevenlerin ayrılması da öylesine zordur. Bu tür gösterimler genelleyici anlam taşıyorlar.

A.N. Veselovski, özel olarak koşutluk üstüne yazdığı bir makalesinde bu tür imgeselliği «eylemin ve hareketin belliliğine dayalı bir karşılaştırma» olarak saptamıştır. «Koşutluk», diye yazıyordu Veselovski, «özne ile nesnenin, istençli bir yaşam faaliyetinin belliliği olan hareket ve eyleme dayalı bir karşılaştırılmasıdır» (61). Veselovski bu koşutluğu, «ritmik» koşutluktan farklı olarak, yani şarkı söylerken veya edalı konuşurken tümcelerın ya da dizelerin tonlamada (seslendirme) karşılaştırılmasından farklı olarak, «ruhsal» koşutluk diye niteliyordu. Oysa böyle bir belirleme, imgesel koşutluğu daraltmaktadır. Çünkü imgesel koşutluk, özünde, doğa görüngüleri ile insan yaşamının ilişkileri arasındaki salt heyecansal ve ruhsal bağıntıya dayalı değildir, fakat öncelikle bunlar arasındaki nesnel benzerliğe dayalıdır ve bu yolla imgesel koşutluk, genelleyici bir bilgi-öğreti'sel anlam taşır.

Gerek törensel şarkılarda ve gerekse gündelik yaşamı dile getiren halk türkülerinde imgesel koşutluğa çok sık rastlanıyor. Hatta kimi zaman baştan sona türkünün tümü buna dayalı oluyor. Örneğin, kız istemeye gidişi anlatan şu düğün türküsündeki gibi

«—Ey şahinler şahinler

Nereye uçtunuz dün akşam vakti?

—Biz şahinler şahinler

Geçtik mavi suyu, aştık denizi.

—Ne gördünüz, neler gördünüz orda?

—Ne görelim, işte bir küçük suda

Bir gümüşlü küçük ördek yüzerdi.

- Vay, kapıp gelmediniz demek onu da
Aldınız bir gümüş teleğini.
- Sizi kurnaz boyar'lar sizi
Nereye düştü yolunuz geçende?
- Biz dolaşır gezeriz kentten kente
Evlerin birinde bir de baktık ki
Bir şirin, bir güzel gencecik dilber
- Niye kapıp almadınız o dilberi?
- Almadıksa gene de boş dönmedik
Oturduk kestane saçların ördük
Bir de ipek telin aldık da geldik».

Burada bir yırtıcı kuş olan şahin ile, onun kurbanı olan bir ördek arasındaki ilinti, dünürücü giden «boyar»lar ile gelin olarak seçtikleri kız arasındaki ilintiyi açıklıyor. Şahinler ördeğin bir teleğini koparıp almışlardır, dünürçüler de kızın saçını örmüşlerdir: «Kız, evlenmeyi kabul etmiştir».

İlk zamanlar, doğadaki yaşam ile insan yaşamı arasındaki benzeşime dayanarak oluşan imgesel koşutluk, daha sonra insan eliyle yapılmış nesneler için de kullanılır oldu. Bir örnek: «Gümüştən kupanın/ Kenarı altın/ Mihail İvanoviç'in/ Aklı apaydın».

Önce sözlü halk yaratışında gelişmiş olan bu dilsel-nesnel gösterim çeşidi de, aynen kişileştirmede olduğu gibi, tarihsel olarak daha sonra sanatsal yazına da geçmiştir. Ancak sanatsal yazına geçişte bu gösterim, insanın doğa ile karşılaştığı safça (naiv) anlayıştan kaynaklanan o geleneksel imgeleştirici düşünce ilkesini bırakıp, yazarların kişisel yaratıcı imgelemlerinin ürünü olma niteliğini almış ve yazarlar için, sanatsal genellemelerin heyecansal ekspresivitesini güçlendirmeye aracı olmuştur

F. Sologüb'ün bir şiirini örnek olarak gösterebiliriz:

«Boz bir döküntünün üstünde,
Tozlu bir çitin dibinde,
Ya da içinde ıssız bir sokağın,
Mayıs sonu açıyor çiçeğini,
Güzelliği hiç de büyülemeksizin
Asık suratlı Mayıs papatyasının..
Başiboş dolanıp durarak,
Hastalıklarla boğuşarak,
Kıraç, küllü bir toprakta,
Keyiften, neşeden yoksun,
Ağrılar içinde açtı çiçeğini
Zavallı mutsuz 'dâhî'liğim».

Koşutluk, epik edebiyatın bir bölümünde de. gerek imgesel bir bilgilenme aracı olarak ve gerekse heyecansal ifadeliliği (ekspresivite'yi) güçlendirme usulü olarak, özgül bir kullanım alanı bulmuştur.

L. Tolstoy'un «Savaş ve Barış»ındaki bir «ruhsal» kosutluk, örnek olarak gösterilebilir. Prens Andrey, yaşamdan beklemediğini bulamamışlık ve mutsuzluk duyguları içinde, Rostov'ların malikhanesine gitmektedir. Yol üstünde, dalları çökmüş ve gövdesinde geniş yarıklar açılmış koca bir meşe ağacını görür. Ağaç, boz renkli bir ihtiyar dev gibi görünmektedir ve sanki «baharı, aşkı, mutluluğu» aşağılıyor gibidir. Andrey, içinden ona hak verir. Ama sonra Rostov'larda Nataşa ile karşılaşır, ona sevdalanır ve içinde «delikanlıca düşüncelerin ve umutların karmakarışık bir kaynaşmasını» duyar. Dönüşte aynı meşeyi gene görür, ama: «Tümünden değişmiş, etli koyu yapraklarını bir çadır gibi açmış»tır bu kez ağaç; Andrey'i de, nedeni bellisiz görünen bir «sevincin ve gençleşmenin bahar duygusu» kaplamıştır.

A. Ostrovski'nin «Fırtına» oyununda da, Katerina'nın evliliğe ihanetinin cezasını beklediği trajik gerginlik ile. beklenmedik bir anda kopan fırtına arasındaki koşutluk, sanatsal bir doruk noktası oluşturmaktadır. Eyleyen kişilerin karakter ve yaşantıları ile onları çevreleyen doğa arasındaki imgesel koşutlukların ince duyarlıkları bir başka ustası da, bir dizi öyküsü ve romanıyla Turgenyev'dir («Bejin Çayırı», «Randevu», «Sessizlik», «Faust», «Rudin», vb.)

Böyle düz koşutluktan bir de olumsuz koşutluk doğmuştur ki, yaygınlığı çok daha az olan bu koşutluk çeşidine özellikle sözlü halk yaratışlarında rastlanıyor. Örneğin bir halk türküsünün sözleri şöyledir:

«Şahin değil yücelerde uçup süzülen
Şahin değil boz mavili tüyün yitiren.
Bir yağız delikanlıdır geçer atıyla
Kanlı yaşlardır dökülen pınar gözünden».

Düz koşutlukta olduğu gibi burada da, şahin ile yağız delikanlının, yani doğa görüngüsü ile insan yaşamı görüngüsünün, eylem ve durum belliliklerine dayalı bir karşılaştırması yapılmaktadır. Şahin uçuyor, delikanlı atla geçiyor. Her ikisi de güçlük içinde: Şahin, kanadındaki tüyleri yitiriyor, delikanlı ise gözyazı döküyor. Ayrıca o görüngüler birbirlerine bağımlı da değiller, her birinin kendi özerk anlamı korunmakta. Ama, gerek kendi aralarındaki ve gerekse eylemleri arasındaki benzerlik, gene de artık onların özdeşleşmesi değildir: Özdeşlik, aradaki olumsuzlayıcı «değil» sözcüğüyle ortadan kalkıyor. Yani, şahin uçuyor ve kanadından tüyler yitiriyor, gibi görünüyorsa da, hayır, bir yağız delikanlıdır giden ve dökülen de onun gözyaşlarıdır. Dahası, görüngülerin özdeşliğinin değillenmesi, burada, benzerliğin olumlanmasından daha önemlidir. Veselovski'nin doğru olarak belirttiği gibi. olumsuzlama formülü, ruhsal olarak «koşutluğun dışına çıkma» biçiminde görülebilir (82).

Bundan dolayı da olumsuz koşutluk, nesnel olarak meydana getirme'nin (nesnel gösterimin) başlıbaşına bir aracı ve bir eserin bütününün kuruluş temeli olamaz. Olumsuz koşutluk genellikle eserlerin girişlerinde veya tekil bölümlerinde kullanılabilir.

Olumsuz koşutluk öylesine sözlü halk edebiyatına özgü bir araçtır ki, sanatsal yazında bu ancak, yazarın bilinçlice halk yaratışının üslubuna öykünmesi halinde kullanılmaktadır. Sözgelişi Puşkin, «Haydut Kardeşler» poemine şöyle başlıyordu «Bir karga sürüsü değildi bu/ Volga kıyısına yem için çökmüş..» Nekrasov da «Ormanın Kralı Don» poeminde: «Şafak vakti tek bir esinti yok/ Tek bir derecik yok dağlardan akan..» diye yazıyordu.

Böylece, kişileştirmenin yanında imgesel koşutluk da (özellikle bunun temel biçimi olan iki öğeli düz koşutluk da), halk yaratışından kaynaklanmış olan ve sonra sanatsal yazında, özellikle de lirikte kullanılan çok yaygın bir dilsel-nesnel gösterim çeşiti olarak kendini göstermektedir.

GELİŞKİN BENZETME

Olumsuz imgesel koşutluğa, olumsuz karşılaştırma (olumsuz benzetme) dendiği de oluyor (böyle derken elbette ki gelişkin benzetme kastediliyor). Oysa bu yanlıştır. Olumsuz koşutlukta, biri doğadan, öbürü insanlardan olmak üzere iki görüngünün, aralarında benzerlik bulunmasına karşın, özdeş olmadıkları belirtilmektedir. **Gelişkin benzetme**'de ise, bunlar arasında özdeşlik bulunmaksızın benzerlikleri saptanmaktadır. A.N. Veselovski, dilsel-nesnel gösterim çeşitlerinin gelişim evrelerinin birbirini tutarlıca izleyişine ilişkin olarak: «Bir insan-bir ağaç; bir ağaç değil, fakat bir insan; ağaç gibi bir insan» sıralamasını yapmakta haklıydı besbelli. «Benzetme», diye yazıyor Veselovski. «bilincin doğayı çözümleyen zinde

eylemidir» (63). Bilimci Veselovski, bilincin «zinde» eyleminden ,onun zihinselliğinin (entellektüelliğinin) en üst ölçüstünü anlamaktadır ve «doğa» derken de tüm görüngülerinin birliği içinde yaşamı kastetmektedir.

Olumsuz koşutluk ile benzetme arasındaki ayrımlar, bunların doğrudan karşı karşıya getirilmesiyle gözle görülür biçimde anlaşılacaktır. İşte bir halk türküsünden örnek

«Sarı yapraklar döken yel değil
Meşelikten değil bu yelin sesi.
İç çekmekte şu küçücük yüreğim
Titremekte güz yaprağı misali»

Bir yanda «yel» ve «meşelik» imgelerinin tüm yadsınışı ve öbür yanda «küçük yürek» imgesi bulunmakla birlikte bu ilk imgeler gene de koşutluğun çıkış ögesi olarak beliriyorlar. Ardından gelen «güz yaprağı» imgesiye yardımcı bir eklenti gibi katılıyor. Kaldı ki, bir ilgeç ile («misali» gibi) bağlanan benzetmenin (benzetilenin) çokça genişlemesi ve birinci plana geçirilmesi halinde bile, benzetmenin temeldeki genel nitelikleri gene değişmez.

Gogol'ün «Taras Bulba»sından örnekleyelim: «Doğan nasıl gökyüzünde güçlü kanatlarıyla döner döner de birden uzaktan ölçercesine bir durup sonra çırpınan bildircinin üstüne ok gibi saldırırsa, Taras Bulba'nın oğlu Ostab da şimdi öylece saldırıp kemendini şaşmaz biçimde onun boynuna geçecek kesinlikte fırlattı». Bu tümcedeki imgeler için örneğin «Gökyüzünde dönüp duran, doğan değil» de «Taras Bulba'nın oğlu Ostab.», gibi bir başka bağıntı tasarlayalım. Böylece, olumsuz koşutluk ile gelişkin benzetme arasındaki ayrımı iyice açıklamaktadır.

Gelişkin benzetmede de imgesel düz koşutluktaki gibi iki ögeyi, yani karşılaştırılan iki imgeyi birbirinden ayıramamız gerekiyor: Bunlardan biri, anlamı gereği **asal öge**'dir ve anla-

tının ya da lirik içdüşünmenin gelişimiyle yaratılır; ötekiyse yardımcı öge'dir ve asal öge ile karşılaştırılmak üzere getirilir. Gogol'ün anlatısındaki örneğe göre Ostab imgesi benzetmenin asal ögesidir, doğan imgesi ise yardımcı ögedir.

Ancak, çok açılımlı bir gelişkin benzetmede, iki öge arasında, gerek benzetmenin bilgi-öğreti'sel anlamı ve gerekse sanatsal fikrin gelişimi içindeki yeri açısından, değişik biçimde karşılıklı ilintiler bulunabilir. Kimi zaman yardımcı ögenin, özerk bir anlam kazanmış görünüp kendi içinde büyük bir sanatsal genelleme taşıdığı da olur. Bu durumda yardımcı öge artık ötekine, «gibi», «sanki», vb. ilgeçlerle bağımlı duruma girmeksizin, sözdizimi olarak başlıbaşına bir tümcenin içeriği olabilir ve ötekiyle yalnızca anlam bakımından birleştirici bir «öyle» bağlacı ile bağintılanabilir. Dilbilgisi açısından burada bir «koordine» karşılaştırma söz konusudur. Feth'in şiirinden bir örnek verelim

«Gücü yalnız sendedir, şair, yeğin atılımın,

Sözün kanatlıdır, uçarken alırsın

Otların ince kokusunu ve ruhunu gölgeli seslerin..

Öyle yükselir işte, Jüpiter çağırdı mı kartal gururla

Kuru kumsaldan sonsuz semalara

Pençeleri belinde balık demetlerinin».

SİMGELER

İki ögeli düz imgesel koşutluktan, henüz sözlü halk yaratışı içinde bile, nesnel olarak meydana getirme'nin son derece önemli bir dilsel çeşidi olan **simge** doğmuştur.

Daha sonra, soyut kavramların anlaşmayla saptanmış belirtilmelerine hizmet etmek üzere konan çok çeşitli dilsel biçimlere de simge dendi. Ancak, temel anlamıyla simge (sembol), heyecansal-imgesel bir anlam taşıyan bağımsız bir sanatsal imge demektir ki, bu anlam da gene yaşam görün-

güleri arasındaki benzerliğe dayalıdır (Yun: Symbolon işaret, im, bellilik, gösterge).

Simgesel imgelerin ortaya gelişini çok çok eskilerdeki türk geleneği hazırlamıştır. Halk türküleri, türkücünden türkücüye aktarılarak kuşakların belleğinde varlığını sürdürüyordu. Ve bu türkülerin iki ögeli düz koşutluğa dayalı olduğu durumlarda, kullanılan imgelerin anlamsal ilintileri, hem türkücülerin bilincinde, hem de dinleyicilerin kendi bilinçlerinde, giderek daha bir pekişiyordu. Bu nedenle de, bir koşutluğun ilk ögesi, yani doğaya ilişkin imge, daha türküde işitilir işitilmez hemen dinleyicilerin belleğinde, önceden bilinen ikinci ögeyi, yani insana ilişkin imgeyi çağrıştırıyordu; öyle ki, bu ikinci ögenin artık yinelenmesine gerek bile kalmıyabilir oldu. Bir başka deyişle, doğaya ilişkin nesnel gösterim, yavaş yavaş insana ilişkin yaşamı doğrudan belirtmeye başladı. Böylece de ilk öge, simgesel (sembolik) bir anlam kazandı. İnsanlar, insan yaşamını, doğa yaşamıyla aradaki saklı benzeşim yoluyla kavramayı öğrendiler.

Örneğin, yukarıda sözünü ettiğimiz kız isteme türksünde, şahinler ile dünürücü giden «boyar»lar arasında bir koşutluk kurulmuştur. Her ikisinin eylemleri arasındaki benzerlik, türkünün sık sık yinelenmesiyle iyice pekişmiş ve bu benzerliğe alışılmıştır. Böylece de türkünün daha sonraki söylenişinde artık yalnızca şahinlere ilişkin bölümün söylenmesi yeterli duruma gelmiş ve dinleyenler, bu şahinlerin bir kızı istemeye gidip düğün için anlaşılan dünürçüler olduğunu anlar olmuşlardır. Yani, şahinler dünürçülerin «simgesi», küçük ördük ise gelin olan kızın «simgesi» olmuştur. İşte bunun sonucu olan simgesel türkü

- «— Ey şahinler, şahinler, nerelere uçtunuz?
- Uçtuk denizden denize, gölden göle.
- Ne gördünüz orda, neler gördünüz?

- Gördük ki bir küçük ördek, deniz üstünde.
— Kapıp kaldırmadınız, alıp götürmediniz?
— Lâkin bir telek koparmışız kanadından
Sıcak kanını akıtmışız etinden».

Demek ki halk yaratışında simge, bir imgesel koşutluğun, ikinci öğeyi belirten birinci ögesidir. İki öğeli düz koşutluktan, tek öğeli bir koşutluk doğmuştur.

Veselovski, Ukrayna dilinde dışı olan «yıldız»ın, erkek olan «ay»a, kendisinden önce batmasını diye dilekte bulunduğu bir Ukrayna türküsünü ele alarak, şöyle yazıyor: «Türkünün ikinci bölümünü bir yana bırakırsak, bir karşılaştırma ve eşitleme alışkanlığı oluşur bizde; yıldız ile ayın yerine kolayla gelin ile güveyiyi koymaya alışırız» (64). Ancak şunu belirtmemiz gerek: Burada bir «alışkanlık» değil, fakat doğaya ilişkin imgeler ile insana ilişkin imgeler arasında bulunan ve türkünün yinelenmesiyle pekişen nesnel benzerlik çizgilerinin bilgisine varma söz konusudur ki, bu da zaten koşutluğun kendi temelidir.

Başlangıçta, tek öğeli koşutluk olarak simgenin ortaya çıkabilmesi için, doğa yaşamı ile insan yaşamı arasında sürekli bir karşılaştırma ve eşleştirme yapan daha önceki bir «iki öğeli» koşutluğun kullanılmış olması zorunluydu. Fakat türkücüler ve onların dinleyicileri, simgelemeyi dilsel-nesnel gösterimin bir özel çeşidi olarak özümседikten sonra, yani toplumun sanatsal bilincine yaşamın bu yeni gösterim ilkesi ile katıldıktan sonra, simgesel imgeler, artık iki öğeli bir önceki koşutluğa dayanma gereği olmaksızın kendi başlarına da oluşmaya başladılar.

Sanatsal yazında, yani çeşitli ülkelerdeki ve çağlardaki

bireysel yaratışlarda, simgesellik* daha geniş bir kullanım alanı buldu. Doğa imgesi, okuyucunun ya da dinleyicinin, o imgeyi bireysel olarak kendi düşüncesinde doğa ile insan yaşamı arasındaki benzerliğe dayalı canlı çağrışımlar yoluyla algılaması sürecinde, simgesel anlamını kazanmaktadır. Bu süreçte, doğa'nın gösterimi okuyucular için başlangıçta dolaysız ve bağımsız bir anlam taşıyor, fakat daha sonra heyecansal içeriğiyle gösterim, okuyucularda da, insan yaşamının benzer içerikleri yönünde dolaysız bir koşutluğu çağrıştırıyor.

Simgesellik en bol olarak lirik yaratışta görülmektedir. Lirik yaratış çoğu kez sorunsal yanının şu ya da bu oranda soyut oluşuyla belirdiği için, taşıdığı simgeler de okuyucuda insanların eylemlerine, durumlarına ve yaşantılarına yönelik başka başka çağrışımlar uyandırabilir. Bir başka deyişle, lirikte simgesellik, heyecansal yorum açısından çoğu kez bir «anlam çeşitliliği» taşır.

Örneğin A. Koltsov'un «Orman» şiiri kuşkusuz simgeseldir. Bu şiirin A. Puşkin'in anısına adandığı doğrudur ve zaten çoklukla da o büyük şairin yaşamının son yıllarındaki ve ölümündeki trajikliğin anlatımı olarak görülmektedir. Ne var ki böyle bir yorum, şiirin içeriğini yoksullaştırmaya neden olur; ondaki asal imgeyi tek boyutlu bir ussal ve yerinel (allegorik) anlama daraltır. Oysa bu yorumu bilmeyen ve

* Simgesellik ile, yani simgesel imgelerin bulunması ile, ancak 19. yy. sonunda ortaya çıkmış bir edebiyat akımı olan «simgecilik» (sembolizm), birbirine karıştırılmamalıdır. (Öte yandan, burada tanımını verilerek açıklaştırıldığı gibi sanatsal yazın, «sözlü halk yaratışı»ndan farklı olarak, «çeşitli ülkelerdeki ve çağlardaki bireysel yaratışlar» demek oluyor. Yani ikisi arasındaki ayrım, birinin sanat olması ötekinin sanat olmaması ayrımı değildir; fakat halk yaratışının sözlü «anonim» yaratış olmasına karşılık ötekinin «bireysel» edebiyat yaratışı olmasıdır. Bunu göz önüne alarak, çeviride, sözlü halk yaratışının ardından gelen «sanatsal edebiyat» deyimleri için «sanatsal yazın» terimlerini kullanmayı yeğledik. ÇN.)

kendilerini o halksal, şiirsel üslubuyla Koltsov'un dizelerinin heyecansal etkisine kaptıran okuyucular, önce orman imgesini dolaysız anlamıyla algılayacaklardır. Ardından da, gerek çeşitli yaşam koşulları içindeki tek tek insanlara ve gerekse toplumsal devinimlere vb. ilişkin olarak okuyucularda çok daha büyük boyutlu ve çok daha zengin çeşitli çağrışımlar uyandırabilecektir. Böyle bir algılanışta da Koltsov'un şiiri simgesel anlamını gene korur.

Lermontov'un, »Kayalık» ve »Yaprakçık» şiirleri, »Üç Palmiye» baladı, »Şeytan» poemi, gibi sanatsal imgeleri simgesellik taşıyan eserlerine de, salt yazarın kişisel yazgısına ve yaşantılarına yönelik dolaysız anıştırmalar diye bakmak doğru olmaz. O imgeler, bağımsız, heyecansal-genelleyici, simgesel anlamları içinde birer simge olarak kavranmalıdırlar.

Epik ve dramatik ana türlerde simgeselliklere seyrek rastlanıyor; ancak simgesellik, bir epik eserin bütünündeki imgeleştirmenin başlıca özelliği durumunda olabiliyor. Saltıkov-Şchedrin'in »Beygir» masalı buna örnektir. Öykünün odağında, ölümcül çile çekmiş ve sürekli ağır iş sonunda güçten düşmüş bir köylü atı bulunuyor. Yazar, hayvanın dış görünümünü ve fiziksel durumunu tasvir ediyor, ayrıca tarlayı sürmeye çabalayan köylünün gösterimini de kısaca yapıyor. Okuyucu başlangıçta her şeyi dolaysız anlamıyla algılamakta: »Ölü mü, yaşıyor mu belli olmayan» bir koşum beygirinin umutsuz, zor yaşamıdır bu. Ancak, sorunun yalnızca beygirin »rahatından» ibaret olmadığını, asıl sorunun »ağır iş boyunduruğunu taşımak amacıyla yaşamak» olduğunu belirten yazarın kendi acı düşünceleri yardımıyla okuyucu, bütün bunların, beygirin sahibiyle, yani aynı umutsuzluk ve baskı altında bulunan yoksul köylüyle de ilgili olduğunu kavramaya başlıyor. Ağır iş altında ezilmiş beygir imgesi artık okuyucu için, emekçi köylünün köleleşmesini simgelemektedir.

Simgeler başlangıçta, insanı yaşamı ile aradaki benzeşimleri **çağrıştıran** doğa gösterimleri idi. Bu gelenek günümüze dek sürmüştür. Ne var ki edebiyatta ayrıca, insan yaşamının bazı genel süreçlerini belirten tek kişi gösterimleri ve o tek kişilerin eylem ve yaşantılarının bu yönde sergilenişleri de çoğu kez değişmeceli simgesel anlam kazanmıştır. Örneğin, Çehov'un «Vişne Bahçesi» oyununun son perdesinde, satılmış çiftlikten ayrılan Gayev ile Ranevskaya ihtiyar ve hasta olan hizmetkâr Firs'i unuttuklarında ve efendilerine köle gibi bağlılık göstermiş olan o hizmetkâr, çökme durumundaki eski bina içinde kapalı kaldığında, okuyucu ve seyirciler önce oyunda gösterilen tümüyle somut olayların bir bitişini izlerler. Ama ardından bu sahneyi çok daha derinlemesine ve çok daha geniş anlamda algılayabilirler: Kölelik düzeni dünyasının bütünüyle yıkılmaya mahkûm oluşunun bir simgesel ifadesi olarak..

ALLEGORİLER

İmgesel koşutluk nasıl simgeselliği hazırladıysa, simgelerden de **allegorik** (yerinel, temsili istiareli) **imgelere** geçildi. Allegori de simge gibi, yaşam görüngülerinin benzerliğine dayalı bir değişmeceli imge meydana getiriyor ve dile dayalı sanat eserinde oldukça önemli bir yer alabiliyor, hatta kimi zaman eserin tam odağında da bulunabiliyor. Ancak, simgede meydana getirilen görüngü, önce dolaysız ve bağımsız anlamıyla algılanmakta ve dolayimli anlam bundan sonra serbestçe oluşan çağrışım sürecinde ortaya çıkmaktadır; oysa allegori, belirli bir görüngünün sunuluşunun daha en başında, dolayimli (değişmeceli) ikinci anlamın da hemen açığa vurulduğu, bilinçlice uygulanan bir simgesel araç'tır.

Allegoriler, başlangıçta simgesel olan kimi görüngülerin sık sık yinelenerek sonunda herkesçe bilinir ve simgesel an-

lamıyla herkesçe anlaşılır duruma gelmesiyle. henüz irik halk türkülerinde bile gelişmeye başlamıştı. Şahin, dişi şahini; tavus kuşu, dişisini vb. getirmişti; yani güveyi, gelini getirmişti. Hele epik tür alanında, simgelerin allegorilere dönüşme süreci çok daha açıklıkla ortaya gelmiştir. Örneğin. hayvanların yaşam tarzlarını genelleştiren masalların imgeleri, başlangıçta insanların törel özellik ve ilişkilerinin simgesiydiler; sonra, «fabl» türünün oluşmasıyla bu dolayımli anlam, herkesçe bilinen geleneksel bir nitelik kazandı ve böylece o imgeler de allegorilere dönüştüler. Fabl'lerde örneğin tilki daha en baştan hileci bir insanın simgesel gösterimi olarak algılanır; kaplana ya da kurda, kanlı ve zalim bir insanın; yılanı sinsi bir insanın; leyleğe aptal bir insanın ve çakala da kötü niyetli bir insanın simgesel gösterimi diye bakılır hemen, vb. Fabl'lerdeki böylesi allegoriler geleneksel olarak yazardan yazara geçmiştir: Ezop'tan Phadrus'a, daha sonra La Fontaine'e ve Krilov'a..

Ezop dışında bütün bu yazarlar fabl'lerini manzum yazıyorlardı. Ancak daha sözlü halk yaratışında bile özgün allegorik simgesellik taşıyan nesir biçimli fabl'ler oluşmuştur. Bunların en bilineni. folklordaki «Kaulbarş'ın. Kaulbarş'ın Oğlunun, İftiracının, Kurnazın, Haydudun ve Kötü Ruhlu'nun.. Öyküsü»dür.

Saltıkov-Şchedrin de fabl'lerinde bu gelenekten kaynaklanmıştır. Onun «Masallar»ının hemen tümü, açıkça belli allegorik imgeler taşıyan nesir biçimli fabl'lerdir. Ancak, Saltıkov-Şchedrin'de simgesellik ile allegoriyi kendi içinde bağlayan masallar da vardır. Örneğin «Beygir» masasında Saltıkov-Şchedrin, özgün simgesel bir köylü beygiri imgesinin yanında allegorik dört «asalak» imgesini de biçimlemiştir. Bunlar da at türündendirler, ama efendilerin hara'sında beslenmişlerdir. Suskun yatan beygir üstüne konuşmaya başladıkları anda hemen bunların her birinde 1870 yıllarının Rus toplumdaki

belirli toplum kesimlerinin birer temsilcisini görürüz («tem-silî» istiare. ÇN). Bu yolla masalın yergici-taşlamacı içeriği elbette ki güçleniyor, fakat sanatsal düzeyi de bundan zarar görüyor. Gorki'nin «Fırtına Kuşunun Şarkısı»nda da benzeri bir durum vardır. Onda da simgesel ana imgenin hemen ardından, «mızıldanan» ve «besili gövdelerini» kaya yarıkları arasına gizleyen dalgıç kuşlarının ve penguenlerin allegorik imgeleri geliyor.

Allegorik imgelere lirikte de rastlanır. Örneğin, Puşkin'in «Ey Bulut, Fırtınadan Arta Kalan, Her Yana Dağılan, Sen!» şiirindeki bulut imgesini, insan yaşamından çeşitli heyecansal koşutluklar çağrıştıran bağımsız bir doğa gösterimi olarak simgesel anlamda algılamak olanaksız. Bu imgeyi, açıkça belirgin koşullara ilişkin, yani şairi tehdit eden siyasal tehlikelere ilişkin simgesel bir yargı anlamında allegorik olarak anlamak gerekiyor.

AMBLEMLER

Amblem dediğimiz bir simgesel değişmece çeşidi daha vardır ki, bunu simgelerden ve allegorilerden ayırmak durumundayız. Bu dolayimli gösterim çeşidine plastik sanatlarda ve resim sanatında oldukça sık rastlarız; hele kullanım eşyaları sanatında bu gösterim çeşidi iyice sık görülmektedir.

Veselovski gibi gene imgeselliğin «geleneksel» biçimlerini incelemiş olan A.A. Potebnya, «Edebiyat Kuramı İçin Notlar»ında, allegori ile amblem arasındaki ayrıma ilişkin olarak şu doğru saptamayı yapmıştır: Allegorinin dinamik (devingen) ve süje yaratıcı olmasına karşılık, amblem statiktir (duraldır). Ancak bu imgesellik çeşitleri arasındaki ayrım, özünde çok daha derindir ve değişmeceli dil kullanımının temel ilkelerine kadar uzanmaktadır. Allegori, simge gibi, yaşam görüngüleri arasındaki benzerliğe davalıdır; amblem ise gö-

rüngüler arasındaki dolaysız ilintiye dayalıdır. Sözgeşi, çipo (çapa) bir simge değildir, umudun bir amblemidir; çünkü bu demirleme ögesi fırtınaya karşı gemiyi kurtarmanın bir aracıdır. Yüreği delmiş bir ok, bir simge değildir, aşkın bir amblemidir; çünkü ok, mitolojideki aşk tanrısı Amor'un silahı olarak bilinir, yürek ise duyguların yuvası sayılır.

Tüm bu örneklerde, imgenin belirttiği şey ile imgenin kendisi arasında bir benzerlik değil, fakat dışsal bir ilinti var; aralarında bir çeşit değme (temas) var. Dolayısıyla amblem, düzdeğişmecedeki gibi bir değişmece ilkesine dayanır. Yani, eğretilmeye göre düzdeğişmece ne ise, simgeye göre amblem de o oluyor. Amblemlerin belirgin niteliği, dural oluşlarıdır: bu nedenle de edebiyatta görece seyrek kullanılırlar. Ama gene de hiç rastlanmaz değildirler. Örneğin Puşkin'in «Anakreon'un Mezarı» şiirindeki şu imgesellikler amblem tarzındadır. «Görüyorum: Üstünde bir lir/ Tatlı bir susuşla düş kurmakta.. Görüyorum: Lir'in üstünde bir güvercin/ Güller içinde bir kupa, bir de çelenk..»

Dilsel-nesnel gösterimdeki imgeselliğin, yani nesnel olarak meydana getirme'deki imgeleştirmenin, yaşam görüngüleri arasında karşılaştırma ve benzetme yapmaya dayalı olarak yavaş yavaş gelişmiş bulunan asal çeşitleri, tarihsel köken bakımından taa ilk toplumun ayrımlaşmamış (sinkretistik) yaratışına kadar uzanmaktadır.

BİR DİLSEL-NESNEL GÖSTERİM ÇESİDİ OLARAK ABARTMA

Ayrımlaşmamış (sinkretistik) sözlü yaratış. fantastik içeriğiyle, kişileştirmeler yanında bir bileşen daha ortaya getirmiştir ki, bu bileşen, toplumun kollektif bilincindeki kendiliğinden bir abartma'dan ileri gelmektedir Kendi güçlerinin az gelişmiş olması nedeniyle ilk toplumun insanları, gerek

doğa güçlerini, gerekse hayvanları ve bitkileri kişileştirmekle onları çok daha büyük olarak tasarlıyorlar, çok daha güçlü ve hızlı kabul ediyorlardı ve onlarda çoğu kez doğaüstü yetiler görüyorlardı. Doğa'nın abartılması (hipersolizasyonu, yükseltilmesi), ilk toplumun dünya anlayışının asal bir yanını oluşturmaktaydı: dolayısıyla o toplumun sanatsal yaratışının da bir asal yanı oluyordu*.

Özellikle ilk toplumun mitolojisinde abartma çok fazladır. Buna iyi bir örnek olarak eski İskandinav'ların mitolojik tasarımları gösterilebilir: Gök tanrıları olan «Ase»ler (Ondin, Thor vd.) İskandinav'lara göre her yönden sonsuz güçlüydüler. Yerin yarı-tanrı'ları, yani devler, «Thurs»lar olarak öyle büyüklerdi ki, insanları çevreleyen dünyanın tümü, bu devlerden birinin, yani «Thurs»ların ilk atası «İmir»in gövdesinden oluşmuş görünüyordu İskandinav'lara.

Folkloristik kahramanlık destanlarında, tanrıların eylemlerinin abartılması, onların ulusal anlamları için yüceltici-

* «Abartma» (hiperbol) sözcüğü ile, edebiyat biliminde, sanatsal yaratışın başka başka yanları belirtiliyor. Sözcüğün en geniş anlamıyla «yükseltme» (hiperbolizasyon), karakteristik görüngülerin yaratıcı tipikleştirilmesi demek olan sanatın, asal niteliğini kapsamaktadır ki bu sayede o görüngülerin karakteristik öğeleri, sanatsal imgelerde gerçek yaşamda olduğundan çok daha açık seçik, çok daha yoğunlaştırılmış, çok daha tamamlanmış bir ifade kazanabiliyorlar.

Fakat «abartma»yı daha dar anlamıyla, yani dilsel-nesnel gösterimin bir çeşidi olarak da alabiliriz. Bu gösterim çeşidi, karakteristik görüngülerin sanatsal imgelerde dış ölçüleri yönünden ve dışsal etkinlikleri ile bunların sonuçları yönünden çokça abartılmaları demek oluyor. Nihayet bir de, genellikle eğretilmeler ve benzetmeler yoluyla yaratılan özel dilsel abartmalar vardır. Gogol'un «Bir kuşun Dnepr'in ortasına dek uçtuğu az görülmüştür.» saptaması, Dnepr ırmağının genişliğinin nesnel olarak bir abartılmasıdır. Ya da: «Bu harika hava hem serin, hem de sıcak, çok tatlı ve çok yumşak, hem de bir güzel kokular okyanusu saçıyor ortalığa» (Gogol). Buradaysa eğretilmeli (metaforik) bir abartma söz konusudur.

heyecansal bir olumlamayı dile getirmektedir.

Örneğin «Dobrynya ve Vasili Kazimiroviç» destanında Dobrynya'nın Tatarlar ile olan savaşı böyle sergilenmiştir:

«Dehşet saçan Tatar birlikleri duruyor orada
Korkunç Tatar birlikleri dehşet saçan.
Bir omuzları var fersah fersah,
İki gözlerinin arası uzak mı uzak,
Omuzlarının arası müthiş kocaman..»
Ya da
«Dobrynya başladı Tatar birliklerini geri sürmeye
Tutunca bacaklarından,
Birlik başladı sallanmaya
Başladı devrilmeye..»

Ortaçağ başlarında bu destanların dinleyicileri, böylesi abartmaları, safça ve kolayca inanarak kabullenirlerdi Fakat daha sonra ve özellikle de Ronesans'tan bu yana. dilsel-nesnel gösterimin öteki geleneksel çeşitleri gibi abartma da. belirli sanatsal içerikler için bilinçlice seçilmiş bir ifade aracı oldu

Abartma araçları, özellikle Rabelais'de ve Swift'te pek boldur. Örneğin kral Grandgousier'nin oğlu dev Gargantua'nın yaşamı şöyle tasvir ediliyor: «Tıkabasa kahvaltı ettikten sonra kiliseye giderdi.. Kilisede yirmialtı ya da otuz tören izlerdi.. Sonra, yani arada esash bir su döktükten sonra, masanın başına geçerdi. Doğal olarak ağır bir midesi olduğu için de yemeğine birkaç düzine jambon, füme öküz dili, sucuk, sosis ve benzeri şarap aperatifiyle başladırı. Bu sırada, adamlarından dördü değişik tokuş durmaksızın ağzına hardal akıtırlardı...», gibi.

Ancak, romantik heyecansal bağlanımlı eserlerde de dilsel-nesnel abartma, gösterim araçları arasında yer almaktadır. Örneğin: Hugo'nun «Han d'Islande» romanındaki «Han» imgesi, Shelley'in «İslam'ın Başkaldırması» poeminin girişindeki yılan ve kartal imgeleri, Bryusov'un «Anımsama» eserindeki Prometheus imgesi, gibi.

Halk ayaklanmalarındaki kahramanlığı öven eserlerde abartma (yükseltme), gösterimin (meydana getirme'nin) vazgeçilmez bir bileşenidir. E. Verhaeren'in «Ayaklanma»sı örnek olarak gösterilebilir. Mayakovski'nin «150.000.000» poemindeki devrimci «ivan» imgesi de böyle kurulmuştur.

Bunların hepsi, dilsel-nesnel gösterimin (dil açısından, nesnel olarak meydana getirme'nin) değişik çağlardaki sanat eserlerinde hep yeni düşünsel içerikleri dile getiren, asal çeşitleridir

O N Y E D İ N C İ B Ö L Ü M

SANATSAL SÖYLEMİN SESLENDİRMESEL- SÖZDİZİMSEL İFADE GÜCÜ

Buraya kadar, gerek sanatsal söylemdeki tek tek sözcüklerin ve deyimlerin ve gerekse bu tek tek sözcük ve deyimlerden meydana gelmesine karşın bağımsız bir nesnel anlam taşıyan imge bütünlerinin gösterim (meydana getirme) ve ifade (ekspresivite) güçlerinden söz ettik.

Ancak, söylemin her çeşidinde sözcüklerin ve sözcük bağlantılarının biraraya gelerek düşünceleri dile getirmesi, onların seslendirmesel-sözdizimsel yönden birbirlerine bağlanmaları yoluyla olur. Sözdizimi (Sentaks), sözcüklerin, söylemin bölümleri olan tümceler içindeki düşünsel ve heyecansal-mantıksal düzenlenişlerini ve karşılıklı ilişkilerini meydana getirmektedir. Sölyemde seslendirme (intonasyon, tonlama*, tit-

* «Tonlama» teriminin dilimizde salt «vurgulama» anlamında kullanıldığı da oluyor. Oysa bu ve bir sonraki bölümlerde ayrıntılıca görüleceği gibi vurgulama, seslendirme ile aynı şey değil-onun yalnızca bir bileşeni. Dolayısıyla böyle bir karıştırmayı önlemek için «intonasyon» terimi karşılığı olarak «tonlama» terimi yerine «seslendirme» terimini kullanmayı yeğledik. Ancak, «söylem» terimine koşut olarak belki «seslem» terimi «intonasyon» için en kullanışlı karşılık olabilir. ÇN.

remleme) ise, sözcükler arasındaki düşünsel ilişkinin işitme duyumumuz tarafından algılanabilen bir maddi ses içinde gerçekleştiği ve tümceleri söylememizi sağlayan ton kullanımıdır.

Edebiyat dilinin sanatsal olmayan anlamlarında, yani örneğin bilim, felsefe, kamu iletimi ve hukuk söylemlerinde, sözcüklerin mantıksal ilişki ve düzenlenişleri, heyecansal olanın üstünde bir ağırlık taşır. Buna karşılık sanatsal söylemde, sözün «heyecansal» anlamı, «mantıksal» anlamını hiç bir zaman tümünden geriye itmemekle birlikte, her zaman mantıksal anlamdan az veya çok daha ağır basar. Hele, heyecansal-ekspresiv ton kullanımı olarak seslendirme, sanatsal söylemde özellikle önem taşımaktadır.

İlke olarak sanatsal söylem, asla yalnızca el yazılı ya da basılı metinden gözle okunma biçiminde salt optik yolla algılanmamalıdır; sanatsal söylem aynı zamanda akustik olarak da, yani o söylemin canlı ve dolaysız algılanabilen seslendirmesal tınısıyla da birlikte özümlemelidir. Ancak bu yolla dil sanatının bir eseri, düşünsel içeriğinin tüm heyecansal-imgesel zenginliğiyle tastamam ortaya çıkabilir.

SESLENDİRME

Söylemde seslendirme, değişik çeşitleriyle çok yönlü ve karmaşık bir olgu olarak kendini gösteriyor. Burada, şu temel bileşenleri birbirinden ayırabiliriz: Söyleyişteki susuşların düzeni, söyleyiş ezgisi, vurguların (mantıksal, heyecansal, ritmik vurguların) düzeni ve bir de söyleyiş temposu..

Söyleyişteki susuşlar, sesli ifadede, tümcelerin veya tümceler içindeki anlamsal birimlerin birbirinden ayrılmasını sağlayan kesintilerdir, duraklardır. Tümcenin veya bir anlamsal birimin bileşenleri olan tekil sözcükler, susuşlarla birbirinden ayrılmazlar, tersine birarada söylenirler ve yalnızca anlamda kendilerini belli ederler. Günümüz metinle-

rinde susuşlar, nokta, virgöl, iki nokta üst üste vb. noktalama işaretleriyle belirtilmektedir. Ancak, canlı, sözlü konuşmada öyle susuşlar da yapılır ki, bunlar gene bir sözcük grubunu ötekilerden ayırdıkları halde, metin içinde noktalama işaretleriyle belirtilmezler.

Bu seslendirme susuşlarının bazıları, bir tümcenin mantıksal anlamını açıklaştırmaya hizmet ediyor. Örneğin bir tümce içinde büyükçe sözcük grupları hem özneyle ve hem de yüklemle bağıntılıysa, bu gruplar, metinde ayrıca noktalama işareti konmaksızın, açıkça algılanabilecek susuşlarla birbirinden ayrılır. Sözelimi: «Dev gibi, metal parlaklığında bir jet uçağı/beton pistte havalandı», tümcesindeki ilk yedi sözcük (yani özne grubu), son üç sözcükten (yani yüklem grubundan), bir mantıksal susuşla ayrılır, fakat bunun için araya virgöl konmaz (susuş noktası burada«/» işaretiyle gösterilmiştir. ÇN).

Başka bir örnek: Bir tümcede, «ve» bağlacı yoluyla aynı bir özneye bağlanmış iki eylemsel yüklem arasında (onlara ilişkin sözcüklerle birlikte), bir susuş yoluyla, noktalama işareti olmaksızın seslendirmesel bir alt bölünme sağlanır. «Oğlan çocuğı babasının arkasından koştu/ ve bir sevinç cığlığı attı», tümcesinde «ve»den önceki susuş böyledir. «Ve» bağlacıyla bağı aynı düzeydeki iki yan tümce de gene aynı biçimde birbirinden ayrılır. Örneğin: «Oralar, çok sevdiğim/ ve sık sık anımsadığım yerlerdi», tümcesindeki gibi.

Söyleyişteki susuşlar, seslendirmenin çok önemli bir varnını oluştururlar. Susuşlar olmaksızın anlamlı bir sövlem olamaz. Susuşların yanlış düzenlenişiyse, söylemin anlamını çarpıtır, değıştirir.

Sövlemde seslendirmenin bir başka bileşeni, sövleyiş ezgi'sidir. «Ezgi» terimi genellikle şarkı için ya da çalgısal müzik için kullanılıyor. Bir müzik parçasının müziksel «tema»sını ve «eşlik»ini oluşturan insan ve araç seslerinin bü-

tün tonları (titrem'leri) kesin belirli oluyor. Müzikte ton yükseklikleri arasındaki ayrımların (incelik kalınlık ayrımlarının, titrem farklarının), kesin değerler olarak belirtilmesi zorunludur. Bunlara «aralık» (interval) deniyor (iki, üç, dört ses aralığı, gibi) ve ses akor'ları bunlar üstüne kuruluyor. Bir sesin, gerekli titremden (ton'dan) azıcık sapsması durumunda bile ezgi bozuluyor. armoni yıkılıyor, «kakafoni» ve «kakışım» çıkıyor ortaya. Bir şarkıcının veya bir çalgıcının kulağı bu incelikler için yetersiz olduğunda, ya da bir çalgının akordu bozuk olduğunda gene aynı durum doğuyor.

İnsanın sesli söyleyişinde de bir ezgi vardır. Söyleyişte sözcüklerin, belli ton yüksekliklerinde olan ve uzun ya da kısa söylenen **ünlü**'lerinin (eski deyişle «sesli» harflerin, ÇN) sesleri, hele bir de vurgu onlardaysa, özellikle belirgin biçimde algılanıyor. İşte sözcüklerdeki ünlü seslerinin tonları arasındaki karşılıklı ilişki ve bunların birbirini izleyişleri, söylemin ezgisini oluşturmaktadır.

Ne var ki, **müziksel** ezgiden farklı olarak konuşma ezgisi kesin ve belirli ton yükseklikleri (titrem değerleri) taşıyamaz, taşıması da zorunlu değildir; ayrıca, koşuklu olmayan olağan söylemde kesin ve belirli ton uzunlukları da bulunmaz. Öyle olsaydı, söyleyiş bir opera resitatif'ine (düz konuşma gibi olan **müzikli** söyleyişe, ÇN) benzerdi. Ünlüleri kesin belirli titremlerde ve uzunluklarda söylenen bir söylem, olağan koşullarda, hatta özel bir seslenişte bile, tuhaf bir etki yaratırdı herhalde, gülünç olurdu. Müziksel ezgiden farklı olarak konuşma ezgisinin özgüllüğü de zaten, kendi içinde müziksel bir armoni göstermeyişinde ve «kakafoni» ya da «kakışım» gibi kavramların söz konusu olamayışında yatıyor. Ancak buna karşın her ulusal dilde gene de, konuşma ezgisinin özellikleri ve ayırdedici nitelikleri kendini belli etmektedir.

Sususlar gibi ezgi de söylemin mantıksal anlamı ile stkı bir bağıntı içindedir. Hatta ezgi çoğu kez anlamı doğrudan gerçekleştirir ve belirler bile. Bir tümce, hangi sözcüklerinde sesin tizleştiğine ya da pesleştiğine göre, değişik anlamlar almaktadır. Kimi zaman aynı bir tümce içindeki aynı bir sözcük, ezgisel olarak farklı söyleniyor. Bu ise, bütünü anlamını değiştiriyor. Örneğin:

↙ ↘ ↙ ↘
"Alyoşa, silah arkadaşım benim, düştü Leningrad'da"
ile,

↙ ↘ ↙ ↘
"Alyoşa! Silah arkadaşım benim düştü Leningrad'da"

Seslendirmelerine bakalım (yükselen oklar heceden heceye ezginin tizleşmesini, alçalan oklar ise pesleşmesini belirtmektedir): İlk durumda «Alyoşa» öznedir ve «silah arkadaşım benim», öznenin koşuntusudur. İkinci durumdaysa, «Alyoşa!» sesleniştir, «silah arkadaşım benim», öznedir.

Bu örnekte görüldüğü gibi, tümcenin değişik ezgisel biçimlenişi, onun mantıksal anlamında da değişikliğe neden oluyor. Öte yandan, özellikle sanatsal söylemde, ezginin sözcüklere heyecansal bir ifadelilik (ekspresivite) kazandırma gücü vardır. Ancak bu her ikisi, belli tarzlarda söyleyiş ezgisiyle bağlantılı bulunan sessel vurgulamalar yardımıyla da dile getirilebilir.

Söylemin sözcüklerindeki veya hecelerindeki **vurgular**, seslendirmenin üçüncü asal bileşenini oluşturmaktadır. Vurgular değişik anlamlar taşıyabiliyor. Her sözcükte heceden biri daha vurguludur ve bu, o sözcüğe belli bir anlam katar, onu örür. İşte bu vurguya, **sözcük vurgusu** deniyor. Kimi zaman bu vurgu, «bağımsız» sözcükten «yardımcı» sözcüğe kayar, diyelim ad'dan ilgeç'e geçer. O zaman, örneğin Rus dilinde, **ad olan sözcük vurgusunu yitirir**. Gene kimi za-

man bir tümce içindeki bir sözcük ya da sözcükler grubu, daha kuvvetle vurgulanarak öne çıkarılır: «Yolda yağmur başladı, sonra da sağnağa çevirdi», tümçesinde «yağmur»un vurgulanması gibi.. Bunlar da **mantıksal vurgular**'dır, yani tümcelere ya da tümcenin bölümlerine belli anlamlar veren vurgulamalardır.

Mantıksal vurgulamalar ile sesin bu vurguları izleyen tizleşme veya pesleşmeleri (söyleyiş ezgisi), belli bir tarzda tümcedeki sözlerin düzenleniş ve konumlarıyla bağlantılıdır. Burada çoğu kez belirleyici rolü ezgi oynar. Aynı bir tümce içinde, mantıksal vurgu taşıyan sözcük, değişik ezgi durumlarında (soru, ünleme, ya da bildirme seslendirmeleri gibi değişik durumlarda) değişik yerler alabilir ve böylece sözcük konumları tümüyle değişebilir. Örneğin: «Hava güzel mi bugün?», «Hava güzel bugün», «Bugün hava güzel», gibi.

Bildirme (haber) seslendirmesiyle aktarılan tümcelerde, mantıksal vurgulamayla öne çıkarılan sözcük, tümcenin sonuna gitmek ister (dilimizde, vurgu eylemde değilse, vurgulu sözcük eylemden bir önceye gitmek ister, ÇN). Örneğin «Kardeşim dün köye gitti», «Köye dün kardeşim gitti», «Kardeşim köye dün gitti», «Dün kardeşim köye gitti», gibi. İlk tümcede mantıksal yüklem olarak, yani önceden bilinen görüngüleri güçlendirecek yeni ve dolayısıyla çok önemli «haber» olarak, kardeşin gittiği yer öne çıkıyor; ikinci tümcede, oraya başka birinin değil de kardeşin gitmesi önem kazanıyor; üçüncüde onun ne zaman gittiği en önemli oluyor ve nihayet dördüncüde, örneğin tüm engellere karşın, onun oraya gitmiş olduğunun altı çiziliyor.

Bir tümcenin mantıksal yüklemine taşıyan sözcük eğer sonda değilse, o zaman o sözcüğün düşünsel öneminin fark-edilebilmesi için özellikle kuvvetli vurgulanması gerekir:

«Kardeşim dün köye gitti», gibi*.

Aslında her çeşit söylemde, fakat özellikle de sanatsal söylemde, metnin sesli ya da sessiz okunuşunda, mantıksal vurgulama yoluyla sözcüklerin gereken doğrulukta öne çıkarılmaları her tümcenin belirli bir bağlam içindeki doğru anlamlarının ortaya çıkabilmesi için kaçınılmaz bir zorunluluktur.

Kaldı ki sanatsal söylem, heyecansal imgeleştirici niteliğinden dolayı içeriğinin tüm özelliklerinin ortaya çıkabilmesi için, yalnızca mantıksal vurgularının doğru düzenlenmesini değil, ayrıca heyecansal-ifadeli anlam taşıyan ek vurguların da konmasını gerektirir. İşte burada etkilemeli (empatik, tumturaklı**) vurgular söz konusu oluyor (Yun: Emp-

* Bu amaçla tümce: «Kardeşim dün gitti köye», biçiminde de kurulabilir. Mantıksal vurgu taşıyan sözcüğün sona kaymak istemesinin, dilimizde, tersine bir uygulaması da görülüyor. Kimi radyo-TV spikerleri, mantıksal vurgu taşıyan taşıyan, yani tümcedeki «en önemli haber sözü» olsun-olmasın, bir kural gibi sondaki (yani eylemden bir önceki) sözcüğü ve onun son hecesini hem tizleştirip vurguluyarak ve hem de arada susuş yaparak, o sözcüğün taşıdığı öğeyi öne çıkarıyorlar. Örneğin: «Değerli sanatçının cenazesi bugün büyük bir törenle Karacaahmet mezarlığında toprağa verildi.», haberini okurken, «mezarlığında» sözcüğünü vurguluyarak ve son heceye doğru tizleştirerek, üstelik susuşla da ayırarak seslendirdiklerinden, sanki bu haberin en önemli yanı, toprağa verilen yerin, başka bir yer değil de, Karacaahmet mezarlığı oluşuymuş gibi son derece aykırı bir mantıksal vurgu çıkıyor ortaya. Oysa bir çok haber metninde, en önemli öğeler hiç de ille en sonda yer almıyorlar. Dolayısıyla, hep sondaki (eylemden bir önceki) sözcüğü vurgulama «ezgi»si, bir seslendirme yanılsı olarak çoğu kez haber mantığını çarpıtan tipik bir örnek oluşturuyor. ÇN.

** «Empatik» terimi karşılığı olarak her durumda «turturaklı» terimini kullanmak, özellikle burada dar ve yanıls anlaşıma tehlikesi doğuracağı için «etkilemeli», «etkileyici» ve «etkilemeci» terimlerini yeğledik. ÇN.

hâsis - Pekîştirme, üstüne basma, içe işleyicilik). Bu vurgular aynı zamanda gene etkilemeli söyleyiş ezgisiyle birleşiyorlar. Sanatsal söylem, seslendirme açısından zaten öteki söylem çeşitlerine cranla çok daha karmaşıktır. Sanatsal söylemin tüm seslendirmesel-sözdizimsel yapısını yazar, düşünsel-heyecansal içeriğin en tam biçimde dile gelmesini sağlamak üzere yaratıyor. Bu söylem içinde her şey sanatsal olarak düşünülmüş ve sanatsallıkla koşullanmıştır.

Sanatsal söylemde, mantıksal anlam taşımadıkları halde heyecansal-imgesel düşünüşün özellikle önemli ifade araçları olarak beliren sözcükler de, etkilemeci vurgular ve ona uygun söyleyiş ezgileri yardımıyla öne çıkarılır. Örnek: «Herşey ölmüş gibi; yalnızca yukarda, göğün derinliklerinde bir tarla kuşu kanat çırpıyor, ve gümüş sesler hava basamaklarından sevgili yeryüzüne doğru uçarak iniyor, bir de tek tük arada bir martının çığırışı ya da bir bildircinin keskin sesi bozkırda yankılanıyor» (Gogol). Bu metinde etkilemeci vurgu taşıyan ve söyleyiş ezgisinin güçlü yükseltişiyle birleşen sözcükler öne çıkmaktadır. Ancak kimi durumlarda, tümcenin genel anlamı nedeniyle mantıksal vurgu gerektiren sözcükler, aynı zamanda taşıdıkları heyecansal imgesellik nedeniyle etkilemeci vurguyu da kendilerinde çakıştırabilirler. Örneğin: «Tüm çevre uykuya dalmış. Ama yukarda herşey yaşamın soluğunu alıp veriyor, her şey harika ve coşkulu. Sonsuz mutluluk duyuyor insan ve ruhun derinliklerinde giderek sayısız gümüş hayaller kıpırdanıyor» (Gogol), tümcesinde, yalnız mantıksal değil fakat etkilemeci vurgunun da bulunduğu sözcüklerin altı çizilmiştir.

Son olarak, seslendirmenin bir başka bileşeni de söyleyiş tempo'sudur. Tempo deyince, tümcelerin söylenişindeki hızlılık ve yavaşlık derecesini ve ayrıca hızlanınayı ve yavaşlamayı anlıyoruz. Müzikte olduğu gibi sanatsal edebiyatta da bir eserin veya eserdeki bölümlerin sunuluş temposu, o

eserin düşünsel içeriğine ve imgesel cisimleşmesine bağlı olarak değişmektedir. Örneğin Beethoven'in «Ay Işığı Sonatı»nın ilk bölümü (ilk tümcesi) daha hızlı bir tempo ile (allegro) çalınacak olsa, bestecinin yarattığı parça ile alay edici bir izlenim doğar. Bir «Çastuşka»yı (dörtlüklü hafif türkü) çok yavaş (adagio) çalacak olursanız, türküdeki hızlı dans ritmi ve dolayısıyla özgül heyecansal yönseme yitip gider.

Sanatsal söylemde ve özellikle lirik söylemde de, her ne kadar temponun çok kesin bir belirlenişi ve bunun metronom ile saptanışı olanaksızsa da, gene müziktekine benzer bir gidiş görülmektedir. Örneğin Nekrasov'un şu şiirinin, taşıdığı trajik ve derin düşündürücü içerik dolayısıyla, ağır ve üstünde dura dura seslendirilmesi gerekiyor: «Boğucu bir gece! Soluk soluğa/ Kıvranıyorum umutsuz bir ürküntü içinde./ Ah, bir fırtına kopmalıydı, bir fırtına/ Vade doldu, fazlasıyla hem de!» Buna karşılık gene Nekrasov'un «Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?» poemini şu başlangıcı ise daha canlı ve daha hızlı bir seslendirme gerektiriyor: «Yıl hangi yıl - siz hesaplayın/ Hangi ülkede bilin bakalım/ Her neyse işte, bir gün sokakta/ Yedi gariban köylü buluşmuşlar/»

Sanatsal edebiyatta, söz diziminin seslendirme ile olan ilintisi de göz önüne alınırsa (ki bu, sesli okumayı gerektirir), o zaman ayrı ayrı sözdizimi görüngülerinin anlaşılması da daha kolaylaşır.

SANATSAL EPİTETON (BELGEÇ)

Sanatsal sözdiziminin son derece yaygın bir görüngüsü, epiteton'lardır (epiteta, belgeç, sanlık «Bir adı ya da ad değerli bir birimi belirleyen birim; özel olarak, adla tamlama kuran sıfat», Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü, TDK; Yun: Epithetos Katkı, eklen-

ti, ÇN). Epitetonlar çoğu kez, değişmeceli anlam taşıyan sözcüklerin, eğretilmelerin ve benzetmelerin yanında yer alan bir dilsel görüngü olarak anlaşılıyor. Oysa bu yanlıştır. Aynı bir sözcük, anlamsal bakış açısından bir eğretilme, sözdi-zımsal bakış açısansa bir epiteton olabilir. Örneğin: «Ül-kemdi döndüğüm/ O **ince**, o **düşünceli**» (Yesenin), dizesinde böyledir. Anlamsal bir epiteton, Puşkin'in «Kibirli savaşı-
ları, **kuzeyin** kılıçlarından kaçtılar», dizesinde olduğu gibi aynı anda bir düzdeğişmece de olabilir; veya Krılov'un şu di-zesindeki gibi bir tersinleme olarak da anlaşılabilir: «Nerden bu geliş, **akıllı** kafa?» Gelişkin benzetme, eğretilmeli ve düz epiteta (epiteton'lar) içerebilir. Örneğin şu dizelerdeki gibi: «Yaşamım, yoksa bir düş mü? / **Haykıran** ilkyaz baş-langıcı gibi dörtnala gidiyordum, **gülpembe** atımın üstünde» (Yesenin).

«Epiteton» Yunanca'dan geliyor ve bir çeşit «sıfat» anla-mında kullanılıyor. Gerçekten de sanatsal söylemde sıfatlar çoğu kez birer epiteton'durlar, ama her zaman değil. Bir sı-fat, ancak imgesel bir düşüncenin **heyecansal-ifadeli** bir ge-liştiricisi olarak kendini gösteriyorsa ve bu nedenle de bir ezgi, ya da az çok güçlü bir vurgu yoluyla etkilemeci biçimde öne çıkarılmayı gerektiriyorsa, o zaman epiteton durumuna gelir. Oysa bir sıfat, mantıksal bir düşüncenin geliştiricisi de olabilir. İşte bu durumda o sıfat epiteton olarak görülmez. Örneğin Gogol'un: «Durgun havada Dnepr, **bir başka güzel-dir**», dizesinde «bir başka güzel» sıfatı yüklemidir ve bu ne-denle mantıksal bir vurgu taşır; fakat aynı zamanda apaçık dile gelen heyecansallık nedeniyle de uygun ton yükseltılme-si (tizleşme) yoluyla bir etkilemeci vurgu gerektirir. İlk ba-kışta öteki sıfata da, yani «**durgun** havada» biçimindeki za-man belirtiminin ögesi olan «durgun» sıfatına da epiteton diyebilirmişiz gibi görünüyor. Fakat hayır. «Durgun» sözcü-ğü burada epiteton değildir. çünkü her çeşit «etkilemeci»

ayrıcalıktan yoksun olduğu için ve daha sonra Dnepr'in ır-tınada ise «korkunç» olabildiği biçiminde gelişecek olan karşıtlığın bir ögesi durumunda bulunduğu için, ağırlıkla mantıksal bir vurgu gerektirmektedir. Demek ki, bir adı belirleyen her sıfat, ille epiteton değildir. Öte yandan, sıfat olmayan sözcükler de, eğer anlamlarının heyecansallığı ne-deniyeye etkileyici vurgu gerektiriyorlarsa, epiteton olarak an-laşılabilirler.

Nitekim epitetonların çok yaygın bir dilbilgisel biçimini belirteç'ler (eski dilde zarflar, ÇN) oluşturmaktadır. Örneğin: «Deniz **boğuk** ve **kederli** uğulduyordu» (Gorki). tümcesinde böyledir. Ancak, belirteç de kimi zaman yalnızca mantıksal bir vurgu taşıyabilir. O zaman o belirteç de epiteton değildir. Örneğin, Turgenyev'in: «**Kazyan**, yol boyunca inatçı bir suskunluğu sürdürdü ve sorularımı hep **isteksizce** ve **bölük pörçük** yanıtladı», tümcesindeki belirteçler, tümcenin anla-nına yalnızca mantıksal bir katkı sağlıyorlar.

Özne ya da tümleç konumundaki bir ad'ın **koşuntusu** (san belirtici) durumunda bulunan ad'lar da epiteton olabi-irler. Örnek «**Kamuoyu** dedikleri bu işte/ **Onur yıkan put hazretleri**,/ Uğruna tüm dünyanın kurban gittiği!» (Puşkin). Bir de yalnızca mantıksal anlam taşıyan koşuntu örneği ve-relim: «Pavyonda otururken genç bir kadın gördü, orta boy-**lu bir sarışın**» (Çehov).

Ayrıca, yüklem işlevi gören adların da epiteton anlamı taşıdıkları oluyor: «**Çoğu** kimsenin gözünde Onegin/ (İnsan sarraflarının, müşkülpesentlerin) / **Akıllı bir kafa**'ydı, **ukalâ** da olsa» (Puşkin).

Son olarak, çok ender durumlarda belirgin bir heyecan-sal değerlendirme getiren bir **özne** bile epiteton işlevi görebilir: «**Dalar girer masmavi tarlaya/ Yaklaşır o demir, o konuk, yaklaşır habire**» (Yesenin). Ancak genellikle özneler etkile-meci nitelik taşımaz ve bunlar yüklemle salt mantıksal bir

bağ içinde bulunurlar. Örneğin: «Baba, oğlunun getirdiği haberi, dıştan tam bir dinginlikle, ama içinden öfkeyle karşıladı» (L. Tolstoy), tümcesinde böyledir.

Demek ki değişik dilbilgisel işlevlerdeki sözcükler epiteton anlamı kazanabiliyorlar. Çeşitli eserlerdeki karakteristیک epitetonlar sistemini inceleyen kişi, sözcüklerin öncelikle dilbilgisel ilintilerine değil, öncelikle onların heyecansallık ifadeli anlamlarına eğilmelidir. Bunların gerçekleşmesi içinse, tümcelerdeki etkilemeli vurgular ve ezgisel biçimleniş, bir zorunluluk olmaktadır. Epitetonun ancak böyle anlaşılması durumunda ondaki büyük çeşitlilik ortaya konabilir.

Değişik çağların ve değişik halkların edebiyat sanatlarındaki epitetonlara özgü ayrımlar da önemli oluyor. Veselovskî'nin «Epitetonun Tarihinden» başlıklı özgül çalışması bu sorunlara ayrılmıştır.

Gerek, sözlü halk yaratışındaki ve gerekse sanatsal yazın yaratışlarındaki epik'in ilk gelişme evrelerinde, epiteton, meydana getirilen görüngülerin fiziksel özelliklerini aydınlatan belirgin heyecansallık ve nesnellik anlamlarıyla kendini göstermekteydi. Masalların, epik destanların ve öyülerin kahramanları ve bu kahramanların eylemleri, serüvenleri idealleştirilince, elbette ki bunların imgelerinde de nesnel epiteton o idealleştirmeye uygun özellikler kazanıyordu. Bu epitetonlar, yansıtılan görüngülerin ve nesnelerin hemen hep son derece tam ve değerli niteliklerini belirtiyorlardı. Epik olarak meydana getirilen eski şarkılar ve masallar dünyasında, güneş hep ya kızıl ya da parlak, rüzgâr hep sert. bulutlar kara, deniz masmavi, orman karanlık, delikanlılar hep gözüpek, kızların hepsi güzel, gözler hep aydınlık, bacaklar çevik, atlar ateşli vb. idi. Masalların ve destanların çeşitli anlatıcılar ve şarkıcılar tarafından geleneksel olarak sunuluşlarında olsun, bunların dilsel kuruluşlarının alınıp aktarılmasında olsun, belli simgelerdeki o nenel-idealleştirici epi-

tetonlar hep pekişiyor ve eserden esere geçiyordu. Aynı gelenek lirik halk şiirine de önemli ölçüde girmişti. Folklor dalında bu tür epitetonlara, **kalıcı, sürekli** epiteton, deniyor.

Yeni çağın sanatsal yazınındaysa böylesi epiteton ancak sözlü halk yaratışını izleyerek o üsluba öykünen eserlerde kullanılıyor. Örneğin Lermontov'un şu dizelerinde bunu görüyoruz: «Gökte kızıl güneş parlamıyor/ **Mavi** bulutçuklar dolaşmıyor sevinçle».

Daha sonraki tarihsel evrelerde, artık tekil kişinin ve topluluktan ayrı olarak öne çıkan kişiliğin düşünsel-sanatsal çıkarları ve ilgileri dile gelir olduğunda, epitetonlar da yavaş yavaş değişmeye başladı. Bunlar, yalnızca nesnel-idealleştirici anlamlarını bırakıp, çeşitli ruhsal çağrışımlarla zenginleştiler. Çoğu durumda da bu epitetonlar heyecansal bir içerik kazandılar. Veselovski bunlara «en yeni dil sanatının sinkretistik epitetası», diyor.

Çağrışımsal ve heyecansal epiteta, romantik yaratışta ilk doruğuna ulaştı. Bunlar, düzdeğişmeceli ve eğretilmeli dil kullanımının örnekleridir.

19. yüzyılın gerçekçi edebiyatındaysa, epitetonlar, nesnel anlamları ve özel heyecansallıkları ile çok çeşitlilik kazandılar; idealleştirici anlamlarını yitirerek somut-nesnel gösterim gücüne ulaştılar. Örnek: «Pencereyi de açtı. Gece, **ferahlatıcı, esintisiz ve bulutsuzdu**. Tam pencerenin önünde düzenlice budanmış ve bir yanlarına siyah öbür yanlarına gümüş renkli ışıklar yağan bir dizi ağaç duruyordu. **Ağaç** gövdelerinin dibindeyse, **etli, nemli, kıvrır kıvrır** bir şeyler bitmekteydi..» (L. Tolstoy).

Heyecansal-eğretilmeli epiteton. 20. yüzyılın edebiyatında yeni bir parlak döneme girmiştir.

EKSİLTİLER

Sözdiziminde ekspresivitenin dile gelmesi için epitetonun tam karşısı olan bir araç da eksilti'dir. (Elips. Yun: Elippes -Boşluk, gedik; Epitetos ise. katkı, eklenti, demekti, ÇN). Epiteton, heyecansal-imgesel bir düşüncenin geliştirilmesine katkı sağlayan çoğunlukla ikinci dereceden tümce öğeleri oluştururken, eksilti, tam tersine tümcenin bir ana ögesinin, öznenin, eylemsel yüklemine, hatta her ikisinin birden eksiltilmesini gösteriyor. Böylece tümcenin geride kalan öğeleri çok daha kuvvetle öne çıkarılıyor ve tümcenin tüm seslendirilişi daha güçlü bir ifadeye ve dinamizme ulaşıyor.

Eksilteler günlük konuşmada da az değildir. Örneğin «Haydi, tamam. başlıyoruz!» deriz, «Aman nihayet yarın tiyatroya!» veya «N'olur bir bardak çay!» deriz, «Lütfen biletler, pasaportlar!» dendiğini duyarız, vb. Buralarda eksiltilen tümce öğeleri, konuşmanın kendi bağlamını içinde ve o koşullarda yeterince anlaşılır. Ancak, o durumlarda yapılan eksiltmeleri belirleyen, konuşmanın çabuk ve kısa olması çabasıdır.

Sanatsal dilde ise eksilteler, heyecansal-ifadelilik amaçlarıyla yapılıyor. Özellikle Mayakovski'nin poemlerinde ve şiirlerinde, metnin heyecansallığını ve tavrılı okunuş yorumunun dinamizmini yükseltici bir etki sağlayan eksilteler belirgindir.

Kimi zaman sanatsal söylemde yalnız yüklem değil, daha başka, ikinci dereceden tümce öğelerinin de eksiltildiği olur. Böylece, özel bir ifadelilik taşıyan tamamlanmamış tümceler doğar. Örneğin: «Gece, sokak lâmbaları, eczaneler -/ Sekiz. dokuz. on..» (Mayakovski), gibi.

YİNELEMELER

Bir tümcede veya birden fazla komşu tümce içinde belli sözcüklerin yinelenmesi, onların heyecansal ifadelilik yönünden öne çıkarılmalarını özellikle yükseltmektedir.

Bütünlüklü bir tümce içinde aynı bir sözcüğün yinelenmesi çoğu kez, mantıksal gereksinimlerden dolayı, belirtilen düşüncenin açıklanması için, ya da tümce öğeleri arasındaki anlamsal bağıntıların daha açık seçik ortaya çıkması amacıyla yapılıyor. Örneğin: «Bazı dakikalar oluyordu, doğanın genel, görkemli dinginliğinden bazı dakikalar, ki o dakikalarda yaratıcı zeka daha hızlı işlemekte..», tümcesindeki gibi. Ancak sanatsal söylemde, heyecansal-ifadeli bir etki uyandırmak için çoğu kez tek bir basit tümce içinde bile bir ya da daha çok sayıda sözcük yinelenmektedir. İşte bu sözdizimsel usule yineleme deniyor.

Sözgelimi, Puşkin'in iki ayrı eserinden alınan şu dizeleri karşılaştıralım: «Zavallı Lenski'm! Acaba kederi. /Olga'nın onu çok az düşündüğünü/ Öğrenmesinden mi?..»: «Fakat Yevgeni, zavallı, zavallı Yevgeni.. / Kırılmış, çökmüş..» Bu iki alıntıdan ikincisinde. yineleme yoluyla birinci örnektekinden çok daha belirgin bir söz etileyciliğine varılmıştır.

Sanatsal edebiyatta, özellikle de lirikte, sözcük yinelemeleri sık sık kullanılır. Örnek: «Cıngıl cıngıl, beyaz uzakların içinden/ Gidiyorum. gidiyorum, çingiraklarla./ İster istemez, ürküyorum da» (Puşkin). Çoğu kez, bir tümcenin değişik sözcükleriyle ilintili olan epiteton'lar da yinelenir. Böylece yineleme çeşitli ince ayrımlar kazanır. Sözgelisi: «Rusya, yoksulun yoksulu Rusya/ Boş kulübelerin senin/ Geçmişte rüzgârın taşıdığı türkülerdeki/ Sevgili gözyaşları gibi sevgilidir bana» (Blok), dizelerinde böyledir.

Böylesi söz yinelemelerine halk şiirinde de sık sık rastlıyoruz. Ancak folklorda. yinelemelerin de çoğu kez bir baş-

ka çeşidi kullanılmıştır. **Sözcük gövdesinin yinelenmesi** dediğimiz bu çeşitte, gövdeleri aynı olup değişik dilbilgisel biçimlerde bulunan sözcükler yan yana getiriliyor. Örneğin: «Bir de bakmışlar ki, bir harikalar harikası/ Nadirattan nadir ki yok eşi misali», dizelerinde böyledir. Halk yaratışının üslubuna **öyküner** şair ve yazarların eserlerinde de benzeri yinelemelere rastlıyoruz.

İki ve daha çok dizenin ya da nesir tümcesinin başlarında yer alan sözcük yinelemeleri ise, başlıbaşına bir ifadelilik taşırlar. Bu sözdizimsel araca **önyinelem** (anapher) deniyor (Yun: Anapherein Geriye bağlamak). Tihonov'un şu dizelerini örnek olarak gösterebiliriz: «Sükûnetle tüttürdü piposunu, sonuna dek /Sükûnetle tüketti yüzündeki **gülümse**meyi, içereb».

Manzum olmayan metinlerde de kullanılan «ve» bağlacının önyinelenmesi, ifadeliliğin özel bir ince ayrımını ortaya getirir. Bu usul daha kilise edebiyatında bile çok kullanılmıştır. Bu yolla azizlere ilişkin mitosların görkemi yansıtıldı. Kilise kitaplarındaki bu üslubun çağrışımına dayanılarak, yeni edebiyatta da, aynı sözdizimsel aracın aynı ifadeci özelliğiyle zaman zaman kullanıldığı oluyor. Bir örnek: «Ve şimdi, habire silah başına çağrılmaktan yorgun düşmüş olarak, evindeydi. Ve güneş batışının al kızılılığına ve gökyüzünün mavisine baktı, ağlıyordu.. Ve sanki yüreği, bu yumuşak günbatımının okşayıcı soluğunda yavaşlamış gibiydi. Ve Gamaliot'un ruhunu dingin bir hoşnutluk kapladı. Ve herkes susuyordu, çünkü öğretmen susuyordu..» (Korolenko). Önyinelemeye benzer bir başka sözdizimsel araç da **sonyinelem** (epiphora) usulüdür (Yun: Epipherein Sonuna eklemek). Bu usulde, aynı sözcük veya sözcük grubu, art arda gelen dizelerin, kıtaların ya da nesir paragraflarının sonuna konmaktadır. Örneğin, Puşkin'in «Benim Soyağacım» şiirinde böyledir. Bu şiirde her kıta. bütündeki temel düşüncüyü dile

getiren ve değişik anlamsal çeşitlemeler olarak kendini gösteren aynı bir sözcük ile son buluyor: «Ben dünyaya geldim, bir **burjuva** çocuğu olarak», «Ben düpedüz **burjuva** bir adamın», «Bir **burjuvayım**», «**Burjuva** adam», vb. Kıtaların sonundaki bu yineleme, tanınmış bir soylu aileden gelen, fakat kendini «raznoçintsı»* çevresinden «burjuva» olarak koyan şairin, acı ve aynı zamanda kışkırtıcı mizahını yansıtmaktadır.

Başka şairlerde sonyinelemenin kimi zaman apayrı bir yönüne kazandığı oluyor. Örneğin, Mejirov'un «Ön Saflara!» şiirinde dört kıtanın dördü de «Ön saflara! Ön saflara!» çağrısıyla son bulmakta.

Sonyinelem nesirde de zaman zaman kullanılıyor. Örneğin «İgor Destanı»ndaki Kiev'li Svyatoslav'ın «Altın Söz»ü, o çağın birtakım prenslerinin seslenişleriyle son bulmaktadır ve her seslenişin sonunda da, «ülkenin iyiliği adına, cesur Svyatoslaviç'in İgor'u yenmesi adına» davranıp doğrulma çağrısı vardır.

Sonyinelem ile, şiirlerdeki nakarat'ı (kavuştak'ı, refra-in'i) birbirinden ayırmak gerekir. Nakarat, liriğe, sözlü halk yaratışındaki koronun nakaratlarından geçmiştir. Bir düşüncenin bitimini oluşturan sonyinelemden farklı olarak nakarat, kıtaların ana metinlerinden mantıksal olarak ayrı ve bağımsız bir tümce (çoklukla bir soru ya da bir ünleme tümcesi) durumundadır. Örneğin Svetlov'un «Granada» şiirinde her kıta, şiirin adının yinelenip güçlendirildiği iki ünleme tümcesinden meydana gelmiş dizelerle sonuçlanıyor

«Yaşam o günden beri
Yeni türküler yarattı
Bırakın kardeşler artık
Ardından yakınmayı!

* «Raznoçintsı» için I. Cilt s. 200'e bakınız, ÇN.

Özlemeyi bırakın dostlar

Artık yararsızsa!.

Granada Granada

Canım Granada!»

Tek tek sözcüklerin ya da küçük söz gruplarının yinelenmesi yanında, gerek sözlü halk yaratışlarında ve gerekse sa-natsal yazında, seslendirmeye heyecansal bir renk katan da-ha geniş kapsamlı yinelemeler de yer almaktadır. Bunlar, bütün bir tümceler grubunun veya bütün sözcük gruplarının yinelenmesi biçiminde oluyor; sağladıkları heyecansal renk ise metinle ilintilerine göre büyük farklılıklar gösterebiliyor. Bu yineleme usulüne sözdizimsel totoloji* diyoruz.

Örneğin. Gogol'un «Ölü Canlar»ından vereceğimiz şu örnekteki sözdizimsel totoloji, komik bir etki doğurmaktadır: «Yüz ifadelerinden ve gözlerden, mektubu yazan bayanın kim olduğunu çıkarabilir miyim acaba, diye yeniden bakın-maya başladı. Fakat nafile; ne yüz ifadelerinden ve ne de gözlerden, mektubu yazan bayanın kim olduğunu çıkarmak: Kesinlikle olanaksız görünüyordu..»

Bryusov'un «Kupa» şiirindeyse aynı araç yoluyla lirik romantik bir seslendirmeye varılmıştır:

«Ah, izin ver, ölüm şarabıyla dolu kupanın

Kenarına yapışsın bu dudaklar!

Kalkanımı attım işte, çekiliyorum.

Yeter ki izin ver, kupanın kenarına yapışmış bu dudaklar

Zehrin ateşini içip bitirsin, son damlasına kadar!»

* «Totoloji» terimi karşılığı olarak dilimizde daha önce kullanı-lan «geneleme» terimi «yineleme» ile aynı olduğu için burada karışıklık doğurabilir. Yeni önerilen «eşsöz» ise, totoloji'nin buradaki anlamını değil, «aynı şeyi başka sözcüklerle söyleme» anlamını karşılıyor. Bu-radaysa terimin, «aynı sözü yinelemek» anlamı söz konusu. (To auto legein Aynı şeyi söylemek; Logos- söz söylem.) Dolayısı ile biz totoloji terimini aynen kullanmak durumunda kaldık. ÇN.

Derecelendirme de yinelemeye benzer bir usuldür. Bu usulde, aynı bir sözcük yinelenmez, fakat anlamsal olarak yakın sözcükler adım adım birbirini güçlendirecek ve böylece daha güçlü etkileyici bir seslendirme doğuracak biçimde yinelenirler. Örnek «Önceleri insanlar, iyi yemeyi pek severlerdi, iyi içmeyi ise daha da çok severlerdi, hele iyi eğlenmekten daha daha çok hoşlanırlardı» (Gogol).

KARŞITLIKLAR

Heyecansal anlam taşıyan sözcüklerin etkileyici biçimde vurgulanışını açıklamak için bir başka sözdizimsel usul de **karşıtlıklar** (antitez'ler) oluyor (Yun: Antithese - Karşısav). Mantıksal karşıtlıklar da vardır; fakat bunlar, karşı karşıya getirilen sözcüklerde herhangi bir heyecansal vurgu gerektirmezler. Örneğin: «Uzun sıralar da vardı, kısa sıralar da, iyi boy atmış veya zayıf boy atmış olabiliyordu bunlar. Levin artık tüm zaman ölçüsünü yitirmiş durumdaydı..» («L. Tolstoy), tümcesinde sözcüklerin karşı karşıya getirilişleri, Levin'in köylülerle birlikte giriştiği ekin biçme eyleminin değişik koşullarını açıklamaktadır. Oysa şu örnekteki karşıtlığın bir başka anlamı vardır: «Lanetin ruhu değildi, hayır;/ Akşamın huzuruydu bu daha çok:/ **Gündüz değil, ama gece de değil** - ne fırtınaydı bu, ne de bir ışık!» (Lermontov). Buradaki ad'sal epitetonların karşıt çiftleri, «şeytan»ın karakterini belirliyorlar ve ona göre de uygun bir seslendirmeyi gerektiriyorlar.

Etkilemeci karşıtlıklara birkaç örnek daha verelim: «Ve nerde bulunur ki öyle bir çift göz,/ **Karası geceden karadır hilâfsız,**/ Ama **parlaklığı, gündüzden de ısıtlı!**» (Puşkin); «Öteki çeşit baylar, şişkolardı; ve bir de Çiçikov gibileriydi, yani ne çok şişman ne çok zayıf olanlar..» (Gogol). Şu örnekte ise bir lirik monoloğun tümü karşıtlık üstüne kuruludur:

«Yemin ederim o ilk oluşum üstüne,
Tufandan çıkışı üstüne âlemin;
Yemin ederim yeryüzündeki son gün üstüne
Ve günahın alçalmış yüzü üstüne de,
Gerçeğin sonsuz zaferi üstüne de, yemin:
Düşen şehitlerin acıları üstüne
Ve kaçak keyfi üstüne arzunun,
Yemin ederim, seninle birlikte oluşumuzun
Ve ayrılık saatimizin üstüne de..» (Lermontov).

Anlam olarak karşı karşıya getirilen ve bu nedenle etkilemeli bir seslendirme yaratan sözcüklerin bağlantısı da karşıtlığın özel bir çeşidini oluşturmaktadır. Buradaki karşıtlığa **oxymoron** deniyor (Yun: Oxys - Keskin zekâlı; Moron -Aptal). Örneğin, Blok'un «Ama ben, hem sıkılğan hem pişkince karşıladım /O kibirli bakışı, ve selâm verdim..», dizelerindeki sıkılğanlık ile pişkinlik birbirlerini dışlayan iki ruhsal durumdur. Dolayısıyla, bu her iki durumu belirten ve yan yana getirilen iki epiteton, anlam ve seslendirme açısından özel bir önem kazanıyorlar. Başka bazı örnekler: «Sen bizim zavallı/ Ama tükenmez/ Sen bizim güçlü/ Ama kuvvetsiz/ Rus anamız, sen!» (Nekrasov); «Ah, seni gidi hayvansı!/ Seni gidi çocuksu seni!/ Seni gidi küçük hesapçı!/ Hem de koskocaman, ah!/ Sana ne demeli bilmem ki Denecek çok şey var ya!» (Mayakovski).

DEVRIKLEME

Etkilemeci yinelemelerde ve karşıtıklarda, sözcüklerin ve özellikle epiteton'ların anlamsal-sözdizimsel bağlantıları, buna uygun seslendirmesal öne çıkarışları da birlikte getirirler. Ancak, sanatsal söylemde belli tümce bölümlerinin ya da bütünüyle tümcelerin etkileyiciliğini kucaklayan araçlar da kullanılmaktadır. Burada öncelikle devrikleme (inversion)

yani öne çıkarılacak sözcüklerin tümce içinde olağan olmayan yerlere getirilmeleri, söz konusu oluyor. Tümcede olağan olmayan sözcük konumları dendiğinde, bunların olağan düzenlenişleri üstünde durmak gerekir. Böyle bir düzenleniş ise iki etkene bağlıdır: Bir— Tümcede dile gelen düşüncenin gelişim mantığı; iki—Tümcede sözcüklerin, belli bir ulusal dilde tarihsel olarak yerleşmiş genel diziliş kuralları.

Birinci etmen, tümcenin ana öğeleri olan özne ile yüklem konumlarını belirler. Daha önce de söylediğimiz gibi, düşünce, mantıksal öznenen (yani önceden bilinen şeyden) mantıksal yükleme (yani yeni olana, onun olumlanması veya yadsınışına) doğru gelişir. Bu demektir ki, bir bildirim tümcesinin geliştirdiği düşüncenin mantığı uyarınca, özne ilk başta yer almalı, yüklem ise en sonra gelmelidir. Bunun tersine bir düzenleme, devrikleme (inversion, tersinme) oluyor*.

Heyecansal-ifadeli sanatsal söylemde, tümcenin ana öğelerinin, bunlardan birine etkilemeci vurgu kazandıracak biçimde devrik düzenlenişi çok kullanılmaktadır. Öznenin** etkilemeci biçimde öne çıkmasını sağlayan iki devrikleme örneği «Güneşin erguvan ışıkları değil gökte parlayan / Bulutlar coşmuyor onun sevinciyle hiç/ Tabloda süslü tacıyla tahta kurulmuş/ Hüküm sürmektedir zalim çar İvan Vasiliyeviç» (Lermontov); «He-

* «Inversion» için Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü (TDK) uyarınca genel anlamda «tersinme» karşılığını kullanmak söz konusu olabilirse de, hem «tersinleme» (ironi) ile karışmaması ve hem de dilimizde buradaki özel anlamıyla daha çok yerleşmiş olması nedeniyle «devrikleme» terimini kullanmayı yeğledik. ÇN.

** Çevrilen dildeki tümcenin «olağan düzenleniş» kuralıyla dilimizdeki kural çok farklı olduğu için, çeviride bizim dilimize göre de devrikleme yapılırsa vurgu öznenen kayabiliyor veya aynı anlam ve vurgu sağlanmak istenirse, bunun devriklemeden başka yollarla yapılması gerekebiliyor. ÇN.

men lâmbanın üstünde duruyordu, hafif ve yüksek, koskoca bir pembe bulut» (Turgenyev). Kimi zaman da karşıt olarak, tümcenin ana öğelerinin devrik düzenlenişi, yüklem, mantıksal kurala aykırı biçimde ilk başa konması ve böylece vurgulanıp ezgisellikle öne çıkarılması tarzında yapılıyor. Örneğin «Kış, bekliyordu; bekliyordu doğa» (Puşkin), dizelerindeki gibi.

Bu epik devrikleme çeşidine, halk şiirinin üsluplaştırdığı edebiyatta da rastlayabiliriz. Örneğin Lermontov'un şu dizelerindeki gibi: «Gerildi gerildi de Kribeyeviç,/ Bir vurdu genç tacire yumruğunun tüm ağırlığıyla,/ Geniş göğsünün tam orta boşluğuna./ Boğuk bir ses çatırdadı güçlü göğsün ortasında,/ Bir sarsıldı Stepan Paramonoviç,.. / Büküldü belinin kemiği, girdi etine,.. / Ve düşündü Stepan Panomoroviç..».

Olağan sözcük dizilişinin, yani değişik ulusal dillerdeki sözdizimi kurallarının, devriklik oluşturuç ölçütleri belirleyen ikinci etkeni de, tümcenin ikinci derecedeki öğeleridir. Burada çözümsel ve bireşimsel tümce kuruluşunun genel ilkeleri asal bir önem kazanmaktadır ki, birbirine akraba olan Fransızca, Almanca, Rusça vb. Hind-Avrupa dilleri, bu ilkelere birbirlerinden ayrılıyorlar. Örneğin Fransız dilinde çözümsel kuruluş belirgindir; yani mantıksal olarak bağımlı durumdaki sözcükler, bağlı oldukları sözcüklerin ardından gelirler. Buna karşılık Alman dilinde mantıksal olarak bağımlı sözcükler ve deyimler, bağlı oldukları sözcüklerden önce gelirler; yani bireşimsel kuruluş esastır.

Rus dilinin, 19. yüzyılın ilk üçtebiri içinde tam oluşumuna erişmiş bulunan yazınsal sözdizimi ise, ağırlıklı olarak çözümseldir, fakat içinde bazı bireşimsel öğeler de bulunmaktadır. Ad'larla dile getirilen nesneler (tümleçler) ve belirticiler, bağlı oldukları sözcüklerin ardından gelirler; niteleme sıfatları ile belirteç niteliğindeki be-

lirticiler ise, bağılı oldukları sözcüklerden daha önceye konurlar. Bu nedenle, ad biçimindeki nesneler ve belirticiler, bağılı oldukları sözcüklerden önceye getirilirlerse, Rus dilinde bu bir devrikleme olur.

Sanatsal söylemde, özellikle de lirikte, böylesi devriklemeler, kimi zaman mantıksal bir vurgu da taşıyabilirler, genellikle etkilemeci bir seslendirme doğururlar. Örneğin

«Uysallaşmış sanat tanrıçasına/ İsteksizce gösteririm ben saygımı» (Nekrasov), dizelerinde mantıksal vurgu, «sanat tanrıçası» deyiminde ve «isteksizce» sözcüğündedir. Tümcede hiç bir devrikleme yapılmıyorsa bu sözcükler, sesin hafifçe bir ezgisel incelişisiyle öne çıkarılacaklardı. Oysa dolayısıyla nesnenin (tümlecin), ona bağılı epitetonla birlikte devrik düzenlenişi, bu sözcüklerde kuvvetli bir etkilemeci vurgulamaya ve bir ezgisel tizleşmeye yaptırmıştır (Dilimizdeyse aynı vurguya, asal öğelerdeki devrikleme ile varılmış oluyor: «Ben, uysallaşmış sanat tanrıçasına isteksizce saygı gösteririm», tümcesinde, «ben» öznesi «gösteririm»in ardına getirilerek devrikleme yapılmıştır. Yoksa «sanat tanrıçası» ve «isteksizce» sözcüklerinin, «gösteririm»den önce gelmeleri, bizim dilimiz için bir devriklik olmuyor, ÇN).

Bir örnek daha: «Nepryadva'nın karşı kıyısında çığırıyor kuğular/ İşte yine, durmadan o cırtlak sesler» (Blok). (Burada gene aynı vurgu, bizim dilimiz açısından, «kuğular» öznesinin sona kaymasıyla oluşabiliyor, ÇN); «Trampete bir boğuk kesik vuruş; puslu bir sabah başlıyor» (Svetlov). (Bizim dilimiz açısından burada bir devriklik bulunmadığı için «trampete» sözcüğünde de etkilemeci bir vurgu doğmuyor. Tersine: «Bir boğuk kesik vuruş, trampete:» dersek, bu bizim dilimiz için bir devriklik olur, fakat bu da «vuruş» sözcüğünde özel bir etkilemeci seslendirme yaratırdı, ÇN).

Gerek lirikte ve gerekse nesirde, sıfat epitetonlar çoğunlukla eğer çift olarak veya kendilerine bağılı sözcüklerle bir-

likte kullanılıyorlarsa, özel bir grup oluştururlar. Bunlar, yalnız bir etkilemeci vurguyla değil, fakat metinde virgül ya da tire ile gösterilen hafif bir susuşla da öne çıkarılırlar. Örneğini; «Denizden bir bulut yükseldi, kara ve ağır.» (Gorki), dizesinde olduğu gibi.

Epiteta olarak devrikleştirilmiş belirteçlere de bir örnek verelim: «Döndü ona baktı, sorulu ve çekingen» (Tolstoy). Kimi zaman bir tümcede, çok sayıda yan tümcelerin de devrik düzenlendiği olur: «Eşinin yanında, o da kendinden daha hafif değil hani,/ Gözündü şişgöbek Pustyakov..» (Puşkin), gibi. Bu görüngüye nesirde de rastlıyoruz. Örnek: «Sisin içinde bir bina belirdi, koskocaman ve kurşunî» (Bely).

Devriklemenin daha başka çeşitlerindeyse, tümcede yalnız sözcükler yer değiştirmekle kalmıyor, fakat bu sırada, aslında yan yana bulunması gereken sözcükler de birbirinden ayrılıyor. Bunu daha çok lirikte görüyoruz.

Sözcüklerin olağan komşuluklarının böyle ortadan kaldırılması, dizelere değişmeceli ve görkemli bir seslendirme kazandırmaktadır; bu usul, antik Yunan ve Roma edebiyatında çok yaygın biçimde kullanılmıştır. Horatius, Ovidius ve Vergilius bu usulde özel bir estetik incelik buluyorlardı.

HEYECANSAL - RETORİK SESLENDİRME

Lirik ve epik eserlerde çoğu kez bir soru ve ünlem tümcesinin seslendirmesi de etkilemeli bir anlam kazanmaktadır. Gündelik konuşmada insanlar bu seslendirme çeşidini, ya bir şeyi öğrenmek için («Yarın tiyatroya gidiyor musun?», «Shakespeare'in eserleri var mı sizde?», gibi), veya duygularının şiddetini ve doluluğunu ifade etmek için («Kızım enstitüyü kazanmış!», «Nasıl bir alçak olduğunu gösterdi işte!», gibi) kullanıyorlar. Ünlemleri veya soruları da çoğu kez bir sesleniş (hitap) izliyor («Haydin çocuklar, iş başına!», «Bu

konuda gerekenleri unutmadin umarim, ha dostum?», gibi).

Günlük konuşmada ünlemler, sorular ve seslenişler, kimi-
lere yöneltilmişlerse onlardan bir karşılık, bir yanıt, ya da
kimi zaman bir eylem beklerler. Bunlar, günlük konuşmada,
somut durumlardan doğmaktadır ve başka herhangi bir amaç-
lılık taşımaz.

Bilimsel (felsefi, teknik) söylemde, hele öğretici, eğitici
bir yönseme söz konusuysa, ünlem ve soru tümceleri genel-
likle bir başka tarzda kullanılıyor. Kitap yazar veya ders an-
latan kişi bu yolla dinleyicilerinin ya da okuyucularının ilgi-
sini uyandırmaya ve onların düşüncelerini belli bir yönde
yoğunaştırmaya çalışıyor. Bu kişi bir şeyi ünlüyor ya da so-
ruyor ve ardından hiç bir yanıt beklemeksizin karşılığını
kendisi getiriyor («Şimdi demek ki dizelerin ayrı ayrı kuru-
luşlar taşıdığı sonucuna vardık. Peki, hangi kuruluş çeşitle-
rini saptayabiliriz acaba?», gibi). Bir bilimcinin ya da eği-
timcinin soruları, ünlemleri, çok belirli bir amaca yöneliktir.
Bunlar, **mantıksal-retorik ünlemler** ve sorulardır (Yun: Rhe-
torike - Söylem sanatının bilimi).

Sanatsal söylemde retorik sorular, ünlemler ve sesleniş-
ler, bilim ve eğitim söylemlerindekinden çok daha fazla kul-
lanılmaktadır. Bunlar sanatsal söylemde, heyecansallığı ve
ifadeliliği yükseltmek için oluşturulurlar. Dolayısıyla bunla-
ra seslendirmenin **heyecansal-retorik** çeşidi diyebiliriz. Gün-
lük pratik konuşmada sorunun yöneltildiği kişiler bir yanıt
verirlerken, veya bilim dilinde, eğitim dilinde mantıksal
retorik soruları soranın kendisi yanıtlarken, sanatsal söy-
lemdeki heyecansal-retorik sorulara yanıt veren yoktur. Bun-
lar, **etkilemeli** bir seslendirme elde etmek üzere oluşturul-
muşlardır.

Halk edebiyatında, bir seslenişe bağlı olarak bir ünlem ya
da soru seslendirmesi yardımıyla, doğa görüngüleri kişileşti-
rilmekteydi. Daha sonra bu dilsel-seslendirmesel biçim. o

içeriğini yıfırdı ve başka içeriklerde de kullanılabilen geleneksel bir heyecansal ifadelilik aracına dönüştü.

Sözgelimi, «İgor Destanı»nda Yaroslavna'nın güneşe, rüzgâra ve Dnepr'e yönelik ünleyen ve soran üç seslenişi, henüz doğayı kişileştiren o eski tasarımı yansıtmaktaydı; yani özel bir retorik anlam taşımıyordu. Daha sonra ortaya çıkmış bir çok halk türküsündeyse, ünleyen ve soran seslenişler, artık hiç de doğrudan doğruya içeriğe bağlı bulunmaksızın, salt geleneksel bir giriş biçimine dönüştüler. Örneğin, Puşkin'in «Yüzbaşının Kızı» anlatısında kullandığı bir halk türküsü şöyle başlıyor:

«Ey yeşil meşe ormanı, babalık ey, esip durma,
Delikanlı gönlüm dalmış, sen esip uyandırma...»

Fakat türküde bunun ardından başka motifler geliyor: Delikanlının çar ile konuşması vb. «Yeşil meşe ormanı»na ise bir daha hiç mi hiç dönmüyor türkü.

Sanatsal yazına gelince, özellikle lirikte, heyecansal-retorik seslendirme geniş bir yayılım kazanmıştır. Değişik çağlardaki vatanseverlik şiirlerinde bu seslendirme coşkulu-söylevsel bir tınıya ulaşmıştır ve çoğu kez de ünlemelerle güçlendirilmiştir. Örneğin, Nekrasov'un: «Kardeşler! Bu yakınlardan selinden ne çıkar?/ Uyandığınızı söylemek istiyor musunuz?...», dizelerindeki gibi.

Başka düşünsel amaçlar taşıyan şiirlerde ve poemlerdeyse, heyecansal-retorik seslendirme, söylevsel olduğu kadar, şarkıya yakın bir tını da alabiliyor. Örnekleri «Göksel bulutçuklar, sonsuz gezginler!/ Bir inci dizisi gibi, mavi bozkırın üstünden/ Bencileyin uçup gidersiniz. sürgünler,/ Güney'e doğru, sevgili Kuzey'den»* (Lermontov); «Rusya'm,

* Bu dördlük, «Bulutlar» şiirinin Ataol Behramoğlu tarafından yapılmış çevirisinden aynen aktarılmıştır. Bkz. M.Y. Lermontov, Hançer, Adam Yayınları 1983, s. 64. ÇN.

yaşamım benim, n'olacak bu dertlerimiz?» (Blok)

Heyecansal-retorik seslendirme. dile getirilen düşüncelerin ne kadar aktif ve ne kadar amaca yönelik bir gidiş taşıdığına göre de ayırdedilebilir. Sözgelisi bu söylem, retorik istekleri, yadsımaları, olumlamaları ve bireşimleri (öğretileleri) içerebilir. Örneğin: «..Yıkılsın karanlık!/ Güneş, yaşasın! Yaşasın ışık!»; «Yaşamın genç sesleri/ Mezarımın kalıntısında çepeçevre dansetseler..» (Puşkin); veya: «Byron değilim ben, hayır!» (Lermontov), gibi.

Böyle yüceltici retorik seslendirme çeşitleri, nesirde oldukça az kullanılıyor. Kullanıldığı zaman da metin, belirgin bir lirik renge bürünüyor. Örnek: «Yalnızlık içinde kıvrandığım anlar.. giderek öyle gelir ki bana, beni de anımsayanlar var, beni de bekliyorlar ve birbirimizle karşılaşacağız gibi.. Misyus, nerdesin?» (Çehov).

Nesirde retorik seslendirme çoğu kez de komik bir yönseme taşımaktadır ve sanatsal söylemde, «skas» denen, «anlatıcı»ların gündelik «gevezelik»lerinin bilinçlice taklidi tarzında ortaya çıkmaktadır. Örneğin «Bunu duyduğum zaman yıldırımla vurulmuşa döndüm! Uzun zaman inanmak istemedim: Ey ulu tanrım! İvan İvanoviç'le İvan Nikiforoviç kavga etsinler ha! Bu iki saygıdeğer beyefendi ha! Pes yani! İnsan, şu yeryüzünde neye güvenebilir ki artık?»* (Gogol), gibi.

* Bu parça, son iki tümce dışında, Servet Lünel'in «Mirgorod Hikâyeleri» çevirisinden aynen alınmıştır. Bkz : Gogol, Mirgorod Hikâyeleri, M.E.B. Yayınları, Ankara 1945, s. 137. ÇN.

Heyecansal-retorik seslendirme ayrıca, sıra noktalarıyla imlenen bilinçli bir söylenmemişlik ayırtısı (nüansı) taşıyabilir. Ya da aynı biçimde bu seslendirme, belirli bir nedenle söylenmemiş bir şeyi doğrudan ima etmeyi de dile getirebilir. Bir örnek: «Anneler de, sevgili kızları büyürken/Dikkati hiç bırakmamışlardı elden/ Aman, gözünü hiç ayırma sakın/ Yoksa, yoksa hani.. Allah saklasın.» (Puşkin).

Bütün bunlar, sanatsal ifadeliliğin (ekspresivite'nin) temel seslendirmesel-sözdizimsel araçları oluyorlar.

ON SEKİZİNCİ BÖLÜM

SANATSAL SÖYLEMİN RİTMİ

Sanatsal söylem, yalnızca ifade gücünün ve içe işleyiciliğin daha belirgin oluşuyla değil, fakat aynı zamanda **ritmik ölçülülüğe** daha çok eğilim göstermesiyle de göze çarpar. Koşuklu söylemde (nazım'da) başlıbaşına ritim özellikleri vardır, fakat koşuksuz söylemde de (nesir'de, düzyazı'da) ritmik nitelikler az değildir.

Ritim, zaman içinde akan bir sürekli hareketin, çeşitli «bölüm»lere ayrılarak bu bölümlerin **zaman içindeki eşitliği**ne ifade veren bir niteliğidir (Yun: Rythmos-Oranlılık, ölçülülük). Böylece, örneğin yüreğin vuruşları, eğer bu vuruşlar arasında geçen zaman eşitse, ritmik olur. Adımlarını eşit zaman aralıklarıyla atan bir insanın yürüyüşü de ritmiktir. İnsanların çalışmaları da, eğer kalkış, eğilme ve ellerindeki araçlarla vurma hareketleri zaman bakımından düzenli gidiyorsa, ritmik nitelik kazanır. İnsanlar, çeşit çeşit makineler ürettiklerinde, bunları da ritmik çalışmaya göre düzenliyorlar.

Demek ki ritim, hareketin örgünlüğünün (organize'liğinin), düzenlenmişliğinin bir ifadesi oluyor. Bu nedenle de ritmik hareket daha kolaydır, daha az güç ister ve düzenlen-

memiş, ritmik olmayan harekete oranla çok daha yüksek verim sağlar. Ayrıca harekette ritim, birlikte çalışan tüm bir insan topluluğunun çabalarının uyum içinde olmasını besler. Ağır bir yük taşıyan insanlar, uygun adım gitmeye çalışırlar; gene, ağır bir şey çeken insanlar, zorlanmalarını ritmik olarak birleştirirler: «Bir - ikii - çeeek! Bir daha. Biir - ikii..», gibi. Hatta birlikte yürümek bile, ritmik olursa, ayrı ayrı yürümekten daha kolaydır ve marş ritmi, asker birliklerinin ya da spor gruplarının hareketlerini örgünleştirip kolaylaştırmaktadır («Sol - kii - üç - dört!», gibi).

Öte yandan, yaşamın içsel örgünlüğünün dışa yansımaları niteliğindeki her görüngü gibi hareketin ritmi de, **estetik** bir izlenim uyandırır. Tek başına olsun, toplu halde olsun, yürüme, koşma, çalışma, jimnastik hareketleri, gibi belli edimlerin ritmik olması, gerek bunu yapan kişiye ve gerekse dıştan izleyene, özel bir hoşlanma duygusu verir, bu arada zevk de verir. Ritim, insanların hem organik, hem de kültürel yaşamlarının doğasında vardır. Bu nedenledir ki, insanın organizması olsun, bilinci olsun, her çeşit ritmik görüngüye dolaysızca ve yoğun tepki vermektedir. İşte bu, sanatsal söylem için de söz konusudur. Dil de zaman içinde geçen bir harekettir ve aynı biçimde ritmik olarak örülebilir. Böyle bir örülmüşlüğü özellikle yüksek olan düzeyi ise koşuklu (manzum) dilde görülmektedir. Fakat nesir de bir ölçüde ritmik olabilir.

NESİRDE RİTİM

Nesir (prosa, düzyazı), metnin seslendirmesinde belirgin ritmik vurgulara ve susuşlara yer vermeyen, fakat yalnızca mantıksal (ve etkilemeli) susuşlar ve vurgular içeren söylemdir (Lat: Prosus - leri, düz, dosdoğru). Bu söylemde hep, mantıksal susuşlarla birbirinden ayrılan ve belli bir bağıntı

içinde görece orantılı olabilen sözcük grupları bulunur.

Bu sözcük grupları, yalın ya da yalın yayılımlı tümceler olabilir; veya yalın yayılımlı tümcelerdeki özne ve yüklem grupları olabilir; bileşik tümcelerdeki ayrı ayrı çeşitli sözcük grupları ve yan tümceler, ara tümceler vb. de olabilir. Tüm bu sözcük gruplarına, dilsel ölçübirim (takt, vuruş, ölçü) diyoruz (Lat: Tactus Dokunuş; Takt: Müzikte, ritmik ölçü birimi, müzik yazısında düşey çizgilerle ayrılan eşit zaman birimi— $3/4$, $4/4$, $6/8$, gibi, ya da «üç ölçü susuş», gibi—, bir müzik parçasının iki ölçü çizgisi arasındaki en küçük bölümü, ÇN). Dilsel ölçübirimler (dil takt'ları), birbirlerinden selendirme susuşlarıyla ayrılırlar.

Nesirde ritim, ayrı ayrı ölçübirimlerin zaman akışı içindeki görece uygunluğu ile kendini göstermektedir. Bu uygunluk neyin uygunluğudur? Bu yalnızca, birbirine komşu dilsel ölçübirimler içinde bulunan sözcük vurgularının az çok aynı sayıda olmalarının uyumudur. Elbette ki kimse, bu ilkeye yakın biçimde örülmüş bir nesir parçasını dinlediğinde her dilsel ölçübirim içindeki vurguların toplamını saymaz ve sayamaz. Ne var ki, söylemde sözcükler bu vurguları taşırlar ve bunlar dolaysızca bilinçte yer ederler, dinleyen dikkat etsin etmesin onun belleğine girerler. Dinleyiciler, söylem susuşları arasındaki vurguların bu göreceli uygunluğunu duyarlar ve herhangi bir sayı toplaması ya da kontrolü yapmaksızın, bu uygunluk onlar üzerinde estetik bir tat uyandırır.

Ancak ölçübirimler arasındaki bu vurgusal oranlılık, nesir biçimindeki her söylemde de bulunmaz. Hele gönlük konuşmada bu oranlılık en azdır: çünkü günlük konuşma, genellikle ayrı ayrı kısa dizim'lerden (sentagma'lardan) oluşmakta ve içeriksel ifade araçlarının seçiminde pek çok rassallıklar taşımaktadır. Sanatsal olmayan edebiyat söylemi (bilimsel söylemler, kamuya iletim söylemleri vb.). bu açıdan ritmik olmaya biraz daha eğilimlidirler: bunların en

başında da söylev'ler gelir. Ritmikliğe bunun da ötesinde yaklaşan söylem, özel bir biçim bütünlüğüne ve tam'lığına ulaşmış olan santasal söylemdir. Ancak, sanatsal söylem bile duyulabilir bir ritme her zaman varamıyabilir ve buna yönelmeyebilir de her zaman. Sanatsal nesir içinde bu açıdan en olanaklısı, açıkça belirgin heyecansal imgesellik taşıyan nesir türüdür.

Önce L. Tostoy'un «Anna Karenina» romanından bir parça alalım ve bu parça içinde kısa ve uzun susuşlarla ayrılan dilsel ölçübirimler ile her bir birim içindeki sözcük vurgularını işaretleyelim. (Yazarın özgün metin üzerinde yaptığı işaretleme ve sonuçlar, aynı parçanın dilimizdeki çevirisiyle elbette ki çakışamayacağından, çeviride doğruca sonuçlara geçilmiştir, ÇN). Bu parçadaki her ölçübirim içinde bulunan vurgu toplamalarını not ettiğimizde, şu sayıları elde ediyoruz: 4,2,3,4,4,3,4,3,2,2,5,3,3,1,3,4. Bu örnekte sözcük vurguları toplam sayısına göre belli bir uygunluk saptanamıyor. Gerçekten de Tolstoy'un incelikle seçilmiş nesnel ayrıntılar ve zorlu sözdizimsel kuruluşlar taşıyan nesrinin karakteristik bir niteliğidir bu.

Şimdi de karşılaştırma yapmak üzere Turgenyev'den bir parça alarak aynı işlemi uygulayalım. (Yukarıda belirtilen nedenle burada da doğruca sonuçlara geçiyoruz, ÇN).

Bu örnekte, ölçübirim başına vurgu sayıları şöyle çıkıyor: 4,4,4,3,3,3,3,2,3,2,2,1. Bu parçada dilsel ölçübirimlerin belli bir uygunluk izledikleri açıkça görülmektedir ve vurgu toplamalarının giderek düzenlice azalışı da bu uygunluğu ortadan kaldırmak şöyle dursun, daha bile kuvvetle öne çıkarmaktadır. Nesirde ölçübirimlerin ritmik uygunluğu için genellikle o birimlerdeki vurgu sayılarının tümüyle birbirinin aynı olmaları gerekmiyor. Ağır basan vurgu sayısına göre kimi birimlerde az ve seyrek sapmalar görülmesi, daha çok bunlar arasındaki oranlılığın altını çizmektedir. Bu alıntıladığımız

parça da Turgenyev'in yarattığı için karakteristiktir. Gerçekten, Turgenyev'in nesri, taşıdığı çok daha güçlü heyecansal ifade gücüyle zaten L. Tolstoy'unkinden iyice farklıdır. Bu ifade gücüyle çoğu kez ritmik örgünlüğün de kaynağı olan bir romantik taşkınlığı ortaya getiriyor.

Verilen örneklerde açıkça belirttiği gibi, dilsel ölçübirimlerdeki vurguların saptanması, öyle her sözcükte bir vurgu işaretlenerek mekanik biçimde yapılamaz. Her ulusal dilde belli vurgulama özellikleri vardır. İşte bu özelliklere dilin «prosodi»si («sağdeyi»si) deniyor (Yun: Prosodia - Vurgu, vurgulama).

Örneğin Rus dilinin prosodisi, bu dilde sözcüklerin vurgulama açısından esas olarak üç ayrı grup oluşturmalarında yatıyor: Her zaman vurgulanan sözcükler; hiç vurgu almayan sözcükler; ve bir de, tümce içinde öteki sözcükler arasındaki yerlerine göre vurgu alan veya almayan sözcükler (..).

Dilsel ölçübirimlerdeki vurgu sayılarının saptanmasında, öncelikle her zaman bir vurgu taşıyan sözcükler gözönüne alınmalı, her zaman vurgusuz olan sözcükler gözden uzak tutulmalıdır. Bir grup sözcüğünse vurgululuk nitelikleri, metin bağlamıyla ilişkili olarak incelenmelidir.

Bunlar, nesirde ritmin ortaya çıkarılmasının ilkeleri oluyor.

NAZIMDA RİTİM

Nazım (koşuklu söylem), nesir'e (koşuksuz söyleme, dü-yazıya) oranla çok daha karmaşık örülmüştür. Nazım, yalnızca mantıksal (ve etkilemeli) vurgular ve yalnızca mantıksal susuşlar içermekle kalmaz, fakat düpedüz ritmik vurgular ve susuşlar da içerir. Nazım nasıl oluştu peki? İnsanlar iletişimde hep nesir kullanıyorlar; bilimsel, felsefi, hukuksal eserler, kamu iletiminin eserleri vb. hep nesir biçiminde iş-

leniyor; öyleyse nazım nasıl oluştu?

Koşuklu (manzum) edebiyat söylemi, herhangi bir çağda, herhangi bir ülkenin, herhangi bir şairinin bir buluşu değildir. Koşuklu söylem, ulusal dillerin hepsinde aynı bir gelenegin temeli üzerinde oluşmuştur. Bu gelenekse, kendi dil kuruluşu da gene koşuk ritmiyle beliren halk türküleri geleneginin ta kendisidir.

Dize'ler (mısra'lar, vers'ler), söylemin mantıksal değil fakat ritmik susuşlarla bölündüğü söz dizileridir (Lat; Versus - Dizi, sıra.) Yazılı metinde de her dize tek bir satırda düzenlenmektedir. Bir türküyü de ayrı ayrı satırlar halinde kâğıda dökecek olsak, türkü şiire dönüşür. Ne var ki, böylece türkü kendisine temel olan sesli müziksel ezgiyi yitirmiş olur. Demek ki edebî dizeleri insanlar, halk türkülerindeki dizeler modeline göre, onların ritmik dizilişlerini aktararak yaratmaya başlamışlardır. Peki ama, halk türkülerinde dilin dizele bölünüşü nasıl ortaya çıktı öyleyse?

Halk türküleri bir süreden beri, koro olsun, solo olsun, ağırlıklı bir hareket ritmi olmaksızın sahnede duran şarkıcılar tarafından söylenmektedir. Oysa eski çağlarda koro şarkıları, şarkıyla birlikte belli vücut hareketleri (dans, çalışma, yürüme. vb.) yapan insanlar topluluğunca söyleniyordu. Bu gelenek, köylerdeki türkülü halaylarda olsun, uygun adım yürüyen asker birliklerinin ve spor gruplarının marşlarında olsun, günümüze dek sürmüştür.

Topluca söylenen türküler ve şarkılar, sessel ritimleri yoluvla topluluğun ortak hareketinin altını çiziyor ve güçlendiriyordu. Bu hareket ritmi ise, topluluklar için zorunluydu ve hareketleri örgünleştirdiği için gelişmişti, fiziksel güç harcanmasına ilişkin her şeyi kolaylaştırdığı için. onları daha verimli kıldığı için ve böylece de katılanlarda bir estetik duygu uyandırdığı için gelişmişti.

Öte yandan, önce türkü, toplu hareketlerde ritmin örülmesi için zorunlu olmuş gibi görünürse de, gerçekte tersine, türkü kendi **seslendirmesel ritmini** o hareketlerden almıştır. İster çalışma, ister dans, ister yürüme olsun, her çeşit toplu hareket her zaman vurguların düzenli değişiminden meydana gelmektedir. Çalışma hareketlerinde, ağır nesnelerin çıkarılma veya taşınmasında birleşen çabaların oranlılığı söz konusuydu; ya da, hazırlanma süresi kadar zaman aralıklarıyla bir araca art arda ve düzenlice vurmalar söz konusuydu. Toplu danslarda aynı düzenlilik, dans edenlerin bir yana veya öbür yana dönüşlerinde, zıplamalarında, eğilip doğrulmalarında veya el ve ayak hareketlerinin birliğini sağlamada söz konusu oluyordu. Yürüme hareketlerindeyse, belli adımların tüm toplulukça düzenli biçimde güçlendirilmesi esastı. İşte türkü de, eşlik ettiği bu hareketleri kendi içinde yansıtarak, onlardaki ritmik vurgulanışları kendine aktarmıştır. Müziksel ses uygulamasında ve buradan kalkarak da kendi dilsel seslendirmesi içinde türkünün ritim olarak ördüğü şey, hareketin kendisi olmuştur.

Türkünün, **ritmik** susuşlarla birbirinden ayrılan söz dizilerine, yani «dize»lere bölünüşü de işte bu nedenledir. Bölmesi söz dizilerinin sonlarında bu yolla, ya çalışanların hızlı, yeğin vücut hareketlerine veya araçla vurmalarına uyan, ya da danstaki ilgili hareketlere veya yürüyenlerin vurgulanan adımlarına uyan vb. daha güçlü ve ritmik açıdan bağımsız bir sözcük vurgusu doğmuştu. Koşuk ritminin kökeni sorusunu, Karl Bücher, «Çalışma ve Ritim» kitabında incelemiş bulunuyor. Zengin ve çeşitli malzemeye dayanarak, Bücher, şu sonuçlara varmış: «Dolayısıyla, eğer dilin kullanılışına avkırı düşmek istemiyorsak, söyle demek zorundayız: Şiir sanatının clusumunu sağlayan şey, enerjik ritmik vücut hareketidir ve özellikle de çalışma dediğimiz, iş dediğimiz harekettir. Hem bu, dil sanatının maddi yanı için olduğu kadar, biçimsel ya-

ni için de aynen geçerlidir»⁽⁶⁶⁾).

Bu sonuç, genel karakteri açısından doğru olmakla birlikte, Bücher'in onu bi imlemesinde eksiklik vardır.  l         g    taşıyan hareketler, içerik ve biçimin birliği içinde bütün bir «  ir sanatı»nı değil, fakat türkülerin ve   ir sanatı eserlerinin yalnızca ritmini do urmu lardır. Eğer   ir sanatının veya dil sanatının «maddi yanı» demekle onun i erini anlıyorsak, o zaman türkülerin i erini, —bunlar çalışma sürecinde söylenmiş de olsalar ve ilk toplumsal gelişim evrelerini düşünüyor bile olsak—, gene de yalnızca çalışma hareketlerinin yansıtılmasına indirgiyemeyiz. Türkülerin i erini çok daha büyük bir anlam taşımaktaydı. Bücher'in ortaya getirdiği örneklerin de belgelediği gibi, bu içerik üstelik çoğu kez büyüsel ve mitolojik tasarımlara da dayanıyordu.

Dizinin son sözcüğünde kuvvetli bir ritmik vurgu ve ardından da ritmik susuş biçiminde örülmüş olan sözcük dizileri, koro türküsünün bölümleri olan dizeler durumuna geldi. Sonra koro türkülerinden solo türkü ve şarkılar olu t  unda, dizelerdeki bu ritim saklı kaldı. En sonunda solo şarkılara dayalı olarak ritmik yapı yönünden onlara benzeyen edebiyat eserleri olu tu undaysa, bu eserler de ritmik sözcük dizilerine, yani dizelere bölünmüş oldular. Bu, küçük lirik   irler için olduğu kadar, «poem»ler için de, yani gelişim sürecinde oluşan daha büyük hacimli   irler için de geçerlidir; dahası, t rens l, dramatik  arkı tasarımları temelinde gelişmiş olan koşuklu dramlar için de bu geçerlidir.

Bu söylenenlerden şu da çıkıyor ki, koşuklu söylemin temel ve kural oluşturan yanı, hiç de zaman zaman sanıldığı gibi «ayak»lar değildir. Dizede ayak, küçük bir hece grubundan meydana gelir —bu heceler, sözcüğün onlardan biri üstünde bulunan vurgusuna bağlı olarak gruplanmakta ve  r l   tarzıyla da bu grup, bir bölük dizinin sıra düzeni içinde yinelenmektedir—. (Buradaki «ayak» terimi, dilimizde «ayak» (kafi-

ye) anlamında kullanılan «ayak» terimiyle karıştırılmamalıdır, ÇN). Dize ayaklarının, «trochaeus» (vurgulu bir uzun hece ile vurgusuz bir kısa hece), «iambos» (bir vurgusuz ve bir vurgulu hece), «daktylos» (vurgulu bir uzun hece ile iki vurgusuz kısa hece), vb. oluşuna göre dizeler gruplandırılıyor. Koşuklu söylemde, (düzyazıdaki ölçübirimler -takt'lar- gibi) art arda gelen ayrı ayrı dizeler, ritmik olarak kurallı bir düzen içinde bulunuyorlar.

Koşuklu söylemdeki dizeler ile düzyazıdaki ölçübirimler arasında iki özellik ayrımı vardır. Bu ayrımlardan biri şudur: Düzyazıdaki ölçübirimler içinde, özerk sözlüksel anlam taşıyan sözcüklerin vurguları gene aynı kalır. Oysa dizelerde, öteki sözcüklerdeki sözcük vurguları aynı kalınakla birlikte, son sözcük hep daha kuvvetli bir ritmik vurgu kazanır. Bu vurgulama tüm şiirin örgüsünü yapar ve onu, koşuklu söylemin temeli olarak eşit ölçülerde yinelenen bir ritim birliği halinde biçimler. Her zaman ve değişmeksizin dizenin son sözcüğünde bulunduğu için bu vurguya, **sabit vurgu**, ya da **dize sabiti**, diyoruz.

Dizeleri düzyazıdaki dilsel ölçübirimlerden ayıran ikinci fark ise şudur: Düzyazıdaki ölçübirimler yalnızca -çoğu kez virgül ile belirtilen- **mantıksal** susuşlarla birbirlerinden ayrılırlar. Oysa şiir dizeleri genellikle ritmik susuşlarla ayrılmakta ve bu susuşlar her dizenin sonunu belirttikleri gibi ritmik sabit vurgunun da altını çizmektedir.

Kendi başına ritmik bölünüşlü olup da, aynı zamanda düzyazıdaki ölçübirimlerle çakışma gösteren şiirler de az değildir. Bunlardaki dize bölünüşleri, düzyazı metinde çoğu kez virgülle gösterilen mantıksal susuşların ayırdığı dilbilgisi tümceleriyle, veya tümce bölümleriyle, ya da ayrı sözcük gruplarıyla vb. çakışabiliyor. Böyle bir durumda, dizeler arasındaki ritmik susuşlar da mantıksal susuşlarla üstüste geliyorlar. Ancak her dizenin son sözcüğündeki **sabit vurgu** gene

de duruyor. Bu vurgu, dizenin öteki sözcüklerini öne çıkaran mantıksal ve etkilemeli vurgularla bir olamıyor. Örneğin

«Kara bulutlarda fırtına koşusu,
Kar yumakları, dönen rüzgârda.
Dinle, -bir kurt gibi uluyor bu uğultu.
Dinle, -şimdi de bir çocuk gibi ağlamakta!»
(A. Puşkin)

Bu dörtlükte, her dizenin son sözcüğündeki sabit vurgular, birinci ve dördünce dizelerde* etkilemeci vurguyla ve üçüncü dizede mantıksal vurguyla çakışma gösterirken, ikinci dizede böyle bir çakışma olamamaktadır. Bu dizede «rüzgârda» sözcüğü, öteki sözcüklere oranla ne mantıksal ve ne de etkilemeci bir özel vurgu taşımadığı halde, koşuklu söylemin ritmi gereği bir sabit vurgu kazanıyor. Şiirlerin, dizelerdeki sabit vurguları ve ardından gelen ritmik susuşları seslendirme yoluyla iyice öne çıkaracak tarzda okunmasına, dizelerin «skansion»u (kesilenmesi), deniyor (Lat: Scandere-Yükselme, çıkma).

Ritmik susuşlardaki ve onlardan önce gelen ritmik sabit vurgulardaki özelliği daha iyi görmek için, mantıksal susuşları ritmik susuşlarla çakışmayıp dizenin ortasında yer alan bir şiiri okumaya girmek gerek. Örneğin «Yevgeni Onegin»den alınan şu parça, konuya ışık tutmaktadır:

«Şiddetleniyor kavga! Bıçaklar parlıyor-
Yevgeni saphıyor bıçağını ve Lenski
Yaralı yuvarlanıyor yere.. Karanlık basıyor,

* Özgün metindeki vurgular ve çakışma olan dizeler elbette ki farklıdır. Ancak, örneği tümüyle atlamak zorunda kalmamak için, çeviri üzerinde benzeri saptamayı kendimiz yapmaya çalıştık. Dolayısıyla çevirilen metindeki esaslara dayanmakla birlikte, bu yorum, yapılan çeviriye bağımlı kalmaktadır. ÇN.

Her yer gece; bir çığlık sesi
Öyle şiddetli ki, kulübe çatırdadı
Ve Tanya uyandı, korkudan sapsarı..»

Bu parçayı, ritmik susuşlara ve onlardan önce gelen sabit vurgulara hiç bakmaksızın, yalnızca mantıksal susuş ve vurguları gözeterek okursak, metin bir düzyazı etkisi bırakacaktır ve ilk iki uyak (kafiye) çifti, hiç farkedilmeyecektir. Şöyle ki: «Şiddetleniyor kavga! Bıçaklar parlıyor -Yevgeni saplıyor bıçağını ve Lenski yuvarlanıyor yere.. Karanlık basıyor, her yer gece; bir çığlık sesi, öyle şiddetli ki, kulübe çatırdadı ve Tanya uyandı, korkudan sapsarı..» Oysa bu dizele-ri, «parlıyor», «Lenski», «basıyor» ve «sesi» sözcüklerinin ardından gerekli ritmik susuşları vererek okursak ve bu sözcükleri de başlıbaşına ritmik vurgularıyla seslendirirsek, o zaman parça bir şiir olarak belirecek ve uyaklar da açıkça ortaya çıkacaktır.

Art arda gelen çoça dizede mantıksal ve ritmik susuşların çakışmaması durumuyla pek sık karşılaşılmaz. Bu görünüğe ritmik «atlama», ya da «enjambement», deniyor (Fr: Enjambe Üstünden atlayıp geçme).

Koşuklu söylemde ritmi incelerken, dizelerin **bitiş**'lerindeki özellik ayrımlarına da önemle eğilmemiz gerekmektedir. Dizenin bitiş, deyiminden, ya da dize bitimi deyiminden, o dizenin, sabit vurguyu taşıyan hecesi dahil olmak üzere son hecelerini anlıyoruz. Dizenin başından dize sabitine kadar olan parçaya ise, **dize gövdesi** deniyor.

Dize bitimleri arasındaki ayrımlar, içerdikleri hecelerin toplam sayıları arasındaki ayrımdan doğmaktadır. Kimi dizelerde dize sabiti son hecede bulunuyor. Bu durumda **tek heceli** dize bitimi söz konusudur: Örneğin. «Milyonlarca sesin oluşturduğu bir kasırgadır **bu**», dizesinde böyledir (Özgün metinde verilen örnek, Mayakovski'nin aynı şiirinin ilk dizesidir. Dilimizde ise, adigeçen şiirin. Örneğin Ataol Behramoğlu-

lu tarafından yapılmış çevirisinde, ilk dize değil, fakat yukarıda aktardığımız dize tek heceli dize bitimli niteliği taşımaktadır, ÇN). Böyle dize bitimlerine **erkek** bitim deniyor. Başka dizelerde, dize sabiti sonndan bir önceki hecede olabiliyor. Böyle olunca, **iki heceli** bitim söz konusudur. Örnek: «Rüzgârların seçtiği ay zaten **ekim**dir». Bu dize bitimi çeşidine de **dişi** deniyor. Sonndan üçüncü hecesinde sabit vurgu taşıyan dizelerle de sık sık karşılaşırız. Bu da **üç heceli** dize bitimi oluyor: «Onu da sen bil bakalım, ülke **hangisi**», dizesindeki gibi.. Böyle dize bitimlerine; ilk hecesi vurgulu ve uzun, öteki iki hecesi vurgusuz ve kısa olan üç heceli dize ayaklarına verilen addan gidilerek **daktylos** denilmiştir. Eğer dize bitimi üçten fazla hece içeriyorsa, buna da **hyperdaktylos** deniyor. «Aşk mı olmalı bu, yoksa değil mi?/ Hem nasıl bir aşk, büyük mü, yoksa **küçücük** mü?», örneğinde ikinci dizenin bitimi böyledir.

Koşuklu söylem genellikle (fakat her zaman değil) yakın veya komşu dize bitimlerinin aynı seslerden meydana gelmesiyle oluşuyor. Bu sessel ya da sesçil (fonetik) uygunluğa, yani bitişlerin bu tınısal uyumuna, **uyak (kafiye)** diyoruz.

Uyaklar, koşuklu söylemde görece daha geç kullanılmışlardır. «İlias» ve «Odysseia»da uyak yoktu. Eski Rus destanlarında ve lirik halk türkülerinde olsun, halk şiiri üslubunda kaleme alınmış kimi şiirlerde olsun, gene uyak bulunmaz. Örneğin Lermontov'un «Çar İvan Vasilyeviç, Genç Fedaisi ve Cesur Tacir Kalaşnikov'un şarkısı» ve Nekrasov'un «Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor», poemleri uyaklı değildirler

Uyaklar dizelerin bitimleri arasında uyum sağladıklarına göre, sesçil kapsamları da genellikle o bitimler çerçevesinde oluyor. Dolayısıyla uyaklar da, erkek. dişi, daktylos, hy-

perdaktylos, tarzlarında olabiliyorlar (..)*

Uyağı meydana getiren sesler açısından, **fakir** uyaklar, yani az sayıda seslerden oluşan uyaklar ve **zengin** uyaklar, yani çok sayıda seslerden oluşan uyaklar vardır (..) Ayrıca uyak, dize bitimindeki bütün seslerin aynen yinelenmesi biçiminde, yani **tam** olabildiği gibi. yalnızca kimi seslerin yaklaşıklıkla yinelenmesi biçiminde, yani **yarım** da olabilir.

Yarım uyak, hiç de tam uyaaktan daha az «zengin» sayılmaz. 20. yüzyılın şiir sanatında yarım uyak, klasik tam uyakla eş tutulmaktadır. Yarım uyak, tek sözcükten meydana gelebileceği gibi, iki sözcükten de meydana gelebilir. Birinciye örnek: «Peki kim bu?/ Uzun saçları rüzgerde uçuşuyor böyle/ Ve konuştuğu duyuluyor hafif sesle» (Blok); ikinciye örnek: «Ben çağırmamıştım seni/ Ama gelmiştin/ Dave'te bakmadan/ Nane kokularıydı her akşam bahçeye dolan..» (Yesenin)

Dizelerde uyağın anlamı bir yandan şurada yatıyor: Dize bitimleri uyaklı olunca onlardaki sabit vurgu çok daha kuvvetle beliriyor ve buna dayanarak da her dizenin sonundaki ritmik susuşlar kendilerini çok daha açıkça gösterebiliyorlar. Öte yandansa, dize sonlarındaki bu uyum, koşuklu söylemin biçimsel örgünlüğünü yükseltiyor ve böylece estetik etkiyi

* Özgün metin parçalarından verilen örnekleri, hem hece uzunlukları ve kısalıklarını, hem vurguları ve hem de uyakları koruyacak biçimde dilimize çevirmek, diller arasındaki asal prosodi ayrımları nedeniyle en azından çevrilen parçaların içeriklerini ve sanatsal düzeylerini çok zorlamak pahasına olabileceğinden, buna girilmemiştir. Ayrıca, genel olarak ritm konusunun bu ve daha sonraki kesimlerde her dilde özgül ayrımlar gösteren teknik ayrıntılar söz konusu olduğundan biz, o noktalar için, her dilin kendi ayrıntılarına giren ulusal inceleme eserlerine başvurulması gereğini belirterek geçeceğiz. Örneğin bizim dilimizdeki koşuklu söylem ayrıntıları için bkz: Edebiyat Bilgileri, Cevdet Kudret, İnkılap ve Aka Kitabevi 1980, Cilt 1, gibi. ÇN.

güçlendiriyor. Uyaklı dizeler, uyaklı olmayan dizelere oranla estetik açıdan daha bir tam'lık etkisi yaratırlar.

Bir dizeyi ötekinden ayıran ritmik susuş yanında, oniki veya daha çok hece içeren uzun dizelerde çoğu kez, dizeyikiye bölen ve böylece onun söylenişini (eklemlesini, artikülasyonunu) kolaylaştıran, görece zayıf bir susuş daha ortaya çıkar. Böyle bir susuşa «durak» (sezur). deniyor (Lat: Caesura - Kesinti, bölme). Örnek: «Usulca yayılan sözün tanrısalsesini duyarım/ Ak saçlı pirin gölgesini- anlayan yürek sezer görkemiyle» (Puşkin). (..)

Bütün bunlar, koşuklu söylemin (nazım'ın) düzyazıdan (nesir'den) farklı olan asal özellikleridir. Bu özellikler burada hemen tümüyle, dize bitimlerini işleyen ve syllabo - tonik (hece-ölçekli tonik) dize kuruluşuna dayanan şiir sanatından örneklendi. Oysa ritmin iç örgünlük ilkesi açısından ve o ilke-de içkin olarak dize başlangıcından dize sabitine dek uzanan ritmik düzenleme açısından, ayrımlar gösteren başka dize kuruluş sistemleri de vardır. Değişik halkların şiir sanatları, hatta kimi zaman aynı halkın tarihsel gelişiminin ayrı ayrı evrelerinin şiir sanatları bile, değişik dize sistemleri yaratmışlardır (..)*

Türküsel - tonik dizeler: Böylesi dizeleri yalnızca el yazmalarından ya da basılı metinlerden okumakla yetinip de, koro veya solo türkü olarak dinlememiş olanların, bunlardaki içsel ritmik örgüyü kavramaları çok zordur. Bu dizelerin içerdiği ve başka hiç bir dize sisteminde karşılaşılmayan rit-

* Yazar burada «Bu sistemlerden Rus şiir sanatında ortaya çıkmış olan bazılarını genel çizgileriyle inceleyelim», diyerek o dildeki koşuklu söylem türlerinin ayrıntılı özelliklerine ve özgün örneklerine giriyor. Biz aynı konuda gene her dilin kendisi için yazılmış eserlere başvurulmasını önererek, bu bölümün ana başlıklarını vermekte ve genel anlamda edebiyat bilimi açısından ilintiler taşıyan noktalarını çevirmekle yetineceğiz. ÇN.

mik vurgulamalar, yalnızca sesli söylenişte açığa çıkmaktadır. Bu tür dizelerin özel ritmi, onların sesli sunuluşlarının özgüllüğü içinde oluşmuştur. Bu ritimde türkü sesi, yani kendinc özgü biçimde ritmik vurguların karşılıklı etkileşimleri ve birbirlerini izleyişleriyle birlikte oluşan o müziksel-ses-sel türkü ezgisi, dizelerdeki sözcük vurgularının konum ve sayılarından oluşan dilsel ezgiyi tümünden kendine bağlamaktadır. Türkünün sessel ezgisi, söylemin sözcük vurgularıyla uyuşmuyor ve söylem için hiç de olağan olmayan kendi vurgularını ona dayatıyor (..)

Türküsel-tonik dizeler sesli söylenişleriyle yüzyıllarca önce halk yaratışında ve günümüzde de hâlâ köylerde söylenmektedir. Anak, çoğu kez yapıldığı gibi bu sisteme salt «halksal» demek pek doğru değildir, çünkü halk yaratışında başka dize sistemleri de görülmektedir. Örneğin bunlardan biri türküsel-hece ölçekli-tonik dizelerdir. Bunlar da gene çok eski zamanlarda halkın dans türkülerinde gelişmiştir (..)

Sanatsal yazında böyle dizelere ancak, halk yaratışının geleneğine bağlanan şairlerde rastlıyoruz. Örneğin Lermontov'un «Çar İvan Vasilyeviç, Genç Fedaisi ve Cesur Tacir Kalaşnikov'un Şarkısı», poemi böyledir. Ancak Rus şiir sanatında halksal tonik dizeler geleneğine yönelinmesi gene de çok seyrek olmuştur. Tarihsel gelişiminin kaynaklarında Rus şiir sanatı, belli kültürel etkilenmeler sonucu, özünde ulusal dilin kendi prosodi'sine (sağdeyi'sine, vurgularına) uymayan başka bir dize kuruluş sistemini benimsemiştir. Bu ise, hece-ölçekli dize sistemidir*

Hece-ölçekli dizeler Hece-ölçekli (syllabik) dizeler, öze-leri gereği türküsel-tonik düzenlemeden çok açık farklılıklar

* Aynı durumun tersi bizim dilimizdeki «aruz-hece» tartışması için söz konusu olabildiğinden, bu bölümün aynen aktarılmasını «tek bir dile özgü teknik ayrıntı» olarak görmedik. ÇN.

gösteren, kendilerine özgü bir iç ritmik düzene sahiptirler (Yun: Syllabe-Hece). Tonik sistemde ritmik düzenlilik, her dizedeki türküsel vurguların eşit sayıda oluşlarıyla elde edilirken, hece-ölçekli sistemde dize kuruluşu, her dizedeki hece sayılarının eşitliği ile belirlenmektedir. Hece-ölçekli dizelerde hece sayılarının eşitliğinin estetik olarak algılanabilmesi için, bir dizedeki bütün hecelerin yaklaşık bir işitsel (akustik) eşitliğe sahip olmaları, az ya da çok aynı belirginlikte tınlamaları gerekiyor. Bu nedenledir ki, dize kuruluşunda hece-ölçeği ilkesi en başta, dillerinde sözcüklerin vurgulu ve vurgusuz ünlüleri yaklaşık bir tını gücü eşitliğine sahip bulunan halkların şiir sanatında gelişmiştir, ki o dillerde bu yaklaşık eşitlik, ayrıca sözcük vurgularının bütün sözcüklerde aynı bir belli yerde oluşuyla da desteklenmektedir. «Roman» dilleri içinde, yani klasik olmayan Latince'den türemiş olan diller içinde, bu nitelikte olan bir dil olarak, özellikle genizden gelen kuvvetli ünlülerle dolu ve sözcük vurguları hep son hecelerde bulunan Fransız dili gösterilebilir. Slav dilleri içindeyse, her ünlünün, hatta çepeçevre ünsüzlerle sarılı olan vurgusuz ünlülerin bile, kuvvetle söylendiği Polonya dili gene böyle dillerdendir. Polonya dilinde de vurgu kuralı olarak sondan bir önceki hecede bulunuyor.

Rus dilinde ise tümüyle başka bir prosodi vardır. Bu prosodide, vurgusuz ünlüler geri çekilir, işitsel olarak bunların ses yeğinlikleri belirgin oranda zayıflar; ayrıca da sözcük vurgularının her sözcük için genelgeçer tek bir belli yeri yoktur. Bu yüzden hece-ölçekli dize kuruluş sistemi, kendine özgü niteliğiyle Rus dilinin prosodisine hiç uygun düşmemektedir. Fakat 17. yüzyılın ikinci yarısında şairler bunu hiç gözetmeksizin o sistemi benimsediler. Bu süreçte, başlangıçta Kiev'de yaşayıp hocalık yapan ve orada dize kuruluşuna ilişkin Latince'deki ve Leh'cedeki kuramsal geleneği özümseyip yaratıcı biçimde uygulamış eğitimli bir papaz olan Si-

meon Polotski başı çekmişti. Daha sonra 1720'lerde ve 1730'larda, Petro döneminin batıcı dünya kavrayışı temelinde Antioh Kantemir, taşlama'larında (satir'lerinde) hece ölçekli «virşi»yi kullandı (Leh'çe: Vierstse Dize). Polonya dilinin sözcüklerinde vurgunun da sondan bir önceki sözcükte bulunması kural olduğundan, o dildeki hece-ölçekli dizelerde dize bitimi (ve dolayısıyla uyaklar da) hep **dişi'**dir. Bir iç simetriye eğilim gösteren dize gövdesi ise hep çift sayıda heceden meydana gelmektedir. Dolayısıyla Polonya dilinin hece-ölçeğinde her dize, 7;9 ve daha çoklukla da 11; 13 (onüç heceli dizeler ayrıca bir durak gerektiriyor) gibi hep tek sayılı hecelerden oluşuyor ve dizenin sondan bir önceki hecesinde dize sabiti olan değişmez bir vurgu bulunuyor (..)

Oysa aynı hece-ölçekli dize sisteminde, Rus dilinin prosodi özelliklerini şiir sanatında değerlendiren söyleyişsel-ritmik olanakların (türküs-ritmik ile karıştırılmasının) hepsi gerçekleştirilememiştir. Bu özellikler (vurgusuz ünlülerin geri çekilmesi ve sözcük vurgusunun sözcükten sözcüğe değişken olması) nedeniyle Rus şiir sanatı, hece-ölçekli tonik dize kuruluşuna yönelmiştir. Bu eğilim oldukça erken su yüzüne çıktı. 1830'ların ortalarında V.K. Tredyakovski, Rus şiir sanatını dize ayakları sistemine uyarlamanın ilk girişimini yaptı (..) Tredyakovski'nin bu girişimi, dize kuruluşunda bir reform yapma yolunda kendine göre bir girişimdi (..) Onun çabasının yetersizliği, 1739'da, Rus şiir sanatında hece-ölçekli **tonik** dizedeki temel dize ölçülerinin (dize ayaklarının) hepsini (ya da hemen hemen hepsini) kullanmanın olanaklı olduğunu hem kuramsal hem de uygulamalı olarak kanıtlayan M.V. Lomonosov tarafından aşıldı. İşte o zamandan bu yana, dize kuruluşundaki hece-ölçekli tonik sistem, şiir sanatında ağırlık kazandı ve günümüze kadar da bu ağırlığını sürdürdü.

Hece-ölçekli tonik dizeler: Bu ilkeye göre kurulmuş olan dizeler, başka sistemlerdeki dizelere oranla çok daha büyük içsel ritmik örgünlük göstermektedirler. Tonik dizeler eşit vurgular içeriyorken ve hece-ölçekli dizelerse eşit hece sayıları içeriyorken, hece-ölçekli tonik sistemde bu her ikisi yeni bir örgünlük düzeyi temelinde birleşmektedir. Bu sistem, her biri belirli sayıda heceyi, bunlar içinde ritmik vurgu için kesin belirli bir yer saptanmış olarak içeren dize ayakları ile bağlantılıdır.

Fakat hece-ölçekli tonik dizeler her zaman vurgulu değildirler. Böyle bir özellik yalnızca, dillerinde sözcüklerin sesçil kuruluşları genellikle vurgulu ve vurgusuz hecelerin dağılımıyla biçimlenen halkların şiir sanatında bulunabilmektedir.

Oysa kimi diller de vardır ki, bunlarda sözcükler sesçil açıdan uzun ve kısa heceler üstüne kuruludurlar. Örneğin eski Yunanca'da bu böyledir. Bu nedenle de, dize kuruluşu olarak hece-ölçekli tonik bir sistem Avrupa toprağında ilk kez eski Yunan şiir sanatında ortaya çıkmıştır. Eski Yunan şiir sanatında dize ayakları, uzunluk ve kısalık bakımından belirli bir bağıntı içeren sabit sayıda hecelerden oluşmaktadır. Bu sistemdeki dizelere «metrik» deniyor. Burada özünde, Rus şiir sanatında da kullanılmış olan hece-ölçekli tonik dizeler söz konusudur. Ne var ki bunlar, başka bir ulusal dilin özelliklerine uygun olan başka bir prosodi temelinde söylenmişlerdir. -Hatta eski Yunan alfabesinde aynı bir sesin uzun ve kısa olanını açıklamak için özel harfler bulunuyordu (..)- Bu nedenle, dillerinin prosodisinde üstüne bağarak vurgulama yapılan başka halkların şiir sanatları gibi Rus hece-ölçekli tonik şiir sanatında da çoğunlukla eski Yunan şiir sanatından gelme dize ayakları ve Yunanlılarda kullanılan terimler kullanılmıştır.

Adı bellisiz Rus «türküsöl heceölçekli tonik» dizelerinin yaratıcıları da eski Yunanlılar'la aynı yolda gitmişlerdi ama çok daha dar ritmik sınırlar içinde ve kendiliğinden olmuştu bu. O yaratıcılar, trocnaeus tarzında dize ayakları yarattıklarının farkında bile değildiler ve böyle bir adlandırma da yapmamışlardı. İlk kez Lomonosov, Rus «heceölçekli tonik» şiir sanatının büyük olanaklarının ufkunu açtı. Bu olanaklar yalnız daha ritmik olmaktan ibaret değildi, fakat seslendirme-ifdeliliği de artırıcıydı. İşte bu nedenle heceölçekli tonik sistem, dil sanatına zengin olanaklar sağlıyordu. Euraya kadar, dize ayaklarını, heceölçekli tonik dize yapısının özel bir nitelik düzeyi olarak belirttik. Yani bu sistemin dizelerinde önemli olan, belli sayıda değişik dize ayaklarının kullanılışı değildir. (Rus heceölçekli tonik sisteminde bunlar beş çeşittir; Yunanlılar'da daha da çoktu). Gene bu sistemde, dizelerin içerdiği değişik dize ayağı sayıları da önemli değildir. Önemli olan, içlerinde vurgulu ve vurgusuz (ya da uzun ve kısa) hecelerin belirli tarzda değiştiği dize ayaklarının varlığı ile, dizedeki her hecenin de estetik ağırlığına kavuşması ve dizelerin genel ritmik hareketi içinde bunun gözetilmesidir.

Oysa türküsöl-tonik dizelerde bu yoktu: Çünkü, her dizedeki ünlü vurgusunun belli sayıda olması gereken bu sistemde, anlamsal önemdeki sözcüklerin vurgusuz kalıvermeleri bile genel ritim kalıbı içinde bir sapma olarak görülüyor, ya da ritmik bir raslantı sayılıyordu. Heceölçekli dizelerde de yoktu bu: Çünkü, her dizenin belli sayıda hece içerdiği bu sistemde de, sözcük seçiminden kaynaklanan sözcük vurgularının dağılımı, genel ritmik kalıba bağlı olarak hiç de estetik bir sorun doğurmuyordu. Oysa metrik dizelerde tam tersinedir. Metrik dizelerde, dize içindeki veya bir dize bölümündeki hecelerden herhangi birinin, temel ritmik düzenden herhangi bir sapması, yani ritmin genel şema'sına

herhangi bir aykırılığı, estetik olarak rahatsız edici bir etki yapar. Bu herhangi sapma, gerek dizenin kendisinde ve gerekse şiirin bütününde, sanatsal söylemin somut seslendirme-seslendirme-ritmik hareketini değiştirir.

Bundan dolayıdır ki, hece-ölçekli tonik dizelerde, bir yandan dize ayaklarına dayalı «metrum»u, yani dizelerin verili genel ritim «şema»sını, öbür yandansa böyle bir «şema»nın her bir dizede ve böylece şiirin bütününde kullanılış ve geliştirilişi anlamında bu dizelerin «ritmini», birbirinden ayırmayı öneren dize kuruluş kuramcıları haklıdırlar.

Bu açıdan hece-ölçekli tonik şiir sanatı müzikle akraba oluyor. Müzikte de bir genel ritim şeması vardır. Nota yazısında müzik parçasının başında, bilinen bir işaret (C) veya bir-birini izleyen sayılar (3/4, 6/8, vb.) ile gösterilen bir «sayma»dır bu. Bu temel «metrum»un belirlenmesi sayesinde bir müzik parçasının bütün ses hareketi, o «arka fon» üzerinde, hem genel hem de hiç karıştırılamıyacak derecede bireysel çizgiler taşıyan somut ve çok çeşitli (ritmi) ile kucaklanabiliyor. Yalnız tonik, ya da yalnız hece-ölçekli dizelerde ise, metrum ile ritim arasındaki bu ayrım hiç bir önem taşımamaktadır.

Peki, hece-ölçekli tonik dizelerde, somut ritmi ile birlikte metrumun genel öndüzeninden, çoğunlukla şu ya da bu tarzda şiirsel söylemin seslendirme-seslendirme-sözdizimsel ifade gücüyle bağlantılı bir «sapma» olarak neyi görebiliriz acaba? Bu sapmanın bir çeşidi, bazı dize ayaklarında vurgu «hafifleme-leri» veya «ağırlaşmaları» biçiminde ortaya çıkmaktadır. Bir başka çeşidiyse, dize bitimlerinde hece «kısalmaları» veya «uzamaları» olarak beliriyor. (..)

Dize ayaklarının metrik normdan yaptığı her sapma, onların ritmik çeşitlemeleri yönünden önemlidir. Dizelerin ilgili metruma göre büyük ayrımlar göstermeleri durumunda, dize bitimlerindeki her hece çeşitlemesi, dize «gövde»sin-

deki dize ayaklarının vurgu «hafiflemeleri» veya «ağırlaşmalar» ile etkileşim içinde, şiirlere ritmik bir özgüllük kazandırmaktadır. Bu yolla dizelerde, onların sanatsal anlam özellikleriyle ve bunun görünürleşmesiyle bağlantılı olan seslendirmesel-sözdizimsel ifadelilikleri açısından, önemli özellikler doğmaktadır. (..)

Kıta (bağlam) kuruluşu: Özellikle lirik dil sanatında kıta, şiirin ritmik şemasının, çeşitli uyak tarzlarının kullanılışına dayalı ve estetik olarak algılanabilir olan önemli bir görüngüsü olmuştur. (..)

Dolnik Hece-ölçekli tonik sistemde, çok önemli bir başka olanak daha vardır ki, bu onun kullanılma alanlarını çok genişletmektedir. Bu olanak, iki ve üç heceli dize ayaklarının (dize ölçülerinin) bir dizede birleştirilmesidir. Bunu, daha MÖ. 6. yüzyılda Yunan şairleri -Alkaios, Sappho, Archilochos- temellendirmişlerdi. Çeşitli dize ayaklarından oluşan şiirler için **logaede** adı da onlardan gelmedir; böyle şiirler, yarı sözlü, yarı şarkılı söyleniyorlardı (Yun: Logos-Söz; Ode-Şarkı). Böylece bu şiirler, koro şarkısına daha sıkı bağlı olan ve şarkı olarak söylenen lirik şiirlerden de bu yolla ayrılıyorlardı (..) Simgecilerle (sembolistlerle) başlayan 20 yüzyıl şiir sanatında -fakat sonra daha da güçlü olarak Sovyet şiirinde-, iki ve üç heceli dize ayaklarının bağlanması çok sık kullanıldı. Bu nedenle de, dize kuruluşu kuramcılarının dikkatleri bu görüngüye yoğunlaştı ve «dolnik» ya da «pausnik» diye adlandırılan bu görüngü için «dolnik» terimi yerleşti. (..)

Dolnik, hece-ölçekli tonik metrik dizelerin bir çeşididir; fakat bunun görece çok kullanılması, hece-ölçekli tonik metrumların geleneksel olarak daralan sınırlarını kırmıştır. Bu süreç, daha da yeni bir dize kuruluş sisteminin, yani «söyleyişsel-tonik» sistemin toplumsal estetik bilinçte benimsenmesini hazırlamıştır.

Söyleyişsel-Tonik dizeler: Bu dize kuruluş sisteminin temelini Vladimir Mayakovski attı. Onun şiirleri daha ilk yaratış evrelerinde bile demokratik başkaldırının çok derin ve yoğun bir heyecansal bağlanımını dile getirmektedir. Bu ise, şairi koşuklu söylemin son derece aktif ve yoğunlaşmış söyleniş ve seslendirilişine yöneltmiştir. Geleneksel hece-ölçekli tonik dize kuruluş biçimleri ve sınırları ona dar geliyordu. Dize ayaklarında vurgulu ve vurgusuz hecelerin alışılmış değişiminden ayrılan Mayakovski, kendine özgü bir söyleyişsel-tonik dize kuruluşu geliştirdi.

Bu dize kuruluş çeşitinin ortaya gelişini Mayakovski'nin yenileştiriciliği sağlamıştır. Bunun, halk edebiyatında var olan önceki türküsel-tonik şiirlerle hiç bir bağlantısı yoktur. Mayakovski'nin sisteminde dizeler ritmik olarak eş biçimli bir vurgulamaya yöneliyorlardı. Bu yoldan ise, türküsel bir ezgi değil, fakat her dizede sözcük vurgularının sayı eşitlikleri oluşuyordu. Folklorun tonik dizelerinde olduğu gibi burada da vurgusuz heceler sayılmıyordu. Mayakovski, şiirlerinde ağırlıklı olarak dört vurgu içeren tonik dizeler işledi. (Burada yazar, Mayakovski'nin «Atlara İyi Bakmak» şiirinden örnek veriyor. Örneği, vurgulu ve vurgusuz heceler de tutacak biçimde dilimize çevirmeye çalışmanın, iki dilin prosodileri arasındaki asal ayrımlar nedeniyle anlamı bozucu bir zorlama getireceğini düşünerek, çeviriyi gene sonuçlar üzerinden sürdürmeyi yeğledik, ÇN).

Verilen örnekteki sekiz dizenin sekizinde de dört vurgu var. Vurgulu heceler arasında kalan vurgusuz hece sayıları ise çok değişik. İlk kıtanın dizelerinde vurgusuz hece sayıları şu sonucu veriyor: 1,2,1; 0,0,0; 1,2,1; 2,1,1. İkinci kıtada ise daha da değişik: 2,1,2; 2,3,2; 4,3,6; 2,1,2. Görüldüğü gibi, vurgulu ve vurgusuz hecelerin birbirini böyle izleyişlerinde belli bir düzenlilik saptamak ve böylece dizeleri dize ayaklarına göre bölümlenmek olanaksız. Tek tek dizeler dolnik'i andırı-

yorsa da bütününde vurgusuz heceler hiç bir işlev görmüyor. Buna karşılık dize bitim'lerindeki sabit vurgular ise bir o kadar anlam kazanmışlardır. Mayakovski'nin bunun önemini farketdiği ve dize bitimlerini, tam değil fakat renkli uyaklarla hep güçlendirdiği görülüyor. (..)

Örneklenen dizelerdeki ritmik bölümlenmeyi açıklaştırmak için alıntımızda bu dizeler geleneksel usule göre, yani dizenin büyük harfle başlayan tek bir satır olması biçiminde yazıldı. Oysa Mayakovski, şiirlerinin yazılışını da başka türü yapıyordu .Onun yazışında satırlar, esas olarak «söyleyiş», yani bir konuşma eylemine uyartılmaktadır (mantıksal süslerle ayrılmış bir sözcük grubu veya sözcükler biçiminde ayrılmaktadır). Büyük harf, yalnızca tümcenin başında yer alıyor. Şair bu yolla bile, yani eserlerinin basılış biçimiyle bile, o güne kadar gelen şiir sanatından kendini ayırma çabası göstermiştir.

Sekiz uzun dizeden oluşan yukarıda sözünü ettiğimiz iki kıtayı, Mayakovski, yayınladığı metinde alt alta dizili onsekiz kısa satır biçiminde düzenlemiştir. Böylece bir metin «sütun»u doğuyor. Başka biçimlemelerinde ise Mayakovski, grafik «merdiven» oluşturmuştur. Örneğin «V.I. Lenin» şiirindeki gibi :

«Vaktidir
başlıyorum
Lenin'ı anlatmaya.
Fakat
dinmiş değil
içimdeki acı.
Vaktidir
çünkü
o onulmaz tasa

Bilinçli

apaçık

bir sancıya dönüştü..»

Burada, kıtanın **dört vurgulu*** dört dizesinin her biri, söyleyişsel ölçübirimlere (takt'lara) ayrılmış ve bunlar yalnızca alt alta getirilerek değil, fakat soldan sağa basamakla kaydırma da yapılarak basılmıştır.

Sanatçı, daha seyrek olmakla birlikte üç **vurgulu** tonik dizeler de yaratmıştır (Burada da «Sol Yürüyüş» şiirinden alıntı veriliyor, ÇN). Basılı şiir metninde bu ilk iki kıtanın sekiz dizesi, Mayakovski'de. «sütun»lar olarak düzenlenmiş oniki satır oluşturmaktadır.

Ancak Mayakovski'nin ritmik yenileyiciliği, dize kuruluşunun temel geleneklerini gene de değiştirmiş değildir. Devrim öncesi yıllarda olsun, Sovyet döneminde olsun, şairlerin büyük çoğunluğu, yaratışlarında hece-ölçekli tonik sistemi daha da geliştirmeyi sürdürdüler ve sürdürüyorlar. Bu arada Dolnik'in değişik çeşitleri de gittikçe daha sık kullanılıyor. Ancak kimi şairler de Mayakovski'nin izinden giderek söyleyişsel-tonik dizeleri kullanmışlardır. Örneğin N. Asevev'in «Mayakovski Başlıyor» poemi, İ. Selvinski'nin «Paştorg» poeminin bazı bölümleri, N. Tihonov'un poemleri ve baladları, V. Kirillov'un, Gerasimov'un («Demir Çiçekler», gibi), Smeljakov'un, A. Yaşin'in ve başkalarının şiirleri hep bu tarzda yazılmıştır.

* Bu alıntı, Ataol Behramoğlu'nun çevirisinden aynen aktarılmıştır. (Milliyet Sanat Dergisi Eki, s. 105.) Görüldüğü gibi şiirin özgün dilinde var olduğu belirtilen her dizede dört vurgu özelliği, diller arasındaki asal prosodi ayrımları nedeniyle, dilimize çevrilirken korunamamaktadır. ÇN.

ÖZGÜR RİTİMLER

Sergilenen dize kuruluş sistemlerinin tümü şu ortak özelliği taşıyor: Dizelerde, onların ölçülülüklerini güçlendiren bir iç ritmik örgünlük vardır. Bu, ya her dizedeki vurgu sayısının eşitliğidir, veya hece sayısının eşitliğidir, ya da bir vurgu taşıyan ve farklı örülmüş hece gruplarının, yani dize ayaklarının, yinelenmesidir. Ancak, dize kuruluşunun gelişimindeki ayrı ayrı evrelerde, son sözcüklerindeki sabit ritmik vurgu ve ritmik susuşlarla birbirinden ayrılmakla birlikte hiç bir iç ritmik örülmüşlük göstermeyen dizeler de ortaya çıkmıştır. Bu dize kuruluş çeşidine, özgür kuruluş (özgür koşuk) diyebiliriz; böyle dizelerin kendilerini de özgür dizeler veya **özgür ritimler** diye adlandırabiliriz.

Sözlü halk yaratışında böyle dizelerle, gezginci tiyatroların açık hava sahnelerinde veya «çadır» tiyatrolarında, «seyirlik oyun» kulübelerinde sunulan doğaçlamalar biçimlenmiştir. Bunlar çoğu kez güldürülü, yergici-nükteli nitelikteydiler. İşte bir gezginci «seyirlik kulübe» sahibinin ter-sinlemeli **şarkı örneği**

«Kardeşler,

Ne çeyizler sunduk size ne çeyizler,

Bir aydır paçavra toplayıp dikmişiz

Serçe boyundan güzel mi güzel bir elbise biçmişiz.

Palto dersen samur kürkü

Bir yırtığı vardı

Elini sokan içine düştü.

Yakalar sansar derisi sansar

Hani var ya

Kapı önünde gelene gidene havlar!»

Bu dizelerde ne vurguların eşitliği vardır, ne hece ölçeği tutmaktadır, ne de dize ayaklarına göre yapılmış bir düzenlenme görülür. Dize bitimlerindeki sabit vurguların daha

yoğun bir ritmik ifade gücü kazanmaları için uyak kullanılmıştır.

Çok sayıda koşuklu masallar yazmış olan Puşkin, «Papazla Avanak Uşağının Masalı»nı folklorik seyirlik biçiminde özgür ritimle yazmıştır. Masal şöyle başlıyor:

«Bir zamanlar bir ülkede

Bir papaz varmış, ‘Mankafa’ diye.

Papaz kalkmış bir gün, gitmiş pazara,

Kendi gözümle bir göreyim demiş, mallar kaç para.

Orada ‘Avanak’ çıkmış önüne, bir mahlûk işte

Yolunun nereye çıktığını bilmez kendi de»..

Bu dizelerde de hiç bir örülmüşlük görülmüyor. **Uyak** çiftlerini Puşkin de kullanmıştır.

Ancak özgür dizeler, halk tasarımlarının eski gelenekleriyle herhangi bir bağlantı kurulmaksızın da işlenebiliyor. Örneğin Mayakovski’nin yaratışındaki özgür dizeleri böyle anlamak gerekir. Mayakovski yalnızca her dizedeki sözcük vurgularının sayısı aynı olan söyleyişsel-tonik dizeler yazmış değildir. Kimi zaman dize satırları arasında, hele o dizeler hiç bir dize ayağı göstermiyorlarsa, vurgu sayılarının eşit olmamasına da göz yummuştur Mayakovski. Bu durumda gene bir «özgür» ritim doğmuş oluyor:

«Gece henüz aydınlığa dönmüştür ki,

gün ağarırken görürüm

yönetim-

merkez-

polit-

eğit-

büro'lara koşturur halkın tümü.

Başına evrak yağar yağmur gibi,

binaya burnunu sokar sokmaz daha

Kaptıkları gibi klasörleri,

kırk mı, elli mı,

fırlayıp dağılırlar toplantılara..»

(«Toplantılarda Oturup Oturanlar»)

Bu şiirde, şairin daha önce alıntıladığımız şiirleri için tipik olan özellik, yani dizelerdeki vurgu sayılarının kendi aralarındaki eşitliği, saptanamıyor. (Yazar burada, alıntının özgün dilinde vurgu sayılarının şöyle olduğunu belirtmiş 3,3,4,3,4,3,4,3. ÇN). Dizeler arasındaki bu vurgu özgürlüğü, söyleyişsel-tonik dizelerdekinden çok daha büyük ölçüde, uyakları zorunlu kılmıştır; öncelikle de şu nedenle ki: Mayakovski, böyle şiirlerini de «sütun»lar biçiminde bastırmıştır. Basılıştta Mayakovski, dilsel ölçübirimler arasındaki bağıntıyı gözetiyor. Böylece sözgelimi yukarıda verilen şiir örneğindeki sekiz dize, basılı ınetinde oniki satır olmuştur.

Özgür dizeler uyaksız da olabilir elbette. Fakat bu uygulama seyrek görülüyor.

Böylece, bir dildeki dize kuruluş sistemleri sergilenmiş oldu. Başka halkların şiir sanatlarında dize kuruluş sistemleri elbette ki kendi ulusal özelliklerini taşımaktadır ve bu sistemlerin geçirdikleri tarihsel gelişimler de başka başkadır.

Burada, sanatsal söylemin değişik düzlemleri ayrıntılıca incelendi. Edebiyat eserlerinin metinlerinde bu düzlemler, ayrılmaz bir birlik içinde bulunurlar ve biçimin başka bir yanıyla, yani «nesnel olarak meydana getirme» yanıyla da ortak etki yaparlar. Gerçekliğin görüngüleri, metindeki sözcükler yardımıyla, onların adlandırıcı ve değişmeceli anlamları yardımıyla meydana getirilir. Seslendirmesel-sözdizimsel araç yardımıyla da sözcüklerin heyecansal ifade (ekspressivite) güçleri yeğînleştirilir ve yoğunlaştırılır. Ritim ise, söylemin seslendirmesel-sözdizimsel ifadeliliğini kuvvetlendirir.

Nesnel olarak meydana getirme ile sanatsal söylem ve bir düzenleyim'in (kompozisyon'un) birliği içinde sanat eserinin biçimi, onun düşünsel içeriğini dile getirir. Peki öyleyse, sanatsal edebiyat eserlerinde içerik ile biçimin karşılıklı bağıntıları nasıldır?

ONDOKUZUNCU BÖLÜM

ESERLERDE İÇERİK VE BİÇİM, ÜSLUP, SANATSAL «TAM»LIK

Edebiyat eserlerinin içeriğinin ve biçiminin çeşitli yollarını inceledikten sonra artık içerik ile biçimin birliği sorununa ve bu bağlamda da **sanatsal «tam»lık** sorununa girebiliriz.

İÇERİKLE BİÇİMİN BİRLİĞİ VE KARŞILIKLI ETKİLEŞİMİ

İçerik ve biçim, felsefeden gelerek uzun süredir bilinen ve yalnız sanat alanında değil, fakat yaşamın bütün öteki alanlarında da varoluşun **iki temel yanı'nın** ayırıldılmesine yardım eden kavramlardır. Bu iki yan, en geniş anlamıyla, varoluşun işlevi ve onun kompozisyonudur.

Sanat eserlerinde yalnız biçimin değil (ki biçimin varlığından kimsenin kuşkusu yoktur), fakat içeriğin de varolup olmadığı, içeriğin ne olduğu ve biçimle ne gibi bir ilişki için-

de bulunduğu, konularında. sanat kuramcılarını arasında tek bir ortak anlayış egemen değildir. Biçimci düşünüşlü kuramcılar içerik kavramını yadsıyorlar. Bu kuramcılarının eserde ayırdettikleri şey, biçim ile o biçim içinde işlenmiş olan gereç (malzeme, hammadde) oluyor. Bu bakış tarzı, iki bakımdan yanlıştır.

İlkin Yalnızca inorganik cisim görüngüleri malzeme ve biçime indirgenebilirler. Böyle cisimlerden olan göksel cisimler, dönüyorlar ve küre biçimini alıyorlar; üstteki daracık bir açıklıktan dışarı çıkan tahıl taneciğı, koni biçimine giriyor; bir parça kilden hem bir koni, hem bir küre, hem de bir tuğla biçimlenebiliyor. Ama kilden veya alçıdan bir yontu biçimlendiğinde, burada yontucu o yontuyla neyi **dile getirmişse** içerik olarak da ancak o görülebilir; kil veya alçı ise, buna hizmet eden maddi gereç durumundadırlar. İşte sanat eserlerinin yalnızca maddi gereç ile biçimden ibaret olduklarını savunmak, bu eserleri tuğlalarla aynı görmek demektir.

İkincisi İçerik ile biçim, karşılıklı olarak birbirlerinin koşulu olan kavramlardır— yükseklik ile alçaklık, çocuklar ile ana baba, nedenler ile sonuçlar, gibi—; dolayısıyla, içerik ile biçim kavramlarının da, biri olmaksızın öteki varolamaz. Nasıl **yükseklik olmaksızın alçaklık, çocuklar olmaksızın ana baba, nedenler olmaksızın sonuçlar** diye bir şey varolamazsa, içerik olmaksızın biçim de varolamaz. Diyalektik felsefe şunu saptamıştır ki, içerik her zaman kendi biçimiyle bağlı bir görüngü olduğu gibi, biçim de kendi içeriğıyle bağlı bir görüngüdür.

Ancak, değişik gelişim basamaklarında içerik ile biçim arasındaki karşılıklı ilişki değişik tarzlarda olmaktadır. İnorganik cisim görüngülerinde bu içerik-biçim ilişkisi, yalnızca dışsal olarak vardır. Örneğın: Tuğla, yapı için üretilir; fakat, dayanak olarak, **yük** olarak, pres olarak veya savunma

gereci olarak da kullanılabilir.

Organik cisimlerde ve maddî kültürün onlara benzeşik tarzda yaratılan nesnelerinde (eşyalarında) ise, içsel bir karşılıklı ilişki vardır: Bunlarda içerik, biçimin bir işlevidir. Örneğin: İnsanın bilinci, onun beyninin karmaşık sinirsel yapısının bir işlevidir; otomobillerin hareketi, onların mekanizmalarının bir işlevidir. Ancak burada, biçimin bileşenleri her durumda değiş tokuş edilebilirler. **Manevî** kültürün eserlerine ve hele sanata gelince, bunlarda her şey daha başkadır. Burada içerik ile biçimin karşılıklı ilişkisi ters yöndedir: biçim, onun içinde dile gelen içeriğin bir işlevidir. Sanatsal yaratışta biçimle içeriğin bağıllığı özellikle stabildir (sıkı, sağlam, yerleşiktir). Eser ne kadar tam ise, o eserde biçimin bileşenleri de bir o kadar daha az değiş tokuş edilebilir niteliktedirler.

Demek ki sanatsal edebiyatta içerik, kendi özgül özellikleri yoluyla biçimin de bunları karşılayan özelliklerini doğuruyor ve biçimin çeşitli yanları ya da bileşenleri arasındaki karşılıklı ilintileri belirliyor. Böyle sıkı bir bağıllık, eğer bir eserin biçimi onun içeriğine uygun ise, eğer içeriği özellikle tam olarak dile getiriyorsa, o zaman iyice ortaya çıkar. İçeriği dile getirmek işlevi dışında biçim yoktur. Biçim ancak ve yalnızca, kendi içinde bir içeriği dile getirmek için ve ancak o ölçüde biçim'dir. İçerik olmaksızın biçim, herhangi bir anlamdan yoksun, salt dışsal ve gelişigüzel bir yapıdan ibarettir; bu insanın çıkardığı sesler nasıl hiç bir anlam taşımadıkça söz olamazlarsa, bu da ona benziyor işte.

Fakat öbür yandan, bir edebiyat eserinin içeriği de, eğer kendisine uygun ve olabildiğince tam bir biçim içinde ifade-sini bulmamışsa, gerçekleşmiş de olamaz. Bu biçimi bulamadıkça o içerik, yalnızca gizil (potansiyel) bir içeriktir. Böyle bir içerik yazarın ancak kendi kişisel bilincinde duran ve öznellikleri, belirsizlikleri ve sağlam olmayışlarıyla göze çar-

pan, fikir ve yaşantılarının düşünsel-heyecansal genellenişlerini meydana getirir. Bunlar ancak, kendilerine uygun olan sanatsal biçim içinde dile gelme ve pekişme sürecinde, nesnel olarak varolan bir sanat eserinin içeriği olabilirler; ancak bu yolla o eser içinde **belirlilik ve sağlamlık** kazanabilirler; yazarın kişisel bilincinin malı olmaktan çıkıp, okuyucunun, dinleyicinin ve seyircinin toplumsal bilincinin malı durumuna gelebilirler. İçerik, biçimin özelliklerini **koşullar** ve o biçimin içinde kendi gerçek **belirliliğini** kazanır.

İçerik ile biçimin birliği üstüne Hegel çok inandırıcı olarak şöyle yazıyor: «Uygun bir biçimden yoksun olan sanat eseri henüz hakiki bir sanat eseri değildir ve bir eser için, içerik olarak iyi (hatta çok iyi) fakat gerekli biçimden yoksun, denmesi, o eserin sanatçısı için kötü bir nottur. Yalnızca, içlerinde biçim ve içeriğin birlik halinde etkidiği eserler, hakiki sanat eserleridir»⁽⁶⁷⁾.

Edebiyat eserlerinde içerik ve biçim, bir **karşıtların birliği**'ni ortaya getirmektedir. Eserlerin içeriği, insanların manevi yaşam ve edimler alanıyla ilintilidir; oysa bir eserin biçimi, maddî bir görüngüdür. Bu görüngü, eserin doğrudan doğruya dilsel kuruluşudur; ister sesli, ister «içinden», insanın dilsel araçları yoluyla söylenen, işitme duyumu yardımıyla algılanan ve zamanla ilintili düzenlenmiş ses dalgalarından meydana gelen, sanatsal söylemin kendisidir bu maddî görüngü. Yazıya dökülmekle bu söylem, bir eserin elle yazılmış veya basılı metni durumuna gelir. Biçimin dilsel yanı yardımıyla, okuyucuların veya dinleyicilerin imgeleminde onun nesnel olarak meydana getiren yanı, yani sanatsal figürlerin zaman ve mekân içindeki yaşam ve edimleri, yeniden yaratılmış olur. Okuyucular ve dinleyiciler tarafından, epik, dramatik ve lirik-epik eserlerin okunuşu yada dinleniş sırasında canlandırılan edebiyat figürlerinin yaşamları, **tıpkı** gerçekliğin maddî görüngüleri gibi algılanır.

Bir eserin içeriğinin manevi oluşuyla, biçiminin maddi oluşu, gerçekliğin birbirine karşıt alanlarının bir birliğini ortaya getirir. Fakat bu birlikte içerik önde gelir: içerik, kendisini gerçekleştiren biçimin içine işler ve ona can verir. Bu nedenledir ki, bir sanat eserinin biçimi, doğa görüngülerinin ya da kullanım eşyalarının vb. maddiliğinden çok farklı, özel bir düşünsel-ifadeli maddilik taşımaktadır. İçeriğine tam uygun bir biçimin yaratılışı, her zaman yazarın, yaratıcı güçlerini sonuna kadar zorlamasını, sanatsal imgelemine seferber etmesini ve büyük bir kalem ustalığı becerisi göstermesini gerektiren, çok karmaşık ve çoğu kez de uzun zaman alan bir süreçtir. Bu süreçte yazarlar hiç de hemen ve her zaman ereklerine ulaşamazlar. Pek çok eserde içerikle biçimin belli ölçüde uymazlıkları saptanabilmektedir. Gerek yazarlar, gerekse eleştirmenler buna parmak basıyorlar. Söz-gelişi Belinski, Baratinski'nin «Goethe'nin Ölümü Üstüne» dizelerini «çok güzel» fakat fikre göre «bulanık» bulmuştur. L. Tolstoy, bir anlatı için: «İçerik olarak çok iyi», diye yazıyordu, fakat «dilın yapmacıklığı nedeniyle ve gerek doğa tasvirlerinin, gerekse duygu tasvirlerinin fazlalığı nedeniyle, berbat», diye de ekliyordu ⁽⁶⁸⁾. Gene Tolstoy şunları da söylemişti: «Poemlerin dili ve ayrıca figürler de pek güzel... buna karşılık içerik, kötü falan değil, düpedüz hiç yok» ⁽⁶⁹⁾.

Bu bağlamda, bir sanat eserinin oluşum sürecini incelemek ilginç olacaktır. İki örnek verelim. Gogol'ün «Müfettiş»i ilk yazılıştta şu sahneyle başlıyordu: «Başkan — Baylar, sizleri çağırdım, sizi Anton Antonoviç, ve sizi Hristiyan İvanoviç ve Grirori Petroviç sizi de, hepinizi çağırdım, önemli bir haber vermek için, itiraf edeyim, benim yüreğimi hoplatan bir haber bu.. Bana bildirildiğine göre, Petersburg'dan bir yetkili geliyor, yolda; idaremizi tepeden tırnağa teftiş etmekle görevlendirilmiş bir yetkili, özellikle de bizimkini..» Aynı sahne son yazılıştta ise şöyle olmuş

«Başkan — Baylar, sizleri buraya son derece tatsız bir haberi iletmek için çağırdım: Bir müfettiş yola çıkmış, bizi buraya geliyor.

Hakim — Bir müfettiş?

Murakıp — Bir müfettiş?»

«Müfettiş» sözcüğünün yinelenmesi yoluyla pekiştirilen ifade yoğunluğu, sahneyi ilk yazılışından daha çarpıcı kılmıştır; bu yoğunluk, kişilerin ruhsal durumunu hemen hissettiriyor ve biraz da, ardından gelecek komedyanın niteliğini önceden sezdiriyor.

Tvardovski'nin «Vasili Tyorkin» poeminin son metnindeki şu ünlü dizelerine bakalım: «Sol burası, sağ orası.. tekne, bu bizi karşıya geçirecek işte!» Poemin ilk yazılışında bu dizeler yerine şöyle deniyordu: «Şafakla karşıya geçiş başladı». Bu ilk biçim, yukarıdaki son biçimden çok daha az ifadelidir. Son metindeki ritim değişikliği de, o bölümün düşünsel-heyecansal niteliğini değiştirmiştir. Bu ritim, derinlemesine bir dramatik heyecansal bağlanımın dinamiğine kavuşmuş ve böylece başka bir içerik kazanmıştır.

Önemli sanatçılar, biçim için verilen uğraşın anlamını her zaman gördüler. Şöyle yazıyordu L. Tolstoy: «Biçimin tam olması için bu kadar kaygılanmak garip bir şey, ama hiç de boşuna değil» (70). Sanata ve edebiyata ilişkin tarihsel deneyimler ve kazanımlar, büyük sanatçının bu düşüncelerinin daha da ileri götürülmesine yardım ediyor: ilkin, eğer içerik kötüyse, tüm çabalar yararsız kalıyor; ikinci olarak da, «iyi» bir içerik, «iyi» bir biçimi daha çabuk doğuruyor.

SANATSAL «TAM»LIGIN ÖLÇÜTLERİ

Gerek «sanatsal» sözcüğü ve gerekse «sanatsal 'tam'lık» sözcüğü, iki farklı anlamda kullanılmaktadır. Eğer, şu kişi sanatsal bir eser yazdı, denirse, bu sözden genellikle o ese-

rin bilim, felsefe, kamu iletimi vb. alanların değil de, **sanatsal edebiyat** alanının bir eseri olduğu anlaşıyor. Burada «sanatsal» sözcüğü, belli bir eserin, edebiyatın belli bir dalına ait olduğunu belirtmektedir. Fakat aynı sözcük, o eserin belli özgül özellikler taşıdığını da imlemiş oluyor. Hangi özelliklerdir bunlar? Hangi belliliklere ve ölçülere göre bir eser sanatsal edebiyat eseri sayılabilir?

Bir eserin sanatsal edebiyat eseri sayılması için, onun yalnızca imgesel olmasını yeterli bulanlar az değildir. Oysa imgesellik çoğu kez yalnızca sanatsal değil, fakat görselleştirici veya faktografik de olabiliyor (Bknz: Cilt I. S. 62 - 63). Sanatsal imgelerse, soyut kavramları görselleştirmek, ya da bireysel görüngülere ayna tutmak tarzında yaratılmazlar. Sanatsal imgeler, toplumsal karakterlere ilişkin olarak yazarın, dünya kavrayışından doğan ve bu nedenle de nesnel ve dilsel ayrıntılarının ifadeliliğiyle göze çarpan düşünsel-heyecansal yorum ve değerlemesini dile getirmek üzere o karakterlerin yaratıcı tipikleştirilmesi süreci içinde, yazarın imgelemi tarafından yaratılırlar. Sanatsal imgelerin özgülüğü de buradan doğar.

Dolayısıyla dıştan sanatsal bir görünüm taşıyan imgesel bir eserin, sanat eseri olmaması durumuyla da karşılaşılabiliyor. Eğer yazar, bir eser yaratırken dolaysızca toplumsal karakterlere ilişkin düşünsel-heyecansal yaklaşımdan değil de, **soyut** (ahlaksal, dinsel, siyasal) görüşlerden hareket eder ve kendi gözlemlerini de bu görüşlere uydurursa, işte o zaman eser imgesel olsa bile sanat eseri olamıyor. Böyle bir durumda, kişiler, yazarın soyut görüşlerinin **görselleştirilmesi** olarak beliriyorlar. Bu kişiler, hakiki bir sanat eseri için zorunlu olan o dolaysızlıktan yoksun kalıyorlar, **şematik** oluyorlar. Böyle bir eser, «imgelerle düşünme» yoluyla yaratılmış olmuyor. faka yalnızca, imgeler yardımıyla dile getirilmiş düşüncelerden ibaret kalıyor.

Böylesi yaratış tarzına örnek olarak, L. Tolstoy'un, düşünsel bunalımının ardından yazmış olduğu «Halk Öyküleri» gösterilebilir. Bu öykülerde Tolstoy, kendi dinsel-ahlaksal görüşleri içinden belli bir soyut savı görselleştirmek üzere kişilerin yaşamına ilişkin herhangi bir olguyu kısaca ortaya getirmiştir. Hatta kimi öykülerin başına o savları başlık olarak bile koymuştur: «Sevgi Neredeyse Tanrı da Oradadır», «İnsanın Ne Kadar Toprağa Gereksinimi Vardır?», gibi. Görselleştirmeciliğe eğilimli sanat eserleri yanında, **faktografi'**ye yönelen eserler de bulunuyor. Böyle eserler, eğer yazarın dünya kavrayışı gerekli açıklıktan ve kararlılıktan yoksun ise ve yazar, asal sorunlara canlı bir ilgi duymasına karşın, bunlara özgü toplumsal özelliklerin içine girmiyorsa, raslantılara yöneliyor ve kendini raslansallıklara bırakıyorsa, işte o zaman ortaya çıkıyor.

Böylesi eğilimler zaman zaman Leskov'da görülmüştür. Örneğin, «Mzensk Kasabasının Lady Macbeth'i» anlatısında böyledir. Konuları arasındaki belli bir benzerliğe dayanarak, bu anlatıyla, A. Ostrovski'nin «Fırtına»sını karşılaştırabiliriz. Her iki eserde de, tüccar kesiminin boğucu yaşam havası içindeki bir evli genç kadın ve bu kadının, kocası yokken bir memurla gizli sevişmesi, bu ilişkinin ortaya çıkması, kadının mutsuzluğa boğulması ve ölümü sergilenmektedir. Ne var ki, Ostrovski'nin Katerina Kabanova'sında, gerek evliliğe ihanet ve gerekse bunu izleyen intihar olayları, aile zulmüne karşı kadının kendiliğinden ve içten gelen başkaldırmasının görüngüleridir; öyle ki bu başkaldırma, kadını kendi dinsel-ahlaksal idealleriyle bir trajik çatışmaya sürüklemektedir. Burada kadın kahramanın karakterine ilişkin olumlu bir değerlendirme yapılmış ve bu karakter, toplumsal anlamlılığı içinde meydana getirilmiştir. Oysa Leskov'da Katerina İsmailova ile Sergey arasındaki ilişki, her çeşit idealin yok oluşluğuna bağlanabilen bir ahlaksal çöküntünün ifadesi

oluyor. Katerina bir dizi cinayet işliyor: Kaynatasını, kocasını ve kocasının mirasçısı olan bir delikanlıyı öldürüyor; yargılanıyor ve zorunlu çalışmaya mahkûm ediliyor. Sibiryaya yolunda kendini ırmağa atıyor ve atarken de kendisini aldatan Sergey'den öç almak için hasmı olan kadını birlikte sürüklüyor. Böylesi bir cinayet yığnında durum artık kolayca «cinayet için cinayet»e dönüşerek toplumsal nedenliğini yitirmektedir. Anlatının başında Leskov, Katerina İsmailova'dan «bu ülkede» yaşayan ve çevrede «en büyük dehşeti» uyandıran «korkunç bir dramın kahramanı» olmuş «reel» bir kişiden söz eder gibi konuşmakta. Bu anlatı, yaşanmış bir olayın, başkaca bir açıklamaya gerek görülmeksizin imgesel bir aktarımı olarak konmuştur. Bunun ise, eserin sanatsal niteliğini düşürücü olduğu görülmüştür.

Kaldı ki, bir eserin sanatsal edebiyat eseri sayılması da yetmez. Onun, kendi türü içinde ne kadar «tam» (mükemmel) olduğunun da açıklanması gerekir; o eser, kendi türünden eserler içinde önde gelen bir yer mi kazanmıştır, yoksa ancak ikinci dereceden, hatta düpedüz o türün ortalama görüngülerinden bir eser midir? Bir başka deyişle, bir eserin ne kadar sanatsal «tam»lık taşıdığının açıklanması da önemlidir. İşte burada gene «sanatsal» sözcüğü kullanıldı, fakat sözcüğün buradaki anlamı başka. Burada «sanatsal» sözcüğü, sanat alanına ait olmayı değil (ortalama eserler de o alana aittir), fakat bir eserin öteki sanat eserlerine oranla taşıdığı değeri belirtmekte. Bu bağlamda, eserlerin içerikleriyle biçimlerini ayırmak ve önce içeriğin «tam»lığını ve sonra da biçimin «tam»lığını açıklamaya girmek kaçınılmaz oluyor. Peki öyleyse, bir eserin içeriksel niteliklilik'leri (kalite'leri) nerede yatmaktadır?

İlk bakışta içeriksel niteliklilik, eserin konu bütünü'nün ve eserde meydana getirilen toplumsal karakterlerin önemliliğinde yatıyormuş gibi görünüyor. Oysa konu bütü-

nünün önemliliği burada hiç de belirleyici bir rol oynamaz. Yazar çok önemli toplumsal karakterleri meydana getirmekle, ille de o karakterlerde yaşamın asal (özel) yanlarını aydınlatmış olmaz. Tam tersine, yazar, oldukça önemsiz karakterleri meydana getirdiği halde belli sorunların içine çok derin olarak girebilir. Bu demektir ki, burada bütün ağırlık, bir eserin sorunsal yanının derinliğinde ve önemliliğinde bulunmaktadır. İşte bu, bir eserin sanatsal tamlığının ölçütlerinden biridir.

Eserlerin sorunsal yanlarının derinlik ayrımları, konuları aynı olunca daha da yeğinlikle açığa çıkıyor. Jukovski'nin iki baladını, «Elvina ve Edvin» ile «Aiolos'un Harp'ını», karşılaştıralım. Her iki balad da hemen hemen aynı zamanlarda yazılmışlardır ve her ikisi de bir delikanlının bir kıza olan sıcak sevgisini işlemektedir; öyle ki, iki sevgilinin toplumsal açıdan eşitsiz konumda oluşları bu sevginin önüne geçiyor ve onları ölüme sürüklüyor. İlk baladda sevgililer toplumsal kurallara teslim olurlar, hiç gizlice buluşmazlar, yalnızca Edvin'in ölümünden az önce birbirlerini kısaca bir görmüşlerdir, o kadar. Eve dönüşünde Elvina «işkence verici bir ses»duyar, «ölümün sesi»dir bu ve kız ölür. Böyle bir süjede, kahramanların yaşantıları -ki baladın sorunsal yanı bunlara bağlı bulunuyor-, pek inandırıcı olmaksızın dile getirilmiştir. İkinci baladda ise sevgililer toplumsal kurallara karşı geliyorlar ve gizlice buluşuyorlar. Son görüştükleri sahne olsun, ardından Minvana'nın yalnızlığı olsun, hep onların duygu ve düşüncelerindeki derinliği göstermektedir (bu düşünceler şairin romantik fikirleriyle çakışiktır); söz konusu sahnelerde kız, bu yaşamda her şeyin geçici olduğunun, «ayrılık ve tedirginlik bulunmayan.. bir başka dünyanın» varlığının, farkına varır. Baladın sonunda «iki gölge»nin gecenin derinliklerinde uçuşu gösterilir. Bu uçuşla aynı zamanda sevgililerin düşledikleri şeyler de doğrulanmış olur. «Aiolos'un Harp'ı

»nda romantik sorunsal yan çok daha büyük bir derinlik ve anlamlılık kazanmıştır. Bu nedenle de bu ikinci balad, içerik açısından «Elvina ve Edvin»e oranla daha tam'dır.

Edebiyat eserlerinin sorunsal yanı onlardaki heyecansal bağlanımla ilintilidir ve ikisi birlikte, okuyucularca ve dinleyicilerce aktif biçimde algılanan **düşünsel yönseme**'yi oluştururlar. Bir eserin yönsemesi **nesnel tarihsel gerçeğe uygun** olabilir, ki bu da eserin içeriğinin sanatsal tamlığını etkilemektedir. Gerçeğe uygun olmayan düşünsel yönseme ise. eserin sanatsal tamlıktan bir şeyler yitirmesine neden olur. Plehanov şöyle yazıyordu: «Ve eğer yalan olarak söylenen bir fikir sanat eserinin temeline konursa, bu da o sanat eserine içsel çelişkilerin girmesine neden olur ve eserin estetik değeri bundan zarar görür» (71). Bu düşüncesinin doğruluğunuysa, eleştirmen Plehanov, K. Hamsun'un «Zengin Kapılarında» oyununu örnek göstererek kanıtlıyordu. Dramın, kendini «kuşlar gibi özgür» düşünceli bir insan olarak gören esas kahramanı yazar İvan Karenin, düşünceleriyle, burjuva toplumunun öteki üyelerini de bastırmaktadır. Hamsun, proletaryaya karşı «kin ve nefret» duyulmasını, işçi sınıfına karşı «direnilmesini» salık veriyor, hatta onu yok etmenin zorunluluğunu aşıyordu. Bunlar yalnız anlamsız değil, fakat son kerte gerici düşüncelerdir. Dahası, Karenin kendi kendisi yüzünden «her çeşit belaya» ve başarısızlıklara uğradığı halde bu, Hamsun'un ona karşı olan duygudaşlığını hiç de azaltmamaktadır ve Hamsun onun görüşlerini paylaşmaktadır. Hamsun oyununda, halk düşmanı gerici bir tutumdaki kahramanın karakterine ilişkin düşünsel bir olumlamayı dile getirmiştir. «İşte bu», diye yazıyordu Plehanov, «oyuna öylesine zarar vermiştir ki, yazarın planına göre olay akışının, trajik bir dönüm noktasına varması gerekirken, tam da o noktalarda kahkahalarla gülünmesine yol açmıştır» (72).

Düşünsel yönsemenin tarihsel gerçeğe uygun olduğu bir örnek ise Dostoyevski'nin «Suç ve Ceza»sıdır. Hamsun'un kahramanı gibi bu romanın kahramanı Raskolnikov da kendi bildiğine düşünen bir aydındır. O da düşüncelerinin «kuşlar gibi özgür» olabileceğini sanmıştır; o da gerici bir tutumu temsil etmekte, «olağan insanlar»ı aşağı görmektedir; dahası, «söyleyecek yeni bir çift sözleri olan»-ve kendini de onlardan biri saydığı— «olağan dışı insanlara», kendilerini rahatsız eden on, yüz, ya da daha fazla «olağan» insanı yok etme hakkını bile tanımaktadır. Ne var ki, Hamsun'dan farklı olarak Dostoyevski, kahramanını bu düşüncelerinin gerçeğe aykırılığını görmüş ve Raskolnikov'u, işlediği cinayetten dolayı ezici vicdan sıkıntılarına sokup kendiliğinden bir itirafa kadar vardırıarak, gösterimin bütününde bu kahramana ilişkin bir düşünsel-heyecansal olumsuzlamayı dile getirmiştir.

Sorunsal yanın anlamlılığı ve derinliği ile düşünsel-heyecansal yönsemenin tarihsel gerçeğe uygunluğu, edebiyat eserlerinde içeriğin tamlığı için temel ölçütler oluyor. Edebiyatın her gelişim evresinde sanatsal tamlık bu ölçütlerle belirlendiğinden, bunlar, evrensel (tüm dönemler için genelgeçer, universal) bir anlam taşırlar (Yazar bu kitapta «üniversal» terimini, yalnız tüm insanlık için değil, aynı zamanda tüm dönemler için genelgeçer olma anlamında kullanıyor, ÇN).

Son iki yüzyıl içinde edebiyatta **gerçekçilik** ölçütü de büyük bir önem kazandı. Meydana getirilen karakterlerin, kendi iç yasallıklarıyla yansıtılmaları olarak gerçekçilik, eserlerin sorunsal yanlarının derinleşmesine destek oluyor. Yanlış yaklaşımların geri itilip tarihsel gerçeğe uygun olmaya zorlanmasında da gerçekçiliğin katkı sağladığı örnekler az değildir. Gerçekçilik, sanatsal tamlığın son derece önemli bir ölçütüdür, fakat evrensel (tüm zamanlar için ge-

nelgeçer) bir ölçüt değildir; çünkü antik çağdan 18. yüzyıla ve hatta yer yer daha sonralara kadar dünya edebiyatında gerçekçi olmayan pek çok büyük eser yaratılmıştır.

Öte yandan, bir edebiyat eserinin içeriği ne kadar tam olursa olsun, ancak biçimi de sanatsal tamlık gösterdiği zaman o eser büyük bir toplumsal anlama kavuşmaktadır. Bir eserin biçiminin sanatsal tamlığı ise, onun, dile getirdiği içeriğe uygunluğu ile belirleniyor. Bu uygunluk koşulu, biçimin bütün yanları için, yani hem nesnel olarak meydana getirme, hem dil kuruluşu ve hem de düzenleniş (kompozisyon) için söz konusudur.

Çernişevski'nin şu tanımlaması klasikleşmiştir: «Yalnızca içinde hakiki (gerçeğe uygun) bir fikrin cisimleştiği bir eser, biçiminin de o fikre tam uygun olması durumunda bir sanat eseridir. Biçimin fikre tam uygunluğu sorununda yargıya varmak için, bir eserin tüm bölümlerinin ve ayrıntılarının gerçekten bir temel fikirden ileri gelip gelmediklerine bakılmalıdır. Belli bir ayrıntı —bir sahne, bir karakter, bir bölüm—, kendi başına ne kadar güzel olursa olsun, eğer eserin temel fikrinin tam ifadesine hizmet etmiyorsa, o zaman eserin bir sanat eseri olma niteliğine zarar verir» (73).

Eleştirmen Çernişevski böylece sanatta «güzelliğin yasaları»nın özgüllüğünün altını çizmektedir; yani kendi konumuza ilişkin olarak, Çernişevski, ifadenin tüm bileşenlerinin düşünsel-sanatsal bütünlüğü koşulunun altını çizmektedir ki bu, sanatsal tamlığın da en üst ölçütüdür. Bu bağlamda Hegel'in şu savı da ilginçtir: «Ama bu kez, sanat eserine neye dayanarak özel olma niteliğinin verilebileceğine bakacak olursak, bunun, bir temel fikir olduğundan hareket etmemiz gerekir; bir temel fikir ki, sanat eserine zaten onu meydana getirmek üzere girilmiştir» (74).

Bu «yasa»ya göre oluşmuş bir eser, sanatsal birliği bütünlüğü ve tüm bileşenlerinin iç bağlantılılığı ile göze çar-

par. Böyle bir sanat eserinden, ne bir sahne, ne bir kişi, ne de bir tek sözcük bile, onun estetik değerine zarar vermeyi göze almaksızın çıkarılamaz.

Bir eserin bütünlüğü çeşitli tarzlarda ve son derece karmaşık olarak ortaya çıkar. Bunun çözümlenmesi de büyük özen gerektirir. Kimi nesnel ayrıntılar, eserin fikrini dolaysızca dile getirebildikleri gibi, bir karakterin ruhsal durumunun simgesel belliliği olarak da ortaya gelebilirler. Örneğin, Turgenyev'in «Babalar ve Oğullar» romanındaki Pavel Petroviç Kirsanov'un masadaki ünlü gümüş çarığı, o «bıyığı parfüm kokan adam»ın halk sevgisindeki ikiye bölünmüş karakteri açığa döken böyle bir ayrıntıdır. L. Tolstoy'un «Anna Karenina» romanındaki Aleksey Aleksandroviç'in ünlü «yelden kulak»ları ise, hiç bir simgesel anlam taşımıyor. Bu portre ayrıntısı, Karenin'in karakterindeki bürokratça sınırlılığı ancak dolaylı olarak imlemektedir.

Böylesi ayrıntılar, eğer bunlar yardımıyla içeriğin şu ya da bu yanları özellikle iyice açıklık kazanıyorsa, ancak o zaman sanatsal tamlığın bir belliliği olurlar. Bu, abartmalı gösterimin ve fantastik gösterimin değişik çeşitleri açısından önemlidir. Fantastiğin sınırları, sanatçının önündeki bilgi-öğreti'sel görevler tarafından her seferinde yeniden belirlenir. Fantastik yaratışlar hep içeriksel nedenlilik taşırlar. Sözgelimi Saltıkov-Şchedrin, kişilerinin karakterlerindeki «öteki gerçeklik»i, sanatsal abartma yardımıyla yergici-taşlamacı biçimde açığa çıkarmıştı. Buradaki «öteki gerçeklik» ise, belli görüngülerin olumsuz özünü, yani gündelik olaylar ardında gizli kalan ve olağan gözlemle görülemeyen yanlarını ortaya dökmenin daha derin olanakları demektir. Saltıkov-Şchedrin'e göre insan öylesine karmaşıktı ki, «onda saklı duran tüm verileri gözönünde tutmak ve gündelik yaşamda hiç ilgilenmek istemediği kimi eylemlere girme çabasının onda ne ölçüde canlı olduğunu kollamak, kaçınılmaz biçimde

gerekli»ydi (75). Bu «veriler» ile sanatsal fantazinin yarattığı imgeler arasında bir bağlantı var diye, bu durumda, gerçekliğin bir çarpıtılmasından, dışsal ve içi boş bir alaycılıktan söz etmek yanlış olur. Yergici Saltıkov-Şchedrin: «Gerçekliğin kendisini sergileyenden başka bir karikatür yoktur» (76), diye belirtmektedir.

Dostoyevski de, sanatta fantastik yaratışın gerçek olaylardan kaynaklanması gerektiğine, gerçek olaylar ile fantastik yaratış arasında okuyucunun sezebileceği bir içsel bağının bulunması zorunluluğuna parmak basmıştı: «Sanatta fantastik yaratışın sınırları ve kuralları vardır. Fantastik-olan, gerçek-olan'a öylesine yaklaşmalı, ona öylesine değmelidir ki, insan fantastik-olan'a az kalsın inanacak olmalıdır» (77).

Edebiyatta sanatsal tamlığın en önemli bellığı, dil kuruluşunun tamlığıdır. Dil kuruluşu belli «söylem normları»na indirgenemez; yani örneğin, dil sanatındaki sözdizimi ile yalın olmalı ya da ille karmaşık olmalı, eğretileme çok olmalı ya da az olmalı, ille belli sözlüksel araçlar ağırlıkta olmalı, gibisinden kurallar konamaz. Sanatsal dilin çok çeşitli özellikleri ancak yazarın düşünsel-sanatsal amaçlarını gerçekleştirdikleri zaman estetik bir anlamlılığa erişirler. En yüksek estetik değer taşıyan edebiyat eserleri, kullandıkları dilsel aracın açık seçikliği ve anlaşılabilirliği ile göze çarpan eserlerdir.

Biçimleri, tüm yanlarının ayrıntılarının ve usullerinin birliği içinde, meydana getirilen içeriğe tam uygun olan edebiyat eserleri, belli bir üslup gösterirler.

EDEBİYAT ESERLERİNDE ÜSLUP

Üslup (biçem) anlamına gelen «stil» sözcüğü, Roma'lı yazarlarca, belli bir yazarın yazılı söyleminin özelliklerini

belirtmek üzere düzdeğişmeceli olarak kullanılmıştır (Yun: Stylos - Mumla kaplı bir tablet üzerine yazı yazmakta kullanılan sivri uçlu bir çubuk). Aynı sözcük günümüze dek aynı anlamda kullanılagelmıştır. Ancak pek çok edebiyat bilimcisi ve dilbilimci, «stil» (kalem) sözcüğüyle bir eserin dil kuruluşu özelliklerinin belirtilmesi gerektiği görüşündedirler.

Oysa taa 18. yüzyılın ikinci yarısından bu yana aynı kavram, başka sanat dallarının, örneğin yontu, resim mimarlık vb. dalların eserleri için de, biçim özellikleri anlamında kullanıldı (sözgelimi mimarlıkta, Gotik, Romanik, Mağribî üslupları gibi). Böylece daha geniş ve genel-sanat-bilimsel anlamıyla üslup (stil) kavramı yerleşti. Bu kavram, edebiyat kuramında ve edebiyat tarihinde de aynı anlamda kullanılabilir ve öyle kullanılmalıdır. Bu bir zorunluluk oluyor, çünkü bir edebiyat eserinin biçimi yalnızca dil kuruluşuyla sınırlı değildir; biçimin başka yanları da, yani nesnel olarak meydana getirme ve kompozisyon yanları da vardır. Biçimin tüm bu yanları birlik içinde belli bir üslup gösterirler.

Bu kavramın kullanılışında bir de ters yönde bir aşırı yaklaşım bulunmaktadır. Kimi edebiyat kuramcıları, bir sanat eserinde üslubun, içerik ve biçimin birliğini kapsayan bütünlemesine bir ayırdedici nitelik olduğu görüşündedirler. Böyle bir yaklaşım inandırıcı değildir. Yazarın imgeleştirdiği karakterlerin ya da bunlarda yazarın özellikle ilgi duyduğu ve gerek süje, gerekse çatışma çözümünü yardımıyla öne çıkardığı karakter çizgilerinin, ya da yazarın o karakterlere ilişkin olarak eserdeki tüm biçim bileşenleri yoluyla dile getirdiği kendi heyecansal yaklaşımının (diyelim, romantik ve ya yergici-taşlamacı, vb.) herhangi bir üslup taşıdığı söylenbilir mi? Elbette söylenemez. Bir eserin içeriğinin bu açıdan bir üslubu yoktur. Üslup, bir eserin, içeriğini tastamam ve dosdoğru dile getiren ve ona tam olarak uyan imgesel

ve ifadeli biçiminde vardır.

Sanat eserlerinin biçimi, **imgeselliği ve ifadeliliği** nede-
deniyle bir üslup taşımaktadır. Biçim açısından bir eser, çok
sayıda nesnel ve dilsel-anlamsal ayrıntıdan oluşan ve ayrıca
düzenleyimsel ve seslendirmesal-sözdizimsel usullerden mey-
dana gelen bir imgeler sistemidir ki, burada imgesel ayrıntı
ve usuller, içlerinde belli bir düşünsel-heyecansal ifadelilik
saklarlar. İşte üslup, eserdeki biçimin bütün **imgesel-ifadeli**
ayrıntılarının, içeriğe uygun olan bu **estetik birliği**'dir.

Üsluplarının tamlığı ve içsel bütünlüğü ile göze çarpan
eserler, derin ve açık seçik bir sorunsal yan gösteren ve dü-
şünsel yönsemelerinde tarihsel gerçeğe uygun olan eserler-
dir. Sorunsal yanın sığılığı, eseri, hakiki olmayan raslansal
olay bölümlerine ve nesnel ayrıntılarda da hakiki olmayan
raslansallığa, kişilerdeyse anlatım gücü zayıf bir söylem nite-
liğine sürüklemektedir. Bütün bunlar, bir eserin biçimindeki
estetik bütünlüğe ters düşer.

Ne var ki, içeriğin nitelikli olması, mekanik olarak ken-
diliğinden biçimin de nitelikli olmasını doğurmuyor. İçeri-
ğine uyan tam bir biçim yaratması için yazarın, mutlaka ye-
tenek, buluş gücü ve kalem ustalığına sahip olması gerekli-
dir. Yazarın, yaratışını kendinden önceki sanatçıların yara-
tıcı kazanımları üstüne kurma ve gerek kendi ulusal edebi-
yatının, gerekse başka ulusal edebiyat sanatlarının deneyim-
leri içinden kendi sanatsal amaçlarına en uygun düşen bi-
çimleri seçip gereği gibi işleyebilme yeteneği de çok önemli-
dir. Bunun için yazarın geniş bir edebî ve genel kültürel ba-
kış ufkuna sahip olması şarttır. Eğer yazarda ne yetenek
ve ne de geniş bir yaratıcı bakış ufkı yoksa, belki içeriksel
değerler taşıyan, fakat biçim tamlığından yoksun olan, üs-
lupsuz eserler doğar. İşte bu, biçimin «içeriğin gerisinde kal-

ınası» durumudur.

Öte yandan, edebî-sanatsal biçim kendi başına da estetik bir önemlilik kazanabilir. Bu, özellikle biçimin idsel yanı sıra sanatsal söylem için ve öncelikle de lirikte söz konusudur.

Dizeli biçim, kuruluşuyla çoğu kez son derece sanatlı bir etki bırakır ve zaman zaman bu dışsal estetik önemliliğiyle, dile getirdiği içeriğin sığlığını ve anlamsızlığını örtbas edebilir. İşte bu da, içeriğin «biçimin gerisinde kalması» durumudur ki, bu durumu 19. yüzyıl sonuyla 20. yüzyıl başındaki Rus dekadan (çöküş) şiirinin eserlerinde görüyoruz.

İçeriklerinin sanatsal tamlığı ve ona uygun olan biçimleriyle göze çarpan edebiyat eserlerinin her zaman bir kendi üslupları vardır ki bu üslup, ulusal edebiyatın belirli koşulları içinde oluşmuştur. Dolayısıyla, bir yazarın üslubu üstüne bir yargıya varmak için, ulusal edebiyat sanatlarının gelişme yasahlıklarını bilmek zorundayız.

Y İ R M İ N C İ B Ö L Ü M

EDEBİYATIN TARİHSEL GELİŞİMİNİN YASALILIKLARI

ULUSAL EDEBİYAT SANATLARINDA EVRELERE İLİŞKİN ORTAK YANLAR

Buraya kadar, edebiyatın bir bütün olarak tarihsel gelişim süreci içinde oluşan genel çizgileri üzerinde duruldu. Şimdi ise, toplumsal açıdan en gelişkin halklardan başlayarak, edebiyat sanatlarının nasıl bir değişim geçirdiği ve bu tarihsel değişimler içinde hangi yasalılıkların bulunabileceği sorusunu koymak gerekiyor.

Her şeyden önce de, belli dönemlerde değişik halkların edebiyat sanatları arasında bazı ortak yanların oluştuğunu göz önünde tutmak durumundayız. Bu ortak yanlara, ulusal edebiyat sanatlarının evrelere ilişkin ortak yanları diyebiliriz.

Yukarıdaki sorunun çözümünde besbelli ki bu noktadan hareket etmemiz gerek: Değişik halkların toplumsal gelişimleri, özdeş olmayan fakat buna karşılık benzeşim gösteren tarihsel evrelerden geçiyorlar. Bu evrelerde değişik halkların toplumsal yaşamları, bütün çelişkinlikleri yanında bazı or-

tak çizgiler de gösteriyorlar. Buradan ise, halkların toplumsal görüşlerinde, ideallerinde ve düşünsel çabalarında belli ortak özellikler doğuyor. İşte eğer bu görüşler ve idealler, değişik ülkelerdeki yazarların yaratışlarının «öncül'leri» oluyorsa, o zaman onların yaratışlarında da, yani eserlerinin içerik ve biçimlerinde de, belli benzer özellikler bulunuyor. Bu benzer özellikler yanında, aynı zamanda o edebiyat sanatlarının ulusal özellikleri de, yani her halkın düşünsel ve kültürel gelişiminin farklı niteliklerinden doğan ulusal özgüllük de, gene kendini gösteriyor kuşkusuz.

İşte bu, dünya edebiyatının gelişimindeki temel yasallıktır.

Çeşitli halkların edebiyatı arasındaki evre'sel ortak yan için çarpıcı bir örnek olarak antik Avrupa edebiyatı gösterilebilir. Bu edebiyat, MÖ. 7. yüzyıldan MS. 3. yüzyıla kadar yaklaşık bin yıllık bir süreyi kapsamaktadır ve köleci toplum düzeni içinde yaşayan Yunanlılar ile Romalılar tarafından yaratılmıştır. Eski Yunan edebiyatının en parlak dönemi, en gelişkin ve en ileri Yunan site-devlet'i olan Atina'nın, köleci demokrasi gelişiminde doruğa eriştiği MÖ. 6. yüzyıl ile 5. yüzyıl arasına rastlıyor. Homeros'un «İlias» ve «Odysseia» destanları o dönemde yaratılmış, Pindaros, Alkaios, Sappho, Anakreon gibi şairler o dönemde eser vermiş ve ardından Atina'lı ünlü dram yazarları, Aiskhylos, Sophokles, Euripides ve Aristophanes de 4.—5. yüzyıllarda ortaya çıkmışlardır. Roma edebiyatında benzer bir dönem ise, Roma'da köleci cumhuriyetin çözülerek imparatorluğa dönüştüğü MÖ. 1. yüzyılda görülüyor. Vergilius, Horatius ve Ovidius gibi şairler, ilk imparator olan Augustus zamanında ün kazandılar.

Yunanistan ile Roma'nın toplumsal yaşamları arasındaki siyasal ayrımlara bakılmaksızın, bunların edebiyat sanatları arasında benzer çizgiler saptanbiliyor. Bu antik edebiyatın imgeleri hemen tümüyle **mitolojik**'ti ve gene hemen

tümüyle bu edebiyat **dizeli** biçiminde ortaya konmuştu. Köleci toplumun ve devletin oluşmasıyla, Yunan-Roma mitolojisi, başlıbaşına bir içerik değişimi geçirdi. Daha önce doğa güçlerinin kişileştirilmesi niteliğinde olan tanrılar, bu kez antik toplumun düşüncesinde, üstün manevî varlıklara, koruyucu efendilere ve insanların üstündeki yargılara dönüştüler.

Yunanlıların ve Romalıların ideolojik dünya görüşleri de aynı zamanda özünde toplumsallığa ve **yurttaş**lığa yöneldi. Ancak bu yönelim, henüz toplumsal yaşamın kuralları karşısında, aktif ve gelişkin bir «kendinin bilinci»ni içermiyordu. Mitolojik olarak kavranmış bir heyecansal yurttaşlık bağlanımı, o dönem insanının ilişkilerini ve edimlerini, düşüncesini ve duygusunu kuşatmıştı. Bu insanlar, kendilerini toplumun ve toplum katmanlarının temsilcileri olarak görüyorlardı; iktidar ayrıcalıklarının, mülkiyetin ve hukukun temsilcileri olarak ve ulusal siyasal yaşamın birer üyesi olarak görüyorlardı kendilerini. Başka toplumsal değerleri ve erdemleri de kendilerinde perçinlemek ve bunlara ters düşenleri mahkûm etmek çabasındaydı bu insanlar. Mitoslarda sergilenen tanrılarla antik kahramanlar ve olaylar, artık yalnızca inanç nesnesi değildiler, fakat yaşanan siyasal dönemin de bir **övgü** aracı olmuşlardı. İşte bütün bunlar, antik edebiyatın içeriğinin çoğunlukla yücelikçi, kahramanlıkçı ve trajik olmasını, biçimininse görkemli ve coşkusal olmasını doğurmuştur. Antik edebiyatta **dizeli** biçimin ağır basması, yalnızca eski törensel şarkılardan kaynaklanan gelenekler nedeniyle değil, fakat aynı zamanda c geleneklerin, **devlet politikasına ilişkin ve coşkusal** yeni işlevleri nedeniyleledir.

Belinski bu konuya ilişkin olarak, Yunanlıların gerek dram ve gerekse epos için «yalnızca yüksek ve soylu olanı» seçtiklerini, «olağan, gündelik ve küçük» yaşamı ise dışta bıraktıklarını belirterek şöyle yazmıştır: «Çünkü Yunanlı»-

nın yaşamı, kent alanında, savaş alanında, tapınakta, yargı yerinde.. geçiyor; tragedyasının figürleri de yüksek. soylu ve şiirsel bir dille konuşmak durumundadır; bu figürler krallardır. yarı tanrılardır, kahramanlardır çünkü» (78).

Antik yazalarda tanrı ve kahraman figürleri, çoğu kez güncel toplumsal bir içeriği dile getiriyorlar ve gene çoğu kez, toplumsal yaşamın çelişkilerinden kaynaklanan ve devlet politikasına ilişkin olan kesin belirli bir yönsemeyi içeriyorlardı. Aiskhylos'un «Zincire Vurulmuş Prometheus» tragedyası tümüyle, insanlara pek çok iyiliklerde bulunmuş olan Titan «Prometheus»ile onu ağır işkencelere mahkûm etmiş olan en büyük tanrı Zeus arasındaki mitolojik çatışmaya dayalıdır. Ne var ki, keyfiliğiyle eski tanrısal yasaları hiçe sayarak çiğneyen yeni tanrının zalim egemenliğine karşı Titan'ların bu başkaldırısında, dram yazarı, Atina'da güçlenen ve kendisinin düşman olduğu köleci demokrasi iktidarına karşı kendi hoşnutsuzluğunun da kolayca anlaşılmasını sağlamaktadır: «Baba tahtına oturur oturmaz/ Başladı her tanrıya bir şeref payı vermeye/ Devletin katlarını önem sırasına koymaya./ Bu arada zavallı ölümlüleri düşünmek / Akılının ucundan bile geçmedi./ Tersine. soylarını ortadan kaldırmak./ Bambaşka, yeni bir soy yaratmak istiyordu»*.

Romalı şair Vergilius, ulusal tarihsel destan olarak yazdığı «Aeneis»te, Roma imparatoru Augustus'u ve onun batıdan doğuya uzanan büyük güç politikasını övme çabası içinde, yıkılmış Troya'dan kaçmış olan Troya kahramanı Aeneas'ı, imparatorun ve bütünüyle Julius soyunun atası yapmıştı. Destanın süjesi, Aeneas'ın Kartaca ve Sicilya üzerinden İtalya'ya geldiği ve bu gelişte tanrılardan Jüpiter ile Neo-

* Bu alıntı A. Erhat - S. Eyüboğlu'nun «Zincire Vurulmuş Prometheus» çevirisinden alınmıştır Bilgi Yayınevi, Ankara 1968. s. 42. ÇN.

tan'un ona destek olup tanrıça Juno'nun ise engeller çıkar-dığı yolculuğun öyküsüne dayanmaktadır. Burada da eserin güncel toplumsal yönsemesi, yazarın ve okurlarının inandıkları mitolojik efsane kişiliklerinden gidilerek dile getirilmektedir. Yaşanan çağdaş gerçekliğin benzer biçimde soyut mitolojik kişilerden gidilerek meydana getirilmesi, antik şiirin de belirgin niteliğidir.

Yaşamın, antik edebiyattaki epos, tragedya ve od gibi «yüksek» türlerde ağırlık kazanmış olan o yansıtılış ilkesi, işte buradan doğmuştur. Meydana getirilen kişiliklerde değişmez tür ve katman belliliklerini ve bu kişiliklerin savaşım-larında da zamanlar üstü sonsuz güçlerin ifadesini (tanrıların istencini veya önden yazılmış alinyazısını) gör-mek, antik yazarları, karakter tasvirlerinde soyutluğa ve çatışma çözümlerinde ise baştan belirlenmişliğe götürmüştür. Başka bir deyişle, onların eserlerinde gerçekçilik yoktur. On-ların, yalnızca yaşama karşı eleştirel bir yaklaşımı dile geti-ren, komediya, taşlama (satir) ve fabl türü eserlerinde, za-man zaman yaşamın gerçekçi yansıtılışının pırıltıları bulu-nabilmektedir.

Çağa ilişkin ortak çizgiler, Avrupa edebiyat sanatlarının Ortaçağ'daki gelişiminde de, yani 6. yüzyıldan 14. yüzyıla ka-darki evrede de saptanabiliyor. Yunan ve Roma edebiyatının gelişmesi o çağda hemen tümüyle durmuştu. Tarihin o dö-neminde artık, batı Avrupa'ya ve sonra da doğu Avrupa'ya yerleşmiş olan ve Roman, German, Slav dilleri konuşan halk-lar ön plana geçmişlerdi. Kimi önce, kimi daha sonra da ol-sa bu halkların hepsi, o zamanlar, klan (soy, sop) düzeninin dağılmasıyla ardından feodal düzenin oluşmasını ve biçim-lenmesini yaşıyorlardı. Gene değişik zamanlarda da olsa bü-tün bu halklar, antik dönem sonunun kültürü ile Roma ve-ya Bizans hristiyan kültürünün etkisindeydiler. Bu halklar, eski çok tanrılı mitolojiden hristiyanlığın tek tanrı inancına

geçiş i yaşadılar; aynı zamanda, kilisenin ve din yetkilileri kesiminin (klerus'un) önem kazanarak oluş an ve güçlenen iktidarını yaşadılar. Bu bağlamda, edebiyat dili olarak da bu halklar, kilisenin tören ve tapınma dilini benimsediler: Batı ve orta Avrupa'dakiler için Latince, doğ u Avrupa'dakiler içinse kilise Slavcası (eski Bulgarca), edebiyat dili oldu.

Ne var ki gene bütün bu halklar, klan düzeninden, yani «yarı-tanrı kahramanlar çağı»ndan kalan ve hristiyan kilisesinin görüşleriyle derin bir çeliş ki doğ uran aktarımları da belleklerinde koruyorlardı. Kilisenin görüşleri, aşağılanan ve günah sayılan «etin» bedensel yaşamı ile hakiki ve doğ ru bulunan tam ve ruhsal yaşamın karşı karşıya konduğu bir keskin ikilem içindeydi. Ortaçağ başlangıcının toplumsal bilincinde de bu çelişkiden doğ an «çift inanış» belirgin bir nitelik olmuşt u. Kiliseden kaynaklanan son derece soyut ahlak tasarımları, sanat yaratış ının gelişmesini beslemiyordu. Buna karşılık klan düzeninden aktarılan ve sözlü halk yaratış larında ifadesini bulan canlı ve duygusal ağırlıklı dünya kavrayış ı, bir sanatsal edebiyatın oluş umu için çok daha zengin bir kaynak hizmeti görebiliyordu.

Dolayısıyla, ortaçağ başlangıcındaki ulusal edebiyat sanatlarında iki düşünsel geleneğin ayrı ayrı görölmesi gerekiyor. Bunlardan biri kilise edebiyatıdır. Bu edebiyatın ege-men türü, din ulularının yaşam öyküleri («vita»lar) veya gerek düzyazı gerekse dizeler biçiminde kaleme alınmış «hagiografik» anlatılar ve destanlar oluyor (Lat: Vita Yaşam! Yun: Hagios Kutsal, Graphein — Yazmak). Bu eserlerde karakterler dinsel-ahlaksal bakış la meydana getirilmişler ve kişilerin edimlerinde, «dünyevi» girişimlere karşı mücadele- nin «teslimiyet», «tevekkül», «tahammül», gibi soyut ahlaksal çizgileri yüceltilmiştir. Bütün bunlar ise, kişilerde gerçekliğin canlı ve renkli çizgilerini kurutup onları soyut ve şematik duruma getirmiştir.

Örneğin eski bir Fransız destanı olan «Aziz Alexis'in Yaşamı», saygın bir aileden gelme bir delikanlının kendini tanıya adayarak bir yabancı ülkeye gidişinden söz ediyor. Orada 17 yıl yaşayıp bedenine (etine) egemen olan delikanlı, sonra kimse tanımaksızın geri dönüyor ve daha uzun yıllar bir köpek kulübesinde yaşam sürüyor. Ancak ölürken onu tanıyorlar ve bir aziz olarak kutsuyorlar. Rus edebiyatındaysa böyle «vita»lar düzyazı olarak kaleme alınmıştır. Örneğin: «Kutsal İki Mazlumun, Boris ile Gleb'in, Çilesinin Öyküsü ve Övgüsü», gibi. Bu öyküde, «şeytanın ağına düşmüş» olan prens Svyatopolk'un iki erkek kardeşini gizlice öldürtmesi, bunların imanlı kişiler olarak acılar içindeki ölümleri ve ardından «aziz» oluşları anlatılmaktadır.

Çeşitli ulusal edebiyat sanatlarında yer alan ve soyut dinsel ideallerin değil, toplumsal yaşamın canlı ilgi ve çıkarlarının, öncelikle de ulusal tarihin ve kahramanlarının belirleyici önem kazandığı «dünyevi» (yersel) mücadele öyküleri ve destanları ise, kilise «vita»ları ile keskin bir karşıtlık oluştuyordu.

Bunun bir örneği, 11. yüzyılda sözlü halk yaratışı temelinde ortaya çıkmış olan Fransız «Roland Şarkısı» destanıdır. Bu destan, İspanya'yı «Mağribi»lerden kurtarmak için savaşan Frank kralı Büyük Karl'a ve onun, şövalyece kahramanlığı ve Fransa'nın çıkarlarına sarsılmaz bir sadakatla bağlılığı kendinde cisimleştiren yeğeni Kont Roland'a yönelik bir övgünün şarkısıdır. Roland ile arkadaşı Olivier'nin eylemlerinin, yaşantılarının, üstün düşman güçlerine karşı verdikleri kahramanca savaşın ve savaş alanında ölmelerinin bu destanda sunuluşu, inanılmaz şeylerle doludur. Ne var ki, bu abartmalar, yaşamdan kopuk bir dinsel ideali değil, fakat gerçek tarihsel olaylara yönelik heyecansal bağlanımı dile getirmektedir. Destanın süjesi büyük oranda bu gerçek olaylara dayanıyor. Aynı şey 12. yüzyılda yaratılmış

olan «İgor Alaylarının Sefer Destanı» için de geçerlidir. Hatta bu destanın süjesi, birçok ayrıntılarıyla, Novgorod-Seversk prensi İgor'un Polovts'lara (Peçenek'lere) karşı giriştiği seferin Hypatius kroniğinde tasvir edilen gerçek olaylarına tıpatıp uymaktadır. «Roland Şarkısı»nda olduğu gibi «İgor Destanı»nın yaratıcısının çabası da, duygu ağırlıklı tasviriyile, ülkenin göçebe dış düşmanlara karşı savaşında ulusal birlik ve bağımsızlık idealini dile getirmek olmuştur.

El yazması yoluyla yayınlanan kilise edebiyatı ile sözlü halk yaratışları geleneğine bağlı yersel (dünyevi) edebiyat arasındaki büyük ayrımlar bir yana bırakılırsa, bu ikisi arasında ortak yanların da bulunduğu görülüyor. Yalnızca «vita»lardaki soyut aziz figürleri değil, fakat destanlardaki ve savaş öykülerindeki somut ulusal kahraman figürleri de, çağlarının «tipik olay ve koşulları»ndan çok, yazarın kendi ideallerine uyuyorlardı. Antik edebiyat gibi, ortaçağ edebiyatı da henüz gerçekçi değildi.

Öte yandan, verilen örnekler gösteriyor ki, çeşitli halkların edebiyat sanatları, her türlü evre'sel ortak çizgiler yanında, yalnızca ulusal özgüllük ayrımları değil, fakat —eğer bunlar sınıflı bir toplum içinde oluşuyorlarsa— ayrıca kendi içlerinde de düşünsel-sanatsal ayrımlar gösteriyorlar.

ULUSAL EDEBİYAT SANATLARININ KENDİ İÇLERİNDEKİ DÜŞÜNSEL-SANATSAL FARKLILIKLAR

Her ulusal edebiyatın, tarihsel gelişiminin belli bir evresinde, kendi içinde de ayrımlar ortaya çıkar; çünkü o ulusal edebiyatı yaratan yazarlar genellikle değişik toplumsal katmanların ve hareketlerin kişileridirler. Dolayısıyla yazarlar, yaratışlarının bir çeşit «öncü»leri olarak çeşitli sanatsal tasarımlarında dile gelen ve gerek içerik ve biçim yönünden, gerekse üslup yönünden birbirinden farklı eserlerin yaratılma-

sına neden olan, değişik toplumsal görüşleri, idealleri ve düşünsel çabaları geliştirirler. İşte bu da ulusal edebiyat sanatlarının gelişiminde gene bir yasalılıktır.

Örneğin, klasik Yunan edebiyatının yaratılışında dünya kavrayışları değişik olan yazarlar yer almışlardır. Bunların kıta Yunanistanında yaşayan bir kesimi, örneğin MÖ. 6. yüzyıl sonu ve 5. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Pindaros, Simonides ve Bakhyllides gibi şairler ve 5. yüzyıl ile 4. yüzyıl içinde yaşamış olan Aiskhylos, Sophokles ve Aristophanes gibi dram yazarları, yaratışlarını, Atina, Sparta, Korinth ve Thebai gibi gelişmiş Yunan site-devlet'lerindeki sınıf kavgasına bağlamışlar ve eserlerinde o kavgayla bağlantıya girmişlerdi. Buna karşılık, 6. yüzyılda Lesbos adasında toplumsal çatışmalardan uzak yaşayan Alkaios, Sappho ve Anakreon gibi başka ünlü şairler ise, keskin toplumsal çatışmalar çağında yaşadıkları halde, dar kişisellelikle sınırlı ve hazlara yönelik düşüncelerin biçimleyicileri olarak ortaya çıktılar

Yunan site-devlet'lerinin şairleri ile Lesbos adasının şairleri, lirikte birbirinden farklı türler ve üsluplar yarattılar. Birinciler «koro» şairleriydi, ikincilerse «solo» tarzında yazıyorlardı; birinciler devlet politikasına yönelik gözüpekliği işleyen kahramanlık od'ları ve ditirambos'lar* yazarken, ikinciler daha çok baştan çıkarıcı aşk şiirleri yarattılar. Demek ki her iki grubun eserleri arasında, hem düşünsel yönseme, hem tür ve hem de gösterim ve ifade araçları bakımından ayrımlar vardı.

* Od : özgür ritimli ve yüksek coşkusal havalı lirik şiir biçimi (Yun : Oide ve Lat Ode - Şöki, şiir, türkü); Ditirambos : Tanrı Dionysos'a adanmış koro ve halay türküsü; daha sonra: sarı, koşuklu tören şarkısı; giderek Değişik kuruluşlu, od benzeri şarkı; genelde Övgü şarkısı, coşkulu şarkı. ÇN.

Kaldı ki, Atina'lı dram yazarlarının yaratışları içinde de farklı sanatsal sistemler doğmuştur. Aiskhylos ile Sophokles ağırlıklı olarak mitolojik süjelere ve efsanelere dayalı ve devlet politikasına yönelik kahramanlıkçı tragedyalar yaratırken, Euripides, gene aynı süjeleri kullandığı halde, gündelik yaşamdan ve aile yaşamından kaynaklanan bireysel acıların tragedyalarını yaratmıştır. Örneğin, «Medea» ve «Hippolytos», gibi. Bu ise, Aristophanes'i, «Kurbanlar» komedyasında, tragedyanın görevlerine ilişkin olarak Aiskhylos ile Euripides arasındaki çatışmayı sergilemeye kışkırtmıştır.

«İgor Alaylarının Sefer Destanı» ile «Ryazan'ın Batu Han Tarafından Yıkılmasının Öyküsü», gibi eski Rus edebiyatının iki önemli epik örneği arasında da, aynı türün eserleri olmalarına karşın, düşünsel içerik ve üslup açısından büyük ayrımlar vardır. Özünde aynı çeşitten olan olayların meydana getirilişi, her iki eserde tümüyle birbirinden farklıdır. Örneğin «İgor Destanı»nda, «azgın boğa» gibi olan prens Vseyolod, Polovts'larla savaşmanın hırsı içinde «onuru, iyiliği ve hem de babasının Çernigov kentin'deki altın tahtını,.. unuttur». Batu Han'la ilgili öyküde ise Ryazan prensi Yuri, savaşçılarıyla, «tanrının kutsal kiliseleri uğruna, ecel şerbetini içmeye» daha baştan hazırdır.

Belli evre'sel ortak yanlar da içeren ulusal edebiyat sanatlarının her birinin kendi içindeki böylesi ayrımlara ilişkin olarak daha belirgin örnekleri, **Rönesans döneminin** eserlerinde bulabiliriz.

Bu evrenin gelişiminin başlangıcı, Avrupa ülkelerinde, feodal toplum katmanlaşmasının, saray-sövalye çevresinden eğitilmiş kişiler üzerindeki düşünsel ve ahlaksal yönlendiricilik işlevini yitirmesiyle bağlantılıdır.

Kentlerdeki tüccar, esnaf ve zanaatkâr kesimlerinin en iyi temsilcileri de bu toplumsal katmanlaşmayı mesleksel ve siyasal etkinlik alanında kendi kişisel varlıklarını gösterebil-

meleri açısından bir engel olarak görüyorlardı.

Bu bağlamda, toplum içinde her değer yargısı yeniden gözden geçiriliyor ve yeni bir değerleniştten geçiyordu; eski toplumsal katlar gelenegine ve kilisenin öğretilerine, o öğretinin ikilemine ve keşişlik idealine karşı hoşnutsuzluk yükseliyordu. Kişiliğin eski dinsel-ahlaksal normlardan kurtularak özerkleşmesini ve bağımsızlaşmasını isteyen yeni görüşler, insanlar arasında yaygınlık kazanmıştı. Yaşamın temelini, «tanrısal öngörüş»te değil, insansal düşünüş ve duyuştta gören yeni bir ahlak felsefesi doğdu. Bu felsefe, «hümanizm» (insancılık) adını aldı (Lat: Humanus - İnsansal, insancıl). Buna bağılı olarak da, daha önce kilisenin sultası altında bulunan antik Yunan ve Roma'ya, çok tanrılı çağın kültürüne, edebiyatına ve sanatına olan ilgi yeniden güçlendi. Dolayısıyla bu çağa «Renaissance» (yeniden doğuş), denildi.

İşte, çeşitli halkların edebiyat sanatlarının ortak bir insancı (hümanist) dünya tablosuna yönelmesi, bu edebiyat sanatlarının evre'sel ortak yanlarının da bağlayıcısı oldu. Ancak, içerik açısından insancı edebiyatın değişik ülkelerdeki gelişimi, değişik zamanlarda ve değişik yeğinliklerde gerçekleşmiştir.

14. yüzyılda İtalya, Rönesans'ın klasik ülkesiydi. Henüz devrimci bir yönsemeyi içermeyen, fakat toplumsal bir etmen olarak tüm klerikal-feodal dünyanın karşısında yer alan, o zaman için derin bir ilericilik taşıyan kentsel burjuva kültür, bütün öteki ülkelerden daha önce, İtalya'da gelişmeye başlamıştı. Özerk İtalyan ticaret kentlerinin yaşamı, insanlara kendi kişilik bilinçlerinin gelişimi için geniş bir ufuk açmış ve resim, mimarlık, yontu, grafik türü sanatlara yönelik ilgiyi ve edebiyata, dillere, deniz yolculuğuna ve teknik buluşlara yönelik ilgiyi beslemişti.

İtalyan hümanist edebiyatı içinde, değişik dünya kavrayışına sahip yazarlar ve birbirinden çok farklı üsluplar ortaya

geldi. Sözelimi, Dante Alighieri ile Francesco Petrarca arasında birçok yakınlık noktası vardır. Biri, Beatrice'e adadığı sone'ler* derlemesi olan «Yeni Yaşam» ve daha sonra da «İlâhî Komedyâ» epos'uyla ünlenmiş, ötekiyse Laura'ya yazdığı sone'lerle ünlenmiştir. Her iki şairin de dünya görüşü keskin bir katolikçiliğin ülkesinde oluştuğu için gene her ikisinin de —hele özellikle Dahte'nin— düşünce tarzları soyut-dinseldir.

Dante'nin «İlâhî Komedyâ»sındaki karmaşık yaklaşım buradan geliyor. Biçim açısından anıtsal olan bu epos, içerdiği üç bölümde, katolik kilisesinin ortaçağdaki üç bölge öğretisini açıklamakta: Ağır günah işlemiş ruhların en yeğîn işkencelere terkedildiği «cehennem», hafif günah işlemişlerin arındırıldığı «arınma tepesi» («Araf») ve haklıların ödüllendirildiği «cennet». Dante'nin epos'unun sorunsal yanının dayandığı soyut-dinsel temel bu. Ancak bunun işlenişinde, şairin yeni olan hümanist dünya kavrayışı da boydan boya etkili olmuştur. Tek tek günahkârların romansal biçimlenişinde olsun, Roma'lı (hristiyanlık öncesi) şair Vergilius eşliğinde bu üç bölgeyi dolaşan ve gördüklerini yürekten benimseyen şairin anlatıcı olarak kendini ortaya getirişinde olsun ve nihayet «cennet»te aradığı solgun Beatrice'e olan romantik sevgide olsun, hep bu dünya kavrayışı kendini göstermektedir.

Gerek Dante'nin ve gerekse Petrarca'nın lirik yaratışlarının büyük ölçüde belirleyicisi, onların romantik tasarımlarıydı. Şairin, yüreğinin biricik seçeneğine olan sevgisi, düşünselleştirilmiş, el değmemiş, duyarlı ve hüznün doluydu. Dante, Beatrice'i uzaktan uzağa yüceltiyor ve önünde sevgisini gizliyordu. Bu sevgi ona törel bir «kâmil insan» (tam kişi) niteliği kazandırmaktadır. Sevgilinin kişiliği, bütün yaşam boyunca,

* Sone : İki dördlü ve iki üçlü kıtadan oluşan şiir (İtal : Sonare-Tınlama). ÇN.

hatta onun ölümünden sonra da şaire esin kaynağı olmuştur. Petrarca da Laura ile dolaysız ilişki peşinde gitmez. Onun da aşkı yalnızca düşlerinde yaşar; şair, duyumsal istek ve ağrılarından utanç duyar ve onları bastırmaya çalışır. Ayrı düşmüş sevgili onun gözünde, Dante'de olduğu gibi, azize'leşir.

Bu şairlerde lirik, biçim açısından tam'dı. Dante, eserinde yeni bir üslup yaratmıştı: «Tatlı yeni üslup» (dolce stil novo) denen üsluptu bu. Petrarca da aynı üslubu iyice olgunlaştırdı.

Oysa İtalyan Rönesans'ının sonraki döneminde, yani 15. yüzyılın ikinci yarısında ve 16. yüzyılda yaşamış olan M. Boiardo ile L. Ariosto'nun yaratışları başka türlü olmuştur. Bu şairler dinsel ideallerden kurtulmuşlardı ve daha başka, daha zinde düşünceleri dile getirdiler. Romantik sevgiyi ve bütünüyle şövalyeliğin ideallerini —ki bu ideallerin en önde gelen belgesi «Roland Şarkısı»ydı— alaya alan epos'larla ortaya çıktı bu şairler. Boiardo'nun «Sevdaı Roland»ında, güzel fakat kendisine karşı ilgisiz bir Angelice'ya duyduğu aşk uğruna akıl almaz mucizeler yaratan, büyücülerle, dövlerle, canavarlarla boğuşan ve bir perinin büyük mağarasına düşen bir şövalye sergilenmektedir. Ariosto ise «Seyirten Roland» epos'unda daha da ileri gitmiştir. Onun kahramanı, aşkından tümüyle aklını yitirmiş biridir ve kendinden geçmiş bir durumda, Mağripli genç sevgilisiyle gizlenen Angelica'yı kıskançlıkla izleyip durur. Öte yandan İtalya Rönesans'ının en ünlü epos'u, Boiardo'nun ve Ariosto'nun epos'larına karşı bir düşünsel antitez getiren T. Tasso'nun «Kurtarılan Kudüs»üdür. Kendi zamandaki katolik gericiliğe kapılmış olarak Tasso, huristiyan şövalyelerinin Türk'lere karşı giriştikleri fetihçi saldırıları aklamaya çalışıyordu. Bu ise, epos'un temel çatışmasının anlamını düşürmüştür. Ancak şövalyelerin, gene hafif alayla sunulan ve savaş olgusuyla, yani temel çatışmayla bağlantılı olan aşk öykülerinde şairlik başarısı görülmektedir.

«Ferrara okulu»nu oluşturan bütün bu şairlerin, Dante'nin yaratışından ve «tatlı yeni üslup»undan kalkarak yaşamı onaylayan ve yaşamdan kaynayan bir iğnelemenin dile getirilmesine ve incelikli alayın ustaca kullanılmasına uygun bir lirik-epik anlatı usulünü yaratmış olmaları, büyük bir kazanımdır.

İtalyan Rönesans'ının edebiyatında bir de, Dante ve Petrarca'nın liriğine olduğu kadar Boiardo ve Ariosto'nun eposlarına da çarpıcı bir karşıtlık oluşturan «novel» yazarlarının yaratışları bulunuyor. Bu novel yazarlarının en önde gelen temsilcisi, Giovanni Boccaccio'dur. Boccaccio'nun ünlü «Decamerone»u, içerikleri birbirinden farklı olan fakat, aynı zamanda «Rönesans'a uygun» bir yönseme birliği taşıyan 100 novel'in oluşturduğu bir eserdir. Bazı novel'lerde eski feodal toplumun kötü törelerine yönelik keskin bir eleştiri vardır: Örneğin, aristokrat ailelerin kendi içlerinde hüküm süren ve trajik çatışmalar doğuran despotça tutum veya papazların acımasız bir alayla açığa dökülen kokuşmuşlukları, gibi. Öteki novel'lerse yürekten gelen saygılı ve incelikli aşkı övmekte ve kadının yürek ilişkilerinde özgürce karar verme hakkını onaylamaktadır. Ayrıca denizlerdeki ve karalardaki akıl almaz serüvenler ile ona buna takılmayı seven neşeli ve şakacı kişilerin bilinçlice eski ahlak tasarımlarına ters düşen eğlenceli muziplikleri de, apaçık bir duygudaşlıkla sergilenmiştir. Boccaccio'nun novel'lerinde çatışma dolu bir aksiyon kuruluşu ve renkli bir dil göze çarpar. Zaman zaman bu öğeler natüralizm'i (doğalcılığı) andırırlarsa da, aslında bütünüyle, karakterleri çağcıl ve ulusal özgüllükleri içinde hakiki ve sahici biçimde yansıtan gerçekçi eserler söz konusudur burada.

Gerek yazarların düşünsel konumları arasındaki ve gerekse türler ve üsluplar arasındaki kesin ayrımlar için çarpıcı bir örnek olarak, İtalya'dan daha sonra gelişmiş olan **İspanya** Rönesans'ındaki yazarların yaratışları gösterilebilir. Bu yazarların

bir bölümü romanlarıyla, bir bölümüyse dramlarıyla ün kazanmışlardır.

İspanya'da Rönesans sonlarının en büyük epik yazarı, gerçekçi bir roman olan «Don Kihote» eseriyle Miguel de Cervantes'ti (17. yüzyıl başı). Bu roman, yazarın ilerici demokrat görüşlerine uygun olarak, daha o zaman iyice eskimiş bulunan şövalye romanlarıyla ve «kalbinin kadını» uğruna akıl almaz ve natta gülünç kahramanlık eylemlerine girişen şövalye tipiyle alay etmek üzere düşünülmüştür. İspanya'da egemen olan gerici-bürokrat töreler, adetler ve kazanç hırsı ışığında, bir başına Don Kihote'nin, şeref ve soyluluk, yüreklilik ve yiğitlik ideallerini yeniden yaratma yolundaki çabaları, bir yandan çok gülünç görünürken, öbür yandan da roman yazarının kalemiyle olayların akışı içinde gitgide bütün topluma ve toplumun düşük ahlakına karşı bir meydan okumaya dönüşmektedir. Roman kahramanının kendisinde de gitgide, okuyucunun duygudaşlığını kazanacak bir büyük törel güç beliriyor. Yazar, çok çelişkili, çok derinlemesine kavranmış bir edebiyat tipi yaratarak onu dünya edebiyatına kazandırmıştır.

Lope de Vega'nın ve ona yakın olan öteki yazarların dramatik eserleri ise (dram biçimindeki eserler, anlamında, ÇN) içerik ve biçim olarak başka özellikleriyle göze çarpıyorlardı. Bu yazarların görüşlerindeki kendiliğindenci bir demokratizm, çelişkili olarak krallığın ulusal anlamını ve önemini tanımlamakla bağlaşmıştı. Lope de Vega'da bu görüşler, onun tarihsel konulu oyunlarında ve özellikle de «Fuente Ovejuna» oyununda kendini gösteriyordu. Bu oyunda, köyün efendisi (commandere) olan Gomez'in aşırılıkları ve keyfi zorbalıkları ile, aşağılanmış Laurencia'nın önderliğinde köylülerin ayaklanması, köylülerin hep birlikte efendiyi öldürmeleri, suçlanan köylülerin soruşturma ve işkence karşısındaki gözüpekçe ve tam birlikli olarak davranmala-

rı, ayrıca da köylülere koruyucu elini uzatan kralın gelişi, gösterilmektedir. Oyun, halk hareketinin kahredici moral gücünü aydınlatıyor, fakat bu arada, kral yalnızca halkın değil, onu ezenlerin de üstündeymiş gibi bir yanılsama (illusyon) yaratıyor.

«Kılıç ve pelerin oyunları» denilen güncel konulu sayısız oyunda ise Lope de Vega. İspanya soylularının kişisel yaşamlarını büyük bir katılımla biçimlemiştir. Aşk, rekabet, kıskançlık, gibi keskin çatışmalar aracılığıyla ve dıştan dramatik görünen iç içe geçmiş fakat sonunda hep mutlu çözümlle biten dolantılar (intrigue'ler) içinde, Lope de Vega. **insancılık** (hümanizm) düşüncesiyle, eski feodal toplumun bayatlamış normlarını aşma çabasındaki kişiliklerin güçlü duygularını işlemiştir. Böyle oyunlarının en iyileri, «Bahçivanın Köpeği» ile «Valencia'lı Dul»dur.

Verilen örnekler, antik çağ, ortaçağ ve Rönesans'taki ulusal edebiyat sanatlarının, evrelere ilişkin ortak boyutlar yanında büyük sanatsal ayrımlar da taşıdıklarını gösteriyor. Edebiyatın bütün bu gelişim evrelerinde, çeşitli ülkelerin yazarları, henüz yaratışlarında belirli sanatsal ilkeleri bilinçlice kullanmanın daha üst düzeyine ulaşma gücüne sahip değillerdi. Bu yazarlar henüz, genel anlam taşıyan ve kendi düşüncel-sanatsal çabalarına uyan bir **yaratış programı** oluşturacak duruma gelmemişlerdi. Bir başka deyişle, bu çağların ulusal edebiyat sanatlarında henüz **edebiyat akımları** meydana çıkmamıştı.

EDEBİYAT AKIMLARIKLASİZM

Bu bağlamda bir çıkış, 17. yüzyıldan itibaren ve öncelikle de **Fransız** edebiyatında başlayıp sürdü. Bir raslantı değildi bu. 17. ve 18. yüzyıllar, Avrupa'nın toplumsal açıdan en çok gelişmiş olan halklarının yaşamında, doğabilimleri, fel-

sefe ve politika yönündeki düşüncenin büyük başarılar elde ettiği, bu düşünüşün önceki dönemlerden çok daha ilkel olarak işlendiği ve bilginin sınıflandırılmasında her yerde us ilkelerinin yerleştiği bir dönemdi. Bu ise, doğa'nın ve toplumun metafizik kavranışlarının ağırlık kazanmasına neden oldu. «Metafizikçi için», diye yazmıştır Engels, «şeyler ve şeylerin düşünsel imgeleri olan kavramlar, incelemede, her biri kendi başına, biri ötekinin ardından ve her biri öteki olmaksızın ele alınması gereken, sabit, donmuş ve bir kerelik nesnelerdir».. «Metafizikçi için bir şey ya vardır, ya da yoktur: Bir şeyin aynı anda hem kendisi, hem de başka bir şey olabilmesi de bir o kadar olanaksızdır metafizikçi için»⁽⁷⁹⁾

Metafizik düşünüşün genel havası, bunun özellikle kendine uygun bir siyasal durum tarafından beslendiği Fransa'da sanatsal edebiyatı da etkiledi. Fransa'da, her iki ayrıcalıklı sınıfın, yani hem soyluların hem de burjuvazinin yaşamında, mutlakçı krallıkta yoğunlaşan kendiliğinden merkezîyetçi ve tüm ulusu kapsayıcı eğilimler ağırlıktaydı. Kral XIII. Louis ve XIV. Louis dönemlerinde bir yüzyıl boyunca bu iktidar, ülkenin hem örgütsel hem de uygarlaştırmacı merkezî durumuna gelmiş ve belli bir ölçüde tüm ulus açısından da ilerici bir anlam kazanmıştı.

Bu koşullar altında, gerek soylu olan ve gerekse soylu olmayan geniş aydın çevrelerinde ülkenin kapitalist yoldan gelişmesi için ürkek bir istemin varlığına karşın, özünde tutucu-feodal nitelikteki egemen düzeni gene de tanıyan bir dünya görüşü oluşmuştu. Böyle bir amaç belirlenişinde, yeni dünya görüşünün de uç düzeyde usçu olması ve gerçekliğin çelişkilerine yan çizmesi gerekiyordu. İşte bu dünya kavrayışı temelinde, Fransa'da, klasizm adını alan güçlü bir edebiyat akımı doğdu. Tarihte ilk kez bütün bir grup yazar, kendi yaratış ilkelerinin bilincini getirmiş oluyordu.

Bu akımın güçlülüğü, ona katılanların, kendi içinde бүtүнlenmiş ve gözlenebilir bir siyasal-ahlaksal inanışlar sistemine sahip olmalarından ve bunu, yaratışlarında da uygun biçimde ve kararlıca dile getirmelerinden kaynaklanıyordu. Bundan dolayı da o sistemin gerektirdiği bir edebiyat programı yaratılmıştı. Fransız klasisizminin gelişmesindeki başlangıç döneminin «yasa koyucusu», F. Malherbe idi; 17. yüzyılın ikinci yarısında N. Boileau bu edebiyat akımının önemli kuramcısı oldu.

Malherbe coşkulu od'lar yazdı; bu od'larda tüm ulus adına krallık iktidarını ve kendi görüşünce toplumun tümünün iyiliğine ve barış içinde mutluluğa erişmesine hizmet eden bu iktidarın devlet politikası eylemlerini övdü. Malherbe'ye göre bu iktidar uygulaması, genel insansal us yasalarının bir ifadesiydi. Böylece, o iktidar ne yapıyor ve neyi destekliyorsa, bunların hepsi ussal ve ahlaksal esaslardan kaynaklanmakta ve bencilce olan, topluma düşman olan her şeyi yadsıyordu.

Edebiyat da bu ussal amaçlara hizmet etmeliydi. Edebiyatın kendisi de usun ilkelerince kuşatılmış olmalı. düşüncelerin kesinliği ve duruluğu, kompozisyonun belirgin oluşumu ve dilin açık seçikliği o edebiyatın içine işlemeliydi. Topluma karşı ahlaksal görev ve topluma hizmet fikri ile sanatsal yaratış için ussal ilkeler istemini, Boileau, Fransız klasisizminin manifestosu olan «Dil Sanatı» («Art poétique» 1674)* adlı dizeli sunuşunda büyük bir açıklıkla dile getirmişti.

* Poetik (Poetika) sözcüğünü «şiiir sanatı» olarak çevirince salt «iririk» anlamıyla alınması sakıncasını düşünerek «dil sanatı» biçiminde çevirmeyi yeğledik. Kaldı ki bu kavramın hem çevrilen dildeki karşılığı, hemde yazar tarafından belirtilen tanımı, birinci ciltte «dil sanatı» olarak verilmiştir. ÇN.

Boileau için edebiyatta «tür»ün arılığı» (cins'in, janr'ın katışksızlığı). «yüksek» tür olan ol, epos, tragedya, ile, «aşağı» tür olan satir, fabl ve komedyanın arıtılması sorunu, özel bir önem taşıyordu. Onun görüşünce her türün kendine özgü düşünsel-heyecansal yönsemesi ve buna uygun sanatsal biçimi bulunmalıydı. Bu türler sistemini olgunlaştırmak için Fransız şairleri ve dram yazarları, antik edebiyatın yarattığı başarılarına dayanmak zorunda kaldılar. Homeros, Pindaros ve Sophokles'in, Horatius, Paodrus ve Aristophanes'in eseleri, bu şair ve yazarlar için, her türdeki eserlerin belirli yaratılış «kurallarını» çıkarabilecekleri klasik modeller olmak durumundaydı. İşte klasisizmin kuramsal programının bütünü ve bu akımın estetiği, böylesine usçu bir bakış çabası ile belirlenmişti.

Fransız klasikçileri antik yazarları taklit etmeye hazır dılar, ne var ki onlar gibi yazamıyorlardı. Klasikçilerin, yasalı olarak toplumsal gelişimin daha üst bir aşamasında oluşmuş bir başka dünya kavrayışları vardı ve önlerindeki yaratış sorunları da başkaydı. Kahramanlarına istedikleri kadar antik giysiler de giydirseler, bu kahramanlar gene her şeyleriyle yazarların usçu düşünce çizgisine bağlı kalıyorlar ve Yunanlılar ya da Romalılar gibi değil, aydınlanmacı mutlakçılık çağının Fransız'ları gibi davranıyorlardı.

Boileau kendisi daha çok satir (hicviye, yergi-taşlama) yazarıydı. Onun yaratış programının temel savlarını başka yazarlar da az veya çok paylaşıyorlardı. Bunlar içinde özellikle Fransız klasikçi dram yazarlığının ünlü yaratıcıları olan P. Corneille, J. Racine ve J. Molière bulunuyordu. Sahnedeki gösterimleriyle birlikte bu dramlar, resmî siyasal erdemlerin büyüklüğünü ve erdemsizliklerin utanç vericiliğini seyircinin gözünün önüne sermeye çok uygun düşünüyordu. Böyle bir işlev için dramın, inceliklice işlenmiş «kurallar»a gereksinimi vardı.

O zamanlar, dramatik eserlerde **zaman, mekân ve eylem (aksiyon) birliğinin** korunmasına özel bir önem verilmekteydi. Bu demekti ki, oyunda tek bir çatışma geliştirilecek; bu gelişim, zaman ve mekân açısından olabildiğince sıkı bir yoğunluk içinde gerçekleşecek (kahramanın yaşamından en fazla tek bir günün içinde, bir tek kentte ya da bir tek bina içinde geçecek). Böyle bir süje kuruluş ilkesi, klasikçi dram yazarlarının oyunlarının kapsamına **tastamam uyuyordu**. Çünkü bu yazarlar, kahramanlarının karakterlerinde çok soyut olarak resmî siyasal erdemleri veya erdemsizlikleri biçimliyorlar ve bunu yaparken de, ahlaksal sorunsalın biçimlenişine engel olmaktan başka bir işe yaramaz diye düşündükleri bütün ruhsal ayrıntılarla ve kahramanların dolaysız yaşam koşullarıyla hiç ilgilenmiyorlardı. Çatışmanın tekliği ve süjenin zaman-mekân sınırlarının darlığı, klasikçi tarzda figür işlenişini kolaylaştırıyor ve «ahlakçı» yazarlara bir «yargı» sunmada kolaylık sağlıyordu.

Ancak bütün bunlar, klasikçi dram sanatında gerçekçiliğin gelişimini destekleyici değildi. Kahramanlar sahnede, yazarın soyut olarak kavradığı erdemi ya da kötülüğü dile getirmek için konuşup eyliyorlardı. Bu yüzden de, onların tek yanlı ussal çizgiler taşıyan ve hatta oğu kez salt bir kamuya iletim yönsemesi gösteren düşünüş ve duyuşlarında, canlı yaşam süreci **kavrulup yitiyordu**.

Çatışma gelişiminde de böyle bir yönsemeci kapsam vardı. Sahnede akıp giden olaylar, yazarın usçu tasarımları uyarınca bilinçli olarak ille erdemin zaferine ve erdemsizliğin cezalanmasına varmak zorundaydı. Bir kahramanın bilincinde söz konusu olabilecek karşıtlaşmalar ise yalnızca «us yürütme» tarzında bir anlam taşıyordu. Çatışmanın gidişinde dram yazarı, hep kendisince zorunlu görünen çözümü biçimliyor, hatta gerekirse bunu beklenmedik dış güçlerin araya girmesiyle yapıveriyordu. Romalılar bu usule, bir tanrının

«makineyle (vinçle tepeden) sahneye indirilmesi» («deux ex machina») demişlerdi.

Klasikçi dram sanatının didaktik (düz öğretici) niteliği çoğunlukla, Corneil ve Racine'in kaleme aldıkları «yüksek» tragedya türünde kendini göstermekteydi. Corneille'in «Le Cid» ve «Horatius» ile Racine'in «Iphigénie» eserlerinde olduğu gibi, bu yazarların birçok eserleri, kahramanın siyasal ödevi ile kişisel eğilimi arasındaki çatışmaya dayalıdır.

Klasikçi dram yazarları başka tipte tragedyalar da yarattılar. Bu tragedyalarda, iktidarlarını toplumun iyiliği için değil de, vahşice başına buyrukluğa kişisel isteklerinin doyurulması için kullanan aşağılık hükümdarlar sergileniyordu. Örneğin, Corneille'in «Rodogune» ve «Héraclius» ile Racine'in «Andromache» ve «Britannicus» eserlerindeki gibi, «Britannicus» eserinde, Julia'nın sempatisini kazanmak isteyen Roma imparatoru Nero gösterilmektedir. Oysa Julia, Nero'nun kardeşi olan Britannicus'u seviyor. Nero, kıza her türlü pohpohlama, yılışıklık ve korkunç tehditlerle yaklaşır ve bütün bunlardan sonuç alamayınca da kardeşini saraydaki bir şölende zehirletir.

Zamanının toplumundaki erdemsizlikleri ortaya seren Molière'in komedyalarında karakter gösterimleri daha somuttu. Ne var ki, bu komedyalarda da gene siyasal-ahlaksal düşüncenin soyutluğu ve klasikçi dram sanatının katı kuralcılığı, yaşamın yansıtılışının gerçekçi ilkesine baskın çıkmaktaydı. «Tartuffe» komedyasında, çıkarıcı, makam düşkünü ve entrikacı biri olan baş kahramanın bazı karakter çizgileri, öteki çizgiler işlenmeksizin öylesine keskin vurgulanmıştır ki, bu figür şematik görünür olmuştur. Çatışmanın çözümü de gene yönsemecedir: Tartuffe, mülkünün üstüne oturmak için tek boyutlu Orgon'u ağına düşürdükten sonra, kralın emriyle tutuklanır ve erdemsizliğin cezasını bulmanın ibreti olur. Molière'in «Cimri», «Hastalık Hastası» ve «Kibar Bur-

juva» gibi öteki komedyalarında da bu öğreticilik çok belirgindir.

Fransa 17. yüzyılda klasisizmin beşiği oldu. Ulusal edebiyat sanatlarında oluşan evre'sel ortak yanlar gereği klasisizm, öteki Avrupa ülkelerinde de yer aldı. fakat bu ülkelerin her birindeki aydınlanmacı mutlakçılığın gelişme aşamasıyla bağıntılı olarak klasisizm daha geç gelişti ve daha az güçlü oldu.

O zamanlar küçük devletlere dağılmış durumda bulunan Almanya'da feodal iktidar, ilerlemeye çok az destek oluyordu. Ancak, 18. yüzyılın başlarında Alman yazarlar da Fransız örneğine bakarak klasisizm için kendi kuramsal programlarını oluşturma çabasına girmekten geri durmadılar. Örneğin 1730'da «Almanlara Bir Eleştirel Dil Sanatı Denemesi» eseriyle Gottsched, çağdaşlarının sanatsal bilinci üzerinde büyük etki yapmıştır; ne var ki, bu onlara önemli edebiyat eserleri verdirecek bir esin düzeyine ulaşamamıştır.

Rusya'da 1. Petro'nun uyguladığı ve ulusal açıdan son derece önemli olan reformlar, soylular toplumunda batı Avrupa kültürüne ve bu kültürün benimsenmesine yönelik bir ilgi uyandırdı. Daha 1720'lerde, önce salt satir ve od türünde olmak üzere («Açık Mektup») Kantemir'in yaratışında, feodal devletin ilerici ideallerinden kaynaklanan ve dinselikten somut yaşama dönen yeni dünya görüşü dile gelmekteydi. 1740'ların sonuna doğruysa, bu dünya görüşü temelinde Sumarokov ve Lomonosov tarafından, birçok noktada Boileau'nun sunusundaki ana savları yineleyen bir Rus klasisizm programı ortaya kondu (Sumarokov'un «Mektuptar», «Rus Dili Üzerine» ve «Rus Dil Sanatı Üzerine» eserleri ile Lomonosov'un «Retorik»inde, 1748). Ardından gelen otuz yıl içinde Rus edebiyatında, gerek lirik alanda (Lomonosov, Sumarokov, Derjavin'in önceki dönemi, gibi), gerek dramatik alanda (Sumarokov, Fonvizin Knyajinin, gibi) ve ge-

rekse dizeli epik alanda (Tredyakovski, Heraskov, gibi), bu programa uygun içerik ve biçimler yoğun olarak gelişti.

Avrupa edebiyat sanatlarının genel gelişiminde, klasisizmin anlam ve önemi çok büyük olmuştur. Yaşamın sanatsal yansıtılışındaki usçul soyutluğuna karşın, klasisizm çok önemli bir nitelik taşıyordu: Klasisizm, yaratışta yüksek bir disiplinlilik gerektiriyordu, ki ortaçağ başlangıcının ve Rönesans'ın eserleri çoğu kez bundan yoksundular. Düşüncenin temelliliği olsun, birlikli bir fikrin tüm kişiler sistemini kuşatması olsun, düşünsel içerik ile sanatsal biçimin olabilecek en üst düzeydeki uyumu olsun, klasisizmin bütün bu «miras»ına, onu izleyen çağların ve öteki edebiyat akımlarının en iyi yazarlarınca da sahip çıkılmıştır.

Böylece, bir edebiyat akımı dendiğinde, belli bir ülkenin ve bir çağın, yaratışlarında yüksek bir bilinçliliğe ve temelliliğe erişmiş yazarlarının eserleri söz konusu oluyor. Bu bilinç ve temel ise, o yazarların düşünsel yaratıcı çabalarına uyan bir estetik program oluşumunda ve bu programı açıklayan «manifesto»larla yayınlarda ifadesini bulmaktadır.

Bilinçlice kullanılan estetik ilkelerin varlığı, yazarların edebiyat yaratışlarına genellikle olumlu bir etki yapıyor ve onların daha üst düzeyde bir tamlığa erişmelerine yardım ediyor. Bu, sonradan öteki ülkelerin klasikçilerinin de olabildiğince özendikleri Fransız klasisizminin şairlerinin ve dram yazarlarının yaratışları için de geçerlidir. Gerçi 17. yüzyıl Fransız edebiyatında daha başka içerik ve biçim taşıyan eserler de yaratılmıştı. Ne var ki o yazarlar, yaratışlarına uygun bir estetik programa ulaşmış değillerdi. dolayısıyla da başka edebiyat akımları yaratamadılar.

Örneğin. kimi şairler tarafından ve bu arada çok sayıda novelimsi-destan'ların («masallar»ın) ve dizeli dizesiz küçük romanın («Psychè ile Cupido Arasındaki Aşk»ın) yazarı La Fontaine tarafından yaratılmış olan «hafif şiir» (Fr:

Po  sie l  g  re) için bu söylenebilir. Adıgeçen eserlerinde La Fontaine, klasik  ilerin yaratışlarındaki öykünmenin ve us  cu-katı kurallılı  ının kar   ısına geçerek, yaratı  ın bağımsızlığını ve zorlamasız yaşam zevkini savunmuş ve sevginin, sanatın, doğa güzelliğinin şarkısını dile getirmiştir. La Fontaine'in şiirlerindeki hafif ve oynak biçim, klasikçi od'ların ve tra-gedyaların ciddi ve görkemli havasına ters düşmektedir.

Rusya'da da, ulusal edebiyat sanatlarının evre'sel ortak-la  ması sonucu, f. Bogdanovi  'in yaratı  ı ve özellikle onun La Fontaine'in romanından aktardığı bir süjeye dayalı «Can-ciğer» epos'u benzer bir konum almıştır.

Fransız klasisizmi, sanatsal yaratı  ın yeni ve daha üst bir gelişim düzeyini kanıtlayan bütünlemesine oluşmuş ilk edebiyat akımıydı. Ondan bu yana da, toplumsal olarak ge-li  mi   Avrupa   lkelerinin edebiyat yaşamında, bir yaratı   programının varlığı, belirleyici bir ilke olmuştur. Ulusal ede-biyat sanatlarında yaratı   ilkeleriyle bağıntılı olarak gittik-  ce ayrımla  an programlarıyla açık savaşımlara giren değişik edebiyat akımları doğmuştur.

EDEBİYATIN BİR GELİŞİM EVRESİ OLARAK ROMANTİZM

Değişik edebiyat sanatları arasındaki evre'sel ortak yan-lar için olduğu kadar, onlardaki ulusal özgüllükler ve onla-rın kendi içerindeki düşünsel-heyecansal ayrımlar için de daha belirgin olan bir örnek, romantizm çağıdır.

Fransa'da 18. yüzyıl sonundaki toplumsal-siyasal dev-rim ve aynı zamanda İngiltere'de oluşup gelişen ekonomik devrim sonucunda, bu gelişmiş ülkelerde burjuva toplumu tam olarak meydana geldi. Bu durumda, idealleri çok genel olan fakat yüce düşünceleri ve yüce duyguları c  z   t  ren uz-la  maz çelişik sınıfların çatışmaları boy gösterdi. Bu andan

başlayarak da hemen tüm gelişkin Avrupa edebiyat sanatlarında **romantik** çizgiler belirdi. Duygu yansıtımları töresiyle sentimentalizmin (içli-duygucu'luğun) hazırladığı romantizm, 18. yüzyıl bitimi ve 19. yüzyıl başlangıcında oluşan devrimci atılımların bir ürünü olmuştur. Ne var ki, her gelişkin ülkenin romantik edebiyatı içinde de, yazarların değişik toplumsal görüş ve ideallerinden ileri gelen büyük düşünsel ayrımlar bulunuyordu.

Örneğin İngiltere'de, daha 18. yüzyıl sonunda endüstridaki ve tarımdaki dönüşüm, köylülüğün yıkımını ve emekçi yığınların topraksız proleterlere dönüşmesini getirmişti ki, bu da halk tabanının katmanlarında hoşnutsuzluk ve umutsuzluk doğurmuştu. Aynı hoşnutsuzluk, egemen kesimlerin en iyi ve düşünsel bakımdan en aktif olan fakat açık seçik idealleri bulunmayan kişilerini de kaplamıştı. Dolayısıyla bu kişilerin çabaları, duygusal ağırlıklı ve soyut-kurgusal bir nitelik taşıyordu.

İşte İngiliz edebiyatındaki, içerikçe birbirinden çok farklı olan romantik heyecansal bağlanımın gelişmesini belirleyen de budur. İlk İngiliz romantikleri olan ve daha 1790'da ortaya çıkarak «Göl Okulu»nu oluşturan şairler, Wordsworth ile Coleridge, ideallerini geçmiş'te aradılar: eski ataerkil köylü yaşamını idâlize ettiler ve yalnız her çeşit boyunduruğa değil, fakat özel mülkiyetin gelişimine de karşı çıktılar. Toplumsal sorunsal (problematik) açıdan bu şairler sentimentalistlerin devamıydılar. Romantik heyecansal bağlanımsa bunların zaman zaman gizemciliğe gelip davanan ve gerçekliğin örtbas edilmesine neden olan dinsel-ahlaksal çabalarında ortaya çıkıyordu. İşte bu. **dinsel-ahlaksal felsefeye dayalı** olan İngiliz romantizmiydi.

Buna karşılık, 1810 yıllarında yazmaya başlanan Byron ve Shelley gibi romantik şairlerin yaratışlarıysa tümünden farklıydı. Aristokrat kökenli olan bu şairler, egemen aristok-

rat-burjuva toplumunun ve o toplum yaşamındaki ikiyüzlülüğün, yobazlığın karşısına gözüpekçe dikildiler; bu toplumla bağlarını tümünden kopardılar, onun sürgünü oldular ve romantik başkaldırının öğelerini biçimlediler; gelecekte bekledikleri burjuva özgürlükler yolundaki çabaları işlediler.

Byron her çeşit zorbalığa karşıydı; İngiliz olsun, İspanyol olsun, Yunanlı olsun, tüm halkların özgürlük kavgasının yanındaydı; gerek ulusun kendi içindeki boyunduruğa ve gerekse yabancı ülke boyunduruğuna karşı çıkıyordu; onun görüşlerinin ve yaratışının güçlü **demokratik** yanı işte burada belirmektedir. Eserlerindeki temel boyut, yüce siyasal ideallerle dolu olan, fakat kendi **tekbenciliğini** ve toplumsal yalnızlığını yenemeyen büyük bir özgürlüksever kişiliğin tragedyasıydı. Bu çelişkiler, Byron'un en iyi eserleri olan «Şövalye Adayı Harold'un Haç Yolculuğu», «Gâvur» ve «Manfred» poemlerinde özellikle güçlü biçimde dile gelmektedir.

Shelley ise siyasal başkaldırıya, toplumsal dönüşüm sorunlarından daha az yönelmişti. Kendisinin de İrlanda'da doğrudan tanık olduğu, çalışan insanlar üzerindeki boyunduruğun acı deneyimi, zalim baskı güçlerine yönelik öfke dolu suçlama ve gelecekte insanların kardeşliğini özleyen romantik-ütöpik düş, Shelley'in çoğu kez hayal gücüyle biçimlenmiş «Kraliçe Mab», «İslam'ın Başkaldırışı» ve «Zincirlerinden Kurtulan Prometheus» eserlerindeki yaratışının asal motifleridir. Böylece, Byron ve Shelley'in **toplumsal bağlanımlı** romantizmi, İngiliz edebiyatında 19. yüzyıl başlarındaki ilerici akımı oluşturmuştu. Ne var ki, İngiliz romantizminin her iki akımının şairleri de, tüm eylemliliklerine karşın, buna uygun bir edebî program koymuş değillerdi.

Fransa'da siyasal sarsıntılar daha da büyüyordu. Gerek. 1789-1794 arasındaki burjuva devrimi, gerekse Nanolvon'un burjuva imparatorluğu ve büyük seferler sonucu yenilgisi. ardından Bourbon'ların gerici iktidarının yeniden pekişmesi

ve sonra da Louis-Philippe burjuva anayasal monarşisine götüren 1830 devrimi, Fransız toplumunun bütün kesimleri için çetin bir sınav olmuş ve derin hoşnutsuzluklarla birlikte, yeni bir düşünsel yönelimle bağıntılı büyük romantik dalgalanmalar doğurmuştu. «Atala» ve «Renè» romanlarıyla Chateaubriand ve şiirleriyle Lamartine, 19. yüzyılın başında Fransız romantizminin **dinsel-ahlaksal felsefeye dayalı akımı**nı yarattılar. Onların yaratışında devrim dolayısıyla ağır yıkıma uğramış olan aristokrat kesimlerin havası dile geliyordu; asal motifleride, çöküş, umarsızlık, yaşamın ve bu dünyanın yadsınması, öte dünyaya kaçış ya da insanlığın geçmişine dönüş çabası, gibi duygulardı.

1820'ler ile 1830'lar arasında Fransa'da oluşan **toplumsal bağlanımlı** romantizmin en önde gelen temsilcisiyse, burjuva liberal tutumları benimseyen, fakat yaratışında aynı zamanda Fransız demokrasisinin yıkılışına karşı gözüpek ve içtenlikli bir başkaldırıyı da dile getiren Victor Hugo'ydu. Bu yazar, «Hernani», «Marion de Lorme» ve «Kral Eğleniyor» gibi dramları ile «Notre-Dame'ın Kamburu» ve «Gülen Maske» gibi romanlarında, süjelerini hep krallık iktidarının ve soyululuğun zalim ve gösterişçi temsilcileri ile, halkın ahlak temizliği ve saflığıyla göze çarpan alt katmanları arasındaki keskin çatışmalar üstüne kurmuştu.

Hugo, Fransız romantizminin yalnızca en büyük temsilcisi değil, fakat aynı zamanda kuramcısıydı da. Dramlarının önsözünde Hugo, klasisizme ve onun usçu «kurallar»ına, özellikle de klasisizmin dramatik sanata getirdiği «üç birlik» kuralına çatıyor ve buna karşı yaratışın özgürlüğünü savunuyordu. «Şair», diye yazıyordu Hugo, «yalnızca doğaya, hakikate ve kendi esinine kulak vermelidir» ⁽⁸⁰⁾.

Hugo, edebiyatta karakterlerin ulusal tarihsel özgüllükleri içinde ve «yerel renkler» gözetilerek sergilenmesini isti-

yordu. «Sanatın gerçeğe uygunluğu», Hugo'ya göre, sıradan ve ticari olanın değil, olağanüstü ve yüce olanın gösterilmesinde yatıyordu. Hugo'nun açıkladığı savlar 1830 devriminden kısa süre önce Fransız edebiyat çevrelerinde sert tartışmalar doğurmuştu.

Almanya'da antifeodal dönüşümler henüz başlamış değildi, fakat tutucu feodal ve küçük burjuva yaşam tarzından ve ülkenin parça bölük durumundan duyulan hoşnutsuzluk, düşünsel olarak etkin ve duyarlı insanlarda ulusal bilinci harekete getirmekteydi. Almanya'yı da şiddetle etkilemiş olan Fransa'daki devrim olaylarının büyüklüğü, bu bilince bir yücelik çizgisi kazandırıyordu.

Almanya'da da dinsel-ahlaksal felsefeye dayalı bir romantizm doğmuştu; temsilcileri, Novalis ile Hoffmann'dı. Novalis, 1790'larda «Geceye Seslenişler» lirliğini ve aşk şarkıcısı Heinrich'in hakikatin simgesi olarak «mavi çiçek»i aradığı «Heinrich von Osterdingen» romanını yazmıştı. Hoffmann ise 1810'larda, duyarsız ve kendini beğenmiş dar kafalı burjuvaziyi grotesk biçimler içinde sergilediği ve onun karşısına gizemsel havalı, heyecanlı kişileri, şairleri, müzikçileri, sanatçıları koyduğu romanlar ve öyküler sunmuştu («Şeytan İksiri», «Raslansal Sayfa Döküntülerinde Orkestra Şefi Johannes Kreisler'in Parça Bölük Yaşam Öyküsü ile Kedi Murr'un Yaşam Görüşleri», «Serapion Kardeşler» derlemesi, gibi).

Toplumsal bağlanımlı romantizm idealleri ise Almanya'da ancak tek tük pırıltılar halinde dile gelebilmiştir. Hölderlin'in «Hyperion ya da Eremites Yunanistan'da» romanında, anlatının kahramanı, idealini eski Yunanistan'da arar ve vatanın kurtuluşunu düşler, fakat kimsenin anlamadığı bir yalıtık kişi olarak kalır.

Bir edebiyat programı yaratmaya gelince, burada Alman'lar Fransız'lardan çok daha aktif olmuşlardır. Henüz 18.

yüzyıl son bulmadan, F. Schlegel'in «Jena Okulu» çevresindeki yazar ve eleştirmenler, romantizm üstüne görüşlerini ilk olarak ortaya getirdiler. Bunların kuramlarına göre romantizm, antik yaratış ilkelerinin usçulukla yeniden canlandırılma çabası demek olan klasisizmden farklı olarak, ortaçağın ve hristiyanlığın düşünsel geleneğine dönüş yolunda doğal bir girişimdir ki, bunun için yücelikli, düşünselleşmiş, ruh-salci bir dil sanatı ön-koşuldur.

Rus edebiyatı, 19. yüzyıl başındaki düşünsel-sanatsal gelişimiyle ileri batı ülkeleri edebiyatına yetişti. Klasisizmin oluşumunda Rusya, Fransa'yı 75 yıl geriden, sentimentalizmin gelişiminde de İngiltere'yi 50 yıl geriden izlemişti. Romantizm çağına ise Rus yazarları, İngiliz ve Alman yazarlarla hemen hemen aynı zamanda, yani 19. yüzyılın eşiğinde girdiler.

Rusya'da önce, Jukovski'nin yaratışında özel bir bellilik kazanan **dinsel-ahlaksal felsefeye dayalı** romantizm gelişmiştir. Bu romantizmin düşünsel temelinde, toplumsal gelişimle ilgili sahici perspektiflerin tümünden belirsizliği içinde, mutlakçı egemenliğe ve toprak köleliğine dayalı bütün bir yaşam biçiminin içten çöküşünün iyice keskinleşmiş olarak bilince çıkışı yatıyordu. Bundan dolayıdır ki, İngiliz ve Alman romantizmlerine dayanan Jukovski, Rusya'daki koşullardan duyduğu derin hoşnutsuzluğu, bu koşulların değişme yollarına ilişkin belli bir tasarımdan yoksun olarak dile getirmiştir. Jukovski, ataerkil koşulları idealize ediyordu («Köy Mezarlığı», «Theon ile Aışhines), yiten dostluk ve yıkılan sevgiye yönelik bakışlar sunuyordu ve kendisini bilinmez ufuklara çeken esrarengiz'liğe, olağanüstü'lüğe kavuşma çabasını dile getiriyordu («Mirasın Renk Tonları», «Anlatılamaz Olan», «Esrarengiz Konuk» ve baladlar: «Ludmila», «Atolos'un Harp'i», «Aziz Yohannes Akşamı», gibi).

1820'lerde Rusya'da toplumsal bağlanımlı romantizm de gelişmeye başladı. Bu romantizmin düşünsel tabanını, ilerici olan fakat halk yığınlarıyla bağları bulunmayan soylular çevresinin, toprak köleliğine karşı yönelmiş devrimci çabaları oluşturuyordu. Halk yığınlarıyla bağlantılı olmadıkları için bu Rus romantikleri çok soyut idealleri taşıyorlardı. Puskin, kişi özgürlüğünü, uygarlığın despotluğundan uzak olan ve «duyarsız kontlerin boyunduruğu»nu bilmeyen halkların kabile yaşamları içinde (Çerkes ve Çingene topluluklarının yaşamında) arıyordu. Dekabristler hareketinin şairlerinde, örneğin Rıleyev'de ve Kùhelbeker'de aynı ideal, kahramanlıkçı-romantik çabaları doğurmuş, despotluğa karşı vatanın özgürlüğü için kavga verme kararlılığını pekiştirmişti. Bu kavganın cisimlenişini bu şairler, Rusya'nın, Ukrayna'nın, eski Yunanistan'ın ve başka ülkelerin kahramanlık geçmişlerinde aramışlardı (Rıleyev'in «Dumlar»ı ve «Voinarovski»si ile Kùhelbeker'in şiirleri, «Kasandra» poemi, gibi). 1830'lar da da M. Lermontov, şiirleri ve poemleriyle bu şairleri izledi.

Rus romantikleri kendi edebi programlarının yaratılmasında çok aktif davrandılar. Bu programı, 1820 sonrasında O. Somov, P. Vyasemski ve V. Kùhelbeker, romantizmin özünü, daha sonra Fransa'da V. Hugo'nun yapacağı gibi, bir çağın ya da bir ülkenin ulusal özerkliğinin sanatsal biçimlenişi olarak gördükleri makalelerinde işlediler.

Böylece Avrupa'nın önde gelen ulusal edebiyat sanatlarında, evre'sel ortak yanlar yasası uyarınca, dinsel-ahlaksal felsefeye dayalı ya da toplumsal vurgulu içerikler taşıyan romantik eserler hemen hemen eş zamanlarda ortaya çıkmışlardır. Bu eserlerin yazarları, kendi bilinçlerine varma sürecinde, eserlerine uygun olan programları da işlemişler ve böylece edebiyat akımlarının oluşumuna katkıda bulunmuşlardır.

Romantikler kendi yaratışlarını klasisizmin bir karşı kutbu olarak gördüler; klasikçilerin usçu kurallarına ve yaratışı, düşünceyi, esin özgürlüğünü sınırlayıcı olan her çeşit norm'a (düzgü'ye) karşı çıktılar. Ne var ki, romantiklerin kendileri de normatif (normlara bağlayıcı, kurallara bağlayıcı) bir yol tuttular. Bu kural, uç düzeyde duygusal ağırlık koşuluyla. Romantikler kendilerini, ön planda zihinsel düşünüşün denetimine değil, en uç özneliğiyle kendi romantik duygulanımlarının akışına bırakıyorlardı; eserlerinde, karakterler arasındaki ilişkileri ve dolayısıyla süjenin, kompozisyonun ve söylemin biçimlenişini de öznel romantik duygularına bağımlı kılıyorlardı; tarihsel olarak soyut düşünüyorlardı: Gerçekçiler gibi somut tarihsel değildiler.

Ancak, romantizmin duygusal ağırlığında da gene güçlü bir sanatsal ilerici yan vardı. Romantikler, kişilerinin eylem ve duygularını eserin romantik heyecansal bağlanımına uyarladıkları için, fikirleri de kişilerin iç dünyasına, onların heyecanlarına ve çabalarına özellikle derinlemesine girmekteydi. İşte böylece içli-duygucu'ların geleneğini ilerletmiş olan romantikler, karakterleri içsel ve heyecansal devinim ve gelişim içinde yansıtmının ustasıydılar. Bu ise, romantiklerin, dünya edebiyatını bu yoldan zenginleştirdikleri büyük bir sanatsal bulgu olmuştur. Ayrıca da gene bu bakımdan romantikler, romantizmin kazanımlarından kalkan gerçekçi gösterim tarzlarının oluşumunu da hazırlamışlardır.

ELEŞTİREL GERÇEKÇİLİK EVRESİ

Gelişkin Avrupa ülkelerinin edebiyat sanatlarında 1820 yıllarında yeni bir evre'sel ortak yan ortaya çıktı. Daha önceki çağların yazarlarının yaratışlarında da kısmen görülmüş olan, yaşamın gerçekçi gösterimi, bu dönemde yaygın ve topluca kendini ortaya koydu. Gerçekçilik, kişilerin top-

lumsal karakterlerinin, ilgili ülke veya çağın toplumsal yaşam koşullarının doğurduğu içsel yasallıkları içinde, gerçeğe uygun olarak yansıtılmasıdır.

Gerçekçiliğin etkin ve kuşatıcı biçimde gelişmesi için belirli düşünsel önkoşulların varlığı zorunluydu. Bunların en başta geleni ise, gelişkin yazarların bilinçlerinde, tarihsel bir bakış tarzının oluşması, yani kendi çağlarındaki ve öbür çağlardaki **toplumsal yaşamın özgüllüğünü** kucaklama yetisinin oluşmasıydı. İşte bu yetiyi 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde, Dickens (İngiltere), Balzac ve Stendhal (Fransa), Puşkin (Rusya) ve Heine (Almanya) özellikle güçlü olarak geliştirdiler. Ardından bu yeti daha da yeğince kökleşti ve 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın çok sayıda ulusal edebiyatının evre'sel bir ortak yanının oluşumuna vardı.

Sanatsal edebiyatta kendini belli eden bu tarihsel düşünme yetisi, toplumsal yaşamın nesnel koşullarının belirlediği bir şeydir. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişte İngiltere'deki ve Fransa'daki toplumsal ilişkilerde yaşanan ve toplumsal çelişkileri açığa döken hızlı ve şiddetli çalkantılar ve dönüşümler, yazarların, bilimcilerin ve felsefecilerin önüne de yadsınamaz bir gerçeği apaçık sermişti. Bu çalkantılar ve dönüşümler göstermişti ki, toplumda yaşamın gelişimi, ne tanrının istencine göre, ne raslantılara bağlı olarak ve ne de önemli kişilerin (imparatorların ya da komutanların) eylemleri sonucu olmuyor, fakat burada belirleyici anlam taşıyan şey, sınıfların kendi toplumsal idealleri uğruna verdikleri mücadele oluyor ve her çağda bu mücadelenin sonucu olarak toplumsal güçlerin belirli karşılıklı ilişkileri oluşuyor, ki bu belirli karşılıklı ilişkiler, kendine özgü ve tarihsel olarak yinelenemez oluyorlar, toplumun tüm maddî ve manevî yaşamına da biçim veriyorlar.

Çağların bu niteliksel kendine özgüllüğünün kavranışı, ilerici insanları, özellikle de yazarları, tarihsel düşünme tar-

zına vardırırdı. Ne var ki bu henüz gene de sınırlı bir tarihselcilikti; bu tarihselciliğin güçlü yanları, çağın ve geçmişin **sahiden var olan** koşullarının ve ilişkilerinin kavranışında yatıyor; zayıf yanı ise, gelecekteki toplumsal gelişimin **perspektiflerine** ilişkin anlayışlarda kendini gösteriyordu. O zamanın en büyük felsefecileri olan Hegel ve Feuerbach ile, Guizot'nun Fransız tarihsel «okul»unun en önde gelen bilimcileri bile bu perspektifler açısından henüz **idealist** yaklaşımları temsil etmekteydiler.

Sanatsal edebiyatın ilerici yazarları için de aynı şey geçerlidir. Dickens olsun, Balzac ve Stendhal olsun, Puşkin ve Heine olsun, hepsi de dikkatlerini günün ve geçmişin toplumsal çelişkilerini aydınlatmaya yoğunlaştırmışlardı. Bu yazarların eserlerinde bir yandan çoğu kez iyice derinlemesine olmak üzere, egemen soylular ve burjuva katmanlarının yaşamlarındaki gittikçe artan asalak eğilimler yansıyor; onların tüm ulusu kapsayan çıkarlara ve çabalara sırt çevirmeleri ve buradan doğan —hele o katmanların kendini beğenmişlikleriyle de birleşince karakterlerde gülünç çelişkiler de yaratan— **düşünsel ve ruhsal yozlaşma** yansıyor. Öte yandan gene bu yazarlar, emekçi katmanların sürekli artan sömürülmelerini ve ezilmelerini, derinleşen hoşnutsuzluklarını, halk yığınlarının protestolarını ve muhalif hareketlerin ortaya çıkışlarını da görüyorlardı.

Bu ilişki ve koşulların açığa çıkması, o yazarları gerçekçiliğe vardırmıştı; yani onları, değişik toplumsal katların hepsindeki çelişkileri tüm dışsal ve içsel-ruhsal ayrıntılarıyla birlikte sanatsal olarak aydınlatmaya getirmişti. İlk gerçekçiler, toplumsal bağlanımlı romantiklerin ulusal özgüllük adına kendini ortaya koyan geleneğini sürdürdüler (bu arada kendileri de romantizm üzerinden gerçekçiliğe vardılar). Gerçekçilerde ulusal özgüllüğe ilgi daha da somutlaştı ve hem toplumsal hem de **ulusal** bir yönelim kazandı. Gerçekçiler,

«yerel renklerin» yansıtılmasında da romantikleri izlediler; ama burada da onlardan farklı bir yol tuttular: Yerel renkler, gerçekçiler için romantik duyguların bir ifadesi değil, fakat esasta **toplumsal karakteristiğin** bir gösterim aracı oldu.

19. yüzyıl gerçekçilerinin güçlü yanları, onların toplumsal çelişkilere ışık tutmalarında kendini gösterirken, aynı zamanda zayıf yanları da gene burada, toplumsal gelişimin perspektiflerine ilişkin görüşlerinde açığa çıkıyordu ki, bu zayıf yan o yazarların kendi sanatsal ideallerini biçimleymişleri üstünde etkisini belli etmekteydi. İşte bu idealler, klasikçilerde ve romantiklerde olduğu gibi, **tarihsel olarak soyut**'tu hâlâ. Bu nedenledir ki 19. yüzyıl gerçekçilerinin olumlu kahramanları şematik ve normatif bir etki bırakırlar. Aktif gelişimi Avrupa edebiyat sanatlarında 19. yüzyılda başlamış ve yazarların tarihsel düşünmelerinden doğmuş olan gerçekçilik, **eleştirel bir gerçekçilikti**.

Tüm ortak yanlara karşın gerçekçilik, her bir yazarda somut ayrımlar da göstermiştir. Bu ayrımlar, gene yazarların değişik toplumsal ideallerinden kaynaklanan, değişik dünya kavrayışlarına dayalıdır. Bu temel üzerinde gerçekçi edebiyatın önemli eserleri doğdu, fakat içerik ve üslup açısından bu eserler, birbirlerinden çok farklı nitelikler gösterdiler

Örneğin Fransa'da böyle ayrımlar Balzac ile Stendhal'ın yaratışlarında açıkça belirdi. Başlangıçta kendini romantik akıma bağlı gören Balzac, siyasal ideallerini, yaşadığı **günün içinde** bulmaya çalıştı. Yaratışının olgunluk dönemindeyse bir elentirel gerçekçi olarak «insanlık komedyası» genel fikri içinde birleşen çok sayıda romanıyla, burjuvazinin moral çöküşünü örtbas eden burjuva hukuk düzenine karşı çıktı ve bunu pek çok figüründe açığa döktü (tefeci Gobseck, tacir Frandet, banker Nucingen vb.) Ne var ki Balzac'ın yanılsamalı bir tasarımı vardı Fransa'da eski soylular aristokrasisi hâlâ önemi korumalıydı; «meşru» krallık geleneğine bağlı kalmalı,

kendini makam ve kazanç hırsıyla çökertmemeli ve yüce yurttaşlık idealleriyle aile anlayışını koruyor olmalıydı. «Tılsımlı Deri»deki yoksullaşmış soylu «de Valentin» («antika tacir»yle tanışana kadar), «Kısıt»daki markiz d'Espard ve «Antikalar Odası»ndaki markiz d'Esgrignon, gibi olumlu kişileri, Balzac, hep bu yanılsama temelinde yaratmıştır.

F. Engels'in yazdığı gibi, Balzac'ın «yergisi de, alayı da, hiç bir zaman, özellikle çok derin sempati duyduğu erkekleri ve kadınları işlediğindeki kadar keskin ve acı olmamıştır»⁽³¹⁾. Karakterin toplumsal özüne duygusal yakınlıkla yaklaşmak, fakat bu karaktere karşı «acı alaycı» bir tutum göstermek ve bunu kahramanların «hareketinde» dile getirmek, işle Engels'e göre «gerçekçiliğin en büyük başarılarından biri»⁽⁸²⁾ buydu.

Örneğin, «Tılsımlı Deri»deki (1831) esas kahraman olan Rafael Valentin, başlangıçta kendi kabuğuna çekilmiş yoksul ve ataerkil yalınlıkta bir yaşam sürer. Bu kahraman, insanın «kendi istenci ile» dünyayı «insanlığın ödevlerine uygun yönde» değiştirebilmesini düşlemektedir. Fakat sonra sevgilisinin etkisinde kalarak zenginlik deneyiminin kurbanı olur ve «işe yaramaz miskinlik» hastalığına tutulur. Bu da onu yıkıma sürükler. Romanın süjesinde bütün bunlar simgesel olarak dile getirilmiştir: Rafael'in eline, kendisine sınırsız zenginliği ve giderek de lüks içinde kof bir yaşamın kapısını açan bir parça «tılsımlı deri» (kumlu sahtiyan) geçer. Ne var ki bu deri parçası gittikçe küçülmemektedir ve sonunda kahramanın yaşamı ile birlikte tükenip biter. Romandaki simgeselliğin gerçekçi olduğu görülüyor. Balzac ancak yaratışının sonlarında, o «meşrulaştırma» yanılsamasından kurtulmuş ve tarihin asal gücünün «halk hazretleri»nde olduğunu kavramıştır.

Tarihsel düşünen ilk gerçekçi yazarlardan bazıları, bakışlarını geleceğe bile yöneltmişlerdir. Fransa'nın böyle bir

yazarı, Stendhal'dı. Fransız aydınlanmacılığının fikirlerinin etkisi altında yetişmiş olan Stendhal toplumsal yaşamın kişiliği derinlemesine işleyerek biçimlediği görüşünü özümlemişti ve eşitlik ile özgürlük ilkelerine dayalı «akıllıca» bir düzenin kurulabileceğine inanıyordu. Stendhal, gericilik dönemi Fransa'sındaki somut yaşam koşullarını bu soyut ideallerin ışığında ele almış ve bunu «Kırmızı ve Siyah» (1831) ile «Parma Manastırı» (1839) gibi gerçekçi romanlarında yansıtmıştı.

Puşkin'in düşünsel çabaları da Stendhal'inkiyle belli bir benzerlik göstermektedir. Puşkin, tarihsel düşünen ilk Rus gerçekçisiydi ve gerçekliği soylu devrimcilerin bakış açısından biçimliyordu. «Güney Poemleri»ndeki soyut romantizmini aştıktan sonra Puşkin, tarihsel gelişimin sorunlarına, yasalarına ve taşıyıcı güçlerine gittikçe daha bir derinlikle girdi. Zamanının temel toplumsal uzlaşmazlığı olan köylü kitlelerinin kurtuluş savaşı, şairin yaratışında gittikçe daha bir önem kazandı. En önde gelen gerçekçi romanı «Yevgeni Onegin»de (1830) Puşkin, siyasal gericilik ortamı içinde ilerici soylu aydınların yaşamındaki derin dramatiğe ışık tutmaktadır. Onegin, gerici soylu çevrelere kendiliğinden karşı çıkarak onlara başkaldıran, ama bu yüzden de kaçınılmaz biçimde yalnızlığa, huzursuz saçmalamalara, kuşkuculuğa ve insanlardan kaçmaya yargılı olan soylulardan biridir. Tatyana'ya olan gecikmiş sevgiyle de Onegin bu yargıdan kurtulamaz. Tatyana da, romantik düşleriyle yalnızlığa yargılı olan az sayıdaki soylu kızlardan biridir. Onegin, Tatyana için bu romantik düşlerin bir cisimleşmesi oluyor, ne var ki Tatyana'nın duygularını Onegin'e açması karşısında Onegin'in yanı sıra soğuk bir «vazı»dan ibaret kalıyor. Tatyana başka biriyle evlendikten sonra Onegin'in birdenbire kabaran sevgisinde Tatyana, bir «soğuk akıl» havası sezmiştir. Romanda, kurtuluş hareketinin ilk evresinde soyluların önde gelen temsilcilerindeki düşünsel perspektif yoksunluğu. gerçekçi bir

«gerçeğe uygun»luk içinde açığa çıkarılıyor.

Çeşitli ülkelerin tarihsel düşünen ilk gerçekçilerinin başlangıçtaki edebî başarıları, henüz buna uygun bir edebî programın yaratılmasına erişemedi. Böyle bir programı ancak 1840'larda Rus eleştirmeni Belinski yaratabildi. Bu ise hiç de bir raslantı değildi. 19. yüzyılın ikinci yarısından bu yana Rus edebiyatı, büyük sanatsal yaratışlarıyla artık yalnızca dünya edebiyatı arenasına ayak basmakla kalmamış, fakat Avrupa ülkelerinin edebiyat sanatları içinde önde gelen bir konuma geçmişti.

1840'larda kaleme aldığı çok sayıda edebiyat eleştirisi makalelerinde Belinski, Gogol'un, soyut siyasal-ahlaksal görüşlerine karşın gerçekçiliğe erişmiş olan yaratışının kuvvetli yanlarına dayanarak, yaşamın yansıtılışının gerçekçi ilkelerinin özünü açıklıyordu. Eleştirmen Belinski, klasisizm dönemindeki «iyi yergiciler»in, insanı, «eğitimine ve toplumla ilintilerine hiç dikkat etmeksizin» ele aldıklarını, insanın içinde yaşadığı «koşullara» eğilmediklerini, belirtiyordu. Buna karşılık, diyordu Belinski, «zamanımızın yazarı, insanlarla birlikte toplumu da ortaya koymaktadır.. Toplum içinde yaşayan insanın, hem düşünce tarzı, hem de eylem tarzı, toplumla bağıntılıdır. Zamanımızın yazarları... insanın gösteriminde nedenlere ulaşmaya çabalıyorlar, insanın niçin şöyle değil de böyle olduğunu nedenlere dayamaya uğraşıyorlar»⁽⁸³⁾. İşte kahramanları, düşünce ve eylem tarzlarının toplumsal «koşullar» tarafından belirlenişi içinde göstermek, —her ne kadar Belinski bunu «doğalcılık» (natüralizm) ve «doğal okur» diye adlandırmışsa da— aslında gerçekçiliğin ta kendisidir. Bu arada Belinski, edebiyatta gerçekçiliğin, içeriğin eleştirel ögesi olarak kendini gösterdiğini de görmüştür. Belinski yazardan, yüksek bir bilinç istiyordu ve genel olarak yazarın, edebiyatı içerik ve bilinç yönünden demokratlaştırmasını gerekli görüyordu.

Daħa sonra N. Ćerniřevski ile N. Dobrolyubov da eleřtiri yazılarında gerćekćilik ićin buna benzer belirlemelere vardılar. Dobrolyubov, yazarın, dűřűnsel bakıř noktasından kaynaklanan niyeti ile yaratıř sűrecinde ortaya ćıkan gerćekći genellemeleri arasında ćeliřme olabilećećini kanıtlamıřtı. řöyle diyordu Dobrolyubov: «Yazarın neyi söylemek istedići önemli değıldir bizim ićin; istemeden de olsa, yařam olgularının gerćeće uygun yaratılıřı sonucu saħiden ne söylemiřse, o ćok daha önemlidir»⁽⁸⁴⁾.

19. yűzyılın ikinci yarısındaki Rus edebiyatında eleřtirel gerćekćilićin o bűyűk bařarıları, geniř ۆlćűde, 1840'ların ve 1850'lerin demokratik eleřtirisinin saėladıćı gerćekći yaratıř ilkelerinin aktif propagandası sonucudur.

Kendilerinden ۆncekiler gibi 19. yűzyılın ikinci yarısındaki bűyűk Rus gerćekćileri de, yařamı, **yűksek dűzeyde tűm ulusal anlam tařıyan**, fakat buna karřın gene de yanılısamalı (illusyoner) olan idealler temelinde yansıtımıřlardır. Bu idealler ćok değıřik yۆnsemeler gۆsteriyordu ve farklı dűřűnsel-sanatsal ۆzellikler ve ۆsluplar tařıyan eserlerin yaratılmasına neden oluyordu.

Kimi yazarlar Rusya'nın gelećeğine iliřkin yaklařımlarında, ilerici olmakla birlikte mevcut feodal-burjuva toplum dűzeninin temellerine hić dokunmayan bir reform dűřűncesinin yanılısamalarına bel baėlamıřlardı. Turgenyev, Gonćarov ve A. Ostrovski'nin bakıř noktaları bۆyleydi. ۆrnećin Turgenyev, sanki soyluların ilerici aydın kesimi halka tam bir ۆzgűrlűk saėlayacak ve halkı refaha kavuřturacak durumdaymıř gibi, kendi liberal-aydınlanımacı ideallerini bu kesime baėlamıřtı. Ne var ki yazar, ilerici soylu aydın karakterlerini meydana getirirken de («Bir Avcının Notları»ndaki anlatıcı, «Faust» ve «Azya», Lejnev, Lavretski, gibi), onların toplumsal zayıflıklarını ve tarihsel perspektiften yoksun oluřlarını aćıėa dۆmekten geri durmuyordu: onları bařarıya ulař-

tırmıyor, yenilgiye uğratiyordu. Aynı zamanda Turgenyev, demokratik hareketin ulusal anlamının da farkındaydı ve en iyi romanı olan «Babalar ve Oğullar»da, Bazarov'un inanışlarını çürütüp onun karşısına Kirsanov'un ideallerini koymak niyetinde olduğu halde, demokratların güçlülüğünü ve soyluların yetersizlikleriyle içsel zayıflıklarını ortaya getiriyordu.

Tolstoy ve Dostoyevski gibi yazarlarsa, günün ilişkilerinden kendilerini dışlanmış hissediyorlardı ve soyluluğun ataerkil geçmişi ile kentlerin alt katmanlarına yönelmişlerdi. Örneğin Tolstoy, soylular aristokrasisinin işe yaramazlığına ve makam düşkünlüğüne karşı, ataerkil soylu aydınlarının köylülükle bağlaşma çabalarını koyuyordu (İrtentyev, Nehlyudov, Olenin, Bezuhov ve Levin). Fakat Tolstoy hiç bir süjesinde bu soyut ideali yaşama geçirememiştir. Yazar, soyluların yaşamıyla halkın yaşamı arasındaki aşılmaz engelleri gerçekçi olarak işlemiştir çünkü, ve kahramanların onulmaz bir huzursuzluğa mahkûm etmiştir. «Kazaklar»da ve «Anna Karenina»da bu, özellikle göze çarpmaktadır. Kendi idealinin gerçekleşemez olduğunu bilmesi, L. Tolstoy'un, ortaya serdiği yaşama karşı eleştirel yaklaşımını daha da keskinleştirmiş ve derinleştirmiştir. İşte ruhsal olarak derinlemesine kökleşmiş olan bu eleştirel tutumu sanatsal olarak dile getirmesi yoluyla ki yazar, «ruhun diyalektiği»nin biçimleyicisi olabilmiş ve «tüm insanlığın sanatsal gelişiminde bir ileri adım»ı (85) gerçekleştirebilmiştir.

Nekrasov ve Saltıkov-şchedrin gibi kimi yazarlar da vardı ki, bunların ütöpik idealleri, çarlığın mutlakçı egemenliğinin ve derebeyler iktidarının bir halk ayaklanması yoluyla yok edilmesinde ve iş eyleminin ilerici biçimleriyle kendi kendini yönetmeye dayalı bir demokratik toplumun kurulmasında yoğunlaşıyordu. Nekrasov, böyle bir gelecek tasarımını «Büyükbabacık» poeminde biçimlemişti. «Rusya'da Kim

Mutlu Yaşıyor?» poeminde ise, Nekrasov, ezilen köylü yığınlarının yozlaşmış soylular karşısındaki siyasal-ahlaksal üstünlüğünü meydana koymuş ve, «temsilcilerini yazık ki yalnızca verem'in ve Sibirya'nın beklediği» halka bağlı aydınların bilinçlerindeki özgürce düşüncelerin yükselişini göstermişti. Halkla bağlantısı ve halkın yaşamının özelliklerini bilmesi sayesinde Nekrasov, köylülerin dili ile sözlü halk yaratışının geleneklerini, kendi demokratik-aydınlanmacı dünya görüşü içinde dile getirdiği yeni bir demokratik edebiyat üslubunu geliştirebilmiştir.

1890'dan sonra Rus gerçekçiliği yeni bir gelişim evresine girdi. İlerici demokrat yazarların ve en belirgin olarak da Çehov ve Korolenko'nun yaratışlarında, figürlerin eylem ve düşünceleri, yalnızca onların toplumsal karakterlerindeki gelişim perspektiflerinin görülmesini sağlamakla kalmıyor, fakat bu figürler, bütünüyle feodal-burjuva toplum düzeninin keskinleşen bunalımının belirtileri durumuna geliyorlardı. Bu ise, o yazarların anlatılarındaki ve dramlarındaki imgesel niteliğe bir ölçüde ifadeci-simgesel bir çizgi kazandırıyor-du. Öte yandan gerçekçilik, aynı zamanda, devrimci sosyal-demokrasinin düşünsel tutumunu benimsemiş ilk büyük Rus yazarı olan Gorki'nin yaratışında ise, gelişiminin yeni ve daha üst bir evresine, sonradan **toplumcu gerçekçilik** adı verilecek olan evreye girdi.

Demek ki, çeşitli ülkelerin edebiyat sanatlarının tarihsel gelişim sürecinin anlaşılması için, onlar arasındaki evre'sel ortak yanların, onların ulusal özelliklerinin ve kendi içlerindeki düşünsel-sanatsal ayrımların gözetilmesi gerekiyor; ayrıca, 17. yüzyıldan bu yana yazarların yaratışlarında yükselen bilinçliliğin, çeşitli edebiyat akımlarının platformu olan yaratış programlarında dile geldiğini de hesaba katmak gereği var.

TOPLUMCU GERÇEKÇİ EDEBİYATIN İLKELERİ

Toplumcu gerçekçiliğin, dünyanın gelişkin ülkelerinin ulusal edebiyat sanatlarındaki en yeni evre'sel ortak yan olarak dayandığı nesnel tarihsel temel, işçi sınıfı ile öteki emekçilerin, sömürüye ve başka toplumsal baskı biçimlerine karşı, 19. yüzyıl bitimi ile 20. yüzyıl başlangıcında gelişen mücadeleleri olmuştur. Bu edebiyatın oluşumunu belirleyen bir önemli etken de, toplumcu dünya görüşü ve özellikle tarihsel maddecilik ile bilimsel toplumculuğun fikirleridir. Gene emekçi sınıf mücadelesi toprağında oluşmuş olan bu fikirler, işçi sınıfının özgürlük hareketinin dünya tarihindeki önemini açıklamışlar, bu hareketin, emekçilerin binlerce yıllık mücadelesinin sonucunu ve toplumun temel toplumcu dönüşümüne ilişkin görevleri taşıdığını göstermişlerdir.

Her ne kadar toplumcu gerçekçi edebiyat salt işçi sınıfı mücadelesinin bilimsel toplumcu fikirler açısından yansıtılmasına indirgenemezse de, bu edebiyatın oluşumu için, işçi sınıfı hareketi ile onun toprağından yetişmiş olan dünya gö-

rüşû, gene de zorunlu tarihsel önkoşullardır. Her hakiki sanat yaratışı gibi toplumcu gerçekçi sanat da, yaşamı yalnızca yansıtıp açıklamakla kalmaz, fakat yaşamın değiştirilmesine de sanatın kendine özgü tarzları içinde katkı sağlar. Bu demektir ki, toplumcu gerçekçiliğin, gerçeklikte varolan insan karakterlerini ve onların içinde yaşadığı koşulları yansıtan yazarı da kendi, sanatsal araçları yoluyla, toplumun hareketinin dolaysız süreçlerini, toplumsalluk yönünde etkiler. Yaşamın gerçekçi yansıtılışının bu tarzı, ancak gerçekliğin kendisinde de toplumcu dönüşüm için sahici olanakların ve aynı zamanda bu olanakları gerçekleştirecek güçlerin varolduğu bir zaman kesitinde mümkün olabilmiştir.

Nitekim böyle bir tarihsel durum ilk olarak 20. yüzyılın başında, proletaryanın, kendi partisinin yönetimi altında yaşamın değişimi mücadelesini üstlenmesi ve toplumun ilerici katmanlarından sürekli yeni güçleri bu mücadeleye katması ile oluştu. Bu somut durum, toplumsal değişim sürecine aktif olarak katılmak için sanatsal yaratışın tüm olanaklarını kullanan bir edebiyatı gerektiriyordu. İşte bu anlamda, toplumcu yazarlar, yaratışlarını sosyaldemokratik örgüt çalışmasının sıkı bir ögesi niteliğine getirmeye çağrıldılar.

Toplumcu hareketin ögesi olan bir edebiyat demek, her şeyden önce, somut tarihsel olarak tekil olaylar ve tekil insan yaşamları üzerinde, toplumsalluğun dünya tarihi açısından gerekirliğini, varlığını ve gelişimini, somut tarihsel koşullar içinde sanatsal araçlar yoluyla görünürleştirmek demektir. İşte toplumcu gerçekçiliğin ilk eseri olan, Maksim Gorki'nin «Ana» romanının, büyük önemi ve anlamı da burada yatmaktadır.

Gorki'nin romanında, Rus proletaryasının sınıf kavgasından yalnızca bir tek bölüm biçimlenmiştir, fakat söz konusu bölüm, tüm çağın toplumsal güçler ilişkisini açığa koymaktadır: işçilerin, niteliğini giderek çok daha yeğinlikle

toplumcu fikirlerin belirlediği ve saflarına, gerek işçilerden ve gerekse köylülerden, aydınlardan, hep daha yeni güçlerin katıldığı bir mücadeledir bu. Toplumun asal güçlerinin toplumsalcılık yönündeki ilerleyişinin sanatsal olarak inandırıcı bir imgesi böylece ortaya çıkmıştır.

Romandaki olayın temelinde yatan somut koşullar içinde işçilerin çabası yenilgi ile sonuçlanıyor. Ne var ki Gorki, bir bütün olarak kitabıyla okuyucuya, bu savaşımın boşuna olmadığını, gelişerek sürdüğünü ve yeni toplum düzeninin tam zaferine kadar da zorunlu olarak süreceğini kanıtlamaktadır. Romanın bütün ükelerdeki ve toplumcu dönüşümün tüm evrelerindeki kalıcı etkisi de buradan kaynaklanıyor.

Romanın kahramanlarının bilincinde, kendi somut eylemleriyle, yaşamlarını adadıkları geleceğin özgür kişilikler toplumu arasında dolaysız bir bağının varlığı, derinlemesine yer etmiştir. Andrey Nahodka'nın romandaki şu sözlerinin tam bir ifadesidir: «Ben inanıyorum, bir zaman gelecek ki insanlar birbirine değerlendirci gözlerle bakacak. herkes birbirinin gözünde bir yıldız gibi parlayacak, herkes birbirinin sesini güzel bir müzik sesi gibi dinleyecektir. Yeryüzünde özgür adamlar, özgürlükleriyle büyük adamlar yaşamaya başlayacak, herkes kalbini açacak, her kalp hırs ve pislikten arınmış, bütün güzelliğiyle görünecek ve o zaman yaşayış şimdiki iğrenç halinden çıkarak insanlığa gösterilmiş bir saygı olacak, insanlığın yüceliklerle süslü yüzü gülecektir. Çünkü özgür ve serbest insanlar için çıkılamıyacak yer, yetişilemeyecek doruk yoktur!»*. Toplumcu gerçekçi edebiyatta, gelecekte herkesin ve her bireyin özgür olacağına inanan bir

* Parça «Ana» romanının İsmail Müştak Mayakon ve Muhittin Birgen tarafından 1913'te yazılıp, 1971'de Hasan İzzettin Dinamo'nun Yeni Türkçe'ye uyarladığı çeviriden alınınmıştır. Bkz. M. Gorki, May Yayınları 1971, s. 175-176. ÇN.

düş, asla yanılısamalı değildir. Bu düş tümüyle gerçeğe uygundur (hakikidir), çünkü kahramanların öznel isteklerine değil, fakat onların yaşamın temelden dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğunu bilmelerine ve bu zorunluluğun pratikte gerçekleştirilmesine yönelik aktif eyemlerine dayanmaktadır. Bu nedenledir ki Gorki, «Ana» romanında, somut koşulların nesnel olarak görülüp tanınması temelindeki öğrenmeye, bilginin özümlenmesine ve örgütlü somut eyleme de bir o kadar dikkatle eğilmiştir.

Toplumcu gerçekçi edebiyatın, kendinden önceki dönemlerin edebiyatına oranla daha üst düzeydeki niteliksel özgüllüğü, en belirgin olarak olumlu kahramanların karakterlerinde ve onların olay ve koşullarla olan ilişkilerinde gün ışığına çıkıyor. Hele karşılaştırma, toplumcu gerçekçilikle onun hemen öncesindeki eleştirel gerçekçilik arasında yapılırsa bu özgüllük iyice elle tutulur olmaktadır.

İnsanları ezici ve birini ötekine düşman edici toplumsal ilişkilere başkaldıran eleştirel gerçekçiler de, daha 19. yüzyılda, sayısız olumlu kahraman yarattılar. Puşkin'in «Yevgeni Onegin»indeki Tatyana Larina, Lev Tolstoy'un «Savaş ve Barış» romanındaki Andrey Bolkonski ile Piyer Bezuhov, Çernişevski'nin «Ne Yapmalı?» romanındaki «yeni insanlar», Dostoyevski'nin «Budala» romanındaki Prens Mişkin, gibi daha pek çok kahraman, varolan durumlarla uyuşamayan ve daha iyi bir yaşam için çaba gösteren kahramanlardır. Bu kahramanlar bu çabalarında yalnızca kendi güçlerine ve insanların serbest istençlerine dayanmaktadırlar. Oysa bu kahramanların yaşadıkları toplum koşulları içinde, daha iyi bir yaşama yönelik öznel çabalara dayanak olabilecek hiç bir nesnel temel yoktur.

E. Hemingway'in, J. Steinbeck'in, E.M. Remarque'in ve daha başka yazarların temsil ettikleri 20. yüzyılın eleştirel gerçekçi edebiyatında da durum aynıdır. Bu yazarlar da,

çok yönlü yetilere sahip olan ve daha iyi bir yaşam düşleyen, ama toplumsal yaşam koşulları böylesi çabaların tümünü acımasızca yok ettiği için, düşlerini gerçekleştirecek durumu bulamayan kişilikler yarattılar. İşte 20. yüzyılda ikinci dünya savaşından sonra, eleştirel gerçekçi edebiyatın kapitalist ülkelerdeki gelişiminde, insan çabasının boşunalığını ve hiç bir çıkış yolunun bulunmadığını vurgulama eğiliminin iyice şiddetlenmesi de, gene aynı nedenden ileri geliyor.

Bu eğilim, örneğin Hemingway'nin «İhtiyar Adam ve Deniz» (İhtiyar Balıkçı) anlatısında özellikle etkili biçimde dile gelmektedir. Anlatının kahramanı olan Küba'lı ihtiyar balıkçı Santiago, büyük balık yakalamak için durmadan denize açılır. En sonunda, «o güne kadar gördüklerinin en büyüğü, —ki tanrı bilir ya gördükleri de pek küçük değillerdi hani—» olanın ipine takıldığında ise, «dişleri hemen bütün köpek balıklarındaki normal piramit biçiminden de farklı olan» ve «pençe atar gibi geçirdiği dişleri bir adamın parmaklarını andıran» o azman köpek balığı, yakaladığı kılıç'a saldırır. İhtiyar adam, avını elinden almak isteyen öteki köpek balıklarıyla da boğuşmaya girer. Hemingway, kahramanının, daha iyi bir yaşama yönelik düşlerinin simgesel bir cisimleşmesi demek olan o büyük balığı, nasıl bir gözüpöklük ve nasıl bir inatla kurtarmaya çalıştığını heyecanla anlatmaktadır. Fakat yazar, okuyucuyu aynı zamanda, insan çabasının düşmanı olan güçlerin, insanın altedemeyeceği kadar kuvvetli olduğunu kabul etmeye sürüklüyor. İşte bu simgesel nitelikli anlatıda, günümüz eleştirel gerçekçi edebiyatı için karakteristik olan yaşam kavrayışı, son derece yoğunlaşmış bir tarzda ifadesini bulmaktadır. Bu yaşam kavrayışının çıkış noktası şudur: İnsanlar sürekli daha iyi için çabalarlar, fakat bu çabanın önüne gene sürekli olarak yenilmez engeller çıkar ve o çabayı darmadağın ederler; öyle ki, koşulları ve ilişkileri değiştirmeye yönelik her

çeşit girişim yenilmeye mahkûmdur, ya da insanı yıkıma götürür..

Bu yaşam kavrayışı, gerçeklikteki koşullara büyük oranda uymaktadır. Bu kavrayış, insanların uzlaşmaz sınıflara bölündüğü ve kişinin olanaklarının apaçık biçimde onun toplumsal konumuyla belirlendiği kapitalist toplumlardaki insanın durumunu gözler önüne seriyor. Ne var ki, insanın bu durumdan kurtuluşunun olanaksız olduğunu ve hiç bir çıkış yolunun bulunmadığını öylesine vurgulamak da, toplumsal gelişimin geleceğe yönelik perspektifleri bakımından yanlış düşüncelere sürüklüyor. Böyle bir mutlaklaştırmada kapitalist toplumdaki insanın durumu, değiştirilemez gibi görülen koşulların bir ifadesi olarak beliriyor.

20. yüzyılın «çöküş edebiyatı» (dekadans edebiyatı) denen edebiyatında ise bu yaşam yaklaşımı, yaşamın daha da büyük ölçüde çarpıtılarak yansıtılmasına varınıştır. Temelindeki içeriksel ölçütlere göre bu edebiyatın belirgin niteliği, insan ile toplum arasındaki ilişkilerin tarihsel olarak geçici bir tipi olan burjuva-kapitalist toplum koşullarını, insan varlığının değiştirilemez, evrensel yasasıymış gibi koymasıdır. Eleştirel gerçekçiler, uzlaşmaz sınıflı toplumdaki insanın toplumsal yabancılaşmasını meydana getirirlerken, hem daha iyi bir yaşama yönelik çabaları ve hem de aynı zamanda bunun karşısında duran koşulları birarada gösteriyorlar; oysa çöküş sanatı (dekadan sanat), insanın toplumsal yabancılaşmasını, insan varlığının sonsuz ve genelgeçer bir koşulu olarak sunmakta ve son tahlilde, kişiliği toplumdan sıyrıp koparmakta, insanı insanlığından soyup çıkarmaktadır.

Şimdi bu açıdan, Lev Tolstoy'un «İvan İliç'in Ölümü» anlatısını, Fransız Kafka'nın «Değişim» anlatısıyla karşılaştıralım. Her ikisinde de benzer bir yaşam durumu biçimlenmiştir. İvan İliç de, Gregor Samsa da, belli bir ana kadar tüm öteki insanlar gibi bir yaşam sürerler. İvan İliç örnek bir

memurdur; Gregor Samsa da çok işi olan bir gezici görevli. Her ikisi de kendi toplumsal çevrelerinin tipik birer temsilcisidirler, kişiliklerinden tümüyle soyulmuş birer bireydirler. Tolstoy, kahramanının görev yaparken şunları adet edindiğini yazıyor: «İşte ilgili olmayan her şeyden kopmak; yazıları kaleme alırken en karmaşık durumlarda bile kendi kişisel tutumunu asla bulaştırmaksızın arı ve duru olarak yalnızca resmî konuyu belirtmek ve hele aman en önemlisi: Talimata uygun dış biçime harfi harfine riayet etmek!»

Gene, gerek Tolstoy'un ve gerekse Kafka'nın bu her iki kahramanı, beklenmedik bir anda benzer bir duruma düşerler. İvan İliç bir ağır hastalıkla yatağa yapışıp kalır; Gregor Samsa ise kendini tuhaf bir biçimde «koskoca bir hamamböceğine» dönüşmüş bulur. Daha önce en sıkı bağlarla bağlı oldukları çevre, her ikisine de bir anda tümünden yabancı ve tümünden düşmanca görünür.

Kafka'da birey, toplumsal varoluş için o zamana kadar geçerli olan koşulların dışına çıktığı anda bu, onun tümüyle toplumdan yabancılaşmasına ve insanın tümüyle insanlıktan çıkmasına varıyor. Gregor Samsa'nın bir hamamböceğine dönüşmesi, çöküş sanatının insan ve toplum imgesini, ona eş bir grotesk olarak yansıtıyor.

Oysa Tolstoy, kişiliğin yabancılaşmasını Kafka'ninkine kıyasla ilkesel olarak farklı bir biçimde ele almıştır. İvan İliç, geriye bakarak geçmiş yaşamını bir gözden geçirdiğinde, yanlış yaşamış olduğunun farkına varmaktadır: İçinde devindiği toplumsal çevre nasıl buyurmuşsa hep ve yalnızca onu yaptığı için, hep ve yalnızca bu toplumsal çevrenin temsilcileri gibi davrandığı için yanlış yaşamış olduğunun bilincine varır İliç; «Evet, bütün bunlar yanlışmış, diye düşündü. Ama dert değil, doğrusunu yaparak toparlayabilir insan gene, yapabilir elbet, dedi. Sonra, peki 'doğrusu' ne? diye sordu kendine ve birden susup kaldı», Tolstoy ve eleştirel gerçekçiliğin öteki

yazarları, insanlar üzerindeki toplumsal baskının karşısına, eserlerinde sergiledikleri gerçek yaşamda henüz bir temeli bulunmayan çabaları getiriyorlar. Bu boyutuyla eleştirel gerçekçilikte, insanlar arasında daha özgür ve daha uyumlu ilişkilere yönelik salt öznel bir çaba söz konusudur. Fakat böyle de olsa, o edebiyat figürlerinin bu düşünceleri ve o yazarların bunu belirleyen tasarımları bile büyük anlam ve önem taşımaktadır. Çünkü bu düşünce ve tasarımlar, insanca bir kendini gerçekleştirme yönündeki nesnel çabaları ve birey ile toplum arasındaki değişen ilişkileri dile getiriyorlar. Bu ise, edebiyatın insancı kapsamının önemli oranda zenginleşmesini ve daha geniş anlamda da, eleştirel gerçekçi edebiyatın 19. ve 20. yüzyıllardaki ilerici özgürlük hareketleriyle daha bir yakınlaşmasını sağlamaktadır.

Eleştirel gerçekçilik, toplum ile kişilik arasındaki karşılıklı bağıntıların çok çelişkili bir imgesini oluştururken ve böylece okuyucuya bu bağıntıların niteliğine ilişkin derinlemesine bir bakış sağlarken, çöküş sanatı, kişilik ile toplum arasında gerçeklikte varolan bağıntıları bile yıkmaktadır. Toplumcu gerçekçi edebiyat, eleştirel gerçekçi edebiyatın en güçlü yanlarını almıştır ve özellikle de bir yandan insanları ezen ve onların özgürce, serbestçe yaşamalarını engelleyen her şeyin yadsınmasını, öbür yandan da olumlu kahramanların toplumla birey arasındaki uyumlu ilişkilere yönelik ve daha iyi bir yaşam doğrultusundaki çabalarını benimsemiştir. Fakat toplumcu gerçekçi edebiyat bununla birlikte, insanlar ile toplumsal-tarihsel olgular arasında niteliksel olarak yeni ilişkilerin gerekliliğini gündeme getirmekte ve bu temele dayalı yeni türden bir olumlu kahramanı ortaya koymaktadır.

Toplumcu gerçekçi sanatın olumlu kahramanı, daha iyi bir yaşama yönelik çabalarında, yalnızca buna uygun kendi istek ve tasarımlarına değil, fakat yaşamın temelden dönüşümünün nesnel tarihsel zorunluluğuna ve olanaklılığına daya-

mr. Bu kahraman, toplumun toplumcu dönüşümünün nesnel zorunluluğunu kendisi öznel olarak kavradığı içindir ki, bu zorunluluğu somut olarak gerçekleştirme yolunda da bütün gücüyle çaba harcar. Görünürde hiç bir çıkış yolu yokmuş gibi olan durumlarda bile bu kahraman, yeni yaşamın kurulması amacıyla elinden geleni yapar.

Kendiliğindenlik içinde davranan yığını örgütlemenin ve onları bir savaşım birliği içinde kaynaştırmanın, Serafimoviç'in «Demir Tufanı» (Demir Seli) romanındaki Kozhuk için ne kadar büyük uğraşlara ve çabalara malolduğunu biliyoruz. Şolohov'un «Uyandırılmış Toprak» romanında, Davidov'un tarım birliğindeki çalışma disipliniyi yeniden kurmaya uğraştığı bölümü anımsayalım; ya da N. Ostrovski'nin «Ve Çeliğe Su Verildi» romanındaki Pavel Korçagin'in, gözü görmez olup yatağa düştükten sonra bile, yeni yaşam uğruna verilen mücadeleye hâlâ nasıl güç kattığını anımsayalım.

Toplumcu gerçekçi sanatta en önemli husus, somut yaşam sürecinin, toplumculuğa yönelik, yani tüm insanların gerçekten özgürce ve dar bencillikten uzak birlikte yaşamalarına yönelik o durdurulamaz tarihsel hareketliliği içinde yaratılıp yansıtılmasıdır. Somutta bu sürecin içeriği her zaman bir-kerelik'tir, yinelenemez'dir, çünkü bu içerik, her durumda ya bir ülkede, ya bir gelişim evresinde, ya da belli toplumsal karakterlerin yaşamlarında var olan tarihsel olanakların sanat yoluyla canlandırılışını meydana getirmektedir.

Tekil bir kişilikte ve onun daha iyi bir yaşama yönelik öznel çabasında içerili olan nesnel tarihsel ilerlemenin, toplumcu gerçekçilikte ölçek olması, kapitalist toplumda insanları baskı altına alan güçlerin de yeni bir tarzda işlenmesini sağladı. Eleştirel gerçekçiliğin eserlerinde bu güçler insan düşmanı olarak düpedüz reddedilirken, toplumcu gerçekçiliğin eserlerinde bunlar, toplumun ileriye yönelik gelişimi

içindeki konumlarına göre yerleştiriliyor ve bu bağlamda çökmeye yargılı, perspektifsiz (geleceksiz) geçici görüngüler olarak karakterize ediliyorlar. Örneğin Gorki'nin yaratışında, bu güçlerin sayısal olarak henüz üstün durumda bulunmalarına karşın geleceğe yönelik perspektiften yoksun oluşları, bunların içten güvensizliklerinde, kendi aralarındaki çatlaklarda ve geleceğin temsilcileri önünde kapıldıkları panik düzeyindeki korkuda dile getirilmektedir. Sözgelimi «Düşmanlar» oyununda, henüz egemen durumdaki burjuvakapitalist sınıfın bir kişisi olan Kleopatra, polisin eli altında bulunan işçileri görünce şöyle diyor: «Bakın bakın, şu tutuklulara bakın, nasıl da haydut suratlılar! Ne istediklerini biliyor bunlar, çok iyi biliyorlar! Birbirleriyle de sımsıkı kenetli yaşıyorlar, birbirlerine güveniyorlar.. Nefret ediyorum onlardan! Ödüm kopuyor! Ya biz, birbirimize düşman olmuşuz, hiç bir şeye inanmıyoruz, hiç bir bağımız yok, her birimiz burnunun dikine.. Jandarmalara dayanıyoruz biz.. oysa bunlar kendi kendilerine dayanıyorlar.. bizden kuvvetli bunlar!»

Toplumcu gerçekçilikteki olumlama ile yadsımanın tarzı için Demokratik Alman Cumhuriyeti yazarı Ulrich Komm'un «İlk Işıқта» adlı romanı son derece karakteristiktir. Romanın kahramanı olan Grigoleit, Hitler ordusunda subaydır. Moskova önündeki savaşta Grigoleit, korkuyla dağılıp kaçmaya başlayan birliğini toparlar ve onları yok olmaktan kurtarır. Bir yıl sonra Paulus'un ordusunun Stalingrad'da tükenip gitmesi üzerine, Hitler'in karakgâhında Grigoleit akla gelir. Grigoleit yüceltilir ve emrindeki askerlerin Moskova önünde «Führer ve anavatan uğruna» nasıl ölüme gittiklerine ilişkin bir kitap yazmakla görevlendirilir. Ne var ki, kitabı yazarken Grigoleit'in belleğinde yalnızca «zaferle sonuçlanan savaşlar» değil, fakat masum Sovyet kadın ve çocuklarının yok edilme sahneleri de canlanır. Bütün bu olay-

ların anlamı nedir, diye bir soru uyanır Grigoleit'in zihninde ve bu ıskence verici soruya hiç bir yanıt bulamaz. Böylece giderek durmadan yeni çelişkiler içine düşer Grigoleit. Birliğinde kontrol altında tutulan askerler içindeki topluncuların etkisiyle, bu subayda, antifaşist düşünce temelinde bir eğitsel dönüşüm süreci başlar. Bu süreç Grigoleit'in gözünü açar ve sonunda onu, savaş üstüne gerçeğe uygun bir kitap yazma noktasına getirir. **Komm**, kendisinin de içinde yer aldığı olayların üstünden onbeş yıl geçtikten sonra, geçmiş bir topluncunun gözüyle bakma ve onu toplumcu gerçekçiliğin ilkelerine göre biçimleme gücünü ortaya koymuştur. Romancı, o zaman henüz öylesine güçlü olan o faşist mekanizmasının tarihsel olarak ömrünü doldurmuşluğunu gösteriyor ve buna karşı, Hitler ordusunun içinde antifaşist bir başkaldırma için çok zayıf bulunan antifaşist güçlerde, ülkenin gelecekteki yeniden doğuşu için gerekli güç birikiminin nasıl saklı olduğunu açığa koyuyor.

Toplumcu gerçekçi edebiyat, yaşamın, somut tarihsel gelişimi içinde ve tarihsel gerçeğe uygun bir yaratıcı sanatsal yansıtılışını gerektirir ki, bu gelişim perspektifinde insanın toplumsal yabancılaşmadan ve baskıdan, nesnel olarak gerçekleşmiş ve öznel olarak güvenceye alınmış bir kurtuluşu yaşama geçmektedir; ayrıca gene bu süreç içinde insanlar arasındaki hep daha özgürce ve dar bencillikten sürekli uzaklaşan yeni toplumcu ilişkiler oluşmaktadır. İşte bu, bütün toplumcu gerçekçi edebiyatın özsel temeli ve bir içsel yasallığıdır. Maksim Gorki, 1934 yılında Sovyet Yazarlar Birliği 1. Kongresinde yaptığı konuşmada bu bağlamda şunları söylemişti: «Toplumcu gerçekçilik, eylem olarak varoluşu, yaratıcı etkinlik olarak varoluşu onaylar; şöyle ki: Gerek, doğa güçlerini yenmek için, gerekse uzun ve sağlıklı bir yaşam için ve insanın, sürekli artan gereksinmelerine uygun olarak, bir aile gibi birleşmiş bir insanlığın güzel yurduna dönüştür-

mek istediği bir veryüzünde yaşamının o büyük mutluluğu için, onun en değerli bireysel yetilerinin sürekli geliştirilmesini amaçlayan yaratıcı etkinlik olarak varoluşu onaylar toplumcu gerçekçilik» (86).

Yaşamın sanatsal özümsemesinin ilkesi olarak toplumcu gerçekçilik, Rus edebiyatında daha Ekim devriminden önce de Maksim Gorki'nin yaratışında en açık biçimde oluşmuştur. 1917'den sonra ise, gerek Rusya'da ve gerekse başka ülkelerde, toplumun toplumcu düşünce içindeki somut dönüşüm sürecinin ayrılmaz bir parçası durumuna gelen toplumcu gerçekçi edebiyat, geniş bir yaygınlığa ve kesin bir oluşuma erişti. Sosyalist ülkelerde bu edebiyat, sosyalist toplumun kuruluş evrelerinin hepsinin ve ondan sonraki gelişimin biçimlenişine katıldı. İnsanlığa daha iyi bir gelecek sağlamak için tarihsel olarak gerçekleştirilen ne varsa, toplumcu gerçekçilik bütün bunların kalıcı belgelerini ve örneklerini yarattı.

Sovyet Edebiyatında, Gorki'nin, Mayakovski'nin, Serafimoviç'in, Furmanov'un, Fadeyev'in, Fedin'in, Solohov'un Tvardovski'nin ve daha pek çok başka yazarın eserleri böyledir. Öte yandan, sosyalist olsun, kapitalist olsun, başka ülkelerde de, örneğin Becher, Brecht, Seghers, Bredel, Aragon, Mayerova, Kratochvil gibi pek çok yazar, toplumcu gerçekçi edebiyata önemli katkılar getirdiler

Toplumcu gerçekçi edebiyatın zenginleşmesine koşut olarak, onun temel yaratış ilkelerinin, yönteminin, taraflılık ve halka bağlılık niteliğinin ve somut tarihsel gelişimindeki asal yönsemeler ile asal biçimlerin kuramı da oluştu.

1930 yıllarında, Sovyet Yazarlar Birliği 1. Kongresi öncesinde Sovyet yazarları arasında alevlenen tartışma, toplumcu gerçekçiliğin kuramsal incelenişinde çok önemli bir yer tutmuştur. Bu yeni yöntem kavramı o zamanlar işlenmiş ve «toplumcu gerçekçilik» terimi de o zaman biçimlenmiştir. Bu

terim, Sovyet Yazarlar Birliğini oluşturan edebî-kuramsal platformun bir ögesi idi. Bugün herkesçe kabul edilen ve Sovyet Yaazrlar Birliği'nin tüzüğünde de yer alan toplumcu gerçekçilik tanımı da o zaman yaratılmıştı. Bu tanıma göre toplumcu gerçekçilik, «gerçekliğin, içindeki devrimci gelişimle birlikte gerçeğe uygun ve somut-tarihsel gösterimini» gerektiriyordu ki bu, emekçilerin sosyalizm düşüncesi içinde eğitimine de katkı sağlamak durumundaydı. O zamandan bu yana toplumcu gerçekçilik, kendine özgü yaratış programı ile örgütlü bir edebiyat akımı olarak zenginleşip yükselmektedir.

Toplumcu gerçekçi edebiyatın en genel ve en önemli, özellikleri, yöntemin birliği içinde biçimleniyor. Bu birlik ise aynı zamanda, somut sanatsal içerik ve biçimlerin zengin çeşitliliğinin de güvencesi oluyor.

TOPLUMCU GERÇEKÇİ EDEBİYATIN ÇEŞİTLİLİĞİ

Toplumcu gerçekçi edebiyatın çeşitliliği her şeyden önce sanatsal yaratışın bireysel özelliklerinde dile gelmektedir. Her yazar, yinelenemez olan kendi yaşam deneyimini, kendi bilgi ve inanışlarını, kendi yakınlıklarını ve karşı çıkışlarını getiriyor edebiyata. Yalnızca bu nedenle bile edebiyatın içeriği sonsuz bir çeşitlilik göstermektedir.

Ne var ki, yaşamın özgül kişisel olguları ancak toplumun en asal yanlarıyla bağlantılı iseler ve bu kişisel olgular, sanat eserinde o asal yanların özel önemliliğini görünürleştiriyorlarsa, o zaman genel bir anlam kazanırlar. Örneğin sos-

yalist toplumda* böyle asal yanlar olarak şunları sayabiliriz: Toplumculuk için ve toplumculuğun kazanımlarının savunulması için verilen savaşım; toplumcu ilişkilerin gelişimi ve yerleştirilmesi koşullarında kişisel çıkarlarla toplumsal çıkarların ilintisi; toplumculukta kişiliğin büyük anlamı ve kişiliğin isteklerinin, çabalarının, yaratıcı planlarının ve olanaklarının büyük anlamı; bunun yanında, toplumun ileriye doğru gelişmesine ayak bağı olacak biçimde engel teşkil eden olumsuz görüngülere karşı da savaşım, vb.

Genel tarihsel bakışta bu yanların hepsi de sosyalist toplum için aynı derecede önemlidir. Ne var ki, somut tarihsel koşullarda bunlardan biri ya da öteki, özel bir önem kazanabilir. Örneğin büyük savunma savaşı yıllarında, toplumculuğun kazanımlarının savunulması; toplum için önemli olduğu ve tehlike düzeyine gelebileceği durumlarda, belli yetersizliklere karşı savaşım; gelişkin toplumculuk koşulları içinde, kişiliğin her yönde gelişimi, öne çıkmıştır. Öte yandan her yazarın da, kişisel deneyimi ve içsel eğilimiyle bu asal yanlardan birine ve onun sorunlarına özellikle yoğun bir bağlantısı bulunabilir ve o yazar kendini bu sorunlara vererek eserlerinde içsel yaklaşımını buna uygun bir heyecansal bağlanımla dile getirebilir. Bütün bunların sonucunda toplumcu gerçekçi edebiyat, sanatsal içeriğin değişik çeşitlenmelerini ortaya getirmekte ve bu çeşitlerin her biri de

* Yazar, toplumcu gerçekçiliğin buradan sonraki incelenişinde, daha çok, sosyalist ülkelerdeki örneklerle yoğunlaşmaktadır. Ancak, toplumcu gerçekçiliğin, tüm dünyadaki ve değişik toplum koşullarındaki uygulamalarına da ışık tutan genel bilimsel açıklamaları içermesi nedeniyle, bu bölümü çevirinin bütününden ayırmaya, özetlemeye ya da kısaltmaya gerek görmedik (Kaldı ki, örnekler arasında yer alan Gorki'nin «Ana» ve «Düşmanlar»'ı da sosyalist olmayan toplum koşullarında yaratılmış toplumcu gerçekçi eserler olarak incelenmekte). ÇN.

ayrıca sanatsal biçimin belli özellikleriyle cisimleşmektedir.

Örneğin kahramanlıkçı düşünsel yönsemeyi dile getiren eserler bu bakımdan büyük önem taşıyorlar. Böyle eserlerin temelinde genellikle, toplumculuğun kendisinin ya da kazanımlarının yazgısını belirleyecek olan ve tüm katılanlardan fiziksel ve ruhsal güçlerini en üst düzeyde ortaya koymalarını isteyen tarihsel durumlar bulunuyor. Söz gelişi, 1917'de devrimin başarılması, sonra onun kazanımlarının iç savaşta savunulması, ardından yeni bir toplumun kurulması ve daha sonra da onun faşist saldırganlara karşı büyük savunma savaşında korunması, ancak katılan halkların böylesi bir kendini adayan mücadeleleri sonucunda mümkün olabilmiştir.

İşte böyle bir sorunsal yan ve heyecansal bağlanım taşıyan eserler, sahici tarihsel durumu öyle bir sanatsal gerçekliğin imgeleri içinde veriyorlar ki, bu sanatsal gerçeklikte, toplumculuk uğruna kendini feda edercesine mücadele, insansal varoluşun en üst anlamı olarak beliriyor ve mücadele edenlerin birlikteliği de insanın bireysel ve toplumsal varoluşunun asal biçimi, ya da hatta olanaklı tek biçimi niteliğinde görünüyor. Toplumcu gerçekçi eserler içinde bu yaratış türünü, M. Gorki'nin «Ana» ve «Düşmanlar», A. Serafimoviç'in «Demir Tufanı», D. Furmanov'un «Çapayev» ve «İsyan», A. Fadeyev'in «Ondokuzlar» (Bozgun) ve «Genç Öncü»sü, V. Mayakavski'nin «V.I. Lenin» ve «İyi ve Güzel!»i, N. Ostrovski'nin «Ve Çeliğe Su Verildi»si gibi eserler temsil etmektedir.

Bu eserlerde öncelikle, sürekli ilerleyen ve sosyalist toplumu kararlıca savunan, kuvvetli, siyasal açıdan angaje nitelikte bir kollektifin çok yönlü figürü göze çarpar. Serafimoviç'in romanının kahramanı Kozhuk, devrimci halk yığınlarıyla ilintisini şu sözlerle özetliyor: «Benim için ne baba ne ana, ne eş ne kardeş, ne yakın ne de akraba yoktur-varsa yoksa bu ölümden kurtardıklarım vardır benim için. Ben onla-

rı vatana kavuşturdum. Böyleleri milyonlarca, ve boyunlarında birer ip taşıyorlar, onlar için savaşıyorum işte. Onlar benim evim, babam, karım, çocuklarım.»

Furmanov'un romanında da Çapayev'in askerleri için şunları okuyoruz: «Biri kalkıp, üst kimdir, ast kimdir, saptamaya çalışsa boşuna uğraşırdı. Bunun için hiç bir dayanak noktası yoktu. Herkesle aynı biçimde şakalaşırdı; herkesin davranışı aynı derecede kaba, konuşma tarzı aynı derecede özgündü, renkliydi ve bozkırın çekirdekten yetişmeliğinin damgasını taşırdı. Büyük bir aile işte!» V. Bill-Belotserkovski'nin «Hücum» oyunundaki bir kadın kahramana, aile ve aşkla ilişkisi sorulduğunda, «topluluk» ve «devrim», diye yanıtlı vermektedir. Bu sözler, toplumcu gerçekçi edebiyatın bu türden kahramanlıkçı eserlerinin hemen hepsi için bir simge olabilir.

Sovyet edebiyatında 1920'lerde oluşan bu türün ayırdedici özellikleri bugüne kadar sürmüştür. Örneğin B. Vasilyev'in «Gün Ağarırken Henüz Ses Yok» anlatısında, Fedot Vaskov komutasındaki beş kadın ve kız, ne pahasına olursa olsun daha içerilere bırakmamak zorunda oldukları ağır silahlarla donanmış düşman karşısında dayanıyorlar. Bu durumda, o ortak görevden yepyeni bir birliktelik ve bütünleşme duygusu doğuyor. Sonunda bir tek kendisi hayatta kalan Vaskov, kızların ölümünden dolayı öylesine derin bir sorumluluk duymaktadır ki, savaştan yıllar sonra bile hâlâ o bilinç içinde yaşıyor.

Kahramanlıkçı boyut, toplumcu hareketin doğasında vardır. Yaşamı temelden dönüştürmek ve bu yolda erişileni savunmak, harekete aktif olarak katılan herkesin büyük çaba göstermesini gerektirmektedir; bu insanların her biri, tüm gücünü ve yaşamını adamaya her an hazır olmak zorundadır. Yaşam, sosyalist toplumun bütün gelişim evrelerinde, sanata, durmadan yeni kahramanlıkçı içerikler sunuyor. Toplumcu-

luğun tarihinde, yeni toplumun savunulması için insanların bir bütün olarak güçlerini ve yaşamlarını adanmalarını gerektiren **çok kritik** anlarda ise bu kahramanlık, kitlesel bir görüngü olarak ortaya çıkıyor. İşte bu, kahramanlıkçı içerik taşıyan Sovyet edebiyatının neden çoğunlukla öyle dönemlerde doğduunu ya da sonradan gene öyle dönemlere adandığını açıklamaktadır.

Ancak toplumcu gerçekçi edebiyat, yalnızca toplumsalcuk için girişilen kahramanca eylemleri sergilemez. Pek çok yazar, devrimci mücadelenin ve yeni toplumun kuruluşunun **dramatik** durumlarını da biçimlerler. Bu da yalnızca dramatik eserlerde (dram biçiminde yazılmış eserlerde, ÇN) görülmez, fakat yeni toplumsal ilişkilerin yerleşmesi sırasında değişik toplumsal güçler arasında veya kişiliğin kendi içinde ortaya çıkan çatışmaların işlendiği her çeşit eser için söz konusudur. Bunlar arasında, örneğin K. Fedin'in «Kentler ve Yıllar», A. Tolstoy'un «Acılı Yolu (Azap Yolu), K. Trenov'un «Lyubov Yarovaya», M. Şolohov'un «Durgun Don» ve «Bir İnsanın Yazgısı», Cengiz Aytmatov'un «Kopar Zincirlerini GÜlsarı»sı ve daha başka eserler sayılabilir. Bu eserlerde yaşamın devrimci dönüşümünün yansıtılışını ve yeni toplumu yaratanların veya savunanların kahramanca etkinliklerinin heyecanla olumlanışını da buluruz. Ne var ki bu eserlerde yazarlar asıl. insanların devrim içindeki, savaş ya da barış zamanındaki dramatik, çelişkili ve hatta zaman zaman trajik yazgılarına eğilmislerdir. Yazarlar, insan yaşamının tekil yanlarındaki çelişkilere ışık tutmuşlar ve bu çelişkileri yenmenin gerçeklikte var olan olanaklarının gerilim dolu sürecini biçimlemişlerdir.

Örneğin. A. Arbuzov'un «İrkutsk Öyküsü» oyununda sahneye bir çalışma ekibi gelmektedir. Ancak oyunun figürleri yalnızca bir kollektif çalışma grubunun üyeleri olmakla kalmıyor. fakat her biri sevgi ve mutluluğu kendince arayan.

bir-kere'lik ve yinelenemez birer kişilik olarak kendilerini ortaya koyuyorlar. Kişilerin hepsi, kendi kişisel yaratışlarından da geçmişin kalıntılarını almak, insanlar arası ilişkileri dar bencil çıkarlardan uzak biçimlemek ve günün yüksek ahlaksal ölçütlerine göre davranmak istegindedirler. Sergey, arkadaşı Viktor'un duygularını incitmemek için, Valya'ya olan sevgisini uzun süre gizler. Ama Viktor'un Valya'ya yalnızca yüzeysel bir sevgi duyduğunu farkedince, Valya'ya doğrudan doğruya içini açar. Onun sevgisi Valya'yı da değiştirir, bambaşka bir insan yapar. Sergey kişiliğinin bazı zayıflıklarını bir yana bırakırsak, onda günümüzün toplumcu insanının asal özelliklerinin cisimleştiğini ve onun, gerek toplumsal, gerekse bireysel yaşamda toplumcu karakterin uyumlu birliğini dile getirdiğini söyleyebiliriz.

Toplumsal gelişim, günümüzde yaşamın her alanında halkın yaratıcı güçlerini daha da bir özgürleştirmektedir. Bu demektir ki, edebiyat eserlerinin kahramanları, yeni ve daha ciddi, daha anlamlı görevlerle karşı karşıya konmak durumundadırlar. Kişisel ve toplumsal çıkarların uyumlu birliğini biçimlemenin gerçek olanaklarını sergileyen günümüz yazarı, kahramanlarını, bu olanakların yaşama geçirilmesi için yüksek bir katılımla çalışmaya zorlamaktadır. İşte buradan da, günümüz edebiyatında dramatik yaratış türünün özel önemi ortaya çıkıyor.

Toplumcu gerçeki edebiyatın. **romantik** düşünsel yönseme gösteren eserlerinin sayısı da çoktur. Röve eserlerin organik bir ögesi, devrimci romantizmdir; yani, yazarın geleceğe yönelik iyimser inancı, insan yaşamının daha ileri bütünlenmesine yönelik çaba ve bugün ile gelecek arasındaki sürekliliğe olan sanatsal bağlanımdır. Toplumcu gerçekçilikte bu devrimci romantizm yanında bir başka romantizm daha vardır. Bu romantizm ise, özel bir romantik eğilim taşımakta ve öncelikle, yeni toplumun oluşumunun, tekil kişi-

liklerin iç dünyalarındaki duygu yoğunluklarında nasıl sonuç verdiğine, yani yaşamdaki yeni oluşumun bireysel duyarlıklara ve eylemlere nasıl dönüştüğüne ilgi duymaktadır.

Bu bağlamda M. Svetlov'un romantik yönsemeli tipik bir eseri olan «Granada» baladına değinmek gerekir. Bu baladda, bir süvari bölüğünün kollektif figürü, öncelikle, tekil bir Sovyet askeri olan ve uzak İspanya'daki bir kentin kurtarılması düşüncesiyle oradaki iç savaşa katılarak mücadelede yaşamını yitiren genç bir Ukrayna'nının öne çıkarılmasına hizmet ediyor. Romantik gösterim tarzıyla Svetlov, bu olayların, genç askeri o yaptığı kahramanlığa özendiren öznel görünüşünü öne çıkarmaktadır.

Tihonov'un, Bagritski'nin, Vurgun'un, Lugovskoy'un şiirleri için, B. Lavrenyov'un «Kırkbirinci» ve «Rüzgâr» gibi ilk öyküleri için, Y. Yanovski'nin «Süvariler» romanı için, ya da yazar ve sinema rejisörlü olan Aleksander Dovjenko'nun yaratışı için de benzer şeyler söylenebilir.

Toplumcu gerçekçi edebiyattaki romantik yönseme, romantik mirasın yaratıcı bir gelişimini meydana getirmektedir. Ne var ki bu mirasın özümsemesi, ilkesel olarak başka ve yeni olan bir yaşam ve yaratış temelinde gerçekleştiği için, toplumcu gerçekçilikteki romantik yaratış, 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başındaki romantizm akımından niteliksel olarak farklı olmuştur.

Toplumcu gerçekçilikteki romantik yönseme, insanların kişisel değerlerinin şiirleştirilmesinde dile gelir. Ancak bu şiirleştirme, romantik akımda olduğu gibi bireyle toplumun birbirinden yalıtılmasına veya bu ikisinin karşı karşıya getirilmesine asla varmaz. Toplumcu gerçekçiliğin sanatında kişilik, hangi somut toplumsal koşullar içinde ortaya gelirse gelsin, gene belli bir zamanın, belli toplumsal güçlerin, ya da bütün bir toplumun temsilcisi olarak vardır.

Örnek olarak Bulgar yazarı Andrey Gulyaşı'nın «Romantik Anlatı»sını verelim. Olay, günümüz Bulgaristan'ında geçer. Kişiler, değişik kökenli, değişik yaşlarda ve değişik mesleklerden insanlardır. Hepsi Sofya'da aynı bir küçük bindada oturmaktadırlar ve birbirlerini çok iyi tanıyorlar. Yazar bu kişilerin günlük yaşantısını anlatıyor. Bu günlük yaşantıda, toplumsal ilerleme, geçmişin kalıntıları ve günün geçici görüngüleri iç içe geçmiş durumdadır. Yazarın esas amacı, bu kahramanların yaşamında yansıyan ve büyük toplumsal önem taşıyan kişisel sorunları meydana getirmek oluyor. Anlatının baş kişisi olan ressam Boyan Atasov, çok romantik bir insan. Atasov, çevresinde olup biten her şeye, kendisinin daha burjuva egemenliğindeki toplum döneminde oluşmuş olan son derece kişisel bir toplumculuk tasarımının prizmasından kırılmış biçimde bakmaktadır. Çocukluk düşleri hâlâ daha onun düşünsel yaşamının bir parçası olarak sürüp gidiyor. Günün gerçekliğinin sanatsal algılanışına romantik rengini veren de zaten bu düşler oluyor.

Toplumcu gerçekçi edebiyatın buraya kadar gözlediğimiz içeriksel çeşitleri hep yeni toplum sisteminin doğrudan olumlanışını meydana getiren çeşitlerdi. Oysa yeni dünyanın olumlanışı (Gorki buna «onaylama» diyordu), eski dünyadan arta kalmış olup insanların mutlu geleceği kurmalarına engel olan şeylerin yadsınması ve olumsuzlanması yoluyla da yapılabilir. Bu nedenledir ki, eleştirel öge, toplumcu gerçekçi sanatın organik bir parçasıdır. Toplumcu gerçekçiliğin yöntemi eleştirel ögeyi içermektedir; çünkü bu yöntem, gerçekliğin, insanlara yeni toplumu kurmalarında engeller çıkaran güçlerin tümünden yenilmesi bakışı altında ortaya getirilmesini gerektiriyor. Eleştirel öge bir sanatçının yaratışında ağırlıkta olabileceği gibi, onun bütün eserlerinin veya bir eserinin doğrudan heyecansal bağlanımı düzeyine de varabilir. Bu demektir ki, toplumcu gerçekçi edebiyatta bir başka

çeşit olarak eleştirel çeşit de bulunmaktadır. Böyle eserler için, V. Mayakovski'nin «Banyo» ve «Tahtakurusu», İlf ve Petrov'un «Oniki Sandalye» ve «Altın Dana» eserleri örnek olarak gösterilebilir.

Toplumcu gerçekçi edebiyattaki eleştirel yönsemenin asal bir özelliği şudur: Bu eleştirel yaklaşımda olumsuz görüngüler, geçici ve çökmeye yargılı, tarihsel olarak yenilebilir nitelikleriyle gösterilirler. Oysa eleştirel gerçekçilikte olumsuz görüngüler insan düşmanı olarak yalnızca yadsınırlar, fakat temelde bunlar, yenilmez, ortadan kaldırılamaz, aşılamaz olarak görünürler

V. Mayakovski'nin «Banyo» komedyası, 1930'lara yaklaşan bir dönemde, yani Sovyetler Birliği'nde toplumculuğun siyasal ve askerî yönden başarıya ulaştığı ve toplumsal yaşamın her alanında etkinliği ele aldığı evrede yazılmıştı. O zamanlar yeni yaşamın üst yüzeylerinde henüz, toplumculuğa tümünden yabancı oldukları halde yönetimde söz sahibi olmak isteyen güçler kimi yerlere çöreklenabiliyorlardı. İşte oyundaki «Koordinasyon ve Uyum Projelendirme Şefi Yoldaş Triupfançikov» da böyle biridir: «Direktifler veririm ben, raporları düzene koyarım, bağlantıları kurarım, Parti ödentilerini yatırırım, bunlar için en yüksek aylığı alırım, imzayı atarım, damgamı basarım, Eh, böylece sosyalizmin en önemli bir parçasını yaratmış olmuyor muyum yani?» Bu Triupfançikov'un toplumcu sanat üstüne de bir düşüncesi vardır. Rejisörün oyundaki eylemin gidişine ilişkin sözüne şöyle karşılık verir Triupfançikov: «Eylem mi? Ne eylemi? Eyleyen kimdir burada? Size eylem yapmak düşmez. Siz ancak sahneye koyarsınız. Eylemi lütfen ve iç rahatlığıyla burada yetkili olan Parti ve Devlet organlarına bırakınız efendim!..» Demek ki bu tipi en çok öfkeliendiren de, asıl toplumcu gerçekçiliğin en önemli ve özsel niteliği oluyor: Yani, toplumcu gerçekçiliğin toplumsal bağlanımlı, eylemli niteliği ve yaşa-

ının toplumcu dönüşümü sürecinde bireyin özgür yaratıcı etkinliğine yönelik çabası, bu tipi en çok kızdıran şey oluyor. Triupfançikov gibi tipler, toplumculuğu ancak ona kendi istençlerini dayatabildikleri ve başkalarını buyrukları altında tutabildikleri oranda severler. Bu nedenle de öylesi tipler ile toplumcu gerçekçi sanat, birbirine karşı iki uzlaşmaz hasım durumundadırlar.

Mayakovski'nin komedyası, toplumcu gerçekçilikte yalnız eleştirel yönsemenin değil, fakat aynı zamanda salt **yapıntılı** (fiktif) ve **fantastik** yaratışın kullanılmasının da ilginç bir örneğini oluşturmaktadır.

Aslında toplumcu gerçekçi edebiyatta gerçekliğin somut tarihsel biçimler içinde özümsemişi veya en azından eyleyen kişilerin belli bir zamana, belli bir mekâna ve belli bir toplumsal çevre içine oturtulması esastır. Bu yolla toplumcu gerçekçi edebiyat, toplumsal işlevini, yani yaşanan yaşam sürecini olabildiğince etkileyerek onu ileri götürme işlevini en dolaysızca başarabilmektedir. Ne var ki, toplumcu gerçekçi sanat yalnızca tekil yaşam durumlarını yansıtmakla kalmayıp, somut bir durum ile insanlığın genel tarihsel ilerleyişi arasındaki bağıntıyı da yaratıcı biçimde yansıttığı için, bu sanatın imgeler sistemi de çok çeşitlidir ve dolayısıyla bu sistem ağırlıklı yapıntılı ve fantastik de olabilir.

Örneğin Mayakovski, Triupfançikov'lara ve onun yandaşlarına karşı savaşımını, onların prototipleri özgür ve yaratıcı etkinlik yaşamında hâlâ önemli oranda geri çekme ve tutuculuk direncini sürdürürlerken, nasıl en yeğin bir etkiyle yürütebilirdi? Yazar, tarihsel sürecin hızlanmasına yardım etmek için o yapıntılı ve fantastik araçlara başvurmuştur. Gerek «zaman makinesi»ni ve gerekse geleceğin «fosfor parıltılı kadın»ını yaratan yazar, bunlar yardımıyla gelecek-

teki tarihsel gelişimin perspektiflerine ilişkin kavrayışını dile getirmiştir. Böylesi bir fantazi, sanatsal olarak gerçeğe uygundur, çünkü belirli tarihsel görüngüler ile yasalı genel tarihsel perspektifler arasında sahiden varolan bağlantıyı açıklamaktadır. İşte bu, toplumcu gerçekçilikteki fantazidir.

Toplumcu gerçekçi edebiyattaki eleştirel çeşit, sosyalist toplumda da, yaşamdaki olumsuz görüngüleri açığa dökme zorunluluğunun bir sonucudur. Bu çeşit yoluyla toplumcu gerçekçi edebiyat, aynı zamanda eleştirel gerçekçiliğin mirası ile süreklilik bağı içinde bulunuyor ve onun geleneğini yeni yaratış ilkeleri temelinde geliştirerek sürdürüyor.

Bütün bunlar, toplumcu gerçekçi edebiyatın, gerçekliği imgesel yolla yansıtmada ve yaratıcı dönüştürmede ne kadar çok yönlü olanaklar taşıdığını göstermektedir. Kaldı ki burada ele alınan çeşitler bu edebiyatın bütün zenginliğini hiç de kapsamıyor. Öyle eserler var ki, burada incelenen düşünsel yönsemeler o eserlerde birbirleriyle bağlantılı olarak hep birlikte bulunuyorlar; ayrıca da günümüzde gittikçe daha bir genişleyip zenginleşen toplumcu gerçekçi edebiyatta, daha başka çeşitlerin oluşması da beklenir.

Toplumcu gerçekçi edebiyatın ilkeleri öylesine geniş kapsamlıdır ki, bunlar, geçmişin sanatında oluşmuş asal, önemli ve anlamlı ne varsa hepsini içinde taşıyabildiği gibi, bütün yeni ve geleceğe dönük sanatsal kazanımları da kucaklayabilecek ilkelerdir. Toplumcu gerçekçi sanat, özü gereği, insanlığın geleceğe giden yorucu, çelişki dolu büyük yolunda daha da zenginleştireceği her yeni şeyin yaratıcı özümsemişine açıktır.

Ulusal edebiyat sanatlarının tarihinde, türlerin doğuşla-
rı ve değişimleri de, çeşitli gelişme evreleriyle birlikte son
derece önemlidir.

EDEBİYAT ESERLERİNDE TÜRLERİN SINIFLANDIRMA İLKELERİ

Edebiyatın türleri (janr'ları), sanatsal edebiyatın gelişim
sürecinde ortaya çıkan eser çeşitleridir (Fr: Genre-Tür. cins,
çeşit).

Bir eserin türü, geleneksel olarak, görece sabit ve tarih-
sel bakımdan yinelenebilir olan birtakım içeriksel ve biçimsel
belliliklere göre saptanmaktadır. En önemli bellilikler şöyle
oluyor: a) Eserin bir ana tür içinde bulunması (ana türler,
epik, dramatik, lirik ve lirik-epik, olarak ayrılıyor); b) Ese-
rin, **dizeli** (nazım) ya da **düzyazı** (nesir) biçiminde olması

(örneğin halk edebiyatının sözlü aktarılan epik'i içinde iki biçim vardır: Bir yanda dizeli biçim, yani şarkı ve türkü; öbür yanda nesir biçimi*, yani masallar, gibi. Yazılı aktarılan epik'te ise, destan, öynü ve povest** bulunuyor): c) Eser oylumlarındaki farklar (örneğin türkü, küçük bir dizeli türdür; öykü küçük bir düzyazı metnini kapsar, povest ise orta oylumdaki bir düzyazı metnidir). Dramatik'te olsun, birçok epik türlerde olsun, geleneksel gruplama, eserin heyecansal bağlanımına göre yapılmaktadır. Örneğin tragedyada trajik heyecansal bağlanım, komedyada yergici-taşlamacı veya mizahçı-güldürücü, satir'de yergici-taşlamacı ve od'da ise kahramanlıkçı heyecansal bağlanım esas oluyor.

Adları uzun süredir var olan ve gelenekselleşmiş bulunan bütün bu tür bellilikleri yanında, bir eserin nitelenişinde gene bazı ortak belilikler gösteren içeriksel tür özellikleri de önemlidir. Tür sorunsalının incelenişinin bilimsel bir geleneği vardır. Buna bağlı kavramları, G.F.W. Hegel «Estetik» adlı eserinde ve N. Veselovski de «Tarihsel Dil Sanatı» eserinde işlemişlerdir. Günümüzde tür sorunsalına Sovyet edebiyat bilimcileri büyük ilgiyle eğiliyorlar (87).

Daha ilk toplumun sonraki aşamasında ve ardından sınıf-devletlerinin ortaya çıktığı çağda bile, gerek sözlü halk yaratışında ve gerekse sanatsal yazında ulusal-tarihsel bir sorunsal yan taşıyan eserlerin büyük önemi vardı. Bu eserlerde, şarkıcının, anlatıcının ve yazarın ilgisi, gerek halkların ve devletlerin tarihsel yazgılarını belirleyen ve gerekse ulusal

* Sözlü aktarım için «düzyazı» terimi karıştırıcı olabileceğinden, burada, yalnızca «nesir» terimini yeğledik. ÇN.

** «Povest», öykü ile roman arası tipik bir Rus düzyazı biçimidir. Dilimizde tanınmayan bu terim yalnızca bu bölümde geçmektedir; diğer bölümlerdeyse aynı anlam için «anlatı» ya da «öykü» terimleri kullanılmıştır. AÇN.

çıkarmın savunulmasında etkinlik taşıyan önemli kişiliklerin eylemlerinin büyük rol oynadığı olaylara yoğunlaşıyordu. Böylesi sorunsal yan taşıyan eserler, daha sonraki tarihsel çağlarda da yaratıldı, bugün de hâlâ yaratılmaktadır.

Giderek çeşitli halklarda, özünde derinden uzlaşmazlık taşıyan ve düşünsel çelişkiler doğurmuş olan sınıflı toplumun henüz oluştuğu başlangıç evresinde bile, edebiyatta yeni bir sorunsal yan ortaya geldi ki bu, eğitici (didaktik) sorunsal yandı. Yazarlar ağırlıkla toplumdaki ya da bir toplum kesimindeki siyasal veya toplumsal görüngülere yoğunlaşıyorlar ve eserlerinde bunlara yönelik olumlamalarını ya da yadsımalarını ifade ediyorlardı. Böyle eserlerin de gerek daha sonraki çağlarda ve gerekse günümüze dek yaratılması sürmüştür.

Ardından, feodalizmin dağılmaya geçişi ve burjuva ilişkilerin oluşmaya başlamasıyla, çeşitli edebiyat sanatlarında roman ve öykü dediğimiz eserler ortaya çıktı. Oylumları farklı olmak üzere bu her ikisinin de sorunsal yanı romansaldı, Bu sorunsal yanın özelliğiye şurada yatıyordu: Yazarlar ayrı ayrı kişiliklerin yaşamlarına, yazgılarına ve onların karakterlerinin çevreyle ilişki içindeki gelişimine yoğunlaşıyorlardı. Böylesi eserler zaman geçtikçe daha da önem kazandılar ve günümüzde de yaratılıyorlar.

Böylece eserleri, sorunsal yanlarının ortak özelliğine göre bu üç büyük tür grubundan birine sokabiliriz. Birinden öbürüne geçiş niteliği taşıyan veya bu grupların herbirinden çeşitli çizgileri kendi içinde birleştiren eserler de bulunmakla birlikte böyle bir sınıflandırma yapılabilir. Gene bu her grubun kendi içindeki eserler, ayrıca gerek ana tür bakımından, gerekse dizeli veya düzyazı olma bakımından, ya da oylum bakımından ayrılabilirler, Yazarın bireysel yaratışında olsun, çeşitli edebiyat akımlarında olsun, her zaman belli bir tür ilintisi ve belli bir tür sistemi bulunmaktadır. Değişik çağ-

larda, tür sisteminin edebiyattaki gelişimi de birbirinden farklı olmuştur.

Edebiyat türlerinin birçoğu bunların yüzyıllarca süren gelenek içinde pek değişim göstermedikleri sözlü kollektif halk yaratışına kadar uzanmaktadır.

Daha sonra gelen eski edebiyatta da, yazarların bireysel bilinçleri, geleneklerin sıklığıyla ve genel tarihsel ilerlemeyle bağıntılı bulunduğu için, ancak duraksamalı olarak gelişebilmiştir. Bundan dolayıdır ki, eski edebiyat sanatlarının büyük zenginlik gösteren tür sistemleri, yeni çağın edebiyatına oranla çok daha dayanıklı olmuşlardır.

Ardından gelen süredeyse, gerek toplumun ve gerekse edebiyatın ve türlerinin gelişimi daha hızla yürüdü. Edebiyat akımlarının doğmasıyla, tür sistemi, kuramsal incelemelerin bir nesnesi oldu. Örneğin klasikçi dil sanatı, yüksek, orta ve aşağı türler diye bir ayırım yaptı. Bu yapılırken her türün kahramanı da belirlenip kurala bağlandı. Sözgelisi, tragedyanın kahramanı «soylu» kökenli olacak, komedyanın kahramanı ise «daha alt kesimlerden gelme» olacaktı. Tür'ün kendisi de klasisizmde kurallarla belirlenmiş bir içeriksel-biçimsel birlik olarak anlaşılıyordu; yazarın uyması gereken bir «norm»du klasisizmde tür.

Klasisizmin usçuluğa dayalı bu tür sınıflandırma sistemi, daha sonra, yaratışı her çeşit «kural»dan ve bu arada tür «kelepçe»sinden de kurtarmak isteyen sentimentalistler ve romantiklerce kırıldı. Klasisizmin bir karşıt kutbu olarak romantizm, öznel duyuşlara daha geniş yer veren türleri öne çıkardı. Klasikçi od'ların, kahramanlık destanlarının, tragedyanın ve satirin yerini eleji, balad ve lirik-epik romansal epos aldı. Ayrıca, romantizmin bu türleri de belli normlardan kurtulmuş değildi. Tür bileşeninden gereği gibi özgürleşme, ancak gerçekçiliğin gelişmesiyle mümkün olabilmiştir. Bu ise, yaratışın kendisindeki tek yanlı öznenliğin aşılmasıy-

la bağlantılıydı. Karakterlerin gelişimini somut tarihsel durum ve koşullara bağlayan gerçekçi edebiyat, tür geleneğini de hiç bir zorlama yapmaksızın işledi. Böylece 19. yüzyılın Avrupa edebiyat sanatlarında tür sistemleri, özgül bir dönüşüm geçirdiler. Türler, estetik bakımdan ayrıntı değerinde görülen ve her yazarın kullanımına açık olan eser tipleri olarak kavrandı. İşte bugün de türlere bu tarzda yaklaşılmaktadır.

EPIK TÜRLER

Karakterlerin geniş ve çok boyutlu gösterimlerinden dolayı epik eserlerde tür sorunsalı özellikle göz önüne gelmektedir. Bu sorunsal yan, epik eserlerde çok çeşitli biçim türleri olarak kendini gösteriyor; ancak bu türler, içerik bakımından birbirlerine yakındırlar.

Epikteki biçim türlerinin sınıflandırılmasında eser oylumu (eserin uzunluğu, büyüklüğü, hacmi) son derece önemlidir. Küçük düzyazı biçimi (öykü, hikâye) ve orta oylumlu düz yazı biçimi (povest) yanında, genellikle roman olarak adlandırılan büyük epik biçim yer alıyor. Ancak bu belirleme tam doğru değildir; çünkü roman, özgül «romansal» içeriği de birlikte kapsadığı gibi, öte yandan büyük epik biçim içinde de bir ulusal-tarihsel içerik (Gogol'un «Taras Bulba»sı) veya eğitsel içerik (Saltıkov-Şchedrin'in «Bir Kentin Öyküsü») ortaya çıkabiliyor. Bir epik eserin oylumu, kucakladığı karakter ve ilişki gösterimlerinin kapsamıyla ve böylece de sürjesinin boyutlarıyla belirlenir. Örneğin öykü (hikâye), povest'ten ve büyük epik biçimden farklı olarak, dallı budaklı bir kişiler sistemi taşımaz ve öyküde ne karakterlerin çelişkilerle dolu gösterimleri, ne de onların ayrıntılı bireyleştirilmeleri meydana getirilmez.

Epğin ilk gelişim evresinde, ulusal-tarihsel tür oluşmuştur. Bu türde kişilik tarihsel olayların eylemli bir katılımcısı olarak gösteriliyordu. Bu bağlantı, genellikle böyle eserlerin sü-

je temelini oluşturan ulusal kurtuluş savaşları ve devrimci hareketler gibi belli tarihsel durumlarda özellikle açıklık kazanmaktadır. Asal kahramanların karakterlerinde, topluluğun genel çıkarlarına ve ideallerine bağlı bulunan eylemler ve çabalar öne çıkarılmıştır.

Halk edebiyatındaki **kahramanlık şarkısı (destanı)**, bu grubun en eski türü içinde yer alıyor. Başlangıçta bu destan türü, öyle görünüyor ki, boylar arasındaki savaşların kanı kurumadan yaratılan «zafer ya da yenilgi şarkıları» (A.N. Veselovski) olarak doğmuştu. Daha sonra bu gelenek, en önemli kahramanlara ve olaylara ilişkin şarkılı anlatılar olarak gelişti. Bu anlatıdaki tarihsel aktarım çoğu kez olayların mitolojik bir güdülenmesiyle (motivasyonu) sıkı sıkıya ilişkili oluyordu.

Böylesi kahramanlık destanlarının, özellikle Homeros'un adıyla bağıntılı olan edebî işlenişlerinden kaynaklanarak, bir edebiyat türü olan epos* doğdu. Halk edebiyatıyla olan bu bağlantı, gerek süje seçiminde, yani genellikle önemli bir tarihsel olayın anlatılmasında ve gerekse kahramanın abartılı gösterim ilkelerinde ve nesnel anlatım tarzında da kendini göstermektedir. Ne var ki, **sanatsal yazında** yaratılmış olan, yani bir yazarın yaratışı olan** pek çok kahramanlık destanı. zindelik ve canlılık bakımından olsun. dünyaya bakışın dolaysızlığı bakımından olsun, halk destanının gerisinde kalıyorlar (Vergilius'un «Aeneis»i gibi). Klasikçi epos-

* Eserin orijinalinde bu terim yerine «heroik poem» (kahramanlıkçı poem) denmiştir. AÇN.

** Burada bir kez daha açıkça vurgulandığı gibi, «sanatsal yazın» (sanatsal edebiyat), «bir yazarın yaratışı olan» edebiyat anlamına geliyor; yoksa halk edebiyatının «sanatsal» olmadığı anlamına değil. Nitekim aynı tanım, halk müziği-sanatsal müzik (sanat müziği) veya halk dansı-sanatsal dans, halk sayirlik oyunu-sanatsal tiyatro vb. öteki sanat alanları için de yararlı bir açıklık getirebilir. ÇN.

lar ise açıkça taklit niteliğindedirler. (P. Ronsard'ın «La Franciade», Voltaire'in «La Henriade» ve Heraskov'un «Rosi-yade» eserleri gibi).

Ulusal-tarihsel sorunların, toplumdaki yeni ve devrimci gelişim evresince koşullanan bakış açıları altında işlendiği eposlar ise, düşünsel bakımdan çok daha anlamlı ve önemli olmuşlardır.

Sözgelimi. Rıleyev'in «Voinarovski» ve «Nalivaiko» eserlerinde, vatanın bağımsızlığını özgürlük ve toplumsal adalet düşüyle ayrılmaz biçimde bağlantılı gören bir savaşçı niteliğinde yeni bir kahraman tipi meydana getirilmiştir.

Sanatsal düzyazıda ulusal-tarihsel sorunlar, ağırlıklı olarak, gerçek tarihsel olayları yansıtan povest türünde meydana getirildi (Rus edebiyatında: «Ryazan'ın Batu Han Tarafından Yıkılışının Povesti» gibi). Yeni edebiyatta ise kahramanlıkçı povest içinde fiktif kahramanlar da yaratılıyor (Gogol'ün «Taras Bulbası» ve Serafimoviç'in «Demir Tufanı» gibi).

Ulusal-tarihsel epik türler, toplumcu gerçekçi edebiyatta büyük başarı kazanarak gelişmektedir. Devrimci mücadelenin ve toplumcu vatanın savunulmasının yeni kahramanlıkçı niteliği. Mayakovski'nin «V.İ. Lenin» ve Tvardovski'nin «Vasili Tyorkin» gibi poemlerinde; V. İvanov'un «Zırhlı Tren 14-69» ve Gorbato'v'un «Eğilmeyenler» gibi povest'lerinde; Lavrenyov'un «Son Ateş» ve Şolohov'un «Bir İnsanın Yazgısı» gibi öykülerinde, çok etkileyici biçimde belgelenmiştir. Günümüzdeki kahramanca eylemlerin meydana getirilişinde bu yazarlar, kahramanı biçimlerken abartmalı üsluptan kaçınıyorlar; çünkü öyle bir üslup bugün artık safça bir etki bırakır. Örneğin «Vasili Tyorkin» poeminin kahramanı, özel bir sabırlığı ve cinliği dışında, öteki arkadaşlarından hiç bir fazlalığı bulunmayan basit bir savaşçıdır; ama işte tam da bu niteliği dolayısıyladır ki bu kahraman, derinlemesine ti-

pik bir kişi olarak ve tüm halkın gözüpekliğinin cisimleşmesi olarak algılanmaktadır.

Epik daha sonra eğitsel tür gelişmeye başladı. Ulusal-tarihsel türlerde toplum, kişisel gelişimiyle ve tüm ulusun ulusal ödevlerinin gerçekleşmesi uğruna verdiği savaşım la bir kahramanın kişiliğinde gösterilirken, daha sonra oluşan eğitsel türlerde tüm toplumun veya belli bir toplumsal çevrenin görece sabit durumu meydana getirilmiştir. Yazar, o duruma ilişkin bir değerleme yapmaktadır. Dolayısıyla eğitsel eserler, düşünsel olumlamanın ya da yadsımanın heycansal bağlanımını taşıyan eserlerdir.

Eğitsel edebiyatta karakterler, vurgulu biçimde «temsil edici»dirler; kahramanlar, kendi toplumsal çevrelerinin temsilcisi ve o çevredeki yetersizliklerin ya da üstünlüklerin bir cisimleşmesidirler. Dolayısıyla bu eserlerin süjeleri kahraman ile çevresi arasındaki belli bir ilkesel düşünsel çatışmaya dayanmaz. Çatışmalar çoğu kez raslansaldır ve yalnızca, siyasal ya da toplumsal etmenlerin biçimlediği çevreyi daha iyi ve daha açık seçik göstermek için yaratılmışlardır. Sözge lişi, Gogol'ün «İvan İvanoviç'le İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavga Ettiklerinin Hikâyesi»nde iki esas kahraman vardır. Bunların yaşam tarzları, soyluluğun çok sayıdaki alt kesimlerinin temsilcisi niteliğini taşıyan, Mirgorod'daki belli kişilerin yaşamlarının içinin boşalmışlığını ortaya dökmektedir.

İvan İvanoviç ile İvan Nikiforoviç arasında hiç bir asal ayrım yoktur. Dışsal ayrımlar ve farklı alışkanlıklar ya da değişik konuşma tarzları ise, içsel yakınlığın bir o kadar daha altını çizmektedir. Bu povest'in, süje içinde ikinci derecede roller oynayan öteki figürlerine gelince (yargıç, başkan, vb.), onlar da esas figürlere benziyorlar. Povest'te anlatılan olaylar olsun, iki eski arkadaşın kavgalarının bütün ayrıntıları olsun, bu esas kişilerin karakterlerini asla geliştirip değiştir-

miyor, fakat o karakterlerin gerçeklikteki çekirdeğini açığa çıkıyor. Anlatıcının, bu iki kahraman için povest'ii başında tersinleymeyle sergilediği arkadaşlık da gülünç bir yanılsama olarak beliriyor.

Eğitsel epik türler, daha folklor içinde bile oluşmuştu. Hem yergici-taşlamacı masallarda ve hem de lirik-epik fabl türünde, eğitsel tipikleştirme ilkesi gelişmiş bulunuyordu; çünkü bu türlerin figürlerinde belirli sabit ahlaksal çizgiler öne çıkarılmaktaydı. Antik edebiyatta Hesiodos'un öğreti şiiri olan «İşler ve Günler», ilk eğitsel eserlerden biriydi. Hesiodos, çiftçi çalışmasının türküsünü yazmış ve bu öğreti şiiriyle zamanın kötü törelerinden yakınlıkla çiftçiye, «atmaca»larla (yani aristokratlarla) boy ölçüşmeye kalkmaksızın mutlu olmasını öğretmek istemişti. Hesiodos'un Roma edebiyatındaki izleyicisi ise, «Toprağı İşlemek Üstüne» adlı öğreti şiirini yazmış olan Vergilius'tu.

Antik edebiyatta idil dediğimiz eğitsel tür ortaya çıkmıştı (Yun: Eidyllion - Tablo, görünüş). Teokritos'un dizeli idil'lerinde, serbest doğa'nın kucagındaki ataerkil çoban yaşamının şirin ezgisi dile getiriliyordu. Bu idil'lerde çoklukla yazının, aşk özleminden, kahramanın başarısızlığından ve hatta ölümünden söz ederken bile koruduğu bir içli-duygusal yaşam bakışı geliştirilmiştir («Thyrsis»). Antik edebiyatın düzyazı idil'lerini de benzer bir heyecansal bağlanım kuşatmış durumdadır (Longos'un «Daphnis ile Chloe»si).

Ortaçağ ve Rönesans edebiyatında ise eğitsel yergici-taşlamacı (satirik) türler yaygınlık kazandı. Bunların geniş kapsamlı süjeleri içinde, eski feodal toplumun ahlaksal pisliği ortaya seriliyor ve gülünçleştiriliyordu. Sözgelisi, Brant'ın «Çılgınlar Gemisi» gibi dizeli yergici eserlerde, Pinti, Cahil, Mızımız, vb. bir dizi komik tip yansıtılmıştır. Düzyazı yergilerde de değişik toplum kesimleri açığa dökülmüştür (Erasmus von Rotterdam'ın ünlü «Deliliğe Methiye»si gibi).

Eğitsel sorunsal yana yeni bir nitelik kazandıran 19. yüzyıl eleştirel gerçekçilerinin ürünlerine gelince, bunlar, karakterlerin toplumsal olaylara ve durumlara bağlanmasını ve töreselliğin bile toplumsal koşullardan «türetilmesini» başardılar. Klasik Rus edebiyatında bu sorunsal yan, birçok epik türün ortak faydası oldu. Örneğin Nekrasov'un «Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?» poemini kompozisyonu, yoksul köylülerin, yol üstünde bir papaza, bir derebeyine, başka köylülere vb. rastladıkları ve bir sürü öykü ve iç dökme dinledikleri masalsı bir yolculuğa dayanmaktadır. Sonuçta 1816 reformları öncesindeki köylü ve derebeyi yaşamının geniş ve çelişki dolu bir tablosu, boyluboyunca okuyucunun önüne seriliyor. Süje yaratmanın benzer ilkeleriyle eğitsel düzyazı eserlerde de karşılaşırız: Radişçev'in «Petersburg'dan Moskova'ya Yolculuk», Gogol'un «Ölü Canlar» ve Saltıkov-Şchedrin'in yergici «Masallar», gibi. Sovyet düzyazı edebiyatında da eğitsel olarak İlf ve Petrov'un «Oniki Sandalye», V Soluhin'in «Valdimirin Köy Yolları», gibi povest'ler; V Belov'un «Üç Çekim Yolunun Ardında»sı gibi öykü'ler ve Tvardovski'nin «Mucize Ülke Muravya»sı gibi poem'ler bulunmaktadır.

Eğitsel eserlerden farklı olarak romansal türlerde, gerek toplumsal çevre ve gerekse toplumun belli bir durumu, yalnızca önünde bir karakterin çevre ilişkisiyle birlikte geliştiği bir art temel niteliğinde işlenir. Burada karakterler, dışsal ya da içsel gelişimleri içinde sergilenirler. Dolayısıyla süjeler de genellikle çatışma gelişimine göre düzenlenir ve karakterlerin içsel değişimlerinin nedenliliğini meydana getirirler.

Romansal konular daha halk masallarında bile ortaya çıkmıştır. Örneğin, kendi gibilerden ayrılıp da hedefine büyü güçleri yardımıyla erişen bir insanın yazgısının anlatıldığı «Büyü Masalı», gibi. Yazıyla aktarılan epikte ise geniş bir türler grubu, romansal konularıyla göze çarpmaktadır. Bun-

ların içinde, geniş kapsamlı bir süjeyi kucaklayan ve çoklukla düzyazı olarak yazılan roman başta geliyor. Avrupa'da ortaçağ döneminde «roman» sözcüğü, başlangıçta, Roman dilleri denilen Fransızca, İtalyanca, İspanyolca, Romence, vb. dillerden biriyle yazılmış anlatılar için kullanılıyordu. Bugünkü bakışla ise, antik sanatsal düzyazı eserlerin bazıları da roman olarak nitelenmektedir.

Avrupa romanının geçmişi, tarihsel olarak oluşmuş ve birinden ötekine geçilmiş çeşitli roman tipleri saptanabiliyor. Hellenistik çağda doğmuş olan antik roman, yapıntısallık olan serüven ve aşk süjeleri taşımasıyla, mitolojik ve tarihsel aktarımlara dayalı olan epik eserlerden ayrılmaktadır (Achilleus Tatias'ın «Leukippe ile Kleitophon» eseri, Heliodoros'un «Theogenes ile Charikleia'nın Etyopya Serüvenleri», gibi). Bu roman tipi, sevenlerin beklenmedik ayrılığı, çeşit çeşit tersliklerle karşılaşma ve eserin sonunda mutlu birleşme tarzında bir belli şemaya göre kurulmuştur.

Bu aşk öyküsü ve serüven öğelerinin birleşimi, ortaçağ Avrupa'sında yaygın olan şövalye romanı'nın da belirgin yanıydı (Artus-Zyklus romanları ve Amadis ile Tristan ve İsolde üstüne romanlar, gibi). Şövalye figürü burada, kalbinin kadını uğruna her çeşit sınava girmeye hazır olan bir aşığı idealize ediyordu. «Tristan ile İsolde»de ise aşk teması çok derin bir insancı boyut kazanmıştır. Roman kahramanları, hiç istemeksizin çevreleriyle çatışmaya düşüyorlar, sevgilerine karşı çıkılıyor ve sevgilerinin «ölümden de güçlü» olduğu görülüyor.

Her ne kadar romanın uzun bir tarihi varsa da, roman asıl parlak dönemine ortaçağdan sonra erişmiştir. Romanların konuları Rönesans döneminde yeni bir nitelik kazandı. Burjuva ilişkilerin gelişmesi ve feodal ilişkilerin çöküşü, bireysel bilincin ve kişilik ile kişisel girişimin boy atması için zorlu bir güdü sağladı. İşte bu, gerek romanın ve gerekse ona

yakın türlerin yazgısına yansımadan edemezdi. Romansal anlatının bir tipi olan ve çoğu kez romanı hazırlamış bir biçim olarak görülen «novel» ortaya geldi. (G. Boccaccio'nun «Decamerone»u gibi).

16. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasındaki dönemde, **Pikaro romanı** doğdu (A. Lesage'ın «Gil Plas de Santillane'ın Öyküsü» gibi). Bu romanın konusu, alt katmanlardan gelme girişken bir insanın toplumsal basamakları tırmanarak yükselişidir. Pikaro-romanı, kişisel yaşamdan öğeleri geniş çapta kucaklar ve bunları olağan yaşam durumlarının somut yansıtılışıyla yakalar. Bu roman tipinin süjesi, esas kahramanın yazgısıyla birbirine bağlanmış bir bölümler zincirinden meydana gelmektedir. Böylece romanda, eğitsel eserlere özgü olan geniş tablo da yaratılmış oluyor. Pikaro romanında olay, ruhsal çözümlemeden daha ağırlıktadır; kahramanın dışsal devinimi de karakterin iç gelişiminden önde gelir.

18. yüzyılda, romanın son derece önemli boyutu olan, karakterin içsel gelişimi içinde meydana getirilmesi ve bununla bağlantılı olarak da ruhsallaştırma, oluştu (A. Prévost d'Exiles'in «Chevalier des Greux ile Manon Lescaut'un Öyküsü», J. Rousseau'nun «Yeni Hèloise ya da İki Sevgilinin Mektupları» ve S. Richardson'un «Clarissa»sı gibi). Bu romanlarda serüvenin yerini, karakterin gelişiminin tek bir çatışmaya bağlandığı sıkı bir kuruluş ve yoğunlaşmış süje almıştır.

18. yüzyıldan bu yana roman, önde gelen bir tür oldu, Gerçekçilik döneminde, birçok eski gelenekten kurtularak kendisi için dosdoğru yaşamdan alınmış yeni süjeler yaratan roman, daha büyük bir süje zenginliğine erişti. Ancak bunu yaparken, birçok romanın sorun getirişi oldukça benzerlik göstermektedir. Hegel o zamanın çağdaş romanında, «yüreğin şiiri ile onun karşısında yer alan ilişkiler ve dışsal koşullar raslantısının çatışması»nı tipik bir bellilik olarak görür-

yordu (88). Kişiliğin çevreyle olan çatışması, kişiliğin ideale yönelik çabası ile ideale erişmenin olanaksızlığı arasındaki uzaklığı göstermekteydi. Çatışma benzerliği, örneğin şu değişik eserlerin ortak faydası olmuştur: Gosthe'nin «Genç Werther'in Acıları», Balzac'ın «Sönmüş Hayaller»i, Flaubert'in «Madame Bovary»si, Dickens'in «Dombey ile Oğlu», Lermontov'un «Zamanımızın Bir Kahramanı», L. Tolstoy'un «Anna Karenina»sı, Dostoyevski'nin «Suç ve Ceza»sı ve Roland'ın «Büyülenmiş Ruh»u, gibi..

20. yüzyılda, çöküşün (dekadans'ın) fikirleriyle işlenmiş olan romanlarda bu çatışma, hiç bir çıkış yolu olmaksızın konmakta ve çoğu kez son derece derin bir karamsar yorumla getirilmektedir. Örneğin Kafka'nın «Şato» ve «Duruşma» romanlarında, kişiliğin kendisi de düşünsel iktidarsızlık içindedir ve mücadele yetengi yoktur.

Oysa toplumsal koşulların değişmesiyle bu çatışma da güncelliğini yitirir. Nitekim sosyalist toplumların toplumcu gerçekçi romanında kahraman artık toplumla karşı karşıya değildir; toplumun yaşamında aktif olarak yer almaktadır (F. Gladkov'un «Çimento»su, L. Leonov'un «Soti»si, Kojevnikov'un «Baluev'i Tanıyınız» ve Yu. German'ın «Sevgili İnsanım», D. Granin'in «Fırtınaya Karşı»sı, gibi). Böylece romanın sorunsal yanını belirleyen şey artık başlıbaşına çatışma olmuyor; fakat karakterin tipikleştirilmesi oluyor, yani özgül bir iç dünyası ve özel yazgısıyla gelişen bir kişiliğin tipikleştirilmesi oluyor.

Süjesi genellikle daha az kapsamlı ve daha yalın kuruluşlu olan **povest**, romandan ayrılmaktadır. Povest'in özelliklerinden biri, çoğu kez süjede ağırlık taşıyan kroniksel öğe ile anlatıcının farkedilir sesidir. Bu bellilikler, örneğin Puşkin'in «Dubrovski», L. Tolstoy'un «Kazaklar», Gorki'nin «Çocukluğum», «Ekmeğimi Kazanırken», «Üniversitelerim» ve Cengiz Aytmatov'un «Cemile» gibi romansal **povest**'lerinde

özellikle belirgindir.

Romansal poem'lerde, düzyazı romanlardan farklı olarak epik öge çoğu kez yazarın içdüşünmesiyle bağlantılı oluyor. Bu tarz bir anlatı sanatının başlangıcını, temel süjesiyle kahramanlık destanlarını anımsatan fakat öncelikle aşk serüveni anlatan, L. Ariosto'nun «Seyirten Roland»ı ve T. Tasso'nun «Kurtarılan Kudüs»ü gibi Rönesans poemlerinde buluyoruz. Romasal poem, parlak dönemine romantizmde erişti. «Byron türü» poemler yaratıldı (Byron'un kendi poemleri, Puşkin'in «güney» poemleri ve Lermontov'un poemleri gibi). Bu poemlerin odağında, kahraman ile onun karşısında yer alan toplum arasındaki çatışma bulunmakta ve kahraman o toplumdaki ataerkil bir yaşamın yabanılığına kaçmak için boşuna çırpınmaktadır. Gerçekçi poem de, içini lirik öğelerin işlediği epik anlatma ilkesini romantik poemden almıştır.

Küçük epik biçim olan öykü'nün (hikâye'nin) özellikleri, onun kuruluşunda görülür. Küçük epik biçimde ayrıntıların ve alt tonların önemli birer boyut olduğu, edebiyat tarihinde oluca geç farkedildi. Ortaçağda çoklukla kullanılmış olan dar kapsamlı povest'te olaylarla dolu «hava» ağırlıkta olduğu için bu henüz öykü niteliğinde değildi.

Küçük epik biçim yoğun olarak Rönesans edebiyatında gelişti (G. Boccaccio). Ancak, öykü türünün olanaklarının özel bir açıklığa kavuşması, 19. ve 20. yüzyıl edebiyatında, Puşkin, Mèrimée. Maupassant. Çehov O'Henry, Hemingway, Paustovski ve başka yazarların yaratışlarıyla gerçekleşebildi.

Öykü konuları çok çeşitli olabiliyor; süje yaratılışının ilkelerini de çoğu kez bu belirliyor. Süje örölüşüne göre değişik öykü çeşitleri saptanıyor. Dinamik süje taşıyan, yani süjesinde beklenmedik ani dönümler ve bir çatışma çözümü bulunan öykülere genellikle novel deniyor. Novel'in bu dar anlamdaki kavranışının uzun bir geçmişi vardır (geniş anlamda ise novel öykü ile eş anlamlıdır). Goethe novel'i «duyul-

madık bir olay» diye tanımlıyordu*. Novel'in süjesi içinde, olağanüstü, beklenmedik ve gerilim verici öğelerin bulunması koşulu, pek çok kuramcı tarafında ileri sürülmüştür.

Novel tarzı süje için tam örnek olarak çoğu kez Boccaccio'nun «Decamerone»undaki beşinci günün dokuzuncu öyküsü gösterilir. Bu öyküde yoksul bir sevdalı şövalye, kalbinin kadınına ikram olarak tek mülkü olan avlanmış şahini masayo getirir. Kadın ona, şahini hasta çocuğu için kendisine vermesi isteğiyle gelmiştir. Burada süjedeki beklenmedik dönüm, şövalyenin kişiliğini ve aşkını yeni bir ışığın altına getirir. Novel tarzı süjelerin romansal bir sorunsallıkla bağlantısı hep vardır. Ani dönümler aynı zamanda karakterlerin gelişimini de güdülemektedir. Bir novel ustası da Puşkin'di («Merhum İvan Petroviç Byelkin'in Hikâyeleri»).

Novel nitelikli anlatı yanında, genellikle eğitsel bir sorunsal yan taşıyan tasvir edici ve iletici bir anlatı olarak notlar türüne de değinmek gerekiyor. Notlar'da süje diyaloga, durum tasvirlerine ve yazarın çıkmalarına vb. oranla daha geride kalır. Tür olarak notlar, edebiyat biliminde çok tartışma konusu olmaktadır. Birçok araştırmacı bu türün zorunlu belirliliğini belgesellikte görüyor. Oysa 19. yüzyıl Rus edebiyatının örnekleri (Turgenyev, Saltıkov-Şcedrin vd.nin «notlar» türündeki ürünleri), bu türün hiç de gerçeklikte olmuş olaylara dayanmak zorunda bulunmadığını, yani belgeselliğin zorunlu olmadığını göstermiştir. Notlar türünün özgüllüğü, onun, ağırlıkla tasvir edici niteik taşıyan ve gerek novel'den, gerekse povest'ten çok daha serbest olan kompozisyonunda belirginleşmektedir. Çoklukla notlar bir derleme içinde biraraya getiriliyor ki, bu durumda derlemenin birliğini nesnelerin dolaysız yakınlığı değil, sorun getirişteki ortak payda oluşturmaktadır. Örneğin Turgenyev'in «Bir Avcı-

* İtal Novella «Küçük yeni haber», ÇN.

nın Notları»ndaki değişik süje ve kişiler çevresinden yansıtılan çizgilerde, ortak sorunsal yan yoluyla önemli değme noktaları oluşuyor.

Edebiyatta notlar, 1840'larda tipik bir eğitsel tür («psikolojik notlar») olarak biçimlendiğinde, kuramsal olarak da kabul görmüştür. Rus «doğal okul» yazarları, «psikolojik notlar» yoluyla halk yığınlarını yoğun biçimde inceleyip işleyerek edebiyata demokratik bir öğe kattılar. Örnek olarak Nekrasov'un «Petersburg'un Kuytu Köşeleri», S. Grigoroviç'in «Petersburg Laternacıları» ve V. Dahl'in «Ural Kazağı» eserleri gösterilebilir. Eğitsel notlar, 1860'larda ve 1870'lerde M. Saltykov-Şcedrin'in, G. Uspenski'nin, V. Sleptsov'un ve A. Levitov'un yaratışlarıyla yeni bir atılım kazandı. Sovyet edebiyatında ise son yıllarda «köy notları» büyük bir gelişim göstermiştir (V. Oveçkin, Y. Doroş, G. Troyepolski, vd.).

DRAMATİK TÜRLER

Dramatik eserler, kendilerine özgü olan kısa oyun süresi ve bunun sonucu olan çatışma birliği ve yoğunluğu dolayısıyla, kişilerin eylemlerinde, düşüncelerinde ve duygularında belirli heyecansal bağlanım çeşitlerinin biçimlenmesi için uygun bir temel oluştururlar. Bu nedenle dramatik türlerin ayırımı oyunun heyecansal bağlanımına göre yapılabiliyor. Tragedyada trajik bağlanım, komedyada yergici-taşlamacı ve mizahçı bağlanım, drama ise dramatik bağlanım bulunuyor. Ne var ki heyecansal bağlanım, düşünsel içeriği baştan belirlemez; çünkü heyecansal bağlanım, çatışma'nın kendisinden ürediği ve onun özünden ortaya çıktığı için, düşünsel içeriğin de türevsel bir yanıdır. Bundan dolayı, dramatik'in türlerini incelerken başlangıçta soruyu, tragedyada olsun, drama olsun, komedyada olsun, çatışmanın birbirinden farklı doğası yönünde koymak gerekir.

Epikte olduğu gibi dramatikte de türlerin en önemli bel-
lilikleri, türdeki sorunsal özelliklerdir ki bunlar da gene, ulu-
sal-tarihsel, eğitsel veya romansal olabilmektedir. Örneğin,
ulusal-tarihsel tragedya dendiğinde, eserin genel içeriksel
boyutlarına ilişkin olarak bu, yalnızca tragedya denmesinden
çok daha somut bir fikir veriyor.

Dramatik türler, **dizeli** ya da **düzyazı** biçiminde oluşları-
na göre veya oylumlarına göre de ayrılabilirler. Genellik-
le bir eserin oylumu zaten sahnede oynanış süresiyle bağımlı
olmakla birlikte, daha küçük oyunlar da vardır (Puşin'in »Kü-
çük Tragedyalar«ı gibi). Ayrıca tiyatro ile belli bir ilişki tar-
zı da ek bir tür belliliği getirebiliyor. Söz gelişi, oynanmak
üzere yazılmış oyunlar yanında, oynanması zor olan veya hiç
oynanmayan **okuma** **dramları** da bulunmaktadır. Öte yan-
dan, tür belirlemede oyunun sahne sanatı çeşitleriyle ilin-
tisini de gözetmek gerekiyor (kukla tiyatrosu, vb.).

Trajik heyecansal bağlanım, bütün ana türlerin eserle-
rinin içeriğinde bulunabiliyor. **Tragedya** ise bir dramatik
türdür. Tragedyada, **başkahramanın** (ya da kahramanların)
bilincinde, kişisel çabalar ile üstün güçlü «yaşam yasaları»
arasındaki çatışma yaşanır. Süje, bu çatışmanın gelişimine
ve çözümüne hizmet eder. Böylece tragedya kahramanı, yal-
nızca başka figürlerle çatışma içinde bulunmakla kalmaz, fa-
kat her şeyden önce kendi kendisine karşı bir savaşım verir.
Her ne kadar Belinski'nin de doğru olarak yazdığı gibi «tra-
gedyanın özü oluk gibi kan akan çatışma çözümünde yat-
maz» ise de, genellikle tragedya, kahramanın yıkımıyla son
bulur. Fakat tragedyanın özü, çatışmanın kendisindedir. Ni-
tekim kahramanın yıkıma uğramadığı tragedyalar da vardır
(Corneille'in «Le Cid»i, A.K. Tostoy'un «Çar Fyodor Yonno-
viç»i gibi).

Traji bir içeriğin zorunlu yanının acı çekme olduğu üs-
tüne Aristoteles'ten beri çok şey yazıldı. Bu arada Aristotele-

ies'in belirsizlik taşıyan sözleri de değişik biçimlerde yorumlandı. Aristoteles, tragedyanın «acı ve korku yoluyla öylesi duygulardan arıtıcı bir temizleme (katharsis)» etkisi yaratmayı amaçladığını yazmıştı⁽⁸⁹⁾. Herhalde şöyle kabul etmek gerekiyor ki, «katharsis», seyircinin tragedyada yalnızca dehşet verici yanları değil, fakat yüce yanları da özümleyebilmesi anlamına gelmektedir. Çelişkili çabalarında derin acılar çekme yetisi gösteren bir insanı meydana getirerek, tragedya, onun karakterindeki anlamlılığı ve büyüklüğü de aydınlatıyor. Trajik kahramanın yüce ve üstün gereklerin ardından gidebilme yetisi, bütün tragedya kuramcıları (Hegel, Schiller, Belinski, vd.) tarafından öne çıkarılmıştır.

Trajik kahramanın törel güçlülüğü uzun süre onun «yüksek» konumuna bağlı görüldü. Antik çağdan zamanımıza kadar tragedya kahramanları hep ya mitolojik figürler, ya da krallar ve aristokratlar olmuştur. Gerçekçilik dönemi ise, demokratik bir kahraman taşıyan tragedyayı getirdi (A. Ostrovski'nin «Fırtına'sı, H. Ibsen'in «Rosmersholm'u, gibi).

Türündeki sorunsal yan açısından tragedya çeşitlilik göstermektedir. Sözelimi Aiskhylos'un ve Sophokles'in tragedyaları ağırlıkla eğitici'dirler. Onların tragedya figürleri siyasal-ahlaksal normların taşıyıcılarıdır ve eski ile yeni ahlak yasalarının karşı karşıya gelişini yansıtır. Başka kimi tragedyalar ise, sorunsal yan olarak **ulusal-tarihsel** çatışmaları işlemişlerdir. (Aiskhylos'un «Persler'i, Shakespeare'in «Macbeth'i ve «Tarihsel'leri, Puşkin'in «Boris Godunov'u gibi). Sorunsal yanı **romansal** olan tragedyalar da vardır (Euripides'in «Hippolytos», Shakespeare'in «Romeo ve Juliet» ve Ostrovski'nin «Fırtına» tragedyaları gibi).

Tragedyanın kaynağı, Dionysos'un ölümünün ve dirilişinin törensel olarak canlandırılması sırasında ditrambos şarkılarının sergilendiği antik folkloru kadar uzanıyor. MÖ. 5. yüzyılda Aiskhylos'un Sophokles'in ve Euripides'in yara-

tışlarında tragedya, insan yaşamından alınan s jelerle bir dramatik eser durumuna getirildi; fakat koroya düşen büyük rol gene de onun törenlerle bağını gösteriyordu. Yunanlılarda tragedya Musa'sı Melpomene'ydi. Oyuncuların oyunu, giderek gösterimi daha bir belirler oldu. Daha M. . 6. yüzyılda Phyrnichos sahneye tek oyuncuyu çıkarmıştı; ardından Aiskhylos ikinci oyuncuyu ekledi; sonra Sophokles üçüncüyü kattı ve Euripides'te de koronun şarkısı eylemin lirik eşliğini yapmaya başladı.

Tragedyanın yeni bir parlak d nemiyse, İngiltere'deki Rönesans'la ve özellikle de Shakespeare'in yaratışıyla bağlantılı olmuştur. Trajik  atışmaları meydana getirirken Shakespeare, komik öğeleri de kullanmaktan geri kalmıyordu. Shakespeare'in tragedyaları, gerek kompozisyonlarındaki ve gerekse söylemlerindeki büyük serbestlikle göze çarparlar.

Shakespeare'in tragedyalarından farklı olarak Fransız klasik lerinin, yani J. Racine ile P. Corneille'in tragedyaları, beş perde sayısı, eylemin, zamanın ve mekânın birliği ve aleksandren koşuğu, gibi katı  kurallar a göre yazılmıştır. Sahnede  kanlı  kavga ve öldürme gösterimi yasaktı bu tragedyada. Boileau şöyle yazıyordu:  G z n dayanamıyacağı kimi şeylere kulak dayanabilir . Böyle olaylar, olay dışı figürler olan  ulak lar tarafından iletiliyordu. Aydınlanmacılığın edebiyatında da klasikçi tragedyanın biçim geleneği korundu. Corneille'in ve Racine'in eserleriyle yetişmiş olan Voltaire, Shakespeare'deki derinliğe hayran olmakla birlikte onu kabul etmiyordu. Nihayet romantizm, tragedyayı  kurallar ın kelep esinden kurtardı.

Rusya'da katı kurallara göre ve aleksandren koşuğuyla yazılan 18. yüzyıl klasikçi tragedyasını (A. Sumarokov, Ya. Knyajnin, V. Oserov). Puşkin temelden değiştirdi.  Boris Godunov daki serbest kompozisyon ve çok sesli söylem yapısı bu eserin derin gerçekçiliğine uygun düşmektedir. A.K.

Tolstoy da, tragedyalar dizisi olan «Korkunç İvan'ın Ölümü», «Çar Fyodor Yoannoviç» ve «Çar Boris» üçlemesini, bu örneği izleyerek yazmıştır.

18. yüzyılın ikinci yarısından bu yana tragedya, önde gelen konumunu giderek dram'a bıraktı. Modern dramatik'te tragedya görece az rastlanan bir tür olmuştur.

Dram, bütün dramatik türler içinde en çeşitli olanıdır ve meydana getirdiği çatışmaların zenginliğiyle göze çarpar.

Dram ile tragedya arasındaki asal ayrım, temeldeki çatışmada yatar. Trajik heyecansal bağlanım, kahramnının ruhundaki bir aşılmaz çelişkiden kaynaklanırken, yoğun dramatik heyecansal bağlanım, kişilerin, kendilerine dıştan karşıt olan güçlerle yüzyüze gelmelerinden oluşuyor. Ancak elbette ki dramda da çatışma çok önemli olabilir ve gene kahramanı yıkıma götürebilir.

Bu bakış açısı altında A. Ostrovski'nin, «Fırtına» tragedyasıyla «Drahomasız Kız» dramını karşılaştıralım. Her iki oyundaki düşünsel çatışma benzer niteliktedir. Bu çatışma, her iki kadın kahramanın da törelere uyan kişiler olmaları ile o «dayanılmaz töreler» arasındaki uyumsuzluktan doğuyor. «Fırtına»da bu töreler «Domostroy»a dayalı yaşam tarzıdır, «Drahomasız Kız»da ise paranın egemenliğidir. Her iki oyunun süjeleri de birbirine benziyor. İki kahraman da —her biri kendince— daha iyi bir yaşamı özlüyorlar. Kişiliklerinin aşağılanması karşı başkaldırmaları da bu özlemde dile geliyor. «Yasak» aşka adım atıyorlar ve çok zor bir duruma düşüyorlar. «Fırtına»nın düşünsel odağında Katerina'nın durumunun içsel çıkınazı vardır; çökmüş bir vicdanın onu intihara sürükleyen trajik gerilimleri vardır. Buna karşılık «Drahomasız Kız»da Larisa'nın tepkileri, daha çok onun başka kişilerle karşılaşmalarında belirir. Larisa'nın oyun sonunda Karandışov'un kurşunuyla ölmesi de, dışsal dramatik çatışmanın baştan çizilmiş gerçekçi çözümünü bütünleyen bir

son noktalamadır ki bu, zenginliğin ve aldatmanın, yoksulluğu ve temizliği ezmesinin bir kanıtını getiriyor.

Demek ki, dramda kahramanın iç dünyası, bütün yoğunluğuna ve çelişikliğine karşın, trajik kahramanda olduğu gibi bir kendi kendisiyle içsel mücadelenin çıkmaz durumunu içermiyor. Bu bakımdan, dramda kahramanın yıkıma uğrayışı, trajik kahramanın ölümüyle aynı anlama gelmez.

Tragedyada olduğu gibi dramda da çatışma, Lope de Vega'nın «Fuente Ovejuna», A. Ostrovski'nin «Voyevode ya da Volga Kıyısında Düş», Gorki'nin «Düşmanlar», Trenyov'un «Karar» oyunlarındaki gibi **ulusal-tarihsel** olabilir: veya Shakespeare'in «Venedik Taciri», Racine'in «Bajazet», Lermontov'un «Maskeli Balı», Çehov'un «İvanov», Gorki'nin «Vasa Jeleznova», Leonov'un «Kurt» oyunlarındaki gibi **romansal** da olabilir. Romansal çatışma taşıyan dramlar, romandaki gibi, karakterin çevreyle yüzyüze gelişimini gösterirler. Örneğin A. Arbuzov'un «İrkutsk Öyküsü», o öykünün içinde geçtiği tarih ile karakterlerin evrimini birbirine bağlamaktadır. Valya'nın, gerek kendisine hakiki sevgiyi veren düşünsel «doğruluşu», gerekse insanlara ve kendine inancını lı gelişen değişimler oyununda dolaysızca ve büyük bir ruhbilimsel duyarlık içinde meydana getirilmiştir. «Harika bir yaşam'a giden yolu yalnızca Valya değil, Viktor da adım adım yürümektedir. Bu arada, dıştan gelen karşılaşmaların dramatiği de oyunda şiddetle duyuluyor; çünkü olaylar her seferinde kahramanların birbirleriyle ilişkisini değiştirmektedir (Sergey ile Valya'nın düğünü, Sergey'in ölümü ve Viktor'un Valya için uğraşı, gibi): bir kişinin acısı ya da sevinci öteki kişinin duygularını kapatmıyor. Dramın sanatsal dünyası çok zengindir.

Dramın kuramsal yönden bir tür olarak belirlenmesi 18. yüzyılın ikinci yarısında oldu. O zamana kadar temel dramatik türler olarak yalnızca tragedya ve komedyâ söz konusuy-

du. Bir oyunun türü, yalnızca çatışmanın özüne göre değil, fakat kahramanların «soylu» ya da «aşağı» kökenli oluşuna, çözümün «kanlı» ya da «mutlu» oluşuna, söylemin üslubuna ve benzeri ölçütlere göre de saptanıyordu. Belliliklerin böyle çok sayıda olması, türleri adlandırmadaki eski geleneğin aşılmasına ve dram'ın özel bir tür olarak kuramsal yönden kavranmasına hiç de yardımcı değildi. Bu yüzden, dram türü eserler, sözünü ettiğimiz o dışsal belliliklere göre ya tragedyaya ya da komedyaya türüne sokuluyordu.

18. yüzyıl ortalarında, dramatik türlere bir «orta» tür katıldı. Aydınlanmacılığın ideologları, klasikçiliğin tragedyaya ve komedyaya kuramına razı olmak istemiyorlardı. Tiyatro gösterilerini demokratik seyirci kesimlerine yakınlaştırma ve onları kendi yaşamlarını ilgilendiren ciddi siyasal-ahlaksal sorunlar üstünde durup düşünmeye zorlama çabaları, dramın kuramını temellendirmiş olan G.E. Lessing'in, D. Diderot'nun ve P. Beaumarchais'nin pek çok düşüncelerini birleştiren şey olmuştur. Önce İngiltere'de, sonra da Fransa'da ve Almanya'da getirdikleri yeni hizmetin altını çizereesine tür adları alan oyun çeşitleri ortaya çıktı: G. Lillo'nun «burjuva dramı». N. La Chaussée'nin «duyarlı tiyatro»su, Diderot'nun «ciddi dramatik türü» ve Lessing ile Schiller'in «burjuva acıklı oyunu», gibi. Bu dramların kahramanları. «üçüncü kesim»in* «erdemli» temsilcileriydi ve bunların yüksek ahlaksal inanışları genellikle sevgi dolantıları içinde ortaya getiriliyordu. Dram türünün hakiki parlak dönemi ise oldukça geç, yani 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyıl başında başlayabildi. Bu parlama, geniş bir dram yazarları dizisinin yaratışlarıyla bağlantılı olmuştur. Batı Avrupa'da bu yazarlar

* Üçüncü kesim «Tiers état», denilen ve o dönemlerde rahipler ile soylular dışındaki tüm toplum kesimlerinin temsilcisi olma savıyla burjuvazi için kullanılmış olan deyim, ÇN.

içinde, Ibsen, Maeterlinck, Strindberg, Hauptmann, Shaw. vd.; Rusya'da ise, A. Ostrovski (sonraki eserleriyle), Çehov, Gorki, L. Andreyev vd. bulunuyor.

Bu dönemin son derece zengin dramatiği içinde genel bir yönseme vardı. Dram yazarları 19. yüzyıl sonundaki burjuva toplumunun çelişkilerle dolu ilişkilerini ve derin bunalımını yansıtırken, süjenin sınırlarını aşmayan dar kapsamlı çatışmanın özellikle vurgulanan «iki katlılık» düzeyine, yani, bireysel ile genel düşünsel çatışmanın zorunlu bağlantısına vardırarak bir genel «atmosfer» ağırlık kazandı.

B. Shaw, batı Avrupa entellektüel dramının kurucusu sayılıyor (Fr: Intellectuel-Zihinsel, düşünsel, anıksal, ÇN).

Nihayet (toplumcu gerçekçi) B. Brecht, seyirciyi daha az duygusal katılmaya* fakat daha fazla eleştirel düşünme-ye çekmeyi amaçlayarak, bir dramın fikrini görünürleştirmeyi harika bir biçimde başardı. Brecht'in birçok oyunu, mesel (parabel) ya da öğreti oyunlarıdır (Lehrstück). Sorunsal yan bakımından bu oyunlar eğiteldirler ve insan için, doğru ve açık yaşam görüşlerinin ne kadar önemli olduğunu somut örnek üzerinde göstermeye çalışırlar. Sözgeçlimi, «Sezuan'ın İyi İnsanı» oyununda, bir ikiz motif üstüne kurulmuş yapıntılı bir süje yoluyla, bir yanda (belli toplumsal koşullarda) yıkıma götüren iyilik, öbür yanda ise refahı garantileyen acımasız hesap arasındaki ikilem keskinleştiril-

* Burada «duygusal katılma» olarak dilimize çevirebildiğimiz, Brecht'in ünlü «Einfühlung» terimi, her çeşit duygulanma ya da her çeşit bütünleşme anlamında değil, fakat seyircinin büyülenmişçesine bilinç dışı kapılıp gitmesi ve kendini tümüyle sahne illüzyonuna kaptırması anlamında, belirli türden bir duygusal katılma demek oluyor (hatta bu nedenle aynı kavram için «sahneyle özdeşleşme» deyimini de kullanılmaktadır). Dolayısıyla burada sözü edilen «daha az duygusal katılma» amacı da, yukarıda belirtilen anlamıyla «Einfühlung» niteliğindeki bilinçsiz ve kontrolsüz katılımın azaltılması oluyor ÇN.

miştir. Oyunun kahramanı olan «kenar semtlerin meleği» Shen Te, süjenin akışı içinde somut olarak yeğeni Shui Ta'ya dönüşür. Shui Ta'nın «kötü» eylemleri olmazsa Shen Te yıkıma sürüklenecektir ve asla iyiliğini yapamıyacaktır. Böyle bir süjenin dışsal olmazlığı ve «şematik» görünümü, içerdiği düşünsel mantık ve bilinçlendirici-inandırıcı etkililikle denge yaratmaktadır.

Sovyetler Birliği'ndeki toplumcu gerçekçi dram'da ise, gerek Ekim devrimi olaylarının, gerekse iç savaşın ve büyük vatan savunması savaşının olaylarının sergilendiği kahramanlıkçı dram çok yaygındır (V. Vişnevski, K. Trenyov, B. Lavrenyov, L. Leonov, N. Pogodin, vd.). Günlük yaşamı tasvir eden ve eski ile yeninin Sovyet insanının bilincinde yüzleşmesini yansıtan dramlar da daha az önemli değildir (A. Arbuzov, L. Sorin, A. Korneyçuk, V. Rosov, vd.)

Modern dramatikte dram önde gelen türdür. Bu arada, denemeye yöneliş ve zenginleşme, klasikçi tür kalıplarının daha yeğince sezildiği tragedya ve komedyaya oranla dram'da çok daha büyük ölçüde gelişmektedir.

Komedyaya gelince bu tür, mizahçı ve yergici-taşlamacı heyecansal bağlanımla dolu bir oyundur. Bu heyecansal bağlanım, sergilenen kahramanların gülünç çelişkileri ve toplumsal küçümsenişleri yoluyla oluşuyor. Komedyada çelişkiler çoğu kez raslantıya dayalı çatışmalarla açığa dökülür. Çatışmalar, meydana getirilen karakterlerin özünden çıkarlar, fakat figürlerin karakterleri, olayların raslansal akışı içinde hiç bir değişim geçirmezler. Tragedyada veya dramda genellikle var olan, karakterlerin gelişimi, komedyada yoktur. Gülünç karakterlerin içsel zayıflıklarının, saçmalıklarının veya değersizliklerinin sergilenişi ve onların yergici-taşlamacı ya da mizahçı yadsınışı, komedyanın esas düşünsel yönsemesini oluşturur.

Komedyada, sunulan ve Hegel'in deyişiyile «özsüz» olan yani toplumsal olarak aşılımış olan dünyanın karşısına, yazarın idealleri konur. Bu idealier, örneğin Fonvizin'in «Toprak Ağası»ndaki Starodum ve Pravdin gibi ya da A. Ostrovski'nin «Kârlı Memuriyet»indeki Jadov gibi, komedyanın olumlu figürlerince temsil edilirler. Çoğu kez de bütün figürler olumsuzdur ki, o zaman Gogol'un dediği gibi, yazarın «gülme»si komedyanın tek «dürüst ve namuslu kişisi» olur.

Karakterlerin derinlemesine gülünçlüğü, genellikle toplumsal yaşamdaki olumsuz görüngülerin bir belirtisidir. Örneğin Mayakovski'nin «Tahtakurusu»nda alay ettiği «küçük burjuvanın kültürdeki kibirli iddialılığı», toplumculuğun kurulmasını NEP (Yeni Ekonomi Politikası, ÇN) döneminde frenleyen «bağnaz olgular yığını»nı yansıtıyordu. Böylece karakterlerin gülünçlüğünden gidilerek, aşılımış yaşam biçimiyle az ya da çok bağıntılı olan toplumsal davranış biçimleri ortaya seriliyordu. Kendi türünün sorunsal yanı açısından komedya eğitsel bir türdür.

Karakterlerin gülünçlüğüünü göstermenin en iyi yolu olarak komedya yazarı çoğu kez abartmayı ve grotesk'i* seçer. Salt gülünç çelişkilerin vurgulanması, karakteri kolayca tek yanlı duruma getirir; ne var ki bu tek yanlılık yoluyla, gülmeyi sağlayan komikliğin bağlantısı da oluşur. Gülünç figürün başarısızlıkları bir duygudaşlık kazanmaz. Molière'in Tartuffe'ü olsun, Gogol'un Başkan'ı olsun, yalnızca kendi kişiliklerinde toplumun olumsuz yanlarını açığa vurdukları için değil, fakat karakterlerinden yalnızca gülünç çizgileri

* Grotesk «Tiyatroda karikatürleştirme işleminin özü olan grotesk, seyirciyi yabancılaştırarak tuhaf ve şaşırtıcı biçimlerle karşı görüntüleri birleştirerek güldürmeye yönelen, ussal dizgeye karşı çıkarak ussal bir sonucu getiren temelde ciddi ama görünüşte gülünç ve abartılı olan biçim.», Gösterim Terimleri Sözlüğü, TDK. 1983, ÇN.

gösterdikleri için de, komedyanın sonunda hiç bir seyirci onlara katılmaz. Bu nedenle de komedyada genellikle ağırlıklı bir çatışma çözümü bulunmaz ve hele bu çözümün kahramanın ölümüyle bağlanması hiç söz konusu olamaz. Aristoteles'in bilgece düşüncelerine göre, yalnızca «başkalarına acı vermeyen ve kimseye zararı dokunmayan çirkinlik» neşelenirir (90).

Karakter gülünçlüğü çoğu kez durum gülünçlüğü ile bağlantılıdır. Böyle oyunlarda gülünçlüğü şiddetlendirmek için sık sık süjeden gelen birtakım denenmiş araçlar kullanılır: «qui pro quo» (bir kişinin ötekiyle karıştırılması); belli bir önemli olgunun mutlu «tanıma» gerçekleşene kadar saklı tutulması; mutlulukla mutsuzluğun kabaca yer değiştirme-leri; vb.. Bu tarz durum gülünçlüklerinin birçoğunu örneğin C. Goldoni'nin «tki Efendinin Uşağı» komedyasında görüyoruz. Burada gülünçlük, özellikle efendilerin sakalı iyi-den iyiye uşağın eline kaptırmış olmalarına dayanıyor. Komedyâ, boş gülünçlü durumlardan («fars» durumlarından) ve soytarılıklardan da (clownerie) kaçınmaz; bu yönden özellikle zengin olan tür vodvil'dir. Vodvil, pek kapsamlı olmayan, içeriği «hafif», danslı, müzikli bir oyun türüdür. Karakter gülünçlüğü'nün meydana getirilmesinde en önemli araç, kişilerin söylemi oluyor. Söylem güldürüsü için iyi bir örnek olarak Gogol'ün «Müfettiş»indeki Hlestakov'u gösterebiliriz.

Komedyâ sözcüğü, eski Yunanistan'da, tören gösterisinin ardından kalabalığın söyleyerek eğlendiği şarkılardan («komos») gelmedir. Bir edebiyat türü olarak komedyayı, MÖ. 5. yüzyıl sonu ile 4. yüzyıl başında Aristophanes oluşturdu. O'nun komedyalarında koro önemli rol oynamakta ve ayrıca kompozisyon tekniği ve üslupta da çoğu kez tragedyayla alay edilmekteydi. Aristophanes'in eleştirisi genellikle ünlü kişilere yönelik olurdu («Bulutlar»da Sokrates küçümsenmiş, «Atlılar»da ise aristokrat Kleon hedef alınmıştır). Bu ise o-

nun komedyalarına özel bir siyasal parlaklık kazandırmıştır. Yunanlılarda komedyanın da kendi «musa»sı vardı ve adı Thalia idi*. Çok fazla durum güldürüsü taşıyan Roma komedyalarında (Terentius ve Plautus) bölümler çoklukla günlük yaşamdan alınmıştır. İşte daha sonra özellikle İtalyan komedyasında olgunlaşan ve çoğu kez uşağın sevimli rolü ile bağlantılı olan süje güldürüsünün kökeni de buradadır.

Böyle oyunların eğitici ve öğretici yanlarını öne çıkaran kuramcılarıyla klasikçi edebiyatta komedyaya, «aşağı» olmakla birlikte çok önemli bir tür olarak kabul edildi. Antik çağa uyarlanmış olan tragedyadan farklı olarak komedyaya, kend zamanındaki gündelik yaşamı ve töreleri işliyordu. Örneğin Boileau, komedyaya yazarlarına şunu salık veriyordu: «Saraydaki yaşamı inceleyin ve kentteki yaşamı da tanıyın/Çünkü her ikisi de her zaman örneklerle dopdoludur» (91). Molière'in komedyaları, yaşama uygun sahici gülünç tiplerin bir sergisi gibidir.

Klasikçi komedyadaki o —Puşkin'in de değindiği— kurala bağlanmış tipikleştirme şematizmi, aydınlanmacılık döneminde ve özellikle de eleştirel gerçekçilikte aşıldı. Aynı zamanda komedyada demokratikleşme ve siyasal yergiye hizmet eğilimleri de güçlendi. Rus edebiyatında komedyaya yaratışının doruğunu, Griboyedov'un, Gogol'un ve A. Ostrovski'nin komedyaları oluşturdular. Sovyet edebiyatında ise, grotesk ve fantastik öğeleri alabildiğine kullanan yergici-taşlamacı komedyalar (Mayakovski, Y. Schwarz ve M. Bulgakov) ya-

* Eski Yunanlıların inancına göre sonradan her biri bir işin temsilcisi olarak gösterilen ve Zeus'un kızları tanrısal Nymphe'ler olan Musa'ların adları ve alanları şöyledir: Cleio-Epos ve tarih; Euterpe-Şiir; Thalia-Komedyaya; Melpomene-Tragedya; Terpsikhore-Dans; Erato-Aşk şiiri; Polyhymnia-Tanrısal tören şarkıları; Urania-Gökbilim; Kalliope-Ağıt şiiri; gibi. Daha geniş açıklama için bkz. 100 Soruda Mitologya, B. Necatigil, Gerçek Yayınevi, 1969, s. 101-102, ÇN.

nında, mizahçı komedyada da yaygınlık kazanmıştır (V. Şkvar-kin, L. Sorin, A. Sofronov, vd.)

LİRİK TÜRLER

Lirik'in özgül yanı şudur: Liriğin odağında, yazarın iç dünyası, düşünceleri ve duyguları bulunur, ki bunların içinde de dış dünyanın görüngüleri yansımaktadır. Dolayısıyla lirik türlerin içeriksel saptanışında temel olarak lirik özne alınabiliyor.

Lirik türlerin, benimsenen heyecansal bağlanımla özdeş duyguları biçimlediğini esas alan gelenek, antik edebiyattan kaynaklanmaktadır. Od, satir ve eleji için bu böyledir. Bu türler ilk çıkışlarında, ya bir nesneden, ya bir olaydan, ya da belirli ilişkilerden doğan bir duyguyu dile getiriyorlardı. Birçok eserin kompozisyonlarındaki tasvir edici ve yansıtıcı nitelik ile görece büyük kapsam da bunun sonucu oluyordu. Geleneksel küçük biçim türleri içindeyse, yazıt ya da iğneleme (epigram), sinyazıtı (epitaph) ve madrigal (İtalyan edebiyatı kaynaklı) bulunmaktadır.

Ne var ki, sözü edilen bu türler, liriğin tüm alanını hiç de kucaklamıyor; hele önceki normatif (norm'ları gözeten) tür anlayışlarının aşıldığı 19. ve 20. yüzyıl liriğini kapsamakta bu türler özellikle yetersizdirler. Bu zamanın lirik eserlerinin heyecansal doğası, mekanik bir tür belirlemesini işe yaramaz kılmıştır. Birçok eserde çeşit çeşit duyguların iç içe geçişimi gözlenebiliyor. Sözgelimi Puşkin'in «Ondokuz Ekim» şiirini ele alalım («Orman erguvan renkli altın giysisini fırlatıyor bir yana.»): Bu şiirde lirik söylem, yazarın, sıkıntıyı geriye itip yeniden sevinç duymasına yardımcı olmaktadır.

Bir başka bağlamda da lirik yaşantılar bir tipolojinin nesnesi olabiliyorlar. Epik ve dramatikte olduğu gibi lirikte de, türlerdeki duygu yaşantılarının tipleştirilmelerini dile

getiren ulusal-tarihsel, eğitsel ya da romansal sorunsal yanlar arasındaki ayrımlar saptanabiliyor.

Lirikte heyecansal ifade gücüne uygun düşen biçim, dize- zeli biçimdir (düzyazı biçimindeki lirik çok seyrek görül- mektedir). Lirik bir eser, genellikle bir şiir'dir ve ritim olsun, kıtalara bağlı kuruluş olsun, bütün bunlar şiirin içeriğinin önemli sunuluş araçlarıdır. Geleneksel koşuk çeşitleri, elejik distichon, sone ve triole oluyor; doğu sanatlarında ise bunlar gazel ve rübaî vb. olarak görülüyor. Bütün bunlar, değişik içerikleri dile getirebilen lirik türlerin biçim'leridir.

Şiirin oylum'u da tür biçimlerinin bir yanını oluşturu- yor. Lirikte, küçük biçimler yanında, tasvir edici, yansıtıcı orta oylumlu biçimler, yani od'lar, satirler ve bu arada ele- ji'ler de vardır. Bir de yansıtıcı liriğin büyük biçimi, yani lirik poem bulunuyor (Mayakovski'nin «Omurga Kavalı» gibi). Şarkı için belirlenmiş bir biçim olarak romans da tür yö- nünden anlam kazanabilir.

Yazılı olarak saptanmış liriğin türleri, halk türküsü ve onun çeşitli söyleniş çeşitlerinden doğmuştur.

Od, belli bir önemli nesnenin (bir büyük kişiliğin ya da tarihsel bir olayın, vb.) şairde uyandırdığı coşkun duyguları dile getiren şiirdir. Od'da şair, toplu, vatansever, ulusal duy- gularla özdeşleşir. Tür olarak sorunsal yan od'da ulusal-tarihsel veya eğitsel olabilir. Ulusal-tarihsel od'ları Rus edebiyatında klasikçi şairler, örneğin Lomonosov («Hotin'in Fethi Üstüne Od» vd.) ve romantik şairler, örneğin Puşkin («Özgürlük») ve Rıleyev («Yurttaş Yürekliliği») yazmışlardır. Eğitsel sorunsal yan ise Lomonosov'un Elizabet'e adadığı od'larda belirgindir. Şair, çarichenin önüne Rusya'nın değiştirilmesine yönelik prog- ramını, yani doğal zenginliklere sahip çıkılmasını, bilimin ve sanatın geliştirilmesini ve barışçıl bir dış politika güdül- mesini koymaktadır («Çariçe Elizabet'in 1747'de Tahta Geç- tiği Gün Üstüne Od»). Şairin özlediği, fakat Rusya'nın c ça-

ğında erişilmesi olanaksız olan bu toplum durumu, yürekli-
ce ve içtenlikle övülmektedir.

Od'un törensel koro liriğindeki kaynağı, tanrıları yücelt-
mek için söylenen görkemli övgü şarkısıydı. Örneğin Yunan-
lılarda buna hymne deniyordu ve gene bir özel «Musa»sı
vardı: Polyhymnia. Bu tip temelinde, giderek insanlara ya-
zılan övgü şakıları oluştu. Örneğin, Yunanlıların dünya jim-
nastik yarışmasını kazanmış bir kişiye adanan «epinikion»-
ları («zafer şarkıları»), gibi. Od sözcüğü bundan sonra yavaş
yavaş belli bir türün adı oldu (Yun: Ode — Şarkı). Antik lirik
içinde en fazla Pindaros'un epinikion'ları ile Horatius'un od'-
ları Avrupa od'u üzerinde büyük etki yapmıştır. Malherbe ve
Boileau gibi klasikçi şairler —daha sonra da Rusya'da Lomo-
nosov ve Sumarokov—, bunları model alarak tıpkısını işledi-
ler. Klasikçiler od'u yüksek tür sayıyorlardı ve yazılışını ka-
tı kurallara bağlamışlardı. Od'un kompozisyonu, ardında sıkı
bir mantığın saklı olduğu bir «düzensizlik» göstermeliydi;
dili, mitolojik imgelerle, değişmecelerle, retorik figürlerle ve
retorik söylemin bütün usulleriyle «süslenmiş» olmalıydı; kı-
talar düzeni ise belli bir şemaya uymalıydı. Örneğin, Lomo-
nosov'un modeli uyarınca Rus od'ları, dört ayaklı iambos'-
larla on dizeli kıtalar biçiminde yazılıyordu.

Klasisizmin aşılmasından sonra od, norma bağlı bir tür
olmaktan çıkmaya başladı. Derjavin, od'un içine «aşağı üs-
lup»tan olan mizahçı motifler ve öğeler kattı («Felitsa'ya»
od'u). Sonra sentimentalistlerin acımasız eleştirilerinin he-
def tahtası haline gelen od, zevkli bir alay konusu oldu. Ne
var ki; klasikçi od'un üslup gelenekleri, gerek Radişçev'in ve
Puşkin'in siyasal od'larında ve gerekse Dekabrist'lerin şiirle-
rinde gene de etkinliğini sürdürmüştür.

Satir (yergi, hiciv, taşlama), şairin olumsuz toplumsal
görüngülere ilişkin öfke ve üzüntüsünü dile getiren bir şiir-
dir. Sorunsal yan türü açısından satir eğitsel'dir. Satirci şair,

eleştiri gerektiren ilişkilerin huzursuzluğu içindeki ilerici toplumsal kesimin yükselen sesi olur.

Örneğin Kantemir, satirlerinde Petro dönemi reformlarını savunmuştur; «bilgilenmeyi hor gören» bilinemezçiler ile kökenlerine sığınan «soyluların kötü töreleri»ni ve eski biçimde yaşamayı isteyen herkesi taşlamıştır. Beliski'ye göre 18. yüzyıl edebiyatında Kantemir geleneği, yaşamla en sıkı bağları olan edebiyattı.

Her ne kadar birçok Yunan «iambos»ları da keskin alaylarla doluydu da (Archilochos, Hipponax), bir tür olarak satir ilk kez Roma edebiyatında oluştu: Örneğin Horatius'un, Persius'un ve Juvenal'ın altı ayaklı dizelerle yazılmış şiirleri, gibi. Juvenal, daha sonraki çağların bilincinde «satir musası» (Puşkin) olmuştur.

Klasikçiler olsun (Fransa'da Boileau, Rusya'da Kantemir ve Sumarokov), daha sonra aleksandren dizeler kullanan Rıleyev («Bir Gözdeye») ve Puşkin («Bir Sansürcüye Açık Mektup») gibi romantik şairler olsun, Roma satirini yeniden canlandırmak için uğraştılar. Edebiyatta gerçekçiliğin gelişmesiyle, lirikte ne kompozisyon, ne ritim ve ne de oylum kurallı tanımayan şiir, satirde asal biçim oldu (Nekrasov'un «Zamane Ahlakı», Mayakovski'nin «Oturumlarda Oturup Oturanlar»), gibi).

Eleji, yasla, hüznle ve yaşamdan hoşnutsuzlukla dolu bir şiirdir. Değişik sorunsal yan taşıyabilen eleji, örneğin eğitsel olabilir ve toplumsal siyasal durumların ağrısını dile getirebilir: Lermontov'un «Bakış», Nekrasov'un «Biçilmemiş Tarla» ve «Eleji», Yesenin'in «Son Türkü Benim Söylediğim», şiirleri gibi. Elejide zaman zaman şairin üzüntüleri felsefi çizgiler alabilir, örneğin ölümün kaçınılmazlığından duyulan hoşnutsuzluğa vb. varabilir (Derjavin'in «Prens Meşçerski'nin Ölümü Üstüne», Puşkin'in «Sokakların Gürültüsü İçinde Dolanıp Duruyorum» ve Tyuçev'in «Düşünceler içinde

Yalnız Başıma Oturuyorum Burada», şiirleri gibi). Eleji, şairin çarpıcı değişiklikler sonucu kendi kişisel yaşamından duyduğu derin hoşnutsuzluğu da dile getirebilir. Bunlar da romantik elejiler oluyor (Jukovski'nin «Akşam», Puşkin'in «Senin Yurdunun Parlak Güneşi», Lermontov'un «Yalnız ve Üzgün», Blok'un «Büyük Yürek, Ün, Büyük Eylemler..», Yesenin'in «Memleketime Döndüm», vb.)

Eleji'nin kökeni Yunanlılardaki cenaze şarkısıdır. «Eleji» sözcüğü de başlangıçta belli bir şiir biçimini, yani elejik distichon'u belirtiyordu. Yunan şiirinde (Mimnermos, gibi) ve Roma şiirinde (Tibullus, Propertius ve Ovidius, gibi), elejinin temel konusu aşktı. Klasikçiler antik bir tür olarak elejiye de ilgi gösterdiler; ne var ki eleji, asıl parlamasına «dünya sancısı»nın asal motif olduğu romantizmde erişmiştir. Romantik elejide sabit bir şiirsel sözlüğü de içeren özgül elejik üslup yaratıldı. Giderek bu gelenek aşıldı ve elejinin gerek içeriği, gerekse biçimi son derece değişik çeşitler aldı.

Epigram, epitaph ve madrigal ise liriğin küçük biçimleridir. Edebiyat tarihinde epigram, önce Yunanlılarda geniş bir anlam taşımış (yazıt), daha sonra ise dar bir anlama gelir olmuştur (iğneleme). Yunan epigram'ının (sözcük karşılığı: «Yazıt», «kitabe yazısı») kaynağı, anıtlar ve dikilitaş-üstündeki yazıtlardır. Epitaph (sinyazıtı) da bir çeşit epigramdır, yani mezar taşı üstündeki yazıdır. Yunan epigramlarının içerikleri ve heyecansal renkleri çok çeşitliydi. Bir epigram, belli bir nesnenin tasvirini içerebildiği gibi, bir kişinin tasviri, bir öğreti, bir taşlama, bir aşk duygusunun ifadesi, vb. de olabiliyordu. Fakat epigramın her zaman içerik olarak önemli bir düşünceyi taşıması ve biçim olarak da çok kısa ve öz olması gerekiyordu. Dar anlamıyla epigram ise, (MÖ. 1. yüzyıldan bu yana) çoğunlukla belli bir kişiyi alaya alan kısa ve zekâ dolu bir mizahçı ya da yergici şiir anlamına geliyor (iğneleme). Epigramdaki nükte, özenli bir dilsel biçim-

lemenin ürünüdür. En çok kullanılan usuller, tersinleme. sözcük oyunu, dolaylama, anıştırma, benzetme, vb. dir. Epigram, kesin vuruculuğuyla şaşırtmalı ve çarpıcı olmalıdır. Örneğin Vasili Puşkin'in şu epigramındaki nükte, «mantığa ters» bitişyle ortaya çıkıyor

«Yılan Markel'i ısırdı.

Öldü mü peki Markel? Hayır, tersine; yılanın canı çıktı».

Mizahçı ve yergici epigramlar, edebiyat yoluyla savaşım-
da vurucu bir silâhtır. A. Puşkin, M. Lermontov ve D. Mina-
yev, parlak epigramlar yazmışlardır. Sovyet edebiyatındaki
epigram ustalarıysa, S. Marşak (gerek çevirdiği ve gerekse
kendi kaleme aldığı epigramlar çok dikkate değer), A. Ar-
hangelski, vd. dir.

«İğneleme» anlamındaki epigramın karşıtı, övgü niyeti-
le hafif şakacı ve kısa bir şiir olan *madrigal*'dir; genellikle
bir kadın için yazılır. Madrigal türü, 18. yüzyıl sonu ve 19.
yüzyıl başındaki Rus «şiir albümleri»nde çok yaygınlık ka-
zanmıştı.

LİRİK-EPİK TÜRLER

Lirik içdüşünme ile epik anlatının birleşmesine, çeşitli
türlerin eserlerinde çoğu kez rastlarız (örneğin romantik
poemde). Fakat bir de her zaman lirik-epik nitelik taşıyan
türler vardır,

İşte örneğin *fabl*, kısaca anlatılan bir allegori ile bundan
çıkarılan bir öğretiyi (ahlak'ı) içeren *eğitsel* bir türdür.
Fablin metninde doğrudan söylenmese bile o öğreti amacı bel-
li olur. Fablin lirik-epik temeli, süje ile öğretinin bağlantı-
sından oluşur.

Fabl, halk edebiyatının en eski türlerinden biridir. Genellikle hayvanların ortaya geldiği kişiler sistemi ve öğretici süjesiyle fabl, hayvan masallarına çok yakındır. Edebiyat sanatı olarak fablin oluşumu, Yunanlı fabl yazarı Ezop'la (Aisopos) ilintilidir. Ayrıca Hint fabl derlemesi olan «Pançatantra» da çok ünlüdür. Fablin tarihsel gelişiminde süjenin yavaş yavaş genişlediği saptanıyor. Nitekim La Fontaine'de ve Krilov'da süje olarak çok zengin bir imgeler dünyasına varılmıştır. Hem dizeli, hem de düzyazı biçimlerinde (Lessing ve Saltıkov-Şcedrin) kaleme alınmış fabller vardır. Sumarokov'dan başlayarak Rus fablinde dize ölçüsü yönünden özgür iambos'lar ve çeşitli dize ayağı sayıları kullanıldı. Fabl çoğu kez bir yergi silahı olarak değerlendiriliyor (D. Bednıy, S. Mihalkov).

Balad ise, anlatı ile lirik'in iç içe girdiği bir küçük, süje'sel, dizeli eserdir. Bir lirik yan («ahlak») ile bir de epik yanın (süje) ayrı ayrı görülebildiği fablden farklı olarak balad, lirik ve epik öğelerin ayrılmaz bir bağlantısını oluşturur. Belinski'ye göre baladın esası olay değildir, fakat olayın duyumsanıdır; o olay yoluyla okuyucunun vardırıldığı düşüncedir.

Bu etki, hem baladın temelinde olağanüstü ve çarpıcı bir olayın bulunmasıyla (K. Simonov'un «Topçu'nun Oğlu»ndaki gibi), hem de düzenleniş (kompozisyon) ve üslup araçlarıyla, örneğin olayların hızlı değişimi, dizelerin yinelenmesi ve dize biçimlenişinin kendisi yoluyla, desteklenir. Türün sorsalsal yanı olarak balad, ulusal-tarihsel olabildiği gibi (örneğin, A.K. Tolstoy'un «Vasili Şibanov»u, N. Aseyev'in «Mavi Husarlar»), romansal da olabilir (örneğin, Jukovski'nin «Ludmilla»sı).

Lirik-epik baladın kaynağında Roman halklarının («Ye-ni-latin» ulusların) ortaçağ edebiyatındaki lirik halay şarkıları bulunuyor (İtal: Ballare — Raksetmek, dansetmek, halay çekmek). Balad, parladığı dönemde romantiklerin edebiyatından çok etkilendi. Romantikler, «halksal» olan balad türünü, klasisizmin antik türlerinin karşısına getiriyorlardı. Goethe, Schiller, Macpherson, Scott, Jukovski, Puşkin, Lermontov ve AK. Tostoy'un, birçok baladları vardır. Sovyet edebiyatında da N. Tihonov'un, S. Yesenin'in, A. Surkov'un vd.nin baladları ünlüdür.

Y İ R M İ Ü Ç Ü N C Ü B Ö L Ü M

EDEBİYATIN ULUSAL ÖZGÜLLÜĞÜ VE HALKA BAĞLILIĞI

Edebiyat gelişiminin belli bir evresinde yaratılmış eserler, içerik ve biçim olarak her zaman bir ulusal özgüllük taşırlar. Ulusal kültürün bir bileşeni olarak edebiyat, karakteristik ulusal belliliklerin bir taşıyıcısıdır ve tarihsel olarak, gerek özel doğa ve ülke koşulları, ekonomik ilişkiler ve siyasal düzen temelinde ve gerekse halkın kültür ve edebiyat gelenekleri temelinde oluşan genel ulusal çizgileri dile getirir. Edebiyatın ulusal özgüllükleri bütün bunların bir sonucudur. Derin temelli ve tarihsel gerçeğe uygun içeriğiyle ve biçimsel tam'lığıyla göze çarpan eserler, halk için ve bütün ulus için bir anlam ve önem kazanırlar.

EDEBİYATIN ULUSAL ÖZGÜLLÜĞÜ

Edebiyat bir dil sanatıdır; dolayısıyla yazıldığı ulusal dilin özellikleri onun ulusal özgüllüğünün doğrudan bir ifadesidir. Ulusal dilin sözlük zenginliği, edebiyat eserlerinin tasvir bölümlerinde olsun, kişilerin karakter belirleyici söy-

lemlerinde olsun, hep gün ışığına çıkar. Ulusal dilin sözdizimi, hem düzyazının, hem de dizeli metnin seslenirmesini belirler. Sözcüklerin sesçil yapısı, eserin yinelenemez tınısını yaratır. Günümüz dünyasında ikibinbeşyüzden fazla sayıda dil bulunduğu göre aynı sayıda da ulusal edebiyat olmalı, diye akla gelebilir. Oysa bu sayıda önemli oranda daha azdır.

Henüz ulus olmamış kimi halklar, dil ayrımlarına karşın çoğu kez ortak bir edebiyat geleneği taşımışlar, örneğin öncelikle ortaklaşa bir halk destanına sahip olmuşlardır. Bunun özellikle belirgin bir örneği, elliden fazla değişik dil konuşan kuzey Kafkas halklarının tek bir ortak destanlar dizisini, yani «Narten-Söylenceleri»ni benimsemeleridir. «Ramayana» destanının kahramanlarını, Hindistan'ın değişik dilleri konuşan halkları ve güney Asya'nın başka komşu halkları da tanıyorlar. Kimi halk toplulukları sapa bir ülke numunda ve yöreye daha kapalı hatta yöreden kopuk yaşadıkları için dillerinde değişiklik olsa bile, yaşam koşulları benzer olunca gene de böylesi birliktelikler meydana geliyor, Çünkü bu halklar doğayla savaşında aynı güçlükleri yenmek zorunda kalıyorlar ve gerek ekonomik, gerekse toplumsal aşama olarak aynı düzeylerde bulunuyorlar. Böyle halkların tarihsel yazgıları da çoğu kez birbirine benziyor. Bu nedenlerden ötürü, o halkların yaşama ilişkin düşünceleri ve insansal değer yargıları birbiriyle eşleşiyor ve sanatsal fantazilerinde de aynı türden figürler rol oynuyor.

Öte yandan tam tersine, aynı dili kullanan yazarların da çok değişik ulusal edebiyat sanatlarının temsilcisi olabildikleri görülüyor. Örneğin Arap dilinde yazan Mısır'lı, Suriye'li ve Cezayir'li yazarlar var. Fransız dilini yalnız Fransa'nın yazarları değil, kısmen Belçika'nın ve Kanada'nın yazarları da kullanmaktadır. Hem İngiliz'ler, hem de Amerika'lılar İngilizce yazıyorlar. Fakat bu yazarların eserleri kendi ulusal özelliklerinin damgasını taşıyor. Pek çok Afrika'lı yazar, bir za-

manlar orada sömürge egemenliği kurmuş olanların dillerini kullanarak, pekâlâ ulusal özerklikte eserler yaratıyorlar.

Sanatsal edebiyat, bir başka dile iyi çevrildiği zaman da kendi ulusal niteliğini koruyabiliyor ki, bu da ayrıca karakteristiktir. Gorki, Sovyetler Birliği'nde «birliğin içindeki her halkın her eseri tüm ötekilerin dillerine çevrilebilse ideal olurdu», diye özlemini dile getirmişti, «o zaman hepimiz, her bir ulusun ulusal kültürel çizgilerini daha iyi anlayabilirdik. Bu anlayış ise elbette ki, her bir halkın bireysel çizgisini gölgelemeksizin, ortak, büyük, güçlü ve tüm dünyayı yenileyecek olan toplumcu kültürün doğacağı o birlikli toplumcu kültürün yaratılma sürecini hızlandırırdı» (92). Sonuç olarak dil, ulusal kimliğin önemli bir belliliği olmakla birlikte, edebiyatın ulusal özgüllüğünü tek başına meydana getirmez.

Sanatsal yaratışın ulusal özgüllüğünün oluşumunda çok önemli rol oynayan bir etmen de ortak ülkedir. Çünkü toplumun ilk gelişim evrelerinde, belirli doğa koşulları, insanın doğayla savaşımında ortak ödevleri doğuruyor ve ortak çalışma süreçleriyle ortak alışkanlıkları geliştiriyordu; böylece de adetlerde, yaşam tarzında ve dünyayı kavrayışta belli birliklilikleri meydana getiriyordu. Örneğin Çinlilerde, klan düzeni sırasında doğmuş olan mitolojide, bir «canlı toprak parçası» yardımıyla tufana karşı dayanmış ve böylece halkı su baskınından korumuş aynı ve tek bir kahraman olarak «Hun» tasarımı vardır. Eski Yunanlılarda da gökten ateşi çalıp yere indiren kahraman olarak bir Prometheus bulunuyordu.

Feodal çağın, daha üst düzeyde gelişmiş ilişkileri yansıtan epik aktarımlarında, yaşamın gösterimi de daha çeşitlendi. Örneğin Ermeni epos'u olan «David Sasunski», bahçe ve tarla tarımcılarını anlatır, sulama kanalları yapımından söz eder. Kırgızların «Manas» destanı, hayvancılık yapan insanların göçebe yaşamını, otlak arayışını ve at üstünde yaşamayı biçimlemektedir.

Bir ülkede birlikte oluş. çoğu kez ortak ekonomik gelişmelere ve halkın ortak bir tarihsel yazgısına vardırılmaktadır. Bütün bunlar, yazarın seçtiği konuları olsun, sanatsal imgelerin bildirimlerini olsun, anlatış tarzını olsun ve eğretilenme, benzetme ya da başka sanatsal araçları olsun, hep etkilemektedir. Sözgelışı, kuzeyli halklar sıcaktan ve güneşten sevinç duyarlar; bu nedenle onlarda güzel bir kız, çoklukla «parlayan güneş»e benzetilir. Buna karşılık güneyin halkları güzel kızı «ay»a benzetirler, çünkü gece onlar için güneşin kavurucu kızgınlığından kurtuluş ve serinlik demektir. Rus şarkılarında ve masallarında bir kadının yürüyüşü bir kuğunun süzülmesine benzetilir; Hindistan'da ise «saygın bir filin» salınışına benzetilir.

Bir halk topluluğundan bir ulus oluşumuna geçiş ölçüsünde, ortak anlayış çizgileri de meydana gelir. Edebiyatın ulusal özerkliği de bu durumda yalnızca doğa özelliklerine, yaşam tarzına ve alışkanlıklarına değil, fakat toplumsal yaşamın ulusal özelliklerine de bağlı olur. Sınıflı toplum geliştikçe, köleci toplum, feodal düzen, ya da burjuva toplumu oluştukça, edebiyat da bir o kadar karmaşıklaşan ekonomik ilişkilerin etkisine girer. Bu karmaşıklaşmanın seyri değişiktir; halkların birbirleriyle çok değişik ilinti ve karşılaşma koşulları altında yürür bu karmaşıklaşma. Ama işte bu da özel bir anlayışın ve özel bir ulusal karakterin oluşumuna katkı sağlar. Devletlerin dış ve iç politikaları da birbirinden farklı olur ve bu da kendi niteliğine göre mülkiyet ve hukuk ilişkilerinin doğup yerleşmesini, belli ahlak kurallarının gelişmesini ve nihayet ideolojik düşünüş ve gelenekleri, etki altına alır. İnsanın yetişmesi, daha çocukluktan başlayarak karşılıklı ilişkilerin ve toplumsal görüşlerin çelişki dolu bir sistemi içinde, onun etkisiyle gerçekleşir ve bu, insanın tüm tutum ve davranışını belirler. Demek ki bir ulusal nitelik'in oluşumu çelişkilerle dolu bir tarihsel süreçtir.

Ulusal özelliklerin açığa çıkmasında edebiyatın ayrıcalığı bir yeri vardır. Edebiyatın, gerek zengin çeşitliliği ve gerekse sanatsal bilginin asal nesnesi olan toplumsal karakter niteliğindeki insanla bağlantısı, sanatçıya, bilimcide olmayan bazı olanakları sağlamaktadır. Sovyet bilimcisi İ.S. Kon; «Edebi formüller», diye yazıyor, «tipik ulusal çizgileri, bilimsel formüllerden daha derinlemesine ve daha zenginlikle kucaklıyorlar.. Edebiyat, hem ulusal tiplerin zengin çeşitliliğini, hem de onun somut sınıfsal doğasını ve tarihsel gelişimini gösteriyor» (93).

Çoğu kez şöyle bir görüş egemendir: Ulusal nitelik, yalnızca bir tek ulusa özgü olan ağırlıklı tek bir psikolojik çizgiyle belirlenir..

Oysa böylesi çizgiler değişik ulusların temsilcilerinde de kendini gösterebilir. Dolayısıyla, ulusal niteliğin özgüllüğü, bu çizgilerin belirli karşılıklı bağlantısında ve gelişim yönsemelerinde yatmaktadır. Edebiyat figürleri, aynı bir karakter çizgisinin, ötekilerle birlik halinde nasıl farklı bir ulusal cisimleşmeye vardığını çok açık gösterirler. Örneğin Balzac, Gobseck'in kazanç hırsını sergiliyor, ama psikolojik ifadesinde bu hiç bir şekilde Gogol'un Plyuşkin'inin kazanç hırsına benzemiyor. Hem Gobseck, hem Plyuşkin, her ikisi de servet biriktirme peşindeler; her ikisi de zorunlulukla gereksiz artık ayıramaz olmuşlardır ve her ikisinde de her şey cimrililiğin kuşkucu bekçiliği altında anlamsızca yatıyor. Ne var ki, bu ortak çizgiler birbirinden farklı tarzlarda oluşmuştur; birinde burjuva toplumu yoluyla, ötekindeyse toprak köleliği sistemi yoluyla meydana gelmiştir.

Ulusal niteliğin çizgilerini edebiyatla yansıtmada, eleştirel gerçekçiliğin payı büyüktür. Eleştirel gerçekçiler, eserlerinde, ulusal niteliğin kendi içinde çelişkilerle dolu çeşitliliğini, en değişik toplumsal kesimlerden kişiler üzerinde aydınlığa çıkarma olanaklarına, romantiklerden ve hele klasik-

çilerden çok daha fazla sahip olmuşlardır. İncelikli gerçekçi ayrıntı çizme ustalığındaki bir sanatçı, belli bir karakter çizgisinin, bir duygu ifadesinin ve bunlardaki ulusal özgüllüğün toplumsal koşulluluğunu aktarır.

Eleştirel gerçekçiliğin oluşmasıyla, aynı zamanda edebiyatın kendisinin ulusal karakterinde de yeni bir görünüm gün ışığına çıktı. Edebiyat eseri artık eskisine oranla çok daha büyük ölçüde, ulusunun karakteristik temsilcisi olarak kendini gösteren yazarın kişiliğinin damgasını taşır oldu. Ulusal özgüllük, edebiyat yaratışının bir organik çizgisi durumuna geldi; çünkü karakterler, ulusal özellikleriyle artık yalnızca sanatsal bilginin bir nesnesi olmakla kalmıyorlar, fakat aynı zamanda, halkın ve tüm ulusun ruhunu kendinde taşıyan bir yazarın bakış açısından meydana getiriliyorlardı. Belinski'nin yazdığı gibi, bu hiç de kolay ulaşılır bir şey değildi; çünkü «Rus yazarı, eserlerinde yeteneklice yazma gücüne, 'Rus' olarak yazmaktan çok daha kolay erişiyor»du ⁽⁹⁴⁾. Puşkin'in, Rus ulusal karakterini edebiyatta dile getiren ilk kişi olduğu kabul edilmiştir. Belinski bunu çok yazdı ve Gogol de özellikle isabetli biçimde şöyle özetledi: «Puşkin olağan dışı bir olgu, hatta belki de Rus düşüncesinin ortaya çıkardığı ilk ve tek olgudur; bu, belki önümüzdeki bir ya da iki yüzyıl içinde ancak kendini bize gösterebilecek olan en üst ve son kerte biçimlenişle Rus insanıdır. Onda, Rus doğası, ruhu, dili ve karakteri, öylesine duru bir ince güzellikte yansıyor ki, bir konveks ayna yüzeyinde yansıyan bir manzara gibi sanki..» ⁽⁹⁵⁾. Puşkin'in yalnızca Rus tarihinden ve kendi dönemindeki Rusya gerçekliğinden karakterleri ve olayları dolaysızca meydana getiren eserleri («Boris Godunov», ve «Yüzbaşının Kızı») değil, fakat başka halkların yaşamlarını tasvir eden eserleri de Rus ulusal özgüllüğünü taşımaktadır. «Küçük Tragedyalar» dizisi bunu elle tutulur biçimde gösteriyor. Eser, Almanya'da, Fransa'da, İspanya'da ve İngiliz-

tere'de geçen olayları işlediği halde, gerek bunları işleyen her bir oyun ve gerekse «Küçük Tragdyalar» dizisinin bütünü, Rus ulusal edebiyatının baş eserlerinden olmuştur. Uluslararası gelenekleşmiş belli konuların (örneğin, «Mozart ile Salieri», «Don Juan», gibi, ÇN) bu eserdeki değişik işlenişleri, onlara bir Rus yazarının bakış açısından nasıl yaklaşıldığını gösteriyor. Örneğin (Lon Juan konusunun işlendiği, ÇN) «Taş Misafir»de Puşkin, İspanya'daki yaşamı biçimlerken, İspanyol dramatiğinde ağırlıklı rol oynayan aşk, kıskançlık ve öç alma motifleriyle kendini sınırlamamıştır. Bunları «sanat» sorunu ile kaynaştırmıştır Puşkin: Onun Don Juan'ı, Laura'nın söylediği büyüleyici aşk şarkısının yazarıdır. Şiirsel yeteneği, Puşkin'in Don Juan'ına, İspanya'da yaşamın manastır suratlı törel katılığına alışmış bir kadını bile. karşı duramayacağı biçimde etkileyen sözleri esinlemektedir. İnsan doğasının özgür ve uyumlu sesine duyulan özlem ile geleneksel ulusal yaşam tarzlarının tutuculuğu arasındaki çatışma, Puşkin'in bütün bu oyunlar dizisini baştan sona kuşatmıştır. Bu çatışmanın heyecansal bağlanını ise, Rusya'daki Dekabrist'ler döneminin yaşamı içinde doğmuştur; nitelikim aynı heyecansal bağlanım, Puşkin'in doğrudan Rusya üstüne yazdığı eserlerde de, ve kendi çağdaşlarının eserlerinde de (örneğin, Griboyedov'un «Akıldan Belâ») komedyasında da etkindir.

Böylece 19. yüzyılda Avrupa'da gelişmiş olan eleştirel gerçekçi edebiyat, içerik ve biçim olarak ulusal özgüllüğü hem kapsamlıca hem de derinlemesine dile getirmiştir. Bu edebiyatın incelenişinde, ondaki ulusal karakter, yalnızca psikolojik bağlamda değil, fakat toplumsal-tarihsel bağlamda da taşıdığı düşünceyi belli toplumsal ilişkilerin koşulladığı bir sanatsal yaratış olarak anlaşılmalıdır.

Ulusal karakteristiklere tarihsel olarak bakış ve bunlardaki toplumsal koşullanmışlığın gözetilmesi. bu karakteris-

tiklerin dinamik, değişken bir görüńgü olarak çözümlenmesini gerektiriyor. Halkın yaşam koşullarının değişmesiye bağıntılı olarak ulusal karakteristik de değişir. Örneęin Turgenyev'in «Hor ile Kalinıç» eserindeki Hor, becerikliliğiyle, çalışmayı sevmesiyle ve sağlıklı köy çalışmasının verdiği güçle, toprak köleliği dönemindeki Rus köylüsünün ulusal karakterini cisimleştirmektedir. Hor, zekâsını çoęu kez adaletsiz toplumsal ilişkiler içinde kendini korumak için harcamak zorundadır. Bu arada, toprak kölesi bir köylü olma durumundan bile yararlanmayı başardığı olur. Zekâsı, taşıdığı «Rus kurnazlığı»yla göze çarpar.

Oysa 19. yüzyıl sonunda Korolenko, «İrmak Kımıldanıyor»daki Tyulin figürüyle yeni bir köylü tipini göstermektedir. 1861 reformlarından sonra köylülük değişmiştir. Zenginleşenler, Hor'un sinsi kurnazlık yanını geliştirmiş olanlardır. Bunlar artık kuvvetsiz ve yûreksiz de olabilirler. Emekleriyle yaşamak isteyenlerse sefilleşmişler ve kent proletaryasına katılmışlardır, Tyulin bu ikisi arasında bir yerlerde kalmıştır. Güçlü kuvvetlidir, gözüpektir ve Hor'dan hiç de daha az akıllı değildir. Yaşamdan hoşnutsuzdur, ama gücünü neye kullanacağını da bilemez ve o yaşamdaki umutsuzluğun bilincine varmanın, içkiye sığınmanın, eylemsizliğin, acısını çekmektedir. Kahramanca çabalar için gerekli olan enerjisinin ve zekâsının anlık parlamaları ise, yer etmiş uyuşukluk ve aldırılmazlık içinde hep erir gider. Bu nitelikler Tyulin'i, köylülükteki Rus ulusal karakterinin bir taşıyıcısı olarak biçimlemektedir; ama bu ulusal karakter biçimlemesi orada artık, halkın emekçi yığınlarının yeni bir tarihsel gelişim basamağında yapıyor. «Vetluga'nın bu hantallığının edebiyattaki hiç bir 'köylücük'le benzer yanı yoktu, fakat aynı zamanda Vetluga, Rus insanının kendisine, yani ancak en büyük tehlike anında, içinde hayata yönelik etkin bir girişimin uyandırabildiği o bir saatlik kahramana da. bir o kadar çok ben-

zerlik taşıyordu», diye yazmıştır Gorki ⁽⁹⁶⁾. Ekim devrimi ise Rus ulusal, karakterini yeniden değiştirdi ve bu değişimi de herhalde en kapsamlıca gösteren, Furmanov'un Çapayev figürüdür. Turgenyev'in Hor'da ilgisini çeken ve Tyulin'de kapalı kalarak uyuklayıp ancak tehlike durumlarında bir an için kendini gösteren çizgiler, Çapayev'de gün ışığına çıkıyor. Kahramanın gücü ve gözüpekliği, ortak dava için verilen savaşta doğal bir tarzda dile geliyor ve kurnazlık, kendi güçlerini doğru değerlendirerek düşmanın en zayıf yanını bulma yetisine dönüşüyor. İnsanlar içinde ayrıcalı bir duruma gelmiyor kahraman; tam tersine, savaşım için harekete geçmiş olan halkıyla bütünleşme duygusu onun gücünü artırıyor. Rus «tevekkül»ü, Çapayev'de, sefer sırasında çıkan güçlükleri ve yetersizlikleri önemsememeye dönmüştür. Bunu yaparken o kahraman, aynı niteliği yalnız kendinde değil, savaşçılarında da oluşturuyor. Araştırmacılar, başka halkların ulusal karakterinde de benzeri dönüşümleri saptamışlardır.

Demek ki ulusal karakter, tarihsel olmayan, tarih dışı, ya da tarih üstü bir kategori değildir. Ulusal karaktere, tarihsel gelişimi ve değişimi içinde bakılmalıdır. Ulusal özerklik, toplumun ataerkil kesiminin yaşamında çoğu kez belirgin biçimde kendini gösterirken, uluslararası kültür ve düşün yaşamının ürünleriyle sıkı ilişki içindeki toplum çevrelerinin tutum ve davranışlarında ulusal karakter çizgilerini ve ulusal özgüllüğü açığa çıkarmak çok daha zordur. Bu nedenle de ulusal özerklik sorununa yüzeysel ve sığ yaklaşan kimi yazar ve eleştirmenler, kısmen tutucu öğeleriyle birlikte ataerkil yaşam tarzını idealleştirirler. Hatta kimi zaman yurt sevgisinin, bir sanatçıyı, ulusun yaşamındaki ilerici olguları gözden kaçırmaya bile sürüklediği olur.

Gerek, uluslar arasındaki farklılıklara yönelik ilginin aşırı abartılması ve gerekse, bir ulusun adet, töre ve yaşam

alışkanlıklarının öteki ulusların hepsinden daha üstün olduğuna inanmak, yalnızca tutuculuğa değil, fakat nasyonalizme de vardırabilir. İşte o zaman egemen sınıflar, ulusal duyguyu ve halk sevgisini kendi çıkarları için kötüye kullanmaya başlarlar.

Örneğin 1830'larda çarlık Rusya'sındaki hükûmet çevrelerinde bir «resmi halksallık kuramı» yaratılmıştı. Burada «halksallık»tan, mutlakçı egemenlik ve Ortodoks'luk önünde iki kat olup yerlere eğilmek anlaşıyordu. İlerici güçler doğal olarak bu kurama karşı çıktılar. Sagoşkin, Kukolnik vb. yazarların böylesi bir «halksallık» çerçevesindeki yaratışlarının kısırlığını ve zararlılığını, Puşkin, Gogol ve Belinski sık sık ortaya koymuşlardır.

Edebiyatın ulusal özgüllüğü, onun toplumsal anlamının dışında görülemez. «Her ulusal ültürün içinde iki ulusal kültür vardır», diye yazılmıştı yüzyıl başında (1913), «Bir, Pu-rişkeviç, Guçkov ve Struve'un büyük-Rus kültürü vardır, ama bir de Çernişevski ve Plehanov'un adlarıyla karakterize olan bir büyük-Rus kültürü vardır. Ukrayna'lılarda da böyle iki kültür vardır, Almanya'da, Fransa'da, İngiltere'de olduğu gibi.» Edebiyatın ulusal özerkliğinin farklı anlamı, «ulusal» ve «halka bağlı»* kavramları arasındaki diyalektik bağla ilintilidir,

EDEBİYATIN HALKA BAĞLILIĞI

Sanatsal yaratışa ilişkin olarak «halka bağlılık» kavramı ile «ulusal» kavramı arasında uzun süre bir ayırım yapılmamış-

* «Halksallık» ve «halka bağlılık» karşılığı olarak Rusça'da tek bir «narodnost» sözcüğü bulunuyor (benzer biçimde, «halksal» ve «halka bağlı» için de yalnızca «narodny» sözcüğü var.) Dolayısıyla bundan sonra «narodnost» karşılığı olarak, metindeki anlamına göre, ya «halksal ve halka bağlı» deyiimi, ya da bunlardan biri kullanılacaktır. AÇN.

tır. Ulusal edebiyat sanatları oluştuğunda, Herder, halk söylencelerinin incelenmesine dayalı olarak, sanatın ulusal özgüllüğü için bir kuram geliştirdi. 1778/1779'da Herder «Türkülerde Halkların Sesi» derlemesini yayınladı. Herder'e göre halk edebiyatı: «Halkın kendine özgü oluşunun çiçeği»ydi, «halkın, dilinin ve ülkesinin olsun, işlerinin ve önyargılarının olsun, acılarının ve büyükenmelerinin olsun, müziğinin ve ruhunun olsun, bütün bunların kendine özgü oluşunun bir çiçeği»ydi halk edebiyatı ⁽⁹⁷⁾. Yani Herder, ulusal «töz»ün dile gelişini öncelikle halkın emekçi katmanlarının ruhsal özgüllüklerinde görüyordu. Herder'in böyle, «pleb»lerin (halk yığınlarının) dil sanatına yönelmesiyle alay edenler de olmuştu.

Ulusal özgüllük sorunuyla ilintili olarak halk yaratışına duyulan ilgi, 18. yüzyıl için yasalı ve ilerici bir gelişmeydi. Feodal evrede ulusal özerklik en güçlü olarak sözlü aktarılan halk yaratışında ve ondan etkilenen eserlerde (Rusya'da «İgor Destanı», Fransa'da «Roland Destanı» vb.) dile geliyordu. Egemen sınıf, çalışan yığınlar ile kendisi arasına bir uçurum koymayı ve özel konumunu vurgulamayı istiyordu. Bu sınıf, kozmopolit bir kültür peşindeydi ve çoğu kez yabancı bir dille konuşurdu. Bunun karşıtı olarak, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında ilerici kişiler —aydınlanmacılığın ve romantizmin temsilcileri— halk edebiyatına yöneldiler.

Hele Rusya'da bu, özellikle yeğın biçimde kendini gösterdi. Çalışan yığınların yaşam tarzlarının çok uzağında bulunan Dekabrist soylu devrimciler için, halk edebiyatıyla tanışmak, halkı anlamamanın ve onun çıkarlarıyla bağıllık kurmanın bir yolu olmuştur. Mutlakçı egemenliğe ve toprak köleliği sistemine karşı mücadelede Dekabrist'ler, halkın özgürleştirilmesi için önemli bir görev yapmışlar ve zaman zaman halk yaratışının ruhuna girmeyi de başarmışlardır. Örneğin Rıleyev, yığınlarca «halksal» olarak benimsenmiş olan

«Yermak'ın Ölümü»nü yazmıştı. Rıleyev'in ve Bestujev'in ajitasyon şarkıları da çok yaygınlık kazanmıştır.

Gerek Dekabrist'lerin edebiyatı ve gerekse onlara yakınlık duyan yazarların, özellikle de Puşkin'in edebiyatı, zafer kazanarak, ezilen halka özgürlük sağlaması beklenen ilerici ve devrimci hareketin ilgi ve çıkarlarını dile getiriyordu. Bu edebiyat, **karakter** olarak ulusal ve anlam olarak da **halka bağlı** ve **demokratik**'ti. Ne bunu izleyen on yılların yazarları ve ne de eleştirmenleri, henüz bu kavramlar arasında bir ayrım görmüyorlardı. Örneğin Belinski, Puşkin'i ve Gogol'ü sürekli «halksal şairler» diye niteliyordu, ama bu deyimden o, bu şairlerin yaratışlarındaki ulusal özerkliği anlıyordu. Ancak çalışmasının sonlarındadır ki Belinski, halka bağlı bir edebiyatın özünü kavramıştır. Bu belirleyici dönüşü sağlayan ise, Dobrolyubov'un «Rus Edebiyatının Gelişmesinde Halksallığın Payının Düzeyi Üstüne» (1858) adlı makalesi olmuştur. Burada artık eleştirmen, «halksallık»tan, edebiyatın ulusal karakterini değil, fakat halkın emekçi yığınlarının «bakış açısının» edebiyatta dile gelişini anlıyordu.

Makalenin bitiminde Dobrolyubov, Gogol için şöyle yazmıştı: «Görüyoruz ki Gogol de, en iyi yaratışlarında **halka bağlı bir bakış açısına çok yaklaştığı halde**, bilmeksizin yapmış bunu, yalnızca sanatçı duyumuyla böyle yaklaşmış. Buradan daha öteye gitmesi gerektiği ve tüm yaşam sorunlarını halka bağlı aynı bakış açısıyla gözden geçirmesi gerektiği, kendisine açıklandığındaysa Gogol, önce kendisi irkilmiştir..» (98).

Gogol'ün çağdaşı olan ve köylülerin yaşamını iyi tanıyan yazar A. Koltsov, halk yığınlarına Gogol'den çok daha yakındı. Ama Dobrolyubov aynı makalesinde Koltsov için de şunları yazıyordu: «Koltsov halkla sıkı bağlantı içinde yaşadı, halkın sevincini ve acısını dile getirmeyi bildi. Ne var ki, onun edebiyatında da yeterli perspektif genişliği yoktur.

Halkın alt sınıfı, Koltsov'da, genel çıkar ve ilgilerden yalıtık, yalnızca kendi özel gündelik gereksinimleriyle görünmektedir»(99).

Dobrolyubov için ideal olan, geniş halk yığınlarını bilinçli olarak kendi ülkelerinin ve çağlarının toplumsal çıkarlarına yönlendiren edebiyattı. Böyle bir edebiyatı, daha Dobrolyubov'un kendi zamanında, Nekrasov ve öteki demokrat yazarlar yarattılar. Dobrolyubov ve 1860'ların devrimci demokrat yazarları, yayınlarında ezilen halk yığınlarının ilgi ve çıkarlarını dile getirdiler ve bunu genel ulusal gelişimin çıkarları düzeyine yükselttiler. Edebiyatta gerçekten halka bağlı olmanın temel koşulu, onlara göre, halk yığınlarının çıkarlarıyla çakışan en ilerici çağdaş düşünceleri açıklıkla söylemektir.

Aslında her dönemin eserleri halka bağlı olabilir; yazarların kendileri bunun bilincinde olmasalar bile!.. Bir edebiyatın halkla bağlılığı ancak somut tarihsel olarak belirlenebilir. Burada soru, bir yazarın, kendi zamanı içinde hangi eserleriyle, nasıl ve ne ölçüde halk yığınlarının çıkarlarını dile getirdiği, biçiminde konmalıdır. Ayrıca şunu da gözden uzak tutmamak gerekir ki, halk yığınlarının çıkarları, değişik gelişim evrelerinde çok değişik tarzlarda da olsa bütün ulusun çıkarlarından zaten yalıtık değildir, onlarla sıkı sıkıya bağlıdır. Bir yazarın halka bağlılığı, gerek eserlerindeki düşünsel yönsemenin derinliği ve gerçeğe uygunluğuyla, gerekse sanatsal biçiminin ve üslubunun tamlığıyla belirlenir. Sanat eserinin, bir çağın toplumsal mücadeleleri içindeki rolü bunlara bağlıdır.

Halkın yaşamındaki gelişim evrelerini belirlemiş ve ulusal tarihinde dönüm noktaları olmuş tarihsel olayları işleyen eserlerin anlamı çok büyüktür. Zorunlu olarak toplumun tüm kesimlerinin katıldığı böyle olayların meydana getirilişinde yazar, ulusunun o gelişme aşamasındaki gücünü ne-

rede gördüğünü ve kendi konumunun «halka bağlı bir bakış açısına» ne kadar uygun düştüğünü özellikle açık seçik belli eder. Örneğin L. Tolstoy'un destan-roman'ı «Savaş ve Barış'ta, yazarın halka bağlı konumu, yalnızca Rus askerlerinin savaş alanındaki kahramanlıklarını veya bir çete savaşı için biraraya gelen köylüleri göstermesiyle değil, fakat gerek Aristokrat salonlarında ve gerekse yüksek karargâhlarda vatansızlık gösterişi olarak söylenen sözlerdeki içi boş yapmacıklığı da ortaya dökmesiyle gün ışığına çıkıyor. Halkın kahramanlıklarından duyduğu heyecan ile egemen sınıfın asalaklığından duyduğu kahrılı üzüntü, yazarın bir ve aynı toplumsal ideallerinin ifadesidirler. Barış zamanındaki çok yönlü yaşamı da kaygıları ve eğlenceleriyle, sevgi ve nefretleriyle meydana koyarken, L. Tolstoy, gene aynı dünya kavrayışını izlemiştir.

Emekçi yığınların yaşamlarına, onların çalışmalarına ve kendilerini ezenlere karşı mücadelelerine adanmış eserler de daha az önemli değildir: Örneğin Nekrasov'un «Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?» poemi, gibi.

Yazar yalnızca egemen sınıfın yaşamının eleştirel gösterimine de yoğunlaşabilir ve bunu halkın bakış açısından ortaya getirebilir. Egemen kesimlerin tutumlarının toplumsal gelişmeye nasıl engel olduğunu sergilemekle de yazar, gene ilerlemeye hizmet eder. Nitekim, Gogol'un «Ölü Canlar» romanı, yalnızca yazarın bu romanda Rusya'nın genişliğinden söz etmesi nedeniyle değil, fakat derebeyler çevresinde kişiliğin güdük kalışını, ulusal ideallerin yitip gidişini ve insanların «ölü canlar»a dönüşümünü gösterdiği için de halka bağlı bir eserdir. Aynı şey, sınıflı toplumun çelişkilerine ışık tutan yergici-taşlamacı eserler için de geçerlidir.

Egemen sınıfın, doğup büyüdüğü çevrenin anlamsızlığına karşı çıkan ve gerek insan ilişkilerinin, gerekse etkinliklerin başka biçimleri için yol arayan en iyi temsilci-

lerinin işlendiği eserler de halka bağlı olabilirler: Örneğin, Puşkin'in «Yevgeni Onegin» eseri, Turgenyev'in ve L. Tolstoy'un en iyi romanları, Gorki'nin «Foma Gordeyev» ve «Yegor Bulıçov» eserleri, gibi. Lenin, L. Tolstoy'un yaratışına her şeyden önce şu nedenle büyük değer veriyordu: Çünkü Tolstoy, eserlerinde, «derebeylerce ezilmiş bir ülkede devrime yaklaşılan bir çağda» halkın protestosunu dile getirmişti. İç dünyanın yansıtılışına yoğunlaşan ve çevreye karşı çok çeşitli heyecansal tepkileri yansıtan lirik eserler de, eğer düşünsel yönsemelerinin derinliği ve gerçeğe uygunluğuyla ve sanatsal biçimlerinin tamlığıyla etkiliyorlarsa, halka bağlı olabilirler. Örnek olarak Petrarca'nın ve Shakespeare'in sone'lerini, Byron ve Şelley'in, Puşkin ve Lermontov'un, Heine ve Blok'un, Yesenin ve Mayakovski'nin liriğini gösterebiliriz. Böyle bir sanat, bir ulusun ve tüm insanlığın moral, heyecansal ve estetik deneyimlerini zenginleştirir.

Halka bağlı eserlerin yaratılışında en önemli rolü, yazarın dünya görüşünün ve ideallerinin ilericiliği ya da en azından yaratışının eleştirel yönsemesi oynar. Yaratışlarının yalnızca eleştirel yanıyla ilerici olan yazarlar, toplumsal tutumlarında genellikle tam tutarlılık göstermiyorlar. Örneğin A. Ostrovski'nin yaratışı için bu yargı verilebilir. Onun o kendiliğindenci demokratik dünya anlayışının zaman zaman ataerkilliğe kayan duygudaşlık içinde belirmesi çok karakteristiktir. Bunu yaparken Ostrovski, ulusal özgüllüğün olumlanışını, bir eserin anlamlılığı için de ölçüt sayıyordu. Halkın nesnel ve tüm ulusu kucaklayan çıkarlarını kavramış yazarların halka bağlılıkları ise daha şaşmaz'dır. Nekrasov, Korolenko, Çehov, Gorki ve toplumcu gerçekçi edebiyatın yazarları, gibi. Ancak, gerici idealler taşıyan yazarlar da halka bağlı eserler yazabilirler, O zaman halka bağlılığın derecesi, eleştirisinin derinliğiyle belirlenir. Nitekim Lenin'in, L. Tolstoy'un son dönem yaratışını değerlendirme tarzı böyle anla-

şılabilir: Tolstoy'un kendi idealleri, ataerkil köylülüğün «hamhayalleri»ni yansıtır, fakat yazarın bilincinde o dönemdeki egemen toplum düzenine karşı son derece eleştirici bir tavır yaratıyordu ve yazarı «her çeşit maskeyi düşüren» bir gerçekçiliğe vardırdı. Halkın çıkarlarının kapsamlıca ve derinlemesine dile getirilmesi ancak, o çağda tüm ulus için ilerici anlam taşıyan ideallerle birlikte olur. Halka bağlı edebiyat, ulusun, emekçi kitlelerin kurtuluşuna ve yeni bir toplumsal düzenin kuruluşuna hizmet eden ilerici güçleri için ve onların toplumsal hareketleri için düşünsel donanım oluşturmaktadır. Halka bağlı edebiyat, toplumun alt katmanlarının siyasal aktivitelerini yükseltmekte ve emekçileri, gerek baskıcı otorite tasarımlarından ve gerekse hep mülk ağalarının iktidarına bağlı olma düşüncesinden kurtarmaktadır. Eserlerinin düşünsel zenginliğini her okuyucuya aktarabilmek için sanatçı, o eselere biçim ve üslup bakımından en üst düzeyde tamlik kazandırmak zorundadır. Öyleyse bir eserin halka bağlılığı, geniş ölçüde o eserin, kitlelerin düşünsel-estetik eğitimine katkıda bulunmasıyla belli olur.

Bu işlevin yerine gelmesi için halkın edebiyata ulaşabilmesi, edebiyatın içine girebilmesi gerekir. Rus edebiyatının yüzyıllar süren gelişimi boyunca, halka bağlılığın olamayışının temel nedenini Dobrolyubov, okuma yazma oranının düşüklüğü dolayısıyla edebiyatın kitlelerden uzak kalmasına bağlıyordu. Dobrolyubov Rusya'daki okur çevresinin darlığından son derece büyük acı duymaktaydı. Edebiyatın önem ve anlamı, «onun etki çevresinin darlığı oranında azalıyor»du ve: «Bu durum, edebiyatın büyük anlamını ve insanlık üzerindeki verimli etkinliğini her düşlediğimizde, bizi buz gibi yapan ve üstünde derin endişelerle düşünmemiz gereken bir kötü durumdur», diyordu Dobrolyubov (100).

Kaldı ki bir eserin halka ulaşmasını yazar, salt okuyucuların nabzına göre şerbet vererek, onların edebiyat anlayış düzeylerinin üstüne hiç çıkmayıp onları da hiç yükseltmeyerek, yalnızca dışsal bir ulaşma biçiminde sağlıyorsa, bununla da halka bağlılık belirlenemez. Halka gerçekten bağlı bir yazar, kendi çağında tüm ulusun çıkarlarını ilgilendiren sorunlara yönelir ve toplumun demokratik katmanlarını da bu sorunları anlamaya yöneltir.

Şu da var ki, bir ulusun kültürde gelişme süreci asla yalıtık biçimde yürümez. Edebiyatın, bir yandan halka bağlılığı ve ulusal anlamı ile öbür yandan **genel-insansal** anlamı arasındaki karşılıklı ilişki, son derece önemlidir. Bu karşılıklı ilişki, bir ulusun ve edebiyatının insanlığın gelişmesinde oynadığı rolle bağıntılıdır. Böyle bir karşılıklı ilişkinin gerçekleşmesinin bir koşulu, yazarın, bir halkın yaşamında geçen süreçler içinde, **insanlığın gelişmesinin** süreçlerini, sınırsal inandırıcılıkla meydana getirmesidir.

Nitekim, Homeros'un destanları, eski Yunanlıların insan biçimi verilmiş mitolojik tasarımları içinde dile gelen ulusal özerklikleri yoluyla, tüm halkların, K. Marx'ın «insanlığın çocukluğu» dediği o ilk gelişim evrelerini, özellikle **tam** olarak yansıtmaktadır. Rönesans döneminin İtalyan edebiyatı olsun (Dante, Petrarca, vd.) veya İngiltere'de Shakespeare'in dramları olsun, mutlakçılık dönemindeki Fransız klasikçi dramatiği olsun, ya da burjuva devrimleri çağında Byron'un romantik edebiyatı olsun, burjuva toplumunun gelişme çağında Fransa'daki (Balzac, Flaubert), İngiltere'deki (Dickens) ve Rusya'daki (Puşkin Gogol, L. Tolstoy, Dostoyevski, Çehov ve Gorki) eleştirel gerçekçilik olsun, hep benzer yolla dünya düzeyinde anlam taşıyorlar.

Halka bağıllığın, ulusallığın ve genel-insansal'lığın bütünleşmesi, en belirgin olarak toplumcu gerçekçiliğin edebiyatında dile gelmektedir. Yeni bir toplumun kurulma mücadelesinde kişiliğin gelişimi, tüm insanlık için anlamlı ve önemli olarak kendini gösteriyor. Sözgelişi N. Ostrovski, «Ve Çeliğe Su Verildi» romanında, Pavel Korçagin'in yaşantılarını genelleştirerek somut bir ulusal görüngü biçimi üzerinde bugün bütün insanlık için anlamlı olan idealleri ve çabaları sergilemiştir. Roman bu nedenle pek çok dile çevrildi ve Korçagin kişiliğine, Yulius Fuçik, Ludmil Stoyanov, Todor Pavlov ve Willi Bredel gibi kararlı bilimsel toplumcular yüksek değer verdiler. Devrim ve iç savaş üstüne yazılmış, örneğin Şolohov'un «Durgun Don»u, Mayakovski'nin poemleri, gibi pek çok önemli eser de uluslararası anlam kazandı.

En iyi edebiyat eserleri tüm dünyanın malı olurlar. Bunların yazarları, kendi dönemlerini, o dönemin geçmişle bağlarını, gelecekle bağlarını ve böylece de tarihin ileriye doğru akışını, meydana koyarlar. Böyle eserler, eksilmez genel-insansal anlamlarını ve dünya düzeyindeki tarihsel anlamlarını hep korurlar; toplumun bilincinde yüzyıllar boyu yaşarlar ve gerek her bir halkın, gerekse tüm insanlığın yasalı gelişim basamaklarının «anıtları» olurlar. Yeni toplumsal gelişim evrelerinde de bu eserler tüm dünyada birbirinden çok değişik içeriksel görünümelerde yeniden bulgulanırlar ve her seferinde yeni bir düşünsel-estetik güncellik kazanırlar.

- 1) B. Brecht, «Küçük Organon» için Ekler; Schriften zum Theater, Cilt 7. Berlin und Weimar 1964, s. 67.
- 2) «Yazarın kişiler sistemi üstüne çalışması» ile karşılaştırınız : A. G. Ceytlin. Trud Pisatelya, Vaprosı psihologii tvorçestva. kul'turı i tehnikı pisatel'skogo truda, 1962.
- 3) A. Fadeyev, Über Literatur, Berlin 1973, s. 384 f.
- 4) Bkz : L. N. Tolstoy'un A. S. Raçinski'ye mektubu; Toplu Yapıtları, Cilt 16, Berlin 1971, s. 518.
- 5) V. I. Nemiroviç-Dançenko, Stat'i Reci. Besedi. Pis'ma, 1952, s. 140.
- 6) F. Schiller, Der Verbrecher aus verlorener Ehre; Schillers Werke'de, Nationalausgabe, Cilt 16, Weimar 1954, s. 8 f.
- 7) N. G. Çernişevski, L. N. Tolstoy'un «Çocukluk ve Ergenlik Yılları» — «Savaş Öyküleri», Çernişevski'nin Estetik ve Edebiyat Eleştirisi Yazıları'ndan, Dresden 1953 s. 67 f.
- 8) A. Çehov, Minik Köpekli Kadın, Gesammelte Werke'in Einzelausgaben'de, Cilt 2, Berlin 1958, s. 342.
- 9) E. Hemingway, Tod am Nachmittag, Hamburg 1957, s. 163.
- 10) A. V. Lunaçarski, Siluëty, 1965, s. 130.
- 11) Alıntının kaynağı A. Pavlovskiy'dir. O psihologičeskom analitse v sovetskoy literature (v istoriografičeskom aspekte), Problemi psihologizma v sovetskoy literature, 1970, s. 19.
- 12) Homeros, İlias, Weimar 1959, s. 110.
- 13) Aynı yerde.

- 14) N. M. Lyubimov, Servantes-master slova (Nablyudeniya perevodçika), Servantes i vseirnaya literatura'da, 1969, s. 114.
- 15) Ruskie pisateli o literaturnom trude, 1954-6, Cilt 3, s. 221.
- 16) Süje'nin içerik zenginliğı için bkz: E. Dobin, Jitsnenniy material i hudojestvenniy syujet, 1956.
- 17) M. Gorki, Über Literatur, Berlin und Weimar 1968, s. 365.
- 18) B. V. Tomaşevskiy, Teoriya literaturı, Poëtika, 1930, s. 134-136. Bu çerçevedeki terimler dizgesi, daha sonraki on yılların birçok edebiyat bilimcisi tarafından da desteklendi. (Bkz: L. S. Vigotskiy. Psihologiya iskustva, 1965, V. V. Kojinov, Syujet, fabula, kompoziciya, Teoriya literaturı'da, Oznovnye problemı v istoričeskom ozveşçenii. Rodı i tsarı literaturı, 1964.)
- 19) G. B. Shaw, The Quintessence of Ibsenism, 1891.
- 20) K. S. Stanislavski, Mein Leben in der Kunst, Berlin 1951, s. 376.
- 21) G. F. W. Hegel, Aesthetik, Cilt 1, Berlin und Weimar 1976, s. 203.
- 22) Aristoteles, Poetik, Leipzig 1972, s. 237.
- 23) N. Boileau-Despréaux, Die Dichtkunst, Halle 1968, s. 55
- 24) A. S. Puşkin, Gesammelte Werke in sechs Bänden, Cilt 5, Berlin und Weimar 1965, s. 34.
- 25) V. G. Belinski, Die Werke Aleksander Puschkins, Sekizinci Makale, Über Die Klassiker der russischen Literatur'da Leipzig 1953, s. 164.
- 26) D. Furmanov, Sobranie soçineniy v 4 tomah, Cilt 4, 1961, s. 388.
- 27) A. A. Blok, Soçineniya v 8-mi tomah, Cilt 3, 1960, s. 297.
- 28) J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Leipzig 1968, s. 46.
- 29) A. N. Veselovski, İstoriçeskaya poëtika, 1940, s. 51.
- 30) L. N. Tolstoy, Predislovie k angliyskomu itsdaniyu traktata «Çto takoe iskustvo?» ile karşılaştırınız. Polnoe sobranie soçineniy, Cilt 30, 1951, s. 128.
- 31) S. Zalıgın, O hudojestvennom yatsıke i hudojestvennom obratse, Vobrosı Literaturı'da, 6/1969, s. 120 f.
- 32) M. Prişvin, Netsabudki, 1969, s. 83.
- 33) Gerek portre, gerek manzara ve eşyaların meydana getirilmesine ilişkin olarak ayrıca bkz B. Galonov, Jivopis'slovom, 1975.
- 34) P. Sergeenko, Tolstoy i ego sovremenniki, 1911, s. 228 f.

- 35) F. W. Schelling, Frühschriften. Eine Auswahl in zwei Bänden, Cilt 2. Berlin 1971 s. 1205 f.
- 36) F. M. Dostoyevski, Toplu Mektupları, 1833-1881, München 1966, s. 52 f.
- 37) Bkz : V. V. Kojinov, K probleme literaturniç rodovi janrov; Teoriya Literaturı, Osnovnie problemi v istoriçeskom ozveşçenii'-de Rodı i Janrı literaturı, 1964. s. 48.
- 38) M. Gorki, Über Literatur'da, Berlin und Weimar 1968, s. 315.
- 39) Th. Mann, Versuch vom Theater, Gesammelte Werke, Cilt 11'de, Berlin und Weimar, 1965, s. 25.
- 40) Yuriy Oleşa, Ni dnya bets stroçki, 1965, s. 252.
- 41) A. Baboreko, I. A. Bunin, Materialı dlya biografii, 1967, s. 180.
- 42) G. F. W. Hegel, Aesthetik, Cilt 1, Berlin und Weimar 1976, s. 203.
- 43) F. Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?, Schillers Werke'de, Nationalausgabe, Cilt 20, Weimar 1962, s. 90.
- 44) F. Tal'ma, O sceniçeskom izkustve, 1888, s. 33.
- 45) G. F. W. Hegel, Aesthetik, Cilt 1, Berlin und Weimar 1976, s. 235.
- 46) A. S. Puşkin, Gesammelte Werke in sechs Bänden, Cilt 5, Berlin und Weimar 1965, s. 34.
- 47) E. Zola, Le Naturalisme au Théâtre, Oeuvres critiques, Cilt 34'de, Paris 1929.
- 48) L. N. Tolstoy, Über Shakespeare und das Drama, Gesammelte Werke'de, Cilt 14, Berlin 1968, s. 295.
- 49) Aristoteles, Poetik, Leipzig 1972, s. 13.
- 50) G. F. W. Hegel, Aesthetik, Cilt 2, Berlin und Weimar 1976, s. 478.
- 51) J. R. Becher, Über Literatur und Kunst, Berlin 1962, s. 555.
- 52) Bkz : Vinokurov, Poëtsiya i misl', 1966, s. 31.
- 53) J. R. Becher, Über Literatur und Kunst, Berlin 1962, s. 555.
- 54) A. S. Puşkin, Gesammelte Werke in sechs Bänden, Cilt 1, Berlin und Weimar 1968,
- 55) V. G. Belinski, O ruskoy povesti i povesťyah g. Gogolya («Arabeski» i «Mirgorod»), olnoe sobranie soçineniy'de Cilt 1, 1953, s. 268.
- 56) V. G. Belinski, Die Gedichte M. Lermontovs; Über die Klassiker der russischen Literatur, Leipzig 1953, s. 250.
- 57) V. G. Belinski, Polnoe sobranie soçineniy, Cilt 1, 1953, s. 45.

- 58) Lirik şiirlerde sanatsal söylemin düzenleyici örülüğü (kompozisyonel organizasyonu), Yu. M. Lotman tarafından Analits poetičeskogo teksta'da incelenmiştir; 1972.
- 59) N. Aseyev, Rabota nad stihom, 1929, s. 71 f.
- 60) M. Gor'kiy, O literature, 1953, s. 651.
- 61) A. N. Veselovskiy, Psihologičeskij paralellizm i ego formı v otrajenii poetičeskogo stilya, İstoričeskaya poetika'da, 1940, s. 126.
- 62) Aynı yerde, s. 188 ile karşılaştırınız.
- 63) Aynı yerde, s. 188 f.
- 64) Aynı yerde, s. 178.
- 65) A. N. Vezelovskiy, İstoričeskaya poetika, 1940, s. 73 ile karşılaştırınız.
- 66) K. Bücher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1902, s. 349.
- 67) G. F. W. Hegel, Logik, Cilt 3, Leipzig 1963.
- 68) Lev Tolstoy, Briefe an seinen Freund Vladimir Çertkov, Winterthur 1950, s. 68.
- 69) L. Tolstoy, Briefe. İkinci Cilt. 1886-1910, «Gesammelte Werke», Cilt 17, Berlin 1917, s. 28'de.
- 70) L. Tolstoy, Aesthetische Schriften; Gesammelte Werke, Cilt 14, Berlin 1968, s. 499.
- 71) G. Plehanov, Kunst und Gesellschaftliches Leben, Berlin 1975, s. 269.
- 72) Aynı yerde, s. 271.
- 73) Aus den Aesthetischen und literaturkritischen Schriften N. G. Çernişevskis, Dresden 1953, s. 63.
- 74) G. F. W. Hegel, Aesthetik, Cilt 2, Berlin und Weimar 1976, s. 349.
- 75) M. Y. Saltıkov-Şçedrin, Pompadour und Pompaclourin, Berlin 1954, s. 280 f.
- 76) Aynı yerde, s. 284.
- 77) Ruskie pisateli o literaturnom trude, 4 Cilt, 1954-6, Cilt 3, s. 155.
- 78) V. G. Belinskiy, O ruskoy pövesti i povestyah g. Gogolya; Polnoe sobranie soçinenniy, Cilt 1, 1953, s. 264.
- 79) MEW Cilt 20, s. 20 f.
- 80) V. Hugo «Cromwell»'in önsözü.
- 81) MEW, Cilt 37, s. 44.
- 82) Aynı yerde, s. 44.

- 83) V. G. Belinskiy, Ruskaya Literatura v 1843 godu; Polnoe sobranie soçineniy, Cilt 8, s. 82 f.'de. Altı çizili yerler bu kitabın yazarı tarafından çizilmiştir.
- 84) N. A. Dobrolyubov, Wann endlich kommt der Tag?. Ausgewählte philosophische Schriften, 1951, s. 453.
- 85) Lenin, Werke, Cilt 16, s. 327.
- 86) M. Gorki, Über Literatur, Berlin und Weimar 1968, 405.
- 87) Bkz.: Teoriya literaturı, Cilt 2, 1964; M. Bahtin, Voprosı literaturı i éstetiki, 1975; G. N. Pospelov, Problemi istoričeskogo ratsvitiya literaturı, 1972, vb..
- 88) G. F. W. Hegel, Aesthetik, Cilt 2, Berlin und Weimar, 1976. s. 452.
- 89) Aristoteles, Poetik, Leipzig 1972, s. 25.
- 90) Aynı yerde, s. 21.
- 91) N. Boileau-Despréaux, Die Dichtkunst, Halle 1968, s. 63
- 92) M. Gor'kiy, Sobranie soçineniy v 30-ti t., Cilt 30, 1956, s. 365 f.
- 93) I. S. Kon, Nacional'nyj karakter-mif ili real'nost'?; İnostrannaya literatura, 9/1968, s. 228'de.
- 94) V.G. Belinskiy, Polnoe sobranie soçineniy, Cilt 8, 1958, s. 565.
- 95) N. V. Gogol, Einige worte über Puşkin; Gogol Ein Lesebuch für unsere Zeit, Weimar 1954, s. 428'de.
- 96) M. Gor'kiy, Its vozmopinaniy o V. G. Korolenko; O literature, 1953, s. 166'da.
- 97) J. G. Herder, Stimmen der Völker in Liedern, Leipzig 1968, s. 155.
- 98) N. A. Dobrolyubov, Sobranie soçineniy, v 10-ti t., Cilt 2, 1962, s. 271. (Altı yazar tarafından çizilmiştir.)
- 99) Aynı yerde, s. 263. (Altı yazar tarafından çizilmiştir.)
- 100) N. A. Dobrolyubov, Sobranie soçineniy, v 10-ti t. Cilt 2, 1962, s. 225 f.

A

Abartma 189, 190 → **Yükseltme**,
Hiperböl
Ad'lar (İsim'ler) 131 → **Dilbilgisi**
Adiandırıcı Anlam 131 → **Nominal**
Anlam
Adiandırıcı - Gösterimsel (Adlandı-
rarak Meydana Getiren) 133
Ağız (Şive) 128
Aksiyon 27, 28d., 36-43, 45, 46, 57, 84,
 85, 94 → **Eylem**
Aksiyonun Dış Dinamiği 27, 30
 — **Gelişimi** 39
 — **İç Dinamiği** 27
Aktarım 48
Aleksandren Koşuğu 347, 359
Alman Romantik Estetiği 74
Allegorik (Temsili İstiareli) 186, 187,
 361 → **Yerinel**
 — **İmge** 188
 — **Simgesellik** 187
Alt türler 86
Amblem 188, 189
Ana tür 86, 99, 329 → **Dramatik**,
Epik, **Lirik**

Anlamsal 130 → **Semantik**
 — **Dışavurum, İfadelilik (-Ekspres-**
vite) 134, 136
 — **Heyecansal** 133
 — **İşlev** 133
 — **Sözdizimsel** 212
Anlatan-İleten 73, 108 → **Anlatım**,
İletim
Anlatı 83
Anlatıcı (Anlatan Ben) 74, 76, 126
 — **Figürler** 77
Anlatıcının söylemi 72
Anlatım (Anlatımcı, Anlatan) 52, 53,
 109 → **İletim**
Zamanı 53
Anlatılan Zaman 53
Anlatma 72
Anlatmacı Biçim 92
Antik (Çağ) 49, 91, 281, 355
Avrupa Edebiyatı 267
 — **Destanlar** 74
 — **Edebiyat** 270, 337, 356
 — **Epos** 80
 — **Komedyalar** 29
 — **Oyunlar** 89

— Roma Edebiyatı 216
— Roman 339
— Tragedya 11, 29, 89
— Tür 360, 363
— Yazarlar 269
— Yunan Edebiyatı 216

Aposiopese 45
Aruz-Hece Tartışması 235d.
Asal (Figürler, Nesne, Nitelik, Öge)
81, 89, 101, 180 → Yan (Kişiler),
Yardımcı Öge
Aşağı (Üslup, Tür) 284, 358 → Yüksek
Ataerkil (Köylü Yaşamı) 290
Avrupa Edebiyat Sanatları 270, 288
— Entellektüel Dramı 351
— Romanı 339
Ayak 228, 229 → Dize Ayakları
Aydınlanmacılık 347, 355, 374
Ayrışmamış 157, 189 → Sinkre-
tistik, Klan, Klan Düzeni

B

Bağlaç 131 → Dilbilgisi
Baht Dönümü 28, 29 → Peripeti
Balad 45, 363
Ballare (Raksetinek) 363
Benzetme 367
Biçim 10, 159, 172, 248-251, 264, 357
— Türleri 333
Biçimbilimsel 137
Biçimin İçeriğin Gerisinde Kalması
264, 265
Biçimsel Okul 26
Bildirme (Haber) 196
Bilim (-sel) 120, 217
Bilimsel Söylem 223 → Sanatsal
Olmayan Söylem
Birey (-ler) 9
Bireylik (İndividüalite) 105

Bireyselleştirme 15
Birlikli (Aksiyon) 37
Bitiş 44
Boyar 143d.
Bulguya (Tanımaya, Bilgiye) Varma
45
Burjuva (Acıklı Oyunu) 350
— Dramı 91, 350
— Kapitalist Toplum Koşulları 311
— Sanatı 20
— Toplumu 380
Büyük Biçim 34
Büyük Biçimli Epik Eserler 36
Büyük Dramatik Biçim 94

C

Cins'sel Adlandırma (Cins İsim) 132
→ Dilbilgisi, Özel Adlar

Ç

Çağrışımsal 132
Çastuşka 201
Çatışma 30, 33, 35, 38, 40, 43, 121 d.,
344, 345, 348, 352, 354
Çerçeve Aksiyon 78
Çin Halk Tiyatrosu 95
Çocuk Edebiyatı 57
Çok Seslilik 23
Çöküş (Dekadans) Edebiyatı 311,
341
Çözüm 38-43

D

Daktylos 230, 231
Dans 101
— Türküleri 235
Decektif Romanı 97
Değişnecc 113, 148-170 → Mecaz
Değişmeceli (Dolaylı) 133, 149,
150 → Mecazlı

- Anlam 187, 247
 Dil 165, 168, 171
 — Simgesel Anlam 187
 — Sözcük 156
 Değme (Temas) 189 → Düzdeğiş-
 mece
 Dekabrist (-ler) 295, 358, 370, 374
 Destan (-lar) 10, 12, 22, 54, 56, 64, 81
 82, 101, 330 → Söylenceler
 Deux ex machina (Çözümün “Gök-
 ten Zembille” İnmesi) 286
 Devrikleme (İnversion) 212-216
 Dış Aksiyon 28, 29, 84
 Dışsal Çatışma 94
 Dışavurucu İçsel Anlatım 135
 Didaktik (Düz Öğretici) 286 → Eği-
 tici
 Dil 119
 — Bağlamı 160
 — Bilgisi 181
 — Lehçeleri 120
 — Sanatı 159
 Dilbilgisel 121, 166
 — Biçim 159
 — Özellik 120
 — İlkeler 120
 Dilsel (Araçlar) 10
 — Biçim 156
 — Gösterim (Meydana Getirme) 159
 — Nesnel Gösterim Çeşitleri («Nes-
 nel Olarak Meydana Getirme»nin
 Dilsel Çeşitleri) 170, 174, 176, 179,
 182, 189-192
 — Ölçübirim 224, 225
 Dürambos 274, 346
 Diyalektik 14 d., 373
 Diyalog 21, 22, 55, 58, 59, 69, 83,
 124, 129
 Dize (Mısra, Vers) 226, 227
 — Ayakları 237, 238, 241, 242, 362
 — Bitimi 231, 232
 — Gövdesi 231
 — Ölçüleri 241
 — Sistemleri 235
 Dizeli 329, 331, 345, 362
 — Biçim 265, 330, 357
 Dizin (Sentagma) 223
 Doğa (Görüngüleri) 154, 164, 173, 217
 — Süreçleri 164
 — Ve Kişileştirme 154, 173
 — Ve Kır İmgeleri 69
 Doğaçlama 51
 Doğalcılık 302 → Natüralizm
 Doğal Okul (Rus) Yazarları 344
 Doğa'nın Abartılması 190
 Doğrudan Nedensellik (Doğrudan
 Kausalite) 13d. 14d. → Nedensel
 Bağlar
 Dolantı (Entrik, İntigue) 29, 281
 Dolayımı → Değişmeci
 Dolaysız Bağlantı (İlinti) 156, 162,
 189
 Dolaysız Koşutluk 184
 Doruk (Kulmination) 38, 39, 40, 43
 Dolnik 241, 242 → Hece Ölçekli To-
 nik Dizeler
 Dram 15, 40, 42, 82-86, 92, 96-98,
 258, 348, 349, 352
 — Oynanışı 96d.
 — Yaratışı 96d.
 — Yazarı 48, 82, 83
 Dramatik 13d., 83d., 85, 87, 93, 99,
 329, 344, 356 → Ana Tür
 — Aksiyon 37, 94
 — Ana Tür 86, 99, 344, 345
 — Biçim 94
 — Eserler 10, 15, 21, 25, 26, 30, 32,
 47, 82, 89, 93, 95, 99, 103, 251, 280,
 285
 — Eylem 95
 — Figürler 89
 — Heyecansal Bağlanım (-Patos)

- **Metin** 93
- **Söylem** 90
- **Tiyatro** 96d. → **Epik Tiyatro**
- **Tür** 84, 88, 91, 96, 98, 350
- Dural (Duruk, Hareketsiz) → Statik**
- Duygu Dünyasının Diyalektiği** 16
- Duygulu İğnelemeli Tasvirler** 77
- Duygusal Lirik** 107
- Düğüm** 37, 38, 40, 41, 43
- Dünyevi (Yersel)** 271, 273
- Düşünsel Çatışma** 351
- Düşünsel-Duygusal** 64
- Düşünsel Estetik** 381
- Düşünsel - Heyecansal** 125, 126, 151, 160, 289
- **İçerik** 120
- **İlişkiler** 79
- **Yorum** 254
- **Yönseme** 259, 284
- Düşünsel İçerik** 160, 344
- Düşünsel-İfadeli** 252
- Düşünsel İlişki** 194
- **Lirik** 107
- **Yaşam** 87
- **Yönseme** 168, 264, 274, 376, 378
- Düz Epiteta** 202
- Düz Karşılaştırma (Benzetme)** 157, 159
- Düz Koşutluk** 173
- Düzdeğişmece (Mecaz-ı Mürsel, Metonymia)** 149-153, 159, 164, 189, 205
- Düzdeğişmeceli (Dolaylama)** 161
- **(Epiteton) Belgeç** 162
- Düzenleyim (Düşenleniş)** 28 d., 47, 71, 94, 118, 247, 280, 362 → **Kompozisyon**
- Düzyazı (Prosa)** 254, 271, 330, 331, 337, 345, 362 → **Nesir**
- Düzyazı Şiir (Mensur Şiir)** 92

- Edebi (—Sanatsal Biçim)** 265
- Edebiyat Akımları** 332
- **Bilimcileri** 49, 104
- **Dili (Norm'ları)** 121-123, 126, 128
- **Eserleri** 247
- **Figürleri** 105, 174, 251
- **Kahramanı** 17
- **Sanatları** 15, 266
- **Söylemi** 121, 140
- **Süje'leri** 42
- Edebiyatın Türleri (Janr'ları)** 116, 329, 332 → **Ana Tür, Alt Türler**
- Eğitici** 331 → **Didaktik**
- Eğitsel** 345, 351, 355, 357-361
- **Eserler** 338
- **Notlar** 344
- **Sorunsal** 338, 357
- **Tür** 336
- Eğretileme (Metapher)** 115, 135, 142, 148, 151, 154-157, 161-167, 189, 367
- **İstiare**
- Eğretilemeli İmgeselilik** 112, 205
- **Epiteta** 165, 202
- Einführung** 351 d.
- Eleji** 357, 359, 360
- Elejik Distichon** 357, 360
- Eklemlenış (Artikülasyon)** 234
- Eksilti (Elips)** 206
- Ekspresif** 73 d., 114
- Ekspresivite** 111, 114, 116, 143, 206
- Eleştirel Gerçekçilik** 299, 303, 309, 310, 313, 314, 328, 338, 355, 368, 380
- Eleştirel Yönseme** 327
- Empatik** 199 d. → **Etkilemeli**
- Empresyonistler (İzlenimciler)** 72
- Epigram** 360, 361
- Epik** 14 d., 52, 53, 57, 74, 75, 81, 83 d., 85, 88, 90, 99, 329, 336, 345, 356

→ **Aua Tür**

— **Ana Tür** 99

— **Anlatı** 82, 134

— **Anlatun** 72, 118

— **Anlatma** 342

— **Biçim** 36, 62, 73, 95

— **Destan** 204

— **Dram** 95

— **Edebiyat** 177

— **Eserler** 10, 15, 21, 25, 26, 30, 32, 34, 42, 47, 54, 61, 74, 78-81, 98, 103, 107, 116, 136, 216, 333

— **Kuruluş** 95

— **Tiyatro** 89, 96 → **Dramatik Tiyatro**

— **Türler** 74, 75, 80, 185, 187, 335

— **Yazar** 55, 95, 103, 147, 280

Epilog 41, 43

Epinikion 358

Episod 13 d., 94

Epitaph 360

Epiteton (-lar) 62, 202-207, 212

Epos 15, 74, 208, 277, 284, 334 → **Destan**

Eski (Çağlar) 53

— **Yunan** 238, 267

Eskil Biçim (Arkaizm'ler) 112, 140-143

Estetik 222, 226

— **Birliği** 264 → **Üslûp**

— **Biliş** 146

El Yazmaları 234

Etkilemeli (Vurgu) 198, 199 d. → **Empatik**

Etkilemeci Yineleme 212

Eylem (Aksiyon) 27, 34, 35, 38, 53, 55, 56, 58, 82, 85, 94, 95, 153, 285
Yoğunluğu 87 → **Yoğunlaştırılmış Sûje**

— **Gelişimi** 40

Eyleyen Kişiler 10, 74, 82

Ezgi (Söylemin) 195-198

Ezgisel 197

F

Fabl 12, 26, 34, 45, 57, 187, 270, 284
361, 362 → **Öykü**

Fantastik 327, 355

— **İçerik** 159, 189

— **Motif** 48

Fars 354

Faktografik 254, 255 → **İmgeler**

Ferrara Okulu 279

Feodal Çağ 368

Figürler 9 d., 10, 12, 15, 29, 43, 47, 51, 56, 62-64, 74, 79, 86, 144 → **Kişiler**

Figürler Sistemi 13-15

Figürlerin Söylemi 23

Fiktif 89 d., 124 → **Yapıntılı**

Fütüristler (Fütürizm) 101, 139

Filologlar 119

Folklor 187, 242, 337

Fonetik → **Sesçil**

Fransız Aydınlanmacılığı 301

— **Klasikçiliği** 123, 284, 289, 347, 380

— **Romantizmi** 292

G

Gallisizm'ler 121

Gazel 259

Gelişkin Benzetme 179, 180, 181

Genel Tasarım 173

Genel Türsel Özellik 132

Genelleyici Bilgi - Öğreti'sel 132

Gerçekçi (Edebiyat, Romanlar, Yazarlar) 49, 65, 67

Gerçekçilik 259, 260, 359 → **Eleştirel Gerçekçilik, Toplumcu Gerçekçilik.**

— **Ölçütü** 259

— **Dönemi** 340

Geriyeye Bakış (Retrospektif) 47
Gestalt 9 d. → **Kişi, Figür**
Gotik 263
Göl Okulu 290 → **Romantizm**
Görselleştirici 254 → **İmgeler**
Gösterimci (Göstermeci) 18, 159
Gösterge (İşaret) 132
Görüngü (-ler) 72, 132, 137, 143,
 149-154, 156-158, 166, 170, 174, 186,
 188, 189, 251
Görüngülerin Özdeşleşmesi 157 →
Özdeşleme
Grotesk 62, 99, 353, 355
H
Haberci 11
Hafif Şiir 289
Halk Destanı 365
 — **Edebiyatı** 217, 362, 374
 — **Masalları** 173
 — **Türküleri** 173, 182, 226, 357
Halksal (—lık) 363, 373, 375
Hareket 34, 97 → **Aksiyon, Eylem**
Hareketin Özgünlüğü 221
Hece Ölçekli Dizeler 234—239
Hece Ölçekli Tonik Dizeler 234, 239,
 240
Heroik Poem 334 d.
Heyecansal (Emosyonel) 44, 47, 160
 — **Bağlanın (Patos)** 20, 319, 330,
 337, 344, 352, 356, 370
 — **Eğretilemeli Epiteon** 205
 — **İçdüşünme** 116, 118
 — **İfade Gücü** 357
 — **İfadelilik (Ekspresivite)** 133, 160,
 172, 176, 194, 202, 206, 213, 247
Heyecansal İmgesel 194, 199, 200
Heyecansal-Retorik 219, 220
Heyecansal süreç 21
Heyecansallık 115
Hikâye 15, 333 → **Öykü**

Hiperbol 190 d. → **Abartma, Yükseltme**
Hümanizm 276 → **İnsancılık**
Hyperdaktylos 232
İ
İambos 229, 359, 362
İç Aksiyon 27-29, 30, 84, 85
İç Bağlantılar 43, 44, 47
İç Monolog 58-62
İçdüşünme 100, 116 → **Refleksiyon**
İçer İşleme (Telkin) 106
İçeriğin Biçimin Gerisinde Kalması 265
İçerik 248-252, 263, 264
İçeriksiz Nitelik 256
İçli-Duygucu (Sentimentalist) 144
İçsel (Durum, Eylemlilik, Güdü, Diyaloğlaşma) 15, 17, 28
İçsel-Düşünsel (-Zihinsel) 17, 101, 103, 106
İçsel-Düşünsel Gelişim 35
İçsel-Düşünsel Yaşam Kavrayışı 101
İçsel ve Heyecansal Devrim ve Gelişim 296
İfadeci-Simgesel 305
İfadelilik 143, 147, 197 → **Ekspresivite**
İğneleme 156 d., 356, 360, 361 → **Epigram**
İğnelemeli Değışmece 156 → **Ter-sinleme, İroni**
İlgeç'ler (Edat'lar) 131, 159 → **Dil-bilgisi**
İletim 55, 56 → **Anlatım**
İmge (-ler) 133
İmgelem (Muhayyile) 133
İmgelerle Düşünme 24
İmgeleştirme 185
İmgesel 151

— Anlam 122, 151
 — Dilsel Deyim 150
 — Ekspresif (İfadeli) 123, 264
 — Eser 254
 — Düz Koşutluk 180
 — Koşutluk 174-176, 179, 183, 186
 — Söylem 159
 — Sözcük 151
 İmgesellik 123, 188, 189, 264
 İlinti (Aidiyet) 152, 160, 161 → Düz-
 değişmece
 İdealist Yaklaşım 298
 İdealize Tasvirler 62
 İdil 337
 İki Ögeli Eğretileme 166, 167
 İki Ögeli (Düz, İmgesel) Koşutluk
 175, 179, 181, 183
 İmyazı (Stenografi) 104
 İngiliz Romantizmi 290
 İnsancılık 281 → Hümanizm
 İntonasyon 193 d. → Seslendirme
 İspanya Rönesans'ı 279
 İroni 156 d. → Tersinleme, İğnele-
 me
 İstiare → Eğretileme
 İşitsel (Akustik) 236
 İtalyan Hümanist Edebiyatı 276
K
 Kafiye → Uyak
 Kahraman 9, 10, 53
 Kahramanlık Destanları (Söylence-
 leri) 29, 56
 Kamuya İletim Söylemi 223 → Sa-
 natsal Olmayan Söylem
 Kapsamlayış (Synekdoche) 150, 153
 Karakter 9
 — Gülünçlüğü 353
 Karşılaştırmacı (Komparatist) 50,
 51
 Karşıtların Birliği 251

Karşılık (Antitez) 156, 211
 Katharsis 346
 Kavramsal Düşünce 122
 Kılıç ve Pelerin Oyunları 281
 Kıta (Bağlam) 241
 Kilise Slavca'sı (Eski Bulgarca)
 122, 271
 Kişiler 9 → Figürler
 — Sistemi 12, 14, 114
 Kişilerin Eylemi 55
 Kişilerin Söylemi 21, 23 d., 53, 61
 Kişileştirici Eğretileme 171
 Kişileştirmé 171
 Klan (Soy, Sop) 270
 Klan Düzeni 158, 270, 366 → Ay-
 rımlaşmamış, Sinkretistik
 Klasik-Destan 53
 — Doğu Asya Dramı 96
 — Estetik 99
 — Rus Edebiyatı 338
 — Yunan Edebiyatı 274
 Klasikçi (-ler) 49, 296, 299, 358, 368,
 369
 — Dönem 93
 — Kurallar 93
 — Dram Yazarları 286
 — Komedy 355
 — Tiyatro 97
 — Şairler 160, 358
 — Tragedya 347
 Klasikçilik (Klasisizm) 11, 37, 49,
 88, 91, 94, 99, 163, 282, 284, 287,
 294, 332, 358, 363
 Kleio 163 d. → Musa'lar
 Klerus 271
 Komedy 15, 86, 87, 101, 270, 284,
 330, 350-356
 Komedyada Demokratikleşme 355
 Komik Yönsme 219
 Kompozisyon 10, 14, 78, 95, 113, 343
 → Düzenleyim (Düzenleniş)

Koordine Karşılaştırma 181
Koro (-başı) 89
Koşuk Çeşitleri 357
Koşuklu (Manzum) 222, 226
Dram 228
— **Söylem** 160, 221, 228, 229, 231, 232, 233 d., 242 → **Nazım**
Koşuksuz Söylem 221 → **Nesir, Düzyazı**
Koşuntu (San Belirtici) 167, 203 → **Dilbilgisi**
Koşutluk 171
Koşutluğun Dışına Çıkma 178
Köy Notları (Sovyet Edebiyatında) 344
Kural 121 → **Norm'lar, Normatif Kuramcılar** 74
Kuruluş 95, 96, 114 → **Yapısal İşlev**
Küçük Biçim (Türleri) 356
Küçük Biçimler (Liriğin) 360
Küçük Dramatik Biçim 94
Küçük Düzyazı Biçimi 333
Küçük Epik Biçim (-Biçimli Epik Eserler, Kısa Öyküler) 37, 342
Kültür Ekleri 144, 145
Kültür Görüngüleri 161, 173
— **L —**
Lehçe Öğeleri (Diyalektizm'ler) 123
Liberal-Aydınlanmacı 303
Lirik 90, 100, 101, 136, 145, 146, 160, 172, 207, 210, 215, 274, 277, 283 d., 329, 356, 363
— **Dil** 115
— **Düzensizlik** 115
— **Edebiyat** 148
— **Eserler** 106, 107, 110, 116, 216
— **Halk Türküsü** 187, 232
— **İçdüşünme** 117, 170, 181, 361
— **Nesir** 117

Özne 105
Poem 110, 357
— **Sanatsal İmgeler** 106
— **Söylem** 100, 101, 164, 201, 356
— **Şiir** 241
— **Türler** 356, 357
— **Yaratış** 110
— **Yazar** 147
Lirik-Epik Balad 363
— **Fabl** 337
— **Eser** 116, 117, 136, 251, 329, 361
Lirik-Romantik 210
Lirik'in Nesnesi 100
Lirik'te Gerçekçilik 108
Logaede 241
— **M —**
Maddi Kültür Görüngüleri 173
Madrigal 356, 360, 361
Manevi Kültür 250
Mantıksal 202
— **Vurgular** 198, 199 → **Ritmik Vurgu, Etkilemeli Vurgu**
— **Yüklem** 198
Mağribi 263, 272
Manzara İmgeleri 69
Masal (-lar) 12, 56, 64, 187, 330
Mecaz (-lı) 133 → **Değişmece (-li)**
Meditasyon 107 d.
Mekân 41, 152
Mekânsal Düzdeğişmece 161
Mesel (Parabel) 22, 57, 351
Metafizik 282
— **Düşünüş** 282
Metafizikçi 282
Metrik 238 → **Metrum**
— **Dize** 239
Metrum 240
Mimarlık 101, 263, 276
Mimik 97
Mimiksel Davranışlar 64

Mitos (-lar) 22, 49, 56, 208
Mitolojik 50, 267, 366
— İmge 111, 358
— Okul 49
Mizahçı-Güldürücü 168, 330
Mizahçı Komediya 356
Mizahçı Motif 358
Mizahçı ve Yergici Epigram 361
Modern (Dram, Dramatik) 47, 348, 352
Monolog 21, 22, 54, 58-61, 69, 73, 90, 97, 129
Montaj 46, 47, 96, 97
— Kompozisyonu (Kurgulu Düzenleyim) 47
Müzik 101

N

Nakarat (Kavuştak, Refrain) 209
Nasyonalizm 270
Natüralizm 279 → **Doğalcılık**
Nazım 225 → **Koşuklu Söylem**
Nedensel (Kausal) 13 → **Doğrudan Nedensellik**
— Bağlar 13 d., 13
Nesir (Prosa) 167, 222, 329, 330 → **Düzyazı, Koşuksuz Söylem**
Nesirde Ölçübirim 224 → **Ölçübirim**
Nesnel 65
Nesnel Gösterim ("Nesnel Olarak Meydana Getirme") 57, 179 → **Dil-sel-Nesnel Gösterim Çeşitleri**
Nesnel İçerik 10 d.
Nesneler Dünyası 61
Nesnellik 204
Nesnelleştirici (Eğretileme) 155
Niceliksel (Düzdeğişmece) 150, 153
Niteliksel (Düzdeğişmece) 150, 153
Niteliksel Özgüllük 309
Nominal Anlam 131 → **Adlandırıcı Anlam**

Normatif 356
Norm'lar 123 → **Kural**
Notlar 343, 344
Novel (Novella) 279, 280, 288, 340, 342, 343 → **Öykü, Hikâye**
Nötr 134 → **Ekspresivite, İfadellik**

O

Od 274, 283, 287, 330, 356-358
Okuma Dramları 98, 99, 345
Ölçümsüz Koşutluk 178-180
Opera Resitativi 196
Orta Oylumlu (Orta Büyüklükte, Uzunlukta) Düzyazı Biçimi 333
Ortaçağ 281
— Avrupa'sı 339
— Avrupa Dramatigi 93-95
Edebiyatı 337
— Mister'leri 12
Ortodoksluk 373
Otobiyografi 77 → **Özyaşam Öyküsü**
Otopsikolojik 102
— Şiir 105
Oylum (Hacim, Büyüklük, Uzunluk) 357
Oyun Süresi 83
Oxymoron 212

Ö

Öğreti Oyunu (Lehrstück) 351
Önek 133, 137, 138, 145, 147, 160 → **Dilbilgisi**
Ölçübirim (Takt, Vuruş, Ölçü) 223, 229, 245
Önöykü 42, 43
Önyinelem (Anapher) 208
Öykü 2, 21, 42, 53, 55, 72, 81, 82, 101, 330, 333 → **Fabl, Hikâye, Novel**
Özdeşleşme (Özdeşleştirme, Özdeş-

lik) 150, 158, 178

Özel Adlar 131 → **Cins'sel Adlar**
(Cins İsimler)

Özgül Özellik 130

Özgür Koşuk (Özgür Ritmler) 245

Öznel-Göstemeci 75

Özyaşın Öyküsü 53 → **Otobiyogra-
fi**

Özyaşam Romanları 48

P

Parabel → **Mesel**

Pastoral 68

Peripeti 28, 29, 30 → **Baht Dönümü**

Perspektif 14 d., 74, 76

Pikaro Romanı 340

Pleb 374

Poem 35, 167

Poetik (Poetika) 65, 283 d.

Polyhymnia 358 → **Musa'lar**

Portre (—ler) 62,69

Povest 330 d., 330, 333, 335, 336,
338, 341, 343

Problematic → **Sorunsal (Yan)**

Proletarya 20

— **Yazarı** 20

Prolog 41,42

Prosodi (Sağdeyi) 225, 235

Prototip 48

Psikolojik Notlar 344

Q

Qui pro qua 354

R

Rapsod 83 d.

Raznoçintsı 121

Refleksiyon 107 → **İşdüşünme,
Medltasyon**

Retorik Figür 358

Retorik Seslendirme 218

Ritım 221

Ritmik 222

— **Atlama** 231

— **Koşutluk** 175

— **Ölçülülük** 221

— **Örölmüşlük** 130

— **Vurgu** 198, 229 → **Etkilemeli
Vurgu, Mantıksal Vurgu**

Roı Şiiri 102

Roma Edebiyatı 267, 337

— **Komedyaları** 93

— **Satiri** 359

— **Tiyatrosu** 92

Roman 10, 15, 20, 35, 55, 74, 81—83,
101, 339—341

Roman Dilleri (Romanik) 236

Romans 357

Romansal 340, 345, 357

— **Anıatı** 340

— **Çatışma** 349

— **Eleji** 359

— **Poem** 342

— **Povest** 341

— **Türler** 338

Romantik (-ler) 290, 296, 299, 368

— **Dönem** 93

— **Edebiyat** 68, 290

— **Heyecansal Bağlanım (Patos)** 290

— **Öncesi (Dönem)** 93

— **Poem** 342, 361

— **Şairler** 357

— **Yaratış** 146

Romantizm 17, 293, 295, 323, 332, 347

— **Çağı** 63, 91

Romantizmin Yönsemesi 164

Rönesans 16, 31, 48, 191, 278-281,
339, 342, 380

— **Dönemi** 275

— **Edebiyatı** 29, 337, 342

— **Komedyaları** 29

— **Tragedyaları** 29

Rûbai 357
Ruhsallaştırma 15-20
Ruhun Diyalektiği 18, 115, 304
Rus Edebiyatı 272, 303, 317, 343, 379
 — **Gerçekçiliği** 125
Rus Fabli 363
 — **Gerçekçileri** 303
Romantikleri 295

S

Sabit (Ritmik) Vurgu (Dize Sabiti)
 229, 245 → **Ritmik Vurgu**
Sahnesel Bölüm (Sahne Episod'ları) 54, 58, 94-96
Sanatsal (Anlam) 79
 — **Biçim** 13, 15, 25 → **İçerik**
 — **Bilgi** 101
 — **Bilinç** 183
 — **Birlik** 260
 — **Dil** 262
 — **Düşünüş** 160
 — **Düzyazı** 335, 339
 — **Edebiyat** 98, 130, 172, 201, 207, 250, 254, 282, 297, 334, d., 366
 — **Eğretileme** 135
 — **Fikir** 15, 25
İfadeliilik (Ekspresivite) 220
 — **İmge (-ler)** 170, 183, 254, 367
 — **Olmayan Edebiyat** 159
 — **Olmayan Edebiyatın Söylemi**
 223 → **Bilimsel Söylem, Kamuya İletim Söylemi**
 — **Söylem** 79, 118, 119, 122, 129, 133, 135, 136, 143-148, 152, 159, 167, 168, 170, 193, 197-202, 206, 207, 212-215, 217, 221-224, 247
 — **Söylem Sözcükleri** 138
 — **Tam'lık** 130, 253, 256, 262, 265
 — **Yapıntı (Fiksiyon)** 59
 — **Yaratış** 307
 — **Yazın** 170, 173, 176, 183, 218, 235,

334 d.
Satir (Hicviye) 237, 284, 287, 330, 356, 357 → **Yergi-Taşlama**
Semantik 163, 165, 167 → **Anlamsal**
Sentimentalist'ler 358 → **İçli-Duygular**
Sentimentalizm 17, 68, 138, 139, 290, 294
Serim (Ekspozisyon) 41, 43
Serüven Romanı 91
Sesçil 232
Seslendirme (Tonlama, Titremleme)
 193 → **İntonasyon**
Seslendirmeser Ritim 227
Seslendirmeser-Sözdizimsel 135, 193, 240, 247, 264
Seyirlik Oyun 245
Sıfat (-lar) 131 → **Dilbilgisi**
Sıradan Konuşma Dili 138
Simge (Sembol) 115, 181, 182
Simgeciler (Sembolistler) 241
Simgecilik (Sembolizm) 165, 184 d.
Simgeleyici 159
Simgesel (Sembolik) 182
 — **Araç** 186
 — **Değişmece** 188
 — **İmgeler** 182, 183
 — **Türkü** 182
Simgesellik 184, 185, 188
Sinema (Sanatı) 25, 55
Sinkretistik → **Ayrımlaşmamış**
Sinyal (Belirtke) 132
Sinyazıtı (Epitaph) 356
Siyasal-Ahlâksal 350
Siyasal Ajitasyon 20
Skansion (Kesilme) 230
Skas 219
Slav (Dilleri, Dili) 236, 270
Slavizm'ler 122
Sonnet (Görüngü, Nitelik) 161
Sone 357, 277 d.

Sonek 90, 137, 138, 143, 144, 147, 160
Sonöykü 42, 43
Sonyinelem (Epiphora) 208
Sorunsal (Problematik) 331, 357
Sosyalist Realizm → Toplumcu Gerçekçilik
Sosyalist Toplum 319, 320, 321
— İnsanı 21
Sovyet (Dramı, Şiiri, Edebiyatı, Yazarları) 20, 21, 26, 93, 127, 344, 355, 363
Soytarılık (Clownerle) 354
Soyut (Anlam) 133
— Düzdeğişmece 162
— Görüngü 155
— Kurgusal 290
— Yurtseverlik 160
Söylem (Eylem Halindeki Dil) 21-24, 91, 95, 101, 112, 119, 125, 126, 128, 129, 132 → **Dil**
— Ağızları 120
— Çeşitleri 120
— Normları 262
— Özellikleri 130
— Sesleri (Phonem, Sesbirlim) 101
— Tarzı 24
— Yapıları 115
Söylemde Seslendirme 194 → **Seslendirme**
Söylenceler 56 → **Destanlar**
Söyleyiş Ezgisi 194 → **Ezgi**
Söyleyişsel Tonik (Dize) 242, 244, 246
Söylev (-sel) 120, 152
Sözcük (-ler) 131-133, 136-138, 140, 141
— Gövdesi 208
— Dağarı (Sözlük) 119
— Vurgusu 197, 198
Sözdizimi (Sentaks) 24, 113, 181, 193, 201, 206

— Görüngüleri 201
Sözdizimsel Araç 208
Sözlü Halk Yaratışı 204
Sözlü Söylem 121
Sözlüksel 121, 143
— Biçimbilimsel (İfade Gücü) 137, 138
— Eğretilenme 155
— Ekspresif (Sözcükler) 139
— Ekspresivite 140, 145, 146, 160
Sözsüz Oyun (Pantomim) 96 d.
Sözsüz Sahneler 97
Statik 54
Subbotnik 146
Susuş 194 → **Ritim**
Süje (-ler) 25, 27-30, 33-48, 43, 44, 46-51, 361, 362 → **Fabl**
— Aktarımı 50
— Biçimlenişi 91
— Düzenlenişi (Kompozisyonu) 27, 44, 46
— Kuruluşu 95
— Süresi 83
Süje'nin Sanatsal Nitelik Düzeyi (Kalitesi) 43
Süje'nin Yeniden İşlenişi 51
Süje'sel (-lik, -Dizeli) 25, 41, 362
Syllabik (Dizeler) → Hece Ölçekli (Dizeler)
Syllabo-Tonik (Dizeler) → Hece Ölçekli Tonik (Dizeler)
Ş
Sair 103, 105, 113
Şarkı 330
Şematik 254
Şiir (Sanatları) 234
Şiirsel Eğretilenme 111
Şiirsel Söylem 240
Şövalye Romanları 16, 29, 339 → **Roman**

Ü

Üç Birlik 292

Üçüncü Kesim (Tiers état) 350

Üniversal (Tüm zamanlar için genel-geçer anlamında "evrensel") 259

Ütopik İdealler 304

Üslup (Biçem, Stil) 262, 265

Üslup Tam'lığı 264, 376

V

Vita'lar 12, 271

Vocivil 354

Vurgu 198, 199

— Ağırlaşmaları 240

— Hafiflemeleri 240

Vurgulama 193 d.

Y

Yan (Kişiler) 11

Yanılsama (Illusion) 95, 96, 281

Yanılsamalı (Illusloner) 303

Yapımtı (-lı) 88, 89, 124, 327 → Fiktif

— Gösterim 91

Yapısal İşlev 13 → Kuruluş

Yaratıcı Tipikleştirme 254

Yardımcı Öğe 181 → Gelişkin Benzetme

Yaşam Görüngüleri 132, 140, 143, 181, 183

Yaşanan Söylem 61, 76

Yazarın yorumu 54, 61

Yazarlar Kongresi (I. Sovyet) 21

Yazarsız Anlatış 77 → Skas

Yazılı Aktarımlar 330 → Epik

Yazılı Söylem 121

Yazıt (Kitabe Yazısı) 360

Yeni Anlatım Tarzı 58

Yeni Çağ Dıramı 93

Yeni Sözcük (Neolojizm) 112, 145

Yerinel 184 → Allegorik

Yergici-Nükteli 245

Yergici-Taşlamacı 108, 128, 141 330, 337, 352 → Satirik

— İçerik 188

— Komediya 355

— Masallar 337

Yoğunlaştırılmış (Konsantrik) Süje

34, 36, 40 → Zaman-Sıralı Süje

Yoğunlaştırılmış Öğe 38

Yontu 197

Yönseme İmgeleri 144

Yönsemeci Kapsam 204

Yunan (-lılar) 284

— Destanları 81

— Edebiyatı 16

— Romanları 67

— Şairleri 241

— Şiiri 238, 360

Yunanistan 267

Yurtsever-Romantik 163

Yükseltme 190 d. → Hiperbol, Abartma

Yüksek (Tür, Üslup) 284, 358

Zaman 41, 42, 153, 285 → Mekân

Zaman-Sıralı (Kronikal) Süje 34-37

Zaman-Sıralı Öğe (Eser) 37, 40

Zamansal (Bağılantılar) 43

Zihinsel Durumlar 17

A

Achilles Tatius (Leukippe ile Klegtophon) 339

Afanasyev, Aleksander No. 50

Ahmatova, Anna ("Sanat Tanrıçası") 110

Alskilyos ("Zincire Vurulmuş Prometheus") "Persler") 11, 22, 91, 99, 267, 269, 274, 275, 346

Alsopos (Ezop) 187, 362

Alksakov, Sergey 48

Alkaios 241, 267, 274

Anakreon 267, 274

Andreyev, Leonid N. 351

Apuleius, Lucius ("Altın Eşek") 75,78

Aragon, Louis 317

Arbuzov, Aleksey N. ("İrkutsk Öyküsü") 322, 323, 349, 352

Archilochos 241, 359

Arhangelski, A. 361

Ariosto, Lodovico ("Seyirten Roland") 278, 279, 342

Aristophanes ("Kurbanlar", "Atlı

lar", "Bulutlar") 97, 267, 274, 275, 284, 354

Aristoteles ("Poetika") 13 d., 28, 34, 36, 45, 52, 102, 345, 346, 354

Aseyev, Nikolay N. ("Mavi Husar'lar", "Mayakovski Başlıyor") 114, 244, 362

Augustinus, Aurelius ("İtirafklar") 16

Avvakum, Petroviç ("Keşiş Avvakum'un Yaşamı") 16

Aytmatov, Cengiz ("Kopar Zincirlerini Gülsarı", "Cemile") 322, 341
"Aziz Alexis'in Yaşamı" 272

B

Babel, İzak E. ("Süvari Alayı") 78, 128

Bagrinski, Edvard G. 324

Bahatin, M. 73, 80 d.

Bakhyllides 274

Balzac, Honore de ("Sönmüş Hayaller", "Tefeci Gobseck", "Antikalar Odası", "Kısıt", "Tılsım

Deri") 12, 17, 58, 71, 297-300, 341, 368, 380

Baratinski, Yevgeni A. ("Goethe'nin Ölümlü Üstüne") 252

Beaumarchais, Pierre A. C. de (Figaro'nun Düğünü") 85, 350

Becher, Johannes R. 103, 105, 317

Bedniy, Demyan 362

Beethoven, Ludwig Van ("Ayışığı Sonatı") 201

Belinski, Visarion G. 30, 37, 41, 99, 108, 110, 139, 252, 268, 302, 345, 346, 359, 362, 369, 373, 375

Beliy, Andrei 69, 216

Belov, V. ("Üç Çekim Yolunun Ardında") 338

Bergholz, Olga F. 117

Bestujev, Aleksander A. 375

Bill-Belotserkovski, Vladimir N. ("Hücum") 321

"Birbir Gece Masalları" 78

Blok, Aleksander ("Gül ve Haç", "Bülbüller Bahçesi", "Uzaktakim Benim Adın Öylesine Yok ki", "Karşılık", "Ceza", "Büyük Yüreklilik, Ün, Büyük Eylemler") 31, 92, 93, 99, 102, 103, 105, 115-117, 207, 219, 233, 360, 378

Boccaccio Giovanni ("Fiammette", "Decamerone") 17, 29, 31, 78, 279, 340, 342, 343,

Bogdanoviç, İppolit F. 289

Boiardo, Matteo M. ("Sevda Rölansı") 278, 279

Boileau-Déspraux, Nicolas ("Dil Sanatı") 37, 283, 284, 287, 347, 355, 358, 359

Brant, Sebastian ("Çılgınlar Gemisi") 337

Brecht, Bertolt ("Sezuan'ın İyi İn-

sanı") 10, 13 d., 14 d., 36, 47, 83 d., 95, 97, 99, 116, 317, 351, 352

Bredel, Willi 317

Bryusov, Valeriy Y. ("Kupa") 210

Bulgakov, Mihail A. ("Usta ile Margarita") 16, 20, 30, 31, 47, 49, 355

Bunin, İvan A. ("Rahat Nefes", "Yelagin Davası", "Arsenyev'in Yaşamı") 40, 48, 67-74, 84, 114

Bücher, Karl ("Çalışma ve Ritim") 227

"Büyü Masalı" 338

Byron, George ("Don Juan", "Kabil", "Gâvur", "Manfred", "Şövalye Adayı Harold'un Haç Yolculuğu") 34, 51, 98, 99, 116, 290, 291, 342, 378, 380

C

Camus, Albert ("Düşüş") 76

Catullus, Gaius V. 100

Cervantes, Miguel de ("Don Kiho-te") 11, 23, 34, 280

Chatcaubrinand, François R. ("Atala", "Rene") 292

Coleridge, Samuel T. 290

Cornille, Pierre ("Le Cid") 85, 97, 99, 284, 286, 345, 347

Ç

Çehov, Anton P. ("Vanya Dayı", "Üç Kızkardeş", "İvanov", "Martı", "Evde", "Bilinmeyen Birinin Hikayesi", "Vişne Bahçesi", "Yaşamım", "Vatanda", "Ay, Düğün, Jübile", "minik Köpekli Kadın", "Kılıflı Adam", "Sanat Yaşamım") 11, 13, 14 d., 18, 19, 25, 28, 29, 33, 36, 38, 41, 47, 56, 61, 63, 67-78, 80, 85, 87, 88, 91-99, 135,

136, 186, 203, 219, 305, 342, 349,
351, 378, 380

Çernişevski, Nikolay G. ("Ne Yap-
malı?") 260, 303, 309, 373

D

Dahl, V. ("Ural Kazağı") 344

Dante Alighieri ("İlahi Komedi")
23, 31, 35, 123, 277, 279, 380

"David Sasunski" 366

Defoe, Daniel ("Robinson Crusoe")
77

Derjavin, Gavril ("Prens Meşçers-
ki'nin Ölümü Üstüne", "Felit-
sa'ya Od") 161, 162, 287, 358, 359

Dickens, Charles ("Dombey ile Oğ-
lu") 12, 30, 297, 298, 341, 380

Diderot, Denis 90, 350

"Dobrinia ve Kazimiroviç" 191

Dobrolyubov, Nikolay ("Rus Ede-
biyatının Gelişmesinde Halksal-
lığın Payının Düzeyi Üstüne")
41, 303, 375, 376, 379

Doroş, Y. 344

Dostoyevski, Fedor ("Suç ve Ceza",
"Budala", "Karamazov Kardeş-
ler", "Stepançikovo Köyü", "Yok-
sullar", "Tatlı Kadın", "Delikanlı")
11, 12, 18, 25, 30-32, 37, 38, 42, 43,
46, 48, 69, 74-80, 91, 98, 144, 259,
262, 304, 309, 341, 380

Dovjenko, Aleksander 324

E

Ehrenburg, İlya 47

Eichenbaum, B. 73

Eluard, Paul 116

Engels, Friedrich 300

Erasmus Von Rotterdam ("Delili-
ğe Methiye") 337

Eschenbach, Wolfram Von ("Parzi-
val") 16

Euripides ("Hippolytos", "Medea")
16, 267, 346

Exupery, A. de Saint 117

Ezop → Aisopos

F

Fadeyev, Aleksander ("Ondokuz-
lar", ya da "Bozgun", "Genç
Öncü") 13, 20, 37, 40, 89, 317,
320 (Sayfa 20'de "Ondokuz-
lar" eseriyle ilgili olarak, "Olum-
suz figür Meçik" deyimini, yan-
lışlıkla "Ölümsüz figür Meçik"
biçiminde dizilmiştir. Düzeltiriz)

Faulkner, William ("Konak") 18, 30,
47, 60, 79

Fedin, Konstantin ("Kentler ve
Yıllar") 20, 317, 322

Feth, Afanasıy 102, 108, 114, 165,
181

Feuerbach, Ludwig 298

Firdevsi ("Şehname") 62,63

Flaubert, Gustave 75, 341, 380

Fonvizin, Denis ("Toprak Ağası")
287, 353

France, Anatole 54

Frisch, Max 51

Friçe, V. M. 20

Furmanov, Dimitriy ("Çapayev",
"İsyar") 44, 317, 320, 372

G

Galsworthy, John ("The Forsyte
Saga") 38

Gerasimov ("Demir Çiçekler") 244

German Yuri P. ("Sevgili İnsanım")
341

Gladkov, Fedor ("Çimento") 341

Goethe, Johann W. Von ("Faust", "Genç Werther'in Acıları", "Wilhelm Ustanın Çıraklık Yılları") 17, 35, 43, 49, 85, 86, 99, 341, 342, 363

Gogol, Nikolay ("Bir Delinin Hatıra Defteri", "İvan İvanoviç'le İvan Nikiforoviç'in Nasıl Kavgâ Ettiklerinin Hikâyesi", "Eski Zaman Beyleri" "Müfettiş", "Mirgorod Hikâyeleri", "Burun", "Taras Bulba", "Ölü Canlar") 25, 42, 65, 69, 73, 77, 78, 85, 87, 98, 116, 138, 168, 180, 190 d., 200, 202, 210, 211, 219, 333, 336, 338, 353-355, 368, 369, 373, 375, 377

Gokovski, G. 73

Goldoni, Carlo ("İki Efendinin Uşağı") 354

Gonçarov, İvan ("Oblomov") 58, 65, 71, 303

Gorbatov, Boris L. ("Eğilmeyenler") 335

Gorki, Maksim ("Fırtına Kuşunun Şarkısı", "Makar Çudra", "Yaşlı İzergil Kadın", "Atmacanın Şarkısı", "Klim Sanigin", "Çocukluğum", "Üniversitelerim", "Artamanov'ların İş", "Ayak Takımı Arasında", "Vasa Jeleznova", "Ekmeğimi Kazanırken", "Ana", "Düşmanlar", "Foma Gordeyev", "Yegor Bulıçov", "A. S. Serafimoviç'e Açık Mektup") 11, 12, 14 d., 14, 18, 20, 26, 34, 35, 40, 48, 68, 82, 91, 93-99, 128, 139, 140 d., 168, 188, 203, 216, 305, 307-309, 315-317, 319 d., 320, 325, 341, 349, 351, 366, 378, 380

Granin, Danil A. ("Fırtınaya Karşı")

341

Green, Graham 47

Griboyedov, Aleksander ("Akıldan Belâ") 12, 40, 85, 98, 125, 126, 355, 370

Grigoroviç, Dimitriy ("Petersburg Laternacıları") 344

Gottsched, Johann G. ("Almanlara Bir Eleştirel Dil Sanatı Denemesi") 287

Guizot, François P. G. 298

Gulyaški, Andrey ("Romantik Anlatı") 325

H

Hamsun, Knut 258, 259

Hauptmann, Gerhardt 93, 351

Hegel, Georg W. F. Von ("Estetik") 30, 32, 37, 86, 88, 90, 99, 103, 260, 298, 340, 346, 353

Heine, Heinrich 297, 298, 378

Heliodoros ("Theagenes ile Charikleia'nın Etyopya Serüvenleri") 29, 339

Hemingway, Ernest ("Var ya da Yok", "İhtiyar Adam ve Deniz" ya da "İhtiyar Balıkçı") 19, 30, 62, 79, 153, 309, 310, 342

Heraskov, Mihail M. ("Rosiyade") 164, 288, 335

Herder, Johann G. ("Türkülerde Halkların Sesi") 374

Hesiodos ("İşler ve Günler") 337

Hipponax 359

Hoffmann, Ernst T. A. ("Şeytan İksiri", "Rastlantısal Sayfa Döküntülerinde Orkestra Şefi Johannes Kraisler'in Parça Bölük Yaşam Öyküsü ile Kedi Mur'un Yaşam Görüşleri", "Serapion

Kardeşler") 17, 293

Hölderlin, Johann ("Hyperion ya da Eremites Yunanistan'da") 293

Homeros ("İlias", "Odysseia") 16, 22, 35, 65, 68, 75, 81, 232, 267, 284, 334

Horatius 216, 267, 284, 359

Hugo, Victor ("Hernani", "Marion de Lorme", "Kral Eğleniyor", "Notre Dame'in Kamburu", "Gülen Maske", "Han d'Island", "Bir Mahkûmun Son Günü") 65, 76, 98, 192, 292, 293

I

Ibsen, Henrik ("Rosmersholm") 47, 88, 93, 97, 98, 99, 346, 351

"İgor Alaylarının Sefer Destanı" ("İgor Destanı") 31, 48, 68, 172, 209, 218, 273, 275, 374

İlf, İlya.Petrov, Yevgeni P. ("Oniki Sandalye", "Altın Dana") 326, 338

İvanov, Vsevolod ("Zırhlı Tren 14-69") 20, 78, 335

J

Jukovski, Vasiliy ("Elvina ve Edwin" "Aiolos'un Arp'i", "Köy Mezarlığı", "Theon ile Aışhines", "Mirasın Renk Tonları", "Anlatılamaz Olan", "Esrarengiz Konuk", "Ludmila" "Aziz Johannes Akşamı") 146, 164, 165, 257, 294, 260, 363

Juvenalis, Decimus Junius 359

Joyce, James 76

K

Kafka, Franz ("Şato", "Değişim", "Duruşma") 311, 312, 341

Kantemir, Antioh 237, 287, 359

Karamzin, Nikolay ("Zavallı Liza") 123, 124, 138, 164

"Kaulbarşın Öyküleri" 187

Kojevnikov, Vadim M. ("Baluev'i Tanıymız") 341

Koltsov, Aleksey V. ("Orman") 184, 375, 376

Komm, Ulrich ("İlk Işıқта") 315, 316

Korneyçuk, Aleksander 352

Korolenko, Vladimir ("İrmak Kımıldanıyor") 208, 305, 371, 378

Kukolnik, Nestor V. 373

Kühelbeker, Vilgelm K. ("Kasandra") 295

Knyajnin, Yakov B. 287, 347

Kratohvil 317

Kirillov, V. 244

Krıllov, İvan A. 125, 187, 202, 362

Kruçonıç, Aleksey 101, 137

L

La Chaussee, Nivelle de 350

La Fontaine ("Cancığer Psyche ile Capido Arasındaki Aşk") 187, 289, 362

Lavrenyov, Boris A. ("Kırkıbirinci", "Rürgâr", "Son Ateş") 324, 335, 352

Lenin, V. İ. 378

Leonov, Leonid ("Sotl", "Kurt", "Gogulyov Kentinde, Andrey Petroviç Kovyakin'in Kâğda Döktüğü Bir Yığın Öykü Notu") 20, 30, 126, 341, 349, 352

Lesage, Alain-René ("Gil Blas de Santillana'nın Öyküsü") 34, 35, 340

Lermontov, Mihail ("Zamanımızın Bir Kahramanı", "Mtsri", "Yalnız ve Üzgün", "Çar İvan Vasiliyeviç, Genç Fedaisi ve Cesur Tacir Kalaşnikov'un Şarkısı", "Kayalık", "Yaprakçık", "Üç Palmiye", "Şeytan", "Hava Gemisi", "Kafkasya'ya Gidiş Öncesi", "Rusalka", "Sararan Buğday Tarlası Dalgalandığında", "Bakış", "Maskeli Balo") 17, 31, 46, 52, 63, 68, 69, 76, 79, 103, 107, 109, 117, 173, 185, 211-214, 218, 219, 235, 295, 341, 359, 361, 363, 378

Leskov, Nikolay S. ("Mzensk Kasa-basının Lady Macbeth'i") 24, 74, 77, 255, 256

Lessing, Gotthold E. 37, 54, 91, 350, 362

Levitov, Aleksander İ. 344

Lihaçov, D.S. 23

Lillo, Georges 350

Lomonosov, Mihail V. ("Üç Üslup Öğretisi") 49, 123, 141, 160, 161, 237, 287, 357, 358

Longos ("Daphnis ile Chloe") 68, 86, 377

Lope de Vega ("Fuente Ovejuna", "Bahçıvanın Köpeği") 280, 281, 349

Lugovskoy 324

Lyashko, N. ("Yüksek Fırın") 145

M

Macpherson, James 363

Maeterlinck, Maurice ("Tintagiles'in Ölümü") 88, 93, 351

Mahabharata 81

Maiherbe, François de 283, 358

Mallarmé, Stéphane 115, 116

"Manas Destanı" 366

Mandelstam Osip E. 115, 116

Mann, Thomas ("Büyülü Dağ", "Lotte Weimar'da", "Doktor Faustus") 10, 44, 49, 54, 72, 75, 79, 80, 82

Marşak, Samuel 361

Maupassant, H. R. A. Guy de 342

Mayakovski, Vladimir ("Atlara İyi Bakmak", "V. İ. Lenin", "Sol Yürüyüş", "Omurga Kaval", "Pantolonlu Bulut", "Banyo", "150 000 000", "İyi ve Güzel", "Tahtakurusu", "Yoldaş Nette", "Devrim", "Oturumlarda Oturup Oturanlar") 47, 97, 99, 103, 110-116, 142, 143 d., 146, 172, 192, 206, 212, 242-247, 317, 318, 320, 326, 327, 335, 353, 355, 357, 359

Mayerova 317

Mérimée, Prosper 342

Mihalkov, Sergey V. 362

Miller, Arthur ("Satıcının Ölümü") 47

Miller, O. F. 49

Mimnermos 360

Minayev, D. 362

Molière, Jean B. P. ("Tartuffe", "Cimri", "Hastalık Hastası", "Kibar Burjuva") 49, 51, 85, 97, 99, 284, 353, 355

N

"Narten Söylenceleri" 264

Nekrasov, Viktor P. ("Günümüzün Ahlâkı", ya da "Zamane Ahlâkı", "Asker Anası Orina", "Or-

manın Kralı Don", "Serin Kanlı Alayından Ürküyorum Senin", "Petersburg'un Kuytu Köşeleri", "Rusya'da Kim Mutlu Yaşıyor?", "Biçilmemiş Tarla", "Büyükbabacık") 11, 34, 69, 102, 107, 109, 117, 130, 144, 169, 171, 179, 212, 215, 218, 304, 305, 338, 344, 359, 376, 378

Nemiroviç-Dançenko, Vasiliy İ. 86, 92

Nikolayeva, Galina E. ("Yol Üstü Boğuşına") 37

Novalis, Friedrich L. F. Von ("Geceye Seslenişler", "Heinrich Von Ofterdingen") 293

O

O'Henry, William S. P. 45, 81, 342

O'Neill, Eugene 18, 99

Ostrovski Aleksandr N. ("Fırtına", "Drahomasız Kız", "Kârlı Memuriyet", "Voyevode ya da Volga Kıyısında Düş") 25, 41, 86, 91, 94, 97-99, 255, 303, 346, 348, 349, 351, 357

Ostrovski, Nikolay A. ("Ve Çeliğe Su Verildi") 35, 77, 314, 320, 381

Oveçkin, V. 344

Ovidius, Nasa P. 216, 267, 360

P

"Pançatantra" 362

Pasternak, Boris L. ("Gece") 108, 109, 115, 116

Paustovski, Konstantin G. 45, 342

Persius Flaccus, Aulus 359

Petrarca, Francesco ("Yeni Yaşam") 277-279, 378, 380

Petronius, Arbiter G. ("Satirikon")

75

Phaedrus 187, 284

Phrynichos 347

Pindaros 267, 274, 284

Platonov 20, 25, 62

Plautus, Titus M. ("Palavracı Asker") 87, 92, 355

Plehanov, G. V. 258, 373

Pogodin, Nikolay F. 352

Polotski, Simeon 237

Potebnya, A. ("Edebiyat Kuramı İçin Notlar") 188

Poettier, E. ("Enternasyonal") 103

Prévost d'Exiles, Antoine F. ("Chevalier Des Greux ile Menon Lescaut'un Öyküsü") 340

Prişvin, Mihail M. 69

Propertius, Sextus 360

Proust, Marcel 76

Puşkin, Aleksander ("Yevgeni Onegin", "Benim Soyacağım", "Posta Müdürü", "Yüzbaşının Kızı", "Çaadayev", "Boris Godunov", "Yaklaş", "Mozart ile Salieri", "Senin Yurdunun Parlak Güneşi", "Küçük Tragedyalar", "Anakreon'un Mezarı", "Kibirli Savaşçılar", "Hayalet Kardeşler", "Gürcü Tepesi", "Köy", "Poltava", "Taş Misafir", "Kar Fırtınası", "Sonbahar", "Dubrovski", "Ondokuz Ekim", "Byelkin'in Öyküleri", "Özgürlük") 12, 24, 31, 37, 40, 42, 51, 54, 57, 65, 68, 69, 73, 76, 77, 88, 93, 98, 99, 103, 104, 107, 111, 112, 116, 123, 125, 138, 142, 163, 168, 179, 184, 188, 189, 202, 203, 207, 209, 214, 216, 219, 230, 231, 234, 246, 295, 297, 298, 301, 309, 341-343, 345, 347,

355-361, 369, 370, 373, 375, 378, 380

Puşkin, Vasili L. 361

R

Rabelais, François ("Gargantua ve Pantagruel") 23, 34, 191

Racine, Jean ("Phedra", "Bajazet", "İpfigenie", "Andromache", "Britannicus") 49, 85, 97, 99, 284, 286, 287, 347

Radişev, Aleksander (Moskova'dan Petersburg'a Yolculuk") 34, 338, 358

"Ramayana" 365

Remarque, Erich M. 309

Richardson, Samuel ("Clarissa") 340

Rileyev, Kondratiy F. ("Dum'lar", ya da "Dum", "Valivaiko", "Yermal'm Ölümü", "Yurttaş Yürekliği", "Bir Gözdeye", "Voinarski") 295, 335, 357, 359, 375

Felke, Rainer M. 116

"Roland Şarkısı" ("Roland Des-tani") 272, 273, 278, 374

Rolland, Romain ("Johann Christof", "Büyülenmiş Ruhl") 81, 341

Ronsard, Pierre de ("La Franciade") 335

Rosov, V. 352

Rousseau, Jean J. ("Yeni Heloise ya da İki Sevgilinin Mektupları") 17, 37, 68, 77, 340

"Ryazan'ın Batu Han Tarafından Yıkılışının Povesti" 275, 335

S

Sagoshin 373

Salıtkov-Şcedrin ("Beygir", "Bir Kentin Öyküsü", "Masallar") 34

48, 185, 187, 261, 262, 333, 338, 344, 362

Sappho 241, 267, 274

Schelling, F. W. Joseph 74 (1. cilt dizininde S. 263'teki "Shelling, Caroline Von" yanlış yazılmıştır. Oradaki de Joseph Schelling olacaktır, düzeltiriz)

Schlegel, Friedrich ("Jena Okulu") 294

Schiller, Friedrich 17, 23, 81, 83 d., 84 d., 91, 98, 346, 350, 363

Schnitzler, Arthur ("Teğmen Gus-tav") 76

Schwarz, Yevgeni 355

Scott, Walter 65, 363

Seghers, Anna 317

Selvinski, İlya L. ("Puştorg") 244

Seneca, Lucius A. 26

Serafimoviç, Aleksander ("Demir Tufanı" ya da "Demir Seli") 314, 320, 335

Shaw, George B. ("İbsen'ciliğin Özünün Özünü") 28, 41, 51, 93, 99, 351

Shakespeare, William ("Macbeth", "Venedik Taciri", "Romeo ve Juliet", "Kuru Gürültü", "Kral Lear", "Hamlet", "Othello", "IV. Henry") 11, 17, 29, 38, 39, 41, 42, 48, 86, 91, 93, 97, 346, 347, 349, 378

Shelley, Percy B. ("Kraliçe Mab", "İslamın Başkaldırışı", "Zincirlerinden Kurtulan Prometheus") 290, 291, 378

Simonides 274

Simonov, Konstantin ("Topçu'nun Oğlu") 362

Sleptsov, V. 344

Sinelyakov 244
Sinuul, Yuri 117
Sofronov, A. 356
Sokrates 354
Soluhin, V. ("Vladimir'in Köy Yolları") 117, 338
Somov, O. 295
Sophokles ("Kral Oidipus") 22, 26, 40, 45, 91, 97, 99, 267, 271 275, 284, 346, 347
Sorin, L. 352, 356
Stanislavski, K.S. 28, 94, 97
Steinbeck, John E. 309
Stendhal, Henri ("Kırmızı ve Siyah", "Parina Manastırı") 17, 37, 58, 75, 297, 299, 301
Sterne, Laurence ("Tristan Shandy'nin Yaşamı ve Görüşleri", "Yorick'in Duyarlı Gezisi") 17, 58
Strindberg, August 351
Sumarokov, Aleksander ("Mektuplar", "Rus Dili Üzerine") 23, 49, 141, 287, 347, 359, 362
Svetlov ("Granada") 167, 209, 215, 324
Swift, Jonathan ("Gulliver'in Seyahatleri") 48, 191

S

Sklovski, Viktor B. 26
Skvarkın, V. 356
Solohov, Mihail ("Durgun Don", "Uyandırılmış Toprak", "Bir İnsanın Yazgısı") 25, 30, 68, 81, 314, 317, 322, 335, 381
Şurkov, A. 363

T

Tasso, Torquato ("Kurtarılan Kudüs") 278, 342

Terentius, Afer 92, 355
Theokritos ("İdil'ler") 68
Tibullus, Albius 360
Tihonov, Nikolay T. ("Çivilerin Baladı") 118, 208, 244, 324, 363
Timoteyev, L.L. 10 d.
Tirso de Molina **Don Kihote** 51
Tolstoy, Aleksey Konstantinoviç ("Korkunç İvan'ın Ölümü", "Çar Fyodor Yoannoviç", "Çar Boris", "Vasili Şibanov") 51, 345, 347, 348, 362, 363
Tolstoy, Aleksey Nikolayeviç ("Acıılı Yol" ya da "Azap Yolu", "I. Petro") 11, 31, 143, 322
Tolstoy, Lev Nikolayeviç ("Diriliş", "Yaşayan Ölü", "Anna Karenina", "Hacı Murat", "İvan İliç'in Ölümü", "Balodan Sonra", "Kazaklar", "Çocukluk", "Ergenlik Çağı", "Halk Öyküleri", "Gençlik Çağı", "Savaş ve Barış") 10-15, 35, 37, 38, 40, 43, 48, 53-55, 57-60, 63-77, 81, 86, 87, 91, 98, 127, 134, 177, 204, 211, 216, 224, 225, 252, 253, 255, 261, 304, 309, 311, 312, 341, 377-380
Tomaşevski, B. V. 26
Tredyakovski, Vasili K. 237, 288
Trenyov, Konstantin A. ("Lyubov Yarovaya", "Karar") 322, 349, 352
Troyepolski, G. 344
Tsvetayeva, Marina ("Bir Dağın Poemi", "Fare Kapam", "Bir Sonun Poemi", "Daha Dün Gözlerinin İçine Bakıyordum") 107, 110, 115, 117
Turgenyev, İvan S. ("Bir Avcının Notları", "Babalar ve Oğullar", "Hor ile Kaliniç", "Rudin", "Soy-

lu Yuvası", "Düzyazı Şiirler",
"Bejin Çayırı", "Randevu", "Ses-
sizlik", "Faust") 17, 31, 36, 37,
42, 56, 58, 65, 69-74, 86, 111, 178,
203, 214, 224, 225, 261, 303, 343,
371, 378

Tvardovski, Aleksander T. ("Vasili
Tyorkin", "Uzaklardan Uzak",
"Rijev Yakınlarında Düştüm",
"Mucize Ülke Muravya") 34, 102,
116, 317, 335, 338, 339

Tyuçev, Fedor İ. ("Düşünceler İçin-
de Yalnız Başıma Oturuyorum
Burada") 107, 165, 359, 360

U

Ukrayinka, Lesya 51

Uspenski, Gleb İ. 344

V

"Vahşi Kuğular" 173

Vasilyev, B. ("Gün Ağırırken He-
nüz Ses Yok") 321

Vergilius, Maro P. ("Aeneis", "Top-
rağı İşlemek Üstüne") 216, 267,
269, 277, 334, 337

Verhaeren, Emile A. ("Ayaklanma")
192

Verlaine, Paul 115

Veselovski, A. N. ("Süjenin Poeti-

ği", "Epitetonun Tarihinden",
"Tarihsel Dil Sanatı") 26, 50, 175,
178-180, 183, 189, 204, 205, 330,
334

Vinogradov, V. 73

Vinokurov 105

Vişnevski, Vsevolod V. ("Optimist
Tragedya") 86, 352

Voltaire, François M. ("La Hen-
riade") 335, 347

Voznesenski ("Goya") 102

Vurgun 324

Vyasevski, P. 295

W

Wordsworth, William 290

Y

Yanovski Y. ("Süvariler") 324

Yaşın, A. 244

Yesenin, Sergey ("Elveda", "Memle-
ketime Döndüm", "Son Türkü
Benim Söylediğim") 103, 107,
108, 147, 165, 173, 202, 203, 233,
359, 363, 378

Z

Zabolotski, Nikolay A. 108

Zaligin, Sergey P. ("İrtış", "Kasır-
ga") 62

Zola, Emile 69, 71, 88

Zoşçenko, Mihail M. 78



BİLİM ve SANAT YAYINLARI

EDEBİYAT BİLİMİ II

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.