

T.C.  
Mersin Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

BİR EDEBİ TÜR OLARAK ELEŞTİRİ VE YENİ TÜRK EDEBİYATINDAKİ YERİ

122239  
122239

Selma TAŞ

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hakan SAZYEK

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin  
Ekim, 2002

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan Yrd. Doç. Dr. Hakan SAZYEK (Danışman)

Üye Yrd. Doç. Dr. Hürriyet GÖKDAYI

Üye Yrd. Doç. Dr. Hayriye TOPÇUOĞLU

Onay

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylım.

01./10/2002

  

Prof. Dr. Zafer GÖKÇAKAN  
Enstitü Müdürü

## ÖNSÖZ

Edebiyat sorunlarını ve yapıtlarını inceleyen, yorumlayan ve değerlendiren eleştirinin kökeni M. Ö. V. yüzyıla dayanmaktadır. Edebiyatla neredeyse yaşıt bir geçmişe sahip olan eleştirinin bir edebi tür olarak sınırlarını belirlemeye yönelik yapılan bir çalışmanın bu alandaki boşluğu doldurma yolunda önemli bir işlev üstleneceğini umuyoruz.

Temel olarak anılan amaç doğrultusunda yapılan bu çalışmada, eleştirinin bir tür olarak özellikleri belirlenmiştir. Eleştirinin uygulama alanı olan edebiyat konuları sınıflandırılarak, alt bölümleri ortaya çıkarılmış, ayrıca eleştirmenlerin kullandığı dil, anlatım tarzları, sergiledikleri tavırları ölçüt alınarak kategorize edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmada Antik Yunan'dan günümüze kadar gelinen süreçte, eleştiriye ilişkin yazılmış eserler incelenmeye çalışılmakla birlikte asıl amaç, eleştirinin tür olarak irdelenmesi olduğu için, onun edebiyata uygulanışını temel alan teorik kitaplar incelenmiştir.

Çalışmanın "Giriş"inde, eleştirinin bir edebi tür olarak tanımı, tarihçesi, görevleri, alt türleri, edebiyat ve felsefeyle ilişkileri, eleştirmenin görevleri ve eleştirel yargı şeklinde verilmiştir.

Eleştirinin edebiyat kuramlarına uygulanışının incelendiği Birinci Bölümde, "Topluma ve Dış Dünyaya Dönük Eleştiri", "Sanatçıya Dönük Eleştiri", "Okura Dönük Eleştiri", "Yapıta Dönük Eleştiri" ve "Diğer Eleştiri Türleri" şeklindeki ana başlıklar

tarzlarının tarihçeleri, amaç ve yöntemleri, uygulama alanları ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir.

İkinci Bölüm, “Türk Edebiyatında Eleştiri” adını taşımaktadır. Bu bölümde, “Divan Edebiyatında Eleştiri”, “Tanzimat Döneminde Eleştiri”, “Servet-i Fünun Döneminde Eleştiri”, “Cumhuriyet Öncesi ve Cumhuriyet Döneminde Eleştiri” alt başlıklar altında eleştirinin Türk edebiyatındaki tarihi seyri, yazarların eleştiri anlayışları belirtilmiştir.

Sonuç'ta ise konu ile ilgili genel yargılar verilmiştir.

Kaynakça'da, çalışmaya esas olan eserler ve çalışmada yararlanılan eserler belirtilmiştir.

Son olarak bana desteğini esirgemeyen değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Hakan Sazyek'e çok teşekkür ediyorum. Ayrıca her zaman olduğu gibi çalışmam boyunca yanımda olan aileme, nişanlım Sedat'a, konuşmalarıyla beni yüreklendiren Doç. Dr. Ramazan Korkmaz'a ve tüm dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Selma Taş

**İÇİNDEKİLER**

ÖNSÖZ .....	I
İÇİNDEKİLER .....	III
GİRİŞ .....	1
I. Eleştiri Nedir? .....	1
I.1 Eleştirinin Tanımı .....	1
I.2. Eleştirmen Kimdir? .....	3
I.3. Eleştirinin Görevleri .....	12
I.4. Eleştiri-Felsefe İlişkisi .....	20
I.5. Eleştiri-Edebiyat İlişkisi .....	29
I.6. Eleştirel Yargı .....	34
II. Eleştirinin Tarihçesi .....	45
III. Eleştiri Türleri .....	53
III.1. Dış Dünyaya ve Topluma Dönük Eleştiri .....	55
III.1.1. Tarihsel Eleştiri .....	55
III.1.2. Sosyolojik Eleştiri .....	56
III.1.3. Marksist Eleştiri .....	56
III.2. Sanatçıya Dönük Eleştiri .....	57
III.2.1. Ruhbilimsel Eleştiri .....	57
III.3. Okura Dönük Eleştiri .....	57
III.4. Yapıta Dönük Eleştiri .....	58
III.5. Günümüz Eleştirisi .....	58

## BİRİNCİ BÖLÜM

I. Dış Dünyaya ve Topluma Dönük Eleştiri .....	61
I.1. Tarihsel ve Sosyolojik Eleştiri .....	61
I.1.1. Tarihçeleri .....	61
I.1.2. Amaç ve Yöntemleri .....	62
I.1.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	64
I.2. Marksist Eleştiri .....	71
I.2.1. Tarihçesi .....	72
I.2.2. Marksist Estetiğin Tarihçesi .....	74
I.2.3. Marksist Estetiğin Gelişimi .....	76
I.2.4. Marksist Estetiğin Amacı ve ilkeleri .....	76
I.2.5. Marksist Eleştiride Edebiyatın Toplumsal Boyutu .....	78
I.2.6. Marksist Eleştirmenler.....	82
I.2.7. Toplumcu Edebiyat –İnsan İlişkisi .....	87
II. Sanatçıya Dönük Eleştiri .....	95
II.1. Ruhbilimsel Eleştiri .....	95
II.1.1. Tarihçesi .....	96
II.1.2. Amaç ve Yöntemleri .....	96
II.1.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	97
III. Okura Dönük Eleştiri .....	102
III.1. İzlenimci Eleştiri .....	102
III.1.1. Tarihçesi .....	102
III.1.2. Amaç ve Yöntemleri .....	104
III.1.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	105

III.2. Okuyucu Algısı (Alımlama Estetiği) .....	110
III.2.1. Tarihçesi .....	110
III.2.2. Amaç ve Yöntemleri .....	111
III.2.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	113
IV. Yapıta Dönük Eleştiri .....	119
IV.1. Rus Biçimciliği .....	119
IV.1.1. Tarihçesi .....	119
IV.1.2. Amaç ve Yöntemleri .....	121
IV.1.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	123
IV.2. Amerikan Yeni Eleştirisi .....	128
IV.2.1. Tarihçesi .....	128
IV.2.2. Amaç ve Yöntemleri .....	131
IV.2.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	136
IV.3. Yapısalcılık .....	141
IV.3.1. Tarihçesi .....	141
IV.3.2. Amaç ve Yöntemleri .....	143
IV.3.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	144
IV.4. Göstergebilim .....	154
IV.4.1. Tarihçesi .....	154
IV.4.2. Amaç ve Yöntemleri .....	156
IV.4.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	157
IV.4.3.1. Amerika'da .....	157
IV.4.3.2. Fransa'da .....	160
IV.4.3.3. Rusya'da .....	166

IV.4.3.4. İtalya'da .....	167
IV.4.3.5. Almanya'da .....	168
V. Diğer Eleştiri Türleri .....	170
V.1. Arketipçi Eleştiri .....	170
V.1.1. Tarihçesi .....	171
V.1.2. Amaç ve Yöntemleri .....	171
V.1.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	171
V.2. Feminist Eleştiri .....	177
V.2.1. Tarihçesi .....	177
V.2.2. Okur Olarak Kadına Yönelik Feminist Eleştiri .....	178
V.2.2.1. Amaç ve Yöntemleri .....	178
V.2.2.2. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	179
V.2.3. Yazar Olarak Kadına Yönelik Feminist Eleştiri .....	182
V.2.3.1. Amaç ve Yöntemleri .....	182
V.2.3.2. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	182
V.3. Yorumbilim (Hermenötik) Eleştiri .....	190
V.3.1. Tarihçesi .....	190
V.3.2. Amaç ve Yöntemleri .....	192
V.3.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	193
V.4. Fenomenolojik ve Varoluşçu Eleştiri .....	198
V.4.1. Tarihçeleri .....	198
V.4.2. Amaç ve Yöntemleri .....	199
V.4.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	199



V.5. Chicago Okulu .....	207
V.5.1. Tarihçesi .....	207
V.5.2. Amaç ve Yöntemleri .....	208
V.5.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri .....	208

## İKİNCİ BÖLÜM

I. Türk Edebiyatında Eleştiri .....	213
I.1. Divan Edebiyatında Eleştiri .....	213
I.2. Tanzimat Edebiyatında Eleştiri .....	214
I.2.1. Yazarlar ve Eleştirileri .....	222
I.2.2.1. Şinasi .....	222
I.2.2.2. Namık Kemal .....	223
I.2.2.3. Ziya Paşa .....	226
I.2.2.4. Beşir Fuat .....	226
I.2.2.5. Rezaizade Ekrem .....	228
I.2.2.6. Muallim Naci .....	229
I.2.2.7. Mizancı Murat .....	231
I.3. Servet-i Fünun'da Eleştiri .....	234
I.3.1. Yazarlar ve Eleştirileri .....	243
I.3.1.1. Ahmet Şuayp .....	243
I.3.1.2. Hüseyin Cahit (Yalçın) .....	245
I.3.1.3. Cenap Şahabettin .....	246
I.3.1.4. Mehmet Rauf .....	247
I.3.1.5. Halit Ziya Uşaklıgil .....	248

I.3.1.6. Tevfik Fikret .....	250
I.4. Cumhuriyet Döneminde Eleştiri .....	254
I.4.1. Yazarlar ve Eleştirileri .....	257
I.4.2.1. İstanbul Türkoloji Çığırını Eleştirmenleri .....	257
I.4.2.2. Edebiyat Tarihi Yönü Ağırlıklı Olan Eleştirmenler .....	261
I.4.2.3. Hümanist Söylem Temsilcileri .....	263
I.4.2.4. İzlenimci Eleştirmenler .....	265
I.4.2.5. Nesnel Eleştirmenler .....	270
I.4.2.6. Metinde Toplumsal Boyutu İşleyen Eleştirmenler .....	271
I.4.2.7. Metne Dönük Eleştiriye Savunan Eleştirmenler .....	274
I.4.2.8. Yapısalcılar .....	276
I.4.2.9. Göstergebilimciler .....	277
I.4.2.10. Postmodern Eğilimde olan Eleştirmenler .....	278
SONUÇ .....	284
ÖZET .....	288
SUMMARY .....	299
KAYNAKÇA .....	290

## GİRİŞ

### I. ELEŞTİRİ NEDİR ?

#### I.1. Eleştirinin Tanımı

Eleştiri genel tanımıyla herhangi bir konuda, dalda, alandaki nesne, olay, olgu ya da davranışı değerlendirmek demektir. Sanatsal bir eserden, inceleme-araştırma ürünü olan bir yapıta kadar her şeyin eleştirisi yapılabilir. Yani toplumsal, siyasal, ekonomik her olgunun, olayın veya davranışın, bilimsel, akademik, kültürel her yapının, kısacası insan elinin değdiği her ürünün ve doğa oluşumlarının yanlı yansız, olumlu olumsuz geniş bir şekilde değerlendirilişi eleştiri kapsamına girer.

Genel anlamdaki eleştirinin insansal veya insan dışı oluşumları değerlendirmede kullanıldığını belirttik. Yazınsal anlamda eleştiriye gelince edebiyat alanına giren her türün değerlendirmesini kapsar. Romandan şiire öyküden tiyatroya, anıdan gezi yazısına, denemeden eleştiriye kadar her türün eleştirisini yapmak mümkündür.

Sanata özgü bir eserin değerlendirilmesi eleştirinin kendisidir. Bir öykü, roman veya şiirle ilgili yapılan bir yorum, sanatçının yaşamının ayrıntılı bir şekilde değerlendirilmesi, ruhsal ve toplumsal izlenimlerin aktarılması eleştirel bir bakışın sonucudur. Öte yandan bir araştırmacının, inceleme sonucunda edindiği kanıtları birer ölçü olarak göstermesi ve bundan sonuçlara varması da genel eleştiri kapsamında ele alınabilir. Genel eleştirinin alanlarını şöyle

gruplandırmak mümkündür: Siyasal, ekonomik, güncel-çevresel, toplumsal-bireysel, eğitsel,bilimsel-akademik, sanatsal (mimarlık, yontu, resim, tiyatro, sinema, müzik, yazın)

Eleştirinin, sanat gereksinimlerini karşılayan seçenekleri belirtmeye yaradığı gibi, kişisel düşünce ve duyguları da ifade ettiği için “didaktik” niteliği taşıdığını ileri sürenler olmuştur. Kimisi de eleştirinin okurla yazar arasında bir köprü, bütünleşme görevi yüklendiğini söylemektedir.

İngiliz yazar Terry Eagleton; “eleştirinin görevi, yapıtın bir yorumunu vermek değil, onun sessizliklerini konuşmaktır.” der (Ünlü, 1997: 11).

Eleştiriye ilişkin yapılan tanımlamalar, onun, “inceleme”, “araştırma”, “açıklama”, “değerlendirme”, “yorumlama”, “yargılama” gibi işlev ve nitelikler taşıdığını, aslında eleştirinin “nesnel” olmaktan çok, bu özelliklerinden dolayı “öznel” olduğu yolundadır.

Eleştiri, bir yapıtla ilgili olarak yapılan inceleme, değerlendirme, yorumlama ya da yargıya varmadır. Eleştiri yapmanın amacı aslında yapıtı kendi alanında daha iyiye taşımak, olumlu-olumsuz, güzel-çirkin, iyi-kötü, doğru-yanlış taraflarını ortaya koymaktır, ama bu yorum ve yargılama yapılırken kişisel görüş ve ölçütlerin de mutlaka etkilediği bir gerçektir. (Ünlü, 1997: 12)

Eleştiri, genel olarak edebiyat kuramlarına uygulanırken teorik ve pratik eleştiri olmak üzere kendi içinde alt bölümlere ayrılmaktadır. Türe ve döneme yönelik eleştiri, teorik eleştiri olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca akademik camianın yer aldığı bilimsel eleştiri de bu

kapsama dahildir. Sanatçıya ve esere dönük eleştiri ise pratik eleştiri olarak tanımlanır. Edebi dergi camiasının içinde olduğu güncel eleştiri de pratik eleştirinin içinde yer almaktadır.

Melih Cevdet Anday eleştirinin tanımıyla ilgili şunları söyler:

Ne iyi oldu şu eleştiri sözcüğünü bulmak. Ondan önce kullandığımız “tenkid” sözcüğünü genellikle anlamazlardı, çünkü bir de sonu eski “tı” ile biten “tenkit” vardı, noktalama anlamına gelirdi, onunla karıştırırlardı. Bu yüzden de yazıncılar “intikad” demeyi yeğlerlerdi. İntikad’ın çeşitleri vardır elbet; bunlardan biri “intibai intikad” idi; şimdiki dille tam karşılığı “izlenimci eleştiri”, ama demiyorlar da “öznel eleştiri” diyorlar yanılmıyorsam. Eleştirmen, okuduğu, gördüğü bir sanat yapının kendi üzerinde bıraktığı izlenimi yazacak, o kadar (Ünlü, 1997: 13).

A.Didem Uslu *Kıyaslamalı Bir Edebiyat Eleştirisi* adlı kitabında eleştirinin, yazara eserindeki öğeleri tanıtmak için yol gösterip tepki ortamı yarattığını, okuyucuya birtakım deneyimleri anlama ve değerlendirme olanağı sağladığını belirtir. Başka bir ifadeyle eleştirinin eski ya da yeni edebiyat eserlerini ve yazarlarını incelemek, aydınlatmak, açıklamak ve değerlendirmek olarak kabul edildiğini, işe zaman zaman destekleme ve yargılamanın da dahil edildiğini öne sürer.

Uslu’ya göre, eleştiri bazen edebiyatın bir alt bölümü, bazen de edebiyatın dışında daha çok üniversitelerde akademik bir niteliğe bürünmüştür (Uslu, 1993: 3).

## I.2. Eleştirmen Kimdir?

Osmanlıca’da “münekkid” ya da “tenkidci” anlamına gelen eleştirici veya eleştirmen yazınsal türlerle ilgili yazıları değerlendiren, eleştiri yazıları yazan kimsedir.

Eleştirmeni sahip olduğu nitelikler itibariyle pratik ve akademik eleştirmen olarak incelemek mümkündür. Kişiyi ve esere dönük yargılarda bulunan, daha öznel ve serbest olan pratik (güncel) eleştirmenle; döneme ve türe yönelen, daha nesnel ve disiplinler olmak zorunda olan akademik eleştirmen vardır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, çağdaş türlerle eleştirmen için, bir yazısında şöyle demektedir:

Avrupa fikir ve sanat alemi ile temastan sonra memleketimize gelen nevilerden(tür)biri de tenkididir. Fakat bu geliş hiçbirisine benzemedi. Çünkü öbür nevilere, mesela tiyatro, roman, hikaye ve hatta modern şiir, az çok dram muharriri(yazar), romancı,...ile yani kendilerini vücuda getiren sanatkarlarıyla beraber geldiler. Halbuki tenkid, münekkidsiz geldi...ve bence bugünkü edebiyatımızın en büyük zaaflarından biri de budur (Ünlü, 1997: 11).

Eleştirmenlerimizden Mehmet H.Doğan, konuyla ilgili şunları söyler:

Eleştirmenin en iyi sanat izleyicisi olduğunu söylemeliyim...

Eleştirmen, düşündüklerinin, duyduklarının hesabını veren kişidir; düşündüklerini, duyduklarını yazıya dökmek, belgelemek yürekliliğini gösteren kişidir...

Bir sanat yapıtının yanında ya da karşısında, kendi düşünceleri, yargıları yöresinde bir düşünce birliği yaratma girişimiyle sade sanat izleyicisinden daha da etkin olmakta, yaratı içine doğrudan doğruya katılmak\*adır böylece... Kendini yaratı olgusunun içinde, onun bir parçası, tamamlayıcısı olarak görür o... Sade okuyucunun, seyircinin göremediği, göremeyeceği, gizli bölgelerine ışık tutar yapıtın... doğru bakış açıları getirmeye çalışır.

Sanat dışı ölçütlerle yapılan değerlendirmelerin karşısına çıkar ya da ucuz sanat yapıtlarının karşısına çıkarak ucuz değerlendirmelerin boşluğunu göstermeye çalışır... Kısacası, gerçek sanatçının, gerçek sanat yapıtının yanındadır eleştirmen (Ünlü, 1997: 12).

Fahir Onger, “Eleştirmenin işlevleri, sanıldığı gibi, önceden belli, kurallaşmış maddelerle saptanamaz. Eleştirmene görevini anımsatan da sanat yapıtının değerler alanındaki durumudur,” diyor (Ünlü, 1997: 13).

Tahsin Yücel’in Türkçe’ye çevirdiği *Eleştiri Kuramları* adlı kitapta ise şu görüşlere yer verilmiştir:

Eleştirmeyi, “Önce anlamak değil midir?... Anlama, kendini yazınsal olarak yapıya yansıtan bir kişiliği yeniden kurma çabası ile içil bir felsefeyi yeniden kurma çalışması arasında gidip gelir...” şeklinde tanıtır ve eleştirmenle ölçüt arasındaki ilişkiye değinir: “Ölçütsüz bir eleştiri mümkün müdür? Hayır... Her zaman bilinçli de olmayan değerlendirme ölçütlerinin eleştirmenin bakış açısına sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemek bile fazla...” (Yücel, 1975: 137).

Melih Cevdet Anday ise benzer görüşler öne sürer ve şöyle der: “Bir eleştirmen, bir tiyatro oyununu, bir şiiri, bir romanı, bir müziği eleştirirken hangi anlayışın temsilcisi olduğunu düşünmelidir ve bunun kadar önemli olan da, sanat yapıtında o düşünceleri aramaya kalkmamalı, sanatın kendisini görmeye kalkmalıdır.” (Ünlü, 1997: 17).

Emin Özdemir, konuyla ilgili olarak: “Yalın bir tanımlama, ayırma, iyiyi, güzeli, doğruyu seçebilme yetisidir eleştirel düşünüş.” demektedir (Özdemir, 1999: 161).

Asım Bezirci bir eleştirmende olması gereken nitelikleri belirtirken buna sorumluluk bilincini de eklemiştir:

Eleştiri bir yargılamadır. Her yargılama, ister istemez olumlu ya da olumsuz bir değerlendirmeye sonuçlanır. Eleştirmen bu kaçınılmaz sonucun sorumluluğunu yüklenmek

zorundadır. Kişisel sevme, acıma ya da koruma duygusuna yenilerek bundan saparsa görevini hakkıyla yerine getiremez. Çünkü eleştirmenin temel görevi hem güzeli, iyiyi, doğruyu tanıtır ve övmek; hem de çirkini, kötüyü, yanlış gösterip yermektir. Yanlı tutumla edebiyat bahçesi yabancı otlarından ayıklanmış olmaz. Böylece okurların beğeni ve görüşleri bozulup gerilemekten korunmuş, düzeltilip geliştirilmiş olur. Bundan ötürü, eleştirmenin sevdiği eserlerden söz açması ne denli yapıcıysa, beğenmediklerinin sözünü etmesi de o denli yapıcıdır. Yeter ki sözünü duygularına kapılmadan, çıkar gözetmeden, nesnelce söylemiş olsun... (Ünlü, 1997: 18).

Nihat Sami Banarlı'nın belirtilen görüşlere zıt görüşler öne sürdüğü aşağıdaki alıntıda görülmektedir. Çünkü o, eleştirmene "toplumun gereksinimlerine göre" ölçütü vardır ki şöyle demektedir:

Eleştirmen, eserleri kendi zevkine, kendi hislerine göre değil; toplumun zevkine, toplumun duygularına ve özellikle toplumun isteklerine göre inceleyecektir.

Yazınsal yapıtlar, acaba ulusal-güzel duygusal- toplumsal gereksinimlere karşılık olabiliyorlar mı? Oluyorlarsa becerileri, olmuyorlarsa kusurları nedir? Sanatçıların hangi yollarda çalışarak, hangi gereksinimlere karşılık olabilecek yapıtları vermeleri gerekir?

Edebiyat eleştirmeni işte bu sorunları çözmeye çalışan insandır (Ünlü, 1997: 18).

Baudlaire'in görüşü eleştirmenin yan tutması yönündedir. Görüşlerini şöyle belirtmektedir: "Gerçek eleştiriye gelince, doğruluktan ayrılmamak için, yani varlığını kabul ettirmek için, eleştiri taraf tutmalı, tutkulu olmalı, politik olmalı; yani tek görüşlü olmalı; ama bu, öyle bir tek görüşlülük olmalı ki alabildiğine ufuk açabilsin..." (Ünlü, 1997: 18).

Bu konuda Jean Strabobinski'nin görüşleri şöyledir:

Metnin kendisinde uyandırdığı bütün büyüye karşın, yine de kendine bir "bakış hakkı" ayırmasını bilen bir kişidir eleştirmen. Daha da derinliklere inmek ister. O: önüne serilen açık anlamın ötesinde, gizli bir anlam sezinler...Eksiksiz eleştiri, ne bütünlüğü amaçlayan(özeleştirici önsezinin yaptığı gibi) eleştiri



değildir belki de; sırasıyla, hem içliliği, özdenliği, hem de dışa taşımayı istemesini bilen bir bakıştır bu... (Ünlü, 1997: 19).

J. C. Carloni - J. C. Filloux, *Eleştiri Kuramları*'nda, bu bağlamda şunları belirtirler:

İster bir dünya görüşünü açıklamaya çalışsın, isterse bir tutumu ya da bir amacı çözmeye, eleştirmen, yansız kalmaz. Gerçekten de, çağdaş eleştirinin yazın anlayışının doğruluğu oranında, eleştirmen de, yazdığı sürece yazdıklarıyla bir dünya görüşüne "tanıklık eder"; yazar gibi o da "işin içinde"dir...tanrılara yaraşır bir dinginlik içinde yapılmış bir araştırma da yoktur, bunun eleştirmen için olanaksız olduğunu biliyoruz: İnsandır, beli bir durum, beli bir koşul içindedir, etten, kemikten sıyrılmış bir birey değildir; istese de istemese de "bağımlı"dır. Yazdıkları geçmiş üzerine bile olsa, tarihselik karşısında herhangi bir güncel durum adına yapar bunu. "Kişisel yeğlenmelerini, beğenilerini, geçmişini, kültürünü, hele değerlerini bir yana bırakmaya kalkmak, eleştirmen için kendini sessizliğe mahkum etmek olur...belki de derinleştirici bir açıklama olarak, özü dolayısıyla, yazarı sorguya çeker (Yücel, 1975: 129).

Alıntılardan anlaşılacağı üzere, eleştirmene her toplum ve dönemde ihtiyaç duyulduğunu, bu yüzden önemli niteliklere sahip olması gerektiği, eleştiriden ve eleştirmenden yoksun bir yazının gelişiminin aksayacağını, sekteye uğrayacağını söyleyebiliriz. O halde eleştirmenin sahip olduğu nitelikler nasıl olmalıdır? Onu diğer insanlardan ayıran öznel özelliklerinin olması mı gerekiyor? Yoksa Tahsin Yücel'in *Eleştirinin ABC*'sinde belirttiği gibi, mesela, La Fontaine'in bir "garip kişi" biçiminde nitelendirmesi, veya bir başka Fransız ozanın köpeğe benzetip "Kaçın bu adamdan, ısırır, eleştirmendir." ifadelerindeki gibi biri midir?

Yöneltilen olumsuz yargıları bir tarafa koymak ve gerçek anlamda eleştirmenin kim olduğuna, nasıl niteliklere sahip olması gerektiğine dönelim.

İnsanoğlunun bütün yaratmaları, etkinlikleri kimilerince yerilir, kimilerince övülür. Oysa, düşünce ve duyguların, gözlem ve yorumlamaların değerlendirilmesinde sahip olduğu bilgi, birikim ve nitelikleriyle, doğru, güzel ve iyiye en çok yaklaşan eleştirmenden başkası değildir (Ünlü, 1997: 13).

Gerçek bir eleştirmen, sanatçının tamamlayıcısı durumundadır ve sanatçıyla okur arasında önemli bir rol oynayan, yol gösterici bir kişiliktir. Eleştirmenin bu görevi doğru bir şekilde yerine getirebilmesi için iyi bir eğitimden geçmiş olması, klasik-modern-modernist edebiyatları tanınması, çağdaş bir düşünceye sahip olması, estetik duygusunun ayırımına varabilmesi, “eleştirel düşünme” yetisini geliştirebilmesi için de, yazınsal türlerle ilgili ayrıntılı bir inceleme- araştırma çalışmasından geçmesi, bu çalışmalarla ilgili yorum ve çıkarsamalarda bulunması ve uygun yöntem, teknikleri kullanması gerekir. Demek ki sayılan bütün bu özellikler eleştirmenin “eleştirel düşünme” yetisine sahip olmasıyla ilintilidir. Çünkü olay, olgu ve durumların oluşumları incelenirken neden ve etmenlerin araştırılıp karşılaştırma, irdeleme yapmanın yolu eleştirel düşünmeden geçmektedir (Ünlü, 1997: 14).

Eleştirel düşünüşe sahip olmak eleştirel bir bakış açısı gerektirir. Bu bakış açısı her eleştirmende farklı bir yansımayla karşımıza çıkar.

Eleştirmenin niteliklerinden söz ederken belki de en merak edilen şey, onun yanlılığı veya tarafsızlığı konusudur.

Eleştirmen, sağlıklı kişiliğe sahip bir insan olmalıdır. O, sadece herkesin bildiği genel geçer değer yargılarında bulunmak yerine, estetik, sanatsal ölçütlerin ışığında kendi

duygu, düşünce ve düşüncüleri doğrultusunda hareket edendir. Bu yorumlarıyla, yapıtın bir bütünlük kazanmasını sağlar, okur da yol göstermiş olur.

Eleştirmenin kişisel dünya görüşünün yapıtları değerlendirirken yansımaması olanaksızdır. O, istediği kadar nesnel olmaya çalışsın, öznel yargıları olacaktır. Yeter ki sahip olduğu nitelikleri yapıcı bir şekilde kullanmasını bilsin.

İlkel çağdan bu yana eleştirmene gereksinim duyulduğunu, onun da bir yazar olduğunu, eleştiri gibi zor bir türün sorumluluğunu yüklediğini ve yapıt-yazar- eleştiri üçgeninde önemli bir görev yaptığını da belirtmek gerekir.

Terry Eagleton *Eleştirmenin Görevi* adlı yapıtında ideal eleştirmenin nasıl olması gerektiğini, on sekizinci yüzyıldan sonra ortaya çıkan burjuva toplumunda yüklenmesi gereken işlevin ne olduğunu sorgular.

Ona göre, eleştirmen, hemcinslerinin eleştiricisi olmaktan ziyade birlikte paylaşım gittiği ve onların sözcüsü durumunda olmalıdır. Sahip olduğu bilgi birikimini içinde bulunduğu toplumsal durum içinde, kişisel bir sahiplenmeye gitmeden, okuyucuyla kurduğu toplumsal bağ içinde eleştirir. Dolayısıyla eleştirmen çok iyi niteliklere sahip olsa da, toplumun bir ferdi herkesin düşüncelerini paylaşan biri olarak karşımıza çıkar. Onun özel görevi, konuyla yüz yüze genel tartışmayı yürütmektir (Serin, 1998: 22-23).

Terry Eagleton “ideal eleştirmen” kavramını ortaya atarak, onun ayna görevi üstlendiğini belirtir.

Eleştirmenin okuyucusu karşısındaki tutumunun katı, söylevlerinin doğmatik ve kendi kendisini öven durumda olduğunu belirtir. Dolayısıyla toplumsal yaşama karşı takındığı tavrın olumsuzluğu da ortaya çıkar (Serin, 1998: 40).

Terry Eagleton, aslında eleştirmenin okuyucuyla yapıt arasında bir aracı olmadığını, çünkü yapıtın amacına ulaşması durumunda bunu kendisi ile okuyucu arasında paylaşan ve eleştirel söylemin yedeğinden geçerek gerçekleşen sezgisel bilincin olduğunu belirtir. Aksi bir durumda yani yapıt başarıya ulaşmamışsa, nedeni onu gerçekten algılayan bir okuyucu kitlesinin olmamasıdır. Terry Eagleton, bir yandan ideal ölçüdeki eleştirmenin özelliklerini belirtirken, bir yandan da çelişkili bir durum yaratarak bir eserin başarıya ulaşmasında eleştirmenin bir rolünün olmadığını göstermeye çalışmaktadır. Şairin şakıyan bir bülbül olduğunu, bu yüzden eleştirmen gibi bir aracıya ihtiyacı olmadığını, istenen okur kitlesini oluşturma görevinin de eleştirmenin baş düşmanı olan şairin kendisine düştüğünü, sorunun bu şekilde çözüldüğünü öne sürer. Bu durumda sanat kendi kendini temellendirip kendince doğru ilkeler koyabiliyorsa, ortada hitap edilecek bir okuyucu yoksa, eleştirmenin işi nedir veya eleştirmen olmak nasıl olanaklı olabilir? türünden sorular getiriyor.

Eleştirmenin bu durum karşısında ikileme düşmesi kaçınılmazdır. “Eleştirmen yargı gücünü geniş yığınların lehinde mi, yoksa azınlığın lehinde mi kullanacaktır?” (Serin, 1998: 47).

Durum düşünüldüğünden daha karmaşıktır. Çünkü ortada okur-yazar tabakanın “okur-yazarlık” durumunun belirlenmesinde yatmaktadır. Sıradan okumayla bilinçli okuma arasında beliren kitle karşısında eleştirmen kendisini hem kendine eşit, hem de olmayan bir

okuyucuya seslenecektir. Bu sesleniş sonrasında eleştirmenin önemini yitireceğini ve tarih sahnesinden silineceğini iddia ediyor. Bu durumda eleştiri, ya burjuva toplumu geliştikçe onun karşısında güçten düştüğünü göstermemek için amatörlükten kurtulmaya ve toplumun genelini içine alan insancıl sorumluluk duygusuyla hareket edip kendini haklı çıkarmaya çalışacak ya da daha geniş toplumsal ilgiyi yadsımak pahasına mesleki meşruluğunu kurarak kendini bir tür uzmanlığa yönlendirecektir.

Terry Eagleton Viktorya dönemi İngiltere'sinde yaşanan bu durum karşısında, ortak bir söylem geliştiren, düzenleyen ve taşıyan eleştirmenin aracı konumunda aynı anda ideolojik açıdan buyurganlaşabileceği gibi, bilimdeki uzmanlaşmayla birlikte ideolojik duruş noktalarıyla gitgide eğitimsiz okuyucu kesiminin hızla genişlemesi arasındaki bir savaş alanında kalabileceğinden söz etmektedir.(Serin, 1998: 55)

Terry Eagleton bu noktada bir görüş ortaya atıyor ve eleştirmenin edebi metanın yasalarını çiğneyemeyeceğini, dolayısıyla en çok bunlarla çarpışabileceğini belirtiyor. Gittikçe artan eleştirmen gereksizliğinin bir başka nedeninin de eleştirinin yüklendiği görevin düşünsel olmaktan çok, ahlaki olmasında yattığını belirtir. Çünkü eleştiri bir yol göstericilikse, orta sınıf diye tabir edilen tabakanın yüceltilmesiyle, bu hedefleri edebiyatın daha kolay yapacağını iddia eder. Bu konuda Thackeray şunları söyler: “Örf ve adetlerin romancının en iyi izlekleri olduğuna inanıyoruz, bundan dolayı da cebiri, dini,siyasal iktisadî veya herhangi soyut bir bilimi ele almayan romansları okumayı yeğliyoruz” (Serin, 1998: 55).

Bundan şu sonuç çıkmaktadır: En araştırmacı, en dinçleştirici toplum eleştirmeni, yazarın kendisiydi. Eleştiri asıl görevlerinden sadece biri olan ideolojik güveni yeniden

sağlamakla özdeşleştirildiği için, bir meslek olmaktan çıkma tehlikesini yaşıyordu. Çünkü bu, edebiyatın kendisini başka şeylerle birlikte sunmasıyla ilgiliydi (Serin, 1998: 56).

Toparlarsak, eleştirmenin toplumsal bir varlık olduğundan hareketle, beğenisi, duyguları, istemleriyle bilinçli veya bilinçsiz yanıt verecektir. Ancak onun yapıyla baş başa kalması öncelikli görevidir. Kendisinde var olan niteliklerle elindeki yapıtı irdelerken, eserde var olan estetik duyguyu da değerlendirmiş olacaktır.

Değerlendirmek istediği yapıtı, ereğine ulaşıp ulaşmadığını saptamak amacıyla eleştirir. Kendisinin çevresinde yarattığı etki ve tepkiyi ortaya koyar. Yapıtın kalıcı olması için yorum ve değerlendirmelerde bulunarak eleştiri yapar. Yapıtı değerlendirirken, yapıtı oluşturan özellikleri (tür, biçim,içerik,dil ve anlatım bağlamında) gözetilmesi gereken kuralları ve yaratıcı özellikleri ortaya çıkarmak için uğraş verir (Ünlü, 1997: 17).

### **I.3. Eleştirinin Görevleri**

Eleştiri anlama, değerlendirme hatta yargılama işlevlerini barındırdığı için, onun diğer türlerden daha zor bir görev üstlendiğini söylemek yanlış olmaz.

Tarihsel süreç içinde, öznel düşüncenin ön planda tutulduğu dönemlerde eleştirinin arka plana atıldığını, rasyonalist düşüncenin ağırlık kazandığı dönemlerde de aşırı derecede önemsendiği bilinir. İster geride, ister önde her dönemin eleştiriye farklı bir yorum ve bakış açısı getirdiği kesindir (İpşiroğlu, 1998: 16).

Eleştirinin amacı, gerçekleri ortaya çıkarmak olduğundan, bu yönüyle otoriter düşünceye temelden ters düşer. Çünkü otoriteyi savunan bir insan, kendisine aktarılanları algılamakla yetinir, sorgulamaktan, ayrıntıya girmekten kaçınır. Gerçeklikle direkt bir ilişki kuramaz, dolayısıyla gerçeklerden kopuk, soyut bir dünyada yaşamaya mahkûm olacaktır. Böylece belli bir kişiliği olan bir birey olamayacaktır. Bu durumun aksine eleştiri, gerçeklerle sürekli hesaplaşma içindedir.

Bu hesaplaşma her türlü dogmatiklikten, saplantıdan uzak ve çok yönlüdür. Eleştirinin önem kazanmasında “çok yönlü” olma özelliğinin büyük payı vardır. Amacı da gerçekleri çeşitli yönleriyle ve çeşitli bakış açıları getirerek aydınlatmaya çalışmaktır. Oysa biliyoruz ki eleştiri, Tahsin Yücel’in *Eleştiri'nin ABC'si* adlı yapıtında da ifade ettiği gibi hoş şeyler çağrıştırmaz her zaman. En azından günlük dilde ve insanların ilk algılayışı bu yöndedir. Çünkü onun sadece olumsuzlukları ortaya çıkarma, olumsuz yanları sergileme gibi anlamlar ifade edişinden kaynaklanmaktadır. Oysa eleştirinin amacı, sadece olumsuzlukları ortaya dökmek veya karşı çıkmak değil, açığa çıkartmak ve anlamaktır. Bir sorunu ortaya çıkartmak da onun olumlu ve olumsuz yanlarıyla özüne inerek, aydınlatmaktır (İpşiroğlu, 1998: 17).

Sanat yapıtını tek bir elin veya kişinin tekelinden kurtarmak, hoşgörsüz bir yaklaşımı hoşgörölüye dönüştürmek eleştirinin temel görevlerinden olmalıdır.

Eleştirinin var olma amacı veya temel koşulu yapıtla direkt bir iletişim kurmaktır. Onun yapıtla kurduğu bu dolaysız iletişim temel koşul olsa da, tek başına yeterli değildir. Çünkü eleştiri bu aşamada kalırsa öznel yargılardan kurtulamaz. Bu yüzden “dolaysız iletişimi” daha üst bir boyut olan “anlama”ya taşımalıdır. Bu da yapıtı enine boyuna inceleme fırsatı kazandıracaktır. Aksi bir durumda ise eleştirmen yalnızca ilk izlenimlerini aktarmakla yetinecek, yapıtı nesnel bir temele oturtamayacaktır.

Eleştiri, bir yapıtı değerlendirirken; yazarın ele aldığı sorun nedir, bu sorunu nasıl işliyor? Yapıtın dili, biçimi, içerik özellikleri, anlatımı, kurgusu, yazarın kullandığı imgeler, simgeler nelerdir? Yapıt kendi içinde bir tutarlılığa sahip mi, yapıt modern bir tarzda yazılmışsa yine yazarın takındığı tavır nasıldır? gibi sorulara yanıt aramakla başlar.

Eleştirmen bu soruların ışığında anlama sürecinde değerlendirme yapacaktır.

İpşiroğlu, *Eleştirinin Eleştirisi* adlı yapıtında anlama sürecini üç aşamada inceler:

1-Gözlem

2-Betimleme

3-Çözümleme (Analiz)



Gözlem aşamasında eleştirmen, bir dedektif tavrıyla yapıtı birkaç kez okur ve ilgisini çeken ortak noktaları belirler.

Betimlemeyle çözümlene bir bütünlük içerir. İlk aşamada edindiği bilgilerden yola çıkan eleştirmen, yapıtın nasıl oluştuğunu açıklamaya çalışır. Son aşamada da öze inerek yorumlamaya girişir. Yapıtın dilinden, kurgusuna, anlatış şekline kadar anlama süreci bu şekilde tamamlanmış olur.

Eleştirinin üstlenildiği görev bu noktada daha da önem kazanır. Çünkü yazar amacını farklı nedenlerden dolayı gerçekleştirememiş olabilir. Eleştirmenin bu engelleri nedenleriyle ortaya çıkarması, örnekleme gerekir. Yaratılmak istenen ideal yapıtı yazar eğer gerçekleştirememişse, aynı taslak eleştirmenin zihninde canlanmalıdır. Bu taslaktan hareketle eleştirmen ölçülerini belirler. Dolayısıyla çıkış noktası yapıttır. Aksi durumda eleştirmen görüşlerini yazara dayatmış olur.

Yukarıda eleştirinin sahip olduğu özelliklerden biri olan “çok yönlülük”ten söz ettik. Eleştirinin bu özelliği sayesinde eleştirmenle yazar farklı görüşlere sahip olsa da sorun yaşanmayacaktır. Burada amaç, eleştirmenin yapıtı kendi içinde bir tutarlılığa sahip olup olmadığıyla ilgilenmesidir. Kendi bakış açısından baksa bile, değerlendirmesini yaparken nesnel ölçütleri temel almalıdır. Eğer eleştirmen, yapıt dışı ölçütlerden-söz gelimi kendi bakış açısından ve sanat anlayışından-hareketle yapıtı değerlendirirse yapıtla arasına bir engel girer. Yapılması gereken, yapıtı kendi içinde, yapıttan yola çıkarak değerlendirmek olmalıdır.

Eleştirmen değerlendirmesini bu ölçütlerde yaptığında yapıta ve yazara yeni dünyalar, yeni ufuklar kazandıracaktır (İpşiroğlu, 1998: 29-30).

Öte yandan, anlamayı engelleyen etkenler de olabilir. Buna bir örnek eleştirmenin tutuculuğudur. Geleneksel anlatım biçimlerinde direnip, yeni anlatım biçimlerini tanımaktan ve denemekten uzak bir tutum sergiliyorsa sıradan bir okur düzeyinde kalır.

Schopenhauer “Değerlendirme, Eleştirme, Alkış ve Ün” adlı yazısında yazarları üç gruba ayırır: Kayan yıldızlar (Sternschuppen), gezegenler (Planeten), yıldızlar (Fixsterne). Bir anda parlayıp sönen yıldızlar, gelip geçici olan yazarları, gezegenler kendi döneminde önemli olan yazarları, yıldızlarsa zaman ve mekan boyutunu aşan ve evrensel bir nitelik kazanan yazarları simgeler. Eleştirmenin görevi de bu yıldızları bulup ortaya çıkarmak, okura tanıtmaktır (İpşiroğlu, 1998: 37).

Eleştirmenin üstlendiği diğer bir görev yapıtla okur arasında bir ilişki kurmaktır. Kendi görüşlerini okuyucuya benimsettirmeden, onu yönlendirmeden, sadece etkilemekle kalmayıp, birlikte düşünmeye çalışmak olmalıdır. Onun yapıtla ilgili vardığı kesin sonuç ve değerlendirmeden çok, belirtilen üç aşamaya okuru katmaktır. Aynı görüşler paylaşılsa bile, eleştirmene düşen görev okura ipuçları vererek onu yapıt konusunda aydınlatmaktır. Bu noktada eleştirmeni sıradan okuyucudan ayıran, onun önyargılardan arınmış, esnek bir düşünceye sahip olması ve gözlemlerini göz önünde tutarak sonuçları kağıda dökmesidir. Eleştirmenin esnekliği ve okurla kurduğu iletişim, onun bir yargıç, otorite olduğu düşüncesini

yıkmıştır. Oysa “on sekizinci yüzyılda sanat yargıçları (eleştirmenler), bir yapıtı o dönemin sanat anlayışının ölçütlerine göre değerlendirirken, onun nasıl olması gerektiği üzerinde duruyorlardı.” diyen Wolfgang Kayser yazısına şöyle devam ediyordu: “Bugün ölçütleri doğrudan yapıtın kendi içinden çıkartıp, yapıtın ne iletmek istediğini anlamaya çalışmalıyız” (İpşiroğlu, 1998: 39).

Eleştiri yazmanın yazarlık gibi zor bir iş olduğunu, bir kişilik ve yetenek istediğini savunan T. S. Eliot’a göre eleştirmen, “Yazı yazma kurallarını ve sistemini öğrenmiş bir yazın tekniği uzmanı değildir sadece, o aynı zamanda belli inançları, ilkeleri, bilgileri ve deneyimleri olan bir insandır.” (İpşiroğlu, 1998: 21).

Öte yandan okuyucuyu zorlayan ve anlaşılması güç bir yapıt söz konusu olduğunda, eleştirmene düşen görev yapıtı okuyucuya açması, ona aydınlatıcı ipuçları vermesidir. Bu da her türlü önyargıdan ve koşullanmışlıktan arınma, esnekliğin ötesinde sanatsal bir duyarlılığı biçimlendirme yetisinin sonucunda sağlanacaktır.

T. Eagleton, *Eleştirinin Görevi* adlı eserinde ise, eleştirinin üstlendiği görevlerin ne olması gerektiğini eleştirel bir bakışla ifade ediyor.

Ona göre, eleştiri günümüzde temel olan toplumsal görevlerinin büyük bir kısmını aksatmaktadır. Eagleton bunun nedenlerini eleştirinin edebiyat sektörünün kamu ilişkilerinde bir parça veya üniversitelerde sıkışmış bir konumda olması şeklinde açıklıyor.

Bu arada T. Eagleton'nın eleştirisiyle ilgili görüşlerini sadece İngiliz eleştirisiyle sınırladığını ve onun olumlu olumsuz yönlerini sorguladığını belirtmek gerekir. Oysa eleştirinin on sekizinci yüzyılın başında İngiltere'de seçici davrandığını sözlerine ekliyor.

O, eleştirinin modern Avrupa'da salt devlete karşı verilen bir savaşım sonucunda doğduğunu, Avrupa burjuvazisinin on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda baskı rejimlerine karşı siyaset yerine, akıl ve sağduyuya dayanan eleştirisiyle karşılık verdiğini belirtir. Çünkü devletle toplum arasındaki dengeyi kuracak olan bu burjuva alanı akla uygun düşen söylemlerini özgür bir şekilde ifade etmek ve bireylerin bir araya gelmesini sağlayacak kulüpler, dergiler, kiraathaneler gibi toplumsal kurumlar eleştiri aracılığıyla işlev kazanacaktır (Serin, 1998: 11).

Bu konuda P. Hohendal şöyle der:

Aydınlanma Çağı'nda , eleştiri kavramı kamu alanı kurumundan ayrılamaz. Her yargı kamuya yönelik olarak tasarlanır; okurla iletişim, sistemin tamamlayıcı bir parçasıdır. Okuyan kesimle girdiği bu ilişki aracılığıyla, eleştirel düşünme, özel olma karakterini yitirir. Eleştiri kendini tartışmaya açar, ikna etmeye girişir, çelişkiye davet eder. Kamu içindeki görüş alışverişlerinin bir parçası olmaya başlar. Tarihsel açıdan bakınca, modern edebiyat eleştirisinin on sekizinci yüzyılın başlarında güçlenen liberal, burjuva kamu alanına sıkı sıkıya bağlı olduğu görülür. Edebiyatın, gerek özsaygı kazanmada, gerekse saltçı devlete ve hiyerarşik topluma karşı insana yakışır istemleri açıkça dile getirmede orta sınıfın özgürleşme hareketlerine yardımı dokunmuştur. Eskiden soylu meclislerinde saray toplumunun meşrulaştırılmasının bir biçimi olma işine yaramış olan edebiyat tartışması, orta sınıflar arasında geçen siyasal tartışmalara hazırlık yapılan bir arena haline geldi (Serin, 1998: 11).

Bu alıntıdan İngiltere'de modern eleştirinin, ironik bir biçimde siyasal doğduğu söylenebilir.

Bir diğer eleştirmen Leslie Stephen, Voltaire ve Rousseau gibi on sekizinci yūzyıl Fransız edebiyatçılarının muhalif kimliklerini, Samuel Johnson gibi eleştirmenlerle karşılaştırır ve ortak noktalarda buluştuklarını belirtir. Aslında bu durumun, Aydınlanma eleştirisinin ironik bir ifadesi olduğunu, bir yandan evrensel usa dayanan eleştirinin saltıkçılığa karşı direnişi sūrerken diğer yandan aynı eleştiri hareketinin belirli gōrūngūlerde direktip, değiştirilemez sōylem modeline kendisini çalışmakla bir çelişki yarattığını ifade eder (Serin, 1998: 13).

On sekizinci yūzyılın başında çıkarılmakta olan dergiler kamu alanının temel ōđeleri gibi gōrūnse de hiçbiri dikkatini sanata ve edebiyata yōneltmemiř, beğeni anlayışını yūkseltmeye çalışmamıştır. Bu durum modern anlamdaki eleştirinin gelişimini ve edebiyat eleştirisinin ōzerk bir uzmanlık alanı olmasını engellemiştir.

Bu durumda edebiyat eleřtirisinin, daha çok ahlakī, kūltūrel ve dūřūnūřten ayrılmayan genel ahlak ōlūlerinin içinde yer almasına neden olmuřtur.

T. Eagleton'a gōre eleřtirinin ūniversiteye sokulması kamusal alandan silinmesine, ancak siyasal anlamdaki gūvenliđini sađlamasına yaramıřtır. Ūniversite eleřtirisi edebiyatın yanı sıra yařamla ilgili bir takım sorunları gūndeme getirecek ve bilimle bir çatıřmaya girecektir. Ancak bu çatıřma eleřtirinin çıkar gōzetmez ilkesinden kaynaklı kurum içi bir çatıřma olarak ortaya çıkacaktır.

Bir ūniversite dalı olarak eleřtirinin-ūniversitenin ona sađladıđı kolaylıkla, ūnkū ūniversite bir dereceye kadar toplumdaki ayrı olmasına rađmen içinde barındırdıđı insancıl

duygular eleştiriyi örtüşmekteydi-dışarıya kapalı, içe dönük bir uğraş olarak görünmesine karşılık, aynı zamanda gerektiğinde toplumsal açıdan yararlı sonuçlar çıkarmak adına genel bir takım olayları da bir araya getirebilme görevini üstlenmiştir (Serin, 1998: 14).

T Eagleton'a göre eleştiri yine geleneksel görevlerinden birini daha yerine getirmeli; modernist yazma biçiminin güçlüğü okurun, aracılık ve yorumlama yoluyla aşmasına yardımcı olmalıdır. Yine edebiyat eleştirmeninin duyarlı ve zeki olmasının yanında profesyonel olma savını sorgular (Serin, 1998: 81).

#### **I.4. Eleştiri – Felsefe İlişkisi**

Edebiyatla fikirler arasındaki ilişkiyi çeşitli yönlerden incelemek edebiyatı bir felsefe formu, bir şekle sokulmuş “fikirler” olarak görmek ve ondan “anafikirler” çıkarmak edebiyat tarihi boyunca yapılmış bir çalışmadır. Araştırmacıların sanat eserlerine bu gözle bakıp değerlendirmeleri ve onları tahlil etmeleri mümkündür.

Felsefe tarihi açısından bakıldığında edebiyatın kimi zaman bir belge gibi algılandığı görülür. Çünkü düşünceler tarihiyle edebiyat tarihinin çalışmaları paralel gider ve kimi zaman birbirini yansıtır. Açık veya kapalı bir tutumla şairlerin kimi zaman felsefeye olan bağlılığını gösterir veya eski dönem felsefelerini tanıdıklarını bunu şiirde doğrudan doğruya kullanmasa da genel özelliklerinin farkında oldukları bir gerçektir.

Felsefe tarihiyle edebiyat tarihi arasındaki ayrımlardan biri, felsefe tarihinin büyük sistemleri incelemesine karşılık edebiyat tarihinin muayyen fikirleri ele alması ve filozofların sistemlerini bir bütünlük içinde değil de, onları oluşturan unsurları ayırıp tek tek her bir motifin tarihini incelemesidir (Huyugüzel, 1993: 90-91).

Felsefe bilgisinin bir şiir metnini yorumlamasındaki değeri yadsınmaz. Bir edebiyat tarihçisi Pascal, Emerson veya Nietzsche gibi yazarları ele aldığı anda felsefenin veya fikirler tarihinin problemlerini göz önünde tutmak zorundadır. Öte yandan eleştiri tarihi salt kendi problemleriyle uğraştığında-yaratıcı eserlerle ilişki kurmaksızın- estetik düşünce tarihinin bir parçası olmaktan öteye gidemez.

Felsefeyle edebiyat arasındaki ilişkinin sistemli ve derin bir ilişki olduğu savı örneklerle güçlendirilebilir. Örneğin büyük romantik şairlerden Coleridge, eleştirici tavrını bırakmaksızın Kant ve Schelling uzmanı olarak onların görüşlerinin yayılmasında büyük katkı koymuştur.

Aynı şekilde Wordsworth'de Kant'ın izleri görülür. George Eliot'ın Feuerbach ve Strauss'u çevirdi, Bernard Shaw'ın Nietzsche'yi okuduğu bilinir (Huyugüzel, 1993: 93).

Sadece İngiliz edebiyatında değil, başka diğer edebiyatlarda da bu gibi çalışmaların yapıldığı muhtemeldir. Fransa'da E. Gilson, ortaçağ felsefesi konusundaki bilgisini Rabelais ve Pascal'ın eserlerini yorumlamada kullanmıştır. Paul Hazard Aydınlanma Çağı'nın fikirlerinin Avrupa'nın her yanına yayılmasına ve Avrupalı insanın bilinçlenmesinde yardımcı

olmuştur. Yine Almanya'da özellikle romantik dönemde Fichte, Schelling ve Hegel'in şairlerle olan ilişkilerinin iyi olduğu bilinir.

Rusya'da ise Dostoyevsky ve Tolstoy gibi yazarlara bir filozof gibi bakılmış, Puşkin'in eserlerinde felsefi parçalar (yorumlar) aranmıştır. Hatta Rusya'da Sembolizm'in etkin olduğu dönemde "Metafizik eleştiriciler" okulunun doğduğu ve bu okulun edebiyatı bir bakışla yorumladığı söylenir. Öte yandan Rozanov, Şestov, Bedyorv gibi filozofların kendi öğretilerini yaymak için Dostoyevsky'nin metinlerini bir araç gibi kullandıkları hatta onu bir sisteme indirgedikleri öne sürülür (Huyugüzel, 1993: 93).

Burada şu soruyu sormak gerekir kanısındayız: Felsefi olan şiir daha mı iyidir? Şiir benimsediği felsefenin değerli oluşuna veya bir felsefede gösterdiği etkinin derecesine göre değerlendirilebilir mi? Şiirle felsefe arasındaki ilişkinin Empedokles gibi şair-düşünürlerin yaşadığı Sokrat öncesi Yunanistan'ında Giordano Bruno'nun şiirsel felsefe ve felsefi şiir yazdığı Rönesans dönemine, daha sonra Almanya'da Goethe'nin hem şair hem filozof olarak görülmesi yukarıda sorulan soruları haklı çıkaracak örneklerdir.

Ancak felsefenin edebi eserlerdeki fikir unsuruna bu denli önem veren bu tutuma itirazlar gelmiş, özellikle Almanya'da buna karşı yöntemler geliştirilmiştir. Rudolf Unger'in daha önce sistematik bir şekilde uygulanmasa da kullanılmış olan bir yöntemi savunduğu bilinir. O, aslında edebiyatın imaj ve nazma çevrilmiş bir felsefi bilgi olmadığını, sadece hayat hakkında genel bir tutumu ifade ettiğini, şairlerinde felsefenin alanına giren bazı soruları sistematik olmayan bir tarzda yanıtladıklarını, ancak bu şiirsel yanıtlamanında dönem



ve durumlarda farklılık gösterdiğini ileri süren Unger öne sürdüğü bu problemleri de keyfi bir şekilde gruplandırır: Kader, dın, tabiat ve insan problemleri şeklinde bir sınıflandırma yapar.

Yazarların tutumunu bu problemleri işleyişine göre değerlendirmek gerektiğini, bir gelişme çizgisi içinde bu problemlerin tarihini ortaya koyan eserler meydana getirdiklerini öne sürer (Huyugüzel, 1993: 95).

Felsefeyle edebiyat arasındaki ilişkiye de biraz şüpheyle bakmak gerekir. Çünkü felsefe, sosyal ortam ve soyal zemin bakımından şiir yazarlardan farklı bir sınıf tarafından geliştirilmiştir. Diğer alanlarda olduğu gibi bir tarihi ve bir diyalektiği vardır. Felsefi akımlarla edebi akımlar arasındaki ilişki düşünüldüğü gibi çok sıkı değildir. Dolayısıyla edebiyat araştırmacısının felsefenin tarihindeki zorlu problemlerle uğraşmak yerine, felsefi fikirlerin edebiyata nasıl girdiğiyle ilgili çalışmalar yapılmalıdır. Çünkü fikirler sanat eserinde hammadde bir bilgi olarak kaldıkça problem yaratmaz, ama aynı fikirler sanat eserinde bir mit veya sembola dönüştüğünde yani “kavram” olma özelliğini kazandığında problem olarak çıkar. Örnek olarak George Sand veya George Eliot’ın romanlarındaki fikir kavramı, daha yüksek düzeyde bütünleşmiş Melville’nin Moby Dick’i veya Dosteyevsky’nin Karamazof Kardeşler’de olduğu gibi bir ideolojinin tartışıldığı romanlar gösterilebilir.

Burada örnek gösterilen romanlar sadece felsefi bir görüşü savunduğu için mi değerlidir? Felsefi hakikat tek başına bir sanat değeri taşır mı? Teorik felsefenin sanatçının bilgisini derinleştirdiği ve görüş açısını zenginleştirmiş olsa da bu felsefi bilgi sanat eserinde eritilmedikçe sanatçıya problem çıkaracaktır. Öte yandan az da olsa edebiyat tarihinde fikirlerin iyice pekiştirildiği, kişilerin bunları ifade etmekte kalmayıp onlara gerçekten hayat

verdiği bir sanat-felsefe özdeşliğinin olduğu örnekler de vardır. Bunlarda imajla kavram yer değiştirir. Kimi zaman doruğa çıkar. Ancak yine bazı eleştirmenlerin yaptığı gibi sanatın doruğa çıktığı örnekler olarak mı almalı? Bu durumda ne edebiyatın felsefe yerine ne de felsefenin edebiyatın yerine geçemeyeceği bir durum söz konusudur. Her ne kadar etkileşim olsa da her birinin kendine ait bir varlık alanı ve amacı vardır (Huyugüzel, 1993: 102).

Edebiyatın felsefeyle olan bu ilişkisi eleştiriye nasıl yansımaktadır? Konuya bu açıdan bakmak gerekir. Yapıtla yazar arasındaki ilişkiyi – ki bölünmez bir bütün olarak görülür – anlamak eleştirinin güçlenen bir eğilimidir. Sainte Beuve'den başlayarak Thibandet'den sonra kesinlik kazanan bu eğilim, günümüze kadar pek çok yazarda görülmektedir. Yapıtın özüyle bir rastlaşma olarak görülen bu durum, bilimsel eleştiriye Taine'ci, psikanalizci, Marks'çı eleştirilerin de aşılması anlamına gelmektedir. Yaratım ve yeniden kurma felsefesi, gerçek bir yazın eylemi felsefi olarak salt bilinci yansıtmakla yetinmeyip soru sorma biçimine girerse yukarıda sözü edilen eleştirilerin aşıldığı anlamına gelecektir ve yapıtın bir uzantısı olacaktır.

O zaman eleştiri, felsefi bir güdüyle insanı bütünlüğü içinde kavrama çabasını gerçekleştirecek ve yapıtla kaynaşmaya çalışacaktır. Yazarı ise bir "tin", kendi kişisel yazgısı içinde değer taşıyan ve bölünmez bütünün (dünya insanının) bir yanı olarak ele alacaktır.

Dolayısıyla bir yapıtın merkezine yerleşmek, dünyaya bir bakış açısından bakmak, bilincin bilinci olduğu şeyi bulmak amacını taşıyacaktır. Bu nasıl gerçekleşecektir? Anlama eylemi, somut dünyayı yansıtan bir bilincin ışığında, yarattığı yapıt içinde, dünya ile ilişkileri sorgulayan bir bilincin kavranmasını sağlayacaktır (Yücel, 1975: 117).

Bu felsefi eleştiriyi Sartre'de, Bequin'de, Maurice Blanchot'da, Georges Poulet'de, Sean-Pierre Richard'da buluruz. Bu felsefecilerin dünyanın bir betimlenmesi veya yeniden yaratılması olarak tanımlanan yazın sanatı ile ilgili bilinçli bir felsefe kurmuş olmaları, yapıtlarının dünyayı tartışma konusu eden ve varoluşsal bir seçim içeren birer eylem olarak kavramaları hepsinin ortak noktalarıdır (Yücel, 1975: 118).

Yazının işlevinin sadece güzellik veya coşku yaratmak değil, yazının rolü üzerinde düşünmek ve çözümlenmeye gitmek, yazın yapıtının niçin yazıldığını aydınlatmak eleştirinin işi olmalıdır. Eleştiri, yazının dünya ile olan iki boyutlu ilişkisinde, bireysel ve ortak olan insan bilincinin özel bir boyutunu ortaya koymalıdır. Yazar da, başka insanlara seslenip onların nesnelere arasındaki ilişkileri anlatan kişi olmalıdır. Bu açıdan Sartre'ın *Yazın nedir?* adlı eseri ünlüdür. Sartre üç soru sorar: Yazmak nedir? Niçin yazarız? Kim için yazarız? Sorulara karşılık olarak şu yanıtı verir:

Yazmak, belli bir biçimde, belirterek, göstererek, bir iş yapmaktır; yazar ikinci derecede bir eylem biçimini, gösterme yoluyla eylemi gerçekleştirir. Apaçık önlerine serilen nesne karşısında bütün sorumluluklarını yüklenirler diye, dünyayı özellikle de insanı öteki insanlara gösterir (Yücel, 1975: 120).

Dolayısıyla dünyayı okurun yüce gönüllüğüne ve özgürlüğüne bir görev gibi sunduğuna göre, her yazın yapıtı bir çağrıdır. Bu yüzden bir düşün yapıtının belli bir biçimde ve içinde sakladığı özel bir kitesi vardır.

Bu görüşleri başka sanatçıların da savunduğu görülür. Nadeau, konuyla ilgili şunları söyler: “Eksiksiz sanatçı, çınılamalar uyandırabilecek, özellikle de yeni coşkulara,

düşünlere yol açabilecek, belli bir günle, sınırlı, ama gene ölümsüz bir yaratım içinde, hem kendini, hem dünyayı dile getirebilen insandır,” der (Yücel, 1975: 121).

Roy ise “yazın, eylem içinde ahlaktır. Bir roman, bir şiir, bir deneme yazmak bir soru sormaktır, sorguya çekme ve kendi kendini sorguya çekmedir” der Yücel, 1975:122). Bu görüşlerden hareketle eleştirmenin görevinin her şeyden önce özel bir yapıtın okurlara insan dünyasının sürekli yada anlık yapısını nasıl anlattığını açıklığa kavuşturmak olmalıdır. Yazarın belli koşullar altında tanıklık görevini doğru bir şekilde gerçekleştirmiş olması, yazın yapıtının anlamının daha açık ortaya çıkmasına neden olacaktır.

Öte yandan yazın yapıtı varlığın bir yoğunluğu, tanım şekline görülmez sadece belirleyici bir özellikle çıkarsa bu dar bir görüşün ifadesi olur. Dile getirdiği dünyayı kavramanın yanında, yaşayan, yeniden yaratan ve seçen öznelliğini de kavramalıdır. Bundan dolayı yeni eleştiri, dünya görüşünü ifade etmekle yetinmeyip yapıtta, gösterilenin ötesinde bir anlam görüşü keşfetmenin peşindedir.

Ancak kimi eleştirmenler, yazarın içsel, ussal yönüne-gizli düşünce dünyasına önem verirken, kimisi de bir kişinin süreklilik özelliği taşıyan serüvenine ilgi duyacak, kimileri ise, yapıtın amaçlılığını belirleyen ilk ve düşünce öncesi bağıntının peşine düşecektir. Ama hepsi yaşanmış olanın köktenliğinde ve anlatımın tutarlılığında birleşecektir.

Sartre ve yukarıda ismi sayılan yazarların dışında, Jean Grenier, Maurice Blanchot, Claude-Edmonde Magny, R.M. Albérés, P.H.Simon, Francis Jeanson gibi yazarlar da yazın

yapıtındaki doğa ötesi felsefe ve ahlaki ortaya koyma, düşünsel anlamlarının bütününe ortaya çıkarma zorunluluğu üzerinde anlaşılır (Yücel, 1975: 123).

Les sandeles d'Empédocle'da C.E. Magny şöyle der: "Eleştirmen, yazın yapıtını basit, geçici bir oyalanma olarak değil, tıpkı Empédocle'un son serüvenine atılmadan önce Etna kıyılarında bıraktığı sandallar gibi, yazarın bıraktığı iz, bellek, tinsel yaşamının tanıklığı olarak gören , ağırbaşlı okurdan başka bir şey değildir." Yazarın felsefesinin gizli olması yüzünden ne tutarlı ne de açık olmadığını belirtir (Yücel, 1975: 124).

Nadeau'nun belirttiği gibi, eleştirmen, bir yandan "yapıtı istediği en iyi okur kitlesini kişileştirmeye" bir yandan da "sanatçının düzeyine çıkmaya, yaratıma giden yolu onurla yeniden yürütmeye" çalışan bir aracı olmalıdır. Bu açıklama yapıtı zenginleştirdiği kadar aydınlatır ve yazarın dünya görüşüne daha çok inandırma gücü verir.

Maurice Blanchot da şöyle der: "Eleştirmen, sözcüklerden oluşmuş bir gerçeğe anlam, can ve özgürlük veren devinimi durdurarak yeni yazılı ilişkiler, değişmez bir anlatımlar dizgesi getirir onun yerine, böylece yapıtın her zaman devingen gücünü yeni bir görünüm içinde durdurur, daha belirgin, daha açık, daha yalın gösterir onu" (Yücel, 1975: 124).

Yazarın durum veya insanlarla ilgili somutlaştırmaya çalıştığı şeyler zorla felsefe diline sokulursa, onun yazın diliyle vermek istediği bir dünya görüşünü anlatmak için soyut bir düşünler dizgesi oluşturması eleştirinin işlevini etkisiz kılar. Mounier, Béquin bunun üzerinde dururlar ve felsefi eleştirinin düşünlerden çok, derin amaçları araması gerektiğini, doğa ötesi

felsefeyi de deneye sığmayan, soyut kavramlar üzerinde kısır bir tartışma olarak görmemesini, yazarı bir çabası olarak algılaması gerektiği fikrinde birleşirler.

Bu arada yazın eğer bir tanıklık ve bağlanma amacı taşıyorsa, doğa ötesinde bir yaşamın tinsel anlamını ararken, yazar dünyanın ve kendisinin karşısına dil olgusuyla çıkar. Bu koşullarda eleştirmenin, kişinin ve bilincin söze yansıdığı yönüne dikkat etmelidir. Yazın eyleminin kendisini unutmadan bilincin amaçlılığını ve kişinin serüvenini bu eylemde ortaya koymalıdır. Georges Poulet ve Jean-Pierre Richard'ın bu konuyla ilgili görüşlerini "yazınsal amaçlılık" eleştirisi adı altında toplar (Yücel, 1975: 127).

Georges Poulet Fransız yazarlarına ilişkin yazdığı deneme yazılarında, kendi dünya görüşünü yazınsal olarak yarattığı özgül an içinde, bir bilincin nesnelere buluştuğu noktayı bulmayı amaçlayan eleştiriye sürdürürken, Jean-Pierre Richard da Bachelard'a duyduğu hayranlığı gizlemez ve şöyle der:

Bana öyle geldi ki, yazın bilincin varlığı kavrama yolundaki çabasının en basit, en yapmacıksız bir biçimde ortaya çıktığı yerlerden biriydi. Anlama çabamı yazınsal yaratımın bir tür ilk anına : dünyanın kendisini betimleyen,eylemle, sorunlarına öykünen ve onları özdeksel olarak çözüme ulaştıran dille anlam kazandığı ana yöneltmeye çalıştım (Yücel, 1975: 130).

Buraya kadar ifade edilen görüşlerden eleştirinin yazından iki şey beklediğini göstermektedir: geçerli bir tanıklık, ikincisi, onun için, yalnızca yazınsal başarı yoktur. Bu yüzden eleştiri, çoğu kere kitapların değerine pek ilgi göstermeyecek, hatta ilgisiz kalacaktır (Yücel, 1975: 131).

Eleştiri sürekli değişen bir dünyada tanıklık ve köktenliğe bağlılık aynı zamanda anlamak ve yaratmak isteyen hem de yarına yönelen bir işlev yüklenmelidir.

Sonuç olarak bir yazarın düşüncesinin tutarlılığını ve köktenliğini yargılayacak, şiire bir şiir olarak yaklaşılmasını engelleyen ve her türlü evrenselci anlayışa yabancı, yahut bir yapıta ulaşmanın tek yolu olduğunu ileri süren bir eleştiri yerine, birkaç yöntemi içinde birleştirip zenginleşen ve bir yazın bilinci oluşturmak isteyen çağdaş bir felsefe yaratmaktır (Yücel, 1975: 133).

### **I.5. Eleştiri - Edebiyat İlişkisi**

Eleştirinin, Batı dillerinde “kritik” sözcüğünün karşılığı olarak kullanıldığı ve bunun Yunancadaki “kritikos” sözcüğünden geldiği bilinmektedir. En genel anlamıyla “elemek” olan eleştiri iyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-zevksiz, uygun-uygunsuz yanları ayırmak anlamında kullanılsa da eleştiriden beklenen görev daha büyüktür. Bugün eleştirinin metni (yapıtı) açıklaması, değerlendirmesi, yorumlaması hatta yargılaması gerektiği ancak bu şekilde görevini yerine getirmiş sayılacağı düşünülmektedir. Oysa eleştirinin tarihsel gelişiminden söz ederken görüldü ki antik dönem ve sonrasında yapıtın her koşul ve zamanda doğru kabul edilmesini savunan kurallar, söz ve fikir sanatlarının yeni retorik ve poetik görüşlerin ışığında değerlendiriliyordu. Bunun bir eleştirel tutumdan ziyade estetik bir görüş olduğu ortadadır (Bayrav, 1999: 135).

Burada Őu soru sorulabilir: EleŐtiri gerēek anlamda gōrevini ne zaman yapmaya baŐlamıŐtır? Hūmanistik dōnemin aydınlarının, geēmiŐi Antik Yunan dōnemi eserlerini yeniden yorumlamak iēin incelemeye baŐlamasıyla mı gerēekleŐti? Bu dōnemde farklı iki gōrūŐ ortaya ēıkmıŐtır: Fransa'da kendi geleneklerini sūrdürmek isteyen Őair-yazarlarla, Antik İtalyan yazarların etkisinde kalanların tartıŐmaları.

Aydınlanma dōneminden sonra geliŐen tarihsel gōrūŐün etkisiye eleŐtiri estetikten ayrı bir alan olarak ēalıŐmalarını sūrdürmeye baŐlar. 19. yūzyılda eleŐtirinin etkinliēini ũē bōlūme ayırdıēı gōrūlür.

- a- Yapıtları bir oluşum iēine yerleŐtirerek benzer ve farklılıklarını ortaya koymak
- b- Yeni yapıtları tanıtmak
- c- Yapıtları duygu ve dūŐüncelerin ıŐıēında incelemek, deēerlendirmek

Birinci bōlūme giren ēalıŐmalardan edebiyat tarihi doēar. İkinici grubun kōkeni 17. yūzyıla dayanır ve daha ēok gazete ve dergilerdeki edebiyat eserlerini tanıtmaya ēalıŐan yazılardır. Birinci grup ēalıŐmaların ũniversitelerde ve akademi ũyelerinin belgelere dayanan ēalıŐmalarını iēerdiēinden eleŐtiri estetikten ayrı bir alan Őeklinde geliŐir. Burada eleŐtiriyi ciddi bir sorun beklemektedir. Yapıtları belli kurallar doērultusunda incelemeyi reddettiēine gōre, kendine Őlēūt olarak neleri alacaktır? ēōzüm olarak toplumun ve aydınların sūrekli olarak canlı kalan beēenileri olacaktır. Bu yūzden yaŐayan yazarların eserleri akademik ēevrede programa dahil edilmiyordu (Bayrav, 1999: 136).



Romantizmle bu tutum yine değişecek, gerçeğliğe dđnüştükçe, edebiyat değişik kişilikleri betimlemekle kalmayıp, değişik kişiliklerin oluşturulmasına çalışacak bđylece tarihsel gđrüşün olguculukla kaynaşması sağlanacaktır.

Edebiyatın bu gelişimi eleştiriye nasıl etkilemiştir? Eleřtiri, bundan sonra yapıtları benzerlik ve farklılıklarına gđre sınıflandırmak gibi kısır bir gđrevi aşarak metnin doğru sayılacak tek yorumunu ve kişiliklerin tek doğru tanımını yapmak amacını taşır. Bu durum olguculukla iyice gelişir. Eleřtirinin daha başarılı olmasının diğer bir sebebi de yazarı tanımlamaktan geçecektir. Bu yűzden biyografilere olan ilgi bu dđnemde daha çok artar. Eleřtiri edebiyatı daha yakından tanımak ve tanıtmaq için tarih, tıp, sosyoloji ve psikoloji gibi alanlardan yararlanır (Bayrav, 1999: 137).

19.yűzyılın sonu ile 20. yűzyılın başında tarihsel akışı değiştiren ve eleştirinin yolunun biraz daha açılmasını sağlayan psikanaliz olmuştur. Yapıtı tanımanın yolu yazardan geçer gđrüşünün yerine yazarı tanıtan en doğru kaynak yapıtın kendisidir gđrüşü ağır basar. İlgi, yazardan yapıta doğru kaymıştır.

20.yűzyılın bařında biçimle içerięi bir bűtűn olarak gđren Leo Spitzer'in yđntemi önemlidir. Ona gđre, metnin içerięini ve yazarın bakıř açısını anlamanın en gűzel yolu biçimde gđze çarpan bazı ayrıntıları, tekrarları deęerlendirmekten geçer. Sonra, yazarın bűtűn yapıtlarını incelemek gerekr..iyor. Onun yerine bir yapıtın iyi yazılmıř bir bđlűmű bile sanatçının kiřilięini, sanatsal deęerini ortaya koymak için yeterlidir. Bu yđntemle ilgi, yazarın bařka yollar veya alanlar denenerek özűlmeye çalıřılan kiřilięi yerine, sanatçı kiřilięine yđnelir (Bayrav, 1999: 138).

Aynı yüzyılın başında Rus Biçimcilerinin yapıtı değerlendirmede uç noktadaki tavırları ilgi çekicidir. İlgilendikleri sorun, belli türlerin özelliğini yansıtan dilsel ayrıntılardır. Özellikle şiir dili üzerinde yaptıkları çalışmalarla Yapısalcılığın önünü açmışlardır. Bu arada Rus halk masallarını inceleyen V. Propp'un da önemli sınıflandırması olduğunu hatırlatmak gerekir. Propp, bu öykülerindeki kişileri ve eylemleri üstlendikleri rollere göre sınıflara ayırır.

Dilbilimde şekillenen yapısalcılık ise dili belli bir zaman kesitinde eş süremlili bir bütün olarak ele alıp öğelerini, göstergelerini saptamak ve bunların arasındaki ilişkilerin iletişimi nasıl sağladığını ve bu amaç doğrultusunda yapıtın iç işlevini çözümlenmeyi amaçlar.

Öte yandan bilimsel nesnellığe karşı çıkan, yapıtın uyandırdığı duyguları, düşünceleri derinleştirerek belirlemeye çalışan Baudelarie, yazarın özel dünyasına ancak yazarla eleştirmenin kişiliklerini birleştirip, iki bilincin kaynaşması gerçekleştiğinde varılacağını savunan bir görüşle ortaya çıkar (Bayrav, 1999: 141).

Anımsatılan yöntemler kesin çizgilerle birbirinden ayrılamaz belki ama 20. yüzyıl sanatında göze çarpan en önemli nitelik, her dalın kendi özünü arama çabasını arttırmış ve bunu büyük oranda başarmış olmasıdır. Edebiyatta da aynı gelişme gözlenir. Hatta Nathalie Sarraute, bu yüzyılda iyi bir romancının, kahramanlarını canlı kişiler gibi canlandırmakla başarılı olmuş sayılmayacağını, onları belli bir uzam ve zamana yerleştirmenin gereksiz olduğunu öne sürer. Çünkü bu yüzyılın son dönemindeki kimi romanların kahramanlarının adı bile yoktur. Ayrıca yazarların eskiden olduğu gibi yapıtlarına önsöz yazmadıklarını, çünkü yapıtın iletisini, yazarın, herhangi bir okurdan daha iyi bildiğine olan inancın sarsıldığını

belirtir. Böylece önceleri yazar üzerinde odaklanan ilgi yapıt ve okura kaymıştır. Bu durumda eleştirmenin yapıta daha özel bir yorum getirme sorumluluğu olacaktır (Bayrav, 1999: 143).

Ondokuzuncu yüzyıl eleştirisinde etkin olan üç eğilimin bilimsellik, tarihsellik ve retorik olduğu, 20. yüzyılda bunlara olguculuğun katıldığını da belirtmek gerekir.

İncelediğimiz edebiyat kuramlarından ve bunlara dayalı eleştiri yöntemlerinden bazı sonuçlar çıkarabiliriz.

Sanatı yansıtma olarak tanımlayan kuramlar, edebiyatın insanı ve toplumu tüm gerçekliğiyle yansıtması gerektiğini belirtirler. Bazı eleştirmenlere göre sanatın sadece gerçekliği yansıtması yeterli değildir. Ahlakî, sosyal veya politik bakımından eğitici olmalıdır. Burada gerçekliğin yansıtılmasındaki başarıyla bunun okur üzerinde bıraktığı etki gibi iki sonuç çıkmaktadır.

Anlatımcılıkta ise sanatçının duygularını ifade etmesi önemli olduğundan, sanatçının iç dünyasını, hayal gücünü ve kişilik özelliklerini okurlarda sanatçıyla birlikte yaşama şansı kazanır. Dolayısıyla aktarılan bu duygu ve düşünce dünyasının niteliği de önemlidir. Bu durumda anlatım ve aktarımdaki başarıyı sağlayan içtenlik, hayal gücü gibi meziyetlerle ifade edilen duygunun, sanatçının kişiliğinin ahlak yönünden değeri gibi sonuçlar çıkmaktadır.

Her iki kuramın edebiyatı algılayışı farklılık göstermektedir. Yansıtma kuramlarında öne sürülen eğiticilik daha çok bilgi ağırlıklı iken, anlatımcılıkta duygusal bir

önem kazanmaktadır. Ayrıca anlatımcılıkta okura estetik bir duygu aşılama amacı da güdülmemektedir (Moran, 1991: 303).

Biçimci kuramlara gelince, sanat yapıtının, dış dünyada sanatçıdan ve okurdan bağımsız, kendinde olan özellikleriyle yeterli olduğu görüşü hakimdir. Yapıtın öznel (içsel) sorunları dışındaki problemlerle de ilgilenilmez, amaç yapıtın yapısıdır.

Okur merkezli kuramlarda ise okuru yadsıyan hiçbir kurama sıcak bakılmaz. Sanat yapıtının okurda bıraktığı duygusal etki, sanatın tanımı olarak görülür. İkinci bir amaç ise, okuru yapıtın anlam sorununa katmasıdır (Moran, 1991:305).

## **I.6. Eleştirel Yargı**

Eleştirinin özünü, özne (varlık) ve nesne (yapıt) arasında kurulan denge belirler. Eleştirmen yapıtı nesnel bir temele dayandırarak, o yapıtı anlamaya çalışarak doğru bir eleştirel yargıda bulunabilir. Kuşkusuz farklı görüşte olan iki eleştirmenin bir yapıtı değerlendirışı de farklı olacaktır. Ama önemli olan, ikisinin ortak hareket noktası, anlamaya çalıştıkları yapıtın kendisi olmalıdır. Demek ki eleştirel bakışın çıkış noktası her ne kadar öznel olsa da dayandığı nesnel bir temel vardır, onu da kaynağını anlamaya çalıştığı olgu (yapıt)da bulur (İpşiroğlu, 1998: 21).

İnsan ilişkilerinde olduğu gibi kitaplarla olan ilişkilerde de beğenilerin değiştiği bir gerçektir. Kimi insan bilim-kurgu veya polisiye romanlarından, kimisi gülmece, kimisi de

komplike yapıtlardan hoşlanır. Eleştirel bakış bu aşamada kendini gösterir. Görünen bir yapının arkasındaki derinliği, gizemi ortaya çıkarmaya, iyiyi kötüden, özgünü sahteden, değerliyi değersizden ayırma aşamasında belli olur. Bu olguları daha iyi görme, tanıma,duyumsama ve düşünme tutkusuyla ilgilidir. Bu duygunun ayırımında olmayan, onu duyumsamayan insanların eleştiriye de yeterince anlamayacakları aşıkardır. Çünkü eleştiri yaşamdan kopuk düşünsel bir etkinlik olmadığı gibi, içsel bir gereksinim sonucu ortaya çıkan ve daha bilinçli, daha yoğun yaşanılmasına olanak veren temel bir davranıştır.

Eleştiriye giden yol bir tutku, bir iç gereksinme veya beğeni ise, eleştiri kişiden kişiye değişen öznel bir olgu mudur? Eleştirmenin eleştirisinin ilk aşaması olan anlamada, ilk izlenimden kaynaklı öznel bir tavır sergilese de zamanla bundan sıyrılıp eleştiriye amaçlayan olguya yöneltecektir. Öznellik, ilk andaki dürtüdür. Eğer eleştirmen duygularını dizginleyemiyorsa anlama ençellenmiş olacaktır (İpşiroğlu, 1998: 27).

Eleştirmenin özünü oluşturan “anlama” edimi bir olguyu tek bir açıdan değil de çeşitli açılardan görüp değerlendirebilmektir. Eleştirmenin önemli bir amacı da gerçeği ortaya çıkarma ve aydınlatmadır. Eleştirmen, insan ilişkilerinde acıyı söyleyen bir dost gibidir. Yapıta karşı duygularının etkisinde kalmadan eleştirisini kendisine değil, karşısındaki yapıta yönelttiği için, zor anında insanın yanında olan , ona sevgisiyle, dostça yaklaşan, anlamak isteyen bir dostta benzetilebilir.

Öte yandan sık sık karşılaşılan sorunlar da vardır. Bunlardan birisi eleştirmenin anlamaya çalıştığı olguyu değil de kendi görüşlerini ölçüt olarak kullanmasıdır. Eleştiride eleştirmenin kendi görüşlerini dayatması örnek olarak verilebilir. Eleştirmenin önyargılı, belli

bir ideolojiye bağılı olması veya geleneksel anlatım biçimlerine tutuculuk derecesinde bağılı olması yeniliğe kapalı, açıklıktan ve nesnellikten yoksun kalmasına neden olur (İpşiroğlu, 1998: 32).

Çarpıcı bir örneği ideolojik yaklaşımlarda görürüz. Mesela Marksist eleştiride, eleştirmen sadece kendi dünya görüşünü temel alır ve incelediği yapıta tek bir boyuttan- yazınsal yapıyla üretim biçimleri arasındaki bağıntıdan- inceler. Bu bağıntıyı kurabilen yazarlar olumlu, kuramayanlarsa olumsuzdur. Yapıttan hareket etmeden salt kendi görüşünden yola çıkan bu eleştiri anlayışının tek boyutlu ve kısır olduğunu söylemeye gerek yoktur. Lukacs'ın kimi eleştiri yazıları da buna örnek gösterilebilir. Bertolt Brecht ve Walter Benjamin gibi yazarlar Lukacs'la aynı dünya görüşünü paylaşmalarına rağmen onun bu tek yönlü yaklaşımına karşı çıkmışlardır. Walter Benjamin'e göre, "temel sorun, yapıyla üretim ilişkileri arasındaki ilişkide değil, yazarı ele aldığı sorunu nasıl biçimlendirdiği, hangi teknikle dile getirdiği olgusu üzerinde odaklaşır. İdeolojik yaklaşımların yarattığı sorunla ilgili Euqéne Ionesco'nun şu sözleri çarpıcıdır:

Ben herhangi bir sanat yapıtını, örneğin tiyatro oyununu ele alıp ona art arda Marksist, Budist, dinsel, varoluşsal ve psikanalize dayanan yorumlar getirebilir, sonra da söz konusu sanat yapıtının şu yada bu ideolojinin uzantısı olduğunu kanıtlayabilirim.

İdeolojik yaklaşım sanat yapıtının çevresinde dolanıyor ama içine girmiyor. Yani sanat yapıtı kaynağını ideolojide buluyor (İpşiroğlu, 1998: 34).

Eleştiride anlamayı önleyen diğere bir etken de tutuculuktur. Eleştirmen geleneksel anlatım biçimlerinde direniyorsa, yeni anlatım biçimlerine karşıysa; sınır ve kural tanımayan çağdaş yazın anlayışına da kapalı demektir. Bu konuda Friedrich Dürrenmatt gerçekte

kurmacanın mutlak surette 3rtuşmesi gerektiğine inanan eleştirmenleri eleştirir. Onların modern bir yapıtta yer alan kurmaca 3zellikleri g3remeyeceklerini s3yler. B3ylesi bir tavır sergileyen eleştirmenin de kendisi gibi, bildiğini, alıştığını g3rmek isteyen, tutucu bir okur kitlesi olacaktır. Alışmadığı yeni bir şey sunulduğunda tepkisi olumsuz olacaktır.

İspanyol d3şün3r Ortega y Gasset'in konuyla ilgili g3r3şleri ř3yledir:

Yenilikçi sanat, yığınları her zaman karşısında bulacaktır. Bir kimsenin bir sanat yapıtını sevmesi, anlayamamasından doğuyorsa, belirsiz bir aşağılanma duyar o kimse, sanatın kutsallığını g3rme yetisinden yoksun, salt g3zelliğe k3r-sağır, sıradan bir yurttaş olduğu gerçeğini ansızın kavrayıverir (İpşiroğlu, 1998: 39).

Bu aşamada eleştirmenden beklenen, sıradan bir okuyucudan ayrılarak yerleşik algı kalıplarını kırmasıdır. Bu da esnek olmanın 3tesinde bir sanatçı duyarlılığı ve sezgisiyle m3mk3nd3r.

Eleştirmen, yapıtları incelerken değerlendirme amacı taşıdığından seçim yapmadan iyi-k3t3 her kitapla ilgilenir. Geçmişte kalmış d3nemlerle veya yayınlarla değil, yeni 3ıkanlarla ve bug3nle hesaplaşma içindedir. Bu 3zelliği onu gazeteciliğe yaklaştırır. Ayrıca ele aldığı yazınsal yapıtta okuyucu arasında bir k3pr3 kurmaya 3alışır. Bu y3zden okuyucuya kendi d3ř3ncelerini dayatmadan, onunla birlikte d3ř3nmeye 3alışır ve onu g3z 3n3nde tutar (İpşiroğlu, 1998: 39).

Lessing, eleştirel bakışı ikiye ayırır: 3znel beğerneye dayanan eleştiri ve 3znel beğerneyi belli bir temel 3zerine kuran nesnel eleştiri. Alman yazar, birincisini sanattan anlayan herkesin yapabileceğini belirtirken, eleştirmenden beklenen tavrın ikincisi olduğunu s3yler ve ř3yle devam eder:

Eleştirmen yalnızca neyi beğenmediğini söylemez, aynı zamanda neden beğenmediğini de söyler. Çorbanın tuzunun fazla kaçtığını söylüyorsam, bu çorbayı benim pişirmem gerektiği anlamına gelmez. Eleştirmenin bir şeyin neden iyi olmadığını araştırması, onun daha iyisini yapabileceğinin göstergesi değildir (İpşiroğlu, 1998: 42).

Buna karşın tarihsel süreç içinde öznelciliğin ağır bastığı dönemlerde, eleştirinin bir sanat, eleştirmeninse bir sanatçı gibi değerlendirildiği görülür. Romantik dönemde, sanat yapıtını değerlendirme, yazma eyleminin devam ettirilip kusursuzluğa ulaşılmaya çalışılması demektir. Bu anlayışa göre eleştiri yazınsal yapıtın bir uzantısı oluyordu. Yukarıda görüşlerini aktardığımız Lessing'in görüşlerine zıt bir tutumdur.

Novalis romantik dönemin bu yazınsal anlayışını şu cümlelerle ifade ediyordu: "Özgün bir eleştiri, eleştirdiği olguyu kendisi de üretebilmeliydi." Aynı dönemin yazarlarından Schegel de eleştirinin aynı zamanda bir sanat yapıtı olması gerektiğini savunuyordu. Bu yüzden bu dönemin eleştirmenlerinin yazar ve şair olmasının bir nedeni de budur.

Öznelci görüşün sanat-eleştiri ayrımı yapmaması uç bir yanını oluştururken, eleştiriye yaratıcı bir etkinlik, bir sanat olgusu olarak değerlendirmesi doğru yanını gösterir (İpşiroğlu, 1998: 44).

Öte yandan bir eleştirmenin sanat yapıtını anlama ve değerlendirmede gösterdiği duyarlılık yeterli olmayıp bunu dile getiriş biçimi de çok önemlidir. Bu yüzden yapıtı anlatacak en doğru biçimi kendi bulmalı ve yaratmalıdır.



Sanat yapıtında öz ve biçimin birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğu düşünülürse eleştirmen ne denli yoğun hissederse duygu ve düşüncelerini de o denli iyi biçimlendirecektir. Bu bakımdan eleştiriye bir yazarın bir başka yazar üzerine görüşleri olarak tanımlamak doğru olacaktır. Eleştirmen-yazarı yazardan ayıran en önemli özelliği konusunu yaşamdan değil, yazıdan almış olmasıdır.

Ünlü yazınbilimci Curtius eleştiriye, “Konusunu yazıda bulan yazın türü” olarak tanımlıyor. Bir diğer ayırıcı özellik de eleştirmenin ilgilendiği yapıt olduğu için okurla bir köprü kurma görevi üstlenmelidir. Bu nedenle düşüncelerini yalın, açık ifade etmekle kalmayıp, düşüncelerin birbiriyle olan bağlantısını sağlamalıdır. Yazın yapıtını doğru bir şekilde biçimlendirdiğinde, okuyucu göz önünde canlandırabilmelidir.

Musil iyi bir eleştiri yazısını şöyle tanımlıyor: “Öze inebilme, birkaç belirgin çizgiyle yapıtın tinselliğinin elle tutulabilecek denli somut bir biçimde ortaya çıkartılabilesidir” (Bayrav, 1999: 144).

S. Bayrav *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi* adlı kitabında, eleştirinin önceleri doğru bilgileri sağlamaya yarayan bir yardımcı bilim dalı iken, yaratıcı bir tür durumuna ve başka bir edebiyat ürününü konu olarak ele alan yaratıcı bir çalışma haline geldiğini belirtiyor. Günümüzde edebiyat türlerinin sınırlarının zorlandığı, kurallarının yok sayılmaya başlandığı ve yapıtın içeriği oluşturulurken okurun katkı koymasının gerekliliğinin istendiği bu durumda eleştiri sadece okurun değil, yazarın sorunu olur.

Çünkü modernist edebiyatın etkin olduğu bu dönemde yazar, bir eleştirmen gözüyle yapıtlarına bakacak ve onlara bir sanat niteliği kazandıracak bir biçim vermeye çalışacaktır (Bayrav, 1999: 55).

T. Yücel'in *Eleştirinin ABC'si* adlı eserinde konuyla ilgili olarak şunları belirtir.

Eleştirinin yazın yapıtlarını yargılama sanatı olarak tanımlandığını, bunun da korkulacak bir şey olmadığını- yazar, eleştirinin insanlarda hoş şeyler çağrıştırmadığını düşünmektedir-yargılama yetisini barındıran eleştirinin zaman zaman yergiye de başvurabileceğini belirtir. Eleştirinin yargılama bir anlamlandırma ve değerlendirme çabası olarak algılanmasını, dolayısıyla eleştiri bir tür okuma edimi ve bir "yazı" türü olduğuna göre "bir okuma deneyiminin aktarılması olarak tanımlanması gerektiğini söyler" (Yücel, 1991: 6).

Bu aktarma edimi çeşitli şekillerde olabilir: yazınsal, ölçülü, coşkulu bir söylem, soyut kavramlarla donanmış bilimsel bir söylem, tarihsel, toplumsal veya dilbilimsel verilerin ışığında kaleme alınmış bir inceleme veya tanıtım yazısı olabilir. (Hepsinin ortak özelliği, bir okuma ediminin aktarılması sonucunda oluşmuş olmasıdır.) Bu çeşitliliğin içinde değişmeyen bir özellik varsa o da eleştirinin bir okuma eylemi veya yapıt üzerine kurulmuş olmasıdır.

Bu açıklamanın sonucunda eleştiri "yazı üstüne yazı" ya da "söylem üstüne söylem" olarak tanımlanabilmektedir. Bu tanıma benimseyen Roland Barthes şöyle der:

Dünya vardır ve yazar konuşur, işte yazın budur. Eleştirinin konusu çok farklıdır; dünya değil, bir söylemdir, bir başkasının söylemidir, bir birinci dil(yada nesne-dil) üzerinde gerçekleştirilen bir ikinci dil, ya da mantıkların deyimiyle, bir üst-dildir (Yücel, 1991: 7).

Öte yandan eleştirinin sadece bir “okuma deneyiminin aktarılması” şeklindeki tanımını yetersiz kalacaktır. Çünkü bu özelliğinin yanında eleştiri “bilgilendirme etkinliği”dir. Ele aldığı yapıtı okura iletme görevini de üstlenir. Salt anlamlandırma ve bilgilendirmenin yanında “iletilen” bir anlamlandırma ve değerlendirme özelliği taşır. Dolayısıyla eleştirinin biçimsel çeşit ve zenginliğine içeriksel çeşitlilik katılır.

Tahsin Yücel bunu şöyle açıklıyor:

Bir kitabın iki okumasının hiçbir zaman aynı olmaması bir yana, söylem öznesinin düz bir okumaya dayalı anlamlandırma ve yorumlamayı aktarmakla yetinmeyerek birtakım kanıtlar getirmeye ve kanıtlarını ele alınan yapıtın yazarının kişiliği, belirli bir yazın, belirli bir akım içindeki yeri, yapıtı ve kişiliği konusunda başka yazarların gözlemleri gibi okumayı fazlasıyla aşan verilerle temellendirmeye yönelmesi, eleştirel söylemi içerik açısından öylesine çeşitlendirir ki, bizi, çoğu durumlarda, eleştirinin söylem üzerine söylem olduğu konusunda bile kuşkuya düşürür, bunun sonucu olarak, eleştirel söylemi yazın üzerine oluşturulmuş başka söylemlerden ayırmamız alabildiğine zorlaşır (Yücel, 1991: 8).

İnsanların yazın olgusu veya yazınsal ürünlerle ilgili söylemlerinin çeşitliliği ve kimi zaman eleştiriyle bir noktada kesişmesi, tutarlı bir değerlendirme yapılmasını güçlendirmektedir. Ancak eleştirinin “yazınsal söylem üzerine söylem” veya “söz üstüne söz” olduğu kabul edilirse, yazınsallığı işleyen bir çok söylemi eleştirden ayırma şansımız olur. Öte yandan bir yazarın yaşamı, toplumsal, yazınsal veya ruhbilimsel olaylarla yapıtları konu alan ve birbiriyle ilişkileri anlatan yazın tarihi doğrudan eleştiri olmasa da, eleştiri sınırlarına dahil edilebilir. Bir yazarın yaşamının yapıtına yansıyan yönleri veya bir yazınsal yapıttan

yola çıkarak sınırları belirlenmeye çalışılan herhangi bir türün özelliklerini incelemek de eleştiridir. Önemli olan yazınsal yapıtların incelemesinin yazınsal söylem üstüne söylem tarzında yapılmasıdır (Yücel, 1991: 10).

Kimilerinin savunduğu gibi eleştiri bir yazınsal tür kabul edilirse, onu araştırmadan ayırmak kolaylaşır. Ama bu tezi başta eleştirmenlerin büyük bir kısmı reddetmektedir. Dolayısıyla eleştiriye “söylem üstüne söylem” tanımıyla sınırlamadan, bir ayırım daha getirilebilir: “kendi kendisi için” incelemesi gibi baştan sona yazın yapıtının yorumlaması şeklinde düşünürsek de, yapıtı yazın dışında kalan bir amaç için inceleyeceğini belirten söylemler dışlanmış olacaktır (Huyugüzel, 1993: 51).

kavrayamadığına göre, belki de yapılması gereken eleştirinin tanımını yaparken okuma edimiyle örtüştüğünü belirtmektir. Kendi okumalarımızın yanında başka okumaların geçerliliğini sınamanın ilk koşulu okunan yapıtı tanımak, anlamaktır.

Öte yandan her eleştirinin bir eksik tarafı olduğuna göre, beğendiğimiz bir yapıtı çeşitli yöntemler ışığında okuduğumuzda anlama ve değerlendirme eksikliğimizi giderme şansımız olacak, yapıtı ilgili daha çok bilgi sahibi olacağız.

Çeşitli yöntemlerin birleştirilmesi sonucu yapılan okumalara bir örnek de Türk edebiyatından verilebilir. Enis Batur, “Çoğul okuma ve yapısalcı yöntemin sınırları” adlı yazısında, yazın yapıtının çok anlamlılığını düşünerek şöyle der: “bir anlam

imparatorluğundan oluşan yazın yapıtını kavrama yolunda birden fazla okuma yönteminin devreye sokulmasının gerektiğini, böylelikle oluşturulacak karmaşık eleştirel gövdenin aracılığıyla, Umberto Eco'nun açık yapıt olarak adlandırdığı sınanmış ürünün bir "çoğul okuma" ile elden geldiğince, çözümlenebileceğini" belirtir (Yücel, 1991: 12).

Ama "çoğul okuma"yla ilgili yazdığı bir eleştiri yazısı yoktur. Onun gibi düşünen birçok yazar, aynı yapıt ve yazarı, aynı araştırma içinde çeşitli eleştiri yöntemleri ışığında inceledikleri olmuştur. Bunun nedeni de tek yöntemin yapıtı bir bütünlük içinde kavrayamadığını düşünmeleri ve konu sabit olduğuna (yazın ve yazın yapıtı) göre, bu değişik yaklaşımların bir birlik oluşturduğuna inanmalarıdır.

Yöntemler birleştirildiğinde, özellikle yazın dışı alanlardan yararlanan yöntemler söz konusu olduğunda, uygulama aşamasında bireyin olanaklarını aşar; çünkü birçok eleştiri yöntemi konusunda söz söyleyecek, uzman birilerine rastlamak zordur.

Bu bakış açısına yapılan itirazlar da yok değil. Örneğin Tahsin Yücel, çoğul okumanın bütüncül bir okuma olamayacağını ileri sürer. Çünkü kendi içinde tutarlı yöntemlerin birbiriyle çelişmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla tutarsız bir yığın oluşturmamak için, "çoğul eleştiri" veya "çoğul okuma" bir eleme yapmak durumundadır. Ayrıca çoğul okumayla, yapıtın sonsuz anlamını karıştırmamak gerekir. Yaklaşımlar ister bilimsel, ister bilim dışı, ister nesnel veya öznel olsun, sonsuz anlamların her birinin aynı ölçüde geçerli sayıldığı bir araştırma söz konusu olduğunda eleştiri geçerliliğini kaybeder (Yücel, 1991: 107).

Belirtilen önerilerin dışında, bir eleştirmenin beğenmese de bir başka eleştirmenin yönteminden yararlanacağı görüşü de ileri sürülmektedir. Ayrıca eleştiriye yazınsal bir tür olarak gören ve onun öznel yanını önemseyen bir yazar, değişik yaklaşımları kendince kaynaştırarak daha bütüncül bir sonuca varabilir.

Öte yandan eleştirinin işlevinin sadece yapıtı açıklamak ve değerlendirmek olduğunu söylemek yanlış olur. Eleştirinin işlevi, bir yapıtın eleştiriyle karşı karşıya gelmesini, uzlaşmazlığı da dışarıda bırakmayan bir karşılaşmayı sağlamasıdır (Yücel, 1991: 108-109).

Bir eleştirinin “kanıt”ı zorunlu olmadığından ele aldığı yapıtı açmak yerine, elden geldiğince kendi diliyle örtme yeteneğine bağlıdır.

İster bilimsel, ister yazınsal olsun, eleştirinin işlevinin sürekliliğini, -bu durumda her eleştirmen kendi kişiliğinin ve çağının bakışını getireceğine göre- tamliğini oluşturmuş eleştiriler bile yapıtın yaratıcılığını engellemeyecektir.

Roland Barthes, “eleştiri geçmişin gerçeğine, yada başkasının gerçeğine bir saygı sunma değildir, çağımızın anlaşılabilirliğinin kurulmasıdır.” derken bunu belirtir (Yücel, 1991: 113).

Raymond Jean da “Une Situation critique” adlı yazısında konuyla ilgili şunları söyler: “her eleştirel deneyimde, yazın yapıtının artık bir bitim, bir tamamlanma noktası, bir son değil, bir çıkış noktası , üzerinde ikinci yapıtın ilk yapıtı yeniden yapılandığı bir temel olarak belirlediği olur.” (Yücel, 1991: 114).

Sonuç olarak eleştiriyiyle yazın arasında bir koşutluk, denklik bağıntısı kurulduğu, kimi zaman eleştirinin yazını, veya yazının eleştiriyi geride bıraktığı hatta eleştirinin yazını yadsıdığı dönemler de oldu. Ancak eleştirinin işlevinin ortadan kalktığı anlamına gelmez. Eleştiri, “açıklayıcı” rolünü zamanla “yaratıcılığa” dönüştürebilir. Yeni eleştirinin amacı da budur. Raymond Jean bunu güzel bir şekilde şöyle örneklendirir:

Eleştirel söylemin kendisini esinleyen söylemi aştığı, ondan daha zengin olarak belirlediği olur. Gérard de Nerval’ın Sylvie’sini ilk kez okuduğum zaman, güzel, ama oldukça alçakgönüllü, yalın,arı bir yapıt olduğu duygusuna varmışım. Georges Poulet’nin 1938’de bu anlatı üstüne yazdığı –geçenlerde romantik söylen bilim denemelerine aldığı-hayranlık verici yorumu okuduğum zaman, bambaşka boyutta, olağanüstü derinlikte bir yapıt buldum. Ama, bugün bile, bu olağandışı yapıtın Sylvie mi, yoksa Georges Poulet’nin denemesi mi olduğunu kendi kendime sorduğum olur.

Yukarıdaki alıntı, yazının, yapıtın, yazarın ve okurun yaşamında eleştirinin ne denli önemli olduğunu güzel ifade etmiştir (Yücel, 1991: 116).

## II. Eleştirinin Tarihçesi

İnsanoğlu var olduğundan bu yana sürekli bir uğraş içinde olmuş, önceliklerini temel gereksinimler oluşturmuşsa da zamanla sanat adı altında müzik, resim, heykel, şiir, edebiyat, tiyatro gibi uğraşlarını da geliştirmiştir. Barınma ve korunma ihtiyacından doğan sanatsal olaylar zamanla estetik bir yaşantıyı, zevki karşılamak için yapılmaya başlanmıştır. Bu sürede gerçekleştirilen aktivitelere insanların tepki veya değerlendirmeleri eleştiri adı

altında toplanmış, kimilerine göre “yazınsal” ya da “sanatsal” kimilerine göre de “bilimsel” kimlik kazanmıştır.

Gerçekleştirilen bu sanatsal aktivitelerin geliştirilmesi için “eleştiri” denilen bu mekanizmanın işlemesi gerekiyordu, çünkü insanlığa yararı bakımından tartışması yapılmayacak kadar önemli bir gerçeklik oluşturmaktadır. Yararlı bir mekanizma olan eleştirinin kaynağına gelince:

İngilizce “critic”, eleştirmen; “critique”, eleştiri anlamına gelirken, Fransızca “critique”, eleştirel, eleştirme, eleştirmen anlamında kullanılmaktadır. Batı dillerindeki bu sözcüklerin kökeni Yunanca “kritikos” sözcüğüne dayanmaktadır. “Kritikos” sözcüğünün ise, İskenderiyeli üç Yunan bilgin için kullanıldığını, bu üç bilgin, Homeros destanlarına sonradan eklendiği sanılan dizeleri ayırma görevi verildiği ve ilk eleştiri çalışmalarının Homeros destanlarındaki asıl dizelerle katma dizeleri birbirinden ayırmak amacıyla yapılmış olduğudur (Ünlü, 1997: 4).

Eleştiriye ait ilk bilgiler İ.Ö. dördüncü yüzyıla uzanır. Kos adasında İ.Ö. 305 yılında İskenderiye’ye müstakbel kral Ptolemy II.’ye öğretmenlik yapmak için gelen Philitos, bir şair ve aynı zamanda eleştirmen kimliğiyle tanınmıştır. Öte yandan Ciceron’un eserlerinde geçmesine ve Longinus tarafından da telafuz edilmesine rağmen, Roma döneminde “kriticus” sözcüğünün az kullanıldığı görülür. Oysa o dönemde metinlerin ve sözcüklerin yorumu anlamına gelen “kriticus”, “grammatikus”tan daha önemli bir kavramdı.



Daha sonra eleştiri insanların günlük uğraşlarını bir yana bırakıp, topluma yön veren filozof ve düşünürlerin unutulup giden eserlerinin yerine var olmaya devam eden, kalıcı eserlerini incelemelerini hangi yönleriyle kalıcı olmaya devam ettiklerini araştırmaları ile gelişir. Bu araştırmaların sonucunda “güzellik”, “güzel”, “iyi”, “doğru” kavramlarını işleyen eserlerin varlığını korumaya devam ettiği, Eskiçağ’ın bu ürünlerinde Hümanistik ve Rönesans dönemlerinin belirgin özelliği olan insan erdemlerinin de olduğunu eklemek gerekir.

Eskiçağ düşünürlerinden Eflatun ve Aristo’nun “güzel” kavramına ilişkin söylevleri mevcuttur. Hitabet, tiyatro, şiir ve felsefeyle ilgili ilk eleştirel yazılar bu filozoflarca ortaya konmuştur (Ünlü, 1997: 5).

İskenderiye Okulu düşünürlerinin eleştiriye felsefeden ayırıp bilimsel bir nitelik kattıklarını, böylece dilbilgisine dayanan açıklama ve değerlendirmelerin önem kazandığı görülür.

Ortaçağ’a gelince Skolastik düşüncenin her şeyi olumsuz etkilemesi gibi eleştiriye de yadırgamış, din ötesinde olan tüm etkinlikleri yok sayması eleştirinin de gerilemesine neden olmuştur.

Eleştirel düşüncenin gelişmesi Rönesans’la başlar. Özellikle bu dönemde yeniden Antik Yunan şair ve yazarlarına yönelen ilgi, yapılan inceleme ve araştırma çalışmaları eleştirinin kaynak olarak dilbilimle filolojiden etkilenmesine neden olmuştur.

On altıncı yüzyıla gelindiğinde gerek İtalya’da, gerekse Fransa’da Eskiçağ düşünürlerin eserlerinin büyük bir titizlikle incelendiği-bunların arasında Aristo başı çeker- ve daha çok eserlerin “estetik” bağlamında yorumlandığı dikkati çekmiştir.

On yedinci yüzyıl Fransa’sında edebiyatla gazete etkinliklerinin önemli bir rol oynadığı ve eleştirel gelişmeyi olumlu yönde etkilediği görülür. Tahsin Yücel’in çevirisiyle yayımlanan *Eleştiri Kuramları*’nda bu oluşum şöyle özetlenmiştir:

On yedinci yüzyılda yazınsal yaşam örgütlenir, yazarlık, eskisinden daha belirgin bir biçimde, kendi başına bir meslek olmaya başlar. Şöyle böyle 1660’a kadar, eleştiri kural sorununun ağırlığını taşır. Genellikle, meslekten eleştirmenler, hatta sanatçılar, eskil sanatçıların erişmiş oldukları, ülküsel bir “güzellik” bulunduğu, Aristo’da, daha da iyisi onun İtalyan yorumcularında bulunan kimi kuralları uygulayınca, başka sanatçıların da başarıları yaratmaktan geri kalmayacakları düşüncesinde birleşirler. Böylece, yayımlanan bilgiç incelemelerde , dar ve katı bir “inakçılık”a (doğmacılık) bağlanan görüşler öne sürerler... Eleştiri, çoğu kez “yergi” biçimini alır.

On yedinci yüzyılda, eleştirinin yaşamasını sağlayan “gazete eleştirisi” belirmiştir artık.

1687’de patlamış olan “Eskiler ve Yeniler Kavgası”, yalnızca yazın tarihi açısından değil, eleştiri tarihi açısından da önemli bir olaydır... Eskiler ve Yeniler, nesnel bir yargı ölçütü aramada birleşirler.

“Şiir Sanatı” (L’art Poétique), adlı kitabıyla edebiyat kuramcılığını açan Boileu, “Les Satires” (Yergiler) adlı yapıtıyla eleştirilere girişir. Klasik yanlısıdır.

“Karakterler” yazarı La Bruyère, “Ortaçağ ve on altıncı yüzyıl yazarlarını kendilerinden öncekilere göre daha büyük doğrulukla değerlendirmesini sağlar. Yargıları yalnızca kuramsal değildir, kişisel, içten izlenimlere dayanır.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde “Bilimsel eleştiri” Sainte-Beuve, Villemain, H.Taine tarafından yürütülen çalışmalar sonucunda şekillenir.

Şiir ve roman alanlarında verdiği eserlerle tanınan Sainte-Beuve’e göre, “yaratıcı yeteneklerin tümünü eleştirinin buyruğuna vermek gerekir.” demiştir.Yargılayıcı ve mutlakçı çizgiden mümkün oldukça uzak durur. Betimlemeye ağırlık verir.Yazarın hayatını, yetişme ortamını, eğitim durumunu araştırıp buradan edindiği bilgilerle değerlendirme yolunu seçer. İfadeleri yargı bildirmez.

Eleştiriye “nesnel” anlayışı getiren yazarsa Villemain’dır. Ona göre; “Eleştiri de tarih gibi, her türlü tutkudan, her türlü çıkardan, her türlü partiden uzak kalmalıdır, görüşlerden çok, yetenekleri yargılamalıdır. Yansız eleştiri, kanıdan önce gelir.. (Yücel, 1975: 40-41).

Villemain, yansız bir şekilde yargılarını bildirir. Sainte- Beuve gibi, yaşam öyküsüne, ırk, ortam ve zaman kurallarına uygun eleştiriye sürdüren diğer bir eleştirmen de Hippolyte Taine’dır. Onun eleştiri anlayışında teori ile pratik pek uyuşmaz. Ona getirilen eleştiride şöyle denilmektedir: “ Bilimsel bir eleştirinin varlığını herkesten iyi doğrulamış, ilkelerini herkesten iyi belirlemiştir. Yalnızca nesnel ölçülere göre yargılamak, bıkıp usanmadan etmenleri ve nedenleri aramak. Bununla birlikte, soyutlamaya tutkun bir ülkücüden, sabırlı ve ayrıntılı gözlemlere girişecek gücü göstermeyen kuramcı ve dizgeci bir kişiden öte bir şey olamamıştır (Yücel, 1975: 43).

Türk edebiyat tarihçilerinden İsmail Habip Sevük, Taine için şunları söyler:

Çok geniş ve yeni ufuklu sistemlerle edebiyat kuramlarını derleyerek edebiyat tarihleri yazdı ve aynı zamanda eleştirmenlik yaptı. Vücuda getirdiği eser çok büyüktür. Fakat doğmatik, yani nasçı olduğu için hücumlara uğradı... Klasiklere bağlı olduğu için romantiklerle natüralistlere hücumetti; ananeye bağlı olduğu için bireyciliğe, koyu ahlakçı olduğu için de sanattaki serbestliğe karşıydı. O nasçı (doğmatik) eleştirmenlerin sonudur (Ünlü, 1997: 6).

Bu yüzyılda eleştiri, Fransa’da olduğu gibi İngiltere, İtalya ve Almanya’da farklı yöntem ve kuralların ışığında gelişmeye, kendi temsilcilerini yetiştirmeye ve çağdaş bir role bürünmeye başladı.

Bu arada İtalyan eleştirisiyle Fransız eleştirisinin ortak noktaları bulunmasına rağmen, ayrıştıkları yönler de vardır. İtalya’da üniversite eleştiri tarzı ağırlık kazanır ve bu

eleştirinin metne karşı tutumu çok katıdır. Metni harfi harfine izlemek, tarihe dayandırmak, simgeci davranmamak şeklinde tanımlanırken, İtalyan eleştirisi daha çok özgür bir tavır takınmış ve yaratıcı, metni harfi harfine incelemek yerine, ona bir yarışma, ilerleme açısından bakmıştır. Dolayısıyla aralarındaki en büyük fark İtalyan eleştirisi değer yargısını önemserken, Fransız eleştirisinin yapıtın anlaşılmasına, okur ile yapıt arasında meydana gelen değişikliklerin eytişimine yönelmesidir (Ünlü, 1997: 7).

İngiliz edebiyatına gelince, ilk eleştirel çalışmalar, Aristo'nun *Poetica*'sını tanıtan Sir Philip Sidney'in yazılarıyla başlamıştır. Bu yazılarında Sidney'in tarih olaylarından çok, evrenseli verme amacı taşıdığı görülür. Daha sonra Bacon'un klasik tarzı benimseyen ve doğayı göz ardı etmeyen yazıları takip eder.

Rönesans dönemi İngiliz edebiyatı için önemli kilometre taşı olmuştur. Çünkü bu dönemden sonra İngiliz eleştirmenler tek tek yapıt incelemesine girişmişler, okurların beğenilerini eğitmeyi amaçlamışlardır.

John Dryden yazılarıyla on sekizinci yüzyılın eleştirisinin temellerini atar. Aynı dönemin bir diğer eleştirmeni Alexander Pope "Essay on Criticism" adlı yazısında, ozanın doğayı izlemesi gerektiğini, ılımlı olmasını, aşırı duygusallıktan kaçınmasını, hiçbir zaman usun denetiminden çıkmamasını ister. Çünkü ona göre doğadaki düzeni izleyen ozan, sonunda klasik ilkelere varacaktır. Ancak aşırı usçu ve kural düşkünlüğü şiirin özelliği olan imgelemin kaybolmasına neden olmuştur (Göktürk, 1963: 640).

On dokuzuncu yüzyılda, İngiliz edebiyatı eleştirisinin çağdaş bir tarza bürünmesinde etkili olan eleştirmenlerden biri de William Wordsworth'tur. Çalışmalarını şiir üzerinde yoğunlaştıran Wordsworth yeni şiir anlayışı getirir. Şiir diline, içten ve samimiyete önem verir, yazı dilinden çok, konuşulan günlük dili savunur, şiirde doğa ve insan sevgisinin işlenmesini, imgelemin yer almasını söyler.

“Modern anlamda ilk büyük İngiliz eleştirmeni Samuel Taylor Coleridge'dir. Şiirin türlü sorunları üzerinde yaptığı çözümlü incelemeler, imgelem, yöntem, simge, alegori konularında ileri sürdüğü temel ilkeler onu modern şiirin öncüsü saymamıza yeter” (Göktürk, 1963: 641).

Alman edebiyatındaki eleştiri çalışmaları Hümanizma'nın etkisiyle gelişme göstermiş. Eski Yunan ve Latin kaynaklarının yeniden incelenip çevirilerinin yapılması, eleştirinin önemli adımlarından sayılmıştır.

On dokuzuncu yüzyılda, J.C. Scaliger'in *Poetik* (1561) adlı yapıtı, “edebiyat ilkelerinin eleştiri ile nasıl bağdaşabileceği üzerinde verdiği örnekler, eleştirinin, yapıtların diline, dizelerine, iç ve dış biçimlerine bakış ereği; arı dil isteği; üslup ve imgelem incelemesi, yargılama aceleciliğinin gereksizliği bakımından önemlidir (Ünlü, 1997: 8)

Melihat Özgü “Alman Eleştirisine Bakış” adlı yazısında, Alman eleştirisiyle ilgili şu bilgileri vermiştir:

1- İtalya’da Marino ile başlayan öz ve biçim süslerine yer veren “barok” biçeme karşı, on yedinci yüzyılda, eleştirmenlerin Fransız yazarlarının yalın biçemlerine gösterdikleri ilgi

2- On sekizinci yüzyılın başında İngiliz şairi Milton’a karşı; aşırı usçuluğu savunan Gottsched’in açtığı tartışma sonucu, karamsarlık yerine, okurlara, sevinçlerin sunulması.

3- Shakespeare’in yorumlanması, sanat yapıtının dünya ölçüsünde bir sistem olduğu anlayışına ulaştırılmasına çaba harcamış olan Lesseing’in çalışmaları ve okuyucunun yargı için yetiştirilmesi.

Böylece eleştirmenler, yabancılar uğruna verdikleri savaş sonunda eleştirel bağımsızlıklarına kavuşur, yazarların yaratıcılıkları doğrultusunda yönlendirici olurlar. Goethe ve Schiller özgür eleştirinin temellerini oluşturan usçu akıma karşı, Alman klasisizmi doruğa çıkarırlar (Ünlü, 1997: 35).

Toparlamak gerekirse yazınsal eleştirinin köken ve gelişim sürecinin gerisinde Batı edebiyatıyla Eski Yunan ve Latin edebiyatları vardır.

Eleştirinin başlı başına bir tür olarak algılanmaya başlanması on dokuzuncu yüzyıla dayanır. Köken olarak eleştirinin edebiyatla aynı döneme, Homeros’un destanları üzerinde yapılan çalışmalara dek uzandığını, Eski Yunan ve Latin edebiyatlarında eleştirinin felsefe ve dilbilgisi alanları içinde değerlendirildiğini, Ortaçağ’da ise Skolastik düşüncenin etkisiyle sekteye uğratıldığını, Rönesans’la birlikte eleştiri için yeni bir dönem başladığı, ölçütlerinin

arasına filolojiyle hümanizmanın katıldığı, on sekizinci yüzyılda ise kuralların yenileştirildiği doğmalardan kurtarılıp fizik dünyasında etkili olan determinizmin yazınsallığa uygulanmasıyla bilimsel bir kimlik kazandırıldığını, on dokuzuncu yüzyılda çağdaş anlamda bir eleştirinin yerleştirilmeye çalışıldığını, yazar eleştirisi yanında yapıt eleştirisine de yer verilmeye başlandığını söyleyebiliriz (Ünlü, 1997: 50).

### III. Eleştiri Türleri

Edebiyat kuramlarının eleştirisi yapılırken, birden çok eleştiri türünün ortaya çıktığını gördük.. Bunun nedeni olarak yazınsal yapıtların çeşitliliği, sanatçıların farklı kişiliklere sahip olması, savundukları akım, kuram, yöntem veya ilkelerin çeşitliliğiyle, özgür tutumlarının payı gösterilebilir. Hatta aynı akım veya kuramı savunan sanatçıların arasında bile bakış açılarından ve değerlendirme şekillerinden kaynaklanan farklılıklar bile görülmüştür. Bu durum eleştirinin görevinin de zorluğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenlerden dolayı eleştiri bağlamında araştırma yapılarak eleştiri türlerinin tespit edilmesine çalışıldığında değişik sınıflandırmalara bağlı farklı görüşlerin ortaya çıktığı görülür.

B. Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı eserinde, eleştiri yöntemlerini esas alarak, şöyle diyor:

Eleştiri yöntemleri eserle dış dünya (toplum, gerçeklik, insan) arasındaki ilişkilere eğilirler, bazıları eserle sanatçı, bazıları eserle okur arasındaki ilişkilere. Yalnız belli biçimci eleştirinin bir çeşidi, eseri inceleyip değerlendirmek için, bu ilişkilere başvuramayacağımız kanısında olduğu için, eserin kendi çerçevesinden dışarı çıkamaz... Eserin meydana geldiği ortam veya yansıttığı

gerçeklik arasındaki ilişkiler üzerine oturtulan eleştiri çeşitleri, tarih, sosyolojik ve Marksist diye ayrılarak incelenebilir (Moran, 1991: 360).

Bu açıklamadan hareketle Berna Moran'ın "Dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri"yi üç başlık altında topladığını söyleyebiliriz: "Tarihsel eleştiri", "toplumsal eleştiri" ve "Marksist eleştiri."

Tahsin Yücel'in araştırma ve çevirileriyle katkı sunduğu eleştiri türlerini ise şu başlıklar altında toplamak mümkündür: "Kuralcı eleştiri", "olgusal eleştiri", "çağdaş olgusal eleştiri" ve "iç eleştiri." Tarihsel gelişimi, yazınsal ve bilimsel akımları da göz önünde tutarak bu türlere ilişkin yaptığı açıklamalarında Yücel, çağdaş olgusal eleştiriye: "Kaynak eleştirisi", "oluşum eleştirisi", "toplumbilimsel eleştiri" ve "ruhbilimsel eleştiri." İç eleştiriye de: "Yazınbilim", "izlekçilik", "gösterge çözümleyim" ve "yazınsal göstergebilim" bölümleri adı altında toplamıştır (Ünlü, 1997: 19).

On dokuzuncu yüzyıldan sonraki eleştiriye "Bilimsel (nesnel) ve "İzlenimci" diye iki temel akıma bağlayan Cevdet Kudret'e karşın, Gürsel Aytaç, yirminci yüzyıl eleştiri akımlarını; "Marksist", "psikanalitik", "linguistik", "üslupçu", "sembolist", "mitolojik", "Ekzistansiyalist" ve "yapısalcı eleştiri" olmak üzere sekiz bölümde toplamıştır (Ünlü, 1997: 20).

Asım Bezirci'nin sınıflandırması ise şöyledir: "Ussal/duygusal", "öznel/nesnel", "bireysel/toplumsal", "izlenimci/çözümleyici", "biçimsel/içeriksel", "yaratıcı/tanıtıcı", "tarihsel/çağdaş", "ruhbilimsel/toplumbilimsel", "felsefi/ahlaki", "dilbilimsel/deyişbilimsel",



“Freudçu/sosyalist/yapısalcı”, “okur/yapıt/yazara dönük” ve “doğmacı/bilimsel/sezgici” gibi ya birbirine karşıt ya da tamamlayıcı eleştiriler şeklinde tasnif etmiştir (Ünlü, 1997: 20).

Eleştiri türleriyle ilgili sağlıklı bir sonuç elde etmek için şu temel öğelerin gözetilmesi gerekir kanısındayız: Yazınsal kuram ve kurallar, yazınsal akımlar, yazınsal türler ve ölçütler, yazar ya da sanatçıların bakış açıları, yöntem ve biçimleri (Ünlü, 1997: 21).

### III.1. Topluma Dönük Eleştiri

Bu eleştiri türü yazın ürünlerini (roman, öykü, şiir, oyun) etkileyen toplumsal ve tarihsel nedenleri araştırır, elde ettiği bulgularla yapıtı açıklamaya çalışır. Yapıtın yaratıldığı tarihsel ve toplumsal koşullar ölçüt olarak alınır. Ölçütleri değerlendirilme bakımından da kendi içinde alt gruplara ayrılır (Özdemir, 1999: 164).

#### III.1.1. Tarihsel Eleştiri

Tarihsel eleştiriye göre, her yapıt yaratıldığı dönemin özelliklerini taşır, havasını solur. Yapıtta o dönemin egemen görüşü, değer yargıları sinmiştir. Doğru bir değerlendirme ancak yapıtı o dönemin içine yerleştirmekle mümkün olur. Yapılması gereken şey, o dönemi aydınlatacak araştırmalar yapmak ve bu araştırmaların ışığında yapıta bakmaktır. Bu eleştiride yazın tarihinin bu nedenden dolayı önemli bir yeri vardır. Öte yandan yazarın yaşam öyküsüyle, ikinci dereceden etkili nedenler ve o dönemin önemli yapıtları da zenginlik katar.

### III.1.2. Toplumbilimsel Eleştiri

Eleřtirinin bu tūründe de yazınsal yapıtı toplumsal bir olgu olarak gōrūlūr. Őznel bir değerlendirmeden kaçınmak için de belirli toplumbilimsel Őlūler baz alınır. Sanat yapıtından çok, onun yaratıldığı dōnemin toplumsal koşullarına yōnelmek bir zorunluluk, bir amaç olur. Eleřtirmen, yapıtı toplumsal bir belge gibi gōrūr ve Őyle değerlendirir. Yapıtın içsel Őzellikleri (konu, tema, estetik) bir yana bırakılarak yaratıldığı dōnemin toplumsal boyutlarını yansıtıp yansıtmadığına bakılır (Őzdemir, 1999: 166).

### III.1.3. Marksist Eleştiri

Dięer tūrlerde olduğu gibi, bu eleştiri de yapıtı toplumsal bir olgu, yaratıldığı dōnemin Őzelliklerini yansıtan bir ayna gibi gōrerek eleştirisini uç bir noktaya taşır.

Eleřtirmen yapıtı değerlendirirken marksist yaklaşımla eğilir. Burada yapıtın içeriği Őnemlidir. İçerik sınıfsal çatışmayı, toplumsal dūzeni ve siyasi, ideolojik yapıyı ne denli işlediğiyle değerlendirilir. Toplumbilimsel eleştirden ayrılan yōnū yapıtı sınıfsal boyutuyla değerlendirmesidir. Daha sonraki dōnemlerde bu Őzelliklere estetik kaygıları da katmış Marksist estetistikilerin olduğunu sōylemek gerekir.

### **III.2. Sanatçıya Dönük Eleştiri**

Bu eleştiri türü sanat yapıtını dğerlendirirken, açıklayıp aydınlığa çıkarırken temel olarak sanatçıyı alır. Onun yaşamını inceler ve yapıta nasıl etki ettiğini belirtir. Sanatçının kişilik özelliklerini yorumlayabilmek için, yapıtı bir belge gibi kullanır. Bu tür de kendi içinde alt gruplara ayrılmıştır (Özdemir, 1999: 167)

#### **III.2.1. Ruhbilimsel Eleştiri**

Sanat yapıtını incelemek için, yazarın ruhsal durumunu, özellikle bilinçaltını değerlendirmeyi amaçlayan bir eleştiri biçimidir. Bu özelliğinden dolayı, sanatçıyı değerlendirmekle yetinmez; yapıtın kişilerini de bu açıdan ele alır. Davranışların belirlenmesine veya içgüdüsel yönelimlerin, kişiliğın gelişiminde etkisi olan dönemleri, iç çatışmaları ve uyumsuzlukların incelenmesini sağlayarak yapıtların içindeki gizli içerikleri ortaya çıkarmaya çalışır (Özdemir, 1999: 168).

### **III.3. Okura Dönük Eleştiri**

İzlenimci eleştiri olarak da nitelendirilen bu eleştiride eleştirmen, yapıtın okuruyla özdeşleşir. Bir okur gibi davranarak yapıtın kendisinde uyandırdığı etkiyi eleştirisinin temeli yapar. Bu eleştiride belirgin ilke ve yöntemler yoktur, yazarın beğenisi tek ölçüt olarak değerlendirilir. Yapıt, “Beğendim, hoşuma gitti; beğenmedim” gibi yargılarla incelendiğinden

bu eleştiri tarzında deneme havası da sezilir. Bu yüzden eleştirel deneme olarak da nitelendirilir. İzlenimci eleştiride asıl amaç, yapıtı yargılamak ve değerlendirmek değildir. Eleştirmen bunu bahane ederek kendini anlatır.

#### **III.4. Yapıtı Dönük Eleştiri**

Diğer türlerden farklı bir yöntem kullanır. Ve yapıtı kendi içinde var olan içsel özellikleriyle - metni oluşturan - açıklamaya çalışır. Eleştirmen bu eleştiri türünde sanatçının yapıtını oluştururken nasıl bir yol izlediğini, öz-içerik özelliklerinin nasıl verildiğini (konu, tema, anlatım biçimi, kişiler, olay örgüsü ve kişilerin ilişkileri) bir bütünlük içinde ele alır ve yapıtı değerlendirir. Öte yandan sanatçının malzemeyi nasıl seçip kullandığını, yapıtı oluşturan öğelerin birbiriyle olan ilişkilerini ve yapıtın oluşumuna nasıl bir katkı koyduğunu (sağladığını) inceler. Bu yüzden bu eleştiri Rus Biçimciliği, Amerikan Yeni Eleştirisi ve Fransız Yapısalcılığı olarak da anılır.

#### **III.5. Günümüz Eleştirisi**

Diğer eleştiriler gibi sanatsal yapıtı veya yaratıları değerlendirme, açıklama ve aydınlatmayı; okurların yararlanması için sunan çağdaş eleştiri gazete eleştirisi değildir. Çünkü gazete eleştirisi amaç olarak yapıtların satılmasını amaçlayan kısa tanıtımlı yazılardır.

Eleştirmen, yapıtı oluşturan öğeleri, belli ilke ve ölçülere bağlı kalarak değerlendirir. Sanatçının amacının ne olduğunu açıklamaya çalışırken kimi zamanda değişik eleştiri biçimlerinin ölçütlerinden faydalanır.

Eleştiri türlerine bütünsel açıdan bakıldığında her birinin eleştirisini yaparken farklı yöntem ve ilkeleri kullandığı görülür. Burada eleştirmenin dünya görüşünden, çağların getirdiği düşünsel akımlara, döneme damgasını vurmuş siyasi düşüncelere kadar pek çok etken sayılabilir. Eleştirmenlerin değerlendirme yaparken dönemlerine açık, bilgili, sağduyulu, önyargısız, duyarlı ve keskin gözlemlere sahip olması gerekir. Eleştirmenlik bu özellikleriyle yetenekten çok, bilgi işi, sağlıklı bir kişilikle yapılacak değerlendirme ve yorumlara bağlıdır (Özdemir, 1999: 178).

Öte yandan akımların, yazınsal kuram ve tutumların etkisiyle oluşturulan yapıt ve eleştiri türlerinin değerlendirilmesi yapılırken dikkati çeken bir husus ortak yön ve yöntemlerle meydana getirildiğidir.

Eleştirmen; ele aldığı sanatsal nesneyle ilgili açıklama, yorumlama, değerlendirme hatta yargıda bulunma amacını taşır. Eleştiriye nesnel, öznel, bilimsel, dogmatik, kuralcı gibi tutumların etkileyebileceğini gözönünde bulundurur. Yapıtı oluşturan yazarın yaşamını, kişisel ve ruhsal özelliklerini etkileyen iç-dış etmenlerin olduğunun ayırımındadır. Yapıtta yer alan ve yapıtı oluşturan öğeler (zaman, yer, olay örgüsü, kişilerin özellikleri) v.b. yapıt-yazar, yapıt-okur, yazar-yapıt-okur arasındaki duygu, düşünsel iletişimi belirleyerek değerlendirir (Özdemir, 1999: 179).

Bir hususu daha belirtmek gerekir: Eleştirmenin yapıt veya yapıtları değerlendirirken kendi tutumunun yanında yazar, yapıt ve okurla ilgili bazı ölçütleri dikkate alması gerekir. Çünkü sadece kendi görüş, duyuş ve düşünüşüyle hareket ederse eleştiri için eksik bir çalışma yapmış olacaktır. Sağlıklı bir eleştirisel çalışma için yapıtla ilgili tür, dil, estetik ve yaratıyla ilgili, yazarın seçmiş olduğu konu, zaman ve biçim öğeleriyle, okura dönük güdümlü, inandırıcı, kalıcı, nitelikleri göz önünde bulundurarak yapması gerekir (Ünlü, 1997: 24).



## BİRİNCİ BÖLÜM

### I. DIŞ DÜNYAYA VE TOPLUMA DÖNÜK ELEŞTİRİ

#### I.1. Tarihsel ve Sosyolojik Eleştiri

##### I.1.1. Tarihçeleri

On dokuzuncu yüzyılın ortalarında, bilim alanında olaylardan yasalara giden, dünyanın akışını değiştiren ve determinizmi savunan yöntemlerin kullanıldığı baş döndürücü bir ilerleme söz konusudur. Öncelikle doğa bilimlerine uygulanan bu yöntem hızlı bir şekilde bilimsel kurallar ışığında yazın yapıtlarında kullanılmaya başlanır. Çünkü bu yöneme göre yapıt olağan bir olgu olup tarihsel, ruhsal ve toplumsal bir varlık olan insanın ürünüdür. Dolayısıyla eleştirinin yapması gereken bu olguya nesnel bir yorum getirmek olmalıdır. Bu da eleştirinin bilimsel bir nitelik kazanmasına ve yazın düzeyini aşmasıyla mümkün olacaktır. Ancak yorumsuz bir eleştiri olmayacağından ister istemez yazın dışı alana kaymak söz konusu olacaktır. Böylesi bir alan değişikliği tarihsel, ruhsal ve toplumsal bilgiler kullanılmasını zorunlu kılacak, yeni eleştirinin geçerliliği de doğrudan doğruya bu bilgilerin doğruluğuna bağlı olacaktır.

*Eleştirinin ABC'si* adlı yapıtında Tahsin Yücel bu yöntemi olgusal eleştiri kapsamında ele alır ve Batı ülkelerinin tamamında başta Almanya, Fransa gibi ülkelerde hızla yayılan Romantik akımın bir ürünü olduğunu öne sürer (Yücel, 1991: 25)

Söz dizimle yazınbilimin katı kurallarını yadsıyıp ikinci plana alan, yazılı yapıtların oluşumunda içinde doğdukları ortamın etkisinin olduğunu ve yazınla-toplum arasındaki ilişkiyi önemseyen, bireyi ön plana çıkaran, tarihe ve tarihsel açıklamayı öne çıkaran yeni bir bakış açısı getiren bir yöntem olarak nitelendirilir.

Yazın artık her çağ ve her yerde geçerli olan gerçeklerin kendisine uydurulmuş biçimlerle ifade edilmesi değil, belli zaman ve yer içinde bulunan toplumun ve insanların somut gerçeğini söylemek amacını taşır;çünkü yazar da yapıt da bir tarihin ve toplumun ürünüdürler, öne çıkarılan bireyin kişilik özelliklerinin açıklanması amaçlanır.

Tarihe verilen önem, tarihsel sürece ve geçmiş dönemlerin daha yakından tanınmasına olanak verir.

### **I.1.2. Amaç ve Yöntemleri**

Tarihsel eleştirinin amacı, okurun geçmiş yüzyıllarda yazılmış eserleri anlayabilmesi, zevkine varabilmesi ve sağlıklı bir değerlendirme yapılabilmesi için eserin yazıldığı çağdaki koşullar, dünya görüşü, sanat anlayışı kısacası “devir ruhu” hakkında bilgi sahibi olmasıdır. Eserin sağlıklı bir şekilde anlaşılıp değerlendirilmesi için okurun o çağa dönebilmesi, yazarın amaçlarını daha iyi anlayıp kavramasına yardımcı olduğu gibi, o dönem okurunu da tanıma şansı kazanacaktır.

Tarihsel eleştiri, eldeki metnin doğru bir şekilde tespit edilmesine çalışır. Birkaç nüshası bulunan bir şiirin veya destanın, bu nüshalarını karşılaştırmak ve doğru



metni bulmak, yazıldığı tarihi saptamak bu eleştiri tarzının yöntemlerinden bazılarıdır (Moran, 1991: 71).

Bu eleştiri yöntemi çalışmalarını yaparken yapıtın dili üzerinde de durmayı ihmal etmez. Geçmiş yüzyıllarda yazılmış yapıtlardaki arkaikleşmiş sözcükleri ortaya çıkarmak da yine amaçlarının başında gelir. Öte yandan biyografiye de önem verildiğini ve yazarın hayatına ait bilgilerin ayrıntılı incelenmesi sonucunda da eserin aydınlatılmasına çalışıldığı söylenebilir.

Önemli çalışmalarından biri de eseri belli bir sanat geleneğindeki yerine oturtmak, belli türde verilen eserlerin özelliklerini belirlemek ve hangi ilkelerin ışığında esere bakılacağını bulmaktır. Eseri tarihsel bir çerçeve içinde oturtturarak o dönemin inançları, gelenek göreneklere kısacası kültürü hakkında bilgi edinilmesine yardımcı olur.

Tarihsel yöntem uygun bir yaklaşımla yazın yapıtını içinde yer aldığı yazının gelişimi içinde ele almayı, yazarın kişiliğine geniş bir yer vererek , gerek yazarı gerekse yapıtı toplumsal ortamı içinde doğru bir şekilde değerlendirmeyi amaçlar (Yücel, 1991: 28).

Sosyolojik eleştiriye gelince, bu eleştiri yöntemine göre edebiyat kendi başına var olamayacağı için, bir toplumun ürünüdür ve toplumun bir ifadesi olarak hareket eder. Yazar, eser ve okur toplumsal koşullar çerçevesinde şekillenir, dolayısıyla yazarın bir bilim adamı gibi davranmasını ve bu koşulları inceleyerek, ortaya çıkan sorunları açıklamak gerektiğini savunur. Dahası söz bilim ve yazınbilim kurallarını arka plana atarak kendi kurallarıyla hareket etmeye, yazın yapıtının belirlenen kurallara uyup uymadığına değil de, ne söylediğini ve neler getirdiğini ortaya çıkarmaya çalışır.

### I.1.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri

Bu eleştiri yönteminin ilk izlerini onsekizinci yüzyılın sonunda yaşamış olan Mme de Staél'in öğrencisi Villemain'de buluruz. Eleştirmenin yansız bir şekilde yargı bildirmesini ister; çünkü "nesnelliği" her şeyin üstünde tutar. Ona göre, "Eleştiri de tarih gibi her türlü partiden uzak kalmalıdır; görüşlerden çok, yetenekleri yargılamalıdır. Yansız eleştiri kanıdan önce gelir." Her yapıtın aslında bir sorun bildirdiğini ve doğduğu toplumun, ülkenin veya uygarlığın çözümlenmesiyle anlam kazanacağını, bir yapıtı aydınlığa çıkarmak için, "yazın sanatının" da toplumun kültürünü canlandırmakla kalmayıp yapıtların biçimlenme anında toplumun bu özellikleriyle karşılaşmasına bağlı olduğunu savunur.

Villemain, kendi ülkesinin yazını yanında yabancı yazınlara da ilgi göstermiş ve geniş bir şekilde incelemiştir. Bundan dolayı yazın tarihinin ve karşılaştırmalı yazının öncülerinden biri olduğu söylenebilir (Yücel, 1975: 41). Ancak sağlam bir yöntemi olduğu söylenemez; çünkü ne yazarları ruhsal açıdan derinlemesine incelemiş ne de toplumsal ortamın çözümlemesini yapmıştır.

Bu akımın en ünlü ve en uç örneğini Hippolyte Taine (1828-1893) oluşturur. Kendi çağdaşları gibi özellikle doğa bilimlerindeki gelişmelerden etkilenmiş ve bu gelişmelerin insan bilimlerine, dolayısıyla yazın incelemelerinde de uygulanabileceğine inanmıştır. Burada Taine'e göre şaşırtıcı bir durum yoktur. Nasıl ki doğanın kendine özgü, değişmez yasaları varsa, düşün ve duygu dünyasını da aynı şekilde bu değişmez yasaların yönlendirdiğini öne sürer. Çünkü insan ruhunun bir bitkiden farksız olmadığını, mesela ruh güzelliğinin veya erdemsizliğinin tıpkı kezzap veya şeker gibi birer ürün olduğunu

düşünür. Hal böyle olunca, eleştirmenin bir doğa bilimcisi gibi davranmaması için hiçbir neden yoktur. Taine, konuyla ilgili görüşlerini şöyle özetler:

“Benim izlemeye çalıştığım yeni yöntem, insan yapıtlarını niteliklerinin belirtilmesi, nedenlerinin araştırılması gereken olgular ve ürünler olarak ele almaktır, o kadar. Böyle anlaşılabilir bir bilim ne suçlar, ne bağışlar:saptar ve açıklar yalnızca. Bazen portakal, bazen köknar ağacını, bazen zakkum, bazen kayın ağacını eşit bir ilgiyle inceleyen bir bitkibilimci gibi davranır, o da bir tür uygulamalı bitkibilimdir, ama bitkilere değil de insan yapıtlarına uygulanır (Yücel, 1975: 32).

Hippolyte Taine’in bilimsel bir eleştiri yönteminin ilkelerini herkesten iyi kurmuş olduğu, yalnız nesnel ölçülere göre yargıda bulunduğu, olayların nedenlerini aramaktan usanmadığı söylenebilir, ancak bütün bu çalışmalarının toplumsal, ruhsal nedenleri konusunda geçerli bir kavrama vardığı söylenemez. Buna karşılık, Taine’in yapıtları, yazarları, hatta toplumları ve dönemleri "bilimsel" olarak açıklama yolunda geliştirdiği araçlar olan, "soy, çevre, dönem, ana yeti" bugün bile değişik adlar altında kullanılmaktadır.

Soy, "doğuştan gelme ve kalıtımsal ruhsal eğilimlerin bütünü", çevre, "bir toplumun içinde bulunduğu, ortam, koşulların tümü", dönem, "bir toplumun ruhsal gelişimi içinde eriştiği nokta", ana yeti, "ruhsal düzeyde bir öz, insanın ve yapıtların bütün önemli niteliklerine temel olan bir tür ilk tin"dir. Taine bu kavramlarla ne yapmayı amaçlamıştır? Genelden özele doğru yazarları, yapıtları, akımları tarihsel ve toplumsal yerlerine oturtmak, onları bu bağlamda değişik olgular arasında kurulan bağıntılarla açıklamaya çalışmıştır (Yücel, 1991: 32). Bunlara ana yeti denilen ve insanın bireysel özelliklerini ön plana çıkaran kavram da eklenince amacına ulaşmış olur. Ancak Taine’in

bu yönteminin çok doyurucu sonuçlar çıkardığını söylemek zordur .Eleştirinin yalnızca saptayıp açıkladığını söylemesi, yönteminin doğruluğunun değil bir yazın ve düşün adamı olarak kendi izlenimlerinin sonucudur. Dolayısıyla bu izlenimler genelleştirildiğinde yanıltıcı sonuçlar doğurur. Örneğin soy, çevre, dönem kavramlarını tanımlarken gösterdiği gibi tarihsel ve toplumsal verileri ruhbilime bağlaması yanıltmış ve yazınla ruhbilim arasında yüzeysel bir ilişki kurmasına neden olmuştur.

Taine tarihçi ve yazın kimliğiyle bir dönem sadece Fransa'da değil, bütün dünyada öncü olarak görülür ve dolaylı, dolaysız birçok izleyicisi olmuştur. Gerçekten de en azından nesnellikle kesinliği temel ilke olarak benimsemesi, önceki nesne ya da nesnelere açıklamaya çalışması, böylece yazınsal olguları bir yapıtın ayrıntılarının bir yaşamın ayrıntılarına, bir roman kişinin ruhunun yazarın ruhuna benzemesi gerektiğini var sayan gerekirci anlayışı her eleştirmen tarafından benimsenmiştir denilebilir. Taine'in ve Sainte- Beuve'ün bu yaklaşımları eleştiri tarihinde farklı özelliklerin de doğmasına vesile olur. Örneğin eleştiride tarihçi anlayışı hızlandırıp temellendirmesi ve bilimsellik tartışmalarını başlatmasıdır (Yücel, 1991: 34).

Fransa'da dönemin eleştirisine damgasını vuran Sainte- Beuve gerek *Port Royal* (1859) gibi geçmiş dönemin yazını, gerek *Portraits Contemporains* (1846) ve *Causeries de lundı* (1857) gibi daha çok çağdaş yapıt ve yazarları ele alan eleştiri yapıtlarında, yargılamaktan çok onları betimlemeye çalışır. Bu amaçla; bireye öncelik tanır ve yazarın portresini çizmek ister. Başlıca kaynak olarak da yazarın yaşam öyküsü, kökeni, öğrenimi ve kişiliğini alır. Her Pazartesi dönemin gazetelerinde yazdığı yazın eleştirilerinden oluşan *Causeries de lundı*'de ele alınan yazarın yaşam öyküsünün ayrıntılı bir araştırmasını yapması mümkün olmadığından, kendince anlamlı bulduğu ayrıntılardan

ve yazar sezgisinden yola çıkarak bir birliğe ulaşmak ister. Yazar ve yapıt birliğini oluşturmaya çalışır. Taine'le bireyi öne çıkaran tavrıyla benzeşir. Ona göre, yapıt yazarla açıklanır. Bu nedenle yazara yönelik daha kapsamlı bir çalışma yapar. Ve yazarları “dehalarının temel niteliklerinin belirlediği topluluk” içine yerleştirmeyi amaçlar. Çünkü doğa biliminde olduğu gibi yazın tarihinde de topluluklar vardır, yani birtakım yazın adamları arasında, tarihsel ve uzamsal uzaklıklara karşın, benzerlikler ve yakınlıklar görür. Bunları belirleyerek sanatçıları yer aldıkları topluluklara göre sınıflandırmak hem yazar ve yapıt düzeyini aşmak hem de tarihin yanında ruhbilimsel verilere ayrıcalıklı bir yer vermek anlamını taşır. Yaptığı işin de bir tür “doğa bilimi” olduğunu söyler ve gelecekte bu tanımın sanatçıları sınıflandırmada kullanılacağını umut ettiğini belirtir (Yücel, 1991: 29-30).

Sainte-Beuve bu yöntemiyle eleştiriyi bilime yaklaştırmış olur, ancak bunun çok nesnel bir yöntem olduğu da söylenemez. Çünkü yazarlık sezgisi ve tutkularının etkisinden sıyrılamaması, yazarla yapıt arasında çok yakın bir koşutluk kurması, sıradan yazar ve ozanları bile göklere çıkarması yönteminin tutarsız özelliklerinden birkaçıdır. Ancak döneminin yaygın anlayışı olan pozitif bilimi örnek alma düşüncesine kapılıp sanatçıları bir yazın doğa bilimci edasıyla sınıflandırması normal bir eğilim olarak algılanmalıdır.

Beuve ve Taine, yazın eleştirmeni olmanın yanısıra birer yazın tarihçisidir. Yukarıda belirtilen eserleri onların eleştiriyi tarihi ne denli birbirine yaklaştırdığını gösterir. Bu yapıtları yazına ilişkin farklı etkinlerin olduğu sonucunu doğurur. Örneğin *Causeries de lundi* dergilerindeki yazıları, gazetelerde karşılaşılan dar boyutlu eleştiri yazılarını, *Essais de critique et d'histoire*'da yer alan kimi yazıları ise, yapıtların ve

yazarların kısa eleştirileri yer alır, eski yapıt ve yazarları incelerken bile dönemleri, tarihsel öncülleri, toplumsal çevresi, yapıtla yazar arasında kurdukları ilişkiler göz önüne alınca, tarihsel anlayışı benimsemiş eleştiriler oldukları görülür.

*Essai sur la Fontaine* (La Fontaine üstüne deneme) ve *Etude sur Virgile* (Vergilius üstüne inceleme) her biri tek bir yazarı inceleyen kapsamlı çalışmalar olsa da ve her ikisi de çalışmalarını “deneme” veya “inceleme” olarak tanımlasa da tarihsel ve yaşamöyküsel bilgilere dayandırdıkları, yazarların yapıtlarıyla ilişki kurdukları hem yazar hem de yapıt hakkında yorumda buldukları için eleştiriyle yazın tarihi arasında bir bağ oluştururlar ve nesnel davranmaya çalıştıkları için de eleştirel yazılar olarak tanımlanırlar (Yücel, 1991: 35).

Sainte-Beuve’le Taine’in yaklaşımının eleştiride bilimsellik tartışmalarını başlatmalarına gelince, bu konuyla ilgili süregelen bir tartışma vardı: Eski tartışmalar genellikle eleştirinin bilim mi sanat mı olduğu konusunda yoğunlaşmıştı. Dolayısıyla her ikisinin ve çağdaşlarının yorumu doğrudur. Yazarın yaşamının, çevresinin, toplumunun onun yapıtları üzerinde belirleyici bir etkisinin olduğu kesindir. Ancak bu etki yazın yapıtını tümüyle anlamamıza yetmez; çünkü bir nesnenin doğuşunu belirleyen etkenleri bilmek o nesneyi her yönüyle tanımamıza yetmediği gibi, kendi içinde bir bütün olan yapıtı kendisinin dışında kalan farklı verilerle açıklamak yetersiz olacaktır. Bu yüzden Sainte-Beuve’le Taine’in yöntemleri yapıtı yaşam ve tarih veya yapıtın yaşamını ve tarihini açıklar türünden söylemleri, öznel anlayış ve kişisel beğenilerini kullanarak bir yapıtı değerlendirmeleri, yeterince inceleyip çözümlemeye girişmemeleri yöntemlerinin eksikliğini gösterir (Yücel, 1991: 37).

Eleştiriyi kişiden kişiye değişen zevkin bir sonucu olmaktan çıkaran, onu değişmeyen nesnel ilkelere göre değerlendiren Ferdinand Bruneti re (1849-1907)'dir. Dersleri, konferansları, makale ve kitaplarıyla Fransız edebiyatını etkileyen ve uzun süre eleştirinin Fransa'da tek sözcüsü sayılan Bruneti re konuyla ilgili görüşlerini *Biy k Ansiklopedi*'ye yazdığı "Eleştiri" maddesiyle ve 1889'da Paris Yüksek Okulu'nda verdiği on konferansından oluşturduğu *L'Evolution des Genres* (1890) adlı kitabında açıklar.

Ansiklopedideki eleştiri maddesinde "eleştirinin konusu, edebiyat eserlerini yargılamak, sınıflandırmak, açıklamaktır," der. Bruneti re'e göre a ıklamamın görevi "bir eserin, genel edebiyat tarihi ile, türünün kendine özgü kanunlarıyla, içinde doğduğu çevreyle, yazarla olan bağlantılarını belirlemektir."Onun eleştiri anlayışında "tür" kavramı önemli bir yer tutar. Her eser kendi tür evriminde bir an veya evre olmasındır. Doğadaki evrimleşme gibi yazın alanında da edebi türler doğar, farklılaşır,  zg nleşerek bireyleşirler. Bir zaman için birbirinden belli çizgilerle ayrılmış izlenimi verse de, iki tarih arasında olan bu varlık oluşları sonsuz değildir. Dolayısıyla edebi tür evrimi sırasında değişken karakterlerin, değişmeyen karakterlerine üstün gelmesi halinde bileşik durumunu kaybeder. Bu bakımdan her edebiyat türünün kendi kanunları vardır (Yetkin, 1963: 545).

Bruneti re'nin eleştirideki sınıflandırma ve yargılama konusundaki tavrına gelince, nesnel çalışmaları olup edebiyat türlerinde derecelendirme yöntemini savlar. Ona göre, eserler değişen yönleriyle değil genel yönleriyle değer taşır. Eleştirmen, bir eserin tür içindeki sınıflandırılışına, edebiyat evrimi içindeki türüne göre değer hakkında bir hüküm verecektir.  l s  de evrensel olan aklın  l s  olacaktır.

Onun bu eleştiri anlayışında dogmatik özellikler bulunur. On yedinci yüzyıl Fransız edebiyatını on sekizinci yüzyıl edebiyatına ve romantizme üstün sayması, bu edebiyatın dışında kalan bütün eserleri ona yakın ve uzak olarak derecelendirmesi, her edebiyat türüne ayrı bir öz tanınması bu dogmatizmin belirtileridir. Ayrıca onun yöntemiyle ilgili bazı soruları sormadan edemiyoruz. Örneğin bir eserin türündeki olgunluğa daha yakın veya uzak olması ne demektir? Bunun ölçüsü nedir? Bir eserin belirtmek istediği öz nedir? Bu özün ve değerinin ne olduğunu nasıl kavrayacağız ve bir eseri türü içinde nasıl değerlendireceğiz? türünden sorular sorulabilir. Dolayısıyla Taine ve Brunetiére'nin görüşlerinden hareketle eleştirinin değil bilimsel, nesnel bile olamayacağı söylenebilir (Yetkin, 1963: 546).

Tarihsel eleştiriye yöneltilen diğer eleştirilerle konuyu noktalayalım. Bu eleştiriye göre, eser çağındaki amaca ulaşabilmiş ve o çağın okurunun eserden beklediklerini yerine getirmişse başarılı bir eser sayılmalıdır. Bugünün penceresinden eseri yargılamamalıyız, o çağın açısından , o çağın zevkine göre yargılamalıyız görüşü savunulmaktadır.

Eseri kendi kuralları içinde, sanat geleneğinde, olduğu gibi görmek başka olup, olduğu gibi görülen bir eserin iyi veya kötü olması çok daha başka bir şeydir. Çünkü her çağın güzellik anlayışı başkadır, bundan ötürü eseri kendi bildiğimiz, alıştığımız ölçütlere göre yargılamamak, o çağın yargısını kabul etmek göreceli bir bakış açısı olur, eleştirisi yapılmıştır. Oysa bir edebiyat eserini hem kendi çağındaki hem de onu izleyen çağlardaki eserleri göz önünde tutarak, belli bir çizgi üzerinde aldığı yere göre değerlendirmek daha doğru olacaktır.



Tarihsel eleştiriye yöneltilem diğer bir eleştiri de, edebiyatın özünden uzak düşmesi, ağırlığı “eser hakkında” bilgiye vermesidir. Bu tutumla yazılan edebiyat tarihleri ya da incelemeler tarihsel bilgiyle doldurulur, ama eserlerin sanat değeri üzerinde durulmaz veya sanat yönü derinlemesine irdelenmez (Moran, 1991: 73).

## **I.2. Marksist Eleştiri**

### **I.2.1. Tarihçesi**

Marksizm genel bir felsefe sistemi olup bir yanıyla felsefenin problemlerini inceleyen, ontoloji ve bilim felsefesi gibi disiplinleri içine alan diyalektik materyalizm’e, bir yanıyla da tarih ve toplum felsefesi demek olan tarihsel materyalizm’e dayanır.

Maddenin önceliği ve belirleyiciliğini temel alan diyalektik materyalizme göre, bütün varlıklar içerdikleri karşıtlıklar, çelişkiler yüzünden sürekli bir hareket içindedirler. Aralarında uzak yada yakın bir etkileşim vardır. Varlıklar arasındaki bu niceliksel değişim bir süre sonra niteliksel değişmeye uğrar. Diyalektik materyalizmin tarih ve topluma bu özellikleriyle uygulanması tarihsel maddeciliği doğurur. Tarihsel maddecilik toplumların toplumsal ve tarihsel gelişimini belli yasalar içinde inceler.

Temelini tarihsel ve diyalektik materyalizme dayandıran Marksist öğreti aynı zamanda toplumda var olan katmanlar arasındaki emek-sermaye çatışmasına ve bu çatışma sonucunda derinleşen ekonomik çelişkilere çözümler üreten toplumsal bir öğretilir (Tunalı, 1993: 13).

Marksizm, bu düşünce çerçevesini iki Alman düşünür, Karl Marks'a (1818-1883) ve Friedric Engels'e (1820-1895) dayandırır.

Yüzyılın başında da Lenin'in (1870-1924) katkısıyla bir toplumun temel ve resmi ideolojisi olur. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişen dengeler yüzünden geniş halk kitlelerince benimsenen , uğruna kitaplar yazılan, kavgalar verilen önemli bir ideoloji halini alır.

Marksizm, tarihsel, kültürel gelişmeyi maddi ve ekonomik nedenlerle açıklayan, tarihsel materyalizm adını alan, var olan kapitalist düzen devrim sonucunda sosyalist bir düzene çevirmek isteyen bir eylem felsefesi ve ideolojisidir (Tunalı, 1993: 38).

### **1.2.2. Marksist Estetiğin Tarihçesi**

Eyleme dayanan bu felsefi öğretinin sanatla veya estetikle bir ilgisi var mıdır, varsa nasıldır? sorusuna şu yanıt verilebilir: Marksizm bir felsefi öğreti olduğuna ve gerçeklik anlayışını dile getirdiğine göre, marksist estetik de bu gerçeklik anlayışına dayanan bir sanat teorisi oluşturacaktır. O halde, Marksist sanat teorisinin temelinde belli bir varlık ve gerçeklik kavrayışı, bir bilgi problemi bulunur. Burada var olan problem salt bir bilgi problemi olmayıp, sanat yapıtının varlığı, estetik gerçeklik ile ilgili bir sorundur.

Sanatın objesi nedir ve sanatçı süjesi ile bu obje arasında nasıl bir ilgi vardır?

Konuyla ilgili sorular Antikite'den beri sorulmuş ve değişik cevaplar alınmıştır.

Platon ve Aristoteles'e göre, sanat doğanın bir yansımasıdır. (Mimesis,kopya veya taklittir) Hegel mutlak tinin görünüşe çıkması olarak tanımlarken, Schopenhauer'de iradenin objektifleşmesi olarak görür (Tunalı, 1993: 40).

Marksist estetik de tıpkı Platon ve Aristo'da olduğu gibi sanatın doğanın, gerçekliğin bir yansıması, taklidi olduğunu belirtir. Ontolojik açıdan belirtmek gerekirse, genellikle varlık gerçeklik olup, sanatın buna yöneldiği ve onu yansıttığı belirtilir. Ancak burada bir noktayı daha ifade etmek gerekir, Marksist estetiğin obje olarak ele aldığı estetik gerçeklik, doğal gerçeklik gibi görünse de, aslında doğal gerçeklikten farklıdır, çünkü doğal gerçeklik insanın dışında, insandan bağımsız olarak var olan bir gerçekliktir. Buna karşılık estetik gerçeklik temelde insana dayanan bir gerçekliktir. Buradan anlaşıldığı gibi, Marksist estetik için, sanatın objesi olan gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız bir varlık olmayıp, insansal ve toplumsal bir varlıktır (Tunalı, 1993: 42).

Marksist estetik, insansal ve toplumsal olan varlıkla ilişkisini gerçeklik kavramıyla kurduğuna göre, bu durumda "gerçeklik"i biraz irdelemek gerekir.

Sanatı yansıtma olarak gören bu öğretinin gerçeklikle olan ilgisine gelince, bu döneme hakim olan Romantizme bir tepki olarak doğan gerçekçilik, Fransa'da Stendhal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi yazarların elinde gelişen ve yansıtma kuramına dayanan bir akımdır.

İnsanı, gündelik hayatı bir ayna gibi yansıtan gerçekçilik tıpkı fizik dünyasındaki determinizm gibi toplumsal olayların belli yasalara bağlı olduğunu savunur.

Batı'da gerçekçilik gerek konu gerekse yöntem bakımından gelişirken Rusya'da başka bir yönde gelişen bir gerçeklik anlayışıyla karşılaşırız. Aynı dönemde Tolstoy, Çehov, Gorki gibi yazarların eserleri yanında gerçekliği kuramsal alanda geliştiren Belinski, Çernişevski gibi eleştirmenler toplumla ilgili, toplumsal hayatı ilgilendiren gerçekçi bir edebiyatı savunan görüşler öne sürmüşlerdir (Moran, 1991: 36).

Çernişevski, sanatın gerçekliğin bir yansıması olduğunu söylerken, bunun bir kopyacılık olmadığını, çünkü yazarın görüneni olduğu gibi yansıttığını ifade ederken, savunduğu yansıtma kuramının eski Yunan'a dek uzandığını, Platon, Aristo ve Demokritos'un da aynı görüşleri savunduğunu biliyordu. Ona göre, yazar, insanın içinde olduğu-insansal- insana ait olan bir gerçekliği, sosyal gerçekliği yansıtmakla kalmamalı aynı zamanda açıklamalı hatta yeri geldiğinde yargılamalıdır.

Çernişevski, Dobrolyubov ve Belinski gibi eleştirmenlerin yukarıda belirtilen ortak görüşleriyle devrimci ve toplumcu tutumlarından dolayı Marksist sanat görüşüne yakın olup, bu görüşleri sonradan "toplumcu gerçekçilik" olarak tekrar ele alınacaktır (Moran, 1991: 37).

### **I.2.3. Marksist Estetiğin Gelişimi**

Marksist estetik incelenirken genellikle iki döneme ayrılır: 1934'e kadar olan dönemin belirlediği sanat anlayışıyla 1934'ten sonra adını toplumcu gerçekçilik olarak tanımlanan sanat anlayışının kabul edildiği dönem.

Marksist estetiğin bu dönemlere ayrılmasına gelince 1934'e kadar hali-hazırda bir sanat kuramı oluşturulmamış, muhalif olan diğer sanat anlayışları da (Rus Biçimciliği, Akmeistler, Fütürizm) hoş görülmüştür. 1934'ten sonra devletin resmi sanat anlayışı belirlenmiş ve "toplumcu gerçekçilik" adını almıştır (Moran, 1991: 39).

Marks ve Engels, Marksist kuramı ortaya atıp sanatı ekonomik yapıya dayandırıp ve aradaki ilişki üzerinde dursalar da her ikisinin konuya ilişkin yazdıkları bir eserleri yoktur. Sadece edebiyata, müziğe düşkün oldukları, dönemin ünlü yazarlarının eserlerini okuyup, eleştiri yazıları yazmaya çalıştıkları bilinmektedir. Ancak öğretilerini oturttukları tarihsel maddeciliğin, toplum tarihini birtakım aşamalardan oluşturması- ilkel toplumlar, feodalizm, kapitalizm, sosyalizm, komünizm- üretim güçleri ile üretimi yapan sosyal grupların birbiriyle ilişki halinde olduğunu belirtmesi ve bu ilişkinin toplumun ekonomik alt yapısını oluşturması, bu alt yapının da ahlaksal, hukuksal, dinsel ve sanatsal bir üst yapıyı meydana getirmesi amacını taşır.

Ekonomik yapıdaki gelişme veya gerilemeler o üst yapıyı belirlediğine göre, sınıflara ayrılmış bir toplumda üst yapı, ekonomik yönden egemen olan sınıfın görüş ve isteklerini yansıtır. Dolayısıyla bir toplumun egemen görüşünü savunmaya, çıkarlarını korumaya yönelik olur.

Buradan hareketle sanat da üst yapının bir parçası olduğuna göre bilinçli veya bilinçsiz o toplumun ideolojisini yansıtacak, egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edecektir. Bu durumda toplumun alt yapısını oluşturan ekonomik güç, üst yapıdaki sanat anlayışını belirleyecek ve sanat eseri de bu ideolojiyi yansıtan bir yapıt olacak, edebiyat eseri sınıf çıkarlarını dile getiren bir ideolojinin ürünü olarak karşımıza çıkacaktır.

Alt-üst yapılar arasındaki ilişkinin mekanikliği gerek Marks'ı gerek Engels'i kuşkuya düşürmüş ve bu konu sürekli tartışılmıştır (Moran, 1991: 39).

Yukarıda da değinildiği gibi ne Marks'ın ne de Engels'in sanat kuramı diye bir şey geliştirmedikleri, tarihsel maddeciliğin ışığında bir takım ilkeler oluşturdukları sanatı üst yapının bir parçası olarak gördükleri söylenebilir.

Marksist estetiği sistemleştirme çabalarına Plehanov, Troçki, Lunaçarski gibi düşünürler girişmiş, sanat sorunlarına Marksist açıdan çözümler bulmaya çalışmışlardır.

#### **I.2.4. Marksist Estetiğin Amacı ve İlkeleri**

Marksist estetiği ilk sistemleştiren düşünürlerden G. V. Plehenov (1856-1918) sanatın doğuşu, sosyal sınıflarla sanat eserleri arasındaki ilişkiyi, estetik zevk ve fayda gibi sorunları irdelemiş, yöntemini de Marksist teorinin belirlediği alt-üst yapı bağlamında incelemiştir.

Plehenov'a göre sanatın kökeni "iş"e dayanır. İlkel dönemlerden bugüne insanlar öncelikle barınma ve beslenme ihtiyaçlarını karşılarken yaptıkları süslerden, mırıldandıkları şarkılara kadar hepsinin temel amacı "iş" olup, sanat bu faaliyetlerin sonucunda ortaya çıkmıştır. İşbölümünün artmasıyla bu ilişkilerin daha karmaşık bir hal aldığı ve ileri toplumların ekonomik yapıyla sanat anlayışları arasındaki ilişkiyi Marksist sosyolojiyle açıklamaya çalışır. *Gerek sosyolojik açıdan Fransız dramatik edebiyatı ve onsekizinci Yüzyıl Resmi* adlı incelemesiyle gerekse *Sanat ve Sosyal Hayat* adlı eserinde sınıflara ayrılmış toplumların sanat eserlerinin biçim ve içeriklerindeki değişikliğin

ekonomik nedene bağı olduğunu, sanatçı ile egemen sınıf arasındaki ilişkinin de sanatçının eserini etkileyeceğini açıklar. Ona göre, belli bir sınıfın sanatı, o sınıf yüklendiği ilerici rolünü kaybedince yozlaşır. Örneğin burjuvazi ilk çıktığı dönemde ilericiydi, çünkü kilise ve soylular sınıfına muhalifti. Bütün toplumun çıkarlarını gözetiyordu. Dolayısıyla burjuvazinin görüşlerini paylaşan sanatçılarda da aydınlı. Ancak zamanla bu çıkarlar çatışmaya-özellikle proleterya sınıfıyla-başlayınca burjuvazi ve onun çıkarlarını savunan sanat da yozlaştı. Sanatçı ise gerçek hayatla ilgilenmez kendi kabuğuna çekilir, sanat anlayışı biçim değiştirir, “sanat için sanat” anlayışına döner. Hatta bununla kalmaz mistisizme veya nihilizme de kayar (Moran, 1991: 43-44).

Plehanov, sanatı ekonomik yapıyla açıklarken, alt ve üst yapılar arasındaki ilişkiyi mekanik bulmuş, edebiyatı, sosyal yapının, sınıf çatışmasının yansıdığı edilgen bir üst yapı olarak görmüştür. Ona göre ideoloji ile sanat arasında kesin bir bağ vardır ve sanatçı hangi sınıfın çıkarına hizmet ediyorsa veya üyesiyse eseri de o sınıfın ideolojisini yansıtır.

Öte yandan Plehanov’a göre sanat eserini bilimsel eserlerden ayıran özellikleri olmalıdır. Sanat eseri gerçeği imgeler yoluyla ifade etmeli, biçimi içeriğine uygun olmalı, propagandaya yer vermemelidir. Zaten bir sanat eserinden hoşlanmıyorsak bu sanat eserinin içerdiği sosyal fayda kavramıyla ilgiliyse bizde sanat yaşantısı veya estetik zevk oluşmamış demektir. Estetik yaşantı yerine, beğenilen fikirleri anlatan bir sanatçı da sırf okurda hoşlanma duygusu yaratma adına sosyal fayda fikrini işlerse gerçek bir sanatçı sayılmaz. Plehanov bu tavrıyla sosyal koşulların güzellik zevkini ve sanat eserlerini belirlediğini göstermeye çalışır, ayrıca sanatın kendine özgü bir yapısı ve değeri olduğunu ortaya koymayı hedefler.

Ancak Plehenov'un sanatı, propaganda aracı saymaması, devletin sanatçıyı güdümlü hale getirmesine karşı çıkışı ve sanatın kendine özgü bir dünyası olduğunu söylemesi zamanla eleştirilmesine neden oldu. 1930'lardan sonra Plehanov ve onun gibi düşünenler gözden düştü. Marksist estetik, bu yıllarda "toplumcu gerçekçilik" kuramıyla yeniden şekillenmeye başladı (Moran, 1991: 47).

### **I.2.5. Marksist Eleştiride Edebiyatın Toplumsal Boyutu**

Marksist estetiğin ikinci dönemi olarak nitelendirilen toplumcu gerçekçilik, Sovyetler Birliği'nde Stalin döneminde parti yönetiminin sanata müdahalesiyle oluşturulan bir kuramdır. Bu kuramın ana ilkeleri 1934'te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresinde saptanır.

Açılış konuşmasını Jdanov'un yaptığı bu kongrede Maksim Gorki, N. T. Buharin, Karl Radek gibi düşünür ve yazarlar yer almış, konuşmalarıyla toplumcu gerçekçiliğin ne olduğu üzerinde durmuşlar ve sanatçıların benimsemeleri gereken sanat anlayışını ortaya koymuşlardır. Toplumcu gerçekçilik sanatın ne olduğundan çok nasıl olması gerektiği sorusuna yanıt arar.

Temel ilkelerinin henüz konmadığı bu kongreden sonra toplumcu gerçekçilik son elli yıldır gerek karşıtları gerekse yandaşları tarafından çok tartışılmıştır. Toplumcu gerçekçilik bir görüş olarak nedir ve ne yapmak istemiştir? Bu soruya kuramın teorisyenleri şu yanıtı vermiştir: " Toplumcu gerçekçilik, elli yıldan fazla bir süredir katkısız, salt yeni bir sanat çığırını açmak olarak varlığını sürdürüyor. Onun varlık temeli, dünyanın sosyalistçe biçimlendirilmesi, üretici, bütün yaşam alanlarını etkileyici ve



değiştirici insan etkinliğidir. Toplumcu gerçekçi sanat, yeni bir insan toplumu yaratmayı başarmayı amaçlar. Bu insan tablosunda en ileri sınıfın ahlaksal-tinsel kuralları, -proleterya dayanışması ve enternasyonalizm eylemi, bilinci ve bireysel- toplumsal ilgilerin uyumuna çabalama- insan değerinin ölçüsü olacaktır.” Buradan şu sonuç çıkmaktadır: Toplumcu gerçekçilik şu ana kadar karşılaşılan sanat anlayışlarından öz bakımından ayrılmaktadır. Bu öz, toplumcu gerçekçiliğin yeni bir insan, yeni bir ahlak, yeni bir değer ve yeni bir toplum yaratmak gibi toplumsal bir görevi üstlenmiş olmasında yatmaktadır. Toplumcu gerçekçiliğin bu niteliği onu diğer gerçekçi sanat anlayışlarından şu şekilde ayırmaktadır.

Geçen yüzyıllardan bu yana burjuva toplumlarında yer alan gerçekçilik anlayışı var olan sistem içindeki çarpıklığı ve düzensizliği eleştirmiş, toplumsal aksaklıkları dile getirmiştir. Bu nedenle bunlara eleştirel gerçekçilik adı verilmiştir. Oysa toplumcu gerçekçilik, yeni bir toplumun, bir sosyalist toplumun sanat anlayışını dile getirir. Eleştirilen toplum yıkılacağına göre, bozuk bir toplumun eleştirilmesine gerek kalmayacak, tersine, yeni bir toplumda emekçi bir kitlenin dayanışmasını, sağlam ahlak yapısını ve bunun bir düzen içinde gelişmesi görevini üstlenecektir (Tunalı, 1993: 145-146).

Yukarıda belirtildiği gibi toplumcu gerçekçiliğin temeli 1. Sovyet Yazarlar Kongresinde (21 Ağustos 1934) atılmıştır. Daha öncesinde 23 Nisan 1932’de Komünist Parti’nin Merkez Komitesi çeşitli yazar gruplarını dağıtıp hepsini bir tek yazarlar birliği içinde toplamaya karar verir.

Mayıs 1932’de organizasyon komitesi başkanı, daha önce İzvestiya’nın şef redaktör yardımcısı İvan Gronsky’ye şöyle der: “Sovyet edebiyatının temeli devrimci sosyalist gerçekçilik yöntemidir.” 26 Ekim’de de yazarların Maksim Gorki’nin evinde

tarihsel buluşmaları gerçekleşir. Dönemin parti başkanı Stalin, bu toplantılarda Sovyet edebiyatının yöntemini sosyalist gerçekçilik yöntemi olarak belirler ve yazarları “insan ruhunun mühendisleri” olarak tanımlar. Bununla da yazarların sosyalist bir toplumda üstlendikleri rolün büyüklüğünü anlatmak ister.

1- Sovyet Yazarlar Kongresine, Leningrad parti sekreteri Andrey Shdanow, sosyalist gerçekçiliğin tanımını içeren beş maddelik bir öneri sunar. Bu maddeler toplumcu gerçekçi kuramın oluşum safhasını edebiyatın, edebi eserin ve sanatçının toplumla olan ilişkisini belirleyecek yöntemi de ortaya koymuş oluyordu.

2- Burjuva edebiyatı büyük eserler yaratamamakta olup, bu çözümlü burjuva kültürünün karakteristik bir özelliğidir. Kalemli kapitalist sisteme satmış yazarların baş kahramanları hırsızlar, dedektifler ve sahtekarlardır.

3- Sovyetler Birliği’nde ise edebiyat yapıtlarının baş kişileri, yeni yaşamın yeni kurucularıdır. İşçiler, kadınlar, kamu adına çalışan herkes, iktisatçı ve mühendislerdir.

4- Yazarları “insan ruhunun mühendisleri” olarak tanımlayan Stalin bununla ne demek istedi? Onların sanat yapıtlarında yaşamı, gerçeğe sadık tasvir etmek için yaşamı tanımak, ama bunu “objektif gerçekçilik” olarak değil devrimci gelişme içindeki gerçekçilikle tanımalıdır. Burada gerçeğe sadık ve tarihsel olarak somut sanat tasviri, emekçi insanlara sosyalist ruh içinde ideolojik biçim vermek ve onları eğitmek amacını taşır. Sovyet edebiyatı tek yönlü olma gibi bir yergiden korkmaz (Tunalı, 1993: 148-149).

5- Temeli materyalizme bağlı olan Sovyet edebiyatı için, yaşamdan kopuk bir romantizm söz konusu olamaz. Ancak yeni türden bir romantizm –devrimci romantizm-

olabilir. Dolayısıyla sosyalist gerçekçilik, Sovyet edebiyatının ve edebiyat eleştirisinin temel yöntemidir. Devrimci romantizm de edebiyat yaratımı içine girmelidir.

6- Çok çeşitli araçlar yazarların emrinde bulunuyor. Sovyet edebiyatı, bu araçların çeşitliliği ve çokluğu içinde uygulama ve daha önceki dönemlerden bu alanda yaratılmış en iyiyi seçme olanaklarına sahiptir. Bu görüş açısından bakıldığında, edebiyat tekniğine egemen olma, bütün dönemlerin edebiyat mirasına eleştirel olarak sahip olma bir ödevdir; bu ödevi yerine getirmeden, siz insan ruhunun mühendisleri olamazsınız (Tunalı, 1993: 150).

Uzun bir süre kendini kabul ettirmiş olan sosyalist gerçekçilik varlığını Shdanow'un belirlediği bu beş maddelik öneride bulur. Bu da partinin belirlediği ideolojik yönde ruhlara biçim vermektir. Böylesi bir disiplinin dışında sanat topluma yarar değil, zarar getirir. Bundan ötürü, sanat, partinin belirlediği yön ve amaçlar uğruna güdümlü bir sanat olacaktır. Sosyalist gerçekçiliğin güdümlü bir sanat olması en çok eleştiriye uğrayan yönü olmuştur. Bu yergilere yanıt olarak Sovyet Büyük Ansiklopedisinde sosyalist gerçekçilik şöyle tanımlanır:

“Sovyet edebiyatında kahramanın yaşamı, onun aile ve kişisel yaşantıları ile sınırlı değildir, tersine kolektif- çevresinin ve tüm halkının toplumsal varlığı içinde birlik halinde erimiştir. Sovyet edebiyatının, halkının yaşam ve savaşında ideal olarak erimesi, Sovyet yazarının tutacağı yolu da nitelikleriyle belirler. Yazar, halkının yaşamına, ondan ayrılmaz bir biçimde bağlıdır ve ona hizmet eder. O, Sovyet zekasının temsilcisidir ve Sovyet emekçi halkının eti ve kemiğidir” (Tunalı, 1993: 151).

Etiyle, kemiğiyle ait olduğu topluma bağlı olan sanatçı, elbette ki bireysel eğilim ve özentilerinden vaz geçecek, toplumunun önüne koyduğu amaçlar yönünde yazacak ve toplumun ideolojik, politik ve ahlaksal gelişmesine katkıda bulunacaktır (Tunalı, 1993: 152).

### **I.2.6. Marksist Eleştirmenler**

Marksist estetiğin o dönemde gerçekçilik yöntemini ısrarla benimsemesinin nedenleri üzerinde durmak gerekir. Marksizm ondokuzuncu yüzyılda gerçekçi romanın etkili çağında ortaya çıkmıştır. Çıkış amacı da toplumun ekonomik, politik ve sosyal yönlerden eleştirisini yapmaktır. Öte yandan toplumcu gerçekçilerin gerçekçilik yönteminde ısrar etmelerinin diğer bir nedeni de toplumun geniş halk kitlesine seslenmesindedir. Toplumdan uzak, biçimin sorgulandığı yeni tarzlar denemek yerine burjuva sanatının onayladığı toplumu daha iyi ifade ettiğine inanılan geleneksel yöntem olan gerçekçilik daha çok kabul görüyordu.

Marksist estetiğin önemli kuramcılarından György Lukacs'ın toplumcu gerçeklikle ilgili görüşleri şöyledir.

Lukacs'a göre sanat bir yansıtmadır. Bunu da iki yöntem altında inceler. Doğalcılık (naturalizm)ve gerçekçilik. Gerçekçiliğin sosyal gerçekliği yansıttığını düşünürken, doğalcılığın bunu yapamadığını öne sürer. Gerçekliği de kendi arasında ikiye ayırır: eleştirel ve toplumcu gerçekçilik. Lukacs'ın gerçekçiliği değerlendirmesine gelince; yazarın toplumun iç dinamiğini oluşturan tarihsel güçleri anlatması gerektiğini yani o döneme özgü olan tipik durumu ifade etmesini belirtir. Nedir dönemlere özgü olan tipiklik

durumu? Bu yazarın eserinde kişileri, olayları, tarihsel durumla çakıştırmaktır. dolayısıyla eserde geçen kişiler, kahramanlar tipik olma özelliğini taşıyarak tarihsel güçleri kendi kişiliğinde somutlaştırır, kendine özgü nitelikleri olan canlı birer birey olurlar.

Lukacs'ın tip dediği her ne kadar somut ve genel olanı yansıtsa da onun estetik yorumuna göre kişinin tipik olması demek, kişinin en derin özelliklerinin toplumda mevcut olan nesnel güçler tarafından da onaylanması gerekir (Moran, 1991: 50).

Tipik olanla ilgili değerlendirmesini yüzeysel değil de, belli bir dönemde yüzeyselliğin altında yatan derin tarihsel anlama indirgeyebilenler ve bunu somut kişilerle olaylar aracılığıyla ifade eden yazarlar Lukacs'a göre eleştirel gerçekçilerdir.

Doğalcılığı değerlendirilince; doğalcılık önemli ile önemsiz arasındaki ayrımı net olarak koymaz. Çünkü doğalcılara göre gerçekliği yansıtmak ayrıntılı bir şekilde ifade etmek demektir. Ancak böylesi bir anlatış yüzeysel bir anlatım olup tipik olanı yansıtmaz. Dolayısıyla bireyin toplumla veya doğayla kurması gereken tarihsel bağ da kurulamamış olur. Gerçekçilikle doğalcılık arasındaki en önemli farkın birinin tipik olanı, diğerinin sıradan insanı anlatmasıdır. Doğalcılık sonuç itibarıyla gerçekliği yüzeysel bir şekilde yansıtmakla "hayattan bir dilim" sunmaya gider ki kendi içinde doğru olsa bile bu tarihsel özden kopuk ve yüzeysel yansıtan bir fotoğraf olur (Moran, 1991: 54).

Lukacs toplumcu gerçekçiliği Marksist bir açıdan benimseyip diğer yöntemlerden üstün tutsa da eleştirdiği yönleri de vardır. Özellikle 1934'ten sonra partinin resmi sanat anlayışı haline gelen bu yöntemin perspektif olarak yanlış uygulanmasından ve

“tipik” olanı yansıtmamasından dolayı rahatsızlık duyar. Ancak daha sonraki Marksist estetikçiler bu durumun bağınazca bir tutum olduğunu öne sürerler. Bu estetikçilerden biri de Ernest Fischer’dir. O, gerçekçilik yönteminin tek ve doğru bir yöntem olarak algılanmasının doğurduğu sakıncalara işaret eder hatta bu nedenden olsa gerek “Toplumcu gerçekçilik” yerine “toplumcu sanat” ifadesinin kullanılmasının daha doğru olduğunu belirtir. Ona göre, önemli olan gerçekçiliğin kendisi değil, yeni gerçeklikleri toplumcu bir bakış açısıyla değerlendirebilmektir. Bu yüzden sosyalist çizgideki yazarların sadece gerçekçi olan büyük yazarları örnek almasını eleştiriyor ve onların Homeros’tan, Kutsal Kitap’tan, Shakespeare’den, Stendhal ve Proust’tan öğrenecekleri çok şeyin olduğunu düşünüyor (Moran, 1991: 58).

Marksist kuram 1960’lara kadar, Aristo’nun öne sürdüğü sanatın yansıtmada olduğu görüşünü savunurken, bu yıllarda Marksist ideologların edebiyatı bir üretim olarak algılamalarına tanık oluruz. Bu durum özellikle Marksizme yeni bir yorum getirmek isteyen Luis Althusser’in ideolojik soruna farklı bir yaklaşım getirmesiyle gündeme gelir. Ona göre, toplumsal değişiklikler salt ekonomik durumla açıklanmaz, çünkü toplumsal gerçeklik ekonomik, politik ve ideolojik düzeyden oluşur. Her birinin kendine özgü bir özerkliği olsa da ideoloji diğerlerinin üstünde belirleyicilik rolü oynayan bir üst kurumdur. Dolayısıyla Althusser’in ideolojiye bakışı farklıdır. Onu alt yapının üzerinde uçuşan soyut bir nesne olarak görmüyor, aksine kendisini maddi bir araç gibi algılıyor, tıpkı kilise, okul, aile gibi kurumlarda üretildiğine inanıyor ve bu kurumları “ideolojik aygıtlar” olarak adlandırıyor. Bunların görevlerinin sınıf kavramını bireyler tarafından benimsetecek bir ideoloji üretmek olduğunu söylüyor. Bu süreci yaşayan birey farkında olmadan sömürülür, gerçek ilişkiler yerine, çarpık bir ilişkiler ağı içinde görür, bunu zorunlu, doğal bir sosyal düzen olarak algılar (Moran, 1991: 59).

Bu durumda Althusser'in ideolojiyle edebiyat arasında gördüğü ilişkiye gelince, insanların benimsedikleri ideoloji doğrultusunda yaşadıklarını ve edebiyatın yaşanılan bu hayatı-ki yukarıda bu yaşamın gerçeklikten uzak, çarpıtılmış bir düzenin belirlediği bir yaşam olduğundan söz edilmişti-yansıttığını, edebiyatın ideoloji gibi davranmadığını, çünkü yansıtmakla kalmayıp belli bir mesafeden sergileterek ona "görünürlük" özelliği kazandırır. Bu durumda Althusser'in gerçek edebiyatı ideolojiyi bir hammadde gibi kullandığını, kendine özgü yollarla işleyip dönüştürerek yeni ürün veren bir pratik olarak algılar. Edebiyatı salt bir yansıtma aracı gibi algılamak yanlıştır, çünkü ideolojiyi kendine göre şekillendiren bir üretimdir.

Althusser'in Marksist kuramı yansıtma aracı olmaktan çok bir üretim olarak görmesini destekleyen ve dendilerine Althusserci'ler diye tanımlayan Pierre Macherey ve Terry Eagleton bu yaklaşımı sürdürmüş, hatta Pierre Macherey bu görüşlerini ayrıntılı işlemiş, geliştirmiş ve metinlere uygulayarak yeni bir Marksist eleştiri kuramı oluşturmuştur (Moran, 1991: 61).

Sanatı bir üretim olarak gören Pierre Macherey'in konuyla ilgili görüşleri Althusser'den farklı değildir. Ona göre, yazarın romanında sergilediği insanlarla, aralarındaki ilişki, gerçek yaşamdaki bir ideolojiyi yansıtsa da ideoloji esere yansırken bir açıklık kazanır. Gerçek yaşamda kendi içinde tutarlı olan ideoloji, esere taşınırken yanılısamaya uğrar, şekil değiştirir. İdeolojinin söyleyemeyeceği veya örtbas ettiği şeyler, eserde boşluk olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla ideolojiyi görünür kılan, okuyucuyu uyandıran, söylenenler değil, söylenmeyenlerdir.

Macherey ve Eagleton'a göre bu durumda eleştirmene düşen görev, yazarın ne söylemek istediğini açıklayıp yorumlama değil, Marksist bir bakış açısıyla eseri inceleyip yazarın söylemediklerinin anlamını belirterek kendini ele veren ideolojiyi gün ışığına çıkarmaktır. Eagleton'un bu konudaki görüşleri şöyledir: "Eleştirinin işlevi metnin tamamlanmamışlığı içine yerleşerek metni teorize etmek, metnin kimliğinin asıl ilkesini meydana getiren bu "söylenmemişler" in ideolojik gerekliliğini açıklamaktır (Tarım ve diğerleri, 1985: 111).

Eleştiri konusunda Althusser'ci olarak tanınan Macherey'le Eagleton'un Lukacs'tan farklı düşündüklerini belirtebiliriz. Çünkü Lukacs metinde birlik, tutarlılık arar ve yazar tipik durumlarda tipik karakterler koşulunu öne sürer. Macherey ve Eagleton aksine bir metinde tutarsızlığın yakalanması gerektiğini ve eserin gerçekliği doğru yansıttığı için de "iyi" olarak değerlendirilemeyeceğini yine diğer Marksistlerden farklı olarak bir eserin "estetik" veya iyi, kötü olması bakımından değil de ideolojik boyutu ne denli ifade ettiğiyle değerlendirilmesi gerektiğini öne sürerler. Bunun yanında sanata üretim açısından baktıkları için yazınsal üretimin edebiyata nasıl yansıdığı konusunda da fikir teatisinde bulunmuşlardır. Onlara göre, sanat eseri bir sanatçının boşlukta yarattığı bir takım üretim ilişkileri içinde yer alır. Çünkü diğer alanlarda olduğu gibi edebiyat da yazarı, eseri, yayımcısı, pazarlayıcısı ve alıcısıyla bütünlük oluşturan bir üretim alanıdır. Bu üretkenlik de edebi eserin niteliğini bir şekilde etkilemektedir. Dolayısıyla Althusser'cilerin üretimi iki türlü algıladığı ortaya çıkmaktadır: Sanatçının eserini oluştururken ideolojiyi dönüştürmesiyle yapılan üretimle, edebiyatı bir bütünsellik içinde üretim alanı olarak görmek. Bu durum birinci sebebin üst yapı, ikinci sebebin de alt yapı içinde değerlendirilmesini öngörüyor. Sorun alt yapıyla üst yapı arasındaki ilişkiyi irdelemektir. Konuyla ilgili Eagleton'un görüşleri şöyledir: " Sanatın kendi içindeki bu alt



yapı ile üst yapı arasındaki ya da üretim olarak sanat ile ideolojik olarak sanat arasındaki ilişkinin açıklanması, öyle sanıyorum ki, bugün Marksist eleştirinin ele alması gereken en önemli sorunlardan biridir” (Moran, 1991: 75).

Başka türlü ifade etmek gerekirse edebiyatın ideolojiyi dönüştürmesi alt yapıdaki üretim tarzıyla mümkün olacaktır.

### **I.2.7. Toplumcu Edebiyat- İnsan İlişkisi**

Sanatın gerçekliği yansıtırken geneli ifade ettiği için, hayatı ve insanı açıklayan bir rolü vardır ki bu sanatın bilgisel tarafını ortaya koymakta, bu tutum Aristo'dan beri söylene gelen bir tarzdır. Sonra bu tutum daha öğretici bir niteliğe büründürüldü ve sanatçının gerçekliği ifade ederken insanlara hem zevk veren hem de ahlaki yönden eğiten yönüne ağırlık vermesi istendi. Eleştirel gerçekliğin bakışı da bu tutuma çok yakındır. Yazar sadece öğretmek ya da eğitmekle kalmamalı, sosyal gerçekliği de taraflı bir şekilde gözler önüne sermelidir.

Konuyla ilgili gerek Marks'ın gerekse Engels'in yazışmaları olmuşsa da her ikisi de net bir şekilde edebiyatın taraf tutma veya propaganda yapma gibi bir görevi üstlenmesi gerektiğini söylememişlerdir. Bu durum Sovyet Rusya'da 1934'te I. Sovyet Yazarlar Kongresi'nde belirgin bir şekilde ortaya konmuştur. Lenin "Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı" adlı yazısı temel alınarak edebiyatın parti güdümünde olmasını ve propaganda görevini üstlenmesi gerektiğini belirtir. Bu durumda Marksizmin kurucularından Engels ve Marx'ın edebiyatı bilgisel görmelerine karşılık, Lenin'in edebiyatın asıl işlevinin insanları harekete geçirmek olduğu yorumu konusunda ayrılırlar. Bundan dolayı "yansıtma"

kuramını kendine temel alan toplumcu gerçekçilik eğiticilik ve öğreticilik görevini nasıl yerine getirecektir? Platon'dan Rönesansa kadar denenen yöntemlerden farklı olmayacaktır bu görevin yerine getirilmesi.

Gerçekçilik akımının toplumu, insanı ve olayları kopye edercesine olduğu gibi edebi esere taşımaya karşılık, toplumcu gerçekçilik, var olan nesnel durumun yanında, gelecekte olması istenen ideal durumu da yansıtır. Bunu da iki yolla gerçekleştirir: Birincisi toplumsal gerçekliği tarihi gelişim içinde yansıtmak, yansıtılan gerçeklik hem mevcut olan durumun hem de gelecekte alacağı şekille ilgili yazarın "ideali" çizmesi şeklinde öngörülüyordu. İkincisine gelince yukarıda sözü edilen "olumlu kahramanlar" öğretisiydi.

Toplumcu gerçekçiler, ideali, gelecekte var olacağına inandıkları kominizmde buluyor, dolayısıyla tipik olanı vermek yerine, ütopyik bir durum ve kişiler yaratarak dile getiriyorlar. Ancak bu durum var olan gerçekliği yansıtmaya amacını taşıyan sanatın özünü, yüklenmesi gereken işlevinin çatışmasına neden olmaktadır (Moran, 1991: 81).

Marksist eleştiri sosyolojik veya tarihsel eleştiri gibi sanat olayının nedenlerini araştırır, bunu ekonomik alt yapı ve toplumda sınıf çatışmalarına dayandırır. Olayları bunlarla açıklamaya çalışır.

Sanatın temelinde "iş" olgusunun yattığını, ilkel dönemlerde insanların yaşamak için giriştikleri faaliyetler sonucu doğduğunu, "sanat için sanat" olayının tamamen kapitalist düzenin bir oyunu olarak amacı yazarı toplumdan uzaklaştırıp yabancılaştırmayı hedeflediğini, bu durumun maddi değerlerle birlikte manevi değerlerin de bir meta gibi alınıp satılabileceği mantığını ürettiğini, kısacası sanatın, sanat türlerinin,

ekonomik alt yapı ve sınıf çatışmalarıyla ilişkilerini belirterek bunların nedenlerini ortaya koyar. Öte yandan sanat eserinin meydana gelmesine neden olan sosyal olayları da yargılamasıyla diğer türlerden ayrılır. Sosyal yapı, sınıf farkları, çatışan güçler Marksist eleştirinin değer ölçütleri olarak karşımıza çıkar. Eleştirmen eseri değerlendirirken Marksist bir bakış açısıyla değerlendirecek, ona karşı veya onun yanında yer alacaktır. Aynı şekilde yazar da ya düzenin bir adamı gibi veya ona karşı bir tarzda yazacak. Aksi durumda, eser kusurlu, zararlı kabul edilecektir.

Marksist eleştiri içeriğin eleştirisi olduğuna göre, eserin konusu, kişiler, olaylar sömüren sınıfın çıkarlarını eleştiren bir tarzda olmak, ezilen sınıfın yanında hatta onlara “ideal” bir durum yaratmalıdır. Dolayısıyla bu eleştiriye göre edebi eser asla tarafsız olamaz. Edebi eserin bu özellikleri estetik ölçü kapsamında değerlendirilemeyeceğine göre, ideolojik ölçütlerin sanat eserinde yer alması belki de eleştirinin en çok uğraşmak zorunda kaldığı alan olmuştur. Çünkü bir edebi eserin sadece sosyal gerçekliği ideolojik bir şekilde ifade etmesi o eserin estetik değerini ortaya koymaya yetmediği gibi güzele ulaşmak ereğinden de uzaklaştırmış olmaktadır.

Marksist eleştiri açısından bakıldığında sanat eserlerinin sahip olduğu özelliklerin üç grupta toplandığı görülür.

1-“ Her toplumcu eser ve ancak toplumcu eserler iyidir” tezine göre, toplumcu bütün eserler iyidir, bu özeliğe sahip olmayan hiç bir eser iyi değildir. Eserin iyi olmasını belirleyen özelliği toplumcu olması, politik bakımından yararlı olmasıdır. Mantıklı hiç bir dayanağı olmayan bu tezin Marksizme inanmış hiç bir Marksist eleştirmenin ciddiye almadığını söyleyebiliriz.

2-“ Her iyi eser toplumcudur, ama her toplumcu eser iyi değildir. ” Bu görüşe göre de toplumculuk, iyi bir eser için tek başına yeterli bir kıstas değildir. Gerekli olabilir, ama estetik özellikler gibi başka etkenlerin de olması gereklidir. Marksist eleştirmenlerin en çok benimsedikleri tutum budur. Bu görüş her ne kadar Marksistlerce benimsenmişse de buna yöneltilen eleştiriler vardır:Toplumcu eleştiriye hizmet etmeyen, yardımcı olmayan eserler sadece toplumculuk özelliklerinden yoksun diye neden değerli sayılmadığı yolundadır. Bu soruya verilen yanıt şöyledir: Marksist eleştirmenler güzel ve değerli kavramlarının aynı olmadığını ve toplumcu olmayan eserin güzel olsa bile değerli sayılmayacağını öne sürerler. Öte yandan hem değerli hemde güzel olan bir eser toplumsal gerçekliği yansıtmıyorsa o eserin estetik bakımından kusurlu sayılacağı yönünde yanıtları vardır (Moran, 1991: 84).

Konuya açıklık getirmeye çalışan Marksist estetikçilerden Lukacs, yanlış bir dünya görüşüyle yazılmış bir eserin sanat yönünden eksik olduğunu öne sürer. Bu bağlamda modern edebiyatın yanlışlığını kanıtlamaya çalışır. Ona göre yenilikçi edebiyat, sosyal bir varlık olan insanı, toplumdan soyut, yalnız bir varlık gibi göstermekle yanlış yapmaktadır. Öte yandan yenilikçi edebiyatın psikopatolojik durumlarla uğraştığını ve sebebin doğalcılık olduğunu belirtir. Çünkü günlük hayatı olduğu gibi yansıtan bu tutuma göre, anlatılacak güzel bir şey kalmadığında, sıradanlıktan, yavanlıktan kurtulmak için normal hayatın dışına çıkılır. Bu, zamanla olağan bir hale gelir. Sonunda bunalım, insanın kaçınılmaz sonu olur ve gerçeklik buymuş gibi yansıtılır. Oysa sanatçı bu durumları yaşayıp eserine yansıtması olağan görünse bile, gerçekliğin tümüyle yansıtılmasına engel olmaktadır.

Lukacs, bu durumun sanat eserini estetik yönden bozduğunu düşünmekte, bunu “Yenilikçi sanat, doğrudan doğruya sanatın kendine başkaldırmasıdır. ”sözleriyle ifade etmektedir (Moran, 1991: 85).

Üçüncü görüşe göre, “Bazı toplumcu eserler iyidir.” Burada toplumcu olmayan bir eser de iyi olabilir, çünkü toplumculuk ne yeterli ne de gerekli şarttır. Theodor W. Adorno ve Ernest Fischer bu görüşlerinden dolayı Marksist olmayan bir çok eleştirmenle aynı düşüncede birleşirler. Ancak Ernest Fischer’in bir Marksist eleştirmen olduğunu ve toplumcu sanattan yana tavır koyduğunu da belirtmek gerekir. Daha önce belirtildiği gibi sanata bakışı toplumcu gerçekçi olsa bile Ernest Fischer bir çok noktada diğer Marksistlerden ayrılır. Yoz, gerici diye tanımlanan bir çok eseri yararlı ve değerli bulmuş. Bir eserin “ilerici”, “gerici” gibi kıstaslarla yargılanamayacağını öne sürmüştür. Çünkü ona göre, “toplumculuk olgusu, toplumcu gerçekçilikle sınırlandırılmaz. ” “Toplumcu sanatçı emekçi sınıfının tarihsel görüş açısını benimser ve büyüme sürecinde olan toplumcu düzenle kendi arasında köklü bir özdeşlik duyar.”gibi ifadeleri toplumculuğu sınırlamanın ve bir ideolojiye bağlamanın veya sanatı bir partinin güdümüne sokmanın yanlış olduğunu gösterir. Öte yandan sanatçının dönemin ideolojisinden etkilenebileceğini zaman zaman da onu eserlerine taşıyabileceğini belirten Fischer, “ fakat çoğu kere de sanat eserleri bunun tersi, gerçekliğin ideolojiye karşı zaferidir. ” Sözleriyle de tersi bir durumun olabileceğini de öne sürer (Çapan, 1993: 57).

Buna bağlı olarak “Çağdaş burjuva düzeni büyük ölçüde sanat ürünü yaratacak güçtedir.”der Kafka’yı, Faulkner’i ve Beckett’i büyük yazar olarak değerlendirir (Çapan, 1993: 223).

Fischer'in diğer Marksistlerden ayrıldığı bir başka nokta da gerçeklik tutumuna ilişkin görüşleridir. O, gerçekçi yöntemi, gerçekliği yansıtacak tek yöntem olarak görmez. Bu nedenle "toplumcu gerçekçilik" yerine "toplumcu sanat" demeyi daha uygun bulur. Çünkü önemli olan belli bir yöntem değil sanatçının toplumcu tutumudur. Bu yüzden gerçeklik durmadan değiştiğine göre, bunu ifade etmek için farklı anlatım yollarının denenmesi gerektiğini, modern sanatı yozlaşmış bir sanat olarak görmekle, işçi sınıfının değerleriyle ve beğenisiyle çatışmak anlamına geldiğini belirtir. Çünkü sanayileşmeye başlayan Rus toplumunda eskilerin savunduğu gibi "basit adamın sağlıklı içgüdülerine" dayanan tezin bir geçerliliğinin kalmadığını, halkın sanat anlayışını geliştirip zenginleştirmek gerektiğini savunur (Moran, 199: 86).

Marksist eleştirinin bir kanadı da Birinci Dünya Savaşı sonrasında, Marksçılığı eleştirel bir bakışla yeniden değerlendirerek geliştirmek amacıyla dönemin çok önemli bir takım bilim adamları 1923'te Frankfurt'ta Alman Marksistlerinin izinde Sosyal Araştırma Enstitüsünü kurmasıyla oluşur. Max Horkheimer'in öncülüğünde yönetilen enstitüde Theodore Adorno, Walter Benjamin, Erich Fromm, Herbert Marcuse gibi yazarlar Marksist estetik üzerinde çalışmalar yaparlar.

1930'larda Almanya'da Naziler güç kazanınca çalışmalarını Cenevre'ye daha sonra da New York'a kaydırırlar.

Frankfurt Okulu eleştirmenleri Alman Komünist Partisinin Moskova'ya endeksli çalışmalarından ziyade 1930'ların Amerikan Marksistleri gibi bağımsız çalışırlar (Uslu, 1993: 24).

Bu okulun amacı Marksizmi tekrar gözden geçirip zenginleştirmeye çalışmaktır. Ayrıca Freudçuluk, kadın özgürlüğü ve dünyanın ekolojik dengesi gibi konuların üzerinde de dururlar. Frankfurt Okulunun Marksizm'i yeniden yorumlama çabaları 1960'ların Amerikan solculuğuna zemin hazırlar.

1940'larda enstitü, kitap ve dergileri İngilizce basarak Amerikan yaşamı ve kültürü üzerine araştırmalar yapar. Frankfurt Okulu estetik konusunda, sanatın siyasal özelliğinde ısrarcıdır, çünkü bu bir bakıma insanın ütopyik yaşam isteğiyle de ilintilidir. Sanat, sadece var olan toplumsal gerçekleri yansıtmakla kalmamalı, aynı zamanda insanın radikal dürtülerini de harekete geçirmelidir.

Bu okulun eleştirmenleri, Marksizmin genel çizgisi olan sosyoekonomik yapının toplumun kültürel üst yapısını belirleme düşüncesini de geliştirmeye çalışır. Buna göre, kültürel eserler sadece sınıf ilgilerini yansıtmamalı, aynı zamanda sosyal bütünlüğün ütopyik hırslarını ve çelişkilerini de dile getirmelidir (Uslu, 1993: 25).

Sonuç olarak Frankfurt Okulunun üyeleri tek tek yazarlardan, tek tek yazın yapıtlarından çok, yazının toplum içindeki konumu, işlevi, geleceği gibi konular üstünde kalmakla yetinmediler, aynı zamanda toplumbilim, ruhbilim, ruhçözümleyim ve felsefeden yararlanarak Marksçılığı zenginleştirmeye çalıştılar ve dönemlerine gerçekten önemli yapıtlar verdiler (Yücel, 1991: 56).

Toparlamak gerekirse, Marksist eleştiri, sanat eserini oluşturan nedenleri açıklamakla kalmaz, bu nedenleri ve yazarın dünya görüşünü, eserinde işlediği dinsel, ahlaki, politik öğretiyi de değerlendirmede ölçüt olarak alır. Bütün bunlar bir eser için gerekli olsa da, yeterli değildir. Çünkü eserin sanat yönünü açıklamaya yetmez.

Marksist eleştiriye yöneltilen önemli eleştirilerden biri de özellikle toplumsal gerçekliğin doğuşunda bile onun nesnelleştirilmiş, araç haline getirilmiş bir edebiyat olduğu yönündedir. Diğer edebiyat türlerinin sanatçılar tarafından ortaya konmasına karşılık, bu yöntemin politik görevliler tarafından belirlenmiş olmasıdır. Dolayısıyla bu yöntemle ortaya konulan eserlerin hiç bir sanat değeri taşımadığının öne sürülmesidir. “Sosyalist (toplumcu) gerçekçiliğin polisçe korunan estetiğinde sanat ortadan kalkar. ”Böyle bir eleştirinin içinde sakladığı ana düşüncenin ise, bu anlayışın sanatçıların salt estetik bireysel eğilimleriyle oluştukları bir sanat anlayışı olmadığı, tersine onun politikacılar tarafından sanata dikte edilmesidir. Yalnız burada unutulmuş bir yan vardır:Toplumcu gerçekçilik, yeni bir toplum düzeninin ürünü olan bir sanat anlayışıdır. Burada birey artık, alışlagelen toplumlarda karşılaşıldığı gibi, toplumsallık içinde bir “ada” değil de, tersine bütünü zorunlu bir parçası olmasıdır (Tunalı, 1993: 151).

Ancak bu öğretinin dogmatik olması ve estetik olguyu kendi başına “yazın” düzeyinde kalarak açıklamakta zorlanması yine getirilen eleştirilerden biridir. Ayrıca bir bütün olarak yazma eylemi konusunda düşünsel bir çözümlemeyi yeterince derinleştiremediği ve değişim düşüncesinden çekinmiş olması da eleştirilmiştir.

Kısacası, sınıfsal bir temele dayanan Marksist eleştiri de, ekonomi alt yapıyı, sanat da üst yapı işlevini gördüğünden, sanatın, sanat ürünleri ve akımlarının ekonomik alt yapı ve sınıf çatışmalarıyla ilişkilerini belirterek bunların nedenlerini açıklar ve şu ilkeleri ortaya koyar.

1-Sanat siyasal etkinliğin gücüdür.

2-Sanat sosyal bir kurama dayanır.



3-Sosyo ekonomik nedenler insan bilincini yönlendirir.Buna göre her türlü siyasal, yasal, dinsel, felsefi ve estetik normları belirler.

## II. SANATÇIYA DÖNÜK ELEŞTİRİ

### II.1. Ruhbilimsel Eleştiri

#### II.1.1. Tarihçesi

Yazarın yaşamına ve kişiliğine gösterilen ilgi yirminci yüzyılda Freud'un etkisiyle yeni ve daha teknik bir biçim almış, psikanalize dayanan yeni bir eleştiri yönteminin, sanat eleştirisinde önemli bir yer tuttuğunu görürüz.

1950'lerin sonlarına kadar devam eden ve etkisi hala süren psikanalitik eleştiri özellikle 1920'lerde etkili olmuştur.

Freud'un bilinçaltıyla ilgili çalışmalarına dayanan psikanaliz yöntemini bazıları sanatçının psikolojisini, bilinçaltı dünyasını, cinsel komplekslerini ortaya koymak için; bazıları bu nedenlerden hareketle edebi eseri yorumlamak için, bazıları da eserde geçen kahramanların kişilik ve davranış özelliklerini açıklamak amacıyla kullanmıştır. Öte yandan psikanalizin "yaratmanın" bilinçaltı kaynaklarını ortaya koyan bir yönü var ki, belki de bu yöntemin önem kazanmasında bu özelliğinin önemli bir payı vardır.

"Yaratma" edimi Eski Yunanlılara kadar dayandırılır. İlham veya esin diye tabir edilen bu kavramla sanatçının sahip olduğu içsel zenginlik,yüce nitelikleri ve sıradışılığı ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır.

Freud bu yaratma eylemini nevroz denilen hastalıkla ilişkilendirmeye çalışır. Ona göre insanların birtakım istekleri, arzuları vardır,ama bir toplum içinde yaşadıklarından bu isteklerini rahatça ifade edemezler. Aksine bunları bastırmaya çalışırlar. Ancak bu duygudan kurtulmak sanıldığı kadar kolay olmadığından gerçek yaşamda gerçekleştiremediği bu isteklerini hayal kurma yoluna giderek elde etmeye çalışır. Bu durum normal sınırları aşar ve insanın ruhen hastalanmasına zemin hazırlar. Yazar bu ruh hali içerisinde gerçek hayatta sahip olamadıkları ün, zenginlik, kendini kanıtlama ve beğenilme duygularını dolaylı olarak ifade etmeye yani yazma eylemine girişerek sağlar. Bundan ötürü bir sanat eserine,yazarın bilinçaltında kalmış isteklerinin, korkularının birer sembolü gibi bakılabileceğini söyler (Moran, 1991: 134-135).

Demek ki psikanaliz, kişisel yaşamının önemi üzerinde durur. O yaşamda örtük olan dramatik özellikleri ortaya çıkarmaya çalışır. Bu, aynı zamanda çağdaş edebiyatın başlıca temalarından birini oluşturur.

Psikanaliz, insan kişiliğini baştan başa dinamik bir yapı olarak görür yani benlik, içgüdüler, isteklerle donanmış bir yapıdır.

### **II.1.2. Amaç ve Yöntemleri**

Psikanaliz, eserden hareketle yazarı açıklayan eleştiri türüne girer ve eser hakkında az bilgi verir.Çünkü kişinin iç yaşayışını incelemeye yönelmiştir.Kişilik özelliklerini en ince ayrıntısına dek araştırmaya, davranışlarda gizli olan istek ve arzuları bulup çıkarmaya çalışır;bu da yukarıda belirttiğimiz gibi çağdaş edebiyatın ağır basan

konularından biri olan benliğin gerçeklerini aramakla yakından ilgilidir (Halman, 1963: 688).

Tahsin Yücel *Eleştirinin ABC'si* adlı yapıtında psikanalist eleştirinin gerçek bir yöntem olduğunu, onun yapmak istediği şeyin, Marksist eleştirinin eserin yapıları ile toplumsal yapılar arasında kurduğu ilişkinin benzerini yapıtla birey arasında kurmak olduğunu, bunun nedeninin de, yapıtın oluşumunun yazarın ruhsal oluşumunun bir yansıması olarak görmekten ileri geldiğini söyler (Yücel, 1991: 56)

Psikanaliz açısından bakıldığında, yazmanın da öteki davranışlar gibi algılanabileceği, açık ve gizli içeriklerinin olduğu, yazarın çoğu zaman bu gizli içeriğin farkına varamadığıdır. Bu durumda psikanalist yöntemin bu gizli içeriği çözümlememize yardımcı olacağı belirtilir.

### II.1.3. Uygulama Alanları Ve Temsilcileri

Psikanalize göre, yazma öteki davranışlar gibi bir edim olarak kabul edilir ve onlar gibi çözümlenebilir. Açık ve gizli içerikleri de olabilir. Yazar bir birey olarak kendi ruhsal durumunun farkında olmayabilir. Dolayısıyla eserinin gizli içeriğini farketmeyebilir. Psikanalitik yöntem sayesinde bu gizli içerik deşifre edilir.

Bu konuyla ilgili ilk örnekleri Sigmund Freud verir. Onun *Der Wahn und Die Traume in W.Jensens "Gradiva"* (Jensen'in Gradiva'sında sabuklama ve düşler,1907), *Dostoyevsky* ve baba öldürme konulu incelemeleri ruh çözümlenmeleri olarak kabul edilir,yazın incelemesi veya eleştirisi değil. Freud bu incelemelerinde amacının

“yaratıcıların dehası”nı açıklamak olmadığını, sadece “deha”yı hangi etkenlerin uyandırdığını ve nasıl bir yazgının sonucunda oluştuğunu göstermeye çalıştığını belirtir (Yücel, 1991: 57)

Freud’a göre, sanatçı esasen içgüdüsel tatminden vazgeçmek zorunda kalmayı kabul edemediği için gerçeklikten yüz çeviren, sonra da bir fantezi dünyasında cinsel istek ve tutkularının oyununa tam bir serbestlik veren bir kişidir. Fakat o, bu fantezi dünyasından gerçekliğe dönen bir yol bulur; kendine özgü yetenekleriyle fantezilerini yeni bir çeşit gerçeklik biçimine sokar, insanlar da bunları yaşanan hayat üzerine yapılmış değerli yorumlar (reflection) gibi kabul ederler. Böylece belli bir yoldan giderek yazar dış dünyada gerçek değişmeler yaratmak gibi dolambaçlı bir yoldan gitmeden, olmak istediği kahraman, kral, yaratıcı veya gözde kişi olur. Başka bir deyişle yazar, toplumca kabul edilmiş olan bir hayalperesttir. Karakterini değiştirmek yerine fantezilerini sürdürür ve yayımlar (Huyugüzel, 1993: 63)

Freud psikanaliz yönteminin nasıl kullanılacağını *Düşlerin Yorumu* adlı kitabında göstermiştir. Kitapta Oidipus kompleksi temasının bir örneğini Sophokles’in Kral Oidipus oyununda da bulmuştu. Freud’a göre çocuğun ilk cinsel istekleri anaya yönelir ve babayı rakip bildiği için onun ölümünü ister. Bu duygunun herkes için geçerli olduğunu belirtir. Hepimiz ilk cinsel itilerimizi annelerimize ve ilk nefret, şiddet itilerimizi de babalarımıza yöneltmeye mahkum olduğumuz için özellikle bu iki eserin kahramanının kaderinden etkilendiğimizi öne sürer.

Psikanalitik görüşün diğer bir uygulayıcısı sayılan Karl Gustav Jung’a göre, geçmişimizin ve özellikle çocukluk ve bebeklik çağımızın hapsedilmiş kalıntısı olan ferdi

bilinçaltının altında bizim irki geçmişimizin hatta insanlık öncesi devirlerimizin hapsedilmiş hatıralarını bulunduran “ortak bir bilinçaltı” yatar.

Jung’un konuyla ilgili ayrıntılı bir psikolojik tipolojiden söz ettiğini, buna göre “dışadönük” ve “içedönük” tiplerin düşünme, duygu, sezgi ve duyunun ağır bastığı dört alt tipe ayırdığını, sanıldığı gibi, bütün yazarları içedönük tipler kategorisine sokmadığını, yazarların basitçe bir sınıfa sokulmasını önlemek için bazı yazarların eserlerinde kendi tiplerini, bazılarının ise kendilerine zıt olup kendilerini tamamlayan tipleri açığa vurduklarına işaret eder (Huyugüzel, 1993: 65)

Freud’un öğrencilerinden Otto Rank (1884-1939) Baudelaire ve Edgar Poe üzerine yaptığı incelemelerde bir yargıya varmaktan çok, yazınsal ürünün yazarın ruhsal derinliklerini araştırılmasını sağlayan bir araç olarak nasıl kullanılabileceğini göstermek ister. Amacı, bir yapıt aracılığıyla “hasta”ların bir çözümlemesini yapmaktır, eleştirel bir değerlendirmeye varmak değil. Dolayısıyla çalışmaları yazınsal olmayıp psikanaliz alanına girer.

Charles Baudouin de *Psychanalyse de l’art* (sanatın ruhçözümleyimi, 1929) ve *Psychanalyse de Victor Hugo* (Viktor Hugo’nun ruhçözümleyimi, 1943) gibi yapıtlarında bir yandan yazarın yaşamını, bir yandan da yapıtını inceleyerek, her ikisinin de ortak ögesi olan “gizli içerik-anlam”ı bulmaya, arkalarında gizlenen temel “karmaşa”ları ortaya çıkarmaya çalışır (Yücel, 1991: 58)

Bir başka yazar Charles Mauron, Baudouin’in yöntemini geliştirerek *Introduction a la psychanalyse de Mallarmé* (Mallarmé’in ruhçözümleyimine giriş, 1950), *L’Inconscient dans L’oeuvre et la vie de J.Racine* (Racine’in yapıtında ve yaşamında

bilinçaltı,1957) gibi eserlerinde ruhçözümleyim terimleri olan “ben, üstben, altben, bilinçaltı”, Oidipus karmaşası, ilk çocukluk, cinsellikle ilgili olguların ve durumların üzerinde durur. Bunu yaparken yazarın ve yapıtlarının aydınlatılmasını sağlamak, daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmak ister. Her ne kadar aydınlatıcı hatta inandırıcı gözlemler içerse de Mauron’un ve Baudoun’in çözümlenmeleri yöntemsel açıdan eksikler taşırlar;çünkü yazın incelemesi için geliştirilmemiş bir bilgi alanının verilerini kullanır. Diğer bir eksiklik ise ruhbilimsel ya da ruhçözümleyici eleştiri, araştırma aracıyla nesnesini birbirine karıştırdığından söz eder Tahsin Yücel. “Bir bakarsınız, yazarı yapıtla, bir bakarsınız yapıtı yazarla açıklar (Yücel, 1991: 58-59).

Psikanalitik eleştirinin kişinin iç yaşayışını incelemeye yöneldiğini, ama bu yöntemi klinik çalışmalarından bağımsız düşünüp uygulamaya çalışıldığı zaman ortaya konan kişi soyut bir varlık olarak kalır. Pek az eleştirmen Freudien kavramları somut ve belirgin kişi veya olaylarda kullanmayı başarabilmiştir. Yine psikanalizin insan kişiliğinin dinamik yönüne önem verdiğini,ancak bu özelliğinin de statik kaldığını söyleyebiliriz; çünkü bu dinamizmde psikoterapiyi uygulamak, klinik çalışmasının gerektirdiği analist-hasta ilişkisini harekete geçirmek bakımından yararlı olmasına rağmen edebiyat eserini inceleyen eleştirmenin elinde, psikanalistin klinik çalışmasından elde ettiği sezgi ve bilgiler yoktur. Bu yüzden Freudist eleştiri, psikanalizin sağladığı bilgi ve tecrübelerden yoksun olarak, şiiri ve romanı bir psikoterapik olay gibi incelemek zorunda kalıyor. Psikanalistin hastasıyla uğraşarak edindiği sevgi ve anlayıştan, olayın zaman boyunca verdiği çeşitli bilgilerden yararlanamıyor.Bu durum da edebi eserin aydınlatılmasında yetersizlik yaratmaktadır. Böylesine bir yetersizlikle karşı karşıya kalan Freudien eleştirmenler, edebiyat eserini (Arnold Hauser’in) dediği gibi “anlamı hiç bir vakit doğrudan doğruya anlayılamayacak bir bulmacadan ibaret” saymak ve “eserin simgelerini,

tanımlamaları neredeyse sözlükten çıkarılacak soyut, kalıplaşmış işaretler” gibi ele almak yoluna sapmışlardır (Halman, 1963: 689)

Psikanalitik yöntemin ışığında incelenmiş olan Ernest Jones’un Hamlet ve Ernest Kris’in Prens Hal’le ilgili yazılarında bile, psikanalitik eleştiri çoğu zaman nitelikleri belli bir bağıntı ve ilişkiler ağı içinde incelenmiş, olay ve kahramanları dar bir kategoride sabitlemiştir. Demek ki Freud’un klinik çalışmalarında elde ettiği hasta – analist ilişkisindeki coşku, canlılık, verim alanı söz konusu olduğunda donup kalıyor. Nedeni roman ve oyunlardaki kişilerin, tedavi görmekte olan bir ruh hastasının tersine inceleyici ve karşılıklı konuşmaları, serbestçe ve çağrışımlara dayanmamaları, daha önce yaptıkları açıklamaları değiştirmemeleri gösterilebilir. Bu yüzden, Freudien eleştirmen kişileri roman ve oyunlarda göründükleri varlıklarıyla ele almıyor, sık sık rastlanan insan tipleri üzerinde duruyor. Ne var ki iyi eleştiri, en sık rastlanan gerçekleri kağıda geçirmekle yetinmemeli, bu gerçeklerin nedenlerinin neden bazı eserlerde diğerlerinden daha çok önem kazandığı üzerinde durmalıdır (Halman, 1963: 690)

Bu durum psikanalizin yazın alanında uygulanma şansının azlığını ve psikanalist olan eleştirmenlerin bu yöntemin sadece terimlerini ve kavramlarını iyi bilmekten öteye geçemediklerini-bir kaç örnek dışında, Saul Rosenzweig’in Henry James, William Troy’un Stendhal hakkındaki çalışmaları- psikanalitik eleştiri yazmanın güçlüğüne belirtir. Bu güçlüğüne sebebi, psikanalizin yeni oluşu gösterilebilir ya da yöntem ve tekniklerinin henüz tam olarak oturmamış olması olabilir.

Öte yandan psikanalitik eleştiriye birçok eleştiri yöneltmiştir, yukarıda sayılanların dışında öncelikle Freud’un sanatçıyı ruh hastası olarak görmesi ve hayal

kurmayla sanat arasında kurduğu ilişki eleştirilmiştir. Çünkü yazarı diğer insanlardan ayıran yönü ruh hastası olması değildir. Herkes bu duyguyu az veya çok bir şekilde yaşamaktadır. nemli olan bu nevrozlu hali nesnelleştirebilmektir. Dahası, yazarın dehasını hastalık olarak nitelendirmek yanlıştır. Bu durum yazarın algılama, sezme, yansıtma, kavrama gücü konusundaki yeteneğiyle açıklanabilir.

Yöneltilen diğer bir eleştiriye, kuramın doğruluğu kabul edilse bile, sanat eserinin değer hakkında yeterli bilgi verememesidir;çünkü kuram, eserin nasıl doğduğunu ve aynı koşullar altında iki yazarın eser verirken her ikisinin farklı değerlere sahip olabileceğini, bu durumu da bu yöntemin açıklamakta yetersiz kalacağı eleştirisidir. Ancak psikanalist eleştirinin yaratma edimi ile ilgili çalışmaları, iyi ve kötü eser arasındaki ayrımı koyma noktasında kullanılsaydı belki de önemli olabilirdi. Yine de modern edebiyatın bu yöntemi kullandığını, modernist yazarların yapıtlarının kurgusunu yaparken Freud ve Jung'tan etkilendiği aşıkardır.

### **III. OKURA DÖNÜK ELEŞTİRİ**

#### **III.1. İzlenimci Eleştiri**

##### **III.1.1. Tarihçesi**

Sanat olgusunu açıklarken, sanatçı, dış dünya veya eser odaklı kuramlardan söz ettik. Sanatın diğer bir ayağını oluşturan okurla ilgili çeşitli kuramların olduğu aşıkar. Bu kuramlar çeşitli olup Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında bunları



Duygusal Etki Kuramı, Alımlama Kuramı, İzlenimcilik, Feminist Kuramlar olarak tanımlanmaktadır.

İzlenimci eleştiriyi tanıtmadan önce, estetikte okuru merkez yapan görüşlerin ortak noktalarından söz etmek gerekir.

Bir sanat eseri okurunu çeşitli şekillerde etkileyebilir: Etik, dinsel, politik veya zevk açısından.

Bazı estetikçiler edebiyatın asıl işlevinin zevk verme, estetik duygu uyandırma olduğunu, bir sanat eserini okumaktan zevk aldığımız için okuduğumuzu ifade ederler. Gerçi farklı etkiler de bırakacağını belirtirler ama bunların yan etkiler olduğunu eklerler.

Zevk vermenin, edebiyatın iki işlevinden biri olduğunu ilk olarak Horatius (İ.Ö. 65 - 8) söylemişti. Diğer işlevinin eğitmek olduğunu, bu iki işlevin günümüze kadar getirildiğini, ancak Horatius'un zevk işlevini daha önemli saydığını söyleyebiliriz (Moran, 1991: 210).

Onaltıncı ve onyedinci yüzyıllarda bilimsel alandaki gelişmeler edebiyatta yansımaları bulmuş ve edebiyatın eğitici yönü ağır basmıştır. Daha sonraki dönemlerde ise tekrar zevk verme işlevi öne geçmiştir. Onyedinci yüzyılın sonunda Dryden "edebiyatın tek değilse de başlıca amacı zevktir," diyor.

Hedonist bir temele dayandırılan bu görüşe göre, bir şeyi sanat eseri yapan, okurda zevk (haz) uyandırabilme gücüdür. Ancak zevk kavramını biraz açmak

gerekir,çünkü insanlar zevk alma konusunda farklı düşünebilir. Bu yüzden “zevk”sözcüğünü “estetik” kavramıyla karşılamak gerekir (Moran, 1991: 211).

Estetikle ilgili ilk çalışmalar Kant’la başlar. Bu tutumun en önemli özelliği,”çıkar gözetmezlik” yani faydacı bir tutumdan tamamen uzak oluşudur. Kısacası, bir eseri, ondan yararlanmak veya onu kullanmak amacıyla okuyorsak, bu estetik tutumla bağdaşmaz. Estetik tutum tümüyle edebi esere dönük olduğu için, o eseri zevk için okuruz. Okunan eser iyi bir eserse, bizde uyandıracığı yaşantıya “estetik yaşantı” deriz (Moran, 1991: 213).

Okur merkezli bir eleştiri yöntemi olan izlenimcilik estetik yaşantının, zevkin okurda uyandırdığı izlenimleri “eleştiri için eleştiri” tutumuyla açıklamaya çalışır.

### **III.1.2. Amaç ve Yöntemleri**

İzlenimci eleştiri kurallara, nesnellığe ve bilimselliğe inanmadığı için, eserle ilgili yargılarında öznelidir. Çünkü herkesin geçerli yargı veremeyeceği kamısında olduğundan esrin yapısı, nitelikleri üzerinde durmaz. Eser hakkında verilen doğru veya yanlış yargılar dikkate alınmaz. Önemli olan eleştirmenin eserden zevk alıp almaması ve kendisinde uyandırdığı duyguları, yaşantıları anlatmaktır. Bundan ötürü, eleştirmen her şeyden önce güzelliğe karşı duyarlı olmalı, güzelin heyecanına varabilmelidir. Farklı kurallara göre bir eseri yararlı/yararsız,başarılı/başarısız gibi değerlendirmek bir işe yaramaz. Çünkü eleştirmen kendisi hakkında bir şeyler söyler,eser hakkında değil. Bu da kendisinin sanat anlayışıyla ilgilidir.

İzlenim sözcüğü, metin ile okur arasındaki direkt ilişkiyi, okurun kafasında bunun sonucunda doğan değişimi belirtir. Bunun için, kuramsal olarak, izlenimci eleştiri eleştirmenin yazın yapıtı karşısındaki öznel izlenimlerinin belirlenmesi olarak özetlenebilir.

İzlenimci eleştirinin eleştiri alanında pek bir değeri yoksa da, diyor Berna Moran, otobiyografi ve deneme alanlarında başarılı olduğu söylenebilir;çünkü izlenimci eleştiriye, ya eleştirmenle, eleştiri dışı nedenlerle ilgilendiğimiz için yaşantılarını öğrenme adına veya yazıları üslup özelliği çekici olduğu için okuruz. Öte yandan eleştirmen duyduğu heyecanı okuruna yaşattığı veya eserin farklı bir özelliğini okuruna hissettirdiği zaman, yararlı bir iş yapmış olur.

### III.1.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri

T. Yücel, *Eleştirinin ABC'si* adlı eserinde her ülkenin öznel eleştirmenleri olduğunu belirtir. Türk edebiyatında Nurullah Ataç, Fransız edebiyatında Anatole France (1853-1914), Rémy de Gourmont (1858-1915) ve Nurullah Ataç'ın hayranlıkla söz ettiği Andre Gide (1869-1951) en ünlü eleştirmenlerdir. Hepsinin ortak noktası, sadece öznel olmaları değil, nesneye kişisel yönelimleri, beğenileri açısından bakıp, kişisel izlenimlerini belirtmekle yetinmeleridir (Yücel, 1991: 62).

İzlenimci eleştirmenin amacının yalnızca kendinden söz etmek olduğunu söyleyebiliriz; çünkü o dönemde bilimsel nesnelciliğin çok ağır açıklama araçları kullanmaları ve dogmatik tutumlarında dayatmacı olmaları neden olarak gösterilebilir. Oysa izlenimciler için önemli olan, sözü dinlenir bir aydın kişinin sevgiyle sakladığı

okuma anıdır. Her türlü dizgeye karşı olduklarından, yöntemleri hiçbir yönetime bağlanmamaktadır. İçten olunması gerektiğini belirtirler; çünkü her türlü eleştiri yapının eleştirmende yansımadır görüşünde birleşirler.

İzlenimci eleştirinin en önemli temsilcilerinden Anatole France'nin şu sözleri, bu eleştiri yönteminin amaçlarını çok güzel özetlemektedir: “İyi bir eleştirmen, şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatır. Nesnel sanat olmadığı gibi nesnel eleştiri de yoktur. Eserine kendisinden başka bir şey koymakta övünenler hiçbir zaman kendinin dışına çıkamaz. En büyük belalarımızdan biridir bu. Göğü, yeri bir dakika için olsun, bir sineğin düzeye ayrılmış gözüyle görebilmek veya doğayı bir orangutanın kaba ve basit beyniyle algılayabilmek için neler vermezdik. Ama bizim için imkan yoktur buna, Tiresias gibi hem erkek hem de bir kadın olmuş olmayı hatırlamak bize vergi değil. Sürekli bir hapisanede gibi kendi benliğimizin içine kapatılmışız. Eleştirmen açıkça şöyle demektedir: Efendiler size Shakespeare, Racine, Pascal veya Goethe ile ilgili olarak kendimden söz edeceğim” (Moran, 1991: 242).

Anatole France, böylece tarih, felsefe, eleştiri ve romanı birbirine yaklaştırmakla, araştırma ürünleriyle kurmaca ürünler arasında fazla bir ayrım yapmadığını, dolayısıyla eleştirinin bilimsel niteliğini yadsıdığını, eleştiriye roman, romanı biyografiyle özdeşleştirmekle de eleştirmenin ele aldığı yapıtlar aracılığıyla kendinden söz etmek durumunda olduğunu gösterir. Öte yandan, iyi eleştirmenin yaptığı ya da yapması gereken şeyin “başyapıtlar arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatmak” olduğunu söylediğine göre, onun için eleştiri, ele alınan yapıtı kendi beğenisi, kendi duyarlılığıyla karşılaştırmak, bu karşılaşmayı ve bunun sonucundaki bütünleşmeyi yansıtmaktır. O, kimi eleştirmenler için önemli ve vazgeçilmez değer yargısı için de “Bir yapıtın verdiği haz,

değerinin tek ölçüsüdür” diyerek, bir yazın yapıtı bize ne denli haz veriyor ve beğeni ölçülerimize karşılık veriyorsa o denli başarılıdır. Ama yalnızca “bizim için”, yazar bilinçli olarak özneliği, izlenimciliği seçerken ne kadar “uyanık ve meraklı” olursa olsun, bireyin sınırlılığının da bilincindedir. Bu yüzden yüzde yüz haklı olmadığını söyler ve simgeciyi anlamamasını, yapıtlarından istediği hazzı alamamasını yadırgamaz; çünkü insan kendi benliğinden ayrılmış, nesnel bir yargıya, dogmatik bir kesinliğe varamayacağı için, başkalarının yaklaşımlarını da kendimizinkiler kadar geçerli saymamız gerektiği görüşündedirler (Yücel, 1991: 63-64).

J. Lemaitre ise yazılarıyla ilgili olarak, “özenle kağıda geçirilmiş, içten izlenimler bunlar,” der (Yücel, 1975: 59).

İzlenimcilik, J. Lemaitre’de de eleştirel bir yargının nesnel olarak temellendirilmeyeceği görüşüyle ağır basar. Çünkü kişi başkalarından söz ederken kendi öznel yargılarından sıyrılamaz ve hiçbir kesinliğe varamaz. Onun için eleştiri, sanatsal bir hazza ulaşmaktır.

Eleştiriye kuralısız, yöntemsiz, dağınık notlar şeklinde gerçekleştirmek bir anlamda imkansızdır. Ancak onun da kesin bir metodu olmadığı için belirgin yeğlemeyle bir yazın yapıtını eleştirir. Bu da kendisinin belirlemiş olduğu öznel yargıdır. Bu yönüyle klasik Fransız beğenisinin geleneklerine bağlı olup İbsen’i ve Kuzey yazarlarını eleştirir. O da tıpkı Anatole France gibi simgeciyden hoşlanmaz, çünkü Fransızların ölçü ve açıklık özelliklerini tehlikeye attıklarını düşünür (Yücel, 1975: 60-61).

J. Lemaitre yapıtların çözümlemesini yaparken belli bir nesnelliğe ulaşma amacı taşır. “Eski olsun, yeni olsun, şu kitabı alalım elimize, bakalım usumuza hoş geliyor

mu, bizi düşündürüyor mu, duyarlılığımızı artırıyor mu, bizde istekler ve düşler uyandırıyor mu? Güzellik ülkümüzü okşuyor mu?” derken Rémy de Gourmont da, tıpkı Anatole France gibi, eleştiriyi yazın yapıtlarının kişisel benliğin karşılaşma öyküsü olarak gördüğünü söyler.

Rémy de Gourmon'ta görecelik kavramı daha ağır basar, hatta Anatole France ile J. Lemaitre'nin anlamadıklarını söyledikleri simgeciliği savunması, onun kuşkuculuk özelliğini de ortaya çıkarır. Onun görecelik anlayışı, her yazarın kendine özgü bir kişiliğinin ve güzellik anlayışının olması gerektiği yönündedir. Bu yüzden Rémy de Gourmont için en önemli özellikleriyle tanıma, kavrama ve eleştirmenin kendi özelliğinden yola çıkıp eleştirilen yazar veya yapıtın özgüllüğüne ulaşmaktır.

Yazarın, *Promenades litteraires* (Yazınsal Gezintiler, 1904-1929), *Promenades philosophiques* (Felsefi Gezintiler, 1905-1909) yapıtlarındaki pek çok yazısı öznel eleştirinin özgün, verimli örneklerini oluşturur (Yücel, 1991: 64-65).

Öznel ya da izlenimci eleştiriden söz ederken Andre Gide'den bahsetmemek olmaz. Daha çok bir anlatı yazarı ve denemeci olarak tanınan yazarın *Journal* (Günce)'inin kimi bölümleri ile *Dostoyevsky* adlı eseri eleştiri yapıtları ndan sayılmaktadır. Aslında bunlar pek özgün eleştirel yazılar olmasa da yirminci yüzyıl Fransız edebiyatındaki yeri ve cesur savları onu öznel eleştirinin kuramcı ve uygulayıcılarından biri sayılmasına neden olmuştur (Yücel, 1991: 66-67).

Yalınlık ve açıklık konusundaki gelenekçi biçim anlayışının yanında sanatın doğal olmadığını ileri sürmesi, çelişkili bir şekilde “içtenlik” sorununa da değinen Gide, yazarın “ben”inin yeri doldurulamaz, der. Bu tutumun bir sonucu olsa gerek,

Dostoyevsky'nin kimi bölümlerini okurken "Dostoyevsky burada çoğu kez kendi düşüncelerimi dile getirme yolunda bir bahaneden başka bir şey değil" diyerek eleştirinin anlattığı şeyin de öncelikle eleştirmenin kendisi olduğunu vurgulamak ister. Eleştiri yazılarını topladığı kitapların başlıkları da anlamlıdır Gide'in. İncelenen yazın yapıtının yazarı özne (eleştirmen)ile nesne (yapıt) arasında bir aracı olduğunu savunur. Bu durumda eleştirilen yapıtta, öncelikle eleştirmenin duygu ve düşüncelerini dile getirmesine aracılık edecek ortak öğeler üzerinde durulduğuna göre, bu yapıtı bütünüyle yansıtmak mümkün değildir, der. Bu varsayım, yapıtı yorumlayan kişiyi tek ölçüt durumuna getirirken ölçüt ve yorumların sınırsızlığını da kapsar. Ancak Dostoyevski ile ilgili yorumları incelendiğinde bu varsayımdan farklı davrandığı ve bilimsel, nesnel diye tanımlanan geleneksel eleştiri anlayışı içinde kaldığı görülür.

Öznel eleştirinin içsel niteliğini yadsırcasına, yapıtla yapıtın dışında kalan veriler arasında bağıntı kurma konusunda ondokuzuncu yüzyıl eleştirmenlerinin yaptığı gibi yorumlarını tarihsel ve ruhbilimsel verilere dayandırmak ister. Dostoyevski ve kişilerin daha iyi anlaşılması için kendi ortamları içinde değerlendirilmesi gerektiğini, onların davranışlarını ve düşüncelerini ruhbilimsel bir yaklaşımla ortaya koymaya çalışır.

Görüldüğü üzere Andre Gide'in eleştirisi iki zıt eleştiri anlayışını bağdaştırır. Onun başarı yönteminin tutarlılığından çok, yazın bilgisinden, sezme, anlama, ve açıklama gücünden gelir (Yücel, 1991: 69).

Kısacası Andre Gide, eleştiriye bütün bütüne kendini anlatmaya bağlamıştır. Dostoyevski üzerine yazdığı kitapta, Rus yazarının kendi düşüncelerini ortaya koyan bir vesileden başka bir şey olmadığını belirtir ve eserin bir eleştiri kitabı olduğu kadar bir

itiraflar kitabı olduğunu söyler. Böylece Gide'in benci eleştirisi, aynı zamanda bir vesile eleştirisi olur. Bu yüzden de Gide'in eleştirisi en parlak düzeyine *Günlük*'ünde ulaşmıştır.

## III.2. Okuyucu Algısı (Alımlama Estetiği)

### III.2.1. Tarihçesi

1960'lardan sonra ortaya çıkan bu yönelime göre edebiyat eserlerinin anlamını inceleme ve yorumlama işini okura yüklemeye başladı. Çünkü eserin anlamının yazar tarafından mı, eseri oluşturan sözcük hazinesi yoksa okur tarafından mı verildiği tartışılmaya başlanmıştır. Konuyla ilgili görüş bildiren bu akımların genel bir adla, "Alımlama Estetiği"ni adıyla anıldığını Berna Moran *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında ifade eder (Moran, 1991: 119).

Yorumbilim, Yapısalcılık, Feminizm, Fenomenoloji gibi akımları da Okuyucu Algısı kuramı adı altında toplayan A. Didem Uslu, sonradan bu anlayışların her birinin farklı bir eleştirel tarzla karşımıza çıktığını söyler. Sonuç ne olursa olsun, bu kuramların "Alımlama Estetiği" veya "Okuyucu Algısı" adı altında toplanılmasının nedeni, edebiyat eserini duygusal değil, düşünsel ve bilgisel bir sorun gibi görmeleri ve okuru merkez yapmalarında yatar.

Bu yıllarda okura yönelmenin çeşitli nedenleri sayılabilir. Öncelikli neden, klasik roman anlayışının kırılıp değişen dünyaya ve değerlere paralel olarak yaratılan modern eserlerde yazarın kendisini ben-merkezci bir bakış açısından çıkarması, eser konusunda okurun da yorum yapması, katkıda bulunmasıdır. Özellikle Franz Kafka, James



Joyce, Virginia Woolf, Samuel Beckett, William Faulkner gibi modernist yazarların eserlerinde yorumlama ve anlama işinde okuru da katmaları neden olarak gösterilebilir.

Bir başka neden yüzyılın başında dilbilim alanında çığır açmış Ferdinand de Saussure'ün cümleden ibaret gördüğü dil sisteminin yerine Derrida'nın cümleyi aşır metin okuma konusunda okura ağırlık vermesiydi. Göstergibilimin de okuru salt bir kişi olarak değil, kodların, işaretlerin toplandığı, anlam kazandığı bir işlev olarak görmesi de bir başka neden sayılabilir. Aynı şekilde Barthes da metnin birliğinin, metni yaratan yazarda değil de varış noktası olan okurda oluştuğunu söylemesi okur merkezli anlayışların önem kazanmasına neden olmuştur (Moran, 1991: 220).

### III.2.2. Amaç ve Yöntemleri

“Okuyucu Algısı” veya “Alımlama Estetiği” diye adlandırılan bu kurama göre amaç, okuma etkinliğiyle, okuyucuların edimi konusunda bilgi kuramına sosyoloji, dilbilim ve psikoloji açılarından etkilerini inceler. Bu çalışmayı yaparken estetik değer ve tarihsel boyutları yadsır; çünkü metni ve okuyucuyu çeşitli gruplara ayırır: Gerçek okuyucudan, ideal olanına, bilinçlendirilmiş, bilgilendirilmiş olanından, süper veya edebi okuyucuya kadar pek çok gruplandırma yapar.

Bu eleştiri anlayışı eleştirel yaklaşımını tümüyle metnin anlamlandırılması ve yorumlanması şeklinde algıladığından okuyucuyu ana araç olarak görür. Ayrıca okuyucunun etkinliğini metinle eş değer kabul ettiği için, ilgisi ve ölçütü okur olur. Metinden okumaya geçilen bu süreçte bir değişim yaşanacaktır. Eleştiri de bu değişimin ışığında çeşitli anlam ve yorum olanakları öne sürecektir (Uslu, 1993: 109).

Dolayısıyla anlam, metinde olmuş, bitmiş bir durumda olmayıp gücül bir şekildedir. Okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır ve bütün olma özelliği kazanır. Okurun metni anlamlandırmasına “estetik uç” denmekte ve bu boyut olmadan metin tamamlanmış sayılmamaktadır. Buradan hareketle metnin statik bir nesne olarak algılanmadığı, aksine bir olay gibi görüldüğü-metinle okur arasında oluşturulan bir olay-söylenebilir (Moran, 1991: 221).

1960’lı yıllarda okura yönelmenin nedenlerini belirttik, ama okurun bir edebi eser karşısındaki etkinliğinin boyutu nasıl olacaktır sorusuna yanıt aramak gerekir kanısındayız.

Bu eleştiri yöntemine göre, yazar metnini yazarken okurun dolduracağı boş alanlar bırakır. Bu somuttan soyuta, basitten karmaşığa doğru bir sıralama şeklinde olur. Okur “belirsizlik” veya “boş alan” diye tabir edilen bu yerleri farkında olmadan okuma edimini gerçekleştirirken doldurur, kendince eklemeler yapar. Ancak “boşluk doldurma” soyut yapıtlarda güçleşir, ama bu okura da haz verir. Burada yapıtla dış dünya arasındaki ilişkide okurun rolü ne durumdadır? sorusuna da yapıtın, dış dünyanın sunduğu gerçekliğin ötesinde, kendine özgü bir gerçeklik yarattığı ve okurun bu dünyada eklemeler yaptığı, boşluk doldurduğu söylenebilir. Demek ki Alımlama Estetiği’nin iddiasına göre yazarın eserinde dile getirdiği gerçeklik, yansıttığı toplumun bellediği gerçeklikten farklıdır. Alışılmışın dışında bildik bir dünyanın gerçekliğinin yok sayıldığı bu ortamda veya oluşturulan normlar ve davranışlar karşısında yeni çözüm arayışlarına giren okuyucu bulduğu varsayımlarla boşlukları doldurmaya çalışır. Okurun kendi çabasıyla metni anlamlandırıp, bütünlemesi ona estetik bir haz verecektir. Hazır, tamamlanmış veya belirliliklerle dolu bir metin karşısında ise okur umutsuzluğa kapılacak, hiç bir çabaya

girmeyecektir. Özellikle günümüz yazarları, okurları bu konuda zorlamakta, hayali, güvensiz bir anlatıcı kullanarak veya anlatıcının varlığını yok sayarak zor alanlar yaratmaktadır.

### III.2.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri

Okuyucu merkezli eleştiriye birçok yazarın katkı sağladığı görülür. David Bleich, Stephen Booth, Wayne Booth, Jonathan Culler, Paul de Man, Stanley Fish, Norman Holland, Hillis Miller, Richard Palmer, W. Iser, H. Robert Jaus gibi isimleri sayabiliriz. Ancak bunların büyük çoğunluğu sonradan farklı anlayışlara girmiştir.

Bu yıllarda Okuyucu Algısı eleştirisi üzerine çeşitli kitaplar yazan Stanley Fish, okura en etkin rolü verenlerin başında gelmektedir. Okura boşlukları doldurmak, anlamı tamamlamak işlevini yüklemiştir. Fish metnin kendisinde var olan anlamı reddediyor. Bunun ancak okurla sağlanacağını düşünüyor. “Çünkü asıl anlam okurun yaşantısında yaratılan yaşantıdır” diyor. Dolayısıyla Fish’e göre bir metindeki anlam ve değerden söz etmek bir nesneyi değil, bir olayı betimlemek demektir (Moran, 1991: 227).

Fish’in yöntemince, metin okurun yaşantısında uyandırdığı anlama göre değerlendirildiğinde her okur kadar eleştirel yorum çıkacaktır. Çünkü Fish okumayı bir süreç olarak görür. Edebiyat deneyimi bu süreçle algılanacak, doğru bir şekilde değerlendirilecektir. Bu yüzden eleştirinin bu süreçle birlikte kararlarını, gözden geçirmelerini, fikir yürütmelerini belirleyeceğini düşünmektedir. Dolayısıyla Fish, bir eleştirmenin böyle bir okuma sürecini değerlendirmede yalnız olmadığını, çevresindeki diğer eleştirmenlerle hareket edeceğini öne sürer. Başka bir topluluk ya da okurun okuma

edimini farklı yorumlayıp değerlendirse bile, hiçbir kendisinin yorumunun doğru olduğunu kanıtlayamayacağından, bir esere bir başkasının bakış açısından bakacaktır (Moran, 1991: 227).

Son olarak Fish'in tanımladığı okuyucu kitlesinin yazar tarafından belirlenen "anlama" göre oluşturulduğunu ve buna "bilgilendirilmiş okuyucu" dendiğini belirtelim. Bilgilendirilmiş okuyucu, metni anlayıp yorumlamak için her gücü kendi harcayan, dilbilgisel ve edebi yeterliliğe sahip olan okuyucudur. Fish bu okuyucu kitlesinin oluşturduğu topluluk veya "komün"den söz eder. Topluluk da ilgileri, yetenekleri ve yorumlarıyla bilgiyi değerlendirir, gerçekleri açıklar, araştırmaları yönlendirir. Ona göre topluluğun sahip olduğu bu ilgi yorumlama gücü bir metni anlamlandırmaya yetecektir. Bu nedenle edebiyat eleştirisi de sözü edilen topluluğun duygu, düşünce ve yorumlarından bağımsız düşünülemez (Uslu, 1993: 110).

Okuyucu Algısı yönteminin bir diğer temsilcisi Norman Holland'dır. Çeşitli kitaplarında metinle okur arasındaki etkileşimi inceler ve bunu "ego psikolojik" bulgular olarak tanımlar. Okuyucunun kimliğindeki biçimlenmenin yoğunluğuyla ve metni yorumlamadaki çeşitliliğine karşılık, metnin anlamının (metinde var olan anlamın) her zaman tek olduğunu açıklar.

Holland, okurun metin aracılığıyla dünyasındaki ilgi ve istekleri keşfedebileceğine, aldığı bu etki sonucunda eserin bir parçası durumunda hissedeceğini savunur. İlk başta okurda korkuyla karışık acı duygular mevcuttur. Okur bu duygularını yenemezse metinle ilişkisini keser (I. evre).

İkinci evrede bu duyguları(korku ve acı) aşan okurda haz duyguları belirir. Üçüncü evrede de tam olgunlaşmış bu düşlere endişeyle birlikte suçluluk duygusu katılacaktır. Zamanla okurun zihninde bu duygular tutarlı, olgunlaşmış ve estetik bir değer kazanmış olarak karşımıza çıkacaktır.

Norman Holland, bu algı evrelerini üç grupta toplar. İngilizce karşılıklarının baş harflerini alarak "DEFT" olarak tanımlar. Eleştirisini tarihsellikten ve ideolojiden uzak tutup bilime, matematiğe ve ego psikolojiye dayandırıp bütüncü bir bilinç oluşturma amacını taşıdığını; bunu yapma nedeninin de psikoseksüel saplantılar, fanteziler üretme istek ve ihtiyaca dayandırma olduğunu belirtir (Uslu, 1993: 111).

Amerikalı okuyucu algısı eleştirmenlerinden David Bleich, edebiyat eleştiri ve kuramını okul içi pedagojik çalışmalarla, akademik çevrede yürütür. Ona göre, öğrencilerin ne düşündüğünden çok ne hissettiği önemlidir. Metni etkileyecek olan da yorum değil, bu etkidir, der. Metni yorumlamada ele alınması gereken bu etkilerle, ilgilerin metne tekrar kanalize edilmesidir. Bunu da çağrışım, algı, etkiler ve karmaşık psikolojik olarak tanımladığı dört evreyle mümkün olacağını öne sürer.

Bleich, okuma edimini psikolojik bir olay olarak gördüğü için, unutma, atlama, abartı, ekleme ve yanılma gibi bozuklukları da beraberinde taşıdığını söyler. O yüzden bir metne gösterilen tepkinin nesnel olduğunu kabul etmez. Ona göre tepki ve yorum farklı şeylerdir. Bundan dolayı okuma edimini bireysel özgürlük olarak görür ve el üstünde tutar. Psikolojik eleştirmen kimliğiyle öne çıkan Bleich, eleştirisine öğretici bir özellik katar. Edebiyatın sadece duygu, düşünce uyandıran bir olgu olmadığını, ahlak veya mesaj verme yetisinde olmadığını, aksine kişinin kimliğini oluşturmasında, değer ve estetik zevkini

geliştirmesinde, önyargularıyla öğrenme sürecini aşmasına yardımcı olduğunu ifade eder (Uslu, 1993: 112).

1970'li yıllarda Amerika'da etkin olan eleştiri tarzlarından biri sayılan Feminist eleştirinin de okuyucu algısı eleştirisine el attığı görülür. Burada sorgulanan kadınların erkeklerden farklı bir okur mu olduğu, cinsel kimliğin okuma ve anlama edimlerini nasıl etkilediği, cinsiyet farklılığı edebiyat eserlerine yansiyorsa ne şekilde yansıdığı türünden sorularla Judith Fetterley, Irving'den, Hemingway'a, Mailer'a kadar Amerikan romanındaki erkek karakterlerin kadın okurları nasıl etkilediğinin yanıtını arar. Ona göre, romanlar erkek figürlerin baskın olmasıyla evrensel olma özelliğini yitiriyor ve kadınlar, Amerikan romanının erkek yabancılığında yaşamak zorunda bırakılıyor. Klasik eserleri okuyan Amerikalı bir kadın bu deneyimin dışında kalacağından , kendini erkeklerle özdeşleştirme yoluna gidiyor (Uslu, 1993: 113).

Feminist eleştiri, kadına farklı bir bakış açısı kazandırmak ve bilincini zenginleştirmek için yeni yorum arayışlarına girer. Fetterley'in görüşüne göre eleştiri; etkileyici, öğütçü ve taklitçi sınırlar içinde kalmalıdır. Çünkü, edebiyat insan duygularını harekete geçiren ve geliştiren bir tür olduğundan, bu romanları okuyan kadınların kendilerini güçsüz, hasta ve değersiz bulacağını ifade eder. Sonuç olarak edebiyat var olan kültürü içine aldığı gibi yansıtır da. Fetterley, Amerikan toplumu ataerkil olduğundan bu durumun romana da yansıdığını düşünmektedir. Bu yüzden okuma edimi insanın kimliğini oluşturmasında etkin bir rol oynadığından, edebiyat eserlerinin okur üzerinde önemli bir etki bırakacağını öne sürer.

Pedagojiyle yakın bir ilişki halinde olan Fatterley, eleştiri yöntemlerinin öğrenciye dönük ve eğitimin hizmetinde olmasını istemiştir.

Aynı yıllarda Almanya'da iki eleştirmen Hans Jauss ve Wolfgang Iser'in önderliğinde bir okuyucu algısı kuramının geliştiğini görürüz (Uslu, 1993: 114).

Berna Moran tarafından Alımlama Estetiği olarak tanımlanan ve Konstanz Üniversitesindeki çalışmalarla yoğunluk kazandığı için Konstanz Grubu olarak da nitelendirilen bu grubun eleştirmenlerinden biri de Wolfgang Iser'dir. Diğer eleştirmenler gibi W. Iser de bir edebiyat eserin anlamının metinde hazır olarak bulunmadığını, okurun okuma serüveni sonunda oluşacağını savunanlardan. Yalnız Iser'in öne sürdüğü ve romanın kurmaca dünyasına özgü olan "gerçeklik" kavramı önemlidir. Bu kavram metnin içinde ve dış dünyanın gerçek yaşamına benzeyen töreleri, gelenekleri, yaşam biçimlerini anlatır. Kurmaca metin dış dünyayı yansıtan bir kopya olmadığından, gerçeklikle ilişkisini metin dışı tarihsel, toplumsal ve kültürel öğelerde arar. Bunlar da demin ifade ettiğimiz dünya görüşü, gelenek, görenek ve davranış biçimleridir. Kısacası kurmaca metnin dış dünyayla ilişkisi ideoloji boyutunda olmaktadır (Moran, 1991: 222).

Iser'e göre her dönemin kendine özgü bir gerçeklik anlayışı vardır ve o dönemin egemen görüşünü yansıtır. Böylesi bir dünya görüşü de kompleks olan gerçekliği basite indirgemiş ve sistemleşmiş olarak karşımıza çıkar. Yazar aslında yaratılan bu dünyanın değerleriyle uğraşır. Romanın gerçeklikle bağıntısını da böyle kurar. Bu durumda roman dış dünyanın gerçekliğini mi yansıtıyor sorusuna Iser'in itirazı şudur: Bu değerler gerçek yaşamda insanları yönlendirse de yazar, roman aracılığıyla bunların doğruluğunu tartışmakta ve sorgulamakta ayrıca belli bir döneme hakim olan dünya görüşünün eksik

veya yanlışlığını belirtmekte, kalan boşluğa parmak basmaktadır. Alımlama Estetiği'ne göre, romanın bu gerçekliği, yansıttığı toplumun gerçekliğinden çok farklıdır ve alışılan değerlere bir tepki, başkaldırı şeklinde algılanıp okurun yeni arayışlara çözüm bulması ve boşlukları doldurması istenir (Moran, 1991: 223).

Okur, kendisine sunulan bu boşlukları serbest bir şekilde değil, yazarın gösterdiği ipuçları doğrultusunda doldurur. Bu durum metnin değişik şekillerde yorumlanması sonucunu doğursa da Iser, bir sakınca görmez. Çünkü önemli olan eserde gücül halde bulunan anlamın okurca somutlaştırılması ve bu işin sonucunda okurun kazanacağı estetik zevktir.

Konstanz ekolünden olan bir diğer eleştirmen de Hans-Robert Jausst'tur. O okura dönük eleştiri yöntemini Iser'den farklı olarak algılar ve okuru tarihsel koşullar içinde düşünerek edebiyat tarihinin okurların tepkisine göre yazılmasını önerir. Okurlar metni değerlendirirken yaşadıkları dönemin tarihsel, toplumsal faktörlerinin belirlediği bir çerçeveden bakar ve beklentilerini bu çerçeveye dayanarak söyler. Bu durumda eleştirmenin yapması gereken, eserin ait olduğu dönemin beklentilerini belirleyip, ortaya çıkarmaktır.

Jauss buradan hareketle, tarih boyunca edebiyat eserlerine duyulan zevkteki değişimi yukarıda ifade edilen nedenlere bağlıyor. Yenilikçi bir eser o dönemin zevkine hitap eder, ancak zamanla beklentiler değişir ve yaratılan estetik zevk de kanıksanmış olur. Alışkanlığı kırma adına yeni zevkler yaratılır. Dolayısıyla tek ve değişmez bir anlamdan bahsetmek yanlış olur, dönemden döneme ve okurdan okura değişen beklentilere karşılık gelen bir anlam yoğunluğundan, çokluğundan söz edilebilir Jauss'a göre.



Eleştirmen de o dönemdeki okurların tepkilerinin açıklanmasını yaparak hangi beklentilerin arandığını saptayacak (Moran, 1991: 225).

Jauss, eseri tarihsel ve toplumsal bir konuma yerleştirse de, edebiyatın gelişimini sosyal ve ekonomik koşullarda değil, edebiyata özgü öğelerin yenilenmesine bağlıyor. Edebiyat eserini tarihsel koşulların ürünü olması bakımından pasif, ama toplumun geleceğini etkileyici boyutuyla da etken olarak görür. Doğaldır ki eseri değerlendirirken Jauss, okurun beklentisiyle eser arasında kurulacak bağla ilişkilendirir.

Eser, döneminden önceki okurun dünyasına hitap ediyorsa, eskimiş, kendi döneminin okurunu kucaklıyorsa, moda uygun ama daha ileri bir dönemin okurunun ihtiyaçlarına yanıt veriyorsa “zamanından önce” gelmiş eser olarak değerlendirir. Burada Jauss’a yöneltilen eleştiri aynı dönemin okurunun beklentilerinin farklı olacağı ve bunun hesaba katılması gerektiğidir (Moran, 1991: 226).

## **IV. YAPITA DÖNÜK ELEŞTİRİ**

### **IV.1. Rus Biçimciliği**

#### **IV.1.1. Tarihçesi**

XIX. yüzyıl başlarına kadar edebiyat incelemesi ve eleştirisi esere dönük değildi, ya sanatı anlatım aracı olarak alıyor ve sanatçıyı merkez yapıyor ya da sanat dış dünyayı yansıtıyor diyerek edebiyatı açıklamak için tarihe, sosyolojiye , politikaya yöneliyordu (Moran, 1991: 161).

Edebiyatı bağımsız bir varlık olarak değerlendirip onu sadece kendi iç işleyiş sistemi bakımından inceleme bağlamında ilk tutarlı araştırmayı 1915-1930 yılları arasında, Moskova Dilbilim Çevresi ve Şiirsel Dil Araştırmaları Derneği (OPOYAZ) çevresinde, başta Mayakovski, Pasternak, Mandelstam, Aseyev, Tomaşevski, Şklovski, Eichenbaum ve Tinyanov olmak üzere on dolayında Rus araştırmacı başlatır (Yücel, 1991: 75).

Bu çevre O. Brik'in girişimiyle oluşturulur. İlerde OPOYAZ kısaltmasıyla anılacak olan bu dernek Moskova Çevresiyle yakın işbirliğine girer.

Bu dönemde Rusya'da dil çalışmaları şiir üzerinde yoğunlaşıyordu. Genç dilbilimciler geleneksel dilbilimden farklı olarak F.de Saussüre'ün çalışmalarını model aldılar ve şiir gerçeğini araştırmaya başladılar.

Genç bilimcilere göre, amaçlar ve araçlar arasındaki bağıntı kadar bütün ile parçalar arasındaki bağıntılar, kısacası yapısal yasalar ile dilin yaratıcı görünümü, şiirsel söylemde gündelik konuşmadan daha kolay ulaşılabilecek bir düzeydeydi. Öncü olarak algıladıkları F. de Saussüre'ün de düşüncesinin temel öğeleri dizge (sistem) ve işlev kavramlarıdır (Rifat, 1995: 14).

Rus Biçimcilerinin araştırmalarını zenginleştiren diğer bir husus şiir sanatını inceleyenlerle şiir ustaları olan Mayakovski, Pasternak, Mandelstam ve Aseyev'in Moskova Dilbilim çevresinde karşılaşmasıdır. Bu dönemde her iki derneğin karşılıklı olarak ateşli tartışmaları oluyordu. Bu tartışmalar, şiirin salt dilsel özellikleri ile dilin sınırlarını aşan ve genel sanat bilimine bağlanan nitelikleri arasındaki bağıntılara ilişkindi.

Biçimcilerin ortaya çıktığı dönemde, akademik çevrenin gevşekliği, 1907-1912 yıllarını kapsayan süreçte V. Ivanov, Briyusev, A. Bielli, Merejkovski, Çukovski'nin yazdığı öznel ve yanlı nitelikteki simgeci yazıları ağır basıyordu. Simgecilerin gençleri

etkileme güçleri daha fazlaydı. İki kuşak arasındaki tartışma bu yüzden büyük oldu. Biçimcilerin, simgecilerle çatışmaya girmesinin nedeni, yazınbilimi ellerinden almak, simgecilerin estetik ve felsefi öznelcilik kuramlarından kurtarmak, olguların bilimsel incelenmesi yoluna yöneltmekti. Bu dönem Fütüristlerin (Khlebnikov, Kruçenikhi, Mayakovski, Burlink) de simgecilerle çatışması her ikisini bir araya getirdi (Rifat, 1995: 34-35).

Yazınbilim sözcüğünü, simgecilerde ağır basan felsefi ve dinsel eğilimlerinden kurtarmak, Biçimcileri bir araya getiren parolaydı.

Simgecilerin kuramcıları arasındaki bölünme (1910-1911) ile Akmeistlerin ortaya çıkışı, biçimcilerin önemini artırmıştı. Artık yapılması gereken şey ,simgecilerin kuramsal yapıtlarındaki öznel estetik ilkelere karşı olgular önünde bilimsel ve nesnel bir tutumun benimsenmesi gerekliliğiydi. İçinde bulunulan durum felsefi estetikten ve sanatla ilgili ideolojik kuramlardan ayrılmasını gerektiriyordu; amaç olgularla ilgilenmekti.

#### **IV.1.2. Amaç ve Yöntemleri**

Süremsel ve uzamsal koşullar göz önüne alınınca, bu toplulukla Saussure arasında dolaysız bir bağıntıdan söz etmek zordur. Bununla birlikte, çabalarını dil olgularından çok yazın olgusu üzerine yoğunlaştırmaları bir yana bırakılırsa biçimciler de Saussure'ünkine çok yaklaşan bir tutum benimserler. Doğrudan doğruya nesnenin kendisini , hem de genellikle eş süremlilik düzleminde ele almak isterler, yazın yapıtını yazarının yaşamı, çağı, toplumu gibi kendi varlığının dışında kalan verilerle açıklamayı,yazın olgusuna o dönemde Rus eleştirisinde egemen olan düşünce ,

ruhbilimsel, toplumbilimsel açılardan bakmayı yadsıyarak her şeyden önce yazınsallık, yani yazın olgusunun , yazın ürünün özgül nitelikleri üzerinde durmayı, bu nitelikleri ortaya çıkarıp yasalarını belirlemeyi yeğlerler (Yücel, 1999: 99).

Rus Biçimcileri , yazınsallığı “ostranenie” kavramıyla açıklamaya çalıştılar. “Alışkanlığı kırma” şeklinde çevrilen bu kurama göre ; biz, dış dünyaya, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine baka baka bunları kanıksarız. Şiir ise kendine özgü dili sayesinde bu kanıksamayı sarsarak, nesnelere,davranışları, düşünceleri, duyguları taze bir bakışla yeniden görmemizi, yeniden algılamamızı sağlar. Çünkü bu dil alıştığımız gündelik dilden farklıdır. Amaç gerçekliği yansıtmak değil; edebiyat eserinin yaptığı gibi, onu değişik bir biçimde algılatmaktır (Moran, 1991: 162).

Rus Biçimcileri için önemli olan, şairin gerçeklik karşısındaki değil; dil karşısındaki tutumudur. Onlar için dış dünyayı algılamamız ikinci dereceden bir sorundur ve yazınsallık, metnin, dış dünya ile ilintisinde değil; dilin kurallarının kırılmasıyla, yeni düzenlenişle ilgili biçimsel sorunlarda yatar. Dış dünya, duygu ve düşünceler şiirin malzemesidir. Bundan dolayı Rus Biçimcileri edebiyatın yalnız biçimsel nitelikleri üzerinde durdular. Çünkü, onlara göre, yazınsallığı sağlayan yalnızca bunlardı (Moran, 1991: 162).

Şiirin alışkanlığı kırma gücü nasıl kendi dışında bir şeye işaret etmesinden değil de dilsel düzenlenişinden kaynaklanıyorsa, romanın alışkanlığı kırma gücü de yaşamı yansıtmamasından değil, onu özel bir biçimde düzenleyişinden kaynaklanır. Şiirde yazınsallık ,gündelik dilin garip bir şekilde düzenlenmesinden kaynaklanıyordu, ama bir roman dilinin

metni ona yazınsallık sağlayan bir özellik değildir ve bundan dolayı geçerli olan karşılık gündelik dil / şiir dili arasında değil, “fabula / syuzhet” arasındadır (Moran, 1991: 166).

“Syuzhet” az çok olay örgüsü anlamında kullanılır, yani yazarın metinde sunduğu sıra ve biçimdeki olaylar dizisidir. Fabula’yı “öykü” olarak çevirirsek, bu bağlamda öykü bir anlatı türüne işaret etmez, yazarın düzenlediği olayların(olay örgüsünün) gerçek yaşamda takip etmesi gereken sıraya göre dizilmiş şekline işaret eder.

Rus Biçimcileri yeni akımların, üslupların, biçimlerin doğmasının nedenlerini açıklarken de tarihsel, sosyal, ekonomik nedenlere bakmazlar, sorunu biçimsel nedenlerde ararlar. Yazınsallık alışılmışı kırmak olduğuna göre, bunu mümkün kılan yollar uzun süre değişmeden kalmaz. Çünkü uzun süre içinde de bu yollarda da alışkanlık yaratır ve bir zaman gelir ki alışkanlığı kırma gücünü yitirirler. O zaman yeni sanat biçimleri, üslupları bulma zorunluluğu doğar ve yazarlar, çoğu kez eski biçimi, dayandığı kuralları, gelenekleri yıkarak yeni biçimlere yolu açarlar (Moran, 1991: 167).

#### **IV.1.3. Uygulama Alanları Ve Temsilcileri**

Rus Biçimcileri, ünlerini 1915-1930 yılları arasında verdikleri için, esere dönük biçimci yaklaşımı başlatmış sayılırlar. Yazınbilime on beş yıl kadar önemli katkılarda bulundular. Sovyetlerin resmi sanat anlayışına ters düştükleri için 1930’dan sonra baskı altında kaldılar, ya da tutumlarını değiştirdiler. En ünlüleri arasında şu adları sayabiliriz: Boris Tomaşevski, Viktor Şklovski, Boris Eichenbaum, Yuri Tinyanov ve Vladimir Propp.

Çalışmalarına Rus Biçimcileri ile başlayan Roman Jakobson 1920’de Rusya’dan ayrıldığı ve Çekoslavakya’ya giderek Prag Dilbilim Topluluğu’nu kuranlara katıldığı için Rus Biçimciliğini, bir bakıma, Avrupa’da devam ettirmiş oldu (Moran, 1991: 161).

Öte yandan, belli başlı biçimcilerin araştırmalarını bireysel yapıtlardan çok yazının genel nitelikleri üzerinde yoğunlaştırdıklarını görürüz. Bunlar arasında, özellikle Şklovski, B. Tomasevski. V. Propp anlatı olgusu üzerinde durur.

V. Propp’un Rus peri masalları ile ilgili çalışmasından söz etmek gerekir. Propp, Rus Biçimciliği döneminde ürünlerini vermiş olmasına rağmen; kitabı yapısalcı bir anlayışla yazmış ve yılar sonra , anlatı türlerinin yapısına eğilen Fransız yapısalcılara bir çıkış noktası sağlamıştır. İncelediği yüz Rus masalından çıkardığı sonuçları Masalların Biçimbilimi adlı eserinde yayımlayan Propp, her şeyden önce şunu kanıtlamıştır: Masalların görünüşteki çok çeşitliliği altında, değişmeyen ortak bir yapı vardır. Masallardaki kişilere bakarsak bunların çok çeşitli olduğunu görürüz, ama Propp, bu kişilerin eylemlerine baktığımızda bunların sayısının sınırlı olduğunu ve 31’i geçmediğini keşfetmiştir. ‘İşlev’ adını verdiği bu 31 eylem olay örgüsünü meydana getiren birimlerdir. Propp, masalların güzelliği, yorumu yada anlamı üzerinde hiç durmuyor, çünkü onun araştırdığı, bir anlatı türünün yapısıdır. İncelemesi sonucu Rus peri masalları hakkında şu dört yasayı ortaya koymuştur:

1- Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir.

2-Olağanüstü masalın içerdiği işlevlerin sayısı sınırlıdır.

3- İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır.

4- Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar (Moran, 1991: 176).

Biçimcilerin belli başlı amacı biçimin incelenmesine ve özel bir yöntemin kurulmasına yönelik değildi; biçimciler yazımsal sanatın özgül niteliklerinin incelenmesi gerektiği savını temellendirmeye çalışıyorlardı. Bu yüzden şiir dili ile gündelik dil arasındaki ayırmadan hareket etmek. “Biçim” sözcüğüne gelince, biçimciler için önemli olan şey, bu belirsiz terimin anlamını değiştirmektir. Çünkü bu terimin daha belirsiz ve daha az bilimsel bir kavram içeren “öz” sözcüğüyle yaygın olarak birleştirilmesi olayından kurtulmak, biçim kavramını yeni bir anlamla zenginleştirmek ve geleneksel bağıntıyı ortadan kaldırmaktır (Rifat, 1995: 43).

Şklovski, anlatısal biçimlerin ana örnekçelerini ortaya çıkarmaya çalışırken, “yaratım edimini de, yapıtın kendisini de gölgelemekten başka sonuç vermeyecek olan her türlü gizemi yadsıyarak” sanatı bir yordam biçiminde de alır ve üretim olgusunu uygulamalı terimlerle betimlemeye yönelir. Tomaşevski, Puşkin’in yapıtına ve koşuk sanatına adadığı çalışmalar dışında, genel olarak sanatsal, özel olarak da anlatısal süreç üzerinde durarak yapıtın birliği içinde (izleksel) birliğin yerini belirlemek ister.

Propp ise, ünlü yapıtı *Masalın Biçimbilimi*’yle (1928) anlatı kurgusuna yönelik çalışmalarında, konuyla ilgili çok iyi bir atılımın başlatıcısı olur.

Olağanüstü Rus masallarını inceleyerek her masal için geçerli otuz bir işlev ve yedi eylem alanı ya da “rol” saptar. Yöntemini değişken olan ve olmayan üzerine kurar.

Örneğin,

- Kral kahramana bir kartal verir,kartal onu bir başka ülkeye götürür;
- Yaşlı adam Suçenko'ya bir at verir,at onu bir başka ülkeye götürür;
- Bir büyücü İvan'a bir kayık verir,kayık onu bir başka ülkeye götürür.

cümlelerinde “ kişiler ve nitelikler değişir,ama eylemler ve işlevler aynı kalır” (Yücel, 1999: 99).

Araştırma,temel olarak alınan bu öğelerin sınırlı bir sayıyı aşmadığını gösterir. Her masal bunların hepsini birden içermese bile, V. Propp tüm masalların en çok otuz bir işlev ve yedi eylem alanı içerdiğini belirtir. Ancak daha sonra Claude Levi-Strauss ünlü araştırmacının uygulamada birtakım yanlışlara düştüğünü söyleyerek, çözümlemesini yeterince geliştirmediğini, biçim düzeyinde kalmayı tercih ettiğini ve içeriği yeterince incelemeyi vurgular.

Konuyla ilgili Greimas da Propp'un yaptığı incelemede ortaya koyduğu işlevlerin kimilerinin ötekilerin yinelenmesi olduğunu, dolayısıyla daha az sayıya indirgenebileceğini belirtir. Ancak bu yöntemin ilk uygulayıcısı olması bakımından Propp'un yeri önemlidir. Anlatıların eklemelerine ilişkin yapısal araştırmaların kökeninde hep Propp'un ilk adımı görülür (Yücel, 1999: 100).

Rus Biçimcilerden B. Eichenbaum, J. Tinianov ve M. Baktin de biçim sorunu üzerinde durdular. Bunlardan Tinianov işlev kavramına önemli bir ayırım getirerek bunların türlerini ve düzeylerini belirlemeye çalışır;biçimlerle işlevlerin birer dizge



oluşturduğunu, her dizgenin gerçekle örtüşen bir yönünü yansıttığını, bu yönlerin de birbiriyle bağıntılı olduğunu söyler; yazın incelenmesinde tarihsel boyutun da önemli olduğunu gösteren bir yöntem geliştirir.

Dostoyevski ve Rabelais üzerinde geniş araştırmalara girişen Baktin anlatıda çok seslilik kavramından yola çıkarak hem yapıtı hem de içinde yer aldığı çağı ve kültürü kapsayacak sonuçlara ulaşmaya çalışır. Yöntemi kesin sonuçlar vermese de yaptığı buluşların ilginçliği ve kanıtlarının inandırıcılığı sayesinde okur üzerinde olumlu izlenim uyandırır.

O. Brik ve Tomaşevski koşuk ve düz yazıda (düzemsel) yapıları , gene O. Brik ile Roman Jakobson ses yapılarını inceleyerek ilginç sonuçlara varırlar. Özellikle R. Jakobson'un "Çek dizesi" üzerine çalışması örnek bir inceleme niteliği taşır.

Bu arada , çoğu biçimciler yazının gelişimi ve toplumla ilişkileri konusunda da birtakım kuramlar geliştirmeye çalışmışlardır (Yücel, 1999: 100).

Sonuç olarak Saussure'ün düşüncesinin temel öğeleri olan dizge ve işlev kavramları şu ya da bu biçimde, ama sürekli olarak Rus Biçimcilerinin araştırmalarında da karşımıza çıkar, çünkü Rus Biçimcileri işlevlerden yola çıkarak dizgeye ulaşmaya çalışırlar. Özellikle başlangıçta-aralarında ozanların olmasından dolayı- coşkulu ve duygulu bir dil oluşturmaya çalıştıklarını , bulgularını doğrulamak için sağlam kanıtlar aramak yerine, alışılmışın dışında, şaşırtıcı görüşlere yer vermeyi tercih etmişlerdir. Amaçları da bu yolla alışılmışı kırmaktır. Temeli sağlam olmayan kuramlar öne sürdükleri için önemli yanılgılara düştükleri görülür.

Jakobson'un belirttiği gibi, sonraları yapısalcılar biçimcilerin birçok varsayımını düzeltmiş, onların ortaya koydukları sorunlara daha tutarlı çözümler getirmişlerdir. Ama biçimciliğin devrimci bir tutum olarak nitelendirilen çıkışlarının, başta masalın biçimi olmak üzere kimi incelemelerinin gösterge biliminin gelişmesine Saussure'e yakın bir katkı sağladığı söylenebilir (Yücel, 1999: 101).

## **IV.2. Amerikan Yeni Eleştirisi**

### **IV:2.1. Tarihçesi**

Eleştiri tarihinde, Yeni Eleştiri, biçimci kavram ve yöntemleri kuramlaştırıp gelişme sağlayan bir yöntemdir.

1920'lerdeki ilk evresinde, İngiltere'de T. S. Eliot, I. A. Richards, William Empson, Amerika Birleşik Devletleri'nde Fugitive ve Agrarians isimli topluluklar (bu gruplar içinden özellikle John Ransom ve Allan Tate) düşüncelerini dile getirmeye başlarlar.

1940 sonlarına doğru, Yeni Eleştiri'yle uğraşan eleştirmenlerin arasında T. S. Eliot, I. A. Richards, Empson, Ransom, Tate, R. P. Blackmur, Cleanth Brooks, René Wellek, W. K. Wimsatt ve bir dereceye kadar F. R. Leavis ve Yvor Winters sayılabilir (Uslu, 1993: 30).

1940 sonlarından 1950 sonlarına kadar olan üçüncü evrede, bu akımın heyecanı sönerse de, eleştirmenleri yazılarına devam ederler.

René Wellek ve Austin Warren'in Ö. F. Huyugüzel tarafından "Edebiyat Teorisi" adıyla 1993'te çevirisi yapılan Edebiyat Kuramı (*Theory of Literature*, 1949), W. K. Wimsatt'ın Sözlü İkona'sı (*Verbal Icon*, 1954), Murray Krieger'in Şiirde Yeni Öürler'I (*The New Apologists for Poetry*, 1956), Brooks ve Wimsatt'ın Edebi Eleştiri: Kısa Bir Tarihçesi (*Library Criticism; A Short History*, 1954) adlı eserler önemlidir (Uslu, 1993: 31).

Sanat eserini diğer yapılardan ayıran özelliği eserin kendi düzeninde arayan Yeni Eleştiri'nin (New Criticism) Anglo-Amerikan biçimciliği adıyla 1930'larda başlayıp 1950'lere kadar etkinliğini sürdürdüğünü ve 1960'larda hızını kaybettiği görülür.

Bu eleştiri yöntemi, kendinden önceki edebiyat ve eleştiri anlayışına bir tepki olarak doğmuştur. Metnin kendine eğilmekten, onu bir sanat eseri olarak incelemek ve yorumlamaktan yanadır (Moran, 1991: 145).

Yeni Eleştiri'nin Amerika'da çok benimsendiğini, etkili olduğunu ancak başlangıcının İngiltere'de I. A. Richards ve T. S. Eliot'a dayandığını görürüz.

Bu iki edebiyat adamı, kendilerini yeni bir şiir ve eleştiri anlayışına yönelten etmenler farklı olsa da şu noktada birleşmişlerdir: Eleştiri uğraşı metin üzerinde yoğunlaşması gereken bir etkinliktir. T. S. Eliot'ın görüşlerini yönlendiren etmenlerin başında T. E. Hulme'un edebiyat konusundaki görüşleri gelir.

T. S. Eliot 1917'de yazdığı "Gelenek ve Bireysel Yeti" adlı denemesinde şöyle diyordu: "Şairin anlatacak bir kişiliği değil, kendine özgü bir aracı vardır; içinde izlenimlerle yaşantıların özel, beklenmedik biçimlerde birleştiği, yalnızca bir aracı vardır,

bir kişiliği değil. Kişi için önemli olan izlenimlerle yaşantılar şiirde yer almayabilir, şiirde önemli olanlar da kişilikte pek az rol oynayabilir (Rifat, 1996: 15-16).

T. S. Eliot'ı yeni bir şiir anlayışına götüren etmenlerden biri de "Metafizikçi Şairler" diye bilinen onyedinci yüzyıl şairleridir. Bu yüzyılda İngiliz şiirine damgasını vuran Donne ve öteki metafizikçi şairler düşünceye ağırlık vermişler, şiirlerinde düşüncelerini yansıtabilmek için aralarında zor ilişki kurulabilecek nesnelere benzerlikler kurarak çarpıcı imgeler yaratmışlardır. Bu imgeler okuru şaşırttığı gibi düşünmeye yöneltiyordu. John Donne şiirlerinde duygu ile düşünceyi alışılmadık bir anlam ve söz örgüsü içinde kurduğu imgelerle bütünleştirmişti. Donne'in şiirinde ortaya çıkan düşünce duyarlılığı besleyen bir güç oluyordu.

T. S. Eliot'a göre, metafizikçi şiirde bütünleşen duygu ile düşünce daha sonra yeniden ayrılmış, böylece onyedinci yüzyıldan sonra metafizikçi şiir de etkisini yitirmişti. Özellikle ondokuzuncu yüzyılda şaşırtıcı benzetmeler kullanmak ya da yadırgatıcı, aykırı öğelere yer vermek hafif bir tutum olarak görülüyordu.

Şiir, bireysel duyguların coşkulu bir şekilde ama doğal, içten gelen deyişlerle dile getirilmesi olarak anlaşılmaya başlamıştı.

T. S. Eliot'ın şiirini besleyen akımlardan biri de ondokuzuncu yüzyıl Fransız Sembolizmidir. Fransız Sembolizmine göre, imgeler ne kadar açık seçik, ne kadar somut olursa olsun, şiirin bütünlüğü içinde öyle bir düzen bulunmaktadır ki, imgeler farklı anlamlar kazanabilir. Şiirdeki bu çok anlamlılık şiiri tek bir anlama indirgemedi, imge örgüsünü bir bütün içinde görmeyi gerektiriyordu. T. S. Eliot'ın görüşlerinde ve şiirinde biçimlenen bu şiir anlayışı yeni bir eleştiri anlayışı doğurdu. Böylece şiir, şairin dünyasının

bir uzantısı ya da hayata açılan bir pencere olmaktan çıkıp, kendi içinde bir birlik ve bütünlük gösteren tutarlı bir düzene dönüştü. Bir başka deyişle, bir şiir poetikası temelinde geliştirilen ilkeler yeni bir şiir eleştirisinin de ilkeleri oldu. Eleştirmene düşen görev de bu iç yapıya, yapıyı kuran özelliklerle bu özelliklerin oluşturduğu bütünlüğe yönelmektir (Rifat, 1996: 17).

Yeni Eleştiri hareketinin bir başka öncüsü de I. A. Richards'dır. Onu yeni bir eleştiri anlayışı benimsemeye yönelten etmenlerin temelinde edebi kaygılar kadar düşünsel ve ahlaki kaygılar da vardır. İnsanlar yeni bir hayata, inşa edilecek yeni bir tarihi sürece değil de, insan bilincinin derinliklerinde yatan arketiplere, bir çeşit mitoloji dünyasına, “organik bir bütünlük”ün var olduğunu inandıkları modernlik öncesi dünyaya ilgi duymaya başlamışlardır. Bu eğilim kendine özgü bir yapı olarak algılanmaya başlayan metni ön plana çıkarır. Metin ile özdeşleştirilen sanat eserinden beklenen şey ise, hayatın sunmadığı bütünlüğü insana sunmasıdır. Bu bütünlük, metindeki her bağıntının, ögenin, ayrıntının bulunmaması ve bunlardan her birinin bütünden kopmadan ötekileri etkilemesiyle sağlanan “organik bir birlik”tir. Bu düşüncelerin temelinde, edebiyat eserinin bağımsız bir varlık olduğu görüşü yatar (Rifat, 1996: 18).

#### **IV.2.2. Amaç ve Yöntemleri**

Yeni Eleştiri edebiyat eleştirisini, kaynak çalışmalarından, toplumsal geçmişlerden, düşünce tarihinden, siyasetten ve sosyal etkilerden korumak ve tamamen “edebi nesne”yle ilgilenmektir (Uslu, 1993: 31).

B. Moran, biçimcilikte “organik birlik” olarak tanımlandığını söylediği bu düzeni şöyle açıklayabiliriz: Eserdeki her ögenin ve bağıntının eserin değeri için gerekli olması; gereksiz hiçbir ögenin ve bağıntının bulunmaması ve bunlardan her birinin yalnız kendi hesabına rol oynamakla kalmayıp diğerlerini de etkilemesi ile sağlanan düzene “organik birlik” denir (Moran, 1991: 146).

Yazar, biçim değerleri söz konusu edilince başlıca iki çeşit değerden söz edilebileceğini, bunlardan birincisinin duyumsal (sensuous) değerler olduğunu ve edebiyatta özellikle şiirde sözcüklerin salt ses olarak ahenkleri, güzellikleri olduğunu, ama bunların tek başına büyük rol oynamadıklarını, hatta belli bir dilde yazılmış bir şiirin tadına tam varabilmek için o dili incelikleriyle bilmek gerektiğini belirtir (Moran, 1991: 151).

B. Moran’a göre, biçimciliğin üzerinde durduğu ikinci değer eserin yapısından doğan değerdir. Estetik biçimin özellikleri nedir? sorusuna da şu yanıtı verir: “Sanat eserinin özünü biçimde arayanlar, önemli olan söylenen değil, nasıl söylendiğidir” kuralına gelip dayanmıştır. Ama “nasıl söylendiği” bir üslup sorunu olarak kaldıkça ve anlamın rolünü açıklamadıkça biçim-içerik ikilisinden kurtulamaz. İçerik (söylenen şey) söyleyişten ayrı olarak vardır: “söyleyiş (biçim) buna adeta sonradan eklenmiş, daha doğrusu giydirilmiş bir değerdir.” der (Moran, 1991: 152).

Eleştirmenleri “önemli olan söylenen değil nasıl söylendiğidir” görüşüne iten konunun kendi başına esere değer sağlayamadığını görmeleri olmuştur. Çünkü konunun güzelliği, derinliği, yüceliği, olumluluğu bir şiiri, romanı ya da oyunu sanat eseri yapmaya yetmez.

B. Moran, “içeriğin, ham konunun eserin içinde aldığı hal, yani sanatçının elinde işlenmiş hali olduğunu” söyler. Bu anlamda Leyla ve Mecnun konusunu işleyen Ali Şir Nevai, Hamdullah Hamdi ve Fuzuli'nin konusunun aynı, ama içeriklerinin farklı olduğunu belirterek Türk edebiyatından örneklerle konuya açıklık getirir. Eserde yer alan Leyla, Mecnun ve diğer kişilerin düşünceleri, duyguları, psikolojileri ve olaylar içeriği oluşturur.

Moran, kitabında Yeni Eleştiricilerin biçim konusundaki yaklaşımlarını da inceliyor. Konu eserin dışında, içerik ise eserde olduğuna göre, içeriğin karşıtı olan biçim nedir? Sorusunu yöneltiyor. Biçimin bir anlamı kalıptır. Bu anlamda biçim, gazel, kaside, mesnevi gibi hazır kalıplar anlamına geldiğini, ama bunun içeriğin karşıtı olmayıp eserin dışında olan bir kavram olduğuna dikkat çekiyor. “Çünkü bu kavram eserden önce vardır” diyor. Biçimi aynı olan yüzlerce eser sayılabileceğini, içerik nasıl her eser için ayrı ise, bunun karşıtı biçiminde her eser için ayrı, kendine özgü olması gerektiğini belirtir. Dolayısıyla biçim eserdeki bütün öğelerin ve bunların arasındaki bağların meydana getirdiği yapı olduğunu söyler. Bu yapı konusu anlamla hesaplaşmış, onun biçimine zıt olmayan ve hatta biçimin bir yönünü oluşturan bir unsurdur, der (Moran, 1991: 153).

A. D. Uslu *Kıyaslamalı Bir Edebiyat Eleştirisi* adlı kitabında Yeni Eleştiri'nin ilkelerini kısaca şöyle belirler:

1-Yeni Eleştiri eserin yapısını keşfeder; yazarın aklından geçeni veya okuyucunun tepkisini görmezlikten gelir.

2-Yeni Eleştiri, biçim ve içerik kavramlarının ikiliğinden çok, edebiyatın bütünlük kuramını el üstünde tutar. Eserin tamamını göz önünde bulundurarak, metnin

sözcükleri üzerinde yoğunlaşır. Her sözcük bir tek içeriğe bağlı olarak şiirsel içerikteki önemi yüzünden anlam kazanır.

3-Yeni Eleştiri eserlerin tek tek “yakın okuması”nı (close reading)da yapar. Metinde içerik bütünlüğü ve anlam çıkarırken, kelime farklılıklarına, güzel söz kullanımlarına ve anlam gölgelerine bakar.

4-Yeni Eleştiri, edebiyatı din ve ahlaktan ayırır (Uslu, 1993: 31-32).

Yeni Eleştiri yönteminde içerik incelemesi yapılırken iyi eserle büyük eser ayrımından söz edilir. İçeriği derin, ağır, yüce olan eserlere estetik dışı ölçütler uygulamanın yerinde olacağı tezi öne sürülür. Eseri sanat eseri yapan biçimi (yapısı)dir. Eserin felsefi derinliği, önemi, hiç bir zaman sanat ölçütü olamaz, çünkü eseri iyi bir sanat eseri yapamaz. Ama eserin böyle nitelikleri varsa, bu yönünü büyük eser diye ayrıca belirtmek doğru olabilir. T. S. Eliot’ın deyişiyle, edebiyatın büyüklüğü salt sanat ölçütleriyle ortaya konamaz; ancak sanat eseri olup olmadığı ancak sanat ölçütleri uygulanarak karşılaştırılabilir (Moran, 1991: 154).

Wellek, Warren, Brooks ve Beardsley gibi Amerikan biçimcileri büyüklüğü biçim sorunu içinde çözmeye çalışırlar. Onlara göre, büyüklük, çeşitli ve zengin malzemenin düzene sokulmasından doğar. Onlar sanat eserinin; sesler, tümceler, bunların meydana getirdiği anlam birlikleri, eserin dünyası, olaylar, kişiler, olaylara bakış açısı gibi tabakalardan meydana geldiğini öne sürerler.

Yeni Eleştiriye göre, iyi şiir tek yönlü olmayıp okura gerçekliğin karmaşıklığını anlatır. Bu eleştirmenlere göre, yazarın ifade ettiği fikir, edebiyat eserinde



fikir olarak kalmaz, dil olur. Büyüklük, zengin, derin ve karmaşık bir içeriğin biçimde yansımasıdır. Böylesi bir içeriğin ise kolay bir şekilde dile getirilemeyeceğini ve bundan ötürü “büyüklük” denilen özelliğin “güç güzellik”ten farklı olmadığını söylerler (Moran, 1991: 155).

A. D. Uslu kitabında, W. K. Wimsatt ve Monree C. Beardsley’in ortaya attığı ve bu akımın anahtar sözcüklerinden olan “*kasıtlı yanıltmaca*”nın (intentional fallacy) geçtiği şiirin ne eleştirmenin ne de yazarın tekelinde olduğunu, aksine tamamen halka ait olduğunu savunur. Bu yüzden yazarın vermek istediği anlamı çözmek yerine şiiri çözümlenmek yerinde olur. “*Etkileyici yanıltmaca*” (affective fallacy) ise, şiirin tamamen duygulara dayalı olarak okunması veya değerlendirilmesi olduğundan nesnellik gözden kaçırılır. Bu durumda Yeni Eleştirmenin görevi, tıpkı bir kişinin bir nesneyi veya makineyi çalışıp çalışmadığını anlamak için denemesi gibi, metni uygulayarak değerlendirmektir. Şiirin her parçası bir makine gibi birlikte işlemelidir. Şiir, yani sözlü ikonalar (verbal icons) her sözcüğün ve göndermenin bütünle ilgili olduğu geniş anlam birliğidir (Uslu, 1993: 33).

Yeni Eleştiri’ye göre, şiir, “iyi işlenmiş bir vazo” veya “etkili bir makina” gibi baştan kişisiz ve tarih dışı bir sanat yapıtı olarak kurulmalıdır. Yeni Eleştiri, çok karmaşık ve özel anlamlı bulduğu şiir dilini gündelik konuşmadan ayırır ve anlam düşüncesinden vazgeçmeden, metnin bağımsızlığını anlamdan üstün tutar.

### IV.2.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri

Yeni Eleştirinin temsilcilerinden Beardsley, belli işlevi olan sınıflara “işlev sınıfı” adını verir. “Estetik nesne”nin bir işlevi olduğunu, onun da estetik yaşantı meydana getirmek olduğu yorumunu yapar. Estetik yaşantı varsa, sanatın kendine özgü bir işlevi var demektir, der. Estetik yaşantı üzerinde de durarak bunun nasıl bir yaşantı olduğunu inceledikten sonra, sadece estetik neslerin bu yaşantıyı bu derece ve kuvvetle meydana getirdiği sonucuna varır.

Beardsley, estetik değer bir anlamda eserde bulunduğunu söylemekle öznellerden, bu değer estetik yaşantıya araç teşkil ettiği için bir değer olduğunu söylemekle nesnelcilerden ayrılır (Moran, 1991: 157).

Beardsley, estetik değer ve estetik yaşantı kavramlarını şöyle açıklıyor. Değer her zaman insan yaşantısıyla ilintilidir; bundan ötürü sanat eserinin estetik değeri olabilmesi için, insanlarda uyandırdığı yaşantıyla bir bağı olması gerekir. Ama estetik değer kendisi öznel olmayıp, nesnelidir. “x”in estetik değeri var” demek “x” de estetik yaşantı uyandırma gücü var” demektir. Eğer estetik yaşantının bir değeri varsa , bu yaşantıyı meydana getirme gücünde eserin araçsal bir değeri vardır ve işte bu değere “estetik değer” denir. Estetik değer bir bakıma ilintisiz olarak eserin kendisinde gerçekleşecek bir güç olarak mevcuttur (Moran, 1991: 158).

Beardsley’e göre bu yapısal nitelikler birkaç başlık altında toplanabilir: Birlik(bütünlük), karmaşıklık, kesinlik (şiddet).

Kısaca, sanat eserinin kendine özgü bir işlevi vardır ki bu da estetik yaşantı uyandırmaktır. Estetik yaşantının bir değeri var ve eserin kendisinde, bu yaşantıyı meydana getiren bazı yapısal niteliklerin var olduğunu söyler.

Eser bunlar sayesinde estetik yaşantı uyandırdığı ve bundan ötürü estetik değer kazandığı için, bir yapının sanat eseri olabilmesi bir yapıya sahip olmasına bağlı olduğunu belirtir (Moran, 1991: 159).

Yeni Eleştirmenlerden Cleanth Brooks da Macbeth'den günümüze on büyük eseri inceler ve sonuçta koşutlu eserlerin içerik ve konu açısından değil, yapısıyla ilgilenilmesi gerektiğini söyler. Brooks, şiir açıklamakla şiirin özünü içeren anlamın ortaya konmadığını söyler. Buna göre okumanın işlevi, birbirine kenetlenmiş metinsel öğelerden oluşan dilbilimsel, retorik, gramatikal, felsefi ve psikolojik yapıyı incelemek ve değerlendirmek olduğunu söyler.

Brooks, eleştirisinde bütün Yeni eleştirmenlerin önemseydiği belirsizlik (ambiguity), zıtlık (paradox), tutumlar bütünü (complex of attitudes) ve tersinleme (irony) sözcüklerini kullanır. Ona göre, bir şiirin özü, bir sahne oyununa benzer. Kendi yapısı içinde bir eylem veya duygu çatışmasını başlatır ve ateşleyicilik görevini üstlenir. Böylece şiirde ifadenin, istiare ve semboler uyumu içinde, çeşitli gerilimlerle oluştuğunu belirtir (Uslu, 1993: 34).

Öte yandan Yeni Eleştirmenlere göre şiiri, başka konuşma ve bilimsel anlatımlardan ayıran istiare dir. Şiirde istiare nin süsleme olmaktan öte yapısal bir özellik taşıdığını, okuma söz konusu olduğunda ise, bir okuyucunun kendi algıları yerine, şiire

odaklanması gerektiğini, böylece dış ilgilere sınırlanarak, nesnel ve teknik ölçütler kullanacağını ve bunu da okuyucunun hedefinin yapı olmasına bağlı olduğunu belirtirler.

Brooks, ayrıca, edebiyatın taklit veya yansımali bir özelliği olduğunu varsayar. Bunu şu şekilde açıklayabiliriz: Bir şiirin sözleri, ne içi boş sözcükler, ne de salt fonetik kullanımlardır. Edebiyat dilinin toplumsal dünyanın ürünü olup kendini insanlığın hizmetine sunması gerektiğini belirtir. Bu nedenle bir anlam taşır. Ancak bu anlam, ne tarihsel ne de bilimseldir. Edebi kullanımlar üstünde durmayıp, edebiyat dilinin iletişim işlevini vurgulayan özel bir bilgilendirir.

Bir diğer Yeni Eleştirmen Yvor Winters ise anlam kavramının insan deneyiminin nesnel gerçeği olduğunu öne sürer. Bu nedenle, Winters de Burke gibi, edebiyatın estetik zevki olan seçkin bir gruba değil de daha geniş bir kitleye ulaşmasını ve toplumsal bir yarar sağlaması gerektiğini ifade eder (Uslu, 1993: 39-40).

Amerikan Yeni Eleştiri tarzının hazırlayıcılarından kabul edilen I. A. Richards'ın *Edebiyat Eleştirisinin İlkeleri* ve *Pratik Eleştiri* adlı eserlerinin ilkinde, "gerilim", "denge", "duygusal" ve "göndermeli" diller gibi terimlerden söz eder. Richards için estetik deneyim, aşırı gerilim içindeki zıtlıkların girift dengesi olarak görünür. Richards'ın edebiyat dilini "duygusal", bilimsel (salt bilgilendiren) yazı dilini "göndermeli" olarak tanımladığını, buna göre bilimsel metinlerin dili ile şiire özgü duygusal dil arasında farklılıkların olduğunu söyler. Bilim dili gibi, şiir dilinin de göndermeleri içermesine ve doğruluğunun kanıtlanabilir olmasına rağmen, amacının başka olduğunu, Richards için edebiyat dilinin yapay ifadelerden oluştuğunu söyler (Uslu, 1993: 35).

Yeni Eleştirmenlerden Burke ise önceleri edebiyatı ahlak ve dinden; biçimsel eleştiriyi sosyoloji ve kültürel analizden ayırır. O, Yeni Eleştirmenlerin düşüncesini genişleterek mecazlı dilin içinde dinsel olduğunu öne sürer ve tiyatronun şiir için tek örnek olabileceğine inanır. Burke'ün yorumbilimini üç evreye ayırdığını görüyoruz.

1-1920-30'larda edebiyatı sembolik bir etkinlik olarak görür.

2-1940-50'lerde edebiyatı tiyatral etkinlik olarak kabul eder.

3-1960-70'lerde edebiyatı sözbilimsel bir etkinlik olarak inceler.

Burke, edebiyatın işlevi söz konusu olduğunda, sosyolojik bir yaklaşım getirir. Buna göre, edebiyatın, toplumun tümü (hem yazar ve okuyucu için) geçerli olacak ruhsal iyileştirici ve arındırıcı bir özelliğinin olduğunu belirtir. Böylesi bir edebiyat eylemi kuramının arkasında bir tür "işlevsel aksiyom" bulunur (Uslu, 1993: 36).

Murray Krieger, 1970'lerde hala şiiri göklere çıkararak ve şiirin sözlü anlamın yaşantısı olduğunu söyleyerek Yeni Eleştiri'yi savunmayı sürdürür.

Krieger şairin, ünlü şiirlerin insana ses veren sözcüklerini keşfetme gücüne sahip olması gerektiğini düşünür. O Yeni Eleştiri'nin "şiir günlük konuşulan sıradan dilden farklıdır. Şiir dili özeldir" düşüncesinin bir görüntü olduğunu kabul eder. Onun için, gösteren içindeki yönlerden biridir. O şiir kuramının açıklanmasında ve şiirlerinde de paradokslardan yararlanır. Bundan başka Krieger diğer Yeni Eleştirmenler gibi, edebiyat eserinin deneyimi biçimlendirdiğin ve algısal özellikleri olduğunu düşünür (Uslu, 1993: 37).

Diğer bir Yeni Eleştirmen W. Shumaker *Elements of Critical Theory* adlı eserinde, bir edebiyat eseri, bir eleştirmen tarafından okunurken eserin bir özelliğine eleştirmence dikkat çekildiğini ve bu özellikle ilgili kafasında bir varsayım belirlediğini söyler. Bunun doğru olup olmadığını anlamak için eser üzerine dikkatle eğilmesi, metni, varsayımın ışığı altında incelemesi gerektiğini belirtir. Eser eğer eleştirmenin görüşünü doğruluyorsa makale veya kitabını yazabileceğinin altını çizer (Moran, 1991: 191).

Özetlemek gerekirse; Amerikan Yeni Eleştiricilerine göre, kendi kendine yeterli olan edebiyat eserinin değerlendirilmesi için gerekli bütün veriler eserin kendinde varolduğundan, metnin dışına taşan ve yazınsal olmayan ölçütlere başvurulması gereksizdir. Sanat eserinin anlamı ancak o biçimin taşıdığı anlam olduğu için teknikten söz etmek her şeyden söz etmek demektir. Eserin teması, kişileri, bunların arasında çatışma, anlatım tekniği, olay örgüsü, imgeler, ton, simgeler, bunları hepsi teknikle ilgili şeyler olup eserin kendine özgü anlamını meydana getirirler.

Eleştiri, bu gibi öğelerin arasındaki ilişkiyi, eserin içinde oynadıkları rolü, bütüne katkılarını araştırarak eserin ilk bakışta farkedilmeyen yönlerini, ince anlamlarını, zenginliklerini ortaya çıkarmaya çalışır (Moran, 1991: 190).

Yeni Eleştiriye çeşitli yönlerden (yazınsal, ideolojik ve politik) itirazlar yöneltilmiştir.

Yazınsal açıdan yapılan eleştirilerden biri, Yeni Eleştiri'nin edebiyat eserini tarihten ve toplumdan, toplumsal çevreden kopararak ele almak istemesinden kaynaklanmaktadır. Tarihe, toplumsal koşullara ve özellikle çağın sanat geleneklerine

eğilmek, bir metnin anlaşılmasını kolaylaştırabilir. Aksi takdirde bunları görmezlikten gelmek eleştiriye çok şey kaybettirebilir.

Bir diğer itiraz, Yeni Eleştiri'nin okur anlayışına yapılan itirazdır. Yeni Eleştiri, eserin anlamının tek ve okurdan bağımsız olduğuna inanır. Oysa tarafsız, önyargısız, ideolojisiz bir okur yoktur. Her okurun belli bir kültür çevresinden aldığı ekonomik, toplumsal, politik değer yargıları vardır ve bunlar okurun okuyuşunu etkiler.

Yeni Eleştiriciler politik tutumları itibariyle liberal hümanist olduklarından, okurlarının belli bir davranışa itilmesini istememeleri karmaşıklık, denge ve yoğunluk gibi sanatsal niteliklerin değerini vurgulamaları, onların sistem içinde hareket etmek istemelerinin bir sonucu olarak algılanabilir (Moran, 1991: 195-196).

### **IV.3. Yapısalcılık**

#### **IV.3.1. Tarihçesi**

Yapısalcılık yalnızca edebiyata değil, çeşitli bilim dallarına da uygulanan bir yöntemdir. İlk kez Fransa'da kullanılmaya başlanan bu yöntemi Lévi-Strauss antropolojiye uygulayarak, yapısalcı antropolojiyi başlattı. Jacques Lacan psikanalize uygulayarak Freud'un kuramını yeniden yorumladı. Michel Foucault bilgi ve kültür sorununa yapısalcı yöntemle yaklaştı; Jacques Derrida felsefe tarihini ve felsefe metinlerini bu yöntemle inceledi. Daha sonra bu üçlünün (Lacan, Derrida, Foucault) yapısalcılığı daha sonra "yapısalcılık-ötesi" adını alacaktır (Moran, 1991: 169).

Edebiyatta yapısalcılığı Fransa'da 1960'lı yıllarda Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, A.J. Greimas ve Bulgar asıllı Tzvetan Todorov gibi yazınbilimciler başlattı. Ancak bu isimlerin geliştirip örneklerle açıklamaya çalıştıkları yapısalcılığın esin kaynağı F. de Saussure'ün dilbilim çalışmaları olmuştur.

On sekizinci yüzyıldan sonra sanatın katı kurallara, belli kalıplara uymak zorunda olduğu kanısı sarsılmış, yazında moderniteyle birlikte yeni biçimlerin yanında yeni türler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla eleştiriye de yeni görevler yüklenmiştir: gençleri eğitmek yerine, bütün okurları, sanat sevenleri aydınlatmak, yapımca değil, tüketiciye (okura da denilebilir) yardımcı olmaktır (Bayrav, 1999: 56).

Yeni eleştiri denilen akımlarda (buna çağdaş eleştiri de deniliyor.) şu görüş hakimdir: Bugün bir yapıtın, neden-sonuç ilkesine dayanarak-yazarın, dönemini tanımak ve tanıtmakla- değerlendirilemeyeceği yönündedir. Amaç, yazarın değil, yapıtın dünyasına girmektir. Metnin içeriğine tutarlı bir yorum getirebilmek için de içindeki tek ipucu kendisi, biçimidir. Etrafında dolaşmakla bir sonuca varılamaz. Yapıtın yazarına bile tam açık olmadığını yazarların kendisi söyler. Bernard Pingand bu olguyu bir tümce ile şöyle özetlemiştir: "Yazarın söylemek istediği, hiçbir zaman söylediği ile örtüşmez" (Bayrav, 1999: 56).

Denilebilir ki, yeni eleştiri, metnin yazara, bir yandan bağlılığını, bir yandan da aykırılığını savunur.

İçkin yöntemin aksine, bir yazarda, bir dönemde belli bir temayı soyutlayarak ele almak bir tür dağılmaya yol açabilir. Metnin birliğini içkin yöntem korur. İçkin yöntem yapısalcılıkla eş anlama gelir mi?



G rard Genette, durumun bu kadar basit olmadığını belirtir, ve “ aslında, kuşku yok, sorun daha karmaşıktır. Çünkü, içkin eleştiri yapıta bir nesne yada özne gibi bakabileceğinden, iki ayrı, hatta iki zıt tavır takınır,” der (Bayrav, 1999: 56).

#### IV.3.2. Amaç ve Yöntemleri

Yapısalcılık, metni parçalara bölerek, parçaları yeni bir düzene göre birbirlerine yaklaştırarak ele aldığı nesneyi baştan kurmaya çalışır. Roland Barthes'ın deyişiyile, her şeyden önce, bir işlem yapma(activite)dir (Bayrav, 1999: 57).

Metni parçalara bölme, sonra onu yeniden kurma işleminden beklenen sonuç, nesnede önce fark edilmeyen, gözden kaçan yanları, anlamları açığa çıkarmaktır. Metnin çatısını kuran görevlerin bulunup düzenlenmesi bir gramer oluşturur.

Yapısalcılık, iki yönde gelişir: Kuramsal tartışmalarla ve belli metinlerin bu kuramlar doğrultusunda incelenmeleri ile. Roland Barthes, “sanat, öykünülen nesnenin-bütün gerçekçi akımların ısrarla sürdürdükleri yargının aksine, tözünde değil, insanın onu baştan kurarken eklediğindedir,” der (Bayrav, 1999: 58).

Yapısalcılık, yüzeydeki birtakım fenomenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir yapıyı inceler.

Yapısalcılar, sanatçıyı, anlamı belirleyen bir otorite olarak kabul etmedikleri gibi eserin de tek bir anlamı olabileceğini reddederler. Sözcükler gibi metinler de birkaç anlama gelebileceği için çok anlamlıdır.

Yapısalcılık, metni yorumlama işinde sanatçıyı dışlar. Nedeni ise Ferdinand de Saussure'ün dil anlayışıdır. Söylenen söze anlamı veren dil sistemi olduğuna göre eseri yorumlamak için sanatçıya değil, eserin anlamını üreten yapıya eğilmek gerekir. Bir bütün olarak amaç ve yöntemini toparlamak gerekirse;

1-Edebiyat incelemesi tek tek yapıtların yorumlanması yada değerlendirilmesi değil, edebiyat yapıtlarının tümünün uyduğu sistemin araştırılması demektir.

2-Edebiyatın tarih içindeki gelişimi bir yana bırakılarak, her şeyden önce eş zamanlılık içinde incelenmesi gerekir.

3-Edebiyatın eş zamanlılık içinde, kendi başına, bağımsız bir yapı olarak incelenmesi ise, bu yapıyı oluşturan öğelerin birbiriyle olan bağıntılarının, yani işlevlerinin saptanması demektir.

4-Bu çalışmanın yapılabilmesi için de, dilbilimdeki söze tekabül eden somut edebiyat eserlerinden yola çıkarak bunların uyduğu sisteme (dil)'e ulaşmak şarttır; çünkü sistem ile tek tek eserler arasındaki bağıntı dilbilimde dil ile söz arasındaki bağıntının benzeridir.

#### **IV.3.3. Uygulama Alanları Ve Temsilcileri**

1857-1913 yılları arasında yaşamış olan Ferdinand de Saussure ile yirminci yüzyılın başında yapısal dilbilim, adından söz ettirdi.

Ders notlarının ölümünden sonra, 1916 yılında *Genel Dilbilim Dersleri* adıyla

yayımlanması dil alanında yeni bir çığır açtı. O zamana kadar dilciler için dil, bir takım dil olgularının toplamı idi ve bunlar ayrı ayrı bir öze sahipmiş gibi tek tek incelenirdi. O zamana kadar dilin zaman içindeki evrimleri artzamanlı bir yaklaşımla ele alınırdı. Saussure ise dili, belli bir zaman noktasında ele alarak eş zamanlı kendi kendine yeterli ve bağımsız bir sistem olarak incelemeye yönelmişti.

Saussure'un dil ile ilgili kuramları dil (langue) ile söz (parole) ayrımı üzerine kuruludur.

Dil; bir doğal dil sistemine verilen addır. Türkçe, Almanca denildiğinde dil'i bu anlamda kullanırız.

Söz; dilin somut kullanımı, yani dilin belirli bir konuşucu tarafından belirli bir andaki uygulamasıdır. Bu sayısız söz'ler bir dil sistemine uyarlar. O halde somut ve bireysel olan söz'ün arkasında, onu belirleyen soyut ve toplumsal bir sistem, dil vardır.

Saussure'ün dilbiliminin amacı bu yapıyı ortaya çıkarmaktır ve bunu yapmak için söz'ü inceler. Onun konuyla ilgili diğer ayrım noktası, gösteren/gösterilen ayrımıdır. Sözcükler bir şeye işaret ettikleri için birer göstergedirler ve bir gösterenin iki yönü vardır: Biri bir ses imgesidir ki gösteren adını alır, bunun işaret ettiği kavramı ise gösterilendir.

Sözcükler birer gösterge olduklarına göre dil bir göstergeler sistemidir ve dış gerçeklikten bağımsız, kendi kurallarına göre işler.

Yapısalcı dilbilime göre dış dünya, kesintisiz bölünmemiş büyük bir yığın, bir bütündür ve dil bu yığını anlaşılır kılmak için böler. Bu durumda dil, algıladığımız

nesneler yığınınını keyfi olarak birimlere ayıran bir göstergeler sistemidir ve bu anlamda gerçekliği yansıtmaz, üretir. Sözlerin anlamını nesnelere değil de dil belirliyorsa, nasıl olduğu şu şekilde açıklanmaktadır. Göstergeler, bir kağıdın iki yüzü gibi gösteren ve gösterilenden oluşuyor. Bir ses birimi olarak “taş” göstereni dış dünyadaki sert bir nesneyi değil, “taş” kavramını gösteriyor. Saussure bunu şöyle açıklıyor: “Sözcükte önemli olan sesin kendisi değildir, sözcüğü bütün öbür sözcüklerden ayırt etmemizi sağlayan ses ayrılıklarıdır, çünkü anlamı taşıyan bu ayrılıklardır” (Moran, 1991: 170).

F. de Saussure’ün sistemini toparlamak gerekirse; bu sistem, öğelerin bir yığını değil, her şeyden önce tutarlı bir bütündür. Sistem soyut ve toplumsal olduğundan somut ve bireysel olan sözü denetler. Sistem, dış gerçeklikten bağımsız olup, burada önemli olan, öğelerin tek başlarına kendi öz varlıkları değil, sistem içindeki işlevleridir. Başka bir deyişle sistemi meydana getiren, öğeler arasındaki bağıntılardır.

F. de Saussure’ün yapısalcılığı genel anlamda bir dil teorisini, bir çeşit nesnelere ve aktivitelere uygulama biçimidir. Bu bağlamda bir mitolojiyi, bir futbol maçını, bir yağlı boyayı bir çeşit işaretlerden oluşan bir sistem olarak algılayabileceğimizi söyler. Yapısalcı, bu işaretlerin hangi kurallara göre bir araya gelerek anlam kazandığını analiz edecek, büyük oranda işaretlerin tek tek ne ifade ettiklerini dikkate almayacak, sadece onları bir arada tutan yapıya konsantre olacaktır.

F. de Saussure’ün dışında dilbilimsel çalışmalar yapan Prag Dilbilim Çevresini de anmak gerekir, çünkü onunla ortak noktalarda buluştukları gibi, ayrıştıkları konular da var.

V. Mathesius, B. Havranak, B. Trnka, J. Vachek, Lucien Tesniere, Emile

Benvetiste, Andre Martinet, N.S. Trubetzkoy, R. Jakobson'dan oluşan Prag Dilbilim Çevresi de, dilin bir bildirişim dizgesi olduğunu, dilbilimcinin her zaman işlevi göz önüne alması ve her olguyu yer aldığı dizgeye bağlaması gerektiğini, “bir ögenin işlevi ancak bu düzlemde kavranabileceği” içinde eş süremsel çözümlemenin zorunlu olduğunu savunurlar. Ama, onlara göre eşsüremsel ve artsüremsel yaklaşımların bağdaştırılması olanaksız bir şey değildir.(Saussure'le ayrıştıkları nokta; o, dili eşsüremsel düzlemde incelemiştir.)

Prag Dilbilim Çevresinin dilbilime en büyük katkısı, Saussure'ün olanaksız bulduğu sözsöl, yani bireysel sesleri incelemekten öte geçmeyen sesbilgisini aşmış ve dilsel sesleri inceleyen “sesbilimi”ni kurmuş olmasıdır. Çünkü Saussure, sesbirimi “söz düzleminde saptanan bir kendilik olarak görmekteydi. Oysa onlar, seslerin ve bu sesleri çıkarmak için yapılan devinimlerin önemini yadsımamışlardır. Ayrıca dildeki seslerin dizge içinde ayırıcı bir işleve sahip olduğu oranda dilbilimin kapsamına girer ve bu düzlemde “iki bireysel göstereni birbirinin karşıtı durumuna getirmezler” görüşünden hareketle birbiriyle tümünden özdeşleşmeyen “iki sesin aynı ses birimsel birimin sesbilgisel gerçekleştirmeleri mi, yoksa birbirinden ayrı iki ses bilimsel birim mi olduğunu belirlemişlerdir. Önemli bir aşamadır. Çünkü dilbilimsel birimlerin belirginlik ve geçerlilik kazanmaları için “ayırıcı bir değer” taşıması gerekir. Bu okul “dizge” yerine “yapı” terimini kullanmıştır (Yücel, 1982: 30).

Bu çevrenin öncülerinden Roman Jakobson, biçimcilik ile çağdaş yapısalcılık arasındaki esas önemli bağı kurmuştur. O, Moskova Dilbilim Okulunun da öncüsüydü.1915-1920 yılları arasında bu okulda çalışmalarını sürdürür. 1920'den sonra Çekoslovakya'ya göç etti. Orada Çek Yapısalcılığının öncü teorisyenlerinden biri oldu.

Prag Dilbilim Çevresi, 1926'dan İkinci Dünya Savaşına kadar devam etti. Orada Fransız antropologlarından Claude Lévi-Straus'la tanıştı. Bu ikilinin entelektüel görüşlerinden çağdaş yapısalcılık ortaya çıktı.

Jakobson'un katkısı daha çok şiir üzerinde yaptığı çalışmalarla olmuştur. Şiirin, dilin bir parçası olarak algılanmasına, şiirsel bir oluşum meydana getirilmesine neden oldu. Ayrıca dilin bildirilerini iletme sürecini de ele aldı. Ünlü dilbilimci konuyla ilgili 1960 yılında yazdığı, *Closing Statements: Linguistics and Poetics* adlı çalışmasında, "her türlü sözel iletişimin oluşturucu etkenleri" konusunda kısaca bilgi vermek amacıyla, "Gönderici alıcıya bir bildiri gönderir. Bir sonuç sağlanabilmesi için bildirinin göndermede bulunduğu bir bağlam (buna gönderge de denilir) alıcı tarafından kavranabilecek sözel ya da sözelleştirilebilir bir bağlam bulunması gerekir; sonra, bildiri tümüyle ya da bir ölçüde, hem gönderici, hem alıcı ortak bir izge gerektirir; son olarak, bildiri bir değinim, gönderici ile alıcı arasında, iletişimi kurmayı ve sürdürmeyi sağlayan bir değinim gerektirir, dedikten sonra, sözlü iletişimin "birbirinden ayrılmaz" olarak nitelediği öğelerini şu çizelgeyle gösterir:

Gönderici.....	Bağlam.....	Alıcı
	Bildiri	
	Değinim	
	İzge (kod)	

Saussure'ün dilbilimsel çalışmalarını temel alan edebiyat yapısalcılığı 1960'lı yıllarda Fransa'da gelişmeye başladı. Onu etkileyen diğer bir etken de Rus Biçimciliğidir. Rusya'dan 1920'de ayrılarak Prag'da çalışmalarını sürdürmüş olan Roman Jakobson, Rus

Biçimcileri ile Fransız Yapısalcıları arasında bir köprü görevi yapmıştır. Daha sonra T.Todorov'un, Rus Biçimcilerinin bazı yapıtlarını Fransızca'ya çevirmesi, Fransız Yapısalcılarının bu kuramı daha iyi tanımasını sağladı. Yapısalcılık Fransa'da iyi bir çıkış yaptıktan sonra diğer ülkelere yayıldı.

Fransız yapısalcıları Todorov, Barthes, Greimas da dilbilimde 'somut ve bireysel olan söz'ün arkasında onu belirleyen soyut ve toplumsal bir dil sistemi varsa, edebiyatta da söze denk düşen somut ve bireysel tek tek yapıtların arkasında da soyut ve toplumsal bir edebiyat sistemi vardır' görüşündedirler. Bir başka deyişle sistem, gerçeklikten bağımsız, kendi başına işleyen bir bütündür (Moran, 1991: 175).

Onlar edebiyata eşzamanlı olarak yaklaşırlar; ne yazarla, ne tarihle ne de metin dışı gerçek dünya ile edebiyat yapıtı arasında bir bağ kurma gereğini görürler. Çünkü tek tek yapıtların uyduğu sistemde, dış gerçeklikten bağımsız, kuralları olan, kendi kendine yeterli bir bütündür. Yapıtla dış dünya, yazar ya da okur arasında bağlar kuran yöntemleri reddederler. Çünkü Yapısalcılık yazınsallığın peşindedir.

Todorov, bu görüşlerini Boccaccio'un öykülerinden *Decameron*'nun gramerini saptamaya çalışarak uygular. 'Gramer' sözcüğüyle, öykülerin yüzeyde görünmeyen, ama derinde yatan yapısını kasteder. Bu yapının dilin yapısına uyduğunu düşündüğü için dilsel bir terim olan gramer sözcüğünü kullanır. Aynı amaçla, öyküleri çözümlerken dilbilim kategorilerine başvurur. Kuramını bir öyküyle açıklamaya çalışan Todorov, bu ve buna benzer öykülerin olay örgüsünü şematik bir şekilde de gösterir.

Şemada gösterilen her bir cümle anlatının temel birimlerinden birini gösterir ki-Todorov, bunu önerme – olarak tanımlıyor. Bu önermeler en azından bir karakterle onun

eyleminden ya da özelliklerinden oluştuğunu belirtir. Bu temel birimler dilsel terimlerle açıklanmaya çalışıldığında; karakterlerin öz adlara, eylemlerin gramerdeki fiillere, nitelik ve özelliklerin de sıfatlara denk düştüğü söylenebilir. Bu birimlerin çeşitli şekillerde bağlanmaları ayrı öyküleri oluşturur. Todorov'a göre, bir öykünün tüm metni, özel adların, fiillerin ve sıfatların birbirine bağlanmasından meydana gelmiş büyük bir cümleye benzer.

*Sémiotique Structurale* (1966) ve *Du Sense* (1970) adlı kitaplarında, A.J. Greimas yapısalcı yöntemi edebiyata ilk uygulayanlardan oldu.

Greimas, Propp'un Rus peri masallarında belirlediği yedi rolü daha yapısalcı bir yaklaşımla, birbirine karşıt çiftler halinde üç çifte indirger: Özne-nesne, gönderici-alıcı, destekleyici-engelleyici. Bunlara eyleyen (actant) diyor. Çünkü bir anlatıda yukarıda adları verilen rolleri üstlenen kişi yada nesnelere, yapısalcı açıdan, psikolojileri yada karakterleriyle değil, yaptıkları eylem dolayısıyla önemlidirler. Bir örnekle açıklamaya çalışırsak; bir kızla evlenmek isteyen bir erkeğin serüvenlerini anlatan bir öyküde, erkek öznedir, kız nesne rolündedir. Bu işte özneden yana olanların tümüne destekleyici, olmayanlara da engelleyici deniliyor. Ona göre önemli olan, bu öğelerin masalda, öyküde, romanda ne iş gördükleridir.

Bu durumda, öykülerin yüzeyine bakmakla yetinilirse, bunların ayrı ayrı öyküler oldukları, birbirinden farklı olaylar ve kişiler sergiledikleri görülür. Ama yüzeyi okumakla yetinmez, temel yapıyı araştırırsak, çeşitli olayların gerçekte birkaç kategoriye, çeşitli kişilerin de değişmez birkaç role indirgendiği görülür.

Diğer yapısalcılar gibi, Greimas da tek tek yapıtları yorumlamak peşinde değil; bu sistemi ayrıntılarıyla saptamak istegindedir (Moran, 1991: 179).



Yapısalcılığı daha ılımlı bir şekilde kullanan Gérard Genette ise, roman çözümlmek için gerekli kavramları çoğaltırken Rus Biçimcilerinin yaptığı fabula/syuzhet ayırımından yola çıkarak bu buluşu yapar. Gerçi bu, bütün yapısalcıların katıldığı bir ayırımdır, ama daha çok Genette'in elinde incelikle uygulanacak bir şekil alır.

Genette , bir anlatı metnini çözümlmek için üç düzlem düşünür. Bunlardan biri, metinde yer alan bir olay ya da olaylar dizisidir ki, buna 'söylem'(discourse) der. İkincisi bu olaylar serisinin gerçekte meydana gelmiş olması gereken sıraya göre dizilmiş halidir ki, buna 'öykü'(history) denir. Başka bir ifadeyle yazar tarafından işlenmemiş haliyle olaylar dizisi. Üçüncü olarak 'anlatım edimi'(narration) eklenir. Bununla birlikte, asıl üstünde durduğu öykü ile söylem arasındaki bağıntıdır. Çünkü, yazarın hammadde diyebileceğimiz öyküyü nasıl işlediğini bu bağıntıyı inceleyerek söyleyebiliriz. Olaylar söz konusu olduğunda, öykü üç yoldan değişime uğrayabilir:

1-Düzen; söylem'de olayların zaman diziminin nasıl değiştirildiği ile ilgilidir.

2-Süre; anlatı süresiyle öykü süresi arasındaki bağıntıyı verir.

3- Frekansı verir.

Frekans bir olayın söylem'de bir kez mi, yoksa birkaç kez mi anlatıldığı, yada öyküde birkaç kez meydana gelmiş bir olayın söylem'de birkaç kez mi, yoksa bir kez mi anlatıldığını araştırır.

Bundan başka, Génette, bakış açısı, anlatıcı türü gibi sorunlara da eğilir, bunların çeşitlerini ve etkilerini ayrıntılarıyla saptar. Yapıtında , yalnız kuramsal planda

kalmaz; bütün söylediklerini, yaptığı ince ayrımları Proust'un *Yitik Zaman Peşinde* adlı roman dizisine onun uygulayarak örneklendirir. Romanı yalnız örnekleme için kullanmaz, aynı zamanda onun bir çözümlemesini gerçekleştirir.

Yapısalcı yöntem metnin dokusunda bulunanları bilimsel bir titizlikle belirttikten sonra, eleştirmenin, bu kalıba değişik yorumlar getirebileceğini savunuyordu. Örneğin Mallarme'nin 'Salut' başlıklı şiirini inceleyen François Rastier, bu dizelerde, bir yazarlar toplantısında başkan tarafından üyelere iletilen selamı, hem de şiir sanatının bir betimlemesini bulur. İmgeler, yapılar bu iki yoruma da uyar. Yerdeşlik olgusu çoğul okumayı hem sağlar, hem açıklar (Yücel, 1982: 178).

Yöntem ayrımları buradan kaynaklanır denebilir. Umberto Eco, 1984'te yayınladığı *Semiotica e Filosofia del linguaggio* adlı kitabının başında, göstergebilimsel çalışmaların, son yıllarda, beş kavram üzerinde toplandığını söyler: gösterge, gösterilen-anlam, eğretileme, simge, şifre. Bunların içinde en önemlisi göstergedir.

Gösterge, gösteren-gösterilen ilişkilerini içerir, yani anlam ileme sorunudur. Saussure göstergeyi, gösteren-gösterilen yüzü olup bu iki yüzün tam örtüştüğü bir kendilik olarak tanımlamıştı. Oysa, yapısalcı yöntem dilbilim dışındaki alanlarda uygulandığında göstergenin belirlenmesi de, tanımlanması da birçok güçlükle karşılaşmıştır. Dilbilim ölçütleri başka alanlara uymamıştır.

Sözcüklerin bağlamlarına göre anlamları genişler ya da farklılaşır. Daha büyük birimler söz konusu olduğunda bu olgunun boyutları da artar. Gerçekte, bir deyim, bir tümcenin, bir kesitin anlamı sözlük düzeyinde değil ansiklopedi düzeyinde çözümlenir (Bayrav, 1999: 59).

Öte yandan, dilbilim kurallarına bağlı eleştiri, metnin yapımında olanları eş süremlî düzenini tanıtmayı amaçlıyordu. Göstergeler üzerinde incelemeler, tartışmalar ilerledikçe, metin çözümlemesinde okurun katkısı üzerinde duruldu.

Bu işte, okurun eğilimleri kadar, okuduğu kitapların, tanıdığı sanat yapıtlarının, bilgisinin ona ipuçları vererek yardımcı oldukları belirtildi. Eleştiride, son zamanlarda iki yolun izlendiğini söyler Umberto Eco: Kimileri, yapımın özelliklerini eş süremlî bir düzen olarak sergilemeye uğraşırlar, kimileri okurun nasıl bir yoruma vardığını, nerelerden geçerek onu çözümlediğini araştırırlar. Bu son tutum, okurun daha eski deneylerine dayandığından, az ya da çok art süremlî boyut kazanır (Bayrav, 1999: 62).

Yapısalcılığın göstergebilime dönüşmesinin nedenleri bu durumlardan kaynaklanır.

Yapısalcılığı, antropoloji alanında uygulayan Claude Lévi-Strauss'a da eleştiri getirilmiştir. Ona yöneltilen eleştirilerden biri anlamı yok ederek, 'hiçbir şey' söylemeyen bir söylem oluşturduğu yönündedir. Oysa bunun yapısalcılığa aykırı bir durum olduğu belirtilir yapısalcılar tarafından.

Yapısalcılara yöneltilen diğer bir eleştiri ise, bir yazarın yapıtlarının, onun yaşamı, çevresi ya da inançlarından bağımsız incelenebileceği yönündedir.

Marksistlerin bu kurama ilişkin eleştirileri, olayların tarihsel boyutunun önemini yadsındığı yönde olmuştur. Çünkü olaylar, daha çok eş süremlî düzlemde ele almanın gelişim sürecini yadsıyacağını, her şeyin hep aynı kalacağını söylerler.

Murat Belge'nin, "yapısalcılığın sözlüğünde dönüştürme gibi bir kavram yoktur" (Yücel, 1982: 178) eleştirisine karşılık, yapısalcılar bu yöntemin bilimsel bir yöntem olduğunu, dolayısıyla yapılara etkimeyi değil, onları irdelemeyi, çözümlenmeyi amaçladığı için, olmaması doğaldır, ama dönüşüm vardır' savunmasını yaparlar.

Yapısalcılar böylesi bir çalışmada (yazarın hayatı, çevresi yada yapıtlarıyla inançlarının) da esere dahil edilmesi halinde tamamen öznel olacağını, bilimsellikten, nesnelikten uzaklaşacağını belirtirler (Yücel, 1982: 179).

#### **IV.4. Göstergebilim**

##### **IV.4.1. Tarihçesi**

İnsanlar bütün canlıların içinde en yaygın biçimde gösterge kullanan varlıklardır. Bu göstergeler insanların konuşması, yazısı, sanatı, hastalık tanıları, görüntüler, sağır-dilsiz alfabeti, trafik işaretleri, reklam afişleri, moda gibi bildirişim amacı taşıyan anlamlı- anlamsız dizgelerden oluşan birimlerdir.

Genel bir tanım yapmak gerekirse, bu gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin birbiriyle kurdukları bağıntıları saptamak, sınıflandırmak ya da insanla insan, insanla doğa arasındaki etkileşimi açıklamak amacıyla yalın ve tutarlı bir şekilde oluşturulan disipline göstergebilim denir. Türkçede bu tanımla ifade edilen bu bilim dalının uygulama alanları farklılık göstermekte, yine kuramsal açıdan farklı yaklaşımları içermektedir. Göstergeleri inceleyen bir dal olarak tanımlanmıyor, Batı dillerinde, iki farklı terimle, örneğin Fransa'da 'sémiologie' ve 'sémiotique' terimleri ile karşılanmaktadır

(Rifat, 1998: 112). Dolayısıyla bu bilim dalının “semyoloji” adıyla anılan ve doğada gözlemlenebilir, somut, fiziksel yetileri, dil olgusuna, yüzeysel bir bakışla inceleyen dalı yanında-ki buna bildirişim göstergebilim-denilmekte, dil olgusunu inşa edilmiş, oluşturulmuş anlamlı bir bütün olarak gören, onun üretiliş biçimini, kuruluş ve oluşum sürecini yeniden kavramaya, anlamlandırmaya çalışan ve genel bir dil yetisi kuramı yaratmayı amaçlayan, Türkçede göstergebilim adıyla anılan, ancak göstergeleri inceleyip betimlemekle yetinmeyen, işe anlamsal üretimi de katan anlamlama göstergebilimi diye adlandırılan diğer bir dalı da vardır.

Kendi dışında bir şeyi temsil eden ve onun yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb.dille ilgili bilimlerde gösterge diye adlandırılan bu bilim dalıyla Eskiçağdan itibaren çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Stoacılar, gösterge üstüne düşünmüşler, Ortaçağdaki skolastik felsefe yapıtlarında da anlamlama biçimleriyle ilgili önemli görüşler atılmıştır.

Göstergebilim, sistematik olarak on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda rasyonalist ve pragmatist felsefe dönemlerinde ele alındı. Genel bir dil ve anlam kuramının tasarlandığı bu dönemde İngiliz felsefeci John Jocke (1632-1704) dört kitaptan oluşan *An Essay Concerning Human Understanding* (İnsan Anlığı Üstüne Bir Deneme) adlı yapıtında gösterge sorununa yer vererek “göstergeler öğretisi” anlamına gelen sémiotike terimini kullanmıştır. Daha sonra Fransız matematikçisi Jean Henri Lambert (1728-1777) Yeni Organon adlı yapıtında yine sémiotike yer ayırır ve doğal dillerle ilgili bildirişim dizgelerini inceler.

Bu iki felsefecinin etkisiyle on dokuzuncu yüzyılda göstergeler öğretisi yine gündeme gelir. Çağdaş göstergebilimin birbirinden habersiz iki öncüsü olduğu görülür: Amerikalı Ch. S. Peirce, Avrupalı F. de Saussure.

Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı düzeyine ulaşmasını sağlayan kişi ABD’li felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Ch. S. Peirce (1839-1914) olmuştur. O, bütün olguları kapsayan bir gösterge kuramı oluşturmayı tasarlamış ve mantıkla özdeşleştirdiği bu kurama “semiotic” adını vermiştir. Ona göre göstergebilim, her çeşit bilimsel inceleme için bir başvuru çerçevesi oluşturan bir kuramdır (Rifat, 1998: 114).

#### IV.4.2. Amaç ve Yöntemleri

Göstergebilim, bilimlerle ikili bir ilişki içindedir; çünkü kendisi hem bilimler arasında bir bilimdir, hem de bilimlere araçlık eder. Bilim olarak göstergebilimin önemi, bilimlerin birleştirilmesinde bir adım oluşturmasından ileri gelir: mantık, matematik, retorik ve estetik gibi gösterge bilimlerine temel oluşturur. Ayrıca fiziksel bilimlerle sosyal bilimler arasında bir köprü görevi üstlenir. Bununla birlikte göstergebilim, öbür bilimlerin dengeleyicisi, gösterge olma işlevini yerine getiren, nesnelere niteliklerini gösteren bir bilim olması nedeniyle de diğer bilimlerin gösterge kullanmaları ve sonuçlarını göstergeler aracılığıyla ortaya koymaları yüzünden bütün bilimlere kaynaklık eder.

Bilimlerin inceleme alanlarına giren nesnelere gösteren göstergeler olmadan hiçbir şey incelenemeyeceğinden, bilim dilinin incelenmesinde göstergeleri imleyen işaretlerin kullanılmasına gerek duyulduğundan, bu görevin yerine getirilmesinde kullanılacak uygun göstergelerin ve ilkelerin sağlanması da göstergebilimin görevidir.

Dolayısıyla, göstergebilim, herhangi özel bir dile ya da göstergeye, bu nedenle de, bilim diline ve bilimde kullanılan özgül göstergelere uygulanabilecek bir dil sağlar (Aksan, 1982: 144).

#### IV.4.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri

##### IV.4.3.1. Amerika'da

Göstergebilimin öncüsü sayılan Charles Sanders Peirce'in kuramla ilgili yazıları ölümünden sonra *Collected Papers of Charles S. Peirce* (C.S.Peirce'in Toplu Yazıları, 8 cilt) olarak yayımlandıktan sonra dikkat çekebilmiştir.

Peirce'in yaklaşımının en belirgin özelliği, gösterge kavramı için önerdiği tanım ve sınıflandırma biçimidir. Gösterge olgularının eksiksiz sınıflandırmasını yapmak isteyen C. S. Peirce üçlüklere dayalı bir göstergeler dizelgesi oluşturur. Peirce'in kendisi "tüm evren, yalnızca, göstergelerden oluşmamış olsa bile, göstergelerle dolup taşar," diyerek göstergebilime verdiği önemi ortaya koymuştur. Ayrıca bunu doğrularcasına, matematikten, kimyaya, ruhbilimden gökbilime, sesbilimden ekonomiye ve bilim tarihine kadar her konuyu göstergebilimin ışığında incelediğini bu yaklaşımının dışında farklı bir yaklaşım kullanamayacağını belirtir (Yücel, 1982: 91).

Peirce göstergebilimi araştırma dalından çok, genel bir bilgi kuramı olarak tasarlamıştır. Bunu da şu sözleriyle net olarak ortaya koyar: "Bir gösterge herhangi biri için herhangi bir bağıntı ya da herhangi bir nitelik nedeniyle herhangi bir şeyin yerini tutan bir şeydir. Herhangi bir kimseye yönelir, yani o kişinin kafasında denk ya da daha gelişmiş bir

gösterge yaratır. Onun yarattığı bu göstergeye ilk göstergenin yorumlayanı diyorum. Bu gösterge herhangi bir şeyin nesnesinin yerini tutar.”

Bu tanım Peirce'in önceliği göstergeden çok algılanmasına ve değerlendirilmesine verdiğini gösterir. Onun kuramını oluşturan birincilik, ikincilik ve üçüncülük temel ulamları birbirine göndermede bulunan ulamlardır. Yani “birincilik duyum ya da duygunun, daha doğru olarak ön duygunun, düşünülmemiş hatta yaşanmış olarak duyumsanmamış yaşanmışın ulamıdır, ikincilik yaşanmış edimin, üçüncülükse, bilincin ulamı” şeklinde tanımlar.

Peirce bu bilgi nesnelerini göstergebilimin konusu olarak değerlendirirken, oluşum sürecindeki bu bilim dalının sınırlarını genişletmiş olur, niteliklerini silikleştirir, insan bilimleriyle doğa bilimlerini aynı şeymiş gibi gösterir. Geliştirdiği üçlü ulamlarla toplam altmış altı gösterge saptaması, zengin bir terim dizisi oluşturmasına yarasa da beklentilere tam anlamıyla yanıt vermez (Yücel, 1982: 91).

Peirce'den sonra göstergebilimin gelişmesine katkı sağlayanlardan biri de ABD'li Charles William Morris (Denver,1901-Gainesville,1979)'tir. *Foundations of the Theory of Signs* (Göstergeler Kuramının Temelleri, 1938) ve *Signs, Language and Behaviour* (Göstergeler, Dil ve Davranış, 1946) adlı çalışmalarında Peirce'in dağınık olan yöntemini toparlamaya çalışır. Onun çıkış noktası davranışçılık kuramıdır. Bu amaçla kendince bir sınıflandırma yapar. Göstergenin anlamsal, dizimsel ve edimsel boyutları arasında bir ayırım olduğundan söz eder. O, “gösterge kavramı dili aşmıştır ve insanlar sadece sözlerle değil, giyim-kuşam ve davranışlarıyla bunu gösterir” diyerek yeni tartışma



alanları açmıştır. Ancak ona yöneltilen eleştiri Saussure'ün dilbilim kuramına bir şey katmadığı ve bilinenleri tekrarladığı yönündedir (Yücel, 1982: 93).

Amerika'da özellikle 1970'lerde göstergebilimin en çok konuşulan ismi Thomas Albert Sebeok olmuştur. Peirce ve Morris'in izleyicisi olduğunu çalışmalarında da gösterir. Onlar gibi göstergebilimi bir bütün olarak yani insansal ve insandışı varlıkların dünyasına ilişkin kavramları bir gösterge olarak görür. Oysa Avrupalı dilbilimci ve göstergebilimci (F. de Saussure, R. Barthes, L. Hjelmslev, J. Kristeva) yalnızca insan kültürüyle ilgili göstergeleri incelemişlerdir.

Sebeok göstergebilimin tarihini dilbilim, felsefe ve tıp olarak üçe ayırır. Konuyla ilgili *Style in Language* (Dilde Biçem, 1960), *Sémiotics* (Göstergebilim, 1979), *The Sign and its Masters* (Gösterge ve Ustaları, 1979) adlı yapıtları önemlidir.

Amerikalı bir diğer araştırmacı Michael Riffaterre'dir. O da göstergebilimin kural ve yöntemlerinden yararlanmış ancak yazınsal sorunlara daha çok yapısalcı bir bakışla yaklaşmıştır. Özellikle Roman Jakobson'dan etkilenmiş, *Essais de stylistique structurale* (Yapısal Biçembilim Denemeleri, 1971) adlı eserinde de biçimsel ve yapısal biçembilimin temellerini atmıştır. Ancak verilerinin dilbilimsel yöntemle açıklamanın yetersiz olacağını görmüş, göstergebilime yönelmiştir. Çalışmalarını sözcüklerden çok sözcüklerin birbiriyle ilişkisi üzerine kurmuştur.

*Sémiotique de la poésie* (Şiirin Göstergebilimi, 1983) ve *La production du texte* (Metnin Üretimi) adlı yapıtlarında metin tahlilleri özellikle şiirin anlamı üzerinde durdu. Şiirin kendine özgü bir anlam dünyası olduğunu ve okurların bu anlamı çözümlerken kültürlerinin rol oynayacağını belirterek, şiiri bir "motif" üstüne bir çeşitleme, bir

sözcüğün ya da bir tümcenin bir metne dönüştürülmesi (“matris”) olarak gördü (Rifat, 1998: 140).

Denilebilir ki metni tamamlanmış bir ürün olarak görür ve üretiliş sürecini incelerken de yazınsal göstergebilimi dilbilimden ayırarak anlamsal açıdan değerlendiren bir yönetime dönüştürür.

#### IV.4.3.2. Fransa’da

Göstergebilimci sayılan ancak çok farklı bir yaklaşımı öne süren Jacques Derrida’yı anmak gerekir. Yapıbozucu eleştiri anlayışını savunur. Bu eleştiri, metin incelemelerinde retorikle gramerin zıtlığını öne sürer. Derrida’ya göre, bir metnin gramatikal yapısıyla barındırdığı retoriksel özellikler (söz sanatları vb.) birbirinden farklı olup her biri ayrı bir anlam içerir. Yani bir metnin içinde yer alan söz sanatlarından herhangi birinin oluşturduğu anlam metnin dilbilgisel anlamıyla çelişebilir. Bu yüzden bir metnin anlamını tam anlamıyla çözmek mümkün olmayacağından, metnin yapısını bozmak, parçalamak, kırmak yani anlamları dağıtmak gerekir. Çünkü bir metin tutarlılığını, anlam bütünlüğünü dilbilgisel kurallara göre oluşturur, ancak içinde yer alan söz sanatları onun anlamını tamamen değiştirebilir. Dolayısıyla bir metne yönelik okumaların farklılığı, okuma yöntemlerinden veya yaklaşımlarından değil, yapısında var olan gramer/retorik zıtlığından ileri gelir (Rifat, 1998: 141).

Bu çalışmalarını felsefe sınırları içinde yürüten J. Derrida dilbilimcilerin ses merkezci sistemlerinin yerine kendince oluşturduğu yazıbilimi ve yukarıda sözü edilen yapıbozma sistemini geliştirdi. Onun bu görüşleri özellikle 1960 ve 1970’li yıllarda

Fransa'da etkili oldu hatta F. De Saussure'ün ve R.Barthes'in etkisini kırdığı da söylenebilir. Çok değerlilik, kararsızlık, metindışı özelliklere başvurma, parçalara bölme, değişkenlik, sonuç çıkarma, yepyeni sözlerle bu etki sürdürüldü.

Derrida'nın *L'Écriture et la différence* (Yazı ve Ayrım, 1967), *La voix et le phénomène* (Ses ve Olgu, 1967), *Marges de la philosophie* (Felsefenin Sınırları, 1972) eserlerinde yöntemiyle ilgili görüşlerini ifade etmiştir.

1940'lardan sonra göstergebilimin çalışmalarının yoğun bir şekilde sürdürüldüğü, başını Fransa'nın çektiği bu yöntemin söz sahibi olmuş öncüleri Greimas, Derrida, Roland Barthes gibi isimlerden anlaşılmaktadır.

Paris Göstergebilim Okulu'nda çalışmalarını sürdüren Algirdas Julien Greimas (1917-1992) bu bilim dalını kendi kendine yeten, özerk bir tasarı olarak düşünmüştür. O, göstergebilimin simgelerini bir üst dil kullanarak anlam özelliklerine göre tekrar yorumlayarak ifade etti. Bağlı bulunduğu Paris Göstergebilim Topluluğunun araştırmaları sözlü yazın, yazınsal söylem, müzik, şiir, öğretim dili, dinsel, hukuksal dil, toplumsal-kültürel ilişkiler üzerine idi (Rifat, 1998: 169).

Greimas, 1949-1958 yılları arasında İskenderiye Edebiyat Fakültesinde Fransız dili üzerine ders verirken "sözcük" kavramı üzerinde çalıştı. Bu kuramın dilbilimsel bir birim olmadığını, çünkü dilin yüzeysel yapısının altında anlamsal bir yapının olduğunu, böylece F.de Saussure'ün oluşturduğu ve söz merkezli dilbilimin yerine anlambilimi kurdu. F.de Saussure'ün söz/dil, gösteren/gösterilen karşıtlığıyla, C.Hjelmslev'in dizge/oluş karşıtlığından yola çıkarak dille ilgili çıkarsamalarda bulundu ve dilin doğa

nesnesi olmayıp sonradan oluşturulan bir nesne olduğu düşüncesine vardı (Rifat, 1998: 171).

Bir süreliğine Türkiye'ye gelip dilbilim ve anlambilim üzerine dersler veren Greimas, Ülkemizde başlattığı yapısal anlambilimle ilgili çalışmalarını daha sonra Fransa'da sürdürdü ve bu çalışmaları genç dilbilimciler tarafından ilgiyle karşılandı.

1970'li yıllar Greimas için önemlidir. Çünkü bu yıllarda Anlambilim adını taşıyan yapıtı yayımlandı. Saussure'ün aksine tümce kavramını aşırp tümce ötesi bir birim oluşturup çalışmalarını bu alan üzerinde sürdürmek istiyordu. Bu amaçla Vladimir Propp'un Masalların Biçimbilimi (1928) adlı çalışmasından da yararlanmışır.

Yukarıda sözü edilen *Sémantique Structurale* (Yapısal Anlambilim) kitabı dilbilim tarihinde önemli bir çalışma sayılır ve göstergebilimin başlangıcı kabul edilir. Onun 1970'te yayımlanan *Du sens Essais sémiotiques* (Anlam Üstüne Göstergebilim Denemeleri) adlı yapıtı sözcükbilimden göstergebilime uzanan yoldaki çalışmalarının kesin kanıtıydı. Kitabında sadece anlam üzerinde durmakla kalmıyor, anlamı oluşturan öğelerin sınıflanmasını ve birbiriyle olan ilişkilerini de inceliyordu. Kuramı genel olma özelliği taşıyordu, çünkü sadece doğal dilleri değil, insana ait veya insandışı varlıklarla ilgili göstergeleri de kapsıyordu. Bu çalışmasını yürütürken yaptığı en büyük yenilik kavramsal ve biçimsel açıdan bir üst dil oluşturmasıydı. Bu üst dille de birbirini içeren, tamamlayan ve birbirini denetleyen üç ayrı düzey meydana getirmişti: betimsel (çeşitli kavram ve işlemlerin kullanıldığı ve incelenecek gösterge dizgesinin betimlendiği düzey), yöntembilimsel (betimsel düzeyde incelenip gözlemlenen kavram ve işlemlerin aralarında

bir tutarlılığının sağlandığı aşamadır), bilimkuramsal düzey (ilk iki düzeydeki çalışmaların en üst aşamasıdır. Göstergebilimin dayandığı ilkelerden olan bağıntıdan hareket eder.

Yukarıda söz edilen üç düzeyin birbirini denetleyip, birbiriyle tutarlı bir kaynaşma sağlayan Greismas'ın göstergebilimi her ne kadar ileti sunmayı amaç edinmişse de anlam kavramını ön plana çıkarmasıyla gelişen bir bilimsel tasarı olarak kabul edilir (Rifat, 1998: 178-179).

Bu tasarının içerisinde bir mimari yapı, bir müzik, şiir, tiyatro, tutkular, insan ilişkileri vb. durumlar bir üst dil aracılığıyla yorumlanır ve tasarı haline getirilir.

Son olarak Paris Göstergebilim Okulu, Greismas'ın görüşleri doğrultusunda çalışma yürüten şu temsilcilerden oluşur: Jean Claude Coquet, Michael Arrive, Joseph Courtes, Eric Landowski.

Greismas'la aynı dönemde çalışmalar yapan Roland Barthes de göstergebilime yönelip bir üst dil oluşturmaya çalışmışsa da zamanla bu yönünü törpülemiş, yazarlık yanı ağır bastığından, okudukça insana haz veren eserler vermiştir

Renkli kişiliyle tanınan Roland Barthes'in yazma etkinliği 1950'li yıllarda başlar. İlk dönemleri Sartre'in etkisindedir ve daha çok "yazınsal dil" kavramı üzerinde durur. Barthes iki tür yazı olduğundan söz eder. Daha sonraki yapıtlarından olan Le degré zéro de l'écriture'de dil olgusuna yönelir. Ona göre dil, yalnızca bir bildirişim aracı değildir, aynı zamanda bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapılmış düşünsel bir seçmeyi ortaya koyar.

Roland Barthes'in 1954'te yazdığı *Michelet* adlı yapıtı kesin sınırlarla çizilmemiş olan yönteminin sınırlarını genişletme olanağı sunar. Barthes ilk defa bu yapıtta bir insanın varoluşundaki yapıyı ve bu yapıdaki tutarlılığı ortaya çıkarır. Bu yapıtının diğer bir özelliği de eseri çeşitli kesitlere ayırıp bunları bir düzen içinde sunmaktır (Rifat, 1998: 160-161).

Çeşitli dergilerde yayımlanan yazılarını topladığı iki bölümden oluşan *Mythologies* (Çağdaş Söylenler,1957) adlı kitabındaysa çağdaş dünya insanını etkileyen etmenleri- reklam, turizm, sinema, içki- eleştirel bir yaklaşımla incelemiş ve bu eserindeki çizgisiyle Ferdinand de Saussure'ün etkisinde kaldığını göstermiştir.

1963'te yayımladığı *Sur Racine* (Racine Üstüne) adlı yapıtı gelenekçi eleştirmenler tarafından şiddetle eleştirildi. Roland Barthes *Critique et vérité* (Eleştiri ve Gerçek) adlı yapıtıyla bu eleştirilere cevap verir. Kitabında Racine'i değerlendirirken yapısal ve psikanaliz gibi yaklaşımlardan yararlandığını ve bu yapıt üzerinde eleştiri, okuma, yazınbilim gibi yöntemleri incelediğini belirtir (Rifat, 1998: 162).

*Eléments de sémiologie* (Göstergebilim İlkeleri) adlı yapıtı da onun göstergeler kuramıyla yakından ilgilendiğinin ilk işaretidir. Ancak Ferdinand de Saussure göstergebilimi dilbilimin bir alt bölümü olduğunu öne sürerken, Roland Barthes bu tezi tersyüz ederek dilbilimin, göstergebilimin bir alt bölümü olacağını savunur. Çünkü moda, yazın, sinema, reklam gibi göstergelerin ancak bir dil aracılığıyla anlam kazanacağını belirtir.

Göstergebilime olan ilgisi *S/Z* adlı yapıtla iyice pekişir. Bu yapıtta metindeki çok anlamlılığı yakalamak için “okuma” edimini inceler. Onun metinde okunabilir/yazılabilir karşıtlığını ortaya koyduğu özgün buluşu da önemlidir.

1970’ten sonraki yıllar Roland Barthes’in başka düşünürlerin etkisinden sıyrılıp kendine özgü bir yazma stili geliştirdiği, metinlerden haz duyma, tad alma amacını taşıdığını ve okuruyla daha yakın, sıcak bir iletişim içerisine girdiği dönemdir. O yaşamı boyunca farklı yaklaşımları denemiş ve bu yaklaşımlardan bilinçli bir şekilde ayrılmasını bilmiş bir bilim adamı, yazınadamı, felsefeci, denemeci, göstergebilimci, toplumbilimci gibi sıfatları hakketmiş bir şahsiyettir. Roland Barthes farklı yaklaşımların girdabında dolaşırken hep dil üzerinde durmuş ve dilin önemini her dem ifade etmiştir. Onun benzersiz oluşunu da bu özelliklerinde aramak gerekir (Rifat, 1998: 167-168).

Fransa’da 1970’li yıllarda Bulgar asıllı Julia Kristeva’nın (Sofya,1941) göstergebilimle ilgili çalışmaları incelenmeye değerdir. Daha çok psikanalizden, dilbilimcilerden esinlenerek oluşturduğu yöntemini eleştirel bilim veya bilimsel eleştiri kavramlarıyla ifade eder. Roland Barthes’le aynı dönemlerde *Tel Quel* (1960-1982) adlı dergideki dil ve metin üzerine yazdığı yazılarda iki kavram ortaya koyar: Üreten ve üretilen metin. Üreten metin, bir metnin üretildiği mantıksal boyutu, derin düzeyi anlatırken; üretilmiş metinle de üretimi bitmiş, sonuçlanmış bir metni ifade eder. Onun gösterge çözüm kavramı da buradan çıkar. Ona göre, bir metin üretkenliği simgeler. Bu bitmiş bir çalışmanın değil, metinle okurun buluştuğu üretim alanıdır (Rifat, 1998: 129).

Buradan da bir metnin sürekli bir üretkenlik eylemi içinde olduğunu, bunu sadece dille ifade etmenin yetersizliğinden söz eder ve gösterge çözüm kavramının da bu

üreten, üretilen metin arasındaki ilişkiyi açıkladığını belirtir. Bu yaklaşımıyla da özne diye tabir edilen üreten metnin yön değiştirebileceğini, eski kültürlerle ait metinlerle var olan, canlı, yaşayan metinler arasında da bir ilişkinin varlığını kabul eder ve bunu metinlerarası ilişkiler kavramıyla dile getirir. Bu kavram onun gösterge çözümleme kuramına tarihsel bir boyut kazandırır. Yani bir metnin tarih ve toplum içinde değerlendirilebileceğini gösterir (Rifat, 1998: 144).

#### IV.4.3.3. Rusya’da (Sovyetler Birliği)

1960’lı yıllardan sonra Rusya’da göstergebilimle ilgili çalışmalar başlamış olup bu çalışmaların duyurulmasında etkili olan isim Mihail Mihayloviç Bahtin olmuştur. Avrupa romanını hem biçim hem içerik yönünden Bahtin’in yönteminin en önemli özelliği metinleri açıklamak için kullandığı ve Julia Kristeva’nın metinlerarasılık veya metinlerarası ilişkiler kavramıyla özdeşleşen/örtüşen “diyalogsallık” söylemidir. Bahtin’e göre, metinler, tarihsel, sosyal, kültürel geçmişleriyle ele alınabileceği gibi bu metni okuyanların veya dinleyenlerin yaratacakları metinlerle bir ilişki kurularak çok seslilik oluşturulur. Tarih ve toplum, yazarın çalışmalarını besleyen, dolayısıyla yazarın da “diyalog” kurduğu metinlerdir. Bu yüzden metinlerde yer alan dolaylı alıntılarının önemini belirtir. Bunların çok sesliliği yaratan sözceler olduğunu söyler. Ona göre metinlerarası ilişkinin en yoğun yaşandığı tür romandır. Çünkü romanlarda gerçek yaşamın yansıması olan çeşitlilikleri (farklı yaşam tarzları, ideolojiler) görmek mümkündür. Bu düşünceden hareketle romancının olay, kişi, zaman ve yer kavramları arasında kurduğu ilişkiyi “kronotop” kavramıyla açıklamaya çalışmaktadır (Rifat, 1998: 145).



#### IV.4.3.4. İtalya'da

İtalya'da da 1960'lı yılları başında göstergebilimsel çalışmalarıyla dikkati çeken Umberto Eco'dur. Ortaçağ felsefesi üzerine eğitim aldıktan sonra yazınsal sorunlara, çağdaş toplumların gelişimi üzerine yönelmiş ve insan düşüncesinin dil ve gösterge boyutunu araştırmıştır (Rifat, 1998: 148).

İlk çalışmalarını Ferdinand de Saussure'ün etkisinde kalarak dilbilimin ışığında yürüten Eco, daha sonraki yıllarda kültür olaylarını ve genel gösterge kavramlarını göstergebilimin etkisiyle inceler. Bu araştırmalarının sonunda "örnek okur ve açık yapıt" kavramlarına ulaşır. Ona göre üretimi bitmiş bir metnin yorumu devam etmektedir. Yani yazarın söyleyemediğini, yazamadığını okur yorumlarıyla tamamlar ve bu durumun yapıtın yapısını bozmadığını söyler.

*Lector in fabula* adlı yapıtında okumanın modelini çıkarır. Ona göre metin tembel bir makinadır ve onu harekete geçirecek olan ise örnek okurdur.

1984'te yayımladığı *Semiotica e Filosofia del linguaggio* adlı kitabında da göstergebilimsel çalışmaların beş kavram üzerinde toplandığını belirtir: gösterge, gösterilen-anlam, eğretileme, simge, şifre. Bunların içinde en önemlisi gösterge kavramıdır, çünkü hepsini içine alır. Ancak gösterge kavramı Ferdinand de Saussure'ün belirttiği gibi sadece gösteren-gösterilenin örtüşen iki yüzünü değil, daha boyutlu bir anlamı içerir. Çünkü sözcükler sözlük düzeyinin ötesinde ansiklopedik bir anlam da içerir (Bayrav, 1999: 62).

#### IV.4.3.5. Almanya'da

Almanya'da göstergebilimin çalışmaları üç dalda incelenebilir: Birincisi Amerikalı göstergebilimci Peirce'in etkisinde kalarak geliştirilen mantıksal ve matematik alanında yapılan çalışmalar. İkincisi Ferdinand de Saussure'un dilbiliminin izlerini taşıyan ve metindilbilim adı altında yapılan çalışmalar. Üçüncüsü ise estetikle yorumbilim ve yazın toplumbilimin bileşeni durumunda olan, metnin incelemesine dayanan, göstergebilimle yakın ilişkideki alımlama estetiğidir (Yücel, 1982: 95).

Bu akımın öncüleri Konstanz Okulu'nun da üyeleri olan Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser ve R. Warning'dir.

Alımlama estetiğinin mimarlarından R. Jauss'un konuyla ilgili görüşlerini şöyle özetlemek mümkündür. Çalışmalarını yürüttüğü döneme kadar yazın tarihi yazar-yapıt ilişkisi ekseninde ele alıyordu. O çalışmalarını farklı bir yöne kaydırды ve yapıtla-okur arasındaki ilişkiye dikkat çekti. Dolayısıyla, bir metnin değişik dönemlerinde okur tarafından okunması, nasıl algılanıp hangi çıkarımların yapıldığı üzerinde yoğunlaştı. Jauss'a göre bir metnin yapısı durağan değildir. Yazıldığı dönemde bıraktığı etkiyi sonraki kuşakların okurunda da bırakabiliyorsa, bu yapıtın yapısının ve biçiminin bozulmadığının işaretidir. Geçmişte yaratılan bir yapıtla şimdi var olan, yaşayan okur arasında karşılıklı bir ilişki yaşanmış olur. Yapıtın barındırdığı ufkun yorumuyla okurun toplumundan ve kültüründen etkilenerek kazandığı çözümleyici ufkunun yorumu birleşir ve birden çok anlam ortaya çıkar.

Jauss konuyla ilgili görüşlerini *Literatürgeschichte als Provokation* (1970) adlı yapıtında dile getirmiştir (Rifat, 1998: 150).

Alımlama estetiğinin diğeri bir temsilcisi W. Iser de çalışmalarını dil felsefesi, tarih kuramı, algılamanın ruhbilimi, dilbilim gibi alanlarda yürütmüştür. Kuramını “okuma edimi” kavramına dayandırır. Ona göre her metin bizi zorunlu bir okuma edimine sürüklerken, kendi içindeki düzenlenişi ve alımlanması metnin verileri değildir. Çünkü metin ancak okurla buluştuğunda tarihsel sürekliliği ve var olma koşulu sağlanır. Burada önemli olan, okurların metindeki anlamı dönüştürmesi değil, onun algılama biçimini yönlendirip, metindeki özelliğın ne olduğunu bulmasıdır (Rifat, 1998: 151).

Bir metnin okunması demek, içindeki örtük, belirsiz özellikleri ortaya çıkarmak demektir. Iser’in bu noktada sığındığı da okurdur. Ancak bu okur, metin içinde örtük bir okurdur. Yani metin, okur tarafından okundukça anlam zenginliği kazanacaktır. Çünkü içinde okurlara sunulan olası roller vardır. Okur, okuma edimini derinleştirdikçe metne ilişkin bakış açıları değişecek, birikimleri artacak ve kendince yeni bir gerçekliğe ulaşacaktır.

Iser’e göre bir metnin yaratıldıktan sonra uzun yıllar varlığını sürdürebilmesi, gelecekte oluşabilecek alımlama biçimlerini yapısında bulundurmasına bağlıdır. Böylece estetik güzellik veya etki okurun o metinden aldığı hazza dayanır.

Iser alımlama estetiğine ilişkin görüşlerini de *Der Akt des Lesens, Theorie asthetischer Wirking* (Okuma Edimi. Estetik Etkinin Kuramı, 1976) adlı yapıtında dile getirmiştir.

## V. Diğer Eleştiri Türleri

### V.1. Arketipçi (Mit)Eleştirisi

#### V.1.1. Tarihçesi

Esere dönük eleştiri türlerinden biri, yirminci yüzyılda doğmuş, ancak incelediği konu itibarıyla ilkel çağlara dek uzanan arketip veya mythopoeie(mit) eleştirisi başka bilgi dallarıyla da yakın ilişki halindedir. Psikoloji, tarih, antropoloji, karşılaştırmalı din gibi bilgi dallarını kullanır, bu yönüyle tarihsel ve sosyolojik eleştiriye benzer; ama esas amacı eseri incelemek olduğu için, esere dönük eleştiri kuramlarından sayılmaktadır.

Esere dönük diğer eleştiri türleri gibi (Rus Biçimciliği, Yeni Eleştiri, Yapısalcılık, Alımlama Estetiği v.b.) eseri oluşturan öğeleri ve bu öğeler arasındaki ilişkiyi, anlamı araştırır. Bunu yaparken insanları etkileyen, sarsan ve geçmişten günümüze dek uzanan ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmaya çalışır (Moran, 1991: 201).

“Ana örnek”, “ilk model” anlamlarına gelen arketip genel özellikler taşıyan ve edebiyat eserlerinde bu ilk modelin farklı şekillerinin tekrarlanmasıyla oluşur. Bu arketip simge, imge, kişi, durum veya olay örgüsü olarak karşımıza çıkabilir. Bunlardan ilki arama arketipi olup masallarda, mitoslarda, Ortaçağ romanslarında, modern romanlarda kullanılmaktadır.

Arketipçi eleştiri, sözkonusu arketiplerin ilkel dönemlerin ayinlerine dek uzandığını ve edebiyatın bunu ifade etmek için uygun bir alan olduğunu ve edebiyat eserindeki kişileri, simgeleri ve imgeleri bu arketiplerin ifadesi olarak görür. Bu amaçla bu mitos dilini çözmek ve eseri daha anlaşılır kılmaya çalışır (Moran, 1991: 202).

### V.1.2. Amaç ve Yöntemleri

Arketipçi eleştiri yöntemi, edebiyatın büyü, tören, halk hikayeleri ve mitlerle arasında biçimsel, psikolojik, tematik, tarihsel ve kültürel bağlantı olduğunu belirtir. Biçimsel olarak mitle edebiyatın, olay dizisi, karakter, tema ve imge bakımından yakın bir ilişki içinde olduğunu savlar.

Bu eleştiri yöntemine göre, psikolojik açıdan edebiyatın, mit tören dünyasından, insanın gerçeğe tepki gösterme şekil ve kaynaklarını aldığını öne sürer.

Tema açısından ise edebiyatın mit gibi var olan kanunlarla ilgilendiğini (dünyanın ve insanın var oluşu, toplumların ve kanunlarının oluşması, tanrı ve şeytanın doğası gibi)

Tarihsel açıdan mitin, sık sık edebiyata kaynaklık veya etki edici olarak örnek olduğunu,

Kültürel açıdan ise mit'le edebiyatın işlev konusunda bilgi verme, gerekli alıntıları yapma, toplumsal ve manevi inançları perçinleme gibi ortak noktalarda bulunduğu belirtir (Uslu, 1993: 65)

### V.1.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri

Arketipçi eleştiri yönteminin doğmasında en büyük rolü *The Golden Bough* (1890-1915) adlı kitabıyla Sir James G. Frazer olmuştur. Frazer'in bu kitabı ilkel ayinler ve mitoslar üzerinde önemli bilgiler içermiş ve geniş yankılar uyandırmıştır

Aynı dönemde Cambridge Okulu diye anılan bir grup antropolog (J. E. Harrison, A. B. Cook) Yunan mitolojisi, dini ve bunların Yunan tragedyalarıyla ilişkileri üzerine çalışma yapmaktaydı. Hem bu çalışmalar hem de Carl Jung'un mitosların insan ırkının ortak bilinç dışına ait olduğu ve bu nedenden dolayı arketiplerin edebiyatta tekrarlandığını öne süren tezi, arketipçi eleştiriye kaynaklık etmiştir (Moran, 1991:202)

Mitosların doğuşunu araştıran antropologlar, bunların, ilkel dönemde yapılan ayinlerden çıktığı kanısına varmışlardır. Örnek olarak bitki dünyasında her yıl tekrarlanan ölüm ve yeniden doğum olayını anlatan mitos verilebilir. Yakın Doğu ülkelerinde tekrarlanan ayinler farklılık gösterse de genel özellikler bakımından örtüşmektedir. Bir tanrı, onu temsil eden bir tanrı-kral bu geleneksel ayinlerde ölmekte sonra tekrar dirilmektedir. Bu doğada rastlanılan doğum, ölüm ve yeniden doğumun simgesidir.

İlkel toplumlar bu ayinlerinde büyü yöntemini kullanarak, doğayı etkilemeye ve onu denetim altına almaya çalışmaktalar.

Arketipçi eleştiri yönteminin çalışmalarına paralel incelemeler yapan Cambridge Okulu da Yunan tragedyasının kökeninin bu ayinlere dayandığını ifade ederler.

Görüldüğü üzere mitos kavramı Yunan tragedyalarının kaynağını oluşturan bu ayinlerde kullanılmaya başlanmış ve aynı ayinin unsurlarının diğer edebiyat eserlerinde yer alması da kuşkusuz şaşırtıcı olmuştur. Mitosun anlatı türlerinin olay örgüsüne kaynaklık ettiği kesindir. Ancak onun ortaya çıkışıyla ilgili çağımızın eleştirmenleri hem fikir olmasa da, bu kavramın, ayinlerin sözlü anlatımı şeklinde olduğu görüşünde hem fikirlidir. Bir tanrının, kralın ya da tanrı-kralın, ayinde rakibiyle savaşımı, onu öldürmesi, kendisinin de

ölüp yeniden dirilmesi ve topluma dönmesi. Rakip kıtlığı, karanlığı temsil ederken, tanrı-kral da bitkisel hayatın baharda yeniden canlanmasını anlatır.

Buna benzer temalara Joseph Campell, *Hero with a Thousand Faces* adlı kitabında değinir. Folklor çalışmalarında temel bir mitosun olduğunu, bu mitosun kahramanın ayrılma –sınav- dönüş aşamalarından geçtiğini, yine aynı temanın eposlarda, masallarda, romanslarda ve bazı romanlarda kullanıldığını ifade eder (Moran, 1991: 204).

Günümüzün modern romanlarında bu arketipler bir iç yolculuğa dönüşür.İnsanın kendi kimliğini bulma çabası olarak karşımıza çıkar.

Gerek dışsal gerekse içsel bir yolculuk şeklinde kendini gösteren bu mitosların hala edebiyatta geçerliliğini koruması bir tesadüf müdür? Jung'a göre, karşımıza çıkan bu arketipler, insanların ortak bilinç dışında yatan ve bize çok derinden seslenen psişik davranış formlarıdır.Jung bu eserler karşısında, insanın şaşırıldığını, kimi zaman korkup çekindiğini, ne yapacağını bilememenin endişesiyle telaşlandığını gösteren karanlık köşelerdir.

Jung edebiyatta yer alan bu arketiplerin ölü birer alegorik nesne olarak algılanmaması gerektiğini, bunların insan yaşamında derin izler bırakan ilk temel formlar olduğunu söyler.

Arketipçi eleştirinin ünlü biri de Northrope Frye'dir.Yeni Eleştiri anlayışının sistematik olmadığını, dağınık yapılandığını ve ihtiyaçlara cevap veremediğini söyleyerek, temel mitos kuramına dayanan bir sistem geliştirir.Ona göre edebiyat tarihi bir takım kurallara göre işleyen bir sisteme sahiptir.

Frye, *Anatomy of Criticism* (1957) adlı kitabında sistemi şöyle açıklar: Sistemin temel ilkesi dört tür üzerine kuruludur. Komedyaya, romansa, tragedya, hiciv. Bu dört türün yılın dört mevsimine denk düştüğünü, bunların özelliklerini, imge çeşitlerini, karakterlerini belirtir. Ayrıca bir sıra dahilinde hareket ettiklerini, bunu edebiyatın da bir devinim içinde olduğu görüşüyle destekler (Moran, 1991: 206).

A. Didem Uslu, Berna Moran'dan farklı olarak "arketip", yerine "mit" terimini kullanmayı yeğlemiştir. Öte yandan eleştirinin kuramcılarını daha geniş bir yelpazede değerlendirmiş ve eleştirinin işlevlerini maddeler halinde sıralamıştır. Berna Moran ise kuramın en önemli iki şahsını incelemeyi yeterli görmüş, maddelemek yerine tarihten örnekler vererek işlemeyi uygun bulmuştur.

A. Didem Uslu, *Kıyaslamalı Bir Edebiyat Eleştirisi* adlı kitabında, arketipçi eleştirinin, Amerika'da 1930'lardan 1980'lere kadar sürdüğünü, bu yıllarda en etkin eleştirmenlerin Richard Chose, Francis Fergusson, Leslie Fiedler, Daniel Hoffman, Stanley Edgar Hyman, Constance Rourke ve Philip Wheelwright'in olduğunu ifade eder.

Mit eleştirisinin önemsenmesini sağlayanların ise Kenneth Burke, Joseph Campbell, William Troy, İngiliz Maud Bodkin ve Kanadalı Northrop Frye olduğunu belirtir.

Mit eleştirmenleri, biçimciliği bilimsel dünyanın boşluğu ve saçmalığı olarak görmüşler, buna tepki olarak insanın ve dünyanın yaradılış öyküsüne, kutsal mitlere, halk hikayelerine ve törenlerine ilişkin gizemli gerçeklere ilgi duymuşlardır (Uslu, 1993: 63, 65-68).



Arketipçi eleştirmenlerden Maud Bodkin, Jung'un topluluk bilinçaltı ve arketip kuramlarını Freud psikolojisiyle birleştirir. Özellikle arketipin yeniden doğuşunu, cennet-cehennem arketipini, aldatan- aldatılmış kadın arketipini, şeytan, kahraman ve tanrı arketiplerini inceler. Bodkin'in edebiyat görüşünde, düş ürünlerinin metinsel, öğütsel, anlatımcı ve etkileyici yanlarının olduğu görülür (Uslu, 1993: 70)

Leslie Fiedler eleştirisinde "mit" yerine, edebiyat eserlerinin yüzyıllardır bilinçaltında günümüze gelen özelliği anlamında, "imza" (signature) terimlerini kullanır.

Fiedler, tören, halk masalları ve mitin yanı sıra biyografinin, tarihin, estetiğin rolünü de hesaba katar. Edebiyatın önemli özelliği olan büyü gücünü bir kenara itmeden, edebiyatı edebiyat dışı anlatımlardan uzaklaştırmadan "olağanüstülük" kavramını getirir.

Jung, Bodkin, Fiedler başta olmak üzere diğer mit eleştirmenlerinin de savunduğu, edebiyatın "kendinden geçirici" özelliğiyle ilgili ortak görüşleri, bu akımı başkalarından farklı kılmaya neden olur.

Bu eleştirmenlerin kuramında, edebiyatın öğreticilik, haz verme, hüner veya estetik yaşantı gibi özelliklerinden çok "kendinden geçirici" ve "mucizevi" olması önemlidir.

Fiedler, sistemini oluştururken biçimci, yapısal, yapı çözücü yöntemleri redderek daha halkçı ve amatör eleştiriyi kullanır (Uslu, 1993: 75)

A. Didem Uslu, Berna Moran'dan farklı olarak Nortrop Frye'nin yönteminin farklı özelliklerine değinir.

*Eleştirinin Anatomisi* (Anatomy of Criticism)adlı yapıtında Frye, klasik ve klasik sonrası edebiyatta bulunan beş edebi eğilimin tarihsel kalıbını verir: mit, aşk serüveni, düzeyli taklit, sıradan taklit ve ironi.

Frye'in sisteminde, zıtlıkların da önemli yer tuttuğu görülür.Örneğin değişerek günümüze gelen mit, birinci ağızdan anlatılan taklit, sözlü ve yazılı kültür, din ve bilim, duygunun dışı vurumu ve gerçekliği, şiir ve düz yazı, istiare ve teşbih, topluluk ve birey.

Diğer mit eleştirmenleri gibi, Frye da “duygusallığın ayrışması” gerektiğine inanır. “Mitolojik evren” ve “bilimsel evren” olmak üzere iki farklı evren alanı yaratır (Uslu, 1993: 82)

Mit eleştirmenlerinin büyük çoğunluğu eleştirilerini alegorik yoruma göre uygularlar.Mit eleştirisinin dinsel yaklaşımını benimseyen Joseph Campbell mit ve edebiyatta evrensel insan modelini arar. Campbell'le aynı yıllarda yazan Francis Fergusson ise düşüncesini incelediği on tiyatro eserinde dener.

Mit eleştirisinin çeşitli edebiyat dönemlerine ve edebiyatın her çeşidine – şiir, tiyatro, nesir- uygulanabilirliği önemini belirtir..Ancak eserlerin tek tek yorumlanması şeklinde algılandığı için de Yeni Eleştiri'nin yardımcısı olarak görüldü.

Eleştirmenler, yazarın farkında olmadan kullandığı mitos dilini çözmek, arketip simgeleri, imgeleri, karakterleri, olay örgüsü kalıplarını saptayarak eserin derin anlamını çözmeye çalıştılar.

## V.2. Feminist Eleştiri

### V.2.1. Tarihçesi

Feminist eleştiri 1960'larda Amerika'da, İngiltere'de, Fransa'da toplumsal ve siyasal bir mücadele olarak yeniden canlanan genel feminist hareketin edebiyat alanına da kaydırılması sonucu ortaya çıktı.

Buna göre, yalnız gerçek yaşamda değil romanlarda, şiirlerde, oyunlarda da kadının aşağılandığı, horlandığı ve ataerkil düzenin bu yoldan da desteklendiğı görülür. Onun için feminist eleştiri, edebiyat yapıtlarında kadına karşı bu olumsuz tutumu eleştirmek amacıyla başladı,ama kısa zamanda başka sorunlara da yöneldi.

Amerika'da feminist eleştiri daha çok üniversitelerde, kadın öğretim üyelerinin elinde gelişmiş ve kadının okur-yazar olarak yaşantısına eğilmiştir.

Fransa'daki feministler ise yapısalcılıktan, Jacques Lacan'ın psikanaliz kuramından ve Jacques Derrida'dan yararlanarak daha soyut ve kuramsal çalışmalara yönelmişlerdir.

İngiltere'de ise feminist eleştiri sosyalizmle bağıntılı olarak yürümüştür.

Feminist eleştirinin sorunlara yaklaşımı itibarıyla çeşitleri olduğunu, ancak ilk örneğinin, edebiyata, kadın okurlar açısından baktığı için, Feminist Eleştiri'yi "okur merkezli kuramlar" arasına katabiliriz (Moran, 1991:228).

Berna Moran, feminist eleştirmenlerin edebiyata iki ana yaklaşımlarının olduğunu belirtir.

1-Okur olarak kadına yönelik

2-Yazar olarak kadına yönelik

### **V.2.2. Okur Olarak Kadına Yönelik Eleştiri**

Bu yöntem, okurun kadın olması halinde metnin farklı algılanacağı ilkesinden yola çıkar;çünkü bir metinde gözlemlenen cinsel ideoloji karşısında kadınla erkeğin tepkisinin aynı olmayacağı yönündedir. Kadınlık biyolojik bir cins ayırımı olmayıp kültürle kazanılan bir bilincin ürünü olduğundan, her kadın okurun edebiyat yapıtını bir kadın olarak okuduğu anlamına gelmez.

#### **V.2.2.1. Amaç ve Yöntemleri**

Okur olarak kadına yönelik yöntemin amaçları; erkek yazarların yapıtlarına “kadın” okur gözüyle bakarak bu yapıtlarda sergilenen cinsel ideolojiyi, kadın imgelerini, klişe kadın tiplerini saptamak ve bunların feminist açıdan yorum ve eleştirisini yapmaktır (Moran, 1991:229).

### V.2.2.2. Uygulama Alanları Ve Temsilcileri

Bu tür eleştirinin ilk örneklerini Fransız Simone de Beauvoir'un *La Deuxième Sexe* (1949) adlı yapıtında buluruz. O, bu eserinde, Marksçı bir yaklaşımla ataerki toplumu eleştirirken, bu kültürün içinde kadının dışlandığını, marjinal bir konuma itildiğini gösterir.

Simone de Beauvoir, kadının var olduğunu ve erkekten farklı olarak yaratıldığını, ancak erkeklerin kadın hakkında yazdıkları yazılarla kendilerini daha iyi tanıma şansına sahip olduğunu belirtir. O, modern feminizmin önemli temalarını-tartışma yaratarak-dile getirdi ve erkek dünyasında söz sahibi olunabileceğini kanıtladı.

Kate Millet'in 1970'de basılan *Sexual Politics*'i ve Sandra Gilbert'le Susan Gubar'ın Norton *Kadın Edebiyatı Antolojisi* (Norton Anthology by Women, 1985) ile feminist eleştiri kendini kanıtlamaya çalışır. Bu eleştirmenlerin ortak bir paydada buluşan düşüncelerini şöyle açıklayabiliriz:

- Kesinleşmiş ataerki önyargıları ortaya çıkarmak
- Kadın edebiyatını keşfetmek ve tekrar değerlendirmek
- Edebiyat ve eleştirinin toplumsal ve kültürel içeriklerini incelemek (Uslu, 1993:146)

Millet'in *Sexual Politics*'i Amerika'da en çok okunan ilk feminist edebiyat eleştiri örneğiydi. Yazarın odaklaştığı alan, fikirlerin eleştirisi üzerineydi. Seksi biyolojik olarak tabiatın kurallarını yansıtan bir olay olarak algıladı. Millet, politikanın özünün güce, kontrole dayandığını, en geçerli ve inandırıcı olgunun da toplumda erkeğin hakimiyeti

olduğunu vurguladı. Edebiyatı ise, erkeğin önelediği çoğulcu akılcılığın bir işlevi olarak görür. Onun benimseyip okuduğu D. H. Lawrence, Norman Mailer, Henry Miller ve Jean Genet'in romanlarında, kadına ne gözle bakıldığını, nasıl aşağılandığını göstererek ataerkil düzen hakkındaki iddialarını pekiştirmektedir.

Edebiyat yapıtlarındaki kadın karakterlere yönelik eleştirinin ortaya çıkardığı gerçeklerden biri de erkek yazarların yarattığı klişe iki karşıt tipin varlığıdır. *The Mad Woman in the Attic* adlı üç ciltlik yapıtın yazarları Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar bu konuyu ayrıntılı bir şekilde işleyerek “melek” ve “canavar” tiplerin özelliklerini, kaynaklarını gösterir.

“Melek” tipi ataerkil toplumda erkeğin kafasında yaşattığı ideal bir tip olup erdemleri arasında namusluluk, alçakgönüllülük, uysallık ve masumiyet başta gelmektedir. Bu imge orta çağlara kadar uzanmakta, Dante, Milton ve Goethe'nin eserlerinde işlenmekte, onsekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda kadınlara nasıl bir kişilik ve görevin uygun görüldüğü belirtilmektedir.

“Canavar” tipi ise bağımsızlığına düşkün, çıkarını kollayan, erkeklerin kendisine biçtiği kişiliği benimseyen ve bundan ötürü erkeği ürküten bir tiptir.

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (1991) adlı kitabında bu tiplere ilişkin Türk edebiyatından örnekler göstererek konuya açıklık getirmiştir.

Namık Kemal'in “İntibah” romanında “melek” tipine Dilaşup, “canavar” tipine de Mehpeyker'i örnek olarak gösterir.

Edebiyat yapıtlarında böyle klişe tipler yaratılmasının nedeni ise feministlere göre, kadınların oyuna getirilmesinden dolayıdır. Bu yüzden işe kadınlık ve dişilik kavramlarının ayırımının konulmasından başlanır.

Dişiliğin doğuştan ve doğal bir olgu olduğu belirtilirken, kadınlığın sonradan bilinçle ve kültürle kazanılacağı, ataerkil oyun iki kavramı özdeşleştirmekle oynanır, yorumunda bulunurlar.

Toril Moi'nin sözleriyle “Bu perspektiften bakıldığında, ataerkil baskı, birtakım toplumsal ölçütlerin, tüm dişiler için geçerli olduğunu söyleyerek, seçilen kadınlık ölçütlerinin doğal olduğuna inanılmasını gerektireceğini ve bu ölçütleri kabul etmeyen kadın da hem doğaya hem de kendisine ters düşmüş sayılacaktır” (Moran, 1991: 209) Onun dediği gibi ataerkil düşünce, dişiliğin kadınlık denen bir özü olduğu inancını yaratmaya çalışarak, bu özün masumiyet, uysallık, alçakgönüllülük gibi niteliklerden oluştuğunu vurgular.

Feminist eleştirinin bu ilk evresinde erkeklerin yazdığı yapıtlara, daha çok ideolojik bir tutumla eğilinir ve bu tiplerin edebiyattaki yerine dikkat çekilerek, ataerkil toplumdaki kadınla ortak noktaları belirlenir. Bu eleştiri yönteminde, erkeklerin kadına bakışını, onunla ilgili düşüncelerini ve onu değerlendirişini gözlemleriz.

### V.2.3. Yazar Olarak Kadına Yönelik Feminist Eleştiri

#### V.2.3.1. Amaç Ve Yöntemleri

Feminist eleştirinin bu iç tarzı da amaç bakımından ikiye ayrılır: Birincisi edebiyat tarihindeki kadın yazarları incelerken, ikincisi yeni bir kadın söyleminin olanaklarını araştırır.

Kadın yazarları inceleyen birinci tür eleştiri, “kadınların erkeklerden farklı, kendilerine özgü bir edebiyatları var mıdır? Varsa, evrelere ayrılır mı? Kadın yazarlar arasında bir konu bütünlüğü var mı? Kadınlar, ataerkil düzenin yarattığı koşulları eserlerinde gösteriyor mu?” gibi sorularla uğraşır.

Yazar olarak kadına dönük eleştirinin ilk örneğini *A Room of One's Own* (1924) adlı kitabıyla Virginia Wolf vermişse de feminist eleştiri ününü ancak elli yıl kadar sonra 1975-80’li yıllarda göstermiştir.

Bu eleştiri tarzı, kadın yazarların farklı bir geleneklerinin olduğunu ve bu gelenekten hareketle dünyayı, yaşamı erkeklerden farklı bir şekilde algılamalarının doğal olduğunu, bunun da biyolojik bir ayırmadan kaynaklanmadığını, aksine kadınların tarih boyunca uğradığı baskının bir sonucu olduğunu belirtir. Ayrıca kadınların toplumda bir alt kültürü oluşturdukları, bundan ötürü kadın yazarların romanlarında bu alt kültür yansıması olan yaşantıları, sergiledikleri davranışlar ve savundukları değerler arasında bir birliğin, benzerliğin olduğunu dile getirir (Moran, 1991:234).



Konuyla ilgili Amerikalı eleştirmen E.Showalter'in *A Literature of Their Own* adlı kitabında ve "Toward a Feminist Poetics" adlı yazısında,İngiliz roman tarihindeki kadın yazarları incelediğini ve 1840'tan günümüze kadar ki zaman dilimini üç evreye ayırdığını görürüz:

Birinci evre olan 1840-1880 yılları arası kadın yazarların erkek yazarları taklit ettiği dönemdir. Erkeklerin dünyası içinde ve onların kadınlar hakkındaki varsayımlarını göz önünde tutarak hatta kimi zaman erkek takma adları kullanarak yazmaya çalıştıkları dönemdir.

1880-1920'li yıllar ise kadın yazarların erkek yazarlara öykünmekten vazgeçtikleri, daha bilinçli bir yazma sürecine girdikleri ve yavaş yavaş feminist bir tavırla kadın sorununu, uğradıkları haksızlığı ifade ettikleri bir karşı çıkış, protesto dönemidir.

1920'den sonraki üçüncü dönem ise kadınların taklit ve protestodan sıyrılmaları, kadınsal bir tavırla estetikçi bir kadın edebiyatı oluşturmaya çalıştıkları evredir (Moran, 1991:234).

Kadına yönelik eleştiriyle ilgili birçok kitap yazılmıştır, ama içlerinden en önemlisi *The Mad Woman in the Attic* adlı yapıttır. Gilbert ve Gubar kitabın birinci cildinde on dokuzuncu yüzyılın Jane Austen, Mary Shelley, Charlote Bronte, George Eliot v.b.gibi romancı ve şairleri seçerek, onların ataerkil bir toplumda karşılaştıkları zorlukları, baskıları ve bunlara karşı tepki gösterilirken nasıl bir strateji kullandıklarını ortaya koymaya çalışırlar.

Gilbert ve Gubar kadın yazarların durumlarını incelerken, nasıl ters bir ortamda yazmak zorunda olduklarına dikkati çekerler. Çünkü yazarlığın bir erkek işi olduğu ve hatta yaratma eyleminin erkeğe bahşedilen bir lütuf olduğu, kadının bu işe karışmaması inancı hakimdir. Bu durumda kadının “evdeki melek” rolünü bırakıp bu işe soyunması çok zordur. Duyacağı yetersizlik korkusu, aşağılanma-bir anlamda kendisi için yasaklı bir bölgeye girmesi-kadında bir yazarlık bunalımına yol açması doğaldı. Ancak on dokuzuncu yüzyıldan bu yana kadın romancılar bu olumsuz koşulların doğurduğu hınçla yazdılar,zamanla bunalımlarını atmayı, ataerkil düşüncenin kendilerine dayattığı görevi, rolü redderek, kendilerine özgü - kadınca - bir roman geleneği oluşturmayı başardılar (Moran, 1991: 236).

Kadın yazarlar bu geleneği oluşturmaya çalışırken, ataerkil bir toplumda yaşamının zorluğunu aşmak için kendilerince stratejiler de geliştirdiler. Yapıtın görünen, yüzeysel anlamının altında, toplumca hoş karşılanmayan ve kadınca yönünü anlatan derin bir anlam gizlediler.

Topluma duydukları isyanı aleni bir şekilde ifade edemeyen kadın yazarlar, bunu “kaçık” bir kahraman aracılığıyla dile getirirler. Romanın kadın kahramanı “melek” kadın tipini temsil ederken, deli kaçık kadın da “canavar” prototipine uyar ve her ikisinin de aslında yazarın bölünmüş kişiliğini sergiler. Çünkü yazar kadın, gerçekte ne olduğu ile ne olması istendiği arasındaki bölünmüşlüğü yaşamaktadır ve yapıtın karakterleri bu yaşantıyı anlatır (Moran, 1991: 237).

Kısacası on dokuzuncu yüzyıl kadın romancıların yapıtlarında ortak temalar gözlemlenir, çünkü hepsinde ortak feminist bir öfke, huş vardır. Bu öfke yine benzer stratejiler yoluyla gizlenir ama örtük bir biçimde dile getirilir (Moran, 1991:237).

Yazar olarak kadına dönük eleştiri tarzının kadın söylemine eğilen ve daha kuramsal düzeyde işleyen diğer türünü, Fransa'da gelişen "écriture féminine" olarak tanımlanan, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Monique Wittig gibi feministler dile getirmişlerdir. Kuramlarını Derrida, Lacan'dan etkilenerek psikanaliz, dilbilim gibi alanlarla ilişkilendirirler.

Bu feminist eleştiri türünün amacı, ne erkeklerin yazdığı edebiyat yapıtlarında kadını küçülten, aşağılayan cinsel tutumu ortaya çıkarmak, ne de kadın yazarların tarihini araştırmak, yapıtlarını incelemektir. Amaç kadınlığın kadın söylemiyle bağıntısını kurarak, kadına özgü söylemin özelliklerini belirlemek, kadınlığın kuramını oluşturmaktır (Moran, 1991:237).

Bu kuramcıların kadın söylemini bu denli önemli saymalarının nedeni, kadını baskı altında tutan, ezen Batı kültürünün dil ile olan bağlantısıdır. Erkeğin üstün sayıldığı bu kültürde, onun konumunu sağlamlaştıran sadece din, felsefe değil, aynı zamanda dil olgusunun önemli bir payı olmuştur. Onun için bu dile karşı savaşmak, onun egemenliğini kırmak ve yerine kadınlığa dayanan bir dil olan écriture féminine yaratmak amacındadırlar. Yapıtlarını 1970'li yıllarda yazmaya başlayan Hélène Cixous kuramını Derrida'nın dil konusundaki görüşüne dayandırarak Batı kültürünün diline saldırır. Çünkü Derrida'nın belirttiği gibi Batı kültürü ve dili logocentrism (sözmerkezlilik) denilen yanlış bir anlayışa dayanmaktadır. Onun yerine kadın söyleminin hakim olduğu, logocentric olmayan bir dil

oluşturmaya çalışır. Ancak Batı kültürü sadece logocentric'e dayanmakla kalmayıp ikili karşıtlıkla kendini gösteren ve gücün simgesi olarak görülen *phallogocentric*'dir.

Yerleşmiş değerler sisteminde, üstün bilinen karşıtlığın ilk terimidir. Örneğin ruh/beden, doğa/kültür, yaşam/ölüm, erkek/kadın gibi karşıtlıklarda birinci terim ikincisine üstün sayılır ve ikinci terim kusurlu, eksik olanı, birincinin bozulmuş şeklini ifade eder.

Derrida kavramlarda görülen bu değerler hiyerarşisinin ideolojik sistemin ürünü olduğunu ve kendisinin savunduğu "yapı-sökücülük" yöntemiyle ortadan kaldırılacağını savunur.

Cixous da, Batı kültürünün dayandığı bu ikili karşıtların temelinde yatan etken/edilgen karşıtlığıyla tanımlanan erkek/kadın ikileminin ideolojik bir değerlendirme olduğunu, asla gerçeği yansıtmadığını savunur ve bu görüşü yıkmaya çalışır (Moran, 1991:238-239). Kadınca bir dil söylemi oluşturmanın temellerini arar. Bu yüzden, Derrida'nın logocentrism ve phallogocentric kavramlarını birleştirerek oluşturduğu phallogocentrism kavramını, kendince ölçü sayar.

Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva'nın önerdikleri kadınca dil, ataerkil dili yıkmaya çalışan, ikili karşıtlıklara yer vermeyen, bir başkaldırı dili olacaktır.

Feministler bu özellikleri, dil kurallarına aldırmayan erkek yazarlarda da bulunabileceğini söylerler. Çünkü önemli olan yazarın cinsiyetinden çok metin dilidir.

Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştirinin Hélène Cixous'tan sonraki önemli ikinci temsilcisi Elenie Showelter de dört farklı model belirtir: Biyolojik, dilsel,

psikoanalitik ve kültürel. Biyolojik modelin en uçta olduğunu ve kadının sadece aynadaki gibi yansımaları aksettirse de bunun, onun fizyolojik özelliğiyle ilgili olduğunu belirtir.

Onun öne sürdüğü bir diğer model de linguistikti. Dilin bir farklılık taşıdığını söyler. Eğer kadınlar, erkeklerin konuştuğu dili konuşursa, bir yabancı dili konuşuyorlar demektir. Lisansı sadece cinsellikten (sex) arındırmak yeterli değildir. Çünkü kadınlar erkeklerin dilini kullanmaya devam ederse, zamanla söylemleri yabancılaştırılmış olacak düşüncesindedir. Ancak bu görüşe yapılan itirazlar kadın ve erkek dilleri diye farklı bir dilin olmadığı yolundadır. Bunun için bir kanıt yoktur.

Showalter'a göre psikanalitik model, iki cinsin cinsel farklılığını belirler. Burada en önemli unsurun dişilik kavramının farkını vurgulamak olduğunu belirtir. Bu yaklaşımın en önemli katkısı kültürel model önerisi olup, feminist ilgi alanına giren sosyal konuların belirtilmesi ve bunun yanı sıra kadınlar arasında varsayılan; sınıf, ırk, millet ve tarih farklılıklarını belirleyici unsur kabul ederek, onları zaman ve mekandaki birlikteliklerini sağlamak ve birleştirmek gerektiğini savunur.

Kadın yazarların, ataerkil bir toplumda susturulduğunu düşünen diğer bir feminist yazar da Tillie Olsen'dir. Kadın yazarların çalışmalarını incelemek ve bu çalışmaların üzerine odaklaşmak için-ki bu kadınların geçmişte de sıkça susturulduğunu düşünen yazar, 1978'de, *Silences* (Sessizlikler) adlı kitabını yazar. Bu kitapta kadınların seslerini duymak istediğini, onların yaratıcılıklarının engellendiğini, yaşamlarını sürdürebilmek için uzun saatler çalışmak zorunda olduklarını, onların sessizliğinin asırların sessizliği olduğunu belirtir. Ancak bu sessizliklerinin nedeninin doğum şartları, yanlış sınıf, ırk, cinsellik, okuma-yazmalarının engellenmesi, ekonomik olarak susturulma,

yetişme zamanındaki engellenmeler olduğunu ifade eder. Fakat kadınların sessizliği tercih edişi, baskın(dominant)akımlara bir engel oluşturur. Emily Dickinson'un "eğik gerçek" veya "iç monologlar", Jane Eyre veya Virginia Woolf'un Mrs. Ramsey gibi sessiz karakterlerinde olduğu gibi.

Feministler, tüm kadınların; değişik etnik sınıflardan, kültürlerden, hangi ülkeden olursa olsun hepsinin tecrübelerini araştırırlar.

Annette Kolodny, bu farklılıklardan oluşan zenginliği "playfull pluralism" gibi tabirlerle ifade eder. Çünkü bu yaklaşımlar, onun için zengin bir çoğulculuğu sergiler. Liberal hoşgörü ve farklı disiplinler arasındaki bağlılığın, sanatta hayatın farklılığını birleştireceğini öne sürer.

Farklı yaklaşımlarına rağmen, feminist eleştirmenler şu noktada hemfikirdirler: Erkeklerin baskın olduğu alanları açığa çıkarmak, cinsiyet ayrımı yapıldığını göstermek, edebiyatın kadınlar tarafından keşfedilmesini ve yeniden değerlendirilmesini sağlamak, ayrıca edebi eserlerde yer alan sosyal, kültürel, psikoseksüel içerikli yazıları incelemektir.

Toparlarsak 1970'lerin başından 1980'lerin ortalarına kadar Feminist Edebiyat Eleştirisinin kadın hareketleri içinde geliştiğini ve çeşitli alt dallara ayrıldığını görürüz:

Toplumda kadına verilen rolleri ve edebiyat metinlerindeki kadın tasvirlerini inceleyen Toplumsal Feministler,

Toplumsal çevreye uydurulmak için dışı olarak sınıflandırılmış kadınları araştıran Göstergibilimsel Feministler

Freud ve Lacan'ın dişi cinselliği kuramlarını erkek ölçütleri olmaksızın gözden geçiren ve edebi metinlerde bilinçaltı ve bastırılmış kadın arzuları arayan Psikofeministler,

Kadını, Marksist ölçütlere göre değerlendiren ve çalışan kadını ele alan ,  
Marksist Feministler,

Kadını çeşitli yönlerden (toplumsal, göstergebilimsel,marksist,psikolojik)ele alanlar,

Erkek organı merkezli(phallogentric) eleştiriye karşı kadın organı merkezli eleştiri geliştiren ve cinsellikle metinsellik arasında bağ kuran Sevici Feministler,

Kendilerini erkek merkezli, kapitalist ve beyaz toplumda gören ve soyutlanan Siyah Feministler,

Feminist eleştirmenler, böylelikle, erkek merkezli metinlerin olumsuzluğuyla uğraşmak yerine, kadın merkezli metinlerin olumlu yanlarına dönerek, bu alanda , erkek örneklemlerine, toplumsal çarpıklıkları ve ihmalleri eleştirirler; kadın yaratıcılığını, üslubunu, kadına yönelik edebi türleri, temaları, imgeleri, kariyerleri ve edebiyat geleneğini bulmaya çalışırlar (Uslu, 1993: 147).

Öte yandan Feminist eleştiriye çeşitli eleştiriler de yöneltilmiştir. Myra Jehlen, Spacks, Millet, Showalter, Gilbert ve Gubar gibi kadınlara yönelik düşünen bazı Feminist eleştirmenlerin kadın konusuyla ilgilenmekten estetik beğeni ve değerlendirmeyi kaçırdıklarını ileri sürmüştür. Marksist bir biçimci sayılan Lillian Robinson, içerik, tarih,

ideoloji ve siyasetten kopuk edebiyat değerlendirmesinin mümkün olamayacağını savunmuştur (Uşlu, 1993: 148).

### **V.3. Yorumbilim (Hermenötik) Eleştiri**

#### **V.3.1.Tarihçesi**

Batı kültürünün iki ana kaynağı kabul edilen iki görüş Greko-Latin uygarlığıyla Hristiyanlık dinidir. Greko-Latin geleneğinde sanat doğanın bir yansıması, doğaya öykünmedir. Bu görüşü savunan Aristo ve Eflatun önemli bir yer tutar.

Hristiyanlık ise Antik düşüncenin aksine doğanın Tanrı tarafından yaratıldığını ve bir gün yine onun tarafından yok edileceğini savunur.

Eski Yunanın, 'sanat doğanın taklididir' ifadesinden, nesnelerin, eylemlerin canlandırılmasını kastetmişler, bireysel varlıklardan, durumlardan yola çıkarak, mitlere, değişmeyen idea'lara ulaşmaya çalışmışlardır.

Hristiyanlık dinine göre önemli olan ise, değişik düzeydeki varlıklarla(hayvan, bitki, cansız madde) olay ve olgular arasındaki ilişkiyi anlamak, bunların yansıttıkları kutsal anlamı, gerçeği kavramaktı. Hristiyanlık dini bütün canlı ve cansız varlıkların, Tanrının hikmetini açık veya gizli olarak sakladığını, bu saklı bildiriye çözümlemeye akıl yolunda ilerleyeceğine inanmıştır (Bayrav, 1999: 78).



Nesne ve olayları doğru bir şekilde yorumlamak gerekir. Dünyada var olan canlı ve cansız varlıklar, aslında başka nesne ve olguların birer göstergesi durumundadır. Başka bir şeyin göstergesi olmayan tek varlık ise Tanrıdır.

Anlama, sezme, yarı saydam olanı ortaya çıkarma veya iki olgu arasındaki benzeşmeyi, Tanrının öngördüğü şekilde ortaya koyma şeklinde ifade edilen Yorumbilim köken olarak Yunanca; hermeneuein (yorumlamak) sözcüğünden gelen, bir metni anlamayı veya yorumlamayı konu alan öğretisi olarak tanımlanır.

Aristo, *Peri Hermenias* (Yorum Üzerine) adlı eserinde metin çözümlemeleri üzerinde durarak bir anlamda Yorumbilime öncülük etmiştir.

Yorumbilimin gelişmesinde yukarıda da ifade edilmeye çalışıldığı gibi Yahudilik ve Hristiyanlık dinlerinin büyük etkisi vardır. Romalıların Hristiyanlığı resmi din kabul etmelerinden sonra gelişme olanağı bulan bu yöntem özellikle Ortaçağ'da Kutsal Kilise'nin de etkisiyle kutsal metinleri yorumlamaya ve farklı bir bakışla değerlendirmeye başlamıştır. Ayrıca yorumlamanın belli ilkeler ve tarihsel yöntemle yapılması gerektiğini söyleyen Spinoza'nın katkısını da eklemek gerekir (Uslu, 1993: 89).

Sosyal bilimlerin yorumlama özelliğinden dolayı doğa bilimlerinden ayrıldığını belirten Wilhelm Dilthey (1833-1911) de Tanrının bir yaratılanı olan insanı anlamının yolunun ancak onu tarihsel bir çerçeve içinde değerlendirmekle mümkün olacağını öne sürmüştür. Çünkü insanın kişisel yaşantısı ile duygu ve düşünce dünyası arasında bir paralelliğin, bir orantının varlığından söz eder.

Amerika'da 1950'lerden sonra yaşanan sosyo- kültürel, ekonomik ve siyasi olayların sonrasında değişik akımlar, okullar ve hareketler şaşırtıcı bir şekilde artmıştır. Bunlardan biri de Yorumbilimdir. Aslında Yorumbilimin bu ülkede önemli hale gelmesi, Vietnam Savaşı sürecinde yaşanan olayların bir sonucudur. Özellikle A.B.D.'nin Çin Hindi'ni tekrar ele geçirmek bahanesiyle Vietnam'a asker çıkarması, Sovyetler Birliği'nin misilleme yaparak Çekoslavakya'yı işgali, soğuk savaş rüzgarının tüm hızıyla etkili olması, ülke içinde zenci ayaklanmalarından kadın hareketine, savaş karşıtı gösterilerden üniversitelere o dönemde aktarılan para yardımına kadar pek çok sebep gösterilebilir. O dönemde etkili olan Yeni Eleştiri'nin kendini yenileyememesi sonucu patlak veren toplumsal olaylar bir şeffaflık ve hoşgörünün yerleşmesine neden oldu. Toplumda insanın bütün çabalarının kabullenilmesine, yapının çözümlenmesine yönelik yeni görüş ve düşüncelerin ortaya çıkmasına vesile oldu (Uslu, 1993: 90).

### **V.3.2. Amaç ve Yöntemleri**

Yorumbilim 1960'lardan 1980'lere kadar modern yaşamın kaosunu dile getiren temalar ve görüşlerden biri olarak kendini gösterdi. Yukarıda da belirtildiği gibi Vietnam sürecinin bir yansıması olarak diğer okullar, akımlar ve hareketlerle birlikte ortaya çıkmıştır.

Dilin, edebiyatın veya toplumsal ilişkilerin bir ifadesi olan sözcüklerin veya davranışların taşıdığı anlamı, onun ilişkili olduğu yorumlamayı tanımlayan kuramların genel adıdır Yorumbilim.

### V.3.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri

On dokuzuncu yüzyılda yaşamış olan ve insanı kişisel yaşantısıyla duygu, düşünce dünyasını paralel olarak gördüğünü bunu da tarihsel bir yöntemle açıklamaya çalışan Wilhelm Dilthey Eski Yorumbilimci olarak tanınırken Alman filozof Martin Heidegger'in etkisiyle Yorumbilim değişikliğe uğrar ve Yeni Yorumbilim olarak adlandırılır. Onun Yorumbilime getirdiği yenilikleri şöyle sıralamak mümkündür:

Fenomenolojinin aksine anlamlamaya ağırlık vermesi, Çünkü ona göre anlam çıkarmak yorumlamayı getirir. Diğer bir başarısı Trakl, George ve Hölderlin'nin eserlerini inceleyerek dilsel özelliklerini ortaya çıkarmasıdır (Uslu, 1993: 91).

Martin Heidegger'in Yorumbilimi özellikle 1970 ve 1980'li yıllarda Amerikan edebiyat çevrelerinde etkili olmuştur. O döneme kadar Sartre'ın Varoluşçuluğunun gölgesinde silik bir şekilde az bir izleyiciyle devam ettiği gözlenir.

Yorumbilim, metinle- okuyucu arasındaki ilişkiyi, Martin Heidegger'in tabiriyle yazar faktörünü ön planda tutmadan anlamlamayı, yorum hakkını kullanmayı, önceden görme ve kavramlaştırma gibi sözcüklerle ifade eder. Okuyucuyla metin arasındaki bu etkileşim kişisel ilginin ve görüşün nesnelleştirilmesini veya azaltılmasını gerektirmeyecek bir şekilde gelişir.

Martin Heidegger'in izinden giden diğer bir Yeni Yorumbilimci, Palmer'dir. Ona göre, yazarla okuyucu arasındaki ilişki eleştirel yaklaşımın insana dönük olmasıyla bağlantılıdır. "sözlü edebiyat geleneğini" yazılı edebiyattan daha çok önemseyen Palmer, bu yüzden konuşmayı yazmaya, dinlemeyi okumaya tercih etmiştir. Diğer Yeni

Yorumbilimcilerin (Spanos, Martin Heidegger, Gadamer) yaptığı gibi metinle okuyucu arasındaki ilişkiyi tarihsel bir etkinlik içinde düşünür ve hiç bir edebi eserin tarihsel olayların dışında kalamayacağını belirtir. Dolayısıyla yorumcuların ve okuyucuların da zamandan ve tarihten bağımsız davranamayacaklarını, bu nedenle tarih-dışı bir yorumun pek bir geçerliliğinin olamayacağını öne sürer. Bu yüzden bu yorumbilimcilerin olayları (nesnelere) yorumlarken tarihe çok önem verdiklerini ve okuyucuyu el üstünde tuttuklarını bunu yaparken de sosyo ekonomik tarih anlayışından ziyade dilbilimsel veya bilgi merkezli, tarihsel sorunların dil ve dünya görüşlerinde yarattığı farklılıkla ilgilendiklerini eklemek gerekir.

Yorumbilimin Yeni ve Eski Yorumbilim gibi çeşitlerinin yanında İtalyan yorumbilimcilerden Emilio Betti ve E. D. Hirsch'in çalışmalarını Filolojik Yorumbilim adı altında sürdürdükleri görülür (Uslu, 1993: 92).

Hirsch'in yorumu biraz daha farklıdır. Ona göre anlam yazarın düşüncesidir ve değişmeyendir. Anlamın sabit olması gerektiğini belirtir ve anlamı bir metinde hem belirleyici hem de belirlenen konumunda görür. Çünkü belirsiz bir metinde bile belirsizlikleri saptamak olanaklıdır. Yorum bu noktada işlevsel hale gelir ve bu belirsiz anlamı açıklar. Öte yandan bir yazarın ifade ettiğiyle bilinçaltındaki düşüncelerinin farklı olduğunu söyler, yazarların bu nesnel ve öznel görüşlerinden dolayı anonim eserleri incelemeyi uygun görür. Eser incelemesinde "anlam" ve "önem" kavramlarını ele alır. Bir eserdeki anlam zaman içinde önemli hale gelebilir.

Onun bu iki sözcüğe (anlam ve önem) yüklediği anlam eleştiri anlayışını da belirler. Yorumun amacı anlam, eleştirinin de önem olmalıdır. Yorum anlamı ortaya çıkaracak, eleştiri ise zaman içinde eserin önem kazanmasına neden olacaktır.

Tarihe ve biyografiye de önem veren Hirsch metinsel çözümlenmeleriyle –bu bir yazarın bir veya birden fazla yapıtı da olabilir- diğer yorumbilimcilerden ayrılır. Tarihe verdiği anlam, okuyucunun anlayışını belirleyecek düzeyde değildir, sadece yazar ve metni yönlendirecek bir boyutta düşünür. Çünkü tarih kavramı zamana bağlı olarak değişime uğradığından anlam da değişecektir (Uslu, 1993: 94).

Yorumbilimi farklı bir boyuta taşıyan ve çözümleyici yorumbilim olarak adlandıran Martin Heidegger tarih ve gelenek kavramlarına saldırır, her ikisinin de gerçeği sakladığını, bu yüzden tarihin yıkılarak yaratıcı korunmasının böyle sağlanabileceğini önerir. Birçok bilgi aktarılırken geleneğin gerçeği örttüğünü ve gerçek kaynaklarla, tarih öncesi deneyimleri önlediğini belirtir. Dolayısıyla onun çözümleyici yorumbilimi olumlu ve olumsuz yönleriyle karşımıza çıkar: olumsuz anlamıyla çözümleyicilik, geleneğin etkisinde kalarak gerçek kaynak veya malzemelerin çağdaş bir projede kullanılmasına engel olurken, olumlu yönüyle değerli olan bir malzemeyi koruyarak geleneğin yenilenmesine yardımcı olmasıdır. Günümüz düşüncesini geçmişin gözünden canlandırarak- bir madalyonun iki yüzü gibi- geleneğin çift yüzünü ortaya koyar (Uslu, 1993: 95).

Martin Heidegger'in izinden giden bir diğer Yeni Yorumbilimci de William Spanos'tur. O, çözümleyiciliği felsefenin sınırları içinde ve gerçeğin metafizik yapılarını

tekrar yapılandırılarak ve unutulmuş, saklanmış olanakları ortaya çıkarmak suretiyle yeniden yorum getirmek şeklinde özetler.

Spanos'un eleştiri anlayışında dikkati çeken özellik, metni eleştirmen ve yazarın baskısından kurtarıp okuyucunun bireysel yaratıcı etkinlik ve yorumlarına sunmasıdır. Ona göre metin bir olaydır, dolayısıyla okuyucunun zihninde veya dünyasında geçici bir süreliğine yer alan bir olaydır.

Yeni Yorumbilimle Spanos, edebiyat metinlerini okuma yolunu da gösterir. Ona göre tarih, varlığı edebiyatın hizmetine vermek yerine, edebiyatı varlığın hizmetine sunmuştur. Dolayısıyla yapılan okumaların yanlış okumalar olduğunu söyler, çünkü metinler süreklilik özelliğine sahiptir ve edebiyat tarihi de kalıcı olarak yoruma açık ve sürekli olarak yenidir. Bu tür bir yorumbilimin de edebiyat tarihini ve metinleri yıpranmaz olarak kabul ettiği için, Spanos'a göre "çözümleyicilik" özelliği taşır.

Çözümleyici Yorumbilimin amacı geçmiş, kalıplara sıkıştırmak yerine, bugüne canlı ve yaşayan bir kavram olarak taşımak, tarihçiliğin ve Eski Yorumbilimin ölü diye tabir edilen geçmişe olan bağılıklarını yok etmektir. Çünkü Çözümleyici Yorumbilimcilere göre, bir metin bugünün şartlarında canlılığını korumuyorsa ölü demektir ve okuyucunun elinde çözümleyicilik süreçlerini yaşamıyorsa bugünün koşullarında var olması mümkün değildir.

Spanos 1980'lerden sonra Martin Heidegger'den devraldığı Çözümleyici Yorumbilim kuramını Foucault'dan aldığı görüşlerle zenginleştirir. Böylece varlıkla ilgili görüşlerine bilinç, bilinçlilik, tarih, dil, edebiyat, hukuk, ekonomi, doğa gibi konularda soru sormak suretiyle genişletme olanağı bulur (Uslu, 1993: 96).

1970'li yıllar Yorumbilim hareketinin farklı evrelere ayrıldığı dönemdir. Yapıçözücü Yorumbilim, bir anlamda Fransız felsefeci Jacques Derrida'nın kuramından etkilenir. Derrida'nın Yapıçözücülüğü "söz merkezli" bir sistemdir. Gerçeğin kaynağı olan sözcük hem konuşmanın hem de aklın sözcüğüdür. Bu nedenle insan sesinin varlığı sadece işaretlerden ibaret olan yazıdan daha değerlidir. Dolayısıyla Yapı Çözücü insanı, işaretlerin oyununu ve yorumun canlılığını bildiğinden, gösterenlerin özgür oyunun ve yapının halkalarını izleyerek düşsel kökenli bulguları reddeder. Kısacası Derrida'nın Yapı Çözücülük eleştirisi sözcükler, dil ve retorik üzerine kuruludur denilebilir.

Yorumbilim Yapı Çözücülükten önce dilbilime ve Alman geleneğine dayanırken, Yapı Çözücülükten sonra Fransız Yapısalcılığına yakınlaşır. Bu evrede dil, anlama ve zamana bağlı çalışmalar şeklinde yürütülür. Metinlerle ilgili yorumlar ise mantıksal bir çerçevede ve tarih içinde ele alınır.

Yapı Çözücülük sonrası Yorumbilimi devam ettirenlerden Richard Rorty "yansızlık, nesnellik, uzaklık ve mantıklılık" gibi kavramlara, insanı tarih dışı bir varlık olarak algılanmasına neden oldukları ve özgür iradesini sınırlandırdıkları için uzak durur (Uslu, 1993: 97).

Yorumbilimin eğitim alanında uygulanma şansı pek olmamış, nadiren metin okumalarında kullanılmıştır. Amerika'da Vietnam sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkan Yorumbilim çeşitli alanlarla, özellikle toplumsallıkla olan birliktelik ve disiplinlerarası bir çalışma olanağı yarattığı için önemsenmiştir (Uslu, 1993: 98).

## V.4. Fenomenolojik ve Varoluşçu Eleştiri

### V.4.1. Tarihçeleri

İkinci Dünya Savaşı dünyada korkunç yıkımlara neden olurken, akabinde insanoğlunun başını döndüren bilimsel ve teknolojik gelişmelere de vesile oldu.

İnsanlık atom çağından bilgisayar çağına atlamış ve buluşlar akıl almaz bir hızla ilerlemiştir. Dünyanın kontrolünü elinde tutan iki süper güç, Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyetler Birliği dünyaya meydan okumaktalar. Her iki devletin birbiriyle yarışmasına uzaya yaptıkları yolculuklarla, icat ettikleri aşılarla, elektrik-elektronik alanındaki buluşlarıyla denge durumundadır. Her şeyin hızlı bir şekilde geliştiği bu ortamda unutulmuş bir faktör vardır: İnsan. Çünkü yaşam standartlarının yükseldiği, insanların köyden kente göçünün arttığı ve rahatlığa kavuştuğu, buna olanak veren bilimsel, teknolojik gelişmelere rağmen yalnızlık, hiçliğe doğru kayış, yabancılaşma duyguları da iyice su yüzüne çıkmıştır. Birçok aydın toplumun bu çöküşünü farketmiş ve bir çözüm arayışına girmiştir.

Uzay çağının başlangıcında -1950 ve 1960'lı yıllar- Amerikalı aydınlar içinde buldukları bu ortamdan kaçış diye nitelendirilebilecek bir psikolojiyle Avrupa'da kendisini hissettirmeye başlayan fenomenolojik (olgusal) ve varoluşçu felsefeleriyle ilgilenmeye başladılar.

1950'lerden itibaren bu iki felsefe akımı Amerikan edebi eleştirisini etkisi altına almaya başlar (Uslu, 1993: 75).



#### **V.4.2. Amaç Ve Yöntemleri**

Fenomenolojik ve varoluşçu felsefelerin yer aldığı felsefi eleştirinin başlıca amacı, gelişen teknolojiye ve bilimsel çalışmalara rağmen yalnızlaşan bireyi kalabalıklara karşı tutmak, buna paralel insanın öznelliğini ve değerini doğrulamak, bireysel farklılıkların yakınlığını sağlamak, teknolojinin insana dayatmalarına karşı gelmek, yaratılan kopukluk ve ilgisizlik yerine insan ilişkilerini yakınlaştırmak, kişisel beğenileri ön plana çıkarmak, yeni yeni gelişen Amerikan eleştiri anlayışını zenginleştirip, alternatif eleştirel anlayışlar sunmaktır.

Fenomenolojiye ve varoluşçu felsefeye bağlı çeşitli okulların ortaya çıktığını da eklemek gerekir.

#### **V.4.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri**

1950'lerden başlayıp 1970'lere kadar uzanan süreçte Amerika'da etkin olan fenomenoloji ve varoluşçuluğun başlıca temsilcileri J.Hillis Miller, Paul Brodtkorb, Geoffrey Hartman, Susan Sontag, William Spanos, İhab Hassan'dır.

Fenomenoloji Amerika'daki Cenevre Okulu ve onun en önemli temsilcilerinden olan Georges Poulet'in görüşlerine ilgi duyan J. Hillis Miller'le Geoffrey Hartman'ın sayesinde gelişme olanağı bulur.

Miller, yaptığı araştırmalarda –ki bunların başında Charles Dickens, 19. yüzyıl yazarları, Thomas Hardy gibi ünlüler vardır -onların bilinç durumları üzerinde çalışır. Sadece eserlerini incelemekle yetinmez, mektuplarını, anılarını, güncelerini de araştırma sahasına katar. Bunu yaparken yazarın bir birey olarak hangi özellikleriyle eserinde yer aldığını incelemeye çalışır.

Ona göre Cenevre Okulu, eleştiriye edebiyatın bir türü olarak görürken, eleştirimenin de bir şair veya yazar gibi duygu ve düşüncelerini açıkça belli etmese de eleştirilerini sunarken kendi iç dünyasını yansıttığını ve bundan dolayı tavrının kişisel olduğunu söyler (Uslu, 1993: 77).

1970’lerden sonra yapı-çözücülük anlayışını benimseyen Miller, yazarın farklılık gösteren duygu ve düşüncelere sahip olduğunu söylemesiyle biçimcilerden ve mit eleştirimenlerinden ayrılır.

Cenevre Okulunun Amerika’daki bir diğer temsilcisi Geoffrey Hartman’dır. O, yazarın psikolojik, dinsel, toplumsal ve siyasal özelliklerini bir tarafa bırakarak yazarın “bilincinin bilinci”ni araştırmaya çalışır.

Hartman “bilincin bilinci” tanımlamasıyla, yazarın içindeki kişisel düşünce etkinliklerinin farkına varmasını ve temalaştırmasını kasteder. Bu da edebi bilince ve insanın kendi iç dünyasına yaptığı bir yolculukla olanaklıdır.

Hartman araştırmalarını biçimcilikten uzaklaşmadan, ama felsefi bir çerçeve içinde sürdürür. Eleştiri şeklini genişleterek metin ve temadan hareketle yaşam, insan evrimi, filoloji, yorumbilim, dinsel yoruma kadar her alana yaymak istemiştir. Ona göre

eleştirinin hedefi, metinden hareketle insanı tanımak, onun deneyimlerine erişmek olmalıdır. Bunun da İncil yorumuyla mümkün olacağını savlar. Bu yüzden o dönem etkili olan biçimci eleştiriye karşı çıkar, onu batıl inançtan, puttan ve sapkın düşünceden ibaret sayar.

Hartman'ın insan deneyimine ulaşmak düşüncesi tarihe ve insan düşüncesine dayanır, onlarla eş değerde görür. Bu düşünceleri onu Mit eleştirisinden uzaklaştırır. Bu eleştiri anlayışının ölü imge, simge ve sözcüklerle uğraşmasını saçma bulur. Ona göre edebi değeri olan eserler uygarlığın özünü oluşturur. Araştırmasını birbiriyle ilintili üç alan üzerine kurar:metin tefsiri, estetik ve filolojinin tema veya bilgisel bulguları. Hartman'ın eleştiri anlayışı yapıdan bilince doğru uzanır (Uslu, 1993: 80).

Bu okulun Avrupa'daki temsilcilerinden Georges Poulet de eleştirinin taklide dayandığını, eleştirmenin de yazarı taklit ettiğini öne sürer. Eleştirmenin taklitçiliği de yazarla aynı dili kullanmaktan geçer, hatta her ikisinin akıllarının ortak bir paydada çakışmasıyla mümkündür görüşünü savunur.

Amerika'daki edebi çalışmaların Georges Poulet'in aracılığıyla hız kazandığı ve Avrupa'da etkili bir isim olan Edmund Husserl'in tanınmasına vesile olduğu söylenebilir.

*The Crisis of the European Sciences* (1935) adlı kitabıyla yeni bir felsefi metod oluşturduğunu belirten Edmund Husserl, bilginin temellerini ve bilimsel gerçeğin ölçüsünü idealizmin ve gündelik bilgi olarak tabir edilen emprisizmin ötesinde aramıştır. Kendinden önceki felsefecilerin aksine (Locke bilinci boş bir kağıt, Kant ise evrensel bir zekanın varlığı olarak kabul ederek bunun gruplamalar yoluyla bilince çıkacağını savunur.)

özne-nesne birlikteliğinden söz eder. Özne tarafından tanınan nesnenin ortaya koyduğu deneyimi düşünsel bir tanım olarak görür ve boş bir bilincin olamayacağını öne sürer. Özneye nesnenin çakışmasını da “kasıtlılık” kavramıyla ifade eder. Bu çakışmadan olgusal bir anlam ortaya çıkacak, bu bilgi için değişmeyen evrensel bir öz sağlayacaktır (Uslu, 1993: 75).

Ünlü eleştirmen Sarah Lawall, Cenevre eleştirmenlerinin kuramlarını şöyle özetler. Cenevre Okulu eleştirmenlerinin araştırmalarını edebi türler arasında bir farklılık yaratmadan oluşturduklarını, aynı yazarın farklı eserlerinde bir tek ses aradıklarını, her eseri bağımsız bir bütün saymadıklarını, dili ise saydam bir kavram gibi gördüklerini, incelemelerini tarihsel veya toplumsal bir olaya dayandırmadıkları gibi, yazarın bütün eserlerini incelediklerini, sadece sıradan biyografik eleştiriyle ilgilenmediklerini belirtir.

Genel olarak Cenevre Okulu eleştirmenleri, edebiyatı insan bilincinin bir biçimi olarak görürler ve edebiyatın toplumsal, psikolojik boyutunu görmezden gelirler. Onlara göre eleştirmen yazarın akıl dünyasına girmeli ve daha sonra kendi bilincinden yazarın eserlerinin tümünde ortaya çıkan bilinci kavramaya çalışmalıdır. Dolayısıyla eleştiriye bir başkasının “bilincinin bilinci” olarak algılamışlardır. Bu yüzden bu okulun eleştirmenleri edebi eserlerin biçimsel özellikleriyle ilgilenmezler (Uslu, 1993: 77).

Amerikan eleştirmenleri üzerinde Avrupalı varoluşçu düşünürlerden Martin Heidegger ve Jean-Paul Sartre çok etkili olmuştur.

Sartre, İkinci Dünya Savaşı sonrasında tanınır ve Heidegger'den aldığı görüşleri Amerikalı eleştirmenlere aktaracaktır.

Varoluşçu eleştiri her ne kadar Sartre'la bilince çıksa da aslında bu eleştiri anlayışı yüzyılın başına Sainte-Beuve'ye, Thibaudet'e kadar uzanır. Bölünmez bir bütün olarak gördüğü yapıt ve yazarını anlamaya dayandıran bu anlayış günümüzde de birçok yazar tarafından savunulmaktadır.

Yazarı sadece kendine özgü bir değer veya kendi içine kapanmış bir iç insan olarak görmez, aksine dünyanın (dünya-insanın) bir parçası gibi görür. Dolayısıyla bir yapıtın merkezine yerleşmekle, dünyaya ve yaşama farklı bir bakışla bakmak olanağı sağlar. Bu da sıkı sıkıya, bilinçli olarak kendi sürekliliğine inanmayan, kendi öz değerlerinden bile kuşkuya düşen bir uygarlığın (bir savaş toplumunun) buhranlı dönemine denk düştüğünden yazarın kavgası insanların bunalım ve umutlarını bilincin ışığında yarattığı yapıtla anlamak olmalıdır. Bu eleştiri anlayışını yukarıda da belirttiğimiz gibi Sartre'de, Béguin'de, Maurice Blanchot'da, Georges Poulet'de, Jean-Pierre Richard'da da görmekteyiz.

Hepsini belki de ortak bir noktada buluşturan, dünyanın betimlenmesi, bir yeniden yaratılması olarak tanımlanan yazın sanatında bilinçli bir felsefe oluşturmaları, yapıtlarıyla dünyayı tartışma konusu olarak görmeleridir (Yücel, 1975: 119).

Varoluşçu düşünürlerden Martin Heidegger ve Sartre, Edmund Husserl'in aksine bilgi yerine varoluşu, varlığın bilinç durumunu sorgular. Onların sorgu konularına hümanist düşünce, Tanrı'nın varlığı-yokluğu, keder, doğruluk, hiçlik, geçicilik, ölümsüzlük, rastlantı, gülünç durumlar, özgürlük, yaşamın özü gibi kavramlar girer (Uslu, 1993: 76).

1960'lardan sonra varoluşçu felsefeden Amerika'da Edward Albee ve Norman Miller gibi çağdaş yazarlar da etkilenir. Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Jasper, Sartre, Camus gibi varoluşçu temsilcilere, Kafka, Hemingway, Tillich gibi yazarların da katılması gerektiğini eleştirmen William Spanos belirtir. Neden olarak da varoluşçuluğun ilerleyen dönemlerinde yerini belirleyememiş insan ve hiçlik durumunun devamına, yabancılaşıma, yaşamın anlamsızlığına, ruhsal sıkıntıya, gülünç durumlara, bireysel isyanlara olan yoğunluğu gösterir (Uslu, 1993: 80).

Eleştirmenliğine varoluşçu olarak başlayıp postmodernist olarak devam eden Susan Sontag, olgusalılığı varoluşsal temalarla birleştirir. Ona göre sanat, insan bilincinin dışı vurumudur. O ne insan deneyimiyle ne de var olan siyasal düzenle uğraşır. Nietzsche'nin yolundan giderek tarihsel bilincin oluşumunu ve özgür yaratıcılık edimini engelleyen güçlerle uğraşır. Bu yüzden yapıtları incelerken yorum yapmaktan kaçınır, eleştirinin özgürlüğünden yanadır, toplum içinde olduğu kadar eleştiride de yalınlıktan, özgünlükten hoşlanır.

Varoluşçu felsefe 1960'lardan sonra iki kolda ilerler:

## 1-Hristiyan Varoluşçuluk

### 2-Fransız Varoluşçularıyla Heidegger'i kapsamına alan Estetik Varoluşçuluk

Hristiyan Varoluşçuluk, estetik varlığın özünü araştırır. Hristiyan kahraman olarak tanımlanan varlığın zaman, sonsuzluk, beden-ruh, kötülük-iyilik gibi ikili kavramlar arasında sıkışıp kaldığını öne sürer. Bu yüzden bu hristiyan kahramanın iyi değerlerle-kötü değerler arasında bir seçim yapacağını belirtir (Uslu, 1993: 81).

Hristiyan varoluşçulukla, Estetik varoluşçuluğu birbirinden ayıran tarihe ve geçmişe bakma konusundaki farklılıklarıdır.

Dinsel varoluşçuluk zaman kavramına da farklı bir yorum getirir. Bu görüşe göre zaman insan biçimine girerek geçmiş davranışların bedelini ödemiştir.

Varoluşçu eleştirmen İhab Hasan; Henry Miller, Samuel Beckett gibi bir çok yazarın eserlerini incelerken kültürel ütopyacılık kavramını öne atar. Öte yandan edebiyat eserini incelerken, o eserin yapısının aklın deneyimi, algılama biçimi ve bireyin de kahramanın deneyimi yoluyla dış dünyayla somut veya varoluşçu çakışmayı ortaya koyduğunu söyler. Ona göre çağdaş kurgu sanatında tespit edilen çeşitli özellikler vardır: Şansın ve kara mizahın insanın davranışlarını etkilediğini, insan duygu ve düşüncelerinin herkes tarafından kabul edilen bir kuralı olmadığını, insanın sahip olduğu güdülerin uzun süreli birbiriyle kaynaşabileceğini, ironi ve zıtlık gibi kavramların da süreklilik kazandığını, insanın yaşamında yaşanan en sıradan bir olayın bile sınırlı olacağını belirtir (Uslu, 1993: 82).

Araştırmalarını Sade, Hemingway, Kafka, Genet ve Beckett gibi farklı kültürlerden gelen yazarlar üzerinde yoğunlaştırır. Onların ortak noktası kabul edilen “çaresizlik” kavramını farklı boyutlarıyla incelediklerini ve bu kavramı hiçlik noktasına getirdiklerini öne sürer.

Ona göre edebiyat insan ilişkilerinin sıcaklığını, yakınlığını enerjik bir şekilde ifade etmelidir. Bu yüzden modern ve postmodern tarzların soğuk yüzü ürkütür.

Bir varoluşçu olarak ütöpik bir yaklaşım sergilemiş, tarihe, biyografiye, sosyolojiye sadece bir eleştiri anlayışıyla değil, bilinci açığa çıkarma ve algılama adına yapmıştır.

Bu tavrı edebiyatla eleştiri arasındaki sınırın aşılmasına, eleştirinin de edebiyat gibi bir yaratıcılık özelliğine sahip olduğu anlayışının kabul edilmesine, Cenevre Okulu’nda “edebiyat için edebiyat” görüşünün hakim olmasına vesile olmuştur (Uslu, 1993: 83).

Amerika’da 1950’lerde başlayıp 1970’lere kadar etkisini sürdüren bu felsefi eleştiri anlayışının kökenlerinin Avrupalı Martin Heidegger ve Jean-Paul Sartre’a dayandığını söyleyebiliriz. Varoluşçu eleştiri Amerika’da etkili olan Yeni Eleştiri’nin, savaş sonrası denge yitimine uğramış bir toplumun istemlerini görmezden geldiği için yayılma şansı bulmuş, siyasal görüş bildirmekten öte, mistik, dinsel konularla insanın varlık-yokluğuyla ilgilenmiştir. Bu arada kısa bir süreliğine de olsa akademik çevrede etkili olmuş, ancak bir çok temsilcisinin 1970’lerden sonra farklı eleştirel yaklaşımların çatısı altına girdiğini eklemek gerekir (Uslu, 1993: 85).



## V.5. Chicago Okulu

### V.5.1. Tarihçesi

1930'lardan başlayıp 1940'lara uzanan zamanda Yeni Eleştiri yöntemiyle birlikte ortaya çıkan Chicago Okulu tarih olgusunu bir kenara atarak sadece edebiyat eleştirisine ağırlık vermiştir.

Amerikan edebiyatında aynı döneme denk düşen ve çalışmalarını yürüten bir çok hareket göze çarpmaktadır. Her birinin uğraş sahası farklı olup birbirinin eksik yönlerini tamamlamaya çalışmışlardır.

Chicago Okulu bu dönemde edebiyat çalışmalarının düzenlenmesini isterken, temel olarak kutsal kitabın tefsirini alır. Aslında bu okulun eleştirmenleri Aristo'ya olan bağlılıklarıyla tanınmaktadır. Onun Poetica adlı kitabından sistematik yöntem bilgisi ile araştırmalarını ilerletmek için gerekli önerileri alırlar.

Bu okul bir anlamda Neo-Aristocu (Yeni Aristocu) olarak da tanınır. Çünkü o dönemde gündemde olan biçimci eleştiriden esinlendikleri gibi Aristo'nun yöntemini geliştirerek bir kuram oluşturdukları için bu adla anılmaktadırlar.

O yıllarda Chicago Okulu'nun ve çalışmalarının önem kazanmasında Amerikan üniversitelerinde yapılan edebiyat tarihi ve edebiyat eleştirisi tartışmalarının rolü gösterilebilir. Üniversitelerin edebiyat bölümlerinden bir tercih yapmaları istenir. Bu bölümlerde edebiyat tarihi mi yoksa edebiyat eleştirisi mi yapılacak?Chicago Okulu eleştirmenlerinden Ronald S. Crane, bu tartışmaların netleşmesini ister (Uslu, 1993: 42).

### V.5.2. Amaç ve Yöntemleri

Chicago Okulu'nun eleştirmenlerine göre eleştiri, bütüne, yapıya ulaşmak suretiyle estetik yapıları biçimsel yönden incelemektir. Onlar eleştiriye edebiyattan ayırarak mantığın ölçütlerine dayandırır. Bu yüzden eleştirinin iki boyutu olduğunu kabul ederler: pratik ve kuramsal yön.

Bu eleştirmenlere göre, bir edebi eseri yorumlamak, o eserin amacını ve nedenini bütüne, yapıya dayandırarak ayırırlar. Aristo'nun yöntemini kendilerine temel alan bu eleştirmenlere göre, Aristocu bir yorumcu hem yaratıcı bir şair gibi davranmalı, hem de çalışmalarını değerlendiren bir eleştirmen olmalıdır.

Okulun eleştirmenleri, eserleri incelerken dört ana bölüme ayırırlar ve parçalarla bütünün biçimsel yapısını araştırırlar. Eserlerde olay dizisi, karakter, düşünce ve dil olgularını temel öge seçip çalışmalarını bu ögeler üzerinde yoğunlaştırırlar. Bunu yaparken geleneksel eleştiriyle modern metinlerin eleştirisini kaynaştırırlar (Uslu, 1993: 42).

### V.5.3. Uygulama Alanları ve Temsilcileri

Chicago Okulu'nun oluşumuna katkısı büyük olan ve üniversitelerin edebiyat bölümlerindeki edebiyat tarihi mi, edebiyat eleştirisi mi? tartışmalarını başlatan ve öncü sayılan eleştirmen Ronald S. Crane'dir.

Crane, *Criticis and Criticism* (Eleştirmenler ve Eleştiri, 1957) adlı eserinde yaptığı çalışmaların yanında Yeni Eleştiri'ye getirdiği eleştiriyle dikkati çeker: Ona göre Yeni Eleştiri, dar ve pratiğe dayalı bir eleştiri anlayışını yerleştirmiş, edebi kuramının da fakirleşmesine neden olmuştur.

Herhangi bir siyasal veya felsefi görüşe yakınlık duymayan Crane, çalışmalarını şiir üzerinde yoğunlaştırırken, yapmak istediği şeyin; tek tek, bireysel metinleri yorumlamak ve estetik bir değerlendirmeye tabi tutmak olduğunu ifade eder.

Ona göre iki türlü anlamdan söz edilebilir: tarihsel ve eleştirel. Ancak eserlerin neden ortaya çıkması gerektiğini belirten tarihsel anlamı ikinci plana atar. Onun için önemli olan neyin, nasıl keşfedildiğini gösteren eleştirel anlamdır (Uslu, 1993: 43).

Eleştirel anlamın, bir metnin biçimsel yapısını çözümlenmede önemli bir rol oynadığını düşünür. Öte yandan herhangi bir siyasal veya felsefi düşünceye sempati duymaması, onun, tarihsel anlamı metinlerin sadece oluş ve algılanış aşamalarında, toplumsal, edebi ve kültürel durumları açıklayan bir olgu olarak görmesine neden olmuştur.

Chicago Okulu'nun önemli kuramcılarında biri de Elder Olson'dur. Edebiyatın mimesis (taklit) özelliğinden hareket eder ve asıl amacın –estetik hedefe- giden yolda haz veren güzellikle, öğütsel edebiyatın birlikte bir eğitim sağlamasıdır (Uslu, 1993: 44).

Bu okulun önemli simalarından olan Richard Mc Keon ise eleştiri kuramını dil üzerine kurarak, dilin üç kullanım özelliğine –mantık, retorik ve eleştiri-ye dayandırır. Her

alanın işleniş tarzının farklı olduğunu öne sürer. Eleştirinin edebiyatta, mantığın bilimde, retorik ise siyaset ve ahlakta ele alındığını, her birinin farklı olduğunu belirtir.

Mc Keon'a göre bir eser; bütünsel özelliklerine bakılarak edebiyat, aldığı olumlu olumsuz tepkiler bakımından retorik ve taklitçi (mimesis) özelliğinin olup olmadığına göre de mantık sınırları içerisinde incelenmelidir.

Bu okulun eleştiri yöntemleri 1960'lı ve 1970'li yıllarda Crane'in öğrencisi olan Wayne C. Booth tarafından ele alınır. Öncüleri olan Roland Crane, Kenneth Burke ve M. H. Abrams'ın çoğulcu projelerini inceleyerek kendi görüşlerini katar, genişletir ve çoğulculuğun çoğulculuğu(pluralism of pluralism) düşüncesini ortaya atar. Bu düşünce onu eleştirinin eleştirisi fikrine götürür ve kuramın yöntemsel boyutlarını inceleme fırsatı kazanır.

Booth'a göre eleştirel anlam çıkarma bir eleştirmenin başka bir eleştirmenin düşüncelerini anlaması ve algılamasıyla mümkün olur.

Edebiyat eleştirmeninin yapması gereken şey metinde geçen düşünceleri, etkileri ve değerleri anlamaktır (Uslu, 1993: 46).

Booth da diğer Chicago'lu eleştirmenler gibi metnin biçimsel özelliklerinin keşfedilmesi ve eleştirel düşüncenin biçimlendirilip ortaya konması gerektiğini düşünür. Onun için Booth, yazarların her zaman okuyucudan daha üstün olduğunu söyler. Ayrıca bir eleştirmenin ikinci görevinin yazarın niyetini keşfetmek , hatta anlamının ötesine geçerek kendi çapında bir şeyler katmak olduğunu öne sürer.

1970'lerden sonra Amerika'da etkili olan Yapı Çözücülükle, Okuyucu Algısı kuramlarını da bilen Booth, kendi kuramını geliştirme ve derinleştirme şansı kazanır. Bu okulun kuramını maddeleyerek şu şekilde ifade eder.

Chicago Okulunun tarihten özel olarak yararlandığını, tümevarım düşüncüyü benimsediği için, Hegel'in ve Marks'ın diyalektik düşüncelerini beğenmediğini, çoğulculuğa ilişkin bütün kuramların önermelerine açık olduğunu ve temel aldığı Yeni-Aristocu biçimci eleştiriyi kullandığını ifade eder (Uslu, 1993: 44).

Wayne C. Booth, yukarıda belirlenen kurallara kendisinin belirlediği çeşitli önermeler katar: Eleştiri okullarının kendilerine özgü, özerk sistemler olmasını, edebiyat tarihi incelemesi yapmak yerine, edebi eserlerin eleştirisinin yapılması gerektiğini, tarihi çalışmaların genel eleştiri içinde yer almasını söylerken, "genel eleştiri" yerine "tür" kuramında ısrar eder. Belli ölçütler koymak suretiyle değerlendirmeci eleştiriyi savunur. Öte yandan modern eserler yerine geleneksel yazarların bütün metinlerini inceler ve mimetik, öğütleyici, etkileyici eleştiriye geniş yer verir. O dönemde etkin olan Yeni Eleştiri'nin yetersizliklerini ortaya koyar (Uslu, 1993: 47).

Genel olarak Chicago Okulu eleştirmenleri, bir eserin incelemesini yaparken yorumla eleştiri kavramlarını birbirinden ayırırlar ve tercihlerini eleştiriden yana kullanırlar. Çünkü onlara göre yorum, yazarın anlatmak istediklerinin üstü kapalı ifade edilidir ki bu da anlatımın gerçek anlamdan soyutlanıp gramer, diksiyon ve cümle yapısı üzerinde yoğunlaşmaktır. Öte yandan eleştiri ise, bireysel eleştirinin bütünselliğinin nedenlerini ortaya koyup biçimsel ilkeleri saptadığı için eserlerin biçim ve yapılarını ortaya çıkarmaya yarar.

Bu yüzden Chicago Okulu'nun eleştiri anlayışı, bir eserdeki yapının tamamını içine alan, birleşimleri bulan, düzen ve orantıyı ortaya koyan bir eleştiri tarzıdır. Öte yandan eserin dört ana öğeden oluştuğunu-karakter, olay dizisi,dil, düşünce- kabul eder ve incelemelerini bu yönde yapar. Yeni Eleştiri'yi metinde sadece imge ve sembolleri ele aldığı için eleştirir. Bu arada eleştiriye maruz kalan Yeni Eleştiri'nin temsilcilerinden John Crowe Ransom, Kenneth Burke, Yvor Winters, René Wellek de bu okulun programını özgün olmadığı gerekçesiyle eleştirirler (Uslu, 1993: 47).

Son olarak bu okulun bir kolunun da Yeni eleştiri'yi içine aldığını belirtmek gerekir. Chicago Okulu kısa ömürlü olmuş, eleştirmenleri de geriye hiç bir pratik eleştiri örneği de bırakmamışlardır. Ancak önemli bir katkıları olmuşsa o da bir eseri incelediklerinde siyaseti konu dışına itip, eserin estetik yapısıyla ilgilenmeleri, dinamik bütün ve eserin biçimci yapısını her şeyin üstünde tutmaları olmuştur.

## İKİNCİ BÖLÜM

### I. TÜRK EDEBİYATINDA ELEŞTİRİ

#### I.1. Divan Edebiyatında Eleştiri

“Tenkid” dilimizde, Fransızca “critique” sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. “Eleştiri”, eskilerce “ilm-i nakd” tabiriyle karşılanmış ve *Tahir-ül Mevlevi*’nin Edebiyat Lügatı’nda bu sözcük “nazmın kusurlarını bildiren ilmin adı” olarak tarif edilmiştir. Tahir-ül Mevlevi’ye göre, Tanzimat yazarları, kritik kavramı için, “nakd” kökünden türemiş olan “tenkad, tenakkud, intikad”, Servet-i Fününcular ise “muaheze ve tenkid” kelimelerini kullanmışlardır. Bunların ilk dördü Osmanlıca’da daha önce var olan sözcükler olup “sağlam parayı çürüğünden ayırtetme” anlamında kullanılmıştır. Bu yüzden “tenkid” sözcüğü “tef’ il” vezninde yeni türetilen bir kelime olmuştur. Tenkad ve tenakkud sözcüklerinin kullanım alanı az olmuştur (Ercilasun, 1979: 2).

Batı dillerinde tenkidin karşılığı olarak kullanılan kelimenin kökü, Yunancada hüküm vermek olan “krites”e dayanmaktadır. Aynı dilde “krinein” hüküm vermek anlamına gelirken “kritikos” sözcüğü ise M.Ö. IV.yüzyılda edebiyat hükmü anlamını kazanmıştır (Ercilasun, 1979: 5).

Eleştiri, Tanzimat öncesi Türk edebiyatında var olduğu halde bir tür karşılayacak şekilde kullanılmamıştır. Bunun yerine Divan şairlerinin yaşamıyla ilgili bilgiler o dönemin,

edebiyat tarihi niteliğinde olan tezkirelerde görülür. Tezkire yazarlarının gerek yazarlar gerekse eserleri hakkındaki hükümlerini veya övgülerini ifade etmek için kullandıkları bir terimdir. Edebiyata ilişkin teorik tenkidin bu dönemde olmamasının nedeni, o devirde , hatta Müslüman doğu dünyasında edebiyatta tartışılmaz, katı kuralların var olmasından ileri gelmiştir. Edebiyatın şekliyle ilgili vezin, kafiye gibi ölçüler o derece kesin ve değiştirilmezdir ki bunların üzerinde tartışmak bile neredeyse imkansızdır (Ercilasun, 1979: 34).

## **1.2. Tanzimat Edebiyatında Eleştiri Anlayışı**

Türk edebiyatında eleştiri, bir yazarı veya eseri incelerken karşılaşılan güçlükler şeklinde Tanzimat döneminde ortaya konur. Ancak bu dönemde ortaya atılan görüşlerin bugünkü yazınsal eleştirinin özüne uzak, onun yan özelliklerini ifade eden yaklaşımlar olduğu söylenebilir.

Tanzimatta eleştiri Divan edebiyatına bir tepki olarak doğar. Çünkü bu dönemle birlikte Batıya bir yönelme söz konusudur. Bu dönemin eleştirisini iki temele dayandırmak mümkündür. Eskinin reddi ve yeninin yaratılması. Tanzimatçılar eleştiri ve edebi görüşlerini bu iki prensip etrafında toplarlar. Onların yeni bir edebiyata duydukları ihtiyaç, eski edebiyatın prensiplerini ve hayat görüşlerini eleştirmekle başlar. Böylece yeni bir eleştiri anlayışı başlamış olur (Ünlü, 1997: 90). Tanzimatçıların eleştiri anlayışlarını iki başlıkta toplamak mümkündür:

- 1- Yazınsal sorunlar, tartışmalar ve eleştiriler,



## 2- Yazarlar ve eleştirdikleri,

Tanzimat edebiyatında ilk tartışma “dil” üzerine olup Şinasi tarafından *Tasvir-i Efkar* gazetesinde yayımlanır. Daha sonra yine Şinasi'nin Fatin Tezkiresi'nin dil yanlışlarını düzelterek tezkirelerin nitelik bakımından yetersizliklerine değinmesi ve yazıların bilimsel açıdan değerlendirilmesini belirtmesiyle nesnel eleştirinin ilk tohumları atılmış olur.

Bu dönemde tartışılan diğer bir konu ise , yenilik ve değişikliklerin zaman zaman tepkiyle karşılanmasıdır. Çünkü geleneklere bağlı bazı şair ve yazarların yenilikleri gerçekleştirmede sorun yaşamaktadır. Dönemin, Namık Kemal, Ziya Paşa, Ahmet Mithat gibi öncülerinin yapmak istedikleri ilk şey, Divan edebiyatını yıkıp yerine yeniyi, çağdaşı koymaya çalışmak ve yazınsal türlere yenilik katmaktır. Ziya Paşa'nın *Hürriyet* gazetesindeki “Şiir ve İnşa” makalesi, Namık Kemal'in “İntibah önsözü”, “Mukaddime-i Celal”, “İrfan Paşa'ya Mektup” ve “Bahar-ı Danış” çevirisi yenilik çalışmalarına örnek gösterilebilir. Özellikle Namık Kemal'in Divan edebiyatını yeren “Lisan-ı Osmaninin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülahazatı Şamildir” adlı yazısı dikkat çekicidir (Ünlü, 1997: 91).

Tanzimat'ın Batı'ya yönelik çabaları; çeviriler, yazarlarla ilgili inceleme ve eleştirilerle birlikte, özellikle 1880-1886 yılları arasında edebi tür ve akımlarla ilgili Ahmet Mithat, İsmail Hakkı, Beşir Fuat ve Nabizade Nazım arasındaki tartışmalarla ivme kazanır.

Eski-yeni kavgasında da yenilikçilere karşı çıkan Muallim Naci yenilikçileri öykünmekle yani taklitçi olmakla suçlamıştır.

Tanzimat edebiyatında tartışılan diğer bir konu da “dil” olmuştur. Öncülerden Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa Osmanlıca olan edebiyat diliyle, halkın konuştuğu dil arasındaki farkların ayırımına varmışlar ve eserlerinde bu ayrımı göz önünde bulundurmuşlardır.

Ziya Paşa'nın 1868'de yazdığı “Şiir ve İnşa” adlı makalesiyle Namık Kemal'in “konuşma ve yazma tarzları o kadar ayrılmıştı ki ikisi ayrı birer dil kabilindedir.” sözleriyle tiyatro oyunlarındaki konuşma dili bu bilinçli yandaşlığın güzel örneklerini oluşturur (Ünlü, 1997: 93).

Dil öğretimine ilişkin tartışmaların devam etmesi edebiyat kuramlarını içeren kitapların basılmasıyla hızlanır. Bu dönemde dile ilişkin çalışmalar fesahat ve belagat bazında hızlanır. Öte yandan eski edebiyatı , Osmanlıca'yı savunan Elhac İbrahim Efendi'nin Arapçayı savunması, Ahmet Mithat Efendi'nin Osmanlıcanın kendine has bir dil olduğunu söylemesiyle tartışmalar büyür. Aynı yıllarda Recaizade Ekrem'in *Talim-i Edebiyat* (1879) adlı yapıtına karşı eleştiriler de artar ve her iki görüş çerçevesinde düşünceler üretilir.

Dille ilgili ilk tartışmalar Arapça ve Farsça'dan alınan sözcük ve tamlamaların kullanım ve yazılışları üzerine çıkmıştır. “Mebhuset-ün anha Meselesi”, *Tasvir-i Efkar* ile *Ceride-i Havadis* arasında aylarca sürecektir tartışmalara dönüşürken Türk edebiyatında dil ve eleştiri konularındaki ilk olumlu işaretler sayılır. Bu tartışmalarda Şinasi, adı geçen sözcüklerin doğru kullanımlarını belirtmiş, bu tavrıyla eleştiriyi “hiciv” (yergi, taşlama) özelliğinden kurtarıp ona değerlendirme niteliği kazandırmıştır. Bunun dışında 1831'de yayımlanmaya başlayan *Takvim-i Vakayi*'de resmi dilin yalınlaştırıldığı, *Tercüman-ı Ahval*'de

halkın konuştuğu dilin savunulduğu görülür. Bu yaklaşımlar yalınlaşmaya doğru ilk adımların atıldığı örnekleridir.

Namık Kemal'in "Bahar-ı Daniş" önsözünde Osmanlıcadaki sözcük, tamlama ve sanatlı anlatım biçimlerinden yakınması yeni sözlük çalışmalarına bir başlangıç teşkil etmiştir. Tanzimattan önceki sözlüklerin tamamı Arapça ve Farsça sözcüklerin Türkçe karşılıklarını gösteren manzum ya da düzyazı şeklindeki yapıtlardır.

1782'de Mehmet Efendi'nin *Lehçet'ül-Lügat'ı*, Ahmet Vefik Paşa'nın *Lehçe-i Osmani* (1876) ve Muallim Naci'nin *Lügat-i Naci* (1890) adlı sözlüğüyle ilk defa Türkçe adıyla 1900'de Şemsettin Sami tarafından yayımlanan *Kamus-i Türki* adlı sözlüğü, sözlük alanında yapılan önemli çalışmalardır (Ünlü, 1997: 94).

Tanzimatçıların tartıştıkları bir diğer konu Osmanlıcadaki kuralların saptanması gerekliliğidir. Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşa*, Cevdet Paşa'nın *Belagat-ı Osmaniyye*, Rezaizade Ekrem'in *Talim-i Edebiyat* adlı çalışmalarında Arapça, Farsça ve Türkçe'den ibaret karma bir dil olan Osmanlıca'nın Türkçe sayılamayacağı tezi ağır basıyordu.

Bunun dışında alfabe ve imla ile ilgili öneriler de ortaya atılır. Ancak çalışmalarını yoğunlaştırdıkları diğer bir alan da şiiirdir. Onların şiiirle ilgili yorumları, şiiirin temel ilkelerine bakışlarını ortaya koymak bakımından önemlidir.

Tanzimat şairleri, Divan şiiirinin yüzyıllarca süren etkisinin kırıldığını, artık çağın estetik dünyasına yanıt veremediği görüşünde birleşmişlerdir. Bu yüzden Namık Kemal'in

Divan şiirini eleştiren “Lisan-ı Osmani’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir”, Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa” makalesi; Recaizade Ekrem’in *Talim-i Edebiyat, Takdir-i Elhan, Zemzeme* adlı yapıtlarında öne sürdükleri yenilikçi düşünceler bu konudaki çalışmaların niteliği açısından önemlidir.

Bu dönemin önemli temsilcilerinden Beşir Fuat’ın Menemenlizade Tahir’le yaptığı “gerçek-hayal” tartışması şiire yeni bir boyut kazandırır.

Menemenlizade Tahir’e göre şiiri şiir yapan öğeler hayal, teşbih, istiare gibi gerçeği süsleyecek öğelerdir. Beşir Fuat ise bunlara tamamen karşı olmamakla birlikte gerçeğe uygun olmalarını ister.

O. ÖnerToy *Edebiyatımızda Eleştiri* adlı kitabında bu tartışmanın şiiri oluşturan başka öğeleri de içine alıp genişleyerek sürdüğünü belirtir. Bu arada Beşir Fuat’ın, Namık Kemal’in, Abdülhak Hamit’in, Recaizade Ekrem’in şairliklerini değerlendirdiğini de sözlerine ekler (ÖnerToy, 1980: 45).

Şiirle ilgili tartışmalar zaman zaman ölçü, uyak bağlamında devam etse de bu ölçütlerin şiir için yeterli sayılmayacağı görüşü hakimdir (Ünlü, 1997: 97).

Divan şairleri, İran edebiyatından aldıkları ve (açık-kapalı) hece değerine dayanan aruz ölçüsünü şiirlerinde kullanmış, parmak hesabına dayanan hece ölçüsünü benimsememişlerdir. Tanzimat şairleri aruzu yadsımamışlar ama asıl kullanılması gereken hece ölçüsü olduğunu belirtmekle yetinmişlerdir. Çünkü hece ölçüsü istenilen ahengi

aruz da Türkçe sözcüklerle uyuşmuyordu. Aruzu isteyenler şiirde müzik ve uyum arayanlar heceyi isteyenler de Türkçeyi ve yalınlığı tercih edenlerdi.

Bu konuda, Ahmet Cevdet Paşa, hece ölçüsünü “Türkçe şiirlerin tabii vezni” diyerek savunurken, Namık Kemal, aruzun şiiri doğallıktan uzaklaştırdığını ama hece ölçüsünün de sadece şarkı, destan gibi türlerde uygulanabileceğini öne sürer. Dolayısıyla ölçü-vezin konusunda muhtelif görüşler ortaya atılır. Bu konuyla bağlantılı tartışılan diğer bir olay ise uyak meselesidir. “abes (se), muktebes (sin)” sözcüklerinin uyak sayılıp sayılmayacağı hususu ünlü uyak tartışmasını başlatır ve edebiyatta önemli bir yer tutan bu tartışmaların sonunda uyağın Rezaizade Ekrem’in belirttiği “göze göre değil, kulağa göre” yapılması görüşünün benimsenmesine yol açmıştır (Ünlü, 1997: 98).

Önertoy, bu tartışmanın nasıl başladığını şöyle anlatıyor:

Kulağa-göze göre kafiye tartışması Hasan Asaf adlı bir gencin Malumat'ta (7 Kasım 1895) yayımladığı Burhan-I Kudret adlı şiiri ile başlar. Genç şair, bu şiirinin bir beytinde aşağıda görüleceği gibi, ‘muktebes’ ile ‘abes’ kelimelerini kafiye yapmıştır:

Zerre-I nurundan iken muktebes

Mihr ü mehe etmek işaret abes

Gazetenin başyazarı Mehmet Tahir, şiirin eleştirisini yaparken sözü kafiye getirerek ‘abes’ ile ‘muktebes’ kelimelerinin yapılamayacağını belirtir. Bunun üzerine Hasan Asaf dergiye gönderdiği yazısında kendisini savunur. (Ha! Hem de ‘abes’ ile ‘muktebes’ kafiye edilmez denilmiş! Edib-I müşarünlehy atufetlu Ekrem Beyfendi hazretlerinin ‘Kafiye sem’ (kulak/işitme) içindir, basar (göz/görme) için değildir’ diye irad buyurmuş oldukları hikmet-I edebiyeyi bizzat işitmişimdir... Bu yazıya Malumat’ın başyazarınca kafiyenin önemini belirten bir cevap verilir...Hasan Asaf’ın verdiği cevapta adı geçmesi nedeniyle tartışmalara katılan Rezaizade Ekrem, bu yazıya aynı dergide ‘Sanat Müşkil ise de Muaheze de Asan Değildir’ başlıklı bir yazı ile cevap verir... (Önertoy, 1980: 60)

Tanzimat edebiyatı döneminde “uyaksız” şiir yazma bağlamında da görüş ileri sürülmüştür:

Namık Kemal, şiir yazmaya engel olduğu için, uyaksız, yalnız ölçüyle şiir yazma çığırını açmak düşüncesini belirtmişse de; Ziya Paşa'nın, hece ölçüsüyle uyaksız yaptığı Tartuffe çevirisini düzyazıya yakın bulmuştur. (Ünlü, 1997: 99)

O. ÖnerToy, *Edebiyatımızda Eleştiri* adlı eserinde, bu dönemde öykü-roman ayrımına gidilmediğini belirtir. İlk ayrımı yapan yazar Nabizade Nazım'dır. Bu konudaki görüşleri şöyledir: “Roman bir vakanın alettafsil hikayesidir ki aza-yı vaka ile eşhas-ı vukuat üzerine kariin teveccüh ve hissiyatını celp ve ceme her şeyden ziyade dikkat olunur. Hikaye ise, vakanın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir” (ÖnerToy, 1980: 99).

Bu dönemde roman-öyküyle ilgili görüşlerini, eserlerin önsözlerinde yer aldığı ve romanın niteliği- roman yararlıyı gözetmeli mi?, gerçekçi olmalı mı?- türünden sorulara yoğunlaştığı söylenebilir.

Tanzimat döneminde yapılan önemli bir diğer yenilik, romantiklik-gerçeklik ayrımının ilk defa Beşir Fuat tarafından ortaya konmasıdır. Victor Hugo'nun biyografisini dilimize çeviren ve Emile Zola'yla birlikte kendi yazarlarımızı değerlendiren Beşir Fuat ilk eleştirel tarzı da başlatmış oluyordu.

Yazılarında gerçekliği ve Emile Zola'yı savunan yazar, Divan şairlerini klasik, Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'yı da romantik sayıyordu.

Ahmet Mithat Efendi ise, Emile Zola ve A. Daudet gibi yazarların görüşlerini eleştiriyor, onların sadece insanlığın kötü yanını yansıttıklarını, iyilik, güzellik gibi kavramları romantiklik saydıklarını, çirkinlikleri gerçeklik olarak görmenin yanlışlığını ifade ediyordu.

Nabizade Nazım da *Karabibik* romanının önsözünde benzer görüşleri öne sürmüştür (Ünlü, 1997: 102).

Bu dönem yazarlarının ilgilendiği bir diğer alan da tiyatro olmuştur. Özellikle Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra Avrupa'dan getirilen ve Gedikpaşa Tiyatrosu'nda oynatılan oyunlar kimi zaman övgüyle karşılandığı halde, Türk milletinin gelenek-görenekleriyle örtüşmeyen yönleri de eleştirilmiştir. Tartışma ve eleştiriler bununla sınırlı kalmamış, Ortaoyunu gibi geleneksel oyunlara da yöneltilmiştir. Namık Kemal "Mukaddime-i Celal" de tiyatro üzerine şunları söyler:

Yeni türlerin ortaya çıkışından beri edebiyatta üç yeni şube oluştu ki biri siyasal makale, biri roman, biri tiyatro'dur. Bir ulusun anlatım gücü edebiyat ise, edebiyatın canlı anlatımının simgesi de tiyatrodur. Tiyatro aşka benzer. İnsanı hazin hazin ağlatır. Fakat verdiği şiddetli üzgülerde bir başka tat bulunur. Tiyatro cihanın aynıdır. İnsanı doya doya güldürür. Fakat anımsattığı tuhafıklar bile insan doğasının güçsüzlüğünü gösterdiği için uyanıklarda gülerken ağlamak için istekler doğurur.

Tiyatro eğlencedir, fakat eğlencelerin en yararlısıdır. Çünkü istekleri bildiriminde, görmeyi dinlemeye ortak ettiği için fikir ve vicdana iki araçla etkisini icra eder.

Onun, öncelikle tiyatro için istediği şeyin, "oyuncuların dillerini düzelterek tiyatro yazan saygın yazarların söz paralamaktan vazgeçmeleridir" (Önertoy, 1980: 76).

Eleştiri konusu yapılan bir diğer eser Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı oyunudur. Şinasi'nin bu eseri *Ceride-i Havadis*'te "kocakarı masalı" diye nitelendirilir. Bu dönemde

eleştirilen diğer tiyatro eserlerinden Namık Kemal'in "Vatan yahut Silistre'si", Rezaizade Ekrem'in "Vuslat"ı Mizan gazetesinin sahibi Mehmet Murat tarafından eleştirilmiştir.

Tiyatro konusunda bu dönemin en verimli sanatçısı Abdülhak Hamit olmuştur. Manzum, mensur veya karışık bir tarzda yazdığı oyunlarında Hamit, amacının "oyunların oynanmak için değil, okunmak için yazdığını söyler" (Ünlü, 1997: 104).

Sonuç olarak denilebilir ki Tanzimat döneminde eleştiri, önce dil, ardından da edebi türler üzerinde yoğunlaşır.

## **I.2.1. Yazarlar Ve Eleştirileri**

### **I.2.2.1. Şinasi**

Tanzimat döneminin ilklerine imza atmış olan Şinasi, Divan edebiyatının son tezkirelerinden biri olan Fatin Tezkiresi'nin imlasını düzelterek eleştiriyle ilgili görüşlerini ifade eder. Ortaya koyduğu bu ilkeler, "çağdaş edebiyat tarihi yazımı" için önemli yenilikler sayılmıştır. Ona göre, tezkirelerde edebiyatla ilgili görüşlere yer verilmeli, şairlerin kimliklerinden çok, gerçek yazınsal değerleri önemli olmalıdır. Şairlerin çeşitli yönlerini gösterecek yararlı yapıtları belirtilmelidir. Yanlış örnekler alınmamalıdır. Fatin Tezkiresi'nin düzeltmelerini yaparken dil ve eleştiriye dair bazı formüller ortaya koymuşsa da bunlar keşfedilmiş fikirler değildir. Bununla beraber, onun edebiyat ile ahlakı birleştiren ve edebiyata kendi dışında bir amaç gösteren "Fenn-i edeb bir marifettir ki insana haslet-amuz-i edeb



olduğu için edeb ve ehli edib tesmiye kılınmıştır.” formülü, Namık Kemal’den itibaren bir edebiyat prensibi olarak sık sık tekrarlanmıştır (Emil, 1979: 443).

Ömer Faruk Akün “Şinasi’nin Fatin Tezkeresi Baskısındaki Yeni Biyografik Bilgiler” adlı makalesinde, Şinasi’nin Fatin Tezkeresi’ne getirdiği yeniliklerin edebiyat tarihi bakımından en faydalı ve en önemli yönünün hal tercümeleleri üzerinde yapmış olduğu ek ve değişikliklerin oluşturduğunu belirtir.

“Hatimetü’l-eş’ar” müellifi, neşr edileli henüz bir buçuk sene kadar olmuşken, eserinin yeni baskısını hazırlamak ve üzerinde malumat bakımından bir takım ilave ve düzeltmelerde bulunmak lüzumunu hissetmişti. Bu maksadla gazeteye anket mahiyetinde bir ilanda kendisine, haberdar olamadığı ve bu sebeble kitabında yer veremediği şairlerin hal tercemeleri ile şiirlerinden örnekler gönderilmesini, kaydettiği biyografik bilgilerde olabilecek hata ve noksanların bildirilmesini, örnek olarak derc ettiği parçaları değiştirmek arzusunda olanlarında başka manzumelerini yollamalarını istiyordu” (Akün, 1965: 277).

Şinasi’nin *Şair Evlenmesi* adlı tiyatro oyunuyla ilgili *Ceride-i Havadis* gazetesinde çıkan eleştirilere verdiği yanıtlarından çıkarılacak önemli fikirler mevcuttur (Ünlü, 1997: 104).

#### **I.2.2.2. Namık Kemal**

Tanzimat’ın gerçek anlamda ilk eleştirmenidir. Onun eleştiri eserleri arasında; *Lisan-i Osmani’nin Edebiyatı hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir*, *Tahrir-i Harabat*, *Takip*,

İntibah ve Celal Mukaddimleri, Bahar-ı Daniş Mukaddimesi, Talim-i edebiyat Üzerine Bir Risale sayılabilir. Bu eserlerinde Namık Kemal edebiyata ilişkin görüşlerini, eleştirilerini ve önerilerini dile getirmiştir. Bu düşüncelerini şöyle sınıflandırmak mümkündür: Eski edebiyatı tenkid, yeni edebiyatın yeni edebi türlerin müdafaası.

Namık Kemal, eski edebiyata karşı eleştirilerini üç noktada toplar: Dil, hayal sistemi, edebi sanatlar. Eski şiirin süslü olduğunu, seci ve uyak sistemi yüzünden bu şiirlerden mana çıkarmanın güçlüğü, yazı dilinin konuşma dilinden ayrılarak anlaşılmaz bir hale geldiğini söyler. Divan şiirini okurken de insanın kendisini gulyabaniler aleminde hissettiğini belirtir (Ercilasun, 1979: 45-46).

Yeni edebiyatın müdafaasını yaparken bunu iki temele dayandırır: Sosyal fayda fikri, edebiyatın hakikate, tabiata ve akla uygun olması.

İstedığı edebiyatın vasıflarını belirtmeden önce sözün ve dilin öneminden bahseder: “İnsan dünyada bir ad bırakmak ister, ve bunu eserle gerçekleştirir. Söz, anlaşma vasıtasıdır.” Namık Kemal sözün ebediliğinden başka özellikleri üzerinde de durur. Ona göre, söz fikir aşılama niteliğine sahip olmalı, milletin hüsn-i terbiyetine hizmet etmelidir. Bu yüzden bazen kılıçtan bile tesirli olur. Milletin eğitilmesine, fikirlerin gelişimine yardımcı olur. Çünkü fikir, dilin olgunluğu nispetinde gelişir.

Görüşlerini bildirmeye devam eden Namık Kemal, bizdeki hikayeleri Avrupadakilerle mukayese ederek yetersiz bulur. Bizde hikaye, edebi mahsullerimiz arasında en eksik türdür. Dilimizde lezzetle okunacak hikayelerin sayısı belki üçü bile bulmaz. Batı

dillerinden aldığımız romanlar çoğu zaman fena tercüme edilmiş, milli hikayeler ise ne kadar fena yazılmışsa birkaç kat da fena düşünülmüştür (Ercilasun, 1979: 47-48).

Namık Kemal'in tenkit anlayışı- denilebilir ki- tek yönlüdür. O, bir eseri eleştirmeyi onu sadece kötöleme, batırma şeklinde kabul eder. Zaten bu anlayışını en iyi belgeleyen şey kendisinin, "critique" kelimesini Türkçe'ye "muaheze"sözcüğüyle aktarmasıdır. Bilindiği gibi "muaheze"nin sözlük anlamı çıkışma, azarlama, kınamadır. Öte yandan, *Harabat* için yazdığı tenkit denemesini *Tahrib-i Harabat* olarak adlandırması onun tenkidi tek yönlü anlamakta olduğunu açıkça belgeler. *Takib* 'den alınan şu cümleler, Namık Kemal'in bu tutumuna örnek gösterilebilir:

"Geçmişte her ne yazılmış, her ne söylenmiş ise velev ki kurallara, akla, tabiata, insanlığa aykırı olsun, kıyamete dek bizde makbul olup gidecek mi?..."

Kulunuz ölçülü söz söyleyebilirim, şu kadar var ki dilimizde ölçülü olarak gördüğüm şeyler içinde, münacaat ve naatlardan başka şiire pek az söz buluyorum; bu yüzden adı gerek Harabat gerek 'encümen-I daniş' olsun şiirden oluşan Türkçe için öyle 'seçki' düzenlenmesini akılcıca olanaksız ve şimdi zararlı sayanlardanım" (Ünlü, 1997: 106).

İrfan Paşa'a Mektup başlıklı yazısı dışında Namık Kemal'in hiç bir tenkit ve tartışma örneğinde, olumsuz yönlerin yanında olumlu yönlere de dokunma alışkanlığı pek göze çarpmaz. Bu nedenle onun Türk edebiyatında tenkit türünün de öncüllerinden biri olduğunu kabul etmek insafılık olur (Kutlu, 1981: 33).

### I.2.2.3. Ziya Paşa

Tanzimatçıların eskiyi reddetme ve edebiyatı batılılaştırma çabaları cemiyetimizde bir düalizmin doğmasına neden olur. Zevkleri ve zihniyetiyle eskiye bağlı,ama Tanzimat'ın edebi faaliyetleri içinde yer alan Ziya Paşa'nın tenkid eserlerinde eski-yeni çatışması açık olarak görülür. Şiir ve İnşa makalesinde devrine göre oldukça yeni ve ileri görüşler öne sürerken, Harabat adlı antolojisinin manzum önsözünde de Divan şiirini savunmuştur.

Şiir ve İnşa makalesinde, bizim asıl edebiyatımızın Divan şiiri veya nesri değil, halk şiiri olduğunu söylemekle devrini aşan bir görüş ortaya koymuştur. O dönemde halk şiirine yöneltilen eleştirilere rağmen Ziya Paşa, onun değerini anlamıştır. Ancak bu düşüncelerini geliştirmek yerine Harabat'ta Divan şiirine döner ve onu tercih ettiğini söyler.

İlk edebiyat antolojisi olma özelliğinde olan *Harabat* 'ta Ziya Paşa, Divan şairlerini över. Burada şairliğin şartları, şiirle ilgili umumi yargılar, Osmanlı Türkçesinin doğuşu gibi konuları işlemiş, Osmanlı şiiri hakkında hükümler vermiş, İran ve Arap şairleri hakkındaki görüşlerini ifade etmiştir (Ercilasun, 1979: 55).

### I.2.2.4. Beşir Fuat

Beşir Fuat biyografik eserleriyle Tanzimat tenkidinde önemli bir yer tutar. O edebiyatta realizmden ilk olarak bahseden, realizmle naturalizm hakkında ilk temel bilgileri aşıl原因an eleştirmendir. İlk biyografileri yazan: Emile Zola,Alphonse Daudet, Charles

Dickens, Gustave Flaubert gibi batılı yazarlardan, memleketimizde ilk defa söz eden yine o olmuştur. Onun üzerinde durduğu belli başlı meseleleri şöyle sıralayabiliriz: Dil, edebiyat, güzellik, edebi meslekler ve edebi şahsiyetler.

Tanzimat devrinin bu ilginç aydınının 1302/1886-1887'de yazdığı, Türkçedeki ilk tenkitli biyografi olan ve romantizmi eleştirerek natüralizmi Türk okuyucusuna tanıştıran *Viktor Hügo* ile 1304/1888-1889'da yayımlanan dini ve felsefi fikirlerini aktardığı *Volter* başlıklı iki biyografisi iki büyük tartışmaya öncülük etmiştir.

Beşir Fuat Viktor Hügo adlı kitabında "hayaliyun" adını verdiği romantizmden ve romantiklerin önderi olan Victor Hugo'dan söz eder. Fakat bir doktor olarak her zaman gerçeklerin tarafındadır. Öyle ki intihar ederken bile gerçeğe hizmet amacıyla bütün izlenimlerini kaleme alır ve vasiyetinde cesedini otopsi yapılmak üzere hastaneye bağışlar. Bu yüzden romantizmin karşısında "hakikiyun"u, yani realizmi yüceltmesi çok doğaldır.

Eleştirilerini sanatkarın devriyle olan münasebetleri hakkındaki düşünceleri bildirerek pekiştirir (Okay, Tarihsiz: 138).

O, Victor Hugo'nun romantikliğiyle edebiyatımızı etkilediğini; Emile Zola'nın gerçekçiliğinin ise deney ve gözlem yoluyla, edebiyatta gerçeklerin yansıtılacağını savunmuştur. Beşir Fuat Viktor Hügo'da natüralizmden söz etmez. Orhan Okay bunu Beşir Fuat'ın aradaki farkı o zamanki Osmanlı okuyucusuna belirtmeyi lüzumsuz bulduğu şekilde açıklar (Okay, Tarihsiz: 148).

Onun eleştirilerinin temelini “yansızlık”, “konu dışına çıkmama”, “karşı yazarı küçültmeme”, “okura yararlı olma” gibi düşünceler oluşturur.

Fethi Naci *Roman ve Yaşam* adlı eserinde Beşir Fuat üzerine şunları belirtir:

Beşir Fuat, bilimin ve felsefenin zaman içinde yer alan bir araştırma ve eleştirme sürecine dayandığını; hakikate, bu çabaların art arda gelişiyile; mantığa, deneye ve gözleme dayanan görüşlerin karşılıklı etkisi ve çatışmayla adım adım yaklaşıldığını kavramıştı. Bundan ötürü, şuradan buradan seçilmiş fikirleri önemsemeyip felsefe ve bilim alanında temel uğrakları ve çığırını ilk olarak net bir biçimde ele alarak birbirleriyle ilintilerini açıklayan kişi de Beşir Fuat oldu (Ünlü, 1997: 107).

Günümüz eleştirmenleri Beşir Fuat'ın ilk Türk eleştirmeni, gerçekçilik dönemini başlatan ve natüralizmi tanıtan ilk yazar olduğu hususunda birleşmektedir.

#### **I.2.2.5. Rezaizade Ekrem**

Tanzimat eleştirisinde Namık Kemal'den sonraki önemli ikinci şahsiyettir. Eleştirisinin en belirgin özelliği batılı edebiyatın estetik anlayışını belirlemesi, Muallim Naci ve taraftarlarına karşı yeni edebiyatı savunmasıdır. O, edebi görüşleriyle Servet-i Fünun neslinin öncüsü, hocası durumundadır. *Talim-i Edebiyat*, *Zemzeme Mukaddimesi*, *Takdir-Elhan*, önemli eserleridir. *Talim-i Edebiyat* eseriyle, edebi eserin özelliklerini inceler. *Zemzeme*'de şiirle ilgili düşüncelerini, *Takdir-i Elhan*'da o zamanki eleştiri anlayışıyla, kendi eleştiri anlayışını ele almıştır. Göz ve kulak kafiyesi meselesinde önemli bir oynadığını da belirtmek gerekir.

Edebiyatın gayesi üzerinde duran Ekrem'e göre "Edebiyatta mantık gerekli bulunamaz: Çünkü edebiyatın amacı, düşünce, duygu ve düşlemce olan güzellikleri ve güzel duyuyu ortaya çıkarmaktır. Edebiyatın ereği, düşünceleri eğitmeyi, vicdan artırmayı, ahlak süslemeyi yadsımak değildir. Ancak bir şair şiirini aktöre ders vermek için söylemez" (Ünlü, 1997: 109).

Ekrem'in bu görüşleriyle N. Kemal'in eserde sosyal fayda arayan anlayışından ayrılmak da, edebiyatta estetik bir gaye aramaktadır. Onun bu görüşleri Servet-i Fününcular tarafından devam ettirilecektir.

Ekrem, eserin ruhunun fikir olduğunu, üslubun harici şekillerden ibaret olduğunu söyledikten sonra güzelliğin sanayide zahiri heveslerle, edebiyatta ise zihin ile ölçüldüğünü kaydeder.

Ekrem'in şiir üzerine söyledikleri de kayda değerdir. Ona göre bir şiirin mahiyetinde var olan güzellikle, tabiattaki bir varlığı güzelliği birbirinden farklı değildir. Güzelliğin sadece hisle ilgili olmadığını, fikir ve hissin birleşerek güzelliği meydana getirdiğini belirtir. Türk edebiyatında tenkid meselesine de değinen Ekrem, bu anlayışını kısmen değiştirmiştir (Ercilasun, 1979: 66, 69).

#### **I.2.2.6. Muallim Naci**

Tanzimat tenkidi içinde, eski edebi şekillere önem veren, şekle bağlı kalan ve R.

Ekrem'in *Talim-i Edebiyatına* karşı, *Istılahat-ı Edebiyye* 'yi yazarak gösterir. Bu kitabı ilk terimler sözlüğü sayılması bakımından önemlidir. Ekrem'in Türk Edebiyatı'ndaki batılı bakışının aksine, *Istılahat-ı Edebiyye* 'de, Doğu Edebiyatı'nın geleneksel beğeni anlayışını anlatır.

Muallim Naci, dil hakkında istikrarlı fikirlere sahiptir. Bu konuyla ilgili görüşleri de kısaca şöyledir: “Türkçe hür olmalı, başka dillerin kaidelerine tabi bulunmamalıdır. Bunun içinde dili iyi bilenler tarafından Osmanlı dilindeki kelimelerin mükemmel bir diksiyoneri olmalıdır. Naci'ye göre dil o kadar ehemmiyetlidir ki bozuk olan veya sağlam olmayan bir ifade manaya güzelliğini kaybettirir” (Ercilasun, 1979: 85, 87).

Edebiyata bakışlarından ziyade şahsi kişiliklerinden ötürü zaman zaman birbirleriyle zıtlaşan Ekrem- Naci'nin bu tartışmalarından ilginç eleştiriler ortaya çıkmış ve bu eserlerine yansımıştır. Ekrem- Naci karşıtlığı, özellikle *Takdir-i Elham* ve *Zemzeme III. Önsözü* (1886) ile *Demdeme* (1887) adlı yapıtlarda somut olarak sergilenmiştir (Ünlü, 1997: 111).

Fevziye Abdullah Tansel, “Muallim Naci ile Rezaizade ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebeb Olduğu Edebi Hadiseler” adlı makalesinde tartışmanın nedenlerini anlatır. Muallim Naci ile Ekrem Bey arasında, Naci'nin Terceman-ı Hakikat'in edebi sütununu yönettiği 1883 tarihinde başlayıp, bu gazeteden uzaklaştırılması üzerine şiddetlenen tartışmalar hakkındaki bilgimizin, her iki şairin *Zemzeme III. Mukkadimesi* ile *Takdir-i Elhan* ve *Demdeme* 'deki fikirlerine etki ettiğini belirtir. O devre ait gazete, mecmua ve eserler incelendiği takdirde, ciddi bir fikir ayrılığına dayanmayan, kişisel sebeplerden ileri gelen bu tartışmanın, çevresini genişlettiği, her iki tarafın öğrencilerine



aktarılışı, Naci'nin ölümünden sonra bu mesele ile yakından ilgili birçok edebi meselenin tartışmasına yol açtığını söyler. Tansel, bu makalesinde ilk bakışta basit görünmekle beraber, derinleştirildiği takdirde birçok edebi meseleler kadar, ilgili şairlerin şahsiyetlerini de aydınlatan bu tartışmaların üzerinde durduğunu, özellikle M.Naci'nin, R. Ekrem'in ve Hamid'in edebi şahsiyetini aydınlatan tartışmaların gerçek içeriğini açıklamak için, makaleyi dört bölüme ayırdığını, I.bölümünde Naci'nin R. Ekrem'le tartışmalarına neden olan olayları, II. Bölümünde Naci şöhreti ve R. Ekrem taraftarları arasındaki tartışmaları incelediğini, sonuçta da Naci'nin eski tarzı devam ettirenlerin mümessili olarak gösterilmek istendiğini, onun da buna karşılık, devrinde yenilikçi tanınanlara karşı cephe aldığını; bu münasebetle makalenin III: bölümünde, Naci'nin çağdaşları ile ilişkilerine, IV. Bölümünde ise, Naci peyklerine ve Naci'nin ölümünden sonra devam eden tartışmalara ayrıldığını belirtir (Tansel, 1961: 159).

#### **I.2.2.7. Mizancı Murat**

Tanzimat eleştirisinin önemli şahsiyetlerinden ve eleştiri meselesi üzerinde ciddi bir şekilde eğilen bir yazardır. Murat Bey'in tenkidinin önemi, bir yandan münferid edebi eserler üzerinde tatbiki tenkit örnekleri vermesi, öte yandan da bunlara esas olan görüşlerle bizzat bir roman ve bir piyes yazmasıdır ki, bu, tenkit tarihimizde yeni bir merhaledir. Murat Bey, edebiyat ve tenkide dair görüşlerini *Mizan* gazetesinde yazdığı Üdebamızın Nümune-i İmtisalleri başlıklı, bir seri teşkil eden onsekiz makalede, yine aynı gazetede çıkan birkaç edebi musahabedeyi romanının İfade-i Mahsusa bölümünde ortaya koymuştur. Bunları üç

bölümde toplamak mümkündür:

1-Edebiyata dair

2-Tenkide dair

3-Eser tenkidine dair (Emil, 1979: 446).

Edebiyatı, bir kavmin hallerinin tercümesi (ifadesi) ve manevi hayatı olarak tanımlar. Elde mazbut (doğru) edebiyat varsa, o kavim yeryüzünden silinmiş olsa bile bütün nitelikleriyle tesbit edilebileceğini, edebiyatı mazbut olmayan bir kavmin ise hali hazırda yaşasa bile mahiyet bakımından anlaşılabilir. Edebiyat, medeniyet ve cemiyetle başlıca gelişme vasıtası, aynı zamanda aynası durumundadır. Fakat edebiyat bu görevini ancak ahlaki olmak koşuluyla yerine getirebilir. Ahlaki edebiyat, yalnız cemiyetin manevi hallerini tasvir etmekle kalmamak, milli emellere verdiği cazibeli şekil ve suretlerle geleceğe tesir etmeli, milli gayreti bir amaca doğru sevk ve tahrik etmelidir.

*Sergüzeşt* adlı esere yönelik olan bu eleştiriler yarım kalmakla beraber, eser üzerinde genel bir anlayışına göre yazılmış ilk örnek olduğu için önemlidir (Ercilasun, 1979: 78).

Murat Bey'in üzerinde en çok durduğu edebiyat türü "tenkit"tir. Bunun sebebi, tenkidi, eski ve yeni Türk edebiyatının en büyük noksanı, o nisbette de ihtiyacı olarak görmesi, edebiyatların, hatta medeniyetlerin gelişmesinde, "taklit"ten kurtulmasından, milli ve edebi kıymetlerin yaşamasında, birinci planda bu faaliyetin geldiğine inanmasıdır (Emil, 1979: 450).

Görüş olarak ulusalcı bir anlayışa bağlı olan Mizancı Murat, bu nedenden, N. Kemal'in *Vatan yahut Silistre* adlı oyununu değerlendirmiş, eleştirisiyle eleştiri türüne olumlu katkılar koymuştur.

Sonuç olarak Tanzimat döneminin eleştirmenlerine baktığımız zaman hepsinin edebiyatçı (yazar, şair) oldukları görülür. Dolayısıyla birtakım konu ve yapıtları değerlendirirken estetik bir yaklaşım sergilememişlerdir. Çünkü bu dönem yazarları, eleştiri alanında da "ilk olma" özelliklerinden dolayı, örnek alabilecekleri bir dönem veya şahsiyet olmadığı için "bakir" alanda ilk ilerleyen olmanın sancısını çekmişlerdir. Bu yüzden yakından bildikleri Fransız edebiyatının iyi örneklerini değil, gelişigüzel eserleri Türkçeye tercüme etmişlerdir.

Fransız edebiyatına öykünme şeklinde başlayan eleştiri çalışmaları yöntem ve ilkeden yoksun, Batı edebiyatlarındaki eleştirel çalışmalardan habersiz olması bu alanda "kendi göbeklerini kendilerinin kestiğini" söylemek anlamına gelir (Bek, 1996: 86).

Dolayısıyla, Tanzimatçıların edebiyata özgü sorunlarda yeni bir sav ileri sürmeleri, bu konuda fikir üretmeleri doğaldır ki zor olmuştur. Bu yüzden eski edebiyatı eleştirme ve yeninin ne olması gerektiği üzerinde düşünceler ileri sürmüşlerdir. Tanzimat yazar ve şairlerinin geneline baktığımızda sözcük bazında bir eleştiriyi savundukları görülür. Eleştirdikleri bir diğer husus, teknik aksaklıklar, özellikle aruz kusurları olmuştur.

Ömer F. Huyugüzel, yeni bir toplumun özlemini duyan Tanzimatçıların bu toplum anlayışına uygun bir edebiyat oluştururken, eskiye saldırımlarının normal olduğunu ve

Görüş olarak ulusalcı bir anlayışa bağlı olan Mizancı Murat, bu nedenden, N. Kemal'in *Vatan yahut Silistre* adlı oyununu değerlendirmiş, eleştirisiyle eleştiri türüne olumlu katkılar koymuştur.

Sonuç olarak Tanzimat döneminin eleştirmenlerine baktığımız zaman hepsinin edebiyatçı (yazar, şair) oldukları görülür. Dolayısıyla birtakım konu ve yapıtları değerlendirirken estetik bir yaklaşım sergilememişlerdir. Çünkü bu dönem yazarları, eleştiri alanında da "ilk olma" özelliklerinden dolayı, örnek alabilecekleri bir dönem veya şahsiyet olmadığı için "bakir" alanda ilk ilerleyen olmanın sancısını çekmişlerdir. Bu yüzden yakından bildikleri Fransız edebiyatının iyi örneklerini değil, gelişigüzel eserleri Türkçeye tercüme etmişlerdir.

Fransız edebiyatına öykünme şeklinde başlayan eleştiri çalışmaları yöntem ve ilkeden yoksun, Batı edebiyatlarındaki eleştirel çalışmalardan habersiz olması bu alanda "kendi göbeklerini kendilerinin kestiğini" söylemek anlamına gelir (Bek, 1996: 86).

Dolayısıyla, Tanzimatçıların edebiyata özgü sorunlarda yeni bir sav ileri sürmeleri, bu konuda fikir üretmeleri doğaldır ki zor olmuştur. Bu yüzden eski edebiyatı eleştirme ve yeninin ne olması gerektiği üzerinde düşünceler ileri sürmüşlerdir. Tanzimat yazar ve şairlerinin geneline baktığımızda sözcük bazında bir eleştiriyi savundukları görülür. Eleştirdikleri bir diğer husus, teknik aksaklıklar, özellikle aruz kusurları olmuştur.

Ömer F. Huyugüzel, yeni bir toplumun özlemini duyan Tanzimatçıların bu toplum anlayışına uygun bir edebiyat oluştururken, eskiye saldırılarının normal olduğunu ve

kuramlardan yoksun olmasının kaçınılmaz olduğuna işaret eder (Huyugüzel, 1988: 63).

Birinci kuşak Tanzimatçılar, yukarıda da ifade edildiği gibi “bakir” bir alanda ilerlediği için, “eski, kurulu bir gerçekliğin” yerine, “yeni, nitelikleri ve sınırları belirsiz bir gerçekliği” koymaya çalışırken, sanat yapıtını “kendisi için” bir nesne olarak görmeyip, düşüncelerini ifade etmede bir amaç olarak kullanmışlardır.

Bu kuşak özlediği yeni topluma ve siyasal rejime kavuşmasa da, ikinci kuşak temsilcilerine iyi bir miras bıraktıkları söylenebilir. R. Ekrem, tortu halindeki bu eleştirel düşünceleri geliştirerek “estetik” metinler yazmış ve sanat yapıtını “ilk kez kendisi için” ele alan ilk eleştirmen olma özelliğine sahip olmuştur (Bek, 1996: 88-89).

Sonuç olarak Tanzimatçıların arasında çağdaş eleştirmen denilecek bir yazara rastlamasak da, kimi tutumlarıyla çağdaş eleştiri anlayışına yaklaşan görüşler öne sürmüşlerdir. Bu yüzden Tanzimat eleştirisini çağdaş eleştirimizin ilk adımı saymak yanlış olmaz.

### **I.3. Servet-i Fünun Döneminde Eleştiri**

Edebiyatın gelişmesinde önemi Tanzimatçılar tarafından anlaşılmaya başlanan eleştiri, bu dönemde dağınık ve sistemsiz bir şekilde ele alınmış, ona bir edebi tür gözüyle bakılmamış ve bu alandaki çalışmalar fazla derinleştirilememiştir. Eleştirinin bir tür olarak ciddi bir şekilde ele alınması ve eleştiri sorunlarının sistematik bir şekilde işlenmesi Servet-i

Fünuncuları beklemektedir.

Bu dönem yazar ve şairleri ilk defa eleştiri türüne ciddiyetle eğilmiş hemen hepsi bu konuyla yakından ilgilenmişlerdir. Hatta Ahmet Şuayb eleştirmen kimliğiyle önemli bir yer tutmuştur.

Bu dönemin sanatçıları, Batı'yı özellikle Fransız edebiyatını daha yakından tanıma şansına sahip olmuşlar, o dönemde etkili olan Tarihsel görüşü ve temsilcisi olan H.Taine'i Türk edebiyatına tanıtmaya çaba sarfetmişlerdir.

Yazınsal eleştiriye çeşitli boyutlarıyla incelemeye ve eleştiri nedir,nasıl yapılmalıdır, görevi nedir? Eleştirmende hangi nitelikler olmalıdır? gibi sorulara yanıt aramaya başlamışlardır. Onların eleştiriye ilişkin görüşleri şöyledir:

Mehmet Rauf: "Her edebiyat dönemi, geçmiş dönemin eleştirisiyle başlar."

Ahmet Şuayb: "Yazınsal yapıtlar, öyle şu tamlama yanlış, bu tamlamayı anlamadım biçiminde gülünç itirazlarla eleştirilemez. Edebiyat-ı Cedide'yi hırpalamak için kendilerinde rahatlatmayan bir sıcaklık duyanlar, ona yine edebiyatla, sanatla yanıt vermelidirler. Edebiyat dışı görüşlerle boş yere yitirilmesine acınır...Bugün eleştiri sanatı bu denli ilerlemiş olan Fransa'da hiçbir tanınmış eleştirmen sanat yapıtlarını dilbilgisi açısından eleştirmez: çünkü edebiyat başka, dilbilgisi başkadır."

Cenap Şahabettin : "Bugün bir şiir sanatı, bir düz yazı sanatı olduğu gibi, bir eleştiri sanatı vardır."

“Eleştiride ruhabilimin gerçeklerine önem vermeyerek, eleştiri adına, düşünmenin durması şaşkınlıktır, nasıl oluyor da şaşkın olan adam düşünüyor? gibi şeyler yazılır!” (Ünlü, 1997: 115).

A. Nadir: “Eleştiride akıl ve mantık aranmakla, eleştirinin sanat olmaması mı gerekir? Akıl mantık aranmakla eleştiri sanat olmaktan çıkar mı? En düşlemsel şiirler bile akıl ve mantığı yaralayacak garipliklerin görüldüğü yer olursa gözden düşer.”

Hüseyin Cahit: “Eleştirmenler, kalem sahipleriyle okurlar arasında görev üstlenmişlerdir” (Önertoy, 1980: 113).

Ahmet Şuayb: “Eleştirmenlik için altı koşul: Eleştirmen,

1-Eleştiri anlayışına sahip olmalıdır.

2-Eleştirinin tarihi,türleri, gelişimiyle ilgili yapıtları özümleyerek okumalıdır.

3-Yaşayan eleştirmenlerin tiyatro, roman ve başka yazınsal ve felsefi yapıtlarla ilgili eleştirilerini izlemelidir.

4-Yurdunda yayımlanan değişik yapıtlara yabancı kalmamalıdır.

5-Eleştirmenlik için gerekli olan bilimlere tümüyle edinmelidir.

6-İçtenliği kesinlikle elden bırakmamalıdır.”

Mehmet Rauf'un Sainte-Beuve'den aktardığı yazısında eleştiriye ilişkin şu görüşler yer alır:

Eleştiri, kuralları belirli bir fen olamaz; o da bir sanattır ki usta bir sanatçı ister. Bir meslek sahibi için nasıl birtakım şeyler bağışlama gerekirse, bir aktöre ve düşün araştırmacısı için de, doğal olarak bir şeyler bağışlama gerekir...

Gerçek eleştiri, yazarın yerine geçip, yaptığı, yazarının görüşüyle okumaktır. Bunun için o düşünceyi iyice bilmek gerekir (Önertoy, 1980: 119-120).

Yapılan alıntılardan bu dönem sanatçılarının her türde olduğu gibi bu türle ne kadar yakından ilgilendiklerinin ve önemsendiklerinin işaretidir.

Edebiyat-ı Cedide yazarları, Tanzimat edebiyatının karşı çıkışıyla etkisini yitiren Divan edebiyatı yerine, gözünü Batı'ya çevirmiş ; Batı'dan yaptığı çeviri ve öykünme yoluyla gelişen ve değişen yeni türlerle ilgilenmeye başlamışlardır. Tanzimat'la başlayan "eski-yeni" ve "Doğu-Batı" çekişmelerine karşılık, Edebiyat-ı Cedideci'lerin sırtını bu konuya dönerek, Batı'ya olan aşırı hayranlıkları, denedikleri yeni anlatım biçimleri ve dil konusundaki tavırları daha çok eleştirilmelerine neden olmuştur.

Eski edebiyat yanlısı olan Muallim Naci, onları "Frenk taklitçisi, garip ve taklitçi" olmakla suçlarken, bu tartışmaya Ahmet Mithat Efendi "Dekadan" adlı eleştiri yazısıyla katılır. Bu eleştirilere yanıtı bu dönemin savunucusu durumunda olan Hüseyin Cahit (Yalçın) vermiştir. Kendilerinin halktan kopuk, popüler sanatçılar olmadıklarını, sanattan anlayan seçkin bir topluluğa seslendiklerini ve çalışmalarının "taklit" değil, benzerlik olarak tanımlanabileceğini, dillerinin ağdalı oluşunu da bu sebeplere bağlı olduğunu belirtir (Ünlü, 1997: 116).

"Dekadanlık" meselesi, Edebiyat-ı Cedideci'lerle, eski edebiyat yanlıları arasında



uzun süre tartışılır. Her iki taraf birbirini suçlayan yazılar yazarlar. Sonunda böylesi seviyesiz bir tartışmanın edebiyatı geriletmediği, yapıtların ulusalcı ve doğal olmaktan uzaklaştığı fikrinde anlaşılır ve bu tartışmaya son verilir.

Servet-i Fünuncular, tıpkı Tanzimatçılar gibi Divan şiirine yönelik eleştirilerde bulunmuşlar, onun taklitçi, tasavvufilikten kurtulamayışını ve mazmunlarını eleştirmişler. Kendilerine şiir konusunda örnek olarak Rezaizade Ekrem'in şiir görüşünü seçerler. Ekrem, “Şiirin biçim-içerik bütünlüğüne ve yetkinliğine erişme çabasını”, her ölçülü-uyaklı şeyin şiir sayılamayacağı” görüşünü öne sürmüştür. Bunun yanında o dönemde Batı'da etkili olan Parnasizm ve Sembolizmin taşıdığı estetik duyguları da şiirlerine konu etmişlerdir.

Edebiyat-ı Cedide şairlerinden Ali Ekrem, Tasavvuf şiirinin Divan edebiyatına olan etkisini ve kendi dönemlerinin şiir anlayışını şu sözleriyle ifade etmiştir. “Her şeyden önce şunu itiraf etmeliyiz ki bugün genç şairler arasında deha sahibi yoktur, ona yetenekli olan bile bulunamıyor. Şiirin tanımından şair pek kolay anlaşılır. Doğa güzelliğini herkesten çok gören, herkesten iyi betimleyen şairdir. Düşlem gücü kimde daha çok etkinlik gösterirse, o daha büyük şair olur demiştik. İşte yeni şairlerimiz arasında düşlem gücü örneğin Victor Hugo gibi Lamartine gibi yüksek derecelere varmış kimseyi gösteremeyiz.”

“Nazire” ve “öykünmecilik” üzerine Tefik Fikret'in görüşleri önemli olup şöyledir:

Biz de, bilinen ve geçerli olan biçimiyle, nazire yazarlığı, gerçekte aşırı macilik sayılmaz ise de, öykümne de değildir. Nazirelerimiz, birbirinin-olsa olsa birer ikinci ya da üçüncü- onuncu nüshasıdır. Bunun içindir ki nazire yazılma onuruna erişen söz erlerimiz, çoğunlukla nazirecilerine

üstün ve “öncekinin erdemi” yargısına gerçekten yaraşır görünürler..Bununla birlikte geçmişteki şairlerimizin o denli sınırlı bir daire içinde şaşkınlık uyandıracak birtakım sanat ve zarafet güzellikleri göstermiş oldukları hiçbir zaman yadsınmaz (Önertoy, 1980: 138).

İsmail Safa ise, Batı öykünmeciliği suçlamalarına karşılık hem kendi görüşünü hem de döneminin savunusunu ifade eder:

Şimdi biz Avrupa edebiyatını inceliyoruz. Çünkü gelişim kılavuzumuz Batı yapıtlarıdır. Okuyalım da öyle yazalım: Bu olmaz, bu olamaz. Çocuk ona, ata dilini değil öğrendiği dili söyler. Biz de yazınsal dili öğrendiğimiz gibi yazalım. Geçmiş yazarlarımız Acemce söylemekte nasıl özürülürse, biz de şimdiki yazdığımız gibi yazmakta özürülürüz. Fuzuli, bugün sağ olup da Batının yazınsal son yapıtlarını okumuş, Odeon tiyatrosunu görmüş olsaydı bir “Dans Serpantin” yazamaz mıydı sanırsınız? Ben Fikret’in yapıtlarından bir anda resim, şiir, müzik zevki alıyorum; o ne güzel renkler, ne parlak anlamlar, ne etkili uyumlardır (Önertoy, 1980: 140).

Tanzimat’ta ortaya konulan şiir için vezin ve kafiyenin kesinlikle gerekli olmadığı görüşü, bu dönemde de etkisini devam ettirir.

Hüseyin Cahit:

Şiir der demez birden bire akla vezinli uyaklı birçok sözler gelir. Fakat bu kötü alışkanlıktan başka bir şey değildir, çünkü şiir sözünden anladığımız anlamı belirlemek için biraz görüşümüzü derinleştirirsek, yalnızca “manzum ve mukaffa” sözlere şiir demediğimizi anlarız. Gerçekte ince, nazik, zarif bir çiçek gördüğümüz vakit bunun karşısında duyduğumuz beğeniyi yanımızdaki arkadaşımıza: “Bak ne güzel, sanki bir şiir diye anlatmak isteriz.” diyor (Önertoy, 1980: 140).

Tevfik Fikret’le Ali Ekrem bu görüşe katılırken, İsmail Safa ise, “Ölçsüz, uyaksız şiir olmaz.” diyerek onlara bu konuda muhalif olduğunu gösteriyor.

Cenap Şahabettin’in uyak-vezin konusuna girmeden şiir tanımı şöyledir: “Şiir

herkesin kendi düşsel amacına uygun yada yakın bir güzelliği dimağda canlandırarak, ruhu, bir duygu başlangıcı olan huzura yada sevinç dolu bir duygu olan tatlı düşlemlere götüren şeydir” (Önertoy, 1980: 141-142).

Alıntılarda öne sürülen görüşlerin dışında, uyak-vezin konusuyla ilgili olarak; kulak için uyak, Arapça-Türkçe sözcüklerin yarattığı uyum gibi sorunlara da değinilmiştir.

Tanzimat edebiyatında, Divan ve Halk edebiyatındaki hikayelerin gerçeklikten uzak, hayal ürünü öğelerle dolu olduklarından eleştirilmiş, Batı’dan yapılan telif ve tercüme faaliyetleriyle roman ve hikaye yazılmaya başlanmıştır. Gerçekçi konuların ağırlıkta olduğu bu türlerde Klasisizmden başlayarak Naturalizme kadar pek çok akımın etkisi görülür. Hal böyle iken, Servet-i Fünuncular bizde Batı’daki bir roman ya da öykü düzeyinde bir roman yazılmadığı fikrinde ortaklıklar. Ancak bu dönemin hikaye ve roman yazarı olan Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit’in edebiyatımızda çok sayıda şair olmasına karşın, öykü ve romancı sayısının az olduğunu belirtmesine karşı gelerek, şairler kadar öykü ve roman yazarının olduğunu savunuyor.

Bu dönemin roman ve öykülerinde Tanzimat’tan beri süre gelen tartışmaların yanında betimlemelere, ruhsal çözümlemelere, gerçekçiliğin derinsel sorgulanışı gibi konular yer almıştır.

Ahmet Şuayb’ın bu konudaki görüşleri şöyledir:

Biz şimdi bu hayali,hakiki (düşlemsel-gerçekçi) sözcüklerinin yazınsal yolun gösterdiği anlamı bilmiyoruz. Birçoklarımız bir romanın gerçekçi olabilmesi konusunun gerçekten bu alanda

oluşmasıyla betimlenmesine bağlı olduğu yanışı içindir... Olay kişilerinin özyapıları, köken ve çevreleri bize gösterilir, onları doğuran zorlayıcı nedenler açıklanır; düşümleri ve felaketleri, mutluluklar, sevinçleri güçlü etken olan gelenekleriyle belirtilir; düşlemsel romanlarda olduğu gibi kişiler yazarn isteğine göre gülmez, ağlamaz, düşünmez (Önertoy, 1980: 162).

Halit Ziya *Hikaye* adlı yapıtında öykü ve romana ilişkin görüşlerini şöyle belirtiyor:

Hikayede (öykü ve romanda) vak'a değil, derin ruh tahlilleri ehemmiyetlidir. Çünkü hikaye bir vak'anın tasviri değil, bir hayat levhasıdır. Ayrıca hikayede, tafsilatın vak'adan az yer tutması gerektiğine inanmak da yanlıştır. Hayali ve garip vak'alar zinciri, ancak çeşitli cinayetlerden, intikamlardan bahseden safsata dolu masalarda bulunur. Hayaliyyun ve hakikiyyun hikayecilerinin ikisi de eserlerinin zemini olan insan ruhunu tetkik kısmını anlatabilmek için tafsilat vermek zorundadırlar. Hikayecinin tasvir ettiği insanlar en hususi hallerine kadar, okuyanlar tarafından anlaşılmalıdır (Önertoy, 1980: 161).

Mehmet Rauf da konuyla ilgili görüşlerini ifade ederken, Taine'in "Roman, öyle bir aynadır ki hayat ve tabiatın bütün yüzleri onda yansıyor" sözünden yararlanarak; "Kişileri bizim tanıdığımız, etrafımızda yaşayan adamlara benzeyen, vak'aları etrafımızdaki olaylardan ibaret olan romanlar ne vakit yazılacak? diye sormaktadır (Önertoy, 1980: 155).

Servet-i Fünuncuların ortak olduğu bir diğer konu, henüz Batılı roman düzeyinde bir yapıtın oluşturulamadığı, öykü ve romanları gerçekçi bir tarzda değerlendirecek bir eleştirmen yoksunluğudur.

Servet-i Fünun topluluğuna dille ilgili yöneltlen eleştiriler olmuştur. Tanzimat'ta Şinasi'yle birlikte başlatılan yazı dilinin sadeleştirilmesi ve konuşma diline yaklaştırılması çabalarına uzak durmaları, dilde Arapça, Farsça tamlama ve terkipleri kullanarak, yalın ve

çabalarına uzak durmaları, dilde Arapça, Farsça tamlama ve terkipleri kullanarak, yalın ve doğallıktan uzaklaştırmalarıdır. Oysa bu dönem yazarlarının arzusu “sade bir dil” yakalamaktır. Bunu da hem anlaşılır olmak adına hem de Arapça, Farsça’dan ayıklanmamış bir dil olarak düşünmüşlerdir.

Dil ve anlatım konuları, yazarların ortaya koyduğu görüşler, tartışma ve eleştiriler, Osmanlıca sözcük ve tamlamalar, dilde arınma, anlatımda ve üslupta yenilik, Türkçenin yazımı ve dilbilgisi bağlamında yoğunlaşmıştır.

B. Ercilasun, *Servet-i Fünunda Edebi Tenkit* (1979) adlı eserinde, bu topluluğun adını taşıyan *Servet-i Fünun*’da çıkan dil ve anlatıma ilişkin yazıları: “Osmanlıca ve Tasfiye-i lisan”, “İfade ve Üslupta yenilik” gibi alt başlıklar altında toplamıştır. Bu topluluğun dilde arınma tartışmalarına kayıtsız kalmadıklarını belirterek, Rıza Tevfik’in şu görüşlerine yer veriyor: “Halihazırda iki iddia vardır. Lisanımız pek güzel bir lisandır, ahenk-dârdır. Arapça ve Farsça’nın yakınlığı ile de zengin ve rengin bir dil olmuştur. Arapça ve Farsça kelimeler bizim malımız gibidir. Bu sayede istediklerimizi rahatça söyleyebiliriz. Hele vasf-ı terkiplerle ifade edilmeyecek bir şey yoktur. Diğer iddia şudur: Dilimiz üç lisanın unsurlarından terekkep etmiş bir halitadır. Yabancı kelimelerden temizlenmedikçe lisanın terakkisi ve kendi kendine sahip olması ve kaideli bir imlanın mevcudiyeti mümkün değildir. Bize tamamen Türkçe bir lisan gerektir (Ercilasun, 1979: 120).

Dille ilgili tartışmalara *Servet-i Fünun*’da H.Nazım imzasıyla, Ahmet Reşit de katılır:

“Mükemmel bir sarf-ı Türki, lisanını doğru yazmak için, bir Türk’e kifayet eder. Herhalde Türkçe ile Arapça birbirine benzemez iki lisanıdır.

Lisan-ı Arabi ihmal ettiğimiz için tarz-ı beyanımız yani şive-i lisanımız muğlak ve müphem oldu demek, Arapça bilmediğim için Türkçe söyleyemem kuvvetinde bir mantıksızlıktır ki hafazanallah! Muğlak Türkçe yazmamak için Arapça öğrenmelidir, iddia-ı hamını eshabına reddetmekte tereddüde lüzum görmeyiz” (Önertoy, 1980: 168).

### **I.3.1. Yazarlar ve Eleştirileri**

Edebiyat-ı Cedide topluluğunda “eleştiri türü” ile ilgili yazan sadece Ahmet Şuayb görünse de, hemen hepsi dil ve edebiyat konusunda kimi zaman görüşlerini belirttiler kimi zaman topluluğa yöneltilen eleştirilere karşılık savunma yaptılar. İçlerinden Cenap Şahabettin, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit ve Ahmet Şuayb dikkat çeken şahsiyetlerdir.

#### **I.3.1.1. Ahmet Şuayp**

Eleştiri yazılarını *Hayat ve Kitaplar* adlı eserinde toplayan Ahmet Şuayp Batılı eleştirmenleri ve eserlerini bizimkilerle kıyaslayan, eleştirisini yaparken psikolojiden, toplumbilimden ve bilimsel yöntemlerden yararlanan bir eleştirmendir.

K. Akyüz *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı kitabında Ahmet Şuayb için şunları söyler:

Şuayb, XIX. yüzyıl Batı Avrupası’nda düşünce ve sanat hayatında büyük etkileri olan önemli şahsiyetler hakkındaki bilgiyi, onlar için yazılmış güvenilir etütlerden faydalanarak, yeni bir

terkip halinde veriyordu. Ayrıca yine *Servet-i Fünun*'un *Esmar-ı Matbuat* sütununda, Fransız basımından haftası haftasına izlediği sanat, fikir ve edebiyat aktüalitesini de aktarmak suretiyle, genç kuşakların Batı fikir ve edebiyat dünyasıyla sürekli temaslarını sağlamaya çalışıyordu. Denemelerinde, derinlemesine bir görüşle, yalnız kusurları değil değerleri de bulup göstererek, yumuşak ve ağırbaşlı bir ifade ile, yapıcı bir tenkit tarzı yaratmayı başardı (Önertoy, 1980: 169).

Ahmet Şuayp, Jules Lemaitre, Gustave Flaubert'le ilgilenmiş ama çalışmalarını daha çok Taine üzerine yoğunlaştırmıştır.

Taine'in on dokuzuncu yüzyılın en büyük aydınlarından biri olduğunu söyleyen Şuayp, yazısına Taine'le ilgili eser listesini vermekle başlar. Onun hayatını anlatırken ırk ve çevre faktörleri üzerinde durur.

Taine'le ilgili incelemesinin ikinci bölümünde onun eleştirmenliğini anlatır. Taine'in Sainte-Beuve'ün eleştirisini genişleterek bilimsel bir şekil verdiğini belirtir. Tarihsel görüşünü ayrıntılı bir şekilde anlatan Ahmet Şuayp, görüşlerine aykırı bulduğu yanları da belirtmiştir. Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkit* adlı eserinde bunları sıralayarak açıklıyor, özetlemeye çalışırsak;

1-“Edebiyat toplumun anlatımıdır.” Yargısıyla hangi edebiyattan söz edildiğinin belli olmadığını söyler.

2-“Kalıtım”, bir soy, bir toplum sanatçısı için tek başına yeterli bir ölçüt değildir.

3-“Çevre ve zaman” da soy gibi bir edebiyatı açıklamaya yetmez. Çünkü sanatçıların yararlandığı çok daha farklı ölçütler vardır.

4-Sanatçılar içinde, bir yere ait olmak da güçlü bir etki sayılmaz.

Bu maddelere Taine'in tarihle eleştiri arasında bir ayırım gözetmediğini de eklemek gerekir (Ercilasun, 1979: 122-123).

### I.3.1.2. Hüseyin Cahit

*Kavgalarım* (1910) adlı kitabı öykü ve romanın dışında H.C.Yalçın'ın eleştiriyile ilgilendiğinin açık bir delilidir. Yorumlarından çok, Servet- Fünun topluluğuna yönelik eleştirileri yanıtlamakta hatta topluluğun savunucusu durumundadır. Özellikle "dekadanlık" sorunuyla ilgili Ahmet Mithat Efendi'yle girdiği polemige kaçan tartışmaları eleştiri anlayışını göstermesi açısından önemlidir. Topluluğun eleştirildiği batıya öykünme, garip söz ve tamlamalar, anlaşılmazlık gibi konularla ilgili savunma niteliğindeki yazıları da dikkat çekicidir. Topluluk üyelerinden Mehmet Rauf'un *Eylül* romanını değerlendirmiş Taine'in *Balzac* incelemesini, örnek olarak dilimize çevirmiştir.

Hüseyin Cahit'e göre, eleştiri, zevk ve güzellik kavramları arasında yakın bir ilişki vardır. Bu kavramların mutlak olmadığını, eleştirinin zevk ve güzelliğe bağlı olarak değişebileceğini kabul eder ve eleştirinin bir sanat olduğunu belirtir.

Eleştirmene ilişkin görüşleri de şöyledir: "Öykü ve romanda en önemli etmen "çevre"dir. Yapıtlardaki bütün bölümler "birlik" oluşturmalıdır; birlik, kişiler, olaylar ve biçimle sağlanabilir. Şiirde, duygu, düşlem, ölçü-uyak önemli öğelerdir (Ercilasun, 1979:



114).

### **I.3.1.3. Cenap Şahabettin**

Bu topluluğun en özgün şairlerinden biri olan Cenap Şahabettin'in edebiyatla ilgili değerlendirmesi şöyledir: "Edebiyatın amacı yine edebiyattır; ereği, yazınsal güzelliğe ulaşmak olmalıdır. Yazınsal yapıtlar bilimsel bir hikmeti ya da felsefi bir simgeyi içermedikçe doğrudan yararlı olmak da güzelliğin koşulu olduğundan fen ve felsefeyle ilgili olmayan bir yazınsal yapıta güzel denemez" görüşündedir. O, edebiyatta toplumsal yarar ile duygusal ve eğitsel yararını birbirinden ayırır (Ercilasun, 1979: 98).

Eleştiri ve eleştirmene ilişkin görüşlerini de şöyle özetlemek mümkündür: "Eleştirmen biraz edebiyatçıların öğretmenidir; büyük yazınsal akımlarda en etkili etmenlerden birinin eleştiri olduğunu bilmez değilsiniz. Bu güç bilimsiz olur mu?"

Eleştirmenin görevi, sağlıksız ve kusurlu yönleri ortaya dökmek değil, kalem yapıtlarının yazınsal değerini, önemle üstünde durulacak özü söylemektir" (Önertoy, 1980: 118).

Onun eleştiri anlayışında psikoloji önemli bir yer tutar. Sembolizmle ilgilendiği halde, kendisini sembolist olarak görmez. Sembolist şiirde anlam açıklığından ziyade, beğeni ve etkinin söz konusu olduğunu, bu şiir akımında üslup özelliklerini incelemeye değer gördüğünü belirtir (Ünlü, 1997: 129).

#### I.3.1.4. Mehmet Rauf

Servet-i Fünun topluluğunda Fransız edebiyatını okuyarak inceleyen yazarların arasında önde gelenlerdendir. Diğer üyeler gibi o da eleştirinin belli kurallara bağlanmasına karşıdır. Eleştirel yargıların kişisel olduğu görüşünde olan Mehmet Rauf, “bunlar, yargı değil, kendi zevk ve duygularımın yansımasıdır,” der. Servet-i Fünun’a yazdığı “tetkikat-ı edebiye”lerin birer inceleme değil, incelemiş olduğu eserler vasıtasıyla edebiyata ilişkin duygu ve düşüncelerini belirten yazılar olduğunu söyler. Yazılardaki yargıların, samimi ve kişisel olduğunu belirtir. Mehmet Rauf’a göre bir eserden söz etmek, o eseri diğerleri arasından seçip almak kişisel bir tavidir. İnsanların birbirine benzemeyen zevk ve güzellik anlayışları vardır. O halde eleştiri de edebiyat gibi tamamen şahsi ve özeldir. Görüşlerini şöyle özetlemek mümkündür:

Ve işte benim için tenkit budur. Sevdiğimiz, bayıldığımız, bizi böyle hasta edecek kadar heyecanlandıran, ruhumuza bu kadar müessir olan eserleri niçin sevdiğimizi şerh ve izah etmek... O halde hayat için edebiyat ne ise, edebiyat için de tenkit odur. Edebiyat hayatın, tenkit de edebiyatın romanıdır. Demek ki bir romancı, hayatta müşahede ve tetkik ettiği vak’ayı nasıl tasvir ediyorsa, münekkit ki romanların romancısıdır ve romanları öyle teşrih etmeli, hülasadan hülasa çıkarmaktır. Görülüyor ki bu yine roman yazmaktan başka bir şey değildir (Ercilasun, 1979: 106, 109).

Batılı eleştirmenlerden Jules Lemaitre, Anatole France’ın da güzellikte mutlakiyet aramadıklarını, Sainte-Beuve’ün ise hayatı boyunca kural ve kaidelerle savaştığını belirtir. Ona göre, Brunetiere’de bile güzelliğin nisbi, zevkin şahsi olduğuna dair deliller ve çeşitli emarelerin bulunduğunu ifade eder.

Eleştiriyile ilgili görüşlerine şöyle devam eder: “Edebiyatın ruhu demek olan tenkidin hizmeti, edebiyatın ne olduğunu, ne olması gerektiğini araştırmak ve açıklamaktır. Her edebi devre, bir önceki devrenin tenkidıyla hazırlanır; bu da tenkidin önemini doğrulayan bir husustur” (Ercilasun, 1979: 116).

Daha sonra eleştirinin tarihsel gelişimini anlatır. Eleştiriyi,

a-İlkçağ ve Ortaçağ,

b-Yeniçağ devrelerine ayırır.

İlk eleştiri eserinin Aristo'ya ait olduğundan ve Aristo'nun eleştiri tarihindeki öneminden bahseder. Mehmet Rauf, sonra Latin eleştirisine geçer ve bu eleştirinin tamamen Yunan edebiyatının etkisinden doğduğunu belirtir. Ortaçağ eleştirisinin ilkçağdaki anlamını yitirse de Hürmanizmle birlikte tekrar eski kimliğine kavuştuğunu ileri sürer (Ercilasun, 1979: 117).

### **L3.1.5. Halit Ziya Uşaklıgil**

Servet-i Fünun topluluğunun roman ve hikaye türündeki önemli temsilcisi olan Halit Ziya, kendisine yapılan eleştirileri vakur bir tavırla, izleyen ve değerlendiren usta bir yazardır. Cenap Şahabettin'le Mehmet Rauf'un eserlerini ve Batı akımlarıyla ilgili bazı yazar ve şairleri incelemiştir.

Halit Ziya Osmanlıca bir sözcük olan “hikaye” ile karşılaşmayı uygun gördüğü roman türünün tarihçesini *Hikaye* adlı eserinde anlatır. Ona göre roman kaside ile tarihin ortak çocuğudur ve kökleri eski çağlara kadar gitmektedir. Özellikle onyedinci yüzyıldan sonra Batılı ülkelerdeki roman anlayışının aşağı yukarı aynı şekilde geliştiğini, Doğu’da ise gelişmediği için söz konusu edilmeye değmeyeceğini söyleyerek sadece Fransız edebiyatından söz eder. Aslında yazarın amacı romanın tarihini vermek değil, Türk okuyucusuna döneminin iki önemli akımı olan realiz ve romantizmi, bu akımlarda eserler veren yazarları ve romanları tanıtmaktır. Bu akımlar ise Fransa’da doğmuşlar, en özgün örnekleri orada verilmiştir. Bundan dolayı ondokuzuncu yüzyılda büyük gelişme gösteren İngiliz ve Rus edebiyatlarını tamamen göz ardı eder. Daha sonra Türk edebiyatına roman türünün ümit verici bir şekilde girdiğini, fakat istenilen seviyeye ulaşamadığını söyler. Romancı olarak Ahmet Mithat Efendi’yi anılmaya değer bulur. Realizmle romantizmi anlatmaya başlamadan önce tarafsız olduğunu söyleyen, fakat eserin hemen her sayfasında taraflılığının izleri bulunan Halit Ziya, kendisinden önce Namık Kemal ve Beşir Fuat’ın da yaptığı gibi geleneksel masallar tipindeki romanları küçümser.

Halit Ziya 152 sayfalık kitabınının 100 sayfasını ayırdığı realizmin esaslarından söz ederken yazarların çalışma tarzlarından ve kitaplarından örnekler verir, olayların realistler açısından çok önemli olmadığını göstermek için eserlerden özetler verir (Arslan, 1998: 10).

Halit Ziya realist yazarlardan sonra romantik yazarlar ve masalcılar hakkında da kısaca fikrini söylemiş ve “Netice” başlıklı son bölümde bu üç grup romancının benzerliklerini ve birbirine üstünlüklerini vurgulamıştır (Arslan, 1998: 12) Bu görüşlerinden hareketle onun

gerçekçi yönelim içinde olduğu söylenebilir.

### I.3.1.6. Tevfik Fikret

Servet-i Fünun dergisinin yazı işleri müdürü olarak, bu topluluğun kurulmasına neden olan Tevfik Fikret, şiir türünde öncü olmuş; özellikle topluluğun şiir ve dil ile ilgili görüşlerini ifade etmiştir. O, Tanzimatçıların tersine, sanat yapıtının, “kendi için” varlığını savunmakta ve yararın, o yapıtın güzelliğinden doğacağını belirtmektedir.

İsmail Parlatır *Tevfik Fikret Dil ve Edebiyat Yazıları* adlı kitabında Tevfik Fikret’in görüşlerini şöyle aktarır:

Şiir dili, duygulanımların dilidir. İfademizi ruhumuzun güzelliksever eğilimlerine ve gerçeksever coşkularına uyarlar, kalemimizi kalbimize bağlarsak, şiir dili ile isteğimizi anlatmış oluruz; söylediğimiz şeyler şiir olmasa bile şairane olur.// Evet, Edebiyat-I Cedide: ‘Zerreden güneşe kadar her güzel şey şiirdir’ gerçeğini meydana koydu; yeni edebiyatçılar bu gerçeği onun kadar parlak yapıtlar ve örneklerle ispatı başardılar. Bunun ne için yaptılar! Yaratılışın görünüşleri ve doğal bir surette tasvir levhalarına aksettirmeye çalıştılar (Parlatır, 1987: 21, yalınlaştırılmıştır).

Eleştirmen kimliğiyle ön plana çıkmayan Fikret, Halit Ziya’nın, Fransız şair ve yazarlarından François Coppée ve Pierre Loti’yle ilgili değerlendirmelerde bulunmuştur (Ünlü, 1997: 132).

Tanzimatta, edebiyattaki önemi iyice anlaşılmaya başlanan eleştiri, Servet-i Fünun’da üzerinde daha ayrıntılı durulan bir tür olmuştur. Ancak bu dönemde de

edebiyatımızda henüz eleştirinin ne olduğu tam olarak anlaşılmadığı, yapılan eleştirel çalışmaların bir önceki dönemin devam niteliği taşıdığı, istenilen eleştirinin yapılabilmesi için düşünülen tek çıkar yolun da Batı edebiyatındaki eleştiriyi incelemek ve yöntemlerini öğrenmek şeklinde olmuştur. Ama bu dönem sanatçıları, eleştiri üzerinde Tanzimatçılardan daha ayrıntılı durmuşlardır.

Mehmet Rauf, Batı eleştirisinin ilkçağdan itibaren tarihsel bir gelişimini sunmuştur. Bu dönemde Batı'da etkili olan Sainte-Beuve, Jules Lemaitre, H. Taine, Anatole France, Paul Bourget gibi eleştirmenlerin eleştiri yöntemleri karşılıklı bir şekilde tartışılır. Tanzimat'tan farklı olarak eleştirmenin görevinin ne olması gerektiği ve ona bir sanatçı gibi bakılarak görevinin edebi eserdeki estetik güzelliğin kendisinde bıraktığı etkiyi okuyucuya iletme olduğu görüşünde birleşmiştir (Önertoy, 1980: 180).

Eleştirmenin edebiyatçıları öğretmeni olmasını, bir takım yeteneklere sahip, okuyucuyla güçlü ilişkiler kuran, büyük yazarların yapıtlarını yakından inceleyen ve yazarların diğer türlerle ilgili eserlerini yakından takip eden niteliklere sahip olması gerektiğini belirtir.

Denilebilir ki Tanzimat'ta başlayıp Servet-i Fünun'da gelişen eleştiri ve eleştiricinin yeri ve öneminin anlaşıldığı söylenebilir.

Eleştirilerin bir kısmı edebiyatta daha iyisini ve güzelini yapmak, edebiyatın beğenilmeyen yönlerini ortaya koymak şeklinde bir tavır sergilerken, diğer bir kısmı da insanlardaki yeni şeylere karşı çıkma içgüdüsüne dayanmaktadır. Yenilik olarak ortaya

konular doğru veya yanlışlığına bakılmaksızın reddediliyor.

Bu düşünceleri savunanlar da küçümseniyor, hatta kimi zaman edebiyatın sorunlarının çok dışında gereksiz konulara girildiği de olmuştur. Tartışmalar sonuçlandırılmadan taraflardan biri çekilmek zorunda kalıyor. Bu dönemde yapılan eleştirilerin yazarlara değil, yazarların birbirine yönelttiği eleştiriler şeklinde olduğu görülür (Önertoy, 1980: 185).

Tanzimat'tan başlayarak yapılan eleştirileri kişilere, eserlere, edebiyata ve edebiyat türlerine yönelik olarak gruplandırmak mümkündür.

Bilge Ercilasun *Servet-i Fünun'da Edebi Tenkid* adlı eserinde yapılan eleştiri çalışmalarını şöyle sınıflandırır ve Servet-i Fünun'a kadar yapılan tenkit çalışmalarının münferit olduğunu, eski edebiyatı ret, yeni edebiyatı ve edebi türleri tanıtmaya, savunma için başvurulan, ancak diğer edebi türlerin içinde yer alan, ayrı bir tür olarak alınmayan bir konu olduğunu belirtir. Servet-i Fünuncuların eleştirilerinin çeşitli meseleleri üzerindeki düşüncelerini şöyle özetlemek mümkündür:

Eleştirinin anlamı üzerinde ayrıntılı bir şekilde duran servet-i Fünuncular, eleştiriye “yeni bir edebi şube, tür” olarak görürler ve eleştirinin görevinin edebiyatın eksiklerini ortaya koymak değil, edebi değerini ve önemini göstermek olduğunu belirtirler. Ayrıca bir edebi devrenin, bir önceki devrenin eleştirisiyle hazırlandığını düşünen Servet-i Fünuncular, Batı'nın eleştiri yöntemlerini bilmek gerektiğini söylerler (Ercilasun, 1979: 343).

Sonuç itibariyle Servet-i Fünuncuların ilgilendikleri alanlar göz önüne alındığında eleştiriye verdikleri önem ve onu edebi bir tür olarak gördüklerini söylemek yanlış olmaz.

Onların eleştiri anlayışlarının Batı'daki romantik tarza uygun olarak mutlak kurallar yerine, şahsiyete ve izlenimlere dayanan yargılar içerdiği söylenebilir. Eleştirinin bir sanat, eleştirmenin bir sanatçı olduğu görüşü, romantik eleştiri sonucunda Avrupa'da benimsenmiş ve Servet-i Fünun tarafından da benimsenen empresyonist eleştiri yaratmıştır (Ercilasun, 1979: 347).

Onların eleştiriye getirdikleri yenilikleri şöyle belirtebiliriz:

1-Eleştiriye "edebi tür" haline getirmişlerdir.

2-Batılı eleştirmenleri yakından takip etmişler, Batı eleştiri yöntemlerini tanıtmışlardır.

3-Eleştirileri yanında özeleştiri mekanizmasını işletmiş olmaları onların lehine olmuştur. Zamanla kendilerini kabul ettirdikleri halde değişime açık olmuşlar ve kendilerini yenileme ihtiyacı hissetmişlerdir.

Eleştirilen yönleri ise konu çeşitliliğini savundukları halde hep aşk konularını işleyerek hayatı eserlerinde yansıtmama yansıtmamaları, gayri şahsi bir edebiyat oluşturmamaları yönünde olmuştur.

Sonuç itibariyle bu dönemin gerek teorik gerekse pratik bakımından Türk eleştiri tarihindeki önemi yadsınmaz (Ercilasun, 1979: 355).



#### I.4. Cumhuriyet Döneminde Eleştiri

Bu dönemde yapılan eleştiri çalışmalarına geçmeden, bu süreci hazırlayan Cumhuriyet öncesi Meşrutiyet ve Milli Edebiyat dönemlerinin eleştiri çalışmalarından söz etmek gerekir.

Tanzimat'la birlikte çağdaşlaşma yoluna giren edebiyatımızda eleştiri çalışmaları Tanzimat edebiyatı ve Edebiyat-ı Cedide dönemleri içerisinde değerlendirilmiş, bu dönemlerin yazar ve şairlerinin daha sonra da çalışmalarını bireysel ve dağınık bir şekilde sürdürdüğü görülmüştür.

Mahir Ünlü, yüzyılın başından bugünlere kadar yaşanan siyasal-toplumsal gelişmelere bağlı olarak şöyle bir dönemsel ayırım yapmıştır

- Cumhuriyet öncesi, Meşrutiyet Dönemi (1900-1923)
- Cumhuriyet, Kuruluş Dönemi (1923-1940)
- Cumhuriyet, Yeniler Dönemi (1940-1960)
- Son Dönem (1960 Sonrası)

Bu dönemlerin Türk yazınsal eleştiri tarihi içinde belirleyici bölümler olduğunu, yazınsal tür,dil, eleştirmenlerin ve yazarların genel yönelimlerini ilgilendiren görüş ve tartışmaların daha doğru bir şekilde yapılabileceğini belirtir (Ünlü, 1997: 137).

II. Meşrutiyet'le birlikte başlayan milliyetçilik hareketinin edebiyatımıza farklı bir

yön verdiği, Milli edebiyat döneminin bir dil hareketi ile başlayan gelişimi edebiyatın alt yapısını değiştirmesine neden olmuştur. Dildeki sadeleşme hareketini, şiirin biçimsel yapısındaki değişiklikler izlemiştir.

Edebiyatın değişime uğrayan alt yapısı milli ve tarihi bilinçle perçinleştirilince milli bir edebiyatın ilkeleri ortaya konmuştur. Bu, dilde sadeleşmeden, hece ölçüsüyle halk şiirinin biçimlerini kullanmaya ve milli konulara yönelmeye kadar gitmiştir. Eleştirinin de bu çerçevede ele alınıp uygulandığı söylenebilir.

Milli edebiyat döneminin, edebiyat tarihinde bir dönüm noktası olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu edebiyatın Yeni Lisan Hareketi ile başlaması, onun, önceliği dil eleştirisine vermesine neden olmuştur (Özçelebi, 1998: 22).

Bu dönemin yazarlarından Ali Canip Yöntem, nesnel eleştiriden yanadır ve izlenimlere, hazza dayanan eleştiri devrinin kapandığını belirtir:

Bu asırda hükümler mutlaka tecrübeye, müşahedeye dayanmalıdır. Bu tenkitte de böyledir. Bu da bir tekamüldür. Bugünün “edebiyat müverrihi” artık keyfi değerlendirmeler yapamaz. İşte böyle bütün şahsi telakkilerimizi teyit ederek, edebi hareketleri kendi benliğimizden hariç, tetkik yapılırsa objektif hareket edilmiş olur. Bugün henüz esaslaşmak üzere olan “içtimaiyat”, tenkitte, bilhassa “edebi tarih” yazılışında yeni bir inkılabı sebep olacaktır. Nitekim “tecrübi ruhiyat”ın kurulmasında büyük işler görmüştür (Ercilasun, 1995: 238).

Yöntem, zaman ve mekanın hazzı etkilediğini düşünür. Ona göre, “Münekkidin vazifesi mekan ve zaman kayıtlarından kurtulmağa uğraşarak uzak memleketlerin, eski zamanların yarattıkları güzellikleri de keşfedebilmektir” (Sevgi ve diğerleri, 1995: 101).

A. C. Yöntem'e göre, eleştirmen bir eseri ruhsal ve toplumsal açılarından incelemelidir. "Evvvela san'at 'expression: ifade'nin içinde yaşar; "Filan şairden haz alıyorum" demek kifayet etmez. Bu şairin langage: beyanını, o beyanın unsurlarını, her unsurun diğerlerine nispetini, birer birer meydana çıkarmak lazımdır" (Sevgi ve diğerleri, 1995: 102).

**Yazar eleştirisiyle ilgili düşüncelerini şöyle sonuçlandırır:**

Hassasiyetten doğan san'at, nikabının yine hassasiyete açabilir: fakat evvela edebiyatımız gibi bozulmuş bir müesseseyi tedkik etmek, marazi cihetlerini ortaya koymak, hususiyile, mevcudiyetinden her zaman şüpheye hakkımız olan yalancı bir zevke dayanarak edebi kıymetleri i'la veya ıskat adetine nihayet verdirmek için, tenkidi, sistematik bir şekle sokmaktır (Sevgi ve diğerleri, 1995: 102).

**Dönemin bir diğer yazarı Ömer Seyfettin'e göre eleştiri denetleyici olmalıdır:**

Tenkid edebi cereyanlara sahih istikametler verdiği gibi muhtelif tesirleriyle sanat sahasında baş gösterecek bozuklukları, hastalıkları da tedavi eder, gizli, sakın, gürültüsüz kıymetleri meydana çıkarır. Şarlatanları susturur, manevi muhtekirleri iflas ettirir. Tenkid olmadı mı, sanatın inzibatı gevşer, zevki bozar, marazi inhiraflar, irticalar ortalığı kaplar. Edebiyat sahası o vakit, tıpkı zapıtası dağa kaçmış bir şehre benzer. 'İçtimai nizam' kırılınca anarşi nasıl başlarsa sanatın inzibatını muhafaza eden, "tenkit" de mevkiinden düştü mü, 'edebi anarşi' olanca savletiyile zevklere musallat olur (Seyfettin, 1990: 95).

Ona göre eleştirmenin ilk görevi, doğru ile yanlış ayırmak, iyi, güzel ve çirkini belirlemektir. Eleştirmen hiçbir zaman öznel olmamalıdır. "Tenkit, hiçbir vakit bir 'hükmi-karakuşi' değildir. Tenkit, ameli, şen'i, etraflı bir tahlilin zaruri, hayri ihtiyarı bir neticesidir. Elimizde "ilim" aleti dururken "zevk" gibi mu'fil bir şey hiçbir vakit tenkidin esasını teşkil edemez" (Seyfettin, 1990: 96).

Önceki dönemlerde olduğu gibi Milli edebiyat döneminde de eleştiri, yeni bir anlayışın, görüşün yerleşmesi yolunda etkin bir araç olarak görüldü ve ona farklı, yararlı boyutlar kazandırıldı.

Milli edebiyatçılar, milli ve bilimsel bir özellik kazandırdıkları eleştiriye sistemleştirmeye çalışmışlardır (Özçelebi, 1998: 25).

Tanzimat dönemi yeni bir anlayışın uygulanması yolunda nasıl bir ilk oluşturuyorsa, Kurtuluş Savaşıyla birlikte kurulan Cumhuriyet de yeni bir toplumun ve sistemin ilk müjdecisidir. Çöken bir imparatorluğun yerine kurulan bu rejimde her şey yeniden şekillenecektir. Kuruluş yıllarında, kendini yeniden tanıma şansı kazanan Türk insanı, ulus bilinciyle birlikte kendi tarihine yönelir. Bu yönelişten edebiyatın da etkilenmesi kaçınılmazdır. Bu dönemde yapılan çalışmalar edebiyat tarihini içine alan, antoloji niteliği taşıyan ve öze yönelme, bu öz üzerinde şekillenen bir edebiyat oluşturma amacını taşır. Dolayısıyla edebi eleştiriyle-edebiyat tarihinin birlikte anılması bu dönem için doğal bir sonuçtur. Çünkü hem geçmişi tanıma hem de günü değerlendirme aynı zamanda gerçekleşmiştir (Özçelebi, 1998: 27).

#### **I.4.1. Yazarlar ve Eleştiri Anlayışları**

##### **I.4.2.1. İstanbul Türkoloji Çıgırı Eleştirmenleri**

Kemal Bek, “Edebiyatımızda Eleştiri Anlayışlarına Özel Bir Bakış”adlı

incelemesinde, çağdaş anlamda ilk edebiyat tarihçisinin Mehmet Fuat Köprülü olduğunu, onun düşünce, yöntem ve bakış açısı, İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde onun öğrencileri tarafından sürdürüldüğünü, bunun İstanbul Türkoloji Çığırını olarak adlandırıldığını belirtir. Fuat Köprülü'nün edebiyat tarihi açısından önemli bir kaynak olan Türk Edebiyatı Tarihi adlı kitabında “sanat” ve “sanatçı”yla ilgili düşünceleri şöyledir:

Büyük sanatkar ve şaheser dediğimiz zaman bu hükmü hangi “ölçü”ye göre verdiğimizizi tayin etmek lazımdır. Çünkü farklı iki görüş tarzı vardır ki, evvela onlardan birini kabul ve ona göre hareket etmek zaruridir / 1. Azami derecede afaki (nesnel / K.B.) olan Tarihçi görüşü, // 2. Yalnızca Enfüsi = Subjektif (öznel / K.B.) olan Tenkidci görüşü//

Edebiyat tarihçisi, bir eserin kıymetini takdir ederken, vesikalara dayanarak onun yüzyıllarca halk arasında nasıl rağbet kazandığını, sebepleri ve neticeleri ile anlamaya çalışır, halbuki “münekkid” doğrudan doğruya kendisinin o eserden aldığı ‘duygulanma payı’ni şahsi zevk ve kanaatine göre izah eder. Tarihçi, zevk ve kanaatini azami derecede dikkate almamağa ve imkan nisbetinde “afaki” bir şekilde düşünmeğe mecburdur. Münekkidin bakış tarzı hakkında edebiyat tarihinin “afaki” bir hüküm vermesi o kadar kolaylaşır. Çünkü, yüzyıllar esnasında, yanılmaz bir hakim olan “halkın zevki” onun hakkındaki hükmünü vermiştir, tarihçi, vesikaların tetkik ve tasnifiyle o hükmü sonuçlandırır ve tespit eder. Halbuki zamanımıza yaklaştıkça, bu hükümlerimiz “afaki” olmaktan ziyade “enfüsi” bir mahiyette yani ‘tarihi’ olmaktan ziyade ‘tenkidi’ bir şekilde olur. Edebiyat tarihçisi, vazifesini ne kadar tarafsızlıkla yapmak isterse istesin, kendi zamanı hakkındaki görüşlerinde nihayet bir ciddi “münekkid” vaziyetindedir. Ciddi edebiyat tarihçilerinin çok kısa ve umumi bir mahiyette olması, işte bu sebeplerden doğuyor ki tamamiyle haklıdır” [Köprülü, 1980: 2, 3 (Orhan F. Köprülü ve Nermin Pekin’ce yalınlaştırılmıştır)].

Bu alıntıdan M. F. Köprülü'nün edebiyatta nesnel eleştiriye savunmadığı, çünkü ona göre, “eleştirmen, kendi zamanındaki” değer yargılarından sıyrılamaz ve incelediği yapıt, zamanın ve “yanılmaz bir hakim olan” halkın beğenisinin süzgecinden geçmemiştir; eleştirmen bu nedenle, o eserden aldığı duygulanma payını, şahsi zevk ve kanatine göre, izah eder.

1960, 1970’li yıllarda Asım Bezirci’nin savunduğu ‘nesnel eleştirisi’ anlayışı, Köprülü’nün, “güncelin eleştirisi nesnel olamaz; nesnel olan ancak edebiyat tarihidir.” anlayışına bir yanıt gibidir. Ancak her iki eleştirmenin de “nesnel” ve “öznel” olmak terimlerini algılayışları farklılık gösterir.

Köprülü, nesnel olmaktan “tarafsızlığı”, yapıtan aldığı duygulanma payını kişisel zevk ve kanısına göre açıklarken, Bezirci, dünya görüşünden dolayı kişinin tarafsız olamayacağını düşünür; “salt tarafsızlık” diye bir kavramın olmadığını belirtir. Her iki eleştirmenin konuyla ilgili görüşleri şöyledir: Köprülü, “tarafsızlık” derken, “kendi zamanındaki değer yargılarını” eleştirinin belirleyici ögesi olarak görür. Yani onun tarafsızlıktan anladığı sanata ve sanatçıya karşı sorumlu olmaktır. Sanat yapıtının estetik değerlendirmesi, dili, yapısı, topluma ve bireye karşı takınması gereken sorumluluğu gibi eleştiride önemli bir yer tutan kriterler, Köprülü’nün eleştirisi anlayışında yer almaz. Çünkü o eleştiriye edebiyat tarihinin bir alt dalı olarak düşünür, yapıtı ise edebiyat tarihini oluşturan bir parça, osmanlıca bir tabirle, edebiyat tarihinin “mütemmim cüzü” olarak görür (Bek, 1996: 118).

İstanbul Türkoloji Çığırının şiir alanındaki önemli isimlerinden olan Yahya Kemal Beyatlı, şiirlerinde “kültür ve tarih içinde insan”ı ulusal ve bireysel arkaplanın ürünü olarak inceler ve toplumsal temele dayanan estetikçi bir anlayış geliştirir. Edebiyata Dair adlı eleştiri yazılarını topladığı kitabında şiir, roman, tiyatro gibi ürünlere ilişkin görüşlerinin yanında edebiyatta dil, eski ve yeni edebiyat, Türkçe gibi konulardaki yazıları da yer alır.

Aynı çığırdan ve Beyatlı’nın öğrencisi olan Ahmet Hamdi Tanpınar, hem bir

sanatçı, edebiyat tarihçisi, hem de eleştirmen olarak dikkati çeker. Şiirin ve düzyazının bir “dil” işi olduğu düşüncesini şiirinde ve romanında dile getirmiş, “tarih ve kültür içinde gelişen insan” anlayışını hocasından almıştır. Ünlü yapıtı olan *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde sanatçıları “kültürel koşulların ve tarihin oluşturduğu kişiler” olarak inceler.Şiirlerindeki özgün imgelerle, edebiyat tarihi kitabında kullandığı “çetrefilli” dille ne kadar kılı kırk yaran bir eleştirmen olduğunu gösterir. “Şiire Dair” başlıklı yazısında Tanpınar şöyle der: “Birgün Yahya kemal’e şu gülünç suali sorduklarını işitti.: ‘Ne zaman şair olduğunuza inandınız?’

Yahya Kemal hiç tereddüt etmeden ‘Türkçeyi hissettiğim zaman..!’ cevabını verdi. Bu sözler onun şiiri ve düzyazıyı “dil sorunu” olarak gördüğünü açıkça ortaya koymaktadır (Bek, 1996: 95-96).

Tanpınar’ın öğrencisi olan Mehmet Kaplan da bu geleneğe önemli katkılarda bulunmuş bir yazardır. Şiir Tahlilleri adlı kitabında, istatistik ve stilistik gibi yöntemlerle edebiyat tarihi yöntemini harmanlayan bir yöntem geliştirmiştir.

Mehmet Kaplan, eleştiri anlayışını edebiyat tarihiyle, toplumsal çevreyi temel alan anlayıştan, sanat yapıtını temel alan ve sanatçıyı biçimlendiren etkeni psikolojiye indirgeyen bir eleştiri alanına kaydırıştır. *Şiir Tahlilleri* adlı eserinin iki cildinin ilk yayımlanış tarihleri arasındaki on üç yıllık süre onun eleştiri anlayışını da biraz değişime uğratmıştır. O yüzden onun eleştirisini stilistik yöntemle yapıtı değil, eleştirmenin dünya görüşünü temel alan “ideolojik öznellik” anlayışının karışımı olan bir eklektik yapı oluşturur. Bu konuda Mehmet Kaplan, Hikaye Tahlilleri kitabının Önsözünde şöyle der: “...hikayeleri incelerken peşin fikirlerden hareket etmedim.(...) Dünya görüşü ve ideoloji, hikayeyi oluşturan unsurlardan

ancak birisidir ve asla tek başına estetik bir değer ve ölçü teşkil etmez” (Kaplan, 1979: 12).

Aynı kitabın önsözünden alınan şu sözler onun eklektik anlayışını ortaya koymak bakımından önemlidir:

Güzelliği vücuda getiren ‘malzeme’değil yapıdır. İşte ‘metin tahlili metodu’ bütün güzel sanatlar için geçerli olan böyle bir anlayışa dayanıyor.” Bu anlayış tarzı, öteden beri bilinen ve uygulanan eser-yazar, eser-sosyal çevre, eser-devir arasındaki münasebetleri incelemeyi, gayri meşru veya ilim dışı kılmaz. Elbette, bu nevi incelemeler de edebi eserin bazı yönlerini aydınlatırlar. Bunların estetik araştırmalar için yararlı oldukları da inkar olunamaz. Edebi eserde anlaşılamayan bazı telmihler ancak yazarın biyografisi, çevreyi veya yaşadığı devir ile çözülebilir. ‘Metin tahlili metodu’nun her esere uygulanabilecek formülleri yoktur. Orijinal olan her eser, başkalarından ayrıldığına göre, incelenirken metodun eserin özelliğine göre ayarlanması tabiidir (Kaplan, 1979: 8).

#### **I.4.2.2. Edebiyat Tarihi Yönü Ağırlıklı Olan Eleştirmenler**

Edebiyat tarihini temel alıp sanatçının yetişme koşullarını ve dönemini, metni ikinci dereceye alanların başında, eleştirilerini düzyazı üzerinde yoğunlaştıran Tahir Alangu gelir. Onun amacı, edebiyatta “nasıl yapıldığından” çok, “neler yapıldığı”dır. Bu nedenle yapıtın nasıl ouştuğuna değil hangi koşullarda ve kim tarafından oluşturulduğuna önem verir. Konuyla ilgili görüşleri şöyledir:

(1950’li yıllarda) Bu işe başladığım sıralar hikayeciliğimizin güçlü yılları idi. İki büyük sanatçı, M.Şevket Esendal’la Sait Faik henüz hayatta idiler, yazıyorlar, peşlerinden oldukça geniş bir yazar kalabalığını sürükleyip götürüyorlardı.//(..)

Böylece küçük hikayenin 1933-1954 yılları arasını içine alan ‘Altın Çağı’, yeni bir hamlenin doğuşuna kadar artık kapanmış görünüyor.(...) İşte bu şartlar altında, eserler üzerinde çözümleyici açıklamalar yapan bir antolojinin yayınlanması zamanı artık gelmiştir diye düşündüm



(Alangu, 1959: 3, 5).

Onun antoloji diye nitelendirdiği *Cumhuriyetten Sonra Hikaye Roman* adlı eseridir. Alangu bu antolojide incelediği öykü ve romancıların yapıtlarını yapıtın “anatomisi” açısından incelemeyi; yapıtın sanki “topografisi”ni yansıtmaya çalışır. Eleştirilerinde yapıtı değil, okuru temel alan eleştirmenin, yapıtın “açıklanmasına” yönelmesi de doğaldır. Bu tutumuyla edebiyat tarihi anlayışını desteklediği açıkça görülür. Onun eleştiri anlayışını anlatan en güzel çalışması *Bir Ülkücü Olarak Ömer Seyfettin* (1968) adlı yapıtıdır.

Edebiyat tarihine yönelik eleştiri anlayışı geliştiren ve A.H. Tanpınar gibi, “sanatkarane” bir anlatım ve dil çeşnisi katan bir diğer eleştirmen Rauf Mutluay’dır. O da edebiyat tarihini, öznel eleştirinin beğeni ölçütüyle harmanlayarak kendisine özgü bir bakış ve dil anlayışı geliştirir. O eleştirisini “deneme”nin sınırları içinde yürütmüş, dergilerde yayımladığı ve kitap haline getirdiğinde “Bende Yaşayanlar”adını vermeyi tasarladığı Aqhmecelal (Yaban), Ahmet Cemil (Mai ve Siyah), Rabia (Sinekli Bakkal) vb. Roman kahramanlarını anlattığı dizisi izlenimci(öznelci) eleştiri anlayışına gösterilebilecek tipik bir çalışmasıdır. Ancak bu çalışması kitaplaşmadı. Gazetelerdeki denemelerini topladığı bir kitap oldu (Bek, 1996: 101).

Şair, denemeci, edebiyat tarihçisi ve araştırmacı yönleriyle edebiyatta önemli bir yer tutan Cevdet Kudret de edebiyat tarihini eleştirilerinde kullanan eleştirmenlerdendir.

Gerek dönemlerle gerekse sanatçılarla ilgili özgün görüşlere sahip olan Cevdet Kudret, *Karagöz*, *Şair Evlenmesi* gibi eski metinlerin yanında *Türk Edebiyatında Hikaye ve*

Kudret, *Karagöz, Şair Evlenmesi* gibi eski metinlerin yanında *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman* (1965,1967,1990) adlı üç ciltlik antoloji-inceleme niteliğindeki çalışmalarıyla dikkati çekmiştir. Öte yandan *Bir Bakıma* adlı kitabı deneme özelliğinin ötesinde, yapıtlarından örnekler vererek yargılarda bulunduğu özgün eleştiri örneklerini içermektedir. Onun eleştiri anlayışını belirleyen şey, metne bakarken “kendi beğenisini” hiç katmadan, somut, nesnel bir değerlendirmeye gitmesidir. Bunu yaparken, ‘verili’ yargıları tartışmayı, eleştirinin ilk adımı olarak görür. Onun için eleştiri, “yandaşlık” veya “karşı olma” sorunu değil, “işlevsellik” sorunudur; bir duygu veya düşüncenin, dil estetiği bağlamında işlevsel olarak kullanılması onun için önemli etkidir. Bir eleştirmen olarak Cevdet Kudret, ‘değerlendirme’den çok ‘bilgilendir’meye önem vermiş, edebiyat tarihi yöntemini eleştirilerinin eksenini yapmaktan kaçınarak, ayrıntılara girmeyi, onları tartışmayı tercih etmiştir (Bek, 1998: 102,103).

#### **1.4.2.3.Hümanist Söylem Temsilcileri**

Bu geleneğin en önemli temsilcileri; Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol, Azra Erhat ve Orhan Burian’dır. Bu yazarların “hümanist söylemi” düşünceleri, Halikarnas Balıkcısı’nın ‘Akdeniz kültürü’yle hümanist felsefe ve dünya görüşünün etkilerine bağlanabilir. İnsanı herhangi bir sınıfın, bir dinin ya da yöresinin üyesi olarak değil, insan olarak ele alan ve dünya görüşünü bu bakış açısıyla temellendiren hümanist söylemin edebiyat eleştirisinde etkin olduğu yıllar 1940 ve 1950’li yıllardır. “Hümanizmanın önemi” konusunda Vedat Günyol, “Hümanizma’dan Ötesi” başlıklı yazısında şöyle demektedir: “...Evet, neden Almanya böylesine barbar olabildi? Bunun bir tek karşılığı var: Hümanizma ruhuna sırt

çevirdi de ondan (...) Thomas Mann, Almanya'nın Avrupa'ya dönmesini, Avrupa'yla yeniden kaynaşmasını istiyordu. Onun Avrupa'dan anladığı, hūmanizma ruhundan başka ne olabilirdi?" (Bek, 1998: 104)

Hūmanist söylem geleneğinin önemli temsilcilerinden olan Sabahattin Eyubođlu bir metinde biçim-içerik birlikteliğini ilk vurgulayan yazarlardan biridir. Metnin yapısını incelerken, bu yapının toplumsal anlamının da incelenmesi gerektiğini, bunu başarabilmiş eserlerin kalıcı olabileceğini belirtir.

Ahmet Oktay, Sabahattin Eyuboğlu'nun düşünsel gelişiminin Batı'dan Doğu'ya elit kùltürden halk kùltürüne doğru, ama birbirinin içine girecek biçimde evrilme gösterdiğini söyler. O edebiyatın toplumsal işlevine önem verir ve insanın gelişiminin ön koşulu olarak görür.

Bu geleneğin diğer önemli bir temsilcisi de Vedat Günyol'dur. Yazılarını "akıl" ve "bilim" in ışığında ele alır. Onun için bilimsel namus, insan olmanın erdemlerindedir. Sanatçı dili doğru ve güzel kullanmalıdır. Güncelle ilişkileri iyi kuran Vedat Günyol, sanatla ideolojiyi farklı düzlemlerde algılamak, eleştirilerinde de dünya görüşünün dışına çıkmadan, yapıtı temel alır. Kendisini yapıtla-okur arasında "nesnel bir aracı" olarak görür ve denemeyle eleştirinin sınırlarını birbirinden ayırır.

Vedat Günyol'un eleştiri anlayışının "metin"le "insan" arasında, metinden çok insana dönük olduğunu, Ahmet Oktay şöyle özetler: "...yazar üzerindeki önkabulün ve önyaklaşımın, eleştiri nesnesi olan metne aşkınlaştığı, metnin unutulduğu gör÷lmektedir bu

arada. Türkiye’de edebiyat eleştirisinin ‘çocukluk hastalığı’nın en kolay tanınabilecek belirtilerinden birinin Günyol için de söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Nesnellikle taraflılığı yeterince birbirlerinden ayıramamak” (Oktay, 1983: 644).

Bu durum Vedat Günyol’un, eleştiride, edebiyat tarihini temel alarak eleştiri yapanlarinkine benzer bir tutum sergilemesine yol açmıştır.

#### **I.4.2.4. İzlenimci Eleştirmenler**

“İzlenimci eleştiri”, bir yandan Anatole France’nin tanımladığı gibi “iyi bir eleştirmen, başyapıtlarının ortasında kendi ruhunun serüvenini anlatan kişidir.”deyişi, öte yandan Montaigne’in denemelerindeki “benmerkezcil” tutumunu çıkış noktası olarak ele alan eleştiri anlayışıdır. Bu nedenle, öznel eleştiri bir yanıyla yapıttan yola çıktığı için eleştiriye, bir yanıyla sanatçının ruhunun serüvenlerini anlattığı için denemeye dayanır. Bu eleştirinin Türk edebiyatındaki en önemli temsilcilerinden biri Nurullah Ataç’tır (Bek 1996: 107)

Nurullah Ataç (1898-1957) Türk edebiyat eleştirisinde var olan eğilimleri önder bir kimlikle kurumsallaştırmış bir eleştirmendir. Yukarıda da belirtildiği gibi deneme ve eleştirinin harmanlandığı “eleştirel deneme” adı altında yaygınlaştırılmış olan “izlenimci” bir uygulamayı başlatır. İzlenimci eleştiri bilimselliğin ve nesnelliğin karşısındadır. Burada önemli olan eleştirmenin öznel izlenimleri, duygu ve düşünceleridir. Türk edebiyat eleştirisinde yol gösterici tutumuyla Ataç, eleştiri anlayışının çerçevesini açık bir biçimde

belirler. Anatole France'ın izinde olduğunu şu sözleriyle ifade eder: “Ben impressioniste bir münekkidim. Anatole France da öyle idi.”

Daha sonraki dönemlerde etkili olan nesnellik, yapıta dönük/biçimci ve postmodernist eğilimler, izlenimci eleştirinin Türk edebiyatındaki yerini pek sarsamamıştır. Bu eleştiri daha çok içerik üzerinde yoğunlaşan, dili önemseyen ve belirli bir yöntem çerçevesine oturmayan öznel bir yorumla iç-içe gelişen ve toplumla bütünleşmiş bir bilinci edebiyat alanına taşıyan bir anlayış olarak dikkati çeker (Ecevit, 2001: 96).

Yıldız Ecevit, Türk Edebiyat Eleştirisi adlı makalesinde deneme aracılığıyla gerçekleştirilen izlenimci eleştiride yoğunlaşmanın nedenlerinden birinin “bilgi eksikliği” olduğunu, çünkü Türk eleştirmeni, Batı’da ondokuzuncu yüzyıldan itibaren kurumsallaştırılmaya çalışılan eleştiri çalışmaları konusunda yeterli bir bilgiye sahip olmadığını, özellikle 1950’lere kadar yabancı dil bilmemenin ve çevirilerinin yetersizliğinin etkili olduğunu belirtir (Ecevit, 2001: 97).

Öte yandan deneme türüne olan eğilimin nedeni; okurun doğrudan ulaştığı bir edebiyat türü olması ve çevresini çok yönlü eğitime ve etkilemeninetkisi olduğu söylenebilir. Nurullah ataç, aydın kimliğiyle öncü olmuş, genç Türkiye Cumhuriyeti’nin dil politikasını edebiyata uygulamış bir ekoldür. Bu nedenle altmış sonrasında yetişen birçok eleştirmen kendisini ‘onun yolundan giden öğrenciler’ olarak tanımlar.

Tahsin Yücel’e göre “çağımızın en büyük Türk yazarıdır o”. Memet Fuat ise, “onun yerini kimsenin dolduramadığını düşünmektedir.” Hayran olunan öncü kimliği,

polemikten kaçınmayan, hırçın, öfkeli ve etkileyici yapısı, dil konusundaki çalışmaları ve yetiştirdiği edebiyat adamlarıyla Türk edebiyatında etkisi tartışılmaz bir eleştirmendir.(Ecevit 2001: 98) Onun bu etkisi günümüze kadar Türk edebiyat eleştirisinin temel özelliklerini belirlemeye devam etmiştir. Memet Fuat'ın bu konuda söyledikleri bunu doğrular niteliktedir: “Ataç’ın yolu bence sürdürülüyor. Kişiliğini, yazarlığını taklit eden yok. Ama eleştirel deneme yazarlar hep onun yolundayız.” Gerçektende gerek Memet Fuat’ın Yaşlı Bir Şaire Mektuplar adlı meektup formatındaki diyalog/söyleşi tarzındaki yazılarıyla, gerekse Mehmet H. Doğan, Fethi Naci ve Ahmet Oktay’ın “günlük” kalıbında yazdıkları eleştirileri hep “eleştirel deneme” tarzını sürdüren yazılardır. Nurullaç Ataç’ın günümüzdeki takipçilerinin edebiyat eleştirisi; belirli bir yöntemin kullanılmadığı, içerik/konu/motife yoğunlaşmış bir çözümleme veya konu özetlerinden oluşan metinlerden oluşmaktadır. Buradan hareketle Türk edebiyat eleştirisinde sürekli gündeme getirilen bir konuya değinmekte yarar vardır. ‘Türkiye’de eleştirmen var mı/yok mu’ tartışmasının temelinde yatan olgunun günümüz eleştirisinin belli bir yöntemle dayandırılmamasına, öznel ve etkisini eleştirmenin kişiliğinden alan bir özelliğe sahip olmasına bağlanabilir.

‘Türkiye’de eleştiri yok’ denilmesinin nedenini şair-eleştirmen Veysel Çolak şöyle yorumlar: “eleştirmenlerin bir türde yoğunlaşmamaları, bir değerler skalası oluşturmamaları, eleştirel bilgi biriktirmemeleridir” (Ecevit, 2001: 99).

Feridun Andaç: “eleştiri, övgü-yergi arasında, öksüz oğlan çiçeği gibi bakakaldı,” der (Andaç, 1989: 142).

Yaşar Kemal'in bu konudaki tutumu daha keskin, köktenci bir tondadır: "Türkiye'de eleştirmen olduğunu hiçbir şekilde kabul etmiyorum. Eğer sınıf bir şeyse, bizdeki eleştirmenler de bir şeydir" (Andaç, 1989: 144).

Yukarıda görüşlerini aktardığımız yazar ve şairlerin eleştirinin olmadığı yolundaki düşüncelerinin temelinde yatan sebeplerin 'eleştirel deneme'nin yapısı gereği 'kısa' yazılar üreten bir tür olmasına, konuyla ilgili yazılmış kitapların azlığına bağlanabilir (Ecevit, 2001: 98).

Ataç sonrası Türk edebiyat eleştirisinde, 'eleştirel deneme' türünde ürün veren ve günümüz edebiyat eleştirisini yönlendiren güçlü isimler arasında Doğan Hızlan, Memet Fuat, Füsun Akatlı sayılabilir. Fethi Naci, her ne kadar toplumcu kimliğiyle öne çıksa da, kimi zaman öznel yargıları, polemikçi yapısıyla bu türde Ataç'ın önemli ardıllarından sayılır. İzlenimci eleştirinin "toplumsallık"la, "sanatsallık" arasındaki gerilimde yaşam bulduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü toplumsallık baştan beri Türk edebiyat eleştirisinin ana etkenlerinden biri olmuş, özellikle 1950'lere doğru toplumsal sorunlara duyarlılık ideolojik bir boyut kazanmıştır. Sanatsal denemecilikle iç içe gelişen izlenimci eleştiride, toplumculuğun katı, estetik ilkeleri, yazarlarda farklı biçimlerde kendisini gösterir. Bu eğilimi gösterenlerin başında Memet Fuat gelir. Memet Fuat bir yandan -Ataç'ın görüşlerinden etkilenerek- edebiyat eleştirisinde en üst nokta olarak "bir şairin öznel eleştiri gücü"nü olduğunu savunur, eleştiriye bir sanat dalı olarak görür; öte yandan, "imgenin şiirselliğini salt kendisinde yakalayan" şaire çekinceyle yaklaşır. Eleştirmene tanıdığı sanatsal özgürlüğü ozana tanımaz. Güçlü bir estetik duyarlılık ve bu duyarlılığın dizginlenip belirli bir kalıbın içine çekildiği bir

siyasal görüşle şekillenen bu gerilim, Memet Fuat'ın da içinde bulunduğu bu eleştirmenler grubunun ana sorunlarından birini oluşturur (Ecevit, 2001: 101-102).

Bu grubun içinde yer almakla birlikte, 'eleştirel deneme'lerinde vurguyu ana ilke olarak toplumsallıkla harmanlamayan Fusun Akatlı da eleştirisini bir deneme yazarının özellikleriyle bütünleştirerek yapar. Metni güçlü bir duyarlılığın süzgecinden geçirir, onu beğenip beğenmediğini açıkça söyler. Kısa yazılarında ayrıntıya girmeden, motif veya biçim düzleminde ana bileşenlerine ayırdığı metni, felsefeci kimliğiyle yorumlar. Fusun Akatlı, eleştiriye sanatla eşdeğer görür. Aynı grup içinde sayılan diğer eleştirmenlere oranla biçime en fazla önem veren yazardır (Ecevit, 2001: 103).

Bir diğer eleştirmen ise, güçlü kişiliği ve sözünü sakınmayan yapısıyla Türk edebiyatını yönlendiren Fethi Naci gelir. Olumlunun olduğu kadar olumsuzun da vurgulanmasının gerekliliğini savunan Fethi Naci'nin bu yönünü "eleştirel terör" diye nitelendirenler vardır. Ataç ekolünden sayılan ama açıkça toplumcu bir tavır sergilemeyen, birikimiyle dikkat çeken Doğan Hızlan bir Rönesans adamı gibi herşeye hoşgörü ve aklın ışığında bakar. "Üstten bakmadan, okura, bak senden fazla bildiğim için bu diskurları geçme hakkını kendimde görmüyorum." diyecek kadar mütevazıdır.

İzlenimci eleştirinin Türk edebiyatındaki önemli bir kolunu da 'kurmaca yazarı' eleştirmenler oluşturur. Atilla İlhan ve Cemal Süreyya'nın başını çektiği yazar eleştirmenlerin arasına günümüz yazarlarından Enis Batur, Özdemir İnce, Hilmi Yavuz, Veysel Çolak, Selim İleri ve Erendiz Atasü girer (Ecevit, 2001: 104).



#### I.4.2.5. Nesnel Eleştirmenler

Öznel eleştiri anlayışının karşıtı olan “nesnel eleştiri”, yapıt ve sanatçı karşısında eleştirmenin kendi kişisel zevklerini, dünya görüşünü, sanatçı kişiliğini, vb. eleştirisinin dışında tutarak, yapıt konusundaki yargılarını yansız bir şekilde vermeyi amaçlar. Türk edebiyat eleştirisinde öznellikten nesnellğe geçiş 1950’li yıllarda kendisini gösterir. Edebiyat ürünlerini sağlam temellere oturtma, ‘nesnel’ ölçütler çerçevesinde yöntemleştirme çabasıdır.

Estetik alandaki duyarlılığı ve polemikçi yapısıyla Türk edebiyat/tiyatro/sanat eleştirisinde önemli bir yer tutan Adnan Benk bu yıllarda nesnel anlayışın eleştirmenleri arasında yer alır. “Tenkit öznel değildir.” diyen ve eleştirmenden beklenenin “izlenimleri, kendi kanıları değil, eserin imkanlarını, yapısındaki özellikleri” bulup çıkarmak olduğunu vurgular.

Nesnel eleştiri anlayışını savunan yazarlar eserlerini 1960’lı yıllarda yayımlamaya başlarlar. Metin And, Hüseyin Cöntürk ve Asım Bezirci’nin içinde olduğu bu eleştirmen grubu, öznel eleştirisinin karşısına “nesnellik” ve “bilimsellik” gibi kavramlarla çıkarlar. Eleştiriye denemeden ayırmaya yönelik bu girişim Türk edebiyat eleştirisinde bir anlamda bir yol ayrımıdır (Ecevit, 2001: 106).

A. Bezirci’nin *Nurullah Ataç. Eleştiri Anlayışı ve Yazıları* başlıklı kitabının özünü, ‘ nesnellik – öznellik ’ , ‘ bağımsız eleştiri – deneme ’ çatışması oluşturur. Ona göre ,

eleştirmen artık “elinden geldiğince kendisinden uzaklaşarak- kendini aşarak- nesneye yaklaşmalıdır.” 1960’da yayımlanan bir yazısında da benzer görüşleri dile getirir:

“Duygulara, izlenimlere yaslanmakla kalan eski eleştirinin karşısında, çözümlenemeye, ölçütlemelere dayanan yeni bir eleştiri kurmalıyız. Öznel/izlenimci eleştirinin yanında nesnel/bilimsel bir eleştirinin de yer almasına çalışmalıyız. İşte birkaç yıldır, bir iki arkadaş böyle bir çalışma sürdürüyoruz” (Bezirci, 1983: 50)

Eleştiriye nesnel/bilimsel bir düzlemde değerlendirdiği için, yapıta bir bilim adamı tavrıyla yaklaşır. Çünkü bir eleştirmen, “bir sanatçı gibi değil, geniş görüşlü bir bilgin gibi davranmalıdır. Yaratıcılığa özenmelidir” (Bezirci, 1983: 51). Ancak, Bezirci her ne kadar uygulamada metinden yola çıkarsa da, değerlendirmesini, yapıtı edebiyat dışı toplumsal verilerle bütünleştiren ‘tarihsel-sosyolojik’, kimi zaman Marksist eleştiri yöntemleri çerçevesinde yapar.

Türk edebiyat eleştirisinin nesnelleşme sürecinde Hüseyin Cöntürk, Asım Bezirci ile birlikte izlenimci eleştiriye savaş açanların başında gelir. “İzlenimci olmak istemiyorsak, ilk yapılacak şey, yapıtı göz önünden uzak tutmamaktır.” diyen Hüseyin Cöntürk Türk edebiyat eleştirisinde New Criticism’i bilinçli olarak ilk uygulayanlardandır. O yalnız öznelcilere değil, toplumcu eleştirideki ‘katı’ tutuma da karşıdır (Ecevit, 2001: 108).

#### **I.4.2.6. Metinde Toplumsal Boyutu İşleyen Eleştirmenler**

Toplumsal ağırlıklı Türk edebiyat dünyasında yetmişlere değin özgün biçim denemeleri yapan birçok yazara rastlanır. Toplumsallığın Türk edebiyat eleştirisinin ana

eğilimlerinden biri olduğu ve izlenimci eleştirinin sınırları içinde, bir yöneme bağlı kalmaksızın günümüze dek sürdüğü söylenebilir. Özellikle 1960'lı yıllarda sol eğilimli ideolojik etkinliklerle kuramsal/bilimsel kitapların Türkçeye çevrilmesi 'toplumsal'boyutun eleştiride etkili olmasına neden olur.

Toplumcu estetiğin yöntemleştirilmesinde Fethi Naci'nin etkisi büyüktür. Eleştirisini toplumcu estetiğin yöntemleriyle bütünleştirmeye çalışır, ancak nesnelci değildir. Bir yönüyle Ataç ekolüne bağlı, bir yönüyle Marksist olan Naci, bunu eleştirisinde kaynaştırmaya çalışır. Özellikle 1950'li yıllarda edebiyat ürünlerini 'toplumcu gerçekçi'bir bakışla değerlendirir. *İnsan Tükenmez* (1956) adlı kitabı buna en güzel örnektir. Fethi Naci'nin *Türkiye 'de Roman ve Toplumsal Değişme* (1981) adlı kitabı ise onun katı kimliğinden sıyrılıp Lukacs estetiğinin ana ilkelerinin oluşturduğu bir toplumcu anlayışa yöneltir. Burada sanat kaygısının daha çok duyumsandığı ölçütler kullandığı görülür. 1980'li yılların başında Fethi Naci Rus formalistlerinin etkisiyle eleştirisine farklı bir boyut kazandırır ve "romanın kurgu ve yapı demek olduğunu" söyler (Naci, 1986: 164).

Memet Fuat da eleştirilerinde toplumsal boyuta önem verenlerdendir. Ancak onun Fethi Naci kadar "köktenci" olduğu söylenemez. Metinden çok sanatçıyı değerlendiren eleştirilerinde, eleştirimenin "öznel" olabileceği izlenimini verir. "Bence Diyenler" başlıklı yazısında, öznel olmak-nesnel olmak konusunu tartışırken şunları söyler:

"Sağlıklı eleştirimenlerin 'bence' demeleri, 'bana göre' demeleri, kesinlikle nesnellığe karşı değildir. Öznelliğin getireceği yanılgıları belirtmek, ben böyle düşünüyorum ama yanlış olabiliyim, bilimsel verilere dayanmıyorum demek, niçin nesnellığe karşı görülüyor?(...) Eleştirimenin yan tutmadan, önyargılara kapılmadan, ama kendi beğenisine dayanarak yapacağı bir

eleştiri, öznelidir. Demek ki her yan tutmayan, önyargılara kapılmayan eleştirmenin nesnel eleştiri yaptığı söylenemez. Eleştirmenin kendi beğenisine dayanmadan, dış verilere dayanarak yapacağı eleştiri nesnel olmayabilir, dayandığı dış veriler bilimsel değildir. Buna karşılık, bilimsel verilere dayanarak yapılan çalışmalar sonunda, eleştirmenin öznel değerlendirmelere yönelmek zorunda kalması da sanat alanında olağandır. Bu bakımdan 'nesnel' sözcüğüne çok geniş anlamlar yükleyerek düşüncüyü bulandırmamak, gerçeklerden kaçmamak gerekir.// Kaçınılan gerçek ne?// Sanat alanında bilimler sön sözü söylemiyorlar. Bilimlerden yararlanıyor. Ama son sözü söyleyen gene de öznel eleştiri. Gene yanılma payı olan, bilimsel kesinlikleri bulunmayan eleştiri” (Fuat, 1994: 40).

Kuşkusuz Memet Fuat'ın “öznel eleştiri”den anladığının Nurullah Ataç'tan farklı bir şey olduğu yukarıdaki alıntıdan açıkça belli oluyor.

İlk cildi 1983'te çıkan üç ciltlik *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış ve Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (1972) adlı yapıtlarıyla eleştiriye önemli katkılarda bulunan Berna Moran da “toplumsal boyut”u eleştirisinde temel alan eleştirmenlerdendir. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri adlı yapıtının “sonuç” bölümünde, eleştiride değer ölçütleri konusunda şunları söylemektedir:

“Değer ölçütleri konusunda estetikçiler ve eleştiriciler arasındaki anlaşmazlık, büyük ölçüde, edebiyat ile ahlak arasında görülen ilişkiden doğuyor. Edebiyat ahlakın, dinin veya politikanın yardımcıları mıdır, yoksa bu gibi şeylere karşı hiçbir sorumluluğu olmayan, değeri kendine özgü, bağımsız bir sanat mıdır? Mesele şu: Sanatın uyandırdığı estetik yaşantıya, hayattaki diğer değerler arasında nasıl bir yer vereceğiz?(...) Fakat bir de yan etkileri var sanat eserinin. Bunlar, ahlak, din, bilgi, politika alanlarında olumlu veya olumsuz olabilecek etkilerdir. Edebiyatın kendine özgü etkisi mi daha önemli yoksa yan etkiler mi? Eserleri değerlendirirken kullanacağımız ölçütlerin cinsini de bu soruya vereceğimiz cevaplar teşkil eder” (Moran, 1991:304)

*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*'ın ilk cildinde Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a kadarki romancıları inceler ve çoğunda ortak olan Batı-Doğu sorunsalına yaklaşımlarında roman türünün ne denli başarıyla kullanıldığını saptar. İkinci cildinde kendisinin "Anadolu romanı" adını verdiği romanları; üçüncü ciltte de "avangard" diye nitelediği romanları inceler. Burada ilgi çeken nokta, Berna Moran'ın incelenecek roman sorunsalına göre yöntem kullanmasıdır (Bek, 1996: 113).

Toplumsal boyutu temel alan bir başka eleştirmen de Ahmet Oktay'dır. Onun, metni bir amaç olarak aldığı ve metne ideolojik veya öznel bir açıdan yaklaşmadığı söylenebilir. Yazılanla Okunan adlı kitabındaki eleştirileri gözden geçirildiğinde onun bütünüyle göstergebilime yönelmese bile, göstergebilimin yönteminden yararlandığını, yorumlamalarını göstergebilimsel incelemenin vardığı sonuçlardan çıkardığı söylenebilir (Bek, 1996: 115).

#### **1.4.2.7. Metne Dönük Eleştiriyi Savunan Eleştirmenler**

Türk edebiyatında yapıtı, 'toplumdan/dış dünyadan' yola çıkarak değerlendirme altmışlı yıllara dek süren bir eleştiri anlayışı iken, bu yıllarda öznelikten nesnelliğe geçilerek bir yol ayrımına gidildiği ve eleştirmenin bakışını dış dünyadan/toplumdan edebiyatın kendi nesnesine, 'yapıtın kendisine' yönelttiği görülür.

Türk edebiyat eleştirisine Hüseyin Cöntürk'le giren 'metin odaklı' yöntem, daha sonra gelişen eleştiri yöntemleri içinde yer almayı sürdürür. Bu eleştiri yöntemi, edebiyat

bilimi konusunda belirli bir teknik alt yapıyıönkoşul sayar. Özellikle 1950’li yıllarda ürün veren ikinci yeni şiirinin imgeye/söz sanatlarına dayalı yapısı, bu yönleme olan ilgiyi çoğaltmıştır.

Seksenli yıllarda ise Türk edebiyatında yeşermeye başlayan modernist/post-modernist metinler, biçim/yapı denemelerini de beraberinde getirirler. Bu yıllarda eleştirmenin kullandığı gelenekçi şablon, edebiyattaki yeni estetik anlayışla örtüşmemekte, bu yapıları çözmek için farklı ölçütler gerekmektedir. Öte yandan seksen sonrası edebiyat eleştirisinde, üniversite öğretim üyelerinin söz sahibi olmaya başlamasını, modern eleştiri yöntemleriyle ilgili bilgi birikiminin önem kazanmasına bağlamak mümkündür. Batı edebiyatlarındaki kuramsal ve yöntemsel gelişmelerin üniversite çevrelerinde-özellikle Batı filolojilerinde- incelenme olanağı bulması, edebiyat metnini odak alan “New Criticism”, “yapısalcılık” ve “göstergebilim” gibi yaklaşımların Türk edebiyat eleştirisinde tanınmasına neden olur (Ecevit, 2001: 113).

Bu yıllarda, incelediği edebiyat ürününü ideolojik düşüncenin dışında tutan ve metne yalnızca çözümlenecek bir ‘nesne’olarak yaklaşan eleştirmenlerden biri de Alman edebiyat profesörü Gürsel Aytaç’tır. Ona göre, metni değerli kılan öge, metnin organik bütünlüğüdür. Bu nedenle de metindeki biçim/yapı/kurgu özelliklerini çözümlmeyi ön plana alır. Onun eleştiri metinleri, nesnel/metne dönük eleştirinin edebiyattaki en katıksız örneklerindendir. Eleştirisinin en önemli özelliği savını alıntılarla kanıtlama yoluna gitmesidir. Gürsel Aytaç, 1980’den günümüze yayımladığı ve *Çağdaş Türk Romanları Üzerine*

*İncelemeler* ile üç ciltlik *Edebiyat Yazıları*'nda topladığı Türk edebiyat eleştirisinin en üretken yazarlarından biridir (Aytaç, 1990: 177).

Bu dönemde metne dönük eleştirinin gelişmesi için gereken altyapıyı sağlamak amacıyla kuramsal/bilgisel alanda kaynak kitaplar üretildi. Berna Moran'ın yetmişli yıllarda yayımladığı *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (1972), Gürsel Aytaç'ın doksanlarda basılan *Genel Edebiyat Bilimi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* kitapları örnek olarak gösterilebilir. Fransız dili ve edebiyatı profesörü Tahsin Yücel de *Anlatı Yerlemleri* (1979), *Yapısalcılık* (1982), *Eleştirinin ABC'si* (1991) ve içlerinde Barthes'in kitaplarının olduğu sekseni aşkın çeviri metin ile kaynak üretimine katkıda bulunmuş ve yapısalcılıkla, göstergebilimi Türk edebiyatına tanıtmıştır. Metne dönük/nesnel eleştirinin seksen sonrasında da gelişmeye devam ettiği görülür. Mehmet Rifat göstergebilim alanında özellikle kaynak kitap dalında büyük katkı sağlamıştır (Ecevit, 2001: 116).

#### I.4.2.8. Yapısalcılar

“Yapısalcı” görüşün Türkiye'deki en önemli temsilcisi, bu görüşün tanınmasını sağlayan yazar Tahsin Yücel'dir. *Yapısalcılık* (1982) adlı yapıtının Giriş bölümünde, yapısalcılığı şöyle anlatır:

“Yapısalcılığın temel yönelimleri pek de karmaşık değildir. Saussure'den Greimas'a değin, adına yaraşır bütün yapısalcıların yapıtlarında kolaylıkla saptayabileceğimiz bu yönelimler şöyle özetlenebilir: 1. ele alınan nesnenin 'kendi başına ve kendisi için' incelenmesi; 2. nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir 'dizge' olarak ele alınması; 3. söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma

zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artstüremlilik içinde değil, eşstüremlilik içinde ele alınması; 4.bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim vb. gibi artstüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da eşstüremli olgular gibi dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirildiği ölçüde yer verilmesi; 5.nesnenin 'kendi başına ve kendisi için' tanımlanması; 6.bu yaklaşımın felsefel, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi oluşturmaya yönelmesi, dolayısıyla erimcilikle hiçbir ilgisi bulunmaması" (Yücel, 1982: 13-14).

Tahsin Yücel, bölümün başlarında, yapısalcılığın yerini yavaş yavaş göstergebilimin aldığını da sözlerine ekler. *Yapısalcılığı Anlatı Yerlemleri* (1979) adlı kitabına uygular.

#### I.4.2.9. Göstergebilimciler

Bu yöntemin Türkiye'deki öncüsü Mehmet Rifat'tır. Göstergebilimi tanıtmak amacıyla çeviri ve telif kitaplar yayımlamakta, uygulama çalışmalarını yürütmektedir. Bu yöntem, sanatçıyla eleştirmeni devreden çıkarır, okuru yapıyla başbaşa bırakır. Bir bakıma, eleştirmeni nesnel bir bakış açısına yönlendirir. Göstergebilimde yazınsal yapıyla, bu yapıya yaklaşımın nasıl olduğunu Mehmet Rifat şöyle açıklar:

...yazınsal(metni)oluşturan kesitler (büyükten küçüğe doğru: Anabölüm, altbölüm, paragraf, tümce)öncelikle biçimsel öğelerin çizdiği, daha derin boyutlarda ise anlamsal öğelerin oluşturduğu çizgiler arasında katmanlaşır. Bu iki çizgi ya da yapı arasında yer alan kesit tüm yapının değil, yalnızca kendi evrenini- o da sınırlı bir biçimde- oluşturur. Oysa, bir bütünün, sözgelimi bir romanın 'anlam evreni'kesitlerin çizgisel anlam toplamından çok daha fazladır.// Gerçekten de bir biçim ve anlam bütünlüğü, ilk bakışta, kimi sözcüksel birimlerin toplamından oluşur ama bir bütünün gerçek değeri parçaların ilişkisine dayanır. Bu nedenle bir metinde yer alan herhangi bir kesitin anlatım/içerik boyutunu anlamlayan, onu yeniden üreten, yeniden



değerlendiren, öteki eşdeğerli birimlerle olan ilişkisidir; öteki birimlerle eklemeli özelliğidir.(...)// Bir yazarın, he kendi yapıtları hem de başka yazarların yapıtlarıyla kendi metinleri arasındaki ilişkileri(metinlerarası) özellikler diye adlandırılırken, aynı yapıt içindeki ilişkileri(metiniçi) özellikler diye adlandırabiliriz.(...)// Özetlersek, amacımız 'kendi kendini anlamlandıran ve ancak kendi kendisiyle açıklanabilen' bir yazınsal metni, kendi iç düzenine göre, ama belli kurallar eşliğinde ayrıştırarak kurgusunu betimlemektir (Bek, 1996: 119-120).

Mehmet Rifat, *Genel Göstergebilim Sorunları*'nda (1982) göstergebilimin ilkelerini açıklayıp bu ilkeleri bir Türk masalına uygular. *Göstergebilimin ABC'si* (1992) adlı kitabında ise "yazınsallık" kavramını göstergebilimsel açıdan ele alır.

#### **I.4.2.10. Postmodern Eğilimde Olan Eleştirmenler**

Doksanlı yıllarda Türk edebiyatı postmodern/avangard edebiyat ürünleriyle tanışır. Bu ürünler Türk edebiyat eleştirisinde çok yönlü gelişmelere neden olur. Özellikle romanlarında farklı kurgu teknikleri deneyen Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1996) ve *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanlarında, yeni tarzın ana ilkelerini sorgulayan ve edebiyatın dışına taşan bir tartışma alanı yaratır. Orhan Pamuk'un romanlarının böylesine sarsıntı yaratan bir edebiyat kavgasına yol açması, Türk edebiyatındaki geleneksel yapının kullandığı ölçütlerin, postmodernist/avangardist ürünlerde yerini farklı bir sanat anlayışına bırakmasından kaynaklanır. Geleneksel ideolojik ve ahlaksal ölçütlerden uzak, tek veya bütünsel bir anlamın temel alınmadığı, çoğu kez de kendine özgü 'üstkurmaca' düzlemde oluşan bu çok katmanlı metinler toplumcu eleştiri çevresinden yoğun tepki alır. Bu görüşe

göre, geleneksel değerleri karşısına alan, bu ‘insansız’metinler karmaşık dokuları, uzun cümleleriyle sanat değeri taşımamaktadır (Ecevit, 2001: 118).

Yeni edebiyatta yaşanan bu yol ayrımı, 1960’lardan bu yana dünya genelinde çok yönlü tartışmaları beraberinde getirir. Altmış sonlarına doğru, Almanya’da “estetik” ve “ahlak” ilişkisiyle edebiyatın toplumsal sorumluluğunun tartışıldığı, başını germanist Emil Staiger’in çektiği daha sonra Leslie Fiedler’in katıldığı ünlü tartışma ve ardından 1990’lı yıllarda devam eden tartışmaların kaynağı hep aynı paradigma değişikliğindedir. Bu değişiklik, bilimadamını, sanatçıyı ve eleştirmeni var olan geleneksel değerleri, ideolojileri ve kuramları sorguladığı yeni bir dünya ile karşı karşıya bırakır. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru eleştiri eğilimlerine damgasını vuran postyapısalcılar, geleneksel eleştirinin edebiyat ve bilimsel alandaki etkisini ters yüz ederler: Metnin sadece bir anlam taşıyıcısı olmadığını, yazarın da anlam üreticisi olma özelliğini yitirdiğini, kahraman/öznenin ortadan kalktığını öne sürerler. Yeni anlayışa göre, metnin anlam alanı sonsuz bir hareket içindedir, okur ancak metinle karşılaştığı anlam anını anlayabilir. Bu anlayış geleneksel yorumsamacılığın sonunu getirir (Ecevit, 2001: 117).

Yorumsamacılıktan kopuş, özellikle ‘metne dönük’ eleştiri yöntemlerinde kendini göstermeye başlar; yapısalcılıkla göstergebilimde ivme kazanır. Bunun yanında metni sonlu bir anlamın taşıyıcısı olarak görmeyen ‘alımlama estetiği’de edebiyat eleştirisinde, anlamı tümüyle göreceli hale getirerek yok eder. Bu eğilime göre, anlam metin ile okuyucunun ortak etkinliğinin bir ürünüdür; her okur kendi anlamını özgür bir şekilde kendi üretir ve bu üretim yaratıcı bir edim olarak ortaya çıkar. Postmodern estetiğinin başını çeken Leslie Fiedler,

konuyla ilgili makalesinde şöyle der: “eğer eleştiri hayatta kalmak; yararlı, önemli, yaşama dönük olmak ve bu konumunu sürdürmek istiyorsa, köktenci bir biçimde değişime uğramak zorundadır.” Fiedler’a göre, eleştirinin bilimsel bir nitelik dışında başka bir niteliğe sahip olması gerekir (Ecevit, 2001: 118).

Doksanlı yıllarda Türk edebiyat eleştirisinde yukarıda belirtilen eleştiri anlayışına benzer durumlar yaşanır. Klasik (yorumsamacı) yaklaşımın dışında yaratımı ön planda tutan bir eleştiri anlayışı doğar. Bu doğrudan eleştirinin kökenine yönelik, yorumdan yaratıcılığa dönüşen köktenci bir değişimdir. Bu yeni eleştiri anlayışı; Semih Gümüş, Orhan Koçak, Dilek Doltaş, Nurdan Gürbilek ve Yıldız Ecevit’in yazdıkları araştırma/eleştiri/deneme yazılarında, kitaplarında kendini gösterir. Adı geçen yazarların ortak özelliklerinin; yorumsamacılıktan uzak olmaları, eleştiriye yaratıcı bir etkinlik olarak görmeleri ve yeni eğilimlerle ilgili teknik bir donanıma sahip olmalarıdır denebilir.

Semih Gümüş, “eleştiriye bağımsız bir edim, dolaysız ve kendisi için varolabilecek bir yazınsal yaratım olarak” gördüğünü belirtir (Gümüş, 1994: 177). Adalet Ağaoğlu’nun “Hayır”adlı romanı ile ilgili çalışmasının önsözü “Bir Yaratıcı Okuma Serüveni” başlığını taşır. Gümüş, bu önsözde romanın yarattığı büyük dünyaya kendince bir başka dünya kurarak karşılık vermek istemiştir. Bunu yaparken bir sanatçı gibi davranır. *Başkaldırı ve Roman* (1996) adlı incelemesinin ilk bölümünde, çalışmasında temel aldığı “Hayır” romanının ana izleği olan ‘intihar’ olgusundan hareket ederek edebiyat tarihinde yolu intiharla kesişmiş yazarlar/kurmaca kişiler arasında dolaşır; incelediği romandan bağımsız olarak ‘intihar’olgusunda birleşmiş yeni bir metin üretir. Gümüş, eleştirisinin “yol gösterici değil,

yollar arayan bir eleştiri”olduğunu söyler. (Ecevit, 2001: 119). Amacının “kendine özgü bir çözümleyici eleştiri dünyası kurmak” olduğunu da sözlerine ekler. Çalışmalarını öykü ve roman üzerinde yoğunlaştıran eleştirmenin avangardist edebiyat kuramlarıyla yakın ilişkisi olan dilbilim/yapısalcılık/yapıbozumculuk/alımlama estetiğine özgü bir sözcük dağarcığı kullanır.

Yeni eleştiri yöntemini kullanan diğer bir yazar/eleştirmen de Orhan Koçak’tır. Onun Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* romanı üzerine yazdığı uzun metin, postmodern eleştirinin Türk edebiyatındaki en çarpıcı örneklerinden biridir. Koçak, eleştiriye bir oyun gibi görür ve eleştirisinde de bir sanatçı gibi davranır (Ecevit, 2001: 120).

Nurdan Gürbilek eleştiri yaklaşımını şöyle özetler:

Ben de bu yazılarımda denemenin imkanlarını kullanarak, hem ele aldığım metinleri eleştirel bir mesafeden okumaya çalıştım, hem de kitabın bende harekete geçirdiği iç deneye yer açmayı denedim. Yani metinlerin dışına çıktım.(...) ben de yazıyor olduğuma göre, bunun sıkıntıyla, bunun oyunla, bunun yoklukla ilişkisine yer verdim (Ecevit, 2001: 121).

Nurdan Gürbilek’in çalışmaları, son kuşak eleştirmenlerle ortak özellikler taşır; eleştiriye oyunla/sanatla ilişkilendirerek metni dönüştürür, yeni bir metin kurar. Bunu yaparken biçimsel öğeleri de kullanır.

Yıldız ecevit de son dönem eleştirmenlerle ortak bir paydada buluşan yazarlardan biridir. Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak* (1996) adlı kitabında, Pamuk’un *Yeni Hayat* romanını beş ayrı yöntem ve beş farklı eleştiri anlayışıyla inceler. Ancak Yıldız Ecevit’in gerek *Orhan*

*Pamuk'u Okumak* gerekse sonradan yazdığı yazılarında tümüyle postmodernist bir eleştirmen tavrı sergilemez. Çalışmalarını bol alıntılarla desteklemesi ve bilimsel düzlemde sistemleştirme çabası onu modernistlikle-postmodernistlik noktasında konumlandırır (Ecevit, 1996: 55).

İngiliz edebiyatı profesörü Dilek Doltaş postmodernist yaklaşıma en sadık olan eleştirmen olarak karşımıza çıkar. Onun eleştirisindeki postmodernist yön, oyunsu/yaratıcı olmasında değil, her türlü yerleşik norma kuşkuyla yaklaşan 'betimleyici' tutumunda ortaya çıkar. *Postmodernizm. Tartışmalar, Uygulamalar* (1991) adlı kitabında eleştiri anlayışının ana ilkelerini şöyle özetler:

Söz konusu yapıtlara modern düşüncenin ürünü olan yazın eleştirisi kavramları, sınıflandırmaları ve ölçütleriyle yaklaşmadığımdan, onları roman ya da kısa öykü gibi tür tanımlamalarıyla betimlemekten özellikle kaçındım(...) anlatıların gerçek/kurmaca, öznel/başka ve anlamlı/anlamsız ayrımlarını kökten sorgulayarak okurda nasıl bir ontolojik kuşku uyandırdıklarını sergilemeye çalıştım (Doltaş, 1999: 13).

Postmodern eleştirinin uç örneklerine marjinal içerikli yazılarıyla dikkat çeken *Öküz Dergisi*'nin sayfalarında rastlamak olasıdır. Özellikle Nihat Genç'in söz konusu dergide çıkan kimi yazıları, Türk edebiyat eleştirisinin en alışılmadık örnekleri arasında yer alır (Ecevit, 2001: 123).

Sonuç olarak doksanların sonunda ortaya çıkan yeni eleştiri anlayışının tümüyle kurumlaştığını söylemek yanlış olur. Ancak bu eğilimdeki eleştirmenlerin kimilerinin günümüz Türk edebiyatındaki önemli konumları göz önüne alındığında, geleceğin eleştirisinin

önemli bir kulvarının, geleneksel eleştirinin dışında bir çizgiye kayacağı ve yaratıcı bir yönelim izleyeceği öne sürülebilir.



## SONUÇ

Eleştiri, kökeni M.Ö.V. yüzyıla dayanan, edebiyat konularıyla ilgili bütün söylemi içeren, edebiyat tarihi, edebiyat kuramı ve değerlendirci eleştiri gibi birbirinden ayrılabilen, ama aynı zamanda örtüşen üç alanı kapsayan bir türdür.

Eleştirinin temel yapıtı olarak gösterilen Aristo'nun Poetika'sında edebiyatın amacının taklit olduğu ileri sürülmüştür. Daha sonra Romalıların retorik ve nazım sanatı geleneğinin, Ortaçağ'da yaşamış, Eski Yunan yazarlarınca, Rönesans döneminde yeni klasikçilik öğretisinin ortaya çıkmasıyla unutulduğu görülür. Yeni klasik anlayışın gelişmesinde çeşitli aşamalardan geçtiği, başlangıçta Eskiçağ yazarlarının otoritesini, görüş ve ilkelerini aklın tek yolu gibi görmek yaygın bir anlayış iken, daha sonra eğitilmiş seçkinlerin beğenileri ağırlık kazanır.

Klasik anlayış on sekizinci yüzyılın sonunda, yeni tarih anlayışıyla birlikte çözümlenip dağılır. Klasik geleneğe, yapıtların belirli bir zaman ve mekanın ürünü olduğu görüşünden hareketle karşı çıkılır. Bu görüşe göre, eleştiri bir yapıtı anlamaya, onun kendine özgü güzelliğinin tadına varmaya yaramıştır. Edebiyat konusunda değişmez ölçütler koymak, eleştirinin konusu dışında kalır. Birtakım değişmez yargı ilkeleri getirme girişimleri daha sonra da sürmüştür, ama on dokuzuncu yüzyılda tarihsel görüşle birlikte bu anlayış yıkılır. Bu dönemde kişisel tepkilere dayanan ve "izlenimcilik" adı verilen yöntem geliştirilir. Kuramcılarının çoğu edebiyat konusunda nedensel bir açıklama getirmeye çalışırlar.

Yirminci yüzyıl edebiyat eleştirisinin çok yaygınlaştığı ve farklılaştığı bir dönem olur. Doğu Avrupa'da yaygınlaşan Marksist öğreti, Batı'da da yandaş bulur. Ayrıca

Freudcu psikanaliz edebiyata uygulanır. Carl Jung'un ortaya attığı, kolektif bilinçdışının arketipler konusundaki kurgusal düşünceleri, bütün edebiyatta rastlanan mitlerin araştırılması çalışmasını başlatır. Çağdaş dilbilimin etkisi altında, katı üslupçu yeni bir eleştiri yöntemi ortaya atılır. Önce Rusya'da sonra da Çekoslovakya'da yaygınlaşan ve "yapısalcılık" adı verilen biçimsel edebiyat araştırması, Fransa ve ABD'de de benimsenir. Varoluşçuluktan esinlenen felsefi eleştiri önem kazanır.

Türkiye'de çağdaş anlamda edebiyat eleştirisi Tanzimat'tan sonra başlar. Batılılaşmanın edebiyat alanında ortaya çıkması ve Batılı türlerin Türkiye'de siyasal bir tavır sonucunda üretilmesi nedeniyle, edebiyat eleştirisinin de genel bir dünya görüşünün bir parçası olarak ele alınmasına neden olur. Batı'da Romantizm sonrası başlatılan sabnat sanat için mi, yoksa toplum için mi tartışması kısa zamanda Türk edebiyatına da yansdı. Özellikle Servet-i Fünun topluluğunca 'sanat sanat içindir' görüşü ağır basar. Türkiye'de edebiyat eleştirisinin, edebiyat içindeki veya dışındaki aydınlarca ulusal ve toplumsal kalkınma sorununun bir parçası olarak görülür. Eleştirinin tür olarak görülmesi Cumhuriyet döneminde gerçekleşir. Ancak eleştiriye ilişkin yöntem arayışları Cumhuriyet'ten sonraki dönemlerde de devam eder. Öznellik nesnellik ya da daha sonraki adıyla bilimsellik eleştirinin vazgeçilmez özelliği olarak benimsenir. Yine de eleştirinin kendi yöntemleri içinde, bu sıfatların gerektirdiği bir iç sistem kurulamaz.

Marksist eleştiriden esinlenerek geliştirilen "toplumcu eleştiri" temsilcileri arasında çok fazla yöntem ve anlayış birliği göstermeyen ana akım haline gelir. Yirminci yüzyılın dünyadaki başka eleştiri okulları da Türkiye'de yandaş bulmakla birlikte belirleyici disiplinler olarak gelişmezler.



Yazarlar ve bazı okurlar bir tür yergi olarak gördükleri eleştiriye karşı çıksalar da, eleştirinin gerekliliği tartışılmazdır. Çünkü eleştirmen, belli bir beğeni düzeyi oluşturur; yazarların saygınlık kazanmasına aracılık eder. Eleştirmenler, geçmiş dönemlerde yazılmış yapıtları da değerlendirir, yeniden yorumlar, edebiyat geleneğini gözden geçirirler. Böylece eleştirmek ya geleneklerin koruyucusu olur ya da yazarları değerlendirmede yeni bakış açıları kullanılır. Eleştirmenlerin asıl uğraş alanları, güncel edebiyat yaşamı, yeni akımlar, yeni yazarlardır. Bütün bu nedenlerden, eleştirinin edebiyat tarihinde büyük önemi vardır. Edebiyat eleştirisinin kapsayıcısı olan edebiyat kuramıysa, güncel gelişmelerle ilgilenmez. Amacı, edebiyatın nasıl olduğunu ortaya koymak, ilkeleri, kuralları, gelenekleri saptamaktır. Kuram tartışmaları estetik sorunları, daha sonra da felsefi tartışmaları ortaya koyar. Dilin, hatta gerçeğin doğası konusundaki sorulara yanıt aranır.

Yöntemler eleştirinin işlevine göre farklılık gösterir. Edebiyat yapıtları yalnızca içerdikleri görüşü iletebilmeleri ya da etkili olabilmeleri açısından ele alınabilir; ama eleştirmenler aynı zamanda, yapıtı yorumlamak ve bu yorum için bazı araçlar geliştirmek zorundadırlar. Ses kalıplarını, ölçüleri, üslupları, kişilikleri, konuyu, yapıtın ortaya attığı görüşleri çözümlerler. Bu yorumlamalardan sonra sanatsal başarı tartışılır; yapıtın ahlaksal ,siyasal, dinsel, felsefi yönleri ortaya konur.

Geleneksel kalıplara uygun olarak modern eleştirmenlerin yapıtı her şeyden soyutlamadıkları söylenebilir. Yapıtı incelerken, onun geçmişini, yazılma nedenlerini ele alırlar. Burada kuşkusuz yazarın yaşamını, kişiliğini, ruhsal yapısını ve deneyimlerini inceleyen biyografik eleştiri ön plana çıkar. Tarihsel eleştiri yapanlar, yapıtın öncüsü olabilecek yapıtları araştırırlar. Eleştirmen ayrıca, yazarın yazdığı toplumsal ortamı da

araştırmak zorundadır. Yazarın kökeni, belli bir toplumun üyesi olarak o toplumla ilişkileri, dönemi ve yaşadığı yer göz önünde tutularak incelenir. Öbür sanat akımlarının, felsefenin, siyasetin, ekonominin vb. insanî etkinliklerin yapıyla ilişkisi belirlenir.

Araştırmalarda edebiyatın toplum üstündeki etkisine gün geçtikçe daha çok önem verilmektedir. Tarih boyunca tartışılan görüşlerden bazılarında günümüzde bile çözüm getirilememiştir. Sözelimi, edebiyatın doğası konusundaki tartışmalar sürüp gitmekte, bazı uzmanlar edebiyatı estetik bir mutluluk kaynağı olduğu ve insanları düşündürdüğü için sanat saymaktadır. Öte yandan, edebiyatı bir iletişim biçimi olarak ele alanlar, işlevinin dilin işlevinden farksız olduğunu ileri sürmektedir. Yeni eleştirmenler, her yapının tek başına, bağımsız olarak ele alınıp yakın okuma tekniğiyle incelenmesini öngörmektedirler. Ancak eleştirmenlerin çoğunluğu, edebiyatı geniş anlamda değerlendirmekte ve geleneksel yaklaşıma ağırlık vermektedirler. Eleştiride nesnel ya da öznel yol izlemek de ayrı bir tartışma konusudur. Öznel eleştiride eleştirmenin kişisel görüşleri, beğenisi ön plana çıkar. Nesnel eleştiride mutlak ölçütler ya da metindeki belirleyici öğeler gibi eleştirmeni bağlayıcı ilkeler göz önünde tutulur.

Günümüzde düşünceler öylesine farklılaşmıştır ki iletişim, insanların birbirini anlamadığı bir duruma gelmiştir. Daha önceleri eleştiri de, hiç bu kadar farklı düşünceler ortaya konmamış, eleştirmenler de günümüze kadar hiç bu denli dikkat çekmemişlerdir. Bazı araştırmacılar yaşadığımız dönemin bir eleştiri çağı olduğunu, eleştirmenlerin yalnız edebiyat uzmanı değil, aynı zamanda toplum ve uygarlığın da eleştirmeni olması gerektiğini savunmaktadırlar.

## ÖZET

Eleştiri, bir sanat eserinin, çeşitli yönlerini inceleyerek bir yargı ile bildiren bir yazı türüdür. Eleştiriye tarihsel süreç içinde yaratma ve yansıtma diye adlandırılan iki kurama dayandırmak mümkündür. Köken olarak Platon'un Devlet diyaloglarına dayandırılan yansıtma teorisi, sanatın doğayı, insanı ve yaşamı yansıttığını öne sürer. Bu yüzden bu görüşü savunanlar gerçek nesne ile onun yansıdığı ayna arasında bir ilişki kurmuşlardır.

Yaratma teorisi ise Rönesansla başlayan bireycilik hareketinden doğmuştur. Bu teorinin günümüzde etkin olduğu söylenebilir. Yaratma teorisine göre, gerçekliğin yerini sanatçı almıştır. Dolayısıyla edebi eserde anlatılanlar, gerçekliğin yansıması değil, yeniden yaratılmış biçimdir.

Günümüzde etkin olan tüm eleştiri okulları ve yöntemleri bu yansıtma ve yaratma kuramları çerçevesinde gelişmiştir. Tarihsel ve toplumsal koşulların da etkisiyle bu yana teoriye bağlı başka eleştiri okulları da ortaya çıkmıştır. Bunlardan biri de, edebi eseri dil sistemi olarak gören kuramdır. Bu kuram, metnin dil gibi gösteren gösterilen düzeylerinden oluştuğunu öne sürer. Metin çözümlemesinin de bu varsayımdan hareketle yapılması gerektiğini belirtir.

Yapılan bu genel özetleme, Türkiye'deki edebiyat eleştirisinin tarihsel ve güncel durumuna uygun düşmektedir.

Bir edebi tür olarak eleştiri yeni Türk edebiyatındaki yeri konulu tez çalışması, yukarıda belirtilen çerçeveye uygun bir şekilde yapılmıştır.

## SUMMARY

Critique is a literary genre that investigates various aspects of a (literary) work to make a judgement about it. It is possible to perceive that, in its historical development, critique originates from two views, namely reflection and creation. Having dated back to Platon's dialogues in the State, the theory of reflection argues that art reflects the nature, the human being and the life. Therefore, the champions of this theory think that there is a connection between the real object and its reflection in the mirror.

The theory of creation comes out of the individualism in the Renaissance. It is possible to say that this theory is an influential view in the present time. The theory of creation contends that the reality has been replaced with the artist. Thus, whatever being told in a literary work is a recreated from of the reality rather than the reflection of it.

Those all schools of critique and their methods, commonly used at the present time, have developed in the framework of the theories of reflection and creation. There have been other schools of critique emerged from these two main approaches with the influence of historical and social changes. One of them is a theory that considers the literary work to be a linguistic system. This theory argues that the text consists of the units of signified and signifier. A text therefore, should be analyzed considering this theory.

This general summary seems to be parallel with the historical and modern forms of the literary critique in Turkey.

**This thesis, whose subject is critique as a literary genre and its place in modern Turkish literature, is completed in the framework explained above.**



## KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan.(Derl.) 1982. *Dilbilim seçkisi*. Ankara: TDK.
- Aktün, Ömer Faruk. 1965. Şinasi'nin bugüne kadar ele geçmeyen Fatin tezkiresi. *Türkiyat Mecmuası*. C.XIV, S.277-310.
- Alangu, Tahir. 1959. *Cumhuriyetten sonra hikaye ve roman*. C.1, S.3-5.
- Andaç, Feridun. 1989. *Gerçekçilik yolunda*. İstanbul: Cem.
- Arslan, Nur Gürani.(Derl.) 1998. *Hikaye*. İstanbul: YKY
- Aytaç, Gürsel. 1980. *Çağdaş Türk romanı üzerine incelemeler*. Ankara: Gündoğan.
- Bayrav, Süheyla. 1999. *Dilbilimsel edebiyat eleştirisi*. (1.Basım). İstanbul: Multilingual.
- Bek, Kemal. 1996. Edebiyatımızda eleştiri anlayışlarına öznel bir bakış. M. Rifat (Derl.) içinde, *Eleştiri ve eleştiri kuramı üstüne söylemler*. S.85-121. İstanbul: Düzlem.
- Bezirci, Asım. 1983. *Nurullah Ataç. yaşamı. kişiliği. eleştiri anlayışı. yazıları*. İstanbul: Varlık.
- Doltaş, Dilek. 1999. *Postmodernizm. tartışmalar. uygulamalar*. İstanbul: Telos.
- Eagleton, T. 1985. *Eleştiri ve ideoloji* (Çev. E. Tarım, ve S. Öztopbaş). (1.Basım). İstanbul: İletişim.
- Eagleton, T. 1998. *Eleştirinin görevi* (Çev. İ.Serin). (1.Basım). Ankara: Bilim ve Sanat / ARK.
- Ecevit, Yıldız. 1996. *Orhan Pamuk'u okumak*. İstanbul: Gerçek.

- Ecevit, Yıldız. 2001. *Türk romanında postmodernist açılımlar*. (1. Basım). İstanbul: İletişim.
- Emil, Birol. 1979. *Mizancı Murad Bey Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniv. Edb. Fak. Yayın No: 2417.
- Ercilasun, Bilge. 1979. *Servet-i Fünun'da edebi tenkit*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Ercilasun, Bilge. 1995. *II. Meşrutiyet devrinde tenkit*. 1. Türkçü tenkit. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü
- Fischer, E. 1993. *Sanatın gerekliliği* (Çev. C.Çapan). (7. Basım). İstanbul: İletişim.
- Fuad, Mehmet. 1994. *Eleştiri sorumluluğu*. İstanbul: YKY.
- Göktürk, Akşit. 1963. İngiliz eleştirisine bir bakış. Türk Dili. Eleştiri özel sayısı. C.XII. S.142. s.639-643. Ankara: Ankara Üniv. Basımevi.
- Gümtüş, Semih. 1996. *Başkaldırı ve roman*. İstanbul: Oğlak
- Halman, S. Talat. 1963. Freudist eleştiri. Türk Dili. Eleştiri özel sayısı. C.XII. S.142. s.688-691. Ankara: Ankara Üniv. Basımevi.
- Huyugüzel, Ö. Faruk. 1988. Namık Kemal'in edebiyat ve edebi tenkide dair fikirleri. Ölümünün 100. yılında Namık Kemal. İstanbul: Marmara Üniv. Yayınları.
- İpşiroğlu, Zehra. 1998. *Eleştirinin eleştirisi*. (2. Basım). İstanbul: Mitos.
- İpşiroğlu, Zehra. (Derl.) 2001. *Çağdaş Türk yazını*. (1. Basım). İstanbul: Adam.
- Kaplan, Mehmet. 1979. *Hikaye tahlilleri*. (1. Baskı). İstanbul: Dergah.
- Köprülü, M. Fuat. 1980. *Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Ötüken.
- Kutlu, Şemsettin. 1981. *Türk edebiyatı antolojisi*. Tanzimat dönemi. İstanbul: Remzi.

- Moran, Berna. 1991. *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. (8. Basım). İstanbul: Cem.
- Naci, Fethi. 1986. *Eleştiri günlüğü*. İstanbul: Özgür.
- Okay, Orhan. Tarihsiz. *İlk Türk pozitivist ve natüralist Beşir Fuad*. İstanbul: Dergah.
- Oktay, Ahmet. 1983. *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi*. "Eleştiri". S.639-648.  
İstanbul: İletişim.
- Önertoy, Olcay. 1980. *Edebiyatımızda eleştiri*. (1. Basım). Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya  
Yayınları.
- Özçelebi, Betül. 1988. *Cumhuriyet döneminde edebi eleştiri (1923-1938)*. (1. Basım).  
Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, Emin. 1999. *Yazınsal türler*. (4. Basım). İstanbul: Bilgi.
- Parlatır, İsmail. 1987. *Tevfik Fikret dil ve edebiyat yazıları*. Ankara: TDK.
- Rifat, Mehmet. 1996. *Eleştiri ve eleştiri kuramı üstüne söylemler*. (1. Basım). İstanbul:  
Düzlem.
- Rifat, Mehmet. 1998. *XX. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları*. (1. Basım).  
İstanbul: YKY.
- Seyfettin, Ömer. 1990. *Bütün eserleri 14, sanat ve edebiyat yazıları*. Ankara: Bilgi.
- Tansel, F. Abdullah. 1961. Muallim Naci ile Rezaizade Ekrem arasındaki münakaşalar ve  
bu münakaşaların sebep olduğu edebi hadiseler. *Türkiyat Mecmuası*. C. X. S.159-  
211. İstanbul: İstanbul Üniv. Edb. Fak. Yayınları
- Todorov, T. 1995. *Yazın kuramı* (Çev. M., ve S. Rifat). (1. Basım). İstanbul: YKY.
- Tunalı, İsmail. 1993. *Marksist estetik*. (2. Basım). İstanbul: Altın Kitaplar.



Uslu, A. Didem. 1993. *Kıyaslamalı bir edebiyat eleştirisi*. Ankara: Karşı.

Ünlü, Mahir. 1997. *Türkçede yazınsal eleştiri*. (1.Basım). İstanbul: İnkılap.

Warren, A., ve Wellek, A. 1993. *Edebiyat teorisi* (Çev. Ö. F. Huyugüzel). (1.Basım).  
İzmir: Akademi.

Yetkin, S. Kemal. 1963. İki eleştiri akımı. Türk Dili. Eleştiri özel sayısı. C.XII. S.142. s.  
545-548. Ankara: Ankara Üniv. Basımevi.

Yücel, Tahsin. (Çev.) 1975. *Eleştiri kuramları*. (1. Basım). İstanbul: Gelişim.

Yücel, Tahsin. 1991. *Eleştirinin ABC'si*. (1. Basım). İstanbul: Simavi.

Yücel, Tahsin. 1999. *Yapısalcılık*. (1. Basım). İstanbul: YKY.