

## ÜSLÛB TEDKİKLERİ VE MUHTELİF MEMLEKETLER

LEO SPITZER

Hocam Meyer- Lübke, 1899'da kaleme aldığı «Roman Sentaksı» adlı yazısının ön-sözünün sonunda şöyle diyordu:

“Üslûb tahliline gelince, onu başkalarına bırakıyorum. Bu nevi incelemeler yapmak için, artık bütün roman dillerinden alınmış misâlleri, üzerlerine eski yunanca güzel isimlerden etiketler yapıştırılmış gözlere sıralamak bahis konusu olamaz; stilistik, dilin sanat olarak tedkiki demektir. Bu mânâda onu incelemek için sanat duygusuna, başkalarının hislerine nüfuz etme kabiliyetine, şahsen ulaşamadığım bir seviyede sahip olmak lâzımdır. Bu çalışmaya, böyle tedkikler için gerekli kabiliyetleri haiz birisi tarafından girişilseydi ne kadar mesud olurdum”.

Büyük, kendi sınırlarını bilmesi ile de ayrıca büyük olan bir bilginin alçak gönüllülük ve derin görüşüne ne heyecan verici bir misâldir bu. Yukarıda zikredilen parçada, bana dikkate değer görünen husus şudur: Beklerdik ki, Meyer- Lübke de zamanının tasnifçileri tarzında, üslûbu, bir dilin onu kullananlara arz ettiği seçme imkânlarını ele alan bir ilim telâkki etsin. Bu fikir Bally'nin stilistiğinde hâlâ devam eder. Halbuki Meyer- Lübke bir başka imkânı göz önüne alıyor gibidir. Büyük yazar ve şâirler gibi bazı seçkin dil kullananların, dillerinin kendilerine verdiği malzeme arasından yaptıkları hissî seçmeleri inceleyen bir ilmin mümkün olduğunu görüyor. Bally ile talebeleri Marouzeau ve Devoto, estetik tenkide has olan sübjektiflik korkusu ile bu tarz tedkikten önemle kaçınmışlardır.

Roman dili ilminin büyük pozitivist araştırmacısı Meyer- Lübke, estetik mahiyeti zarurî olan ve tenkidçiden de «san'at kabiliyeti» isteyen yazarlar stilistiğine hürmetle taraftardır.

\* «Actes du VIII<sup>e</sup> Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes» (Les Congrès et Colloques de L'Université de Liege, Vol. XXI), Liege 1961, s. 23-38'de «*Les études de style et les différents pays*» adı ile çıkan bu yazı dilimize FIKRET ELPE tarafından çevrilmiştir.

Mâdem ki bu kongre dil ile edebiyat arasındaki münasebetleri incelemek istiyor ve gene mâdem ki ben daha çok bu sahada çalıştım, tabiiyle sadece bu ikinci anlamdaki stilistikten, yazarların üslûblarını inceleyen ilimden bahsedeceğim. Her ne kadar kongremiz, evvelce dinlediğimiz bir yığın bildiri vasıtasıyla muhtelif Amerika, Avrupa, hattâ Asya memleketlerinde yazarlar stilistiğine dair yapılanlar hakkında, bize oldukça müşahhas bir fikir verdi ise de, ben yine esasında çok iyi bilinen çeşitli fikir cereyanlarını, onların çatışmalarını, birbirine zıd ve muvazi gelişmelerini memleketlere göre gruplandırmayı ilgi çekici buldum. Bu çok muhtasar bir terki olacaktı; ne bütün memleketleri, ne de bütün büyük isimleri bir bir saymamıza imkân vardır. (Kaldı ki, M. Hatzfeld, o muazzam bibliyografyasında, bize her bakımdan tam ve çok mükemmel bir liste sunmuştur). Yapacağım şey, mecbûren sübjektif bir terki olacaktı. Konuşmamı takip edecek münakaşada, öyle ümid ediyorum ki, bahis konusu ettiğim kimseler, şahsî ısrarlarını af veya tashih edeceklerdir. Basitleştirici de, haksız da olabilirim.

Yazarların üslûbu hakkında yapılan ilk sistemli çalışmaların, bir takım tesadüfler sayesinde, XX. yüz yılın ilk yirmi beş senesinde, batı Avrupa'da, Almanya'da vücuda geldiğini sanıyorum. «Sistemli» diyorum, çünkü Fransız veya Fransız olmayan yazarlara dair daha önce yazılmış bir çok tenkid kitaplarında, tedkik edilen muharrirlerin üslûbu hakkında bahisler vardı ve bilhassa metin şerhine dair fransızca okul kitaplarında izah için seçilmiş parçalarda dil olayları işlenmişti. Fakat ne bir yazarın üslûbunu tedkik eden bahisleri yazanlar, ne de metin şerhi kitaplarını hazırlayanlar dilci değillerdi. Üstelik dil vâkıalarında, bir yazarın eseri üzerinde yeni görüşler ortaya koyabilecek edebî vâkıaları aramaktan ziyade, kendi edebî tenkidlerini doğrulamağa bakıyorlardı. Sistemli üslûb tedkikleri ancak tesadüfler sayesinde gelişebilmiştir. Stilistiğe, şimdiye kadar elde edemediği mevki verecek bir ideoloji lâzımdı ve bu muazzam durumu isbata hazır insanlar gerekiyordu. Bu zarurî ideoloji, XIX. yüzyılın pozitivismine karşı hümanistlerin yükselttiği itirazlar üzerine kurulacaktı.

Bu ideolojinin kendi insanını, hümanistini İtalya'da bulmuş olması şaşılacak bir şey değildir. Çünkü bu memlekette çok daha evvel, Giambattista Vico, insanın ancak kendi yarattığı şeyleri anlayabileceğini, buna mukabil, Tanrı'nın eseri olan tabiatın her zaman bir sır olarak kalacağını öğretmişti. Edebiyat ilmini pozitivist baskısından kurtaran ilk şahıs, asrımızın hümanisti Benedetto Croce oldu. Fikirleri, talebesi

Karl Vossler sayesinde bir müddet sonra Almanya'ya girdi. Fakat Fransa'da daha az yankı uyandırdı. Orada kendisinininkine paralel bir başka felsefî tesir, Bergson'nun tesiri, hiç şüphesiz, şâirlerin muhayyilesini beslemekle beraber, zannediyorum, üniversitenin mukavemeti ile karşılaştı.

Her fikir ihtilâli, hattâ her ihtilâl, geçmişe karşı olan nefretinde ve gelecek için yaptığı programda, çok ileriye gider. Keza ihtilâlcî nesillerden sonra gelen nesiller, birincilerin cüretli tezler karşısında düştükleri safdillîğe sadece hayran olurlar. Hemen söyleyelim ki, Croce'nin müsbet programı, hiç değilse 1901 tarihli « Genel lengüistik ve ifade ilmi olarak estetik » formülü altında ilk şekli ile bugün bize asla ayakta duracak gibi gözüküyor. Onun estetik ile edebiyat tarihi ve lengüistiği aynıleştirmesini kastediyorum. Spiritüalist bir filozof olan Croce, dillerin gramerini pratik ve pedagojik çalışmalara bırakır; bu çalışmalar, böyle bir filozof için tabiatıyla nefret edilen bir şeydir. Halbuki bana göre, bir dilde yerleşen herhangi bir gramer kaidesi, meselâ fransızcada « imparfait » nin kullanılışı, fikir tarihinde, bir Shakespeare'in dilde yaptığı yeniliklerden çok daha dikkate değer ileri bir adımdır. Zira gramer kaidesi, üslûb tasarruflarını tayin eder ve mümkün kılar. Tıpkı, La Fontaine ve Flaubert'de o kadar çok sevilen o vasıtalı üslûbun serbest « imparfait » sinde olduğu gibi. Lengüistiği şiir sezgisi (impression) ile bir tutulan ifade (expression) üzerine oturtmak, şiiri tahta çıkarırken dilin hayatına kasdetmek demektir. Mamafih, bu dengesiz nazariye sayesinde, stilistiğin ifade vâkıalarını, sanat kıymetlerini yeniden değerlendirmek mümkün olmuştur. Bununla beraber, gariptir ki, Croce yazarların üslûbunu incelerken, teferruat tedkiklerine hız vermesini bilememiştir. Bunun sebebi hiç şüphesiz, onun romantik bir anlam taşıyan sezgi kavramıdır; bu öyle bir kavramdır ki lengüistik kategorilerden, kısaca bütün teferruat tedkiklerinden nefret ettiği için, şâirane ifadenin etrafını parçalanmayan, tahlil edilemeyen bir çeşit hâle ile çevirir. İdeolojisi, Croce'nin bir şiiri güzellik bakımından ele almak isteyen edebiyat tenkidçisinin kullanabileceği yeni kategoriler vücuda getirmesine engel oluyordu. Croce'den, Aristo'da her şeyin âhenge yöneldiğini öğrendikten sonra artık münekkid için yapacak ne kalmıştır? Bizzat Croce, kusursuz güzellik üzerine söyleyecek hiç bir söz olmadığını itiraf etmiştir. Şu halde vardığımız netice sevilen sanat eseri karşısında hareketsiz kalan münekkidin felci oluyor. Sonra Croce, tenkitçiden, « İlahî Komedi » deki şâirane olan kısımlarla, olmayanları birbirinden ayırmasını isterken ve sanat eserinin dokunulmaz organik bütünlüğünü reddeder ve yapısını parçalarken, acaba

bir sanat eserinin, muhtevası ile üslûbunun birbirine bağlı olduğuna nasıl kanaat getirmiştir? De Robertis veya Fr. Flora kadar titiz münnekidler sezgiye dayanan parçalayıcılıkları ile (fragmentarisme impressioniste) Croce'den miras kalan bu ananeyi günümüzde de devam ettirdiler.

Karl Vossler, dilin gerçeği ile Croce'den daha az tezdad halindedir. Daha 1904-1905'de kaleme aldığı ilk yazılarında, dil ilmi sahasında pozitivism'e karşı hocasının nefretini paylaşmakla beraber, bütün dillerde iki cephenin birlikte mevcut olduğuna inanıyordu: İfade (expression) ve anlaşma (communication). Vossler, daha ziyade ifade vâkıaları ile ilgileniyor, fakat bir kalemde grameri ortadan kaldırmıyordu. Gerçeği şu ki, Fransız medeniyetini dilin tekâmülü içinde arayan eserinin karakteristiğini teşkil eden bir takım psikolojik izahlarla grameri güzelleştirmeğe, daha az sıkıcı ve esrarlı yapmağa çalışıyordu. Eserde duygu fiillerinden sonra gelen subjonktif ile Descartes'in «Le traité des passions»u arasında bir münasebet kurulur. Vossler'in faaliyeti bizzat üslûb incelemesi sahasında daha uyarıcı oldu. Onun sadece nazari yazıları değil, aynı zamanda edebiyat tenkidi üzerine eserleri de üslûb şerhine dair örnekler ihtiva eder.

Garip şeydir, meslek hayatımın başlangıcında ne Croce'nin, ne de Vossler'in etkisi altında kaldım. Bana tesir eden, büyük Viyanalı Sigmund Freud oldu. Onun şuuraltı psikolojisi üzerindeki araştırmaları benim için edebî esere yeni bir giriş kapısı idi. Rüyaları, tikleri, mantık dışı hareketleri ve hattâ yeni kelimelerin ortaya çıkışını şuuraltının mantığı ile izah ederken, Freud, şimdiye kadar meçhul değilse bile, izahsız kalmış olan bazı psikolojik hallerin keyfilğine kendini kaptırmıyordu. 1920-1925 yılları arasında yaptığım tedkiklerden bazılarını (dostum ve vatandaşım Hans Sperber'inkiler gibi) işte bu Freudcu atmosfer içine yerleştirmek lâzımdır. Bu incelemelerin gayesi, modern bir yazarın eserinde, oldukça muntazam fasılalarla tekrarlanan bazı karakteristik üslûb çizgilerinin, gene o yazarın ruhunun hissî (Freud'da olduğu gibi marazî değil) merkezlerine, hâkim düşünce ve hislerine bağlı olduklarını isbata çalışmaktı. «Stilsprachen»lerde Ch. L. Philippe, Péguy, J. Romain, Proust bu bakımdan ele alınmışlardır. Böylece, Philippe'nin üslûbu kendi düşünce ve mantığı ile hayvanlar arasında kurduğu münasebete, Péguy'nin önceden olanı (déjà fait) değil de, olmakta olanı (se faisant) ifade eden nefes nefese cümlesi bergsonizme, kalabalık ve çokluk içerisinde vücudların oluş ve çözülüşünü hisseden Romain'inki ünanimizme, Proust'un kat kat cümleleri gerçeğin muğ-

laklığı fikirlerine bağlanıyordu. M. Ulrich Leó da aynı şekilde Fogaz-zaro ve Le Tasse üzerinde mükemmel stilistik ve psikolojik incelemeler yayınladı:

Şimdi yirmi sene sonra şunu görüyorum ki, bir yazarın üslûb yeniliklerinde duygu merkezlerini aramayı hedef tutan metod, eskilerden ziyade, modern yazarlara daha iyi tatbik olunabiliyor. Çünkü XVIII. yüzyıldan önce yaşamış olan yazarlar umumiyetle üstün ve değişik bir ifade gücüne sahip olmakla beraber o kadar şahsî yazmıyorlardı. XVIII. asırdan önce, hâkim olan şahsî kompleks değil, « topos » idi. (Curtius'un o kadar güzel tahlil ettiği topos). Joyce'a meraklı talebelerimden biri, Agrippa d'Aubigné'nin « Tragiques » leri üzerine bir tez hazırlarken süt ve zehir, kuzu ve kurt, anne ve anne olmayan gibi zıt kelimelerde (d'Aubigné'nin eserinde çok defa protestan ve katoliklerin sembolleri) şâirin şahsî komplekslerini görmek istiyordu. Halbuki bunlar İncil'den veya antikite'den gelen birer topo'dir.

Başka bir mütâlaa beni psikanalize dayanan üslûb tahlillerinde ümitsizliğe düşürdü. Şöyle ki, bu nevi stilistik, aslında « yaşantı » tedkikinin sadece bir başka şeklidir ve yaşantı bugün Amerika'da « Biographical fallacy » denen şeye tâbidir. Hattâ tenkidçinin, bir yazarın eserindeki herhangi bir cepheyi, yaşanmış bir tecrübeye bağlayabildiği hallerde bile, hayat ve eser arasındaki münasebetin, her zaman eserin sanat güzelliğine yardım ettiği söylenemez. Hattâ bunu iddia etmek, aldatma olur. Kısaca yaşantı, edebî eserin, meselâ gene edebî kaynakları ile aynı plandaki ham malzemesinden başka bir şey değildir.

Böylece « duygu merkezleri » vasıtasıyla yazarların üslûplarını izahattan vaz geçtim ve üslûb tahlilini, yazarın psikolojisine eğilmeden, sadece özel eserlerini başlı başına şiir organizmaları olarak izahla birleştirmeye çalıştım. 1920 den itibaren, bugün « structuraliste » diyebileceğim bu metodu tatbik ederek, Malherbe'in « M. Dupérier'ye teselli » şiirinde, sadece, hakikaten şâirane olan « Et rose elle a vécu ce que vivent les roses, l'espace d'un matin » mısralarının değil, bütün şiirin aynı zamanda hem vezin, hem fikirle ilgili (métrique et idéal) bir şema üzerine kurulmuş olduğunu ve bunun stoik felsefenin zarurî kıldığı bir taz-yıkı takib eden ızdırab duygusundan gelme bir genişlemeye (uzun mısralarda) tekabül ettiğini, keza Du Bellay'ın « Idée » sonesinde şâirin sesinin, güzellik idesinin görüldüğü göğün en yüce katına kadar yükseldiğini, yani şiirin ritminin şâirin Eflatunca idesine uyduğunu gösterdim. Bu incelemelerde hâlâ stilistiğe mi baş vurdum, bilmiyorum. - Zi-

ra, meselâ Claudel'in bir «Ode» unda fiil leit-motif'lerinin tedkiki kelimelerin seçiminden ziyade fikirlerin ritmik seyrini ortaya koyuyor. Şu halde stilistik, Herbert Seidler'in «Allgemeine Stilistik» inde (1956) istediği gibi, edebiyat tenkidinin vazgeçilmez şartı değildir. Önemli olan, metni mümkün olduğu kadar yakından görmektir. Bizzat bu müşahedeler her neviden olabilir: şiirlerin yapısı, edebî nevilerin tedkiki, fikirler tarihi, sosyolojik mütalâalar gibi. Mesela Auerbach'ın «Mimesis» adlı kitabı, stilistik metodu uyguladığı idda edilmesine rağmen, daha ziyade sosyal-tarihî bir karakter taşır. Auerbach, edebî eserin Avrupa cemiyetinin hangi gelişme safhasına tekabül ettiğini sorar ve onun genel karakterini göz önüne almaya çalışır. (Tabiidir ki bazı üslûb teferruatı da buna yardım eder). Eserlerimiz arasında müşterek olan husus, seçilen metinlerin doğrudan doğruya incelenmesidir. Fakat kendisinin de söylediği gibi, o, metinleri tarihe varmak için bir hareket noktası olarak ele alır, halbuki ben, okuyucuyu daima metnin kendisine ve hususî güzelliğine yöneltmek istiyorum. Buna muvazi olarak, Spoeri ve Hatzfeld aynı devirde vücuda gelmiş şiir ve sanat eserlerinin müşterek «devir üslubu» ile uğraşmışlar ve böylece tarihî bir tipolojiye gitmişlerdir. Diğer taraftan, Gongora'nın şiirinin özünü bize göstermiş olan en büyük İspanyol münekkidi Damaso Alonso, bir başka çeşit tipoloji vücuda getirmiştir: Metinden hareket ederek gene metnin tipik vasıflarına varır.

Şiirleri organik bir bütün olarak ele alan tedkikler ne kadar ilerlemiştir? Bunu, çağdaş lirizmin yapısını, örnek halinde verilen müşahhas şiir yapıları üzerine kuran Hugo Friedrich'in «Baudelaire'in lirik şiirinin yapısı» (1956) adlı, o mukayeseli ve zarif ciltte görebiliriz. Yazarın tahlillerinde, düşünce unsurları ile üslûb unsurları birbirini tamamlayacak şekilde içiçe bulunuyorlar.

Almanya'nın stilistiğe ne getirdiğini böylece münakaşa ettikten sonra, şimdi de ikinci vatanım olan Birleşik Amerika'dan bahsedeceğim. Orada son otuz yıl zarfında üniversitelerin edebî pozitivizmine karşı koyan «Yeni tenkitçiler» (New Critics) tarafından birçok stilistik araştırmalar yapılmıştır. Bunun sebebi, 1930 senelerine doğru, Amerikan üniversitesinin, Avrupa'dan gelen çok aşırı bir pozitivizmi benimsemiş olmasıdır. Bu o kadar mübalâgalı bir pozitivizm idi ki, bizzat Lanson, 1905 de Amerika'yı ziyaret ettiği zaman, evvela şerh etmek istedikleri müelliflerin eserlerinin etrafına yığılmış ikinci derecedeki tarihî eserleri değil, asıl bu müelliflerin eserlerini okumalarını tavsiye edince, Amerikalı öğrencileri şaşırtmıştı. Bu demektir ki, Amerikan bilginleri kro-

nolojik rakamları, kaynakları, biyografik unsurları, hülâsa metinlerin kendilerinden başka her şeyi incelemeyi tercih ediyorlardı. Bu Amerikan pozitivizmi, bir çeşit öğrenci taassubu ve müstemleke durumu ile izah edilebilir. Croce'nin dediği gibi bir nazariye ortaya koyan hocanın «devam edilecek» dediği yere öğrenci «son» yazar. Ve zaman zaman böyle vakitsiz olarak «son» yazan öğrenci-memleketler vardır. Üniversitenin tarihleştirici faaliyetlerine karşı tepki gene üniversitelerden değil (undergraduate schools) lardan geldi: Bu okullarda, hayatlarını kazanmak için hocalık yapan ve neticede üniversitenin temayülüne karşı kendilerini daha bağımsız hisseden şâirler ve denemeciler, talebelerinin, şiir okuma sanatını tamamiyle unutmış olduklarını gördüler ve bu yazar-hocalar, haklı olarak, bu eksikliği sadece profesör olan hocaların alışkanlıklarına atfettiler. Böylece tenkitçilerle edebiyat tarihçileri arasında gerçek bir otuz sene savaşı patlak verdi, iki taassub harp ideolojilerine mahsus mübalâgalarla döğüştüler ve mücadele, öğretime gerçek bir edebiyat tenkidinin girmesi ile sonuçlandı. Şüphesiz bu zafer, kültürel iyimserlik, materyalizm, sanaileşme, teknikçilik ve çağdaş Amerikan düşüncesinin standart bir şekil almasına karşı savaşan büyük bir edebiyat hamlesi devrine rastlıyordu: Öğrencilerine şiirin kapısını açmak, onlarla birlikte *gerçekten* şiir okumak, «yeni tenkitçiler» için kendilerine maddî kıymetlerin üstünde bütün bir ideal dünya açmaktı. İşte «yeni tenkitçiler» in, şiirin hergünkü dünyadan tamamiyle farklı bir dünya olduğu, bir şiirin mantıkî ve hikâyeye dayanan muhtevasını tahlil etmenin onun ruhuna varmak olmadığı (şâir Mc Leish'in meşhur bir sözü: Bir şiir tarif etmez, o vardır «Une poésie ne signifie pas, elle est»), biyografik ve tarihî incelemelerin bizi şiirden uzaklaştırdığı, ahlakî ve didaktik bir gaye güden tefsirlerin sanat eserinin mânasını bozduğu, hülâsa edebî konuyu gene edebî bir konu olarak ele almak ve neticede onun sanat ve üslûb özelliklerini ortaya koymak lâzım geldiği vâkıası üzerindeki ısrarları bundan dolayıdır. Estetikleri romantik olmaktan ziyade parnasyen bir karakter taşıyordu. Cleanth Brooks'un bir deneme kitabı, John Donne'un bir şiirinden gelen şu adı ihtiva eder: «İyi işlenmiş vazı». «Yeni tenkitçiler» in nazariyesi, Avrupada kendilerinden önce görülen tenkid teşebbüslerinin sağlam bilgisi ile beslenmişti. Croce ve Vossler gibi dehaların, tabir caizse, yukarıdan yürüttükleri edebiyat reformunun tersine, «Yeni tenkitçiler» in hareketi aşağıdan, genç dimağları kazanmak için mücadele etmek zorunda kaldıkları okullardan gelmişti. Başlangıçta kendilerine ilham vermiş olan ve bilhassa Brooks ve Warren'in «İngiliz şiiri antolojisi» (1939) gibi el kitablarında kendini kuvvetle gösteren bu

mekteп zihniyetinden kurtulmakta çektikleri güçlüğün sebebi budur. Bütün tenkid tarihinde tesbit olunabilecek bir vâkıa da şudur : Bir devrin edebiyat tenkidi, bir dereceye kadar, o devrin edebiyatı içinde yer alır, ondan ayrılmaz.

Yeni tenkidçilerin şiir okuma tarzı, çevrelerinde bulunan ve bizzat yazdıkları şiirlerden gelir. Onların Amerikan filozofu I. A. Richards'ın desteklediği estetikleri, ilhamını bilhassa T. S. Eliot'un şiir görüşünden alır ve gerek Eliot, gerekse Richards'ın aracılığı ile bir başka tarz, Shelley, Wordsworth tipinde romantiklerin ve onlara has ifade basitliklerinin değil, en ileri şekli ile mecazdan, tenakuz ve allegoriden hoşlanan-zihni şiirin, Donne, Herrick, Marvell'in mensub olduğu daha eski «Metaphysical wit» mektebinin şiir anlayışı da aynı şekilde bu estetiğe tesir eder.

Böylece İngiliz-Amerikan I. A. Richards'ın talebesi ve «Yedi müphemiyet tarzı» adlı kitabın yazarı İngiliz tenkidçisi Empson, Shakespeare'in bir sonesinin mısralarında çeşitli mânâlar bulunduğunu kabul edecektir. Şâir, bu parçada, şiirine akseden o sıkıntılı ruh halinden şikâyet eder; kendisi için bu hal, çıplak, soyunmuş ağaçları ile «bare ruined choirs where late the sweet birds sang» sonbaharın kendisidir. Empson'a göre, sonbaharın soyduğu ağaç dalları ile terkedilmiş bir kilisenin koro yerleri arasında yapılacak bir mukayese şu benzerlikleri ortaya koyar: Kilisenin koro yerleri, kuşların üzerinde şakıdığı dallar gibi şarkı söylenen, gene kuşların yaptığı gibi sıralanılan yerlerdir, ormana benzeyen ve çiçekleri ve dalları temsil eden renkli camları bulunan tahtadan bir yapı ile çevrilmiştir. Bu yerlerin kül rengi duvarları sonbahar semasını andırır. Buraya kadar kabul... Fakat Empson daha ileri gidiyor: Koronun çocukları, Shakespeare'in sonesini kendisi için söylediği genç asilzâdenin soğuk narsisizminin aynısını gösterirler. Gene bu terkedilmiş koro yerleri, o zamanki püritenlerin, kiliselerin sanat güzelliğini dile getirmek için kullandıkları zarif ifade tarzını da düşündürür. Ve böyle bir parçada mevcut olan asıl büyük müphemiyet, bu muhtelif müphemiyet tiplerinden hangisinin birinci planda geldiğini bilmeyişimizdir. Bu estetiğin, yahut bu ideal müphemiyet stilistiğinin temelinde, lengüistik olayın şüphe götürmez bir mübalâgası vardır. Dilde kelimelerin bir işareti, şâirane ifade tarzları ve şiirin bütünü içinde canlanan ve bir gizli nüanslar hâlesi ile çevrili açık bir mânâ merkezi mevcuttur. Fakat biz diğer dârciler, bazı nüansların bu bütününe içine girmediğine de inanıyoruz. Bir dili kullananların tasarrufu ile kendiliğinden meydana gelen bu istisnalar olmasaydı, hiç bir anlaşma



imkânı bulunamayacaktı. Halbuki Empson çok müsamahalı davranıp aklına gelen bütün tedaileri kabul ediyor.

Empson'un metodunu, roman edebiyatında, Amerikan bilgini Hubert, Baudelaire ve Racine üzerine yazdığı kitaplarda, bu iki Fransız şâirinin kullandığı bazı imajların yapı değerini de ince bir hassasiyetle göz önünde bulundurarak ve ihtiyatla tatbik etmiştir.

Bu çok yönlü kıymetlere dayanan izah meylini, Amerikan tenkidçilerinin yeni bir alışkanlığında da görüyoruz : Alegori vasıtasıyla izah. T. S. Eliot tarafından İngiliz şâirlerine örnek - şâir olarak gösterilen Dante misâli (Eliot'un kendisinin de teşkil ettiği misâl) şimdiye kadar tek ve açık bir mânâsı olduğu sanılan eserlerin içerisinde de, ikiz mânâlar bulunduğu hususunda Amerikan tenkidçilerini hiç şüphesiz epey cesaretlendirmişti. İlhamları bakımından pek de dinî görünmeyen bir Ortaçağ veya Rönesans metnini alıp, ona, Migne'nin « Patrologie »indeki fihristler vasıtası ile muğlak, alegorik veya dinî bir anlam yüklemek günümüzde moda olmuştur. Bu suretle, Chaucer'in dinî olmayan şiirlerinin alegorik izahından roman dili ile yazılmış metinlerin alegorileştirilmesine gidilmiştir. Meselâ, XIII. asra ait bir İspanyol şiirinde; « Razon de Amor » da, şapkalı, eldivenli, iyi giyinmiş, Venüs'ün bahçesine gelerek orada dinlenen şâiri bulan ve mantosunu çıkarıp atarak onu nefesi kesilinceye kadar öpen bir genç kızın tasvir edildiği şehvet dolu bir aşk sahnesi okunur. Bu metni izah için, genç kızla Meryem aynıleştirilir, fakat Meryem'i aynı kıyafet ve tavırda gösteren Ortaçağ edebiyat örnekleri ortaya konmaz.

Ben bu gerçekle ilgisiz olmayan şeylerin arkasında, ucuz yenilikler yapma meylini, aynı zamanda da Tanrı'nın hoşuna gidecek (sanki kötü bir filoloji Tanrı'nın hoşuna gidermiş gibi) gûya dinî bir eser vücuda getirme kaygusunu görüyorum. Dante'yi tedkik ederken alegorik izah tazı elbetteki yerindedir. Ve belki de, Singleton'un ileri sürdüğü şeyden; « İlâhî Komedi »nin bütün teferruatını tek mil mânâları ile izah etme teşebbüsünden memnun olmak lâzımdır. Bununla beraber Dante'nin eserindeki alegorik örgünün muhtelif durumlara göre değişip değişmediğini ve fazla sistemciliğin büyük şâirin yaratıcı coşkunluğuna zararlı olup olmayacağını da düşünmek lâzımdır.

Şimdi de Rus formalistler mektebine geçiyorum. Eserleri hakkında ilk elden bilgilerim olduğunu iddia edemem. Fakat onların, zannımca çığır açtığı halde umumiyetle bahsedilmeyen, edebiyat tenkidine getirdikleri yenilikler, kendisi de bizzat formalist cereyanın önderlerinden.

biri olan emekli dilci Roman Jakobsun'nun talebesi, Birleşik Amerika'da Profesör Victor Erlich'in değerli kitabında ortaya konulmuştur. Tenkid tarihçisini şaşkırtan, hattâ heyecana düşüren vâkıa şudur: Yeni tenkidçilerin teşkil ettiği Amerikan mektebi aşağı yukarı 1930 sıralarında edebî pozitivism'e karşı koyarken, daha 1915'de aynı cereyanla mücadele etmiş, fakat Sovyet bürokrasisine kurban gitmiş olan Rus formalistler mektebi ölüyordu. Her şey, sanki Rusya'da yakılan olimpiyat meşalesi tarih perisi tarafından Amerika'ya götürülmüş gibi cereyan ediyor. Gerçekten de bu iki hareket, bazı teferruat farklarına rağmen, esas kaideleri itibarile birbirine tamamiyle benzer. Her iki hareket de, maziye silmek, bir «tabula rasa» yapmak istiyen genç nesillerin mekteplerine has olan o sert polemik'in itirazcı edasını, tenakuz ve aşırı genelleştirme aşkını paylaşıyorlar. Fakat asıl birleştikleri husus, 1917'de Shklovski'nin formülleştirdiği inançtı: «uckycmbó kak npuën —» Erlich'in İngilizce tercümesi ile «art as a device» ki, Fransızca'da Valéry'nin şu ifadesine tekabül eder: «Sanat imal etmedir». Kısaca, «yeni tenkid» cereyanının «iyi işlenmiş vazo» istiaresi ile anlattığı şeydir bu. Şu halde bu sisteme göre, sanat eseri, Croce de dahil, romantiklerin hayâl ettiği gibi bir mucize ile gerçeği aksettiren sezginin mahsûlü değil, bilakis dış gerçeği bozmağa, silmeğe, yeni bir gerçek yaratmağa matuf; yazarın kafasında vücud bulan bir tasavvurdur. Ve burada dilin vazifesi, bu «sui generis» i, yeni gerçeğin doğmasını sağlamaktır. (Şiirin rengi, hiç bir zaman şehrin kalesine çekilmiş bayrağın rengini aksettirmez). Filhakika sözlü ifadenin gayesi, tanıdığımız şeyleri bizim için yabancılaştırmaktır. Şiir dilini ilgilendiren husus, şâirâne konuşma ile günlük konuşma arasındaki fark ve mesafedir. Zihni, hattâ hissi muhteva ikinci derecede kalır: Burada bahis konusu olan, sadece, şâire neden sonra gelen, Jakobson'un tabiri ile bir «numubka», bir tahrik'tir. Bundan böyle bir şâiri, ideolojisinden, fikirlerinden veya duygularından dolayı tenkid etmek, bir orta çağ misterinde Judas'ı temsil eden aktörü dövmek gibi bir şey olur. Keza şiir dili vâkıasına verilen önem sayesinde, dilcilerin edebiyat tenkidçileri üzerindeki kuvvetli tesiri de anlaşılır. Filhakika bir edebî eserin şekil bakımından izahı, Rusya'da Baudouin de Courtenay, Scerba veya Jakobson ve garbdâ Saussure tarafından ele alınan dil vâkıalarının tasviri meselesine bağlıdır. Ruslar, edebî eserin statik şeklinde olduğu gibi dilin bütün hallerinde de bir iç dinamizm (hattâ, Claudel dinamik bir «baş âmil» den bahsedecektir), tenkitçinin bulacağı hususî bir canlılık görüyorlar. Meselâ Eichenbaum, «Gogol'un paltosu nasıl yapılmıştı» adını taşıyan bir makalesinde, bu hikâyenin entrikasını, dinamik âmilini kaba

bir üslûbçuluk, iki üslûb planı üzerinde yapılan bir oyun olarak tavsif ediyor. Bunlardan biri gülünç şekilde hikâye, diğeri de hissî belâgat planıdır ki sözde-hikâyecinin dilini, şahsî edasını, ekaz'ını (terim rusçadır) vasıflandırır. Böylece formalistler şiir âhenginin ve mısra sanatının sebebini, Grammont ve Guiraud'nun yürüdüğü aynı yollardan giderek arıyorlar, fakat aynı zamanda sentaks ile okuma sanatının, fonetik usullerle edebî kompozisyonun birbirine bağlı olduğu hususunda da ısrar ediyorlar. Shklowski bize bir takım tekrarlardan bahsederek; bunlar şiirin kompozisyonunda kendiliğinden mevcut yapı tekrarları (meselâ destanî bir şiirde veya bir halk masalında tekrarlanan bir hadise) olabileceği gibi kelime tekrarları da (sentaks muvazilikleri, alliterasyonlar v.s.) olabilir. R. Jakobson'un 1935 de bugün o kadar meşhur şâir Pasternak hakkında yazdığı makalede, bu şekil mistikleri için muhtevanın ne kadar ikinci derecede kalan bir şey olduğu görülebilir: Şâirin temleri şiirlerinin yapısından gelir. Lirik «ben»i bir seri objektifleştirilmiş ruh halinde veya etraftaki objelerde eritmek... lirik şiirinin işte bu hususiyetidir ki Pasternak'ın temlerini izah eder: "Pasternak'ın pasif tavrını, çevresinin gayri siyasi mahiyetine olduğu kadar, mecazı tercihinine bağlamak da yanlıştır". Bu cümle, «Doktor Jivago» dan bir çeyrek asır önce yazılmıştı ve daha 1926 'da formalist akımın bünyesindeki siyasi tehlikeyi görmüş olan Rus diktatoryasının son zamanlardaki kararına adeta mektuptan önce bir cevap teşkil ediyordu. En büyük siyasi otoriteler o sıralarda formalizmi ithama girişmişlerdi. Trotzki ve maarif vekili Lunatscharski, kanaatlerince çökmekte olan burjuvazinin bir çeşit sığınağı olan formalizmin bu idealist ve teolojik felsefesine karşı cephe aldılar ve bu, sosyal gerçekçilik ideolojisi ile ilgilenmeyen şiir şekline hasredilen bütün edebî alâkalar karşısında başka memleketlerdeki komünist aydınların da nakaratı olarak kaldı. İtalya'da komünist romancı Pasolini benim "Avrupa inkırazının bir şampiyonu" olduğumu yazdı. Avrupa yazarları şekle şüphe ile bakıyorlar ve güzel şekillerle ilgilenmek onlara eski devirlerin aristokrat tembellerini hatırlatıyor.

İlmimizin tarihçisini hayrete düşürecek olan husus şudur: kısaca üç defa, birbirinden ayrı ve habersiz üç tenkid mektebi, galiba ilkin 1915 'e doğru Rus, sonra daha mütereddid Alman, nihayet 1930 sıralarında da Amerikan mektepleri, akli reddeden romantik tarza baş vurmaksızın edebî eserin tasvirine girişmişlerdir. Bu, şu veya bu şekilde vücuda getirilmiş eserin akli, tabir caizse teknik tasviridir. Ve gene birbiri arkasından üç defa edebî eserlerin özel dilleri, üslûbları

tenkidçilerin dikkatini çekti. Hülâsa, bu üç tenkid hareketi, Poe 'den Baudelaire'e, Mallarmé ve Valéry'ye giden şâirler çizgisinde yer almışa benzeyen daha öncekilerin estetiğini takib eder. « Gogol'un paltosu nasıl yapıldı » hikâyesinin romantizm aleyhdarlığı, « Karga » şiirini nasıl yazdığını izah eden Poe 'nun romantizm aleyhdarlığını hemen hemen bir asırlık bir mesâfeden takib eder. Bu noktada tenkidçiler, şâirlere nazaran geç kalmışlardır.

Şimdi de, sık sık söylendiği üzere, her kültürlü insanın ikinci vatanı olan ülkeye, Fransa'ya geçiyorum. Burada, stilistik tarihçisinin ilk şaşkınlığı, yazar üslûbu tedkiklerinin çok yeni olmasından gelir. Guiraud, Deloffre, Teyssier ve diğerleri gibi bütün bir genç bilginler ekibi ile birlikte stilistiği bizzat parlak bir şekilde uygulayan G erald Antoine, « Y uksek  ğretim Dergisi » ne yazdığı bir makalede bu ilmin tanınmasının garip şekilde gecikmiş olduğunu, uyku ve buhranlar yüzünden geri kaldığını, o kadar ki, 1959 yılında bile h al a stilistik diye bir şey olup olmadığını ve mevcudiyeti halinde hikmeti - v ucudunun mahiyetini s afiyetle soran iyi niyetli kimseler bulunduğunu s oyler. Antoine 'inkini takib eden makalenin yazarı Castex, meslekdaşının dediklerini desteklemek için " bir metni şerhedenin ilk vazifesinin, yazarın icadını besleyen yaşanmış veya gözlenmiş hayat safhalarını hesaba katmak " olduğunu belirtir ve talebelere " biographical fallacy" ile yetinmelerini tavsiye eder. Sözün güzel ve sanatk rane tesirlerine karşı çok hassas olan bir millette bu gecikmeyi nasıl izah etmelidir ?

Ben buna  c sebep görüyorum :

1. İlkin, Őu bir v akiyedir ki, zengin kültürü olan bir milletin yabancı tesirlere kapılması, henüz iŐliyecek bir kültüre eriŐmemiş olan bir millete nazaran daha az muhtemeldir. Fransız bilginlerinin Almanya, Amerika ve Rusya'da stilistik sahasında yapılan her Şeyi takibe kendilerini o kadar mecbur hissetmedikleri böylece kolaylıkla anlaşılabilir.

2. Bu gecikmişliğin diğer bir sebebi de Fransa'da edebî tedkikler hakkındaki um m  tel kkidir. Çeşitli mizaclara rağmen, bu tedkiklere hâlâ XIX. yüzyılın ilmi p zitivizmi veya Montaigne'nin tavsiye ettiği üzere, sebepleri bir yana bırakıp daha ziyade " hadiselerin kendileri ile " meŐgul olmak, yani, sahamıza tatbik edersek, edebî eserlerin tasviri ile uđraŐmak yerine bir eseri izah edebilecek sebepler zincirini keŐfe çalıŐmak temayülü h kimdir. Tabii ilimlerle muhak-

kak rekabet arzusu XIX. asrın ilimciliğine edebiyat sahasında bir dereceye kadar hak verirse bile, sebepleri izah tarzının aynı ilim dallarında dahî değerini kaybettiği XX. asırda, durum artık değişmiştir. Fransız hümanistlerinin büyük korkusu bugün bile ilimçiler kadar “ ilimci olmamak ” endişesidir. Fakat öyle sanıyorum ki ilimciliğin dozu özel çalışma sahasına göre değişmelidir : Matematik ilimler âliminin kendinden bir şeyler katmasını kesinlikle reddeder. Halbuki sanatlar öteki kutuptadır. Kim sanatla uğraşıyorsa, bir parça sanat-kâr olmalıdır.

3. Fransa'da stilistik sahadaki bu eksikliğin üçüncü sebebi, hiç şüphesiz, başka hiç bir milletin o kadar başarı ile geliştiremediği “metin izahı”nın okullarda tatbik edilmesi keyfiyetidir. Dil ve üslûba ait bir yığın teferruat bu teknikte bol bol yer alır. O zaman Fransız tenkidçileri kendi kendilerine “daha neye ihtiyacımız var?” diye sorabilirler. Görülüyor ki, muayyen bir seviyede çok gelişmiş olan bir tekniğin mevcudiyeti, daha yüksek seviyede ona benzer bir tekniğin inkişafını önlüyor.

Stilistik sahasında yapılan bir başka yeniliği, Guiraud'nun istatistikî metodunda görmek mümkündür. Kemiyyete dayandığından dolayı, bu metotta da tabii ilimlerle birleşmek arzusu bahis konusudur. Guiraud'un «Paul Valéry'in eserine göre dil ve nazım sanatı» adlı eserinde, şiir dili ile nesir dili ve bilhassa Valéry'nin şiiri ile ondan önceki ve çağdaşı olan diğer şâirlerin şiiri arasında görülen fark, mukayeseli tekerrür listeleri ile ortaya konulmuştur. Rus mektebi mensupları gibi Guiraud da, bir yandan umumî dil ile nazım sanatı, öte yandan müzikal âhenk ile seslerin sembolizmi arasındaki münasebetleri keşfetmiştir. Bununla beraber, belki de şâirlerin birbirinden farkı nâsirlere nazaran, adı geçen kitabın yazarının düşündüğü kadar mânâlı değildir : Meselâ ‘aşk’ kelimesi XIX. ve XX. asır şâirlerinin beş eserinde, nesre göre 29 farkla 151 defa geçsin ; gene, meselâ erkek, kadın, çocuk kelimeleri şâirlerde kalb, ruh, Tanrı kelimelerinden daha az tekerrür etsin ; bu elbette ki tabiidir. Nitekim bir spor dergisinde, «otomobil» veya tıp gazetesinde, «penisilin» kelimelerinin aynı şekilde mevcudiyeti normaldir. Şâirler aşk ve gönül mütehasısları değil midirler ? Bundan başka Antoine gerçek anahtar-kelimelerin tekerrür listelerinde bulunmayabileceğine de dikkat etmiştir. Sartre'da “görmek” kelimesi gibi. Hattâ diyeceğim ki, sayma, bir yazarı tavsif için faydalı olabilirse de, yapı stilistiği bakımından o kadar önemli değildir. Bir şâirin “tek” bir şiirini tahlil eden okuyucu, meselâ “aşk” kelime-

sinin bu şâirin öteki eserlerinde kaç defa geçtiğini bilemez ve bilmesi de şart değildir. Esasen söyleyeceğim şudur: Tenkidçi bir eseri tahlile, tam sayma listelerini beklemeden, sadece o eserde kendisi için çarpıcı olan şeyi farkederek başlamalıdır. Eğer hissi davranış veya peşin hüküm vermek korkusu ile bu saymalara baş vurulursa, hakikatte bir şiire ağzına kadar dolu gramer dolaplarını yığarak daha büyük bir peşin hükme düşülür. Üstelik de metodlu tavrın tenkidçide özel ve orijinali yakalama hissini yok etmesi ihtimali vardır.

Çok şükür, Claudel'in «Beş Büyük Ode» undaki tekerrür vâkıası Antoine'ı çarpmış ve Antoine bunun sebebi hikmetini aramıştır. «Yapı değeri» diyebileceğim bu hikmet şudur: Claudel'e göre şâir, Tanrı'nın yarattığı eseri tekrar eder ve kelime tekerrürleri, bu devamlı yeniden-yaratışın dış tezahürleridir. Antoine, şüphesiz ihtiyatla, üslûb tedkiklerinin bu günkü durumunda bir şâirin belki de tek bir eseri ile yetinmek ve bu eserde muayyen sayıdaki ifade tarzlarını, hattâ bir tek ifade tarzını ele almak gerektiğine kânidir.

İngiltere'de, Fransız nesir üslûbunu incelemiş olan Sayce ve Ullmann da Antoine kadar ihtiyatlıdır. Ullmann «Style in the French Novel» adlı o açık ve seçik eserinde, sadece bir edebî nev'in üslûb tahlillerini ihtiva eden güzel bir terkiib vücuda getirmiştir. Bu edebî nev'in içinde bir buçuk asırdâ teşekkül eden üslûb tarzı mevcuttur. Gönül ister ki, bu ilim adamlarının faaliyeti, İngiltere'de tarihî ve tasvirî stilistik araştırmalarını teşvik etsin.

Bu uzun tedkiki, Fransız ve, mademki Kurt Wais «Mallarmé»sinde aynı şeyi tek başına yapmıştır, Fransız olmayan tenkid üzerine bir kaç kelime ile bitirelim:

İlkin şunu söyliyelim ki, angaje yazarlar «güzel sayfa» ya şüphe ile baktıklarından ve sanatkârâne güzelliği «lüzumsuz» değilse bile, «sonradan eklenmiş bir şey» olarak kabul ettiklerinden, yazar stilistiği fazla bir şey kazandırmayacaktır. Öte yandan Béguin, Bachelard, Poulet gibi, şâir ruhunun aslı verilerini incelemeyi seven tenkidçiler, sanat eserine herhangi bir mektup, gazete ve konuşma parçasından veya biyografi teferuatından daha fazla önem vermeyeceklerdir. Bununla beraber, metodunun, sanat eserini aslı varlık unsurları içinde eriterek, tahrib ettiğini farkedenden dostum Poulet, Flaubert'in, münavebeli olarak bir merkeze, bir muhite gidip gelen ve böylelikle yazarın ruhunun dalgalanmasını gösteren cümleleri hakkında harikulâde bir makale yazmıştır.

Böylece görülüyor ki, bir çok yol stilistiğin Roma'sına çıkar ve bizzat stilistik, iyi bir edebiyat tenkidinin cennetine açılan yegâne kapı değildir.