

2024, 11(2): 304-324

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2024.2.304-324>

Makaleler (Tema)

## SANATI DOĞRU OKUMAK: ESTETİK BİR İLETİŞİM MODELİ

E. Murat Çelik<sup>1</sup>

### Öz

Bu makalede kurmaca ve gerçeklik arasındaki özgün ilişkiyi Platon'un didaktik şeması ile Aristotelesçi klasik şema üzerinden ele alıyorum. Bu şemalardan ikincisinin çerçevesinin sanatın mimetik doğasına ve estetik iletişim potansiyeline dair daha incelikli bir anlayış sunduğunu ileri sürüyorum. Platon'un sanatı gerçekliğin sadece bir taklidi ve dolayısıyla hakikatten tehlikeli bir uzaklaşma olarak görmesi, sanatsal temsilin dönüştürücü ve yaratıcı gücünü vurgulayan Aristotelesçi bir bakış açısıyla sorguluyorum. Sanatın yalnızca gerçekliği yansıtmakla kalmadığını, aynı zamanda onunla aktif bir biçimde etkileşime girerek, alışıldık olanın alışılmadık hale getirildiği, eleştirel düşünmeyi ve gerçekliğin daha derinlemesine anlaşılmasını teşvik ettiği benzersiz bir iletişim alanı yarattığını ileri sürüyorum ve bu savımı temellendirmek için Roman Ingarden ve Wolfgang Iser'in yapısal ve pragmatik kuramlarına başvuruyorum. Sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi yeniden çerçeveleyerek, sanatın etrafımızdaki dünyayı daha derin ve incelikli bir şekilde anlamamıza yol açabilen iletişimsel bir eylem olarak önemini vurguluyorum.

**Anahtar Kelimeler:** Mimesis, Kurmaca, Gerçeklik, Okuma Edimi, Estetik İletişim

<sup>1</sup> E. Murat Çelik, Dr. Öğretim Üyesi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü, emuratcelik@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4032-423X

Makale Geliş Tarihi: 07.10.2024 | Makale Kabul Tarihi: 27.11.2024

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2024. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

# INTERPRETING ART CORRECTLY: A MODEL OF AESTHETIC COMMUNICATION

## Abstract

In this paper I examine the peculiar relation between fiction and reality, contrasting the didactic schema of Plato with the Aristotelian classical schema. I posit that the latter's framework offers a more nuanced understanding of the mimetic nature of art and its potential for aesthetic communication. Plato's conception of art as a mere imitation of reality, and thus a dangerous distraction from truth, is challenged through an Aristotelian lens, which emphasizes the transformative and creative power of artistic representation. I suggest that art does not merely mirror reality but actively engages in it, creating a unique communicative space where the familiar is rendered unfamiliar, prompting critical reflection and a deeper understanding of reality. To support my claims, I refer to Roman Ingarden's and Wolfgang Iser's views on the structure of the work of art and reading act. By reframing the relationship between art and reality, I highlight the importance of art as a communicative act that can lead to a more profound and nuanced understanding of the world around us.

**Keywords:** Mimesis, Fiction, Reality, Act of Reading, Aesthetic Communication

## İki Şema: Platoncu ve Aristotelesçi Sanat Anlayışı

1990'lı yıllarda Alanya Müftüsü Zekeriya Şimşek bindiği takside Ahmet Kaya'nın "Cinayet Saati" şarkısını duyar. Şarkının sözleri şair Attilâ İlhan'a aittir.<sup>2</sup> Şiirde anlatıcı ses Haliç'te bir vapurun dört kişi tarafından bıçaklanmasını anlatmaktadır. Anlatıcı olaya şahit olmuş, vurulduktan sonra kuduz gibi böğüren vapuru gördükten ve ölürlen ağlayan vapurun on üç damla göz yaşını saydıktan sonra vapurun Allah'ına kitabına sövüp saymıştır. Bu sözleri duyan müftü, Ahmet Kaya hakkında savcılığa suç duyurusunda bulunur. Dava hakkında internette fazla bir bilgi yoktur. Mehmet Barış Gümüşbaş'ın (2019) aktardığına göre şikâyet sonucu, şair Attilâ İlhan hakkında dava açılır. İlhan savunmasında küfrün vapura edildiğini belirtip, "vapurun dini, kitabı, Allah'ı söz konusu olamaz" dese de kovuşturmayla uğramaktan kurtulamaz (Gümüşbaş, 2019). Açık ki savcı zımni yazar veya anlatıcı ses ile gerçek yazar arasındaki ayırmadan bihaberdir veya bu ayrımı

<sup>2</sup> Şiirin tamamı için bkz: (İlhan, 2012)

inanmıyordur. Haliyle Attila İlhan dine ve inanca hakaret suçlamasıyla hâkim önüne getirilir. Fakat şiiri ihbar kabul edeceksek şiirde anlatılan bir de cinayet vardır. Dört kişi bir vapuru bıçaklamıştır ve vapur ölmüştür. Hatta şiirin son dizesine bakarsak, katiller cinayeti anlatıcının üzerine yıkıp kaçmış ve polis de katilleri aramaktadır. Yani mahkemede inanca hakaret suçlamasıyla yargılanan Attila İlhan'ın aynı zamanda cinayet suçlamasıyla soruşturulması da gerekmez miydi? Savcının bir kurmaca metindeki bir fiili, yargının konusu yapma tercihi neden metindeki diğer fiiller için işlememiştir? Deli Cafer, İsmail, Tayfur ve Şaşı hakkında yakalama kararı çıkartılması, kör balıkçının şahit olarak mahkemeye çağrılması gerekmez miydi? Tüm bunlar Gümüşbaş'ın deyimiyle "şiirdeki hayali bir karakterin bir cümlesine suç atfeden bir anlayışın mantıksal sonuçlarını sonuna kadar takip ederek, edebiyatın yarattığı kurmaca dünya ile gerçek dünyanın birbirine karıştırılması sonucunda yaşanabilecek tuhafılıklara işaret etmektedir" (Gümüşbaş, 2019).

Yukarıda anlattığım olay Flaubert'in 1857 yılında *Madame Bovary* romanında "ifade ettiği görüşler" nedeniyle mahkeme önüne çıkartılışını anımsatıyor. Benzer şekilde Flaubert de genel ahlaka ve dine hakaret suçlamasıyla yargılanmıştır. Dominick LaCarpa, *Madame Bovary Yargılanıyor (Madame Bovary on Trial)* isimli kitabında yazınsal bir metnin mahkemede nasıl okunacağı sorusunu sorar: "Mahkeme romanı nasıl 'okur'? Gerçekten de içinde işlediği çerçeve göz önüne alındığında, bir mahkeme bir romanı nasıl okuyabilir? Bir duruşmada yazınsal bir metnin 'ciddi bir şekilde incelenmesinden' ne tür bir hakikat ortaya çıkabilir?" (1982, s. 30). LaCarpa'nın bu sorusu bizi yazınsal özgürlük konusunda çetrefilli sorular üzerine düşünmeye iter. Kurmaca bir metin ve bu metnin karakterlerinin düşünceleri ve ahlaki konumları, metin dışı dünyanın kanun ve kuralları ile çalışan hukuk sisteminin gözünden nasıl değerlendirilip yargılanacak, bu yargılama sonunda nasıl bir hüküm verilecektir? Daha da ötesi eğer bir suç tespit edilirse fail kimdir? Kurmaca karakterler mi yoksa bu karakterleri yaratan yazar mı? Sanık sandalyesinde Flaubert oturduğuna göre cevap ikincisi. Dolayısıyla yargılanan roman değil, romanın sunduğu kurmaca dünyayı yaratma, düşünme eyleminde bulunan yazardır. Bu noktada konu edebiyatla ilgili olmanın ötesine geçip, düşünce özgürlüğü, düşünme ve eyleme arasındaki ilişki gibi sorunsallara doğru uzar. Bir fiil suç olabilir, peki bu fiili düşünmek/düşlemek de mi suçtur? Bu noktada edebiyatı savunmak düşünme/düşleme özgürlüğünü de savunmak anlamına gelir.

*Başkası Olarak Kendisi* adlı kitabında Paul Ricoeur'ün, Derek Parfit'in, bizi ahlaki ve ontolojik anlamda ikircikte bırakan, çözülemez vakaları tartıştığı bölüm konumuz açısından ilginçtir. Parfit'in kimlik/özdeşlik sorununu tartışırken, kullandığı bilim kurgusal düşünce deneyleri bugün sadece birer fantastik kurgu olarak düşünsel dünyamızı tahrik ederler. Fakat bir gün bu fantezileri gerçekleştirebileceğimiz teknolojik bir noktaya gelirse bunların öznenin kimliği/özdeşliği açısından yıkıcı sorunlar ortaya çıkartacağı açıktır.<sup>3</sup>

Ricoeur bu noktada şu tespiti yapar:

<sup>3</sup> Parfit'in örnekleri için bakınız: (Parfit, 1984). Benzer bir tartışma Hanif Kureishi'nin "Vücut" (The Body) başlıklı öyküsü için de yürütülebilir. Kureishi bu öyküde vücut naklinin mümkün olduğu bilim kurgusal bir dünya kurgular. Belli bir azınlığın erişimine açık bu teknoloji, kimlik/özdeşlik ile ilgili birçok etik problem ortaya çıkartacaktır. Bkz: (Kureishi, 2002).

*Belki de bir gün, bugün bilim kurgunun hayal etmekle sınırlı olduğu şeyleri gerçekten yapmayı yasaklamak gerekecektir. Ama düşler her zaman yasak olanın alanına girmemiş midir? Öyleyse Parfit ile birlikte hayal kuralım. Ancak bu rüyalardaki manipülatif cerrahların, hayal etmeye tamamen izin verilen şeyleri gerçekleştirme araçlarına -ya da daha da önemlisi hakkına- asla sahip olmamaları dileğimizi de ifade edelim (1992, s. 151).*

Burada fiil ile fiili düşlemek arasındaki ayrım açıktır. Önceki elbet bir regülasyonun, dolayısıyla kanun ve hukukun nesnesi olabilir. Fakat ikincisi, yani düşleme/düşünme edimi bu düzenleme ve yasaklama alanının parçası olamaz, özgürlük alanında bırakılmalıdır.

Dominic LaCarpa'nın *Madame Bovary Yargılanıyor* kitabına ve kitaptaki okuma sorunu üzerine olan bölüme geri dönelim. Mahkemenin bir yazınsal yapıtı nasıl okuyacağını sorunsallaştıran LaCarpa bölüm boyunca mahkeme esnasında gerek iddia makamının gerekse savunmanın roman üzerine yorumlarını titiz bir analizden geçirir. Davanın sonunda Flaubert'e ceza verilmez. Evet yazar aşmaması gereken bazı sınırları aşmıştır, fakat isnat edilen suçun işlendiğine dair yeterince delil yoktur. Flaubert mahkemece aklanır, fakat edebiyatın neliğine ve nasıllığına dair mahkeme heyetinden uzunca bir ders dinlemekten kaçamaz:

*Flaubert'in eseri "sert bir kınamayı hak ediyor, çünkü edebiyatın görevi, toplumda var olabilecek bozuklukların bir resmini sunarak ahlaksızlık ve nefret aşılaktan çok, anlama yetisini geliştirerek ve karakteri mükemmelleştirerek ruhu zenginleştirmek ve tazelemek olmalıdır." Gerçekten de "yerel renkleri yansıtmaya bahanesiyle, yazarın resmetmeyi görev edindiği karakterlerin istismarlarını ve sözlerini tüm ahlaksızlıkları içinde yeniden üretmesine izin verilemez, ... güzel sanatların ürünlerine olduğu kadar zihin eserlerine de uygulanacak böyle bir sistem, güzelin ve iyinin yadsınması anlamına gelecek bir gerçekçiliğe (vurgu benim) yol açacak ve hem göze hem de zihne eşit derecede saldırgan eserler doğurarak, kamu ahlakına ve terbiyesine karşı sürekli bir ihlalde bulunacaktır." (Lacarpa, 1982, s. 51)*

Mahkeme tuhaf bir şekilde idealist bir sanat anlayışından yana tavır almakta ve Flaubert'in gerçekçi tavrını mahkûm etmektedir. Bu tip bir gerçekçiliğin okurun zihnine saldırdığı, dolayısıyla okuru olumsuz anlamda etkileyebileceği iddia edilmektedir. Mahkeme açık ki yazınsal yapıt karşısında gayet Platoncu bir tutum sergilemektedir.

Tam bu noktada Platon'un ve Aristoteles'in sanat anlayışlarına dönüp bakmak sanat ve devlet arasındaki bu gerilimli ilişkiyi daha iyi kavramamızı sağlayacaktır. Platon'un sanata karşı olan tutumu ilk bakışta çok dostane değildir. Platon sanat karşısındaki temel itirazlarını *Devlet* adlı kitabında sıralar. Kitap boyunca kimi zaman sanatçının koluna girerek ona devletin sınırlarına kadar eşlik eden, kimi zaman da sanatçının polis'te kalmasına rıza gösteren, fakat bunu sanatsal etkinliğin devlet regülasyonu altında olması koşuluna bağlayan

Sokrates'in temel endişesi, Flaubert'i yargılayan mahkemenin endişesiyle aynıdır: Sanatın etkileme gücü. Sanatın yurttaşlar, özellikle genç yurttaşlar üzerinde görmezden gelinemeyecek bir etkileme gücü vardır. Ne var ki, bu gücü elinde bulunduran sanatçılar hakikatin ne olduğuna veya ona nasıl ulaşılabileceğine dair yanlış bir kaniya sahiptirler, dolayısıyla da gençleri yanlış yönlendirmektedirler. Sanat her şeyden önce kendisi hakikatin kopyası olan bu dünyanın ikinci derece bir kopyasıdır, dolayısıyla hakikat arayışı içinde olması gereken genç yurttaşları tam aksi yöne, imgeler dünyasına yönlendirir.<sup>4</sup> Dahası bu sanatçılar hiç de uzman olmadıkları konular hakkında otoriteymiş gibi atıp tutmakta, izleyicilere yanlış bilgiler vermektedir. Üstüne taklit ettikleri şeyleri çarpıtarak (yanlış temsil) yurttaşların ahlaki tutumlarını olumsuz yönde biçimlendirmektedir. Tıpkı Flaubert'i yargılayan mahkemenin düşündüğü gibi Platon da sanatçıların izleyicilerin zihinlerine saldırdığını, onların zihinlerini bulandırdığını düşünmektedir.

*Devlet*'te ideal devletin neliği ve nasıllığı konusunda uzun bir tartışma yürüttükten sonra Sokrates son kitabın, yani onuncu kitabın başında Glaucon'a şöyle der: "Sitemizi mümkün olan en doğru yolda kurduğumuza beni inandıran birçok sebepler var. Ama bunu en başta şiirle ilgili kuralımızı düşünerek söylüyorum. . . . Taklidi, şiiri sitemize sokmama kuralını" (Platon, 201, 595a). Belli ki kitap boyunca ideal bir devlet yapısının oluşturulması için gerekli birçok kuralı tartışıp belirleyen Sokrates, bunlar içinde en çok sanatın toplumdaki etkinliğini düzenleyen ve kısıtlayan kurallardan tatmin olmuştur. Platon'un sanatın toplumsal etkisini çok ciddi bir sorun olarak gördüğü açık. Sorun o kadar önemli ki, temelde siyaset felsefesi üzerine olan bir kitapta sanat ve özellikle şiire hacimli bir yer ayrılmış. Üçüncü, altıncı, yedinci ve onuncu kitaplar doğrudan veya dolaylı şekilde mimetik etkinliği eleştiriyor. Konumuz açısından önemli olan nokta ise Platon'un burada ortaya koyduğu regülatif ve yasaklayıcı tutumun kendinden sonra gelecek dönemler için de paradigmatik bir düşünce haline gelecek olması. Bugün dahil sanata dair düzenleyici ve yasaklayıcı tutumları biraz deştığımızda altından bu Platoncu anlayış çıkıyor; tüm kontrol çabaları eninde sonunda yukarıda etkileme gücü dediğim, bu noktadan sonra ise "biçimlendirme gücü" olarak kullanacağım bir söylem üzerine kuruyorlar meşruiyetlerini. Temel iddia, sanatların izleyici/okuyucu üzerinde, onun ahlaki, hatta ideolojik konumunu şekillendirebilecek bir biçimlendirme gücü olduğu. Bu güç sanatçı tarafından olumlu bir yönde de kullanılabilir, olumsuz bir yönde de. Dolayısıyla devlet bu gücün olumsuz yönde kullanılma olasılığı karşısında sanatsal etkinliği denetleme, düzenleme, hatta yasaklama hakkına sahiptir; hatta ahlaklı bir toplum yaratmak devletin temel görevlerinden birisi ise sanatı bu çerçevede denetleyip düzenlemek devlet için bir hak olmaktan öte bir ödevdir.

Yurttaşları sanatın olası zararlarından korumak adına girişilen bir regülasyon fikri ilk başta kulağa hoş gelebilir. Fakat deneyimli okur bilir ki sansür kapısını bir defa açtığınızda o kapıdan içeri nelerin gireceğini

<sup>4</sup> Buradaki itiraz elbette Platon'un *Devlet*'te özellikle bölünmüş çizgi analogisiyle somutladığı ontoloji ve epistemoloji anlayışıyla doğrudan ilintilidir. Bu yazıda amacım Platon'un sanat anlayışını tartışmak olmadığı için bu konuya detaylı girmiyorum. Bu konu ve antikçağda imge anlayışı üzerine detaylı bir çalışma için bkz: (Kalaycı, 2020).

kontrol edemezsiniz artık. Kaldı ki izleyici için neyin faydalı neyin zararlı olacağına kimin nasıl karar vereceği, bu biçimlendirme gücü dediğimiz şeyin gerçekten endişe edilecek kadar ciddi bir etki alanı olup olmadığı, iş yukarıda gördüğümüz gibi kurmaca eylemleri yargılamak gibi absürt bir noktaya gelirse ne yapılacağı gibi sorular da ortada durmaktadır. Daha da ötesi Paul Ricoeur'ün bahsettiği düşünme hakkından, düşlerimiz yasak olanın alanına uzansa bile, vaz mı geçeceğiz sorusu da cevaplanmayı beklemektedir.

Bu sorulara yeniden dönmek üzere şimdi Platon'un öğrencisi Aristoteles'e bakalım. Aristoteles'in sanata dair görüşleri hocasından önemli ölçüde farklılaşmaktadır. Temel fark Aristoteles'te sanatın temsil biçiminin Platon'da olduğu gibi doğrudan değil, dolayimli olmasıdır. Platon *Devlet*'in onuncu kitabında sanatsal yaratımı ayna metaforuyla açıklıyordu: "Eline bir ayna alıp her yana tutarsan, çarçabuk yaparsın bunu. Güneşi, gökteki yıldızları, yeryüzünü, kendini ve öteki canlıları, ev eşyalarını, bitkileri ve şimdi sözünü ettiğimiz bütün şeyleri hemencecik yaratıverirsin" (2016, 596e). Fakat ressamın yarattığı bu şeyler sadece birer taklittir, hem de bu dünyadaki şeylerin, kendileri de asıl gerçeklik alanını oluşturan formların taklidi olan şeylerin taklidi. Dolayısıyla sanatsal yaratı gerçeklikten iki derece uzaktır. Temsilin gerçeklikten uzaklaşmasından öte ayna metaforunda, burada tartıştığım konu açısından önemli olan şey, temsilin doğrudanlığıdır. Sanatçı temsil edeceği şeyi hiçbir biçimsel işlemde geçirmeden doğrudan temsil eder, tıpkı bir aynayı alıp etraftaki şeylere tutan biri gibi. Aristoteles'te ise yaratma edimi bambaşkadır. Sanatsal yaratı bir biçimlendirme işlemidir ve Aristoteles'in sanat anlayışının temel metni olan *Poetika*'da en büyük derdi budur. *Poetika* temelde tragedyanın nasıl oluşturulması, başka bir deyişle trajik anlatının nasıl biçimlendirilmesi gerektiğini anlatır. Anlatı, olayların olasılık ve olanaklılık ilişkileriyle birbirine bağlanmasıyla oluşturulan bir örgüdür; anlatının karakterleri de aynı şekilde olanaklılık ve olasılık kuralları içerisinde oluşturulur (2017, 1450b-1451a). Anlatısal yapının temel öğeleri olan başlangıç orta ve son anlatıda zamansal bir ardıllık ilişkisi içinde değil mantıksal bir olanaklılık ve olasılık ilişkisi içinde düzenlenir: "[B]ir olayın bir başkası aracılığıyla olması ile bir başkasından sonra olması arasında çok fark vardır" (2017, 1452a20). Bu Paul Ricoeur'ün "şiirsel mantık" dediği şeydir (2005, s. 101). Poetik deneyimi olağan deneyimden farklı kılan şey bu metinsel mantıktır. Jacques Rancière *Kurmacanın Kıyıları* kitabının başında Aristoteles poetikasındaki bu durumu kurmacada "rasyonelliğin fazlalığı" olarak niteler:

*Kurmacayı olağan deneyimden ayıran şey, gerçekliğin eksik değil rasyonelliğin fazla oluşudur. Poetika'nın dokuzuncu bölümünde Aristoteles'in ileri sürdüğü görüş budur. ... Kurmacada olaylar rasgele meydana gelmez. Bir neden-sonuç bağlantısının zorunlu veya olabilirlik taşıyan (vraisemblable) sonuçları olarak meydana gelirler. İnsan varoluşunun en genel belirlenimleri (mutluluğu tatmak ya da felakete uğramak ve bunların birinden ötekine geçmek) böyle bir bağlantının neticeleri olarak gösterilebilir. (2017, s. 9)*

Aristoteles'teki daha genel bir ayırım ise poetik anlatının tarihsel anlatıdan geneli, yani olanaklı olanı anlatması bakımından ayrılmasıdır:

*Ozanın işi 'gerçekten olan' şeyleri değil 'olabilir olan'ı, yani olasılık ya da zorunluluk açısından olması olanaklı olan şeyleri anlatmaktır. Tarihçi ile ozan ölçüsüz ya da ölçülü yazmaları bakımından değil, . . . biri olmuş olanları, öteki ise olabilir olanları anlatması bakımından farklıdır. Bu yüzden şiir tarihten daha felsefi ve üstündür; çünkü şiir geneli, beriki ise tekleri anlatır. 'Genel', belli özellikteki birinin bir şeyi olasılık ya da zorunluluk açısından söylemesi veya yapmasıdır; şiir tek tek adlar vermesine karşın bunu amaçlar. 'Tekler' ise "Alkibiades ne yaptı?" ya da "başına ne geldi?" derken kastedilen şeydir. (2017, 1451b)*

Ozan bazen gerçekten yaşamış insanların isimlerini kullanabilir veya gerçekte olan şeyleri anlatabilir (tragedyada olduğu gibi); fakat burada söz konusu olan genelden teklere bir dönüş değildir. Ozanın sözü teklere gönderme yapıyormuş gibi gözükse bile bunu yine genelin alanı içinden yapar; olmuş olanlar olanaklıdır, çünkü olanaksız olsalardı olmazlardı (Platon 2016, 1451b15). Dolayısıyla olmuş olanı anlatırken bile Platon'un ayna metaforu ile kastettiği türden doğrudan bir temsilin uygulayıcısı değildir kurmaca yazarı. Olmuş olan bile poetik metin içine alınırken düzenlemenin ve metinsel mantığın kurgusal işlemlerinden geçerek dolayimli bir şekilde alınır içeri. Dolayısıyla ortaya çıkan temsil dış gerçekliğe ne kadar benzese, hatta onun doğrudan bir kopyasıymış gibi davransa da onunla özdeşleşmez. Kurmacanın, yani "–mış gibi"liğin anlamı tam da burada yatar; kurmaca, metin dışı gerçekliğe en yakın olduğu anda bile ondan kendini ayırır, otonomisini korur. Aristoteles Platoncu ayna metaforunu yürürlükten kaldırır. *Mimesis* doğrudan bir yansıtma ediminin ötesinde çok katmanlı ve sofistike bir yapılandırma (konfigürasyon) süreci olarak anlaşılmalıdır. Dolayısıyla okuyucunun veya izleyicinin sanatsal yapıt ile girdiği ilişkiye bakarken de sanatsal olanın bu özgü yapısını göz önüne almamız gerekir. Hal böyle olunca sanatın biçimlendirme gücü dediğimiz şey de Platon'da olduğu gibi doğrudan bir etkileme, izleyicinin sanat yapıtında gördüğünü doğrudan taklit etmesi veya sanat yapıtında bulunan iyi veya kötü olandan doğrudan etkilenmesi şeklinde anlaşılabilir. İşler o kadar da basit değildir. Sanatsal üretimin içinden geçtiği dolayimsal süreçler izleyici ve sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi de dolayimsal bir yapıya iter. Bu çerçevede içinde iktidarın sansür kurumunun meşruiyetini Platoncu *mimesis* anlayışından alan o zemin de yiter.

Alain Badiou *Başka Bir Estetik*'te Platoncu ve Aristotelesçi sanat anlayışlarını batı estetik tartışmalarının iki temel şeması olarak okur. İlkine *didaktik şema*, der Badiou: "Bu şemanın tezi sanatın hakikate kadir olmadığı ya da her türlü hakikatin sanatın dışında olduğudur" (2013, s. 12). İkincisi ise *klasik şema*. Badiou bu şemayı şu şekilde formüle eder:

- A. *Sanat hakikate kadar değildir (didaktik şemanın savunduğu gibi), özü poetiktir, ait olduğu düzen görünüşün düzenidir.*
- B. *Bu durum (Platon'un sandığının aksine) vahim bir durum değildir. Vahim değildir, çünkü sanatın ereği hakikat değildir kesinlikle. Elbette sanat hakikat değildir, ama hakikat olmak iddiasında da değildir; öyleyse masumdur. (2013, s. 14)*

Bu keskin ayrımın altında yatan bir sebep var elbette ve bu sebebi gözden kaçırmak özellikle Platon'u çok yanlış anlamaya sebep olabilir. *Devlet*'in onuncu kitabının hemen başında Platon'un Sokrates'e tragedya üzerine kurduğunu şu cümle ilginçtir: "Bence, bütün bu çeşit eserleri dinleyenlerin, *içlerinde bunlara karşı bir panzehir, bir ilaç bulunmayınca, yani bunların gerçekte ne oldukları üzerine bir bilgileri olmayınca* (vurgu benim), kafaları bozuluyor" (2016, 595b). Platon'un asıl derdi sanatın kendisi değildir sanki; sanat denilen etkinliğin "bunların gerçekte ne olduğunu bilmeyenlerin" kafalarını bozmasıdır. Sanatların ne olduğunun çoğunluk tarafından bilinmemesidir sorun. Platon ve yanındakiler elbette farkındadırlar sanatın bir yanılsama olduğunun. Neden bir yanılsama? Kurmaca denilen kavram tam anlamıyla ortada değildir çünkü. Dolayısıyla sanat bir kurmaca olarak değil, bir gerçeklik temsili olarak işlemektedir. Badiou'ya kulak verelim yine: "Kabul edilebilir sanat, hakikatlerin felsefi gözetimi altında olmalıdır. Sanat, meramı içkinliğe terk edilemeyecek bir duyu öğretimidir. Sanatın normu eğitim olmalıdır. Eğitimin normu ise felsefedir" (Badiou, 2013, s.13). Bu Platon'un arzuladığı şeydir, mevcut durum ise farklıdır; eğitimin normu sanattır henüz Yunan toplumunda. Aristoteles'e geldiğimizde ise iş değişir. Felsefe sanatın yerini almış ve eğitimin normu haline gelmiştir. Aristoteles'in sanat karşısındaki -hocasından çok farklı- o sakin ve kaygısız duruşunun sebebi budur. Onun hakikatin efendisi olarak felsefeyi sanatın karşısında savunmak gibi bir derdi yoktur. Dolayısıyla sakin ve olgun bir tonla, felsefenin diliyle sanatın neliği ve nasıllığı üzerine konuşabilmektedir. Kim bilir, bu paradigmatik dönüşüm daha erken gerçekleşseydi Platon da sanata karşı bu kadar sert bir tutum almayacaktı belki.<sup>5</sup> Platon'un sert itirazını meşru kılan şey döneminde eğitimin paradigmasının sanat olması, dolayısıyla insanların kurmaca ile gerçekliği karıştırmasını engelleyecek bir panzehirin (sanattan bağımsız, diyalektik yöneme dayalı bir eğitim sistemi) olmamasıdır.

Şaşırtıcı olan, bir eğitim paradigması olarak sanatın çok gerilerde kaldığı dönemlerde bile Platoncu savların sanatın yasaklanması veya kontrolü için kullanılıyor olması. Tam da elimizde artık bir panzehir olduğu için bu tutum Platon'un bile çok gerisinde bir pozisyonudur. Eğer kurmacanın alanında iş yapan sanatsal yaratımın gerçeklik alanındaki etkilerinden korkuluyorsa sorun sanatta değil de elimizdeki panzehire güvenmiyor

<sup>5</sup> Sanatın eğitimin paradigması olması ve sözlü kültürdeki önemine dair detaylı bir çalışma için bkz: (Havelock, 1963). Ayrıca gerek Platon gerek Aristoteles döneminde sanat pratiğinin bugün anladığımızdan çok farklı şekilde anlaşıldığını da göz önünde tutmamız gerekiyor tüm bu tartışmalarda. Sanatın bugünkü anlamıyla bağımsız bir kurum olarak ortaya çıkması için 18.yüzyılın ikinci yarısına kadar beklememiz gerekecek. Bkz: (Shiner, 2004).

oluşumuzda olabilir mi? İzleyici eğer kurmacayı gerçeklikle karıştırıyorsa bu onu iyi eğitemediğiniz anlamına gelmez mi? Veyahut ortada bambaşka bir dert olmalı, biçimlendirme gücü tartışmalarının üstünü örttüğü başka bir dert? Paul Ricoeur'ün yukarıda değindiğimiz "düşleme özgürlüğü" dediği şeyle ilgili olabilir mi bu dert?

Politik alana doğru açılan bu soruları şimdilik bir kenara bırakalım ve panzehirin artık elimizde mevcut olduğu varsayımıyla ilerleyerek kurmacanın ne menem bir şey olduğunu hatırlatmayı görev edinelim kendimize. Platoncu (didaktik) şemaya baktığımda iki temel sorun görüyorum. İlki yukarıda da bahsettiğim gibi kurmaca ve gerçeklik arasındaki ayrımı ve ilişkiyi sağlıklı bir şekilde kuramıyor oluşu. İkinci sorun ise izleyicinin kurmacadan doğrudan etkilenen pasif bir özne olarak kurulması. Nerdeyse hiç eleştirel olamayan, gördüğünden veya okuduğundan hemen etkilenen ve bu etki sonucu biçimlenen naif bir çocuk var sanki karşımızda (Dikkat edin, Platoncu şemadan bahsediyorum, Platon'dan değil. Onun en azından kaygılarını meşru kılacak haklı sebepleri var). Şövalye romanslarını okur okumaz başına tıraş kabını geçirip yollara düşen Don Kişot misali. Oysa biliyoruz ki okuma edimi hiç de böyle basit ve doğrudan bir aktarım süreci değil. Okur da pasif alıcı bir konumda değil. Eleştirel tutumu geçtim, sanat yapıtının anlamını biçimlendirme gücünü elinde tutan yaratıcı bir öznellik durumu söz konusu olan. Bu haliyle de ne devletin ne de başka bir erkin koruyucu şefkatine muhtaç değil. Haliyle de sanatı regüle etmenin bir bahanesi olarak ortaya sürülemez.

Dolayısıyla şu noktadan sonra yapmamız gereken iki iş var. İlk olarak Aristotelesçi şemayı takip ederek gerçeklik ve kurmaca arasındaki o dolayimli ilişkiyi detaylandıracağım. İkinci olarak da kurmaca metin ve okuyucu arasındaki ilişki, yani okuma deneyimi üzerinde duracağım. Gerçeklik ve kurmaca arasındaki ilişkiyi incelerken Polonyalı filozof Roman Ingarden'in, okuyucu ve kurmaca ilişkisini yorumlarken de Konstanz Okulu'nun ünlü teorisyenlerinden Wolfgang Iser'in düşüncelerine yoğunlaşacağım. Nihayetinde yapmak istediğim şey ise okur-kurmaca ilişkisinin çok özel bir iletişim şekli olduğunu göstermek olacak. Okurun da etkin bir özne olarak rol aldığı bu iletişimsel deneyim kuramı, bize hem sanatın otonom yapısını savunmamıza hem de bu otonomluğun içinden şekillenen biçimlendirme gücünü açığa çıkarmamıza imkân verecek kavramsal çerçeveyi çizecek.

## Yazınsal Sanat Yapıtının Gerçeğimsi Karakteri

Ingarden yazınsal (poetik) yapıtları diğer dilsel söylem türlerinden ayırmak için "yazınsal sanat yapıtı" terimini kullanır ve bu yapıtların "karakteristik temel yapıları ve belirli kazanımları sayesinde 'sanat yapıtı' olma ve okuyucunun belirli türden bir estetik nesneyi kavramasını sağlama iddiasında olduğunu" söyler

(1973a, s. 7). Bu bölümde amacım, yazınsal bir sanat yapıtındaki çeşitli cümle türlerinin gerçeğimsi<sup>6</sup> doğasını ortaya koymak olacak. İncelememe Ingarden'de yazınsal sanat yapıtı ile olgusal yapıt arasındaki işlevsel ve yapısal farklılıkları ortaya koyarak başlayacağım. Daha sonra, bu ayrımın yardımıyla, yazınsal sanat yapıtının yapısını gerçeğimsi bir yapı olarak daha açık bir şekilde ele alabileceğiz.

Ingarden'e göre, yazınsal sanat yapıtı ile bilimsel çalışma<sup>7</sup> arasında iki temel farklılık alanı vardır: İlk fark, iki türün işlevinde gözlemlenir. Bilimsel yapıt esas olarak, yapıttan ya da yazarın veya okuyucunun bilinçli faaliyetlerinden bağımsız olarak var olan nesnelere ve durumlarla ilgili bilgi aktarmayı amaçlar. "Bilimsel yapıtın temel bir özelliği, bilimsel araştırmanın okuyucuları tarafından sürdürülmesini ve geliştirilmesini sağlamak amacıyla belirli bir alandaki bilimsel araştırmanın sonucunu sabitlemeyi, içermeyi ve başkalarına aktarmayı amaçlamasıdır" (Ingarden, 1973a, s. 146). Oysa "yazınsal sanat yapıtı bilimsel bilgiyi iletmeye değil, genellikle 'estetik' değerler olarak adlandırdığımız çok özel türden bazı değerleri somutlaştırmaya hizmet eder" (Ingarden, 1973a, s. 147).

Dolayısıyla, bilimsel veya tarihi gerçeklerin, felsefi veya psikolojik görüşlerin ifade edilmesi, yazınsal sanat yapıtlarının asli işlevi değildir. Bu ayrım, bu tür işlevlerin sanatsal yapıtlarda yasaklandığı anlamına gelmez, daha ziyade, bir yazınsal sanat yapıtında yer almaları halinde, bunlar yalnızca ikincil işlevler olarak değerlendirilebilir ve yapıta bir sanat yapıtı olarak katkıda bulunmazlar. Dolayısıyla, bir yazınsal sanat yapıtının, yapıtın estetik kavranışına (estetik bir nesnenin oluşumuna) doğrudan katkıda bulunmayan yönleri, ya yapıtın sanat yapıtı olmasıyla ilgisizdirler ya da çok belirgin olmaları halinde yapıta bir kusur oluştururlar.

Bu işlevsel fark yazınsal sanat yapıtı ile olgusal yapıt arasındaki ikinci temel fark olan yapısal farklarla okuyucuya belirir. Ben burada Ingarden'in incelemesinde üstünde durduğu tüm yapısal farklılıkları aktarmak yerine konumuz açısından önemli olan tek bir özelliğe yoğunlaşacağım; yapıttaki yargı cümlelerinin niteliksel özelliğine. Ingarden sanatsal metni, olgusal metinlerden farklılaştıran bu özelliği şu cümlelerle açıklar:

*Bilimsel bir yapıttaki tüm iddialar yargıdır. Bu yargıların hepsi doğru olmayabilir, doğru olmaları da gerekmez, fakat hepsi doğruluk iddiası taşır. . . . Buna karşın, yazınsal sanat yapıtları (ya da en azından sanat yapıtı olduğunu iddia eden yapıtlar) gerçek yargılar içermez, . . . sadece doğru olma iddiası taşımayan yargımsılar içerirler. Bu yargımsıların doğruluk değerlerinden ancak bu sözde yargı içeren cümleleri metnin bağlamının dışına taşırsak bahsedebiliriz (1973a, s. 147).*

<sup>6</sup> Burada Ingarden latince *quasi* kavramını kullanıyor. Türkçede Ingarden'in bu kavramı kullandığı yerlerde -imsi ekini kullanmayı tercih ettim. Daha önce yazdığım bir yazıda *quasi*- ön ekini bu şekilde çevirmeyi öneren Hakan Atay'a teşekkür ediyorum.

<sup>7</sup> Jeff Mittscherling, "Ingarden'in burada kullandığı Lehçe *naukowym* teriminin İngilizce 'scientific' ile aynı anlamı taşımadığını belirtmektedir. Lehçe'de her türlü ciddi araştırma 'bilimsel' olarak kabul edilir, buna İngilizce konuşanların bu şekilde adlandırmayacağı türden araştırmalar da dahildir- örneğin Ingarden'in mevcut çalışması" (1996, s. 158). Bu bağlamda ben bu yazıda bu terimi metnin dışında bir olguya gönderme yapmak bağlamında "olgusal" olarak çeviriyorum.

Sadece yargı cümleleri değil, diğer tüm cümle türleri de (örneğin soru cümleleri, emir cümleleri ve ünlem cümleleri) yazınsal sanat yapıtlarında benzer bir değişikliğe uğrar (sorumsu, ünlemimsi, emirimsi). Dahası, yazınsal sanat yapıtlarında temsil edilen nesnelere de ancak nesnelere olarak algılanmalıdır.<sup>8</sup>

Şimdi, yazınsal sanat yapıtlarındaki cümlelerin bu “-mış gibi” doğasına daha yakından bakalım. Bunu yaparken Ingarden'i takip edeceğim ve esas olarak yazınsal sanat yapıtının gerçeğimsi doğasının bir paradigması olan yüklemcil cümlelere odaklanacağım. Ingarden'e göre, yazınsal bir sanat yapıtındaki bildirim cümleleri (özellikle yüklemcil cümleler) ne gerçek yargılardır (ciddi yargılar) ne de saf varsayımlardır.<sup>9</sup>

Ingarden hakiki yargıları "bir şeyin ciddi olarak iddia edildiği ve yalnızca hakikat iddiasında bulunmakla kalmayıp doğru ya da yanlış olan" yargılar olarak tanımlar (1973b, s. 160). Dolayısıyla, bu yargılar metinsel nesnelere ve durumların ötesinde gerçek ya da ideal nesnelere ve durumlara (ya da gerçek veya ideal olarak tasarlanan nesne ve durumlara) gönderme yapar. Bu gönderme aracılığıyla yargı, nesnenin veya durumun içinde bulunduğu “gerçek ontik alana kasıtlı olarak aktarılır” (1973b, s. 161). Yani yargı, anlam birimleri tarafından geliştirilen durumların ve atıfta bulunulan nesnenin aslında var olduğu iddiasında bulunur; diğer bir deyişle yargı nesnesi yargının kendisinden bağımsız olan ontik bir alanda kök salmıştır. Dolayısıyla olgusal metinleri oluşturan anlam birimleri hakkında konuştukları nesne veya durumları tanımlarken ve onlar üzerinde yargıda bulunurken metinden bağımsız bir ontik alanda var olan bu nesne ve durumlar ile özdeşleşme niyetindedir. Durum böyle olunca bu yargı cümlelerinin doğruluk değerleri metin dışı ontik alanın normlarına bağlıdır; değerlendirme bu dışsal alanın uzlaşmaları ve kuralları bağlamında yapılır.

Öte yandan, saf olumlu önermeler, gerçek yargılardan farklı olarak metin dışı bağımsız bir ontik alana gönderme yapmaz. Bu önermelerdeki yön faktörü, cümle bağıntısından bağımsız olan nesnelere veya durumlara değil, doğrudan salt yönelimsel nesnelere veya salt yönelimsel durumlara doğrudur: "Cümlenin öznesinin yönelimsel faktörü, yönelimsel nesneye atıfta bulunma yoluyla, ontik olarak bağımsız bir şekilde var olan bir nesneye değil, tam olarak salt yönelimsel nesnenin kendisine işaret eder" (1973b, s. 166). Bu anlamda, ne yargıdan bağımsız bir ontik alandan ne de bu ontik alana bir aktarımdan bahsedebiliriz. Bu koşullar altında, özerk bir nesneyle özdeşleşme niyeti konu dışıdır. Dolayısıyla saf olumlayıcı önermeler herhangi bir doğruluk iddiasına sahip değildir.

<sup>8</sup> Ingarden şöyle yazıyor: "Dolayısıyla, örneğin bir soru cümlesiyle karşı karşıya kaldığımızda, bu artık gerçek bir soru değil, yalnızca bir sorumsudur; bir dilek veya emir ifade eden cümleler gerçek dilek veya emir cümleleri değil, yalnızca komutumsulardır vb. Aynı şekilde, temsil eden metinde yer alan değer yargıları da, ister etik, ister sosyal, isterse de estetik bir değer yargısı ifade etsinler, hakiki değer yargıları değil, sadece değerlendirmesilerdir, her ne kadar salt dışsal biçimleriyle hakiki değer yargılarından farklı olmasalar da. Bunların işlevi yalnızca, kendilerine en fazla bir gerçeklik görünümü verebilen ama asla o gerçekliğe ulaşamayan, ontik olarak heteronom bazı nesnelliklerin kasıtlı olarak yansıtılmasından ibarettir" (1973b, s. 181).

<sup>9</sup> Ingarden'in saf varsayım kavramı, Alexius Meinong'un cümlenin gerçekliğine olan inancın tüm güçten yoksun bırakıldığı *Annahmen*'ine eşdeğerdir. Bkz: (Meinong, 1910).

Yazınsal sanat yapıtının yargıları ise Ingarden tarafından "yargımsılar" olarak kavramsallaştırılmıştır. Bunlar yukarıda açıklanan iki uç tip arasında yer alır: gerçek yargılar ve saf olumlu önermeler. Ingarden'in yazınsal cümleler ile gerçek yargılar arasındaki farkı vurgulamaya çalışması anlaşılabilir bir durumdur, ancak neden bu cümleleri saf olumlu cümlelerden ayırma zahmetine katlanmaktadır? Cevap, yazınsal yapıt ile onun hakikat iddiası arasındaki özel ilişkide yatmaktadır. Yazınsal cümleler "yargılayıcı önermelerin dış *habitusuna* sahip olsalar da . . . ne gerçek yargısal önermelerdir ne de öyle olmaları amaçlanmıştır" (1973b, s. 167). Dolayısıyla, hakiki yargıların sahip olduğu anlamda bir hakikat iddiasına sahip değildirler. Bununla birlikte, saf olumlu cümleler gibi hakikatten tamamen el etek çekmiş de değildirler: "Yine de [yazınsal cümlelerde] bir şey şüphesiz belirli bir şekilde ileri sürülür; bu nedenle yazınsal alanda uğraştığımız şey saf olumlu önermeler değildir" (1973b, s. 167). O vakit, yargımsılar olarak yazınsal cümlelerin bir şeyi nasıl bir özel tarzda ileri sürdüklerine bakmak durumu daha iyi kavramamıza yardımcı olacaktır.

Öncelikle hakiki yargılar ile yargımsılar arasındaki önemli bir fark noktasını ortaya koymak istiyorum: "ciddiyet" durumu. Hakiki yargılar (Ingarden bazen "ciddi yargılar" olarak da adlandırır) bir ciddiyet karakteri taşır. Ingarden bu ciddi karakteri, yargıda bulunan öznenin konumuna bakarak tanımlar:

*Ciddi bir yargıda bulunduğumda bunu iyi niyetle yaparım ve tüm sorumluluğu üstlenirim. İddiamın doğruluğunu ya uygun argümanlar üreterek ya da yargının içeriğine uygun eylemlerle savunmaya hazırım. Ayrıca bir başkası uygun ve ciddi argümanlarla beni bu iddianın yanlış olduğuna ikna ederse veya kendi kendime iddianın yanlışlığını fark edersem bu iddiadan vazgeçmeye de hazırım. Yargıda bulunduğumda kendimi kişisel olarak bağlarım: bilincimin merkezinden çıkan bu yargılama eylemi beni verili iddianın sorumluluğunu (vurgu benim) kabul etmeye, şeylerin iddianın ilan ettiği gibi olduğunu savunmaya zorlar. Bu . . . söz konusu iddianın bir şaka olarak ifade edildiğini beyan ederek geri çekilebileceğim bir oyun değildir. (Ingarden, 1985, s. 135)*

Yukarıdaki alıntıdan da görüleceği üzere, gerçek yargıların ciddi karakteri, bu yargıları dile getirene bir sorumluluk yüklemektedir. Kişinin yargısının arkasında durma yükümlülüğü vardır. Böyle bir ciddiyet ve sorumluluk yazınsal bir sanat yapıtında aranmaz. Ne yazar ne de okuyucu yazınsal bir sanat yapıtındaki yargıları bu anlamda ciddiye alma ihtiyacı ve sorumluluğu hisseder. Okurun bir yazınsal sanat yapıtı karşısındaki konumunu tanımlayan aşağıdaki alıntı, yukarıdaki alıntıyla birlikte okunduğunda aradaki farkı çok net şekilde ortaya koymaktadır:

*[Yazınsal cümleleri] anlamaya çalışarak cümle kurma eylemini gerçekleştiriyorum ama aynı zamanda bunu ciddi bir şekilde yapmadığıma karar vermiş gibi davranıyorum. Sonuç olarak, kendimi açıkça bağlamıyorum, sorumluluk almıyorum, okuduklarımı bir incelemeye tabi tutma niyetinde değilim, cümlelerin söylediklerinin doğru olduğu ya da doğru olduğu varsayımının lehinde ya da aleyhinde argümanlar aramıyorum. Bir an için bile olsa bu cümlelerin doğruluk iddiasında bulduklarını ya da gerçek dünyada belirli bir durumu ifade ettiklerini varsaymıyorum. . . . Aksine, bu cümlelerin, iddialı görünümleri nedeniyle, gerçeğimsi bir dünyada bir nesneyi belirlediklerini ve kurduklarını biliyorum. (Ingarden, 1985, s. 136)*

Dolayısıyla, yazınsal sanat yapıtının gerçeğimsi dünyasının metin dışı dünyayla çok özel bir ilişkisi vardır. Gerçeğimsi dünya kuşkusuz yönelimsel bir dünyadır. Bu dünyayı belirleyen nesnelere gerçek dünyadan olduğu gibi alınma değil, yazarın sanatsal yaratım edimleri aracılığıyla kurgulanmış nesnelere dir. Başka bir deyişle, "şiirsel fantezinin" ürünleridir. Bu anlamda, doğrudan verili dünyadaki nesnelere temsil etmezler, "verili dünyanın ötesine geçmeyi, hatta bazen ondan kurtulmayı ve görünüşte yeni bir dünya yaratmayı" amaçlarlar (Ingarden 1985, s. 137). Dolayısıyla burada söz konusu olan, dünyayı olduğu gibi temsil etmeye yönelik naif bir mimetik girişim değil, bu dünyanın ötesine geçmeye çalışan yaratıcı bir eylemdir. Platoncu taklit alanında değil Aristotelesçi düzenleyim alanındayızdır. Ancak verili dünyanın ötesine geçmek, yapıtın bir gerçeklik duygusuna sahip olmadığı anlamına da gelmez. Yukarıdaki alıntıda gördüğümüz gibi, bu yeni ürünün yargı cümleleri sonuçta "bir şeyi belirli bir şekilde iddia eder". Bu, yazınsal sanat yapıtının kurmaya çalıştığı gerçeklik duygusuna, şiirsel fantezinin aşağıdaki formüle göre ustaca yarattığı "-mış gibi" gerçekliğine işaret eder: "şöyle şöyle ol, şu şu özelliklere sahip ol, gerçekmişsin gibi var ol" (Ingarden, 1985, s. 137). Eğer bir roman, varoluş biçimi gerçek varoluş olan nesnelere içeriyorsa, bunlar yapıtta gerçeklik karakteriyle görünürler. Ancak bu gerçeklik karakteri, gerçekten var olan nesnelere ontik karakteriyle karıştırılmamalıdır. Burada söz konusu olan yalnızca gerçekliğin "dış habitusu"dur. Sonuç olarak, böyle bir yapıtın okuyucusu, zihninin gerisinde kurmaca bir dünyayı deneyimlediğini bilmesine rağmen, yapıtı gerçekmiş gibi deneyimler. Ingarden'in yazınsal yargımsıların "iddialı gücü" ile kastettiği budur; bu nedenle Ingarden, yazınsal sanat yapıtındaki yargıyı saf bir varsayımdan ziyade bir yarı-yargı olarak tanımlar. "Çünkü eğer 'varsayım' olsalardı, edebiyatta sunulan nesnelere gerçek varoluşun tüm karakterinden yoksun kalır ... ve kendilerini gerçek olarak dayatamazlardı. Tüm sanatsal yanılsamalar imkânsız olurdu" (1985, s. 161). Dolayısıyla, yarı-yargılardaki ciddi tutum eksikliği ciddiyetsiz bir tutuma değil, gerçek yargıların ciddiyetini taklit eden bir tutuma yol açar.

O halde, Ingarden ile birlikte, yazınsal bir sanat yapıtındaki yargı cümlelerinin kurgulanmış iddialı cümleler olduğunu iddia edebiliriz. Bu cümleler öyle bir şekilde kurgulanmıştır ki, görünüşte iddialı doğalarını korurken, herhangi bir hakikat iddiasında bulunmazlar. Ingarden kuşkusuz her tür yazınsal yapıtın bu değişikliğe aynı derecede uğramadığının farkındadır; bu değişiklik çeşitli yazınsal yapıt türlerinde farklılık gösterir. Ingarden kendi amaçları doğrultusunda, tarihsel gerçeklere sadık olma kriterine göre üç tür yapıt

ayırır. Birinci tür yapıtlar, tarihsel gerçeklere sadık kalmak gibi bir niyeti olmayan yapıtlardır. İkinci tür, Ingarden'in "çağdaş ya da dönem romanları" olarak adlandırdığı, gerçek anlamda "tarihsel" olmayan, ancak "temsil edilen nesnelliklerin tamamen farklı ve aynı zamanda, tabiri caizse, gerçek dünyaya daha dar bir şekilde atıfta bulunduğu" yapıtlardır. Üçüncü tür ise tarihsel olma ve tarihten bilinen gerçeklere ve nesnelliklere olabildiğince sadık kalma iddiasındaki yapıtları içerir (1973b, s.169). Bu yazıda Ingarden'in bu üç tür üzerine yaptığı ayrıntılı analizler üzerine durmayacağım. Fakat şunu belirtmeliyim ki metin dışı ontik alana en çok yaklaşan tür olan tarihsel yapıtlarda bile bu bağımsız alanla özdeşleşme iddiası veya amacı görülmez. Varoluşsal kurgu tarihsel gerçekliğin içinden oluşturulabilir, kurmaca unsurlar bağımsız ontik unsurlarla eşleşme niyetinde olabilirler, fakat özdeşleşme asla söz konusu değildir (1973a, s. 163-65). Yukarıda gördüğümüz gibi özdeşleşme olgusal metinlerin aracıdır. Kurmacanın değil.

Yukarıda ortaya konan analiz bize Ingarden'in gerçeğimsilik kuramının kapsayıcılığını göstermektedir. Benzer bir analiz, metin dışı gerçeklikle örtüşme iddialarına göre edebiyat tarihindeki farklı türler için de yapılabilir. Bu anlamda realist roman ile fantastik roman arasında yapılacak bir analiz, yapıtın yarı-karakterine işaret eden temel noktalar (kasıt unsuru, eşleşme niyeti, özdeşleşme, varoluşsal kurgu) bakımından bu iki tür arasındaki farkları ortaya koyacaktır. Bu farklılıklara ve dolayısıyla metin dışı gerçekliğe sadakat derecelerindeki farklılıklara rağmen, tüm yazınsal yapıtlar bu gerçeğimsi karakteri paylaşır. Bu bağlamda, bir yazınsal sanat yapıtını oluşturan tüm olumlu cümleler, okur tarafından kendi -miş gibi karakterleri içinde algılanmalıdır. Yani okur bilimsel yapıtlarla girdiği ilişkide takındığı tutumu sanat yapıtının karşısında takınamaz; onu söylediklerinden sorumlu tutamaz. Yazınsal sanat yapıtlarının kasıtlı yön faktörü, anlamların bağıntıları olarak ortaya çıkan yönelimsel nesnelliklerden metin dışı nesnelliklere geçmez. Dolayısıyla, bir okur olarak bu yapıtlara olgusal bir metinde bulmayı beklediğim ciddiyeti atfedemem. Bir romanda, "Dün gece Ankara'da Gülveren Caddesi yakınlarında bir adam ölü bulundu," cümlesini okuduğumda, gerçekten böyle bir cinayet işlenip işlenmediğini görmek için haber ajanslarına bakmam ya da Ankara'da gerçekten bir Gülveren Caddesi olup olmadığını görmek için şehir haritasını kontrol etmem. Burada tasvir edilen durumun romanın kurmaca dünyasına (dünyamsısına) atıfta bulunduğunun ve metin dışı bir olayla özdeşleşme niyeti taşımadığının farkındayım. Londra'da bir Goldhawk Road İstasyonu olduğunu ve son yıllarda bu istasyona yakın bir yerde bir cinayet işlendiğini bilsem bile, bu cümleyi gerçek bir yargı olarak değerlendirmem. Burada söz konusu olan, Ingarden'in terminolojisini kullanırsak, öykünün varoluşsal ortamının, metin dışı dünyayla eşleşen bir niyete sahip olacak, ancak bir özdeşleşme olmayacak şekilde inşa edilmiş olmasıdır. Varoluşsal ortamı bu şekilde ortaya koymanın amacının, cümlelerin görsel yönlerini ya da "çağırışım gücünü" güçlendirmek olduğunu düşünebiliriz. Yazınsal yargı, "düşündürücü gücü" ile beni simüle edilen dünyanın içine çeker. Yazınsal cümleleri saf olumlamalardan ayıran da bu düşündürücü güçtür:

*Tanımlanan özellikleri sayesinde, az ya da çok gerçeklik yanılması uyandırabilirler; saf olumlayıcı cümleler bunu yapamaz. Başka bir deyişle, okudukça simüle edilmiş dünyaya dalmamızı ve bu dünyada kendine özgü gerçek dışı ama yine de gerçeklik görünümüne sahip bir dünyada yaşar gibi yaşamamızı sağlayan bir telkin gücü taşırlar (Ingarden, 1973b, s. 172).*

Dolayısıyla, yazınsal sanat yapıtının yarı doğası göz önünde bulundurulduğunda, bu cümlelerin varoluşsal kurgusu, bir özdeşleşme niyetinin göstergesi olarak değil, yapıtın "sanki" işlevini güçlendirmek için kullanılan metinsel bir araç olarak yorumlanmalıdır.

Ingarden'in bu titiz ve kapsamlı çalışması bize sanat yapıtlarının bir davanın konusu olmasının absürtlüğünü açık bir şekilde göstermektedir. Bir sanat yapıtına kurmaca dışı dünyanın norm ve kanunlarını temel alarak suç isnat etmek en iyimser tahminle suçu isnat edenin kurmaca metin ile olgusal metin arasındaki farktan bihaber olduğunu gösterir. Kurmaca anlattıklarından sorumlu tutulamaz, çünkü doğruluk iddiasında değildir; fantezi alanında iş yapar. Peki ya okur bu fantastik iddialardan yanlış etkilenip onları gerçekliğin alanına taşımaya kalkışırsa? Burada da sorun Ingarden'in gösterdiği gibi yapıtta değil, okurda aranmalıdır. Ne var ki o iş de kolayca geçiştirebileceğimiz bir durum değildir. Okur ile sanat yapıtı arasındaki dolayimli ve karmaşık ilişkiye bakmamız gerekir bu durumda da. Yazımın sonraki bölümünde Wolfgang Iser'in okuma fenomenolojisi üzerinden bu ilişkiye bakmaya çalışacağım.<sup>10</sup>

## Okur ve Metin: Estetik İletişim Modeli

Iser, okuma eyleminin kurmaca anlatı ile okur arasındaki bir iletişim olarak anlaşılması gerektiğini iddia ediyor ve bu iletişimsel ilişkide kurmaca anlatının okura tanıdık olmayan bir şeyleri açığa çıkarması gerektiğini söylüyor; çünkü "iletilecek olan şey bir ölçüde yabancı olmasaydı iletişim gereksiz olurdu" (Iser, 1980, s. 229). Ancak bu tespit, kurmaca metnin dış gerçekliğin bilindik öğelerinden tümüyle arındırılmış olduğu anlamına da gelmiyor elbette. Böyle bir durumda da iletişim imkânsız olacaktır. İletişimin gerçekleşebilmesi için metin ile okur arasında bir buluşma noktası olması gerekir; bu buluşma noktasını da metinde içerilmiş olan tanıdık unsurlar oluşturur. Dolayısıyla kurmaca, metin dışı dünyadan unsurlar içerebilir, fakat az sonra göreceğimiz gibi bu unsurları içine katarken onları pratik bağlamlarından soyutlayarak kendi içlerinde birer tema olarak okura sunar, bu yolla bu unsurların anlamlarını ve geçerliliklerini sorgular. Tanıdık unsurları sunmanın bu özgün yolu, aynı zamanda kurmaca ile metin dışı gerçeklik arasındaki özel ve dolayimli ilişkiye de işaret eder.

<sup>10</sup> Ingarden'in çalışması yapısal ve ontolojik incelemelerin ötesine geçip okuma deneyimine de uzanır. Bu konuyu şu yazımda daha detaylı incelemiştım: (Çelik, 2018)

Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi, Ingarden yazınsal sanat eseri ile metin dışı gerçeklik arasındaki sorunlu ilişkiyi yazınsal sanat eserlerine belirli bir karakter atfederek çözmeye çalışmıştı: Gerçeğimsilik. Iser, kurmaca anlatıların gerçeğimsi karakteri ve dolayısıyla kurmaca ile gerçeklik arasında kendine özgü bir ilişki olduğu konusunda Ingarden ile büyük ölçüde hemfikirdir. Iser'e göre kurmaca ve gerçeklik, bazı eleştirel ekollerin varsaydığı gibi saf karşıtlıklar değildir. Kurmaca, gerçekliği olduğu gibi temsil etmez, ona doğrudan işaret etmez fakat bize gerçeklik hakkında günlük rutinimizde farkında olmadığımız bir şeyler söyler. Bu şey, bizi alışkanlıklarımızı düzenleyen normlar ve konvansiyonlar üzerine düşünmeye ve onları yeniden formüle etmeye itme potansiyeli taşır. Bu tuhaf ve dolayimli ilişkiyi anlamak için ona karşıtlık olarak değil, bir iletişim modeli olarak yaklaşmak gerekir. İletişim edimsel bir süreçtir ve bu süreci kavrayabilmek için bakmamız gereken yer metnin pragmatığıdır. "Şimdi eğer okur ve yazınsal metin bir iletişim sürecinin ortaklarıysa," diyor Iser, "ve eğer iletilen şey herhangi bir değere sahip olacaksa, başlıca kaygımız artık o metnin *anlamı* (eskiden eleştirmenlerin at koşturduğu hobi atı) değil, *etkisi* olacaktır. . . . O halde ilgimiz edebiyatın pragmatığına yönelir- metnin işaretlerini 'yorumcu' ile ilişkilendirme anlamında 'pragmatik'e" (Iser, 1980, s. 54). Burada Iser, yapıt ile okur arasındaki iletişim sürecinin okur üzerinde bir etkisi olduğunu, okurun bu süreç sonunda bir tür dönüşüme uğradığını ve kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi anlamak istiyorsak, dikkatimizi bu etkiye odaklamamız gerektiğini iddia ediyor. Benim yukarıda metnin "biçimlendirme gücü" dediğim şey bu. Iser bize edebiyata özgü bu gücü daha sağlıklı şekilde kavrayabilmek için bu etkinin gerçekleştiği alan olan okuma edimine yönelmemiz gerektiğini söylüyor. Iser'in ve Ingarden'in kurmaca ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair analizleri arasındaki temel fark bu noktada ortaya çıkmaktadır. Ingarden bu ilişkiyi metnin ontolojik karakterine ve yapısal özelliklerine odaklanarak açıklamaya çalışırken, Iser konuya işlevselci bir noktadan yaklaşır.<sup>11</sup>

Iser, kurmaca anlatı ile okur arasındaki iletişimsel etkileşimi tanımlamaya çalışırken, John L. Austin ve John R. Searle'ün ortaya attığı söylem kuramına başvurur. Iser bu kuramsal çerçeveyi "yazılı ifadenin, muhatabını metin dışı gerçekliklerle temasa geçirmek için sürekli olarak basılı sayfanın sınırlarını aştığı gerçeğini göz önünde bulundurarak, sezgisel bir kılavuz" olarak aldığını söyler (Iser, 1980, s. 55).

Farklı sözcelem türlerini inceleyen söylem kuramı, bir durumu betimleyen ya da bildiren "saptayıcı sözcelem" ile sözceleme ediminden önce var olmayan bir durum üreten "edimsel sözcelem" arasında bir ayrım ortaya koyar. Austin daha sonra edimsel sözcelemleri üç alt türe ayırır; düzsöz edimleri, edimsöz edimleri ve etkisöz edimleri:

<sup>11</sup> Burada şunu unutmamak gerekir; gerek Iser, gerek Iser sonrası okur merkezli eleştirmenlerin metne pragmatik açıdan yaklaşabilmenin temel argümanlarını ve araçlarını sağlayan Ingarden ve onun yazınsal metnin ontolojik ve yapısal özelliklerine dair yaptığı kapsamlı analizlerdir. Dolayısıyla Iser'in burada yaptığı hamle Ingarden'in anlayışından bir sapma değil, onun edebiyat ontolojisi ve fenomenolojisi üzerine çalışmalarını bir adım ileriye götürme olarak anlaşılmalıdır.

*İlk olarak bir şey söylerken yaptığımız bir küme şey saptadık ve hepsini onları yaparken bir düzsöz ediminde bulunduğumuzu söyleyerek toplandıktan sonra bu edimin, kabaca belli bir işlem ve göndermeyle belli bir tür cümle sözcelemeye, bunun da yine kabaca "anlam" derken geleneksel olarak kastedilen şeye denk düştüğünü belirttik. İkinci olarak, bir de bilgilendirmek, emir vermek, uyarmak, taahütte bulunmak vb. gibi edimsöz edimlerinde, yani belli bir (uylaşımsal) gücü olan sözcelemler ürettiğimizi söyledik. Üçüncü olarak, ayrıca etkisöz edimlerinde de, yani inandırmak, ikna etmek, vazgeçirmek, hatta sözgeleştiği şaşırtmak ya da yanıltmak gibi, bir şey söyleyerek yol açtığımız ya da gerçekleştirdiğimiz edimlerde de bulunabiliriz. (Austin, 2020, s. 129)*

Iser'in özetlediği gibi, söylem kuramında dilsel bir eylemin başarısı, yerine getirilmesi gereken üç koşula bağlıdır; uylaşım, durum ve katılımcıların istekliliği: "Sözce, konuşmacı için olduğu kadar alıcı için de geçerli olan bir uylaşım başvurmaldır. Uylaşımın uygulanması durumla bağlantılı olmalıdır; başka bir deyişle, kabul edilmiş prosedürler tarafından yönetilmelidir. Son olarak da katılımcıların dilsel bir eylemde bulunma istekliliği, eylemin durumunun veya bağlamının tanımlanma derecesiyle uyumlu olmalıdır" (Iser, 1980, s. 56).

<sup>12</sup> Bu üç koşulun yerine getirilmesiyle, dilsel eylemin belirsizlikleri çözülür. Dolayısıyla, bu koşullar iletişimsel eylemin referans çerçevesini oluşturur. Iser, yazınsal dilin ilk bakışta edimsöz edimlerine benzediğini söyler. Ne var ki yazınsal dil yukarıda bahsettiğimiz türde bir referans çerçevesinden yoksun olduğu ölçüde gündelik dilden farklıdır. Yazınsal metinle iletişim kurabilmek için, tüm bu referans çerçevesinin metnin rehberliğinde okur tarafından oluşturulması gerekir. Söylem kuramını edebiyat alanına genişleten Iser, yazınsal okuma deneyiminde kurmaca metinle girilen iletişimin referans çerçevesinin ve bu çerçeveyi oluşturan öğelerin detaylı bir analizini yapar.

Katılımcıların istekliliği yazınsal yapıyla girilen iletişim söz konusu olduğunda gündelik iletişimden çok farklı değildir. Okur kitabı eline aldığı anda yazınsal metinle iletişime girme niyetini göstermiştir. Burada önemli olan okurun yazınsal bir metinle karşı karşıya olduğunu ve girmek üzere olduğu bu iletişimsel deneyimin kendine özgü kuralları olduğunu biliyor olması ve kabul etmesidir. Açık ki burada iletişimin çerçevesini çizecek durumlar ve izlenecek prosedürler ile uylaşım şekilleri gündelik iletişimden farklı şekilde işlemektedir. Okur en baştan bu özgü yapıların farkında olmalı ve iletişimi bu yapılar içinden geliştirmeye rıza göstermelidir. Aksi bir tutum ya yanlış bir okuma ya da art niyetli bir tutuma işaret eder.<sup>13</sup>

Söylem teorisi sıradan dilde tüm iletişimin belirli bir "durum" içinde gerçekleştiğini ve bir ifadenin anlamının söyleyen ve dinleyen için ortak olan belirli bir durum tarafından koşullandırıldığını iddia eder:

<sup>12</sup> Bu koşulları Austin kitabının ikinci bölümünde detaylandırır. Bkz: (Austin, 2020, s. 49-59)

<sup>13</sup> Kurmaca metinleri yargı önüne çıkarmakta da böyle bir sorun olduğunu söyleyebilir miyiz acaba? Dominick LaCarp'a'nın yazının başında tartıştığım "Bir mahkeme bir romanı nasıl okur?" sorusu bu noktada daha anlamlı hale geliyor. Yazınsal bir söylemi gündelik dilin iletişim kuralları üzerinden okumak edebiyatın özgün iletişimsel modelini bilmemek veya bilmezlikten gelmek anlamına gelmez mi? O vakit böyle bir tutumda ya bir "yanlış okuma"dan ya da bir "art niyetli okuma"dan bahsetmemiz gerekir.

"Durumdan yoksun bir konuşma, belki bir tür zihinsel rahatsızlığın belirtisi olması dışında -ki bu bile kendi içinde bir durumdur- pratik olarak düşünülemez" (Iser, 1980, s. 62). Dahası, bir söz her zaman bir muhataba yöneliktir ve söz söyleyen ile muhatap arasındaki ilişkinin niteliği de fiili durumun açık bıraktığı çeşitli faktörleri dengeler. Sözcük dağarcığı, sözdizimi, tonlama ve diğer dilsel araçların seçimi, belirli bir muhataba ulaşma çabasında, bir dereceye kadar bu nitelik tarafından şekillendirilir. Diğer bir deyişle bu faktörler durumsal bağlamın eşlik eden koşullarını oluştururlar. Bu noktada Iser, kurmaca anlatıların sözel yapısının gündelik dile çok benzemesine rağmen, bu tür anlatıların eşlik eden koşullarla birlikte gerçek bir durumsal bağlamdan yoksun olduğunu gözlemler. Ne var ki bu yoksunluk kurmaca anlatı ile okur arasındaki iletişimin başarısız olmaya mahkûm olduğu anlamına gelmez. Aksine, yazınsal iletişimin durumsal bağlamının okurun ortak yaratıcı eylemleriyle oluşturulduğu benzersiz bir deneyime işaret eder. Kurmaca anlatılar bir durumun inşası için talimatlar içerir ve okur (bu talimatların rehberliğinde) durumu hayali bir bağlam olarak inşa eder. Dolayısıyla kurmaca durum, karakter ve sonuç bakımından sıradan iletişimin gerçek durumundan farklıdır; okurun eş-yaratıcı edimleriyle inşa edilir. Bu inşa süreci dinamik bir karaktere sahiptir, zira devam eden okuma süreci boyunca okur tarafından inşa edilen durum, yapının sunduğu yeni bilgilerle olumsuzlanabilir ve okur, okuma eyleminin farklı aşamalarında metnin getirdiği belirsizlikleri ortadan kaldıracak şekilde kendi inşasını yeniden ve yeniden gözden geçirmek zorunda kalabilir. Böylece, yazınsal iletişimin durumsal bağlamı okur tarafından olay benzeri bir şekilde sürekli inşa edilir ve süreç boyunca yeniden kurgulanır:

*Okurun yeni bilgiler edindikçe sürekli olarak tepkilerini geri beslediği edebiyatta, tam da böyle sürekli bir gerçekleştirme süreci vardır ve bu yüzden okumanın kendisi bir olay gibi 'gerçekleşir', okuduğumuz şeyin açık uçlu bir durum karakterine bürünmesi anlamında, bir ve aynı zamanda somut ve yine de akışkandır (Iser, 1980, s. 68).*

Şimdi iletişimin ikinci koşulu olan "uylaşım"a dönebiliriz. Austin ve Searle yazınsal dili, bir uyuşma başvuramaması nedeniyle hükümsüz olduğu gerekçesiyle analizlerinin dışında tutarken, Iser durumun böyle olmadığını iddia eder: "Kurmaca dil aslında uyuşimlardan yoksun değildir, sadece uyuşimlarla sıradan edimsel ifadelerden farklı bir şekilde ilgilenir" (1980, s. 60). Uyuşimler ve kabul edilen prosedürler söz edimi teorisi tarafından "normatif bir istikrar" olarak anlaşılır. Iser bu istikrara, geçmişin değerlerinin şimdiki zaman için de geçerli olması anlamında "dikey yapı" terimini atar. Edebi dilin yaptığı şey, bu dikey yapının geçerliliğini, uyuşimleri ve kabul edilmiş prosedürleri yatay olarak yeniden düzenleyerek sorgulamaktır: "Kurmaca metin, gerçek dünyada bulunan çeşitli geleneklerden bir seçim yapar ve bunları birbirleriyle ilişkilymiş gibi bir araya getirir" (1980, s. 61). Bu alternatif düzenleme sayesinde, seçilen uyuşimler okurun karşısına beklenmedik bir şekilde çıkarılır; toplumsal bağlamlarından koparılırlar, düzenleyici işlevlerinden mahrum bırakılırlar ve geçerliliklerini yitirmeye başlarlar. Iser bu işlemlerin tümüne birden de pragmatizasyon

der. Depragmatizasyon sürecinden geçen uyuşum modelleri kendi içlerinde birer inceleme nesnesi haline gelirler. Iser'e göre kurmaca tam da bu noktada etkisini göstermeye başlar: "Seçtiği uyuşumları depragmatize eder ve [kurmacanın] pragmatik işlevi de burada yatar. Harekete geçmek istediğimizde dikey bir yapıya başvururuz; ancak farklı konvansiyonların yatay bir kombinasyonu, harekete geçtiğimizde bizi yönlendiren şeyin tam olarak ne olduğunu görmemizi sağlar" (1980, s. 61).

Bu seçici işlev, yazınsal dilin "edimsel" karakterini de ortaya koyar. Metin tarafından seçilen ve temsil edilen uyuşumlar keyfi olarak seçilip bir araya getirilmemiştir, belli bir motivasyon bağlamında düzenlenmişlerdir. Ancak seçime yön veren bu motivasyon metinde formüle edilmemiştir; okur tarafından keşfedilmelidir ve bu keşif süreci performatif bir eylem niteliğindedir. Okur bu süreçte kendi başına bırakılmaz; Iser'in metnin "stratejileri" olarak adlandırdığı ve seçimin altında yatan motivasyon arayışını düzenlemeleri anlamında söz edimlerinin kabul edilmiş prosedürlerine karşılık gelen çeşitli anlatı teknikleri tarafından yönlendirilir. "Ancak" der Iser, "bu stratejiler, istikrarlı beklentileri ya da kendilerinin başlangıçta istikrarlı hale getirdikleri beklentileri engellemek üzere bir araya gelmeleri bakımından kabul edilmiş prosedürlerden ayrılırlar" (Iser, 1980, s. 61).

Söz edimi kuramını edebiyat alanına genişleterek okuma ediminin iletişimsel karakterini açıklama çabasıyla Iser, kurmaca anlatıların başarılı bir iletişimin gerekli koşullarını nasıl karşıladığını, bu koşulları oluşturan öğelerin yazınsal iletişimdeki karşılıklarını gösterir. Iser'in de belirttiği gibi, "Bir durumun kurulması için gerekli olan konvansiyonlara metnin *repertuarı* demek daha uygun olur. Kabul edilen prosedürlere *stratejiler* diyeceğiz ve okurun katılımına da bundan böyle *gerçekleştirme* (vurgu benim) diyeceğiz" (Iser, 1980, s. 69).

Dolayısıyla yazınsal metin okur tarafından iletişimsel bir süreç sonucu gerçekleştirilir. Bu süreç Iser'in kitabının ilerleyen bölümlerinde açıklayacağı gibi diyalektik bir süreçtir. Sürekli bir gerçekleştirme ve olumsuzlama. Metin süreç boyunca okuyucunun somutlamalarını olumsuzlar ve onu yeni somutlamalar oluşturmaya iter. Fakat eninde sonunda bu iletişimsel ilişkinin ortaya çıkardığı bir şey vardır. Roman Ingarden'in deyişiyle "estetik nesne".<sup>14</sup> Gerçekleştirme ediminin somut nesnesi olarak ortaya çıkan estetik nesne metnin kendisini (okurun dokunuşuna maruz kalmamış saf halini) imleyen sanatsal nesne'den farklıdır. İşin daha da heyecan verici yanı estetik nesne farklı okuma edimlerinde farklı şekillerde ortaya çıkabilir; yani okur metni belirler. Okurun saf edilgen bir özne değil, aktif ve belirleyici bir özne olarak ortaya çıktığı yer burasıdır. Bu süreç tek taraflı bir süreç de değildir üstelik. Bu bölümün başında da belirttiğim gibi, metin de okuru gerçekleştirir. Onu içinde yaşadığı dünyanın normlarını ve kurallarını sorgulamaya, hatta hayattaki etik ve politik duruşunu yeniden kurmaya zorlar.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ingarden'in "estetik nesne" kavramını detaylı şekilde tartıştığı yazısı için bkz: (Ingarden, 1961)

<sup>15</sup> Burada Iser'in okuma fenomenolojisindeki diğer adımları incelemek yazının sınırını aşacaktır. Başka bir yerde bu konuda yaptığım daha detaylı bir inceleme için bkz: (Çelik, 2021)

Bu çok katmanlı ve çok boyutlu sürecin konumuz açısından bize gösterdiği şey ise okurun metinden etkilenme biçiminin, yani metnin biçimlendirme gücünün hiç de Platoncu şemanın iddia ettiği gibi doğrudan olmadığıdır. Okur metnin ilettiği değerleri pasif ve doğrudan bir şekilde içselleştirmez. Zaman zaman karşı çıkar onlara, mücadele eder, kendi değerleriyle çarpıştırır ve tüm bu sürecin sonunda ortaya yeni bir şey çıkar. Okumak yaratıcı bir edimdir. İki anlamda: yapıt da okur da yeniden ve yeniden yaratılır.

## Sonuç

Tüm bu incelemelerin sonunda *mimesis*'in dolayimli ve yaratıcı doğasını yeterince ortaya koyabildiğimizi sanıyorum. İki taraflı bir dolayimlilik söz konusu. Hem sanat yapıtının ortaya çıkışında yapıtın temsil ettiği şeyi dolayimlaması hem de yapıt ve okur arasındaki deneyimin dolayimli yapısı. Evet, sanat yapıtının okur üzerinde bir biçimleyici gücü var fakat bu güç yazarın, metnin ve okurun içinde olduğu çok katmanlı bir iletişimsel sürecin sonucu olarak ortaya çıkıyor. Dolayısıyla okurun sanat yapıtından Don Kişotvari bir naiflikle doğrudan etkilenmesi söz konusu değil. Romanı okuyanlar hatırlayacaklardır ki Don Kişot'un okuduğu şövalye romanslarından etkilenip yollara düşüşündeki temel etken o romanslar değil Don Kişot'un, yani okurun kendisiydi. Dolayısıyla romanın sonunda bulunan çözüm, bu romansları ortadan kaldırmak, hiç de adil bir çözüm değil. Sanat iyiyi olduğu kadar kötüyü de konusu yapar, onu temsil eder. Sanatın kötüsünü deneyimleyen okurun bu deneyimin sonunda kötü olacağını söylemek sanatın ne olduğunu ve ne yaptığını bilmediğimiz anlamına gelir; ya da bilmiyormuş gibi davrandığımız. Her iki durumda da bu yaklaşımın karşısında tutum almamız gerekir. Ya sanatı savunmaktayızdır ya düşünme/düşünme özgürlüğümüzü ya da her ikisini birden.

## Kaynakça

- Aristoteles. (2017). *Poetika (Şiir Sanatı Üzerine)* (N. Kalaycı, Çev.). Ankara: Pharmakon Kitap.
- Austin, J. L. (2020). *Söylemek ve Yapmak: Harvard Üniversitesi 1995 William James Dersleri* (R. L. Aysever, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Badiou, A. (2013). *Başka Bir Estetik: Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çelik, M. (2018). The Quasi-Real World of Fiction and The Cognitive Value of Literature in Roman Ingarden's Philosophy of Literature. *Dört Öge*, 14, 45-62.
- Çelik, M. (2021). Wolfgang Iser's Understanding of Negative Referentiality and the Concept of Repertoire. *Dört Öge*, 20, 57-69.

- Gümüşbaş, M. B. (11 Haziran 2019). Vapuru Bıçaklamak: Edebiyatta Kötülüğün Temsili, Ahlak ve Ahlakçılık. *Gazete Duvar*.  
<https://www.gazeteduvar.com.tr/forum/2019/06/11/vapuru-bicaklamak-edebiyatta-kotulugun-temsili-ahlak-ve-ahlakcilik>
- Havelock, E. A. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- İlhan, A. (2012). *Sisler Bulvarı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ingarden, R. (1961). Aesthetic Experience and Aesthetic Object. *Philosophy and Phenomenological Research*, 21(3), 289–313. <https://doi.org/10.2307/2105148>
- Ingarden, R. (1973a). *The Cognition of the Literary Work of Art* (R. A. Crowley & K. R. Olson, Çev.). Evanston: Northwestern University Press.
- Ingarden, R. (1973b). *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature* (G. G. Grabowicz, Çev.). Evanston: Northwestern University Press.
- Ingarden, R. (1985). *Selected Papers in Aesthetics* (P. McCormick, Ed.). Washington, D.C.: Catholic University of America Press.
- Iser, W. (1980). *The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Kalaycı, N. (2020). Antikçağ'da Şiire Karşı Diyalektik: Poetik Kültürde ve Sokratik Kültürde İmge Üretimi. *Cogito*, 97, 17-41.
- Kureishi, H. (2002). *Vücut* (S. Köseoğlu, Çev.). İstanbul: Everest yayınları.
- LaCapra, D. (1982). *Madame Bovary on Trial*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Mitscherling, J. (1996). *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Meinong, A. (1910). *Über Annahmen*. Leipzig: Verlag von Johann Ambrosius Barth.
- Parfit, D. (1984). *Reasons and Persons*. Oxford, UK: Clarendon Press.
- Platon. (2016). *Devlet* (H. Demirhan, Çev.). İstanbul: İslık yayınları.
- Rancière, J. (2017). *Kurmacanın Kıyıları* (Y. Çetin, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as Another* (K. Blamey, Çev.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, P. (2005). *Zaman ve Anlatı: 1. Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis* (M. Rifat & S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.