

PAPER DETAILS

TITLE: Yapita İçkinlik ve Yeni Elestiri Kuramlari Üzerine

AUTHORS: Onur Kemal BAZARKAYA

PAGES: 17-41

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2382464>

Yapıta İçkinlik ve Yeni Eleştiri Kuramları Üzerine

Onur Kemal BAZARKAYA*

Öz

Yapıta içkinlik (*Werkimmanenz*) adı verilen edebiyat kuramı, 20. yüzyılın ilk yarısında özellikle Orta Avrupa'da popüler olmuştur. Emil Staiger ve Wolfgang Kayser, yapıta içkinliğin en önemli temsilcileridir. Onlar, yaygın olan bu yorumlama biçimine sistemli bir kuram temeli kazandırmışlardır. Aynı zamanlarda ortaya çıkan ve çok benzer biçimde işleyen yeni eleştiri (*New Criticism*) kuramına, yapıta içkinliğin Anglosakson karşılığı da denilebilir. Cleanth Brooks başta olmak üzere, William K. Wimsatt ve William Empson'in çalışmaları bu kurama atfedilir. Her iki akım da kesin bir biçimde sanat özerkliği anlayışına dayanır; edebî eser, bütünlüklü bir yapıt, kendine özgü estetiği olan bir nesne olarak görülür ve onun özenli incelenmesi için birtakım kurallar sunulur. Bu çalışmada, yapıta içkinlik ve yeni eleştirinin temel özellikleri ele alınacaktır. Bir yandan bu girişim edebî kuram tarihine olan ilgiden kaynaklanmakta, öte yandan günümüzün hızla değişen bilimsel kültürü, bu iki çok etkili edebiyat araştırma kuramını hatırlatmayı ya da yeniden tanıtmayı ve en önemli yönlerini değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Çalışmanın sonunda, Stefan George'nin *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiiri üzerinden, yapıta içkinlik ve yeni eleştiri temlinde bir yorumun nasıl yapılabileceği örneklendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: yapıta içkinlik, yeni eleştiri, özerklik, yakın okuma, Stefan George.

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye.
Elmek: onur.bazarkaya@marmara.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-6553-4255>.

Geliş Tarihi / Received Date: 18.04.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 29.09.2022

DOI: 10.30767/diledara.1105497

On Work Immanence and New Criticism

Abstract

The German terminology *Werkimmanenz*, henceforth translated as *Work Immanence*, describes a theoretical way of approaching literary texts that was particularly popular in Central Europe in the first half of the 20th century. Its most important representatives are Emil Staiger and Wolfgang Kayser, who gave a systematic basis to the widespread practice of text-based interpretation. The New Criticism, which arose contemporarily and works in a very similar way, is so to say the Anglo-Saxon counterpart to the Work Immanence. Among others, works by Cleanth Brooks, William K. Wimsatt and William Empson are affiliated to it. Both movements are most definitely based on the conception of artistic autonomy; hence, literary works are viewed as stylistically cohesive and aesthetically autonomous objects, and rules are set for their careful and dedicated interpretation. In this article, the Work Immanence and the New Criticism are explained in their basic features. On the one hand, this is done out of an interest in the history of theory, on the other hand, the fast pace of the contemporary scientific culture makes it necessary to recall or re-introduce these two very influential theories of literary studies and review their most important aspects. The study is concluded with an example analysis based on Stefan George's poem *Come to the park they say is dead, and view*.

Keywords: Work Immanence, New Criticism, autonomy, close reading, Stefan George.

Extended Summary

In the present article, the literary theories of Work Immanence and New Criticism are explained in their basic features. On the one hand, this is done out of an interest in the history of theory, on the other hand, the fast pace of the contemporary scientific culture makes it necessary to recall or re-introduce these two very influential theories of literary studies and review their most important aspects.

First, Emil Staiger's concept of "style criticism" is reconstructed on the basis of his works *Time as the Imagination of the Poet* (1939) and *The art of Interpretation* (1951). In doing so, particular attention is paid to the central category of feeling. According to Staiger, literary qualities depend on the commentator's emotional response, which is described as perception. At first, this allows the object to be examined and inferred, and then the examination can be regulated. In order for the commentator to develop an intuitive feeling for the literary work, one must concentrate on its immanent connections respectively, its formal properties, and one must cautiously describe all its details, which let it become a work of art.

The study then turns to the concept of "form analysis", developed by Wolfgang Kayser's *The Linguistic Work of Art* (1948). In comparison to Staiger's "style criticism", this approach to literature seems more modern and, to a certain extent, it actually anticipates later developments of structuralism. However, as with Staiger, the cultural and social conditions of literature are largely ignored here, as well.

As it becomes clear in the subsequent theoretical-historical reflection, this could have been contributed to the fact that the Work Immanence was so popular after World War II, especially in German-speaking countries. Many literature professors might have used it to cover up their own involvement in the National Socialist era and to flee into the supposedly timeless forms and themes of poetry. Moreover, it should be noted that work-immanent interpretation was suitable for restoring the innocence and dignity of the German language, which had been abused and disfigured under the Hitler dictatorship. Seen from this point of view, the focus on "the word for its own sake" (Staiger) or on the "linguistic [!] work of art" (Kayser) is tantamount to a rehabilitation of the German language in the academic field.

In contrast, the New Criticism, which is the subject of the next section, arose in the southern states of the USA and became established between the 1930s and 1950s, at a time when industrialization was at its peak. In this respect, one could speak of a kind of literary-theoretical counter-movement against capitalism that elevated poetry to an alternative way of life. Fundamental to New Criticism is the view that the interpretation must apply to the work itself and must refrain from investigations into the biography and psyche of the author – a point that partially coincides with the post-structuralist thesis of the “death of the author”. The New Critics oppose that kind of “intentional fallacy” (Beardsley and Wimsatt) with the so-called *close reading*, a micro-stylistic method that can be used to reveal the range of meanings of individual expressions, verses or parts of the text. Finally, this is linked to the ban on paraphrasing literary works, since otherwise they would be reduced to a single ‘message’.

The study provides an example-analysis based on Stefan George’s poem *Come to the park they say is dead, and view* (1897). By reading the text on the basis of work-immanent interpretation and especially by using the method of close reading, it turns out that it auto-referentially refers to its own way of writing (or textuality) by ambiguous formula. The instructions of the voice in the poem, the plaiting of the wreath and the walking through the park coincide. The park is symbolized by the text, or to put it in other words: The poem itself becomes a symbol.

Come to the park they say is dead, and view is characterized by an aesthetic whose depth can best be fathomed with the help of the Work Immanence or New Criticism. From this, it can be concluded that both theories promote advanced readings wherever literary aesthetics play an important role. In addition, they might also be useful for the interpretation of complex, ambiguous passages and key passages in narrative texts and dramas. Both theories have apparently aged but by no means have become obsolete. It would be equivalent to an ideological reflex to ban them from literary work. Likewise, they should not be used in an exclusive form, as this would not sufficiently consider the context dependency of literature. Instead, it is advisable to use them selectively and in connection with other literary theories.

Giriş

Yapıta içkinlik (*Werkimmanenz*) kuramı, 20. yüzyılın ilk yarısında özellikle Orta Avrupa’da popüler olmuştur. Emil Staiger ve Wolfgang Kayser, yapıta içkinliğin en önemli temsilcileridir. Onlar, yaygın olan bu yorumlama biçimine programlı bir kuram temeli kazandırmışlardır. Aynı zamanlarda ortaya çıkan ve çok benzer biçimde işleyen yeni eleştiri (*New Criticism*) kuramına yapıta içkinliğin Anglosakson karşılığı denilebilir. Cleanth Brooks başta olmak üzere, William K. Wimsatt ve William Empson’ın çalışmaları bu kurama atfedilir.

Her iki akım da kesin bir biçimde sanat özerkliği anlayışına dayanır; edebî eser, bütünleşik bir yapıt, kendine özgü estetiği olan bir nesne olarak görülür. “Özerk”, “ayrı bir yasaya bağlı olarak kendi kendini yönetme hakkı, muhtariyet, otonomi” ve “bir kişinin, bir topluluğun kendi uyacağı yasayı kendisinin koymas”ı (Dil Derneği 1999: 1049) demektir. Edebiyatta özerklik tanımı, birbiriyle az çok ilişkili olan farklı şeylere atıfta bulunabilir. Bunlar, yalnız en önemlilerini saymak gerekirse; kurumlar, ideolojiler, kurgusalılık, yorum ve estetik yargılardır (Köppe-Winko 2013: 40).

Kurumsal özerklik: Edebî eserlerin üretimi ve alımlanması, özgül geleneklere ya da kurallara bağlıdır.

İdeolojik özerklik: Edebiyat, örneğin devletin ya da dini kurumların “yönetici” ideolojilerinden bağımsız olup, onlara karşı eleştirel bir işlev görebilir.

Kurgusal özerklik: Edebî eserlerdeki kurgusal dünyalar, kendilerine özgü ve gerçeklikten çeşitli şekillerde farklılardır.

Yorumsal özerklik: Eser, yayımlandıktan sonra, kaleme alındığı ilişkiler örgüsünden çözülmüş olarak görülür. Bu, özellikle yazarın amacı için de geçerlidir: Onun eserinin ne anlama gelip gelmediğine kendisi değil, yorumcu karar verir.

Estetik yargının özerkliği: Diğer ampirik yargılardan farklı olarak, estetik yargının özgül bir yapısı ve mantığı vardır; kendine özgü koşullara ve doğruluk ölçütlerine bağlıdır.

Yapıta için yorumla yeni eleştiriye birbirine bağlayan şey; öncelik eserin kendisi olmak üzere, tüm dilsel ve edebî ayrıntılara odaklanma durumudur. Eserin değeri, kendine özgü olan estetik potansiyelinde yatmaktadır. Bu nedenle, ne açıklamalar ne de açıklamalar yapıtın eksiksiz kavranmasını sağlayabilir, kaldı ki onun yerini doldurabilsin. Bunun yerine yorumcu, estetik etkisini ya da karmaşıklığı mümkün olduğunca titiz bir şekilde incelemeli ve betimlemelidir. Aynı zamanda bağlamın (yapıtın ortaya çıktığı koşullar, sosyokültürel etkenler vb.) neredeyse hiç göz önünde bulundurulmadığını, en fazla yorumu destekleyen bir ayrıntı olarak değerlendirildiğini söylemek gerekir.

Özellikle sözü edilen son nokta, iki kuramın dayandığı özerklik kavramının iki yönde algılanabileceğini göstermektedir. Bir yandan bağlama oldukça önem veren daha yeni edebiyat kuramları açısından, yorumlarda toplumsal ve tarihsel gerçeklerin bu kadar geri plana atılması sakıncalıdır; günümüz edebiyat biliminde, bu tür gerçeklerin ağır bastığı kültür bilimleriyle önemli derecede bireşimleşme eğilimi gözlemlenmektedir (Geisenhanslücke 2015: 13-14). Öte yandan özerklik düşüncesi, yapıta içkinliği ve yeni eleştiriye bir bakıma kalıcı kılmakta, onlara özellikle günümüz açısından büyük bir önem kazandırmaktadır, çünkü sanat eserinin eşi olmayan değeri sanki kapitalistleşmiş, sıradanlaşmış, modaları ve ideolojileri kadar hızlı değişen çağdaş dünyada zaman zaman unutuluyormuş gibi görünmektedir.

Kuşkusuz edebiyatın ya da edebî bir eserin özerk olduğu varsayımı artık edebiyat araştırmalarının bilindik gerçeklerinden biridir. Böyle bakıldığında yapıta içkinlik ve yeni eleştiri, tarihsel, eskimiş kuramlar olarak anlaşılabilir (Lentricchia 1980). Fakat bunun tek taraflı bir bakış açısı olduğu da düşünülebilir. Sanat eserlerine dürüstçe yaklaşılması gerektiğini hatırlattıkları ve yorum tekniklerinin, metin inceleme “zanaatının” üstesinden gelme konusunda çok açık olduklarından bu klasik kuramlar değerlerini sürdürür ve belli durumlarda kullanıldıklarında bugün bile yararlı olabilirler. Örneğin Almanya’daki lise ve üniversite öğreniminde yapılan metin incelemelerinin yapıta içkinlik temelinde gerçekleşmesi (Morgenroth 2016: 87-88) ve yeni eleştirinin yakın okuma (*close reading*) adındaki temel bir yöntemin, yeni tarihselcilikte (1980’lerde ortaya çıkan bir karşı kuramda) yeniden keşfedilmiş olması bunun göstergeleridir. Her durumda, söz konusu iki kurama daha yakından bakmakta yarar vardır.

Bu çalışmada, yapıta içkinlik ve yeni eleştirinin temel özellikleri ele alınacaktır. Bu girişim bir yandan edebî kuram tarihine olan ilgiden kaynaklanmakta, öte yandan, günümüzün, hızlı bilimsel kültürü göz önüne alındığında, edebiyat araştırmalarının çok etkili bu iki kuramını hatırlatmak ya da yeniden tanıtmak ve onların en önemli yönlerini değerlendirmek uygun görünmektedir. Çalışmanın sonunda, Stefan George'nin Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak ("Komm in den totesagten park und schau") şiiri üzerinden, bir yorumun "büyük bir ihtiyatla"¹ (Staiger 1939: 17, çev. OKB) ve/veya yakın okuma yöntemiyle nasıl yapılabileceği örneklendirilecektir.

Emil Staiger: Duygu ve Üslup Eleştirisi

Yapıta içkinlik kuramı, 1920'lerden bu yana, yalnızca metin dünyasındaki yapıların ve motiflerin çözümünü amaçlayan, yazarın yaşamının ya da sosyal bağlamın etkenlerini devre dışı bırakan somut bir yorumlama biçimini oluşturur (Gruber 2009). Emil Staiger bu kuramın ilk temellerini *Yazarın Hayal Gücü Olarak Zaman* ("Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters") adlı kitabında ortaya koymuştur. Bu çalışmanın amacı, yorumcunun bakışını eser içindeki bağlamlara, yani metnin şekilsel özelliklerine (örneğin anlatım birimleri ve ses biçimlerine), türüne, konusuna, motiflerine ve bunların değişik biçimlerine yöneltmektir. Staiger aynı zamanda, psikolojik pozitivizme ve kendi zamanının milliyetçi tarihçiliğine karşı çıkar. Onun ilgilendiği konu, sözün "arkasında, üstünde ya da altında herhangi bir yerde yatan bir şey değil, yazarın sözüdür, sözün ta kendisi"² (Staiger 1939: 11, çev. OKB). Nitekim ona göre, metin incelemesi "her bir sanat eserini büyük bir ihtiyatla betimlemek"³ demektir (Staiger 1939: 17, çev. OKB).

Staiger'in yapıta içkinliğe dair bir diğer önemli yazısı ise, henüz ün kazanmış bu kuramı sanki geriye bakarak yeniden incelediği ve onun bilimsel temelini açıkladığı *Yorum Yapma Sanatı* ("Die Kunst der Interpretation") adlı denemesidir. Staiger, yorumun gerçekten bir "sanat" olarak görülmesini ister. Bu durum başta olmak üzere yorumcunun, zanaatı için gerekli yeteneği ya da duygusal yatkınlığı olan sanatçıyla ilişkilendirmesinden anlaşılır (Plumpe 2014: 10). Staiger'e göre, duygusal tepki (özellikle aşk ve hayranlık) edebiyatın özüne uy-

1 mit aller Behutsamkeit. Çeviri tarafımdan yapıldığında adının kısaltması bundan sonra OKB olarak geçecektir.

2 ...das Wort des Dichters, das Wort um seiner selbst willen, nichts, was irgendwo dahinter, darüber oder darunter liegt.

3 ...mit aller Behutsamkeit das einzelne Kunstwerk zu beschreiben.

gundur (Staiger 1955: 10). Başka bir deyişle, edebî nitelikler, Staiger'in *algılama* olarak tanımladığı duygusal tepkiye bağlıdır. Bir şiirle ilk karşılaşmada algılanan şey, ne bütün ne de tek parçalardır, tersine ritimdir ve bu bir eserin üslubuna dayanır (Staiger 1955: 12). Duygusal tepki, beraberinde algılanan ritim olmazsa, yorumun hiçbir başlangıç noktası da olmaz. Yorumlamanın ya da Staiger'in söylemiyle *Stilkritik*, yani "üslup eleştirisinin" görevi, duygusal algıyı açıklığa kavuşturmak ve ayrıntılı olarak kanıtlamaktır (Staiger 1955: 12). Duygunun doğruluğunun kanıtlanmasıyla birlikte, bütünle tek parçalar arasındaki uyumun nasıl görüldüğü ortaya çıkmaktadır (Staiger 1955: 12).

Bir duygunun doğru olup olmadığı, bir yandan metnin bağlamından anlaşılabilir, öte yandan, "maksimizasyon varsayımı" (*Maximierungsannahme*) üzerinden teyit edilebilir (Staiger 1955: 13-16), her ikisi tarafından reddedilmesi de mümkündür. Maksimizasyon varsayımı, metne baştan beri estetik özellikler atanması anlamına gelir ve bu sayede varsayılan estetik özelliklerin maksimizasyonu, doğru yorumlama yolu için bir ölçüt durumuna dönüşür. Staiger'e göre bu estetik özellikler, bir bakıma edebiyatın edebî doğasını oluşturan şeydir. Aslında Staiger için estetik açıdan, değerli sanat eserinin özellikleri değil, yalnızca kötü edebiyata bağlı kusurlar ya da hatalar açıklanabilir. Klasik yapıtların, şaheserlerin özellikleri önceden varsayılır, betimlemeyle gösterilir ve daha sonra metnin estetik kalitesinin kanıtı olarak yeniden değerlendirilir. Duygu doğruysa yorumcu, Staiger'in yazdığı gibi, her adımda "rızanın mutluluğunu" (*das Glück der Zustimmung*) yaşar ve görünür duruma gelen her adım, önceden tanınanı doğrular; dolayısıyla "apaçıklık" (*Evidenz*) yorumun doğruluk ölçütüdür (Staiger 1955: 12, çev. OKB). Bu kapsamda, duygu nasıl bir ölçüt anlamına gelir? Staiger'e göre, duygusal tepki olmadan, yorumcu hiçbir şey algılayamaz ve önemli olanı anlayamaz (Staiger 1955: 12). Aynı zamanda, bağlam ve maksimizasyon varsayımı üzerinden, duygunun doğru olup olmadığı kanıtlanır. Bu açıdan Staiger'de duygu ya da duygusal tepki oldukça önemli bir rol oynar: Önce yorumun konusunu belirler, ardından düzenini sağlar.

Staiger'in üslup eleştirisi anlayışı, II. Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle Orta Avrupa'da birçok destekçi bulmuştur. Fakat aynı zamanda bugüne kadar eleştirilerin de hedefi olmuştur. Bunun nedenleri açıktır. Wilhelm Dilthey'in hermenötik geleneğine uygun olarak, Staiger hala büyük ölçüde sezgiye ve duyguya

güvenmektedir. Ona göre “bize neyin dokunduğunu kavramak”⁴ (Staiger 1939: 11; Staiger 1955: 8, çev. OKB) edebiyat biliminin asıl amacıdır. Bu ünlü duyuş doğrultusunda dolaysız bir izlenimin irdelenmesi ve araştırılması gerekmektedir. İnanması güç ama Staiger için “duygu ölçütü” (*Kriterium des Gefühls*), yorum yapmanın bilimsel ölçütüyle eşdeğerdir (Staiger 1955: 15). Açıkça kışkırtma amacıyla şöyle yazmaktadır: “Bilim ortamında böyle bir itirafın gücendirme niteliğinde olduğunun ayırdındayım. En öznel duygu, bilimsel çalışmanın temelidir!”⁵ (Staiger 1955: 10, çev. OKB)

Staiger’e (1939: 9) göre edebiyat bilimi, insanın olasılıkları ve ufku hakkında da her zaman bilgi vermelidir. Ancak onun kitaplarını ve denemelerini okurken, çok özellikli (insancıl biçimde şekillendirilmiş) bir insan imgesi söz konusu olduğu ve bunun hiç sorgulanmadığı, ancak ardı ardına doğrulandığı izlenimi edinilebilir. Fakat “insan” sürekli değişir. Bizden iki yüz yıl önce yaşamış insanların düşünceleri, duyguları ve davranışları çoğu zaman bizi şaşırtır, Orta Çağ insanı bize yalnızca uzaktan benzerken İlk Çağ insanı gerçek dışı bir efsane gibi gelir. Aynı dönemin içinde bile insanlar birbirinden inanılmaz farklı olabilirler (bitmeyen savaşlar ve çatışmalar bundan kaynaklanır). Staiger’in antropolojik yaklaşımındaki sorun, aslında onun üslup eleştirisinin, metinlerin tarihsel koşullarını göz ardı etmesi ve tarih dışı kalmasıyla ilgilidir. Staiger zaman zaman incelediği yapıtın sınırlarının ötesine de bakar; örneğin insan hakkında temel bilgiler edinmek adına yazarların zaman anlayışına, düşünme ve algılama biçimlerine değinir. Oysa bunu bir ölçüde keyfilikten yaptığı açıktır: Metnin bütünündeki bilgiler, kendi duygusuyla uyuşmazsa, onları kenara bırakır (Danneberg 1996: 318).

Ek olarak Staiger’in “İnsanlık Okumaları”nın yalnızca klasikleşmiş, kanonik metinlerin üslubuna yöneldiğini söylemek gerekir. Staiger için üslup, “mükemmel bir sanat eseri”nin (*vollkommenes Kunstwerk*) tüm yönleriyle karşılık geldiği şeydir (Staiger 1955: 11). Bu üslup anlayışı, insanın kırılğanlığının yer tuttuğu, bu sayede kırılğanlığın üslup ilkesine yükseltildiği modern ve postmodern metinlerin yorumlanmasına uygun değildir. Sonuçta Staiger’in klasiklere olan hayranlığından ötürü yorum kuramının kendisinin de günümüz şartlarına göre bir klasik durumuna geldiği (ya da eskimiş olduğu) söylenebilir.

4 ...begreifen, was uns ergreift.

5 Es ist mir klar, daß ein solches Geständnis im Raum der Wissenschaft Anstoß erregt. Das allersubjektivste Gefühl gilt als Basis der wissenschaftlichen Arbeit!

Wolfgang Kayser: “Dilsel Sanat Eseri” ve Biçim Çözümlemesi

Wolfgang Kayser, Staiger’den biraz farklı bir yol izler. *Dilsel Sanat Eseri* adlı kitabı, savaş sonrası edebiyat kuramı çalışmaları için oldukça önemli bir rol oynar. 1992 yılında, 20. baskısının yayımlanması bunun bir göstergesidir. Uzun süre, Germanistik öğrencilerince vazgeçilmez bir çalışma kitabı olarak görülür. Bunun bir sebebi de *Dilsel Sanat Eseri*’nin açıklığı olabilir. Kitapta, mikro ve makro çözümleme olmak üzere daha geniş ve daha dar çalışma alanları vardır. Kitapta geçen mikro çözümleme, yöntem bilimsel açıdan kuşkusuz Kayser’in önceliği olan biçim çözümlemesidir. O, “dil” (bu kapsamda, kelimelerden oluşan gereç olarak tanımlanabilir), “yapıt” (biçim, birim) ve “sanat” (estetik kalite ölçütü) kategorileriyle sınırlıdır. Görüldüğü üzere, Kayser’in kuramsal yaklaşımı, Staiger’inkinden daha nesneldir. Oysa Staiger gibi Kayser de tarihe bağlı olan dış etkenleri ve koşulları özellikle dışarıda tutar. Üstelik yorumlamanın ön koşulu olarak, “özgül yazınsallığı deneyimleme yeteneğini”⁶ öne sürer (Kayser 1948: 11, çev. OKB). Kayser’e göre bu yetenek yine de “doğru okuma sanatına”⁷ (Kayser 1948: 12, çev. OKB), yani edebî metinlerin mümkün olduğunca nesnel incelenmesine dayanmalıdır. Bu amaçla Kayser, yazının temel terimlerinin ve küçük birimlerinin yanı sıra bazı türlerin ve yapıların irdelenmesi için kapsamlı bir araç seti geliştirir. Kayser’in bu konuda ayrıntılara özenle dikkat etmesi, *Dilsel Sanat Eseri* kitabının bir ekol oluşturmasında ayrıca etkin olmuş olabilir.

* * *

Kitabın makro çözümleme düzeyinde, çağdaşlığın antropolojisi olarak sıfatlandırılabilir incelemeler yer alır. Kayser, Staiger’den farklı olarak, sanat eserlerinin üslup tutarlılığına vurgu yapmaz, klasiklere tapmaz ve kapsamlı antropolojik sorularla da ilgilenmez.⁸ Tersine Kayser, çağdaş metinlerin çarpık, kırık yönlerinin, insan varoluşunun koşulları hakkında birçok şey anlattığını düşünerek, onlara incelemelerinde özel bir değer yükler.

⁶ *Fähigkeit zum Erlebnis des spezifisch Dichterischen*

⁷ *Kunst, richtig zu lesen*

⁸ İnsanın yaşadığı felaketlerden sonra (iki dünya savaşı, Holokost, Hiroşima) Wolfgang Kayser’in insanoğlundan söz etmemesi, *Dilsel Sanat Eseri*’nin ilk okuyucularınca belki de şükran duygularıyla karşılanmıştır.

Her iki alan, mikro ve makro çözümleme, karşılıklı olarak bağımlıdır. Kayser'in amacı kolaydan karmaşığa, çözümlemeden bireşime yönelmektir. Böylelikle, örneğin, içeriğin temel kavramlarından sunu biçimlerine ve sonra da türün yapısına geçer.

Kayser'in kendisi, yapıta içkinlik kavramını kullanmasa da kitabında bu kuramın ölçütlerini örnek alınabilecek biçimde yerine getirir. Genel olarak, *Dilsel Sanat Eseri*, edebiyat biliminin (özellikle Germanistik'in) kuram tarihinde önemli bir ara noktayı ortaya çıkarmıştır. İçinde barındırdığı anlayış, bugünkü araştırmaların odağında olan birçok sosyal ve kültürel yönü göz ardı etse de ilk başta yeni ve ilerici olarak görülmüştür. Bununla birlikte Kayser'in edebî dile nispeten nesnel yaklaşımı, 1950'lerde yavaş yavaş ortaya çıkan yapısalcılığı küçümsenmeyecek bir biçimde etkilemiştir.

Yapıta içkinlik, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanca konuşulan ülkelerde bir patlama yaşamıştır. Edebiyat çevrelerinde yapıta içkin yorumlamaya karşı artan tutkunluk, Alman diline masumluğunu ve saygınlığını geri vermiş olmasından kaynaklanmaktaydı, çünkü o, Hitler diktatörlüğü altında utanç verici biçimde kötüye kullanılmış ve bozulmuştu. Aslında kısaltmalar, boş tanımlar, antisemitizm, insanı aşağılayıcı sözler ve şiddet fantezileriyle şekillendirilen ayrı bir dil ortaya çıkmıştı.⁹ Sözün ta kendisi (Emil Staiger) ve dilsel sanat eseri (Wolfgang Kayser) üzerine odaklanan yapıta içkinliğin, Alman dilinin özüne dair bir katkı verdiği ve bir bakıma onun akademik iyileştirilmesi anlamına geldiği söylenebilir.

İlginç bir şekilde bu, savaş sonrası döneminin erken evrelerinde, genç Alman yazarların edebiyat alanında verdikleri yenileşme çabalarıyla aynı zamana denk gelmiştir. Çoğu, savaşta askerdi ve cephede savaşmışlardı. Şimdi sivil olarak örselenmelerine karşı savaşıyor, sosyal hayata dönüş yollarını arıyorlardı. Bunu da metinler (başta kısa hikayeler olmak üzere) yazarak ve bir propaganda aracı haline getirilip suistimal edilmiş olan Üçüncü Reich edebiyatına tamamen zıt yazın biçimlerini keşfederek gerçekleştirmişlerdir. Artık yumuşak tonlar üstün; dizeler yalın, cümleler kısa ve özdü. Odak noktası, savaştan ya da savaş sonrası yoksulluktan etkilenen, hayatta kalmaya çalışan insanlardı. Söz konusu biçimle-

9 Buna Victor Klemperer, Latince dilinde "Lingua Tertii Imperii" (Üçüncü Reich'in Dili) adını vermiş ve *LTI* adlı kitabında (başlık ironik biçimde nasyonal sosyalizmde aşırı derecede kullanılan kısaltmaları ima ediyor) incelemiştir. *Bir Filoloğun Not Defteri* alt başlığını taşıyan bu çalışma kayda değer, okunması gereken bir kitaptır. Tanıl Bora, onu 2013 yılında Türk diline kazandırmıştır.

rin en bilinenleri savaş sonrası Alman edebiyatı kapsamında yer alan *Trümmerliteratur*, *Kahlschlagliteratur* ve *Literatur der Stunde Null* şeklinde adlandırılan edebiyatlardır.

Gerçekten de nasyonal sosyalizm döneminde Alman edebiyatı, yalnızca rejime sadık yazarlarca değil aynı zamanda Üçüncü Reich'ta, Germanist olarak kariyer yapmak isteyen öğretim üyeleri tarafından da siyasi-ideolojik anlamda kötüye kullanılmıştır. Bu açıdan bakıldığında yapıta içkinlik, edebiyat kuramı konusunda belki *Kahlschlag* ya da *Stunde Null* olarak tanımlanabilir; çünkü o, nasyonal sosyalist görüşün etkisinde kalarak saygınlığını yitirmiş Alman Dili ve Edebiyatı disiplini, özerk sanat eserinin estetiğine odaklanan (ve böylelikle ideoloji bakımından kuşku uyandırmayan) çalışmalara yönlendirmiştir (Hermand 1994: 125, 130).

Ancak bir Alman atasözünün dediği gibi; ışığın çok olduğu yerde, çok fazla gölge de vardır. Tersine, yapıta içkinlik kuramı, birçok Germanist'in kendi nasyonal sosyalist geçmişini örtmesine hizmet etmiştir. Edebî bir yorumda, metnin tarihsel ve toplumsal koşullarının dikkate alınması gerekmiyorsa, yorumlayanın bir insan ve toplumdaki bir birey olarak sorumlu olduğu *kendi* kusurları da rahatlıkla göz ardı edilebilir. Buna uygun olarak, sözü edilen Germanistler kesin bir biçimde yazınsallığa odaklanıp ya da varoluşculuk ve antropoloji gibi alanlara açılıp, hem kendi geçmişlerini hem de bilim alanlarının nasyonal sosyalizm döneminde bürünmüş olduğu rolü sorgulamaktan kaçınmıştır.

Yapıta içkinlik kuramı 1960'larda, problemli bir geçmişi olan birçok Germanist'in, yazının (sözde) zamansız olan biçimlerine ve konularına kaçmasını sağlamıştır. Elbette bu süreçte çok değerli çalışmalar da ortaya çıkmıştır. Bu, gerek edebî türler alanı (Lämmert 1955; Klotz 1960; Müller 1968) gerekse belli karakterlerin, eylemlerin, konuların ve motiflerin tarihi (Wiese 1948; Frenzel 1962) için geçerlidir. Fakat yine de söylemek gerekir ki, bu tür çalışmalar, yani sosyal bağlamları ve değişim süreçlerini değerlendirmeyenler, tek taraflı kalmaya mahkumdurlar, çünkü ele aldıkları motifleri, konuları vb. en başta bunlar şekillendirir.

Yeni Eleştiri: Anti-Niyetçilik, Yakın Okuma ve Açıklama Yasağı

Daha önce söylendiği gibi, yeni eleştiri, yapıta içkinliğe benzer bir program izler. Edebî bir eserin, nedenlerinden ve sonuçlarından bağımsız olarak görülmesi gereken, açıklanması mümkün olmayan, tutarlı bir birim oluşturduğu düşüncesi bunun temelini oluşturur. Üstelik eserlerin işlevi, iç görülerin ya da ideolojilerin aktarımı olmadığı gibi değerleri de bu tür şeylere indirgenemez. Buna uygun olarak, eserin yorumuna, eserin kendisine odaklanılmalıdır (Wellek 1995: 71; Brooks 1995: 45).

Yeni eleştirinin en ünlü yazılarından birisi, Monroe C. Beardsley ve William K. Wimsatt'ın *Niyetçiliğin Yanılgısı* ("The Intentional Fallacy") adlı makaleleridir. Bu çalışmada, edebî yorumların yapıtın kendisine uygulanmasından, yazarın öz yaşam öyküsü ve ruhu üzerine yapılan araştırmalardan ayrılması gerektiği öne sürülmektedir. Anti-niyetçiliğin özünü belirleyen bu varsayımın dayandığı kanıtlar şunlardır; 1. Kimse, başka birisinin zihin durumunu anladığını varsayarak bunu üçüncü tekille anlatamaz, 2. Bir yazarın, yapıtıyla ilgili niyetleri üstüne ortaya konulan varsayımlar ya gereksiz ya da yanıltıcıdır, 3. Edebî eserler, pragmatik iletişim bağlarının dışında yer alır, 4. Anlamlar herkese açıktır, açık olmalıdır.

1. Kanıt üzerine: Beardsley, *Estetik* ("Aesthetics") adlı kitabında şöyle demektedir: "Sanatçının niyeti, zihnindeki bir dizi psikolojik durum ya da olaydır: Bu durum ya da olay ne yapmak istediğini, eseri oluşturmaya başlamadan önce ve onu yapım sürecindeyken nasıl düşlediğini ya da planladığını belirler"¹⁰ (Beardsley 1981: 17, çev. OKB). Bir yazarın zihninde belirli bir zamanda neler olup bittiğini yalnızca kendisi bilebilir (ve kimi zaman olasılıkla o bile bilmez). Yorumlayanlar, yazarın düşüncesi üzerine (yanıltıcı) sonuçlar çıkarmalarına izin veren anlatımlara ya da eylem gibi kanıtlara bağımlıdır. Çoğu zaman yorumcular, eserini çözümlemek istedikleri yazarın ölmüş olması ve onunla ilgili çok az anlam ortaya çıkan öz anlatımların (örneğin mektuplarda ya da günlüklerde) bulunması sorunuyla karşı karşıya kalmaktadır.

2. Kanıt üzerine: Wimsatt ve Beardsley'e göre, yazarın niyetinin yorumda dikkate alınabileceği ya da alınması gerektiği görüşü bir ikileme yol açar. Yazar

¹⁰ The artist's intention is a series of psychological states or events in his mind: what he wanted to do, how he imagined or projected the work before he began to make it and while he was in the process of making it.

niyetini eserde hayata geçirmeyi başarmıştır. Öyleyse niyetini zaten bir biçimde aktardığı için, yorumcu eser dışı araştırmalardan vazgeçip baştan sona esere odaklanabilir. Ya da yazar niyetini gerçekleştirmeyi başaramamıştır. Öyleyse eserin çözümlenmesi için herhangi bir niyetin değerlendirilmesine de gerek kalmamaktadır; bu ancak yanıltıcı sonuçlara neden olur (Wimsatt-Beardsley 1967: 4). Hangi seçenek seçilirse seçilsin yazarın niyetine atıfta bulunmak ya gereksiz ya da yanıltıcıdır.

3. Kanıt üzerine: Yapıtlar, pragmatik iletişim bağlarının dışında yer alır. Pragmatik iletişimde, yalnızca ne demek istendiğini (amaçlanan mesajı) anlamak gereklidir. Edebî yapıtları ise edebî yapıt, özerk sanat eseri olarak anlamayı hedeflemelidir. Sonuçta Wimsatt ve Beardsley'in niyetçilikten yana yorumcuları, farklı iletişim biçimlerini yeterince birbirinden ayırt etmemekle suçladıkları söylenebilir.

4. Kanıt üzerine: Wimsatt ve Beardsley'e göre bir eserin anlamını belirlemek, ilgili kültürel bilgisi olan uzmanların (örneğin kendilerinin olduğu gibi edebiyat hocalarının) işidir. Çünkü o anlam, bir çeşit gelenek tarafından düzenlenir. Edebî bir yapıtın dili ve barındırdığı bilgiler, belli gelenekler doğrultusunda ortaya çıkar (Wimsatt-Beardsley 1967: 10). Elbette yazarların kendileri de bu geleneklere bağlıdır. Dolayısıyla birer dilsel anlamlar yaratsalar bile bunu her zaman ortak bir dil zemininde, yani okurların ya da yorumcuların akıllarında yeniden yapılandırabilecekleri bir biçimde gerçekleştirirler.

Bu noktalar, ilk bakışta yeni eleştiriye taban tabana zıt görünen bir kuram hareketinin talepleriyle kısmen örtüşür. Post-yapısalcılıkta da, yazar ve onun "niyetleri" arka plana itilmiş, daha doğrusu rolü, konumu zayıflatılmış durumdadır. Roland Barthes'in *Yazarın Ölümü* ("Der Tod des Autors") adlı kışkırtıcı makalesi bunun yansımalarından yalnızca birisidir. Burada Barthes, yazar figürünün edebiyat için daha önce varsayıldığından çok daha az önemli olduğunu (ya da hiç önemli olmadığını) ve anlamın tamamen okur tarafından üretilebileceği düşüncesini ileri sürer (Barthes 2000). Makalenin ana fikri, yazarın kendi üretimi üzerindeki egemenliğine ilişkin klasik düşünceye meydan okuyan post-yapısalcı kuramlar için önemli bir kavram oluşturur. Metin inceleme konusunda bu yaklaşım her şeyden önce, yazarın varsayılan niyetinin alakasız olduğu ve dahası metnin, yazarın niyetiyle çelişen anlamlar geliştirebileceği anlamına gelir.

Yeni eleştiri temsilcilerinin, niyetçiliğe karşı sundukları seçenek, yakın okuma adını verdikleri bir yöntemdir. Bu yöntemle, bir metin parçasının dikkatli bir şekilde okunup ayrıntıları, anlamca ince ayrımları, dilsel özelliklerini teker teker ortaya çıkartılması amaçlanır. Bu bağlamda William Empsons'ın çözümlemeleri güzel bir örnek teşkil eder. Kendisi, yedi farklı muğlaklık türü (*ambiguity*) arasında ayırım yapar. Muğlaklık, birden fazla anlam atamasına izin veren dilsel bir öge olarak anlaşılır (Empson 1963: 1). Edebî metinlerin dili, muğlaklıklar açısından çok zengin olduğundan, özellikle bu yönden incelenmesi gerekir. Mecazlar, kinayeler, paradokslar ve diğer retorik öğeler bu konuda çok verimli olabilir.

Yakın okuma yöntemi ve açıklama yasağı birbirine bağlıdır. Bu, edebî bir metnin tamamen açıklanmaması ya da başka sözlerle aktarılmaması gerektiğini, aksi takdirde biçimin, ifadelerin bir kenara bırakılacağını ve onun bir “mesaj”a indirgeneceğini işaret eder. Cleanth Brooks bu tür girişimlere “açıklama sapkınlığı” (*heresy of paraphrase*) adını vermiştir. Ona göre böyle bir açıklama asla başarılı olamaz: “Gerçekten, şiirin ‘anlamı’ni içeren ifadeyi yakaladığımız her ne olursa olsun, imgeler ve ritim hemen onunla gerilimler oluşturur, onu çarpıtır, bükür, nitelendirir, yeniler”¹¹ (Brooks 1960, çev. OKB). Bir şiirin içeriğinin, başka sözcüklerle anlatılabilme düşüncesi, genellikle şiirin o içeriğe indirgenmesine yol açar. O zaman şiir yalnızca içinde yer alan görüşlere ya da kavramlara uygun, “doğru” olup olmadığına göre değerlendirilir. En kötü durumda, bir açıklama onun yerine geçebilir. Şiirlerin, yazınsallıklarından bağımsız olarak açıklanabilir bir içeriği olduklarını kabul ettiğimiz anda, onlar önünde sonunda gereksiz duruma gelirler (Graham 2000: 117-118).

* * *

Yeni eleştiri kuramı, en canlı dönemini 1930'ların sonları ile 1950'ler arasında yaşamıştır. Bu yıllarda, Amerika Birleşik Devletleri'nin güneyinin hızlı bir biçimde sanayileştiği bilinmektedir (Eagleton 2000: 65). Böyle bakıldığında, kökleri o bölgede olan yeni eleştiri, yazını, özellikle şiiri bir tür alternatif yaşam biçimine yükselten modern kapitalizme karşı bir tepki olarak görünmektedir. Terry Eagleton'ın vurguladığı üzere, onun

¹¹ Indeed, whatever statement we may seize upon as incorporating the 'meaning' of the poem, immediately the imagery and the rhythm seem to set up tensions with it, warping and twisting it, qualifying and revising it.

ekonomik açıdan geri kalmış Güney bölgesinde, [...] geleneksel kan ve soy anlayışının hâlâ önemini koruduğu bölgede olması anlamlıdır. Aslında Güney, Amerikan Yeni Eleştirisi döneminde Kuzey'in kapitalist tekellerinin işgali altında hızlı bir sanayileşme sürecinden geçiyordu; ama Yeni Eleştiri'ye ismini veren John Crowe Ransom gibi "geleneksel" Güneyli entelektüeller, yine de burada sanayileşmiş Kuzey'in kısır bilimsel rasyonalizmine "estetik" bir alternatif bulabiliyorlardı. Sanayinin işgaliyle T.S. Eliot gibi manevi olarak öksüz kalmış olan Ransom, başlangıçta 1920'lerin Kaçaklar adı verilen edebiyat hareketine, daha sonra da 1930'ların sağcı Kırsal siyasasına sığındı. Yeni Eleştiri'nin ideolojisi kristalleşmeye başlıyordu: Bilimsel rasyonalizm eski Güney'in 'estetik yaşamını' mahvediyordu, insan deneyimi duyuşsal tikeliliğinden yoksun bırakılıyordu; bütün bunların çözümü şiir olabilirdi. Şiirsel tepki, bilimsel tepkinin tersine, nesnesinin duyuşsal bütünlüğüne saygı gösterirdi: Şiir rasyonel bir idrak sorunu değil, bizi esasen dinsel olan bir bağla "dünyanın bedeni"ne bağlayan duygulanımsal bir şeydi. Sanat sayesinde, yabancılaşmış bir dünya bütün çeşitliliğiyle bize geri verilebilirdi. (Eagleton 2000: 65-66)

Şiir, adeta dinsel bir olgu anlamına gelir ve böylelikle sanayileşmiş çağdaş dünyaya yaşamsal bir seçenek oluşturur. Yeni Eleştiri temsilcilerinin bu görüşü, ilginç bir şekilde Alman şair Stefan George'nin (1868-1933) estetik tutumuyla örtüşür. 1897'de yayımlanan *Ruhun Yılı* ("Das Jahr der Seele") adlı şiir kitabında yer alan *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiiri, belki de onun en tanınan, üslubuyla ilgili örnek bir eseridir. Sonraki bölümde bu şiir, yapıta içkinlik ve yeni eleştiri kuramlarına uygun bir biçimde büyük bir ihtiyatla (Emil Staiger), yakın okuma yöntemiyle birlikte incelenecektir.

Örneklem: Stefan George'nin *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* Şiirinin İncelemesi

Fenomenlerin arkasında bir şey aranmamalıdır:
kuram, kendileridir.

Johann Wolfgang von Goethe¹²

Stefan George Alman modernizminin, özellikle sembolizm akımının en önemli şairlerinden biriydi. Sıklıkla, seçkin genç dinleyicilerin karşısına rahip giysileri içinde çıkıp şiir okurdu. Daha sonra bu genç dinleyicilerin bazılarını bir

¹² *Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre* (Goethe 1960: 567, çev. OKB).

yan odada resmî bir görüşmeye alırdı. 20. yüzyılın başında, edebiyatla ilgilenen – ve çoğunlukla genç olan – erkekler (kadınlar bunun dışında tutulurdu) Stefan George’nin çevresinde toplanıp onu dinlerdi. “Usta” ve “Şairlerin Prensi” diye seslendikleri yazar, böylelikle o zamanın belki en ünlü çevrelerinden birinin merkezini oluştıuruyordu. “George Çevresi”nde, modern estetizm, aşk, savaş gibi konular, övgü dolu sözlerle tartışılırdı ve onun sanatı yüceltilirdi. Günlük yaşamın üretim ilişkileri içinde ve insanların mekanikleştirilmiş olmalarının ötesinde George’nin şiirleri, gerçekten modern yaşamı yeniden tasarlamının en önemli aracı olarak görülürdü. Başka bir deyişle, George Çevresi’nin amacı, aslında bir hayat reformuydu (Aurnhammer-Braungart vd. 2016: 713-750). Bunu gerçekleştirmek için üyeleri, etkileyici ustalarına sonsuza kadar boyun eğmek isterlerdi. Çok seyrek de olsa, şairin onlara göstermediği yollardan geçenler de olurdu; örneğin başarısız bir Hitler suikastçısı olarak tarihe geçmiş üye Claus Schenk Graf von Stauffenberg bunlardan biridir (Riedel 2006: 198-221).

Almanya’da sembolist akım, natüralist akıma karşı bir hareket olarak ortaya çıkmış ve bu akımın öncüsü de Stefan George olmuştur (Kanz 2019: 359). Bu akımda “güzelliğin” kendisi, sanatın amacı ve ideali olarak ilan edilmiş ve *l’art pour l’art* (“sanat için sanat”) anlayışı gündeme getirilmiştir. Yazın, her türlü amaçtan – eğitimden, ahlaktan ve gerçeklikten – bağımsız olmalıydı. İlginç olan dış gerçeklik değil, şairin iç dünyası, fikirleri ve düşleriydi. Bunun da ancak “güzel”, yani yazım dilinin simgesel gücüyle anlatılabileceği varsayılmaktaydı. Sembolist yazının içeriği bu nedenle yalnızca “güzellik”tir; dışarıdaki gerçek dünyayla hiçbir ilgisi yoktur (Kanz 2019: 360).

Bir sembol, belirli bir grup insan tarafından (genellikle sanatçılarca) verilen, açık olmayan ve bu nedenle gizli bir gösterge niteliğini elinde bulunduran özel bir anlam oluşturmaz. *Nomen est omen*: Sembolist şairler, var olan her şey arasında temel bir bağlantı olduğuna inanırlar. Demek istedikleri anlam genellikle, yalnız yazının telkin edici gücüyle, neredeyse sihirli bir biçimde akla getirilebilecek şeylerin altında yatan anlaşılmaz bir sırdır. Bu bakımdan sembolizm, yalnızca seçkin bir sanat hayran kitlesi tarafından alımlanabilecek bir akım olarak görülür ve bunun da böyle olduğu zaten birçok yerde iddia edilir (Kanz 2019: 359-360).

Sözü edilen noktaların çoğu, George'nin, Alman sembolist akımının önemli bir metni olan *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiiri için de geçerlidir.

Öldüğü söylenen parka gel ve bak:	Komm in den totesagten park und schau:
Uzaklarda pırıltıyla gülümseyen kıyı ·	Der schimmer ferner lächelnder gestade ·
Saf bulutların beklenmedik maviliği	Der reinen wolken unverhofftes blau
Göletleri ve renkli patikaları aydınlatıyor.	Erhellte die weiher und die bunten pfade.
Huş ve şimşir ağacından · şu derin sarıyı	Dort nimm das tiefe gelb · das weiche grau
Şu yumuşak kül rengini al · ılık ılık esen rüzgâr ·	Von birken und von buchs · der wind ist lau ·
Geç güller daha tam solmamıştı ·	Die späten rosen welkten noch nicht ganz ·
Seç öp onları ve ör çelengini ·	Erlese küsse sie und flicht den kranz ·
Bu son yıldız çiçeklerini de unutma ·	Vergiss auch diese lezten astern nicht ·
Yabani asma dallarının etrafındaki moru	Den purpur um die ranken wilder reben
Ve ayrıca yeşil hayattan geriye ne kaldıysa	Und auch was übrig blieb von grünem leben
Hafifçe bük sonbaharın yüzünde.	Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.

(George 1928: 12, çev. OKB)

Bu şiirin özgün yazımında iki imla özelliği hemen göze çarpar: Yalnız dizenin başlangıcı büyük harfle yazılır, diğer tüm kelimeler Almancada büyük harfle başlayarak yazılması gereken isimler de dahil olmak üzere küçük harfle başlar. Bunun yanı sıra virgül yerine yüksek noktalar (·) kullanılır. George'nin metinlerinde, yazı tipi için bu özellikler tipiktir. Genel olarak şairin yaşamı boyunca yayınladığı tüm kitaplar kural dışı olarak tasarlanırdı. 1904 yılından başlayarak, George'nin kitap baskıları *St.-G.-Schrift* adını taşıyan kendi yazı tipinde¹³ ortaya çıkardı. Görsel olarak tutarlı çizgi genişliği olan bu *sans serif* yazı tipinin, George'nin kendi el yazısına dayandığı varsayılır. Kitaplarındaki yazı tipi, benzersizliklerinin bir göstergesi olmalıydı; onlar ne teknik olarak yeniden üretilebilirlik ne de kitlesel tüketim için tasarlanırdı. Buna uygun olarak, George – en azından yazarlık kariyerinin başında – yalnızca birkaç ayrı tutulan dışında, az sayıda ve özel biçimde yapılmış nüsha basıp seçkin kitapçılara gönderirdi. Özetle, yazarın kendine özgü yazı karakteri ile “gündelik” yazıdan ve diğer tüm edebî eserlerden farklılaşmak ve böylelikle şiirlerinin eşsiz “güzelliğini” biçimsel olarak vurgulamak istediği söylenebilir.

13 *St.* hem Stefan adının hem de *Sankt*, “kutsal”ın kısaltması olarak okunabilir.

Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak şiirinin üç dörtlükten oluştuğunu da belirtmek gerekir. İlk dörtlükte çapraz uyak (abab), ikinci dörtlükte düz uyak (aacc), üçüncü dörtlükte ise sarma uyak (deed) vardır. Uyak yapısının değişkenliği, “park”taki güzel ayrıntıların çeşitliliğini yansıtıyor gibi görünür. Bununla birlikte, diğer bir temel özellik de işaretlenir: Biçim ve içerik birbiriyle yakından ilintilidir; metnin güzelliği, yüzeyde bile hayrete düşürebilecek niteliktedir. Bu noktada belki hünerle dokunmuş bir halı akla gelebilir. Eğer öyleyse, şiirin ilk baskısının imla özellikleri ve her koşulda çarpıcı tasarımı zihnimizdeki imgeyi güçlendirebilir. Ayrıca Almancadaki “metin” sözcüğünün (*Text*), Latince “textura”dan geldiğini, yani aslında bir mecaz olduğunu anımsamamızda da yarar var. George bu mecazla oynamaktan hoşlanırdı. Örneğin 1899’da yayımladığı başka bir şiir kitabındaki bir bölüm, *Yaşamın Halısı* (“Der Teppich des Lebens”) başlığını taşır.

Eğer şiiri, biçimsel açıdan değerli bir halıyla karşılaştırmak istersek, hemen bunun renkli bir halı olduğunu eklememiz gerekir – bunu söylediğimizde de sanki “park”a girmiş oluruz. Bulutların “beklenmedik maviliği” ve “renkli patikalar” bize açılır. Sarı huş ve kül rengindeki şimşir ağacı dallarını, hafif solmuş gülleri, yıldız çiçeklerini, mor asma yapraklarını toplarız. “Park”ın renk tonları o kadar ön plandadır ki, eşyalardan soyutlanmış gibi görünürler. Mavi bulutlardan değil, “bulutların” maviliğinden; sarı ve kül rengi ağaç dallarından değil, renklerin “Huş ve şimşir ağacından” alınmasından; mor asma yapraklarından değil, “asmaların dallarının *etrafındaki*” mordan söz edilir. Bu, metne tuhaf bir biçimde sanal bir karakter kazandırır: “Park” maddi şeylerden öte, renklerden oluşur. Tüm bunların ortasında biz gezinir ve dalları, yaprakları, çiçekleri (ya da onların renklerini) alıp onlarla bir çelenk öreri.

Parlak bir sonbahar günüdür; uzaklarda kıyıları parıldar, gökyüzü parlar, hafif bir rüzgâr eser. Yine de parkımız “öldüğü söylenen” bir yerdir; güller “daha tam solmamıştır”, “son yıldız çiçekleri” ve yeşil yapraklardan geriye kalanlar dile getirilir. Bu tür anlatımlar, hüznü ya da melankolik bir ruh hali yaratabilecek niteliktedir. Okur, her şeyin geçici olduğunun ayırdına varır. İşte bu noktada, toplananları çelenkte “hafifçe” bükme daveti dikkat çeker. Acaba bunun şiirdeki hüznü bir ilgisi var mıdır? Çelenge ait olan “hafiflik”, varoluşçu ağırlığıyla karşıt bir anlamda ilişkilendirilebilir mi? Almancada “bükmek” (*verwinden*) fiilinin

“üstesinden gelmek”, bir şeyi “aşmak” anlamında da okunabilmesi (DWB 2021), bizi bunu varsaymaya yönlendirir. Bu varsayıma uygun olarak şiir, ancak sanat yoluyla (ve çelengi dokumak, eğer istenirse, sanatsal bir etkinlik olduğu düşünülebilir) varoluşun ağırlığının üstesinden geldiğini anlatır.¹⁴

Son dizede “çelenk” yerine “sonbaharın yüzünden” söz edilir. Sonbahar bize güzel yüzünü (*Gesicht*) gösterir. Aynı zamanda Almancada, “yüzler” (çoğul olarak), “görüntü”, “düş” için kullanılan eski bir terimdir (DWB 2021). Bununla birlikte “park”ın (“çelenk” dahil olmak üzere) sanatsal bir ileri görüşlülük ortaya çıkarttığı anlamına da gelir. Başka bir deyişle, “park” tinsel bir manzaradır. Kızıllar bu yüzden “gülümseyen” bir dost gibi karşımıza çıkar, bu yüzden sinestezisi aracılığıyla¹⁵ “derin sarıyı...yumuşak kül rengini” almaya davet eder; duyuşal uyarılar bir rüyadaki gibi iç içe girer. Bu bağlamda bize eşlik eden sesin de önemli bir işlevi olduğu görülür. “Gel...ve bak” diye bizi parka çeker – ve böylece şiir başlar. Genel olarak emir kipinin, metnin içeriğini bir düzene koyduğu söylenebilir. Ses “al” diyor, biz de dallara uzanıyoruz. Gülleri işaret ederek, “Seç öp onları ve ör çelengini” diyor, biz de bunları yapıyoruz. “Bu son yıldız çiçeklerini de unutma” diyor, biz de uyarısını dikkate alıyoruz. Son isteğine de uyarak (“Hafifçe bük”) parktan ayrılıyor ve metin burada bitiyor.

Ayrıca Almancadaki şimşir ağacı isminin (“Buchs”) kitap sözcüğünü (*Buch*) içermesi, aynı zamanda seçmek (“Erlese”) fiilinin içinde okumak sözcüğünün (*lesen*) yatması da anlamlıdır. Kabul etmek gerekir ki, bu ayrıntılar başka bağlamlarda kolayca, rastlantısal olarak kenara konulabilirdi. Oysa yakın okuma yöntemiyle ele alınan bu şiirde durum biraz farklıdır. “Kitap” ve “okumak”, metnin metinselliğini ya da yazınsallığını vurgular. Şiirin, dolaylı bir şekilde kendinden (yapısından, yapılaşından) söz ettiği de söylenebilir. Bizi yönlendiren ses, çelengi örmemiz, parkta gezinmemiz – hepsi dizelerde birleşiyor. Kısacası “park”, şiirin kendisidir.

Sonuç olarak çelengin örülmesi, şiir yazma metaforu olarak karşımıza çıkar. Aksi durumda parkta bize eşlik eden ses, bizim gülleri çelenge eklemekten önce onları neden öpmemizi istiyor? Yalnızca unutulmaz, aziz izlenimler dizele-

14 Bu anlamda filozof Friedrich Nietzsche de sanata çok değer verirdi. George, dönemin birçok yazarının yaptığı gibi, onun varoluşçu felsefesini benimsediği için, *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiirinin bu durumu belli bir ölçüde yansıttığını varsayabiliriz. Ancak George’nin Nietzsche alımlaması, örneklemimizin kapsamını aşacağı için burada daha ayrıntılı bir biçimde tartışamayacaktır.

15 Sinestezisi: Özellikle romantik ya da sembolist edebiyatında, çeşitli duyuşal izlenimlerin dilsel olarak anlatılan birleşimidir (örneğin “kırmızı çılgılık”).

re dökülmeye değer. Ses, bu nedenle bir şairin sesi olsa gerek. Onun yardımıyla şiir bir şekilde kendisini konu eder, üstelik okumamız dize oluşumunun bir parçası olur. Biz okur olarak, şiirin manevi ortak yazarları gibiyiz; bir tür ortak, duygudaş çaba doğrultusunda, dizelerin yaratılmasına katkı verimiz. Georgecilerin “ustalarına” o kadar büyük hayranlık duymaları artık bizi pek şaşırtmıyor: Onun aracılığıyla, kendilerinden daha büyük ve görünürde sihirli bir olaya karışmış bulunuyorlardı.

Sembolizm için bu kadar önemli olan bir şiir söz konusu olduğunda, bu noktada, şiirde sembollerin nerede olduğu sorusu doğal olarak ortaya çıkar. Bura-ya kadar dikkat eden herkes, sorunun bir biçimde yanlış sorulduğunu fark edecek ve belki de bununla birlikte doğru yanıtı verecektir: Sembol, şiirin kendisidir. Fakat şiirde hangi konunun vurgulandığı sorusu farklı bir kapsama girer. İçinde betimlenenler, ideal bir mevsim olgusu olarak sonbahara mı göndermede bulunmaktadır? Ya da şiir (aynı zamanda) yaşamın belli bir dönemini resimlendiren bir yapıt olamaz mı? Böyle bir bakış açısını, *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiirinin *Ruhun Yılı* kitabının ilk şiiri olması gerçeği destekleyebilir. Söz konusu şiir kitabındaki kahraman, kendini, mevsimleri ritmik bir şekilde değişen doğanın ışığında deneyimler – ıstırap çekerek, umutlanarak, yas tutarak, düşünerek. Belki de şiir (aynı zamanda) kaleme alındığı dönemin ruhunu anlatır? *Fin de siècle* (“yüzyılın sonu”) adından da anlaşılacağı gibi, bu dönem karamsar bir “zamanın sonu” ruh hali tarafından şekillendirildi. Pek çok insan, özellikle sanatçılar ve aydınlar, Batı kültürünün yaşlandığı ve yok olmak zorunda olduğu duygusuna kapıldı.

Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak şiiri nasıl okunursa okunsun farklı anlamlar ortaya çıkardığı açıktır. Bu nedenle her okunuştaki okuyucuları yeniden şaşırtabilir. Asıl güzellik de böyle bir şey değil midir?

Sonuç

Örnek çözümlemede, Yapıta İçkinlik ve Yeni Eleştiri kuramlarının, George’nin *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiirini bir bakıma tamamladığı ve onlarla metin arasında doğal bir yakınlık ya da akrabalık olduğu izlenimi edinilebilir. Muhtemeldir ki bu durum hem her iki yaklaşımın temsilcilerinin hem de şairin, sanat eserinin özerkliğine büyük değer vermelerinden kaynaklanır.

Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak şiirinde, derinliği en iyi şekilde yapıta içkinlik ve/veya yeni eleştiri aracılığıyla tanımlanabilecek ve takdir edilebilecek bir estetik ön plandadır. Fakat elbette her iki kurama dayanan verimli okumalar, George'nin şiiri ya da sembolizmin yapıtlarıyla sınırlı değildir, tersine, söz konusu okumaların, edebî özerkliğin ve estetiğin önemli bir rol oynadığı her yerde mümkün olduğu varsayılabilir. Daha da ötesi, politik şiirler ve gerçekçi romanlar gibi nesnel bir üslupla yazılmış gibi görünen metinlerde bile belirsizliği ya da muğlaklığı göze çarpan satırların, önemli bölümlerin, her türlü karmaşık durumların çözülmesinde, yapıta içkinlik ve/veya yeni eleştirinin yararı olabilir. Oysa yalnızca bu kuramların kullanılması da doğru olmaz çünkü onlar kullanıldığında edebiyatın sosyo-tarihsel koşul ve ilişkilerinin tamamen göz ardı edilmesi olasılığı oldukça yüksektir. Aynı zamanda görünüşte köhnemiş olan bu iki kuramı bütünüyle devre dışı bırakarak, incelenen metni ayrıntılı bir şekilde okumamak, büyük bir özenle üzerinde çalışmamayı tercih etmek de açıkça ideolojik, bilim dışı bir refleks anlamına gelir. Dolayısıyla sıklıkla olduğu gibi bu konuda da ortayı bulmak ve sözü edilen kuramların nerede katkı vereceklerse orada kullanmak gerekir.

Çağdaş kültürde metin okumanın, buna neden zaman ve çaba harcanması gerektiğini gerekçelendirmek giderek zorlaşmaktadır. İnternette metinlerin özetlerine kolayca erişilebilmektedir. Hem de o kadar hoş, o kadar 'kullanıcı dostu' biçiminde sunulur ki! Gerçekten uzun zamandır sosyal medyada, kanonik yapıtları ya da belli edebiyat konularını kısa ve eğlenceli bir biçimde "açıklamak" eğilimi gözlemlenmektedir. Örneğin YouTube'da edebî dönemleri ve ünlü eserlerin içeriğini Playmobil figürlerle (yani çok maddesel, somut biçimde) yalnızca birkaç dakika içinde anlatan *Sommer'in Bir Nefeste Dünya Edebiyatı* ("Sommers Weltliteratur to go") adında kanal var. Klipler, *Bir Nefeste Barok* (5 dakikada edebî dönemi öğren) ve *Bir Nefeste Buddenbrooks* (9,5 dakikada Thomas Mann) gibi başlıklar taşıyor. İşte bu noktada yapıta içkinlik ve yeni eleştiri adları verilen eski, neredeyse unutulmuş yorum kuramları bize çok önemli bir şey öğretebilir ya da savsaklamak üzere olduğumuzda bize onu hatırlatabilir. Bu, her bir sanat eserine saygı duymaktır. Hemen hemen sıradanlaşmış olan günümüzde bunu yerine getirmek, bize, olasılıkla her zamankinden daha zor gelmektedir. Öte yandan özetlerden, açıklamalardan gereğinden fazla yararlanmak ya da bunlarla

yetinmek yalnızca cahilce ve acınası değil, aynı zamanda tehlikelidir de çünkü bu, kültürümüzün belli bir temelinin aşama aşama ortadan kaldırılmasına neden olmaktadır. O temel, edebi metinlerin dikkatlice okunması ve özenle incelenmesidir. Yoksa açımlama temeline dayanan bir kültür düşünülebilir mi?

Kaynakça

- Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart vd. (ed.) (2016), *Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter.
- Barthes, Roland (2000), *Der Tod des Autors*, ed. Fotis Jannidis vd., *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., s. 185-193.
- Beardsley, Monroe C. (1981), *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Brooks, Cleanth (1995), *My Credo – The Formalist Critics*, ed. William J. Spurlin ve Michael Fischer, *The New Criticism and Contemporary Literary Criticism: Connections and Continuities*, New York/London: Garland Publishing, s. 45-53.
- Brooks, Cleanth (1960), *The Heresy of Paraphrase*, ed. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, London: Dobson, s. 176-195.
- Danneberg, Lutz (1996), *Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation*, ed. Wilfried Barner ve Christoph König, *Zeitenwechsel: Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 313-342.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (DWB) (01.01.2021). “Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities“
<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (10.04.2022)
- Dil Derneği (1999), *Türkçe Sözlük*, 2. K-Z, 1. Baskı, Ankara.
- Eagleton, Terry (2000), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Empson, William (1963), *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto & Windus.
- Frenzel, Elisabeth (1962), *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart: Alfred Kröner.
- Geisenhanslüke, Achim (2015), *Textkulturen: Literaturtheorie nach dem Ende der Theorie*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- George, Stefan (1928), *Das Jahr der Seele, Gesamt-Ausgabe der Werke, Endgültige Fassung, Band 4*, Berlin: Georg Bondi.
- Graham, Gordon (2000), *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*, London/New York: Routledge.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1960), *Aus „Wilhelm Meisters Wanderjahre“: Betrachtungen im Sinne der Wanderer*, ed. Siegfried Seidel, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen (BA)*, Bd. 18, Berlin: Aufbau.
- Gruber, Bettina (2009), *Werkimmanente Literaturwissenschaft/New Criticism*, ed. Jost Schneider, *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin/New York: De Gruyter, s. 763-776.

- Herman, Jost (1994), *Geschichte der Germanistik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kanz, Christine (2019), *Die literarische Moderne (1890-1920)*, ed. Wolfgang Beutin, Matthias Beilein vd., *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin: J. B. Metzler, s. 345-390.
- Kayser, Wolfgang (1948), *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern: Francke.
- Klemperer, Victor (1947), *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin: Aufbau.
- Klemperer, Viktor (2013), *LTI. Nasyonal Sosyalizmin Dili*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Klotz, Volker (1960), *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Carl Hanser.
- Köppe, Tilmann ve Winko, Simone (2013), *Neuere Literaturtheorien: Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Lämmert, Eberhard (1955), *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- Lentricchia, Frank (1980), *After the New Criticism*, London: Athlone Press.
- Morgenroth, Claas (2016), *Literaturtheorie: Eine Einführung*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Plumpe, Gerhard (2014), "Eduard Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* im Wettstreit der Hermeneutik", *DİYALOG – Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik*, cilt 2, sayı 1, s. 7-18.
- Riedel, Manfred (2006), *Geheimes Deutschland: Stefan George und die Brüder Stauffenberg*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Staiger, Emil (1939), *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters: Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Zürich: Max Niehans.
- Staiger, Emil (1955), *Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, s. 7-28.
- Wellek, René (1995), *The New Criticism: Pro and Contra*, ed. William J. Spurlin ve Michael Fischer, *The New Criticism and Contemporary Literary Criticism: Connections and Continuities*, New York/London: Garland Publishing, s. 55-72.
- Wiese, Benno von (1948), *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 2 Bände, Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Wimsatt, William K. ve Beardsley, Monroe C. (1967), *The Intentional Fallacy*. William K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press, s. 3-18.