

“sanat sanat içindir” indirgemeciliğinden pek de farklı değildir. Düşünüldüğünün aksine çağdaş dünyada her şey estetikleşmiştir ve yaşamını hiçbir müdahalede bulunmaksızın bilgisayar ekranının çerçevesinde internetten 24 saat yayınlayan kadının eylemiyle Duchamp, Warhol, Koshut, Rauschenberg, Oldenburg, Tracy Emin, Damien Hirst, Koons ve onlar gibi gerçekliği hiçbir dönüşüme tabi tutmadan galeri ve müze çerçevesi içinde sergileyen daha nicelerinin eylemi özünde birbirine benzemiştir ve kendiliğinden estetikdir. Ayrıca banalleştirme çabası bu gerçeği değiştirmez.

Ancak bu sözde anti-sanatın hiçbir şansı yoktur. Hazır-eşya yaşamın sıradanlığını kendine mal ettiği, günlük yaşamlarımız estetik bir performansa döndüğü için, karşı gelme ya da anlamsızlık için hiçbir alan yoktur. Otomatik estetikleştirme kaçınılmazdır ve tüm bu geçersizleştirme, kendini sanat olarak koyma (exorcize) çabaları sadece bu anti-sanatın berbat estetik doğasını güçlendirir(6).

Sonuç:

Aşkınlığın, anlatımın, temsilin, ifadenin ve tefekkürün olabilmesi için gerekli mesafenin imkansızlığı ve yersizliği öznenin imkansızlığını da beraberinde getirir. Derin ve aşkın düşüncenin oluşabilmesi için sanatçının nesnel dünyanın karşısına onun hem içinde hem de dışında, ondan etkilenen ama ona eylemde bulunabilen dönüştürücü bir özne olarak konumlanabilmesi gerekir. Kendi öznel ve aşkın deneyimini idrak edebilmesi ve her şeyden önemlisi bu deneyime tarihsel, toplumsal, ekonomik, ideolojik ve hatta biyolojik belirlenimlerin ötesinde ve onlara rağmen bir önem ve anlam atfedebilmesi gerekir. Ancak tarihsel değişimlerin, yaşamın, teknik ve bilimsel gelişmelerin yönü, hızı ve yoğunluğu bireyin böylesi bir deneyimi yaşamasına, fark etmesine ve gerekli önemi atfetmesine pek olanak vermez gibi görünür(7). Tarih ve toplum denen ezici dev mekanizmanın karşısında bireysel deneyimler, duygular ve kavrayışların önemi nedir ki?

Bu bağlamda özel bir ortamda sadece nesneyi işlevsiz kılarak, aşık olanı vurgulayarak yaratıcı bir eylemde bulunmuş olma iddiası, batı dünyasında temelleri Rönesans'a kadar uzanan, 18. yüzyılda kurumsallaşan(8), bugün üzerine binlerce kitap yazılan, eğitimi için okullar, sergilenmesi için müzeler ve galeriler tahsis edilen ve büyük harf “S” ile yazılan sanatın içine kapalı ortamında üretilen eserlerin, yani yüksek sanatın sözde yaratıcı eyleminin taklidinden,

onun mantıksal gelişiminin varacağı son noktadan başka bir şey değildir. Sanat yaşamla birleşmemiş aksine gerçeklik içinde kaybolarak, kavramsallaşarak daha seçkin, daha anlaşılabilir olmuştur. Sanat ve sanatçı bu çoğulcu ve sözde demokratik ortamda, hala yaşamdan kopuktur ve sanatçının üretimi, özel sanat ortamı olmadan ne bir varlık bulabilir, ne de sanat olarak adlandırılabilir. Geleneksel anlamda sanat gerçeklik ve yanılısma arasındaki diyalektik ilişki içinde varlık bulurken, Baudrillard'ın “bütünsel gerçeklik” ya da “hiper gerçeklik olarak adlandırdığı, mutlak gerçekliğe çökmüş dünyada yanılısma ve temsil imkanı tartışmalıdır ve dolayısıyla sanat geçmişe aittir.

Yukarıda bahsedilen doktora öğrencimizin yatak resmini yaparken içinde bulunduğu koşulların, yaşadıklarının, duygu durumunun, özlemlerinin, kaygılarının ve duyarlılıklarının izleyene doğrudan, belli bir kurumsal çerçevede ve kavramlar aracılığıyla değil resimle, nesnelere ve içinde buldukları ortamı yansıtır ve temsil ediş biçimiyle aktarılacağına, resminin söylenemez olanı, sözün ötesinde olanı görüntü aracılığıyla söyleyeceğine dair nahif inancı ya da beklentisi çağdaş sanat ortamıyla ve yöntemleriyle ters yöndeymiş gibi görünmektedir. Resim, hele de temsili resim bir anlatım biçimi olarak eskide kalmış bir şeydir ve “çağdaş” yaşamın gerçekleri ve yönelimleriyle uyumsuz. Ancak sistemle tam bir uyum içinde olan günümüz sanat ortamında bu uyumsuzluk onu kendi başına değerli ve uğraşmaya değer kılar.

* Yrd. Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, e-posta:ahmetkorur@hotmail.com

NOTLAR

1. Kuspit, D. **A Critical History of The Twentieth Century Art** (Chapter 7, Parts 4 & 5: The Appeal of Popularity, Ideology and Theory: The Objectification of Art and the Abortive Protest of the Subject: The Seventh Decade) para. 6 (Erişim: 02 Ekim 2006) <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit7-21-06.asp>
2. Kuspit, D. **Sanatın Sonu**, İstanbul : Metis Yayınları, 2006, s. 39
3. Baudrillard J. **Au-delà de la Fin. Les Humain Associés. Jean Baudrillard'la bir söyleşi.** (Erişim: 12 Nisan 2004) <http://www.humains.associés.org/No6/HA.No6.Baudrillard.2.html>
4. Baudrillard, J. **Integral Reality**, (Erişim: 22 Ocak 2005) para. 2 <http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard/ baudrillard-integral-reality.html.>
5. Kuspit, D. **The Semitic Anti-Subject**, para. 5-8 <http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit4-20-01.asp>
6. Baudrillard, J. **Integral Reality**, para. 7
7. Berger, J. & Mohr, J. (1995). **Another Way of Telling**, New York: Vintage Books, s. 106
8. Shiner, L. **The invention of art**. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme

William Freedman

Çeviren: Funda ÖZŞENER

Otuzlarda, edebi çalışmanın kendisiyle ve bunun sonucu olarak edebi teknikle ilgilenen **Yeni Eleştirinin** doğuşuyla birlikte gittikçe artan sayıda, öncelikle dille ilgilenen eleştirel makale yayınlanmıştır. Bu dil çalışmalarının önemli bir aşaması, özel kullanımlarından ve kullanım sıklıklarından dolayı bize yazarın bilinçli ya da bilinçsiz niyetleri hakkında bir şeyler söyleyen birbiriyle bağlantılı kelime veya cümle soylarını ya da gruplarını keşfetme teşebbüsü olmuştur. Yalnızca metafor aileleriyle ilgilenen Mark Schorer onları “metaforik altyapılar”(1) olarak adlandırır. Temelde tekrar eden imge ve metaforlarla ilgilenen Reuben Brower ise onlara “devamlılıklar”(2)der. Ancak eleştirmenlerin çoğu öncelikle bu dil ailelerinin metaforik üyeleri üzerine yoğunlaşmış olsalar da, mecazi olanlarla birlikte edebi bileşenlerin yine de daha açıklayıcı olabilecek daha geniş bir birim oluşturdukları aşıkardır. Ve düz anlamlı (literal) olanı mecazi (figurative) olanla tek bir aile biriminde birleştirdiğimizde belki en doğru biçimde edebi “motif” olarak adlandıracağımız şey ortaya çıkar.

Belirli çalışmalarda motifin işlevine dair pek çok tartışma yapılmış olsa da bildiğim kadarıyla bu aracı detaylı bir çözümlemeye yapılmamıştır. Bu yüzden böylesi bir çözümlemeye, edebi motifin ne olduğunu ve nasıl işlev gördüğünü tanımlamaya teşebbüs etmek ve bunu yaptıktan sonra da motifin edebi değeri meselesini incelemek istiyorum. Bence de belirli bir çalışmada ayrıntılı bir motifin varlığının çalışmanın değerini arttıran bir şey olduğunu varsaymak oldukça otomatik bir eleştirel yaklaşımdır. Fakat aynı zamanda bu yaygın inanışın arkasındaki sebepleri araştırmanın mantıklı olduğunu düşünüyorum. Bir yazarın motif kullandığını göstermek ya da motifin varlığının bir değer olup olmadığını veya en azından niçin bir değer olduğunu incelemeksizin çalışmanın kavrandığını göstermek yeterli değildir.

Standart edebi sözlüklerin birinden alınacak motif başlığı altındaki açıklama iyi bir başlangıç noktası olabilir:

Edebiyatta ya da folklorda yinelenen bir tema, karakter ya da söz kalıbı... Motif birkaç farklı çalışmada ortaya çıkan bir tema olabilir. Örneğin sanatın ölümsüzlüğü motifi Shakespeare, Keats, Yeats ya da pek çok farklı yazarda görülür. Tek bir çalışmada yinelenen bir unsur da motif olarak adlandırılır. Joyce'un Ulysses'ında ortaya çıkan ve yinelenen pek çok motif arasında örneğin Plumtree's Potted Meat (Erik Ağacının Konsere Eti), the man in the brown mackintosh (kahverengi yağmurluklu adam) ve the one-legged sailor (tek bacaklı gemici) bulunur. (3)

Bu tanımlamanın ikinci kısmıyla, tekil bir çalışmada kullanıldığı şekliyle motifle ilgileniyorum. Edebi Terimler Kılavuzu içinde yer alan bu açıklama motiflerin düz anlamlı kullanımlarını, kendine yeten, kendini açıklayan bir tema ya da benzeri bir şeyin vurgu için tekrarını oldukça iyi açıklayarak bu tür motifin daha bütünlüklü bir tanımına doğru uygun bir başlangıç sunar. Fakat söylenmesi gereken daha çok şey kalır. Bir kere birden fazla çalışmada geçen bir motif gibi tekil bir çalışmadaki motifin de sözel bir model oluşturabileceğini açıklamakta başarısız olur. Ve motif sadece tekil, değişmez bir unsur olmaktan ziyade, bir aile ya da Kenneth Burke'den ödünç alınan bir tabirle “bağlantılar demeti” olabilir. İkinci olarak, sıklıkla kullanıldığı ve tartışıldığı şekliyle motifin belki de başlıca işlevini, yani sembolik etkisini hesaba katmaz. Başka bir deyişle, bu tanımlama James'in *The Wings of the Dove* (Güvercinin Kanatları) ve *The Golden Bowl* (Altın Kap) adlı yapıtlarında ya da Fitzgerald'ın *The Great Gatsby* (Muhteşem Gatsby) ve *Tender is the Night* (Yumuşaktır Gece) adlı çalışmalarındaki para ya da mali motifleri içermez. Gerçekten bu romanlarda paranın, finansın ve ekonominin dili tekrarlanır. Fakat bu bir sebeple olur. Kolektif bir bakışla bu lisan kendisi dışında bir şeye yani toplumun ya da onun üyelerinin

den bazılarının ekonomiyile uğraşmalarına işaret eder. O halde motif okuyucuya uygun bir ayırım oluşturmaması için öykünün aksiyonu (ya yapısının bütünü ya da olaylar), karakterlerin düşünceleri, çalışmanın bilişsel ya da ahlaki içeriği ya da duygusal önemi hakkında bir şeyler söyler. Okuyucuya olayların ona belki doğrudan söylediğini incelikle söyler. Kısacası semboliktir.

Fakat bu, o dilin her bir örneğinin bir sembol olduğu anlamına gelmez zira iki temel ayırım noktası sembolik motifi sembolden ayırır. Birincisi sembol tek başına ortaya çıkabilir. Motif zorunlu olarak tekrar eder ve etkisi kümülatiftir. Bu sebeple Steinbeck'in *Gazap Üzümleri*'nin ilk sayfalarında ortaya çıkan ve Okies'in ruhunun ve eylemlerinin metaforik habercisi olan kaplumbağa motif değil bir semboldür. Fakat biz roman boyunca sıkça Tom Joad'un üstünden çıkartmadığı balıkçı yaka (İngilizce'de kaplumbağa yaka, Çev. Notu) kazağa göndermeler ya da Ma Joad'ın kaplumbağa gibi sabit fikirli veya yavaş fakat aynı derecede ısrarlı olduğuna dair sıklıkla tekrar eden ifadeler bulsaydık, o zaman bu "bağlantılar demeti" içinde bir motife sahip olurduk. Burada kaplumbağa ya da kaplumbağa benzeri şeylere yönelik her gönderme zorunlu olarak bir sembol olmayacaktır, çünkü her bir gönderme daima bir şey ya da bir olay değil fakat genellikle bir şey ya da bir olay hakkında sembolik bir konuşma biçimidir.

Bu bizi ikinci ayrıma götürür. Sembol tarif edilmiş bir şey ya da bir olaydır. Bu Melville'in beyaz balinası ya da kaptan Ahab'ın ölüş şekli, Yeni Ahit'in haçı ya da İsa'nın onun üzerine gerilmesi, kırmızı mektup (Nathaniel Hawthorne'un romanından) ya da küçük Pearl'ün ona özel tepkisi olabilir. Fakat daima tarif edilmiş bir şey ya da olaydır. Öte yandan bir motif tarif edilmiş bir şey olarak ortaya çıkabilmekle birlikte hatta belki de daha sıklıkla tanımın bir parçasını oluşturur. Genellikle sembolleştirilmiş göndere nin doğrudan söz konusu olmadığı durumlarda bile sanki yazarın kelime dağarcığına, diyaloga ve tasvirlerine sızar. Örneğin bizim varsayımsal durumumuzda azimleri söz konusu olmadığında bile Tom Joad'ın balıkçı yaka kazağına veya Ma Joad'ın mecazi bağnazlığına gönderme yapılabilir. Ya da gerçek bir örnek verecek olursak, Dreiser Sister Carrie (Kızkardeşim Carrie) romanında döngüsellik ve boşuna çabalama meselesi ortaya çıkmadan çok önce Carrie'nin "küçük sönük çevresi" ve Hurstwood'un "özel çevresi"ne sürekli göndermeler yapar. Motif bizi bu konun ortaya

çıkacağı ana hazırlar.

O halde motif kitabın atmosferini belirleyip, çalışmanın yapısının önemli bir unsuru haline gelerek genel bakış açısının bir parçası olabilir. Böylesi bir etki, pek çok örnek içinden bir kaçını verecek olursak, *Sister Carrie*'deki döngüsellik motifi(4), *The Grapes of Wrath*'daki makine ve hayvan motifleri(5), *The Sound and the Fury* (Ses ve Öfke) romanındaki tecrit motifi(6) (kapılar, geçitler, parmaklıklar vb.) ve Sterne'in *A Sentimental Journey* (Duygu Yolculuğu) adlı romanındaki müzik motifi ile elde edilir.

Motif bir sembol değildir fakat sembolik olabilir. Sembolik olduğunda bu niteliği kümülatif bir biçimde, ya eylemle (gerek eylemin tümü gerekse basitçe bir ya da daha fazla olayla) bir veya daha fazla karakterle, çalışmanın bilişsel veya duygusal içeriğiyle ya da bu olasılıkların herhangi bir kombinasyonuyla olan ilişkisiyle elde eder. Bununla birlikte ister sembolik isterse düz anlamlı olsun motif amacına, çalışmanın bu özelliklerinin bir ya da daha fazlasına hizmet ederek ulaşır ve bu yüzden üç temel kategorinin bir ya da daha fazlası altında sınıflandırılır: bilişsel, duygusal (hissi) ve yapısal. Bir motif çalışmanın bu üç boyutunun sadece birine katkıda bulunabilir. Örneğin Austen'in *Persuasion* (İkna) adlı romanındaki ticaret ve mülk motifi öncelikle bilişseldir. Profesör Schorer'ın gözlemlediği gibi (s. 540), motif romandaki karakterlerin çoğunun değerleri tümüyle aritmetik ve ekonomik açıdan ölçtükleri "sosyal gerçeğini" okuyucuya göstermeye hizmet eder. Bununla birlikte çoğu motif, birisi daha büyük bir öneme sahip olabilese de bu kategorilerin birden fazlasıyla ilintilidir. *Sister Carrie*'deki döngüsellik motifi esasen bilişseldir. Dreiser'in insan çabasının döngüsel yararsızlığını verişini vurgular. Fakat bu vurgu geniş oranda romanın tekrar eden dairesel olay örüntüsü vasıtasıyla yapıldığı için motif romanın bilişsel içeriği kadar yapısı ile ilişkilidir ve onun altını çizer. *A Sentimental Journey*'deki müzik motifinin başlıca işlevi çalışmanın duygusal niteliğinin zenginleştirilmesi olsa da önemli oranda hem bilişsel içerik hem de yapıyla ilişkilidir. *Tristram Shandy*'de motif çalışmanın duygusal niteliği, yapısı ve bilişsel içeriğini vurgular ancak temelde yapıyı vurgular.

İki unsur motifin kurulması için zorunludur. Birincisi motifin tekrarlanma sıklığıdır. Örneğin Golden Bowl boyutunda bir romanda finansal göndermelerin sadece iki üç kez hatta beş ya da on kez tekra-

rının bir motifi oluşturacağı pek söylenemez. Bu peki la zorunluluktan ya da rastlantıdan başka bir şey olmayabilir. Bir şeyin motif olması için gerekli gönderme sayısının verilemeyeceği aşıkardır. Bu her çalışmada değişecektir. Fakat gönderme ailesinin üyeleri, en azından sadece rastlantı ya da zorunluluğun sonucu olmaktan ziyade bir maksatlılığı göstermeye yetecek sıklıkta ortaya çıkmalıdır. Hiç değilse bilinç altı bir hissedışı garanti altına alacak kadar atmosfere egemen olmalıdır.

İkincisi, bir motifin özel kullanımlarının ya da belli bağlamlarda ortaya çıkışının kaçınılmazlığı ve ihtimal dışılığı ya da motifin ortaya çıkışının kaçınılmazlığı meselesidir. Örneğin bir şapkacı hakkındaki romanda şapka göndermeleri kaçınılmazdır. Sonuç olarak şapkalar bir motif işlevi göreceksa ortaya çıkış sıklığından fazlası gereklidir. Bu ortaya çıkışların ya kullanılışların uygunsuzluk derecesinde ihtimal dışı olması gerektiğini söylemiyorum. Tam tersine uygunluk, etkililiğin temel kıstasıdır. Kastettiğim şey, göndermelerin ortaya çıktığı bağlamların ya da kullanım biçimlerinin (örneğin düz anlam dışı kullanımlar) motifin alanından göndermeler talep etmediğidir. Şapkacı hakkındaki bir romanda ev, otomobil ya da giysiler aynı biçimde karakterin, toplumsal konumun ya da benzeri şeylerin işaretleri olarak işlev görebilir. Buna karşın şapkaların böylesi sembolik amaçlar için tekrarlanan kullanımı onlara yapılan bu ya da başka türlü göndermeleri motif olmaları dışında farklı bir şekilde açıklanamaz kılabilir.

Herhangi bir çalışmada bir motif bulduğumuzda bir sonraki işimiz onun etkililiğini ölçmek olacaktır. Beş temel faktör motifin etkililiğini belirler. İlki tekrar sıklığıdır. Aşağıda değinilecek sınırlar içinde ve tüm diğer faktörler eşit olduğunda bir motif örneğinin ortaya çıkış sıklığı ne kadar fazlaysa okuyucu üzerinde etkisi olasılıkla o kadar derin olur. Elbette kişisel göndermeler ne kadar fazlaysa etki de o kadar artacaktır. Ve motif konusunu içeren genişletilmiş bir metafor ya da epizodun okuyucunun dikkatini çekme ihtimalinin rastlantısal bir göndermeden daha çok olacağını söylemeye gerek.

İkinci faktör yine kaçınılmazlık ve ihtimal dışılıktır. Açık ki bir gönderme belli bir bağlamda ne kadar sıra dışı ise bilinçle ya da bilinçaltından okuyucuyu çarpma ihtimali de o kadar çok olacak ve etkisi büyüyecektir. Örneğin okuyucu farkına varmadan

bir davulcu göndermesini es geçebilir. Fakat okuyucunun *A Sentimental Journey* ve *Tristram Shandy*'de oldukça yaygın olan ve acıma duygusunu müzikal bir enstrümana benzeten bir metaforun etkilenmemesi pek olası değildir. Bu ölçütlerden her ikisi için de belli şartlar gerekir. Burada azalan bir verim yasası işler gibi gözükmemektedir; olası olmayışın uygun olmayışa ya da sıklığın sıkıcı bir tekrara dönüştüğü noktada motifin etkililiği azalmaya başlar. Bu yüzden belki de azami etki çalışmadan çalışmaya geçişen bu olumsuz noktaya çok yakın derecede bir sıklık ve ihtimal dışı oluş ile elde edilecektir.

Motifin gücünü belirleyen üçüncü faktör ortaya çıktığı bağlamın önemiyle ilgilidir. Çalışmanın doruk noktalarının çoğunda ya da tümünde ortaya çıkan bir motif, özellikle motifin sembolleştirilmiş göndereni bu noktalarda belirginse, sadece daha önemsiz paragraflarda ortaya çıkan motiften, özellikle bu paragraflar motifin genel gidişatıyla açıkça ilgili değilse, daha etkilidir. *The Sound and the Fury* romanının Benjy bölümünde can alıcı olayın – yoldan geçen okullu kızı taciz etti diye yanlış anlaşılması – Benjy'nin kazara kilitlenmemiş kapıyı açmasından kaynaklanması ve Jason bölümündeki can alıcı olayın onun kilitli odasında bir gardırobun çekmecesinde bulunan kapalı bir kutuda sakladığı paranın çalınmasıyla ilgili olması, tecrit ve sınırlandırma motifinin genel kapsamıyla birleşerek o motifin amacını yerine getirmesini sağlar ve onu kitabın önemli bir unsuru yapar.

Dördüncü bir faktör tüm motif örneklerinin bir bütün olarak motifin temel amacına uygunluğu ve onların tanımlanabilir ve tutarlı bir birim içinde bütünleşme derecesidir. Bütünlüklü bir etki yaratılacaksa bu, tüm parçaları sadece uzaktan ilişkili ve birbiriyle ilgisiz çeşitli amaçlara yönelen bir motifle güç olacaktır; öbek bileşenleri arasındaki ilişki ne kadar yakınsa etkileri o kadar bütünlüklü olur. *Tender Is the Night*'daki finansal motifin bileşenlerinin, ne motifin ne de bir bütün olarak çalışmanın amaçladığı etkiyle ilişkili olan diğer birkaç olası nitelikten ziyade, (Dick Diver'in duygusal iflası gibi) neredeyse sadece paranın boccu gücüne işaret etmesi motifi daha etkili kılar.

Sadece işlevi sembolik olan motifleri ilgilendiren beşinci ve son faktör motifin sembolize ettiği şeye uygunluğudur. Aşıkâr ki döngüsellik motifi insan kaderinin ve davranışının döngüsel tekrarı ve *Sister*

Carrie'deki gibi donanımsız bir hayalperestin faydasız çabaları hakkındaki bir kitaba, örneğin aşk üçgeni ile ilgili bir kitaptan daha uygundur. *The Sound and the Fury* yine iyi bir örnektir. Kapılar, parmaklıklar, geçitler ve benzeri tekrarlayan göndermeler Compson'ın fiziksel ve ruhsal tecridinin sembolik temsilleri olarak açıkça daha uygundur.

Her kapağın altında bir motifle karşılaşan okuyucunun ya da eleştirmenin olası bir eleştirisi belli durumlarda göndermelerin neredeyse kaçınılmaz olduğu tespitidir. Örneğin oldukça haklı olarak, James'in *The Golden Bowl*'u finans meselelerine sıklıkla göndermeler yapmaksızın yazamayacağı söylenebilir. Şimdiye kadar söylenmiş olanların ışığında bu bana çok da zararlı bir suçlama gibi görünmüyor. Okuyucu motiften en azından bazen oldukça kolay kaçınılabileceğini, yapıtın genelindeki sıklığının basit bir rastlantı veya zorunluluğun gerektirdiğinden daha fazla olduğunu, öbeğin ya da ailenin ayrı ayrı üyelerinin ortak bir amaç için birlikte iş gördüğünü ve bu üyelerin tek tek de eldeki çalışmanın belli bir yönüne uygun olduğunu tatmin edici bir şekilde gösterebilirse, bence o çalışmada motifin hem varlığını hem de etkililiğini göstermiş olur. O halde, çağrışım vasıtasıyla etki eden motifin kümülatif gücü, her ne kadar tek başına kaçınılmaz ya da önemsiz görünse de, motifin her ortaya çıkışını en azından belli oranda kapsamalıdır.

Belki şimdi bir tanım yapmaya cesaret edebilirim. O halde motif bir tema, karakter ya da sözel bir modeldir fakat aynı zamanda ister hayvan, ister makine, döngü, müzik ya da başka bir şey olsun belli bir kavram ya da nesne sınıfına doğrudan ya da mecazi göndermeler yapan bir bağlantılar öbeği veya ailesi olabilir. Genellikle semboliktir yani motifin doğrudan aşikâr olan düz anlamın ötesinde bir anlam taşıdığı düşünülebilir; sözel düzeyde çalışmanın yapısı, olayları, karakterleri, duygusal etkileri, ahlaki ya da bilişsel içeriğine ait karakteristik bir şeyi temsil eder. Hem bir betimleme nesnesi hem de daha sıklıkla anlatıcının hayal gücü ve betimleyici söz dağarcığının bir parçası olarak sunulur. Ve motif zorunlu olarak hem kendini en azından bilinçaltından hissettirmek hem de amaçlılığını belirtmek için minimal düzeyde belirli bir tekrar sıklığı ve ihtimal dışı bir ortaya çıkış gerektirir. Sonuç olarak, motif gücünü bu sıklığın ve beklenmedik oluşum uygun bir düzenlenişi, önemli bağlamlarda ortaya çıkış, tekil durumların ortak bir amaca ya da amaçlara yönelik olarak birlikte çalışma derecesi ve

sembolik olduğunda da hizmet ettiği sembolik amaç ya da amaçlara uygunluğu ile elde eder.

Fakat motifin edebi değeri nedir? Süslediği çalışmaya ve okuyucunun çalışmayı değerlendirmesine katkısı varsa bu nedir? Edebiyat hakkında yazan herkes elbette çabalarının doğasının ve değerinin aşikâr olmasını umar. Eleştirel çalışmaların çoğunda (genellikle kitap eleştirileri, biyografiler ve bibliyografik notlar hariç) bu umut şöyle örtük bir mantık olarak karşımıza çıkar: Tüm çalışmalar ya da en azından burada değerlendirilen bir ya da bir kaç belirli bir özelliğe ya da özelliklere sahipse ya da belli kavramlarla anlaşılabilirlerse daha iyidirler. Bu kitap bu özelliklere sahiptir ya da o terimlerle anlaşılabilir, dolayısıyla bu kitap daha önce varsayıldığından daha iyidir. Söylemiş olduğum gibi bu mantık hemen hemen daima örtüktür ve eleştiri yazısında sadece çok az gerekçelendirilir. Pek çok durumda örtük varsayımlar açıkça ifade edilselerdi bütünüyle kabul edilmeyebilirlerdi. Sözü edilen yaklaşımı ortaya çıkartmak en çok böylesi durumlarda yararlı olsa da bence okuyucunun o anda kabul ettiği şey hakkında biraz daha net olabilmesi için genellikle kabul gören diğer değerlendirmelerin de sergilenmesi faydalı olacaktır.

Tümüyle tanımlayıcı incelemeler eleştiri otobüsünün en arka koltuğunda olmak zorunda değildir. Eleştirmen çalışmada gördüğü şeyi açıklamaktan daha fazlasını yapmadığında, sadece okuyucunun sanat eseri kavrayışını geliştirmeye çalıştığında bile değerli bir işlev görür. Motifin keşfi bu yüzden kitabın daha iyi olduğunu düşünen okuyucu için olduğu kadar bu yeni ilave bilginin sonucu olarak kitapta farklı bir sanatsal değer görmeyen okuyucu için de değerli –ya da en azından değerliye yakın- olmalıdır. Bu hayali okuyucunun belli bir edebi çalışmada ne olduğunu hatta çalışmadan niye hoşlanmadığını daha iyi anlaması sağlanabilirse bence bu uğraş bile çabaya değer. Yine de motife bir değer verdiğim kabul ediyorum. Edebiyatta iyi ele alınmış bir motifin gerçekten ne kadar yaygın bir onay gördüğü anketçilere has bir sorudur. Fakat sadece kendi adıma konuşsam da bence belli bir çalışmada yukarıda önerilen kriterleri uygun bir biçimde yerine getiren bir motifin keşfi, kavrayışı geliştirdiği kadar değerlendirmeye yardımcı olur ve yargıyı değiştirmeyi sağlar. O zaman soru şudur: "Neden?" Hangi anlamda "motifi" açıklanabilir şekilde bir değer terimi olarak görebiliriz?

Bence "bütünlük" ya da "düzen" gibi terimlerin aksine "motif" in estetik bir temel olmadığı açıktır. Yani motifi onaylamamız ima yolu ile daha temel birkaç öncül ve aksiyomdan kaynaklanır gibi görünüyor. Böylesi bir öncül ve onun örtük bir onay terimi olarak kabul edilebilirliğinin olası açıklaması Kenneth Burke'nin metaforu yüceltmesinde bulunabilir. Onun tanımladığı şekliyle metafor "parçanın bütün, bütünün parça, içerenin içerilen, nedenin sonuç, sonucun neden vb. yerine kullanıldığı bir "mecaz" yapısıdır"(7). Sembolik motif, temelde mikro kozmik olduğu, edebi bir çalışmanın bütünü temsil edebilen bir parçası olduğu için bence metaforik bir işlev görür. Sonuç olarak çekiciliğinin bir kısmı haklı olarak Burke'nin metaforunda keşfettiği şeyden kaynaklanabilir. Burke "hem şiirin hem de şiir dışında insan ilişkilerinin yapısını inceledikçe, bunun mecazın temeli olduğuna ve onun formal mecaz dışında pek çok farklı şekilde ortaya çıktığına ikna oldum" der (s. 23-24). Burke'nin işaret ettiği gibi " duyuşsal, sanatsal ve politik temsiller için aynı kelimeyi kullanırız; duyuşsal soyutlamalarımız ağacı, bir resimdeki renkler ve biçimler bir bütün olarak toplumu "temsil" eder. Fetiş nesneleri, günah keçisi deyimini ve belki her şeyden önce adlar bütünü diğer sembolik temsil örnekleridir. O halde bütünü ya da diğer parçaların tekil bir parçayla sembolik temsili hem şeyleri görme hem de iletme biçimimizin vazgeçilmez bir parçasını oluşturur. Bu en azından kısmen, neden edebi bir motifin ve onun bir sanat eserindeki incelikli ve detaylı çeşitlemelerinin muhtemelen ilkimizi çektiğini ve onayımızı aldığını açıklamamıza yardımcı olur.

Tanımladığım şekliyle motif bir düzlemde olan şeyi başka bir düzlemde incelikli bir şekilde tekrarlayan ayrı parçalardan oluşmuş bir bütündür. Böylece anlam ve ilgi düzlemlerini çoğaltır. O halde motifi onaylamamıza neden olabilecek ikinci önerme incelik, zenginlik ve karmaşıklığın bir sanat eserinde arzu edilir özellikler olduğudur. Bu genelleme her zaman geçerli değildir, şüphesiz yalınlığın tercih edildiği durumlar vardır. Yine de en azından belirli oranda incelik, zenginlik ve karmaşıklaktan zevk alırız. Shakespeare'in Kral Lear'ının onun her hangi bir sonesinden, Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'nin İkinci Piyano Sonatı'ndan daha başarılı olduğunu söyleriz ve bunun bir nedeni de karmaşıklaktır. Karmaşıklığın bizi etkilemesinin sebepleri pek anlaşılabilir değildir. Karmaşıklık bizi daha uzun süre, daha derinden ve daha çok kapsar. Coleridge'in şiir için söylediği gibi

"insan ruhunu bütünüyle harekete geçirir." Fakat bu bilindik bir şeydir. Daha az ifade edilen (yani değinildiğini hiç görmediğim) şey antropomorfizmin olası rolüdür. Spinoza bir vakitler "üçgenler entelektüel bir kavrayışa sahip olsalardı üçgen bir tanrı tasavvur ederlerdi" demiştir. Karmaşıklığın bizi etkilemesinin nedeni en azından kısmen insan organizmasının, bizi hep hayrete düşürecek şekilde, tek bir amaca, yani yaşama yönelik işlev gören son derece incelikli karmaşık bir parçalar bütünü olmasından kaynaklanıyor olabilir. Açıktır ki, insan davranışları ve ilişkileri daha az karmaşık değildir. Dolayısıyla sanat "yaşamın taklidi" (insan bu tabiri nasıl yorumlarsa yorumlasın) olarak işlev görecektir ve insanın antropomorfik eğilimlerini ve arzularını tatmin edecekse karmaşıklık onun bir parçası olmak zorundadır. Bu eğilimler öylesine yaygındır ki, Aristo'dan Newton'a ve belli oranda günümüze dek ulaşan organik fiziğin tümü antropomorfik bir temele sahiptir; yani insan organizması ile evren arasındaki benzerlik üzerine temellenir (8). Ve antropomorfizm insanın evreni yorumlama teşebbüsüne bir temel olarak hizmet ettiği gibi, insanın arzu ve tercihleri üzerinde de önemli bir etkide bulunmuştur. Yeni fiziğin bize gösterdiği gibi, antropomorfik Tanrı ve evren görüşü bir anlama çabası olduğu kadar olasılıkla bir seçim meselesidir de. Örneğin sanatta ve mimaride insanın simetriye olan bariz temayülünün nedeninin muhtemelen antropomorfizm olduğu ileri sürülmüştür. Bu bana en azından insanın zenginlik ve karmaşıklık niteliklerini tercih ettiği için de geçerli gibi görünüyor.

Bu makalede yer alan çalışmaların hepsi roman olduğu ve motif temelde romancının bir malzemesi olduğu için, romanın ya da belli bir tür romanın en elverişli iki tanımında karmaşıklığın merkezi bir yer tuttuğunun belirtilmesi gerekir. *Joseph Andrews* adlı romanı için yazdığı ünlü önsözde Henry Fielding'e göre – yazdığını iddia ettiği ve itibar kazandırmayı umduğu bir tür olan - komik roman:

... eylemi daha geniş çaplı ve kapsayıcı olan; daha geniş bir olay döngüsü içeren ve daha zengin bir karakter çeşitliliği sunan; ciddi epiğin tragediyadan farklı oluşu gibi komediden farklı düz yazı formunda komik bir epik şiirdir.

İki yüz yıl sonar geçmişe bakarak roman türünü bir bütün olarak tanımlayan Ian Watt şunu söyler:

Biçimsel gerçekçilik... Defoe ve Richardson'ın birebir düz anlamıyla kabul ettikleri fakat genelde roman formunda örtük olan şöylesi bir önermenin ya da temel gele- neğin öyküsel bir somutlaşmasıdır: roman insan deneyimini- nin otantik ve tam bir aktarımıdır ve bu yüzden diğer edebi formlarda olduğundan daha imalı bir dil kullanımıyla veri- len, öyküdeki karakterlerinin bireyselliği, zamanın özellikleri ve eylemlerinin yeri gibi detaylar vasıtasıyla okuyucusu- nu tatmin etmek zorundadır(9).

Watt'ın roman tanımıyla Fielding'in kendi roman türü ve onun alacağını umduğu form tanımı arasında pek az ortak nokta vardır. Zira Watt'ın açıkladığı gibi sonunda kazanan Fielding'in Klasisizm geleneği ve parlatılmış yüzeysellik değil Biçimsel Gerçekçilik geleneği oldu. Buna rağmen, pek az konuda uzlaşsalar da, her ikisi de karmaşıklıkta ısrar ederler. Çokluk ilkesi ilahi yaratımlar için olduğu kadar insan ürünleri için de geçerlidir.

Muhtemelen motifin değeri onun entelektüel ve duygusal cazibesinin bir kombinasyonu içinde özetlenebilir. Entelektüel açıdan motif, genellikle yazarın inceliğine ve karmaşıklık yeteneğine işaret ettiği için her şeyden önce okuyucunun ona olan saygısını artırır. Bu artan saygı bence okurun çalışmayla ilgili izleniminin ayrılmaz bir parçası olur. Onu kabul etmek istemeyebiliriz –ve itiraf edelim ki herkes böyle hissetmeyebilir- ancak pek çoğumuz için örneğin Shakespeare'in dehası karşısında duyduğumuz hayranlık bu dehanın her tezahüründe artan bir saygıya dönüşür. Tragedyaların maymunların o bitmez tükenmez gruplaşmalarından doğduğunu keşfetmenin onlara olan saygımızı ve takdirimizi belli oranda azaltacağını iddia etmeye hazırım. Aslında bir tür olarak kendimize aşığızdır ve en azından bazılarımızın yapabildiği şey karşısında korkuyla karışık bir saygı duyarız. "Bunu içimizden biri mi yaptı?" diye merak ederiz. Ve içimizden birinin yapmış olması onu daha da fazla severiz. Yapılan kadar onun ima ettiği şeyi de severiz.

İkinci ve muhtemelen daha temel olan, incelik ve karmaşıklığın bizzat kendilerinin halihazırda tartışılan nedenlerden dolayı edebiyat sevgisinin ve takdirinin zengin kaynakları olmasıdır. Üçüncü olarak motif, sahip olabileceğimiz analitik ilgiye, bir tekniğin keşfinden ve onun hem kendi başına hem de bir çarkın dişlisi olarak işleyişinden aldığımız zevke hitap eder. Herhangi bir çalışmanın uyandırmayı amaçladığı duy-

gusal etki ya da etkilerin önemli olduğunu varsayarak bu etkilerin çeşitli düzlemlerde güçlendirilmesi, özellikle bir parça vasıtasıyla genel etkinin zenginleştirilmesi okuma deneyimine derinlik ve genişlik katabilir. Edebi bir araç değil eleştirel bir yaklaşımın parçası olarak motif hakkında son bir söz; Burada özetlemeye çalıştığım kurguya yaklaşım biçimi bana öyle geliyor ki, bağlantısız eleştiri okullarını bir çatı altında bir araya getirmek gibi sıra dışı fakat faydalı bir işlev görür. Dil, teknik ve metnin kendisi üzerinde yoğunlaşan bu yöntem belki temelde "Yeni Eleştiri" olarak adlandırılan şeydir. Fakat bu yöntem yazarın niyetlerini ve farkındalığını, daha da önemlisi motifin çağdaş okuyucu için anlamını ve onun belli bir çalışmayı ilk defa okuyanlar üzerindeki olası etkilerini incelediği oranda biyografik ve tarihsel çözümlemenin bereketli meyvelerinden faydalanmış olur.

* Arş. Gör. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, e-posta: fundaozsener@hotmail.com

NOTLAR

1. "Fiction and the 'Matrix of Analogy,'" Kenyon Review, XI (1949), 539-60.
2. *The Fields of Light: An Experiment in Critical Reading* (New York: Oxford University Press, 1962). See particularly pp. 13, 14, 52-56, 103-17, 124-26, 148-50, 157-59, 161-63.
3. Karl Beckson and Arthur Ganz, *A Reader's Guide to Literary Terms* (New York: The Noonday Press, 1960), p. 129.
4. William Freedman, "A Look at Dreiser as Artist: The Motif of Circularity in *Sister Carrie*," *Modern Fiction Studies*, VIII (1962), 384-92.
5. Robert J. Griffin and William Freedman, "Machines and Animals: Pervasive Motifs in *The Grapes of Wrath*," *JEGP*, LXII (1963), 569-80.
6. Freedman, "Techniques of Isolation in *The Sound and the Fury*," *Mississippi Quarterly*, XV (1961), 21-26.
7. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (rev. ed.; New York: Vintage Books, 1957), pp. 22-23.
8. *Bilim Felsefesi* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, Inc., 1957, p. 119) adlı çalışmada Philipp Frank "Aristocu fiziğinin yaptığı gibi, Newton'un da gezegensel devinimleri insan davranışlarına benzeterek açıkladığına işaret eder." Aynı şekilde Auguste Comte Pozitif Felsefe'nin III. Kitabının birinci bölümünde (trans. Harriett Martineau [London: George Bell & Sons, Ltd., 1896]), "tüm teolojik ve metafizik felsefenin ruhunun bütün fenomenleri sadece doğrudan bilinç vasıtasıyla bilinen yaşam fenomeni gibi kavramaya bağlı olduğunu" belirtir."
9. *The Rise of the Novel* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1959), p. 32.

Sıradaki Oyun

Rasim ÖZGÜR

Özet

Anahtar kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Rasyonalizm, Pozitivizm, Yabancılaşma.

Bu makale iç içe geçmiş bir dönemde belirginleşen modernizm ve postmodernizmin felsefi temellerine değinerek plastik sanatlardaki yaratıcılığını tartışır.

Summary

Keywords: Modernism, Postmodernism, Rasyonalizm, Pozitivizm, Alienation.

This article discusses the precarious creative potentialities of modernism and postmodernism as they overlap and are juxtaposed on both practical and theoretical level, by touching upon their philosophical foundations.

Giriş

Biçimsel yönüyle belirginleşen bazı deneyimlerin kavram kapsamında yorumlanması dil yetisiyle kaygan bir zemine sürüldükçe, modern, postmodern dönemlerindeki sanat, bilim ve felsefi alanlara yayılan tartışmalar da tutarsızlığını ancak bu kayganlığın sayesinde sürdürecektir. Gittikçe derinleşen bu sürtüşme odağında Modernizm; Rasyonalizm, Pozitivizm ve Empirizm gibi hareketlerle gelen Materyalizmin bir ürünü olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla gelenek ve ruhsallığı silip süpüren tehlikeli bir dinamğin sorgulanması da Postmodernizmin doğuşunu belirler.

Çaresizliğin Çare Arayışı

Görünüşte bu yorumlar, sanat ve sanat dışına taşınan yanlarıyla oldukça geniş ve tarihsel anlamda modernizmin içinde ve hatta onun sayesinde kuyruğuna saldıran bir yılan gibi devinerek, Umberto Eco'nun da ifade ettiği gibi; yeniden bir orta çağı anımsatacak kadar sinsi ve ürktücüdür. İçgüdü, din ve milli duyguların tetiklendiği bu dönemde, özü belirsiz, amorf bir kitlenin içinde nefsine düşkün, dengesi bozuk, hiç durmadan her şeyi tüketen insan, düşlerinin peşinde, şakasız bir oyuna dalmış, alabildiğine küçük ve yüce, gerçeklerle yüzleştikçe inancından arınır. Ezelden beri hep bu oyun ve bu sahnede, çılgınca taptığı tanrıların eşliğinden uzak ve evrende yalnız, aklında çocukluktan kalan, ateş böcekleri ve yıldızlar, olağanüstü ve sıradan, her şeyin içi boşalmış, süratle yadsınan bir zaman diliminde belleği boş ve her gün, her gece binlerce yüzün, belirdiği gibi silinir görüntüsü.

Sınırsız olasılıklar içinde zaman, dünü bugüne, bu günü yarına bağlarken, satıhta kalan her şeyin sıradanlığıyla yan yana. Güdümsüz ve kendiliğinden bilinçaltının derinliklerinde, propaganda, vaaz ve reklam araçlarının arasında, vitrinler ve gece hayatının imajı cazip bir ikram gibi sunulurken, yaşam derdi ve güç dengeleri sanıldığı kadar esnek değil. Bu şartlarda bir bir dirençle boğuşan her nesil, gerçekliği işgal eden yeni bir sahneyle yüzleşir ve yaşamın sınırsız şeridinden kesitler, neyin nereden geldiğini belirtse de düşünce bazında bu yüzleşme, farklı zeminlere kayan bir fay kırılması gibi tanımlandıkça değişir. Değişimi gerekli kılan bu sistemin içinde varoluşun değişmez koşulu yeni bir oyundur sanki. Fazıl İskender'in deyimiyile; "Bir çocuğun oyunu erken anlaması, bu çocuğun oyunu geç anlaması kadar korkunç ve acı. Bu da hayatın korkunç bir oyunu" ve çocukluğunu yaşayamayan toplumlar, çocuksu bir duygusallıkla bağlanır hayata. Dini inançlara yönlendirilen bu duygular, bilimsel bir dünya görüşüne dayanmasa da, etkisi sürdükçe geleneğe dönüşen kültürel gerçekliği oluşturmuştur tarih boyunca.

Kısır Döngü İçerisinde Sanat

Bilgi çağında bu kültürel miras, etnik ve dini temelin den bağımsız plastik özellikleriyle estetik alanda yeniden yorumlanır. Soyut sanatla evrimini tamamlayan Modernizmin yaratıcılığında bu yorumlama, geleneklerle zıtlaşmanın duraklamasıyla yeni bir anlayış olarak, disiplinler arası sanat aracılığıyla, içeriğin yeni den öne geçmesini sağlar. Modernizmin saflarında