

8. Antonin ARTAUD'dan aktaran Eric BENTLEY, (ed.), age., 56 s.
9. Jacques DERRIDA, « La parole soufflée », *L'écriture et la différence*, Paris : Editions du Seuil, 1967.
10. Bakınız Evelyne GROSSMAN, « Le théâtre de la cruauté de Samuel Beckett » in *Les théâtres de la Cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, Camille DUMOULE, Ed., Paris : Editions Desjonquères, 2000, 192 s
11. See *Invectives. Quand le corps reprend la parole*, Didier GIRARD, Jonathan POLLOCK, (eds.), Presses Universitaires de Perpignan, 2006, 14 s.
12. Gonococcus idrara çıktığında yanma hissi ile kendini gösterir ve cinsel yoldan bulaşan belsoğukluğuna neden olan bir bakteridir. Spirochaete frengi hastalığına neden olan etmeni içeren çubuk şeklinde bir grup bakteriye verilen addır.
13. “Il prend l'attitude de Lucky, ployant sous le poids de ses bagages”; “Vladimir avance, recule, toujours ployé”, Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Editions de Minuit, 1952, 102-3 s.
14. Samuel BECKETT quoted in Rosemary POUNTNEY, *Theatre of Shadows. Samuel Beckett's Drama 1956-1976*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1988, 4 s.
15. Antonin ARTAUD'dan aktaran Eric BENTLEY, (ed.), age., 56-7 s.
16. Samuel BECKETT, *L'Innommable*, Paris : Editions de Minuit, 1953, 172 s.
17. “Tels reçus, par l'oreille, ou hurlés dans l'anus, à travers un cornet, tels je les redonnerai, les mots, par la bouche, dans toute leur pureté, et dans le même ordre, autant que possible”, *L'Innommable*, 104 s.
- *1* **Çevirenin Notu** : Godot'yu beklerken'in Uğur Ün, Tank Günersel çevirisinde “hayvan, eşek” olan bu bölümde Estragon Vladimir' e hakaret ederken, aslında gonococcus ve spirochaete adlı iki bakterinin ismini kullanır.
- *2* **Çevirenin Notu**: İngilizce argoda, yapılan bir işin kötü ya da yetersiz olduğunu vurgulamak için kullanılan ve Türkçe argoda “boktan” kelimesiyle karşılayabileceğimiz « crap » kelimesi karakterin ismi olan Krapp ile aynı şekilde telaffuz edilir.

Çağdaş Sanatın Kaynağı

Ahmet Feyzi KORUR

Özet

Anahtar kelimeler: : Çağdaş sanat, temsil, anlatım, sanat kurumu, günlük yaşam.

Bu makale çağdaş sanat çalışmalarının değerlendirilmesinde önemli bir sorun olarak karşımıza çıkan temsil meselesini, geleneksel sanattaki gerçeklik/yanılsama ilişkisi ve 1960'larda ortaya çıkan sanatsal ve felsefi yaklaşımlar bağlamında tartışır.

Summary

Keywords: Contemporary art, representation, narration, institution of art, everyday.

This article deals with the issue of representation that emerges as an important problematic in the appreciation of contemporary works of art, within the context of the reality/illusion relationship in traditional art and the artistic and philosophical ideas that emerged during sixties.

Giriş:

1990'ların sonunda Amerika Birleşik Devletleri Ohio Devlet Üniversitesi Sanat Eğitimi Bölümünde doktora yaparken bir yandan da kaldığı ve çalıştığı pansiyonda (Youth Hostel) küçük bir odada resim çalışmalarını sürdürüyordu. Doktorasının teorik bir alanda olması ona resimlerini herhangi bir ders kapsamında değil kendi arzuladığı doğrultuda devam ettirme olanağı sağlıyordu. Bu da istediği bir şeydi doğrusu.

Odada bir metal yatak, bir tabure ve içinde kurumuş çiçeklerin olduğu örme bir sepetten başka bir şey yoktu. Yerleştikten birkaç ay sonra, çalışacak konu ararken üzerinde yattığı ve pek de düzenli olmayan yatağın resmini yapmaya karar verdi. Ancak resme başladıktan kısa bir süre sonra yanlış bir işe kalkıştığını anlamıştı, çünkü yavaş çalışan bir insan olarak sahip olduğu tek yatağı kullanamaz olmuştu. Yine de vazgeçmeden aylarca resme devam etti.

Ertesi yıl doktora programında bir dersin dönem sonu değerlendirmesinin parçası olarak kavramsal bir ödev verildi. İşlenmesi istenen tema “Bir” idi ve çalışmayı oluşturmakta tamamen serbest bırakılmışlardı. Dersin hocası kavramsal sanata büyük bir ilgisi ve eğilimi olan biriydi. Kavramlardan bahsederken neredeyse gözlerinin yaşaracağını düşünürdü. Oysa o, çalışmalarında eski ustalara öykündüğünden kavramsal sanata pek yakınlık duymuyordu. Kavramsal sanatın çıkışı ve kapsamı hakkında derinle-

mesine bir bilgisi yoktu ancak resimlerini ince ince işleyerek, uzun vadede oluşturan birisi olarak kavramlara, söze yaslananları temelde yetersiz, yeteneksiz ve samimiyetsiz buluyordu. Ayrıca günümüzde resim yapmanın kendisinin modası geçmiş bir şey olarak algılandığını ve çağdaş sanat hiyerarşisinde videonun, kavramsal çalışmaların ve yerleştirme sanatının gerisinde yer aldığını düşünüyordu. Genel hissiyatının oldukça olumsuz olduğu bir gerçektir.

Bir başına yaşadığı Amerika'da kaldığı bir odada **bir** yatak resmi yapan **biri** olarak teması **bir** olan **bir** çalışmanın nasıl olması gerektiğini fark etmesi çok sürmedi. Değerlendirmeye yatağını, yatağın resmini ve fotoğrafını götürcekti. Sabahın erken saatlerinde onu kampusten sırtında geçirip, resimdeki haliyle sınıfta tekrar kurmak zor oldu. Çektiği zahmete karşılık değerlendirme uzun sürmedi. Dersin hocası baktı ama pek bir şey söylemedi. Yine de projeyi gerçekleştirmiş olmak ve dersten geçmek onun için yeterli bir başarıydı.

Daha sonra Tracy Emin adlı bir İngiliz sanatçının da aynı yıllarda kendi yatağını bir galeride sergilediğini ve bu çalışmanın büyük ses getirdiğini öğrendi. Daha sonra 1960'lı yıllarda Robert Rauschenberg adlı meşhur Amerikalı Pop sanatçının boya sürülü yatağından ve Claus Oldenberg'in kendinden perspektifli yatak yerleştirmesinden, kavramsal sanatın öncülerinden Joshep Koshut adlı bir Amerikalı sanatçının onun projesine benzer bir yerleş-



Resim 1: Ahmet Feyzi Korur, Yatak, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1998

tırma yaptığından haberdar oldu. Koshut'un yerleştirilmesi bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımından oluşuyordu. Rauschenberg üzerinde boya izleri olan bir yatağı sergilemişti. Oldenberg yatağı kendinden perspektifli tasarlamıştı ve çalışma bir oda içi yerleştirmesinin parçasıydı. Gerçekliğin bir parçasını barındırmanın yanında bu üç çalışmanın bir ortak yönü de kavramsal, minimal ve pop sanatın çıkış yılları olan 1960'larda yapılmış olmalarıydı.

Toplumsal İletişimin Bir Parçası Olarak Nesne(l) Sanat:

Her ne kadar yukarıda bahsi geçen doktora öğrencisi ile Tracy Emin sanatsal yönelim, kavrayış ve yöntem açısından farklı görünseler de, kendi özel dünyalarını, yaşam ortamlarını ve sıradan nesnelere çalışmalarına konu etmelerinin içinde yaşadıklarını döneme özgü ortak bir duyarlılığa işaret edip etmediği araştırmaya değer. Ancak tanınmış birisi olması dışında Emin ile aralarındaki temel fark Emin'in gerçekliğin bir parçasını – ki bu bir nesne, yazı, fotoğraf karesi, video görüntüsü veya ses olabilir - her hangi bir dönüşüme tabi tutmadan olduğu gibi sergilemesidir. Yaptığı şey, Duchamp'ın izinden giderek, gerçek nesnenin yer aldığı bağlamı değiştirmektir. Bu da günlük bağlamında işlevsel olan "gerçek" nesneyi steril bir ortama, diğer tüm işlevlerinden arındığı "sanat" ortamına nakletmekten ibarettir. Her ne kadar nakletme işlemini planlayan yönlendiren ve düzenleyen sanatçı olsa da, temelde dönüştürücü sanatçı değil ortamdır. Günlük nesneye sıra dışı niteliğini veren herhangi bir özsel, algısal hususiyet değil - hatta içinde yer aldığı uzamın kendine ait her hangi bir özel niteliği bile değil - ancak kurumsal sembolik atmosfer ve güçtür. Bu



Resim 2: Tracy Emin, My Bed (Yatağım), 1999, Karışık Teknik

gücün kaynaklandığı mekanizma okulları, galerileri, müzeleri, küratörleri ve kuramcılarıyla gerçek kurum ve kişilerden oluşur. Bu sembolik temsil ve atfetme gücü, bir zamanlar sanat eserlerinin kendi başlarına sahip oldukları varsayılan temsil gücünün yerini almış gibidir.

Donald Kuspit kavramsal sanatın genelinde sanatın çağdaş yaşamı temsil etme gücü kalmadığının ilanı olduğunu yazar(1). Kosuth'un "Tek ve Üç Sandalye" aldı yerleştirmesindeki gerçek sandalye (zihinsel temsil), sandalyenin fotografik temsili ve kavramsal temsili hep birlikte sadece sandalyenin gerçeğini değil aynı zamanda aynı nesnenin temsilleri olarak birbirlerini de es geçerler. O halde temsil mümkün değildir. Hegel de Romantik sanatla birlikte sanatın artık Tin'in tekâmülünün en uygun taşıyıcısı ve temsil aracı olmayı bıraktığını ve bu işlevi düz yazının, düşüncenin yani felsefenin yüklediğini yazmıştır. Felsefeye öykünen kavramsal sanatla birlikte sanat (bir nesne olarak sanat yapıtı da dâhil) temsil nesnesini ve olasılığını tümüyle kaybederek geleneksel sanat nesnesinin - eski deyişle eserin - de içinde yer aldığı fenomenal dünyayı kendi gerçeğiyle, nesne oluşuyla baş başa bırakır. Bir taraftan modernizmin ve onun yüksek sanat, ya da "sanat sanat içindir" anlayışın yol açtığı iddia edilen sanat ile yaşam arasındaki ayrımı/ uçurumu kapatma iddiasında bulunurken, sanatta somutlaşan içerik-biçim ilişkisi açısından fenomenal dünya ile bağlantısını koparır. Kendi bağlamında, yani ait olduğu fenomenal dünya içinde gizeme ve bilinmezliğe sahip sıradan nesne, sanatın tecrit edici ortamında ve sanatçının entelektüel manipülasyonu sonucu bütün gizemini yitirir. Sanat ile yaşam arasındaki uçurumu kapama girişimi sanatı ve dünyayı bir kez

daha bir araya gelmemek üzere ayırır. Sanat ile gerçeklik arasındaki ayrımı belirsizleştirmek, olduğu gibi sanata giren gerçekliği sanat yapmaktan çok sanatı nesneleştirir(2). Sanat uçucu bir öz olarak buharlaşmış ve elde insani anlamını ve önemini kaybetmiş nesne kalmıştır.

Böylece, geleneksel sanatta ve Kandinsky, Rothko ve Pollock gibi modern sanatçıların çalışmaları



Resim 3: Joseph Kosuth, One & three Chairs (Bir ve Üç Sandalye), 1965, Centre Pompidou

rında somutlaşan elle tutulamaz, bilinemez, ruhani ve aşkın olan (duygular, düşler, bilinçaltı) sanattan atılır. Baudrillard'a göre bu sanıldığı gibi aksine gerçeğin değil, yanılmanın, görünüşlerin radikal yanılmasının kayıdır ve daha tehlikelidir(3). Dünya gerçekliğe çökmüştür ve "gölgesiz ve yorumsuz" hiç olmadığı kadar, dayanılamayacak kadar gerçektir(4). Tüm dünya "devasa bir hazır-şey" olmuştur. "Gerçeklik aşılabilir ancak aynı zamanda artık yoktur. Yoktur çünkü artık başka bir şeyle değiştirilemez". Nitekim, çağdaş sanat bir tarafıyla bu (nesnel, sosyal, ekonomik ve ideolojik) gerçekliğe düşer, onu kaçınılmaz aşkarlık olarak vurgular, daha doğrusu ona teslim olurken bir tarafıyla da onu yadsıma üzerine temellenir. Magritte resmiyle "bu bir pipo değil" derken, Duchamp da pisuarıyla "bu bir dünya değil" der. Bu çift taraflı ve eşzamanlı yadsıma - yanılma ve gerçekliğin ve aralarındaki diyalektik ilişkinin reddi – sanatın var oluş zemini ortadan kaldırır ve onu zihinsel veya estetik müdahalenin, dilsel bir oyunun alanı haline getirir. Kuspit'e göre maddesel olmayan bir içeriği malzemede somutlaştır(a)mayan sözde-sanatçı yapısalci yaklaşımla işini kurar, bozar (deconstructi-on) ve yeniden kurar:

Sanatçı dilsel olarak verili olanın kurnaz bir

manipülatörü ve izleyici de her zaman anında anlaşılabilir olmayan, karmaşık, bazen beklenmedik - örneğin romantik - bir sanat deneyimi yaşayan bir kimse olmaktan ziyade, eğitilmiş bir okuyucudur.

Tarihi ve anlamıyla ilgili ne kadar çok şey bilirse bilsin sanata önyargısız, ancak büyük bir beklenti duygusuyla yaklaşan romantik insanın tersine, eğitilmiş izleyici peşinen ne bekleyeceğini bilir ve metinsel unsurları kaynaklarına doğru izleyerek ve onların konusal - "klasik" kolektif - bağlamlarını ustaca yeniden kurarak sanatı lime eder.

Böylesi bir analiz eleştirel olmayan bir yüzeyde kalır, zira kolektif konusal bağlamın önemini analiz etmek şöyle dursun onu insanı önem ve değerini bir alanı ve ifadeyi olarak gündeme bile getirmez. Sherrie Levine'in 1982 "Bildirisinde" yer alan Barthes'ın deyişiyle sanat " çok çeşitli kültür merkezlerinden yapılan alıntılar dokusu...hiç birisi özgün olmayan çeşitli yazıların karışık çarpıştığı çok boyutlu bir alandır".

Levine'in "Bildirisinin" kendisi, söylendiği gibi, "onun aşırma stratejisini" tekrarlayan alıntılar dokusundan başka bir şey değildir, çünkü tümüyle kavramsal oluşuyla daha da bir postmodern sanat eseri örneği olduğunu gösteren "Roland Barthes'ın sıklıkla alıntılanan cümlelerini kullanır". Sözde eleştirmen-analizci-yorumcunun işi alıntılarının kaynaklarını bulmak ve aralarındaki ilişkinin ironisini ve karmaşık çeşitliliğini kutlamaktır(5).

Bu yaklaşım maddeci kapitalist dünya düzeninin kendisini kaçınılmaz ve değişmez bir kader olarak tesis ettiği günümüz ortamıyla doğrudan bağlantılıdır ve çağdaş olanın doğasını oluşturur. Sanat insanın ruhsal dünyasını, dünyadaki bireysel macerasını, duygularını, imgelemine dışlaştıran, yansıtan, anlatan, temsil eden, aktaran bir şey olmaktan çıkmış, kuralları taraflar (izleyici, sanatçı, eleştirmen vb.) tarafından kodlanmış bir oyuna, toplumsal konuşmanın bir parçasına indirgenmiştir. Sanatı siyasetten, haber bültenlerinden, ideolojiden, felsefeden, kültürden, günlük olandan ayıran temel bir özellik kalmamıştır, yani somut ve tikel bir form olarak buharlaşmıştır. Her şey sanat olurken sanat tümüyle ortadan kalkmıştır.

Baudrillard'a göre böylesi bir ortamda nesnesini ortadan kaldırmak da dâhil sanat adına yapılan her jest doğası gereği estetik bir karakter gösterecek ve amacına nesneyi işlevsiz kılarak ulaşacaktır. Bu modernizmin postmodernler tarafından eleştirilen

“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, kaygularının 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