

EDEBİ ESERİN OLUŞUM VE ANLAMA SÜRECİNİ ETKİLEYEN BİR ÖGE OLARAK ESTETİK BİLGİ

*Alpay Doğan YILDIZ**

ÖZET

Genel anlamda güzel hakkındaki bilgi olan estetik, daha dar anlamda güzelliğin sanatçı tarafından oluşturulan özel bir yapıdaki görünüşü olan sanat eseri ile ilişkisi üzerinde duran bilgi alanıdır. Bir sanat eseri olan edebi eserin oluşumunda da farklı kabullerden kaynaklanan farklı güzellik anlayışları vardır. Bir sanat eserini anlayıp değerlendirmede eserin gerisindeki güzellik anlayışını bilmenin rolü inkâr edilemez. Bu yazıda daha çok edebi eser çerçevesinde kalarak sanat eserinin oluşum ve değerlendirme sürecinde estetik bilginin yeri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Estetik, sanat eseri, edebi metin, edebi eleştiri.

ESTHETIC KNOWLEDGE WHICH AFFECTS THE FORMATION AND THE UNDERSTANDING PROCESS OF THE LITERARY WORK

ABSTRACT

Esthetic, which is the knowledge about the beauty in general, is a speafically a set of knowledge based upon the relation between the beauty and the art work that can be acknowledged as an appearence of a special kind formed by the artist. The literary art, which is a piece of art by itself, has its own different beauty concepts stemming from diverse apprehension. Therefore with the prospect of assessment and comprehension of the literary work, the role by the help of which we can see the underlying beauty of the art cannot be ignored. In this piece of writing, the importance of esthetic knowledge in the process of assesment and formation of

* Yrd. Doç. Dr., Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi,
adogan55@hotmail.com

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

the piece of art will be dwelt on while staying more focused the frame of literary art.

Key words: Esthetic, art work, literary tex, literary criticism.

Nasıl bazı insan davranışlarını, toplumsal olayları doğru anlamak ve yorumlamak için o insan ve toplum hakkında bazı ön bilgilere sahip olmak gerekiyorsa kimi sanat eserlerini, dolayısıyla edebi eseri de doğru anlayıp yorumlamak için eserin oluşumunda etkili olan belli kabuller hakkında ön bilgiye sahip olmak gerekir.

Bir sanat eserini, bir edebi eseri ortaya koyan sanatçının gerek bireysel gerekse dönemin genel kabulleri, doğruları, ilkeleri hakkında hiçbir ön bilgiye sahip olmadan eser hakkında söz söylendiğinde eseri çok yüzeysel bir bakışla tanımlayan ve esas anlamından çok uzak tespitlere varılabilir. Her şeyde olduğu gibi, edebi eser denilen oluşumu da anlayabilmek, hakkında hüküm verebilmek için bazı önbilgilere ihtiyaç vardır ki çoğu zaman farkında olunmasa ve adı konmasa bile bu genel bilgiler aslında *estetik* denilen bilgi alanından gelir.

Genel anlamda, güzelliği kendisine konu olarak aldığı, güzellik üzerinde düşündüğünü ve onun ne olduğunu araştırdığını¹ söyleyebileceğimiz estetiğin daha dar anlamda, güzelliğin temelinde bir duygu ya da düşüncenin bulunduğu özel bir yapıdaki görüntüsü, ifadesi olan sanat eseri² ve onun oluşturulması, algılanması, değerlendirilmesi üzerinde durduğu söylenebilir. Bu anlamda estetik, güzeli meydana getiren insanın onun ne olup ne olmadığını, kendisi için önemini kavrama kaygısından doğmuştur.³ Estetik bilgi bu kavrama ve değerlendirme sürecine katılan bazı temel elemanlar üzerinde yoğunlaşır.

Her estetik fenomenin zorunlu olarak ‘bir estetik tavır alma, bir estetik algılama varlığı olarak estetik fenomenin bütünlüğüne, estetik varlığa katılan’ *süje* ile ilişkili olduğunu belirten İsmail Tunalı, süjenin karşısında yer alan ve onun kendisine yönelip ilgi kurduğu varlığın ise *estetik obje* terimiyle adlandırıldığını belirtir. Yine her

¹ İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s.15.

² Reel dünyanın içinde reel bir varlık olarak bilgi objesi konumundaki sanat eseri bir objektivation’dur. Yani var olan bir şeyin obje haline gelmesi değil, olmayan bir şeyin ortaya konuşudur. İsmail Tunalı, a.g.e. s.58-59.

³ Afşar Timuçin, **Estetik**, BDS Yayınları 1993, s.21.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

estetik olayın belli bir *estetik değeri* ortaya koymaya yönelik olduğunu ifade eden Tunalı, *bu estetik değer ya da güzel*'in de estetik fenomenin diğer bir elemanı olduğunu söyler. Estetik fenomen bir "süje-obje" ilgisi olarak ve bu ilginin bir yargı halinde objektivleştiği düşünüldüğünde fenomenin yapısında bulunan son eleman, yani *estetik yargı* da ortaya çıkar.⁴

" 'güzel' kavramının araştırılmasına dayanan uçsuz bucaksız bir alan"⁵ kendisine konu olarak seçen estetiği ayrıntılı olarak ele alan çalışmaların temelinde bu dört eleman (*estetik süje, estetik obje, estetik değer, estetik yargı*) etrafında sistematize edildiği görülür. Tunalı da estetik teorileri bu elemanlar etrafında gruplandırılır:

Sanat yapıtı ya da doğa parçası gibi güzel denilen bir estetik varlıkla estetik ilgi içerisinde bulunan; onu algılayan, ondan hoşlanan ya da haz duyan *estetik süje* ve bu süjenin *estetik objeyi* kavrarken, ondan *haz duyarken* estetik obje karşısında aldığı *tavır* üzerinde yoğunlaşan "*subjektivist-psikolojik estetik*" süjeyi çözümlmeye, anlamaya çalışır.

Estetik fenomenin ikinci elemanı olan estetik objenin, dar anlamda *sanat yapıtının ne olduğu* temel sorusunu konu edinen estetik *objektivist estetik*, üçüncü elemanı olan ve genellikle güzel, yüce trajik ya da komik olarak adlandırılan estetik değer'i kendisine konu edinen estetik ise *axiolojik estetik*dir. 'Estetik gerçekliğin son yapıcı ögesi olan estetik yargı' ile uğraşan estetik sahası ise *lojik estetik*dir⁶

Bilindiği gibi edebiyat, malzemesi dil olan bir sanattır. Bu sanatın ürünleri olan edebî eserler edebî tür denilen yapılar içerisinde dilin daha özel kullanılmasıyla vücut bulurlar. Edebî eserler güzelin dil aracılığıyla oluşturulan görünümleridir. Edebiyat çalışmaları "*edebiyat teorisi, edebiyat eleştirisi ve edebiyat tarihi*" esasında teşekkül etse de⁷ aslında onun esas malzemesi edebî eserlerdir. Genelde edebiyat, özelde edebiyat eseri hakkında dile getirilen sistemli düşünceler ve bilgiler bütünü şeklinde tanımlanabilecek olan edebiyat teorisi, edebî eseri ortaya koyma sürecini etkilediği, ona yön verdiği kadar edebî eseri tanımlama ve değerlendirme süreci olan edebî eleştiri sürecini de etkiler, bu sürece yön verir. Edebiyat tarihinden beklenen ise "*Edebiyat vakıalarını zaman çerçevesi içinde olduğu gibi sıralamak, birbiriyle olan münasebetlerini ve dışardan*

⁴ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s.18-21.

⁵ Afsar Timuçin, *a.g.e.*, s.35.

⁶ İsmail Tunalı, *a.g.e.*, s. 23,47,131,247.

⁷ R. Wellek, A. Warren, *Edebiyat Biliminin Temelleri* (Çev. Ahmet Edip Uysal) KTBY Ankara 1983, s. 45-46.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

gelen tesirleri tayin etmek, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırmak, hülâsa her türlü vesikanın hakkını vererek bir devrin edebî çehresini tespite çalışmak"tır.⁸

Gerek edebiyat teorisi edebî eserler etrafında düşünce üretirken, gerek edebiyat eleştirisi edebî eseri tanımlayıp değerlendirirken, gerekse edebiyat tarihi 'bir devrin edebî çehresini tespite' çalışırken belli güzellik anlayışı ya da anlayışlarına göre hareket ederler. "Her çağ, doğruyu ve iyiyi olduğu gibi güzeli de kendi bakış açılarına göre belirler."⁹ Bu nedenle, belli bir dönemde bir edebî eserin nasıl olmasına, anlaşılmasına, değerlendirilmesine dair düşünceler de zaman içerisinde değişen güzellik anlayışları paralelinde değişmiş ve değişecektir.*

⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988, s. IX.

⁹ Afşar Timuçin, **a.g.e.** s.32.

* Bilge Ercilasun, edebiyat eleştirisinin Batı'daki kronolojik gelişimini "klâsik, neoklâsik, romantik ve modern" olarak dört grupta ele alır:

Eski Yunan ve Roma devirlerini kapsayan *klâsik tenkit*, "taklit" ilkesinden hareket eder. Eflatun'a göre bu dünyada gördüklerimiz idealar dünyasının birer yansıması olduğundan duygularla algıladığımız bu dünyayı taklit eden sanat eseriyle ideal gerçekliğe ulaşamayız. Sanata "katharsis" işlevini yükleyen Aristo içinse gerçeklik duygularımızla algıladığımız dünyadır ve taklit edilecek de odur. Sanatçı tarihinin yaptığı gibi sadece olanı değil, olabilir olanı da anlatacaktır. Aristo'nun tenkit anlayışı Romalılarca da benimsenir.

Neoklâsik tenkit, klâsik tenkidin prensiplerinden yola çıkar ve Ortaçağ, Rönesans, 17. yy. ve kısmen 18.yy'da kabul görür. Bu tenkit anlayışında da yine tabiatın taklidi ilkesi esastır. Ancak kimileri bu taklidi "konuları hayattan olmak, alelâde realiteye sadık kalmak, harikulâde ve tabiat üstü olaylardan bahsetmemek" şeklinde, kimileri "tipik, evrensel, her yerde anlaşılacak olanı anlatmak, bayağının eserlerde işlenmesine müsaade etmemek" şeklinde yorumlar. Evrensel olan ideal olana götürecektir. İdeal olan ise tabiatı taklitle değil, tabiatın seçmek suretiyle elde edilir. Neoklâsik anlayış eseri şekil ve muhteva olarak ayırmaya, Aristo'nun sanat eserini bütün olarak kabul eden görüşünden uzaklaşmaya başlar. Dolayısıyla klâsik tenkidin tür teorileri tartışılmaya başlanır. Edebiyatta ahlakî fayda aranır.

19.yy'ın tenkit anlayışı olan *romantik tenkit*, aslında neoklâsik tenkide bir tepkidir. "Heyecanı öne çıkararak bir şiir anlayışının benimsenmesi", "tenkit tarihi" kavramının tesisi, "tenkit teorisinin zımni olarak reddi" önemli ilkeleridir. Bu dönemde rölativist, empresyonist, biyografik gibi birbirine zıt ve eksik tenkit anlayışları doğar. Tenkit sahasında büyük tartışmaların başladığı 19.yy'ın ilimcilik, tarihçilik, realizm, natüralizm, didaktizm, estetikçilik, sembolizm gibi değişik kavramları etkilerini 20. yy'a da taşır.

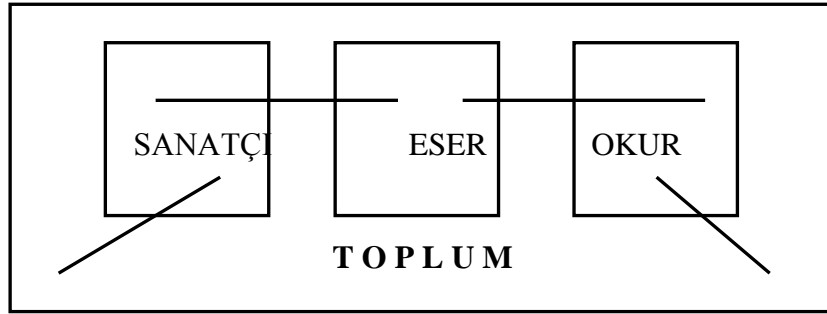
Modern tenkit 20.yy'ın tenkit anlayışdır. Yüzyılın başında empresyonistler "ilme ve doktrine değil, sezgiye dayalı" bir tenkit anlayışını benimserken Emile Faguet bilgiye dayalı, Baudelaire yaratıcı yaklaşımı öne çıkarır. Sartre ise "yazı sanatının felsefi açıklaması" üzerinde durur. "Geçmişteki eserleri incelemenin vereceği gelenek duygusu ile bu eserler arasındaki münasebetlerin yarattığı düzen duygusu"nu esere yaklaşımda temel alan Eliot 1920'lerin etkili isimlerindedir. Croce ise "münekkidi, basit bir kitap tenkitçisinden çok filozofa yakın görür ve tenkitte sezginin ehemmiyeti" üzerinde durur. *Toplumcu tenkit*, eserleri cemiyete sağladıkları

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

Edebiyat teorileri ve eleştirisi üzerine Türkçe'deki önemli çalışmalardan birini yapan Berna Moran “ ‘sanat nedir’ veya daha sınırlı olarak ‘edebiyat nedir’ sorusuna yüzyıllar boyu türlü cevaplar verilmiştir. Bunları değişik ilkelere göre tasnif etmek mümkün; tarih sırasına göre, öznelci veya nesnelci, bilgisel veya duygusal olmalarına göre vb.”¹⁰ der ve çalışmasında edebiyat teorileri ve eleştirilerini tanıtır değerlendirirken şu yaklaşımı benimsediğini ifade eder:

“Bir sanat olayında rol oynayan dört unsur vardır: Sanatçı, eser, okur ve bunların içinde bulunduğu dış dünya (toplum). Aralarındaki ilişkiler bazen şöyle bir şemayla gösterilir.



Dikkat edilirse görülür ki, sanat kuramları yukarıdaki şemada yer alan dört unsurdan birine yönelirler. Bazıları sanatı sanat yapan özellikleri, eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde bulur ve bir

faydalı tesirlere göre değerlendirir. Freudcu doktrinlerin ve psikanalitik çalışmaların gitgide yayılması sonunda ortaya çıkan *psikolojik tenkit*, zamanla müstakil bir tür olmaktan uzaklaşır ve biyografik incelemeler, romanda karakterler ve şiirler üzerinde yapılan araştırmalarda başvurulan yardımcı bir alan olur. Jung'un kolektif şuuraltı teorisinden etkilenen *efsaneci tenkit* “çeşitli ilmi metotlardan faydalanarak edebiyatı, mitolojik masallar ve temalara göre, insanların yaşamış olduğu evrensel ve zaman dışı gerçeklerin karışımı olarak” ele alır. Edebiyatın gayesini kendi içinde arayan, edebiyatın yalnız kendisine has değerlerle ölçülebileceği görüşüne dayanan *estetik tenkitçilere* göre “edebî eserin başarısı, onu meydana getiren unsurların ahenkli bir bütün sağlamasıyla ölçülür.” Ezra Pound, T.S. Eliot, I. A. Richards'ın bu anlayışları yeni *tenkitçilik*'e (new criticism) öncülük eder. 1930-1950 yılları arasında etkili olan yeni tenkitçiler “sanat eserinin sanatkârdan ayrı ve tamamen müstakil bir vakıta olduğu, tenkidin de eseri buna göre düşüp, değerlendirmesi gerektiği” düşüncesini ileri sürmüşlerdir. (Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünun Edebiyatında Tenkit*, MEB Yayinevi, İstanbul 1994, s. 16-29)

¹⁰ Berna Moran, *Edebiyat Kavramları ve Eleştiri*, Cem Yayinevi, İstanbul 1991, s.5.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

aynaya benzetir sanat eserini; insanı, hayatı, toplumu yansıtan bir aynaya. Bazı kuramcılarsa sanatçıda ararlar sanatın sırrını. Bunlara göre duyguların anlatımı (ifadesi)dir sanat. Yine başka bir takım kuramlar, dış dünyayı ve sanatçıyı değil de okuru alırlar ön plana. Bu defa sanatın özü okurda (dinleyicide, seyircide) uyandırdığı estetik zevk ve heyecanda aranır. Nihayet, sanatın özünü eserin başka şeylerle ilişkisinde değil de doğrudan doğruya eserin kendisinde arayan biçimci kuramlar var. Bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, sanat eserlerine özgü bir yapıdır.”¹¹

Moran, bu tespitlerden hareketle edebî eseri çözümleme, anlama ve değerlendirme çabasındaki eleştiri anlayışlarını ‘Dış Dünyaya ve Topluma Dönük, Sanatçıya Dönük, Esere Dönük ve Okura Dönük’ olmak üzere dört ana başlık altında ele alır.¹²

¹¹ A.g.e., s.5-6.

¹² Berna Moran’ın, “Dış Dünyaya ve Topluma Dönük, Sanatçıya Dönük, Esere Dönük ve Okura Dönük” olmak üzere dört ana başlık altında topladığı eleştiri anlayışlarının öne çıkardıkları ilkeleri yine onun çalışmasından hareketle çok genel olarak şöyle özetlenebilir:

Kendi içerisinde “Tarihsel, Sosyal, Marksist Eleştiri” biçiminde tasnif edilebilecek olan *Dış Dünyaya ve Topluma Dönük Eleştiri, yansıtma kuramından* hareket eder. “Eserle, eserin meydana geldiği ortam ya da yansıttığı gerçeklik arasındaki ilişkileri” incelemeyi esas alır.

Sanatçıya Dönük Eleştiri anlayışı genellikle, sanatın ne olduğu sorusunu cevaplarırken, sanatçının yaşantısına yönelen *anlatımcılık* kuramından destek alır. Biyografik çalışmaların önemli olduğu bu eleştiride “eseri aydınlatmak için sanatçının hayatını ve kişiliğini incelemek, sanatçının psikolojisini, kişiliğini aydınlatmak için eserlerini bir belge gibi kullanmak” esastır. Sanatçıya dönük eleştiri anlayışını 20. yüzyılda Freud’un görüşleri de etkilemiştir.

20. yüzyılda ortaya çıkan *Esere Dönük Eleştiri* anlayışı, “*Yeni Eleştiriciler, Rus Biçimcileri, Yapısalcılar*”ın görüşleri etrafında şekillenir. “Bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, dış dünya ve sanatçı ile ya da okurla olan ilişkisinde değil, eserin kendi düzeninde bulunur.” En çok İngiltere ve Amerika’da gelişen *Yeni Eleştiri* akımı, “sosyoloji, tarih veya psikoloji gibi bilimlere yaslanarak yapılan eleştirinin, sanat yönünü bir yana bırakarak edebiyattan uzaklaşmasına bir tepkidir... Kendi kendine yeterli olan edebiyat eserinin değerlendirilmesi için gerekli bütün verilen eserin kendinde var olduğundan, metnin dışına taşan ve yazınsal olmayan ölçütlere başvurulması gereksiz ve yersizdir.” 1915-1930 yılları arasında ürünlerini veren *Rus Biçimcileri* de eser merkezli olarak eleştiri yaparlar. Onlar için yazınsallığın özü alışkanlığı kırmaktır. Dolayısıyla eleştirmenin görevi metnin bunu nasıl sağladığını tespitte çalışmaktır. Alışkanlığı kırma şiirde günlük dilden sapmalar, dili alışılmamış biçimde düzenlemelerle, romanda ise öyküyü (fabula) yeniden düzenleme (syuzhet), gerçek hayatta olandan başka bir şekle sokmakla gerçekleştirilir. Edebiyat alanında 1960’lı yıllarda Fransa’da başlayan *Yapısal Eleştiri*’yi savunanlar “söylenen söze anlamını veren dil sistemi olduğuna göre eseri yorumlamak için sanatçıya değil, eserin anlamını üreten, anlamılamayı sağlayan yapıya eğilmemiz gerekir.” derler. Eser merkezli eleştirel yaklaşımlardan bir diğeri olan *Arketipçi Eleştiri*’nin amacı ise metne eğilerek “çok eski çağlardan beri insanları etkileyen, onlara derinden seslenen bir takım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmak”tır.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

Bir eserin meydana geldiği toplumu, o toplumun eserin oluşturulduğu dönemdeki kültür dünyasını bilmek eseri anlamaya çalışan kişiye yardım edecektir. Bazı durumlarda ise bu bilginin yardımı olmadan eser hakkında tutarlı yorumlar yapmak çok zor olur. Her insanın olduğu gibi her toplumun da belli kabulleri vardır. Toplumun kabulleri sanat eserinin içeriğini ve biçimini az ya da çok ama mutlaka etkileyeceğinden bu kabulleri bilmek eseri tanımlamaya ve değerlendirmeye giden yolda okura, dinleyiciye ya da seyirciye yardımcı olacaktır. Meselâ İslam toplumunda Allah'tan başka her şeyin fâni olduğu ve bu dünyanın geçici olmasına karşın ebedî bir dünyanın var olduğu inancının, tasvirin yasak oluşu ya da hoş karşılanmaması gibi temel kabullerin özellikle belli bir döneme kadar Müslüman toplumların sanatını temelden etkilediği bilinen bir gerçektir.** Yine batı medeniyetinin hayata ve dünyaya değişik

Okura dönük eleştirel yaklaşımlar olarak öne çıkan *İzlenimci* ve *Okur Merkezli* eleştiri ise *duygusal etki*, *alımlama estetiği* ve *feminist kuramların* birer uzantısıdır. *Duygusal etki kuramının* oluşturucusu I.A. Richards, sanatın bir duygu işi olduğunu savunur. Edebiyatın işlevi dilin bilgi verme, göndergesel (referential) yönünün ötesinde, duyguları azletmek ya da duygular uyandırmak için duygusal (emative) yönüyle kullanılmasıdır. Richards duygusal etkiyi yazarın değil okurun yaşantısında arar. Yine okur merkezli bir kuram olan *alımlama estetiği*, “1960’ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen” kuramların genel adıdır. Bu kuram; W.Iser, Hans-Robert Jauss ve Stanley Fish’ih görüşleri etrafında şekillenir. *Feminist eleştirinin* okur merkezli yönü, “okurun kadın olması halinde metnin farklı algılanacağı ilkesinden çıkar yola.”

Berna Moran, okur merkezli kuramların –özetlemeye çalışılan- görüşlerini verdikten sonra okura dönük eleştiriler olan *izlenimci* ve *okur merkezli* eleştirileri tanıtır: 19. yüzyılın ilk yarısında beliren *İzlenimci Eleştiri*, kendisinden önceki okuralı, bilimsel, nesnel eleştiriye bir tepkidir. Anatole France’nin “nesnel sanat olmadığı gibi nesnel eleştiri de yoktur” sözü bu eleştirel anlayışı açıklar niteliktedir. *Okur merkezli* eleştiri ise *alımlama estetiği kuramı*’nın ilkelerinin eser üzerinde uygulanmaya çalışılmasıdır.

Roman Selden ise eleştirel yaklaşımları

Marksist

Romantik Biçimci (Formalist)

Okur Eleştirisi

Yapısalcı (Structuralist)

biçiminde bir şema ile gruplandırır ve bu şemadaki yaklaşımların genel niteliklerini şöyle belirtir:

“Romantik teoriler yazarın düşünce dünyasına ve hayatına vurgu yaparken okur merkezli eleştiri okurun tecrübelerini esas alır. Biçimci teoriler ise metnin kendine has ayırıcı özellikleri üzerinde yoğunlaşır. Marksist eleştiri metnin tarihsel ve sosyal bağlamını öne çıkarır. Yapısalcı yaklaşımlara gelince, bunlar dikkatlerini dile (iletişimde kod’a) çevirirler.” (Raman Selden, **A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory**, Liverpool 1988, s.8)

** Beşir Ayvazoğlu, İslâm sanatlarının estetiği üzerine düşünen ve bu konuda Türkçe’de önemli çalışmalara imza atan isimlerin başında gelir. Ayvazoğlu’na göre İslâm’ın tasvire, heykelticiliğe, şaire bakışı Müslüman sanatçının faaliyetini etkilemiş ve Müslüman sanatçıyı *nonfigüratif’e* yöneltmiştir. Eldeki veriler “Müslüman

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

dönemlerde verdiği farklı anlamlar onun sanatını da etkilemiştir. Eflatun'un mağara eğretilmesiyle örneklediği, gözlerimizle gördüklerimizi gerçek nesnelere kabul etmeyen ve dolayısıyla tabiatı taklidi hoş görmeyen bir gerçeklik anlayışından başlayarak çok değişik kabullerin batı sanatını etkili şekilde yönlendirdiği söylenebilir. Zaten Klasizmden postmodernizme kadar değişik dönemlerde değişik adlarla ortaya çıkan sanat akımları farklı gerçeklik ve bu gerçekliğin ifadesi olduğuna inanılan güzellik anlayışlarına dayanırlar. Dolayısıyla belli kabullere göre nitelikleri beliren herhangi

sanatçıların sonuna kadar şuurlu olarak mimesisten kaçtıklarını" gösterir. "Putperestlikle savaştan bir dinin mensuplarının yakışsız işler yapan tanrı ve tanrıçaların dünyasına" ilgi duymasının beklenemeyeceğini söyleyen yazar konuya ilişkin ilginç bir anekdot aktarır: Mohaç Zaferi'ni müteakip Macar hazinesinden getirilen Apollon, Herkül ve Diana heykellerini Sultanahmet Meydanına diktiren Sadrazam İbrahim Paşa, devrin şairlerin biri tarafından "Dü İbrâhim âmed be-rûy-i cihan / Yekî büt şiken yekî büt-nişan." (Yeryüzüne iki İbrahim geldi, biri put kırdı, biri put dikti.) beytiyle hicvedilir. Beşir Ayvazoğlu'na göre "tasvir yasağının pratik neticesi olan soyutlama, Müslüman sanatçının psikolojik olarak yöneldiği bir davranış değil, yöneltildiği bir davranıştır." Tasvirten kaçış resimde minyatürü doğurur, yine sanatçının yazı sanatı üzerinde yoğunlaşmasına da neden olur.

Tasvir yasağı kadar temelinde dinî inançlarının bulunduğu gerçeklik anlayışı da İslam sanatçısının eserini biçimlendirmesine yön veren temel hususlardandır. "Eşyaya hâkim olmaktan çok insanın iç tekamülüne yönelen" bilginin peşinde olan İslam sanatçısı "Allah'ın kainatı gerçekte mükemmel bir kanunluk olarak yarattığına" inanmıştır. Dolayısıyla bu sanatçı için "duyularla kavradığımız yapının ardındaki armoniyi görebilmek için çıplak gözden daha farklı bir görme vasıtasına ihtiyaç vardır." Çıplak gözün gördüğü geçiciliğin, karmaşanın ("alem-i kevn ü fesad"ın) ötesine erişebilmek için, Naili'nin meşhur beytinden hareketle ifade etmek gerekirse, "nukuş-ı suver-i âlem"e "mestâne" bakabilmek ve bunların her birini "özge temâşa" ile geçebilmek lazımdır. "Değişenin ardındaki değişmeyen"e "çokluğun ardındaki birlik"e ulaşan sanatçı, duygularını ancak belli kimselerin anlayabileceği hazır kalıplar ve mazmunlar çerçevesinde sembolik bir dille ifade edecektir. Bu hazır kalıplar içerisinde sıradanlığa düşme tehlikesi Müslüman sanatçıyı "tenevvü" (çeşitleme) yöneltmiştir. İşte, kendisine hazır olarak verilmiş "hayal sistemi"nin, hatta kelime kadrosunun içinde kalmak zorunda olan divan şairi eğer usta olmak istiyorsa eşsiz bir zeka ve zevk inceliği ortaya koyarak gerektiğinde kelimeler üzerinde "bir beyte bir hikayeyi" sığdırabilecek "kesafet gücüne" sahip olduğunu gösterebilmelidir.

Edebiyat'tan resme, musikiye, mimariye, yazıya kadar Müslüman sanatçının bütün verimlerini etkileyen ve Ayvazoğlu'nun **Aşk Estetiği** (Ötüken Yayınevi, İstanbul 1993) adlı eserinden hareketle özetlenen bu temel prensipler için aynı yazarın **İslam Estetiği** (Çağ Yayınları, İstanbul 1989) adlı kitabına da bakılabilir. Yazar, **Geleneğin Direnişi**'nde (Ötüken Yayınevi, İstanbul 1996) ise yazar Tanzimat yıllarıyla beraber yöneldiğimiz yeni bir medeniyetin getirdiği yeni bir gerçeklik anlayışının sanatımızdaki tezahürlerini ve buna paralel olarak belli noktalarda devam eden eski estetiğin izlerini ortaya koymaya çalışır. Yine Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, satır aralarında sık sık kendisinin de işaret ettiği gibi aslında değişen insanla birlikte yerleşmeye başlayan "yeni bir duyuş, düşünüş ve anlatış tarzı, yeni bir dünya ve tabiat görüşü ve insan anlayışı"ni benimseyen yeni bir estetik anlayışın tarihi olarak da okunabilir. **A.g.e.**, s.1x.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

bir gerçekliğin yine bu kabuller etrafında teşekkül etmiş değişik vasıtalarla ifade edilişi olan sanat eserinin, dar anlamda edebî eserin, anlamlandırılmasında esere temel oluşturan gerçekliğin hangi kabullere dayandığının ve bu kabullerin esere taşınacak gerçekliğin yorumlanışındaki rolünün bilinmesinin son derece önemli olduğu söylenebilir. Çünkü her sanat yapıtı ‘bireyin, onun dünyaya bakışının dile gelişi’ olmakla beraber yine ‘bu bakışı bireyin çağından edindiği’ de bir gerçektir.¹³

Mesela divan edebiyatının temel aldığı gerçeklik anlayışı, onu bu anlayışı kabule götüren nedenler ve kabul edilen gerçekliği ifadede tercih edilen anlatım vasıtaları yeterince bilinmezse divan şairinin söyledikleri son derece abartılı, akıl dışı şeyler olarak görülebilir. Sözgelimi Baki’nin “*Müje haylin dizer ol gamze-i fettan saf saf / Güyyâ cenge girer nize-güzârân saf saf*”, Yahya Bey’in “*Atma tir-i gamzeni edip kemân-ebrûnu çin*” ve “*Kâkülü sünbül-i cennet deheni gonca-i naz*”, Necâtî’nin “*Çıkalı göklere ahım şereri döne döne / Yandı kandil-i sipihrin ciğeri döne döne*”, Fuzûlî’nin “*Beni cândan usandırdı cefâdan yar usanmaz mı / Felekler yandı âhımdan murâdım şem’i yanmaz mı*” veya “*Âb-gündür günbed-i devvâr rengi bilmezem / Ya muhit olmuş gözümden günbed-i devvâra su*” mısrası ya da beyti gibi daha birçok örneğe bakıldığında “*kirpikleri savaşa giren asker takımı gibi dizilmiş, yay olan kaşıyla gamze oklarını atan, kakülü sünbül, ağzı gonca olan bir sevgili ile âhının kıvılcımlarıyla göğün kandillerini ve felekleri yakabilen, göz yaşlarıyla her yeri su içinde bırakabilen*” bir seven tipi ortaya çıkar. Bu şiirin aşığı *Mecnun* adıyla, başına yuva yapan kuşlardan habersiz çöllerde ceylanlarla arkadaşlık edebileceği gibi, *Aşk* adı altında ancak içinde devlerin bulunduğu mumdan gemilerle geçilebilecek olan ateş denizlerine de açılabilir. Çizilen aşık, sevgili tipine ve onların yaşatıldıkları dünyaya oluşturuldukları gerçeklik anlayışının dışında bir bakış açısıyla yaklaşıldığında Namık Kemal’in karikatürize ettiği¹⁴

¹³ Akşit Göktürk, *Ada*, Yapı Kredi Yayınları İstanbul 1997, s.13. Göktürk bu çalışmasında İngiliz Edebiyatında *ada* kavramını merkeze alan eserleri değerlendirirken, bu eserlerin oluşturuldukları dönemlerde toplumun inançlarındaki *ada* kavramının eserlere nasıl taşındığını ve onları nasıl etkilediğini de göstermeye çalışır.

¹⁴ Yerleştirilmesine gayret ettiği yeni edebiyat anlayışında bir metnin muteber olmasını “akla, fenne, dine ve ahlâk”a uygun olmasına bağlayan Namık Kemal (bk. M.Kaya Bilgegil, *Harabat Karşısında Namık Kemal*, İrfan Yayınevi, İstanbul 1972, s. 255), “divanlarımızdan biri mütala’â olunurken muhtevi olan hayâlat tecessüm ettirilse insan kendisini ‘maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhâl’in tepesine basmış, hançerini Mirrih’in göğsüne saplamış memduhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş... aşıklar, boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma’suklarla malamal göreceğinden

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

anlamsız ve gülünç tipler ortaya çıkabilir. Onlara ancak oluşturuldukları farklı bir gerçeklik değerlendirmesinin, farklı bir estetiğin, farklı bir *anlayış*'in¹⁵ ifadesi olarak bakıldığında daha değişik anlamlara, metnin niyetine ulaşılacaktır.

Sanat eserini anlayıp değerlendirme sürecinde eserin oluştuğu dönemin, toplumun gerçeklerini ve gerçeklik anlayışını bilmek kadar, yaşadığı dönem ve toplumun genel kabulleriyle şekillenmiş olmakla beraber sanatçının kendine ait olan gerçeklik anlayışını ve onu ifade tarzını bilmek de eser karşısındaki kişiye ipuçları verecektir. Zaten çeşitli yollarla ifade edilen poetikalar sanatçının değişik sanat anlayışlarını değerlendirerek bunlar arasında kendilerinininkinin yerini belirtmeye yönelik olduğu kadar büyük ölçüde eserlerinin muhataplarına yol gösterme gayesi de güderler.

“*Eşkal-i hayat*’ı ‘*havz-ı hayalin sularında*” seyreylediği için “*arzun ahcar ü nebati*”nın kendisi için bir “*aks-i mülevven*” olduğunu ve şiirin müvellidinin “*idrak mıntıkları haricinde, esrar ve meçhulatin geceleri içine gömülmüş, yalnız münevver sularının ışıkları, gâh u bigâh ufk-ı mahsüsata akseden kudsi ve isimsiz menba*” olduğunu söyleyen¹⁶ ya da şiirin “*Allah’ı sır ve güzellik yolundan arama işi*” olduğuna ve “*düşüncenin duygulaşması, duygunun da düşünceleşmesi, bu iki unsurdan (his, fikir) her birinin öbürünü kendi nefesine icra etmek isteyişindeki mes’ud med ve cezirden doğduğuna*” inanan, şiirde temel unsuru “*tahassüs edası şekline bürünebilmiş gizli fikir*”¹⁷ olarak gören bir şairi okurken onun sanatı hakkında söylediklerini bilmek okurun düşüncesini sınırlandırıp şairin eserinde sadece belli şeyleri aramaya yöneltebileceği gibi bilinçli olarak kullanıldığında okurun zor açılması muhtemel kapılardan da geçerek dolaştığı eseri daha doğru tanımlamasına yardım edecektir. Yine kimi durumlarda eserin altındaki imzaya dair bilgi muhatapın içeri girmesine imkan verecek birkaç anahtardan birisi olabilir. Mesela Niyazi-i Mısrî eğer altındaki imzayı tanımasaydı “*Çıkdım erik dalına anda yedim üzümü / Bostan ıssı kakıdı kor ne yersin kozumu*” şeklinde

kendini devler, gulyabaniler aleminde zanneder” diyerek eski şiirin aşık ve sevgili tiplerini eleştirir. (Namık Kemal, *Mukaddime-i Celâl, Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*. Haz., Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fak. Yayınları, İstanbul 1978, s. 343).

¹⁵ Şerif Aktaş Namık Kemal’in karikatürize ettiği estetik anlayışın ürünlerinden biri olan Hüsn ü Aşk’a, ait olduğu güzellik anlayışının perspektifinden bakar ve bu anlayışın itibarı âlem oluşturma tarzını nasıl etkilediğine dikkat çeker. (“*Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk*”, *Şeyh Galip Kitabı*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul 1995, s. 123-130).

¹⁶ Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, Dergah Yayınları, İstanbul 1987, s. 71, 129.

¹⁷ Necip Fazıl Kısakürek, *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, 1991, s. 474, 478, 480.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

seslenen şairin şiiri hakkında muhtemelen aynı şeyleri söyleyemeyecekti.¹⁸ Yine sanatçıya dair bilgi eserin anlamlandırılmasında kullanılabilmesi gibi ‘eserden müessire’ ilkesi gereği her zaman son derece yanlış yargılara varma ihtimalini göz önünde bulundurarak, sunulan eserden hareketle oluşturucusuna dair farklı, tutarlı yorumlara varılabilir.

Sanatçıların kendi özel estetiklerini kurmakla beraber kimi zaman bir araya gelerek belli prensipler çerçevesinde ortak bir güzellik anlayışı benimsedikleri de görülür. Edebî ‘mektep’ ya da ‘ekol’¹⁹ olarak adlandırılan bu birlikteliklere özellikle şiir sanatında sık rastlanır. Nasıl sanatçı kendi sanat anlayışına yani estetiğine dair görüşlerini, poetikasını dile getiriyorsa, sanat anlayışları dolayısıyla oluşan mektep ya da grupların da sanat anlayışlarını, onları bu anlayışı kabule götüren nedenleri anlattıkları *beyannânemeler* ortaya koydukları görülür.^{***} Fikret’in, Haşim’in, Orhan Veli’nin şiirleri kendilerinin olduğu kadar Servet-i Fünun’un, Fecr-i Âti’nin ve Garip’in de şiirleridir. Yine bir *Mai ve Siyah, Eylül* yazarlarına ait oldukları kadar yazarlarının da içinde buldukları Servet-i Fünun’a da aittirler. Bu nedenle herhangi bir sanat eserine anlam vermeye çalışırken eserin ferdin ötesindeki ‘yapıcı’²⁰larından olan ve eserin de dahil olduğu *mektep*’i de dikkate almak gerekir.

Tanpınar’ın tespitlerinden hareketle sanat eserinin *devir denilen yapıcının oluşturduğu şartlar içerisinde ferdin vücut verdiği toplumsal bir gerçeklik* olduğu söylenebilir. Ancak ne kadar toplumsal şartların ve ferdi tecrübenin görünüşü de olsa sonuçta eser kendi gerçekliği, kendine ait nitelikleri olan başlı başına bir varlıktır. İşte bu noktayı vurgulayan kabuller paralelinde sanat eserini tanımlayan değişik teoriler eseri değerlendirip anlamlandırmaya çalışan eleştirinin

¹⁸ Niyazi-i Mısri, “*Şerh-i Gazel-i Yunus Emre*”, (Ahmet Kabaklı, **Yunus Emre**, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991, s. 116-130.

¹⁹ M. Orhan Okay felsefi bir düşünceden doğduğunu ve *ecole* veya *mektep* diye adlandırdıklarını söylediği sanat gruplarından bazılarının belli sayıda sanatkarın bir araya gelerek bir beyanname yayımlamaları suretiyle kurulduklarını söyler. Bizim edebiyat geleneğimizde fiili olarak böyle gruplaşmaların olmadığını belirten Okay, mevcut grupların Tanzimat’tan sonra Batı tesirinde batılı yazarlara özenerek veya onları taklit ederek ya sonraki tenkitçiler tarafından gruplandırılıp isimlendirildiği (Tanzimat Edebiyatı yahut Edebiyat-ı Cedidi gibi) veya yine Batılı örneklerle özenerek bir beyanname ile ortaya çıktıkları inancındadır. (Orhan Okay, *Yeni Türk Şiiri* (1900-1923), **Türk Dili, Çağdaş Türk Şiiri Özel Sayısı**, S.481-482, s.290).

^{***} Değişik şair ve edebî grupların şiir hakkındaki görüşleri için bak. Mustafa Özbalçı, “*Şiir Üzerine Düşünceler*”, **Akademik Açı**, S. 1996/2, s. 17-45.

²⁰ Sanatı “ferde dayanmakla beraber içtimâî bir vâkıa” olarak gören Ahmet Hamdi Tanpınar, “bütün ferdîliklerin dışında devir dediğimiz yapıcıyı kabul etmezsek hiçbir sanat vâkiasını lâıykıyla izah edemeyiz” kanaatine sahiptir. **A.g.e.**, s.516,537.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

işlevinin öncelikle ‘yapıtın ne anlama geldiğini göstermek değil, nasıl o şey olduğunu, hatta onun o şey olduğunu göstermek’²¹ olduğunu savunurlar.

Gerçekten de bir eseri tanımlayıp değerlendirirken öncelikle *eserin ne söylediğini* öne çıkarmanın en sağlıklı yol olduğu söylenebilir. ²²Ancak *eserin ne söylediğine* varabilmek için öncelikle onun içine girebilmek, onun hangi tercihler temelinde nasıl bir yapılanışla kurulduğunu görebilmek gerekir. “Sanat eseri, tabii haydi haydi edebiyat eseri, ontik tabakaların oluşturduğu bir bütündür. Bu bütünü çözümlenecek bir metodun da, her şeyden önce bu bütünlük karakterini dikkate alması gerekir.”²³ Farklı yapılardan müteşekkil bir görünüm arz eden sanat eserinin bu niteliği aslında “bir yapılkta ortaya çıkan çok yapılılıktır, çünkü bir sanat yapıtı kendi oluşuyla belli bir yapısal özellik ortaya koyar. Onun çeşitliliği, bir bütünün çeşitliliğidir, belli bir ortak mantığı olan bir çeşitliliktir.”²⁴

Sanatçının malzemesini genel prensipler çerçevesinde özel bir şekilde düzenlemesiyle oluşturduğu “hiçbir sanat yapıtının güzellik boyutu, o yapıtı oluşturan gereçlerin karşılıklı ilişkilerinden ayrı görülemez”²⁵ Kendisi de bir sanat ürünü ve özgün biçimde örgütlenmiş bir ileti olan edebî metnin alımlanmasında şüphesiz bu yönünün de göz önünde tutulması gerekir.²⁶ Çünkü bir “metnin okur tarafından üretilmesinde okura düşen en önemli görev, bilinçli bir biçimde, yazınsal yapıtın yapısını kavramak”tır.²⁷ Varlık tarzı itibarıyla hem realiteye hem de irrealiteye dayanan, bir idealite ya da irrealitenin realitedeki görünüşü²⁸ olan sanat eseri muhatabından realitedeki görünüşü, ön alandaki yapısı aracılığıyla söylediklerinden yola çıkarak irrealitede, arka alanda asıl söylemek istediğine varmasını bekler. Arka alanda asıl söylenilmek istenene varmak için evvelâ ön yapıdan geçmek; eserin realitedeki yapılanışını bütün ayrıntılarıyla görebilmek gerekir. Çünkü “sanat, yaratma düzeyinde de, izleme düzeyinde de, değerlendirme düzeyinde de görme’yle ilgilidir. Görmek bir duygu-düşünce bütününde bir gerçekliği tüm

²¹ Susan Sontag, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş** (Çev.Y.Salman.M.Gürsoy.) Metis Yayınları, İstanbul 1991, s.21.

²² Umberto Eco, bir eseri yorumlarken *yazarın ve okurun niyetinden çok, eserin niyetinin öne çıkarılmasının gereğini* vurgular. **Yorum ve Aşırı Yorum** (Çev. K. Atakay) Can Yayınları, İstanbul, 1996, s.19.

²³ İsmail Tunalı, **Sanat Ontolojisi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 135.

²⁴ Afşar Timuçin, **a.g.e.**, s.24.

²⁵ Akşit Göktürk, **Sözün Ötesi**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1989, s.38.

²⁶ Akşit Göktürk, **Okuma Uğraşı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1988, s.12.

²⁷ Şara Sayın, “*Yazınbilim ve Alılmama Estetiği*”, **Bağlam C.I**, 1979, s. 118.

²⁸ İsmail Tunalı, **a.g.e.**, s.74-76.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

belirleyici özellikleriyle saptamak ya da paranteze almaktır. Her sanat yapıtı özel olarak görülmüş ve gösterilmiş ilişkilerin yansıdığı bütünlüklü bir yapıdır.²⁹ Her eserin sonunda bu bütünlüklü yapıyı kendi bütünlüğü içinde gösteren, **Forster**'in roman bağlamında işaret ettiği,³⁰ mutlaka bir yüksek *tepe* vardır. İşte o tepeye sanat eserinin yapısı içerisinde gizliden gizliye uzanan ve ancak eserin yapısal özelliklerini çok iyi görebilenlerce fark edilecek olan yoldan gidilir. Yolun geçebileceği muhtemel güzergâhlara işaret eden elimizde olması gerekli en genel ama temel harita ise yapısı içerisinde ilerlenecek olan sanat eserine ait *tür* bilgisidir.

Bilindiği gibi “bütün sanat dalları, toplum yaşamında göze çarpan değişik iletişim alanlarıdır... Sanat yapıtı konuşursa, Heidegger'in dediği gibi, konuşurken de bir dünya koyarsa, bunu hiç kuşkusuz birileri için yapar.”³¹ Sanatçının ortaya koyduğu eser/estetik obje tavır alacak, kendisini algılayacak ve hakkında değer yargısı beyan edecek birini/süjeyi öngörür. Edebî eser karşısında suje rolüne okur soyunur. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren edebî eserin anlaşılıp değerlendirilmesinde okurun rolünü tartışan kuramlar paralelinde edebî eserleri okur merkezli olarak değerlendiren eleştirel eğilimler de artmıştır. “Bir romanın, şiirin, oyunun yazarı olan sanatçı da bütün öbür sanatçılar gibi belli bir iletinin göndericisidir. Bu iletinin yöneldiği alıcı ise okurdur.”³² Dolayısıyla “her metnin ancak okurun tepkisiyle bütünlendiği, okurca alımlandığı an yaşamaya, soluk almaya başladığı”³³ söylenebilir. Zira “yazınsal olgu yalnızca metni değil, ama onun okurunu ve metin (sözce, sözceleme) karşısında göstereceği olası tepkilerin toplamını da kapsar”.³⁴ Mehmet Rifat'ın anlatı metinleri etrafında dile getirdiği görüşleri bütün edebî metinleri kapsayıcı biçimde genişletildiğinde ‘edebî metni üretme esnasında yaşanan anlam üretme stratejilerinin karşısında bir de metinleri kavrarken yaşanan metin çöz(ümle)me/anlam yakalama stratejileri süreci vardır’ denebilir.³⁵ Metin çöz(ümle)me/anlam yakalama sürecine okur noktasından bakarak teorilerini geliştiren anlayışlar güzelliğin edebî eser

²⁹ Afşar Timuçin, **a.g.e.**, S. 49-50.

³⁰ E. Morgan Forster, **Roman Sanatı** (Çev. Ünal Aytür) Adam Yayınları, İstanbul 1985, s.130.

³¹ Akşit Göktürk, **a.g.e.**, s. 11.

³² Akşit Göktürk, **a.g.e.**, s. 11.

³³ Akşit Göktürk, **a.g.e.**, s.8.

³⁴ Özdemir İnce, **Yazınsal Söylem Üzerine**, Can Yayınları, İstanbul 1993, s.114.

³⁵ Mehmet Rifat, **Gösterebilimin ABC'si**, Simavi Yayınları, İstanbul 1992, s.11-13.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

hüviyetindeki görüntüsünü tanımlamaya okur merkezli olarak katkıda bulunurlar.

Sonuç

Görüldüğü gibi güzeli değişik malzemelerle görünür kılan sanat eserinin sanatçı tarafından üretim sürecine ve okuyucu, dinleyici, seyirci gibi herhangi bir muhatap/alıcı tarafından tüketim sürecine çok değişik faktörler etki eder. Estetik teoriler de gerek sanat eserinin ne olması ve nasıl yapılandırılması, gerekse nasıl çözümlenip değerlendirilmesi hususlarında ortaya koydukları görüşleriyle sanatçının ve eseri algılayacak kişinin faaliyetlerini etkileyerek onlara alternatif sunarlar. “Estetiği sanatçı yaratır, bizi estetiğin bilgisine, sanatçının yarattığı yapıtın özüyle ya da oluşum koşullarıyla ilgili bilgiye estetikçi ulaştırır. Estetikçi sanatçının da izleyicinin de daha iyi görmesini sağlar”.³⁶ Eğer bir edebî eser dar bir bakışla kavranmak ve bazen son derece yanlış olabilecek yorumlara varılmak istenmiyorsa ihtiyaç hissedildiğinde yardıma çağrılacak yeterli estetik bilgisine sahip olmak, estetiğin ve estetikçinin söylediklerini kulak ardı etmemek gerekir.

KAYNAKÇA

- AHMET HAŞİM, **Bütün Şiirleri**, Dergah Yayınları, İstanbul 1987.
- AKTAŞ, Şerif, “Bir Anlayışın Romanı: Hüsn ü Aşk”, **Şeyh Galip Kitabı**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul 1995.
- AYVAZOĞLU, Beşir, **İslam Estetiği**, Çağ Yayınları, İstanbul 1989.
- AYVAZOĞLU, Beşir, **Aşk Estetiği**, Ötügen Yayınevi, İstanbul 1993.
- AYVAZOĞLU, Beşir, **Geleneğin Direnişi**, Ötügen Yayınevi, İstanbul 1996.
- BİLGEGİL, M.Kaya, **Harabat Karşısında Namık Kemal**, İrfan Yayınevi, İstanbul 1972.

³⁶ Afşar Timuçin, **a.g.e.**, s.16.

-
- ECO, Umberto, **Yorum ve Aşırı Yorum** (Çev. K. Atakay) Can Yayınları, İstanbul 1996.
- ERCİLASUN, Bilge, **Servet-i Fünun Edebiyatında Tenkit**, MEB Yayinevi, İstanbul 1994.
- FORSTER, E. Morgan, **Roman Sanatı** (Çev. Ünal Aytür) Adam Yayınları, İstanbul 1985.
- GÖKTÜRK, Akşit, **Okuma Uğraşı**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1988.
- GÖKTÜRK, Akşit, **Sözün Ötesi**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1989.
- GÖKTÜRK, Akşit, **Ada**, Yapı Kredi Yayınları İstanbul 1997.
- İNCE, Özdemir, **Yazınsal Söylem Üzerine**, Can Yayınları, İstanbul 1993.
- NAMIK KEMAL, “Mukaddime-i Celâl” (**Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II**. Haz., Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1978)
- KISAKÜREK, Necip Fazıl, **Çile**, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul 1991.
- MORAN, Berna, **Edebiyat Kavramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul 1991.
- NİYAZİ-İ MISRÎ, “Şerh-i Gazel-i Yunus Emre”, (Ahmet Kabaklı, **Yunus Emre**, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları. İstanbul 1991)
- OKAY, Orhan, “Yeni Türk Şiiri (1900-1923)”, **Türk Dili, Çağdaş Türk Şiiri Özel Sayısı**, TDK Yayınları, S.481-482, Ankara 1992.
- ÖZBALCI, Mustafa, “Şiir Üzerine Düşünceler”, **Akademik Açı**, S. 1996/2.
- RİFAT, Mehmet, **Göstergebilimin ABC’si**, Simavi Yayınları İstanbul 1992.
- SAYIN, Şara, “Yazınbilim ve Alımlama Estetiği”, **Bağlam C.I**, 1979.
- SELDEN, Roman, **A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory**, Liverpool 1988.
- SONTAG, Susan, **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş** (Çev. Y.Salman. M. Gürsoy) Metis Yayınları, İstanbul 1991.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*

TANPINAR, Ahmet Hamdi, **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**,
Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988.

TİMUÇİN, Afşar, **Estetik**, BDS Yayınları 1993.

TUNALI, İsmail, **Sanat Ontolojisi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat
Fakültesi Yayınları.

TUNALI, İsmail, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.

WELLEK, R., WARREN A., **Edebiyat Biliminin Temelleri** (Çev.
Ahmet Edip Uysal) K.T.B.Y. Ankara 1983.

Turkish Studies

*International Periodical For the Languages, Literature
and History of Turkish or Turkic
Volume 5/1 Winter 2010*