Edebiyat Kuramları ve Eleştiri

Berna Moran

KÜLTÜR DİZİSİ

(2. Basım)

CEM YAYINEVİ

İÇİNDEKİLER

KISIM I

ÖNSÖZ

I. YANSITMA KURAMI I

Sanat Görünüş Dünyasını Yansıtır Sanat Geneli Veya Özü Yansıtır Sanat İdeal Tabiatı

Yansıtır

II. YANSITMA KURAMI II

Marxist Kuram

Marx, Engels, Plehanov

Toplumcu Gerçekçilik

III. DIŞ DÜNYAYA VE TOPLUMA DÖNÜK ELEŞTİRİ

Tarihî Eleştiri Sosyolojik Eleştiri

Marxist Eleştiri

KISIM II

IV. ANLATIMCILIK I

Yaratma Olarak Anlatımcılık

V. ANLATIMCILIK II

Aktarım Olarak Anlatımcılık •

VI. SANATÇIYA DÖNÜK ELEŞTİRİ

Sanatçının Psikolojisi ve Kişiliği Psikanaliz ve Eleştiri

KISIM III

VII DUYGUSAL ETKİ KURAMI

Zevk ve Sanat Estetik Yaşantı

7

11

34

69

97

117

134

163

1

Öznelci Değer Kuramı

VIII. OKURA DÖNÜK ELEŞTİRİ 185

İzlenimci Eleştiri

KISIM IV

IX. BİÇİMCİLİK 193

Biçim-İçerik Sorunu Edebiyat Eserinde Anlam İçeriğin Değeri

X. ESERE DÖNÜK ELEŞTİRİ 218

Yeni Eleştiri Arketip Eleştirisi

KISIM V

XI. EDEBİYAT VE HAKİKAT 241

Edebiyatın Hakikat ile ilişkisi Yoktur

Edebiyatın Hakikat ile ilişkisi Vardır

İnanç Sorunu

XII. EDEBİYATIN TANIMI VE DEĞER ÖLÇÜTLERİ

SORUNU 271

Edebiyat Kavramı Tanımlanabilir mi?

Edebiyatın İşlevi Tanımlanabilir mi?

XIII. ESTETİK YARGILAR 283

Nesnelci Görüş Öznelci Görüş Çözüme Doğru

XIV. SONUÇ 302

BİBLİYOGRAFYA 307

DİZİN 315

ÖNSÖZ

İngiliz Dili ve Edebiyatı Kürsüsü'ndeki «Eleştiri» derslerini ,böyle bir kitap halinde

çıkarmamızın başlıca sebebi, bugün Türkiye'de bu konuya gösterilen ilgiye rağmen, edebiyat

kuramları ve eleştiri yöntemleri üzerindeki yayımların yok denecek kadar az olmasıdır. Oysa

üniversite içinde olsun üniversite dışında olsun, edebiyat üzerindeki konuşmaların,

tartışmaların ve eleştirilerin, ayıklanmamış sorunlar, ve açıklanmamış kavramlara dolandığı

bir ortamda, ortaya sürülen düşünceler çoğu kere bulanıklıktan kurtulamıyor. Bundan

ötürüdür ki, edebiyat kuramlarını inceleyip açıklamak, eleştiri yöntemlerini gözden geçirmek

ve bazı sanat sorunlarını, çözmek değilse de, açıklığa kavuşturmak, özellikle edebiyat

öğrencileri için yararlı olacak gibi geldi bize.

Ne var ki kuramlar ve yöntemler çok çeşitli. «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 ¦a/eya nesnelci, bilgisel veya duygusal

olmalarına göre v.b. Bu 'kitapta kullanılan tasnif şu ilkeye dayanıyor: 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 :

SANATÇI ESER OKUR

BÖLÜM 1

YANSITMA KUKAMI I

«Sanat nedir?» sorusuna verilen ilk cevap (hiç değilse Batı'da) sanatı bir yansıtma, benzetme,

veya taklid olarak görme eğilimindeydi. Sanat eserlerinde gördüğümüz, doğadır, insandır,

hayattır ve sanatçı eserinde bize bunları yansıtır; bir ayna tutar dünyaya sanki Platon'un

Devlet diyalogunda Sokrates, Glaukon'a ressamın yaptığı işi anlatmağa çalışırken «İstersen

bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini

evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları»! diyerek, ressamın yaptığı işin dünyaya

bir ayna tutmak olduğunu söyler, ve biraz aşağıda şairin de ressamın farklı olmadığını

belirtir: «Tragedya şairinin de yaptığı bu değil mi? Benzetme değil mi onun yaptığı da?»2.

Sanatı bir yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiş

bir kuramdır. Bu görüşü savunanların sık sık başvurduğu 'ayna' benzetmesi de düşüncelerine

ışık tutan açıklayıcı bir benzetmedir. Lucas de Heere, onaltmcı yüzyılda Van Eyck'm re-

1 Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz'un çevrisi, (596 d-e).

2 Ay. es., 597 d.

simlerini överken diyor ki: «Bunlar ayna, evet resim değil ayna bunlar»3. Leonardo da Vinci

de resimle ayna arasındaki benzeyişe işaret eder :

Eğer yaptığınız resmin, doğada konu olarak seçtiğiniz nesnelere tam benzeyip benzemediğini

anlamak istiyorsanız bir ayna alın ve bu nesnelerin orada nasıl yansıdığına bakarak aynada

gördüğünüzü resminizle karşılaştırın.4

Sanat eserini aynaya benzetmek yalnız resim sanatı için söz konusu değildi; Sokrates'in

dediği gibi şairin yaptığı da bir yansıtmaydı. Yunan şairi Simonides'in «Resim sessiz bir şiir,

şiir konuşan bir resimdir» sözü de, eleştiri tarihinde sık sık rastladığımız bir fikri dile getirir.

Ayna benzetmesini onsekizinci yüzyılda Dr. Johnson edebiyat için kullanır, ve

Shakespeare'i

överken, okura hayatı doğrulukla yansıtan bir ayna tuttuğunu söyler5. Daha zamanımıza

yaklaşırsak başka örnekler de bulabiliriz. Stendhal, Kırmıza ve Siyah'da aynaya benzetir

romanı : «Yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman» (Bölüm 13). Marxist Plehanov için de

«Edebiyat ve sanat hayatın aynasıdır»6 Bizde de, örneğin, Recaizade Ekrem, Araba

Sevdası'na yazdığı önsöz'de, hikâye ve romanın «birer ibret aynası» olduğunu söyler.

Bütün bu sanatçıların, eleştiricilerin ve düşünürlerin paylaştıkları bir anlayış, sanatın en

önemli bir özelliğinin doğayı, insanı, hayatı, kısaca gerçekliği yansıtmak olduğudur. Sanat ile

gerçeklik arasında daima bir ilişki bul-

3 Bk: Rene Huyghe The Discovery of Art (1959), s. 68

4 Leonardo da Vinci, literary Works ed. by Jean Paul Richter, (London, 1883) I. no. 529.

5 «Preface to Shakespeare», Johnson on Shakespeare, ed. Walter Raleigh, (Oxford) s. 11.

6 Sanat ve Sosyalizm, Çeviren Selim Mimoğlu, (Sosyal Yayınlar), s. 176.

makta ısrar edilmesine şaşmamak gerekir, çünkü ne de olsa sanatla insan, doğa ve hayat

arasında sıkı bağlar vardır. Gelgelelim nasıl bir gerçekliği yansıtır sanatçı? Gerçeklik nedir?

Bu sorulara verilen cevaplar farklıdır. Yansıtılan gerçeklik kavramı yazar, düşünür veya

estetikçiler için başka başka anlamlar taşımıştır elbet- Bundan ötürü bu

öğretiyi açıklamak

bir bakıma, gerçeklik kavramına verilen anlamları belirtmektir. Genellikle 'gerçekliği

yansıtma' deyince belli başlı üç görüşle karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Birincisi sanatın

görüneni olduğu gibi (yüzey gerçekliği) yansıttığı düşüncesidir. İkincisi genel'i (tümeli) veya

özü yansıttığını söyler. Nihayet sonuncusu da sanatın ideal olanı yansıttığına inanır. Fakat

ortaya atılan yansıtma kuramlarını iki döneme ayırmak doğru olur, çünkü onsekizinci

yüzyılın ortalarına kadar ileri sürülenler aynı geleneğin çizgisi üzerine yerleştirilebilir ve daha

çok Aristoteles'in çeşitli yorumları olarak ele alınabilirler. Ondokuzuncu yüzyıldan itibaren

ise yansıtma kuramı biraz daha başka bir kılık altında, ve doğrudan doğruya Aristoteles'den

hareket etmeksizin ileri sürülmüştür. Bundan ötürü, ilk önce onsekizinci yüzyılın ortalarına

kadar olan dönemde yansıtma kuramının belli başlı üç şeklini inceleyelim.

SANAT GÖRÜNÜŞ DÜNYASINI YANSITIR

Sanatçının şu gördüğümüz dünyayı, burdaki nesneleri, insanları, elinden geldiğince onlara

sadık kalarak yansıttığına veya yansıtması gerektiğine inanır bu kuram. Doğalcı olan bu

anlayışa göre, sanatçı bize hayatı, veya

hayatın bir parçasını, bir yönünü, bir kesitini olduğu gibi sunar^ Yüzeysel bir gerçekliğin

kopyasıdır eser. Bu basit yansıtma (benzetme) anlayışının Eski Yunan'da

yaygın olduğu

anlaşılıyor. Hepimizin bildiği hikâyeler vardır bu konuda. I.Ö. V. yüzyılın sonlarında

resimleriyle ün salmış olan Zeuxis, elinde üzüm tutan bir çocuğun resmini yapmış ve üzümler

öylesine gerçek gibi duruyorlarmış ki kuşlar gelip yemeye kalkışmışlar. Bundan dolayı

övüldüğü zaman, Zeuxis, üzülerek, «çocuğun resmini daha iyi yapabilseydim kuşlar ondan

korkardı» demiş. Aynı çağda yaşıyan Parrhasios'un yaptığı bir perde resmiyle rakibi Zeuxis'i

aldattığı ve perdeyi sahici sandırdığı bilinen hikâyelerdendir yine.

Resmin de edebiyatın da, özü veya ideali değil de görünüş dünyasını (duyular dünyasmı)

yansıttığı inancmda olduğu için, Platon'u bir çok bakımlardan bu kuramm temsilcisi olarak

inceleyebiliriz.

Sanatla ilgili sorunlara ilk defa ciddiyetle eğilen Pla-ton'un sanat kuramı tutarlı bir sistem

değildi. îon, Şölen, Devlet, Phaidros, Sofist, Kratylos ve Kanunlar gibi diyaloglarında sanat

hakkında bazen birbirini tutmayan fikirlere rastlamamızın bir sebebi de, her halde Platon'un

fikirlerini zamanla değiştirmiş olmasıdır. Fakat biz burada edebiyat ile ilgili görüşlerini

inceleyeceğimizden, tartışmalara sebep olmuş, müzik, heykel, mimari ile güzellik arasındaki

bağlara değinen bazı sorunları bir yana bırakacağız. Bizi ilgilendiren edebiyat olduğu içindir

ki bu kitapta Platon'un kuramını, yansıtılanın görünüş dünyası olduğunu ileri süren bir

kuram olarak inceliyoruz. Eğer Platon'un estetiğinin bütünü söz konusu

olsaydı, bu

kuramdan ayrıldığı yerler üzerinde durmamız gerekirdi. Platon'un görüşlerini incelerken

başlıca iki ana soruya eğileceğiz : • .

YANSITMA KURAMI I 15

1) Edebiyatın özü nedir?

2) Edebiyatın etkisi nedir?

Platon'un bu sorulara verdiği cevapları araştırmadan önce felsefesinin temel düşüncesini

hatırlamalıyız. Platon göreciliğe (relativism) inanmış Sofistlerin aksine, kesin bilgiye susamış

bir adamdı. Değişmeyen, insandan bağımsız, mükemmel bir gerçekliğin varlığını ispata

çalıştı. Böylece, durmadan değişen duyu dünyasına karşılık, ancak düşünce ile kavranabilen

değişmez bir idea'lar (form'lar) dünyasına inandı. Bilindiği gibi Platon'un felsefesinde asıl

gerçeklik duyularla değil de zihinle kavranabilen idea'lar (form'lar) dünyasıdır. Bizim

gördüğümüz, beş duyumuzla algıladığımız şu maddesel dünya, ağaçları, denizleri, insanları,

hayvanları, evleriyle ancak bir kopyadan (mimesis'den) ibarettir. Bunlardan her birinin bir

ideası vardır ki asıl gerçek olan odur. Durmadan değişen, daima oluş halinde bulunan duyu

dünyası hakkında sağlam ve kesin bir bilgiden söz edemeyiz. Gerçek bilgi değişmeyen

idealarm bilgisidir, ve bundan ötürü filozof da ancak akim objesi olabilen idealar dünyasını

kendine bilgi konusu olarak seçer.

Kendisi bir taklid, (yansıma) (mimesis) olan bu duyular dünyasının bir kısmı

(unsurlar,

hayvanlar, bitkiler, insanlar v.b.) Tanrı tarafından, bir kısmı ise (binalar, âletler, eşyalar v.b.)

insanlar tarafından meydana getirilmiştir. Fakat gerçekçilik derecesi bir kopyamnkinden de

aşağı alan şeyler vardır. Tanrının eserleri arasında yalnız doğal nesneler yoktur, bir de

bunların yansıları vardır : parlak yüzeylerde (örneğin suda) nesnelerin yansıları gibi. Bunlara

Platon eidola (görüntü, image) diyor. Eidola'-larm gerçeklik derecesi büsbütün azdır. Duyular

dünyasının kendisi idealann bir kopyası olduğu için gerçeklikten bir derece uzaklaşmıştır

zaten, eidola'lar ise duyular dün-

yaşındaki nesnelerin kopyaları olduğu için idealann kopyasının kopyasıdır.

Sanata gelince, resim de şiir de eidola'lar gibi duyular dünyasındaki nesnelerin, insanların

yansılandtr. Bundan ötürü Platon sanatın yansıtma (mimesis) olduğunu söyler. Mimesis,

Platon'u Batı dillerine çevirenleri ve Pla-ton'u inceleyen felsefecileri çok uğraştırmış olan bir

sözcüktür. Türkçede de tam karşılığını bulmak imkânsız, çünkü Platon'da bu sözcüğün tam

ve kesin bir anlamı yok. Kullanıldığı yere göre anlam bazen genişler bazen daralır?, ve

Türkçede bunların hepsini aynı sözcükle karşılayamayız, Biz burada mimesis'e karşılık,

yetersiz olduğunu bile bile 'yansrtma' sözcüğünü kullandık, çünkü bizi ilgilendiren özellikle

edebiyattır ve edebiyat eserinde dünyanın, insanlann, hayatın yansımasından söz etmek 'taklid'den

daha uygun göründü bize.

Neyi yansıtır sanatçı? Yine Devlet diyaloguna dönerek ressamın ve şairin yaptığı işi Platon'un

nasıl anladığına bakalım. Sokrates'in Glaukon ile konuşması şöyledir :

— ... İstersen bir ayna af eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları,

dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları.

— Evet, görünürde varlıklar yaratmış olurum, ama hiç bir gerçekliği olmaz bunların.

7 Bk: Richard Mckeon, «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity Critics

and Criticism, ed. R.S. Crane, (Chicago University Press).

— İyi ya, tam üstüne bastın işte düşüncemin; çünkü bu türlü varlık yaratan ustalar arasına

ressamı da koyabiliriz, değil mi?

— Koyabiliriz tabiî.

— Yaptığı şeyin gerçekliği yoktur diyeceksin, ama ressamın yaptığı sedir de bir çeşit sedir

değil midir?

— Evet görünüşte bir sedir onunki de.

— Ya dülgerin yaptığı? Biraz önce demiştin ki dülger sedir ideasını, yani bizce aslını, özünü

yapmaz, bir

çeşidini yapar

— Sedirin aslını yapmadığına göre, gerçeğini değil, gerçeğine benzeyen bir örneğini yapmış

olur, (596e 597a).

Böylece gerçeklik dereceleri gittikçe azalan üç sedir gelir meydana- Birincisi sedir ideası

(Platon bu diyalogda bunun Tamı tarafından yapıldığım söylüyor), ikincisi onu taklid eden

dülgerin ya da marangozun yaptığı sedir; üçüncüsü ise marangozunkini kopya eden ressamın

yaptığı sedir. Yani kopyanın kopyası. Edebiyat için de durum aynı.

— «Tragedya şairinin de yaptığı bu değil mi? Benzetme değil mi onun da yaptığı? O da

kuraldan, yani doğrudan, üç sıra aşağıdadır öyleyse, bütün benzetmeciler gibi» (597c).

Ressamın renklere yaptığını şair sözcüklerle yaptığına ve şu gördüğümüz duyular dünyasını

yansıttığına göre kopyanın kopyasını sunuyor demektir. Sanat eserleri gerçekliği yansıtmaz,

bizi hakikate doğru iletmez; tersine hakikatten uzaklaştmr bizi. Asıl gerçekliği değil de şu

görünen yüzeysel gerçekliği yansıtan sanatçı hakikatten uzaklaşan bir adamdır. însanm amacı

idealara yönelmek olmalıdır, oysa sanatçı bizi ters yola götürüyor. Devîet'in Onuncu

kitabında Platon işte bu açıdan sanata karşı çıkmaktadır.

Şairin veya yazarın, bize doğruları sunamamasının bir başka sebebi de, yazdığı şeyler

hakkında yetkiyle konuşacak durumda olmamasıdır. Platon sanat sorununu incelerken

edebiyatı daima felsefeye rakip gibi görmekte ve felsefeden çok aşağı

olduğunu ispat için

çabalamaktadır. Özellikle Homeros'u Yunan'da bir bilgi kaynağı sayan, nasıl davranılacağını

onun öğütlerinden, verdiği örneklerden öğrenmek gerektiğine inanan bir gelenek yerleşmişti

adetâ- Eserleri eğitimde önemli rol oynardı. Platon bu inancı yıkmak azmindedir, ve

edebiyatın bize gerçek bilgi sağlıyamıyacağı gibi ahlâk bakımından da zararlı olduğunu

belirtmek ister.

Savaş, devleti yönetme, insanları eğitme, yetiştirme gibi önemli konularda Homeros'un ve

diğer şairlerin, sanıldığı gibi kimseye yol göstermiş olmadıklarını; hiç bir devletin, düzeninde

yaptığı değişikliği onlara borçlu olmadığını; Solon gibi kanunlar getirmediklerini; savaşların

onların öğütleriyle kazanılmadığını; adam yetiştirmediklerini , koyar ortaya. Zanaatkarların

da ne yapmak istedikleri hakkında sahip oldukları bilgiden yoksundur sanatçılar, çünkü

onlarınki gerçejc bir sanat bile değildir; olsa olsa benzetmedir8.

Aynı konuyu ton'da da ele alır Platon. Şairlerin kendilerine özgü bir bilgi alanı yoktur. Sözünü

ettikleri şeyleri doğru olarak bilenler başkalarıdır. Nasıl araba sü. rüleceğini bilen arabacıdır;

dalgalar arasında kalmış bir geminin kaptanı bilir ne söyleneceğini. Böylece, îon'da birbiri

ardma, her türlü teknik alanda şairin yetkisiz ol~ duğu öne sürülür. Her ne kadar bir ara ton,

ozanın kendine özgü alanı alarak genel insan tabiatını göstermeğe yeltenirse de Sokrates

meseleyi teknik ve bilimsel bilgiler tarafına sürükler.

8 Bk: Devlet 601a - 602c.

YANSITMA KURAMI I

19

îon diyalogunun esas konusu ise şairlerin nasıl yazdıklarıdır. Platon, Sokrates'in ağzından

ozan İon'u sorguya çekerek şairin akla dayanmadığını, bir nevi vecd içinde, kendinden geçmiş

olarak, ilhamla şiir yazdığını belirtir. Yazdığının anlamını kendi de bilmez- Platon İon'da

şairlerin bu özelliğini olumlu bir şey saymaz aslında. Alay etmektedir daha çok. Fakat şunu

da söylemek gerekir ki bu aklı aşma yeteneğini olumlu bir yöntem saydığı diyaloglar da

vardır.

Platon'un gerek Devlet ve gerekse İon'da açıkladığı fikirlerine göre edebiyat öğretici olamaz,

bize gerçekleri bildirmez; şairler de gerçek bilgiye sahip olmayan benzet-meci kişilerdir.

Edebiyatın etkileri sorununa gelince; Platon bunlar üzerinde uzunca durur. Esas amaç

idealan bilmek olduğuna, ve güzellik ideası da önemli bir yer tuttuğuna göre insan bekler ki

sanat eserindeki güzellik, güzellik idea-sma (to kalon) bir basamak teşkil etsin. Oysa Platon

bu noktayı geliştirmiyor. Yer yer sanatın güzelliğinden övgüyle söz ederse de bu daha çok

mimarî ve heykeltraşlık sanatları içindir. Güzellik nedir? sorusunu tam olarak

cevaplandırmaz ama genellikle orantı, ölçü, denge gibi özelliklerin güzelliği sağladığı

inancındadır- Edebiyat ise bu açıdan ele alınmaz, topluma etkisi bakımından ele alınır. Zaten

o çağlarda 'sanat' ve 'sanatçı' kavramları bugünkü anlamlarını taşımıyordu. Sanat eserinin

güzelliği sayesinde estetik zevk uyandırması düşüncesi gelişmemişti. Gerçi insanoğlu ilkel

çağlardaki mağara resimlerinden tutun da çeşitli çağlarda yaptığı eşyada, âletlerde, taş

oymala-

rmda, çömleklerde, kumaşlarda büyük bir sanat anlayışı, biçim endişeleri göstermiştir ama

bütün bu eserler belli bir işte kullanılmak üzere yapılırdı; sırf güzelliğinden zevk alınacak bir

sanat eseri kavramı henüz belirmemişti bile. Mısır sanatı üzerinde yetkiyle konuşanlar,

Mısırlıların yarattıkları sanat eserleriyle sanat açısından ilgilenmediklerini söylüyorlar.

Bunlar mezarlara konan, ya da insanları ölümsüz kılmak için yapılan şeylerdi. Eski Yu-nan'da

da sanat eserinin uyandırdığı estetik yaşantının, sanat eseri yaratmak için yeterli bir sebep

olabileceği düşüncesi henüz başlamamıştı.

Platon da edebiyatın toplumdaki rolünü ve yaptığı etkileri önemli bulur. Devlet'in üçüncü

kitabında gençlerin nasıl yetiştirileceğini ve eğitileceğini tartışırken şiirlerde ve masallarda

zararlı etkiler yaratabilecek parçalar üzerinde durur. Tanrıların ve büyük kahramanların

onlara yakışmayacak davranışlarda bulunmaları, ağlayıp sızlamaları, yalan söylemeleri,

ahlâksızlık etmeleri, kötü insanların mutluluğa kavuşmaları gençlere fena örnek olur- Bu gibi

parçalar eserlerden çıkartılmalıdır.

Platon eserlerde yer alan bu uygunsuz parçalardan başka bir de belli türlerin zararlı olduğu

kanısındadır. Şiirleri anlatım yöntemi bakımından üçe ayırır. 1) Şair söyliyeceklerini kendi

ağzından söyler, anlatır. O çağdaki dithyramb'lar bu türe örnektir. 2) Mimesis yöntemine

dayanan eserler, yani tragedya ve komedya. Bunlarda şair, kendi ağzından konuşmaz

eserdeki kişilerin ağzından konuşur, onları taklid eder. Burada mimesis çok daha dar

anlamda, başka birini temsil etme (impersonation) anlamında kullanılmaktadır. 3) îki

yöntemin karışık olarak kullanıldığı destan (epos) türü. Bu defa şair kâh kendi anlatır

hikâyeyi kâh kişileri konuşturur9.

I

YANSITMA KURAMI I

21

Son iki türü zararlı bulur Platon, çünkü bunlarda taklid işe karışmaktadır ve taklid edilen

kişiler, çoğunlukla özenüecek kişiler değüdir. Korkakları, sarhoşları, köleleri, delüeri taklid

ede ede taklid edilen şeye alışır. «Bu alışkanlık da bedeni, konuşmayı, görüşleri değiştiren

ikinci bir tabiat olur» 10. Bundan ötürü bu gibi eserleri yazanın da, oynayanın da, seyredenin

de, okuyanın da kişiliği zarar görür.

**L Platon'un son bir itirazı daha var edebiyata. Edebiyat bizim duygusal yanımıza hitab

eder. Coşkun heyecanlarla davranan kişiler bizi çeker ve heyecanlandırır.

Oysa dengeli insan,

bilge kişi, aklını kullanarak duygularını dizginlemesini bilen kişidir. Bir felâketle

karşılaştığımızda acımızı belli etmemek için dişimizi sıkarız, çünkü erkek adama yaraşan

budur. İşte bundan ötürü duygu yanımızı coşturan edebiyat kişiliğimizi bozar. «Tutku gibi,

öfke gibi içimize hoş veya acı gelen ve ister istemez gündelik hayatımıza giren duygular şair

benzetmesinin etkisi altında kalmaz mı? Benzetme bu duyguları kurutacak yerde sulayıp

besler, dizginlenmesi gereken tutkulara içimizin dizginlerini verir, böylece de iyi ve mutlu

olmamıza değil, kötü ve mutsuz olmamıza yol açar»ii-

Edebiyatın, tiyatronun insanlar üzerinde derin etkileri olduğunu bildiği içindir ki Platon

Devlet diyalogunda ideal bir toplum kurmağa çalışırken bunların eğitimde nasıl bir rol

oynayacağını inceden inceye araştırır. Sonunda, ancak Tanrıları ve iyi insanları öven eserlere

yani güdümlü bir sanat faaliyetine razı olarak, daha önemli saydığı amaçlar uğruna, ne kadar

hoş olursa olsun mevcut sanata kapıları kapatır. Kısacası Platon'a göre zamanındaki

edebiyatın işlevi kötüye işlemektedir ama sanat-

9 Devlet, 393a - 394c.

10 Ay. es., 395c.

11 Ay. es., 606d.

çılan sansüre tâbi tutarak, güdümlü bir sanat sağlanabilirse o zaman edebiyatın işlevi de

hayırlı olur.

Platon'un edebiyata itirazlarını özetlemek istersek bunların başlıca iki yönden yapıldığım

söyliyebiliriz: 1) Bilgisel yönden. 2) Ahlâk yönünden. Bilgisel yönden itirazı iki temele

dayanıyor:

a) Şair , bizi, asü gerçekliği teşkil eden idealardan uzaklaştırır.

b) Şairin yetkiyle konuşacağı hiç bir konu yoktur. Ahlâk yönünden olan itirazları da üç temele

dayanıyor :

a) Eserlerde gençlere fena örnek olacak parçalar var.

b) Tragedyalarda ve destanlarda kötü kişileri tak-lid ederek temsil etme fena etkiler bırakır.

c) Edebiyat, dizginlememiz gereken duygusal yanımızı coşturur.

SANAT GENELİ VEYA ÖZÜ YANSITIR

Platon'un öğrencisi Aristoteles bugün hâlâ önemini sürdüren Poeüka eseriyle, edebiyat

kuramı konusunda büyük bir adım atmıştır, Tragedyanın yapısı üzerinde çok önemli şeyler

söylemişse de, biz yine ana çizgimize bağlı kalarak edebiyatın özü ve işlevi sorunlarına

bakalım.

Şairin ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine olabi-ttr olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk

kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektedir.

Tarih yazarı ve şair, biri düz yazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar, çünkü

Herodotos'un eserinin mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir; bununla birlikte, ister

nazım, ister düz yazı halinde olsun, He-

rodotos'un eseri bir tarih eseridir. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: tarihçi daha çok

gerçekten olan şeyi ifade eder, şair ise olabilir olan şeyi ifade eder.

Bunun için şiir, tarih eserine göre daha felsefî olduğu gibi, daha üstün olarak da

değerlendirilebilir; çünkü şiir; daha çok genel olanı, tarih ise tek olanı tasvir eder. Genel olan

deyince de olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre, belli özellikteki bir kimsenin böyle veya

şöyle hareket etmesini anlıyoruz.12

Platon'a bir cevap sayılabilecek bu cümleler tarih boyunca farklı yollarda yorumlanmıştır;

fakat biz Aristoteles'in ne demek istediğini, ayrıntıları ve tartışmaları bir yana bırakarak

açıklamağa çalışalım.

Gerçi yazar hayatı, insanları, onların tutkularını, özelliklerini anlatır ama, bu, gerçek hayatı

olduğu gibi anlatmak değildir. Yazar bir adamın hayatını günü gününe en küçük ayrıntısına

kadar anlatsa, sanat yapmış olmaz. Her gün yediği yemekleri, yaptığı işi, bütün

konuştuklarını, çeşitli duygularım anlatsa meydana getireceği oyun, hikâye veya şiir

karmakarışık, çorba gibi bir şey olur. Bunların hepsi gerçek hayattan alınmış da olsa bize

hayatın anlamı hakkında pek bir şey bildirmez. Bir adamı olduğu gibi anlatmak tarihin işidir

sanatın değil. Sanatçının hayatı, insanı, dünyayı yansıtması başka anlamdadır. O bir tek

adamın hayatını doğru olarak anlatmaya kalkışmaz, bir adamın hayatında genellikle hayatı,

insanoğlunun hayatım, yani hayatta evrensel olan unsurları yansıtır. Olanı değil, olabilir

olanı. Bunun için de anlatmak istediğinin özüne ait olmayan unsurları, ayrıntıları, tesadüfi

olanları atar, gerekli olanı ayıklar, seçer ve bunlann arasında bir bağ gözeterek olaylar

örgüsünü bir tek çizgi üzerinde kurar- Seçme işi hem esere yapı bakı-

12 Poetika 1451b, Çeviren ismail Tunalı, 1963.

mından bir birlik, hem de insan dünyasıyla ilgili bir anlam sağlar. Eğer hayatı aynen kopya

etseydi, bir sürü gereksiz ayrıntı, anlamsız olaylar, konuşmalar işe karışacak, tek olanı

yansıtmaktan ileriye gidemiyecekti yazar. Oysa seçme sonucu, kişiliğin ne gibi olaylara yol

açtığım, durumların kişiliği nasıl etkilediğini, bir durumun nasıl gelişebileceğini

göstermekledir ki, yazar, tek-olanm altında genel-olanı açıklar. Aksi halde adamın

hayatındaki olaylar bir çuvala doldurulur gibi bir araya toplanacak, ve açıklanmak istenen

önemli neden-sonuç bağları bulanacak, açıkça belirmeyecektir. Bundan ötürü Aristoteles için

olay örgüsü çok önemlidir, çünkü bir durumun nedensellik ilkesine göre oluşumunu ve

gelişimini gösterir. Tarihçi, olmuş olanla yetinmek zorundadır, sanatçı ise bir hikâyeyi

kullanır veya uydururken olayları öylesine bir düzene sokar ki bu düzendeki olabilirlik,

bilimsel bir genellik taşır. îşte bundan ötürü edebiyat tarihten daha felsefîdir

ve daha genel

bir hakikati yansıtır. Söz gelişi, hayatta talihin oynaklığını, felâketlerin insanı daha bilge bir

insan yaptığını, veya bir «insanın başına gelen olaylarda kişiliğinin nasıl bir rol oynadığım

açıklar.

Platon, sanatçının tek-olanı yansıttığım ve dolayısıyla okura gerçeklik (hayat) hakkında bilgi

veremiyeceği-ni ve zaten şaire özgü bir bilgi alam olmadığını iddia etmişti. Aristoteles, şairin

(yazarın) hayatı, insan yaşantısının anlamını bildiğini söylemek istiyor. Bir bakıma söz

konusu olan insan psikolojisidir. Onun için sanatçı, Pla-ton'un sandığı gibi bizi gerçeklikten

uzaklaştıran, sahte bilgiler sunan bir adam değil bize hayatı açıklayan bir adamdır .

Aristoteles'in öğretisini felsefî dille açıklayacak olursak kendi metafiziğine dayanarak şöyle

yorumlayabiliriz. Platon'un duyu dünyasının dışında var olduğunu söylediği idealar (formlar)

Aristoteles'e göre duyu dün-

yaşındadır. Madde ve form daima bir aradadır ve bunların birleşmesidir ki duyu

dünyasındaki nesneleri meydana getirir. Bundan ötürüdür ki sanatçının yansıttıkları (taklid

ettikleri) duyu dünyasından olmakla beraber genel-olanı açıklayabilir. Ancak sanatçı genelolanı

yansıtmak için, formu belirtmeye yarıyacak şeyleri seçerek gereksiz ayrıntıları atar ve

öyle bir olaylar dizisi kurar ki bunların birbirini zorunlulukla izlemesi, belli bir formun nasıl

geliştiğini, nasıl bir sonuca yöneldiğini gösterir.

İŞLEV

Sanatın işlevi, etkileri, yararlan, zararları konusuna gelince, Aristoteles bu konuda Platon'dan

başka türlü düşünmektedir .Tragedyanın tanımım yaparken, «acıma ve korku duygularım

uyandırmak suretiyle bu duyguların arınmasını (katharsis) sağlar» diyori3. Aristoteles katharsis

kavramını daha fazla açıklamadığı için tam ne demek istediği üzerinde bugüne dek

süre-gelmiş tartışmalar doğmuştur. Genellikle kabul edilen bir yorum, tragedyanın seyircide

bu duyguları uyandırmak ve harcatmak suretiyle onu daha sakin ve psikolojik bakımdan daha

sağlıklı bir duruma getirdiğidir. Bir başka yoruma,göre bu duygulardan kurtulmak değildir

söz konusu olan; bu bencil duyguların tragedyayı seyrederken yücelmesi ve de-ğerlenmesidirSon

zamanlarda çok değişik bir yorum daha atılmıştır ortaya, Bu yorumu yapan G. F. Else'e

göre arınma seyircide meydana gelmez, eserde bu duyguları

13 Poetika 1449b, Çeviren İsmail Tunalı.

davet eden olayların (davranışların) arınmasıdır. Oğlun babasını öldürmesi, anasıyla

evlenmesi gibi hareketler, temizlenmesi gereken yasak hareketlerdir.

Katharsis'in yorumu ne olursa olsun, Aristoteles, hiç şüphe yok ki Platon'un aksine

tragedyanın ahlâk bakımından yararlı olduğuna inanıyordu.

Böylece Aristoteles edebiyatın hem bilgi kazandırdığım söylemek, hem de yararlı psikolojik

etkisine işaret etmekle Platon'dan ayrılmakta ve sanatı savunmaktadır.

Batı'da sanatın yansıtma olduğu fikri, Rönesans'dan sonra tekrar canlanmış ve neo-klasikler

Aristoteles'i izlerken onun görüşünü kendilerine göre bir kaç şekilde yorumlamışlardı.

Burada bunlardan en önemlileri olan iki kuram üzerinde duracağız: 1) Sanat genel tabiatın

yan-sıtılmasıdır. 2) Sanat idealleştirilmiş tabiatın yansıtılma-sıdır. #

Her iki kurama göre de sanat yansıtmadır fakat yansıtılan gerçeklik aynı değildir. Aristoteles,

«şairin ödevi gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi» yansıtmaktadır demişti. Bu

iki kuram da Aristoteles'in bu sözüne dayandırılabilir. ilk önce birinci görüşü alalım. «Sanat

genel-tabiatm yansıtılmasıdır» sözü ile dile getirilen bu görüşte 'tabiat' deyince yalnız

ağaçları, dağlan, kırları kastetmiyorlardı şüphesiz; özellikle insan tabiatını, insanların

davranışlarını, gelenekleri, uygarlığı düşünüyorlardı. Genel-tabiat, görünenin altında yatan

gerçeklikti.

Bu gerçekliği yansıtmak ancak öze inmekle yani insan tabiatında ortak tümelleri, ortak

özellikleri yansıtmakla mümkündür. Deniyor ki, sanat nesnelerin ve insan-

ların herkes tarafından bilinen ortak özelliklerini anlatmalı, nesnelerin ve insanların

kendilerine özgü bireysel taraflarını konu yapmamalı. Neo-klasiklere göre insan aslında her

yerde aynıdır; gerçi çeşitli ülkelerde ve çağlarda başka âdetler, inançlar, yaşayış tarzları vardır

arna bunlar geçici veya o yere, o çağa özgü şeylerdir. Bütün bunların altında ortak olan bir

insan tabiatı yatar, insanların tutkuları ,aşk, acı duyguları, çocuklarma sevgisi v.b. esasta

birdir, değişmez, insan tabiatının özünü yansıtmak demek bu ortak yanları belirtmek,

bireysel olanı, yöresel olanı, anormal olanı bir tarafa bırakmak demektir. Böylece geneli

yansıtırken sanatçı özü yansıtmış olur.

Bunu yapmasının bir gerekçesi şudur: sanat ciddî bir şeyse, konusunun da önemli olması

gerekir, çünkü ancak bu şekilde bize bazı hakikatleri sunabilir. Edebiyatın bize hakikati

açıklaması, bu genel doğruları (genel-tabiatı) yansıtmasıyla mümkündür, çünkü gerçek bilgi,

tümel de-ğerlerin.ilkelerin ve özelliklerin bilgisidir. Duyguları ve davranışlarıyla başka

insanlara benzemeyen kişiler, belli bir çağda görülen bir akım, veya belli bir zümrenin

yaşayışı fazla önem taşımaz. Kalıcı şeyler olmadığı için gerçekliği bunlar teşkil etmez.

Ortak tümelleri yansıtmanın bir gerekçesi daha vardır, insanlar arasında ortak olan yanları

yani zamana ve yere göre değişmeyen genel-tabiatı konu edinen yazar, herkesin her devirde

okuyup tadma varabileceği konuları seçmiş olur. «insanların çoğunluğunun uzun zaman için

hoşlanacağı şeyler, ancak genel-tabiatm doğru yansısıdır. Özel gelenekleri, âdetleri çok az kişi

bilir ve bundan ötürü ne derece doğru yansıtıldığım bilenler de çok az olur» 14.

14 Dr. S. Johnson, «Preface to Shakespeare», Johnson on Shakespeare, ed Walter Raleigh,

(Oxford), s. 11.

Homeros ve Shakespeare gibi yazarlar, yöresel ve özel olana itibar etmez; savundukları

değerler, kişilerinin duyguları ve tutkuları her zaman herkesin anlayacağı cinstendir. Yazar

genel-tabiatı yansıtırsa okura sadece gerçekliği sunmakla kalmaz, aynı zamanda her çağın

okuruna seslenecek sağlam konuları işlemekle klasik olmak imkânım kazanır. Buna karşılık

meselâ, onyedinci yüzyıldaki sofu (puritan) sınıfla alay eden Hudihras eseri bir zaman sonra

ilginç olmaktan çıkari5.

Genel insan tabiatını yansıtmak biraz daha farklı bir yoruma da elverişliydi. Yine Neoklasiklerde

rastladığımız bu yoruma göre sanatçı, kişiliği ile başkalarından ayrılan insanları

değil, belli başlı tipleri ele almalıdır: kıskanç adam, cimri adam, ukalâ adam, asker, kral v.b.

Bunların her biri kendi tiplerinin özüne uygun çizilmeli ve ona göre davrandınlmalıdırlar.

Onyedinci yüzyılın sonlarında yazan İngiliz eleştiricisi Thomas Rymer meselâ Othello'daki

îago'nun tipine uygun olmadığı kanısındadır, çünkü askerler dürüst, açık kalpli

olurlar, oysa

Shakespeare, îago'yu yalancı, kötü, düzenbaz bir adam yapmıştır. Aristoteles'in, genelden

«belli özelliktedeki bir kimsenin böyle veya şöyle konuşmasını, böyle veya şöyle hareket

etmesini anlıyoruz» sözü, Neo-klasiklerce bazen işte böyle belli tiplerin alışılmış özellikleri

diye yorumlanıyordu.

SANAT İDEAL TABİATI YANSITIR

Tabiat kavramından anlaşılan başka bir anlam da «düzeltilmiş» (îdealleştirilmiş) tabiat idi.

Bu yorum da

Aristoteles'e dayanıyordu, çünkü Aristoteles «şairin görevi gerçekten olan şeyi değil, olabilir

olanı ifade etmektir» demişti. Yine Poetika'nın başka bir yerinde de şu cümle var : «şair...

nesneleri nasıl olmaları lâzım geliyorsa, o şekilde tasvir etmelidir» 16.

Biliyoruz ki dünyada çirkin, kaba, hoşa gitmeyen şeyler, haksız olaylar vardır. Sanat eserinin

zevk vermesi beklendiğine göre, bu hoşa gitmeyen şeyleri atması, ve yalnız güzeli, hoş olanı

seçmesi, doğru olur. Şairlerin, yazarların bahsettikleri nehirler, kırlar, mis kokulu çiçekler

dünyada bulamıyacağımız kadar güzeldir. «Tabiatın dünyası pirinçtendir, şairlerinki

altından» diyor bir Rönesans yazarı^.

Fransızların la belle nature adını verdikleri bu ideal-leştirilmiş tabiatın yanı sıra bir de ahlâkî

bakımdan ideal-leştirilmiş insan ve insan ilişkileri vardır. Pylades gibi sadık bir arkadaş,

Orlando gibi bir yiğit, Aenas gibi her bakımdan mükemmel bir adam ancak

sanat eserlerinde

bulabileceğimiz ideal örneklerdir 18.

Düzeltilmiş tabiatı savunanlar, böylece, bizim gördüğümüz gerçek dünyayı ve hayatı değil,

hayal edilen mükemmel bir dünyanın yansıtılması gerektiğini söylüyorlardı. Buna rağmen

sanat görüşleri yine de gerçekliği yansıtma ilkesine dayanıyordu. Ama tamamiyle uydurma,

hayal ürünü bir eser neyi yansıtmış sayılabilirdi? Gerçeklikle ne ilgisi vardı bunun?

İdealleştirmeyi savunanlar bu sorunun cevabım Neo-Platon'cu bir felsefeye dayanarak

veriyorlardı. Platon'-un kendisi gerçi şairi görünüşe saplanmış, asıl gerçekliği

15 Bk: Dr. S. Johnson, laves of the English Poets, (Everyman) I, s. 122-23.

16 Poetika 1460b.

17 Sir Philip Sidney, Apologue for Poetry, ed. J. Churton Collins, (Oxford), s. 8.

18 Bk: Ay. es., s. 8-9.

bilmeyen bir adam sayıyordu, fakat daha sonraları Plo-tinos (İ.S. 204-270) sanatçıyı bu aşağı

durumdan kurtaran ve hemen hemen yaratıcı durumuna sokan bir dönüş yapmıştı. Sanatçı,

Platon'un sandığı gibi formların (idea-larm) kopyalarını değil doğrudan doğruya formları

yansıtır ve bunun içiıdir ki bizi asıl gerçeklikle karşı karşıya getirir.

Tabiattaki nesnelerin taklitlerini veriyor diye sanatları hor görmemeliyiz; unutmamalıyız ki

görünen nesneleri kopya etmez sanat; tabiatın kendisinin kopya ettiği formlara (idealara)

uzanır doğrudan doğruya, ...Tabiatın eksikliklerini giderir. Fidias, Zeus'un heykelini yaparken

duyu dünyasından bir model kullanmadı, fakat Zeus görünür olmak isteseydi nasıl bir form

alırdı diye düşündü ve bunu kavradı.19

Aristoteles, Platon'a cevap olarak yazann genel'i yansıttığım söylerken kendi metafiziğine

dayanıyordu. Söz konusu düşünür ve eleştiriciler ise yine Platon'cu bir felsefe kullanarak,

yazarın gerçekliği yansıttığını söylerler. Bu bakımdan Aristotelesde» önemli bir noktada

ayrılıyorlar, çünkü Aristoteles sanatın gerçekliği yansıttığını söylerken, bu dünyadaki bir

gerçekliği yansıttığını düşünüyordu. İdealleştiriciler ise aşkın (transcendental) bir gerçekliği

düşünmektedirler. Her bakımdan mevcudun daha iyisi olan ve örnek sayılabilecek bir

dünyanın gerçekliği.

İdealleştirmek demek, bu düşünürlere göre gerçekliğe yaklaşmak demektir, çünkü dünyada

görmediğimiz bu kişiler ve nesneler, daha gerçek olan idealar dünyasını yansıtır. Nesnelerin

özünü vermek, bu dünyadakilerin kusurlarını silmek ve onları olduğu gibi değil, olmaları ge-

19 Plotinos, Ennead'lar, V. Vm. I.

rektiği gibi yansıtmakla kabildir. Zaten duyu dünyasında varlıkların mükemmel olmalarına

madde engel olur, istenilen formun gerçekleşmesini güçleştirir. Bunun için maddenin sebep

olduğu kusurları gidermek sanatçının işidir. Bundan ötürü ressam, yazar veya şair de,

gördüğü gibi değil olması gerektiği gibi çizer tabiatı.

Rönesans'da canlanan bu Neo-Platonist görüş İtalya'dan Fransa ve İngiltere'ye de atlamıştı

ve nnseki-zinci yüzyılda hâlâ devam etmekteydi.

ÎŞLEV

Rönesans ve Neo-klasik çağ düşünürleri, sanatın işlevi konusunda Aristoteles'den

uzaklaşmakta ve daha didaktik bir görüşe kaymaktadırlar. Horatius (İ.Ö. €5-8) Ars Poetika

adlı eserinde sanatın iki işlevi üzerinde durmuştu: zevk vermek ve eğitmek. İyi bir eser hem

zevk verecek hem de eğitecektir. Rönesans'da ve Neo-klasik çağlarda da bu iki işlev şart

koşuluyordu. Söz konusu zevk ne kadar ince ve yüce olursa olsun sanatın tek amacı olarak

ileri sürülürse, bu amaç sanatın önemine yakışmayacak kadar ciddiyetten yoksun, önemsiz

bir amaç olurdu. Onun için sanatın sadece zevk verici veya eğlendirici olduğunu savunanlar

çok azdı. Eğlendirerek eğitmekti sanattan beklenen.

Tipik bir Rönesans eleştiricisi ve şairi olan Sir Philip Sidney'in bu konudaki fikirleri şöyledir:

Sanat yansıtmadır ve amacı eğlendirerek eğitmektir. İnsanlara doğru yaşamasını öğretecek

bilgilerin arasında en önemlileri ahlâk felsefesi ve tarihtir. Fakat her ikisi de eksiktir. Çünkü

felsefe kuramsal olduğu için sadece bir takım soyut kurallar kor ortaya, ve bu kuruluğu

yüzünden pek etkileyici olamaz. Tarih ise somuttur, canlıdır ama alanı dar-

dır, yalnız olmuş olanı anlatır, olması gerekeni bildirmez; çünkü insanlara Örnek teşkil

edecek, onların ders alacağı olayları ve durumları uyduramaz. Felsefe ve tarihin eksik

yanlarını tamamlayarak yararlı taraflarını kendinde toplayan ancak ve ancak edebiyattır.

Edebiyat hem olayları somut hale sokmakla felsefenin kuruluğunu ve sayutlu-ğunu giderir,

hem de olması gerekeni telkin etmekle tarihin noksanını. Bundan başka tarih gerçeği

söylemek zorunda olduğu için insanlara fena örnek olacak olayları da nakleder. Oysa sanatçı

olayları kendi yarattığı için iyiyi daima mükâfatlandırıp kötüyü cezalandırabilir. Bundan

ötürü edebiyat eğitme bakımından felsefeden de, tarihten de daha etkilidir2O.

Aristoteles'in, şair gerçekten olan şeyi değil, olabilir olanı anlatmalıdır iddiası, Sidney'de

bulduğumuz didaktik anlamı taşımaz. Belli kişlerin içinde bulunduğu durumların, belli

koşullar altında olasılıkla (probability) nasıl gelişeceğini göstermek bakımından bir

gerekliliktir bu. Neden-sonuç ilişkisiyle ilgili bir gereklilik. Rönesans ve Neo-klasik çağ

düşünürleri ise «olması gereken»i ahlâkî anlamda bir gereklilik olanak yorumlamış ve

böylece edebiyatı ahlâk dersi veren eğitici bir araç saymışlardır. Başka şekilde söylersek

Aristoteles'in «olabilir olan» deyimiyle ideal bir durumu kastettiği sanıldı, ve bu söz bir

formun gelişmesi değil de mevcut ideal formun yansıtılması anlamında

yorumlandı.

Aristoteles'e göre edebiyatın değeri kısmen eğitici olmasından gelir ama bu eğiticilik bilgisel

anlamda, yani hayatı, gerçekliği okura göstermek anlamındadır. Söz konusu çağlar da ise

edebiyat yalnızca bilgisel değil aynı zamanda erdemli hayatın yol göstericisidir. Nasıl

yapacaktı bunu edebiyat? Yazar, dürüst, erdemli kişileri örnek

20 Bk: An Apologie for Poetry, ss. 12-21.

olarak gösterebilirdi eserinde. Ama edebiyatta yalnız erdemli, iyi insanlar yer almaz, kötüler

de vardır. Yazar kötüleri de nasıl bir akibetin beklediğini açıklayacaktı. Tragedya insanların

zaaflarına, kusurlarına sahnede ayna tutarak kaçınılması gereken kötülükleri gösterecekti.

Talihin oynaklığını, Tanrının adaletini örneklerle gözler ö-nüne sererek uyaracaktı seyirciyi.

Adalet yerini bulmalıydı eserde. Gerçi hayatta öyle olmuyordu; kötüler her zaman cezalarını

bulmuyor, iyiler mutluluğa kavuşmuyorlardı. Ama madem ki yazarın bir görevi de eğitmekti

öylese olanı değil olması gerekeni yansıtmalıydı yazar. Kötüler cezalarını bulmalı, iyiler mutlu

sonuca varmalıydı. Scaliger, Sidney, Corneille, Dr. Johnson hep bu öğretiyi savunmuşlardır.

Bu bölümde ele aldığımız sanat anlayışını özetlersek diyebiliriz ki sanat dış dünyayı, insanı,

hayatı yansıtır. Ressamın renkler ve çizgilerle yaptığım yazar veya şair sözcüklerle yapar.

Sanat eseri hayata çevrilmiş bir aynadır. Gördük ki bu yansıtma en kaba anlamdaki bir

kopyacılıktan tutun da, duyu dünyamızda bulunmayan fakat aşkın (transcendaental) bir

gerçekliği teşkil eden idea-ların yansıtılması demek olan idealimize kadar, türlü şe Tüller

almıştı.

Bu sanat anlayışının başka bir özelliği de sanatın İtendi basma bağımsız bir değeri

olmadığıdır. Sanatın değeri, bilgisel olmasından ve ahlâk alanında insanlara sağladığı

yarardan ileri gelir. Kısacası, sanat daha yüksek ¦amaçlara hizmet ettiği için bir değer taşır.

BÖLÜM 2

YANSITMA KURAMI II

Marxist kuram

Ondokuz ve yirminci yüzyıllarda yansıtma kavramını sanatı açıklamak için kullanan en

önemli kuram Marxist estetiktir. Marxist estetik ise baza yönlerden gerçekçilik (realism)

akımına bağlandığı için işe buradan başlamak doğru olacaktır.

Neo-klasik çağdan sonra gelen Romantizm uzun süre hakim duruma geçtikten sonra

ondokuzuncu yüzyıl ortalarında bu akıma karşı tepki olarak beliren ve özellikle Fransa'da

Stendhal, Balzac, Zola ve Flaubert gibi romancıların elinde gelişen gerçekçilik akımı da,

diyebiliriz ki, sırtını yine yansıtma ilkesine vermiş bir sanat anlayışına dayanır, insanı ve

toplumu büyük bir sadakatle yansıtmağa çalışan yazarlar için de sanat eseri

bir ayna-va

benzetilebilirdi. Biraz yukarıda söylediğimiz gibi Stend-hal'e göre «yol boyunca gezdirilen bir

aynadır roman»!.

1 Kırmızı ve Siyah, Bölüm 13.

Gerçekçiliğin kısa bir tanımını yapmak güç, fakat en önemli özelliklerini şöyle belirtebiliriz

belki.

1. Konu olarak çağdaş toplumun her günkü alelade hayatı işleniyordu. Romantiklerin günlük

gerçeklerden uzak, idealleştirilmiş konularının aksine, gerçekçi bir yazar, çağdaş toplumu

konu ediniyordu kendisine, ve bunu elinden geldiğince kendi gözlemlerine dayanarak

yansıtıyordu. Masalvarî olan, uzak diyarların çekiciliğinden medet uman, allegoriye,

sembolizme başvuran bir akım değildi bu.

2. Eğer yazar gerçekliği yansıtacaksa bunu bütün yönleriyle yansıtmalıdır, bir kısmına gözünü

kapamak olmaz; anlatılması yakışık almaz sayılan çirkin, iğrenç, ve ayıp addedilen şeyler de

sanata sokulabilmelidir.

3. Ondokuzuncu yüzyıl gerçekçilerinin gözünde 'gerçeklik' denen şeyin bir özelliği de, o

devrin bilim görüşünden alınmıştı: fizik dünyasının bir determinizm olduğu gibi insanlar

dünyasında da her şeyin bir nedeni vardır ve bunları bilmek toplumun kanunlarını bilmek

demektir. Olaylar tesadüflerle, mucizelerle açıklanamaz; psikolojik ve sosyal

kanunlarla

açıklanabilir.

4. Böyle bir gerçekliği yansıtacak olan yazarın tutumunun da laboratuvarda deney yapan bir

bilim adammın-ki kadar tarafsız olması gerekmez mi? Topluma bakan yazardan beklenen

şey, gözlemlerinin sonucunu olduğu gibi anlatmaktır. Gerçek durumu bütün çıplaklığı ile

okuyucunun gözünün önüne sermeli yazar, Zola ve Flaubert'in de üzerinde ısrarla durduğu

bu tarafsızlık, gerçekçi romanda yöntem anlayışının önemli bir unsurudur. Olaylara dışardan

bakarak onlan olduğu gibi yansıtacak yasarın kendi görüşlerine yer yoktur eserde.

Batıda gerçekçilik çeşitli yazarların elinde gelişmiş ve özellikle romanda sürüp gelmiştir.

Fakat gerçekçiliği bazıları daha çok yöntem bakımından benimsemiştir ba-

zılan ise konu bakımından. Bu arada gerçekçi romanın gösterdiği gelişmenin en önemli bir

yönü psikolojik gerçekçilik olmuştur. Burada bu geçişi izleyecek değiliz; kısaca hatırlatmak

yetecektir ki, insanın iç dünyasını, zihnini doğru olarak yansıtma amacı, 'bilinç akımı'

tekniğine kadar gelip dayanmıştır.

Batı'dakinin yanı sıra Rusya'da da başka bir yönde gelişen gerçekçilikle karşılaşıyoruz.

Ondokuzuncu yüzyıl ortalarında gerçekçilik Rusya'da belirmiş, Tolstoy, Çe-hov ve Gorki gibi

yazarlar büyük eserler vermişlerdir. Bu yazarların yanı sıra kuram alanında ise

Belinski,

Dobrol-yubov, Çernişevski gibi eleştiriciler toplumla ilgilenen ve gerçekçi bir edebiyatı

savunan görüşler atmışlardı ortaya. Örneğin Çernişevski'ye göre sanat gerçekliğin yansıtılnıasıdır

fakat bu bir kopyacılık değildir, zira yazar görüneni olduğu gibi, yansıtmamalı, öze

ait olanla olmayanı ayırdetmelidir. Çernişevski sanatı yansıtma olarak açıklarken eski bir

kuramı devam ettirmiş olduğunun farkındadır. «Bizim tanımımız» diyor «eski Yunan'da

yaygın olan ve Platon'da, Aristoteles'de ve özellikle Demokritos'-da rastladığımız tanıma

yakmtlır»2. Sanat eserinde yansıtılan gerçeklik insanlar için önemli olandır ve gerçek

hayattan alınmıştır. Bundan başka yazar sosyal gerçekliği yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda

bunu açıklar ve yargılar da3. Böylece Çernişevski, yazarın tarafsızlığı gibi önemli bir noktada

Batı'daki gerçekçilerden ayrılmaktadır.

Çernişevski, Dobrolyubov ve Belinski gibi eleştiriciler devrimci ve toplumcu tutumlarından

dolayı Marxistlerin

2 «Art and Aesthetics», Documents of Modern Literary Realism, ed G.J. Becker (Princeton

University Press) s. 67.

3 Ay. es., s. 79. Ayrıca bk: Max Rieser, «Russian Aesthetics Today and Their Historical

Background», Journal of

Aesthetics and Art Criticism, XXII (1963) s. 48.

YANSITMA KURAMI II

kendilerine yakın buldukları kişilerdir; bunların sanat görüşü sonradan 'toplumcu

gerçekçilik' de yeniden işlenmiştir.

Marxist estetiği, incelerken iki döneme ayırmak gerekiyor: 1934'e kadar olan birinci dönem,

ve toplumcu gerçekçilik kuramının kabul edildiği 1934'den sonraki ikinci dönem. Marx,

Engels ve Plehanov gibi düşünürlerin, sanat eseri ile ekonomik yapı arasındaki ilişkiyi

araştırdıkları birinci dönemde, 'yansıtma' daha çok sanatın, sanat akımlarının, türlerinin ve

üslûbun alt yapı tarafından belirlenmesi anlamında kullanılır. Üst yapıya ait sanat, alt yapıyı

yansıtır. İkinci dönemde ise 'yansıtma' yazann sosyal gerçekliği kavnyarak belirtmesi

anlamındadır daha çok, ve toplum koşullannın yazara yaptığı etki kadar yazarın sınıf

kavgasına yardımcı olacak şekilde toplumu etkilemesi gereği üzerinde durulur.

BİRİNCİ DÖNEM : MARXS, ENGELS, PLEHANOV.

Estetik üzerinde ne Marx bir eser yazmıştır ne de Engels. Fakat genel Marxist kuram içinde

sanatı ekonomik yapıya bağlamakla Marxist estetiğin temel ilkesini yerleştirmişlerdir.

Bundan başka Marx'in olsun, Engels'-in olsun, çeşitli vesilelerle başka eserleri içinde veya

mektuplarında edebiyat ile ilgili olarak söyledikleri sözler (ve daha sonra Lenin'in ilâveleri)

bugün hâlâ Marxist estetikçilerin dayandıklan esaslan teşkil eder.

Marx da Engels de edebiyata ve sanata düşkündüler. Marx eğitimi sırasında Yunan ve Latin

klasiklerini iy okumuştu; edebiyata çok meraklıydı (Homeros, Shakespeare, Goethe ve Balzac

sevdiği yazarlar arasındadır). Hatta kendisi şür, roman ve tragedya yazmayı denemiş-

ti4. Çalışmalarını felsefe alanına aktardıktan sonra da zaman zaman,sanat ve edebiyat ile

ilgili şeyler yazmak istediyse de pek vakti olmadı5. Eleştiri alanında tamamlanmış tek yazısı

Eugene Sue'nun Les mysteres d© Paris (1842-43) adlı romanı hakkındadır. Yine uzunca

sayılabilecek bir yazısı Ferdinand Lasalle'in Franz von Sickin-gen (1850) adlı tragedyası

üzerinedir*.

Biraz ileride göreceğimiz gibi Engels de, özellikle mektuplarında sanat ve edebiyat konusunda

Marxist estetiği etkileyen fikirlerini açıkladı.

Marx ve Engels Marxist kuramı ortaya atmakla sanatı ekonomik yapıya bağlamış ve aradaki

bağın mahiyeti üzerinde durmuşlardır.

Marxizm ekonomik teori üzerine oturtulmuş bir tarih felsefesidir ve iddia eder ki tarihin

gelişmesi bir takım kanunlara göre cereyan eder. Bu kanunların ne olduğunu bize tarihî

maddecilik açıklar ve bu sayede toplumun e-ninde sonunda sosyalizme ve nihayet

komünizme varacağını önceden görmek mümkündür. Bilindiği gibi, tarihî

Şiirlerinin pek iyi olmadığı söylenir. Bunlardan ancak ikisi basılmıştır .1837'de

«Scorpion

und Felix» adlı bir romana başlamış fakat bitirememişti. «Oulanem» adlı bir tragedya

yazmayı denedi. (Bk: M. Lifshits, Marx'in Sanat Felsefesi Çev. Murat Belge, ss. 13-14. Peter

Demetz, Marx, Eng-els and the Poets, bölüm 3).

Ne Balzac hakkında yazmak istediği kitabı bitirebildi, ne de 1842'de başladığı «Din ve Sanat»

isimli denemesini. New American Syclopedia için hazırladığı, estet F. T. Visher üzerinde ki

yazısı da yarım kaldı.

Lasalle bu eseri, eleştirmeleri için dostları Marx ve Bn-gels'e yollamıştı. Her ikisi de

cevaplarını yazdılar. Kişilerin iyi çizilmediğini söyliyerek Shakespeare'i salık verdiler. Marx,

kahraman olarak, gerici sınıfı temsil eden Sickinşren'in geçilmesini yanlış buldu. Köylü

sınıfından çıkan liderleri seçmek daha iyi olacaktı.

«II

maddeciliğe göre üretim güçleri, ve üretimi yapan sosyal grupların birbiriyle ilişkisi o

toplumun ekonomik yapısını meydana getirir, ve alt yapı denilen bu ekonomik yapı o

toplumun üst yapısı denilen ahlâkî, hukukî, dinî görüşlerini ve sanat anlayışını belirler.

Bundan ötürü bir toplumun üst yapısını ve burda meydana gelen gelişmeleri anlamak için alt

yapıyı bilmek gerekir.

Felsefe sistemlerinin doğuşu, dinî inançlardaki değişimler, yeni sanat türlerinin ortaya

çıkması, aslında temelde yani ekonomik yapıda meydana gelen değişikliklerin

sonuçlarıdır;

ve sınıflara ayrılmış bir toplumda, üst yapı, ekonomik bakımdan hakim durumda olan sınıfın

görüşlerim, isteklerini yansıtır.

Tarihî maddeciliğin, toplum tarihinde gördüğü başlıca aşamalar şunlardır, ilkel toplumlar,

kölelik üzerine kurulmuş toplumlar, feodalizm, kapitalizm, sosyalizm ve nihayet komünizm.

Sanat tarihi, Marxistler tarafından, özetlediğimiz bu tarihî maddecilik açısından açıklanır.

Her çağın sosyal ekonomik koşulları kendilerine göre bir fikirler sistemi yaratırlar. Din,

felsefe, değer yargıları, gibi sanat da üst yapının bir parçası olarak ekonomik temele dayanır.

Bir çağın sanat anlayışı, sanat üslûbu genellikle bilinçli veya bilinçsiz olarak hakim sınıfın

çıkarını ifade eder. Gerçi bazen mevcut sisteme karşı çıkan sanatçılar vardır ama, bunlar da

farkettikleri ve düzeltilmesini istedikleri kötülüklerin, haksızlıkların asıl sosyal nedenlerini

bilmezler. Bununla beraber Marxistler ezilen ve sömürülen sınıflar hesabına başkaldıran bu

gibi yazarları, övmekten kaçınmamışlardır.

Görüldüğü gibi, Marx ve Engels'in tarihi maddecilik öğretileri sanatı belli bir yere (üst yapıya)

oturtmak ve ekonomik yapıya dayandırmakla Marxist estetik için ö-nemli bir temel iddia

yerleştirmektedir. Fakat alt yapı

ile üst yapı arasındaki ilişkilerin ne derece kesinlikle uygulanacağı sorunu

tartışmalara yol

açmış bir konudur, iddia edilir ki üst yapıya ait hukuk ahlâk bilim ve felsefe gibi ideolojiler alt

yapıyı etkiliyebilir. Yani aradaki ilişki karşılıklıdır. Özellikle doğal bilimler üretim tarzı

üzerinde etkili olduklarından üretim güçleri gibi tarihe yön verici sayılabilirler. Hukuk, ahlâk,

din ve felsefe de daha az olmakla beraber tarihi etkiliyebilirler. Fakat ideolojinin tarih

üzerindeki etkisi ne olursa olsun kendileri her zaman için ekonomik güçlerin eseridir. Yine

unutmamak: lâzımdır ki üst yapıya ait olan felsefe üzerinde ekonomik yapı etkisini dolaylı bir

şeküde gösterir. Felsefî düşüncenin malzemesini meydana getiren ekonomik gerçeklik değil

fakat bunun yarattığı politik, hukuk, ahlâk gibi ide-lojilerdir.

Sanatın ve edebiyatın alt yapı ile olan ilişkisine gelince bunun doğrudan doğruya ve basit bir

ilişki olduğunu söylemek daha zor. Bu konuda Marx'm da bazı şüpheler beslediğini biliyoruz.

Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı'ya yazdığı fakat bastırmadığı «Giriş», te *

Bilindiği gibi, sanatın serpilip geliştiği bazı devirlerin ne toplumun genel gelişmesiyle ne de,

bundan dolayı, adeta onun çatısını meydana getiren maddi temelinin gelişmesiyle bir ilişkisi

vardır. Meselâ Yunanlıların ve hatta Shakespeare'in modern yazarlarla karşılaştırıldığını

düşii-nün.7

demektedir. Ekonomik gelişmenin ileri olmadığı klasik Yunan'da sanatın bu derece ileri

gitmiş olması Marx'i epey düşündürmüş ve sosyal yapı üe ilişkilerini aramaya

7 Ekonomi Poltiğin Eleştirilmesine Katkı, Çeviren Orhan Suda, s. 223.

itmişti. Yine aynı eserde Marx'in vardığı sonuç şu: Yunan sanatı Yunan mitologyası üzerine

kurulmuştur. Oysa mi-tologyalar doğa güçlerinin insanlara esrarengiz geldiği çağlarda gelişir.

Yunan sanatı da ancak bu koşullar altında meydana gelebilirdi. Marx'a göre güçlük, Yunan

sanatı ile sosyal gelişmenin belirli formaları arasındaki ilişkiyi kavramakta değil, fakat bu

sanatın bize el'an büyük tad verebilmesinin, ve gözümüzde yüksek bir norm teşkil

edebilmesinin sebebini açıklayabilmektedir. Marx'a sorarsanız insan bir daha çocuk olamaz

ama yine de çocuğun yapmacıksız saflığından tad alır. Yunanlılar normal çocuklardı.

İnsanlığın sosyal çocukluk çağının en güzel örneği olan Yunan çağı bir daha

tekrarlanamıyacak bir çağ olarak bize çekici gelmez mi? Yunan sanatının çekiciliğiyle, bu

sanatı yaratan toplumun henüz gelişmemiş sosyal aşamada olması arasında bir çelişki yok;

tam tersine, Yunan sanatının bizim için hâlâ çekici ve güzel olması o gelişmemişlikten doğan

bir sonuçtur.

Engels sanatın ekonomik yapıyla olan ilişkisini daha da dolaylı ve karmaşık buluyordu. H.

Starkenburg'a yazdığı 25 Ocak 1894 tarihli mektubunda

«Siyasî, hukukî, felsefî, dinî, edebî, artistik v.b. gelişimler, ekonomik gelişime dayanır. Fakat

bütün bunların hem yek diğerleri üzerine hem de ekonomik temele etki-Iri vardır. Ne, neden

ve etken olma sadece ekonomik duruma özgüdür ne de geri kalanlar hep edilgen (pasiv)

sonuçlardır.

8 Karl Marx and Frederick Engels, Selected Correspoııden-ce, (Progress Publishers 1965) s.

467.

Engels'e göre bazı Marxistler bu ilişkiyi fazla basitleştirmekte ve mübalağa etmektedirler.

John Block'a yazdığı 21 Eylül 1890 tarihli mektupta şunları söylemek ihtiyacım duyuyor:

«Gençlerin bazen ekonomik yönü gereğinden fazla vurgulamalarında suç bir dereceye kadar

Marx'in ve benim. Bu temel ilke üzerinde o zaman ısrarla durmaya mecburduk, çünkü

karşımızdakiler bunu inkâr ediyordu ve karşılıklı etkilemede rol oynayan öğelerin hakkını

vermemize ne zaman, ne yer, ne de fırsat vardı... Ne yazık ki insanlar çoğu kere bir kuramı

anladıklarını ve ana ilkelerini kavrar kavramaz (o da her zaman değil) kuramı

uygulayabileceklerini sanırlar, Son zamanlardaki bir çok Marxist! de bu suçlamanın dışında

tutamayacağım, çünkü onlar da harika zırvalar yumurtladı!ar9».

Engels maddeci yöntemin tarihi olgulara kalıp gibi uygulanamıyacağma, tarih çalışmalarında

ancak bir kılavuz olabileceğine ve her somut durumun tek başına incelenmesi gerektiğine

inanıyor, sanat konusunda ekonomik determinizmin dar bir görüşle elg

alınmasını tehlikeli

sayıyordu.

Bazı sanat tarihçilerinin Marxismi eleştirdikleri noktalardan biri de budur. Ekonomik yapı ile

sanat arasındaki ilişki hakkında bir takım şüpheleri ve itirazları vardır. Ekonomik yapı ile

sanat arasındaki ilişki gerçekten bu kadar basit, dolaysız ve şaşmaz mıdır? Sanat türlerinin

meydana çıkışında, üslûbun değişmesinde başka etkenleri hesaba katmak gerekmez mi?

Büyük sanat eserlerinin böyle açıklamalara elverişli olmayan bir bağımsızlıkları yok mudur?

Sosyal koşullar bir devrin yaratıcı olmasına veya olmamasına zemin hazırlayabilir, belki

temaları ve

genel çizgiyi tayin edebilir ama bu genellik içinde ayrıntıları açıklayabilir mi? Bireyden bireye

değişen şeyler yok mudur? Ekonomik determinizm dâhilerin eserlerini, üslûplarını

açıklayabilir mi? Aynı çağda, ekonomik koşullarla sıkı bir ilişkisini görmediğimiz birbirinden

farklı biçim, üslûp denemeleri ile karşılaşmıyor muyuz? 10.

Marx ve Engels sanat kuramı diye bir şey sistemleş-tirmemişlerse de, belirttiğimiz gibi, altyapı

üst-yap> sorunu ile ilgili olarak sanattan söz etmiş, bazı eserler hakkında fikirlerini

açıklamış ve bu arada, ileride göreceğimiz Marxist estetik tartışmalarını etkileyen bazı ilkeler

koymuşlardır. Engelsin «tipik durumlarda tipik karakterler» ilkesi bunların en

önemlilerindendir.

Maxist öğretiyi ilk defa bir estetik kuram haline sokmaya çalışan G. V.

Plehanov (1856-1918)

sanatın doğuşu, sosyal sınıflarla sanat eserleri arasındaki ilişki, estetik zevk ve fayda gibi

sorunlar üzerine eğilmiş ve Marxist felsefenin temel fikri olan, olayları maddî ve ekonomik

nedenlerle açıklamak ilkesini bu sorunları aydınlatmak için kullanmıştır. Sanatın doğuşu

sorununu incelerken Plehanov özellikle antropologların ve biyologların araştırmalarından

yararlanır. Bu düşünüre göre sanatın kökeni (origin) iştir. Dans olsun, şiir olsun, resim veya

süsleme olsun, bunlar hep ilkel toplumların beslenme ve barınma gibi, fayda gözeterek

giriştikleri faaliyetlerden doğmuştur. Meselâ yük taşıyanlar, kürek çekenler, deriyi işleyenler

v.b. bu işleri yaparken bir şarkı mırıldanırlar.

9 Ay. es., s. 419.

10 Bk: T. Munro, «The Marxist Theory of Art History» Journal of Aesthetics and Art

Criticism, XVIII (1960) s. 436.

Yaptıklan işe göre mırıldandıkları şarkının belli bir ritmi vardır ve bu ritm iş sırasında

yapılan beden hareketlerine uygun, onları kolaylaştırıcı ve düzenleyici bir tempoda-dıril.

Sanatların doğuşu insanların yaşamak iğin yapmaları gereken faaliyetlere bağlıdır.

Mağaralara av hayvanlarının resmlerinin yapılması, hayvanın daha kolay avlanmasını

sağlayacaktı. İlkel danslardaki hareketler çeşitli hayvanların hareketlerinin taklididir

genellikle. Sebep, av sırasında avcının hayvanı taklid ederek hareket etmesidir^.

Plehanov bol bol örnek vererek sanatın (ve oyunun) başlangıçta üretim faliyetleri veya

insanların korunması barınması, kısaca yaşaması için faydalı olacak hareketlerden ve

nesnelerden doğduğunu ispata çalışır.

İş bölümünün artmasıyla bu ilişkilerin daha karmaşıklaştığı ileri toplumlarda sanatın alt

yapıya dayanışını belirtmek daha zordur, çünkü bu etki artık doğrudan doğruya değil daha

dolaylıdır. Plehanov ileri toplumların gelişmiş sanatlarıyla ekonomik koşullar arasındaki

ilişkiyi Marxist sosyolojiyle açıklamaya gayret eder. «Sosyolojik Açıdan Fransız Dramatik

Edebiyatı ve Onsekizinci Yüzyıl Resmi» adlı incelemesinde, sınıflara ayrılmış bir toplumun

yarattığı sanat eserlerinin biçimlerinde ve içeriğinde meydana gelen değişikliklerin yine

ancak ekonomik nedenlerle, sınıf kavgasıyla açıklanabileceğini göstermek ister. Sanat ve

Sosyal Hayat adlı eserinde de sanatçı ile egemen sınıf- arasındaki ilişkinin sanatçıyı ve

eserlerini nasıl etkilediğini açıklar. Belli bir sınıfın sanatı, o sınıf ilerici bir güç olmaktan

çıkınca yozlaşır. Burjuvazi eski

11 Letters W*thout Address (Birinci mektup), Art and So-... cial life adını taşıyan derlemede,

s. 45-46.

12 Ay .es., s. 79.

düzenin karşısına çıktığı zaman (sömürücü soylular ve Kilise hariç) toplumun bütün

insanlarının katılacağı bir ideolojiyi temsil ediyordu. Burjuvanın çıkarlarıyla, çalışan bütün

kütlenin çıkarları birdi. Bu dönemde burjuvanın görüşünü paylaşan sanatçılar ilericiydiler,

çünkü fikirleri toplumun geniş kütlelerini birbirine yaklaştırıcı nitelikteydi. «Fakat

burjuvazinin menfaatleri tekmil çalışan kütlenin menfaatleriyle artık uyuşmaz olunca ve

bilhassa proleteryanm menfaatleriyle çatışmağa başlayınca (sanatın yaklaştırıcı nitelikte

olması) imkânları son derece daralmış oldu»!3.

Plehanov'a göre böyle bir durumda sonuç sanatın yozlaşmasıdır. Sanatçı artık gerçeklikle

ilgilenmez, ondan kaçar ve sanatın biçim yönü ile uğraşır, «sanat için sanat» öğretisine

kapılır veya mistisizme kayar.

Plehanov'un Marxist estetiğinin ilginç bir yanı, Kant'-ın sanatı faydadan ayıran estetiğiyle

uzlaşma çabasıdıri4. Darwin insanlarda güzellik için bir içgüdü bulunduğunu söylemişti.

Kant da insanların sanat eserleri veya güzel karşısında, hiçbir çıkar gözetme yen estetik bir

zevk aldıklarını iddia etmişti. Kant'a göre sanat fayda peşinde koşmaz. Plehanov, Darwin'e

de, Kant'a da hak verir.

Fakat o zaman sanatın fayda ile olan ilişkisini ne yapacağız?

Eğer ilkel çağlardaki insanda güzelden hoşlanma biyolojik bir mesele ise, taktığı tüyler,

halkalar, sürdüğü

13 G.V. Plehanov, Sanat ve Sosyalizm, Çeviren Selim Mim-oglu, s. 71.

14 Bk: Peter Demete, Marx, Engels and the Poets, ss. 195-19T.

boyalar, kokulu yağlar, bir faydalan olduğu için değil sırt hoşa gittikleri için kullanılıyorlardı

demektir. Belki reni-:-lerin alıcılıklarıydı rol oynayan. Gerçi Darwin güzellik zevkinin

uygarlık bakımından gelişmiş toplumlarda bir çok karmaşık fikirlerle ilişkili olduğuna işaret

etmekle ileri toplumlarda estetik zevkin sosyal koşullara bağlılığını belirtiyordu ama

Plehanov ilkel toplumarda güzel sayılan şeylerin de yine toplum şartlarına göre belirlendiğini

söylüyor. Biliyoruz ki ilkel insanlarda hayvan derileri, tırnaklan ve dişleri, süslemede önemli

yer tutar. Güzel sayılırlar bunlar. Ama Plehanov'a göre ilk onca süs okun diye

takılmamışlardır. Bunları taşıyanlar, o hayvanlar kadar güçlü ve çevik olduklarını göstermek

için, belki de bu nesneleri takmakla gerçekten de o hayvanın gücünden kendilerine bir şey

geçtiğine inandıklan için takarlardı. Yani ilk başta bu deriler, dişler ve tırnaklar, renkleri hoşa

gittiği için takılmadılar, yiğitlik, çeviklik, güçlülük gibi değerli meziyetlerin işareti sayıldıkları

için kullanıldılar ve bu sebepten ötürü sonra güzel göründüleri 5.

Afrika'h kadınların kollarına, bacaklarına demir halkalar takmaları, demir çağında» demirin

değerli ve bundan ötürü zenginlik işareti olmasından ötürüdür. Değerli olan ile güzel olan

arasındaki çağırışım dolayısı iledir ki bunları takanlar güzelleşmiş sayılır.

Bıırda da önemli

olan demirin kendi güzelliği değil, ekonomik koşulların meydana getirdiği değer

yargılarıdıri5. Yine ilkel insanlar bedenlerini bazı bitkilerden çıkardıkları yağla yağlarlar. Bir

çeşit süslemedir bu. Fakat yağlanmanın neden doğduğunu araştmrsak böceklere karşı

korunma amacı ile karşılaşırız. Ancak sonraları yağlama bedene güzellik veren bir süsleme

tarzı sayılmıştır; artık fayda söz konusu de-

15 Art and Social Life, S3. 25-26.

16 Ay. es., s. 27.

ğildiri?. Plehanov şu sonuca varıyor ki, tarihî bakımdau ele alırsak nesnelere bilinçli olarak

faydacı açıdan bakmak, estetik açıdan bakmadan önce gelir.

İleri toplumlara gelince bunlann sanat eseri ve güzel karşısındaki estetik duygularında

Kant'm dediği gibi çıkar gözetmeme şartı olduğunu teslim etmektedir. Birey bir sanat

eserinin zevkine vanr, ondan tad alırken hiç bir ard düşüncesi, fayda kaygusu yoktur. O halde

Kant tamamıyle haklı mı? Plehanov bunu söyliyemez, çünkü o zama*: güzelin fayda veya

maddî koşullarla olan ilişkisi kopacaktır. Plehanov'un bulduğu çıkar yol şu: Gerçi güzeli

kavradığımız, yani estetik zevk duyduğumuz sırada 'fayda' bilincimize girmez; bunu asla

düşünmeyiz, ama bilincimizle olmasa bile, bir şeyi güzel bulmamızın sebebi aslında onun

faydalı olmasındandır. Bu fayda, estetik zevki duyan bireye ait bir fayda

değildir fakat onva

türüne ait bir faydadır. Varlık mücadelesinde (ister doğaya ister diğer insanlara karşı olsun)

türümüze faydalı olan şeylerdir ki insana güzel geliri 8.

Plehanov'un bu soruna bulduğu çözüm pek tatmin edici sayılmaz. Nitekim Kant'a yakın

görüşleriyle, Marx-ismden gelen sosyal fayda fikrinin, Plehanov'un düşüncesinde bir çelişme

yarattığı söylenir. Şimdi bir adım daha atalım. Elbette ki Plehanov sosyal bakımdan faydalı

olan her şey güzeldir demek istemiyor; demek istiyor ki güzel şeyler sosyal faydası olan şeyler

arasında bir alt sınıf teşkil eder. O zaman güzelliği araştıran estetik, sosyolojinin bir parçası

olur. Oysa Plehanov bir yandan da estetik duyguyu sanat alanında önemli bulduğuna göre

sosyal bakımdan faydalı "lan eserler içinde sanat eseri

17 Ay. es., s. 110.

18 Ay. es., s. 109.

sayılacak olanların hangi ölçülere göre ayrılması gerektiğini açıklamak zorundadır.

Plehanov'a göre sanat eserini bilimsel eserlerden ayıran özellik hakikati lojik yoldan değil

imajlar vasıtasıyla dile getirmesidir. Ayrıca sanat eserinin biçimi, içeriğine uygun olmalıdır.

Bu ilkelerden birincisi Plehanov'u Engels ile birleştirir fakat Lenin'den ve 1930'larda gelişen

toplumcu gerçekçilik'ten ayırır. Eğer sanata uygun yöntem hakikati imajlar vasıtasıyla

anlatmaksa, sanat eserinde açık ve doğrudan doğruya propagandanın yeri yoktur. Zaten bir

sanat eserinden hoşlanmamız eserde dile getirilen sosyal faydadan ötürü ise, bizde sanat

yaşantısı yer almamış demektir. Estetik yaşantı yerine, beğendiğimiz fikirleri dile getirerek

okurda hoşlanma uyandıran yazar da gerçek bir sanatçı olamaz"! 9. «Bir edip imajlar yerine

mantıkî deliller kullanırsa veya yarattığı imajlar onun şu veya bu konuyu ispatlamasına

yararsa, o artık sanatçı olmaktan çıkıp bir makale yazarı olur»20. Böylece Plehanov bir

yandan sosyal koşulların güzellik zevkini ve sanat eserlerini belirlediğini göstermeğe

çalışırken bir yandan da sanatın kendine özgü bünyesini ve değerini korumağa

çabalamaktadır.

Plehanov'un bu tutumu, yani sanatı açıkça propaganda aracı saymaması, devletin sanatçıya

yol göstermesine karşı oluşu, sanatın kendine özgü bir dünyası olduğundan bahsetmesi,

eserin politik yönü ile estetik yönünü fazla ayırmış gözükmesi bir zaman sonra şimşekleri

üstüne r?kmesine sebep oldu. Plehanov ve onu izleyenler Rusya'da gözden düştü ve

1930'larda Marxist estetik toplumcu gerçekçilik kuramıyla yeniden şekillendi.

19 Ay. es., ss. 109-110.

20 Sanat ve Sosyalizm, Çeviren Selim Mimoğlu, s. 52.

Bugün Rusya'da devletin resmî sanat görüşü sayılan toplumcu gerçekçilik 1930'larda ortaya

çıkmış ve ana ilkeleri bilindiği gibi, 1934 de toplanan 'Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci

Kongresi'nde tesbit edilmişti. Açılış konuşmasını Zudhanov'un yaptığı kongrede M. Gorki,

N.I. Buharin, Karl Radek gibi düşünür ve yazarlar konuşmuş, toplumcu gerçekliğin ne olduğu

ve ne olmadığı üzerinde durmuş ve Sovyetlerdeki sanatçıların nasıl bir anlayışı

benimsemeleri gerektiğini açıklamışlardı. Toplumcu ger-çekiçlik sanatın ne olduğu

sorusundan çok ne olması gerektiği sorusuna cevap verir. Kongrede tesbit edilen esaslar

toplumcu gerçekçiliğin henüz bir estetik sistem halinde kurulduğu anlamına gelmez. Bu

sistemleşme zamanla olmuştur ama bir çok noktaların yorumu Marxist estetikçiler arasında

bugün hâlâ tartışmalara yol açmaktadır. Biz burada ancak ana çizgileriyle bu kuramı gözden

geçireceğiz.

Toplumcu gerçekçiliğe göre sanat yansıtmadır, O halde diğer yansıtma kuramlarından nasıl

ayrılır? Nasıl bir gerçekliktir yansıtılan ve nasıl yansıtılır. Daha önce gördük ki sanatı

yansıtma olarak tanımlayanlar yansıtılan gerçeklikten farklı şeyler anlıyorlardı. Bazılarınca

bu, yüzey gerçeklikti, bazılarınca insan tabiatının özü, bazılarınca idealleştirilmig gerçeklik,

yine bazılarınca toplumun günlük hayatıydı. Toplumcu gerçekçilik bunlardan en çok

sonuncusuna, yani gerçekçilik akımına yakındır, fakat önemli birkaç noktada ayrılır ondan.

Toplumcu gerçekçiliğe göre sanatın yansıttığı gerçeklik toplumsal gerçekliktir ama bu

gerçeklik devrimci gelişme içinde görülür ve doğru olarak tarihî somutlukla, işçi sınıfının

eğitimi gözetilerek yansıtılır. Marxistler yansıtma yöntemlerini

genellikle üçe ayırırlar. Doğalcılık (Naturalizm), eleştirel gerçekçilik (critical realism; buna

bazen burjuva gerçekçiliği de denir) ve toplumcu gerçekçilik. Bunların arasındaki farkları

belirtmekle toplumcu gerçekçiliğin özelliklerini daha iyi kavrayabiliriz.

Bir kere, sanattan beklenen, gerçekliğin özünü yansıtmaktır. Oysa doğalcılık, gerçekliğin

özünü yansıtma yeteneğinden yoksun bir yöntemdir. Hayatı olduğu gibi hiç değiştirmeden

bütün ayrıntıları ile yansıtmakla gerçekçilik sağlanmaz. Hiç bir yazar hayatı ya da ondan

seçtiği bir parçayı bütün ayrıntıları ile anlatamaz zaten. Bir insanın bir saatlik hayatını bile

bütün ayrıntıları ile anlatmağa kalkışsak ciltler tutabilir. Bundan ötürü, seçtiği konuyu

tüketici bir tarzda anlatmağa çalışan yazar' bunu yapamayacağına göre, ancak gözüne ilk

çarpan ayrıntıları vermekle yetinecektir. Ayrıntıları gelişi güzel seçerek yığmakla, yani önemli

ve gerekli olanla ol mayam ayırmadan olsa olsa yüzey gerçeklik yansıtılır ki bu doğalcılık

(naturalizm)dır2i. Kişilerin konuşmasında gözetilen gerçekçi üslûp, yöresel âdetleri olduğu

gibi anlatmak eseri doğalcı olmaktan kurtaramaz. Doğalcı eserde gerçekçi olarak beliren yön

bir üslûp sorunudur, oysa gerçekçilik 'özü' yansıtmakla olur.

İşte bu gerçekçilik hem eleştiriel gerçekçilik'te vardır hem de toplumcu gerçekçilik'te. Bu iki

çeşit gerçekçi-

21 Bu terminoloji bir karışıklığa yol açabilir. Batı'da doğalcılık deyince, gerçekçilikten başlıca

şu farklarla ayrılan bir akım anlaşılır. Doğalcı (Naturalist) yazar evreniii* ve olayların, Tanrıyı

işe karıştırmaksızın nedensellik ilkesine dayanan bir determinizm ile açıklanabileceğine

inanır. Gerek fizik gerekse ruh dünyası bu kanunlara" göre işler. Doğalcılık açısından insan

da herşeyden önce bir hayvandır. Doğalcılıkta çirkin, iğrenç ve ayıp sayılan5 ayrıntıları

seçerek üzerinde kasten durmak da vardır.

lik arasında farkları şimdilik bir yana bırakarak ortak noktalan olan 'özü yansıtma' sorununa

gelelim.

Marxist estetikçilerin belki en önemlisi Lukacs, sanattaki yansıtma sorununu Lenin'in bilgi

teorisinden yola çıkararak geliştiriyor.

Lenin Materyalizm ve Empirlocriticism eserinde Marxist felsefenin bilgi teorisini çizerken,

düşüncenin diş gerçekliği doğru olarak yansıttığını ileri sürer. Ancak, dig dünyanın görünüşü

ile özü aynı değildir. Biz madde dünyasının özünü duyularımızla algılıyamayız, doğa

kanunlarını keşfederek öğreniriz. Bunu bilim soyut bir yoklan sağlar. Toplumcu gerçekçilik

bu bilgi teorisini, estetiği kapsıyacak şekilde kullanır. Bilim gibi sanat da bize bilgi sağlar,

yani dış dünyayı yansıtır, fakat biliminkinden farklı bir yöntem izleyerek. Bilimin soyutlama

ile yansıttığı özü, sanat somutlaştırma yolu ile yansıtır; bilimin doğa kanunları yerine somut

genelleştirmeler çıkarır kar-şımıza22. Bu demektir ki doğa kanunlarına karşılık sanat öyle

somut örnekler sunar ki bunların gerçeklikte dağınık ve bulanık olarak_görüleni

yoğunlaştırarak yansıtması sanatın bilgisel bir rol oynamasını sağlar. Başka şekilde söylersek,

sâîîat eseri gerçeklikteki bütün ayrıntıları almaz, ama somut olarak yansıtacağı gerçekliğin

belirleyicilerini (determinants) yani esas özelliklerini alır. Bunlar gerçek dünyada dağınık

durumdayken sanat eserinde arınmış ve yoğunlaştırılmıştır. Somutlaştırma başka şekilde

yapılamaz.

Sanat eseri öyle bir somut genelleştirmedir ki gene' kanun 'tikel'de, öz ise görünüşte belirir ve

genel kanım.

22 Bak: Max Rieser, «Russian Aesthetics Today and their Historical Background». Journal of

Aesthetics and Art OJ-ticism, XXII. (1963) ss. 47-48 ve «Aesthetic Theory of Socialist

Realism» Ayıu dergi XVI. (1957) ss. 283-240.

tikel olayın nedeni gibi gözükür. Tiplerde ve tipik durumlarda sağlanan işte bu paradokstur.

Gerçekçi eserde sunulan kopya da (doğalcılıkda olduğu gibi) eksik olmasına eksiktir, bütün

ayrıntıları içine almaz; ama bu öyle bir kopyadır ki eksikliğine rağmen yine de bütünü

yansıtır, çünkü bu eksik olan kopyada, aslının özünü seçip almış olmanın verdiği bir doğruluk

vardır23.

Toplumcu gerçekçilik, Marxizmin bilgi teorisi ile En-gels Kanalından gelen Hegel'in estetiğini

birleştirerek sanat eserim dış gerçekliği yansıtan 'somut-genel' olarak anlıyor. Aslında bu

Aristoteles'den günümüze kadar gelen bir sanat tanımının yeni bir kılık altında belirmesidir.

Şimdi biraz yukardaki soruna dönerek sorabiliriz, «soyut bir şey olan geneli, somut ve tek

olan nasıl yansıtır?» Bu bir seçme işidir. «Sanat önemli olanı tutmak, ö-nemsizi çıkarmaktır»

diyen Lukacs bu seçmenin bir perspektife dayanması gerektiğini söylüyor24. Nesnel

bakımdan, perspektif, belli bir tarihsel gelişimdeki ana akımlara işaret eder. Öznel bakımdan,

bu akımların varlığını ve mahiyetini kavramak demektir. Ancak böyle bir perspektife sahip

olan yazar nesnel gerçekliği yansıtabilir, çünkü ancak böyle bir seçim ilkesi sonucu, eserinde

yer alacak unsurlar bir anlam taşıyabilir ve çağm doğru bir ti-polojisi çizilebilir.

Lukacs'm tip dediği şey gerçi tümeli yansıtan somut bir örnektir ama Aristoteles'i

yorumlayan neo-klasiklerin genel insan tabiatmı yansıtan kişilerinden farklıdır. Neo-klasikler

değişmez bir insan tabiatının var olduğuna inanıyor ve sanat eserinde bireysel, yöresel

özelliklerin yeri olmadığı fikrim savunuyorlardı. Lukacs'ın estetiğinde ki-

23 Bk. V. Asmus, «Realism and Naturalism» Soviet Literature, March 1948, s. 59.

24 Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Çeviren Cevap Çapan, s. 60.

sinin tipik olması demek, kişinin en derin yanının toplumda mevcut nesnel güçler tarafından

belirlenmiş olması demektir. Stendhal'in Kırmıza ve Siyah romamndaki Juli-en Sorel, çağının

sosyal koşulları içinde düşünülebilinir ancak. Levin acayip, kimseye benzemeyen bir adam

sanılır ilk bakışta ama dikkat edilirse görülür ki bu gibi acayiplikler bir geçiş döneminin

işaretleridir. Şolohof'un, Durgıın Akardı l>on eserindeki Grigori Melyekov'un da çağındaki

sosyal güçlerin yoğurduğu derin bir kişiliği vardır25.

Balzac, Dickens, Stendhal, ve Tolstoy gibi büyük gerçekçi yazarlar, doğalcıların aksine,

yansıtma yöntemini doğru olarak uygulamış ve çağlarındaki sosyal gerçekliği eserlerinde

çizebilmişlerdir26. Bunu yaparken de, tarafsızlıklarına rağmen, ister istemez içinde

yaşadıkları toplumun düzenindeki bozukluğu da belirtmişlerdir. O halde Marxistler eleştirel

gerçekçiliği neden yeterli bul-

25 Ay. es., s. 141-142 .

26 Marxist bir eleştirici olan Howard Fast meselâ Mark Twain'i bu açıdan eleştirerek şöyle

yargılıyor. Mark Twain'n yetiştiği yıllarda Amerika'da Güney ve Kuzey arasında bir çatışma

vardı. Güney, kölelik üzerine kurulmuş yarı feodal bir ekonomik sistem sürdürüyordu. Kuzey

ise demokratik ve kapitalistti. Mark Twain çağındaki bu sosyal gerçekliği kavramış ve

Huckleberry Finn'-de köleliğin karşısına dikilerek büyük bir eser vermişti. Fakat Howard

Hast'a göre Amerika iç savaşından sonra durum değişmişti. Amerika esasta tarımsal bir ü'lke

olmaktan çıkmış bir sanayi ülkesi olmuştu. Bunun yanı sıra demokratik ve kapitalist Kuzeyle

köleci ve feodal Güney arasındaki çatışmanın yerini, büyüyen bir işçi sınıfı ile, emperyalist ve

Monopolcü olmaya başlayan bir kapitalizm arasında çatışma almıştı. Mark Twain'in işte bu

yeni gerçekliği kavrayamaması son yıllarda verdiği eserlerin baaşrısızlığının sebebidir. Bk.

Howard Fast, Literature and Reality, ss. 35-39.

muyorlar? Bu büyük gerçekçileri, sosyalist perspektife sahip olmalarından ötürü

kınayamayız; «Sosyalist devi'im-den önce, sanat esas itibariyle burjuva okura seslenirdi, ve

bu koşullar altında tenkitçi toplumsal roman, şayet gerçek ilişkileri doğrulukla gösterir, bu

ilişkiler hakkında beslenen yanlış görüşleri ortadan kaldırır, burjuva dünyasının iki yüzlü

iyimserliğinin temeline darbe indirir ve okurun kafasında burjuva düzeninin değişmezliği ve

ölümsüzlüğü konusunda bir şüphe yaratabilirse, Engels"-in dediği gibi,

kendine düşen görevi

yapmış sayılır»27.

1934'deki kongrede konuşan M. Gorki de, kendi burjuva sınıflarının boğucu havasından

bunalan ve bu sınıfın bozukluğunu kavrayarak «eleştirel gerçekçiliği» meydana getiren büyük

yazarları değerlendirirken «eserleri bizim için iki bakımdan tartışılmaz değerler taşır» diyor,

«Bir kere edebiyat eseri olarak, teknik ustalık yönünden örnek eserlerdir. Bundan başka

burjuvazinin gelişimini ve çürüyüşünü gösteren belgelerdir bunlar»28.

Maxim Gorki de Flaubert ve Balzac gibi büyük gerçekçi yazarların değerini saklamıyor; hem

teknik yönünden hem de burjuva toplumunun iç* yüzünü açığa vurmakla yaptıkları hizmet

bakımından övüyor bunları. Fakat konuşmasının daha sonraki kısmında bu yazarların

yaptığım yeterli bulmuyor yine de. Niçin? Çünkü bir bakıma bu yazarlar aksaklıkları,

bozuklukları göstermişler, yaralara parmak basmışlar ama ne yapılması gerektiğim, tedavi

çarelerini, toplumun hangi yönde gelişeceğini belir-tememişlerdir .Böylece eleştirel

gerçekçilikle, toplumcu gerçekçilik arasındaki farka geliyoruz.

Ondokuzuncu yüzyılın büyük gerçekçi yazarları ger-

27 V. Asmus, s.g.e., s. 61.

28 Problems of Soviet literature, Reports and Speeches at the Soviet Writers Congress, Ed. H.

G. Scott, ss. 41-42.

çi, gördüğümüz gibi, değerli eserler vermişlerdir ama bugünün yazarı, Marxistlere göre artık

aynı şeyi devam ettirmemelidir. Ettirmemesi gerekil*, çünkü durum değişmiştir. Bugün

gerçekliği yansıtacak yazar belli başlı iki noktadan eski gerçekçilerden farklı davranmak

zorundadır: a) yansıtacağı sosyal gerçeklik, b) malzemesi karşısında kendi tutumu.

Marxistlere göre durum şudur: Çağımızda sosyal gerçekliğin kavranması daha belirli bir hal

almıştır, çünkü Marxist doktrinde toplumun hangi aşamalardan geçtiği ortaya konmuştur.

Yazarın artık doğru perspektife ..sahip olması demek, tarihî determinizm içinde toplumu

kölelik çağından feodalizme, feodalizmden kapitalizme ve kapitalizmden sosyalizme doğru

geliştiğini kavramakla olur. Böylece toplumu tarih içindeki yerine oturtmak, içindeki

çatışmaları, ilerici ve tutucu güçleri farketmek ve sosyalizme doğru diyalektik gelişimi

görmekledir ki ancak, yazar çağımızın sosyal gerçekliğine sızabilir.

Eleştirel gerçekçiler topluma bakıp da bunun özünü yansıtacak şekilde yazmak istedikleri

zaman mevcut olan Mr durumu ve tipleri çiziyorlardı. Toplumcu gerçekçilik ise bugün

mevcut olan bazı değerlerin, kurumların, v. b. görünüşteki sağlamlılıklarına rağmen göçmeğe

mahkûm «olduklarını bilir ve bir yandan bunu belirtirken, bir yan-dan da, henüz mevcut

olmayan ve belki varlığı pek sezilmeyen yeni bir şeyin doğmakta olduğunu gösterir29. Ra.

dek'in kongredeki sözleri ile «Gerçekçilik, çöken kapitalizmi ve onun çürüyen kültürünü

yansıtmak değildir sadece; aynı zamanda yeni bir toplumu ve yeni bir kültürü yaratabilecek

sınıfın doğuşunu yansıtmaktır. Toplumcu gerçekçilik şu anki gerçekliği bilmek değil, bunun

nere-

29 V. Asmus, «Realism and Naturalism, s.g.e., s. 60.

ye doğru gittiğini bilmektir. Toplumcu gerçekçi eser yazarın hayatta gördüğü ve eserinde

yansıttığı çelişkilerin nereye varacağını belirten eserdir»30.

Biraz, yukarıda toplumcu gerçekçiliğin eleştirel gerçekçilikten başlıca iki noktada

ayrılabileceğini söylemiştik. Bunların birincisi yansıtılacak gerçeklik bakımmdan-dı, ikincisi

de yazarın tutumu. Birinci noktada nasıl bir ayrılık olduğunu gördük. Toplumcu gerçekçi

yazar toplumu diyalektik materyalizmin tarih çizgisi üstüne yerleştirerek, devrimci gelişim

içinde nereye doğru gittiğini görecek ve böylece sosyal gerçekliği kavrıyarak yansıtacaktır.

Fakat bunun yanı sıra bir de yazarın tutumu sorunu-var. Eleştirel gerçekçiler yazarın tarafsız

kalmasını, yargılamaya kalkışmamasını doğru buluyorlardı. Oysa toplumcu gerçekçilikde

yazarın tarafsız kalması değil, bir davaya yardımcı olması, ve bu davada bir görev yüklenmesi

istenir. Yine sanatın işlevi sorununa geliyoruz.

İŞLEV

Geçen bölümde gördük ki, gerçekliği yansıtmanın ne değeri olabileceği sorununa bazı

düşünürlerin verdiği cevap, eserin bilgi sağladığı iddiası idi. Sanat eseri gerçekliği yansıtırken

tümelleri yansıttığı için hayatı ve insan tabiatını açıklayıcı bir rol oynar. Bilgisel bir yönü

vardır sanatın. Aristoteles'den gelen bu düşüncenin, sonraları

30 Problems of Soviet Literature, Reports and Speeches, ss. 41-42.

daha didaktik bir görüşe dönüştüğünü söylemiştik. Sanatçı, diyorlardı, gerçekliği hem

insanlara zevk hem de onları, özellikle ahlâk alanında eğitmek gayesiyle yansıtır. Eleştirel

gerçekçiliğin tutumu ise Aristoteles'inkine yakındır. Yazar öğretmek, eğitmek amacıyla

yazmaz, tarafsız kalır ve gerçekliği önümüze serer. Ancak eleştirel gerçekçilikte yansıtılacak,

sosyal gerçekliktir genellikle.

Marx ve Engels de gerçekçi yazarın, günündeki sosyal gerçekliği yansıtırken toplumun içinde

bulunduğu çelişkileri belirteceğini düşünüyorlardı. Gerçi yazarın belli bir gerçekliğin üstüne

eğilmesi bir çeşit taraf tutma sayılabilirdi ama bu taraf tutuş, bir propagandacının a-çıkça

taraf tutuşundan farklıydı.

Minna Kautski'ye 1885'de yazdığı mektupta Engels diyor ki «Taraf tutucu edebiyata hiç de

karşı değilim. Tragedyanın babası Aiskhylos da, komedinin babası Aristophanes de şüphesiz

taraf tutan şairlerdi; Dante ve Cervantes de öyle... Fakat şuna inanıyorum ki yazarın

tarafgirliği açıkça ortaya konmamalı, eserdeki durumdan ve eylemden

çıkmalıdır»31.

Nisan 1888'de Margaret Harkness'e yazdığı mektupta, «Yazar kendi görüşünü ne kadar

saklarsa sanat eseri için o kadar iyidir»32 diyerek açık propagandadan yana

31 Karl Marx and Frederick Engels, Lâtarature and Art. Selections from their writings,

(Bombay 1956), s. 39.

32 Ay. es., s. 37 Engels'in bu görüşü, beğendiği büyük gerçekçi yazarların tutumundan geliyor

belki de. Flaubert ve Balzac gibi romancılar yazarın kendi yargılarını açıkça belirtmesini

doğru bulmamışlardır ama bu taraf tut-mazlık yazarın toplumu eleştirmesine engel olmaz.

Durumu olduğu gibi tesbit eden gerçekçi bir eser, o toplumun aksayan taraflarını,

soysuzlaşmış bozuk yönlerini, önümüze serer. Engels yazarın açıkça bir tezi savunmasının

eserin sanat değerini zedeleyeceğini biliyordu.

olmadığını söylüyor. Toplumcu gerçekçiliğin esasları ara smdaki 'Partinost' ilkesi ise yazarın

Marxismi hatta partinin politikasını benimsemesini, desteklemesini, savunmasını öngörür ve

Lenin'in 'Parti Örgütü ve Parti Edebiyatı' adlı yazısındaki bir sözüne dayanarak sanatı bir

propaganda aracı yapar. Lenin, «Edebiyat, Parti edebiyatı olmalıdır. Kahrolsun partizan

olmayan yazarlar! Kahrolsun edebiyatın üstün adamı! Edebiyat proleteryanın genel

davranışının bir parçası olmalıdır» demişti. Lenin'in bu sözlerle ne kastettiği

edebiyatı ne

anlamda kullandığı bugün hâlâ bir tartışma konusu ise de bizi burada toplumcu gerçekçiliğin

bunu ne şekilde yorumladığı ilgilendirmektedir. Lenin'in bu fikri 1934 kongresinde planlı

politikaya paralel planlı bir edebiyatın gereği gibi ele alındı. Zudhanov kongredeki

konuşmasında bu fikri savunmuş ve «Sovyet edebiyatımız taraf tutmakla suçlanmaktan

korkmaz. Evet Sovyet edebiyatı taraf tutar ,zira bir smıf kavgası çağında sınıf edebiyatı

olmayan, yan tutmayan tarafsızlık iddiasını sürdüren bir edebiyat olmaz ve olamaz»

demişti33.

Engels gibi düşünenler de Lertin'i izleyenler de edebiyatın reforma hizmet etmesi

gerektiğinde birleşirler. Ama ayrıldıkları önemli bir nokta vardır. Birinciler için edebiyat daha

çok bilgiseldir; içinde yaşadığımız toplum hakkındaki bilgimizi derinleştirmek suretiyle

reforma hizmet eder. İkincilere göre ise edebiyatın asıl işlevi insanları dürtmek, eyleme

geçirmektir.

Gelgelelim 'yansıtma' kuramına dayanan toplumcu gerçekçilik bu eğiticilik görevini taraf

tutarak nasıl yerine getirecektir? Öyle ya, hayatı yansıtan bir eser eğer

33 Problems of Soviet litarature, Reports and Speeches, ed. H.V. Scott, s. 21.

gerçekçi ise, hayatta, bireyde, toplumda gördüklerini anlatacak, romantizme kaçan hayal

ürünü bir dünya çizme-yecektir. Kişileri böyle oldukları gibi ele alınca da, onlarda istediğimiz

nitelikleri istediğimiz derecede bulamayız. însan tabiatını doğru olarak yansıtacak olan yazar,

başkalarına sunmak istediği örnekleri nereden çıkaracak. Rönesans'da böyle bir sorunla

karşılaşılmıştı, ve daha önce gördüğümüz gibi bu işin altından kalkmak için 'ideal leştirme'

yolunu seçmek bir çözüm yolu sağlamıştı. Olduğundan daha güzel ve daha iyi bir dünya

sunmak suretiyle yazar okuyucuya örnek kişiler, kahramanlar, davranışlar gösteriyordu. Bu

gerçeklikten uzaklaşmanın hesabını soracak olsak cevap olarak, bu ideal dünyanın Pla-ton'un

asıl gerçek formlar âlemini yansıttığı üeri sürülüyordu.

Toplumcu gerçekçilik de eğitici olurken başlıca iki yola başvurmak zorunda kalıyor

diyebiliriz. Bunlardan biri toplumsal gerçekliği tarihî gelişimi içinde yansıtmak ilkesinde

yatıyor. Yansıtılan gerçeklik, o sırada mevcut olan durum değil de aynı zamanda gelecekte

alacağı şekil olduğu için, yazar bir bakıma 'ideal' olanı çizmeğe çalışmakta ve isterse bunun

övgüsünü açıkça yapabilmektedir.

İkinci yol 'olumlu kahramanlar' yoludur: okura saygı duyacağı, imreneceği ve taklid etmek

isteyeceği kahramanlar sunmak. Doğrusunu söylemek gerekirse ondo-kuzuncu yüzyıla kadar

inen bir tarihi vardır bu olumlu kahramanlar öğretisinin. Ondokuzuncu yüzyılda Belinski,

Dobrolyubov ve Çernişevski gibi eleştiriciler edebiyatın politik ve toplumsal rolü üzerinde

diretirlerken, eserlerdeki kahramanların ne gibi bir kişiliğe sahip olması gerektiği sorunu

tartışmalarında önemli yer tutuyordu. O çağda Rus edebiyatında ağır basan bir tip vardı:

zekâsı parlak, duyarlılığı ince fakat karamsar, bir işe yaramaz, top-

luma karşı olumsuz adam. Bazen iyi niyetli ve ümitli olsa dahi eyleme geçemeyen, sonunda

hep yenilgiye uğrayan adam. Bu tipe 'gereksiz adam' deniyordu çünkü, ilk defa Puşkin,

kahramanı Eugene Onegin için bu deyimi kullanmıştı. Lermontov'un Zamanımızın Bir

Kahramaoı'ndaki (1840) Pekorin, Turgenev'in Rudin'i bu tipin örnekleridir. Gonçarof'un

Oblomof'unda (1859) aynı adı taşıyan kahraman, bu tipin öyle iyi bir örneğidir ki, bu çeşit

kahramanların tutumuna 'oblomovizm' denmişti. Oblamof başlangıçta ülkücü bir gençtir,

gelgelelim gerici hükümette aldığı iş, ülküsü ile çatışır. Yavaş yavaş içinde bulunduğu çevre

yüzünden karamsarlığa düşen Oblomof sonunda vaktinin çoğunu yatakta pineklemekle

geçirir. Dobrolyu-bov 1850'de «Oblomof Neyi Temsil Eder» adlı yazısında bu tipin toplumsal

bir incelemesini yaparak olumlu kahramanlar yaratma gereğini öne sürmüştü.

Toplumcu gerçekçilik işte bu görüşü canlandırarak olumlu kahraman temasına sarıldı. Sovyet

Rusya'daki eleştiriciler ondokuzuncu yüzyıldaki yüksek ve orta sınıfın bu 'gereksiz'

adamlarını, kitlenin * hayatından uzaklaştıkları, ona yabancı kaldıkları için iş yapabilme

gücünden ve eylemden yoksun kalmış insanlar olarak yorumluyorlardı. Zudhanov kongredeki

konuşmasında Sovyet, edebiyatının olumlu kahramanlarla beslenmesini isterken bunun

utopi sanılmamasmı, çünkü bu kahramanların planlanmış bir geleceğin adamları olduğunu

söyledi.

Bu tipten beklenen az çok şunlardı: politik erdemin mükemmel bir temsilcisi olarak okurda

saygı uyandıracak; okurun gıpta ederek benzemeğe çalışacağı bir örnek olacak; şimdiki

durum ile gelecek arasında bir bağ kura-

34 Bk. G. Reavey Soviet Iâtarature Today, s. 64.

rak sosyalizmin başarılabileceğini gösterecek35. Romanlarda bu tip, kendini görevine

adamış, nefsine hâkim ve güçlü bir kişidir. Halk çok acı çekmiş fakat kendi başına çıkar yolu

kestirememektedir; eğitime, bir yol göstericiye, bir lidere muhtaçtır. Olumlu kahraman

karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar içinde, düştüğü yalnızlığa

katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir36.

Olumlu kahramanlarla beslenen eserlerde ilerisini haber veren, özlenilen sahneler ve

durumlar yer alıyordu. Bu, gerçekçi bir tutumla nasıl uyuşur? Soru 1930'lar-da Rusya'da

hayli tartışıldıktan sonra bir romantizm olan bu tutumun toplumcu gerçekçilik ile

çatışmadığı kararına varıldı. Bildiğimiz romantizm değildi bu, 'devrimci

romantizm' idi.

«Edebiyatımız romantizme sırt çevirmeme-lidir, fakat bu yeni tarz bir romantizm olmalıdır,

devrimci romantizm. Sovyet edebiyatı bizim kendi kahramanları--miza nasıl çizeceğini

bilmeli, yarınımıza bakabilmelidir»' diyor Zudhanov37.

Rönesans düşünürleri, ideali, aşkın (transcendent) bir dünyada bulurken toplumcu gerçekçi

gelecekteki komünist dünyasında buluyor. Fakat her iki halde de gerçekliği, tipik olanı

yansıtmak yerine henüz istisna teşkil eden ve hayal sayılacak ideal durumlar ve kişiler

yansıtılıyor.

Gerçekçilikle bu idealizm kolay bağdaşamaz. Diyebiliriz ki, toplumcu gerçekçiliğin 'gerçekliği

yansıtma' diye belirlediği sanatın özü ile, idealizme ve romantizme kaçan işlevi arasında bir

çatışma vardır. Yine diyebiliriz ki Rö-

35 Bk. R. W. Mathewson, The Postive Hero in Russian literature s. 290.

36 Ay. es., s. 242.

37 Problems of Soviet Literature, Reports and Speeches, ed. H. G. Scott, s. 14.

nesans düşünürleri Aristoteles'in sanat olanı değil olması gerekeni yansıtır' fikrine nasıl

didaktik bir anlam yük-ledilerse, toplumcu gerçekçiler de Engels'in 'tipik durumlarda tipik

karakterler' sözünü didaktik bir anlama bürü-yerek yorumlamışlardır.

İncelediğimiz bu kuramı bütün Marxistlerin tama-miyle paylaştığı (hele son

yıllarda)

söylenemez. Ne var ki kuramın sakat, çekişmeli bazı yönlerini belirtmek ve eleştirisini

yapmak belki Rusya'daki düşünürlerden çok (Marxist olmayan estetikçiler bir yana) Sovyet

Rusya'nın dışındaki bazı Marxistlere düşmüştür. Bunlardan en önemlisi, dış gerçekliği

yansıtacak en sağlam yöntemi arayan ve bunu gerçekçilikte bulan G. Lukacs'dır. Lukacs'a

göre gerek yirminci yüzyılın modern edebiyatı ve gerekse bazen toplumcu gerçekçilik, bu

yöntemden uzaklaştıkları için gerçekçiliği yansıtabilmek imkânını yitirmiş ve doğalcılığa

düşmüşlerdir. Lukacs'm modern edebiyat hakkındaki fikirlerini şimdilik bir yana bırakarak

toplumcu gerçekçiliğin doğru yoldan nasıl saptığı hakkındaki düşüncelerini özetleyelim.

Toplumcu gerçekçiler, emekçi sınıfın idareyi ele alması ile sanki sosyalist toplum kurulmuş,

sona eren smıf kavgasıyla çelişkiler ortadan kalkmış gibi davranmaktadırlar. Oysa devrimden

sonra insanların hemen değişeceğini sanmak hatadır. Bir kısmı, bir zaman tepki duyacak

karşı koyacaktır. Yine sosyalleştirme belki sınırlı alanlarda uygulamlabilir ilk başta ve halk

buna kendini kolay kolay uyduramaz. Üstelik yeni sosyal kurumlar uzun zaman yeni idare

şeklini mekanik tarzda uygulayan, gerçekte burjuva zihniyetinden kurtulamamış insanlara

dayanacaktır. Tarım gibi alanlarda ise sosyalleşmenin be-

nimsenmesi daha yavaş olur. îşte bu dönemdeki çelişkilerin kendine özgü

özellikleri vardır.

Bunların yansıtılması için en elverişli yöntem, bu çelişkileri yalnız dış dünyadaki çelişkiler

olarak değil kendi iç çelişkileri olarak duyan burjuva gerçekçisinin kullanacağı eleştirel

gerçekçiliktir. Çünkü burjuva gerçekçiliği geleneğe uyarak, dağılıp yıkılan eski düzenle yeni

doğan düzen arasındaki çelişkileri tahlil eder38. «Eleştirel gerçekçilik, yeni toplumda

sosyalist olmayanların tepkilerini betimliyebilmesi, bu toplumun değişim gücünü ve bu

değişimin doğal bir sonucu olan karmaşıklığı yansıtabilmesi bakımından önemlidir^.

Zamanla eleştirel gerçekçiliğin, eleştirici olumsuz perspektifi olumlu sosyalist bir perspektife

dönüşecek ve sosyalizm gelişip yerleştikçe eleştirel gerçekçilik yavaş yavaş ortadan

kalkacaktır, çünkü sonunda toplumun durumu öyle bir hal alır ki bunu ancak toplumcu

gerçekçilik ile yansıtmak mümkün olur artık.

özellikle Sovyet Rusya'daki toplumcu gerçekçiler söz konusu ettiğimiz dönemdeki gerçekliği

yansıtmak isterken bu gerçekliğin önemli sorunları çözümlenmiş gibi davrandılar. Çelişkileri

yansıtmak yerine soyut bir hakikati örneklerle anlatmak yoluna gidildi^ Yazarın sosyalist

perspektifi mübalağa ile kullanması, henüz var olmayan bir durumu şimdiden varmış gibi

sunması gerçekçilikten uzaklaşmak demektir. Sosyalizm smıf ayrımından doğan karşıtlıklı

çelişkileri (antagonistic contradictions) ortadan silmeye çabalar. Sosyalizmde çelişkiler

kalırsa da bunlar iyi ile kötü arasında değil daha iyi ile iyi arasındadır (non-antagonistic

contradictions).

38 Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Çeviren C. Çapan, s. 131-132.

39 Ay. es., s. 125.

40 Ay. es., s. 39.

Toplumcu gerçekçiliğin perspektifi yanlış ayarlanırsa, edebiyat, Stalin Rusya'sında olduğu

gibi, günlük toplumsal hayatın karşıtlıklı çelişkilerini yansıtma yeteneğini kaybeder, çünkü

yazar bunlarm ortadan kalkmasının zamana bağlı olduğunu unutmuş gibidir. Diyelimki yazar

sosyalist toplumda şöyle bir çelişkiye dokundu: kasabanın birinde bir adam vurgunculuk

yapmaktadır. Ya'zar bu adamı ya derhal doğru yola getirir ya da cezalandırır. Yani soruna

çözüm yolu bulmayı kendi görevi sayar. Düşünmez ki bu karşıtlı çelişkiler yeni kurulmuş

sosyalist toplumda devam etmek zorundadır41. Bunları giderilmiş saymak sosyalist

toplumdaki yeni gerçeklik yerine çarpık ve eksik bir gerçekliğin yansıtılması ile sonuçlanır ki

bu da bir çeşit doğalcılıktır.

Lukacs'ın şiddetle çattığı noktalardan biri de toplumcu gerçekçiliğin ayrılmaz bir parçası

haline getirilen, yukarda sözünü ettiğimiz 'devrimci romantizm', 'olumlu kahramanlar'

öğretişiydi^. Devrimci romantizm de ger-. çeldiğin doğru olarak yansıtılmasmı engelleyen

yanlış bir perspektifden doğuyor ve tipik olandan yoksun, şematik bir edebiyata yol açıyordu.

Söz'gelimi, bir romanda bir komsomol grubu harman yarışmasını kazanmak için aç kalarak

yemek saatlerinde bile çalışmak isterler. Ancak başlarındaki şefin kesin emirleri karşısında

yemek yemeyi kabul ederler. Gençlerin bu hevesi komünizmin yakın olduğuna işaret

sayılmaktadır romanda. Unutmıyalım ki olay Rusya'nın geri kalmış bir parçasında

geçmektedir üstelik. Lukacs'ın dediği gibi bu çeşit sahneler olağan üstü haller olarak

verilseydi mesele kalmazdı; yanlış olan bunların tipik sahneler olarak sunulmasıdır. Lukacs'a

göre 'devrimci romantizm', toplumcu gerçekçiliğin fena uy-

41 Ay. es., s. 139.

42 Ay. es., s. 144 v.d.

gulanmasmdan doğan, gerçekliğin zenginliğini, güzelliğini verebilmekten yoksun doğalcı

edebiyatın yavanlığından kurtulmak için başvurulan bir çaredir.

Devrimci romantizm ve olumlu kahramanlar öğretisini bir çok Marxist saçma bulur. Aragon

da bu konudaki fikrini şöyle açıklıyordu: «... denmiştir ki romanlarda olumlu kahramanların

bulunması doğru olur. Neredeydi bu kahramanlar? Bunlar özleniyordu, çünkü gerçekte

bunların gölgesi bile yoktu. Başlangıçta sadece bir isteği dile getiren bu fikir, tekrarlana

tekrarlana bir kurama dönüştü- Eleştiriciler bir romanla karşılaşınca, ilk önce

eserde olumlu

kahraman var mı yok mu diye bakmağa başladılar. Ya eserdeki filân kişinin böyle bir

kahraman olduğuna karar veriliyordu ve o zaman roman sınavı geçmiş sayılıyordu, ya da

bütün çabalara rağmen olumlu denecek bir kahramana rastlanamadı mıydı roman çöplüğe

atılıyordu»43.

Görülüyor ki Lukacs gibi Marxist estetiğin en önemli kuramcılardan biri, toplumcu

gerçekçiliğin Sovyet Rus-ya'daki yorumlamşma ve uygulanışına karşı çıkıyor, çün-Mi gerek

kuramda gerek uygulanışta gerekçilikten beklenen özün doğru olarak yansıtılması amacının

kaybolduğuna inanmaktadır.

Lukacs, eser hem toplumcu olmalı hem de doğru anlamda gerçekçi olmalı derken bir yöntem

olarak gerçekçiliği savunuyordu. Diğer yöntemlerin denenmesi gerekti43

«Le discours de Prague» EsthStique, recherches Internationales & la lumiere dn Marxism.

(1963), s. 45.

ğine inanmıyor. «Her zaman olduğu gibi bugün de geçerli olan bir gerçek varsa, o da

gerçekçiliğin öbür üslûplar arasında bir üslûp değil edebiyatın temeli olduğudur.» Bugün

Marxist estetikçilerin bir kısmı ise toplumcu gerçekçiliği eleştirirken gerçekçiliğin bir yöntem

olarak şart koşulmasını da doğru bulmadıklarını belirtmeğe başlamışlardır.

Gerçekçiliğin Marxist estetikte bu denli vazgeçilmez bir yer tutmuş olmasının sebepleri var

elbet. Marxism on-dokuzuncu yüzyılda gerçekçi romanın en başarılı çağında ortaya çıkmıştır

Marxism toplumun ekonomik, politik ve sosyal açılardan eleştirisidir; gerçekçi roman da

edebiyat1 alanında eleştirir toplumu. Balzac, Dickens, Thackeray gibi gerçekçi yazarları Marx

sevmiş, 'övmüş ve sanat alanında yaptıklarını bir bakıma Marxisme yardımcı bulmuştu.

Fakat ne aynı zamanda, Aiskhylos'u, Shakeppea-re'i ve Goethe'yi seven Marx ne de Engels

gerçekçiliği sanatçılar için tek yöntem olarak şart koşmuşlardı^.

Bununla beraber toplumcu gerçekçiler yine de Marx'a ve Engels'e dayanmak isterler. Onlara

sorarsanız toplumsal devrimler, gerçekçi edebiyat ile her zaman sıkı bir işbirliği

göstermişlerdir. Gerçekçiliğin Marxist estetiğe $* rülmeainin bir sebebi de Lenin'in bilgi

kuramıdır. îlk önce varlık sonra bilinç gelir. Zihin, dış gerçekliği yansıtır. Böylece Marxism

bilgi kuramında idealisme karşı realis-mi savunur. Edebiyatın da yaptığı dış gerçekliği

yansıtmaktır ama kendine özgü yoldan.

Toplumcu gerçekçilerin gerçekçi yöntem üzerinde direnmelerinin bir başka sebebi de geniş

emekçi sınıfına en uygun düşen yöntem sayılmasıydı. Biçim sorunlarının

44 Bk. M. Rieser, «The Aesthetic Theory of Social Realism», Journal of Aesthetics and A«t

Criticism, s. 237 ve P. Demete, Marx, Engels and the Poets, s. 128.

güçlükler yaratacağı, eserin anlaşılmasını zorlaştıracağı endişesinin bunda rol oynadığını

söyliyebiliriz. Güç anlaşılan yeni biçimler denemek, yozlaşmış burjuva sanatına özgü

davranışlar olarak yorumlandığı için geleneksel gerçekçi yöntemin doğru tek yöntem olduğu

önerildi. Brecht'-in oyunlarının Rusya'da uzun yıllar oynatılmamasmın bir sebebi de biçim ve

yöntem konusundaki bu farklı anlayıştır.

Bugün, Marxist bir çok yazar ve estetikçi gerçekçiliğin şart olmadığına işaret etmektedirler. E.

Fischer, 'gerçekçilik,' teriminin yarattığı sakıncayı hesaba katarak 'Toplumcu Gerçekçilik'

yerine 'Toplumcu Sanat' denmesini daha yerinde buluyor45. Mesele gerçekçilik meselesi

değil, gerçekçiliği yansıtırken toplumcu bir bakışa sahip olmaktır. Yeni gerçeklikleri

açıklayabilmek için yeni anlatım yolları gerekir diyen Fischer, bugün sosyalist yazarın yalnız

büyük gerçekçi ustaları örnek almakla yetinmesini hoş görmüyor. Sosyalist yazarın

Homeros'la Kutsal Kitaptan, Shakespeare'den ve Strindberg'den, Stendhal ve Proust'dan,

Brecht ve O'Casey, Rimbaud ve Ye-ats'den öğrenebileceği şeyler yok mudur ? 46.

S. Morawski de «Le Realism comme categorie artis-tique»47 adlı yazısında geçekçilik

sözcüğünün eğer artistik bir kategori olarak kullanılacaksa ancak 'özü yansıtma' anlamında

kullanılabileceğini, belirli herhangi bir biçim veya üslûp gerektiremiyeceği fikrini

savunmaktadır.

Bugün Marxist bir çok yazar toplumcu gerçekçilik-deki dogmacılığın ve bağnazlığın karşısına

dikilmiş, sanatın eğiticilik işlevinin herşeyin üstünde tutulmasının;

45 Sanatın Gerekliliği, Çeviren C. Çapan, s. 115.

46 Ay. es., s. 123.

47 Estbe'tique, recherches Internationales â la lntniere de marxism, (1963).

sanatçıya siyaset adamlarının yön göstermesinin sanatı boğacağım ve yararsız hale

sokacağını belirtmeğe çalışmaktadır. Denebilir ki toplumcu gerçekçilik yeni gelişmeler

gösteriyor, ve dogmacı olmayan daha esnek bir aşamaya giriyor.

BÖLÜM 3

DIŞ DÜNYAYA VE TOPLUMA DÖNÜK ELEŞTİRİ:

Buraya kadar incelediğimiz yansıtma kuramı (daha doğrusu kuramları) her ne kadar çeşitli

anlayışlara ayrılıyorsa da, bunların hepsinde ortak olan nokta esere bakarken, her şeyden

önce eserin dış dünya ile olan ilişkisi ile ilgilenmeleridir. Sanat eserinin en önemli özelliğini

bunda bulurlar. Eleştiri yöntemleri de, az çok, kitabın başında çizdiğimiz şemaya göre

sınıflandırılabilirler, Bazı yöntemler eserle dış dünya (toplum, gerçeklik, insan) arasındaki

ilişkilere eğilirler, bazıları eserle sanatçı, bazıları eserle okur arasındaki ilişkilere. Yalnız belki

biçimci eleştirinin bir çeşidi, eseri inceleyip değerlendirmek için bu ilişkilere

başvuramıyacağımız kanısında olduğu için eserin kendi çerçevesinden dışarı

çıkmaz. Biz bu

bölümde yansıtma kuramlarından doğan veya doğrudan doğruya bir kurama bağlı olmasa

bile eserle, eserin meydana geldiği ortam veya yansıttığı gerçeklik arasındaki ilişkiler

üzerinde oturtulan eleştiri çeşitlerini, 'tarihî', 'sosyolojik' ve 'Marxist' diye ayırarak kısaca

inceleyeceğiz. Yapacağımız daha çok bir sınıflandırma, ve başlıca özellikleri be-

lirtmek. Her bir yöntemi ayrıntılarıyla, uygulanışıyla incelememize imkân yok.

Eleştiri ismini verebileceğimiz yazılara kısmen Rö-nesans'da başlandığını söyliyebilirsek de,

tek tek eserlerin yazarların şu veya bu açıdan incelenmesine ilk defa onye-dinci yüzyıl

eleştiricileri girişmiştir demek doğru olur. Bununla beraber bu çağların neoklasik kurama

bağlı eleştirisi üzerinde durmayacağız, çünkü bu eleştiri yöntemi bugün artık geçerliliğini

yitirmiştir. Zaten bunu dış dünyaya dönük eleştiri saymak da doğru olmaz. Neo-kla-sik

eleştirinin, yansıtılan gerçeklikle eser arasında bir karşılaştırma yapması beklenebilir; oysa

durum başkadır. Aristoteles'e, Horatıus'a ve klasik yazarlara dayanarak meydana getirilmiş

bir takım kurallar eleştiricinin ölçütlerini teşkil eder. Bunun yanı sıra eser, yapacağı ahlâkî

etkiler yönünden de değerlendirilir.

Bizim ele alacağımız yöntemler ise dış dünya ile eser arasındaki bağlara ağırlık verirler.

Yazara tarihî güçlerin toplum koşullarının nasıl etkiler yaptığını, bir eserin meydana

gelmesinde ne gibi nedenlerin rol oynadığını araştırarak; eserin yazıldığı zamandaki koşulları

ve ortamı, eseri açıklamak için kullanmak veya aksi yola başvurarak, eseri, çağım aydınlatan

bir belge gibi ele almak bu yöntemlerin özelliğini teşkil eder. Bu bakımdan tarihî, sosyolojik

ve Marxist yöntemler arasında ortak noktalar vardır ve bu bakışlar her zaman birbirinden

kesinlikle ayrılamaz.

TARİHÎ ELEŞTİRİ

Şu ilkeden hareket eder tarihî eleştiri: okurun geçmiş yüzyıllarda yazılmış bir eseri

anlıyabilmesi, tadına varabilmesi ve değerlendirebilmesi için eserin yazıldığı çağdaki

koşulları, inançlar, dünya görüşü, sanat anlayışı ve

DIŞ DÜNYAYA VE TOPLUMA DÖNÜK ELEŞTİRİ

gelenekleri hakkında bilgi sahibi olması gerekir. Bundan ötürü eseri tam anlamıyla

kavrayabilmek, ona, doğru bir açıdan bakabilmek için okurun o çağa dönebilmesi, yazarın

amaçlarını anlıyabilmesi, ve o çağın okurunun gözleriyle bakabilmesi lâzımdır esere. Bu

imkânı sağlamak en çok edebiyat tarihçilerine ve araştırmacılara düşer.

Eseri aslında olduğu gibi görebilmek ,çerçevesi içine oturtabilmek için bazı incelemelerde

bulunmak ve esere ilişkin bilgiler sağlamak şarttır. Tarihî eleştiri bu amaçla en çok şu gibi

noktaları aydınlatmağa çalışır.

Her şeyden önce elimizdeki metnin doğru ve yanlışsız olarak tesbit edilmesi önemlidir. Bir

kaç yazma nüshası bulunan bir gürin bütün nüshaları birbirini tutmayabilir. Bunları

karşılaştırmak, doğru metni bulmak, yazıldığı tarihi tesbit etmek yapılacak ilk işler

arasındadır. Eserin dili üzerinde de durmak gerekir. Geçmiş yüzyıllarda yazılmış bir eserde

bazı sözcükler artık o günkü anlamlarını kaybetmiş olabilirler. Edebiyat bilgini eserin dili

üzerinde yapacağı açıklamalarla bu gibi güçlükleri ortadan kaldırmaya çalışır.

Tarihî eleştiri biyografiye de geniş yer verir. Yazarın hayatına ait bilgilerden yararlanarak

eserlerini aydınlatmaya girişebilir. İleride göreceğimiz 'sanatçıya dönük' eleştiriyle tarihî

eleştiri bu noktada birleşirse de amaçları tamamiyle aynı değildir.

Tarihî eleştirinin en önemli yanı eseri belli bir sanat geleneğindeki yerine oturtmak, o tür

eserlerin özelliklerini ortaya koymak, böylece eserde gözetilen amaçlan, esere şekil veren

ilkeyi belirtmek ve ona hangi açıdan bakılacağını bulmaktır. Eseri tarihî çerçevesi içine

yerleştirerek daha iyi anlamak için bazen yazıldığı çağın dünya görüşünü, inançlannı, ve

bunların meydana getirdiği con-ventionları bilmek gerekir. Ahmet Hamdi Tanpmar Tanzimattan

önceki edebiyatımızda yer alan aşk anlayışına,

sevgili tipini, şairlerin kullandıkları benzetmeleri ve sembolleri, belli bir dünya görüşünü ve

bu görüşün içinde saray ve hükümdar unsurlarını inceleyerek açıklar. Tarihî eleştirinin belli

bir türüne iyi bir örnek olduğu için aşağıdaki uzunca parçayı alalım. '

Eski şiirin Tanzimattan sonra üzerinde en fazla durulan ve tenkid edilen tarafı şüphesiz ki,

hayal dünyasıdır. Şiirimizde birdenbire bir bütün halinde görülen ve o kadar zevk

değişikliğine rağmen asırlarca devam eden bu hazır hayallerin, değişmez sembollü ve çok

renkli hususî bir dil yarattığı muhakkaktır.

Bütünü ile bakılınca bu hayal ve sembollerin, bu aşk. tarzının ve sevgili tipinin alelade bir

belagat oyununda kalmadığını, asırlar boyunca süren bir çalışmanın neticesi olsa bile şairin

hayat şartlarıyla olduğu kadar, içtimaî nizamla da alâkalı bir sistemi ortaya koydukları inkâr

edilemez.

Filhakika bütün bu dağınık unsurlar... bize geniş ve büyük bir saray istiaresi gibi görünürler,

Bu uygunluğu göstermek için saray kelimesi üzerinde duralım^

Saray aydınlığın ve feyzin kaynağı muhteşem bir merkeze, hükümdara, onun cazibesine ve

iradesine bağlıdır. Her şey onun etrafında döner. Ona doğru koşar... Hükümdar, gölgesi

telâkki edildiği manevî âlemi, Allahı —müslüman Şarkta olduğu kadar hıristiyan Garpte de—-

nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler

onun temsil ettiği bir hierarşiye göre tanzim edilmişti. Aşk, zihnî hayat, hayvan-t lar ve

bitkiler âlemi kozmik nizam, varlık, hatta adem--,

bütün bu mefhumlar, vücudumuzun kendisi, hepsi saraydır...

Binaenaleyh aşk da bu cinsden bir istiare olacak, sevgili, hükümdara benziyecekti. O kalp

âleminin hükümdarıdır. Bu sistemde hükümdara, dolayısıyla sevgiliye asıl hususiyetlerini

veren Güneştir, Ortaçağ hayallerinde hükümdar daima Güneştir. Onun gibi kendi menzilinde

ağır ağır yürür. Rastladığını aydınlatır, Gül, bulunduğu yeri, tıpkı Güneş gibi parıltısıyla bir

merkez, bir nevi saray yapar. Hayvanlar âleminde aslanın hükümdarlığı da yüzü güneşe

benzediği içindir, Böylece hükümdara, dolayısıyla güneşe benzeyen sevgili, onun unvan ve

vasıflarını, kudretlerini elbette ki taşıyacaktır.

İşte edebiyatımızın aşk etrafındaki hayalleri bu sistemi bize verir. Sevgilinin bütün

davranışları hükümdarın davranışlarıdır. Sevmez, bir nevi tabiî vergi gibi sevilmeyi kabul

eder. İsterse iltifat ve lütfeder. Hatta hükümdar gibi ihsanları vardır. Yine onun gibi, isterse,

bu lutfu ve ihsanı esirger. Hatta cevr eder, işkence eder, öldürür. Kıskanılır fakat kıskanmaz.

Namık Kemal'in Azerbeycan şairi Cabirle beraber eski şiire hücum ederken o kadar alay

ettiği, güzelliğe ait teşbihlerin çoğu, iyi düşünülürse, haddizatında bir kahraman olması

icabeden hükümdarın üstünde ve şahsında bulunan şeylerdir. Filhakika göz kamaştıran

aydınlığıyla güneşe; güzelliği, naz ve istiğnasıyla güle benzeyen sevgili, kaşı gözü kirpiği, yan

bakışı ile de hükümdar gibi silâhlıdır (hançer, kılıç, ok, yay, kemend, doğan ve şahin). Namık

Kemal bizim halk dilimizde bile çok tabiî şekilde yaşıyan şahin bakıştı, çakır pençe, atmaca

gibi, bir hayal sistemini kelimesi kelimesine alarak bir karikatür çıkarmıştı. Halbuki bu av ve

harp silâhlarını yerli yerine koysaydı, Behzat'ta veya herhangi bir Şark ressamında

gördüğümüz zarif, baştan aşağı silâhlı, avcı ve muharip hükümdar minyatürlerinden birini

kendiliğinden elde eder-dıi

Görülüyor ki A. H. Tanpınar eski şiirimizde karşımıza çıkan aşk anlayışını sevgili tipini, onun

özelliklerini Ortaçağdan kalan bir dünya görüşündeki saray istiaresine dayanarak

açıklamakta ve böylece şiirleri tarihî çerçeveleri içine yerleştirerek onlara ışık tutmaktadır.

Genellikle tarihî eleştiri eski çağlarda yazılmış eserleri doğru anlamamıza yardım eder ve bu

bakımdan hiç şüphesiz ki çok yararlıdır. Fakat sakıncalı yönleri de var-

Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi,

(1956) ss. xvin-xxr.

ikinci baskı

dır. Tarihî eleştiri yapanlar, bazen .eserleri, değerlendirmeye gelince, kanımızca, yanlış bir

ilkeye saplanırlar. Derler ki, eser çağındaki amaca ulaşabilmiş ve o çağın okurunun eserden

beklediklerini yerine getirmişse başarılı bir eserdir. Biz bugünün açısından yargılamamalıyız

eseri, o çağın açısından, o çağın zevkine göre yargılamalıyız. İşte bu iddia kanımızca sakattır.

Eseri kendi geleneği .kuralları içinde, aslında olduğu gibi görmek başka bir iş ,aslında olduğu

gibi görülen bu eserin iyi veya kötü olması başka bir iştir. Her çağın güzellik anlayışı

başkadır, bundan ötürü eseri kendi alıştığımız ölçülere göre göre yargılamayalım, o çağın

yargısını kabul edelim dersek tam bir göreciliğe (relativism) düşeriz. Tersim yapmak, dar bir

anlayışa kapılmak da yanlıştır, çünkü edebiyat eserlerinin çeşitleri zengindir. Herhalde bir

edebiyat eserini hem kendi çağındaki hem de onu izleyen çağlardaki eserleri göz önünde

tutarak, belli bir çizgi üzerin*, de aldığı yere göre değerlendirmek daha doğru olacaktır2.

Tarihî eleştirinin hücuma uğradığı bir nokta da bazan edebiyatın özünden uzak düşmesi,

ağırlığı eser hakkında bilgiye vermesidir. Bu tutumla yazılmış edebiyat tarihleri veya

incelemeler tarihî bilgiyle doldurulur fakat eserlerin sanat değeri üzerinde durulmaz veya

sanat yönü, olsa olsa, yuvarlak bir iki lafla geçiştirilir.

SOSYOLOJİK ELEŞTİRİ

Sosyolojik eleştiri edebiyatın kendi basma var olma* dığı, toplum içinde doğduğu ve

toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder. Yazarı, eseri ve okuru sosyal koşullar

belirlediğine göre, yapılacak iş, bir bilim adamı gibi davranmak ve bu koşullar üzerine

eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamaktır.

2 Bk. Wellek and Warren, Theory ol literature, ss. 31-32.

Sosyolojik eleştirinin başlangıcını Vico'nunLa Scieıı-za Nuova (1725) adlı kitabında bulurlar

çoğu eleştiriciler. Vico kitabının bir yerinde Homeros'u psikolojik ve sosyal açıdan

yorumlamaya çalışmıştı. Sonraları Almanya'da gelişmeye başlayan bu tutum Herder'de daha

belirli bir hal aldı. Madame de Stael De la Litterature consaderee dans ses raports avec les

institutions sociales (1800) eseriyle sonradan Fransa'da çok gözde bir yöntem sayılan

sosyolojik yöntemi başlattı. Fakat bu yöntemi tam anlamıyla ilk defa Hippolyte Taine'in

kullandığı kabul edilir.

Eleştiride eserin nedenlerine eğilen yöntemin ondo-kuzuncu yüzyılda rağbet görmesi bir

rastlantı sanılma-malıdır. Unutmamalı ki ondokuzuncu yüzyıl, bilim alanında büyük

başarıların sağlandığı ve bilimsel yöntemlerin büyük hayranlık ve saygı yarattığı bir

dönemdir. Eleştiri tarihçileri, ondokuzuncu yüzyılda gelişen bu eleştiri çeşidinin bilim

alanındaki basandan esinlendiğini ve edebiyat tartışmalarındaki bitmez tükenmez

anlaşmazlıklardan ve öznelcilikten kurtularak sağlam sonuçlara varmak ihtiyacından

doğduğunu söylerler.

Bütün ingiliz edebiyatı tarihi sosyolojik yönden in-celiyerek Histoire de litterature

anglaise'ini (1858)3 yazan Taine, sanat olaylarının fizik olaylar gibi belli bir takım

nedenlerden doğduğu ilkesinden çıkar yola. Eserler gelişi güzel gökten inmez, onların

yaratıcılan, ülkelerinin iklimi ,fiziksel, politik ve sosyal koşullan tarafından belirlenmişlerdir.

Belli nedenler belli sonuçlar doğurur. Biyolojide, fizikte, jeolojide olduğu gibi edebiyatta da

bir determinizm vardır. Bundan ötürü eleştiri yöntemi diğer bilimlerdeki gibi olmalıdır. Bir

şeyi açıklamak demek onun nedenlerini ve etkilerini göstermek demektir.

3 Eser 1872'de tngilizceye çevrilmiştir: History of English literatüre.

Taine edebiyat tarihini incelerken göz önüne alınması gereken nedenleri üç grup altında

topluyor: ırk, ortam ve dönemi Başka toplumların farkîı edebiyatları olmasını bunlarla

açıklayabileceği kanısındaydı.

'Irk' derken, Taine, biyolojik üstünlük kaygulanna bulaşmaz; bir ulusun ulusal özelliklerini

kasteder daha çok. Fransızların, Almanların, İngilizlerin kendilerine özgü zihniyetleri,

duyarlılıkları, bir dünyaya bakışları vardır. Ulusal karakter, bir toplumun insanlarında

doğuştan mevcut özelliklerdir. 'Dönem' diye çevirdiğimiz moment aslında kesinlikle

tanımlanmış değil ve her zaman tam aynı anlamda kullanılmıyor, ama genellikle belli bir

dönem anlamına geliyor. 'Ortam' edebiyatı açıklamada en önemli rolü oynar. Ortamı

meydana getiren koşullar arasında iklim, toprak, coğrafî durum ve toplumsal koşullar yer

alır. Bunlar insanların mizacına ve karakterine yön verir. Güneşsiz, yağmurlu, sisli Kuzey

iklimi melankolik bir edebiyata yol açar; güneyin güneşli iklimi ise neşeli edebiyata.

Taine bir dönemin edebiyatım ve yazarlarını ele alırken, ilk önce o edebiyatın yazıldığı

ortama bakar. Diyelim 'Restoration' çağı. Bu çağda (1660-1700) saray çevresinde ve yüksek

tabakada, ahlâkî ve dinî baskılardan kurtulmanın sonucu, ciddiyetten uzak, eğlenceye

düşkün, ahlâkî bakımdan serbest bir hayat sürdürülüyordu. Taine bunu belirtmek için bazı

olaylar anlatır sonra bu dönemin önemli yazarı Dryden'm eserlerinde bulduğu bazı

bayağılıkları ve ahlâk değerlerindeki çöküntüyü, günün seyircisinin zevkine uymak zorunda

kalmasıyla açıklar. Ta-ine'e göre, aslında ağırbaşlı ve kabiliyetli bir yazar olan

4 Bk. History of English Literature, I., 13 v.d.

Dryden, toplumsal koşulların etkisi altında bu yola sürüklenmiştir. 5

Çeşitli koşullar tarafından belirlenen sanat eseri yazıldığı dönemi yansıtacaktır, ve Taine'e

göre eserin büyüklüğü yansıtmada gösterdiği başarıya bağlıdır. Taine bu noktada biraz yanlış

anlaşılmış ve tenkide uğramıştır. Denmiştir ki «eser sosyal bir belge sayıldığına göre bir

dönemin sosyal hayatını en iyi yansıtan eser en iyi, en büyük eser olacaktır. Oysa toplumu iyi

yansıtmak sanat değeri değildir. Tersine, ikinci sınıf sanatçılar dönemlerindeki toplumun

durumunu, yaşayışını daha iyi yansıtabilirler.» Ne var ki Taine'de yazarın zamanını

yansıtması, toplumun o günkü âdetlerini, yaşayışını gösteren bir belge sunması değildir,

önemli olan bir ırkın, ulusun ruhunu, karakterini yakalıyabilen adamdır. Hegel'in etkisinde

kalan Taine tarihî büyüklükle sanatsal büyüklüğü bir tutuyordu. Ona göre sanat eseri somut

bir tümeldir (concrete universal). Ancak büyük sanatçılar, sanatçılıkları sayesinde bir dönemi

ve ulusal özelliği eserlerinde so-mutlaştırabilirler. Dönem, eserlerinde kristalize olur.

«Tarihîlik ve ulusallık tanım gereği, sanatsal değern hem nedeni hem de sonucudur»6.

Bununla beraber, Taine, bilimsel olduğuna inandığı yöntemini başarıyla uygulamış

sayılamaz. Kavramları kesinlikten yoksundur ve yöntemini acemice, kabaca kullanmaktadır.

Nitekim Taine'in İngiliz edebiyatı tarihi üzerindeki eseri bugün artık okunmuyor, çünkü

gerek yönteminin bulanıklığı gerekse vardığı sonuçların su götürür olması eserin bugün için

geçerli sayılmasına imkân bırakmıyor. Fakat belli bir tutumun ve yöntemin kurucusu olmak

bakımından Taine önemlidir. Kendisi doğru dürüst

5 Ay. es., n. ss. 140-147; 155-157.

6 R. Wellek, A. History of Modern Criticism., IV. s. 38.

başaramamışsa da hipotezi tutmuştur. Ne var ki edebiyatı sosyal koşullarla açıklamağa

çalışanlar şimdi daha, kesin ve sağlam yöntemlere başvurmaktadırlar.

Bugün sosyolojik eleştiri Taine'in zamanına göre çok daha gelişmiştir. Eleştirici belli bir

yazarı, eseri veya türü, yazıldığı yılların ortamını ve koşullarını inceliyerek daha iyi

açıklayabilmektedir. Çünkü sosyoloji kanunları hakkındaki bilginin ilerlemesi ,yöntemin

kesinlik kazanması, sosyal yapıyı daha iyi inceleme, ve çeşitli unsurların etkilerini daha iyi

hesaplıyabilme imkânını vermektedir. Şunu da söylemek gerekir ki sosyoloji bilimine

dayanan edebiyat çalışmalarının büyük bir kısmı edebiyat eleştirisi sayılamaz. Amaç, sanat

eserlerini anlamak. ve değerlendirmek değil, onları kullanarak başka alanlarda bilgi

edinmektir.

Bunun bir örneği, edebiyatı sosyal tarih araştırması için kullanmaktır. Sanatın toplumu

yansıttığı ilkesinden hareket ederek edebiyat eserlerinden toplumun hayatına, âdetlerine ışık

tutan bir belge gibi yararlanmak ve özellikle sosyal belgelerin kıt olduğu daha eski çağlara ait

çeşitli bilgileri o çağların sanat eserlerinden elde etmek yoluna gidilebilir. Plautus'un ve

Terentius'un zamanında Roma'daki sosyal hayatı bu yazarların eserlerinden çıkartmağa

çalışabiliriz. Ondokuzuncu yüzyıl İngiliz romanlarında o yıllarda Londra'daki yaşayış, âdetler,

tipler, kurumlar hakkında bilgi edinebiliriz. Bu çeşit çalışmalarda edebiyat, sosyal tarih için

bir kaynak sayılmakta ve bu amaçla kullanılmaktadır. Nitekim Prof. Kemal Karpat'a göre

«Türkiye'nin sosyal tarihini yazacak olanların ilk sağlam kaynağı şüphesiz ki edebiyat

olacaktır»7.

7 Türk Edebiyatında Sosyal Konular,

1962) s. 10.

(Varlık Yayınları,

Bugün yine sosyolojiyle ilgili edebiyat çalışmalarının bir kısmı edebiyat sosyolojisine girer;

yani sosyal bir kurum olarak yönelir edebiyata. Söz gelimi, yazarın sosyolo-jisiyle ilgili

araştırmalar yapılır. Yazarlar hangi ülkelerde, hangi çağlarda, en çok hangi sınıflardan

çıkmıştır? Hangi özellikteki şehirler en çok yazar yetiştirmiştir? Fransa'da, taşrada doğmuş

yazarlarla Paris'te doğmuş yazarlar arasındaki denge onyedinei yüzyılda Paris'in lehinedir.

Onsekizinci yüzyılda taşralılar ağır basmakta ve "bu taşralılaşma hızlanmaktadır. Devrimden

sonra «az is-, tisnlar dışında bütün ülke üreticidir, nüfus sıklığı en fazla bölgeler en çok yazar

çıkaran bölgelerdir»8.

Başka bir araştırma da hangi yazarların ne çeşit okur tarafından tanınıp hatırlandığı

sorusuna cevap vermek ister. Bunların yanı sıra yayın işi ve dağıtım gibi konular da yine

edebiyat sosyolojisinin alanına girer.

Sosyolojik eleştiri büyük ölçüde tasvir edicidir; eser hakkında bir değer yargısı taşımaz,

durumu tesbit etmekle yetinir. Fakat bazen de normatif olur ve değer yargıları

verir; Taine'de

olduğu gibi. Ama bunun en iyi örneği bir çok bakımlardan sosyolojik eleştiriyle birleşen hatta

bazen ayrılması zor olan Marxist eleştiridir. Bazı eleştiriciler, sanat ve edebiyat tarihçileri

kendileri Marxist olmamakla birlikte zaman zaman Marxist yöntemi uygulamışlardır ama

katıksız olarak değil, Taine, Compte ve Spencer gibi düşünürlerden de yararlanarak. Tam bir

Marxist bakış sosyo-ekonomik açıklamaya dayanır ve Taine gibi pluralizme sapmaz; sorunları

çözerken özellikle tarihî diyalektiği ve sınıf kavgasını göz önünde bulundurur.

8 Robert Escarpit, Edebiyat Sosyolojisi, Çeviren TÜMtay Yazıcı, (Remzi Kitabeyi), s. 47.

MARXIST ELEŞTİRİ

Marxist eleştirinin tarihini, hangi dönemlerden geçtiğini 'kaba sosyoloji' akımının doğuşunu

ve yarattığı tepkiyi incelemek değil amacımız. Topluma dönük bir eleştiri yöntemi olarak ne

gibi sorunlar üzerine eğildiğini, sanat eserme hangi açıdan baktığını, hangi ölçütlere göre

değerlendirdiğini belirtmeğe çalışacağız. Kısacası bir yöntem olarak ana çizgilerini ve

sorunlarını belirteceğiz.

Marxist eleştiri, sosyolojik eleştiri gibi, genellikle bir sanat olayının nedenlerini araştırır.

Ancak sosyolojik eleştiri bu nedenlerin çeşitli olabileceğini iddia ederken Marxist eleştiri

ekonomik koşulları ve toplumdaki sınıf çatışmalarım esas alır ve olayı bunlarla

açıklar.

Örneğin, sanatın kökeninde 'iş'in yattığım, ilkel toplumların yaşamak için giriştikleri

faaliyetlerden doğduğunu; romanın orta sınıfın güç kazanması sonucu ortaya çıktığını; 'sanat

için sanat' öğretisinin kapitalist, düzende sanatçının toplumdan koparak kendini yabancı

görmesiyle başladığını ve burjuva sınıfına karşı bu tutumun «her şeyin satın alınabilir bir

meta haline geldiği bu dünyada sanatçının meta üretmeme kararından» doğduğunu gösterir.

Kısacası sanatın, sanat türlerinin, akımlarının, üslûplarının, ekonomik alt yapı ve sınıf

çâtışmalarıyla ilişkilerini belirterek bunların nedenlerini ortaya koyar.

Sanat tarihi bakımından Marxist eleştirinin açıklamaları, özellikle genel çizgiler içinde kaldığı

sürece çok aydınlatıcı olmuştur. Ne var ki bu eleştiri sadece nedenleri açıklamakla yetinmez;

tasvir edici sosyolojik eleştiriden ayrıldığı bir nokta da, sanat eserinin meydana gelmesinde

rol oynayan sosyal nedenleri yargılamasıdır. Zira sosyal ve ekonomik nedenlerle açıklayıp

yorumladığını politik açıdan yargılamaktadır. Şöyle de söyliyebiliriz : Marxist eleştirinin

sanat eserlerinin meydana gelişini aJ3IŞ

çıklamak için kullandığı kavramlar ,aynı zamanda sanatı değerlendirmede ölçüt teşkil eder.

Sosyal yapı, sınıf farkları, çatışan güçler, Marxist eleştirinin değer ölçütleridir. Eleştirici eseri

belirleyen sosyal yapıyı (düzeni) Marxist açıdan yargılar, ondan yana veya ona karşı olur.

Eserin yazarı da eleştirici gibi o düzene karşıysa ideolojik yönden bekleneni vermiş sayılır,

değilse eseri kusurludur, zararlıdır. Marxist eleştiri her şeyden önce içeriğin eleştiricidir.

Eserin konusu, olayları, kişileri, kahramanları, sömürücü ve yönetici bir sınıfın çıkarlarını

sürdürmesine yardımcı olmamalı, ezilen sınıfların çıkarlarına ters düşmemelidir. Hiç bir eser

politik bakımdan tarafsız olamaz. Bundan ötürü eserin okur ve toplum üzerindeki politik

etkileri her zaman için söz konusudur.

Ne var ki bunlar estetik ölçütler değildir. Bununla beraber eseri sadece içindeki sosyal ve

politik fikirlere göre değerlendirme ve artistik biçimi küçümseme eğilimi bazı Marxist

eleştiricilerin benimsedikleri bir tutum olmuştur. Bu tarz eleştiriye itiraz ederek diyebiliriz ki

eserin Marxist öğretiye uygun düşüp düşmediğini söylemekle yetinemeyiz, çünkü söz konusu

olan bir sanat eseridir ve bir sanat eserinde yapılan işin sanata özgü yoldan yapılıp

yapılmadığına bakmak gerekir. Zaten ünlü hiç bir Marxist eleştirici de bir eseri

değerlendirirken sanat yönüne tamamiyle sırtım dönmemiştir. Eserin tezi olumlu ise bu tezin

sanata özgü bir yoldan dile getirilip getirilmediğine bakmak; yok eğer yazarın dünya

görüşünde bir sakatlık varsa, bunun estetik bakımdan eseri nasıl zedelediğini de bulmak daha

geçerli bir eleştiridir.

Edebiyatın sadece bir güzellik sorunu olmadığı, okuru ve toplumu etkileyeceği

ve bu etkinin

yararlı olması gerektiği düşüncesi biliyoruz ki Platon'dan bu yana süregelmiştir. Sanatın

yararsızlığına ve hatta zararlı olduğuna inananlara karşı edebiyatı savunmak zorunda ka-

lanlar genellikle edebiyatın ahlâkî yönü üzerinde durmuş, insanları eğitici rolünü

belirtmişlerdir. Ama sanatçının ne gibi ilkeleri benimsemesi gerektiği konusunda fikirler

ayrılır tabu. Hangi felsefeyi, hangi dünya görüşünü, hangi ideolojiyi öğretecek, yaymaya

çalışacaktır yazar? Neo-klasikler, ahlâkî bakımdan erdemliliği öğretmek istiyor-, lardı;

Tolstoy Hıristiyanlık ve kardeşlik duygularını aşılamaktan yanadır; Mehmet Akif Islâmın

birliğini ister; Marxistler kendi ideolojilerini şart koşarlar. Kısacası edebiyatın geniş

anlamdaki moral yönü ahlâkî dinî, politik, millî v.b. olabilir.

Bir çok edebiyat eserlerinde bu ideolojiler yer aldığına göre eserin değerlendirilmesinde nasıl

hesaba katılacaklardır? Edebiyat bir sanat olduğuna göre kendine özgü meziyetleri vardır. Bu

estetik ölçütlerle ideolojik ölçütlerin uygulanması eleştirinin en tartışmalı ve zor

sorunlarından birini yaratır.

Bu bölümde konumuz Marxist eleştiri olduğuna göre toplumculuğu örnek olarak alalım

(Hıristiyanlık, ahlâkçılık, milliyetçilik v.b. için de durum aynıdır) ve buna çağımız

edebiyatının eleştirisinde nasıl bir yer verilebileceğini araştıralım. Öyle sanıyorum ki kabaca

üç görüş ayırabiliriz:

1) Her toplumcu eser ve ancak toplumcu eserler iyidir.

2) Her iyi eser toplumcudur, fakat her toplumcu eser iyi değildir.

3) Bazı toplumcu eserler iyidir.

Birinci tutuma göre toplumcu bütün eserler ividir ve toplumcu olmayan hiç bir eser iyi

değildir. Başka şekilde söylersek toplumculuk gerekli ve yeterli şarttır. Yanî bir eserin sanat

değerini (güzelliğini) sağlayan toplumculuğudur, politik bakımdan yararlı olmasıdır. Bu iddia

bizi nereye götürür? Bir kere sanat politikanın bir kolu

haline girer ve sanat değeri olan yapıtlar sınıfı ile politik bakımdan yararlı olan yapıtlar

sınıfını ayırmak için elimizde hiç bir ölçüt kalmaz. Politik bakımdan yararlı bir nutuk veya bir

gazete makalesi üe bir şiiri, romanı .oyunu ayırmamız için dayanabileceğimiz bir temelden

yoksun kalırız. Toplumculuk yeterli şart olduğuna göre kendi başına sanat değeri

sağlıyacaktır ve durum böyle ise şairlikten, yazarlıktan, en ufak bir nasibi olmayan herhangi

bir kimse toplumcu görüşle bir roman, şiir veya oyun yazar ve iyi bir sanat eseri meydana

getirmiş olur. Böyle bir iddiayı sürdürmek budalalıktır. Ciddî hiç bir Marxist eleştiricinin bu

tutumu benimsediğini söyleyemeyiz.

İkinci tutuma geçelim. Eserin iyi olması için toplumcu olması gereklidir ama

her toplumcu

eser iyi değildir, çünkü toplumculuk tek başına sanat değeri sağlamaz. Başka türlü söyliyelim:

toplumculuk gerekli şarttır fakat yeterli şart değildir. Öyleyse başka şartların da yerine

getirilmesi beklenmektedir ki bunlar estetik meziyetlerdir. Eseri, benimsediği felsefe veya

dünya görüşünden ötürü övmek veya yermek haklı bir davranış da olsa sanat eleştirisinde

yetinilecek bir ölçüt sayılmaz. Diyebiliriz ki Marxist eleştiricilerin asıl tutumu bu ikinci

tutumdur. Gelgelelim bunda sanat yönüne verilen önem eleştiriciden eleştiriciye değişir.

Bundan başka toplumculuğun gerekli olması şartı çözüm bekleyen bir sorun çıkarır

karşımıza. Bugün toplumcu yani Marxist ideolojiye yardımcı olmayan hiç bir eser niçin

değerli olamaz? Dayandıkları sebepler bakımından bu soruya verilen olumsuz cevapları ikiye

ayırabiliriz. Birincisi «güzel» ile «değerli» nin aynı şey olmadığına inanır ve toplumcu

olmayan eserin güzel de olsa değerli sayılamı-yacağını söyler. İkincisi «değerli» ile «sanat

güzelliğtani ayırmaz ve bundan ötürü toplumsal gerçekliği yansıtma-

yan eserin estetik bakımdan da kusurlu olacağını savunur.

Birinci cevabı verenlerce sanat ve güzellik ancak insanlara yararlıkları ölçüsünde

değerlidirler. Bir eser, sanat bakımından güzel (başarılı) olabilir fakat politik bakımdan

yararlı değilse değerinden o ölçüde kaybeder. (Tolstoy da böyle düşünüyordu, ancak ona göre

sanat insanlara Hıristiyanlık ve kardeşlik duyguları aşılayabildiği ölçüde değerliydi). Gerçi

sanatın güzellikten (estetik yönden) gelen bir değeri vardır ama aynı zamanda sosyal yan

etkilerinden gelen bir değeri de vardır ve ağır basan ikincisidir, çünkü hayatta estetik

değerden daha önemli şeyler, toplum davaları vardır. Eğer bir roman estetik bakımdan güzel

(başarılı), buna karşılık ideolojik bakımdan kötü etkileri olabilecek bir romansa, bu eserin

karşısında yer almak, mümkünse böyle romanların yazılmasına engel olmak gerekir. Bu,

kayıp da sayılmaz hem, çünkü estetik bakımdan aynı derecede güzel fakat aynı zamanda

yararlı romanlar da yazılabilir.

İkinci cevap, dediğimiz gibi toplumculuğu veya yazarın doğru tutumunu sanat bakımından

basan için gerekli görür ve sakat bir dünya görüşü üzerine kurulmuş bir eserin sanat

açısından da başarısızlığa mahkûm olduğunu göstermek ister. Bunun için de, sanata özgü

anlatım ile yazarın dünya görüşü arasında bir bağ kurabilmek lâzımdır. Lukacs'dan önce

bunu bir yazısında deneyen Pleha-nov'dan kısaca söz edebiliriz.

Plehanov estetik yaşantıya önem verdiği için edebiyat eserinde dile getirilecek olan fikrin

(tezin) bir felsefe veya ekonomi kitabında olduğu gibi lojik yoldan anla-tılmaması gerektiğini

savunuyor, sanata özgü yolun 'imaj' yolu olduğunu söylüyordu. Nitekim, îbsen üzerindeki

incelemesinde, bu büyük yazarın eserlerinde yer alan politik görüşteki yetersizliğin sanat

planında yansıdığım

ortaya koymağa çalışmıştır. Plehanov'a göre, Ibsen'de, zamanındaki küçük burjuva

toplumunun iki yüzlülüğüne, fırsatçılığına, boğucu, anlamsız geleneklerine karşı isyan vardır.

Fakat dikkat edilirse görülür ki İbsen'in kendi olumlu amaçlan somut değil soyut ve

bulanıktır.

'Beşer düşüncesinin isyanı' öğüdü İbsen'in eserlerine bir ihtişam ve cazibe unsuru katmıştır.

Fakat Ibsen bu isyanı öğütlerken bunun nereye varacağını kendisi de asla bitmiyordu.

İbsen'in —buna benzer hallerde daima görüldüğü gibi— 'isyan için isyan'da bu kadar

direnmesinin sebebi budur. İmdi, bir kimse 'isyan' için 'isyan'da direnir, bunun nereye

varması gerektiğini kendisi de bilmezse, öğütleri zaruretle bulanık bir hal alır. Ve eğer yazar

imajlarla düşünüyorsa, yani bir sanatkâr ise örgütünün karanlık oluşu onu mutlaka

imajlarında vuzuhsuzluğa götürecektir. Böylece, sanat eseri mücerret ve şematik olacaktır. Bu

menfi unsura İbsen'in bütün tezli piyeslerinde —bunların büyük zararına olarak— muhakkak

rastlanır.9 Plehanov'un burada yapmak istediği şey, eserin dayandığı fikirdeki bozukluğun

veya eksikliğin eserin estetik değerini nasıl düşürdüğünü, imajlarında vuzuhsuzluğa,

sürüklediğini belirtmek. Ne var ki Plehanov bu konuda fazla örnek vermemiş ve dünya

görüşü ile sanat sorunu arasındaki ilişkiyi sistemli bir şekilde işlememiştir. Asıl Lukacs'dır

bunu yapmaya çalışan.

Yanlış bir dünya görüşüyle yazılmış bir eserin sanat değerinden kaybedeceğine inanan

Lukacs, modern yenilikçi (avant garde) edebiyatı eleştirirken bunu ispat etmeye çalışır.

Lukacs'a göre yenilikçi edebiyat (Kafka, A. Miller, W. Faulkner, S. Beckett, J. Joyce v.b.)

yanlış bir dünya görüşünden yola çıkmaktadır. însan sosyal bir hayvandır, oysa yenilikçi

edebiyata göre insan doğuştan yalnız toplum dışı, tek başına bir varlıktır. Başka insanlarla bir

ilişki kuramaz.

9 «Henrlk Ibsen». Sanat ve Sosyalizm, Çeviren Selmin Mim-oglu, s. 17L

Yine bu anlayışın yanı sıra giden bir düşünce daha vardır: insan tarihin içinde bir yerde

değildir, tarih dışıdır (a-historical). Eserin kahramanı için kendinden önce olan ve onu

etkileyen bir gerçeklik olmadığı gibi onun etkilediği bir gerçeklik de yoktur. «Anlamsız,

anlaşılmaz _ bir şekilde, dünyaya atılmıştır» 10. Bu gelişmezlik dural Jstatik) bir gerçeklik

getirir meydana.

Yenilikçi edebiyat hakkında şu genellemeyi de yapıyor Lukacs. Yenilikçi edebiyat

psikopatolojik durumlarla uğraşır. Bunun kökleri doğalcılıktır. Günlük hayatı yansıtan yazar,

sonunda bunun yavanlığından, tatsızlığından kurtulmak ve ilgi çekici bir şey

bulmak istedi mi

normalin dışına kaçmağa başlar. Kapitalist toplumdaki hayatın yavanlığının doğurduğu

estetik bir zorunluluktur bu. Fakat psikopatolojiye kaçış zamanla «değişmez bir insanlık

yazgısına donüşür»ii. Sonunda yenilikçi edebiyatta bunalma, varlığın kaçınılmaz bir koşulu

haline gelir ve gerçekliğin bütünü olarak sunulur. Lukacs'a göre modern insanı bunalım

içinde görmek bir bakıma doğrudur, çünkü kapitalist toplumda aydının kaçınılmaz akıbetidir

bu. Bundan ötürü bir sanat eseijnde yer alabilir. Ne var ki aydının bunalımı tek başına

gerçekliği yansıtmaz; onun bir parçasıdır ancak. Mesele bu bunalımın dile getirilip

getirtmemesi değil, bununla yetinmenin doğru olup olmadığıdır"^.

Lukacs'ın yenilikçi edebiyatta bulduğu bu özelliklerin (insanı toplum dışı, tarih dışı, 'yalnız'

bir varlık olarak görmek; psikapatolojik yaşantıyı, bunalımı nesnel gerçeklik saymak) sanat

eserini estetik bakımdan da bozdukları kanısındadır. Nitekim bir yerde, «Yenilikçi

10 Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, s. 23.

11 Ay. e»., a 35.

12 Ay. e»., a. 85-86.

sanat... doğrudan doğruya sanatın kendisine başkaldırmaktadır» deri3. Yazarın dünya

görüşüyle estetik değer arasında Lukacs'ın kurduğu bağlantıyı, öyle sanıyorum ki, şöyle

özetleyebiliriz.

Sanat sosyal gerçekliğin yansıtılmasıdır; bunu edebiyat kendine özgü yoldan yani

somutlaştırarak verir. Belli bir takım insanlar, belli bir takım olaylar ve durumlar çizer yazar.

Bunların gerçekliği doğru olarak yansıtabilmesi için tipik olmaları gerekir. Çünkü somut ve

tikel (particular) olan ancak tipik olursa 'genel'i veya 'tümel'i temsil edebilir. Yazar nasıl

yapar bunu? Her şeyden önce gerçekliği doğru olarak kavraması şarttır. Kavramış-sa bir

perspektife sahip demektir ve bu sayede gerçekliğin özünü ve dolayısıyla bütününü

yansıtacak ayrıntıları seçebilir. Bütün mesele seçilen ayrıntılardadır, zira bunların gelişi güzel

seçilmesi, özün elden kaçırılmasıyla sonuçlanır. «Gerçekçi edebiyatta her ayrıntı hem kişisel

hem de tipik bir nitelik taşır.» Edebî başarının asıl ölçüsü burda yatar işte. Madem ki insan

tabiatı eninde sonunda sosyal gerçeklikten koparılamaz bir şeydir, öyleyse eserde ki her

ayrıntı, birey olarak insanla, sosyal bir varlık olan insan arasındaki diyalektiği dile getirdiği

ölçüde anlam ve önem kazanır. Oysa modern yenilikçi edebiyatın dünya görüşü yanlış olduğu

için yazarın perspektifi bozuktur; bundan ötürü nesnel gerçekliği kavrıyamaz ve bu yüzden

kullandığı sakat seçme ilkesi tipik olanı yakalayıp sunmasına engel olur. Başka türlü

söyliyelim, sanatı sanat yapan «genel'in tikelde yansıması (somut-tü-mel)» ilkesi

sağlanmamıştır! 4.

13 Ay. es., 3. 92.

14 H. Talne, somut-tümel'de bir ulusun ruhunun yansımasını istiyordu. Lükas'a göre ise

yansıması gereken sosyal gerçekliktir.

Lukacs sanat eserinin toplumcu olmayan sakat bir dünya görüşü ile yazıldığı takdirde sanat

değeri taşıya-mıyacağını ispata çalışıyor. Fakat düşüncesine temel teşkil eden 'gerçekliğin

özü' kavramına verdiği anlamı çok sınırlı ve gerçekçilik yöntemi üzerindeki İsrarını yersiz

bulabiliriz. O zaman toplumculukla sanat değeri arasındaki ilişkinin niteliği değişir ve başka

bir tutuma getirebilir bizi.

Üçüncü tutuma göre toplumcu olmayan bir eser de iyi olabilir, çünkü toplumculuk ne yeterli

ne de gerekli şarttır. Böyle düşünen Marxistler, bu noktada Marxist olmayan bir çok

eleştiricilerle birleşiyorlarsa da sanat anlayışları aynıdır denemez, örnek olarak bugünün ünlü

Marxist estetikçilerinden Ernest Fiseher'i alalım.

Söylemeye lüzum yok ki Fischer bir Marxist olarak toplumcu sanattan yana. Ne var ki sanat

anlayışı, onu birinci ve ikinci görüşteki Marxistlerden ayırarak, bir çoklarının «yozlaşmış»,

«gerici», «burjuva» dedikleri eserlerden bazılannı bir bakıma değerli ve yararlı bulmasma yol

açar. Bir eseri yalnızca «ilerici» veya «gerici» oluşuna göre yargılamamalıyız diyeni5

Fischer'e sorarsanız, toplumculuk, toplumcu gerçekçiliğin koyduğu bir takım

ilkelerle

sınırlanamaz. Ne de bir Marxist sanat kuramına körü körüne bağlanmak zorunluğu anlamına

geliri 6. Deneblir ki «toplumcu sanatçı emekçi sınıfının tarihsel görüş açısını benimser» ve

«büyüme sürecinde olan toplumcu düzenle kendi arasında köklü bir özdeşlik duyar»^.

Sanatta toplumculuğu daha fazla sınırlamak ve elini kolunu bir ideolojiyle bağlamak hatadır.

Bazı Marxistler ve özellikle politika veya parti adamları, sanatın

15 Sanatın Gerekliliği s. 163.

16 Ay. es., s. 1155.

17 Ay. es., s. 121.

Marxist ideolojinin hizmetinde, hatta emrinde olmasını önermişlerdir. Oysa bütün

ideolojilerde fikirlerin hareketi ve bundan ötürü diyalektiği, bunun sonucu da gerçekliği

kaybolur. Fikir bir tabuta, bir dogmaya yerleştiriliri 8. Elbette ki sanatçı zamanının

ideolojisinden etkilenir ve, sanat eserleri çok kere nesnelleştirilmiş ideolojilerdir. «Fakat çoğu

kere de sanat-eserleri bunun tersi, gerçekliğin ideolojiye karşı zaferidir» 19. Sanatçı çağının

fikirle- rinden, değer kavramlarından —ideolojisinden— büsbütün sıyrılamazsa da sanatçı

olarak çağım bir ideolojinin camlarından süzerek görmez. İdeoloji gelişen gerçekliği dural

olarak tesbit eder ve böylece çarpıtır. Sanatçı ise çağının gerçekliğini bir süreç (process)

olarak algılar; duyarlığı, şartlanma kabuğunu yırtar ve ideolojinin göremediklerini görmesini

sağlar. Sanat işte bu anlamda gerçekliğin ideolojiye karşı zaferidir.

İdeolojiler gerçekliği bulandırmakla kalmaz, çoktan silinip gitmiş bir gerçekliğin kalıntılarına

yapışırlar. Gerçeklik hızla geliştikçe, toplumcu sanatçı ona yetişmeli ve kendi toplumcu

düzeninin ideolojisini düzeltmelidir. «Hiç bir parti veya devlet başkanlığı gerçekliğin ne

olduğunu tayin edip önümüze süremez»20. O halde sanatçının yansıtacağı gerçeklik, sosyal

gerçeklik de olsa, bilinen, tesbit edilmiş bir gerçeklik değildir bu. Sanat ve edebiyat, ekonomi

veya politika gibi yönetim eylemleriyle bir cephe teşkil edecek şekilde onlarla aynı çizgiye

konulmamalıdır. Sanat ve edebiyat bilinmeyen araziye çıkmış keşif birliklerine benzer ve

bazen beklenmedik, hatta hoş olma-

18 Art Against Ideology, s. 45.

19 Ay. es., s. 57.

20 Ay. es., s. 59.

yan raporlar getirirler. «Toplumculuk kutsal bir ideolojinin gerçeklik görüşünü yüklenmeyi

gerektirmez»2i.

Fischer'in toplumculuğa verdiği anlamı, Sovyet Rusya'da ve genellikle komünist partisinin

yönetimindeki ülkelerde resmî makamların onaylaması beklenemez. Bu düşünür, sanatçıya

daha geniş bir özgürlük tanımakta ve ancak böyle olursa sanatçının topluma

gerçekten yararı

dokunacağına inanmaktadır.

Peki, kapitalist düzendeki burjuva yazarlarını ne yapacağız? Toplumcu olmayan, yani

«emekçi sınıfının tarihsel açısını» benimsememiş bu yazarların eserleri zararlı oldukları için

veya —Lukacs haklıysa— gerçekliği yansıtamadıkları için değersiz midirler? Lukacs modern

yenilikçi edebiyatın, yanlış bir dünya görüşünden yola çıktığı için sakatlanmış perspektifi

yüzünden gerçekliğin özünü yakalayamadığını ve bundan ötürü sanat değerinden yoksun

kaldığını söylüyordu. Fischer katılmıyor bu fikre. Bu yazarların hayatı anlamsız bulmaları,

gelecek hakkındaki karamsarlıkları ve korkuları yabana atılacak şeyler değildir.

•

Toplumculuk, kendisini sarsan bütün çatışmalara rağmen, insan için sonsuz olanakların

varlığına inanmaktadır. Çağdaş burjuva dünyasındaki en yetenekli ve içten sanatçıların ve

yazarların çoğunun gelecekle ilgili görüşleri olumsuzdur, hatta kıyametin haberciliğini yapar

niteliktedir. Sığ bir iyimserlik elbette ki bu karamsar düşüncelere karşı dengeyi sağlayamaz,

çünkü tarihte ilk olarak insanlığın kendi kendini yok etme olanağı ortaya çıkmıştır... Böyle

olunca, toplumcu yazar ve sanatçılar burjuva sanat ve edebiyatının dile getirdiği geleceğin

korkunç görünümünü umursamamazlıktan gelemezler.

…Çağdaş burjuva dünyasındaki ağırbaşlı sanatçıların ve yazarların îçten umutsuzluklarını ne

«yozlaşmış» diye

21 Ay. es., s. 60.

yaftalayıp bir kalemde geçebiliriz, ne de bunlara karşı tarihin büyük akışı içinde her şeyin

belli bir düzene göre gerçekleştiğini ileri sürebiliriz, Dünyanın sonunun gelebileceği

düşünülebilir bir şey olarak tanımlanmalı, ama bunun önlenebilir bir şey olduğu da

gösterilmelidir.22

Bugünkü burjuva yazarların dünyayı anlamsız bulmaları, insanlar arasında gerçek ilişki

kurularmyacağı kanısında olmaları ve yaşadıkları bunalım gerçi sosyal koşullarla ilgilidir ve

bu koşulların değişmesiyle düzelebilir ama trajiğin ve 'saçma'nm bazı unsurları insanın

tabiatından geldikleri için hiç bir zaman tamamiyle ortadan kaldırılamazlar23.

Yaşadığımız dünyanın anlaşılmasına ve bu dünyanın bir çok yanlarının sanatçı gözüyle dile

getirilmesine Marxçı olmayan sanatçı ve yazarlar da katılıyorlar. Gerçekliği açıklama

yolundaki önyargısız, yani içten, her çaba hepimizin ilerlemesine yardım eder. Elbet, içtenlik

tek başına çağımızın karmaşık gerçekliğinin ancak çok sınırlı bir bölümünü yansıtabilir. Ama

o olmadan da hiç bir şey yapılamaz. 24

işte bütün bunlardan ötürü, Fischer'e göre «Çağdaş burjuva düzeni büyük ölçüde sanat ürünü

yaratacak güçtedir, »25 ve Kafka, Beckett, Faulkner gibi yazarlar büyük sanatçılardır.

Beri yandan Marxist eleştiriciler burjuva sanatçıların biçimciliğe yuvarlandıkları için de

yöntemlerinin e-mekçi sınıfa seslenemiyeceğini iddia ederler. Marxist kuramı incelerken

söylediğimiz gibi gerçekçilik Marxist edebiyatın adetâ değişmez yöntemi olarak öne

sürülmüştü.

22 Sanatın Gerekliliği, ss. 234-236.

23 Art Against Ideology, s. 117.

24 Sanatın Gerekliliği, s. 223.

25 Ay. es., s. 233.

1

Bu konuda da başka türlü düşünüyor Fischer. Gerçekçi yöntem, gerçekliğin yansıtılması için

niçin tek yöntem olsun? Özün yansıtılması bir estetik kategori, gerçekçilik ise bir yöntemdir.

Bunlar birbirine karıştırılmamalı. Bu sebepten ötürü Fischer «toplumcu gerçekçilik» yerine

«toplumcu sanat» demeyi daha uygun buluyor. Çünkü önemli olan belli bir yöntem veya

üslûp değil sanatçının toplumcu tutumudur. Hem gerçekçilik deyince kimin yöntemi

anlaşılacak? «Gorki'nin mi Brecht'in mi? Mayakovs-ki'nin mi Eluard'm mı? Makarenko'nun

mu, Aragon'un mu? Şolohofun mu, O'Casey'nin mi?»26.

Gerçeklik durmadan değiştiğine göre bunu açıklayabilecek anlatım yollarının da değişmesi

gerekir. Bir takım sanat yöntemlerine inatla bağlı kalınırsa yeni içerik dile getirilemez.

Modern sanata yozlaşmış sanat diye bakmak, bunun isçi sınıfının anlayışı ve beğenisiyle

çatıştığını iddia etmek yersizdir. Eskiyi savunanlar, işçinin sanat eseri karşısındaki tepkisinin,

«basit adamın sağlıklı içgüdülerine» dayandığı tezini sürerler ortaya. Oysa sanayileşmiş

uygarlığımızda böyle basil adam kalmamıştır; beğenisi türlü sanayi ürünlerinin etkisi

altındadır ve sanatla ilgili yargılan çoğu zaman önceden verilmiş yargılar-dır»27. Bundan

ötürü halkın sanat anlayışını geliştirmek gerekir. Aslında, yeni biçimleri toplumcu düzendeki

eski kuşak yadırgayabilir, çünkü işçiler de çoğu zaman başlangıçta küçük burjuva sınıfının

beğenisini benimser fakat genç kuşak yalnız ilerici olmayı değil modern olmayı ister.

26 Ay. es., s. 118.

27 Ay. es., s. 228.

Kapitalist düzende ürkütücü olan 'biçimcilik' değildir, soyut resim ve şiir, elektronik müzik ya

da anti-roman değildir. Asıl korkunç tehlike çok somut, basit, isterseniz 'gerçekçi' deyin, bir

takım budalaca filimlerin, resimli romanların, insanları kafa tembelliğine, sapıklığa ve suç

işlemeye iten bir endüstrinin varlığıdır. Toplumculuk düşmanları 'soyut' yöntemler

kullanmaz. Savaş incelmiş sanat yapıtlarıyla değil, çok kaba bir takım hesaplarla hazırlanır.

28

Toplumcu olan ve olmayan sanatı birbirinden ayıran özelliği biçim sorunlarında

aramamalıyız. «Sanat ta burjuva veya proleter, kapitalist veya sosyalist biçimler veya anlatım

yollan yoktur. Toplumcu bakış diye bir şey vardır»29. Az önce gördük ki toplumcu olmayan,

yani emekçi sınıfının tarihsel görüş açısına katılmayan ciddî burjuva sanatı bugün bile hayatı

anlamamıza yardım eden değerli eserler verebilmektedir. Kısacası Fischer toplumcu olmayan

bütün edebiyata' gerici' 'yozteışnuş' gibi damgaların vurulmasına karşıdır.

Dünyamıza Amerikan edebiyatı gerekli olduğu kadar, Rus edebiyatı da gerklidir; Fransız ve

Avusturya müziği kadar, Rus müziği; İtalyan, ingiliz ve Sovyet filimleri kadar Japon filimleri

de gereklidir, Dünyamıza Henry Moore gerekli olduğu kadar Meksika ressamları da, O'Casey

kadar Brecht de, Picasso kadar Chagall de gereklidir. 30

Marxist eleştiride çok önemli bir ölçüt olan toplumculuk konusunda, bugün, incelediğimiz şu

üç ayrı görüşle karşılaşmaktayız, ve diyebiliriz ki gerek sanata ve gerekse

28 Ay. es., s. 226.

29 Art Against Ideology, s. 60.

30 Sanatın Gerekliliği, s. 236.

topluma hizmet bakımından, Fischer'in temsil ettiği ü-çüncü görüş içlerinde en sağlıklı

olanıdır.

Görülüyor ki dış dünyaya dönük eleştirinin bir kısmı edebiyat eserinin sanat (estetik)

değerini tayin etmek iddiasını taşımıyor, sadece nedenlerini, sosyal koşullan

v.b. açıklıyor.

Fakat bir kısmı da bu nedenleri ve yazarın dünya görüşünü, eserine koyduğu dinî, ahlâkî

politik öğretiyi değerlendirmede ölçüt olarak almaktadır. Gerçekten de insanın insanla

ilişkisi, hayatın anlamı, insanın kaderi gibi sorunlar edebiyatta önemli yer tutar, çünkü esere

olan tepkimiz sadece yapıya olan bir tepki değildir. Eserin dünya görüşüne, genellikle

içeriğine gösterdiğimiz tepki, tüm tepkimizin bir parçasını teşkil eder ve bundan ötürü

değerlendirmede elbette ki hesaba katılmalıdır. Ancak bu ölçüt, tek başına değerlendirmeye

temel olamaz, çünkü eserin sanat yönünü açıklayamaz.

KISIM 11

BÖLÜM 4

ANLATIMCILIK 1

Sanat eserinin ne olduğu sorusuna cevap vermeğe çalışan bir diğer kuram da anlatımcılık

(expressionism) dir. 'Sanatı, yansıtma olarak tanımlayanlar için eserin en ö-" nemli özelliği

dış dünyanın, hayatın, insanın, toplumun bir aynası olmasıydı, ve bunun içindir ki sanatçının

ken-'di duyguları ve yaşantıları üzerinde durulmuyordu. Gerçekte sanatçının iç dünyası ne

eski çağlarda ne de ortaçağlarda ilgi çekmiştir. Rönesans'da bireycilik hareketinin gerekli

ortamı hazırlaması ile ancak ondokuzuncu yüzyılda romantizm akımında başlar bu ilgi. Artık

işin merkezidir sanatçı, zira romantiklere göre sanat eserinin en önemli özelliği duyguları

anlatmasıdır. İngiltere'de Wordsr worth Lyrical Ballads (1800) in önsözünde şiiri, şairin

duygularını dile getirmesi olarak tanımlarken genellikle İnitün romantik sanat anlayışını

belirtmektedir. Bunu, ister Neo-klasizmin katı kuralcılığına, sınırlamalarına ve akılcılığının

doğurduğu kuruluğa karşı bir tepki olarak alalım, ister burjuva kapitalist dünyasının

tutumuna bir isyan sayalım, estetik bakımdan önemli olan sanatın açık-'lanması çabasında

-sanatçının yaşantısına yönelmiştir.

Eser artık bir ayna olmaktan çıkıyor da sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere

oluyor. Gerçi eserde tabiat ya da genellikle dış dünya anlatılabüir ama bu dış dünya,

sanatçının duygulan ile değişime uğrıyarak verilmiş bir dış dünyadır ve önemli olan, eserin

bu dış dünyayı doğru olarak yansıtması değil fakat bu dış dünyanın sanatçıda uyandırdığı

duygulan ve yaşantıları ifade edebilmesidir. Sanatçıyı diğer insanlardan ayıran onun fikirleri

olamaz, çünkü bu fikirler sanatçının kendisinde özgü olmaktan çok başkalan ile paylaştığı

veya onlardan öğrendiği şeylerdir. Buna karşılık kendi kişisel yaşantısı, duygulan sadece ona

özgü olan şeylerdir; tekdir bunlar ve bundan ötürü eseri önemli kılan bu duygu yanıdır. Sanat

duyguların dilidir. Neo-klasiklerde de sanatçı duyguları anlatır ama anlattığı duygular

herkesin duyduğu veya duyabileceği ortak duygulardır. Romantizmde

sanatçıyı sanatçı yapan

sanatçının özel bir duyarlığı, herkese nasib olmayan yaşantılan olması keyfiyetidir.

Bu anlayışın yanısıra ondokuzuncu yüzyılda edebiyat türlerinin değerlendirlmesinde de bir

değişim göze çarpar. O zamana kadar tragedya ve %pos baş köşeyi işşal ederken, lirik

önemsenmez hatta biraz horgörülürdü. Yansıtma kuramının tabiî bir sonucudur bu

değerlendirme. İnsan ilişkilerine, topluma, dış dünyaya ayna tutan sanatın' en iyi örnekleri

ancak bu türler olabilirdi. (Romanın edebiyat estetiğinde önemli yer tuttuğunu daha sonraki

yan-sıtmacılarda gördük.) Ne var ki onsekizinci yüzyıl içinde lirik şiirin değeri yükselmeğe

yüz tuttu. Pindaros'un ka-Ride'eri. ve Kutsal Kitap'taki kısa şiirler bir çok kimseyi lirik türe

yeni bir gözle bakmağa şevketti ve şiirin doğuşunu, şiddetli ve ateşli duygulann ifadesinde

aramak eğilimi güç kazandı. Nihayet romantikler gerçek duygunun'

1 Bk. M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp, s. 23:

anlatımı olarak aldıklannda, kısa, katıksız, an şiir .(özellikle lirik) gerçek sanatın en parlak

örneği oldu. Epos gibi uzun şiirler, içinde arı şiirin yer yer belirdiği bir

¦''¦ çerçeve sayılıyordu artık2.

Romantik sanat anlayışında, ilk defa ortaya çıkan bir şey daha var. Eski Yunan'dan beri

sanatın işlevi okurla, dinleyiciyle, seyirciyle ilintili sayılmıştı. Sanat eğitir, veya eğlendirir ya

da eğlendirerek eğitirdi. Bir bağ vardı sanatçı ile okur arasında. Romantizm akımında bu bağ

yavaş yavaş gevşer ve nihayet kopar. Sanatçı duygularını dile getirirken başkalarını

düşünmez, kimseyi düşünmez o; kendi kendine yazarken yaratacağını yaratmış görevini

yapmıştır. Okuru hesaba katarak yazan şairin yazdıkları şiir değildir bile. Keats, bir tek

mısraını dahi okuru düşünerek yazmadığını söylüyor. Şair iç dünyası ile .başbaşa, yalnız,

duygulannı sözcüklere döker. Ancak, anlatımcılığın Tolstoy'da aldığı şekil bu noktada

farklıdır.

v -;¦:: Okura gelince, onun da gözleri hayranlıkla sanatçıya çevrilmiştir. Eskiden bir araçtı

sanatçı; dış dünyaya ayna tutan bir araç. Şimdi bazı özellikleriyle diğer insanlari

dan ayrılan, kendine özgü kişiliğiyle önem kazanan bir üstün adamdır. Sanatçı içindeki

heyecanları ve duyguları ifade etmek ihtiyacını şiddetle duyar. Adetâ bunlardan kurtulması

lâzımdır. Önüne geçilmez bir itiyle 'yaratma' eylemine girişir ve duygulannı eserinde dile

getirince rahatlar. Derinliği ve duyarlığı ile esrarengiz bir kuvvete sahip, dahî dediğimiz adeta

tanrısal bir varlıktır. Yazı-lannda sanatçının bu kişiliğini buluruz, çünkü eserleri onun

ruhunu açığa vurur. Esere bu gözle bakınca sanatçının kendi kişiliği eserin güzelliğinin ölçütü

olmaya başlar.

2 Bk: Ay. es., ss. 23-24.

EDEBİYAT KURAMLARI

Romantik sanat anlayışını ilk defa sistemli bir estetik kuram haline sokan. Eugene Veron,

yansıtma kuramı-nm sanatı yanlış anladığım belirttikten sonra, sanatı «duygunun dile

getirilmesi» olarak tanımlar3 ve sanatçının bir dâhi olduğunu, eserin şiddetli ve derin

etkisinin, yaratıcısının kişiliğinde bulunduğunu söyliyerek4 kitabın " bir yerinde şu sonuca

varır: «Kısacası, eserin değeri sanatçının değerinden doğar. Sanatçının sahip olduğu

özelliklerin ve melekelerin izlerini taşıdığı içindir ki eser bizi çeker ve büyüler»5. Veron'da

sanatçı o derece ön plana geçiyorki sanat eseri karşısındaki heyecanımız esere değil de

sanatçıya olan hayranlığımız şeklinde yorumlanıyor. Fakat bugün «Anlatımcılık» denince

Veron'un kuramı gelmez akla; daha çok bu kuramı ayrıntılarıyla işleyen Benedetto Croce ve

R. G. Collingwood gibi isimler gelir. Bundan ötürü ilk önce Croce ve Collingwood gibi

düşünürlerin sanat felsefesini incelememiz gerekiyor. Daha sonra anlatımcılığı farklı bir

anlamda kullanan Tolstoy gibi düşünürlere geçeceğiz.

YARATMA OLARAK ANLATIMCILIK

B. Croce, R. G. Collingwood ve J. Ducasse gibi sanat felsefecileri sanatın özünü, yaratma

eyleminde bulurlar ve yaratmayı da duyguların anlatımı (ifadesi) olarak tanımlarlar. Bundan

ötürü anlatımdan ne kastettiklerini belirtmek ile başlanabilir işe.

Anlatım, adlandırma değildir. Duygunun anlatımı ile tasviri (adlandırılması) arasında bir

ayırım yapmak zo-

3 L'Esth6tique, (1876), s. 109.

4 Ay. es., ss. 88-90.

5 Ay. es., s. 130.

rundayız. Bir duygunun anlatımı o duygunun adını vermekle olmaz.

Benim şurada, şu anda, belirli bir nedenden ötürü duyduğum öfke, şüphesiz öfkenin bir

örneğidir; bunu öfke olarak tanımlayan kimse de gerçeği söylemiş olur. Ama bu yalnızca öfke

değil, ondan çok öte bir şeydir: şimdiye kadar hiç duymadığım, belki de hiç duymayacağım

özelliği olan bir öfkedir. Bu duygunun bilincine varmak yalnızca duygunun öfke olduğunun

değil, özel çeşitten bir öfke olduğunun bilincine varmaktır... Duygunun bilincine varmak,

bütün özelliklerinin bilincine varmak; duyguyu dile getirmekse, duygunun bütün özelliklerini

dile getirmektir. Bundan ötürü, işini biliş derecesine göre bir şair, elinden geldiğince

duygularını genel çeşitten örnekler olarak adlandırmaktan kaçınır; kendi duyduklarını

benzeri duygulardan ayırıp somutlaştıracak deyimleri bulup dile getirmek uğruna büyük

zorluklara katlanır.6

. Öyleyse 'öfkeliyim' demekle insan, duygusunu anlatmış (dile getirmiş) olmaz, tasvir etmiş

veya adlandırmış olur. Duygunun dile getirilişinde adını söylemenin yeri yoktur ve gerçek bir

sanatçı buna başvurmaz. Duygunun adını verme genellemeye yol açar; bir

sınıflandırmadır.

Anlatımda ise bireyleştirme söz konusudur.

Anlatımdan önce duygu yoktur. Şimdi duygu ile anlatım arasında çok önemli bir ilişkiye daha

dikkat etmemiz gerek. Biz duyguları anlatmaktan söz ederken, ilk önce belirli bir duygunun

var olduğunu sonradan da bunun sanatçı tarafından uygun sözcüklerle dile getirildiğini

düşünürüz. Anlatımcı kuramda başkadır durum. Duy»

R.G. Collingwood, The Principles of Art, s. 112-113. Col-lingwood'un bu bölümü Binnaz Ekin

(Melin) tarafından Edebiyat Fakültesi İngiliz Filolojisinde yazdığa Anlatımcı Kuram ve R. G.

Collingwood adlı teze eklenmek üzere çevrilmiştir. Buradaki parça o çeviriden alınmıştır.

gunun belirli bir hal alması ancak dile çevrümesiyle olur. Ondan önce duygu yoktur, daha

doğrusu ne olduğu pek bilinmeyen bir takım izlenimler vardır. Sanat eserinin yaratılması,

bunların belirlenmesi, ne olduklarının anlaşılması demektir ki bu da anlatım ile yani dile

çevirmekle olur. Demek ki anlatılmış duygu, tamamlanmış bir duygudur. Başka şekilde

söylersek, duygu anlatılana kadar gerçek anlamı ile duyulmuş değildir, ancak anlatıma

kavuştuğu an artık tesbit edilmiş belirli bir duygu olmuştur. Bundan şu sonucu çıkarabiliriz :

X eserinde anlatılan duygu artık somut ve hemen hemen tek olan bir duygudur; öyle ki, aynı

duyguyu başka sözcüklerle anlatmak imkânsızdır, çünkü o zaman anlatım ve bundan ötürü

dile getirilen duygunun niteliği değişir.

Dilin pratik, lojik, bilimsel v.b. yollarda kullanılması ile sanat yolunda kullanılması arasında

önemli bir fark da buradır. Kavramlar başka başka yollardan anlatılabi-lir, duygular

anlatılamaz. Bir şiirde dile getirilen duygu önceden duyulmuş sonra bir fonetik dokuya

dökülmüş, vezne sokulmuş değildir. Bir şiirin anlamı o şiirdeki bütün unsurların bir araya

gelmesi ile belirlenir. Duygunun anlatılması o sözcüklerin ancak o şekilde örülmesi ile kabil

olur. Onun için şiiri düz yazıya çeviremeyiz; veya «şair burada ölüm korkusunu anlatıyor»

demekle şairin dile getirdiği duyguyu anlatmış olmayız. Ölüm korkusu genel bir şeydir, bunu

anlatan bir çok şiir vardır ve herbi-rinde -eğer gerçek sanat eseri iseler- bu duygu farklıdır,

bir bireyliğe sahiptir, tek ve somuttur. Duygunun sözcüklerle anlatımı yapılmadıkça bu

somutluk kazanılamaz. Gerçek bir yaratmada ne eser ne de duygu birbirinden önce vardır;

bunların ikisi, birlikte aynı eylemde oluşur: anlatım eyleminde.

Anlatım duygu uyandırmak değildir. Croce-Colling-wood kuramında sanatçının duyguyla

ilişkisi yukarda beANLATIMCILIK

I

103

lirttiğimiz gibi kendi duygularının bilincine varmak, anlamak ve böylece dile çevirmektir.

Fakat sanatçının duygu ile başka bir ilişkisi daha olamaz mı? Okurda (seyircide) bir takım

duygular uyandırmak istemez mi sanatçı? Bu nokta Croce-Collingwood için çok Önemli,

çünkü gerçek sanatı, sözde-sanattan, sahte sanattan ayıran özellik burdadır. Okurda

(dinleyicide, seyircide) bir takım -duygular uyandırmak amacı ile yazan adam sanatçı değil

zanaatçıdır ve meydana getirdiği şiir, roman herneyse bir sanat eseri olamaz zanaat eseri

olur.

Unutmıyalım ki bu kurama göre sanatçı eserine başlarken duygusunun tam ne olduğunu

bilmez, bunu keşfetmek, aydınlatmak, bilincine varmak çabasındadır. Bu durumda gerçek

sanatçı başkasında duygu uyandırmak amacı ile yazamaz çünkü o zaman uyandırmak istediği

duyguyu peşinen bilmek zorundadır, ve bu duyguyu kendisi duymadan da başkasında

uyandırmak istiyebilir. Bir yazar okurda politik bir takım duygular uyandırmak için (bu

duygulan kendisi duymadan) ne gibi yollara başvuracağını inceden inceye hesaplıyarak işe

koyulabilir. Bım-da başarı da kazanabilir elbet, ne var ki yazdığı eser bir sanat eseri olamaz,

çünkü Croce ve Collingwood'a göre bu eserde anlatım yoktur, duyguyu dile çevirmek

dediğimiz sanat olayı yer almamıştır.

Anlatımcılar bu çeşit yazarlara zanaatçı diyor, çünkü zanaatın özelliği belli bir amaca varmak

için gerekli araçları kullanmaktır. Bir masa ısmarlarsınız ve marangoz istediğiniz biçimde bir

masa yapmak için gerekli olan araçları, tekniği kullanır7. Zanaatta hep bu araç-amaç ilintisi

vardır; piyasada satış yapacak bir aşk romanı yazmak isteyen yazar, okurda ne gibi duygular

uyandırmak istediğini önceden bildiği için, romanı, araç-amaç

7 The Principles of Art. s. 28.

ilintisine dayanır; marangozun masa yapışında olduğu gibi. Oysa sanatçı anlatacağı

duygunun ne olduğunu önceden bilmez ki bunun için gerekli olan aracı kullanabilsinö. Sanat

ile zanaati ayırırken bir yanlışlığa düşebiliriz.. Zanaatin meydana getirdiği bir yapıt (bir vazo

diyelim)-: bir sanat eseri olamaz mı? Olabilir diyor Collingwood fakat onu sanat eseri yapan

özellik sanat eserlerinde bulunandır, yani anlatım. Bir portre ressamı eğer karşısındaki

adama tıpa tıp benzeyen bir resim yapmak amacını benimser ve tekniğini kullanarak bunu

başarırsa ortaya bir sanat eseri çıkmaz. Fakat bir portre ressamı, karşısındaki adamın resmini

yaparken bu adamın kendisinde uyan--dırdığı duyguları resimde dile getirmeğe çalışırsa bir

sanat eseri çıkar ortaya.

Duygu anlatma ile duygu uyandırma ya da başka bir amaçla yazma ayırımına dayanarak

Croce ve Collingwood gerçek sanatla sözde-sanatı birbirinden ayırıyorlar. Sözde-sanatın en

önemlilerini sayacak olursak üç çeşit sözde-sanatla karşılaşırız. «Eğlendirme», «etkileme»,

«öğretme».

1. Eğer yazarın amacı okurda (seyircide) kendi başına hoş sayılan bir takım duygular

uyandırmaksa ve daha, ileri bir amaç gütmüyorsa bu, «eğlendirme» olur. Okur

8 Croce-Collingwood kuramında, sanatçının peşin bir hesaba dayanmadan yaratması, ilham

ile kendiliğinden yara-tıverdiği anlamına gelmez. Croce-Collingwood kuramında sanatçı

uğraşan, anlatım için çalışan bir adamdır. Bazısı çok güç yazar bazısı daha kolay fakat iki

halde de sanatçı duygusunun bilncine varmaya çalışır, kendini ilhama kapıp koyuvermiş

değildir. (Bk: L. Lerner, The Truest Poetry, s. 51).

o an için bu duyguları yaşar ve bunları adeta boşaltmış olur. Cinsel duyguları sömürme

üzerine kurulan türlü aşk romanları, günlük hayatın tatsızlığından ve yeknesaklığından

kurtulma imkânım veren macera hikâyeleri, polis romanları, korku duygusuna dayanan

(hortlakların, doğa üstü olayların yer aldığı) eserler göz yaşı döktüren acıklı edebiyat, bütün

bunlar bu sınıfa girerS. Collingwood buna «amusement», Croce «intrattenimento» diyor.

2. Okurda bir takım duygular uyandırarak onu belli bir davranışa yöneltmek için etkileme

amacını güden yazar yine araç-amaç ilintisine başvurur. Bu defa kendi başına hoş sayılan

duyguları duyarak rahatlamaz okur fakat kitaptan veya tiyatrodan onu günlük hayatta bazı

davranışlara, belirli hareketlere iten duygularla dolu olarak ayrılır. Dinî edebiyat, politik

edebiyat (vatan için, parti için, millet için olsun), müzikte marşlar bu sözde -sanatın

örnekleridir 10.

3. Öğretici sanat da sözde-sanattır. Bir kere bu çeşit yazılar duyguların değil kavramların

anlatıldığı yazılardır ve kavramlar genel olduklarından bunları, daha önce de söylediğimiz

gibi, başka başka sözcüklerle anlatabiliriz. Düşüncenin anlatımı, bu bakımdan bireysel ve

somut bir duygunun anlatımına benzemez. Öğretici edebiyatta da tabiî araç-amaç ilintisi işler

ve bu yüzden de gerçek sanat olma hakkım kaybeder. Croce, fikire dayanan fakat büyük

ustalık gösteren ve edebiyat alanına giren bu gibi eserler arasında Platon, Cicero, Tukidides'in

eserlerini, Petrarca'nm ve Erasmus'un Latince düz yazılarmı Vol-taire'in bazı eserlerini

sayıyorii.

9 The Principles of Art, ss. 77-78.

10 Ay. es., s. 73.

11 Bk. N. G. Orsini, Benedetto Croce: Philosopher of Art and literary Critic, s. 268.

Sözde-sanat kargısında tutumumuz ne olacak? Gerçek sanat olmadığı için toptan inkâr

etmemiz mi lâzım?

Aslında sözde-sanat olan bu edebiyat bazen de gerçek sanat ile birleşir. «Sözde-sanat

örnekleri arasında bulunan Magdalenian mağara adamlarının yaptığı hayvan resimleri, eski

Mısır sanatı, ortaçağ dinî sanatı içindeki pek çok eserler, her ne kadar belli bir amaçla

meydana getirilmişlerse de, aynı zamanda gerçek sanat seviyesine ulaşmışlardır, çünkü

bunları yapan sanatçılar artık duygu uyandırmakla yetinmeyen, bunu aşan ve yaratırken, bir

nesnenin ya da olayın v.b. kendilerinde uyandırdığı duygulan dile çevirmeğe çalışan

insanlardır. Ancak şu noktayı gözden kaçırmamamız lâzım : belirli bir amaç peşinde koşan

'etkileyici* sanat bir fayda sağlamak iste-ğindedir ve bunu gerçek sanat eseri seviyesine

ulaştığı zaman da sağlıyabilir. Fakat onu sanat eseri yapan şey, onu etkileyici kılan şey

değildir. «Etkileyici sanat estetik standartlara vurulduğunda iyi veya kötü olabilir, fakat bu

çeşit iyiliğin de kötülüğün de bu sanatın kendisine özgü görevindeki başarısı ile ilgisi yoktur,

olsa da pek azdır»^. •

Sözde-sanatm sanata dönüşmesi durumunu bir yana bıraksak dahi, bu saydığımız sözdesanatlar

değersiz sayılmaz. Croce 1936'da yazdığı La Poesia kitabında sanat katma

ulaşamamış bu çeşit eserleri, gerçek sanat anlamında kullandığı 'poesia'dan ayırarak

'edebiyat' diye isimlendirdikten sonra bunların hiç değilse bir kısmının yararlı olduğuna ve

uygarlık içinde büyük rolü olduğuna işaret ediyor. Collingwood da özellikle 'etkileme' peşinde

koşan sanatın yararlı sonuçlar sağlıyacağmı söyleri 3. Toplumun ahlâk bakımından

düzeltilmesi gerekiyorsa,

12 The principles of Art. s. 69 ve bk. s. 32.

13 Ay. es., s. 278.

sözde sanat seviyesindeki tiyatro ve edebiyattan bu yolda yararlanmaktan yanadır. Bu sanatla

bilgi arasındaki ilinti sorununa sokuyor bizi. Anlatımcılığın bu konudaki görüşlerini biraz

daha açıklayabiliriz şimdi.

Sanat ve Bilgi. Yansıtma kuramını incelerken gördük ki Aristoteles için edebiyat belgeseldir,

çünkü tek-olanı değil, genel olanı, evrenseli, olmuş olam değil, olabilir olanı yansıtır. Hayatı,

insanı açıklar böylece. Daha sonra Aristoteles'i izleyenlerin bir kısmı orda buldukları bu

bilgisel yönü daha kaba bir öğreticiliğe dökmüş, ve örneğin Sir P. Sidney, edebiyatın bize

örnek kahramanlar ve davranışlar göstermek suretiyle ahlâk dersi verdiğini, bize erdemi

sevdirdiğini söylemişti.

Yine gördük ki toplumcu gerçekçilik için de sanat bir bilgi edinme yoludur. Bilim bize genel

kanunlar sunar, fakat sanat (gerçek sanat) tikel kişilerde ve somut bir olayda, genel olanı

yansıtır. Bundan ötürü felsefenin ve sosyolojinin yaptığı işi başka bir yoldan yapar sanat.

Croce-Collingwood kuramında nedir durum? Croce, Aesthetics kitabına şöyle başlar:

«Bilginin iki çeşidi vardır : ya sezgiseldir ya da mantıksal; ya muhayyile üe elde edilir ya da

akıl ile; ya tikel olanın bilgisidir ya da evrensel olanın; ya bireysel şeyler hakkındadır ya da

onlar arasındaki ilintiler hakkında; yani ya görüntüler meydana getirir ya da kavramlar» 14.

Kolayca tahmin edilebileceği gibi bu ayırımda 'muhayyile' ile elde edilen, sezgisel olan tikel

bir görüntü şeklinde beliren bilgi, Croce'ye göre sanata özgü olan bilgi-

14 Aesthetics, s. 1.

dir. Üzerinde durulacak olan nokta sanatın verdiği bilginin, yansıtma kuramındakinin aksine

tek olanın bilgisi olması. Madem ki sanatçı duygusunu dile çevirmek çabasındadır, ve bunu

yaparken bireyselliğini yakalamış olur, öyleyse dile çevrilenin genellikten ve evrensellikten

kurtulması şarttır. Sanat, felsefe ve bilim gibi doğrudan doğruya kavramlarla çalışmaz,

önermeler de sürmez ortaya,

Elbette ki şiirde, romanda, oyunda, kavramlar, genel yargılar, politik fikirler v.b. bulunur.

Croce bunu inkâr etmiyor; sanatçı tarafından kullanılır bunlar, ama o şekilde kullanılır ki

eserin içinde bunlar dönüşürler ve duygu dünyasında eriyerek, duygu anlatımı olan eserin bir

parçası halini alırlar. Bundan ötürü, sanat eserinin bilgisel olması demek bizi, bilmediğimiz

yaşantılarla, yeni duyuşlarla, derin ve ince duygularla temasa geçirmesi demektir.

Collingwood da bu konu üzerinde durur, dikkatle inceler, ve esasta Croce ile birleşir, fakat biz

bu sorun hakkındaki düşüncelerini, epistemolojisine fazla girmeden ele alacağız.

Şairin işi duygularladır sözn, bir çok sanat eserinde karşılaştığımız ahlâkî, sosyal, düşünceler

ile nasıl bağdaştıracaktır? «Madem ki sanatın özü kendi duygularımızın bilmeme varma

eylemidir, o halde akim eylemi sonucu meydana gelmiş hiç bir şey sanatın konusu olamaz»

dememiz gerekiyor. Ne var ki, duygu yalnız psişik yaşantıya ait değildir. Bazıları psişik

yaşantıya ait bazıları da aklın eylemine aitdir.

Duygularımızla algıladığımız renkler, kokular, biçimler bir duygu yükü taşırlar; ancak bu

duyumların taşıdığı duygu hamdır, bunların üzerine eğilen sanatçı bunların bilincine vararak,

duyumdan bir üst basamağa geçmiş olur. Bu basamakta karşılaştırma, ilintiler kurma, sebepsonuç

ilintileri ile uğraşma yer almaz, sadece

bir tesbittir, bir farkına varmadır bu. Bu da gerçi bir düşünce basamağı ama Collingwood'un

birinci derece düşün ce dediği, ve akılla değil de muhayyile ile ilgili bir düşünce basamağıdır.

Edebiyat alanındaki sanat eserleri arasında ne kadarı bu sınıfa girer? Pek çoğu psişik duygu

mertebesini aşan bir duygu sınıfı ile uğraşır. Dante'nin İlâhi Komedisi Thomist felsefe

üzerine kurulmuştur fakat onu sanat eseri yapan içindeki fikirler değil, bunlara inanmanın

nasıl bir duygu, nasıl bir yaşantı doğurduğunu anlatmasıdır. Kısacası aklın eyleminden doğan

bir takım duygular vardır ki sanatçı bunlar üzerine eğilerek bunların bilincine varmağa,

bunları dile çevirmeğe çalı-şıris. Kavramlar, fikirler, bilimsel düşünceler, sanat eserlerinde bu

anlamda rol oynar.

Öyleyse eserin gerçekliğe uygun olması sorunu nasıl çözümlenecek? Birinci bölümde özellikle

toplumcu gerçekliğin sanat eserinde gerçekliğin yansıtılması üzerinde nasıl ısrar ettiğini

görmüştük. Örneğin Lukacs modern edebiyattaki 'saçma' anlayışına karşı gelerek, bu

eserlerin gerçekliği yansıtmadığını, gerçek olmayan bir durumu gerçekmiş gibi gösterdiğini

söylüyordu. Colling-wood'a bu konudaki düşüncesi sorulsaydı vereceği cevap şu olurdu

sanırım: «Sanatçı eserini yazarken eğer hayatın anlamsız olduğuna inanıyor bu inancın

doğurduğu duyguyu eserinde dile getiriyorsa, hayatın anlamsız olduğu konusunda aldanmış

dahi olsa, eserinde anlatılan gerçektir. 'Saçma' kuramı bir felsefî görüş olarak yanlış dahi olsa,

buna inanmanın nasıl bir yaşantı meyda-

15 The Principles of Art, s. 294.

na getirdiğini anlatan bir yazar, kendi bu yaşantıyı duy-muşsa, eser gerçekliği ifade ediyor

demektir.» Demek ki eserin gerçekliği anlatması konusunda anlatımcılığın koyduğu ölçü,

sanatçının içtenliğidirl6.

Sözde-sanatın (eğlendirici olsun etkileyici olsun) dikkatli ve ustalıkla yapıldığı

zaman bile

gerçek sanata dönüşemiyeceğini söylemiştik. Şimdi «sanatta iyi ve kötü ne demektir, sözdesanatla

bunlar arasında nasıl bir bağlantı vardır?» sorusuna cevap vermek gerekirse Collingwood'un

görüşünü kısaca şöyle belirtebiliriz. îyi bir sanat eseri sanatçının duygusunun

anlatımını başarı ile yapabildiği eserdir. Kötü sanat eseri bir insanın duygusunun anlatımını

yapmağa çalıştığı fakat beceremediği bir eylemdir. Sözde-sanata gelince durum başkadır,

burda anlatımda bir başarısızlık söz konusu edilemez, çünkü anlatıma teşebbüs yoktur;

başarılı ya da başarısız başka

bir şey yapmak teşebbüsü vardırl7.

•

Sanatla bilginin ilişkisi üzerindeki görüşü iie anlatımcı kuram işe yarar şeyler söylüyor mu?

Şu bakımdan evet: geleneksel görüş, sanatın görevi konusunda eğlendirici ve yararlı (dulceet-

utile) formülünü kullanıyordu. Sanat eseri şekerle örtülmüş bir hap gibi idi, yararlı (eğitici

v.b.) yönü tatlı bir şeyle örterek okuyucuya veriyordu. Fakat bu tatmin edici bir görüş değil,

çünkü eserdeki fikir (doktrin) ile estetik yön birbirine kaynamış olmuyor, sadece eklenmiş

oluyor. îlâç ilâç olarak kalıyor, şeker de şeker olarak. Gerçek bir sanat eserinde bunla-

16 Ay. es., s. 288.

17 Ay. es., s. 282.

rm daha ayrılmaz şekilde kaynamış olması gerekir. İlâçla şeker birleşip başka bir madde

getirmeli meydana. İşte anlatımcılığın yaptığı bu. Fikir artı estetik değer yerine, bunların bir

arada eritildiğini görüyoruz. Fikir (doktrin) sanatçıda yaşantıya dönüşüyor ve dile çevriliyor

18.

Fakat bu görüş bir bakıma da işe yaramıyor. Anlatımcılığın görüşü, sanatçıda eserin nasıl

meydana geldiğini ve bu süreçte fikrin rolünü açıklar, yani tasvir edici (descriptive) bir

kuramdır. Bu kuram bir çok eserler için doğrudur da diyebiliriz ama değerlendirme

konusunda işe yaramaz. Çünkü iyi eserle kötü eseri ayırd etmek için sanatçının yaşantısına

baş vurmak zorunluğu var. Biraz aşağıda da göreceğimiz gibi eleştiride güvenilir bir yol

değildir bu. Bildiğimiz sadece önümüzdeki eserdir, sanatçının yaşantısını bilemeyiz.

Sanat eseri fiziksel değildir. Dikkat edilirse anlatim-. cılığin temel ilkelerinden doğan ve

zorunlulukla varması gereken bir sonuç vardır: sanat eseri fiziksel değildir. Biliyoruz ki

sanatçı duygu yükü bulunan bir takım izlenimler, duyumlar almaktadır ve bu belirsiz

duyguları ya da akılla ilintili (bir doktrinin, felsefî görüşür, v.b uyandırdığı) duyguları kendi

kendine açıklamağa, belirlemeğe, tam bilincine varmağa yani dile çevirmeğe çalışmaktadır.

Duygunun dile çevrilmesi ile bilincine varma veya açıklama aynı şey olduğuna göre bunlar

aynı zamanda meydana gelir, aynı zamanda nihayet bulur ve sanatçı da eserini tamamlamış

olur. İmdi bütün bunlar sanatçının ruhunda, zihninde olup biten şeyler değil mi-

18 Bk: L. Lurner, The Truest Poetry, ss. 65-66.

dir? Öyleyse şu sonuca varıyorum ki sanat ruhsal lir eylemdir, ve sanat eseri sanatçının

kafasmdadır. Eserin bir kağıda yazılması, bastırılması, sonunda kitap halini alması, sanat

yönü tamamlandıktan ssonra başka amaçlarla girişilmiş bir iştir. Duvarda asılı resim,

mermer heykel sanat eseri değildir, sanat eseri bunları yaratanın kafasmdadır ve bir de

bunları gören ve böylece bunlarda dile çevrilmiş duyguları aynen kendinde dile çeviren

seyircinin kafasmdadır. Elle tuttuğumuz kitap, resim, heykel, v.b. sanat eseri meydana

geldikten sonra bunun dışlaştırılması (Externalization) dır.

Sanatçılar genellikle bu dışlaştırmayı yaparlar fakat sanatçı olmak için bunu yapmaları

gerekmez. Sanat anlatım olduğuna ve anlatım da kafada yapıldığına göre, sanatçı anlatımı

sağladıktan sonra bunu dışlaştırsa da dışlaştırmasa da eserini yaratmıştır.

Anlatımcı kuramın ana çizgilerini böylece belirttikten sonra, şimdi bu kuramın temel

fikirlerinden bazılarına eğilerek ne derece doğru sayılabileceklerine bakalım, ve kuramın zayıf

tarafları varsa ortaya koyalım.

Anlatımcılık da diğer kuramlar gibi «sanat nedir?» sorusi'ma cevap vermek için sanatın

özünü bulup çıkarmak ister. Bir başka deyişle önerdiği tanımın bütün sanat

eserleri ve

sanatçılar için geçerli olduğu iddiasındadır.

Acaba bütün eserleri gerçekten sanatçının kendi duygularının anlatımı mıdır? Sanatçı her

zaman duygularını dile getirmeğe mi çalışıyor? Bir çok sanatçının bir duygu ile işe başladığını

ve bunu ifadeye çalıştığını söyleyebiliriz. Bazı eserler böyle yaratılır; özellikle roman-

tik devir sanatçıları için söylenebilir bir sözdür bu, ve yine özellikle lirik şür alanında

genellikle doğru bir görüş sayılabilir. Fakat bütün sanatçılara uygulamağa kalkıg-tık mı yanlış

bir genellemeye kayarız. Bazı sanatçılar duygudan hareket etmez de bir fikirden hareket

edebilir, belki tarihin akış felsefesi ilgilendirir onu, ya da bir devirdeki sosyal durumun

gelişmesini belirtmek, ya da diyelim baza sosyal durumları, koşulları deşmek, bunlara dikkati

çekmek ister. Bazen okumuş olduğu bir tarih eserinde, bir masalda filân bazı imkânlar sezer

ve bundan bir oyun, şiir veya roman çıkarılıp çıkarılamıyacağını denemek istiyebilir. Bundan

ötürü bütün sanatçıların kendi duygularını anlatmak için yazdıkları söylenemez kolay kolay.

Kaldı ki bir çok yazarlar ve sanatçılar anlatımcı kuramı yalanlar şekilde bahsederler kendi

yaratma yöntemlerinden E. A. Poe'nun «The Raven» şiirini nasıl yazdığını kendi kaleminden

okuduğumuz zaman, anlatımcılığa taban tabana zıt bir iddia buluyoruz. Poe kendi duyguları

ile hiç ilgili değil, okuyucuda belirli bir duyguyu uyandırmak istediğini, ve bu gayeye varmak

için ne gibi çarelere başvurması, okuyucuda istediği etkileri sağlamak için ne yapması

gerektiğini soğuktan1! hesaplarla tayin ederek yavaş yavaş şiirini yazdığım öğreniyoruz.

Duygusunu dile çevirmek bir yana, aksine, tamamiyle zekâya dayanan matematik bir sorunu

çözüyor adetâm. Bilindiği gibi Valery büyüklüğünde bir şair de, şiirin görevi okuyucuda

etkiler meydana getirmek, onda bir yaşantı yaratmaktır diyor ve hatta şiiri bir makineye

benzetecek kadar ileri gidiyor. «Şiir gerçekte, sözcükler ara-

19 E. A. Poe Critical Essays, ed. F. C. Prescott, 1909.

cı ile şiirsel yaşantıyı meydana getirecek bir makine-dir»20.

O halde bütün yaratma eylemlerinin hepsinde duy- -gunun anlatımcılıkta söylendiği gibi bir

rol oynadığını kabul edemiyoruz. Duygunun dile getirildiği eserlerde de ¦ sanatçımn kendi

duygusunu dile getirmesi şart değildir.

Sanırım Croce-Collingwood kuramına yapılan em önemli itirazlardan biri yine bir çeşit

anlatımcılık görüşünden çıkmaktadır. E. Cassirer'in başladığı ve S. Lan-ger'in geliştirdiği bu

kurama göre sanat gerçi duyguların anlatımıdır ama bunların sanatçı tarafından hayatta

gerçekten duyulmuş duygular olması gerekmez; çünkü sanatçı anlatacağı duyguları tasavvur

eder2l. Yine duygu imkânlarını eserini yaratırken, malzemesini işlerken ¦

keşfeder belki. Bir

roman ya da oyun yazarının, yarattığı bütün kişilerin duygularını kendilerinin gerçekten duy

rnuş olmasına akıl erer mi? Shakespeare'in Hamlet, Macbeth, îago, Lear, Desdamona,

Kleopatra gibi çeşitli kişilerin duygularını bir zaman yaşamış olduğunu iddia etmek saçma ve

gereksizdir; çi^nkü bunları tasavvur etmek yeteneği vardır, sanatçımn. Kişilerin iç dünyasını,

yaşantılarını, anlar.

Durum böyle olduğunu göre, anlatımcı kuramın diğer bir iddiası daha sarsılmış oluyor.

Gerçek sanat ile sözde sanatı ayırırken ölçüt olarak şu esası koyuyorlardı: Gerçek sanatçı dile

çevireceği duygunun ne olduğunu bilemez ve bundan ötürü eserinin ne olacağını, ne

anlatacağını önceden kestiremez. Biliyorsa, bu, amacın eserden

20 Poesie et Pensle Abstraite, İngilizce çevirisi: The Art of

Poetry,, s. 79. 31 S. Langer, Feeling and Form (Kegan Paul) bölümleri:

3, 4, 20.

önce varlığını gösterir ki sonuç sözde-sanat olur. Fakat şimdi şöyle bir durum düşünelim:

Sanatçı okuyucuda nasıl bir etki uyandırmak istediğini bilsin fakat bu duyguyu kendi

gerçekten duymamış olsun. Eğer sanatçı bu duyguyu tasavvur edebiliyorsa, anlatımla bunu

dile çevirmeğe çalışacaktır. Yine anlatımcıların dediği gibi eserinin bitmiş halinin ne olacağını

kendi de iyice bilemez ve tasavvur ettiği duyguyu dile çevirmeğe çalışırken

eser yavaş yavaş

şekil alır.22. O halde eserin gerçek sanat eseri olabilmesi için sanatçının kendi duygusunu

açıklığa kavuşturması, keşfetmesi, dile çevirmesi şart olarak ileri sürülemez. Zaten hiç bir

sanatçı eserinin bitmiş şeklinin ne olacağını kesinlikle bilemez, asıl önemli noktayı başka

yerde aramak gerek. Sanatın bir duygu sorunu olduğunu kabul etsek bile diyebiliriz ki,

uyandıracağı etkiyi önceden bilen yazar da gerçek sanat eseri yaratabilir; yeter ki, duygu

dünyasını tasavvur edebilsin, anlayabilsin, ve bu iç dünyayı dile çevirme yeteneğine sahip

olsun.

Demek ki araç-amaç ilintisi pek âlâ da gerçek sanatta uygulanabilir. Uygulanamıyacak olan

şekli belirli bir duygu uyandırmak isteyip de bunu duymayan ya da tasavvur edemiyen bir

sanatçının kalıplaşmış yollara baş vurarak, kuru, cansız bayat eserler vermesi halidir ki pek

çok millet-vatan şiirleri dinsel ya da politik duygulan) kamçılamak isteyen eserler,

propagandadan öteye geçemeyen roman, oyun v.b. bu sınıfa iyi bildiğimiz örneklerdir.

Croce-Collingwood kuramını inceledikten sonra ne sonuca varıyoruz? Sanatın özünü

tanımlamakta ne derece başarı göstermişlerdir bu düşünürler? Kuramın be22

Bk: J. Hospers, «The Croce - Collingwood Theory of Art* Philosophy XXXI ss. 304-307.

lirtilen zayıf yönleri ortaya çıkarıyor ki bu tanım çok dardır. Hem sanat eserini yaratmaya

indirgiyor, hem yaratmayı duygu anlatımına, hem de duyguyu sanatçının kendi duygusuna.

Bu durumda tanımın bütün sanat eserlerini kapsıyamıyacağı besbelli; en geçerli olduğu alan

lirik ve özellikle otobiyografik olan lirik şiir türü. Nihayet romantikler gerçek şiiri duygunun

anlatımı olarak aldıklarında kısa ve katıksık, arı lirik şiir, edebiyat sanatının en önemli türü

oldu. İşte romantiklerdeki bu lirik şiir anlayışının kuramını ararsak bunun Croçe-CoUmgwood

da gerçekleştiğini görürüz.

Yansıtma kuramı nasıl bütün eserler için geçerli olamıyorsa anlatımcılık da olamıyor. Bir

kuranım açıkta bıraktığı sanat eserini bir diğeri kapsıyor.

BÖLÜM 5

ANLATIMCILIK II

Bu bölümde inceleyeceğimiz görüş de sanatın bir duygu işi olduğu ilkesine dayanır. Croce ve

Collingwood gibilerinkinden ayrıldığı nokta, sanatçının duygularını .dile getirmesini yeterli

bulmayarak okur ile sanatçı arasında bir ilişki kurmasıdır. Sanatçının duygularını dile

getirmesi ile sanat meydana gelmez; sanat bu duyguların okura da duyurulması, aynı

heyecanların, yaşantıların onda da uyandırılması ile meydana gelir. Böylece ak-tanmcılar

sanatçının dile çevirdiği duyguyu (yaşantıyı) okura da duyurabilmesini sanatın koşulu olarak

ortaya sürerler.

«insanın» diyor Tolstoy «bir zaman duymug olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan

sonra, bu duyguyu başkalarının da aynen duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses ya da

sözcükler aracı ile onlara aktarması — sanat eylemi budur işte»i.

1 What is Art, s. 50.

Bu aktarımın yer alabilmesi için sanatçının kendi duygusunu dile çevirmesi gerekir; duygulan

hakkında bilgi verir yani onları tarif ederse biz bunları zihnî bir yoldan anlarız ama duygular

bizde uyanmış olmaz. Sanatçı işte bu aktarımı yapabilen adamdır. Yirminci yüzyılda çok

yaygın bir anlayıştır bu. Sanat üzerinde konuşanların, eleştiricilerin ve sanatçıların

yapdıklarma ve söylediklerine dikkat edersek, pek çoğunda bu çeşit bir anlatımcılığın (belki

de tam bilinçli olmadan) benimsendiğini farkederiz. Sanatın bir duygu aktarımı olduğunu

iddia eden estetikçiler ve eleştiriciler diyebiliriz ki şöyle düşünüyorlar: Sanatçı ilk önce

sevinç, aşk, korku bezginlik gibi bir duygu duyar, sonra bu duyguyu bir eserde dile getirir;

öyle ki bu eseri okuyan, ya da dinliyenler, sanatçının ifade ettiği duyguyu (yaşantıyı) aynen

hisseder. Bu görüşe bakılırsa eser, sanatçının yaşantısını okura aktaran b?r araç, elektrik

cereyanı geçiren tel gibi bir §ey.

Duygu aktarımı kuramı esasında her ne kadar sanatla ilgili önemli bir noktayı belirtiyorsa da

durup biraz, kurcaladığımızda bir takım güçlükler, çözülmemiş sorunlar belirir, tik önce

aktarım konusunu alalım ele.

Bir kere sanatçının yaşantısı ile okuyucununki aynı olabilir mi? Unutmıyahm ki sanatçının

eseri meydana getirirken ki yaşantısı sadece bir duyguyu (sevinç, keder v.b.) yaşamak

değildir. Bunun yanısıra yaratma sıkıntıları, zaman zaman yaptığını yetersiz bulmanın

verdiği ümitsizlik, bazen de teknik bir güçlüğü yenmenin verdiği keyif gibi okuyucunun

paylaşmadığı duygular vardır ki bunları sanatçının yaşamış olduğunu okur bilemez de. Bu

..ANLATIMCILIK H

119

-bakımdan 'okur, sanatçının yaşantısını aynen duyar5 demek yanlıştır; bir kısmım duyar olsa

olsa.

İkinci bir nokta: Sanatçının dile getirdiği duygu ile okuyucuda uyandırdığı duygu bazen çok

başka olamaz mı? «Eğer yazar kızgınlık ifade etmişse biz kızgınlık değil fakat (belki de)

dehşet ya da tiksinti duyarız; eğer acı, keder ifade etmişse biz acı değil acıma duyabiliriz»2.

Daha önce Croce-Collingwood kuramına yaptığımız bir itirazı burada yine tekrarlayacağız:

Bütün sanatçılar -duygu anlatımı için yazmaz. Gördük ki kendi duygularını dile çevirmek için

eser vermeyen sanatçılar da var. Bunlar soğukkanlı ve hesaplı br şekilde sanat eseri

yaratmağa çalışıyorlar. Bu gibilerini göz önünde tutarak, sanatçı ile okurun yaşantıları

arasındaki ilişkiyi şöyle bir benzetmeyle anlatmak isterim. Yemek pişirmeğe çok ¦meraklı

usta bir ahçı düşünün; böyle bir adam yemek hazırlarken sanki sanat eseri yaratıyormuş gibi

titizlik, heyecan ve zevkle çalışır. Onun yaşantısı yanında bir de hazırlanan yemeği yiyen

kimsenin duyduğu zevki düşünün. Birininki yemeği hazırlarken (yaratırken) duyduğu zevk,

öbürununki yemeği yerken lezzetinden aldığı zevk-Bunu sanatçı ile okurun yaşantılarına

benzetirken arada •çok fark olduğunu biliyorum tabiî ama yine de bazı sa-tnatçılarm yaratışı

ile okur arasındaki ilişkiye ışık tutacak bir benzetmedir sanıyorum.

Aktarım kuramında bu saydığımızdan başka güçlükler, özellikle eserin aktarılan duyguyu

taşımasının hangi anlamda olabileceği sorunu var. Ancak bu ayrıntılara girmeyip kuramın

başka taraflarına geçeceğiz.

Sanatı, 'kendi duygularını dile getirme' olarak ta-

2 J. Hospers, «The Concept of Artistic Expression», Problems in Aesthetics, ed. Morris Weitz,

s. 211.

nımlıyanlar, biliyoruz ki bu duyguların başkaları tarafından paylaşılmasını, sanatın tanımı

bakımından önemli saymazlar. Onlara göre bu aktarım sanat eseri yaratıldıktan sonra

meydana gelir, ve sanatçı yaratırken böyle bir amaç gütmez. Onun istediği duygularını dile

çevirebilmektir. Aktarmacılar ise sanatın amacını, varlığının sebebini yalnız

'anlatım' da değil

aynı zamanda aktarımda buluyorlar. Sanatın rolü hayatımızı zenginleştirmektir. Bir insanın

birey olarak kendi hayatındaki yaşantılarının, duygularının çeşitliliği sınırlıdır. Fakat sanat

sayesinde başkalarının duygularını ve yaşantılarını paylaşır ve böylece yaşantı dünyası çok

daha zenginleşmiş olur. Budur sanatın nsana sağlıyacağı en büyük fayda. Kuramın bu şekline

'duygu için duygu' ilkesi hâkim, fakat şimdi göreceğimiz üzere Tolstoy gibi düşünürlerde bu

ilke bir değişiklk geçirir ve ahlâkî endişeler işe karışır. Artık herhangi bir yaşantı ya da duygu

amaç olmaktan çıkar ve belli duyguların aktarımı sanatın işlevi olur.

Sanatçının yaşantılarım paylaşmak suretiyle, kendi kendimize ulaşamıyacağız yaşantılara

vardığımızı kabul edelim. Fakat sanatı sanat yapan duygu aktarımı ise, okura göz yaşları

döktüren acıklı, âdî romanları ne yapacağız? Bunlar da aktarım bakımından başarılı.

Aktarma-yeteneği tek ölçüt olursa bu âdî, sıradan duyguları aktaran eserlerle, derin, yüce,

nadir, kısaca değerli saydığımız duyguları aktaran eserler arasında nasıl bir değer ayırımı

yapabiliriz? Aktarmacılar, romantizmin getirdiği bir inançla, başarılı sanatçıların mutlaka

değerli yaşantılara sahip olduğuna inanıyorlar. Fakat kuramın kendisinde" bunu ispat eden

bir şey yok. Aktarım bakımından başarılı sanat eserlerinin değerli yaşantılar aktarmasını

zorunlu

ANLATIMCILIK II

kılacak bir sebep göremiyoruz3. Bundan ötürü aktarımcı-ların bir kısmı, duygu aktarımını

şart koştuktan sonra eseri değerlendirmek için ikinci bir ölçüte başvurmak gereğini duyarlar.

Aktarılan duygunun değerlendirilmesidir bu. Değerli duyguların aktarımıdır sanattan

beklenen. Böyle düşünenler arasında en iyi örnek, aktarımc;;!-ğı ahlâkî görüşlerle birleştiren

Tolstoy olduğu için şimdi onun kuramını inceliyebiliriz.

TOLSTOY (1829-1910)

Tolstoy'un sanat hakkındaki düşüncelerini incelerken unutmamak lâzımdır ki Chto takoe

iskusstvo (Sanat Nedir?) (1898) isimli eserini dinî inançlarında bir buhran geçirdikten ve

sade, içten bir dindarlığa vardıktan sonra yazmıştır. Tolstoy eserine, sanata verilen önemin,

harcanan emeğin, zamanın ve paranın yerinde olup, olmadığı sorusu ile başlıyor. Yüzbinlerce

işçi —marangoz, boyacı, terzi, dizgici, berber"— sanat için bütün ömürleri boyunca çalışırlar;

bir sürü insan maharetle bacaklarını oynatabilmek, veya bir çalgı çalmak için parmaklarını

süratle oynatmasını öğrenmek, veya kafiyeler bulmak için uğraşır zaman harcarlar. Sonunda

bir alanda usta olurlar ama toplumda başka hiçbir işe yaramazlar. Bunca emeğin, bunca

servetin harcanması, bir takım insanların bütün hayatını bazı maharetleri elde etmeye

adaması savunulabilir bir tutum mudur acaba? Sanat bu derece önemli midir? Yoksa başka

bir şey midir sanat? Eğer önemliyse sanatın ne olduğu sorusuna iyice eğilmek

gerekir.

3 Bk: H. Osborne, Aesthetics and Criticism, s. 170,

Tolstoy bundan sonra sanatın ne olduğu sorusuna birkaç bölüm ayırarak, Baumgarten (1717-

1716), Shaf-tesbury (1670-1713). Kant (1724-1804), Fichte (1762-1814), Hegel (1770-1831)

gibilerinin kuramlarını inceler, hepsinin sanatın amacı olarak güzelliği öne sürdüklerimi,

oysa güzellik hakkında zıt görüşler ortaya atıldığını, bunlardan bir kısmının metafizik

safsatalar olduğunu, diğerlerinin de güzelliği 'zevk'e bağladığım iddia edeH. Sanatı

güzelliğine göre ölçmek, verdiği zevke göre ölçmek demektir ki bu durumda sanat sayılan

eserler yüksek tabakaya zevk veren eserler olur.

Tolstoy beşinci bölümde diğer sanat kuramlarına da temas eder. Sanatın oyun olduğu

kuramını ve duyguların anlatımı olduğu kuramını yetersiz bulur. Duyguların anlatımı kuramı

kendisininkine yakınsa da aktarım söz konusu olmadığı için bunu da reddeder. Sanatın doğru

tanımını yapabilmek için, Tolstoy'a göre, insanın hayatında neye yaradığına, neye hizmet

ettiğine bakmalıdır. Biz konuşma yoluyla düşüncelerimizi aktarırız fakat duygularımızı ancak

sanat yoluyla aktarabiliriz. Bundan ötürü sanat insanlar arasında temas sağlayan bir araçtır

ve çok önemlidir. Sanat olmasa insan hayvana benzer.

Nedir aktarım? Tolstoy duygu aktarımını açıklamak için basit durumlardan

başlıyor.

Kahkaha ile gülen birinin neşesi başkalarma da geçer onlar da güler; ağlayan birini görürsek

üzüntü duyarız. Ne var ki bu olaylar sanat sınıfına girmez, çünkü esnemek gibi elde olmadan

yapılan şeylerdir. Sanat ise başkalarma bir duyguyu aktarmak amacı ile girişilen bir eylemdir.

Bir kurta rastlayıp da korkmuş olan bir çocuk, başından geçenleri (ormanı, etrafındaki

sessizliği, birdenbire kurtun çıkışını)

4 What is Art, s. 40.

anlatır ve anlatırken o korkuyu, heyecanını tekrar yaşar ve dinleyicilere de aşılarsa bu sanat

olur. Çocuk hiç kurt görmemiş de olsa fakat kurttan korkuyorsa böyle bir hikâyeyi uydurabilir

de; ve yine yapılan işe sanat deriz5.

Tolstoy'a göre duygu aktarımım başaran her eser sanat eseridir. Aktarılan duygu önemli ya

da önemsiz olabilir, iyi veya kötü olabilir; vatan duygusu, aşk, v.b. olabilir. Eğer bunlar

aktarılmışsa sanat eseri meydana gelmiş demektir. Aktarıma Tolstoy 'bulaşma' da diyor.

Bulaşım bahis konusu olduğu müddetçe yani içeriği bir yana bırakırsak sanat eserinin başarı

ölçüsü ikidir : Bu-laşımın şiddeti ve eriştiği insanların çokluğu. «Bulaşım ne kadar

kuvvetliyse eser sanat eseri olarak o kadar başarılıdır:»^. Tolstoy'a göre bulaşım sanat için en

önemli şart. Bu olmadıkça, eser ne kadar gerçekçi, kuvvetli, şiirsel olursa

olsun sanat eseri

değildir. Bulaşımın yer alabilmesi ise üç şeye bağlı : «1 — Aktarılan duygunun bireyselliğinin

çokluğu veya azlığı; 2 - Duygunun aktanlı-şmdaki açıklık, 3 - Sanatçının içtenliği

(samimiyeti); yani aktardığı duyguyu kendisinin ne derece kuvvetle duydu-ğu»7. Bunların en

önemlisi üçüncüsü. Hatta Tolstoy diğer ikisinin içtenlikte toplanabileceğini söylüyor. Böyle

bir sanat eserini okuyan veya seyreden, sanatçıyla öylesine birleşir ki sanki eseri kendi yazmış

gibi olur; dile getirilen duyguyu kendisi de ne zamandan beri dile getirmek istediğini

hisseder. Bu yakınlık ve birleşme yalnız sanatçıyla olmaz başka okurlarla da olur. Sanat

insanları yaklaştırır ve kaynaştırır.

Tolstoy 'bulaşım' sorununa giriştiği XV'inci bölüm-

5 Ay. es., s. 48.

6 Ay. es., s. 153.

7 Ay. es., s. 153.

den önce, eski ve çağdaş bir çok sanatçıya hücum ederek bunların sahte sanat eserleri

yarattığını iddia eder.

Sanat Nedir? kitabının en çok isyan uyandırdığı ve vardığı sonuçlarla kendi kendini

baltaladığı inancını yaratan bu bölümlerde Tolstoy'un kötü sanatçı diye saydığı isimler insanı

oturup düşündürecek isimlerdir. Ressamlar arasında Raphael, Michelangelo, Monet, Manec,

Pissaro, Renoir gibi isimler var. Edebiyat alanında Aisk-hylos, Sophokles, Euripides,

Aristophanes, Dante, Boccaccio, Tasso, Shakespeare, Milton, Goethe, Puşkin (kısmen), îbsen,

Zola, Baudelaire, Mallarme, Flaubert v.b. Müzik tarihinde de pek kimse kalmıyor. Bach'm bir

kaç aryası, Chopin'in aşırı duygusal bir kaç parçası, Beethoven'in ilk eserleri, Haydn, Mozart,

ve Schubert'in bazı eserleri sınavı geçer. Ne bunların en çok beğenilen diğer eserleri ne

Beethoven'in son kuartetleri ve ne de hatta Dokuzuncu Senfonisi kabul edilir. Wagner

(özellikle Wagner) Liszt, Berlioz, Brahms ve Richard Strauss toptan çöpe atılır. Tolstoy kendi

eserlerine kargı da aynı kesin ölçüyü kullanmaktan geri kalmaz ve Savaş ve Banş dahi! bütün

eserlerini sahte sanat listesine katar. Ancak iki hikayesinin istenilen nitelikte olduğuna inanır

: Tanrı Hakikati Görür ve Kafkas Mahpusu8.

Tolstoy'un bütün bu sanatçıları inkâr etmesi bir kaç sebebe dayanır. Bir kere yukarda

saydığımız şartlar bunların eserlerinde yoktur ya da eksiktir. Bazıları samimi olarak

duydukları bir duyguyu ifade etmek yerine duygusuz ya da taklid eserler verirler. Gerçek

sanat, lıer-şeyden önce sanatçının kendi duygusunu dile getirmek ihtiyacını hissetmesiyle

başlar. Zengin tabakanın sanatı ise böyle bir ihtiyaçtan doğmaz; bu insanlar eğlenmek

8 Ay. es., s. 170.

yani hoşlarına gidecek duyguların ifade edilmesini isterler. Sanatçı da bu isteği karşılamak

için yazar. Gerçekten duygularını anlatan ve aktarım sağlayanlar varsa da bunlar duyguyu

sade ve açık olarak anlatacak yerde anlaşılmaz bir biçim veya üslûpla anlatır, ve bundan

ötürü ancak küçük bir zümreye duygu aktarabilirler. Oysa biraz yukarda söylediğimiz gibi

'bulaşım' da başarının ikinci ölçütü eriştiği insanların sayısıdır. Bundan ötürü tarihe geçmiş

büyük isimleri Tolstoy gerçek sanatçıdan saymaz, çünkü bunlar ancak kültürlü ve zengin

sınıfla duygu alışverişi kurabilirler. Geri kalan halk tarafından anlaşılmazlar. Böylece

Tolstoy'un, 'bulaşım'a eriştiği için bu eserlere sanat eseri demesini beklerken ikinci zinam

geçemedikleri için bunları sahte eserler arasına koyduğunu görürüz. Tolstoy bir eliyle

verdiğini bir eliyle geri alıyor. Anlaşılmaz dediği zaman ölçüt olarak Rus köylüsünün

kullanıyor Tolstoy. Gerçek sanat eseri böyle en .basit tabakadan bir insana seslenebilmeli,

duygusunu ona aktarabilmeli. işte bu saydığımız şartları yerine getiremedikleri içindir ki, tir

az önce adlarını verdiğimiz sanatçılar Tolstoy'un gözünde gerçek sanatçı değildirler.

Fakat bulaşımm şiddeti ve yaygınlık derecesinde eserin içeriği hesaba katılmıyor. Oysa

Tolstoy'a göre sanat eserleri arasında iyisini kötüsünden ayırmak için içeriği (duygunun

niteliğini) de hesaba katmak gerek. Şimdi artık ahlâkî bir ölçüt de işe karışıyor. Ne gibi

duygular dile getirilmeli ve aktarılmalı ki sanat eseri değerîi ve büyült o'sîiîî?

Daha önce de

söylediğimiz gibi Tolstoy bu eserini yazmadan önce dinî bir buhran geçirmiş, hayatında bir

köşeyi dönmüş, sade bir Hıristiyanlık anlayışına varmıştı. Kardeşlik duygusuna, sevgiye, saf

bir hayata dayanan, kilise, dogma ve ayinlere önem vermeyen, sade ve içten bir Hıristiyanlık

anlayışı.. Bu inançlar sanat konn ¦ sunda içeriğin değerini tayin eden ölçütlerdir. Önemli

olan bütün insanların sevgiyle birleşmeleridir. Duygu da, düşünce ve fikirler gibi bir gelişim

gösterir tarihte. Bu gelişimi sanat meydana getirir. İnsanların mutluluğu için gerekli olan iyi

duygular zamanla gereksiz olanların yerini alır. Tarihin her çağında ve her toplumda, o

toplumun hayata verdiği anlamı (toplumun ülkü olarak benimsediği en yüksek 'iyi'yi)

gösteren bir anlayış vardır ki, o insanların eriştiği en yüksek seviyeyi temsil eder9. Tolstoy

kendi çağında toplumun mutluluğu için benimsenen ülkünün bütün insanlar arasında

kardeşlik duygusu olduğu kanısmda. Fakat toplum bunu görmek istemez, çünkü kendi

hayatının bu ülküyle tutarlı olmadığını bilir. Yahudilerin, Atinalıların, Romalıların,

zamanında da o çağların bir din anlayışları vardı fakat onlarınki bütün insanları kucaklayan

bir anlayış değildi, ancak bir kısmını birleştiriyordu, ve bu sebepten sanatlarında dile

getirilen duygular, o toplumun kudretini, şanını, refahını amaç edinen

isteklerden

doğuyordu. «Zamanımızın dinî anlayışı» diyor Tolstoy «bir tek toplumu seçmez, aksine

istisnasız bütün insanların birleşmesini ister» 10. Her şeyden önce kardeşçe sevgi gelir.

Bundan ötürü bugün sanatın dile getireceği ve aktaracağı duygular iki çeşittir: bize Tanrının

çocukları ve hepimizin kardeş olduğumuzu hissettirecek duygular, ve bir de, herkesin

paylaşabileceği, basit duygular (merhamet, neşe v.b.). Sanat eseri dinî olur da buna rağmen

bütün insanları birleştirici olmıyabi-lir. Yalnız belli bir mezhebin insanlarına seslenen sanat

onları diğer insanlardan ayırır. Yine belli bir milletin, bir sınıfın sanatı, bütün insanların

paylaşabileceği duyguları aktarmaz. Zengin sınıfın şan, şeref, kötümserlik, ince iş-

9 Ay. es., s. 156-157. 10 Ay. es., 161.

lenmiş cinsî aşk duygularını insanların büyük bir kısmı anlıyamaz. Bunlar üzerine kurulmuş

bütün eserler kötüdür".

Tolstoy'un sahte ve kötü sanat diye damgaladığı bir çok ünlü eserleri yalnız bulaşım

bakımından değil, aynı zamanda duygu niteliği bakımından yetersiz bulduğunu görüyoruz.

Tolstoy'un koyduğu şartları yerine getiren büyük yazar çok az. Dinî duygularını beğendiği

eserler arasında Victor Hugo'nun Sefiller'i C. Dickens'm The Tale of Two Cities (İki Şehrin

Hikâyesi) ve The Christmas Coroî'u (Noel İlâhîsi), Dostoyevski'nin eserleri ve G. Eliot'un

Adam Bede'si var 12.

ikinci çeşit iyi sanata, yani bütün insanları npaylaşa-bileceği duygulan aktaran eserlere örnek

vermekte daha da zorluk çekiyor. Cervantes'in Don Kişot'u, Moliere'-in komedileri,

Dickens'm David Copperfield'i, Pickwick Papers'ı Gogoî'un, Puşkin'in hikâyeleri ve

Maupassant'ın bazı eserleri aklına geliyor ama bunların bir gerçekçilik endişesine

kapıldıklarını, gereksiz ayrıntılara yer verdiklerini söylüyor. Tolstoy'a sorarsanız başarılı

ikinci çeşit eserlere en iyi örnek Kutsal Kitap'taki Hazreti Yusuf hikâyesidir. Kardeş

kıskançlığı, Firavunun karısının emelleri, sonunda Yusuf'un kardeşlerini affetmesi, bütün

bunlar herkesin anhyacağı duygulardır ve hikâye ayrıntılara girişilmeden sade bir şekilde

anlatılmıstırl3. Böylece Tolstoy, halk şiirlerini, halk müziğini ve onlara yakm olan sanat

eserlerini değerli buluyordu.

Tolstoy'un kuramını şöyle özetliyebiliriz : bir eserin sanat eseri olabilmesi için anlatım, yani

sanatçının duy-

11 Ay. es., s. 172.

12 Ay. es., s. 166.

13 Ay. es., s. 168.

gulannı dile getirerek aktarabilmesi şarttır. Fakat sanat eseri ile değerli sanat

eseri arasında

bir ayırım yapmak gerekir, çünkü her sanat eseri değerli değildir. Değerli olması için

aktarılan duygunun büyük halk yığınlarına bulaşabilmesi lâzımdır. Ama bu da yetmez, bir

şart daha var: bulaşan duygunun yararlı türden bir duygu olması. Bu şartları yerine

getiremediklerinden ötürüdür İd ünlü bir çok eserler değersizdir. Bazılarının dile getirdikleri

duygu iyi de olsa, ve bu duyguyu aktarabilseler de, aktarım seçkin bir sınıfın dışına

taşamadığı için bu eserler insanlara fayda sağlamazlar ve bundan ötürü değerli değildirler.

Tolstoy bunların değersiz, fakat yine de sanat eserleri olduğunu teslim eder, ama bu konuda

pek tutarlı değildir, zira bazen bunları sanat eseri de saymaz. Kuramında açık olmayan nokta,

bu çeşit eserlerin sanat eserleri mi olduğu yoksa sanat eseri bile sayılmaması mı gerektiği

sorunudur. Açık olan bir şey varsa o da bir eserin hem sanat eseri hem de değerli olabilmesi

için sanatçının duygularını içtenlikle dile getirmesi, bu duyguları eseri yoluyla halk

yığınlarına aktarabilmesi ve aktarılan duyguların bütün insanları birbirine yaklaştıran,

sevdiren türden duygular olması gerektiğidir.

Edebiyatın öğretici, eğitici olması gerektiği fikrine bir çok düşünür, yazar ve eleştiricide

rastlarız. Fakat Tolstoy gibi edebiyatın ve genellikle sanatın herşeyden •önre dine veya ahlâka

bir araç olduğu ve bu işlevine yani toplumun üzerindeki etkilerine göre değerlendirileceği

iddiasını bütün açıklık ve çıplaklığı ile savunanların sayısı azdır. Tolstoy'dan önce, Platon

sanatı ahlâk açısından ele almış ve insan karakteri üzerinde kötü etkiler bırakacağına

inandığı sanat eserlerini ideal devletinde yasaklamıştı. Asil duygular, düşünceler, ve

kahramanca davranışlar yansıtan, kötüyü cazip göstermeyen eserlere müsaade ediliyordu

yalnız. Tolstoy'dan sonra ise sanatta este-

tik dışı meziyetleri çok önemli bulan Marxistler var. Fakat bu ortak tutumlarına rağmen

Platon, Tolstoy ve Marxistler arasında tabiî yine önemli farklar göze çarpar, Tolstoy'un köylü

ve fakir halk tabakası için beslediği sevgi ve endişeler Platon'da yok. Platon'un, sanat

eserlerini yasaklama isteğine de Tolstoy katılmaz. Kendisinin sansürden ağzı yandığı için

sansüre karşıdıri4. Geniş kütleye verdiği önem bakımından her ne kadar Marxistle-re yakmsa

da amaçları bakımından onlardan çok ayrılır. Tolstoy'un passifisit din anlayışı, Marxistlerin

sınıf kavgasına hiç elverişli değil.

Tolstoy'u, sanatı eğitici olarak gören diğer düşünürlerden ayıran bir nokta da bu eğitimin

duygulara dayandırılmasıdır. Genellikle eğiticilik yönü bilgisel bir yöndür. Okura sanat

yoluyla bazı bilgiler kazandırılır, uygun örneklerle ahlâk dersi verilir veya bazı gerçekler

açıklanır. Tolstoy ise sanatın eğiticilik rolünü belli duygulan aşılamakta bulur. İnsanları

duygularda birleştirmek suretiyle sanatın topluma yararlı olacağı kanısındadır. Bu bakımdan

Tolstoy'la, insanların gözünü gerçeklere açmak isteyen Brecht çok ayrı uçlarda yer alırlar.

Tolstoy bahsini kapamadan önce kuramında zayıf görülen bazı noktalara işaret edelim. Bir

eserin gerçek sanat eseri olabilmesi için geniş kütleye seslenebîlmesi şar-

14 Nitekim incelediğimiz Sanat Nedir? kitabı da Rusya'da daha ilk baskısında sansüre

uğramış, özellikle dine, kiliseye, yüksek tabakaya değinen bir çok cümleler değiştirilmiş ve

hatta Tolstoy'un söylemediği ve inanmadığı fikirler eklenmişti. Tolstoy sonraki baskılarda

çıkan ön söz'de bu durumdan acı acı yakınmaktadır.

ti, bugün bu kütlenin hangi eserleri tuttuğunu, hangi eserlerin en çok satış yaptığını gören

bizleri yadırgatır. Tolstoy çağının üst tabakasını, temiz yüreklilikten yoksun, samimiyetini

kaybetmiş bozulmuş bir sınıf olarak görüyordu. Oysa köylü ve fakir halk temizdir, iyidir.

Rousseau'yu hatırlatan bu görüşü Tolstoy sanat alanında da savunuyor tabiî. Köylü ve fakir

tabaka ahlâk bakımından iyi ve teiniz olduğu gibi sanat beğenisi bakımından da iyidir. Sakat

olan beğeni artık sadece zevke kucak açan, cinsel duygulardan, şiddet gösterilerinden başka

şeylerden pek hoşlanmayan bezgin ve yozlaşmış üst tabakanın beyenisidir. Bu tabaka için

yazanlar büyük kütleyle duygu alışverişi kuramazlar. «Bu büyük bir eserdir ama çoğunluk bu

eseri anlamaz» sözü Tolstoy'a göre tamamiyle saçmadır, çünkü büyük olabilmesi için

çoğunluk tarafından anlaşılması gerekir. Sanat beğenisi terbiye gerektiren bir şey değildir,

doğuştan vardır ve bundan ötürü köylü temiz, derin ve makbul duyguları dile getiren

eserlerin yaşantısına katılır, sever onları. Tolstoy inanıyordu ki iyi sanat eseri her-zaman

herkesin hoşuna gider.

Fakat bugün dünyada sattş rekoru kıran aşağılık aşk, macera veya polis romanlarına bakar,

müzik ve filim alanlarında geniş kütlenin tuttuğu eserleri düşünürsek Tolstoy'a hak

veremeyiz. «Çağımızdaki kütlenin» diyor Malreaux «sanattan derin duygular beklediğini

düşünmek isabetli değildir. Bekledikleri duygular, aksine, çoğu kere sathî ve çocukçadır. Aşk

ve Hıristiyanlık konusunda, asın duyarlılıktan (sentimentality), şiddete, biraz zulme, kollektiv

gurura ve şehvete düşkünlükten ileri gitmez pek»l5.

15 «Art Popular, Art, and the Illusion of the Folk» Partisan Review, XVTH. (1959), s. 489.

Stolnltz, Aesthetics s. 9 da alıntı olarak verilmiş.

Tolstoy büyük halk yığınlarından yana olduğu için kültürlü sınıfın sanatına ve böylece büyük,

klâsik eserlere karşı çıkarak halkın beğenisine göre yazılmasını tavsiye ederken sanırız ki

yanılıyor. Kabahati kültürlü sınıfa seslenen sanat eserlerinde aramak yerine, büyük kütleyi

fazla çalıştıran, öğrenme olanaklarını sağlamayan ve sanat terbiyesinden yoksun bırakan

düzende aramak daha doğru olurdu.

Bugün Tolstoy'un ve genellikle aktarımcılarm kuramında itirazı davet eden noktalardan biri

de sanat eyleminde söz konusu olan duygunun günlük diğer duygulardan ayırd

edilmemesidir. Sanat eseri ile temasa geçebildiğimiz, onunla bir alışveriş kurabildiğimiz

zaman sadece eserin dile getirdiği duygular uyanmaz bizde; asıl önemli olan eserin bizde

estetik duygu uyandırmasıdır. Diğerleri tembel, pasif ve kolay bir tepkidir. Othello'yu

seyrederken ki duygularımız îago'ya kızmak, Desdomo-ua'ya acımaktan ileri gitmiyorsa

sanatın bize verebileceğinin, ancak bir kısmım tadabiliyoruz demektir. Oysa sanat eseri

karşısındaki duygumuz, bir meydan politikacısının, ateşli bir vaizin dinleyicler üzerinde ya da

bir aşığın tatlı sözlerle sevgilisinde uyandıracağı duygulardan farklıdır.

Tolstoy estetik duyguyu önemsemez ve bunun için de eserin teknik yönü, yapısı üzerinde

durmaz. Sanatçının içtenliğinin meseleyi halledeceğine inanır. Yazarının samimi olduğu kötü

bu kadar şür varken bu inanca katılmağa imkân yok. Kaldı ki eser iyi bile olsa yalnızca

konusundaki ahlâki duyguların tadına varmak kısır bir sanat yaşantısıdır.

İŞLEV

Sanatın özünü sanatçının duygularını dile getirmesinde, ya da dile getirerek

aktarmada bulan

kuramlara göre sanatın işlevi nedir? Gerçi bu kuramları incelerken işlev konusundaki fikirleri

de belirttik, ama bir kere daha topaıiıyalım.

Eğer sanat, sanatçının kendi duygularını dile getirmesinden ibaretse işlevi de budur. Sanatçı

kendisini dürten adeta rahatsız eden, zorluyan, bir takım duyguları dile getirmek ihtiyacı

içindedir. Bunlara bir biçim verip sanat eseri halinde ifade edince rahatlar. Öfkelenen bir

insanın bağırıp çağırınca rahatlaması gibi. Goethe Genç Verter'in Istırapları eserini yazmakla

maraza bir takım duygulardan nasıl kurtulup yeni bir hayata başlıyabilece-ğini hissettiğini

hatıralarında anlatır.

Sanatı, aktarımda bulanların bazısı ise duygulardan arınmanın yalnız sanatçıda meydana

gelmediğini, okurun da bu duyguları yaşıyarak bunlardan kurtulduğunu söylerler. Aslında

Aristoteles'in ilk bölümde söz konusu ettiğimiz katharsis fikrinin devamıdır bu.

Üçüncü bir görüş sanatın işlevini okura yaşantı sağlamakta bulur. Okur kendi hayatında

geçiremiyeceği yaşantıları sanatçının ona yaşatması sayesinde tadar. Yaşantı dünyası

zenginleşir. Sanatçının topluma hizmetini burada aramak lâzımdır.

Üçüncü görüşü biraz değiştirerek, yaşantı için yaşantı ilkesinin ötesine götürmek

mümkündür. Bu kere sanatın işlevi okurun yaşantı dünyasını zenginleştirmekle kalmaz, okur

başka isanların yaşantılarını öğrenmek ve paylaşmakla onlan daha iyi tanımak ve anlamak

imkânını kazanır. Sanatın topluma yaran insanların birbirini daha iyi anlamasını

sağlamaktır.

ANLATIMCILIK II

133

Nihayet bir de Tolstoy gibi belli duygulann aktarılmasını isteyen düşünürlere göre, sanat

insanlarda iyi duygular uyandırmak suretiyle onlan eğitir ve birbirlerine yaklaştırır.

BÖLÜM 6

SANATÇIYA DÖNÜK ELEŞTİRİ

Anlatımcılık kuramının en önemli özelliği, sanatın ne olduğu sorusuna cevap verirken

sanatçıya, onun yaşantısına yönelmesiydi. Bundan Ötürü bu kurama bağlı olarak gözden

geçireceğimiz eleştiri yöntemleri de sanatçıya dönük eleştiri yöntemleri olacaktır. Yalnız

hemen söylemeliyiz ki sanatçıya yönelen eleştiri yöntemlerinin hepsi anlatımcılık

kuramından doğmaz. Bazı biyografi çeşitleri, yaratma eylemini açıklayan kuramlar v.b. her

ne-kadar sanatçıya dönük çahşmalarsa da bunlara girişenlerin anlatımcı kuramı benimsemiş

olmaları gerekmez. Fakat öyle sanıyorum ki bunları da yine bu bölümde ele almak uygun

olacaktır, çünkü nihayet bunlar da sanatçı ile sanat eseri arasında önemli bir ilişki bulunduğu

inancını meydana vururlar.

SANATÇININ PSİKOLOJİSİ VE KİŞİLİĞİ

Sanatçıya dönük eleştiride biyografik diyebileceğimiz bir eleştiri yöntemi büyük yer tutar.

Fakat biyografik eleştirinin de çeşitler vardır. Bunlardan biri bir yazarın ya da şairin hayatım

yazmaktadır. Ne var ki, bunda gaye ne sanatı ne de sanat eserini aydınlatmak değil sadeSANATÇIYA

DÖNÜK ELEŞTİRİ

ce ilginç görünen bir adamın hayatını incelemektir. Bu tarz biyografi yalnız sanatçılar için

yazılmaz, büyük bir kumandan, bir devlet adamı, bir bilim adamı gibi herhangi bir alanda ilgi

çeken birisi hakkında yazılabilir. Onun için sanatçıya dönük eleştiriden bahsederken bu çeşit

biyografiyi bir yana bırakabiliriz, çünkü sanatçımn hayatj ile eserleri arasında bir bağ

kurmaz. Bizi ilgilendiren 'yazara dönük' biyografik eleştiri ise sanatçının kişiliği ile eserleri

arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesine dayanır. Bu ilke başlıca iki amaçla kullanılabilir.

1. Eserlerini aydınlatmak için sanatçının hayatını, kişiliğini incelemek.

2. Sanatçının psikolojisini, -kişiliğini aydınlatmak için eserlerini bir belge gibi kullanmak.

Hemen ilâve edelim ki eleştirici bu iki yoldan birini veya ikisini birden kullanabilir. ' :4i]

Birincisi tarihî eleştiriye yakındır, hatta onun bir parçası sayılabilir. Eserin meydana gelişinde

rol oynayan etkenlerden bir kısmını sanatçının hayatında, kişiliğinde, bulabiliriz. Buna

dayanan eleştiri sanatçı hakkında her türlü bilgiyi derlemeye çalışır. Ondokuzuncu yüzyılda

bu çeşit eleştiri yolunu açan Sainte - Beuve olmuştur. Yazarın hayatında yer alan olaylar,

içinde yaşadığı koşullar, aile ortamı, okuduğu kitaplar, başından geçen aşklar,

v.b., bütün

bunlar yazarın kişiliğinin ve dolayısıyle eserlerinin iyi anlaşılması için gerekli şeyler sayılır.

Denir ki, bu bilgiler sayesinde yazarın inançları, dünya görüşü, psikolojik durumu tesbit

edilirse eserlerini bu bilginin ışığı altında inceliyerek sağlam yorumlara ve değerlendirmelere

varabiliriz. Şuna inanmaktadır böyle düşünenler : Eserin gerçek anlamı yazarın kafasında

düşündüğü, tasarladığı, dile getirmek istediği anlamdır. Onun için yazarın kafasına ve ruhuna

sızabilir ve eseri meydana getiren duyguları, fikirleri keşfedebilirsek, eserin gerçek an-

lamını kavrar, yorumlar ve yazarın yapmak .istediğini yapıp yapamadığına bakarak eserin

başarı derecesini ölçebiliriz.

Eserin anlamı gerçekten yazarın düşündüğü anlam, mıdır, yazarın amacı bir başarı ölçütü

müdür sorularını biraz aşağıda ele alacağız.

Yazara dönük eleştirinin ikinci bir şekli dedik ki eserlerine bakarak yazarın kişiliğini

aydınlatmak yoludur.. Yansıtma kuramında önemli olan sanatçı değildi, o bir araçtı sadece.

Bundan ötürü yansıtma kuramından türeyen eleştiri yöntemlerinde yazarın kişiliği hiç bir

zaman kendi başına bir amaç sayılmamıştır. Anlatımcı kuram ise sanatı herşeyden önce

duyguların ve yaşantıların dile getirilmesi diye tanımladığı için, bu kanıda olan eleştiriciler

sanatçıya dönerek onun hayatım, psikolojisini, kişiliğini incelemeğe çalışırlar. Yazarlar

eserlerinde kendi kişiliklerini yansıttıklarına göre, bu eserlerden yazarın kişiliğini

çıkarabiliriz. Hele romantik yazarlar, eserlerinde özellikle kendilerini, kendi iç dünyalarını

konu edindiklerinden eserleri kendi kişiliklerini, ruhî gelişimlerini gösteren şaşmaz belgeler

sayılır. Hftmeros ve Shakespeare gibi kişisel olmayan sanatçıların bile eserlerine aynı gözle

bakılmıştır. Bakılmıştır, çünkü bu yönteme inanan eleştiricilere göre, sanatçı istesin

istemesin kişiliğinin damgasını basar eserlerine. Bir kere her yazarın kendine özgü bir üslûbu

vardır ve üslûp karakterin ve mizacın anahtarıdır. Bundan başka bir yazarın eserlerinde

işlediği temalar, seçtiği kahramanlar, kullandığı imajlar yine kişiliğini açıklarl.

Sanatçıdan esere, eserden sanatçıya giden bu yöntemlerin her ikisi birden aynı yazara

uygulanabilir. Eleştirici kâh eser dışı belgelerle yazarın eserini aydınlatma-

1 Bk. M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp bölüm IX,.

ğa çalışır, kâh eserde bulduğu özelliklerle yazarın kişiliğini. Sonra bu genel kişiliği yine tek tek

eserleri açıklamak için kullanabilir. Gelelim bu yöntemlerin sakıncalarına.

Sanatçıya dönük eleştiri ne kazandırır bize? Genellikle tasvir edici nitelikte bir eleştiridir;

değer yargılarına dayanak olacak normativ yönü pek yoktur. Sanatçının hayatını incelemek

suretiyle eserindeki filân filân niteliklerin sebeplerini açıklamak, söz gelimi

eserdeki

karamsar havanın yazarın o sırada başından geçmiş olan üzücü olaylardan doğduğunu

söylemek eserin sanat değeri hakkında bir şey öğretmez. Fakat denecektir ki sanatçının bir

eseri yazarken neler duyduğunu neler düşündüğünü, kafasından neler geçtiğini öğrenirsek,

sanatçının eseri yazarken ki amacını, ne anlatmak istediğini doğru olarak ortaya çıkarabiliriz.

Çünkü eserin gerçek anlamı, yazarın kafasında düşündüğü tasarladığı, dile getirmek istediği

anlamdır. Yazarın başarısını da bu bilginin ışığında ölçebiliriz.

Eserin anlamı gerçekten yazarın düşündüğü anlar» mıdır acaba? Son yıllarda çok tartışılan

bu, «yazarın amacı» sorununu inceliydim biraz2.

2 Bu sorunu bir tartışma konusu yaparak ilk defa hücuma geçenler 1943'de Dictionary of

World literature'a «Intention» maddesini yazan M. C. Beardsley ve W K Wimsatt oldular.

Sonradan bu yazıyı daha genişleterek «Intentional Fallacy» (Amaççı Yanıltı) adı altında

yayımladılar. (Sewanee Review, LIV. 1946). Daha sonra Wimsatt'm The Verbal Icon (1946)

eserinde ve başka antolojilerde yayımlandı. Açılan tartışma sonucu bu konuda pek çok

makale yazıldı. Türkiye'de biçimci görüşü savunan bir yazı için bk: Nermi Uygur «Yazarın

istedi-ği» Teni Dergi sayı 39 (1967) ;aynı yazı İnsan Açısından Edebiyat (1969)'a da

alınmıştır.

EDEBİYAT KURAMLARI

Hemen kabul etmek gerekir ki yazarın kafasından geçenleri çoğu defa bilemeyiz.

Erişemiyeceğimiz bir yerdir orası. Kaldı ki bazen eseri kimin yazdığı dahi belli değildir. Olsa

olsa esere bakarak dolaylı bir yoldan çıkarımlar yaparız. Hadi, diyelim ki yazar hayattadır ve

bize amacım açıkladı, veya ölmüştür ama mektuplarında, anılarında bu konuda bilgi

bırakmıştır. Bu durumda yazarın amacına başvurarak eserin anlamını öğrenemez miyiz? Bir

kere şu sakıncaları var böyle bir davranışın: yazarın söylediklerine körü körüne inanmak

sakıncalıdır, çünkü yazar ne demek istediğini açıklarken eksik söyliyebilir, kendisi de

yanılabilir, hatta kasten yanlış bir şey söyliyebilir veya bilinç-altı oyununa gelebilir. Bundan

başka eserj yazarken yazarın kafasında değişmez bir tek amaç bulunduğunu iddia edemeyiz

her zaman. Amacı, eseri yazarken değişebilir, bir takım aşamalardan geçebilir.

Bütün bunları da bir yana bırakalım ve yazarın, ne anlatmak istediğini dürüstçe ve doğru

olarak açıkladığım kabul edelim. Yine de iki şeyi birbirinden ayırmak şarttır : biri yazarın

anlatmak istediği biri de eserin anlattığı. Yazarın yapmak istediği şey* başka yaptığı şey

başkadır. Gerçi bunlar bazen aynı olabilir fakat yine bu ayrımı gözden kaçırmamalıdır. Çünkü

bu ikisini öğrenme yolları başkadır. Yazarın ne yapmak istediğini kendisinden,

mektuplarından, anılarından filân öğrenebiliriz, eserin ne yaptığım veya yapmak istediğini

ise eserden çıkarırız. Eserin bütününüden çıkan bir anlam, yöneldiği bir amaç vardır. «Oyun,

vazife duygusu ile aşk arasındaki bir çatışmayı göstermek istiyor» gibi bir lâf edebiliriz, çünkü

eserin kendinde böyle bir isteği belli eden bir anlam vardır. Şimdi, eserin dışındaki amaçla

içindeki amaç arasında ne gibi bağlar vardır diye sorarsak asıl soruna girmiş oluruz. îlk önce

yorum bakımından sonra da değerlendirme bakımından inceliyelim sorunu.

Eserin anlamı yazarın kastettiği anlam mıdır, yoksa okurun eserden çıkardığı anlam mı?

Bunların her zaman birbirini tutmadığını biliyoruz. Yakup Kadri Karaosman-oğlu'nun Yaban

romanını yorumlayanlardan bazıları eserin «köylü aleyhtarı bir karakter» taşıdığını,

«köylünün maddi ve manevî sefaletini bir entellektüel ağzından» tezyif ettiğini

söylemişlerdir. Karaosmanoğlu ise Yaban'in ikinci baskısına (1960) yazdığı önsözde böyle bir

şeyi asla kastetmediğini ve romandan böyle bir anlam çıkarıla-mıyacağını (romandaki bazı

parçalara dayanarak) iddia etmektedir. Bu gibi durumlarda kimin sözünü kabul etmek

gerekir acaba? Sorunun cevabını vermeden önce başka bir örneği inceliyelim.

M. Fuat «Şair - Şür - Okuyucu» adlı bir yazısmda3 Kemal Özer'in bir şiirini yorumladıktan

sonra şairin kendine sormuş onun yorumunu da veriyor. Şiir şu :

AĞIT

Annem mi bir kadın

Geciken bir kadın gece yatısına

Ölüm kendini göstereli babamın saçtandan

Günübirlik bir kadın

Üsküdar'la İstanbul arasında.

Babamdı sakalıydı babamın Bir akşam göle batırdı Çıkmamak üzere bir daha Hepsi de ekmek

kokardı Sayısı unutulan parmaklarının.

Akşam bir attır bütün ülkelerde Serin esmer bir attır Terkisine çocukların bindiği.

3 Dttşitaceye Saygı (de yayınevi, 1960).

M. Fuat diyor ki :

Ben 'Ağıt'ın getirdiği anlamı şöyle açıklamıştım : Şiiri söyliyen bir çocuk. Birinci beşlikte

babasının ölmesi, ya da ölüm döşeğine düşmesi üzerine annesinin işe gidip gelmeye

başlamasını anlatıyor. Üsküdar'da oturuyorlar; annesi istanbul'da çalışıyor, geceleri eve geç

geliyor; gece yatısına gelen bir konuk gibi sonra sabah erkenden oğlunu (çocuk erkek), belki

de ölüm döşeğindeki babayı (ölmüş değilse) bırakıp işe gidiyor. İkinci mısrada yaşayışı. Baba

sakalıı, bütün hayatı boyunca bir lokma ekmek için çalışıp didinmiş bir adam. Birinci

beşlikteki anne de başörtülü bir kadın olsa gerek. Yoksul bir aile. Son üçlük — nedense—

sokakta geçiyor; sokaklarda oynayan bütün dünya çocuklarının yaşadıkları hayatın

zorluklarına kafa tutan neşelerini veriyor. Su gibi akışından mı, yoksa 'bindiği' sözcüğünün

boşluğa doğru bırakılı-şından mı, bilmiyorum, umutlu bir üçlük bu. Çizdiği görüntü insanı

çok çeşitli duygulara götürebiliyor; açıklamalardan çok yakıştırmalara elverişli.

Kemal Özer ise şöyle diyor •

Katılan üç kişi var o şiire. Anne, baba, çocuk. Şiir o yüzden üç bölüm. Baba, ölü. Anne ve

çocuk ölümün ve ölünün ertesinde. İlk bölüm anne'yi çiziyor. 'Gece yatısı' ve 'günübirlik'

sözleri bu çizimin öğelerinden. Baba yeni ölmüş. Anne ölünün arkasından yaşayışındaki

değişmeyle yer alıyor o bölümde, Mezarlıkla ev arasında gidip gelen bir kadın. Artık bir

misafir gibidir çocuğun gözünde Sabah çıkıp akşam olunca sanki 'gece yatısına' gelen bir

misafir gibi eve dönmektedir. Üsküdar'la istanbul evle mezarlığı deviniliyor bir bakıma.

'Günübirlik bir kadın' sözü de gene annenin misafir gibi görünümüyle ilgili. Me-zardakine

göre 'günübirlik' bir misafir o. ikinci bölümde yalnız babanın nasıl öldüğü çocuğun ağzından

anlatılıyor. Üçüncü bölüm ise iki bölümle, bir bakıma 'kontrast' yapıyor. Sanki şairin eklediği

ve çocuklardan söz açan ilgi-

siz bir bölüm. Onların akşam olunca evlere dağılışını, babalı babasız farketmeyen evlere

dağılışını deyimliyor.»

M. Fuat kendi yorumunu smda şunu da gösteriyor :

savunurken sebepler ara-

Geçimini sağlamak için çalışmak zorunda olmayan bir kadının çocuğunu her gün böyle yalnız

bırakacağını aklım almaz benim. Hele bu işi kocasının mezarına gidip akşama kadar orda

oturmak için yapan bir ana düşünemem. Benim gördüğüm, anladığım, sezdiğim, hiç şüphe

etmediğim gerçek şu: Kadınlarda çocuk sevgisi koca sevgisine üstündür.

Şimdi Ağıt şiirinin anlamı hangisi? Şairin düşündüğü anlam mı M. Fuat'ın çıkardığı anlam

mı? Bir başka eleştirici de başka bir anlam bulursa şiirde onunki de şiirin anlamı olamaz mı?

Bir çoğumuzun kafasında yerleşmiş yaygın bir inanç vardır. Denir ki eserin anlamını

yazarından daha iyi kimse bilemez; eser onun elinden çıktığına göre eserde ne anlatıldığını,

nasıl yorumlanması gerektiğini o bilir. Eserin gerçek anlamı yazarın düşündüğü anlamdır. Bu

iddianın doğru olduğunu sanmıyoruz. Yazarın anlatmak istediği ile anlattığı şey her zaman

aynı olmaz. Bazen biz de konuşurken sözümüzün yanlış anlaşıldığı görerek «Ben onu demek

istemedim şunu demek istedim» der ve meramımızı yeni baştan anlatmak için sözlerimizi

değiştirerek aynı şeyi başka şekilde söylemek gereğini duyarız. Bundan ötürü yazar eserinin

anlamını açıkladığı zaman bu açıklama esere uymuyor, ondan çıkarılamıyorsa «belki onu

kastettin ama şiirinden o anlam çıkmıyor» deriz. Kemal

5 Ay. es., s. 65. 4 Ay. es., s. 64-65.

Özer'in «Ağıt» şiiri artık ondan kopmuş, anlamı ancak kendinden çıkan, kendi başına var

olan bir eserdir. Kemal Özer de kendi şiiri karşısında artık başkaları gibi bir okurdur. Kendi

yorumu ile M. Fuat'ın yorumu arasında bir tercih yapacak olanlar hangi yorumun şiire daha

uygun olduğuna bakarak karar verebilirler. Mehmet Fuat kendi yorumunu yaparken

sebeplerini gösteriyor (insan psikolojisine daha uygun olması gibi). Eğer şairin kendi

yorumunu şiir gerçekten desteklemiyorsa, şair kendi yorumu için hiç bir ayrıcalık iddia

edemez. Şiirin yazarı olduğu için onunkinin doğru olması gerektiği peşinen söylenemez. Ya

Özer şiiri için «Kırım Harbini anlatıyor» deseydi ne yapacaktık? «Şiiri o yazdı demek ki

anlamı buymuş» diyecek miydik? Gerçi Kemal Özer böyle bir aykırı yorum sunmuyor bize

ama yine de şiirden farklı bir anlam çıkartmak mümkün. Yorumun metne dayanması şarttır;

metnin desteklemediği bir yorum kabul ettirmez kendini.

Yazarın yorumu ile yetinmememizin başka sebepleri de vardır. Çoğu kere iyi bir sanat

eserinde sanatçının farkında olmadan koyduğu şeyle» bulunur. Eserin anlamı onun

sandığından daha zengindir. Bir takım meziyetleri vardır ki bunları kendi düşünerek

hesaphyarak sağlamamıştır. Eleştiriciler bunları meydana çıkarabilir, yeni anlamlara işaret

edebilirler. Nitekim büyük sanat eserleri çağlar boyunca didiklenmiş, yeni yorumlan

yapılmış, gizli kalmış zenginlikleri belirtilmiştir. Hamlet eleştirileri bu söylediğimizi

doğrulayacak bir örnektir.

Peki yazann eserini yazarken ne düşündüğünü, ne yapmak, ne anlatmak istediğini bilmenin

hiç mi gereği yok? Şüphesiz ki yazar eserinin anlamını bilmek bakımı*-dan bizden daha

elverişli bir durumdadır ve genellikle şiirin doğru yorumunu verebilir de. Ama bu yorum şiire

uyuyorsa, ondan çıkabiliyorsa aynı yorumu başkalarının

da yapabileceğini kabul etmeliyiz. Bu durumda yine sanatçıya başvurmak niye? Fakat bir de

şöyle bir durum düşünelim. Tiyatroda yeni bir oyunu seyrediyorum, ama bildiğim oyunların

hiç birine benzemiyor bu oyun; şaşırtıyor beni. Sanatçının ne yapmak istediğini anlıyamıyor,

esere ne yönden bakacağını kestiremiyorum. Belki yeni bir sanat anlayışıyla yazılmış. Bu

durumda yazarından bir şeyler öğrenmek, aydınlanmak isterim. Eğer amacını bana açıklarsa

belki o zaman esere yeni bir gözle bakar, daha önce farketmediğim şeyleri farkeder ve eserin

anlamını kavrarım. Özellikle yeni sanat biçimlerinin denendiği zamanlarda ihtiyaç duyulur

sanatçının açıklamalarına. Gelenekten kopan ve alışılmış biçimleri yıkan yeni eserlerde ne

aramamız gerektiğini esere bakmakla kes-tiremiyebiliriz. Bunun içindir ki bu gibi sanatçılar

sanat anlayışlannı açıklamağa çabalarlar.

Amaç sorununu yorum bakımından incelediğimizde şu sonuca varıyoruz o halde: Yazarın

amacı olan anlamla eserin anlamı aynı olmayabilir. Bundan ötürü eserin yorumlanmasında

son söz eseri yaratan sanatçının değildir. Yazar da eseri karşısında bizim gibi bir okurdur;

yaptığı yorumu öteki yorumları değerlendirdiğimiz gibi değerlendiririz. Yani metne dayanıp

dayanmadığına bakarak. Eserin bir tek yorumu yoktur. Her çağ, hatta her eleştirici yeni

yorumlar getirebilir. Bundan dolayı yazarm amacı olan tek yorum eserin bütün anlamını

tüketemez. Ancak bazı hallerde sanatçıya başvurduğumuzda esere hangi açıdan bakacağımızı

anlar ve bundan . yararlanarak eseri daha doğru yorumluyabiliriz.

Şimdi bir de yazann amacı ile değerlendirme arasındaki ilişkilere bir göz atalım. Acaba eseri

değerlendirirken yazann amacını araştırmanın bir yararı var mı? Bir çok okur bu soruyu 'evet'

diye cevaplandırır, çünkü şöyle düşünürler: bir eserin başanlı olup olmadığını anlama-

nm en iyi yolu, kendini yazarın yerine koymak, ne yapmak istediğini anlamak, ve buna

ulaşmakta başarı gösterip göstermediğine bakmaktır. Yanlış bir düşüncedir bu, çünkü

'adamın başarısı' ile, 'başarılı sanat eserini' birbirine karıştırmaktadır.

Bir şair bana gelse ve «altı mısra içinde hiç bir sıfat kullanmadan, bir kadın tasviri yapmak

istedim bak bakalım olmuş mu?» dese cevap verebilmem için, tabiî, söz konusu amacı

bilmem gerek. Bakar ve «başarmışsın» diyebilirim. Ama benim burada şiiri sanat eseri olarak

başarılı bulduğum söylenemez. Bu örnekteki 'başarı' amacına ulaşabilmiş bir adamın

başarısıdır sadece. Başka bir deyişle, ben düşünülen eserin başarısını teslim etmiş oluyorum,

başarılanın bir sanat eseri olup olmadığını tayin etmiyorum. Amacım gerçekleştiren her

sanatçı başarı göstermiştir, ama amacını gerçekleştiren her sanatçı başarılı sanat eseri

yaratmış sayılmaz. Yazdığı şiiri, ünlü bir şaire göstererek fikrini soran hükümdara şairin

«kötü bir şiir yazmak istemiş ve büyük başarı göstermişsiniz» cevabı, belirtmek istediğim

ayrım için iyi bir örnektir. Bu bakımdan eseri değerlendirmek için yazarın amacını ölçüt

saymayı yanlış sayanlar haklıdırlar, çünkü eserin sanat bakımından değerli olabilmesi için

yazarın amacının gerçekleşmesi yeterli bir sebep teşkil etmez. Meydana getirilen şiire (oyuna,

romana) sanat eseri diyebilmemiz için sanat eserinde aradığımız özelliklere (sanat

anlayışımıza göre bunlar her ne ise) sahip olması gerekir.

Orhan Veli'nin, Süleyman Efendinin nasırından söz edip «Yazık oldu Süleyman Efendi'ye»

diye bitirdiği şiiri, o günlerde şaşkınlık yaratmış, yadırganmış ve çok hücuma uğramıştı. Oysa

şair bu tarz bir şiiri belli bir amaçla yazmıştı. Eski şiirde yıkmak istediği şeyler vardı. «Ben

hayatı sadelik içinde geçmiş basit bir adamın hayatından bahsetmek istedim. Acaiplik olsun

diye yazmadım» diyor.

Arkadan Melih Cevdet Anday da «Gerçekte o şiir Orhan Veli'nin yıkıcı şiirlerinden biridir...

Şürimizi kibarlıktan hasta bir duygululuktan temizlemek istiyordu» diyor6. Amacın

açıklanması şiire ne yönden bakacağımızı gösteriyor ve diyelim ki bu şiir yıkıcılık amacında

başarıya ulaşmıştı o halde şür başarılı güzel bir şiir midir? Asım Bezirci şu yargıya varıyor

«Gerçi, Kitabe-i Seng-i Mezar'a güzel bir şiir denemez, yer yer nesre kayar, dili de arı ve duru

sayılmaz, ama alabildiğine yeni ve yıkıcı bir eserdir. Bundan dolayı, yayımlanınca bomba gibi

patlar, çevresinde geniş yankılar uyandınr7.» Yani amacın gerçekleşmesi şiirin güzel olmasını

sağlamıyor. O halde eseri değerlendirirken yazarın amacına başvurmak işe yaramaz mı ?

Bazen de yarar. Yazarın amacını bilmezsek belki esere ne yönden bakacağımızı kestiremeyiz,

ve az önce yorum sorununda olduğu gibi, amacı öğrenince eseri daha iyi anlarız ve belki de bu

sefer eserin başarılı olduğu sonucuna varırız. Brecht'in yeni tarz oyunları ilk zamanlar

yadırganmıştır fakat yazarın amacı anlaşılınca eserlerinin değerlendirilmesi başlamıştır. Hiç

değilse bir çok eleştirici bu oyunların sanat eseri olarak değerli olduğuna kanaat getirmiştir,

çünkü eserdeki amacın sanat bakımından ulaşılmağa değer olduğu kanısına varmışlardır. Bu

örnekte sanatçının amacına başvurmak suretiyle bir eserin sanat değeri hakkında yargıya

varmış oluyoruz. Dikkat edilirse amacın gerçekleşmesi yine yeterli olmasına olmuyor,

eleştirici yine de eserde bulduğu meziyetlere göre karar veriyor ama eserde

bunları

bulabilmesi için ilk önce sanatçının açıklamasından yararlanıyor. Bir di-

6 Ek: Asım Bezirci, Orhan Veli Kanık (Eti Yayınevi, 1967),

a. 25-26. 7 Ay. es. s. 24.

ğer yazar Brecht'in güttüğü amaçla bir eser yazar da aynı eleştirici eseri kötü bulabilir. Demek

ki değerlendirmede, amaç doğrudan doğruya bir ölçüt yerine geçmiyorsa da dolaylı bir

yoldan i§e yarıyor. Sanatçının yapmak istediğini yapmış olması hiç bir zaman eserin başarılı

olduğu anlamına gelmez; eninde sonunda biz eserin kendisinin başarılı olup olmadığına

bakmak zorundayız.

Sanatçıya dönük ikinci yöntemin, yani eserden hareket ederek yazarın kişiliğini açıklamak

isteyen eleştiri tarzının da belirtilmesi gereken zayıf yönleri vardır.

Bu tip eleştiri bazen sadece yazar hakkında bilgi edinmek peşindedir. Sanatçı ilginç bir

adamdır, onun hayatı, mizacı, ruhî durumu kendi basma bir merak konusu olduğu için

yazarın biyografisini yazarken kişliği hakkında eserlerinden bilgi edinmeye çalışılır. Bununla

yeti-nirsek tasvir edici biyografik bir çalışma yapmış oluruz. Eserin sanat değeri söz konusu

değildir.

Fakat bu yöntemi eseri değerlendirmek için kullananlar da vardır. Bunların sanat değeri

olarak belirttikleri nitelikler, sanatçının kişiliğinde buldukları niteliklerdir. Sanatçı kendi

yaşantılarını, duygularını dolayısıyla kişiliğini anlatan adamdır dedik. Ama unutmamalıyız ki

anlatımcıların bazısına göre sanatçının kendisi birçok bakımlardan bizleri aşan, keskin

sezişleri, ince duyarlılığı, yüksek nitelikleriyle derinliklere inen, yücelere çıkan bir üstün

adamdır. Yazdığı eserlerin değerli olmasının sebebi böyle özelliklere sahip bir adamın elinden

çıkmış olmasıdır. Sanatçının kişiliğinde yatan bu büyüklükle bizi karşı karşıya getirdiği

içindir ki eser bizim için bir değer taşır, öyleyse eleştirici, sanat değerini açıklamak için

sanatçının eserlerinde yansıyan yüceliğini, erdemlerini ah-

lâkî dürüstlüğünü, içtenliğini, kişisel büyüklüğünü belirtmeye çalışır.

Sanatçının eserlerine bakarak kişiliği hakkında sonuçlar çıkarma yönteminin (ister tasvir

edici ister değerlendirici olsun) bazı sakıncaları vardır. Çıkarılan sonuçlara ne derece

güvenebiliriz? Sanatçının kişisel meziyetleri, erdemleri sanat değeri konusunda geçerli

ölçütler midir?.

Sanatçının kişiliğine yönelmek romantik edebiyat çağında başlamıştır. Özellikle romantik

şairler, eserlerinde kendi yaşantılarını, kendilerini anlattıkları için, sanatçıyla ilgilenen

eleştirici, eseri inceleyip sanatçının kişiliği üzerinde bir takım sonuçlara varabilir. Fakat

eserle kendisi arasına mesafe koyan, kişisel olmayan sanatçılar hak^1"-da hemen hiç bir şey

bilmediğimiz, eserlerinden başka hiç bir belge bırakmamış, Homeros veya Shakespeare gibi

sanatçıların kişiliklerini eserlerinde okumak iddiası, doğ-rulanamıyacak tahminler

yürütmekten ileriye gidemez.

Romantik sanatçıların kişiliklerinin değişmeden, olduğu gibi eserlerine yansıdığı inancını da

şüphe ile karşı-lamalıyız. Günümüzde bu konuda çok uyarmalar yapılmıştır. Unutmamalıyız

ki bu tip sanat eserleri için, sadece bir kişiliğin dile getirilmesinden ibarettir denemez.

Sanatçı dile getirdiklerini yazdığı türün geleneklerine, göre yoğurur. Biçime sokulan ham

madde değişime uğramış olabilir. Hem Wellek ile Warren'in dediği gibi psikolojik bir olguyu

da hesaba katmalıyız. Eser belki sanatçının gerçek kişiliğini değil, arzuladığı bir şeyi, olmak

istediği kişiyi yansıtmaktadır. Ya da belki «yazarın arkasına gizlendiği bir 'maske' bir karşıkişidir

», ya da yazarın kaçmak istediği bir hayatın anlatımıdırö.

8 Theory of Litarature, s. 67.

Sanatçının kişiliğine ait nitelikleri sanatta değer ölçütü olarak kullanabilir miyiz? sorusunu

da biraz kurca-lıyalım. Bu, çok sözü edilen nitelik içtenliktir. Sanatçı duygularını dile

getirdiğine göre eserinin iyi olması için sanatçının içten olması, yürekten yazması beklenir.

«Sanatçı içten olduğu oranda sanatçıdır» diyor Collingwood9. Şair aşk şiiri yazıyorsa

gerçekten sevdiği bir kadın hakkındaki duygularını, acılarını, sevinçlerini anlatmalıdır ki şiir

güçlü ve etkileyici olsun. «Fuzulî 'aşk' üzerinde, bir şiir mevzuu olduğu için işlememiş, yüksek

kültürlü ve olgun ruhunun emsalsiz bir samimiyet ve heyecanla duyup yaşadığı kavrayıp

işlediği bir aşkı terennüm etmiş-tirio.»

Sanatçının içtenlikle yazması bir ölçüt müdür? Unutmayalım ki bu içtenlik, duygularını

anlatma çabası, başka amaçlar gütmeksizin kendini sanata adamak; bütün bunlar gerçek

sanatçının yaratırken geçirdiği yaşantılar olabilir, ne var ki aynı şeylere üçüncü sınıf

kabiliyetsiz bir sanatçıda da rastlıyoruz. O da aynı içtenlikle, heyecanla didinip çırpınarak

duygularını anlatmağa uğraşıyor. Büyük sanatçı ile sanatçı olmak sevdasındaki hevesli yazar

arasında yaratma eylemi bakımından çoğu kere bir fark yoktur. Bundan ötürü bir eserin

içtenlikle yazılmış olması kendi basma bir şey ifade etmez.

İkinci bir soruna daha eğilmeliyiz: yazarın içtenlikle yazdığını nasıl bilebiliriz? Yazar dile

getirdiği duyguları gerçekten yaşamış mıdır acaba? Yazarın hayatı hakkındaki bilgimiz belki

bazı durumlarda yardımcı olabilir ama bunlara güvenmek tehlikelidir. Hem, yazarı

bilinmeyen

9 The Principles of Art, s. 115.

10 Hıfzı Tevfik Gönensoy ve Nihat Banarlı, Türk Edebiyat Tarihi, 3 üncü baskı, (1949) ss. 156-

57.

bir eserin içtenlikle yazılıp yazılmadığını nasıl anlıyaca-ğız? Genellikle yazarın yaşantısı bizce

meçhuldür. Biz okur olarak eserin havasından, duygu gücünden içtenlikle yazılıp yazılmadığı

sonucunu çıkarırız. Bu doğru bir çıkarım mıdır? Acaba yazar gerçekten de içtenlikle mi

yazmıştır? Yazarın içtenliğini ölçüt olarak kullanan eleştiriciler buna şu cevabı verebilirler:

«Eğer bir sanatçı gerçekten iyi bir eser vermişse muhakkak yaşadığı duyguları dile

getirmiştir. İçten olmayan bir sanatçıyı iyi bir eser veremez». İçtenlikten kast, yazarın dile

getirdiği duygulan yaşaması ise, bu iddia yanlıştır. Bir yazar kindar bir adamın duygularını

başarı ile dile getirdi diye kendisinin de kindar bir adam olarak bu duygulan yaşamış olması

gerekmez: kindar bir adamın psikolojisini kavraması, duygularını tasavvur edebilmesi ve

bunları dile getirebilecek kadar usta olması gerekir. Bundan ötürü bir yazarın gerçekten

yaşamadığı duyguları başarı ile anlatabil meşinde mantığa aykırı bir şey yoktur. Aksini ispat

ancak empirik yoldan olur, yani her İ5d eserin içtenlikle yazıldığını ispat etmekle. Bunu da

yapamayız, çünkü sanatçının yaşantısını bilemiyoruz. Ele geçen belgeler, veya sanatçının

kendi mektupları filân bazen bu konuda ipucu verebilir ama çoğu kere bunlardan

yoksunuzdurl 1. Öyleyse sanatçının içtenlikle yazdığını, eserin bizce başarılı, etkili

olmasından anlayacağız. Anlatımcılar aslında şunu yapıyorlar: Bir eserle karşılaştıklarında

eserin değer taşıdığına inanıyorlarsa, sanatçının kendi duygularını anlatmak amacı ile yazdığı

sonucunu çıkarıyorlar. İlk önce eserin iyi bir sanat eseri olup olmadığını (yazarın yaşanıl

Bk: H. Osborne, Aesthetics and Criticism, ss. 152-53; Jerome Stolnitz, Aesthetics and the

Philosophy of Art Criticism, ss. 178-180.

II

tısım bilmeden) kararlaştırıyor, sonra «mademki iyi sanat eseri, öyleyse sanatçı kendi

duygularını anlatmıştır> diyorlar. Bu da gösteriyor ki «içten olmayan bir sanatçı iyi eser

veremez» iddiası doğrulanamaz.

Ne eserin 'iyiliği sanatçının içtenliğini kesinlikle ispat eder ne de kötülüğü içtensizliğini.

Eleştiricinin karşısında bulduğu, eserde mevcut bir takım niteliklerdir. Belki şairin bir

duyguyu dile çevirmekte gösterdiği başarısızlık sonucu şiirde görülen bir basmakalıpçjlık, bir

alelâdelik diyelim. Acaba şair içten yazmadığı için mi şiirde bu kusurları buluyoruz, yoksa

içten yazmasına rağmen duygularım dile çevirebilmek yeteneğinden yoksun olduğu için mi?

Eserde bir şeyin aksadığını görüp de sanatçıyı içtensizlikle suçlamak işi ters yönden

tutmaktır. Eleştirici ilk önce eserde bir eksiklik, bir aksama farkediyor; inandırıcı kılacak bir

takım şeylerden yoksundur eser. Bu kusur, sanatçının içtenliğini işe katsaU da katmasak da

ortada olan bir nitelik. Parmağımızı bastığımız bu kusurlara bir de sebep bulmak için yazarın

içtensizliğinden söz etmek pek bir şey kazandırmaz eleştiriciye. Kısacası bir eseri överken

sanatçının içtenliğini ortaya sürmek, veya yererken aksini söylemek bir eleştirici için işin

kolayına kaçmaktır. Eleştirici eserin yürekten yazıldığı izlenimini almışsa, bunu sanatçının

psikolojisine bağlıyacak yerde eserin böyle inandırıcı olmasının eserdeki hangi niteliklerden,

hangi meziyetlerden olduğunu araştırırsa çok daha yerinde bir iş yapmış olur. İçtensizlik

durumunda da aynıdır tutulacak yol.

Bütün bu sebeplerden ötürü yazarın içtenliğinin bir

ölçüt olarak kullanılması günümüzde çok hücuma uğramıştır^.

İçtenlik sorunu ile ilgili olarak bir noktaya daha değineceğiz, çünkü içtenlik sözcüğü eleştiride

farklı bir anlamda da kullanılmaktadır. Bu defa sanatçının yaşadığı duyguları dile getirmesi

değil de, inandığı şeyleri yazıp yazmamasıdır söz konusu olan. Gerçekten de okur sanatçının

inanmadığı şeyleri yazdığım öğrenirse onda bir sahtekârlık sezinler ve eseri gözden düşebilir.

T. S. Eliot «Dante» üzerindeki yazısında şöyle bir örnek düşünür : Bir gün öğrensek ki Dante

'İlahî Komedi'yi yazdıktan sonra, tamamiyle aksi inançları savunan Tabiat Üzerine (De

Rerum Natura) isimli şiiri sırf Lâtince bir egzersiz olsun diye kaleme almış ve

Lucretius

imzasıyla yayımlamıştır. O zaman bu iki şürden artık eskisi kadar tad alamayız1^.

Öyle sanıyorum ki Eliot'un hakkı var. Bir sanatçının inanmadığı şeyleri yazdığını öğrenirsek,

sanatçının kişiliği hakkındaki bu bilgimiz eserden alacağımız tadı etkiler. Burada söz konusu

olan, sanatçının kendi duygularını dile getirmesi gibi dar anlamda bir içtenlik değil, yazarın

ciddiyeti ve sorumluluğudur. Özellikle belli bir dünya görüşünü savunan, belli bir felsefesi

olan eserlerin yazarından okur böyle bir sorumluluk bekler. Yazarın fikirleri zamanla

değişebilir elbet, ama eserini yazdığı sırada ortaya koyduğu fikirlere inanmasını bekleriz.

12 Türkiye'de içtenlik ölçütüne karşı ilk çıkanlardan biri de sanırım Nurullah Ataç olmuştur.

«Ben yazardan samimilik, sadelik mi bekliyorum? Derinlik bekliyorum, bir başkalık

bekliyorum, kılı kırk yarmasını bekliyorum, özenti bekliyorum.» Günce, (Varlık Yayınları

1960) s. 58 ve bk. s. 12.

13 SeUected Essays, s. 269.

Belki denecektir ki yukarıdaki Dante örneğinde, ii> san-Dante ile sanatçı-Dante bir birine

karıştırılmaktadır; sanatçının kişisel hayatı eserlerinden ayrıdır, eserin değerini değiştiremez.

Bu iddia bir bakıma doğrudur. Gerçekten de yazarın kişiliğinde yatan erdemler hiç bir zaman

eserin iyi olmasını gerektirmez. Yazarın kişisel hayatında gördüğümüz zaaflar da (içkiye

düşkün, kumarbaz v.b.) eserin değerlendirilmesinde rol oynamaz, çünkü bunlar eserle çoğu

kere ilgili değildir. Bu durumda yazarı bir insan olarak yargılarız. Fakat yazarın kendi tezine

inanıp inanmaması da sadece kişisel hayatını ilgilendiren bir şey midir? Bazı eleştiriciler bu

kanıda; eser kendi başına ayakta durabiliyorsa mesele yoktur. Bu iddianın her zaman doğru

olduğunu sanmıyoruz. Bir dünya görügü olan yazar bunu romanına koyarsa inandığı şeylere

genellikle okurun da katılmasını sağlamak, onun inançlarını etkilemek için yapar bunu. Bu

tip eserler karşısındaki yaşantımızın bütünü içinde eserdeki felsefenin de bir payı vardır.

Bundan ötürü yazarın bu fikirlere inanmadığını öğrenirsek eser karşısındaki yaşantımızın

değişmesi mümkündür. •

Görülüyor ki sanatçıya yönelen eleştiride önemli yer tutan içtenlik sorunu sanıldığı kadar

basit değildir.

PSİKANALİZ VE ELEŞTİRİ .....

Yazarın hayatına ve kişiliğine gösterilen ilgi yirminci yüzyılda Freud'un etkisiyle yeni ve daha

teknik bir mahiyet almış, psikanalize dayanan yeni bir eleştiri yöntemi, sanat eleştirisinde

büyük bir yer tutmuştur. Freud'un bilinçaltıyla ilgili buluşlarına dayanan bu yöntemi bazllan

sanatçının psikolojisini, bilinçaltı dünyasını, cinsel komplekslerini v.b. ortaya çıkartmak için;

bazıları aynı zamanda bu buluşları eserlerini yorumlamak için kullanmış, yine bazılarıda

eserlerdeki kişilerin psikolojisini, davranışlarını açıklamak amacıyla bu kişilere

uygulamışlardır. Psikanaliz'in bir de 'yaratma'nın bilinç altı kaynaklarını açıklamak

iddiasında olan kısmı vardır ki sanatın ne sebeple doğduğu, sanatçının niçin eser yarattığı

sorularına cevap veren bu görüş sanat eleştirisi alanına girmemekle beraber psikanaliz

yönetiminin temelini teşkil ettiğinden üzerinde kısaca durmak yararlı olacaktır.

Freud sanatçının yaratma eylemi ile nevroz arasında sıkı bir ilişki bulur ve bilinçaltının

yaratma' daki rolünü belirlemeye çalışır. Sanatçıların insanları şaşırtan bu yaratma gücü çok

eski zamanlardan beri ilgi çeken ve merak uyandıran bir konu olmuş ve genellikle ilham

kavramı olayı açıklamak için öne sürülmüştür. Eski Yunan'da ilham sanatçının dışardan bir

kuvvetin etkisi altına girmesi, ona tâbi olması demekti. Adeta cin tutmuş gibi sanatçı yarı

kendinden geçmiş bir duruma girerdi. Esrarengiz dış kuvveti, tanrılar olarak da

anlamaktaydılar ve şairler ilham için tanrılardan medet umar onları yardıma çağırırlardı.

Platon'un Ion diyalogunda Sokrates, ozan Ion'a sorular sorarak onu sıkıştırdığı zaman îon'un

verdiği cevaplardan çıkardığı sonuçlardan biri de şudur : Ozanlar, yazar ve söylerken akla

dayanan bir iş yapmazlar. Bir nevi vecd içindedirler ve yazdıkları bilinçli bir denetime tâbi

değildir.

Romantik çağda bu ilham görüşü dinsel kisvesinden çıkarak doğal bir açıklamaya yönelir.

Sanatçı yine ilhamla yazan bir adamdır, teknik ve bilgi bu işe yetmez. Ne var ki artık ilham

sanatçıya dışardan gelen ve ona hakim olan bir kuvvet olmaktan çıkar ve yavaş yavaş

sanatçının

kendi içinde fakat bilincinin dışındaki bir kaynaktan fışkırdığı kanısı yer alır. Akıl, zekâ, zihin,

düşünce gibi şeylerle gerçek sanat eseri yaratılabileceğini kabul etmez romantikler. Yaratma,

bilinci aşar ve içimizde bilmediğimiz bir kuvvetin eseridir. Yirminci yüzyılda gerçeküstücüler

şiir yazarken akim denetimini kaldırmak ve bilinç altındaki malzemeyi ortaya çıkarmak için

çeşitli yollara başvururken, romantiklerden gelen bir yaratma görüşünün yeni bir çeşidini

benimsemektedirler 14.

Bütün sanatçıların ilhama bu kadar önem vermediğini biliyoruz. Gerek bazı Rönesans

yazarları gerekse neo -klâsikler ve bir çok yirminci yüzyıl yazarları daha hesaplı, soğukkanlı,

akılcı sanatçılardır. Esasen sanatçıları kesinlikle böyle iki gruba ayırmak aldatıcı bir

bölmedir. Elbette ki gerçekte her sanatçıda bu iki türden birşeyler bulunur.

Freud'a gelince, onun sanat hakkındaki kuramını (bunu zamanla biraz değiştirmişse de) şöyle

özetleyebiliriz. İnsanların bir takım istekleri* itileri vardır, fakat toplum içinde

yaşadıklarından dış gerçekliğe uymak zorun-luğunu duyar ve bu isteklerini serbestçe tatmin

edemez, aksine bunları bastırmağa, örtmeğe bakarlar. Fakat ister cinsel alanda ister başka bir

alanda olsun bu itilerden, isteklerden vazgeçmek çok zordur. Bundan ötürü insan gerçek

hayatta kavuşamadığı bu zevkleri hayal-kurma yolu ile elde etmeye çalışır. Böylece gerçeklik

ilkesinin sözünü geçiremediği bir hayal dünyasında insan en gizli arzularım tatmin eder.

Çoğunlukla cinsel veya kendini başarılı, kuvvetli ve yüksek görmekle ilgili isteklerdir bun-

14 Bk: H. Osborne, Aesthetics and Art Theory, 1968, s. 140.

Jar. Bu hayal kurma eylemi aşırı'kaçar, normal sınırları aşarsa ruh hastalığı için ortam

hazırlanmış demektir.

Freud'un sanat kuramında, bu hayal-kurma eylemi ile sanatçının yakın bir ilişkisi vardır.

Sanatçı da bir ruh hastasına yakın sayılır. O da gerçek dünyada tatmin edemediği isteklerle

doludur, «onur, zenginlik, ün kazanmak, yükselmek ve kadınların sevgisini elde etmek ister

ama bu zevklere ulaşma araçlarından yoksundur. Böylece o da, özlemi yerine getirilmemiş

herhangi biri gibi gerçeklikten uzaklaşarak bütün ilgisini ve libidosunu isteklerinin hayal

dünyasında yaratılmasına aktarır. Bu da kolayca nevroza yol açabiliri 5.» Bazı hallerde

sanatçı kendisini yazmağa iten tatmin edilmemiş isteklerini dolaylı bir yoldan yine gerçekte

tatmin edebilir, çünkü eseri sayesinde başkaları da bir hayal dünyasında yaşıyabildikleri için

onların hayranlığını kazanır ki bu da ona istediği kudreti, şerefi, şöhreti ve kadınların

sevgisini yine gerçekte sağlamış olur. Yazarın bunu yapabilmesinin sebebi kurduğu hayalin

kişisel yönünü törpüleyerek başkalarının zevkle katılabileceği bir hale sokabilmesinden ve

yasak kaynaklardan geldiğini farkedilemiyecek kadar değiştirmesini bilmesindendir.

Denebilir ki sanatçı, başkalarına hayal kurmanın zevkini utanmaksızın tatmin imkânım

sağlar. Madem ki yazarı yazmağa iten açığa vuramayıp bastırmak zorunda kaldığı istekleridir,

o halde bunlar bir yolunu bulup kılık değiştirerek kendilerini eserde belli edeceklerdir; tıpkı

hepimizin rüyalarında kendilerini gösterdikleri gibi. Bundan ötürü bir sanat eserine, yazarın

bilinç altında kalmış isteklerinin, korkularının v.b. sem-

15 Freud, Introductory Lectures on Psychoanalysis. Eserin bu kısmının Türkçe çevirisi Derin

Çizerin ingiliz Filolojisinde yaptığı Freud ve Sanat adlı mezuniyet tezine eklenmiştir, s. 43.

bollerini taşıyan bir belge gibi bakabiliriz. Psikanalitik eleştiriyi kullananlara göre, yazarın

eseri, psikanaliz tedavisindeki bir hastanın sözleri gibi ele alınabilir ve o zaman yazarın gizli

isteklerini, cinsel eğilimlerini, bilinçaltı dünyasını araştırıp ortaya dökmek için eserini

incelemek gerekir. Psikanalizin bu yolda kullanılması eserden hareket ederek

yazan açıklayan

eleştiri türüne girer, ve eser hakkında bize fazla bir şey söylemez. Fakat psikanalize dayanan

yöntem yalnız yazarm biyografisi için kullanılmaz, aynı zamanda esere ait özellikleri

açıklamaya da yarıyabilir. Nitekim Freud kendisi «Dostoyevski ve Baba Katilliği» 16 adlı

yazısında Dostoyevski'nin hayatı hakkındaki bilgilere ve eserindeki olaylara, kişilere,

ölümünü arzulaması konusuna, belirmemiş homoseksüelliğine ait sonuçlar çıkarır fakat aynı

zamanda Dostoyevski hakkmdaki bütün bu bilgilerin ışığı altında eserini aydınlatıcı fikirler

atar ortaya. ¦

Freud kendisi sanat eserlerine eğilmekle bu yöntemin nasıl uygulanabileceğini gösteren ilk

örnekleri vermiştir. Düşlerin Yorumu kitabında, sonradan çok işlenen Oedipus kompleksi

temasının bir örneğini Sophokles'in Kıral Oidipus oyununda bulmuştu. Freud'a göre çocuğun

ilk cinsel istekleri anaya yönelir ve babayı rakip bildiği için onun ölümünü ister. Bu hepimiz

için böyledir, ve oyunun yirminci yüzyıl seyircisini halâ etkiliyebilmesini bu şekilde

açıklayabiliriz. « Oidipus'un kaderi biyj duygulandırıyor, çünkü o bizim kaderimiz de

olabilirdi. Onun üzerindeki lanetin aynısını kâhin doğmadan önce bize de yüklemişti.

Hepimiz -düşlerimizin de bizi ikna ettiği gibi- ilk cinsel itilerimizi annelerimize ve ilk nefret,

şiddet itile-

16 Çeviren Oya Berk, Yeni Dergi, Sayı 67.

rimizi de babalarımıza yöneltmeğe mahkûm edildiğimiz için etkileniyoruz» 17.

Hamlet'in de Oidipus sorunu ile çözümlenebileceğine işaret etmişti Freud. Fakat bu

tragedyaya psikanaliz yöntemini uygulayarak ünlü bir inceleme çıkaran Ernest Jones

olmuştur. Bilindiği gibi Hamlet eleştiricilerini en çok uğraştıran noktalardan biri Hamlet'in

babasının in-intikammı almak için bir türlü harekete geçmeyişi, bunu durmadan

erteleyişidir. Jones işte bu noktayı ve dolayısıyla Hamlet'in kişiliği sorununu yine psikanaliz

yoluyla çözmektedir. Hamlet babasının intikamını bir türlü alamaz, çünkü babasını öldürerek

yerine geçen ve anasıyla evlenen adam, aslında Hamlet'in çocukluğunda duyduğu ve

bastırdığı bir isteği gerçekleştirmiştir. Hamlet kendi babasını ortadan kaldırarak anasıyla

birleşme isteğini bilinç altında duymuş olduğu içindir ki, aynı şeyi gerçekleştiren adam

karşısında kendini suçlamaktan kurtulama-makta ve bir türlü harekete geçememektedir.

Fakat Jones'un bunlardan çıkardığı başka bir sonuç var ki doğrudan doğruya Shakespeare'in

kendisiyle ilgili. Jones'a göre eserde bulduğumuz Oidipus durumu Shakespeare'in kendi

ruhsal durumuna ışık tutmaktadır. Shakespeare'in babasının 1601'de öldüğüne ve Hamlet'in

de hemen bu olayın ardından yazıldığına inandığı için, Jones yazarın babasına karşı

çocukluğunda duyduğu hislerin canlandığı bir sırada Hamlet'i kaleme aldığı

sonucuna varır.

Jones'a göre Hamlet bize Shakespeare'in ruhunu ve zihninin derinliklerinde olup bitenleri

gösterir, felsefesini, görüşlerini dile getirir. Acaba gerçekten öyle mi?

17 Derin Çlzer'in çevirisi. Adı geçen tez, s. 58. İS Hamlet and Oedipus (1955). Bu İnceleme

daha kısa olarak ilk defa lOlCda yayımlanmıştı.

Shakespeare'in diğer eserlerinde başka görüşler diie ge>-tirilmektedir. Eserlerinin içinden bir

tanesini seçerek sadece bundakileri sanatçının gerçek görüşleri saymaya ne hakkımız var?

Jones, Hamlet karakterinin psikanalitik tahliliyle yetinmiyerek, buradan Shakespeare'in

ruhunun derinliklerine atıldığı an, eserde sanatçıyı okuma hevesinin tehlikelerine dolanır.

Belirtmeğe çalıştığımız gibi Freud sanatçıya bir ruh hastası olarak bakmaktadır. Freud'un

kuramının doğruluğunu veya yanlışlığını tayin etmek bize düşmezse de edebiyat eleştirisi

bakımından görülen zayıf noktalarına dikkati çekebiliriz.

Freud'un sanatçıyı ve özellikle yazarları ve şairleri ruh hastası sayması ve hayal kuımayla

sanat arasında bulduğu ilişki tenkide uğramıştır. Triîling'e göre yazarların ve şairlerin

psikanalize elverişli olmalarının sebebi psikolojileri hakkında çok ipucu vermelerinden ve

kendilerini anlatmalarmdandır. Fakat bilim adamları, avukat lar, bankacılar v.b., kendileri

hakkında yazmıyorlar diye onları normal görmemiz gerekmez. Psikanalizin

anlayışı ile onları

ele alsak, onların da ruh yapılarında, yazarlarda olduğu kadar dengesizlikler buluruz.

Sanatçılar ayrı bir sınıf teşkil etmezler. «Bu böyle olunca, yazarın gücünü yine de nevroza

bağlamak istiyorsak bütün entellektüel gücü nevroza bağlamayı göze almalıyız» 19. Yazan

başkalarından ayıran nokta bir çeşit ruh hastası olması değil -çünkü hepimiz biraz öyleyizfakat

bu nevrozu başa-

19 L. Trilling, «Art and Neurosis,» The Liberal Imagination S. 169.

rıh bir şekilde nesnelleştirebilmesîdir. Yazarın ve şairin dehasını ruhî bozukluklarla

açıklayamayız; olsa olsa algılama, sezme, yansıtma, kavrama gücü gibi terimlerle

açıklayabiliriz. Başka bir deyişle, sanatçıyı sanatçı yapan ruhî bozukluğu değil, bir çeşit

yeteneğidir. İsterseniz buna Tanrı vergisi deyin, isterseniz özel bir yetenek 20.

Freud'un kuramında dikkat edilecek ikinci bir nokta eserin değeriyle olan ilişkisidir. Kuram

doğru olsa bile bize sanat eserinin değeri hakkında fikir yürütmek imkânını vermez.

Sosyolojik eleştiride ve anlatımcı kuramda gördüğümüz bir durum burada da vardır; yani

kuram eserin doğuşunu açıklar fakat bu doğuşun açık-lanişı tasvir edici eleştiridir, değerle

ilgisi yoktur. Aynı koşullar ayrı iki yazarı eser vermeğe itebilir ama ortaya çıkan iki eser çok

farklı değerde olabilir. Psikolojik araştırma sayesinde bazı yazarlann

eserlerinde niçin filân

niteliklerin bulunduğunu söyliyebiliriz, fakat söz konusu niteliklerin iyi veya kötü olduğunu

ancak bir edebî değer kuramına dayanarak tayin edebiliriz2l. Yaratma eylemini araştıran

psikolojik eleştiri de değerlendirmede işe yarardı, eğer iyi ve kötü eserle, belirli bir yaratma

kavramı arasında bir ilinti kurulabilseydi. Bugün için bunu yapabilecek durumda, değil

psikoloji.

Sanatçının yaşantısını, nevrozunu psikanaliz yoluyla keşfetmenin eseri değerlendirmekte işe

yaramayacağı doğrudur. Ancak psikanalize dayanan yöntem her zaman sanatçının

psikolojisine yönelmez, bazen de doğrudan doğruya eseri çözümlemeye çalışabilir. Eserdeki

karakterleri bu açıdan inceleyince bunlarm davranışlarını,

20 Bk: Ay. es., s. 177.

21 Bk: D. Daiches, Critical Approaches to Litaratare, s. 341.

kişiliklerini daha iyi kavrıyabiliriz. (Freud ve E. Jones'-un Hamlet karakterini inceleyişleri bu

bakımdan ilginçtir ama bu iki psikanalist Hamlet'in davranışlarını sonunda Shakespeare'in

ruhsal durumuna bağlamakla yine sanatçıya yönelmekten kendilerini alamamışlardır).

Bugün özellikle modern edebiyatı incelerken, psikanalizden bu yolda yararlanmak yerinde

olabilir çünkü modern sanatçılar Freud'dan ve Jung'dan etkilenmiş ve psikanalist öğretiyi

kendi eserlerini yazarken uygulamışlardır. Ne var ki sözünü ettiğimiz eleştiri yöntemi

sanatçıya dönük eleştiri yöntemleri arasına girmez; bakışlarım esere çeviren bir eleştiridir.

Psikanalitik yöntemin başka yollarda kullanıldığını hatırlatmak amacı ile burada kısaca

değinmek istedik.

KISIM III

BÖLÜM 7

DUYGUSAL ETKİ KURAMI

Bu bölümde inceleyeceğimiz kuram, sanatı tanımlamak için, eserle dış dünya veya eserle

sanatçı ilişkisi yerine, eserle okur arasındaki ilişkiye çevirir yüzünü ve sanatın ne olduğu

sorusuna verilecek cevabı, sanat eserinin okur üzerindeki duygusal etkisinde arar. Sanat

eserlerinin etkilerinin çeşitli olduğuna şüphe yok; bir eser, okuru ahlâk yönünden, dinî veya

politik inançlar yönünden etkiliyebilir, düpedüz bilgi de kazandırabilir okura. Fakat duygusal

etki kuramı başka yollardan da sağlanabilecek, bu yan etkilere dayanmaz, sanatın sanat

olarak yaptığı etkiyi sanatın tanımına temel yapar. Sanatı, yaptığı işe göre tanımlamaktır bu.

Bilindiği gibi bir şeyi tanımlarken onun tanımlayıcı niteliklerini belirtiriz. Bu nitelikler

genellikle nesnenin kendine mevcut içsel niteliklerdir. «İnsan akla sahip bir hayvandır» gibi

bir tanımda, insanın tanımlayıcı özelliği akıl sahibi olmasıdır. Yine, «tunç nedir?» sorusuna

«bakırla kalay alaşımı bir metaldir» diye cevap verebiliriz ve böylece tuncun kendinde

mevcut niteliklere işaret ederek tanımımızı yaparız. Fakat bazı nesneleri tanımlarken onları

meydana getiren unsurlar veya yapılarına

ait niteliklerden çok, gördükleri iş yani işlevlerdir tanımlayıcı özellik olarak gösterilen.

Meydan Larousse'u açıp 'balta' maddesine bakarsak 'kesmek, yarmak, yontmak için

kullanılan ağaç saplı demir ağızlı alet' diye tanımlandığım görürüz. Bütün aletler,

kullanıldıkları yere, gördükleri işe yani işlevlerine göre tanımlanırlar diyebiliriz. Duygusal

etki kuramı, sanatı bu yoldan tanımlamıya çalışır. Sanat eserinin de kendine uygun bir

kullanılışı, kendine özgü işlevi varsa tanımı buna dayandırmak mümkündür.

Bugün «edebiyatın (sanatın) işlevi nedir?» sorusv-na ne cevap verilebilir? Edebiyatın

gördüğü işleve bakarsak pek çok şey sayabiliriz: bilgi vermek, ahlâk bakımından eğitmek,

milliyetçilik duyguları uyandırmak, zevk vermek v.b. Edebiyat, saydığımız bütün bu şeyleri

yapabilir ve yapmıştır da, fakat bazı estetikçilere göre bunlardan bir tanesi edebiyatın asıl

kendine özgü işlevidir ve sanatı sanat yapan özelliğin bu işlevde aranması doğrudur. Söz

konusu işleve, zevk verme, estetik duygu veya heyecan uyandırma gibi adlar verilir. Sanat

eserini bi/. okumaktan zevk aldığımız için ©kuruz. Gerçi okuduğumuz eser bizde başka

etkiler meydana getirebilir: belki eğitici rolü olur, belki kötü fikirler aşılar, bazı duygulardan

arındırabilir (katharsis), uyku kaçırabilir v.b. Ne var ki bunlar sanatın sanat olarak yaptığı

etkiler değildir, sanatı zevk için okumanın sonucu olarak meydana gelebilecek yan etkilerdir.

Zevk vermenin, edebiyatın iki işlevinden biri olduğunu çok eskiden Horatius (î. Ö. 65-8) da

söylemişti. Diğer işlevi de eğitmek (öğretmek) di. Bu çift işlev gümi-

1 Bk: Gilbert and Kuhn, A History of Aesthetics, 2 nd ed. (1956), a. 196.

müze kadar tartışma konusu olmakta devam edegelmiş-tir. Horatius bu işlevlerden

birincisini belki daha önemli sayıyordu, fakat Rönesans'da terazinin öbür kefesi (eğitme) ağır

basmağa başladı. Gerçi L. Castelvetro ve Bernardo Tasso zevk vermeği daha önemli görürler

ama bunlar o çağ için istisna sayılacak kişilerdiri. Rönesans düşünürleri, genellikle edebiyatın

ahlâkçı ve bilgisel yönünü överek bu alanda sağladığı faydalan sayıp döküyorlardı. Fakat

onyedinci yüzyılın sonlarında ve onseki-zinci yüzyılda durum biraz değişir ve 'zevk verme'

işlevi önem kazanır. Durumun değişmesinde Descartes, Galileo, Hobbes ve Locke gibi filozof

ve bilginlerin rolü olmuştur belki; çünkü bunların düşünceleri ve yazıları söyle bir inanca yer

hazırladı: hakikati araştırmak ve bildirmek âkla dayanan bilimin işidir .sanatın değil. Bu

durumda, edebiyatın savunucuları, edebiyatın işlevini zevk alanına kaydırmak zorunluğunu

duydular. Onyedinci yüzyılın sonunda, Dryden «Zevk» diyor «edebiyatın tek değilse de

başlıca amacıdır».

Ancak unutmamak lâzımdır ki edebiyatın işlevi üzerinde duran bütün bu çağlar boyunca

(Bölüm I'de gördüğümüz gibi onsekizinci yüzyılın sonlarına kadar) edebiyatın özü 'yansıtma'

idi. Bununla beraber onaltıncı yüzyıldan sonra edebiyatın işlevi edebiyatın tanımının bir

parçası olmağa başlar. Öyle ki edebiyat ile ilgili sorunlar ele alınır ve cevaplar verilirken, okur

üzerindeki etkilerdir göz önünde tutulan. Madem ki amaç eğitmek ve zevk vermektir öyleyse

bunu başarmanın yolları olmak gerekir. Bu yolların bulunup tesbit edilmesi kuralları

meydana getirir. Böylece Rönesans'da ve neo-klasik çağda yansıtma kuramı aslında biraz

kılık değiştirmiş ve okura dönük bir kurama doğru sapmıştı2.

2 Bk: M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp, s. 14.

Bu arada Longinus'un etkisinden de söz etmeliyiz. Birinci yüzyılda yaşamış olan Longinus'un

Peri Hypsous (Yücelik Üzerine) isimli kayıp eseri onaltmcı yüzyılda bulunup basıldığı zaman

edebiyat hakkındaki görüşleri etkilemişti. Diyordu ki Longinus, büyük eser insanda yücelik

duygusu gibi yüksek bir heyecan (ekstasis) uyandıran eserdir. Artık eğitime ve zevk verme

kavramlarına bir üçüncüsü eklenmişti: heyecan.

Sanatın eğitme, zevk verme, heyecan uyandırma gibi işlevlerinden, okurun yaşantısıyla ilgili

olanları esas işlev olarak seçen estetikçilerin elinde, zamanla, duygusal etki

kuramı

gelişmiştir. Onsekizinci yüzyılda, güzelin ne olduğu sorusuna verilen en önemli cevap

psikolojiye dayandığı için, sanatın tanımında da okurun psikolojisine yönelmek yoluna

gidilmiştir. Yansıtma kuramı bilgisel bir kuramdı, duygusal etki kuramı ise anlatımcılık gibi

duygusaldır. Ancak anlatımcılık, sanatı sanatçının duygularıyla açıklamaya çalışırken, beriki,

okurun duyguları ve psikolojisiyle açıklıyor ve diyor ki bir nesnenin sanat eseri olabilmesi için

okurda zevk veya estetik duygu gibi bir yaşantı meydana getirmesi* şarttır.

Hemen söyliyelim ki söz konusu kuram tek bir görüş değildir, birbirinden az çok farklı

görüşlerle karşılaşırız bu konuda. Bunları birbirinden ayıran noktalardan biri sanat eserinin

okurda uyandırdığın duygunun niteliğidir. Bu duyguyu 'zevk' (hoşlanma, haz) diye adlandıranların

iddiasına bakalım ilk önce. x

ZEVK VE SANAT

Hedonist olan bu öğretiye göre bir şeyi sanat eseri yapan, okurda zevk (haz) uyandırabilme

yeteneğidir.

DUYGUSAL ETKİ KURAMI

<• Esasen şiir demlen şey de, insana böyle bir haz, heyecan ve tehassüsü veren amil değil

midir»3. Yaygın bir kanıdır bu ve örneklerine halk arasında da rastlarız. Sanatın tanımını

okurun hoşlanmasına bağhyanlar, herhalde «zevk veren her şey sanat eseridir» demek

istemiyorlar. Hepimiz biliriz ki insanların hoşlandığı şeyler türlü türlüdür. Kimisi seyahat

etmekten zevk alır kimisi balık tutmaktan kimisi kumardan. Bundan ötürü söz konusu ku-.

ram şunu kastetmektedir: hoşlanma duygusu uyandıran her şey sanat değildir, ama her sanat

eseri hoşlanma duygusu uyandırır. Başka şekilde söyliyelim: hoşlanma yeterli şart değil fakat

gerekli şarttır. Tanımın bu şekle sokulması ne kazandırıyor bize? Bütün sanat eserlerinin

zevk verdiğini kabul edelim, iyi ama bize zevk veren di-jğer şeylerden ve yapıtlardan (artifact)

nasıl ayıracağız sanat eserini? Nedir öteki nitelikler ki, zevk veren şeyler sınıfının üyeleri

arasında yalnız sanat eserlerinde bu-Junsun? Tanım bu ölçütü sağlamıyor ve sağlamadığı

sürece de sanat eserini tanımlamıyor demektir. «Hoşlanma uyandıran şeylerden bazılan

güzel, bazıları güzel değilse sadece hoşlanma uyandırmasına dayanarak bir şeyin güzel olup

olmadığını söyliyemeyiz»4.

Acaba bir macera romanı okuyarak eğlenceli vakit geçirmenin verdiği zevk ile Flaubert'i veya

Kafka'yı okuduğumuz zaman ki yaşantımız arasında ne fark var? Bu soruya kesin bir cevap

vermek zor. Eğer estetik yaşantının kendine özgü, diğer tür yaşantılardan tamamiyle ay-

3 Cemil Sena Ongun, Yahya Kemal, Eserleri ve Şahsiyeti, (1945) s. 16-17.

4 H. Osborne, Theory of Beauty (1952), s. 64.

rı olduğuna inanıyorsak, bu iki çeşit eser karşısında duyduklarımızı tamamiyle farklı

sayabiliriz. Birincisi vakit öldürmek için, zihnî hiç bir gayret ve dikkat harcamadan yapılan

bir okumadır. İkinci çeşit eser ise dikkat ister, çaba ister, okuru aktiv duruma sokar. Fakat bu

farka dayanarak eğlendirici eserlerle sanat eserleri arasında tam bir ayrım yapabileceğine

emin değiliz5. Bir çok hallerde ikisi arasında kesin bir ayrım yapılamaz. Bundan ötürü bazı

estetikçiler bu ikisi arasında tür bakımından bir ayrım yapmağa taraftar

görünmemektedirler. Belki de diyebiliriz ki bir polis romanı okuyarak hoş vakit geçinne,

aşağı dereceden, derinliği ve şiddeti olmayan zayıf bir estetik yaşantıdır.

Bununla beraber iki yaşantı arasındaki fark daha çok bir derece farkı da olsa, sanat eseri

karşısındaki duygumuzu 'zevk' kavramı altında toplamanın başka bir sakıncası vardır. Sanat

eserinin verdiği zevki, başka şeylerin verdiği zevkten, nitelik bakımından ayırd etmek

imkânsız, çünkü zevkler ancak derece bakımından ayrılabilirler, nitelik bakımından

ayrılamazlar. Yani ayrı ayrı zevk duygulan yoktur, zevk bir yaşantının niteliğidir. Zevkli olan

yaşantılarımız vardır, ama ayrıca zevk diye bir duygu yoktur. Kışın bir odun sobası karşısında

oturmak.

5 «Estetik dediğimiz bütün ruh halleri hoş. (zevkli) ise de, hoş dediğimiz bütün ruh hallerine

estetik adım veremeyiz... Estetik ile hoşluk alanlarım ayırmak için nelere dayanabileceğimiz

hususunda, bu konu üzerindeki bütün incelemelere ragmen bir anlaşmaya varılamamıştır».

H. R. Marshall «The Aesthetic Experience as Pleasure» Problems ol Aesthetics, ed Krieger

and Vivas (1953), s. 306.

ateşini seyretmek zevkli olabilir; dostlarla oturup sohbet etmek zevkli olabilir; ve bütün bu

hallerde bir yaşantının niteliğidir zevk. Tek başına zevk diye bir duygu duymayız. Bundan

ötürü sanatı zevke bağlamak yanlıştır, çünkü sanat eseri zevk verir ama, buna sadece zevk

dediğimiz sürece, diğer yaşantıların verdiği zevkten ayırd etmiş olmayız.

Bu kuramın yetersiz bir yanı da sanat eserleri karşısındaki çeşitli duygularımızı 'zevk' sözcüğü

ile anlatmağa çalışmasıdır. Sanat eseri vardır okuru sarsar, sanat eseri vardır şaşırtır, sanat

eseri vardır ezer. Kıral Lear, Bernardo Alba'nın Evi, Karama&of Kardeşler, Go-dot'yu

Beklerken gibi eserler karşısındaki duygusal tepkimizi «zevk verme» diye tanımlamamız

insanı yadırgatmaz mı? Gerçi bu eserlerden zevk aldığımız doğrudur, ama öyle sanıyorum ki

bu zevk, eser karşısındaki yaşantımız içinde, bu yaşantıya ismini verdirecek kadar büyük bir

yer tutmaz. Ayrıca, bu görüş, sanat eseri hakkındaki konuşmamızı çok sınırlar. Bundan

Ötürü, 'zevk' yerine, sanat eseri karşısındaki psikolojik yaşantımıza başka bir ad bulmak

ihtiyacı doğmuştur.

ESTETİK YAŞANTI

Sanat eserinin okur üzerindeki etkisini 'zevk' ile açıklamak yetersizse, ve özellikle sanat

eserinin verdiği tadı başka tür tadlardan ve duygulardan ayırmak imkânını vermiyorsa,

okurun psikolojisinde, daha özel bir şey bulmamız gerekiyor. Öyle bir şey ki ancak sanat

eseriyle

ilgili, onun doğurduğu psikolojik bir hal olsun. Onseki-zinci yüzyıldan, özellikle Kant'dan bu

yana, bu yaşantı estetiğin ana sorunlarından biri olmuş, üzerinde çok şey yazılmış ve nasıl bir

yaşantı olduğu, ne gibi özellikler gösterdiği belirtilmeye çalışılmıştır. Biz burada ayrıntılara

girmeden, estetik tutumun ve yaşantının genellikle kabul edilen özelliklerine ve görüşlerin

ikiye ayrıldığı bir noktaya işaret etmekle yetinebiliriz ancak.

Estetik tutumun dikkati en çok çeken tarafı 'çıkar gözetmemezlik' (disinterestedness), yani

faydacı bir tutumdan tamamen uzak kalması özelliği olmuştur. Bir sanat eserini sırf ondan

aldığımız tad için okumuyorsak, işe başka hesaplar karışıyorsa tutumumuz estetik değildir.

Bir şiirin toplum üzerinde ne gibi etkiler yapacağını düşünen bir sansür üyesinin veya bir

romanı yapacağı satışı düşünerek okuyan bir yayımcının bu eserler karşısındaki tutumları

pratik amaçlara yöneltilmiş tutumlardır. Edebiyat eserlerini bilgi edinmek için okumak da

estetik tutumla bağdaşmaz. Olayları Afrika^da geçen bir romanı, ordaki yerlilerin örfleri,

âdetleri, gelenekleri hakkında bilgi edinmek amacıyla okuyan insanın tutumu bilgiseldir,

estetik sayılmaz. Bazı kimselerse okuduklarıyla kendi kişisel hayatları arasında bağlantılar

kurarlar. Kendileri ve sevgililerim meselâ, romandakilere benzetir ve bu özdeşleştirmeden

estetik olmayan başka zevkler alırlar.

Kısacası, bir eserin doğuş nedenleriyle vereceği sonuçlar ve başka şeylerle olan ilişkisiyle

ilgilenmek, eser den şu ya da bu şekilde varaklanmak, onu kullanmak amacıyla okumak

estetik tutumla çatışan şeylerdir. Es-

tetik tutumda dikkatimiz sadece eserin kendisine dönüktür ve eseri keyif için okuruz6.

Estetik ya§antmın bir başka özelliği de bu ilginin pasiv bir ilgi olmamasıdır. Alelade

durumlarda biz aynı zamanda çeşitli eşyayı algılarız, fakat estetik bakışta dikkatin eser

üzerinde toplanmasından söz edilir. Karanlık bir alanda tek bir noktya ışık tutulması gibi

dikkatimizi okuduğumuz veya seyrettiğimiz eser üzerinde öylesine toplarız ki, algı alanımızı

daraltır ve bilincimizi diğer etkenlere kapatırız. Esere kendimizi öylesine veririz ki, c sürece

etrafımızdaki diğer şeyleri algılamamız durur. Dikkatimizin böylece bir eser üzerinde

toplanması ve bilinç alanının daraltılması yaşantımızın daha canlı ve keskin olmasını sağlar

ki bu da estetik yaşantının, başka yaşantılarla paylaştığı bir özelliktir.

Anlattığımız estetik tutumla okunan bir eserin, iyi bir eserse, bizde uyandıracağı yaşantıya

estetik yaşanh

6 Kant'ın üzerinde durduğu 'çıkar gözetmeme' özelliği daha sonra P. Schiller tarafından

'oyun'da da bulunmuş ve sanatla oyun arasında yakın benzerlikler görülmesine yol açmıştır.

Schillere'e göre oyunda bir takım kurallara uymak zorunluğu vardır, fakat bu, istiyerek sırf

keyif için yapılır. Böylece özgürlükle zorunlugun kaynaştığa bir eylemdir oyun. Bu eylemde

bir çıkar gözetilmez. Schiller sanatı oyuna indirgemiyor fakat ortak yanlarına işaret ediyor.

Schiller'in görüşünü, Darwin'in etkisiyle daha biyolojik bir doğrultuda geliştiren H. Spencer'a

göre bedenî ve zihnî melekelerimiz ya bireyin veya insan türünün devamını sağlamaya yarar.

Yalnız oyun ve sanat bu kuralın dışında kalır. Bu iki eylemin böyle bir yararları yoktur, pratik

alanda hiç bir şey sağlamazlar. Bunlar hayatın lüksüdür adetâ. Sanat, fazla enerjinin tadını

çıkartmaktır.

diyoruz. Bu yaşantının büyüklüğü, şiddeti, dengeliliği gibi diğer özellikleri üzerinde

durmamıza gerek yok. Fakat estetik yaşantı hakkında fikirlerin iki kanada ayrıldığı başka bir

noktaya kısaca dokunacağız. Birinci kanatta Kant gibi, özel bir estetik duygunun varlığını öne

sürenler yer alır. Estetik duygu diye özel bir duygu vardır bunlarca. Beri yandan LA. Richards

ve J. Dewey gi-bir bir takım estetikçiler de estetik duygu diye özel bir duygu bilmediklerini ve

bugün psikolojinin böyle özel bir duygunun varlığını kabul etmediğini söyliyerek bunu

reddeder ve estetik yaşantının, diğer yaşantılardan tür bakımından farklı olmadığını söylerler

Riehards'a göre bir resme bakarken, bir şür okurken veya müzik dinlerken yaptığımız şey,

sabah giyinirken, galeriye giderken jfaptığımızdan çok farklı değildir; sadece yaşantının

düzeni başkadır. Çeşitli empülslerin ve heyecanlarımızın belirli bir denge ve ahenk içersinde

vardığı bu düzen diğer yaşantılarda bulunmaz. Aradaki fark tür farkı değil derece ve düzen

farkıdır?.

Estetik yaşantının mahiyetini açıklamağa çalışanlar arasında, görüldüğü gibi tam bif anlaşma

yok. Fakat estetik yaşantının tam bir tanımını yapmak gerekmiyor bizim için. Kesin olan bir

şey varsa, sanat eserleri karşısında estetik adı verilen bir çeşit yaşantının meydana geldiğine

çoğu estetikçilerin inandığıdır. Elbette ki, sanat eserleri karşısında estetik yaşantı

duyduğumuzu söylemek, mutlaka sanatı duygusal etki kuramı ile açıklamak anlamına

gelmez. Diğer bir çok kuramlar da estetik yaşantıyı kabul eder. Ne var ki bu kuramlarda sanat

eserini sanat eseri yapan şey okurun yaşantısı değil başka bir özelliktir.

7 Principles of Literary Criticism, ss. 16-17.

Şimdi bizi ilgilendiren başka sorunlar var. Estetik yaşantıyla sanat eserinin nitelikleri

arasında nasıl bir ilinti mevcuttur? Esetik değer yaşantıyla ilintisiz bir değer midir? Estetik

yaşantının değerli olması ne demektir? Bu bölümde incelediğimiz öznelci (subjektivist)

kuramının bu sorunlara verdiği cevabı iyi anlamak için başka cevaplarla karşılaştırmak doğru

olacaktır.

ÖZNELCİ DEĞER KURAMI Nesnelcilik

Şu soruyla başlıyalım: Bir sanat eserinin estetik değeri ne demektir? «Bu şür güzel» veya «Bu

iyi bir roman» dediğimizde acaba bu niteliklerin gerçekten de eserde var olduğunu mu

söylemek isteriz? Nesnelcilere (objektivistlere) göre durum böyledir. Ayrıntılara girmeden bu

iddianın iki çeşidini ele alalım.

1) Estetik değer eserdeki güzellik niteliğinden doğar. Bu görüşe göre 'güzellik' diye ayrı bir

nitelik vardır; bütün diğer niteliklerden ayrı, daha fazla parçalanamıyan bir nitelik. «Bu şiirde

on mısra var» dediğim zaman nasıl fiirin bir niteliğinden bahsediyorsam «bu şiir güzel»

dediğim zaman da şiirde mevcut bir nitelikten bahsediyorum. Bu demektir ki güzellik nesnel

bir şeydir ve nesnenin kendisinde vardır. Venüs heykeli, dünyada hiç bir insan kalmasa da

yine aynı güzellik niteliğini taşıyacaktır. Taşının sertliği, boyu, şekli gibi heykelin güzelliği de

bizim dışımızda mevcut kendi başına bir niteliktir. Bir noktaya dikKat etmemiz gerek.

Güzellik başka niteliklerin bir araya gelmesiyle doğmaz, daha basit niteliklere indirgenemez.

Bundan ötürü güzelliği tanımlıyamayız, sözcüklerle

anlatamayız. Güzellik sezgiyle kavranabilir ancak. Gerçi bir eser hakkında zıt yargılar

verilebilir ama bunlardan yalnız biri doğrudur, çünkü eser hem güzel hem çirkin olamaz.

Bu görüşün zayıf noktaları meydanda. Bir kere estetik değerin sadece güzellik niteliğine

bağlanmasını nasıl kabul edebüiriz? Sonra güzellik sezgiyle kavranabilen ve tanımlanamıyan

bir nitelik olduğuna göre hangimizin sezgisinin doğru olduğuna nasıl karar vereceğiz? Hiç

kimse yargısını savunamaz, çünkü yargısını destekliyecek sebepler gösteremez. «Şundan

bundan ötürü güzeldir» diyemez, çünkü eser bir şeylerden ötürü güzel değildir; sadece

tanunlanamıyan, daha fazla tahlil edilemiyen güzellik niteliğine sahip olduğu için güzeldir.

Estetik değerin yine nesnel olduğuna inanan başka düşünürler bu güçlüklerden kurtulmak

için başka bir görüş sürmüşlerdir ileri.

2) Estetik değeri, eserdeki bazı nitelikler meydana getirir. Bu kuramın birinciden önemli farkı

estetik değeri tanımlanamıyan bir güzellik niteliğine bağlamak yerine, eserde görebileceğimiz

ve.üzerinde konuşabileceğimiz bir takım niteliklerle açıklamasıdır. Gelgelelim estetik değeri

sağlıyacak bu yeterli ve gerekli nitelikleri nasıl tesbit edeceğiz? Çoğu estetikçiler, ahenk,

bütünlük, karmaşıklık dengelilik, organik birlik gibi yapısal nitelikler üzerinde dururlar;

bazıları bunlara, insan tabiatım açıklamak gibi, gerçeklik hakkında bilgisel diyebileceğimiz

nitelikler eklerler. Fakat şimdiye kadar estetik değeri meydana getiren yeterli ve gerekli

nitelikler üzerinde anlaşmaya varılamamıştır. Bazı nitelikleri seçmemizin sebebi nedir? Niçin

bunlar estetik değeri sağlasın?

Burada başka bir noktaya dokunmamız lâzım. Nesnelciler bu nitelikleri haklı göstermek için

«insanların hoşuna gider de ondan» diyemezler, çünkü o zaman estetik

değeri nesnel olmaktan çıkarmış insan duygularıyla ilintili bir duruma sokmuş olurlar. Oysa

nesnelcilerin üzerinde ısrar ettikleri bir husus estetik değerin nesnel olduğudur.

iki çeşit nesnelciliğin karşılaştığı güçlükleri şöyle özetliyelim. Birincisinde güzelliğin

farkedilmesi sezgiye bağlı. Oysa sezgiler savunulamıyacağı için eserin güzel olup olmadığı

konusunda bir anlaşmaya varılamaz. Eser bana göre güzel size göre güzel değilse, birimizden

birimiz haklıyız ama kimin haklı olduğunu bulamayız. Bu kuramda eleştiricinin eser

hakkında söyliyebileeeği şeyler çok sınırlı, çünkü eser şundan şundan ötürü güzel değildir;

güzelliğin analizi yapılamaz. Güzellik niteliği eserde ya vardır ya yoktur. Bundan başka,

estetik değeri güzellik niteliğine bağlamak bir çok eserler için elverişsizdir. Çünkü güzellik

estetik değerin ancak bir kısmını sağlar. Bazı eserlere estetik değer kazandıran başka

nitelikler de vardır: ezici, şaşırtıcı, derin, düşündürücü, sarsıcı eserler vardır.

Nesnelciliğin ikinci şekli bu güçlüklerden kurtulmak ister, fakat başka güçlüklere dolanır. Bu

sefer estetik değeri sağlıyan nitelikleri tesbit etme güçlüğü var. Sanat eserleri o kadar çeşitli

ki, türlü tragedyalar, komedyalar, şürler, hikâyeler, destanlar, romanlar için geçerli olabilecek

yeterli ve gerekli estetik değer niteliklerini ortaya çıkaramıyoruz. Bundan başka, ileri

sürdüğümün niteliklerin niçin değerli olduğunu da söyliyemiyoruz. Bu durumda belki basjka

bir yola başvurmak ve estetik değerin nesnel değil öznel olduğunu düşünmek gerek. Bu

bölümde incelediğimiz kuramın da yaptığı bu.

Öznelcilik

Genellikle değer kuramında görüşler ikiye ayrılır.

Bazı filozoflara göre insanla ilintisiz, nesnel değer vardır, bazılarınca yoktur. Öznelcilere göre

değerden ancak insanlarla ilintili olarak söz edilebilir. Arzuların, ihtiyaçların, duyguların işe

karışmadığı bir yerde değerden söz etmenin ne anlamı vardır? Hiç bir insanın duyguları,

ihtiyaçları, zevkleri ile ilişkisi olmayan bir nesnenin değerli olması ne demektir?

Estetik değer için de durum aynı. «Hiç kimseye zevk vermeyen bir nesne güzel olamaz» diyor

Santayana8. Demek ki değerden ancak insanla ilintili olarak söz edilebilir ve

güzellik (estetik

değer) de nesnelcilerin sandığı gibi insanla ilintisiz olarak dış dünyada bulunamaz ancak bir

veya bir gurup insanla ilintili olarak düşünülebilir. Bir eserin estetik değeri kendi nesnel

niteliklerine dayanmaz, insanda uyandırdığı duygulara (estetik yaşantıya) dayanır. «Bu eser

güzel (estetik değeri var)» gibi bir yargının anlamı genellikle yanlış anlaşılmaktadır. Sanılır ki

güzellik (estetik değer) eserde mevcut bir niteliktir, oysa eserde böyle bir nitelik yoktur.

Bundan ötürü San-tayana, güzelliği «nesneye yansıtılmış zevk (pleasure objectified)» diye

tanımlar. LA. Richards da gayetle kesh> dir bu konuda. Eserde güzellik (estetik değer) diye

bir nitelik yoktur ama biz konuşurken bu lengüistik hataya düşeriz. «Filân resim için güzeldir

deriz, aslında resmin bizde şu veya bu şekilde değerli olan bir yaşantı meydana getirdiğim

söylememiz gerekir»9. Yani duygumuzun niteliğini eserde mevcut bir nitelik sayarız. Şöyle

bir benzetmeyle de açıkhyabiliriz durumu, öldürücü nesnelerde «öldürücülük» diye bir

nitelik ararsak bir şey bulabilir miyiz? Tüfek, bıçak, zehirli gaz gibi silahları alalım; bun-

8 The Sense of Beauty, s. 49.

9 Principles of literary Criticism, s. 20.

larm hepsi aynı sonucu yaratır, insanı öldürür ve bundan ötürü bunlara öldürücü silahlar

deriz. Ama aralarında ortak olan öldürücülük niteliğini bu silahların kendilerinde bulabilir

miyiz? Biri barutun yanmasıyla yuvarlak bir kurşun fırlatır, diğeri keskin bir madendir, öteki

bir gazdır. Aralarında ortak olan tek şey bizim üzerimizdeki etkileri, yani meydana

getirdikleri sonuçtur. Bunun gibi 'güzel' de bazı nesnelerin bizde meydana getirdikleri bir

yaşantıda bulduğumuz niteliktir. Güzelliğin eserde bulunduğu sanısma kapılmak, Richards'a

göre dilin bizi sürüklediği bir hatadır, ve ilkel bir tutumdurio. Bunun gibi sanat alanında

kullandığımız terimler de, dikkat etmezsek aldatabilir bizi. Yapı, düzen, denge, birlik gibi

terimleri biz eserde mevcut nitelikleri ifade ediyormuş gibi kullanırız. Gerçekte, zihnin

dışında sadece kâğıt üzerine basılmış harfler veya tuval ve boyalar vardır.

O halde, Richards'ın fikrince güzellik, estetik değer, hoşa giden nitelikler hep psikolojik

şeylerdir, dış dünyada yokturlar; ama biz konuşurken sanki dış dünyada, varmışlar gibi

ifadeler kullanırız. Dış dünyada var olan, bu psikolojik olayı meydana getiren nesnelerdir ve

bunlar sadece uyarıcı (stimuli) rolü oynarlar.

Öznelcilerin kuramını başka bir yönden daha açıkl]-yabiliriz. Diyelim A ile B yedikleri yemek

konusunda tartışıyorlar. A, «bu koyun etidir» B, «sığır etidir» diyor. A ile B'den ya birisi

haklıdır, ya ikisi de haksızdır, fakat îkis' birden haklı olamaz, çünkü et aynı zamanda hem

koyun hem sığır eti olamaz. Fakat A, «bu et lezzetli», B de «bu et lezzetsiz» dese her ikisi de

haklı olabilir, çünkü «lezzetli» niteliği ilintili bir niteliktir. Ancak bir insana göre var olabilir.

Et A'ya göre lezzetli B'ye göre lez-

10 Ay. es., ss. 20-21.

zetsizdir. Bu durumda görülüyor ki «bu et sığırdır» önermesiyle «bu et lezzetsizdir»

önermesi gramer yapısı bakımından aynı olmakla beraber lojik bakımdan farklıdırlar. Birinci

örnekte etin niteliği ete aitdir, mevcudiyeti insanla etin ilintisine bağlı değildir. Fakat ikine

örnek-deki «lezzetli» niteliği, sanki etde mevcutmuş gibi söyleniyorsa da aslında yiyenin

duygusundaki bir neteliktir, yani ilintilidir. Bundan ötürü et aynı zamanda hem lezzetli hem

lezzetsiz olabilir. Bu çeşit bir önermenin anlamlı olabilmesi için «Kime göre?» sorusunun

cevabını da içine alması gerekir. Aksi halde, önerme, tamamlanmamış bir önermedir.

Öznelciler iddia etmektedirler ki güzellik de insanla ilintili bir niteliktir. Nesnelcilerin sandığı

gibi insandan ilintisiz, kendi başına eserde mevcut güzellik (estetik değer) yoktur, ve bunun

içindir ki estetik yargılarımızda uyuşamayız. A için güzel olan bir eser B için güzel olmıyabilir.

Nesnelcilere göre eseri iyî. olduğu için beğeniriz, öznelcifere göre beğendiğimiz için

iyi buluruz.

Bu noktaya gelince öznelciliği ikiye ayırmak gerekir: kişisel öznelcilik ve kişisel olmayan

öznelcilik.

Kişisel Oznecilik

Öznelcilikte değer insanla ilintilidir ve estetik de^er okurda uyanan bir duygudur ki buna

estetik hoşlanma, estetik duygu veya estetik yaşantı gibi adlar veririz. K\-şisel öznelciliğe göre

kişinin hoşuna giden eser güzeîd'r, «X güzeldir» demek «X estetik bakımdan hoşuma

Ediyor» demektir. Kimsenin yargısı bir başkasınınkini bağ-lıyamaz. Herkes Shakespeare'in

Kural Lear'ini

de A beğenmese onun gözünde Kıral Lear güzel değildir, A'ya «yanılıyorsun» dahi diyemeyiz

zira estetik değer (güzellik) tamamiyle göreci (relativ) dir. Böylece herkes .kendi yargısında

haklıdır.

Oysa sanat alanında bu görüşü kolay kolay beninı-siyemeyiz. Esat Mahmut Karakurt'u

Tolstoy'dan üstün gören bir adamla tartışmasak bile yanıldığına eminizdir. Hem öznelciler

haklıysa, güzellik, hoşlanmayla aynı şey olduğuna göre «X eseri güzel ama bana zevk

vermiyor» veya «Medea güzel bir eser ama ben o çeşit tragedyadan hoşlanmam» gibi sözlerin

birer çelişki olmaları gerekirdi. Oysa sanat üzerinde konuşurken bunlara benzer sözler

söyleriz ve bunlarda bir çelişki de yoktur.

Eğer öznelciler haklıysa sanat eserleri üzerindeki bütün tartışmalar saçmadır. Saçmadır

çünkü ortada halledilecek bir anlaşmazlık yoktur. X romanına 'iyi' diyen de haklıdır 'kötü'

diyen de. Her biri romanı okuduğu zamanki duygularını bildirmekten başka bir iş

yapmadığına göre her ikisinin de yargısı doğrudur. Ne var ki gerçekte bu durumu

kabullenmeyiz ve kendi yargımızın doğru, diğerininkiniri yanlış olduğunu düşünerek

tartışmalara girişir, yazılar, kitaplar yazarız.

Hem, «estetik değeri var» sözü, «bana estetik zevk veriyor» ile eşit anlamlıysa aynı şiirin bir

gün güzel ertesi gün kötü obuası gerekebilir, zira dün okuduğumda estetik zevk aldığım bir

şiir ertesi gün bana aynı zevki vermiyebilir. Bütün bu ve buna benzer başka sakıncalardan

kurtulmak için öznelciliği, kişisel olmaktan çıkarmayı deneyebiliriz.

Kişisel Olmayan öznecilik

«X güzeldir» demek «insanların çoğunluğu bu eserden hoşlamyor (estetik zevk alıyor)

demektir gibi bir tanım belki bu işi görür. Hiç değilse bir önceki tanımın güreciliğinden

(relativism) kurtulmuş oluruz. Çünkü bu tanımı kabul edince güzel şu veya bu kişiye gör©

değişe-miyeceği gibi guruplara veya sınıflara göre de değişemez. «Bu eser çoğunluğa göre

güzeldir ama eleştiricilere göre değildir» diyemeyiz; eserin güzelliğini tayin için tek bir yol

vardır, o da çoğunluğun karandır. Unutmamalıyız ki burada göreci bir tanımdan kurtulmakla

birlikte yine öznelci bir tanıma bağlı kalıyoruz, çünkü eserin güzelliği kendisindeki bir

niteliğe değil de yine insanlarda uyandırdığı duyguya dayanıyor.

Güzelin tanımı için çoğunluğun beğenisine başvurmak bizi rahat bir çözüme ulaştırmaz.

Çoğunluk Tarzan romanını Flaubert'in Madam Bovary'sinden üstün tutarsa, veya adi bir aşk

romanını beğenirse ne olacak? Bunların gerçekten değerli sanat Eserleri olduğunu kabul

edecek miyiz? Aslında pekâlâ biliriz ki çoğunluğun hoşlandığı eserleri güzel saymak

zorunluğunu duymayız. Çoğunluğun aldandığını, sanat alanında eğitilmemiş olduklarını

düşünürüz.

Bundan ötürüdür ki öznelci kuram sakıncaları gidermek için tanımda şöyle bir değişiklik

yapar: «X güzeldir» demek «Estetik zevki olan kimselerin çoğunluğu X'den hoşlanıyorlar»

demektir. Bu tanım gelişigüzel bir çoğunluk yerine seçme bir çoğunluk getiriyor; sanattan

anlayan, zevk sahibi kişilerin çoğunluğu. Gelgelelim hemen hemen her çağda şöhretli

eleştiricilerin bazı eserleri değerlendirirken yanıldıkları olmuştur. Zevk sahibi kimselerin de

yanılabilecekleri, ve yargıların değişebileceği

gerçeği bir yana, yukardaki tanımın mantık açısından bir sakatlığı da var. Tanımın içindeki

«estetik zevki olan kimseler» i nasıl tanımüyacağız? Kimlerdir bunlar? «JEö-tetik zevk sahibi

demek güzelden anlayan demektir» gibi bir cevap verilir bu soruya. Fakat o zaman bir

çıkmaza gireriz. Çünkü zevk sahibi kimseleri tanıyıp ayırabilmek için neyin güzel olduğunu

bilmemiz lâzım ki bu güzelliği farkedenlere «zevk sahibi» diyebilelim. Oysa neyin güzel

olduğunu biz bilmiyoruz; bunu bize zevk sahibi olanlar gösterecekti. Görülüyor kî güzel'i

tanımlıyabil-mek için 'zevk sahibi'ne başvuruyoruz, fakat zevk sahibini tanımlıyabilmek için

de güzelliğe. Güzellik kavramını işe karıştırmadan zevk sahibini tanımlıyamazsak bu kısır

dönge (fasit daire) den çıkamayız.

Estetik değerin ilintisiz olduğunu söyliyen nesnelci-İler de, sadece okurun duygusunda bulan

ve ilintili olduğunu söyliyen öznelciler de, görüldüğü gibi bazı güçlüklerle karşılaşıyorlar. Bu

ikisini bağdaşürmaya çalışan bir görüşten (nesnel görecilik, objektive relativism) den gelecek

bölümde söz edeceğiz.

Şimdi değer konusunda yapılan bir ayrıma daha dokunalım. Düşünürler değerleri ikiye

ayırırlar: içsel değer (intrinsic value) ve dışsal veya araçsal değer (extrinsic veya instrumental

value). îçssl değer hiç bir verimi, sonucu olmasa da kendi başına bir değerdir. «Güzellik»,

ahlâkî bakımdan «iyi», «mutluluk» birçoklarına göre içsel yani kendi başına değerler

arasındadır. Dışsal veya araçsal değer ise başka bir değere araç olduğu için değerdir.

Buzdolabı iyidir (değeri vardır), çünkü yemeklerin bozulmadan saklanmasını sağlar. Demek

ki sağladığı sonucun değerli olması buzdolabına araçsal bir de-

ger kazandırıyor. Elbette ki bu noktada durmayabiliriz. Yemeklerin saklanması neden iyidir?

Çünkü ekononuk yararlan vardır. Ekonomik yararlar insanların daha iyi yaşamasını sağlar.

İnsanların daha iyi yaşaması mutluluğa yardım eder. Bir araçsal değerden ötekine geçerek

'mutluluğa' kadar geldik ve bazı filozoflara göre bu noktadan öteye gidemeyiz, çünkü

mutluluk başka bir değere araç değildir, kendi başına değerdir, ve bütün araçsal değerler

sonunda mutluluk gibi bir içsel değere gelip dayanırlar.

Bazı nesneler iki değere de sahip olabilir. Buzdolabı bile eğer renkleri, nispetleri ve biçimi

güzelse, ayrıca içsel olan estetik bir değer de kazanabilir. Vaktiyle zamanı gösterdiği için

araçsal değeri olan eski bir saat bugün artık işlemiyorsa sadece estetik değer taşıyabilir.

Bizi ilgilendiren nokta, şimdi, nesnelcilerle öznelcile-rin estetik değer konusundaki

düşünceleri. Nesnelcilere göre estetik değer eserin kendinde var olan içsel bir de^ gerdir.

Herhangi bir insanda estetik yaşantı filân uyandırmamış da olsa eserin güzelliği ona bu içsel

değeri sağlar. Dünyanın bir tarafında şimdiye kadar kimsenin görmediği ve görmiyeceği

muhteşem dağlar, şelaleler varsa bunların estetik değeri vardır demektir. Peki

ama güzel ligin

içsel değer olduğunu nasıl bilebiliriz? Hiç kimsede bir duygu uyandırmamış, kimseye zevk

vermemiş, kimseyi heyecanlandırmamışsa niçin değeri olsun? Başka bir şeye araç olmadığına

göre «şundan dolayı değerlidir» diyemeyiz. Bundan ötürü «güzellik içsel değerdir» önermesi

nesnelcilere göre sezgisel- apaçık bir önermedir; akıl bu önermenin doğru olduğunu

kendiliğinden kavrar. Ancak şunu söyliyelim ki, sezgisel-apaçık önermeler olup olmadığı

konusunda bugün felsefeciler arasında anlaşma yoktur.

Öznelcüer ise psikolojik tanıma dayandıkları için estetik

değerin insan yaşantısıyla ilintisiz olabileceğini reddederler. O halde değer estetik

yaşantıdadır. Şimdi şu soruyu sorabiliriz: estetik yaşantının değeri içsel bir değer midir yoksa

dışsal (araçsal) mıdır? Öznelcilerin çoğu bu soruya «içseldir» cevabını verirler. Bir şiiri, bir

romanı okurken, bir resme bakarken, bir müzik parçası dinlerken duyduğumuz estetik zevk,

kendi başına bir değerdir. Bu işleri bunlardan aldığımız keyif için yaparız başka bir işe

yarasınlar diye yapmayız. Bir gülü sırf kokusunun verdiği zevk için koklamamız gibi.

Fakat estetik yaşantının değerini savunmak isteyen bir düşünür bu kadarla yetinmiyebilir.

Nitekim I.A. Richards gibi bir estetikçiye göre estetik yaşantı keyifli, hoş, zevklidir ama değeri

bununla bitmez. Estetik yaşantının ruhsal hayatımıza yararlı bir etkisi vardır. Bizi insan

olarak daha dengeli, daha sağlıklı daha duyarlı kılar.

Sanat eserinin hangi yönünün önemli sayılacağı, benimsediğimiz estetik değer kuramı tayin

eder az çok. Sanat eserinde güzellikten veya eserin ya,pısal niteliklerinden doğan bir içsel

estetik değer olduğunu söyliyen nesnelcilerle, estetik değerin yaşantımızda olduğunu söyliyen

öznelciler eleştiride eserin estetik değerine eğilirler. Fakat eserin değeri yalnız estetik değer

olmayabilir, ahlâkî, dinî, sosyal, veya politik değerler de taşıyabilir. Bun-lan önemli sayan bir

eleştiricinin önem verdiği noktalar ne eserin güzellik niteliğidir ne de içsel değer olan estetik

yaşantıdır. Daha ziyade eserin değeri araçsal bir değerdir ve bireye,veya topluma estetik dışı

yararları veya zararları bakımından değerli veya değersiz sayılır.

Duygusal Etki kuramının ana ilkelerini şimdi şöyle Özetliyebiliriz. Bir yapıtın (artifact) sanat

eseri olabil-

I

mesi için okura zevk veya estetik yaşantı vermesi şarttır. Estetik yaşantı tür bakıcından diğer

yaşantılardan ayrıdır (veya ct-u-ük yaşantı für bakınr.ndan diğer yaşantılardan farklı

değildir.) Estetik değer eserin kendisinde bulunmaz, uyandırdığı yaşantıda bulunur. Estetik

yaşantıyı uyandıran eserler arasında, bu yaşantıyı uyandıran yeterli ve gerekli ortak nitelikler

yoktur. Estetik yaşantı içsel bir değerdir (veya bu yaşantının, ayrıca, insanlar üzerinde

psikolojik bakımdan yararlı etkileri vardır).

BÖLÜM

OKURA DÖNÜK ELEŞTÎKİ

İncelediğimiz kuram sanatın önemli özelliğini okura verdiği zevkte ve onda uyandırdığı

estetik yaşantıda buluyordu. Sanat başka şeylere yaradığı için değil sanat olduğu için

değerliydi. Bu öznelci kurama uygun eleştirinin de yine öznel olacağı meydandadır.

Onsekizinci yüzyılın neo-klasik estetiği ve akılcılığı kurallara inanmaya elverişliydi.

Ondokuzuncu yüzyılda da dışa dönük eleştiri bilimsel ve yine nesnel olmak iddiasmdaydı.

Okura dönük izlenimci eleştiri ise kuralcılığa, bilimselliğe, ve nesnelciliğe karşı bir tepkidir

diyebiliriz. Zevk kuramı nasıl bir yanı ile sanat için sanat görüşüne yatkın ise, izlenimci

eleştiri de eleştiri için eleştiri olma eğilimindedir.

Ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında beliren bu yöntem yüzyılın sonlarına doğru daha çok

tutunmuş fakat günümüzde bir kenara bırakılmıştır. Modern eleştiride pek yeri olmadığı için

bu yöntem üzerinde biz de uzun boylu duracak değiliz.

İZLENİMCİ ELEŞTİRİ İzlenimci eleştiri ne zaman söz konusu olsa, bu tip

DUYGUSAL ETKİ KURAMI

eleştiricilerin en ünlülerinden Anatole France'ın şu sözleri anılır :

İyi bir eleştirici, şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatır.

Nesnel sanat

olmadığı gibi nesnel eleştiri de yoktur. Eserine kendisinden başka bir şey koymakla

övünenler çok aldatıcı bir kuruntunun kurbanıdırlar. Gerçek şudur ki insan hiç bir zaman

kendinin dışına çıkamaz. En büyük belâlarımızdan biridir bu. Göğü yeri bir dakika için olsun,

bir sineğin düzeylere ayrılmış gözüyle görebilmek veya doğayı bir orangotanın kaba ve basit

beyniyle algılıyabilmek için neler vermezdik. Fakat bizim için imkân yoktur buna. Tiresias

gibi hem erkek olmak, hem de bir kadın olmuş olmayı hatırlamak bize vergi değil. Sürekli bir

hapishanede gibi kendi benliğimizin içine kapatılmışız... Eleştirici açıkça şöyle demelidir:

Efendiler size Shakespeare, Racine, Pascal veya Goethe ile ilgili olarak kendimden söz

edeceğim.1

İzlenimci eleştiri kurallara inanmadığı, eser hakkında herkesçe geçerli yargılar verilemiyeceği

kanısında olduğu için eserjn nitelikleri, yapısı üzerinde durmaz. Onlarca, eser hakkında

söylenen şeylerin doğru veya yanlış olması söz konusu edilemez. Nasıl edilsin ki güzellik bir

zevk meselesidir ve zevkler değişir. Eleştirici eserden zevk alıp almadığına bakar ve

yapabileceği tek şey de eserin kendisinde uyandırdığı duyguları, yaşantıları anlatmaktır.

Bundan ötürü eleştirici her şeyden önce güzelliğe karşı hassas olmalı, güzelin heyecanına

varabilmelidir. Yoksa bir takım kurallara göre eseri ölçmek, ondan sonra «başarılı»,

«başarısız», veya «faydalı», «zararlı» gibi yargılar savurmak hiç bir işe. yaramaz. Eleştirici

eser hakkında değil kendisi hakkında bir şeyler söylediğine göre yazısının değeri, eser

hakkındaki görüşlerinin

doğruluğundan gelmez, kendi sanat değerinden gelir, «Mr. Ruskin'in Turner

üzerindeki görüşlerinin doğru olup olmadığına kim aldırır. Ne önemi vardır bunun ?»2.

Eleştiricinin yazısı, bir şiir, roman veya oyun dolayısıyla yazılmış ikinci bir sanat eseri olur.

Öyleyse izlenimci eleştirinin eleştiri olarak bir değeri var mıdır? Tahmin edileceği gibi, ne

sosyolojik eleştiri yapanlar, ne Marxistler, ne ahlâkçılar ne de biçimci-ler bunu gerçek eleştiri

sayarlar. Beardsley ve Wimsatt (iki biçimei) «The Affective Fallacy» adlı yazılarında,

.izlenimci eleştirinin eserle, eserin meydana getirdiği etkileri birbirine karıştırmak olduğunu

söylerler. Okurdan da, yazardan da yola çıkmak yanlıştır. Yazardan yola çı-. kan eleştiri

ölçütlerini, eseri doğuran psikolojik nedenlerde arar sonunda biyografiye ve göreciliğe

(relativism) dökülür. Okurdan yola çıkan eleştiri ise eserin kendisiyle (eserin ne olduğuyla),

ne yaptığı sorusunu birbirine karıştırarak ölçütlerini eserin doğurduğu psikolojik etkilerde

arar ve sonunda izlenimciliğe ve göreciiiğe dökülür3. Bundan ötürü izlenimci eleştirinin bir

değeri varsa, bu, bir eleştiri yazısında aradığımız meziyetlere ¦sahip olduğundan değil, başka

alanlarda (otobiyografi ve deneme alanlarında) başarılı oldukları içindir. İzlenimci eleştiriyi,

ya eleştiriciyle eleştiri dışı sebeplerle ilgilendiğimiz için yaşantılarını öğrenmek ister ve

bundan ötürü okuruz, veya yazıları üslûp v.b. özelliklerinden ötürü çekicidir de onun için.

Yani edebiyatın bir türü olan otobiyografi ve denemeyi ne için okursak bunları da o sebeple

okuruz4.

1 la, Vie Idtteraire, I. ss. 5-6.

2 Oscar Wilde, «The Critic As Artist», Essays by O. Wilde, ed. H. P. (Me Nuren), ss. 133-4.

3 The Verbal Icon, s. 21.

4 Bk: H. Osborne, Aesthetics and Criticism, s. 138.

Gerçekten de izlenimci eleştiri yazanların iyileri, aslında yazar olarak denemeleri ile ün

yapmış kişilerdir. Hazlitt, Lamb, A. France gibi eleştiricileri bugün zevkle okuyabiliyorsak

deneme türünde güzel yazılar yazdıkları içindir. Fakat izlenimci eleştirinin espştiri olarak hiç

bir değeri yok mudur? Belki iki bakımdan okura yararlı olabilir. Eğer eleştirici bir eserden

bahsederken heyecanını okura da aşılıyabilirse eleştirici olarak yararlı bir iş görmüş sayılır.

Bundan başka, eleştirici izlenimlerini kaydederken ya tamamiyle kendi duygularını açıklar

veya bunu yaparken eserin havasına, bazi özelliklerine ışık tutabilir, okurun eserde daha önce

farketmediği şeylere dikkatini çekebilir.

Nurullah Ataç izlenimci yazılarıyla da edebiyat alanında etkili olmuş, heyecanını çok kimseye

aşılıyabümiş-tir. Fakat eser hakkında bir şey söylemiyen genel izlenim bildirişleri çoktur.

«Gençler îçin» adlı yazısında Fazıl Hüsnü Dağlarca için «bizi tâ içimizden saran şeyler

söylüyor», «okuyup doyamıyorum», «bizim tâ içimizi aydınlatıyor» demesi bu çeşidin

örnekleridir5. Aym yazıda Bâki'nin •

Baki çemende hayli perişan imiş varak Benzer ki bir şikâyeti var rüzgârdan

beytini alarak şöyle diyor :

Bu bizim içimizde bir şeyler uyandırıyor, bize bir duyguyu, derin bir duyguyu sezdiriyor

derseniz, peki doğru söylüyorsunuz. Yok kalkar da bunda hoş bir buluştan bir çizgiden başka

doğrudan doğruya bir mâna var derseniz, ona da doğru diyemem.

5 Günlerin Getirdiği (1946), ss. 101-102.

Beyit hem bize derin bir duyguyu sezdirecek hem de anlamdan yoksun olacak. Eleştiri olarak

yeterli mi bu yargı? Okura eser hakkında ne söylüyor? Hemen hemen hiç bir şey. Oysa metne

bakar da beyitte neler olup bittiğini araştırırsak, öyle sanıyorum ki, Ataç'm sözünü ettiği

derin duygunun beyitteki imajla yakından ilgili olduğunu farkederiz. Rüzgârın dalından

koparıp savurduğu yaprak yerde 'perişan' yatıyor ve bu durumundan yakınıyor gibi bir hali

var. 'Rüzgâr' aynı zamanda 'kader', anlamına geldiği için diyebiliriz ki yaprağın 'rüzgâr'

karşısındaki yalnız, çaresiz ve şikâyetçi durumu, insanın kader karşısındaki durumunu

sembolize etmekte ve bundan ötürü beyit bir göz manzarası tasvirini aşarak bizde daha derin

duygulan harekete getirmektedir. Beyitteki çaresizlik, isyan, tevekkül ve hüzün duygularını

daha iyi dile getirmek için şair imajda tek bir yaprak kullanıyor. Yaprağın tek ve yalnız

olması, karşı gelinmez bir gücün önünde boyun eğmek zorunluğunu duyuyor-«Benzer ki»

sözcüğü de önemli. Şikâyet, açıkça, haykıra-rak yapılmıyor, kader karşısındaki çaresizliğin

biraz tevekkül ile karşılandığını gösteren sessiz, belli belirsiz bir isyan.

İzlenimci eleştiri metin üzerinde durarak, bu çeşitten bir eleştiriye girişmez, fakat kendinden

söz eden eleştirici bazen eserin bir özelliğine, dolayısıyla dikkati çekebilir. Charles Lamb,

«Restoration» çağı komedyalarından bahsederken şöyle der :

İtiraf ederim ki, kendi hesabıma., egemen olduğu sınırların bir zaman dolaşıp nefes almayı...

ara sıra şöyle filân tahditlerin burnunu sokmadığı bir yi, avcının beni kovalıyamıyacağı gizli yi

severim... Kafesime ve zincirlerime sağlıklı ve canlı bulurum kendimi...

. sıkı bir vicdanın için dışına çıkarak bir rüya süresince dünya hayal etme-kuytulara çekilmedöndüğümde,

daha Başkalarını bilmem

ama, ben Congreve'in —hatta, hatta Whycherley'nin— komedyalarından birini okuduktan

sonra kendimi daha iyi hissederim; daha bir neşeli bulurum hiç değilse.

D. Daiches'in de söylediği gibi Lamb bu parçada otobiyografik bir yöntem kullanırken

«Restoration» komedyasının ahlâk kaygularma sırtını dönmüş (amoral > bir komedya

olduğunu belirtmektedir?.

Okura dönük eleştirinin izlenimci olmayan başka çeşitleri de vardır. Belli bir çağın

okurlarının, seyircilerinin inançlarını, zevklerini incelemek suretiyle o çağın eserlerini

yorumlamak veya hangi sınıfların ne gibi eserler okuduğunu araştırmak da okura dönük

eleştiri yöntemleri sayılabilir ama bunlar bir bakıma tarîhî veya sos3>x)-lojik eleştirinin bir

çeşididirler. Edebiyat okura, sadece zevk vermez, onu ahlâk, düşünce vb. alanlarda da etkiler.

Bu tip etkilere yönelen eleştiri de okura dönük olmakla beraber bunu ayrı bir yöntem olarak

ayırmadık, çünkü çeşitli yöntemlerde (neo-klasik, Marxist, anlatıma) bu yöne yer

verilmektedir. Biz burada daha çok duygusal etki kuramının doğurduğu bir eleştiriden söz

etmek istediğimiz için izlenimci eleştiriyle yetiniyoruz.

KISIM IV

6 «On the Artificial Comedy of the Last Century.»

7 6k: Critical Approaches to Literature, s. 270.

BÖLÜM 9

BİÇİMCİLİK

Bundan önce incelediğimiz kuramlardan ayrı bir tutumu var biçimciliğin. Ötekilerde sanatın

özü, sanatın başka bir şeyle ilişkisinde bulunuyordu: gerçeklikle, yazarla veya okur ile olan

ilişkisinde. Biçimcilikte ise sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, eserin kendi

yapısında, yani eserin kendi unsurları arasında kurv'an bir düzendedir. Eser bir şeyi

yansıtmak,, sanatçının duygularını dile getirmek, okurda duygular uyandırmakla sanat eseri

olmaz; o yaratılmış bir şeydir ve onu sanat eseri yapan şey, kendi yapısında, tamamiyle

kendine özgü bir takım özelliklerdir.

Edebiyatta biçimcilik kuramını incelerken, belki, bunu ilk önce resme uygulayan Clive Bell ve

Roger Fry gibi estetikçilerden başlıyarak kuramın en yalın şeklini görmek, sonra edebiyata

geçmek daha iyi olacaktır. Bu îki elaştirici Cezanne ve çağdaşlarının getirdiği ve o günlerde

pek çok kimse tarafından yadırganan modern resmin hem değerini belirtmeğe çalışmışlardır

hem de dayandığı sanat anlayışının estetiğini kurmağa.

Yansıtma kuramının tam karşı kutbunda yer alır İbiçimci kuram. Birincisi hayatla sanat

arasında sıkı bir T>ağ bulurken, Bell ve Fry gibi biçimciler sanatla hayatı

birbirinden koparmadan sanatı gerçek anlamıyla tada-mıyacağımızı ileri sürerler. Onlarca,

sanatın kendine özgü bir dünyası olduğunu inkâr etmek, onu hayatla ilişkili saymak,

hayattaki diğer yaşantılar ve değerlerle karıştırmak, sanatı soysuzlaştırmaktır. <

Bell ile Fry geçen bölümde incelediğimiz düşünürlerden bazıları gibi işe estetik duygudan

başlıyorlar. Sanat eseri hayattaki diğer duygulara benzemeyen, onlardan tamamiyle ayrı

kendine özgü bir duygu uyandırır: estetik duygu. Ancak o düşünürler eserin kendi yapısında

bu duyguyu meydana getiren bir nitelikten ya söz etmiyor ya da bunu kabul etmiyorlardı.

Eleştiri de bakışlarını esere değil okurun duygularına, psikolojisine çeviriyordu. Bell ve Fry

işe duyguyla başladıktan sonra soruyorlar: insanda böyle bir estetik duygu uyandıran şey

nedir sanat eserlerinde? Verdikleri cevap «significant form» dedikleri, eserin yapısına ait bir

özelliktir ki sanatın özünü teşkil ederi. Bizim dışımızda, eserin kendisinde nesnel olarak

bulunan bir özellik. Ne var ki bu özelliğin ne olduğu iyice tanımlanmıyor; onun yerine,

«estetik duygu uyandıran özellik» vey«, «renk ve çizgilerin estetik duygu uyandıracak tarzda

düzenlenmesi» deniyor ki bu bize söz konusu biçimin nasıl bir biçim olduğunu açıklamıyor.

Demek ki sanat eserlerini diğer yapıtlardan ayıran ve onların sanat eseri sınıfına ayrılmasını

sağlıyan özellik bunlardaki özel bir biçimdir. Böylece Bell ve Fry gibi biçimciler için sanat

eserinin kendinde, bu nesnenin panat eseri olabilmesi için sahip olması gereken nesnel bir

nitelik vardır. Bir nesne karşısında estetik yaşantı duymamız eserde böyle bir niteliğin

(significant form'un)

1 Bk: Clive Bell, Art, s. 23.

bulunduğuna işaret eder. Yalnız şu var ki, bu estetik duygu, başka hiç bir duyguya

benzemediği, sanata özgü olduğu için bunu meydana getiren şeyin hayattaki nesneler

davranışlar, fikirler ve inançlarla ilgisi yoktur. Sanatın dünyası, kendi kendine yeten,

hayattan ayrı bir dünyadır. Öyleyse resmin konusu, ifadeye çalıştığı duygu (aşk, acı, neşe,

dinsel duygular, v.b.), doğanın güzellikleri, bütün bunlar ne olacak? Bell ve Fry gibi biçimciler

için konunun önemi yoktur zira güzel resim demek hayatta güzel saydığımız şeylerin (güzel

bir manzaranın, güzel bir kadının, v.b.) resmi demek değildir^. Bu güzel şeylerin uyandırdığı

duygu, sanattan beklediğimiz duygudan başkadır. Bunun gibi resmin konusu insanda,

hayattaki diğer yaşantılara benzer bir takım yaşantılar uyandırabilir. O zaman bizim tepkimiz

eserin biçimine değil de konusuna bir tepki olur. Oysa konu olsa olsa renk ve çizgi düzeni için

bir araçtır. Bir portreye sadece renklerin ve çizgilerin düzeni açısından bakmak gerekir, aksi

halde portreye bir insan olarak baktığımız, onun güzelliği ya da psikolojisiyle ilgilendiğimiz

an, Bell'e göre, eser karşısındaki yaşantımız katıksız bir sanat yaşantısı olmaktan çıkar ve

hayata ait duygularla, sanata özgü estetik duygu birbirine karışır3. Bundan ötürü Bell ve Fry

isterler ki eserin konusuna bir plastik biçim sorunu olarak yönelelim. Kısacası hayatla sanatı

birbirinden tama-

2 Unutmıyalım ki resimde konunun önemi ondokuzuncu yüzyıldan itibaren gittikçe düşmeğe

başlar. Objede renk, ışık gölge oyunlarını yakalamak isteyen izlenimciler için objenin kendisi

şu ya da bu olmuş ne önemi vardı? Daha sonra Cfeanne'da kitle, hacim değerleri işe katılınca

bütün mesele plastik unsurların düzeni oldu. Neticede konu

büsbütün kalktı ve soyut resme varıldı.

3 Ay. es., s. 28.

miyle ayıralım, çünkü sanatın dünyasında ne hayatın işi vardır ne de onun konularının ve

değerlerinin.

Estetik yaşantıyı ve onu meydana getiren eserlerdeki sanata özgü biçimi hayattaki diğer

duygular ve yapıtlardan büsbütün başka şeyler olarak gören bir kuram elbette ki resim ve

müzik alanında savunabildiği bu sanat görüşünü edebiyata uygulamakta güçlük çekecektir.

Resimden konuyu kaldırabilir, bir halıya veya çiniye bakar gibi bakabiliriz ona. Çünkü

renkler, çizgiler ve tonlar, sözcükler gibi bir şeye işaret etmezler, anlam taşımazlar. Ama

edebiyattan sözcükleri ve dolayısıyle anlamı atamıyacağımıza göre, konu veya içerik

dediğimiz şeyi nasıl yok edebiliriz? Fikirleri, kişileri, duyguları, hatta anlamlı cümleleri

edebiyattan kaldırabilir miyiz? Kaldırırsak geriye ne kalır? Olsa olsa, biraz aşağıda

göreceğimiz gibi, anlamsız hecelere başvurarak ahenkli bir iki mısra düzebilmek imkânı.

Bunlar ise edebiyat yerine geçmez. Nitekim Clive Bell de salt sanat saymaz edebiyatı; ama

insanlar için önemli olduğunu ve biçimciliğin bu sanatın değerini

açıklıyamıyacağmı söyler.

Daha sonraları biçimcilik kuramını geliştirenler, Bell ve Fry'm zayıf yönlerinden kurtulmak

için hem biçim kavramının anlamım edebiyat? uygulanabilecek: şekilde değiştirmişler hem

de sanata özgü biçimi, «significant form» gibi bulanık bir kavram yerine «organik birlik»

gibi, tammlıyabileceklerine inandıkları, bir kavramla açıklamaya çalışmışlardır. Şimdi

edebiyatı da içine alan biçimcilik kuramının vardığı son şekle gelmeden ön ce, edebiyatta bu

anlayışı hazırlayan aşamaları, kısaca gözden geçirmemiz gerek.

BİÇİMCİLİK

BİÇİM - İÇERİK SORUNU

Biçimcilik ister istemez biçim-içerik ilişkisi sorununa dolanmış ve bu ilişkinin aldığı şekillere

göre bazı aşamalardan geçmiştir. Bu aşamalarda karşımıza çıkan görüşler her ne kadar

bugünkü anlamıy)a bir biçimcilik kuramı sayılmazlarsa da bunu hazırlayıcı rolleri olmuştur.

Biçim-içerik sorunu bir yönü ile Horatius'un ortaya koyduğu fayda ve zevk işlevine bağlıdır.

Horatius edebiyatın hem faydalı olması hem de zevk vermesi gerektiğini söylemişti. îşte bu

fayda ve zevk kavramlarmdajı birine veya diğerine önem vermekle biçimciliğe yaklaşmış veya

uzaklaşmış oluruz. Geçen bölümde söylediğimiz gibi Rönesans'da edebiyatın faydalı ve eğitici

yanı ağır basıyordu. Aksi düşünceye, yani sanatın her şeyden önce zevk vermesi gerektiği

fikrine L. Castelvetro ve Bernardo Tasso gibi bir iki kişi de rastlanır ancak. Bu görüşün doğru

dürüst yeniden canlanması ondokuzuncu yüzyıldaki 'sanat için sanat' öğretisindedir. Bilindiği

gibi bu öğretide eserin sanat dışı amaçlara hizmet etmesi beklenemez ve bundan ötürü sosyal,

politik, ahlakî yönler önem taşımaz. Eserin biçim yönü sanatı ilgilendiren tek yönü olmağa

yüz tutar.

E.A. Poe şiiri öylesine arınmış bir hale sokmak istiyordu ki okur üzerindeki etkisi saf bir

güzellik duygusu olsun. Poe'dan da esinlenen Fransız sembolistlerinde biçim ile içerik

arasındaki mesafe daha da genişler; şiir katıksız biçim olan müziğe yaklaştırılmak istenir.

Mal-larme sözcükleri bina yapar gibi kullanırken, şiirin her parçası diğer parçaları ile

öylesine bağlansın İstiyordu ki sözcüklerle kurulan bu düzende biçim-içerik ikiliği şilinsin,

şiirin anlamı ile yapısı kaynaşmış olsun. P. Va-

lery'de de aynı kaygular vardır; ister ki sözcüklerden kurulan düzende ses ve anlam ayrılmaz

hale gelsin, düz yazıya çevrilemesin. Çevrilemesin diyor Valery, çünkü anlam, ses ve imajlar

öylesine yoğrularak biçimleşecek-ler ki, bunların içinden anlam tek başına sıyrılıp çıkarılamıyacak.

Bununla beraber Valery'deki biçimcilik de, sözcükler düzeni anlamına geliri

Sözcükleri, müzikteki notalar ve aynı zamanda değerli, güzel taşlar gibi kullanan bu akım

şiirden anlamı kaybetmek istiyordu. Belki tüm anlamı değil ama en aşağısından kavramsal ve

lojik anlamı. Daha sonraları tüm anlamı kaldırmak için anlamsız hecelerle yazarak, şüri,

müzikte olduğu gibi sadece seslerin düzenlenmesine indirgemek isteyenler de olmuştur.

Anlamsız hecelere dayanan bu tarz bir biçimcilik edebiyatta yalmz şiir için söz konusu edilse

bile, yine de çok yavan ve! cılız bir sonuç verdiğinden çabuk terkedilmiştir. Bu, seslerle

kurulacak ahenk biraz hoşa gidebilse de gerçek bir estetik yaşantı uyandıramaz. Hele müzikle

boy ölçüşemez hiç

Görülüyor ki Horatius'un ortaya sürdüğü iki işlev artık birbirine zıt iki uca ayrılmış ve biri

tamamen silinmek istenmiştir. Horatius'un geniş anlamıyla 'zevk' dediği şey, sembolistlerin

elinde daralmış, incelmiş, arınmış ve katıksız bir estetik duyguya dönüşmüştür; faydalı

(eğitici) dediği unsurun yerini ise bütün anlam almıştır. Eğitici olmasa, bir 'ders' niteliği

taşımasa da, anlam şürin büyüsünü bozacak yabancı bir unsur sayılmağa başlanmıştır.

Böylece şiirin iki işlevi değil, estetik duygu vermek gibi tek işlevi vardır, ve bu işlevin yerine

gelmesi için şiirden yalnız 'ders'i değil bütün konuyu hatta anlamı kaldırmak gerekir.

4 Rk: R. Wellek, Concepts of Criticism ss, 57-58.

Daha çok şiir türü için söz konusu olan biçimciliğin bu aşaması bugünkü biçimcilik yanında

çok ileri götürülmüş, iyice sivrilmiş, anlamdan arınmış bir arı şür anlayışına varmıştır. Oysa

şimdi belirtmeğe çalışacağımız gibi bugünkü biçimcilik hem yalnız şiir için düşünülmemiş,

hem de anlam sorununa başka bir yoldan cevap aramıştır.

Bugün biçim değerleri söz konusu edilince başlıca iki çeşit değer gelir

akîâlZBimlaxdaA_birincisi duyumsal (s^nsuous)_jieğerlerdir, ikincisi yapısal değerler.

Edebiyatta ve özellikle şiirde~sozcüklerin salt ses~ölarak ahenkleri, güzellikleri vardır fakat

bunlar tek başlarına büyük bir rol oynamazlar. Hatta belli bir dilde yazılmış bir şürin tadına

tam varabilmek için o dili incelikleriyle bilmek gerekr. Anlam ster stemez işe karıştığına göre

biçimciliğin anlamla hesaplaşması, onun eserdeki yerini tanıması zorunlu olur.

Biçimciliğin üzerinde durduğu ikiiici çeşit değer eserin yapısından doğan değerdir dedik.

Biçim veya yapı adını verdiğimiz kavramdan ne anlıyoruz? Nedir estetik biçimin özellikleri?

Şimdiye kadar, sanat eserinin özünü anyanlar, «önemli olan söylenen değil nasıl

söylendiğidir» kuralına gelip dayanmışımı-- Fakat 'nasıl söylendiği' bir üslûp sorunu olarak

kaldıkça ve anlamın rolünü açıklamadıkça biçim-içerik ikilisinden kurtulamaz «Söylenen

şey» (içerik) söyleyişten ayrı olarak vardır: 'söyleyiş' (biçim) buna adeta sonradan eklenmiş,

daha doğrusu giydirilmiş bir değerdir.

Bazı estetikçileri ve eleştiricileri «-önemli olan söylenen değil nasıl söylendiğidir» görüşüne

iten, belki de, konunun kendi başına esere değer sağhyamadığma sık sık rastlamaları

olmuştur. Büyük tragedya konularını ele alıp kötü eser çıkaran; derin konulara sarılıp sıkıcı,

tatsız, cansız romanlar veren yazarlar az mıdır? Aynı fikir veya duyguyu anlatan iki şairden

birinin güzel, diğerinin sevimsiz bir şiir meydana getirdiğini çok görmüşüzdür. Buna benzer

gözlemlerdir ki bazı eleştiricileri bir çeşit biçimciliğe iter ve «önemli olan ne söylendiği değü ,

nasıl söylendiğidir» veya «konunun önemi yoktur asıl mesele işleyişidir» gibi yargılara

sürükler. Bir bakıma hak verebiliriz bunlara, çünkü biliriz ki konunun güzelliği, derinliği,

yüceliği, olumluluğu bir şiiri, romanı veya oyunu sanat eseri yapmağa yetmez. Ama bir

yandan bu biçimci görüşte bir sakatlık olduğunu da sezeriz. Örneğin Donkişot'un veya

Hamlet'in değerinin yalnızca üslûptan, işleyişten ileri geldiğini söylemek yadırgatır fciizi-

Sanat eserinde aradığımız fikirler, düşünceler, dünya görüşü hepsi bir yana atılmakta geriye

elimizde sadece üslûp, dil güzelliği, kuruluş gibi şeyler kalmaktadır.

Bugünkü biçimciler bunun çıkar bir yol olmadığım farkettiklerindendir ki sanat sorununu

çözmek için konu ve biçim kavramları üzerine eğilmek ve bu anlaşmazlıkları ortadan

kaldırmak üzere bu kavramları daha açıklığa kavuşturmak istemişlerdir. Bu yolda ilk adımı

atanlardan A. C. Bradley5 önemli bazı ayrımlar ortaya koymuş ve diğer biçimciler genellikle

bu ayrımları kabullenmiş ve geliştirmişlerdir.

Örneklerimizi Türk okurunun bildiği eserlerden vererek Bradley'in görüşünü açıklıyalım. İlk

önce 'konu' kavramını alalım ele. Turan Oflazoğlunun Deli İbrahim adlı oyunu için konu

olarak Türk padişahlarından ibrahim'i seçmiş diyebiliriz. Ya da O. Veli'nin «Kapalıçarşı»

şiirinin başlığına bakınca, daha şiiri okumadan konu hakkm-

5 «Poetry for Poetrj "s Sake,» Oxford Lectures on Poetry, (1909)

da bir fikrimiz olur. Kemal Tahir'in Devlet Ana eserinin başlığından değilse de kitabın arka

kapağındaki yazıdan «Osmanlıların aşiretten devlet haline gelişimini konu olarak» aldığını

öğrenebiliriz. Verdiğimiz örneklerdeki konulardan ikisi tarihten alınmıştır, biri de Kapalıçarşı

diye mevcud bir yerdir. Tabiî konu tamamiyle uyduruk da olabilir. Bazen sorulduğunda konu

olarak eserin ana fikrini (temasını) söyleriz. Cahit Sıtkı'nın «Otuz Beş Yaş şiiri» nin konusu,

«yaşlılık ve insanoğlu için ölümün kaçınılmaz olduğudur» denebilir, işte sözü geçen bu

«konu» eserin dışında bir şeydir. Sultan ibrahim olsun Osmanlı Devleti'-nin kuruluşu olsun,

Kapalıçarşı ya da yaşlılık ve ölüm sorunu olsun, köylü sorunu olsun hep eserlerin dışında

şeylerdir. Onun içindir ki bu anlamdaki bir konuyu bir çok sanatçılar işleyebilir. Sultan

ibrahim'i onyedinci yüzyılda, ingiltere'de iki oyun yazarı konu olarak seçmişler-di.6 'Leylâ ve

Mecnun' konusu üzerinde bir tek şair mi yazmıştır? Ölüm üzerine yüzlerce şiir vardır. Bu

anlamdaki konu, eser yazılmadan önce var olduğuna göre eserin değeri ile bir ilişkisi yoktur.

Eser kendinde var olan bir şeyle değerlendirilebilir, ve bundan ötürü henüz esere girmemiş

işlenmemiş haliyle ham konu değerlendirilmede işe karıştırılamaz. Ama bazıları bu yanılgıya

düşer ve beğendikleri, onayladıkları bir konu gördüler mi, eseri güzel ve değerli bulurlar.

Bunlar eserin dışındaki konuya oturtulmuş değerlendirmelerdir, ve bir portreyi sevgilisine

benzediği için güzel bulmak gibi bir şeydir. Bu bakımdan kurtuluşu biçimde ariyan

biçimcilerin hakkı vardır.

Ama bu anlamdaki konunun yanısıra bir de eserin içindeki konu vardır ki buna 'içerik'

diyelim, içerik, ham

6 William Whitacker, The Conspiracy, or the Change of Government (1600), Mary Pix,

Ibrahim the Thirteenth Emperor of the Turks (1696).

konunun eserin içinde aldığı haldir, yani sanatçının elinde işlenmiş hali. Bu anlamda Leylâ ve

Mecnun konusunu işleyen Ali Şir Nevai, Hamdullah Hamdi ve Fuzulî'nin konusu aynı fakat

içerikleri başkadır. Eserde yer alan Leylâ, Mecnun ve aiğer kişilerin düşünceleri, duyguları,

psikolojileri, olayları, v.b. içeriği meydana getirir.

Konu eserin dışında, içerik ise eserde olduğuna göre, içeriğin karşıtı olan biçim nedir?

Biçimin bir anlamı kalıptır. Bu anlamda biçim, gazel, kaside, mesnevi gibi

hazır kalıplar

anlamına gelir. Ama bu anlamdaki biçim içeriğin karşıtı değildir, çünkü bu da eserin

dışındadır; eserden önce vardır. Biçimi aynı olan yüzlerce eser sayabiliriz. İçerik nasıl her

eser için ayrı ise, bunun karşıtı biçimin de her eser için ayrı, kendine özgü olması gerek.

Şimdi biçimcilerle, onların karşısına çıkan konucula-rm çatışmasının sebeplerini daha iyi

kavrıyoruz. «Sanırım uğraşmakta olduğumuz anlaşmazlığın büyük bir bölümünün içerikbiçim

ve konu-şiir arasındaki ayrımların karıştırılmasından ortaya çıktığı belli olmuştur. Aşın

bi-çimci bütün ağırlığın biçim üstüne bindirmekte; çünkü biçimin karşıtının konu olduğum*

sanıyor. Genel okur kızgınlıkla aynı hatayı işleyip içeriğin hakkı olan övgüleri konuya

sunmaktadır»7.

Modern biçimcilik, konu ile içerik arasındaki ayrımı yaptıktan sonra biçim-içerik ikiliğinin

mevcud olamıyaca-ğım iddia ederek içeriğin estetik bakımından önemsiz sa-yılamıyacağını

ispata çalışacaktır.

Vardığımız sonuç şu, biçim eserde yer alan bütün un-

7 A. C. Bradley, «Poetry for Poetry's Sake. Bradley'in bu yazısı Ergun Melin tarafından

Edebiyat Fakültesi İngiliz Filolojisinde yazdığa Edebiyatın Görevi Sorunu ve A. C. Bradley

adlı teze eklenmek üzere çevrilmiştir. Yukarıdaki parça o çeviriden alınmıştır.

surların birbirine bağlanıp örülerek meydana getirdikleri düzendir. Bu anlamda Leylâ ve

Mecnun'daki kişüerin, olayların, fikirlerin, duygu atmosferinin, benzetmelerin, veznin, ve

bunların hepsinin arasında kurulan bağların meydana getirdiği bütündür biçim. Görülüyor ki

artık içerikle biçim kaynak olmuş gibi birleşiyor. Her eserin biçimi o eserdeki içerik

unsurlarına, fikire v.b. bağlandığı gibi, içerik de ancak o biçimle belirleniyorS. Artık ne eserin

dışındaki 'konu' ne de eserin dışında eserden önce hazır bulunan kalıp veya tür (dram, epik,

ürik) anlamındaki biçimden söz etmiş oluyoruz. İçerik olsun biçim olsun yalnız bir tek eserin

ona özgü içeriği ve biçimidir. Ne içeriği aym olan iki eser vardır ne de biçimi. Zira konunun

sanatçı tarafından işlenerek içerik haline sokulması aynı zamanda biçime yoğrulması

demektir.

Dedik ki biçim eserdeki bütün unsurların ve bunların arasındaki bağların meydana getirdiğ

yapıdır. Bu artık Mallarme ve Valery gibi sembolistlerde rastladığımız, sözcüklerin düzeni

anlamına gelen bir biçimcilik değildir. Anlamla hesaplaşmış, onun biçime zıt olmayan ve

hatta biçimin bir yönünü meydana getiren bir unsur olduğunu anlamıştır.

Sanatta bir yapının estetik bir yapı olması gerekir. Her yapı başarılı değildir. Genellikle bu

yapısal değeri meydana getiren düzene «organik bütünlük» veya «organik birlik» gibi isimler

verilir. Az çok şöyle tanımlarlar böyle bir düzeni : «Eserdeki her unsurun ve ilişkinin eserin

değeri için gerekli olması; gereksiz hiç bir unsurun ve ilişkinin bulunmaması; ve bunlardan

her birinin varlı-

8 M. Weitz, C. Brooks. H. Osborne, ve W. K. Wimsatt gibi estetikçi ve eleştiricilerin kuramları

böyle bir biçimcilik anlayışında birleşirler.

ğının yalnız kendi hesabına rol oynamakla kalmayıp diğerlerini de etkilemesi ile sağlanan

düzene organik birlik denir»9. Canlı bir organizmada parçalar nasıl kendi başlarına bağımsız

olamaz ve birisindeki değişiklik ötekilerini de etkilerse, sanat eserindeki her bir unsurun, her

bir parçanın rolü, diğer unsurlar ve dolayısıyle eserin bütünüyle sıkı sıkıya bağlıdır 10.

EDEBİYAT ESERİNDE ANLAM

Buraya kadar biçimciliğin anlamla nasıl hesaplaştığı-m, anlamı yapının bir parçası yaparak

içerik-biçim ikiliğinden kurtulmağa çalıştığını gördük. Fakat biçimcilerin çilesi bu kadarla

bitmiyor. Biçimi nasıl etkilerse etkilesin eserin bir anlamı olduğuna göre, bir sanat eseri bize

yine de bir şeyler söylüyor demektir. Başka bir yoldan da olsa felsefenin, psikolojinin,

sosyolojinin, dinin söylediği şeyleri şiirde (romanda, oyunda) bulmuyor muyuz? Biçim-

9 Bk: De Wit Parker, The Analysis of Art, s. 34; M. Weitz The Philosophy of Art, s. 52.

10 Amerikan biçimcilerinden R. Wellek ve A. Warren, Po-lonyah Roman Ingarden'in

geliştirdiği bir yapı anlayışını, bazı noktalarda ona katılmamakla beraber,

benimsemektedirler. Bu eleştiricilere göre bir bütün teşkil eden sanat eseri heterojen

tabakalardan meydana g-elir: sesler, cümleler, anlam birlikleri, eserin dünyası yani temalar,

kişiler, olaylar, olaylara bakış açısı gibi. Sanat eserinde bu tabakalar birbiriyle öyle bağlanır

ve kaynaşır ki, sözünü ettiğimiz yekpare bir bütün doğar. Bk: Theory of Literature, ss. 139,

223. Roman Ingarden'in kuramı için bk: tsmail Tunalı, Sanat Ontolojisi.

ciliğe göre organik bütünlük yani eserin yapısı bizde estetik yaşantı meydana getirir ve

sanatta önemli olan budur. Ama bu organik yapı içinde yine de bildiğimiz çeşitten bir anlam

kalıyor. Edebiyat eserini felsefe, sosyoloji ve ahlâk alanlarındaki eserlerden ayıracak, kendine

özgü bir özelliği olduğunu ispat edeceksek bir sanat eserinin öbürlerinden lengüistik

bakımdan da nasıl ayrıldığını a-çıklıyabilmek gerek. Anlamı kabul ettik miydi, eser ister

istemez hayatla, dış dünya ile bağlar kuran, göstersel (referential) anlam taşıyan bir yapıt

olacaktır. Tıpkı bir felsefe, bilim veya ahlâk kitabında olduğu gibi.

O zaman diyeceğiz ki filân hikâye insanların içgüdülerine göre yaşamaları gerektiğini

anlatıyor; filân şiir hayatta en yüksek ülkünün Tanrıya ulaşmak olduğunu söylüyor, v.b. Bu

ise bir edebiyat eserinin yaptığını, özellikle felsefe ve ahlâk alanlarındaki diğer türlerden

yazıların yaptığından ayırmamaktır. Nitekim daha önce de gördük ki bir kurama göre aradaki

fark, edebiyatın bazı fikirleri ve görüşleri süsleyip aynı zamanda eğlendirici, zevk verici bir

şekle sokarak anlatmasındadır. Başka bir kuram, sosyoloji gibi bilimlerin soyut bir şekilde

anlattığım edebiyat somut bir biçimde verir diyordu ve önemi içeriğe veriyordu.

Biçimciler sanatın özünü yapıda aradığına göre ya eserin dile getirdiği anlamı estetik değerin

dışında tutacak ve (biraz sonra göreceğimiz gibi) buna başka bir çeşit değer tanıyacaklardır;

ya bunların estetik bakımdan önemli olmadıklarını ve değerlendrmede hiç hesaba

katılmamaları gerektiğini söyliyecekler; ya da başka bir çıkar yol arıyacaklardır. Özellikle

Amerika'daki bazı biçimciler (C. Brooks ve W. K. Wimsatt gibi) bir edebiyat eserini diğer yazı

türlerinden tamamiyle ayrı, kendine özgü bir dünyası olan bir yapıt gibi görmek

istediklerinden yu-kardaki tutumların hiç birini salt biçimciliğe uygun bul-

mamış, edebiyat eserinin lengüistik bakımından da kendine özgü bir özelliği olduğunu iddia

ederek bu düğümü çözmek zorunluğunu duymuşlardır. Şimdi şu soruları cevaplandırmak

gerekiyor :

1. Sanat eserinin anlamı, lengüistik bakımdan diğer türlerdeki yazıların anlamından nasıl

ayrılır?

2. Bu anlamın bir değer taşıması (içeriğin derin, yüce, önemli olması) sanat eserinin

değerlendirilmesinde nasıl bir rol oynayacaktır?

3. İçeriğin ortaya koyduğu dünya görüşüne, dayandığı inançlara okur katılmıyorsa eserin

tadına varao iir mi? Böyle bir eseri nasıl değerlendirir?

Birinci soruyla başlıyalım. Bir biçimci olmayan I. A. Richards da aynı soruna el atmış ve

edebiyat eserindeki dil ile, topluca bilimsel diyebileceğimiz diğer eserlerin dili arasında kesin

bir ayrım yapmıştır.

Edebiyat eserlerindeki anlam 'göstersel' (referential) değil duygusaldır. Göstersel gibi duran

önermeler aslında sözde-önermelerdir ve okura bir şey bildirme görevleri yoktur; sadece

duygu uyandırmaktır işleri. Oysa bilimsel (geniş anlamda) yazı duygu uyandırmak amacını

taşımaz, bir şey bildiriri 1. Richardson bu ayrımı, edebiyat eserini okurun üzerinde yaptığı

duygusal etkiye bağlıyor ve eserin yapısı üzerinde bir eleştiriye yolu kapıyordu. Richards'dan

birçok bakımlardan etkilenen Amerikan bi-çimcileri, okurun psikolojisinden kurtularak

eserin yapısına yönelmek istedikleri için, edebiyat eseriyle diğer tür yazıları kesinlikle ayıran

özelliği yine dilde aramakla beraber, Richards'ın yürüdüğü yolu terketmek zorunluğunu

duymuşlardır. Onlar da, bilim ve felsefe gibi diğer tür

11 Bk: The Meaning of Meanining, ss. 357-60; Principles of Literary Criticism, bölüm XXXIV.

yazılarda dilin göstersel anlam taşıdığını kabul ederler, fakat edebiyat eserindeki dilin

yalnızca duygusal olduğunu kabul etmezler. Edebiyat eseri de aynı sözcüklerle yazılır ve

sözcüklerin göstersel anlamı vardır. Varsa, bir edebiyat eseri ister istemez ya insanlar

hakkında, ya dış dünya hakkında, ya yazar hakkında bir şeyler söyliyecek, kısacası eserin

çerçevesinin dışındaki dünya ile bağlar kuracaktır. Bu bağların kurulması biçimcilerin

anladığı anlamda bir estetik yaşantıyı bozar. Gene dönüp dolaşıp anlamsız hecelere dönmek

istemiyorsak, bu lengüistik sorunu çözmemiz ve şu soruyu cevaplandırmamız gerek :

Edebiyat eserinde de göstersel anlam bulunduğuna göre, eserin diğer türlerde olduğu gibi dış

dünyaya işaret etmediği nasıl düşünülebilir?

Cleanth Brooks ve Ailen Tate gibi biçimciler bu sorun ürerinde uzun uzun durarak şu yolda

bir cevap aramışlardır. Gerçi eserde tek tek anlamlar gösterseldir fakat eserin tüm anlamı,

bütününün anlamıdır ve bütünden ayrı olarak dile getirilemez. Göstersel olan önermeler

eserin bağlamı içinde göstersel olmaktan çıkar ve yansımalı (reflexive) hale gelirler, çünkü

bağlam bunları büker, değiştirir, nitelendirir (qualify). Şöyle de söyliyebiliriz : sanat eseri öyle

bir yapıdır ki, bunu meydana getiren lengüistik malzemenin kendi iç ilintileri, eserin başka

şekilde dile getirilemiyecek bir anlam kazanmasını sağlar. Eserin içinde atomik mahiyetteki

göstersel anlamlar, eserin bağlamı içinde karşılıklı etkiler ve ilintilerle öylesine yoğrulur ki

artık eserin anlamı atomik anlamların toplamına eşit olmaktan çıkar. Bütünün kendine özgü

anlamı ancak eserin karmaşık yapısı ile dile getirilebilir.

Diğer tür yazılarda göstersel anlamın açık olmasına çalışılır ve dış dünyaya işaret eden

önermeler tek tek anlamı olan şeylerdir. îyi bir edebiyat eserinde ise bu dışa işaret edişe

bağlam engel olur ve okur bağlam içinde tu-

tularak dikkatinin bu, kendi kendine yeterli anlamlar dünyasının dışına kaymasının önüne

geçilir. Edebiyat eseri ile diğer türde yazılar arasındak fark birinin anlamının duygusal

öbürünün göstersel olmasında değil, birinin yansımalı diğerinin göstersel olmasındadır.

Yansıma-lılık, gösterselliği ortadan kaldırır ve edebiyat eserine özgü bağlamsal (contextual)

bir anlam yaratırı2. Gerçi bir edebiyat eserinin anlamını bazen kısaca özetler, «bu roman

çocukların ne kadar zalim olduğunu anlatıyor» gibi bir önermeye indirgeriz, ve bu çeşit

özetlemeler işe yarı-yabilir; ancak bunu yaparken bilmeliyiz ki bu önerme romandan yapılmış

bir soyutlamadır. Eserin ne hakkında olduğuna dair bize genel bir fikir verir. Oysa bir çok

kimseler sanırlar ki bu, eserin öz anlamıdır, ana iskeletidir adetâ, ve üst tarafa buna

giydirilmiş ayrıntılardır. C. Brooks bu görüşün ergeç insanı içerik-biçim ikiliğine iteceğine

inanmaktadır. Ona sorarsanız özetleyici önermeleri eserin anlamı saymak yanlıştır. Nitekim

eserin tam ne dediğini daha iyi açıklamağa çalıştıkça ilk özetimizi daha açmak, uzatmak ve

nitelendirmek gereğini duyarız. Nihayet farkederiz ki eserin anlamın? eksiksiz olarak

belirtmek istiyorsak gittikçe eserin kendisini tekrara yaklaşı-nzi3.

İÇERİĞİN DEĞERİ

Biraz yukarıda biçim değerlerini ikiye ayırmıştık : duyumsal ve yapısal değerler. Gerçi

yapımn malzemesi

12 Bundan ötürü bu biçimcilere 'contextualist' (bağlamacı) denildiğine de rastlarız.

13 Bk: Cleanth Brooks, The Well Wrought Urn, s. 198, ve genellikle bölüm XL.

içine içerik de girmektedir ama bu içerik, yapısal değer .olarak, organik bir bütünü meydana

getiren bir parçadır. Kendi taşıdığı değerin oynadığı rolden henüz bahsetmedik. Konu ile

içeriği ayırırken demiştik ki konu eserin dışında olduğu için hesaba katılması saçmadır. Ne

var ki mesele bununla bitmiyor. Konu ancak içerik haline geldikten sonra bir sanat unsuru

olur ama bu aşamaya gelmeden önce de, hiç değilse ham içerik durumundadır. Bundan ötürü

Bradley, değerlendirmede konu kale alınamaz demenin, konu hiç bir surette önemli

değildir .anlamına gelmediği kanısındadır. Konu önemlidir çünkü 3>azı konular işlenmeğe

daha elverişlidir. Kibrit kutusu hakkında güzel bir şiir yaratabilmek diyelim

istanbul

hakkında güzel bir şiir yaratmaktan daha zordur. Ama işte o kadar. Bu iki konu üzerinde iki

şiir kabul edelim ki şiirsellik bakımından eşit değerde olsunlar o zaman bunların ikisi de aynı

değerde mi sayılacaklar? İçeriğin kendi taşıdığı değer ne olacak? Şimdi konunun değil

içeriğin değeri işe karışıyor. Eğer bir eserde içerik, gerçek hayatta önemli ve değerli

saydığımız şeylerden meydana gelmişse, insanları derinden ilgilendiren bir şey ise, bu özellik

değerlendirmede nasıl bir rol oynayacaktır?

Estetik dışı meziyetleri hesaba katan ahlâkçıları ve Marxistleri bir yana bırakalım. Onlar,

biliyoruz ki, içeriğin sosyal, politik veya ahlâkî bakımdan değerli olmasını, eserin 'iyi'

sayılması için şart koşuyorlar. Bizi bu bölümde ilgilendiren biçimcilerin durumudur. Onlara

göre eserin iyi sanat eseri olması bir yapı (düzen) meselesi sayıldığına göre içeriğin kendi

değerini hiç göz önüne almıya-cak mıyız? Şöyle de sorabiliriz: Acaba bir sanat eserinde

sadece duyumsal ve yapısal değerler mi vardır, yoksa "hayat değerleri' diyebileceğimiz

içerikle ilgili değerler de yer alır mı? Bölümün başında C. Bell ve R. Fry gibi estetikçilerin

hayat değerlerini sanatın dışında saydıkları-

m ve değerlendirmede bunlara hiç itibar etmediklerini gördük. Fakat sözcüklerin anlam

taşıması edebiyatta anlamın ister istemez işe karışmasına sebep olmakta ve çözüm bekleyen

bir sorun yaratmaktadır. Bu sorun karşısında biçimcilerde başlıca iki tutum ayırabiliriz:

1. îyi eserle büyük eseri ayırmak gerekir, içeriği derin, ağır, yüce olan eserlere estetik dışı

ölçütler uygulamak yerinde olacaktırl4. Eseri sanat eseri yapan biçimi (yapısı) dır. Eserin

felsefi derinliği, önemi, hiç bir zaman sanat ölçütü olamaz, çünkü eseri iyi bir sanat eseri

yapamaz. Fakat eserin böyle nitelikleri varsa, bu yönünü büyük eser diye ayrıca belirtmek

doğru olur. T, S. Eliot'un söyleyişiyle, edebiyatın büyüklüğü salt sanat ölçütleriyle ortaya

konamaz; fakat unutmamalıyız ki sanat eseri olup oliiiadığı ancak sanat ölçütleri uygulanarak

kararlaştırılabiliri5. Eserin içeriğinde şayet ayrıca-önemli ve doğru saydığımız fikirler,

tutumlar, gerçek hayatta zengin ve derin bulduğumuz yaşantılar yer alıyorsa eser ek bir değer

kazanır. Böyle bir roman karşısındaki tepkimizin bütünü daha zengin, daha yüklüdür. Ne var

ki burdaki ek değer estetik bi» değer değildir ve sanat alanının dışına çıkarl6.

2. İkinci tutum ise şudur: Estetik ölçütlerden başkasını kullanmak istemeyen Wellek,

Warren, Brooks ve Be-ardaley gibi bieimciîer büyüklümü biçim sorunu içinde çözmeğe

çalışırlar. Onlara göre büyüklük, çeşitli ve zengin malzemenin düzene sokulmasından doğar.

Sanat eseri

14 Bk: L. A. Reid A Study in Aesthetics (1931) ss, 225 v.d.; T.M. Greene, The Arts and the Art

of Criticism, ss. 461-466; H. Osborne, Theory of Beauty, ss. 44-45.

15 Essays Ancient and Modern, (Faber and Faber, 1936) s; 93.

16 Bk: H. Osborne, Theory of Beauty, s. 47.

tabakalardan meydana gelir: Sesler, cümleler, bunların meydana getirdiği anlam birlikleri,

eserin dünyası yani olaylar, kişiler, olaylara bakış açısı gibi. Büyük eser dediğimiz şey aslında,

özellikle fikir, kişiler, sosyal ve psikolojik yaşantılar gibi malzemenin zenginliği, derinliği ve

karmaşıklığıdır. Zıt görüşlerin, farklı kişiliklerin, çeşitli yaşantıların yer aldığı eserlerde şayet

bu karmaşıklık yazar tarafından kavranmış, ve bunlar bir arada yoğrulurken gerekli ve

gereksiz ayıklanmış, ve bir düzene sokul-muşsa, o zaman eserde büyüklük dediğimiz özellik

ortaya çıkar. O halde bu biçimlere göre büyüklük, içeriğin (temanın) kendi başına taşıdığı bir

değerden doğmaz, estetik dışı ölçütlerle ölçülemez. Bu eleştiricilere göre yazarın ifade etmeğe

çalıştığı fikir, edebiyat eserinde fikir olarak kalmaz, adetâ değişime uğrar ve dil olur.

Büyüklük, zengin, derin ve karmaşık bir içeriğin biçimde yansımasıdır. Böyle bir içerik kolay

değil güç bir biçimle dile getirilebilir ve bundan ötürü 'büyüklük' denen özellik «güç

giizellik»den farklı değildiri7. Bir eserin klasik olması, yani çeşitli çağların okuruna hitap

edebilmesi de yine yapısındaki bu zenginlikten ve karmaşıklıktan ötürüdür 18.

Gerçi bu tutum, içeriği, eseri değerlendirirken hesaba katıyor, ama yine de

yalnızca biçim

yönünden yapıyor bunu. Oysa bazen eserdeki felsefî görüşün kendi serinliği ve olgunluğu

karşısında duyduğumuz yaşantı, estetik yaşantıdan pek ayrılmaz. Yeter ki görüş eserin

yapısına yoğrulmuş olsun. Böyle durumlarda, eserin felsefesi karşısındaki yaşantımız nerde

başlıyor, estetik yaşantımız

17 Bk: Wellek and Warren, Theory of Literature, ss. 233-234; Monrae C. Beardsley, Aesthetic,

ss. 427-429.

18 W.K. Wimsatt, The Verbal Icon, s. 83.

nerde bitiyor pek söyliyemeyiz. Bundan ötürü salt biçim ölçütlerinin uygulanması her eser

için uygun bir yol değildir. Ancak felsefî (v.b.) niteliği eseri değerlendirirken hesaba

katacaksak, bunu, eserin diğer unsurlarına gözümüzü kapıyarak yapamayız. Kişilerin çizilişi,

olay örgüsü, too, sentaks gibi çeşitli unsurlarla bir arada ve onlarla ilintisini, kaynaşıp

kaynaşmadığını araştırarak yapabiliriz.

Biraz yukarda üç soruya cevap anyacağımıza söylemiştik. Biçimcilere göre sanat eserinin

anlamı, lengüistik bakımdan, diğer türlerdeki anlamlardan nasıl ayrılır? sorusunun cevabını

verdik. Bu anlamın değer taşıması (içeriğin kendi değeri) halinde bunun nasıl

değerlendirildiğini de gördük. Üçüncü soru («İçeriğin ortaya koyduğu dünya görüşüne,

dayandığı inançlara okur katılmıyorsa eserin tadına varabilir mi? Böyle bir

eseri nasıl

değerlendirir?») «edebiyatta inanç» sorununu ilgilendirdiğinden, bunu gelecek bölüme

bırakıyoruz.

ÎŞLEV

Biçimcileri eserin yapısına yönelten sebeplerden biri de edebiyatın işlevi ve estetik değer

konusundaki görüşleridir. Şimdi bu iki konuyu bir arada ele almak için, biçimleri büyük

ölçüde temsil edebileceğine inandığımız günümüz estetikçilerinden M. C. Beardsley'in

düşüncelerine bakalım.

Biçimciler işlev konusunda duygusal etki kuramı'nı savunanlara yakındırlar fakat estetik

değer konusunda onlardan ayrılırlar. «Edebiyatın işlevi nedir?» sorusuna kesin bir cevap

vermek zor çünkü edebiyat bir çok işler yapıyor. Acaba bunlardan birini «asıl işlev» olarak

ayı-

rabilir miyiz? Beardsley asıl işlevi ayırmak için şu noktadan başlar işe :

«Bu iyi bir x'dir» türünden yargılarda «iyi»nin anlamı nedir? Beardsley'e göre «iyi»nin

burada anlamı olabilmesi için x'in bir işlev sınıfı olması gerekir 19. Şöyle açıklıyalım: «Bu iyi

bir otomobildir» dediğimizde burada «otomobil» belli bir işe yarayan bir araçtır, ve

kendisine benzeyen diğer araçlardan daha iyi yapacağı bir iş vardır. Diyelim ki, insanları

sür'atle ve rahatça bir yerden bir yere taşımak. Atlı araba da insan taşır,

bisiklet de kamyon

da. Ne var ki bu araçlar otomobilin göreceği işi onun kadar iyi göremezler. Atlı araba yavaştır,

bisiklet yorucudur kamyon rahatsızdır v.b. Demek ki otomobil sınıfının üyeleri belli bir işi,

benzeri sınıfların üyelerinin yapabileceğinden daha iyi yaparlar. Böyle belli bir işlevi olan

sınıflara Beardsley «işlev sınıfı» diyor. Şunu da ekliyelim ki işlev, amaca bağlı değildir. Gerçi

otomobil belli bir amaçla, belli bir işlev gözetilerek yapılmıştır ama böyle bir amaçla meydana

getirilmemiş şeyler de bir işlev sınıfı teşkil edebilirler. Katır belli bir işlev gözetilerek

yaratılmamıştır fakat katırın diğer hayvanlardan ve araçlardan daha başarıyla görebilceği bir

iş vardır: yolu olmayan dağlık arazide yük ve insan taşımak. O halde işlev sınıfı demek, belli

bir işi diğer sınıfların üyelerinden daha iyi yapabilenlerin sınıfı demektir. Yani «Bu iyi bir

x'dir» demek «bu bir x'dir ve x'in başarıyla gördüğü bir iş vardır» demektir.

Şimdi gelelim sanata. Acaba «iyi bir estetik nesne» sözü «iyi bir otomobil» sözü gibi ele

alınabilir mi? Alınabilmesi için «estetik nesne»nin işlev sınıfı olduğunu göstermemiz gerek.

Yani öyle bir işi olmalı ki bu işi hiç bir

19 Aesthetic, ss. 524-26.

nesne estetik nesnelerin gördüğü kadar başarıyla göre-mesin. Estetik nesnelerin böyle

özellikle başarılı oldukları bir iş var mıdır? Evet, estetik yaşantı meydana

getirmek. Estetik

yaşantı diye bir şey varsa, sanatın kendine özgü bir işlevi var demektir. Beardsley estetik

yaşantı üzerinde de durarak bunun nasıl bir yaşantı olduğunu inceledikten sonra, sadece

estetik nesnelerin bu yaşantıyı bu derece iyi ve kuvvetle meydana getirdiği sonucuna

varıyor20.

Estetik değer konusuna gelince. Özneciler, biliyoruz ki, güzelliğin ve estetik değerin bizim

dışımızda nesnel dünyada var olduğunu reddediyorlardı. Bize belli bir zevk veren şeylere

güzel deriz ama bunu söylemekle, gerçekte, o nesnenin bir niteliği hakkında değil kendi

duygularımız hakkında bir şey söylemiş oluruz. Güzel dediğimiz eserler o kadar çeşitli ve

birbirinden öylesine farklıdırlar ki, bunlar arasında ortak nitelikler bulunmaz. Biçimciler ise

her şeyden önce sanat eserlerinin yapılan bakımından diğer yapıtlardan aynldıklarım öne

sürdükleri için bu noktada öznelcilerden farklı düşünüyorlar.

Beardsley, estetik değerin bir «anlamda eserde bulunduğunu söylemekle öznelcilerden, ve bu

değerin estetik yaşantıya araç teşkil ettiği için bir değer olduğunu söylemekle nesnelcilerden

ayrılıyor. Geçen bölümde kısaca sözünü ettiğimiz bu nesnel görecilik (objective relativism) C.

I. Lewis, Bernard C. Heyl gibi düşünürlerin de öne sürdüğü bir kuramdır ve nesnelcilikle

öznelciliği bağdaştırmaya çalışır.

Nasıl oluyor da değer hem insan yaşantısıyla ilintili oluyor hem de eserde nesnel olarak

bulunuyor? Beardsley gibi düşünürler şöyle açıklıyorlar bunu. Değer her

20 Ay. es., ss. 527-530

jzaman insan yaşantısıyla ilintilidir; bundan ötürü sanat eserinin estetik değeri olabilmesi

için, insanlarda uyandırdığı yaşantıyla bir bağı olması gerekir. (Bu noktada öz-necilerle

beraberdirler). Fakat estetik değerin kendisi öznel değildir, nesneldir. «x'ın estetik değeri

var» demek «x'de estetik yaşantı uyandırma gücü var» demektir (estetik yaşantının

kendisinin değer olduğunu kabul etmek şartıyla). Eğer estetik yaşantının bir değeri varsa, bu

yaşantıyı meydana getirme gücünde eserin araçsal bir değeri vardır, ve işte bu değere estetik

değer deriz. Estetik değer bir bakıma ilintisiz (non-relational) olarak eserin kendisinde

mevcuttur ama ancak gerçekleşebilecek bir güç olarak. Bir eser bir insanda yaşantı

uyandırmadığı sürece de estetik değere sahiptir demek, bir kimse bu eseri okursa onda

estetik yaşantı uyandırır demektir. Nesnel göreciler şuna benzetirler durumu, «x'in estetik

değeri vardır» sözü «ekmek besleyicidir» sözüne benzer. Besleyicilik ekmekte var olmasına

vardır ama bu, ondaki bir güçtür ve ancak bir kimse tarafından yendiği zaman, yani insan

organizmasıyla ilintili duruma geçtiği zaman ondaki bu güç gerçekleşir ve ekmek besler.

Dikkat edilecek nokta, ekmeği kimse yemiyecek olsa da besleyicilik özelliğinin onda

bulunacağıdır. Estetik değer de eserde, besleyiciliğin ekmekte bulunduğu gibi bulunur.

Madem ki eserde estetik yaşantı uyandırma gücü vardır ve bu yaşantı değerlidir, o halde

eserin bu gücü uraçsal bir değerdir. Eğer böyleyse, eleştiride belirtilmesi gereken şey, esere

bu gücü sağlayan niteliklerdir. Be-ardsley'e göre bu yapısal nitelikler bir kaç başlık altında

toplanabilir: birlik (bütünlük), karmaşıklık, keskinlik (şiddet).

Kısaca, sanat eserinin kendine özgü bir işlevi vardır "ki bu da estetik yaşantı uyandırmaktır.

Estetik yaşantının bir değeri vardır ve eserin kendisinde, bu yaşantı216

&DEB1YAT KURAMLARIyi

meydana getiren bazı yapısal nitelikler mevcuttur. Eser bunlar sayesinde estetik yaşantı

uyandırdığı ve bundan Ötürü estetik değer kazandığı için, bir yapıtın sanat eseri olabilmesi

belli bir yapıya sahip olmasına bağ hdır.

Biçimciler arasında edebiyatın işlevinin sadece estetik yaşantı uyandırmakla kalmayıp daha

öteye gittiğini söyliyenler de vardır. Sanatın işlevi estetik zevk vermektir tezi ne de olsa

sanatın hayattaki rolünü küçültecektir. Bundan ötürü sanata başka bir işlev bulmak

gerekecektir ki bu da bilgisel olmak zorundadır. Fakat daha önce belirttiğimiz gibi Brooks

gibi biçimler sanatı, felsefe, sosyoloji, türünden yazılardan tamamiyle ayırmak

istemektedirler. Öyleyse sanat hem kendine özgü bir özelliğe sahip olacak, hem de felsefe v.b.

gibi bilgisel olmak sanata özgü özelliğe dayanacak. Bu iki karşıt ucu birleştirmek güç bir iştir.

A. Tate ve C. Brooks şöyle bir çözüm ileri sürer gibidirler : •

Bilim ve felsefe gerçekliği yansıtırken göstersel (referential) dil kullanırlar. Bunun teke tek

anlamlı, belirsizliğe yer vermeyen, şeffaf bir dil olması, söyleneni açık bir şekilde

anlatabilmesi beklenir. Dilin bu kullanılışı, gerçeklik hakkında bilgi verirken soyutlamaya

iteler bizi; Oysa hiç bir felsefî veya bilimsel sistem, hayatın girift ve karmaşık gerçekliğini

anlatamaz. Gerçeklik çok yönlü, karmaşık ve dinamiktir. îşte sanatın işlevi, bilimin vermesine

imkân olmayan bu gerçekliği yakalamaktır. Bunu da, yukarıda açıkladığımız gibi, dilin

göstersel olmasına meydan vermemekle yapar. Sanat eserinde rastladığımız fikirler ve

önermeler, bilim eserindeki gibi kalmaz, başka önermeler, imgeler, paradokslar v.b. ile nite-

lendirilir, değişikliğe uğratılır. Dilin böyle yansımalı olarak kullanılması ve kazandığı

karmaşık anlam, çok yönlü karmaşık gerçekliği ve bunun yaşantısını ifade edebi-li2i

Dikkat edilirse, sanatın gerçekliği yansıtması veya hakikati açıklaması, romantiklerde ve bazı

anlatımcılarda olduğu gibi ayrı bir melekenin eseri değil. Romantikler, hakikati bilim

adamının akılla, sanatçının ise muhayyile ile kavradığını söyleyerek bilimle sanatın hakikati

bildiriş yollarını ayırmak isterken, bu biçimciler ayrılığın bir dil sorunu olduğunu söylüyorlar.

Sanatın kendine özgü özelliği nasıl bir dil düzeni ise, işlevinin de kendine özgü

olması bu dil

düzeninden doğuyor. Şu sonuca varıyoruz: eser, sanat eseri olarak işlevini yaptığı zamandır

ki ancak, estetik dışı amaçlara hizmet edebilir22.

21 Bk. C. Brooks, The Well Wrought Urn, ss. 212-213.

22 Bk. M. Krieger, The New Apologists for Poetry, ss. 168-169, 188-89.

BÖLÜM 10

ESERE DÖNÜK ELEŞTfRÎ

Şimdiye kadar gözden geçirdiğimiz eleştiri yöntemleri sanat eseri ile onun dışındaki bir şeyler

arasında bulunan ilişkiyi araştırıyordu: eserin yazıldığı çağdaki koşulları, inançları ,toplumun

yapısını, yazarın hayatını, psikolojisini, eserin okura etkisini v.b. Edebiyat eleştirisinde bu

noktaların vurgulanması sanat yönünün ihmal edilmesine yol açabilir. Nitekim yirminci

yüzyılın başında bu tutuma bir tepki doğmuş ve çeşitli ülkelerde bu 'dıştan eleştiri' yöntemi

yerine 'içten eleştiri' ye başvurmak isteyenler çıkmıştır.

İtalya'da B. Croce (kendi kuramı biçinıci olmamakla beraber) edebiyatı diğer tür yazılardan

tamamiyle koparmakla ve tarihî, sosyolojik ve hatta biyografik eleştiriye karşı çıkmakla esere

dönük bir eleştiri getirmiştir diyebiliriz. Nitekim bugünkü biçimciler Croce'den çok

etkilenmişlerdir.

Rusya'da 1916'larda içerikle biçimi tamamiyle birleştiren ve eserde yer alan her unsurun

biçime ait olduğunu

savunan bir biçimcilik akımı başladı. 1930'lara kadar süren bu akımın eleştiri yöntemi de

metne dönüktül.

Rusya'daki biçimcilik Polonya ve Çekoslovakya'da etkilerini gösterdi. Polonyada Roman

Ingarden, Manfred Kridle gibi estetikçi ve eleştiriciler, Çekoslovakyada Prag Lengüistik

Topluluğuna katılanlar biçime yönelen bir edebiyat anlayışını savunuyorlardı.

Alman eleştiricilerden L. Spitzer metin incelemesine stilistik yöntemiyle girişmişti. Bir!

zamanları İstanbul Üniversite'sinde profesörlük etmiş sonra Amerika'ya gitmiş olan Spitzer

«Linguistics and Literary History» adlı yazısmda2, Viyana'da üniversite öğrencisiyken

inceledikleri eserlerin sanat yapısına önem verilmediğini, eser verileriyle başka sorunlara

geçildiğinden şikâyet ediyor: «Bu eserleri sanat eseri yapan şeyin ne olduğunu, bunlarda

neyin ifade edildiğini, niçin Fransa'da belli bir zamanda ifade edildiğini sormak uygun

görülmüyordu»3. Spitzer lengüistik eğitiminin de çok kuru, ve insan denen yaratıkla ilgisini

kesmiş olduğunu gördüğü için edebiyatla lengüistik arasında bir köprü kurmağa karar

vermişti. Edebî bir metni lengüistik açıdan inceliyerek stilistik yöntemiyle metnin lengüistik

özelliklerini ve dolayısıyla yazardaki yaratıcı bir ilkeyi keşfetmeye, onun inançlarını ve dünya

görüşünü ortaya çıkarmağa çalıştı. Fakat diğer biçimciler bu yöntemin sonuçta eserden

uzaklaştığı; sanatçıyı, onun çağını, kültür değişikliklerini açıklamaya

yöneldiğini

söyliyeceklerdiH.

1 Bk: R. Wellek, Concepts of Criticism, ss. 65-67, 275-278.

Özellikle Victor Erlich, Russian Formalism (1955). 2 Linguistics and Literary History Essays

in Stylistic» (Princeton University Press, 1948).

3 Ay. es., s. 3.

4 Bk: David Lodge, Language of Fiction (Kegan Paul, 1966) a. 54.

YENİ ELEŞTİRİ

Biçimci eleştiri yönteminin en çok geliştiği ülkeler İngiltere ve Amerika olmuştur. Bundan

ötürü bugün New Criticism (Yeni Eleştiri) adını alan bu akım üzerinde biraz duracağız. Bu

akım sosyoloji, tarih veya psikoloji gibi bilimlere yaslanarak yapılan eleştirinin sanat yönünü

bir yana bırakarak gayeden uzaklaşmasına bir tepkidir. Okullar ve üniversitelerdeki edebiyat

öğretimi de eserlerin kendilerine özgü yanlarını kavramağa, sanat değerlerini tes-bit etmeğe

ve onlardan bir tad almağa yardımcı olmadığı için, öğrenci şiiri (romanı, oyunu) ya bir

sosyoloji belgesi, ya bir ahlâk dersi ya da bir tarih eseri gibi ele almağa başlar. Yazarların

hayatı, fikirleri, yaşadıkları çağın koşulları böyle bir edebiyat eğitiminde esası teşkil eder.

Oysa eleştiricinin (ve öğrencinin) hareket noktası eserin kendisini incelemektir. Yazarı ve

dolayısıyla hayatını, içinde bulunduğu koşulları bizim için önemli kılan herşey-den önce

eserleridir.

Biçimcilere göre edebiyat eserini sanatın özüne uygun bir yöntemle ele alacaksak 'içten

eleştiri'ye başvurmaktan başka çare yoktur. Bu anlayışı ingiltere'de T. S. Eliot, I. A. Richards

gibi eleştiriciler başlatmışlardır. Eli ot'un ve Richards'ın eleştiri anlayışları Amerika'da A. Tate,

R. P. Warren ve C. Brooks gibi eleştiricilerin elinde «New Criticism» (Yeni Eleştiri) adını

alacak kadar sis-temleşti ve gelişti.

Yeni Eleştiri'nin bizi eserden uzaklaştıran sosyolojik ve tarihî eleştiriye karşı çıktığını ve

herşeyden önce şiiri şiir olarak romanı roman olarak oyunu oyun olarak ele almak gerektiği

iddiasında bulunduğunu söyledik. «Gerçi çağm koşullarını inceleyen tarihî, sosyolojik politik

araştırmalar eserlere ışık tutan bilgiler sağlıyabilir

ama bunlar gerçek eleştirinin yerini alamaz. Bunlar bittikten sonra gerçek eleştiri

başlamalıdır» diyor bu biçim-ciler.

Fakat Yeni Eleştiri'den önce başka bir eleştiri yöntemi de, tarihî ve sosyolojik eleştirinin

sanattan uzaklaştığını düşünerek, sanat eserine yaklaşmak istemişti. Mesele sanat eserini

anlamaktır diyorlardı; eseri anlamak için de sanatçının rie anlatmak istediğini, yazarken

neler duyduğunu, neler düşünüdüğünü bilmemiz gerekir. Ancak o zaman eserin anlamını,

dile getirilmek istenen duyguyu anlıyabiüriz. Eser de buna göre

değerlendirilebilir; yazar

amacını gerçekleştirmişse başarıya ulaşmıştır.

«Sanatçıya Dönük Eleştiri» bölümünde incelediğimiz5 bu eleştiri anlayışına, Yeni Eleştiri

karşıdır. îki sebepten ötürü: bir kere eserin anlamını, yazarın kafasındaki a-maçla birbirine

karıştırdığı için; ikincisi, eserde sanatçının kişiliğinin yansıdığını sanarak eleştiriyi, yazarın

psikolojisini araştırmaya sürüklediği için. ,

Bu sebeplerden ötürü biçimciler yazara dönük eleştirinin karşısmdadırlar. Eserin ne anlamını

ne de başarısını sanatçımn amacı tayin edemiyeceğine göre bakışlarımızı sanatçıya

çevirmenin gereği yoktur. Sanatçının eseri yazarken ki ruh haletini araştırmak, neler

düşündüğünü bulmak, neler okuduğunu keşfetmekle eserin gerçek anlamım ortaya

çıkaracağına inanan eleştiriciler aldanıyorlar. Sanıyorlar ki bir şairin ölüm üzerine vazdırh bir

şiiri iyice açıklamak için hayatında ki olayları araştırmak lâzımdır. Şairin o sıralarda bir

kardeşi ölmüşse bunun üzerinde durur, kardeşine olan sevgisini belirtmek için mektuplarını

v.b. inceler, türlü bilgiler edinir ve bu bilgilerin ışığı altında şiirin anlamım açıklarlar. Bütün

bunlar

5 Bk. yukarıda ss. 109-129.

yazara, kişiliğine, yaşantılarına kısaca biyografiye ve belge araştırmasına sapan eleştiri

yöntemleridir. Oysa eserin anlamı da değeri de eserin kendi içindedir; bunları eser dışı

yerlerde ararsak metinden uzaklaşmış ve metnin yerine yazarın yaşantılarını koymuş oluruz.

Yeni Eleştiri eserin nedenleriyle uğraşmanın karşısında olduğu gibi, eserin okur üzerindeki

etkilerine yönelmenin de karşısmdadır. Bir eserin okur üzerinde bir takım etkileri olur:

duygular uyandırır, sarsar, ilgisini çeker, zevk verir v.b. Fakat eleştirici bunları belirtmekle

eserden söz etmiş olmaz. «Falan romanı çok ilginç buldum» gibi bir söz, bize söyliyen

hakkında bilgi verir; ilgi sinin uyandığını anlarız, ama romanın nasıl bir roman olduğu

hakkında bir şey öğrenemeyiz.

Metne dönük Yeni Eleştiri yöntemi, eserin kaynağı (ister yaratıldığı sosyal ve tarihî ortam

ister sanatçının psikolojisi olsun) ile eserin okurda meydana getirdiği sonuçları bir yana

bıraktığına göre neye yönelticektir? Kısaca, metne yönelecek diyebiliriz, elbet, fakat her

metne yönelen eleştiri, biçimciliğin gerektirdiği anlayışla bakmaz esere. *

Neo-klasik eleştiri de bir bakıma metne dönüktür; ne var ki eseri hazır bir takım kurallara

göre tartar ve yargılar. Biçim ve içerik bir bütün teşkil etmez, ayrı ayrı incelenir.

Birçokları için metin incelemesi, eseri (özellikle şiiri) düz yazıya çevirerek ana fikrini,

mesajını belirtmek ve sonra bu fikri şairin söz sanatlarıyla nasıl güzel bir şekilde ifade ettiğini

göstermektir. Sanki önce ortada bir fikir öz varmış da sonra şiirin bu özü süslendirilmiş gibi.

Metne dönük biçimci eleştiri ise her eserin kendine özgü yapısını kavrayıp açıklamağa çalışır.

Sanatçı ele aldırı konuyu içerik haline getirir yani biçime yoğururken kullandığı şey tekniktir.

Sanat eserinin anlamı ancak o biçimin

taşıdığı anlam olduğu için teknikten söz etmek her-şeyden söz etmek demektir6. Eserin

teması, kişileri, bunların arasındaki çatışma, anlatım tekniği, olay örgüsü, imajlar, ton,

semboller, bunların hepsi teknikle ilgili şeylerdir ve eserin kendine özgü anlamını meydana

getirirler. Eleştirici bu gibi unsurların arasındaki ilişkiyi, eserin içinde oynadıkları rolü,

bütüne katkılarını araştırarak eserin ilk bakışta farkedilmeyen yönlerini, ince anlamlarını,

zenginliklerini ortaya çıkarmaya çalışır. Her eserin malzemesinin bir yapı halinde

bütünleşmesi farklı yollardan sağlanır. Bundan ötürü biçimci eleştiride sanat eserlerine

uygulanacak hazır bir anahtar bulunmaz.

W. Shumaker'in dediği gibi eseri okurken belki bir özellik eleştiricinin dikkatini çekmiştir;

eseri yorumlamak için bir varsayım belirmiştir kafasında. Bunun doğru olup olmadığını

anlamak için eser üzerine dikkatle eğilmesi, metni varsayımın ışığı altında incelenmesi

gerekir. Eser eleştiricinin buluşunu doğruluyorsa oturur makalesini veya kitabını yazar7.

Böyle bir makaleyi veya kitabı burada örnek olarak özetlemek isterdim, fakat yabancı bir

dildeki şiir üzerinde yazılmış biçimci bir eleştiri Türkçeye çevrilince anlamını kaybeder;

roman veya oyun gibi eserler üzerindeki eleştiri yazıları ise özetlemeğe elverişli değildirler,

çünkü ayrıntıları attığımız zaman yazının değeri kaybolur. Bundan dolayı biçimci eleştiri

hakkında bir örnekle hiç olmazsa fikir verebilmek için O. Veli'nin küçük bir şiirini

inceleyelim.

6 Bk: Mark Schorer, «Tecnique as Discovery» Forms of Modern Fiction, ed William Van

O'Connor.

7 Elements of Critical Theory, s. 53.

KITABE-I SENG-I MEZAR III

Tüfeğini deppoya koydular.

Esvabını başkasına verdiler.

Artık ne torbasında ekmek kırıntısı.

Ne matrasında dudaklarının izi;

Öyle bir rüzgâr ki,

Kendi gitti.

İsmi bile kalmadı yadigâr.

Yalnız şu beyit kaldı,

Kahve ocağında, el yazısiyle:

«Ölüm Allanın emri.

Ayrılık olmasaydı.»

Kısa, sade bir şiir; anlamı da bir açıklamayı gerektirmeyecek kadar açık. Fakat şairce

söylenmiş bir şiirse, yapısında kendine özgü bir şeyler olsa gerek. Şiir bir erin ölümü

hakkında. Mehmetçiklerin ölümü üzerine, çoğunlukla onların kahramanlığını, fedakârlığını,

vatanseverliklerini belirten çok şiir yazılmıştır. O. Veli ise erin ölümünü başka bir açıdan ele

alıyor. Binlerce erden biridir o; ölümü önemsenmez; esvabı bir başkasına giydirilir ve yeri

doldurulur. Fakat aslında o da bir insandır; sevdikleri, özlemleri, acıları olan bir insan. Şair

bunları doğrudan doğruya söylemiyor tabiî, ama kısacık bir şiir içinde dolaylı bir yoldan

anlatıyor. Erin ölümü karşısındaki kayıtsız duygusuz tutumu da erin insan veya birey yönünü

de dolaylı bir yoldan anlatmak için şair, erden «geriye kalanları» kullanıyor. Şiirini bunlar

üzerinde kuruyor diyebiliriz. Şiirin ilk sekiz mısraında «geriye kalanlar» (tüfek, esvab, torba,

matra), bireyliği olmayan bir eri, sonraki mısralar ise bir bireyi belirliyor. Şöyle ki birinci

kısımda ölenin kendi hakkında hiç bir bilgi verilmemiş. Niçin ve nasıl ölmüş? Hastalıktan mı,

bir kazada mı, yoksa savaşırken mi ölmüş bilmiyoruz. İç dünyasına düşüncele-

rine, duygularına ait bilgiden vazgeçtik, gerçekten kendisine ait hiç bir özelliğin sözü

edilmiyor. Tersine, onun varlığını belirleyen şeyler, aslında kendisine ait olmayan başka

binlerce erin kullandığı teçhizat: asker elbisesi, tüfek, matra, ve torba. Erin kişisel olmayan

bu eşya ile belirlenmesi, ona bireyliği olmayan bir asker gibi kayıtsızca

bakıldığını ve

ölümünün de böyle karşılandığını anlatmak için bir sanat gereci olarak kullanılmış. Tüfeği

deppoya konulmuş, esvabı başkasma giydirilmiştir; artık ne matra-sı vardır ne torbası.

Bunlar, ortadan kalktı mı, er de ortadan siliniyor; ismi bile kalmıyor yadigâr. Diyebiliriz ki

ölen bir insan değil soyut bir kişidir; tüfek, matra, torba ve asker esvabı taşıyan biri.

Fakat şiirin ikinci kısmında bu soyut asker, birden, yaşıyan, duyan, sevdiklerinin özlemini,

ayrılığın acısını çeken bir insana dönüşüyor. Şair bunu da yine erden geriye kalan bir şeyi,

kahve ocağına yazdığı bir beyti kullanarak sağlamış.

Ölüm Allanın emri. Ayrılık olmasaydı.

öyle sanıyorum ki şiirin bu parçası bir çok işlevi birden yerine getiriyor. Kahve ocağındaki

beyit, başka, mesela

Çarşambayı sel aldı Bir yar sevdim el aldı.

olsaydı gerçi yine ölen erin bir yanını belirlerdi ama şiiri zenginleştiremezdi. Oysa O. Veli'nin

verdiği beyit belirsizliği içinde bir çok işi birden görüyor. Anlıyoruz ki erin arkada bıraktığı

birileri var. Anası mı, babası mı, sevgilisi mi, karısı mı, çoluğu çocuğu mu yine bilmiyoruz. Bu

belirsizlik anlam imkânlarını zenginleştiriyor. Bundan başka, beyit askerin iç dünyasını,

duygularını da açıklıyor, tç dünyasının en önemli duygusu sevdiklerinden uzak

düşmenin acısı, onların özlemi. Sözü geçen beytin şiire bu kadar uygun

düşmesi, aynı

zamanda, şiirin tema'sı 'ölüm' ile ilgili olmasından. Beyit yalnız askerin özlemini dile

getirmekle kalmıyor, ölüm karşısındaki tutumunu da açıklıyor. Burda da ölümün fazla

önemsenmeden kabul edilişi var, ama insan değerinin küçümsenmesinden ötürü değil,

Allahm emri, insanın kaderi olduğu için. Şunu da hatırlamalıyız ki beyit ölen erin kendi beyti

değil, ölüm karşısında toplumun bir parçasının tutumunu gösteren, halk deyişi olmuş bir

beyit. Bu bakıma dile getirdiği duygu ve tutum da bir tek erin duygu ve tutumu olmaktan

çıkıyor, bir genellik kazanıyor. Böylece şiirdekilerin tümelleş-mesi ve diğer erleri sembolize

edebilmesi, biraz da seçilen beytin bu özelliğinden doğuyor. Bir halk deyişinin bu denli

yerinde, böylesine zenginleştirici bir şekilde kullanıldığı bir şiir azdır sanırım.

Dikkati çeken bir ilokta da şiirin tonu. Şair söyliye-ceklerini dolaylı bir yoldan söylerken,

çizdiği duruma dışarıdan, belli bir mesafeden bakıyor. Özellikle ilk iki mısraın, tonu, besbelli

bu parçada belirtilmek istenen kayıtsızlığı, duygusuzluğu vermek için.

Tüfeğini deppoya koydular. Esvabını başkasına verdiler.

«Filân bina yıktırıldı, kiremitleri demirleri satıldı», gibi, bir gazete haberinde bulduğumuz

ton. Şair bu mesafeli tonu sonuna kadar sürdürebiliyor, çünkü hiç bir zaman kişisel

duygulardan söz etmiyor. İkinci kısımda da erin kahve ocağına yazdığı bir beyte işaret

etmekle yetiniyor. Üstelik ölen erin acısını dile getiren beytin kendisi de duygu bakımından

ölçülü ve sakin. Şiir, etkisinin büyük bir kısmını bu sakin ve ölçülü tona borçludur demek

yanlış olmaz.

Kısacası, §air söyliyeceklerini etkili ve yeni bir tarzda söyliyebilmek için bütün ayrıntıları

atmış; askerden geriye kalan şeyleri şiiri düzenliyen ilke olarak kullanmış; bunlarm taşıdığı

anlamdan yararlanarak, ölen askeri iki ayrı açıdan göstermiş ve bu mesafeli yöntemi destekliyen

ölçülü, sakin bir tonla erin dramını çizmiştir.

Konunun biçime yoğrulmasından kastedilen de budur işte. Bir sanat eserinin gerçek anlamını

bir iki cümle ile anlatabiliriz sanısı yanlıştır. Düz yazıya yakın gibi görünen yukarıdaki şiirin

bile özetlenmiş anlamı, şiirden yapılmış bir soyutlamadan ileri gidemez. Şiirin gerçek anlamı,

yukarda açıklamağa çalıştığımız yapıya yoğrulmuş anlam oluğu için, eleştiricinin yapabileceği

iş, şiiri aydınlatarak bu anlamı biraz daha belirgin kılmaktır.

O. Veli'nin şiiri üzerinde yaptığımız açıklamanın değeri ne olursa olsun, biçime eğilen eleştiri

hakkında bir fikir verir sanıyorum. Şiiri organize eden ilke, malzemenin düzenlenişi,

unsurların taşıdığı anlam ve işlevleri, birbirleriyle ilintileri belirtildikçe şiirin anlamı ile biçim

arasındaki ilişki ortaya çıkar. Şairin başvurduğu bu yolları, yani kurduğu yapıyı kavradıkça

şürin anlamına daha çok girebilir, daha bir tadına varabiliriz. Biçimcilere göre be-lâgate

(retorik'e) dayanan bir şiirde, şairin başvurduğu yollan keşfettikçe şiirden aldığımız tad

azalır. Gözümüzü boyayan teknik meydana çıktıkça şiir fakirleşîr. Oysa gerçek şiirde durum

tersinedir; teknik sanata dönüşür ve kavrandıkça şiirin anlamı zenginleşir.

Eleştirici sanat eserindeki anlam zenginliklerine ışık tutabiliyor, eserin sanat değerlerine

işaret edebiliyor ve okurun ondan şiir olarak, oyun olarak, roman olarak daha çok tad

almasını sağlıyabiliyorsa şüphesiz ki yararlı

bir iş yapıyor demektir. Biçimci Yeni Eleştiri de bunu yapmak iddiasında. Ne var ki bu

yöntemin de bazı sakıncaları, eksiklikleri hatalı yönleri olduğu meydandadır.

Yeni Eleştiricilerin yazılarında bazan, eserde kat kat anlamlar bulmak, semboller keşfetmek

için bir gayret- • keşlik sezeriz. Limonun bütün suyunu çıkarmak amacıyla girişilen bu

inandırıcı olmayan zorlamalar okurun eserden daha çok tad almasını sağlıyacak yerde okuru

eserden uzaklaştırır ve eleştiriye olan güvenini kaybettirir. Bu yanlış tutum, diyelim ki,

biçimci eleştirinin kötü uygulanışıdır. Fakat yöntemin kendinde yatan bir eksiklik de vardır.

Yeni Eleştiri metnin dışına çıkmamak kararındadır demiştik. Oysa tarihe, sosyal koşullara ve

özellikle çağın sanat geleneklerine eğilmek bazen bir metnin anlaşılması için şarttır. Bunlara

inatla sırt çevirmek çok şey kaybettirebilir eleştiriye. Eleştiricinin kendi amacı (yani metnin

anlamını ve sanata özgü özelliklerini meydana çıkarabilmek) için dahi metnin dışına kaymak

gerekebilir. Nitekim Yeni Eleştiricilerin kendileri de tutumlarındaki hatayı farketmiş ve

katlıklarını zamanla yumuşatmışlardır.

Yeni Eleştiri'nin başarısını sınırlayan daha önemli başka noktalara da işaret edebiliriz.

Bunlardan biri şu: biçimcilerin iddiasına göre sanat eserinin değeri düzeninden geliyor, sanat

zevki almamızın sebebi eserin düzeninde birlik, karmaşıklık, yoğunluk, tutarlılık gibi

niteliklerin bulunması. Sakıncalı bir görüş bu kanımızca. Bir edebiyat eseri sadece düzenden

ibaret olmadığı gibi, eser karşısındaki yaşantımız da katıksız bir sanat yaşantısı değildir. Bir

çok yazarlar kendi dünya görüşlerini, dinî, ahlâkî, felsefî, veya politik fikirlerini belirtmek için

yazarlar, amaçları organik bir düzen kurmaktan çok öteye gider. Yukarda belirttiğimiz gibi

biçimciler eserin bu fikrî yönünü eleştiriye karıştırmamak için ölçütlerini estetik

alana sınırlamak isterler. Onlarca fikrî yön basitse, bu basit bir düzenle yansıtılır; yok eğer

olgun ve derinse girift ve karmaşık, güç bir düzene zorlar yazarı. Çünkü yazar, safdillikle bir

düşünceyi benimsemek ve dile getirmek yerine, gerçeklikte bu görüşün başka görüşlere

çatıştığını, insan yaşantısının, hayatın karmaşık olduğunu kavra-mışsa, kendi görüşünü

bütün bunları hesaba katarak dile getirecektir. Bu davranış, hayata, topluma, insan

yaşantısına basit bir açıdan değil daha kapsayıcı bir açıdan bakmak demektir.

Fikrî yönü bu

anlamda olgun bir eserin düzeni de (yazar iyi bir sanatçı ise) ister istemez daha doyurucu ve

daha etkili olacaktır.

Kısacası Yeni Eleştiri eserin fikrî yönünü doğruluk iddiası taşıyan bir dünya görüşü olarak ele

alıp tartışmıyor; değerlendirmede hesaba katmıyor. Yazarın düşünceleri biçim sorunu içinde

inceleniyor; eserin dışındaki dünyada (okur açısından) doğru mu yanlış mı oldukları sorusu

gereksiz sayılıyor. Gelecek bölümde yazarla okurun inançları konusuna tekrar döneceğiz.

Şimdilik biçimci eleştiri bakımından şunu söylemek isteriz. Edebiyat eserleri yalnızca bir

düzen işi değildir. Bir çok yazarların eserlerinde belirgin bir fikir yönü, bir dünya görüşü

vardır, ve esere tepkimizin bütününde bu yönünün bir payı bulunur. Bundan dolayı eser

hakkında söyliyeceğimiz şeylerin bir kısmı fikir yönü ile ilgilidir.

Biçimci eleştirinin çok yaygın olduğu Amerika'da bile bu gün tepkiler başlamış, salt biçimci

yöntemin edebiyat alanında yeterli olamıyacağı kanısı kuvvetlenmeğe yüz tutmuştur.

Sakıncaları ve eksikleri gittikçe daha belirgin hale gelen Yeni Eleştiri 1940'lardaki hızım

kaybetmiş ve bugün kendini savunma durumuna düşmüştür. Zaten eleştiricinin bir tek

yönteme bağlı kalması için de sebep yoktur. Ele aldığı esere göre yöntemi değişebileceği gibi „

bir tek eseri incelerken de çeşitli yöntemlerden yararla-

nabilir. Aynı eleştiricinin gerektiğinde tarihî, psikolojik, Marxist, biçimci v.b. yöntemleri

kullanması normaldir.

ARKETİP ELEŞTİRİSİ

Son olarak, yirminci yüzyılda doğmuş bir eleştiri yöntemine kısaca değinmek istiyorum.

Bazen mythopoeic bazen de archetypal adını alan bu yöntemi «esere dönük» eleştiri

bölümüne koyarken çok tereddüt ettim. Çünkü bu yöntem bir çok bilgi kollarına elini atar;

antropoloji, psikoloji, tarih, karşılaştırmalı din gibi çeşitli bilim kollarını kulanır ve bu

bakımdan, meselâ tarihî eleştiriye, sosyolojik eleştiriye de benzer. Ne var ki arketip eleştirisi

yine de esas amacı bakımından esere dönüktür, çünkü eninde sonunda eseri açıklamak ister.

Biçimci eleştiri gibi metne eğilerek orda yer alan unsurların anlamını araştırır, ama bunu,

estetik yaşantıyı meydana getiren yapıyı ortaya çıkartmak için değil, çok eski çağlardan beri

insanları etkileyen, onlara derinlerden seslenen bir takım ölümsüz arketipleri ortaya

çıkartmak için yapar, Edebiyat eserlerinde tekrarlanan bu arketipler, kişiler olabilir, imgeler

olabilir, semboller olabilir, durumlar veya olay

örgüleri olabilir.

«tik örnek», «ana model» gibi anlamlara gelen arketip, Platon'un idealan gibi evrensel ve

genel bir ilk modeldir ve edebiyat eserlerinde bu genel arketipin az çok farklı şekillerde

tekrarlandığını görürüz. Çeşitli ülkelerdeki masallara bakacak olursak bunların bazılarında

geniş hatlarıyla aynı olay örgüsüne rastlarız. Bir kralın veya padişahın oğlu değerli birN

nesneyi veya bir kızı bulmak için yola çıkar' bir çok engellerle karşılaşır; tabiat üstü güçlere

sahip insanlardan veya hayvanlardan yardım görür ve sonunda istediğini elde ederek döner.

Ana çizgilerini verdiğimiz bu temel örnek bir arama arketipidir.

Bu arketipi yalnız masallarda değil mitoslarda, eposlarda, Ortaçağ romanslarında, modern

romanlarda da buluruz. W. H. Auden'e göre hatta bir dedektifin katili aradığı polis romanları

da bu arketipin değişik bir şeklidir3.

Söz konusu eleştiri yöntemi bu arketiplerin kökenini eski mitoslarda ve ilkellerin âyinlerinde

bulur. Bu bakıma arketipçi eleştiri okulunun açısından edebiyat, arketip olan kişilerin,

durumların, sembollerin ifadesidir, ve eleştirici, yazarın farkında olmadan kullandığı bu

mitos dilini çözmek ve eseri daha anlaşılır bir tar-zda açıklamakla görevlidir.

Arketipçi eleştiri yönteminin doğmasında en büyük rolü oynayanlardan biri, The Golden

Bough (1890-1915) adlı eseriyle Sir James G. Frazer olmuştur. Frazer'in bu eseri ilkel âyinler

ve mitoslar üzerinde önemli bilgiler getirmiş ve geniş yankılar uyandırmıştı. Aym sıralarda,

Cambridge Okulu diye anılan bir gurup antropolog ve klasik Yunan bilgini (J. E. Harrison, F.

M. Cornford, A. B. Cook) Yunan mitologyası, dini ve bunların Yunan tragedyalarıyla ilişkileri

üzerinde yaptıkları araştırmalarla, edebiyat ile mitoslar ve âyinler arasındaki bağlara ışık

tuttular. Arketipçi eleştiri yönteminin çok önemli bir kaynağı da Carl Jung olmuştur. Jung'un

mitosların insan ırkının ortak bilinç dışına (collective unconscious) ait olduğu ve bu sebepten

arketiplerin edebiyatta tekrarlandığı tezi, eleştiriciler için yeni ufuklar açan fikirlerdi.

Mitos konusunu ele alan en önemli filozoflardan biri de Ernest Cassirer'dir. Philosophic der

Symbolichen Form (1923-29) adlı eserinde dil, mitos, din, sanat ve sembol sorunlarını geniş

bir sistem içersinde toparlamış, ve fel-

8 Bk. «The Quest Hero» Perspectives In Contemporary Criticism ed. S. N. Grebstein (1968)

ss. 371-375.

sefesi, kendisini izleyen Amerikalı estetikçi Susan Lan-ger tarafından yeni bir sanat kuramı

haline getirilmiştir.^

Mitosların doğuşunu araştıran bir çok antropolog» bunların ilkellerin çok eski âyinlerinden

çıktığı kanısına varmışlardır. Altıbin yıl öncelerine kadar giden, özellikle Yakın Doğu'daki bu

âyinler her ne kadar ayrıntılarda farklar gösteriyorsa da genel çizgileriyle birbirine benziyorlardı.

Daima bir tanrı veya onu temsil eden bir tanrı -kıral bu âyinlerde her yıl ölüyor

sonra dinliyordu. Doğada rastladığımız doğum, ölüm ve yeniden doğumun

veya dirilişin

sembolüydü bu. Tanrı-kıralın âyinde geçirdiği dönemler, güneşin, ayın, mevsimlerin, yılın

geçirdiği dönemlerdi. Hepsi doğarlar, ölürler yeniden doğarlar. Kısacası doğanın temel ritmi.

îlkel toplumların böyle bir âyinden beklediği şey, büyü yoluyla doğayı etkilemek ve onu

denetimi altında tutmaktı. Özellikle ^ahardaki yeni-yıl âyinlerinde amaç, düşman güçleri

yenerek hayatın yeniden fışkırmasını, dolayısıyla bereketi sağlamak ve böylece toplumun

refahını ve iyiliğini korumaktı. Başka bir deyişle, gücünü yitirmiş toprağı yeniden

canlandırmak ve ölen yılı diriltmekti. İnanılıyordu ki istenilen olayın yer alması için, bu

olayın takliden âyinde temsil edilmesi, büyü yoluyla olayın gerçekten meydana gelmesine

neden olacaktır. Söylendiğine göre başlangıçta, bu âyinlerde tanrı-kıral gerçekten

öldürülüyor ve yerini yenisi alıyordu. Sonraları bu ölüm sembolik oldu; kıral sözde ölüyor

sonra di-

9 Bk. Philosophy «nj New Key (1942) ve Feeling and Form (1953).

riliyordu. Tanrı - kiralın ölümü, toplum namına bir arınmayı sağlıyordu çünkü tann-kral

toplumun namına cezayı çeken kişiydi.

Gerçi mitosun nasıl doğduğu ve ne olduğu üzerinde çağımız bilginleri arasında tam bir

anlaşma yok. fakat bir çoğuna göre, mitos, bu âyinlerde yapılanların sözle an-

tılmasıdır. Yine

iddiaya göre, yalnız yeni-yıl âyinleri değil doğum, evlenme, geçiş (initiation), ve ölüm

dolayısıyla yapılan âyinler de, şu veya bu şekilde, ölüm ve yeniden doğuşu anlatır.

Gilbert Murray, ve J. E. Harrison gibi bilginlerin incelemelerine göre, Yunan tragedyasının

kökeni bu çok eski âyinlere kadar gelir dayanır. Aristoteles, tragedyanın tanrı Dionysos için

âyinlerde okunup söylenen dinî şarkıdan (dithyrambos'dan) doğduğunu söylemişti. Bugünkü

incelemeler Dionysos âyinlerinin, çok daha eski olan, yukarda sözünü ettiğimiz bir temel

âyinden geldiğini ve Yunan tragedyasının da bu âyini ve onu anlatan mitosun parçalarından

kurulu bir düzeni andırdığını göstermektedir. Sık sık verilen örneklerden biri Sophokles'in

Kıra! Oidipus oyunudur. Oyunun başında Tebea şehri korkunç bir durumdadır; tanrıların

gazabına uğramış, toprağıyla, kadınlarıyla, hayvanlarıyla bir kısırlık içine düşmüş adetâ

ölüme mahkûm olmuştur. Tebea'nm bu durumdan kurtulması ancak Kıral Oidipus'un —

âyinlerdeki tanrı kıra! gibi— toplum için feda edilmesine bağlıdır. Oidipus gözlerini kör

ederek şehri terkettikten sonra Tebea kurtulur ve hayat normale döneri 0.

Mitos'un Yunan tragedyalarında oynadığı rol ortaya

10 Francis Ferguson The Idea of a Theater kitabında oyunun âyinlerdeki dfflzene ve ritme

uygunluğumu ayrıntıla-riyle belirtmeğe çalışır .

atıldıktan sonra aynı âyin unsurlarının diğer edebiyat eserlerinde de yer alacağını düşünmek

ve genellikle mi-tosdan gelen bir şeyler bulunacağını iddia etmek şaşırtıcı bir davranış

olmazdı. Sözünü ettiğimiz eleştiri yöntemi edebiyat eserlerine işte bu açıdan bakan ve

onlarda, her zaman açıkça olmasa da, aynı temaların ve kalıpların ar-ketip olarak

tekrarlandığım göstermeğe çalışan bir yöntemdir.

Bu yönteme bir örnek olarak Lord Raglan'm The Hero adlı kitabında ortaya sürdüğü teze

bakalım. Raglan geleneksel kahramanların doğumdan ölüme kadar benzer dönemlerden

geçtiklerini, benzer bir olaylar zincirinin hepsinin hayatında belirdiğini, ve gerçekte bu kalıp

o-layların eski âyinlerdeki bazı parçalardan geldiğini iddia etmektedir. Eski Yunan gelenek

kahramanlarından bazılarının hayatını incelediği zaman bunlarda ve diğer bazı

kahramanlarmkinde şu şemayı bulur:

1. Kahramanın anası kıral soyundan bir bakiredir,

2. Babası bir kıraldır, ve

3. Çoğu kere anasının akrabasıdV, fakat

4. Ananın kahramana gebe kaldığı cinsel birleşme olağan dışı unsurlar taşır.

5. Kahramanın aynı zamanda bir tanrının oğlu olduğu söylenir.

6. Kahraman doğduktan sonra genellikle babası bazen de büyükbabası tarafından

öldürülmek istenir, fakat

7. Başka bir yere kaçırılır, ve

8. Başkaları tarafından evlât gibi büyütülür.

9. Çocukluğu hakkında bir şey bilmeyiz, fakat

10- Büyüdüğü zaman ya kendi yurduna döner veya başka bir ülkeye gider.

11. Oranın kiralını veya bir ejderhayı veya bir vahşi hayvanı yener.

12. Oranın prensesiyle (öldürdüğü kralın kızıdır çoğu kere) evlenir, ve

13. Kıral olur.

14j Bir süre olaysız kırallık eder. 15. Yasalar getirir, fakat

ESERE DÖNÜK ELEŞTİRİ „„.

16. Sonra ya tanrıların veya tebaasının gözünden düşer,

17. Tahttan indirilir, ülkeden (şehirden) atılır ve

18. Esrarengiz bir şekilde ölür,

19. Çoğu kere bir dağın tepesinde.

20. Çocukları onun yerine geçmezler,

21. Ölüsü gömülmemiştir ama yine de

22. Bir veya birkaç kutsal mezarı vardır.

Lord Raglan bu şemanın büyük bir kısmının bir çok kahramanlar için geçerli olduğunu

gösteriyor. Bunlardan birkaçını örnek olarak verelimll.

OİDİPUS

Anası îokaste (1) bir prensestir, babası Laius kıraldır. Her ikisi de (3) Kadmus soyundandır.

Laius karısıyla münasebette bulunmamaya yemin etmiştir fakat (4) bir gün sarhoşken

yeminini bozar, belki (5) Dionysos'un kişiliğine bürünerek. (6) Oidipus doğunca babası Laius

onu öldürtmek ister fakat (7) Oidipus kaçırılır ve (8) Korintos kiralı tarafından büyütülür. (9)

Çocukluğu hakkında bilgimiz yoktur. (10) Büyüdüğü zaman Tebea'ya döner (11) babasına ve

Sfenks'e karşı zafer kazanır. (12) îokaste ile evlenir ve (13) kıral olur. Birkaç yıl (14) olaysız

kırallık eder. (16) Sonra Tebea'nın içinde bulunduğu felâketin nedeni olarak görülür ve (17)

tahtını kaybederek sürgüne gider. (18) Esrarengiz bir şekilde ölür, (19) Atina yakınında

tepemsi bir yerde. Yerine (20) onu tahtan indiren Kreon geçer (21) Her ne kadar gömüldüğü

yer belli değilse de (22) adını taşıyan birkaç kutsal mezar vardır.

Roma'yı kurduğu söylenen Romulus'a gelince onun da hayatı aynı şemaya uymaktadır.

11 Bk: The Hero ss. 178-189,

ROMULUS

Anası Rhea (1) kıral soyundan bir bakiredir, (2) babası kıral Amilius'dur ve (3) Rhea'nm

amcasıdır, (4) ve karısıyla birleşeceği zaman zırh giymektedir. (5) Romu-lus'un aynı zamanda

Mars'ın oğlu olduğu söylenir. (6) Doğduğu zaman babası tarafından öldürülmek istenir fakat

(7) kaçırılır ve (8) başkaları tarafından evlât gibi büyütülür. (10) Büyüdüğü zaman doğduğu

yere döner ve (11) babasını öldürüp bir sihir işinde kardeşine üstün gelerek (12) Roma'yı

kurar ve kıral olur. (13) Evlendiği şüpheli. (15) Ülkesine yasalar getirir, (16) sonra gözden

düşer. (17) ve ateşten bir araba ile göğe çıkar. (20) Yerine bir yabancı geçer. (21) Ölüsü

bulunamamışsa da (22) bir tapmağı vardır.

Oidipus'un hayatı şemadaki özelliklerden 21'ine uyuyordu, Romulus'unki

18'ine uyuyor. Lord

Raglan aynı şemayı Kutsal Kitap'taki kişilerden Yusuf'a, Musa'ya ve Bya'ya da uyguluyor.

MUSA

Musa'nın anası babası (1,2) Levliler gibi büyük bir aileden ve (3) yakın akraba. (5) Anasının

aynı zamanda Firavun'un kızı olduğu da söylenir. (6) Musa doğduğunda Firavun onu

öldürmek ister fakat (7) kaçırılır ve (8) gizlice büyütülür. (9) Çocukluğu hakkında bilgimiz

yok fakat büyüdüğü zaman (11) bir adam öldürür. (10) Mid-yan'a gider. (12) oranın idarecisi

bir kâhinin kızıyla evlenir. (10) Mısır'a döner. (11) Firavun'a "karşı sihirbazlıkta galip gelir ve

(13) bir lider olur. (15) Yasalar getirir fakat (16) Tanrının gözünden düşer. (17) Liderliğini

kaybeder. (18-19) Esrarengiz bir şekilde bir dağın tepesinde

kaybolur. (20) Çocukları yerine geçmez. (21) Gömülme-miştir ama (22) Kudüs yakınlarında

kutsal bir mezarı vardır.

Musa'da özelliklerden 20'si var. Yusuf'ta 12'sini, îlya'da 9unu buluyor Raglan, ve tarihte

yaşadığı söylenen Kıral Arthur ve Robin Hood gibi başka birçok kahramanların hayatında da

aynı özelliklerden pek çoğunun bulunduğunu gösteriyor.

Lord Raglan'a göre bunlar yaşamış kişilerin gerçek hayatı değil ,eski âyinlerin mitoslarında

bulduğumuz tan-rı-kıralların geçirdikleri âyinlerin parçalanndan meydana gelmiş olan

dizilerdir 12.

Ana babanın birleşmesinde gördüğümüz gariplik eski bir âyinden kalma olsa gerek. Örneğin

firavun karısıyla birleşeceği zaman bazen tanrı kılığına girermiş. Çocuğun öldürülmek

istenmesi çok yaygın bir özellik, ve kurban âyiniyle ilgili. Fenike'lilerin âyinlerinden" biri en

büyük oğlun yakılarak Molok'a kurban edilmesiydi. Bilindiği gibi Kutsal Kitap'ta da ibrahim

oğlu îshak'ı kurban edecek iken Tanrı bir koç kurban etmesini söyler. Elimizdeki hikâyelerde

çocuk öldürülecek iken kurtarılır ve bazen yerine bir hayvan öldürülür. Kahramanın

hayatındaki özelliklerden biri de, büyüdükten sonra kıral olmadan önce bir sihir sınavında

basan göstermesidir. Oidipus, Sfenks'in bilmecesini çözer, Yusuf bir rüyayı yorumlayarak

bolluk ve kıtlık yıllarım haber verir, Musa yağmur yağdırır. îl-ya da Beal peygamberleriyle

sihir yarışması yaparak yağmur yağdırır. Raglan'a göre bunlar gösteriyor ki eski

12 The Hero s. 193.

âyinlerde tanrı-kıral adayının özellikle hava şartlarını et-kiliyecek bir gücü olduğunu ispat

etmesi gerekiyordui3.

Raglan şemadaki diğer özelliklerin de kökenini âyinlere bağlamağa çalışmakta ve halk

masalları ile destanların da yine mitoslardan geldiğini iddia etmektedir. Ancak bunlar

mitosların folklora intikal ettikten sonra edebiyata geçmiş şekilleridir! 4.

Bu kuramın ne derece doğru olduğunu söylemek güç, fakat Raglan haklıysa, meselâ kendi

masallarımızda çok rastladığımız bir motifin ilkellerin kurban âyinlerinden gelme olduğunu

söyliyebiliriz. Hepimizin bildiği bu motif şudur: Padişah bir sebepten ötürü kızının veya

oğlunun öldürülmesini emreder fakat lala çocuğu öldürmek yerine tavşan gibi bir hayvanı

keserek çocuğun giysilerini onun kanma bular ve çocuk, babasının haberi olmadan başka bir

yerde büyür. Yine meselâ Dede Korkut kitabındaki «Dirse Han Oğlu Boğaç Han

Destanı»ndan babanın oğlunu okla öldürmeğe çalışması fakat ananın yarayı iyi ederek oğlanı

başka bir yere saklaması aynı motifi hatıra getirmektedir.

Biraz önce söylediğimiz gibi arketîpler bazen kişiler, bazen durumlar, bazen semboller v.b.

olabilir. Bu çeşit eleştirinin ilk örneklerinden birini veren Maud Bodkin, Archetypal Patterns

in Poetry (1934) adlı kitabında, yeniden doğuş, cennet-cehennem, kadın, şeytan, kahraman,

tanrı arketiplerini incelemiştir.

Bu yöntemi ve anlayışı savunanlar, arketiplerin yüz-

13 Ay. es., ss. 194-95.

14 Ay. es., ss. 146-47.

yıllar boyu edebiyat eserlerinde tekrarlanmasının sebebini açıklarken, bu arketiplerin, insan

ırkının çok derinlerinde yatan duyguları ve istekleri ifade ettiğini ileri sürerler. C. Jung'a göre,

edebiyatta rastladığımız bu semboller, (arketipler) insanların ortak bilinç dışında yatan ve

bize çok derinden seslenen pisişik davranış formlarıdır. Jung'un «vizyoner» dediği bu tür

eserler karşısında «şa-gırırız... nasıl davranacağımızı bilemeyiz, uyarılmış oluruz, hatta

çekiniriz - anımsadığımız, günlük insan yaşayışı değil, düşlerimiz, gece korkularımız,

zihnimizin, arasıra kuşkuyla sezdiğimiz karanlık köşeleridir»15. Edebiyatta yer alan

arketipleri ölü alegoriler sanmamalıdır; bunlar insan yaşantısının çok eski temel formlarıdır

ve bunun içindir ki bizde derin tepkiler uyandırırlar. Yine bundan ötürüdür ki arketipleri

kullanan sanatçı kendi kişisel yaşantılarını aşarak evrensel dokunmuş ve kişisel sesinden

daha güçlü bir sesle okura seslenmiş olur.

Bu yöntemi kullanan eleştiriciler sanat eserlerinin sırrını ele veren yeni bir anahtar

keşfetmenin heyecanı içinde, hâlâ canlı olarak yaşıyan arketipleri şiirlerde, romanlarda bulup

meydana çıkarmak çabasındadırlar. Ne var ki zaman zaman eserlerde gizli arketipler bulmak

gayretiyle inandırıcı olmayan yorumlara girişmektedirler. Bu tür zorlamalar bir yana, arketip

eleştirisinin başka sakıncalarına da işaret edilmektedir. Bu yöntem, eserler arasındaki ortak

arketipleri keşfetmeğe çalışırken, eserlerin kendilerine özgü yönlerini ihmal edebilir ve

böylece iyi ve kötü eser arasındaki farkı bulandırıcı bir tutuma yol açar. Aynı arketiplerin

bulunduğu eserlerden bazıları iyi bazıları kötü ise, bu değer farkını arketiplerin dışında

15 Psikoloji ve Din, Çeviren Ender Gürol (Oluş Yayınları) s. 111.

kalan sebeplerle açıklamak gerekecektir. Bunun içindir ki kimi eleştiriciler, bu yöntemin

ancak tasvir edici olabileceğini ve değerlendirmede işe yaramıyacağmı söyliyerek, yöntemin,

eleştiride karşımıza çıkan temel sorunu cevapsız bıraktığı kanısmdadırlari6.

16 Bk. Wimsatt and Brooks, literary Criticism s. 714.

KISIM V

BÖLÜM 11

EDEBİYAT VE HAKİKATİ

İncelediğimiz belli başlı edebiyat kuramlarında özellikle bir sorun büyük tartışmalara yol

açmakta ve edebiyat konusunda birbirine karşıt iki tutumun belirmesine sebep olmaktadır.

Bazı estetikçiler ve eleştiriciler edebiyatın bize (insan tabiatı, hayat, toplumsal gerçeklik v.b.

hakkında) bir çeşit bilgi sağladığını iddia etmekte ve bundan ötürü hakikat bildiren veya

bildirmesi gereken bir şey olduğunu söylemekte; bazıları ise, edebiyat dahil sanatın hakikati

biîdiremiyeceğine, özünün buna uygun olmadığına ve işlevinin ne bilgisel ne de didaktik

olamı-yacağına inanmaktadır. Bundan ötürü bu sorunu biraz daha kurcalamakta ve bilgi ile

sanat arasındaki ilişkiye hiç değilse sorunu daha iyi belirtecek bir açıklık kazandırmakta

fayda vardır.

Bir şiir (roman ya da oyun) ne bir psikoloji ne bir

«Gerçek» terimini real, «gerçeklik» terimini reality kargılığı kullandığımız için, truth (verite)

karşılığı «hakikat»! kullanmayı uygun buldum. Hakikat yerine «doğruluk» da

kullanılabilirdi, fakat bu terim, ahlâk alanında çağrışımlar yaptığı ve ayrıca «adalet»

anlamında kullanıldığı için bundan kaçındım.

sosyoloji ne de bir tarih kitabıdır. O halde ne tür bir ha-Mkat ne tür bir bilgi söz konusu

olabilir burada?

Sanatın bilgisel olduğunu söyliyenler, sanat eserindeki bilginin ve hakikatin, bilimdekinden

başka olduğunu da sözlerine eklerler, ama «başka» dan hepsi aynı şeyi kastetmez. Onun için

herşeyden önce şu sorulara cevap vermeğe çalışacağız: Edebiyat eserinde bilgisel anlam

bulunabilir mi? Eğer varsa bildirilen hakikat nasıl bir hakikattir? Hakikati (topumsal, felsefî,

ahlâkî, v.b.) bildirmek, esere sanat bakımından bir değer kazandırır

mı?

Bugün mantıkta hakikat, önermelerle ilgili bir nitelik olarak kabul edilir. Bundan ötürü,

hakikatten söz etmek, bir şeyin doğru ya da yanlış olabileceğinden söz etmek demektir.

Olgular kendi başlarına ne doğrudurlar ne de yanlış. «Bu soba yanlış mı doğru mu?» diye bir

soru anlamsızdır; soba ne doğrudur ne de yanlış. Fakat «Ahmet Beyin evinde iki soba var»

önermesi doğru mu yanlış mı diye sorabiliriz. Başka bir söyleyişle, doğruluk-yanlışlık ancak

önermeler için söz konusu olabilir. K?. baca, önerme, bir olguyu tasvi» eden cümledir, iki

ayr1 cümle aynı olguyu tasvir edebilir, «istanbul Ankara'dan büyüktür», ve «Ankara

İstanbul'dan küçüktür» cümleler' aynı önermeyi dile getiriyorlar demektir. Bunları Fransızca

ya da ingilizce söylersek cümleler değişir fakat önerme değişmez. Bir önermenin hakikati

ifade etmesi, doğru önermek olması demektir ki, bu da tasvir ettiği olgunun (durumun)

gerçekten öyle olmasına bağlıdır. İstanbul Ankara'dan büyükse yukardaki önerme doğrudur,

değilse

yanlıştır.

Eğer 'hakikati böyle önermesel anlamda kullanıyorsak, edebiyatın hakikati bildirmesi için

gerçek olguları tasvir eden cümlelerden kurulması lâzımdır. Oysa edebiyat eserlerinde bu

çeşit cümleler çok azdır. Buna en

elverişli olan roman ve oyunlarda bile kişiler ve olaylar uydurmadır, gerçek olguları,

durumları anlatmazlar. 'Ahmet Beyin evinde iki soba var' cümlesi gerçek hayatta biri için

söylenmişse doğru olabilir. Fakat bir romanda geçiyorsa nasıl doğru olabilir? Gerçekte ne

Ahmet Bey var, ne evi ne de sobası. Hatta kişilerini tarihten alan romanlarda dahi doğru

veyayanlış olabilecek cümleler çok azdır. Devlet Ana'da «İnönü Hisarı, Eskişehir sancak

beyine bağlıdır» veya «Demek güneyi Germiyanh... Doğusuyla kuzeyi Karacahisarlı

Selçuklu... Batısı Bizans bu Ertuğrulun» gibi bazı cümleler doğru olabilir (doğruluk iddiası

taşıyabilir) fakat geri kalanları gerçek olguların veya durumların tasviri değildir ki doğru

olabilsin.

Demek ki edebiyat, bilimin yaptığı gibi hakikati ifa de edemez. Öyleyse ya edebiyat hakikati

anlatamaz diyeceğiz; ya da başka bir çeşit hakikatten, sanata özgü, artistik bir hakikatten söz

açacağız. Bu konuda çeşitli görüşler vardır.

EDEBİYATIN HAKİKATLE İLİŞKİSİ YOKTUR Edebiyatın Anlamı Duygusaldır

Edebiyatı, tarihten, bilimden, felsefeden, sosyolojiden ayırmak ve sorunu semantik bakımdan

çözmek isteyen LA. Richards'm estetiğinde, edebiyat ile hakikat arasındaki bağ kopuyor.

Richards'm çıkış noktası, dil ile anlam arasındaki ilintidir. Yirminci yüzyılın edebiyat

anlayışını, hiç değilse Anglo-Saxon ülkelerinde çok etkilemiş olan bu düşünürün fikirlerine

bir kere daha dönelim.

Richards dilin bir olguyu tasvir etmek için kullanılışına «sembolik» kullanılışı (bugün

genellikle- göstersel terimi tercih edilmektedir) diyor, çünkü önerme bir ol-

gunun sembolü olmaktadır. Dilin bu yolda kullanılışına en iyi örnek bilim kitaplarıdır. Çünkü

göstersel kullanışta bilgi vermektir amaç. Edebiyatın hakikat bildirmek gibi bir görevi varsa,

yazarın doğru önermeler yazması gerekir ki bu sefer bilimle edebiyat aynı işin peşine düşmüş

olurlar; ve yazarla bilim adamı da rakip duruma girerler. Oysa Richards'a göre edebiyatın

işlevi, bilimin işlevinden ayrıdır. Nasıl? Dilin sadece göstersel yolda kullanılmadığına ikinci

bir yolda daha kullanıldığına dikkati çekiyor Richards: duygusal kullanış. Bu kere dil, bilgi

vermek, bir olguyu tasvir etmek için değil, fakat duyguları dile getirmek ya da başkalarında

duygular uyandırmak için kullanılır2. Örneğin «Yaşasın istanbul» cümlesi bir olguyu tasvir

etmez, bir duyguyu dile getirir, ya da başkalarında bir duygu uyandırmak için kullanılmıştır.

Dilin duygusal kullanılışında doğruluk-yanlışlık söz konusu değildir ve edebiyatta dilin

kulanıhşı işte bu duygusal alandadır. Richards'a göre dilin hangi amaçla, han gi anlamda

kullanıldığını anlamanın bir yolu, söylenen söz için, «doğru mu, yanlış mı?» sorqsunun

uygun düşüp düşmediğine bakmaktır. Eğer böyle bir soru yersiz ise kullanış duygusaldır.

Hafızın kabri olan bahçede bir gül varmış. Yeniden hergün açarmış kanayan rengiyh.

mısralarını okuyunca, gerçekten bir gülün Hafızın kabrinde hergün açıp açmadığını

sormayla. Ne de, «Böyle şey olmaz, bir gül durmadan hergün açmaz» gibi bir lâf ederiz. Bu

mısralarm bir olguyu anlatmadığını biliriz, doğruluk sorusunu karıştırmayız işe.

2 Bk: The Meaning of Meaning, ss. 149-150; Principles of Literary Criticism, ss. 267-268.

Richards, yazarın bazen bir olguyu tasvir eden önermeler kullandığını inkâr etmiyor tabiî.

Fakat ona sorarsanız, bu gibi önermeler edebiyat eserinde ancak sözde-önermeler (pseudostatements)

dir. Yani yazarın bunların kullanmaktaki amacı bilgi vermek değil, yine duygu

uyandırmak ya da bir duyguyu dile getirmektir. Başka şekilde söylersek, önermesel hakikatler

edebiyatta yer alabilir fakat bunların doğruluğunu yanlışlığım söz konusu etmek esere yanlış

bir açıdan bakmak olur. Edebiyat eserindeki anlam bilgisel değil de duygusal demekle,

Richards, görüldüğü gibi hakikat sorununu edebiyatın tamamen dışında bırakıyor.

Richards'ın dilin görevi alanında yaptığı bu ayırım yirminci yüzyıl Anglo-Saxon edebiyat

estetiğini çok etkilemiştir, fakat bugün, dilin sadece göstersel ya da duygusal olmadığı, başka

işler de gördüğü kabul edilmekte ve bundan ötürü Richards'ın ayırımı yetersiz

bulunmaktadır. Kaldı ki Richards bu konuda bir kaç sorunu birbirinden iyice ayırmıyor.

Bazen, sözde-önermelerden bahsederken, bunların doğru ya da yanlış olabileceğini fakat

evetlenmiş (asserted) olmadığını mı söylemek istiyor, yoksa bilgisel doğruluğun geçerli

olmadığım mı kastediyor belli değil3. Hatta yaptığı ayırımın olgusal mı yoksa normatif mi

olduğunu sorabiliriz. Edebiyatta dilin göstersel olmadığını mı söylüyor Richards, yoksa eseri

okurken cümlelerin karşısında nasıl davranmamız gerektiğini mi göstermek istiyor? Bu

sorulan bir yana bırakırsak bile, yazarın hakikatle hiç ilgilenmediğini her

zaman kabul

edebilir miyiz? Dante'nin, Tolstoy'un, Şolohof un, Ca-mus'ün eserlerini bu kategoriye nasıl

sokabiliriz? Kanımızca Richards, edebiyat ile bilimi birbirlerine karıştır3

Bk: Monroe C. Beardsley, Aesthetics, s. 148.

ma eğilimini önleme bakımından yararlı bir iş yapmıştır; gelgelelim kendi estetik kuramı bu

sorunu çözümlemiş sayılmaz.

EDEBİYATIN HAKİKATLE İLİŞKİSİ VARDIR

1. Sezgisel Hakikat

Yukarıdaki görüş edebiyatın hakikatle ilişkisi olmadığı fikrini savunuyordu. Bundan sonra ele

alacağımız görüşler ise aksi kanıdadır: şu ya da bu anlamda edebiyatın hakikatle ilişkisi

olduğunu ileri sürerler.

Sezgicilerle başlıyalım. Bunlara göre sanat, sezgi ile kavranan bir hakikati açıklar. Bilindiği

gibi bazı felsefecilere göre, hakikate varmanın yolu yalnız duyular ve akıl değildir. Empirist ve

rasyonalistlerden farklı olarak bazı düşünürler hakikati sezgi ile kavramanın mümkün

olduğunu söylerler. Bu, doğrudan doğruya kazanılan, kavramsal olmayan (non-conceptual),

kesin bir inanç doğuran, yanılmaz bir bilgidir. Örnek olarak mistiklerin bilgisini

gösterebiliriz. Sezgisel bilgi yolunun geçerli olup olamıyacağmı tartışmak felsefecilere düşer.

Fakat bir noktaya işaret etmemiz lâzım. Modern felsefe akımlarında «doğrulanabilme»

ilkesine verilen önem malum. Sezgicilerin bilgi kuramlarında ise doğrunun nesnel ölçütü

olmadığına göre, doğru sezgilerle yanlış sezgileri nasıl ayıracağız? Hepimizin sezgisi aynı

olmadığına göre doğru olan hangisi? Kavramsal anlatışa uygun olmayan bîr bilgi hakkında,

bu sorunun cevabını vermek güç. Ya «yanlış sezgi ile doğru sezgiyi ayırd edemeyiz» dememiz

lâzım, ya da «sezdiğini sanan her insan gerçekten de sea-miş değildir». Bilgi teorisi alanında

sezgiciliği bir yana bırakır da edebiyata dönersek nedir durum?

Ondokuzuncu yüzyılda bilimin başarıdan başarıya koşması sonucu, hakikate varmanın tek

yolu bilim yön-

temi olarak belirince, bir kısım edebiyatçılar edebiyatı kurtarabilmek için hakikatle ilişkisini

kesmişlerdi. Fakat bazıları da, edebiyatı bir zevk verme aracı olarak anlamanın, onun

önemini kaybettireceği korkusu ile sanatın görevini daha ciddî ve sağlam bir alanda aramak

gerektiğine inandılar. Gelgelelim edebiyatı artık bilime rakip bir bilgi kolu saymak da zordu.

Ne yapılabilirdi öyleyse? Yapılan şu oldu: sanat (edebiyat) bize hakikati bildirir ama bilimin

açıkladığı hakikat değildir bu. Sanat sezgisel bilgi kazandırır. Doğruyu söylemek gerekirse,

bu, büsbütün yeni bir iddia sayılmaz. Platon'un îon diyalogunda şairin ilham yolu ile, akü

aşan bir bilgiye vardığından söz edilir. Plotinos'a göre, sar atçı, bu dünyada yansımış olan

güzelliğin kaynağına uzanan ve formlar dünyasını sezgi ile kavrayabilen bir adamdır. Ancak,

bu sanat görüşü, ondokuzuncu yüzyılda Schelling ve Schopenhauer gibi Alman

düşünürlerinin elinde işlenmiş ve bir kuram haline sokulmuştur. Demek oluyor ki şair, bilim

adamlarının yaptığı gibi akıl ve deney yolu ile değil, fakat muhayyelesini kullanarak aklın

sınırlı bilgisini aşan daha yüksek bir bilgiye erişiyor. Aşkın Gerçekliği (Ultimate Reality), ya

da varlığın özünü doğrudan doğruya sezgi ile kavramak herkese vergi değildir; çünkü bizim

gündelik hayattaki algılarımız ve aklımızla bilişimiz bu çeşitten bir gerçekliği kavramakta

yetersizdir. Şair ise, akıldan üstün bir bilgi melekesi olan muhayyelesi ile, görünen varlığın

altında yatan öze kadar sızabilir. Bilim hakikate açılan tek kapı olduğunu iddia ede dursun,

sez-gicilere göre asıl önemli gerçekliğe ulaşabilecek adanı bilgin değil sanatçıdır.

Diyelim ki sanatçı muhayyelesi ile son gerçekliğe ulaştı, varlığın özüne kadar inebildi; nasıl

aktaracak bu bilgisini başkalarına? Sezgi ile kavranan hakikat de önermelerle anlatılabilir.

Eğer şair bunu yaparsa, şiir, dil ba-

kımından bilimden ayrılmış olmaz, ancak şairin şiiri yazmadan önce hakikate varmak için

kullandığı yol başka olmuş olur. Aradaki fark, bilgi psikolojisi bakımından bir farktır, dil

bakımından her ikisi de önermelerden meydana gelmiştir. Çünkü, sezdiği

hakikati önermesel

biçimde açıklamaktan başka bir şey yapmamıştır ki şair. Mistik yaşantısında kazandığı

bilgiden başkalarım haberdar etmek isteyen bir adam durumundadır^.

Hemen ekliyelim ki sezgicilerin söylemek istediği bundan farklı bir şey. Sanatçı sezgisel

bilgisini bize önermesel biçimde anlatmaz, bunu aynen sezdirir. Yani okurun eser

karşısındaki yaşantısı şairin eriştiği hakikati kavratan bir yaşantıdır. Sanat eserinde

önermeye indir-genemeyen bir şey vardır, öyle bir eser bütünü ile ele alındığı zaman hakikati

sezdiren bir sembol sayılabilir^. Başka şekilde söylersek, okurun eser karşısındaki estetik

yaşantısı bilgisel bir yaşantıdır; çünkü sözcüklerin yerleştirilmesinde, birbirleriyle ilintisinde,

eserin sembolik ve katmerli anlamlılığında, başka bir şekilde dile getirilemi-yecek, kavramsal

dille söylenemiyecek çeşitten bir hakikati ifade yeteneği vardır. •

Estetik yaşantının gerçekten bilgisel olup olmadığı konusunda uyuşmak zor. Bir çokları sanat

eseri karşısında duyduğu yaşantının kendisine bilgi kazandırdığı kanısındadır; bir çok

estetikçiler de sanatın böylece sezgisel hakikati verdiğini iddia etmektedirler. Şimdi, bu

doğrudan doğruya elde edilen bilgiye, kavramın gerçek anla-

4 Bk: Murray Krieger, The New Apologists for Poetry, ss. 180-181.

5 Fransız sembolistleri de bir yandan arı şiiri savunurken bir yandan da bu şiirin ideal

güzelliği yansıttığını söylüyorlardı Baudelaire'incorrespondance kuramı şairin aşkın

gerçekliği nasıl yansıtabileceğini açıklıyordu.

mıyla bilgi diyebilir miyiz? Bu noktada tartışma başlıyor. Çünkü bazı filozoflara sorarsanız,

bir şeyi yaşamak onu bilmek değildir. Bir şeyi bilmek onun hakkında bir şey bilmektir. Bir

yaprağa baktığım zaman belirli bir yeşil rengini görür, onu farkeder onunla adetâ tanışırım.

Bu tanışma (acquaintance) sadece bir farkında olma, bir görmedir. «Bu yeşildir» sözünde ise

artık tanışma sınırım aşma vardır. Gördüğüm renge bu adı vermek için, daha önce bana yeşil

diye öğretilen renkle aynı olduğunu farketmem gerek6. Bundan ötürü bazılarınca estetik

yaşantının bilgisel olduğunu söylemek, «bilgi» terimim yanlış bir anlamda kullanmak, ve

gereksiz bir karışıklığa yol açmaktır.

2. Edebiyat Hakikate Sadık Kalır

Bu görüşü son zamanlarda savunanlar arasında en önemlisi, Amerikan sanat

felsefecilerinden John Hos-pers'dır belki. Gerçi kuramın bazı yerleri Aristoteles'i ve

«yansıtma» kuramma katılanları hatırlatmakta, bazı yerleri de Eastman'ı tekrar etmektedir;

ama Hospers bunlardan aldığını, hakikat sorununu çözmek için kullanmıştır.

Hospers de edebiyatın hakikat ile bir çeşit ilişkisi olduğunu ispat etmek ister, fakat bu

ilişkinin bilimsel yazılarda olduğu çeşitten bir ilişkiye benzemediğini bilir. Ona göre de, doğru

ya da yanlış olabilecek şeyler ancak önermelidir. Gerçek bir olguyu tasvir eden önermelere ise

('Kabataşla Üsküdar arasında arabavapurları işler'

6 Bu ayrıntıyı Bertrand Rusell ve daha sonra Moritz Schlick yapmıştı. J. Hospers, Meaning

and Truth in the Arts kitabının son bölümünde bu sorunu özellikle sanata uygulamaktadır.

gibi) edebiyat eserlerinde çok rastlanmaz ve zaten bunlar eserde önemli rol oynamazlar. Buna

karşılık edebiyat başka bir yoldan hakikatle ilintilidir. Yazar bize insanlar, dünya, hayat

hakkında hakikatler (truth about) bildirmek iddiasında değildir. Bir psikoloji bilgini gibi,

insan davranışları hakkında genel kanunlar atmaz ortaya, fakat eserindeki kişileri çizerken

insan tabiatına sadîk kalır (truth-to)7. Yazarın, hakikate sadık kalması, insanları bir fotoğraf

gibi yansıtması anlamına gelmez. Tam bir kopyacılık olurdu böylesi. Sanatçı hayata sadık

kalmalı, seçilen kişileri hayatta olduğu gibi çizmeli derken yaşamış bir insanı bütün

ayrıntılarıyla anlatmalı demek istemiyor Hospers. însan tabiatmdaki tümelleri belirtmekten

söz ediyor. Bunu en canlı şekilde belirtmek için, yazar, gerekli olayları uydurur ve bir

karakteri yaratır. Söz gelimi Donkişot'un belirttiği tümele Donkişotluk diyelim; yazar insan

tabiatmdaki bu özelliği öyle olaylar uydurarak ve Donkişot'un öyle yönlerini seçerek anlatır

ki, bu özelliğe bu denli yalın ve canlı olarak hayatta bile rastlıyamayız. Bu bakımdan

Donkişot'un temsil ettiği özellikler hayattaki Donkişotlardakinden daha hakikidir. Eserde

Donkişot hakkındaki cümleler yaşamış bir insanı, gerçek olguları tasvir eden önermeler

olmadığı için bunların doğruluk değerleri olamaz. Ama romancı uydurduğu bir insanın

davranışlarını gözümüzün önüne sererek bazı sonuçlar çıkartmayı bize bırakıyor. Böylece

bilginin-kinden farklı bir şekilde, dolaylı bir yönden bize insanları tanıtıyor. Acaba büyük

romancıları okuduktan sonra insan tabiatı hakkındaki bilgimizin arttığını söyliye-mez miyiz?

Hospers ile beraber bu soruya hemen herkes

7 J. Hospers, Ay. es., V-Vni bölümler.

evet diyebilir, fakat romandaki bu niteliğin estetik bakımdan önemli olduğunu herkes kabul

etmez8.

Görüldüğü gibi Hospers'in tutumu bir bakıma gerçekçiliğe yakın. Bu, gerçeğe sadık kalma

ilkesini başka bir yönden daha sürdürebiliriz. Yazar bazen bir toplumun durumunu, hayat

koşullarını v.b. yansıtabilir. Diyelim ki yazar Anadolu köylüsünün hayatını yansıtıyor

eserinde. Bununla yetmiyorsa, bu hayat hakkında bir fikir ileri sürmüyorsa, köylünün hayatı

eserin konusu, teması olmaktan ileri gidemez. Yok eğer bunun hakkında bazı yargılarda

bulunuyorsa, mesele değişir o zaman. Yazar bir tezi ortaya koymuş olur, eser bir önerme

niteliği kazanır ve şimdi göreceğimiz tutuma getirir bizi.

3. Önermesel Hakikat

Ne Richards ne de Hospers edebiyatın, önermeseî hakikatleri bildirmek için bir araç

sayılabileceğini kabul ediyorlardı. Şimdi ele alacağımız görüşü savunanlara, sorarsanız,

edebiyatta önermesel hakikatler önemlidir çok. Bunları ikiye ayırmamız lâzım: belirtik

hakikati savunanlar ve örtük hakikati savunanlar.

a. Belirtik Hakikat, Yine edebiyat eserlerinde dilin kullanılışını gözeterek bu tutumu

açıklayalım. Abdülhak Şinasi Hisar'm Fabiin Bey ve Bix'i şöyle başlıyor :

Bir gün gazetelerde, «Hazin bir vefat» başlığı altında kısa bir fıkra çıktı: «Bursa eşrafndan,

eski maslahatgüzarlarımızdan ...dairesi mütercimi Ahmet Fahim Bey eceli mev'udiyle vefat

etmiştir. Merhum her cihetle faziletli, hür fikirli, geniş bilgili, çok nezaketli, şahsına hürmet

tel-

8 Bk: Bernard C. Heyl, «Artistic Truth Reconsiderecb.Jour-nal of Aesthetics and Art

Criticism, vol. VIII No 4.

kin ettirmiş ve dostları tarafından çok sevilmiş bir zattı. Vefatı zaiyattandır. Mevlâ rahmet

eyieye.»

İşte, ölünün cesedi üstüne atılan bir kaç kürek toprak gibi, hâtırası üzerine kapanan bir kaç

satır O ölüyü bilmeyenlerden bu yazıyı okuyanlar sanki ne duyarlar? Bir talihin ademe

göçmesinden onunla alâkası olmayan ne anlar? Bir fâninin öldüğüne kimse

şaşmaz ve kimse

düşünmez ki o da kendisini ölümden bizim kendimizi sandığımız kadar uzak sanırdı.

İnsanlar, birbirlerinden uzak mesafelerle ayrılmış yıldızlar gibi, kendi hususî boşlukları

içinde dönen, hepsi yalnız, hepsi mahrem ve başkalarına kapalı birer dünyadır. Bir yıldız

sönünce ondan uzaktakiler bir şey duymaz. Herkes ancak biraz kendi komşusuyla meşgul

olur. Herkes ancak bir iki düşmanı için kin, ancak üç dört dost veya akraba için haset veya

muhabbet ve ancak beş altı vücut ve ruh için biraz zaaf, bir temayül veya bir aşk duyar ve

beşeriyetin üst tarafı bize tamamen yabancı gibi karanlık kalır.

Buradaki cümleleri iki kategoriye ayırabiliriz. Birinciler bize bir olayı anlatıyor: Fahim Bey

ölmüş, gazetede ölüm haberi çıkmış. Bunların hakikatle bir ilişkisi var mı? Gerçi tasvir edici

gibi görünüyorlar ama bunlar «uyduruk» (fictitious) cümlelerdir; gerçekte olmamış şeyleri,

yaşamamış kişileri anlatırla» Bu cümleler gerçek durumları tasvir etmediğine göre bunların

doğruluk değeri olamıyacağmı daha önce de söylemiştikS. Biz de okuduğumuz kitabın bir

tarih kitabı olmadığını biliyoruz ve «Fahim Bey gerçekten yaşamış mı? Böyle bir ölüm haberi

çıkmış mı idi gazetede?» gibi sanılar sormayız.

bakımından çözümlenmiş

9 Uyduruk cümle1er mantık sayılmazlar.

Bu konudaki başlıca kuramları M. C. Beardsley gözden geçiriyor: Aesthetics, ss. 4H-414.

Türkçede baş vurulabilecek yazılardan biri şudur: Teo Grünberg, «Bertrand Russel'in

Tasvirler Teorisi» Felsefe Arşivi 14 (1963). Bu yazı teknik bir felsefe yazısıdır ve doğrudan

doğruya edebiyatla ilgili değildir.

Gelelim ikinci çeşit cümlelere. Bakıyoruz yazar bu ölüm haberi üzerine bazı genel yargılara

varıyor. İnsanların, mahrem, yalnız, başkalarına kapalı birer dünya olduğunu söylüyor.

Eserin olayları arasına yerleştirilmiş bu türden cümlelere «düşünsel» cümleler diyelim.

Bunların birincilerden başka olduğu besbelli. Hayat ve insanlar hakkında söylenmiş, açık,

belirtik sözlerdir bunlar. Okura göre ya yanlıştırlar ya doğru.

İmdi, düşünsel cümleler, eserdeki olaylar, kişiler, tasvirler v.b. ile birlikte eserde belirtik

(explicit) bir tez meydana getirebilirler.

Edebiyatın belirtik hakikati bildirdiğini ve bildirmesi gerektirdiğini savunanlar arasında

bugün en önemlileri Marxist estetikçilerden bazılarıdır.

Belirtik hakikati savunan tutumun eğilimi, edebiyatı sanat yapan nitelikleri, genel önermeleri

canlandırma alanında aramaktır. Biçime verilecek Önemi umursamadığı oranda, yavan ve

sınırlı bir edebiyat kuramına sürüklenebilir bu tutum. Açıklanan hakikat ne denli belirtik

olursa, eser o oranda bir sosyoloji, politika, ahlâk veya bir felsefe eserine yaklaşmış olur.

b. Örtük Hakikat. Gördük ki dil, edebiyatta bazen duygusal anlam taşır

sadece; bazen doğru

önermelere rastlarız («Kabataşla Üsküdar arasında araba vapurları işler» gibi) fakat bunların

sayısı çok azdır ve önemli rol oynamazlar. Bazı cümleler ne yaşamış bir insan hakkındadır, ne

de gerçekten olmuş olaylar hakkında; yani uydurukturlar ve doğruluk iddiaları olamaz. Ancak

hakikate sadık kalmak gibi bir yoldan bize insan psikolojisi, gelenekler, âdetler hakkında bilgi

verebilirler. Bir de düşünsel cümleler gördük ki bunları önerme olarak kabul etmemiz

gerekiyor.

Böylece edebiyatın hakikati bildirmesi konusunda karşılaştığımız güçlük şu oluyor. Eğer

edebiyata özgü,

başka yoldan elde edilemiyecek bir bilgiden söz edersek, buna gerçekten bilgi denebilir mi

sorusu ile karşılaşıyoruz. Öte yandan, gerçekten bilgi sayılabilecek belirtik hakikatlerin

edebiyat açısından ya da genellikle estetik yönden önemli olduğunu kabul etmek zor. Acaba

bu çıkmazdan kurtulmak imkânı yok mu? Hem edebiyata, sanata özgü, hem de önermesel

sayılabilecek türden bir ıakikat var mı edebiyatta?

Belki örtük hakikat (implied truth) buna en yaklaşanıdır. İlk önce tek bir cümlede örtüklüğü

ele alalım. Bir cümlenin bazen bir belirtik anlamı olabilir, bir de örtük anlamı. Adam

sekreterine «Süslenmeniz bittiyse lütfen şu mektubu yazın» dese, burada imâ

edilmiş bir

anlam daha var tabiî. «İş göreceğiniz yerde, taranmak, boyanmak ve aynaya bakmakla vakit

geçiriyorsunuz» gibi bir anlam. Şiirde ve genellikle edebiyatta örtük anlam büyük rol oynar.

Buna dayanarak edebiyatın semantik tanımı yapılacak olursa «Edebiyat dilin o yolda

kullanılırdır ki, anlamu, önemli bir kısmını örtük anlama teşkil eder» denilebilir. Bilimsel

yazılanda ine örtük anlam hemen hiç yoktur.

Edebiyatta hakikatin yeri olduğunu ileri sürenler arasında bir kısmı, eserin içinde açıkça

anlatılmamış örtük hakikatin önemli olacağı kanısmdadırlar. Burada söz konusu olan, tek tek

cümlelerden, ya da eserin ufak bir parçasından çıkarılacak örtük anlam değil, fakat eserin

bütününden çıkarılacak örtük tezdir. Açık tez ile örtük tez arasındaki sınırı çizmek zor. Açık

tez daha çok düşünsel cümlelerden ya da kişilerin bir konu üzerinde fikir 1 erini açıklayan

konuşmalarından çıkarılır, örtük teze gelince, yazar bunu bize açıkça söylemediğine göre, biz

bunu ancak kişilerin çizilişinden, olayların sıralanışından.

tondan v.b. dan çıkartmağa gahşırızio. Başka şekilde söylersek, uyduruk cümleleri

yorumlamak suretiyle çıkartırız örtük hakikati.

Meselâ Camus'nün Yabancı'sını alalım ele. Camus, Sîsyphe Efsanesi'nde incelediği ve

açıkladığı «saçma» kuramını bu romanda da anlatıyor. Fakat aynı yöntemle

değil.

Denemesinde kavramsal ve mantıksal yoldan yaptığını, romanda kavramsal olmayan bir dille

yapıyor. Diyelim ki hayatın, evrenin mantıkî izahının yapılamıyaca-ğını; insanın, rasyonel

şekilde izah edemediği bu dünyada bir yabancı olarak kaldığını ve insanların da birbirlerini

gerçekten bilemiyeceğini göstermek istiyor. Fahim Bey ve Biz'den aldığımız parçada da

insanların yalnız ve birbirine kapalı olduğu söyleniyordu. İki yazar aynı felsefeyipaylaşıyorlar

demek istemiyorum, fakat birisinin insanlar ve hayat hakkında belirtik olarak

söylediklerini, diğerinin sanat yoluyla yaptığını hatırlatmak istiyorum. Camus, «saçma»

kuramını romanında bir felsefe sorunu olarak inceleyip tartışmıyor, deliller getirerek bunu

ispat etmeğe kalkışmıyor, hatta kuramını kavramsal yoldan açıklamıyor bile. Bunun yerine,

romanın kahramanı Meursault'nun çeşitli durumlardaki davranışı ile karşılaşıyoruz.

Meursalt'da, her şeye karşı bir boşver-melik, bir umursamazlık var. Annesinin ölüm haberi,

cenazesi, seviştiği kız, Parise tayini karşısındaki davranışları önümüzde sıralandıkça, yavaş,

yavaş «saçma» duygusu belirmeğe başlıyor. Eleştiriciler Yabancı'da, Camus'nün bunu nasıl

sağladığını incelemiş ve uzun uzun açıklamışlardır. Meursault'nun davranışlarını gösteren

olayların belirli bir çizgi takip etmemesinin, kopuk ve bağlantısız olaylar olmasının,

sentaksdaki kesikliğin, objeleri tasvip ederken gözetilen nesnelliğin, Camus'nün

10 Bk: M. Weitz, Philosophy in Literature, s. 101.

belirtmek istediği yabancılığı ve anlamsızlığı nasıl dile getirdiğine dikkati çekmişlerdir.

Demek oluyor ki Camus felsefesini belirtik olarak değil örtük biçimde anlatmaktadır. Sisyphe

Efsanesi'nde olduğu gibi sadece kafamıza seslenmiyor fakat aynı felsefeyi sanatçı olarak dile

getirirken, «saçma» inancını yaşatıyor bize. Buna inanmanın duygusunu aktarıyor.

Camus amacında ne dereceye kadar başarı sağlamıştır, aksayan taraflar var mı yok mu sorusu

ayn bir mesele. Romanı başka şekilde yorumlayanlar da çıkmıştır. Sanat eserinde örtük

olarak dile getirilen felsefî görüş, kavramsal biçimde verilmediğinden ister istemez

açıklığından kaybeder. Bundan ötürü, örtük olarak verilen görüşün yanlış anlaşılması

tehlikesi vardır her zaman. Bunun önüne geçmek amacıyla yazar bazen anlatmak istediğini

daha belirtik yapmak için sanat yönünden fedakârlık eder ve bunu yaptığı oranda, örtük

hakikatten belirtik hakikate doğru kayar. Yiğit Ana ve Çocukları oyununda Brecht, savaşın

sırtından geçinenlerin olumsuz davranışlarım göstermek istiyordu. Otuz Sene Savaşlarında,

îsveç ordusunun peşinden giderek askerlere giyecek, ayakkabı, içki satan Yiğit Ana geçimini

bü yoldan sağlamaktadır. Fakat bu arada iki oğlu ve bir kızı savaşta ölürler. Yiğit Ana

davranışının politik bakımdan bilincine varmamış olarak arabasıyla ordunun

peşinde tioaretine

devam eder. Brecht, Yiğit Anayı olumsuz bir kişi olarak göstermek isterken, Zürih'de

ilk sahneye konuşunda seyirciler oyunu öyle yorumlamamışlar, kadmro başına gelenlere

acıyarak ağlamışlar. Hayatım kazanmak için didinen üç çocuğunu kaybettiği halde yılmadan

hayat için mücadele eden cesur bir ana gibi görmüşler onu. Fena halde kızmış Brecht ve

kadının olumsuzlusunu rH-ha iyi belirtmek için oyunda bazı değişiklikler yapmış. Gelgelelim

Doğu Berlin'deki temsil de Brecht'in istediği

sonucu vermemiş. Bazı hükümet yetkilileri, Yiğit Ana'-nm, oyunun sonunda hatasını

anlıyarak halka birşeyler söylemesini ve oyunda belirtik bir komünist tezinin yer almasını

teklif etmişler. Fakat Brecht yanaşmamış bunal 1. Kadının, yaptığı işin bilincine varmadan

devam etmesini uygun görmüş. Daha belirtik bir açıklamaya girmenin, örtüklükten fazla

uzaklaşmanın, eseri sanat yönünden fazla düşüreceğini düşünmüştü herhalde.

Edebiyatın hakikatle ilişkisi üzerinde birçok fikirler ortaya atıldığı halde kesin bir çözüme

varılamamıştır, çünkü 'hakikat' kavramının anlamı kesin değü"!2. Edebiyata özgü bir

'hakikat' aradığımızda, bu anlamdaki hakikat kavramlarının bilim alanındaki hakikatten

farklı olduğu görülüyor. Bu durumda bazı düşünürler hakikat kavramının edebiyatla

bağdaşamıyacağmı söylerken, bazıları da tek çeşit hakikat üzerinde direnmenin yanlış

olduğunu, edebiyattaki hakikatin bilim alanmdakinden farklı olmakla beraber yine de bir

çeşit hakikat sayılma-„. sı gerektiğini söylüyorlar. Sayılmalı mı sayılmamalı rm sorusu bir

termonoloji sorunudur. Belli bir sözcüğü filân anlamda kullanıp kullanmamak üzerinde

anlaşmaya bağlıdır.

Herhalde hakikat sorunu bütün eserler için söz ko^-nusu edilemez. Aşk üzerinde, kısa

duygusal, lirik bir şiirin hakikati açıklayıp açıklamadığını araştırmak yersizdir. Fakat Tolstoy,

Balzac, A. Huxley, Brecht, Sartre gibi yazarların bize hayat hakkında söylemek istedikleri

şeyler vardır. Bir uçta edebiyatı elden geldiğince müziğe yaklaştırmak, okuru adetâ

büyülemek istiyenlerin eserleri yer alır; öbür uçta ise insanın, toplumun, hayatın

11 Martin Esslin, Brecht, A Choice of Evils, (Eyre and Spot, tiswoode, 1959), ss. 203-205.

12 Bu konuda bk: Nermi Uygur, «Edebiyatta Bilgi», İnsan Açısından Edebiyat, ss. 63-86.

üzerine eğilenlerin eserleri. Diğerleri bu iki uç arasında sıralanabilir. Öyleyse kendi

hesabımıza şu görüşe katılıyoruz; edebiyata özgü hakikati kesinlikle tanımlıyama-sak, bunun

ne olduğunu açıklıyamasak bile, böyle bir hakikatin birçok eserlerde yer aldığını

söyliyebüiriz.

İNANÇ SORUNU

Bazı eserlerde belirtik veya örtük bir dünya görüşü bulunduğunu inkâr etmeğe imkân yok.

Durum böyle olduğuna göre şimdi şu sorularla karşılaşıyoruz: Okur eserdeki dünya

görüşüne, teze inanmıyorsa eserin tadına varabilir mi? İnançlarımız eserin

değerlendirilmesinde nasıl hesaba katılmalıdır?

«Eserdeki görüşleri yanlış buluyor, yazarın inançlarına katılmıyorsak eserden zevk alamayız

ve eserin değeri bizim gözümüzde düşer» dersek, o zaman şu durumu nasıl açıklıyacağız?

Aynı okur pagan devrinin inançlarıyla yazılmış bir Yunan tragedyasından zevk aldığı gibi, katoÜk

Dante'nin dinî eseri îlâhi Komedi'den de zevk alabilir, müslüman Yunus Emre'rrin

şiirlerinden de, ateist N. Hikmet'inkilerden de. Bu kadar ayrı, hatta karşıt dünya görüşlerini

yansıtan bu eserlerden zevk alabiliyor-sak, bunların hepsi birden doğru olamıyacağma göre,

yanlış olduğuna inandığımız görüşlere yer veren eserleri beğenebiliyoruz demektir. Yine

unutmamalıyız ki felsefesi ile uyuştuğumuz nice eser vardır ki bizce tatsız tuzsuz ve

değersizdir. O halde, edebiyat eserlerini okurken inançlarımızı işe karıştırmayız sonucuna mı

varıyoruz? Bu estetik sorun da, diğerleri gibi basite indirgenemez ve bütün durumları

kapsıyacak kestirme bir tek cevapla çözümlenemez. İnançlarımızı bir yana bırakmamız

gerektiğini söyliyenler vardır; bir yana bırakabilmeyi şarta bağlıyanlar vardır (şartlarda da

ayrılırlar); inançların

hemen hemen her eser için söz konusu edilmesinden yana olanlar vardır.

LA. Richards bir sanat eseriyle bir bilim eseri karşısındaki tutumlarımızın çok başka olması

düşüncesinden hareket eder, çünkü onca, edebiyat eserinde 'hakikat' söz konusu değildir.

Biraz yukarda belirttiğimiz gibi Richards' a göre sanat eserlerindeki önermelerin işlevi bir

gerçeği yansıtmak, hakikati bildirmek değil, duygular uyandırmak, itilerimizi bir uyuşum

haline getirmektir.- Bundan ötürü okurken inançlarımızı bir yana bırakırsak doğru bir

tutumla, gerektiği gibi okuyoruz demektir. Yok eğer inançlarımız işe karışıyorsa o zaman bir

edebiyat eseri okuru olmaktan çıkmış ve tamamiyle başka çeşit bir eylemle uğraşan bir

politikacı, bir sosyolog, bir tarihçi veya ahlâkçı hüviyetine girmiş oluruz. Richards bu konuda

o kadar ileriye gitmiştir ki bir edebiyat eserini okurken estetik yaşantıya geçebilmemiz için

hiç bir inanca ihtiyacımız olmadığım söylemiştir. «Eğer Kıral Lear'i okuyacaksak... hiç bir

inancımız olmamalıdır»l3. Fakat bu iddianın çürüklüğü başkaları tarafından belirtildi

hemen. Kıral Lear'de, bir yanda Gloucester, Cordelia, Edgar ve Kent gibi, davranışları ile

onayımızı ve sevgimizi kazanan kişiler var; öbür yanda Goneril, Regan ve Edmund gibi

nefretimizi kazananlar. Bu kişiler arasındaki çatışmada biz birincilerin iyiliğini ve

mutluluğunu isteriz. Onların felaketi tragedyadan bekleneni yaratır. Oysa bazı kişilerden

yana olma, ancak eseri bir takım inanç-

13 Science and Poetry, Vivas and Krieger ed The Problems of Aesthetics, s. 586.

larla okuduğumuz zaman mümkündür. İhtiyarlara işkence etmenin, hilenin, iki yüzlülüğün

kötü şeyler olduğuna inandığımız içindir ki bunları yapan kişilerden yana değil de, bağlılık,

dürüstlük, içten sevgi gösteren kişilerden yana çıkarız. Böyle bir takım inançlarımız olmasa,

eserdeki kişiler karşısında gereken tutuma ulaşanlayız bile, ve tragedya ortadan silinir gider

14.

Sonraları Richards kendisi de tutumunu biraz değiştirmiştir. Kiral Lear'de olduğu gibi

inançlarımız eserdeki-lerle uyuşuyorsa mesele yoktur zaten. Fakat uyuşmuyorsa? Richards'a

sorarsanız bu uyuşmazlık okur ile eser arasında bir engel olarak belirmez. Okur eserdeki

inançları, eserin vereceği estetik yaşantıya varabilmek için «geçici olarak kabul eder», çünkü

bilir ki yazarın gayesi gerçekten bilgi vermek, hakikati dile getirmek değildir. Okurun geçici

olarak kabul ettiği inançlar gerçek inançlara benzemez; bunlara «estetik inanç» gibi bir isim

verilebilir. Gerçek hayatta, inandığımız şeylere göre davranır eylemimizi yürütürüz, oysa

estetik inançlar hayattaki davranışımızı etkilemez. Anlaşılıyor ki Richards bütün inançların

geçici olarak kabul edilebileceğine inanıyor.

Şimdi biraz farklı bir tutuma bakalım. T.S. Eliot da «Dante» adlı yazısında az çok

Richards'mkine benzer bir düşünceyle çıkar karşımıza. «Okurun, şiirin zevkine varabilmesi

için şairin inançlarını paylaşması gerektiği fikrini reddediyorum» deri 5. Eliot'a göre bir

eserin tadına varabilmek için inançlarım paylaşmak gerekmez ama

14 Bk: M. H. Abrams, «Belief and the Suspension of Disbelief», Literature and Belief, ss. 20-

21.

15 Selected Essays, s. 269.

inançlar yine de önemlidir, çünkü bunları paylaşmasak bile anlamamız lâzımdır. Dante'yi

okurken şairin felsefî ve dinî inançlarını bir yana bırakamazsınız, bunları anlamanız ve

estetik bakımdan benimsemeniz, yani geçici olarak kabul etmeniz gerekir. Ne var ki Eliot

kendisi, Shelley'i okuduğu zaman şairin inançlarını paylaşamadığı için şürinden zevk

alamadığım gördü. Demek ki, yazarın felsefesi ne olursa olsun geçici olarak kabul edebiliriz

iddiası her zaman yerine getirilmiyordu. Eliot bu sefer yeni bir çözüm yoluna gidiyor.

Eserdeki görüşlerin okur için doğru olması şartı yoktur; ama, bu, «görüşler ne olursa olsun

farketmez» anlamına gelmez. Eserdeki inançların okurun önüne set çekmemesi için bunların

doğru değilse bile, tutarlı, seviyeli ve olgun olması şarttır. Okur bu inançlara

katılmasa bile

yine de zevk alabilir eserden. Fakat yazarın felsefesi çocukça ve basit ise, kafası gelişmiş bir

okur için estetik amaçlarla geçici olarak da kabul edilemezi 6.

Görülüyor ki Eliot, eserdeki inançlara geçici olarak göz yumulabilmesi için bazı şartlar öne

sürüyor. Başka eleştiriciler de farklı şartlar koymuşlardır: yazar içtenlikle yazmışsa; veya

düşünceleri uygar bir insanın kabul edemiyeceği kadar aşağılık, çirkin ve kokuşmuş değilse.

Bazı biçimciler ise bu çeşit şartlar yerine başka çeşit şartlar koşarlar, çünkü sözünü ettiğimiz

şartlar eserin felsefesini kendi basma dikkate alarak değerlendirmek eğilimindedir ve

kullanılan ölçütler biçim sınırlarının dışına taşmaktadır. Edebiyat eserindeki inanç sorununu

da eserin yapısı ile çözmek isteyen biçimciler şöyle düşünmektedirler :

16 Shelley and Keats», The Use of Poetry and the Use of Criticism, s. 82.

Edebiyat eserinin anlamı onu meydana getiren tek tek anlamların toplamına eşit değildir.

Eser kapalı ve kendi kendine yeterli bir bütündür, öyle ki, eserdeki tek tek anlamlar her

nekadar göstersel iseler de, eserin bağlamı içinde bunlar göstersel olmaktan çıkar. Başka bir

deyişle tek tek anlamların dış dünyaya işaret etmelerine yazarın sanatçılığı engel olur. Bu

bakımdan inanç sorunu gerçek sanat eserinde karşımıza çıkmaz, ve okura set çekmez. T.S.

Eliot'un Shelley'den zevk alamamasının se-sebebini Shelley'nin fikirlerinin

basitliğinde

aramamalıyız. Asıl sebep Shelley'nin bunları şiirin bağlamı içinde denetliyememesi,

dramlaştıramaması, ve bundan ötürü, bu fikirlerin bir bilim veya felsefe kitabında olduğu gibi

dış dünyaya işaret eder şekilde karşımıza çıkmalarıdır. Bazı eserlerde «belirtik veya örtük

önermeler, bağlamın bütününü içinde gerektiği gibi sindirilmediğinden bunlar bağlamdan

koparak fırlar ve ahlakî ya da dinî bakımdan değerlendirmeyi davet ederler»i7. Buna en ileri

bir örnek Ziya Gökalp gibi bir şairin fikirlerini manzum halde ifadeye çalıştığı zaman ortaya

koyduğu önermelerdir.

Vatan ne Türkiyedir Türklere, ne Türkistan, Vatan büyük ve müebbed bir ülkedir: Turan

gibi bir önerme, şiirin içinde dramlaştırılmadiğı için doğruluk iddiası taşıyan bir önerme

olarak kalıyor. Bu durumda, fikri, kendi inançlarımıza göre değerlendirmeye zorlanır, doğru

veya yanlış diye yargılarız. Şair işte buna engel olmalı, şairin parçalarını, bütünün dışında ele

aldırmamalıdır. Mesele, görüşlerin doğru veya yanlış olması değil, eserin bağlamı içinde

yüklenmeleri gereken

17 C. Brooks, The Well Wrought Um, s. 253.

işlevin dışına çıkıp çıkmamalarıdır. Eserin yapısı bir sanat yapısı ise eser bir estetik obje

olabilmiştir ve o zaman bizi kendi çerçevesi içinde hapseder, dış dünyaya

yollı-yarak

karşılaştırmalar yaptırmazi8. Eserdeki görüş bir genellemenin ortaya konulması değil bir

durumun dramatize edilmesidir. Diyebiliriz ki Orhan Veli'nin geçen bölümde incelediğimiz

«Kitabe-î Seng-i Mezar» şiirinde, «Ölüm Allanın emri, Ayrılık olmasaydı» önermesiyle dile

getirilen görüş, şiirin bağlamı içinde kalmakta, ve biz de bunu inançlarımıza göre

değerlendirmeye zorlanma-maktayız.

Bazı kısa şiirler ve bir takım eserler için bu iddia doğru da olsa, yazarın belli bir düşünceyi

anlatmak istediği öyle eserler vardır ki bunlarda örtük bir tezin veya hiç değilse belli bir

dünya görüşünün yer aldığı apaçıktır. Biçimciler bu çeşit eserlerde görülen felsefî (politik

v.b.) yönün de eserin bağlamı içinde kaldığını söylerler. Yazar bu fikirleri ileri sürmüyor

onlarca, sadece gösteriyor. Bir romandaki «Ahmet efendi o akşam evinden çıkıp kahveye

gitti» cümlesinde yazar nasıl gerçekten böyle bir olayın geçtiğini iddia etmiyorsa, eserden

çıkan örtük görüşü de «evetlemiyor» «sanki öyle imiş» gibi ortaya koyuyor.

Biçimcilere bu noktada hak verebilir miyiz? Milton, Camus, Sartre, Döstoyevski, Yevtuşenko

gibi yazarların eserlerindeki fikirleri kendi fikirleri olarak ileri sürmem diklerini kim kabul

eder? Bunlar düpedüz, bir felsefesi, bir dünya görüşü olan yazarlardır ve okurla aralarında bir

inanç sorunu başgösterebilir. Bundan ötürü biçimcilerin inanç sorununa verdikleri cevap

yetersizdir.

Biçimcilere tam karşıt uçda yer alan bazı Marxist-

18 Bk: C. Brooks, «Implications of an Organic Theory of Poetry», Literature and Belief, ed. M.

H. Abrams, s. 64.

ler ve ahlâkçılar yalnız kendi tezlerini savunan eserleri kabul etmek eğilimindedirler. Üst

tarafı ya gereksiz ya zararlı sayılır. Bu aşırı tutumu teorik olarak benimsiyen-lerin pek

çoğunun gerçekte daha hoşgörülü davrandığını; kendi tezini bulmadığı bir çok kitaplardan

tad aldığını söyliyebiliriz. Yalnız kendi inançlarımızı dile getiren eserlerden zevk alabilseydik,

okuyabileceğimiz edebiyat çok smırlanırdı.

İnanç sorununa getirebileceğimiz kesin bir çözüm, bütün eserler için geçerli olabilecek kısa

bir tek cevap yoktur. Bir kere unutmıyalım ki inanç çatışmalarının söz konusu cimıyacağı çok

genel temalı, duyguya dayanan, fikir yönü yok denebilecek, eserler vardır. Bir çok aşk şiirleri

bu sınıfa girer. Bazı eserlerde ise belli bir dünya görüşü yer alır, fakat ayrı görüşleri yansıtan

eserlerden yine de tad alabiliriz. Sophokles, Homeros, Dante, Yunus Emre, Şolohof gibi

apayrı görüşleri ve inançları olan yazarları zevkle okuyabilmemiz inançlarımızı hiç işe

karıştırmadığımız anlamına gelmez. Bu büyük yazarların eserleri yüzyıllar arasından sürüp

gedebiliyor, çeşitli çağların ve kültür çevrelerinin insanına seslenebiliyorsa, bu başarı (sanat

değerlerinden başka), ayrı mezhepleri ve felsefî görüşleri aşarak, az çok bütün insanlar için

ortak bir insanlık anlayışında, bir manevî değerler temelinde birleştikleri içindir. Bu gibi

eserlerde inanmadıklarımızdan çok inandıklarımızdır ağır basani9.

Bundan başka bazı eserlerde inançlarımızla çatışan fikirler eserin bütününü kapsamaz.

Tolstoy'un Anna Kamuna romanında beliren görüşlerden biri şu: ahlâk ilkelerini çiğneyen bir

insanın cezasını Tanrı verir, bizim görevimiz affetmektir. Bir çok okur bu fikre katılmaz bıı-

19 Bk: Literature and Belief, ed. M. H. Abrama, s X.

gün ama yine de Anna Karenina'yı zevkle okur sanırım.

Eserdeki görüşlere katılan okurların eser karşısındaki yaşantıları daha zengin olacağı için

bunların o eserden daha fazla zevk almaları normaldir, ama görülüyor ki, bir çok hallerde

eserdeki inançlara okurun katılmaması, eserle arasında aşılmaz uçurumlar açmıyor. Daha

doğrusu dereceleri var bunun. Bazı eserlerin (şiir, oyun, roman) fikrî yönü vardır fakat bu

yön okurun gözünde, yüzeyde kalmış ve basit bir felsefî düşünce ise okurun eserden alacağı

zevki köstekleyebilir. Bir eserin benimsediği değerler sistemi basit olmiyabilir fakat okurun

inançlarına çok aykırı düşüyorsa okur için o eserden zevk alma imkânı hemen hemen ortadan

kalkar. Hele öyle eserler olabilir ki ana tezi okurun çok önemli saydığı ve şiddetle duyduğu

bazı inançlara zıttır. Diyelim zencileri insandan saymayan, onları köle gibi kullanmayı,

sömürmeyi yerinde bir davranış olarak savunan bir romanı, (usta bir yazarın eseri de olsa),

bu görüşün şiddetle karşısında olan bir okurun zevkle okuyabileceğini düşünemeyiz.

Anlaşılıyor ki, bütün eserlerin değilse de, bazı eserlerin felsefî bir yönü var. Eserdeki görüş

okurun inançlarıyla uyuşabilir, bazen önemsiz derecede çatışabilir, ba.-zen de şiddetle

çatışabilir. O halde değerlendirmede durum ne olacak ?

1. Bazı eleştiricilere göre eserdeki görüşle okurun inançları uyuşuyor yani okur görüşü doğru

buluyorsa değerlendirmede bunu hesaba katmamalıdır, çünkü bir eserin iyi olması için

eserdeki görüşün doğru sayılması ne gerekli ne de yeterli şarttır. Yeterli değildir çünkü doğru

bulduğumuz görüşleri ileri süren nice eser vardır ki 'iyi' saymayız. Yoksa görüşlerine

katıldığımız her esere 'iyi sanat eseridir' derdik. Gerekli şart değildir, çünkü yazarın

görüşlerine katılmadığımız halde beğendiğimiz çok eser vardır. Pagan inançlarıyla yazılmış

Yunan traged-

yalarmdaki kader inancını paylaşmasak da bu eserleri sever ve değerli buluruz.

Bu iddiaya karşı çıkarak diyeceğiz ki, eserdeki görüşün doğruluğu değer bakımından ne

yeterli ne de gerekli şarttır ama değerlendirmede geçerlidir (relevant). Doğruluk kendi başına

bir ölçüt teşkil etmezse de, bazı hallerde eserin verdiği yaşantıyı zenginleştirdiği için

önemlidir. Ancak görüşün esere sanatsal şekilde işlenmesini şart koşarız. Eserdeki görüş, olay

örgüsüyle, kişilerle, tonla, sembollerle kenetlenerek esere sanat yönünden bir şey

katmalıdır20. Şunu da söylemek gerekir ki sanat açısından başarılı da olsa eserdeki görüşü

doğru bulmakla yetine-meyiz. Temelde inançlarımıza uyan görüşü, yazar yüzeyde kalarak

,basitleştirerek vermişse eserin fikrî yönü yaşantımıza bir şey katmaz. İsteriz ki yazar belli bir

görüşün dile getiriliş imkânlarını zorlasın, incelikleri derinliği, karmaşıklığı, gücü

bakımından, okurun o zamana kadar farketmediği bir şeyler versin. Ancak böyle olursa fikrî

yön esere bir boyut kazandırır ve yaşantımızı zenginleştirir.

2. Okurun inançları eserdekilerle uyuşmuyorsa ve . uyuşmazlık okur için önemli değilse

inançlar bir yana bırakılabilir ve değerlendirmede hesaba katılmaz. Özellikle başka bir çağın

kültürünün ürünü olan eserlerde bu durum belirebilir. Sophokles'in Antigone oyunu bizim

inançlarımızdan çok farklı inançlar üzerine kurulmuştur. An-tigone'nin kardeşinin ölüsünü

gömmek için ölümü göze alması ve bu uğurda hayatını feda etmesi o çağdaki Yunan

âdetlerine, gömülme ile ilgili inançlara bağlıdır. Tragedyayı anlamamız için bunlar hakkında

fikir sahibi ol-

20 Bk: M. Wetiz, Philosophy in literature, ss. 104-105.

ı..,- ¦

mamız gerek. Ama bir kere bu bilgiyi edindik miydi Anti-gone'nîn davranışını anlamlı ve

tutarlı buluruz. Tragedyanın zevkine varmamız için ölüleri gömme ile ilgili inançları

paylaşmamıza lüzum yoktur2i.

3. Fakat eserdeki inançlar okurunküerle şiddetle ça-- tışıyorsa durum ne olur? Yine bazı

eleştiricilere göre inançların yanlış sayılması eserin sanat bakımından değersiz sayılması için

bir sebep değildir. Hiç inanmadığımız görüşleri olan bir çok büyük eser vardır. Buna karşılık

bizce yanlış görüşleri olmayan nice eser vardır ki bizce kötüdür. Bundan ötürü yanlış görüş,

değersizlik için ne yeterli ne de gerekli şarttır. Hatta geçerli de değildir. Eserin tadına

varabilmek amaciyle inanmamazlığımızı bir süre için bir yana bırakır ve eserdeki dünya

görüşünü benimser, bir de o görüşün açısından dünyaya bakmayı deneriz.

Bu eleştiricilerin söyledikleri, inançdaki yanlışlığın okur için çok önemli olmadığı hallerde

geçerlidir. Fakat inançların şidetle çatışması okurun eserden alacağı tadı etkiler. Bu durumda

eserin sadece sanat yönüne bakarak hayat ve dünya hakkında söylediklerini kendi

inançlarımızla karşılaştırmamamız istenemez. Madem ki edebiyat eserlerinde bazen belli

felsefî görüşler öne sürülmektedir (felsefe kitaplarında olduğu gibi delillere dayanarak ispat

etmek üzere değil tabiî) eleştiricinin yapı sorunlarıyla yetinmeyip bunlarla da hesaplaşması

gerekebilir.

Kısacası, bir edebiyat eserini yalnızca fikirlerine felsefesine dayanarak hiç bir zaman

değerlendirenleyiz. Değerlendirmeyi bunlara dayanarak yapanlar, eleştiriciden çok ahlâkçı,

politikacı, sosyolog veya felsefeci sayılabilirler. Sadece estetik açıdan eleştiri yapanlarsa,

yazarın ha-

21 Bk: C. Brooks, «Implications of an Organic Theory of Poetry», Literature and Belief, ed. M.

H. Abrams, s. 72.

yatla, toplumla, insanla dünyayla ilgili şeyler söylemek istediği, ve bundan ötürü fikirlerin

önemli bir yer işgal ettiği eserler karşısında eleştiriden bekleneni veremezler. Bir eleştiricinin

ilk ödevi elindeki esere bir sanat eseri olarak bakmaktır, fakat bundan fazlasını gerektiren

eserler karşısında geri yanma gözünü kapamak zorunluğu yoktur. Yazarın görüşlerini,

düşüncelerini, tutumunu incelemek, tartıp biçmekle eserin hakkını vermek ve ona göre

değerlendirmek yerinde bir davranıştır.

BOLÜM 12

EDEBİYATIN TANIMI VE DEĞER ÖLÇÜTLERİ SORUNU

Bu kitabın birinci kısmında çeşitli eleştiri yöntemlerini incelerken gördük ki her bir yöntem,

esere kendine göre bir açıdan bakmakta, belli bir takım yönleri üzerine eğilmektedir. Bir

eleştiricinin bunlardan yalnız birini kullanması zorunluğu yoktur. Eseri eleştirirken, tarihi

eleştiriyi kullanarak, eğer varsa, eserin çeşitli yazmalarım veya baskılarını inceliyebilir,

yazıldığı çağın inançlarını aydınlatabilir ve sonra metne dönerek eseri açıklamaya,

yorumlamaya girişebilir; belki biçimci yöntemle veya sosyolojik veya Marxist yöntemle. Fakat

genellikle eleştirici, kendi bilgisine, yeteneklerine, sanat anlayışına en uygun yöntemi esas

yöntemi olarak benimser ve diğerlerinden de yararlanır. Hangi yöntemi kullanırsa kullansın

bir eleştiricinin söylediklerini kabaca üç kategoriye ayırabiliriz: tasvir edici; açıklayıcı

(yorumlayıcı); değerlendirici.

Tasvir edici dediğimiz kategori doğru veya yanlış olabilecek sözlerdir. Eserin kaynağını veya

tarihini, bir oyunun diyelim ilk defa ne zaman temsil edildiğini tesbit etmek, yorumlamaktan

ve değerlendirmekten ayrı bir şeydir. Bu gibi soruların bir tek doğru cevabı vardır, ama

bu doğru cevabı her zaman bulamıyabiliriz, çünkü elimizdeki belgelerin yeterli olmaması

imkânı vardır. Gel-gelelim bu imkânsızlık sorunun mahiyetni değiştirmez. Eleştirici eserin

olay örgüsü, kişileri, tekniği v.b. hakkında da sadece tasvir edici şeyler söyliyebilir.

Şahinde, «Nazilli'de reji ambar memuru olan» birinin kızıdır. Çok genç yaşta

evlenir...

(Selâhattin Bey) Hiç bir olumlu sonuç elde ede meyince Şahinde'yi kendi haline bırakır,

kendisi de «rakı» ya sığınır!.

Fethi Naci'nin Kuyucakh Yusuf'u eleştiren yazısındaki bu cümleler de tasvir edicidir. Romanı

okuyan herkesin görebileceği şeylerdir.

Açıklama veya yoruma gelince, çok daha çetrefil bir soru bu. Fakat bu bölümde yorum sorunu

değil konumuz. Şu kadarını söyliyelim ki açıklama veya yorum, tasvir edici kategori gibi

cevabı tek olan ve bundan ötürü herkesçe doğru veya yanlış sayılacak türden sözler olmadığı

için tartışmalara ve anlaşmazlıklara açıktır..

Eleştirici sadece tasvir edici kategoride kalabileceği gibi, açıklama ve yorumlama ile*de

yetinebilir. Fakat bazen de eser hakkında değer yargıları verir «iyi» «kötü» «büyük» «x'den

daha başarılı» gibi. Bu bölümde, değerlendirme yapılırken kullanılan ölçütlerin sanatın

tanımıyla olan ilişkisini, sanatın özü veya işlevine bakarak nesnel ölçütlerin elde edilip

edilemiyeceğini inceliyeceğiz.

EDEBİYAT KAVRAMI TANIMLANABİLİR Mİ? Çeşitli eleştiri yöntemlerini inceledik ve

gördük ki

1 Fethi Naci, «Modern Tragedya» Yeni Dergi, Kasım 1970, s. 357.

bunlardan her biri sanat eserini değerlendirirken farklı ölçütlere dayanıyorlar. Bu ölçütlerden

hangilerinin geçerli olabileceğini nasıl kararlaştırabiliriz? Geleneksel bir

görüşe göre bu gibi

durumlarda kavramların tanımlanın yapmak şarttır. Yani «üniversitede eğitim nasıl

olmalıdır ?» sorusuna cevap verebilmek için herşeyden önce 'üni-versite'nin ne olduğunu

bilmemiz gerekir. Sanatta da han g\ ölçütlerin geçerli olduğunu tayin edebilmemiz için

herşeyden önce sanatın ne olduğunu bilmeliyiz. Başka bir şekilde ifade edersek, sanatı sanat

yapan yeterli ve gerekli özellikleri tanımlıyabilmeliyiz, çünkü bir eser hakkında 'iyi' yargısını

vermek, bu yeterli ve gerekli özelliklerden birine sahip olduğunu söylemektir. Eğer bir

eleştirici bir eseri içtenlikle yazıldığı için övmüşse, içtenliğin, sanatın özünü meydana getiren

tanımlayıcı özelliklerden biri olduğuna inanıyor demektir. Öyleyse hangi sanat tanımı, hangi

kuram doğru ise ancak o kuramın öne sürdüğü özellik veya özellikler sanatta geçerli ölçütleri

bize sağlar.

Fakat buraya kadar incelediğimiz kuramların her biri sanatın (edebiyatın) doğru tanımını

yaptığı ve bütün panat eserlerinde bulunan ortak bir özü, sanatı sanat yapan şeyi keşfettiği

iddiasmdaydı. Gelgelelim şimdiye kadar sanatın tanımı üzerinde anlaşmaya varılamamış.

Kuramların her biri başka bir tanıma varıyor. Bununla beraber denebilir ki anlaşmaya

varılmamış olması sanatın bir özü olmadığını ispat etmez; sanatın özünü yakalamak çok zor

olduğu, daha çok çalışma gerektiği için henüa doğru cevabı bulamadık. Daha dikkatle inceler

üzerinde uzun uzun düşünürsek eninde sonunda sanatın doğru tanımı yapabiliriz. Eğer

yapabilirsek bu tanıma dayanarak değerlendirmede kullanılacak doğru ölçütleri de

bulabileceğiz demektir.

Oysa bugün birçok filozoflar sanatın tanımını yap-

mağa kalkışmanın boşuna bir çaba olduğu inancındadırlar. Güç tanımlanan bir kavramın

olduğu için değil, tanımlanamaz olduğu için. Wittgenstein'in açtığı bu yolu izleyenlerin

düşüncesi şu: Biz sanırız ki bir kavramın anlamı onun tanımı ile tesbit edilir; yani bir

kavramın neye işaret ettiğini bilmek demek o sınıfa giren bütün nesnelerin ortak özelliklerini

bilmek demektir. Bunlar kavramın özünü teşkil eder. Wittgenstein ise bir kavramın anlamını,

bilmenin kavramın işaret ettiği bütün şeylerin sahip olduğu ortak özelliği (tanımını) bilmek

demek olmadığını, kavramı yerinde kullanmak ve işaret ettiği şeyleri tanımak demek

olduğunu söylemişti. Kendisi 'oyunu' örnek olarak veriyor2. Türkçeye daha elverişli

gördüğüm için biz 'spor'a uygulayalım bunu. 'Spor nedir?' sorusuna geleneksel yoldan bir

cevap ararsak bütün spor kollarının ortak özelliğini bulmağa çalışırız. Güreş, futbol, tenis,

yüzme, boks, yürüyüş, atletizm, kayak v.b. arasında gerçekten ortak bir özellik var mı? Tenis,

futbol, sutopu, voleybol gibi oyunlar bir topla oynanır ama güreş, boks ve kayakta bu özellik

yoktur; atletizm de, yüzmede ve diğer birçoklarmda bir yarışma özelliği vardır ama tek basma

yürüyüş yapan adamı alırsak bu özellik yoktur. Ovsa onunkine de spor diyoruz. Bazıları keyif

için, bazıları sıhhatli olmak için spor yapar, bazıları ise para kazanmak için. Dikkat edilirse

görülür ki bütün sporlar arasında ortak bir özellik yoktur; bunlar arasında Wittgenstem'm

'aile benzerliği' dediği benzerlikler vardır. Bazılarında mevcut bir benzerlik diğerlerinde

yoktur, başka benzerlikler vardır. Bu benzerliklere dayanarak bunlara spor-deriz; yoksa

bunların ortak özünü bildiğimiz için

2 ti. Wittgensten, Philosophical Investigations, Part I, Ses-tions 66-67 (Basil Blackwell,

Oxford) 1953.

Spor kavramının anlamını bilmek onun doğru tanımını yapmak veya bilmek değil, bu

sözcüğü yerinde kullanmak ve nelere işaret ettiğini bilmektir.

Edebiyat için de durum aynıdır. Edebiyat sözcüğünün anlamım bilmek onu tanımlamakla

olmaz. Bir adamın önüne ikiyüz kitap koysanız; bunların içinde fizik, coğrafya, roman,

kimya,, şiir, felsefe, hukuk, tiyatro oyunları, matematik, sosyoloji kitapları bulunsa ve bu

adama «•edebiyat kitaplarını bir tarafa ayır» deseniz adam edebiyatı tanımlıyamasa da bu işi

pekâlâ da yapar. Belki 'deneme' nevinden bazı kitaplarda tereddüde düşer ama esasta bir

zorluk. çekmez. Aynı adama kuramlardan birinin tanımını vererek «gerçekliği yansıtan» veya

«organik birliği» olan kitapları ayır deseniz bocalamağa bağlıyacaktır. Dikkat edilirse

'edebiyat' sözcüğünün burada iki ayrı kullanılışı var: birincisi tasvir edici anlamda kullanılışı,

ikincisi değerlendirici (evaluative) anlamda. Tasvir edici anlamda kullandık mıydı bütün

şiirler, romanlar, hikâ-' yeler ,oyunlar, iyisi kötüsü, tümü edebiyattır. Bir kütüp^ haneci

edebiyat eserlerine ayrılan bölüme bütün bu çeşit eserleri koyacaktır. Değerlendirici anlamda

kullandık mıydı, o zaman kullanana göre eserler arasında bir ayıklama başlar. Bazıları

Mehmed Emin Yurdakul'un eserleri şiir değildir der, bazıları Orhan Veli'yi şair saymaz.

Edebiyatın bu iki kullanılışını ayırmak gerek.

Edebiyatın tanımını yapmağa kalkışanlar bütün edebiyat eserlerinin ortak özelliğini bulmak

iddiasındadırlar ve deminki 'spor' örneğinde olduğu gibi bunda bir imkânsızlık vardır. Zira

ortak özellik yok, eserlerin bazıları arasında benzerlik vardır sadece. Sanatm tanımı sorunu

üzerinde duran M. Weitz'e göre gerçek ve doğru tanımın yapılamamasının bir sebebi de

edebiyatın diğer empirik

kavramlar gibi «açık dokulu» (open texture) almasıdır3.

Bir kavramın uygulama şartları değiştirilip düzeltilebilir şartlarsa o kavram açık dokuludur.

Bir örnekle bunu anlatalım. Otomobil karada giden bir taşıttır. Yarm öbürgün aynı zamanda

yüzebilen bir otomobil yapılırsa buna ne diyeceğiz? Eğer yine otomobil demeğe karar verirsek

otomobil için bugün kullandığımız tanıma yeni bir özellik katarak tanımı genişleteceğiz.

'Karada ve suda giden' diyeceğiz. Daha sonra aynı zamanda su altından da giden bir otomobil

yapılırsa belki tanımımızı genişleteceğiz veya artık bu taşıta yeni bir ad vereceğiz. Yeni

özellikler gösteren bazı otellere 'motel' dediğimiz gibi. Böylece otomobil sözcüğünü kullanma

şartlan yeni durumlara göre düzeltilebilir şartlardır. Bundan ötürü doğru ve gerçek tanımı

diye bir şey söz konusu olamaz, çünkü tamm yeni durumlara göre değişebilir. Sanat,

edebiyat, tragedya, roman, heykel gibi kavramlar da açık dokulu kavramlardır. Daha bir kaç

yıl önce Fransa'da Nathalie Sarraute, ve Allain Robbe - Grillet gibi yazarların romanları

üzerinde şüpheler belirdi: bunlara roman denebilir miydi denemez miydi? Yoksa anti-roman

mı denmeliydi? Bizde de Devlet Ana için «roman mıdır?» sorusu atılmadı mı ortaya? Eğer

Devlet Ana'nın özellikleri bildiğimiz romanlara yeteri derecede benzemeseydi ona roman

demiyecektik.

Kapalı kavramlar ancak matematik ve mantık kavramlarıdır. Üçgenin doğru ve gerçek tanımı

yapılabilir, bu bir kapalı kavramdır, çünkü yeni durumlar meydana

3 Bk: «The Role of Theory in Aesthetics», Problems in Aesthetics, (ed.) M. Weitz, (Macmillan

1959), ss. 151-155. îlk yayımı, Journal of Aesthetics and Art Criticism, XV No. 1, 1956.

gelemez. Fakat sanatın, edebiyatın, romanın v.b. doğru ve gerçek tanımları yapılamaz, çünkü

Öyle yeni ve değişik eserlerle karşılaşabiliriz ki bunların taşıdıkları özellikler tanımda da

değişiklik yapmamızı gerektirir. Şu noktaya da dikkati çekiyor Weitz, istersek kavramı

kapıyabi-liriz. Tragedya 'açık dokulu' bir kavramdır, fakat 'Klasik Yunan Tragedyası'

kapatılmış bir kavramdır, çünkü belli bir çağda yazılmış tragedyaları içine alır, ve artık bitmiş

bir türdür4. Demek oluyor ki tasvir edici kullanışta 'ede-biyat'ın yeterli ve gerekli özelliklerini

belirten bir tanımı yapılamıyor. Ele aldığımız kuramların ileri sürdüğü tanımlar nedir o

halde?

Bir çok filozoflara göre bunlar 'edebiyat' kavramının değerlendirici (evaluative) kullanılışıdır.

Mesele şu : edebiyat eserlerinde belli özellikleri önemli gören ve onaylayanlar edebiyat'ın

tanımında bu özellikleri şart koşarlar. Örneğin anlatımcılar, duyguların dile getirilmesinin

edebiyatın en önemli ve değerli yönü olduğu kanısındadırlar ve 'edebiyat anlatandır' diyerek

bu özelliğin bulunmadığı ya da belirli olmadığı eserleri gerçek sanat eseri saymazlar. Böylece

edebiyatın bu övücü anlamda kullanılışı, tasvir edici anlamı ile karıştırılmış olur. Sanki

duyguların dile getirilmesi bütün edebiyat eserlerinde ortak bir özdür ve bunu ortaya atmakla

edebiyatın doğru ve gerçek tanımı yapılmış olur. Oysa duyguların dile getirilmediği edebiyat

eserleri de vardır ve bazı düşünürler de başka özellikleri değerli bulur ve tanımı bu özellikler

üzerine kurarlar. O zaman edebiyat «gerçekliğin yansıtılması» veya «organik düzen» gibi bir

formülle tanımlanır.

Kuramların hiç biri herkes tarafından kabul edilmiyor, çünkü hiç biri edebiyatın yeterli ve

gerekli özellik-

4 S.g.e., s. 152.

lerini tesbit etmiş değildir. Böylesine karmaşık, uzun geçmişi olan ve bundan ötürü çeşitli

eserleri kapsayan bir kavramın, yukarda da söylediğimiz gibi, bir özü bulunamaz. Yapılan

tanımlar ister istemez belli bir gurup eserin tanımı olacak diğerlerini kapsıyamıyacaktır. O

halde gözden geçirdiğimiz bu tanımlar yararsız ve gereksiz mi? Değil. Gerçi bunların hiç biri

edebiyatın doğru tanımını veremez ama kendilerine göre önemli gördükleri ölçütlerin

savunmasını yaparken her biri diğer kuramların ihmal ettikleri yönlere dikkatimizi çeker5.

Biçimcilik yapıya, onun inceliklerine, anlamı yoğuruşuna dikkatimizi çekerken, yansıtma,

toplumla olan ilişkilere ışık tutmaktadır. O halde bunlara bütün edebiyat eserlerini

tanımlayan kuramlar olarak değil de bazı önemli özelliklere dikkati çeken görüşler olarak

bakarsak yararlı olduklarını söyliyebiliriz.

Fakat o zaman bir eseri değerlendirirken verdiğimiz yargı tamamiyle öznel

olmayacak mı?

Sanatı «sosyal gerçekliğin yansıtılması» diye tanımlayanlar bir eseri değerlendirirken bu

özelliği ölçüt olarak alacaklardır. Oysa bu tanım gerçekten doğru tanım olamiyacağma göre

bu tanıma katılmayanlar için bu yargının nesnel hiç bir dayanağı yoktur. Katılmıyanlar

derhal «sosyal gerçekliğin yansıtılması bir eseri sanat bakımından ne diye değerli yapsın?»

sorusunu sorabilirler. Diğer tanımlara dayanarak verilmiş yargılar için de durum aynı. Şu

sonuca varıyoruz ki edebiyatın özü diye bir şey olmadığına göre böyle bir özü teşkil eden

özellikleri ortaya çıkararak bunları, herkes tarafından kabul edilen ölçütler olarak

kullanamıyoruz. Estetik yargıların nesnelliği konusunu öbür bölümde inceliyeceğiz. Şimdi bir

başka soruna daha bakma-

5 M. Weitz, s.g.e., s. 155.

mız gerek. Acaba edebiyatın işlevi bize doğru ölçütler sağ-lıyabilir mi?

EDEBİYATIN İŞLEVİ TANIMLANABİLİR Mİ?

Sanatın işlevinden yola çıkarak herkesin kabul edeceği nesnel ölçütler bulabilir miyiz?

İncelediğimiz kuramlar sanatın işlevi bakımından farklı görüşler ortaya koyuyorlardı. Kimine

göre sanatın işlevi zevk vermek veya estetik yaşantı sağlamaktı; kimine göre estetik duygudan

başka duygular da uyandırmaktı; bazı düşünürler birey veya toplum üzerinde eğitici (bilgisel,

ahlâkî, politik, dinî) etkisi olması üzerinde duruyorlardı. Acaba bunların

arasından gerçek

işlevi bulmak ve bu işlevden değer ölçütleri elde etmek mümkün mü?

Başka nesnelerin işlevini nasıl tayin ettiğimize bakarak aynı şeyi sanat eserlerine de

uygulayamaz mıyız? Özellikle âletler ve araçlar belli işlere yararlar ve ölçütleri de bu

işlevinden çıkar. Baltayı alalım. Balta odun kesmek için kullanılır. Bir baltanın iyi bir balta

olarak övülmesi için odun kesme işini iyi yapması gerekir. Bundan ötürü keskinliği,

sağlamlığı, ele iyi oturması gibi nitelikleri herkes tarafından kabul edilen değer ölçütleri olur.

Sanat eserinin de neye yaradığım, ne için kullanıldığını araştınrsak sanatın işlevini bulamaz

mıyız acaba? Fakat sanat eseri ne işe yarar, ne için, nerede kullanılır sorusuna ne cevap

vereceğiz? Daha önce de söylediğimiz gibi edebiyat eğitir, öğretir, heyecan ve zevk verir, iyi

veya kötü duygular aşılıyabilir, cinsel arzular uyandırır v.b. Edebiyat bu alanlarda insanlara

etki yapabilir ve yapmıştır da. Kimi okur vardır bir şeyler öğrenmek için roman okur, kimi

vakit geçirmek için; hatta gece uykusunu getirsin diye roman okuyanlar da vardır. Bazılarımız

belli bir heyecanı tatmak için okuruz şiiri. Tiyatroya

tiyatro zevki için gidenler olduğu gibi kendini göstermek veya sosyal br görevi yerine

getirmek için gidenler de bulunur. Denecektir ki bunlardan bazıları eseri asıl maksada aykırı

şekilde kullanmaktır; sanat eserlerini yerinde kullanış vardır, yersiz kullanış vardır. Nitekim

bir baltanın da nerelerde kullanıldığına bakarsak çeşitli kullanışlarla karşılaşırız. Adam

kalkar baltayı karısını öldürmek için kullanır; arkeolog ise filân çağda yaşıyan insanların

uygarlık seviyesini tayin için; savcı suç delili olarak kullanabilir. Fakat bu çok-işlevlilik hali

baltanın asıl işlevi diye bir şey olmadığı anlamına gelmez, çünkü âletler belli amaçlarla, belli

sonuçları almak, belli yerlerde kullanılmak için yapılır? Diğer işlevler ikinci derece, sonradan

doğma işlevleridir.

Sanat için de aynı şeyi söyliyemez miyiz? Diyemez miyiz ki sanat eseri asıl şu tek amaç için

meydana getirilir? Burda durum balta örneğinde olduğu gibi basit değil, çünkü çeşitli sanat

eserlerinin hepsi aynı ve tek amaçla, bir tek amaçla, bir tek iş görsün diye yapılmış değildir.

Kimi sanatçı duygularını dile getirmek için yazar; kimisi politik, kimisi millî, kimisj dinî

duygular uyandırmak için .Yazar vardır eğlendirmektir amacı. Yazar vardır kusursuz bir eser

yaratma peşindedir. Bundan ötürü yazarın amacına bakarak edebiyatın gerçek işlevini, balta

örneğinde olduğu gibi tayin edemeyiz. Eseri yerinde kullanış da toplumlara ve zamana göre

değişir. «Bir mağara adamının yabani sığır resimlerine mızrağını savurması yersiz bir hareket

olmadığı gibi, Mısırlıların da resim ve heykelleri mezarlara gömmeleri yanlış bir davranış

değil-di»6. Demek ki sanat eserleri ne bir tek amaçla meyda-

na getiriliyor, ne bir tek işe yarıyor, ne ae yerinde kullanış diye bir tek kullanış var.

Buna rağmen bugün bazı filozoflara göre bu durum sanat eserlerinin belli bir işlevi

olmadığını göstermez. Katır da belli bir amaçla meydana getirilmemiştir ve birçok işlere

yanyabilir, ama yine de katımı esas işlevi diye bir işlev bulabiliriz, çünkü katır bir çok işlere

yarıyabüir-se de bunlardan bir tanesi başka hiç bir şeyin aynı derecede başarı ile

yapamıyacağı bir iştir: yolu olmayan dağlık yerlerde yük ve insan taşımak. Bir şeyin asıl işlevi

diye bir işlevi olabilmesi için belli bir amaçla meydana getirilmesi şart koşulamaz, ancak o

nesnenin, belli bir işi diğer sınıflara ait nesnelerden daha iyi yapabilmesi şarttır?. Demek ki

sanatın da gerçek işlevi varsa, sanat eserlerinin, başka hiç bir şeyin o derece başarıyla

göremiye-ceği bir iş görmeleri gerekir. Eğer sanat eserlerinin, diğer sınıfların üyelerinin

göreceğinden daha iyi ve başarı ile gördükleri bir iş varsa, bir işe yarıyorlarsa, onların asıl

işlevleri budur diyeceğiz. Eln yerinde kullanışları da bu işleve uygun düşen kullanış olur. İşte

böylece sanatın kendine özgü asıl işlevi ile diğer yan işlevlerini ayırmış olu-ruz8.

Bir çok estetikçilere göre sanat eserlerinin kendilerine özgü işlevi okurda (dinleyicide,

seyircide) estetik yaşantı uyandırmaktır. Sanat eserleri bilgi de verebilir, dinî heyecan da

uyandırabilir, politik duygular da. Fakat bunları başka şeylerin, hem de daha başarıyla

yapması mümkündür. Bir bilim kitabı bilgi sağlamakta, bir vaaz dinî heyecan uyandırmakta,

bir politikacının nutku politik duygular uyandırmakta belki romanlardan, şiirlerden da-

6 W.E. Kennik, «Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?» Mind, July 1958, s. 330.

7 Bk: yukarda ss. 126-127.

8 Bk: M.C. Beardsley, Aesthetics, ss. 524-527.

ha etkilidir. Estetik yaşantı sağlamak konusunda ise sanat eserleri rakipsizdir. Bundan ötürü,

sanatın yan etkileri olmakla beraber, kendine özgü bir işlevi vardır ve değerlendirmede bu

işlevi sağlayan yapısal özellikler ölçüt sayılabilir sadece.

Gelgelelim bu düşünüşü de herkes kabul etmez. Bir kere bazılarınca estetik yaşantı diye bir

şey yoktur; bazıları da estetik yaşantıyı kabul etmekle beraber, sanatın diğer etkileri yanında

fazla önemi olamıyacağı kanısında-dırlar. Öyleyse ölçütlerimizi, estetik yaşantıyı (sadece

sanatın sağladığı böyle bir yaşantı olsa da) göz önünde bulundurarak seçemeyiz.

Açıkça anlaşılıyor ki «sanatın işlevi nedir?» sorusuna, sanatın hangi amaçlarla meydana

getirildiğine ve sanatın nelere yaradığına bakarak cevap veremiyoruz. Amaçlar da çeşitli,

sanatın yaptığı isler de. Doğrusunu söylemek gerekirse, ileri sürülen çeşitli görüşlere, «-

sanatın işlevi nedir?» sorusunun cevabı olarak değil de, «sanatın işlevi ne olmalıdır?»

sorusunun cevabı olarak bakmak gerekir. Bir tercihi ve isteği belirten cevaplar arasında

anlaşma beklemek ise boşunadır.

Demek ki, bir eseri değerlendirirken, sanatın tanımından hareket ederek özüne ve işlevine

bakmak suretiyle herkesçe geçerli olacak nesnel değear ölçütleri bulmamıza imkân yok.

Kuramların her biri kendine göre bir takım ölçütler öneriyor. O halde değerlendirme

tamamiyle öznel midir? Gelecek bölümde bu sorunu inceleyeceğiz.

BÖLÜM 13

ESTETİK YARGILAR

NESNELCİ GÖRÜŞ

Bugün hâlâ çok tartışılan estetik sorunlardan biri de değer yargılandır. Bir eserin «iyi»

olduğunu, «güzel» olduğunu söylemek ne demektir? Bu gibi yargılar nesnel midir? yoksa

öznel mi? Güzellik eninde sonunda bir «zevk meselesi» değil midir?

iki kişi konuşuyor :

A — Patlıcan kızartması sarımsaklı salçayla iyi olur.

B — Ben yoğurtlu severim.

A — Eh, zevk meselesi.

Böyle bir konuşma uzun bir tartışmaya sürüklenmez ve çoğu kere «zevk münakaşa edilmez»

diyerek kapatılır. Şimdi başka bir konuşma düşünelim:

A — Dün akşam gördüğümüz filim çok iyi idi.

B —ı Bence çok kötü idi, hiç beğenemedim.

A — Eh, zevk meselesi.

Acaba ikinci konuşmayı da yine «zevk meselesi» diyerek sonuçlandırıvermek

yeterli

sayılabilir mi? Sayılır dersek şu ilkeyi kabul etmiş oluruz: bir adam bir eseri beğeniyorsa o

eser iyidir, beğenmiyorsa kötüdür. Yani «x iyidir (güzeldir, başarılıdır)» sözü, «x'den

hoşlanıyorum»

anlamına gelir. Bu, doğru bir düşünce gibi geliyor insana. Öyle ya, beğeni (zevk) dediğimiz

şey insandan insana, toplumdan topluma, çağdan çağa değişiyor. Herkesin kabul ettiği genel

normlar yok. Patlıcan konusunda tartışmak ne kadar yersiz ise, sanat konusunda tartışmak

da o kadar yersiz değil midir?

Bu öznelci (sübjektivist) görüşü patlıcan konusunda kolayca kabul etmemize karşılık sanat

konusunda yadırgıyoruz, çünkü kabul ettiğimiz takdirde şöyle bir takım sonuçlara

katlanmamız gerekiyor: Öznelci görüşe göre iki zıt yargıdan biri diğerinden daha doğru

olamaz. A, «Süleymaniye Camii güzel bir eserdir» dese, B de, «çirkindir» dese, her ikisi de

aym derecede haklıdır, çünkü aslında A, «Süleymaniye'yi beğeniyorum», B de,

«beğenmiyorum» diyor. Yine, öznelci görüş doğru ise, «Gerçi Tolstoy iyi bir yazar ama ben

romanlarım sevmem» gibi bir sözün çelişik olması gerekirdi, çünkü sevmediğim,

hoşlanmadığım bir eserin yine de iyi olabileceğini söylemiş oluyorum. Oysa bunda bir çelişki

yoktur, bu çeşit sözlere sık sık rastlarız ve bunları yadırgamayız da. Aksi bir örnek de

verebiliriz. Nurullah Ataç, İhsan Raif Hanımın yazdığı bir ağıtdan bahsederken, «Benim

beğeneceğim şiirlerden değil o ağıt, beğenmemem gerek onu. Gene de severim o şiiri, en

sevdiğim şiirlerden biridir. Kusurlarını göre göre, bile bile severim» diyor"!. Veya «Biliyorum

şu resim iyi değil ama, yine de seviyorum, bana çocukluğumda geçirdiğim yerleri

hatırlatıyor» gibi sözler söyleriz ve bunlarda da çelişki yoktur.

Görülüyor ki «hoşlanma» bir eserin iyi (güzel) olması için yeterli bir sebep sayılmıyor ve

patlıcan konusundaki anlaşmazlığımızı «zevk münakaşa edilmez» diye ka-

1 Günce, (Varlık yayınlan, 1960) s. 78.

patabildiğimiz halde, sanat konusunda ateşli tartışmalara girişiyoruz. Girişiyoruz çünkü bir

eserden hoşlanmamızın sebeplerini açıklayabileceğimize inanıyoruz. Patlıcana gelince,

hoşlanmam sadece ondan aldığım tada dayanıyor ve bu kadar basit bir duyu verisini

sözcüklerle açıklıyamı-yorum. Sanat eserinde olduğu gibi veriler çeşitli ve zengin değil. Bir

filimi güzel bulan bir arkadaşımıza «niçin güzel?» diye sorarsak, «hoşuma gitti de onun için»

karşılığını bir cevap saymayız; bekleriz ki bize filimin bazı niteliklerinden söz etsin. Şu sonuca

varıyoruz ki, hoşlanma, «bu filim güzel» sözünün söylenmesinin nedeni (cause) dir, yoksa

filimin güzelliğinin sebebi (eason) ya da ölçütü olamaz.,Dediğimiz gibi karşımızdakinden

yargısını des-tekliyecek bir takım dayanaklar göstermesini bekleriz. Acaba dayanak

göstermemiz bizi öznelcilikten kurtarabilir mi? Cezanne'ı överken, kitleleri istif edişindeki

ustalığından, bunlar arasında kurulan dengeden söz edebiliriz, fakat Bonnard'm eserlerinde

bu özellikler yok diye onları yermeyiz. Bir eleştirici Balzac'm romanlarını gerçekçiliğinden

ötürü övebilir, fakat V. Woolf'un romanlarında bu çeşit bir gerçekçilik yok diye onları kötü

bulmayız.

Görülüyor ki bu dayanaklar nesnel ve esere ilişkin (revelant) olmakla beraber genel-geçer

ölçütler sayılmıyorlar. Genellikten yoksunlukları yargının zorunlu mantıksal bir çıkarım

haline girmesini engelliyor. Estetik yargıların öznel değil de nesnel olduğuna inanıyorsak,

böyle genel-geçer ölçütlerin bulunabileceğini göstermemiz gerek ve işte güçlük de burada.

Nasıl bulacağız bu ölçütleri? Sorunumuzu şöyle özetliyebiliriz. Genellikle kabul edildiğine

göre bir estetik yargılama üç bölümden kurulur.

Bir değer yargısı (Y) var : «Bu güzel bir şiirdir.» Bunun bir sesebi (S) var : «Çünkü filan

niteliğe sahiptir.»

Ve genel bir norm (N) var : «Bu niteliğe sahip olan bütün eserler güzeldir.»

Şimdi acaba Y'nin doğru olduğunu ispat için gösterilecek S'ler gerçekten bu işi

yapabilir mi?

Gördük ki S'ler genellikten yoksun olunca görevlerini yerine getire* miyorlar. Bunların

genellik kazanması ancak bir norma dayanmakla mümkün oluyorsa bu normları nasıl

bulabiliriz?

Bir çıkar yol olarak sanatın özünü keşfetmek geliyor akla. Sanatı sanat yapan özü tesbit

edebilirsek istediğimiz genel-geçer ölçüte kavuşmuş oluruz belki. Gelgelelim geçen bölümde

ortaya koyduğumuz gibi sanatın özü (tanımı) üzerinde bir anlaşma yok. Belki olması da

imkânsız. Bir an için kabul edelim ki böyle bir ortak öz üzerinde de anlaştık ve dedik ki sanat

eserlerini sanat yapan şey organik birlik denen bir özelliktir. Acaba sanat eserlerinin

değerlendirilmesinde bir norm olarak kullanabilir miyiz bunu? Kullanabilirsek ne âlâ,

bakarız, eserde organik birlik ne oranda varsa eser o oranda başarılıdır, güzeldir deriz.

Gelgelelim organik birlik ve sanatın özünü tanımlamak iddiasında olan bunu benzer

kavramlar o denli genel, belirsiz ve kaypak kavramlardır ki ölçüt olmak şöyle dursun nitelik

oldukları bile şüphelidir. On kişiyi bir resim müzesine yollasak ve bunlara «organik birliği

olan resimleri ayırın» desek herbiri beş yüz resim içinden belki de başka resimler ayıracaktır.

Aynı deneyi şiir alanında uygulasak ayrılacak şiirler üzerindeki uyuşmazlık daha da çok

olacaktır sanırım. Çünkü organik birlik gibi kaypak ve belirsiz bir niteliğin sanat eserinde açık

ve seçik olarak görülmesi mümkün değildir.

Dikkat edersek görürüz ki bir çıkmaza düşüyoruz.

Dayanaklarımız eserde herkesin görebileceği çeşitten olursa (Cezanne'ın kitleleri istif edişi)

biraz önce belirttiğimiz gibi bunlar yargımızı herkese kabul ettirecek şekilde destekliyemiyor,

çünkü bu iş için gereken genel-geçerlilik ton yoksundurlar. Buna karşılık her

esere uygulanabilecek bir ölçüt bulmağa kalkıştık mı, gerçi genel olmasına oluyor ama bu

sefer de eserde böyle bir nitelik bulunup bulunmadığı üzerinde anlaşmazlığa düşebiliyoruz.

Çünkü bunlar genelliklerinden ötürü, ister istemez, belirsiz bir kavramı dile getirmiş

oluyorlar.

Bazı estetikçiler2, bu durumda şöyle bir çözüm yoluna giderler.. Gerçekten de bir takım

normlar vardır ve bunlar o derece genel kurallardır ki birer meziyet sayılacakları aşikârdır.

Bir eserin gelişi güzel kurulmuş olmasını istemeyiz, tutarlı bir şekilde düzenlenmiş olmasını

isteriz. Başka bir deyişle birlik her eserde aranan bir meziyettir, yani bir normdur. Bundan

başka, bir sanat eserinin, tekrar okumak (görmek, dinlemek) istediğini uyandıracak kadar

karmaşık olması beklenir. Belki üçüncü bir norm olarak yoğunluk sürülebilir ileri. Bu

normlar genelliklerinden ötürü bir bakıma faydasızdırlar, eserlere doğrudan doğruya güzellik

(iyilik) ölçütü olarak uygulanamazlar, fakat başka bir görevleri vardır, yol

gösterici ilkelerdir

bunlar. D. Walsh ve M. C Beardsley gibi filozoflar bundan şunu anlıyorlar Yol gösterici ilkeler

hangi niteliklerin iyi-kılıcı sayılabileceğini gösterirler Eserde meziyet sayılacak nitelikler,

birlik, karmaşıklık, yoğunluk gibi normları sağlayan niteliklerdir. Cezanne'ın kitleleri istif

edişi kendi başına bir güzellik ölçütü olamaz, çünkü bu Özelliği

2 D. Walsh, «Critical Reasons» Philosophical Review. July, 1960; M. C. Beardsley, Aesthetics,

ss. 464-470.

her eserde aramayız. Bunlar her zaman iyi-kılıcı nitelikler değildirler; ancak Cezanne'ın

eserinde bunlar birer meziyet sayılıyorsa ve yargıya dayanak olarak gösterilebili-yorlarsa,

sebep, yukarda saydığımız yol gösterici ilkelerden birini sağladıkları içindir. Kısacası, yol

gösterici ilkeler dediğimiz ana normlar, kendileri bir dayanak olmaktan çok, dayanakların

verilebileceği alanı işaret ederler. Böylece biraz önce karşılaştığımız çıkmazdan kurtulmuş

oluruz. Hem belirtikten yoksun genel normlardan yararlanırız, hem de eserde varlığı belirli

fakat genellikten yoksun iyi-kılıcı niteliklerden.

Böyle düşünenler haklıysalar, bir estetik yargının doğruluğu belgelenebilir, çünkü genellikle

kabul edilen artistik normlar vardır ve her bir eserin kendine özgü bir yoldan bu normları

nasıl doyurduğu açıklanabilir. Fakat yine de işin bir püf noktası var. Bu ana

normlar ne diye

herkes tarafından kabul edilsin? Yargımızı desteklemek için ölçüt rolü oynayacak bazı

dayanaklar göstermek gerekti, bu dayanakları haklı göstermek için yol gösterici ilkeler ortaya

attık, fakat şimdi bunların da sebebini sorabiliriz Ne diye bu alanlar, bu kategoriler içinde

arıyalım ölçütlerimizi? Walsh bu soruya cevap olarak bu ilkelerin aşikâr (obvious) olduğunu

söylüyor. Fakat bazı estetikçiler katılmıyor bu görüşe. Beardsley ise bu ilkelere uyan eserler

karşısındaki estetik yaşantımızın daha karmaşık, daha derin, daha bütün olduğu inancında,

Tahmin edebilir ki estetik yaşantıya dayanan bu savunma da herkes tarafından kabul

edilmiyecektir.

Son zamanlarda, bir sanat felsefecisi, Morris ölçütlerin haklı gösterilmesi konusunda biraz

daha farklı

bir iddiada bulunmuştuk. Weitz'e göre gerçi bazı dayanakların sebebi sorulabilir ve bunlarnı

iyi-kılıcı olduğunu herkes kabul etmiyebilir. Yargımın sebebi olarak, eseri ahlâkî bakımdan

eğitici bulduğumu söylesem, karşımdaki, «ahlâkî bakımdan eğiticiliğin eserin güzel (iyi)

olması ile ne ilgisi var?» diye sorabilir her zaman; ve bunların iyi-kılıcı nitelikler olduğunu

kanıtlıyacak kargı konmaz delillerimiz yoktur. Fakat öyle dayanaklar vardır ki bunların

sebebi sorulamaz çünkü bunlar «itiraz edilmez» (unchallengeable) ölçütlerdir. Meselâ

yargıma sebep olarak «eserde bütünlük, tutarlılık, tazelik var» desem, artık kimse «bunların

iyi-kılıcılık ile ilgisi ne?» diye soramaz. Bu gibi ölçütlerin kullanılmasına sebep gösterilemez,

çünkü gösterilecek sebep yoktur. Eleştiricinin yargısını sorguya çektiğimizde bize bu çeşitten

ölçütler sunarsa, mantıksal bir son durağa varmış oluruz, Weltz'in bu iddiası da sorunumuzu

çözümlemeye yetmiyor tabiî. Bir kere Weitz «itiraz edilemez» ölçütlerle edilebilir ölçütlerin

nasıl ayrılacağına ait bir îlke göstermiyor, örnekler veriyor sadece. Verdiği örneklere gelince,

bunlar da sandığı gibi herkes tarafından kabul edilmiyor. Eserde bütünlük sağlanmış olabilir

fakat bakarsınız eserde cansızdır yine de Düşünce ve duygu inceliğine karşı gelebilecek

eleştiriciler düşünmek de zor değil.

Durumu özetliyelim: İlk önce gördük ki «x iyidir demek x den hoşlanıyorum demektir» gibi

bir açıklamayı sanat eserleri söz konusu olunca yeterli bulmuyor ve yargımıza nesnel

dayanaklarla desteklemek ihtiyacını duyu-

3 «The Philosophy of Criticism». Atti del III Congresso In-ternationle di Estetika 1956

(Torino, 1957) ve «Reasons in Criticism». Journal of Aesthetics and Art Criticism JXX. 3

(1962).

yorduk.

Dayanak-ölçütlerin nasıl tayin edileceği sorununa gelince işler çatallaştı. Ölçütler

genellikten yoksun. Bunları sanatın özünde ararsak bu sefer de öylesine genel ve kaypak

kavramlara varıyoruz ki. bir ölçüt olarak eserlere uygulayamıyoruz. Bu çeşit genel normların,

yol gösterici ilkeler olabileceğini de tartıştık fakat bu defa da bunların genel-geçerliliğine

meydan okunduğunu gördük. Weitz'in «itiraz edilemez» ölçütleri de sandığı kadar Bağlam

çıkmadı. Kısacası, estetik yargıyı doğrulayacak genel-geçer ölçütleri bulamıyoruz bir türlü.

îş bu noktaya gelince bir şüpheye düşmeye hakkımız yok mu? Acaba estetik yargılar

gerçekten nesnel yargılar mıdır? Doğru ya da yanlış olabilir mi bunlar?

ÖZNELCİ GÖRÜŞ

Estetik yargılar üzerinde tartışıl amıyacağım ileri süren öznelciler insanların beğenilerinin

farklı olduğu ilkesine ve ö;çütler:ıı genel- geçerlilikten yoksunluğuna dayanıyorlardı. Çok eski

olan bu görüş, yirminci yüzyılda başka bir yoldan daha sürdürülmüştür. Belirli bir anlam

kavramından hareket eden bazı filozoflar bir estetik yargının doğru olduğunu gösterecek

genel-geçer ölçütler bulmak şöyle dursun, hiç bir değer yargısının özgül (specific) sebepleri

dahi olamıyacağını söylerler.

Duygucular (Emotivist) diye adlandırılan bu düşünürlere göre estetik yargılar doğru ya da

yanlış olamaz, çünkü bunlar tasvir edici önermeler değildir. «Bu güzeî bir şiirdir» önermesi

gerçi görünüşte, «Bu on mısralık bir .şiirdir» önermesine benziyor ve bundan

ötürü şiir

hakkında bir şey bildiriyormuş gibi geliyor insana. Bu iki Önerme gramer bakımından aynı

formda olduğu için bunların mantıksal formunun da aynı olduğunu sanırız. Duy-guculara

göre işte bu aldatıcı görünüşten ötürü estetik:

yargıların gerçek işlevleri farkedilmemiştir. «Bu on mısralık bir şiirdir» önermesini ele

alırsak, görürüz ki bu önerme bize bir olguyu tasvir ederken şiir hakkında o çeşit bir bilgi

veriyor ki bunun doğru olup olmadığını, şiire bakmak ve mısralarını saymakla anlıyabiliriz.

Bunun gibi olgusal bilgi veren önermeler «bilgisel anlamlı» önermelerdir. Gelelim «Bu güzel

bir şiirdir» önermesine. Bu da gramer bakımından büdirsel bir cümle, ama bilgisel anlamı

var mı? Duyguculara göre bu önermede bildirilen, şiire ait bir nitelik değildir; gerçi görünüşte

öyledir ama aslında söyliyenin duygularım dile getirmektedir sadece. Zaten bütün değer

yargıları ya duygulan dile getirmeğe ya da başkâlannda bazı duygular uyandırmağa yarar.

Sıcak bir havada soğuk bir limonata içen insanın bir «ooh!» çekmesi gibi. Bu «ooh!» bize

limonata hakkında bir şey bildirmez, hatta adam duygularını tasvir etmiş de sayılmaz, sadece

duygularını dile getirmiştir. Okşanan kedinin mır mır etmesi gibi bir şeydir bu. Bundan ötürü

estetik yargıların özelliği bunlann bilgisel değil «duygusal» anlam taşımalarıdır. Görevleri

eserdeki bir niteliği tasvir etmek olmadığına göre doğru ya da yanlış olmaları söz konusu

edilemez. Bu durumda görülüyor ki estetik yargıların nesnel geçerliliğinden söz etmek de

saçmadır, ve bir estetik yargıyı mantıksal yönden destek-liyecek sebepler göstermeğe imkân

yoktur. Fakat yine de bu çeşit tartışmalara giriştiğimiz bir gerçek. Tartışırız çünkü

başkalannm da eser karşısında aynı tepkiyi göstermesini, aynı tutumu benimsemesini isteriz.

Ne var ki, bunu yapsak bile, geçerli nesnel sebepler göstererek değil, karşımızdakinin

duygularını etkileyerek yaparız

Duyguculann görüşünü açıklamak için bir nokt?vı daha belirtmemiz gerekiyor. O da şu:

tasvir edici terimlerden hiç bir zaman değer terimlerine athyaınayız. Başka bir söyleyişle

değer terimlerini tasvir edici terimlere

çeviremeyiz, çünkü değer terimlerinde, tasvir edici terimlerin hiç bir saman anlatamıyacağı

duygusal bir anlam vardır. Estetik dışı bir örnek alalım; diyelim ki «piç» kelimesinin anlamı

«Evli olmıyan bir kadından doğmuş, babası bilinmeyen kimse» demektir. Bu tanıma giren bir

sanık için mahkemede savcı «piç» kelimesini kullansa hem sanık itiraz eder hem de yargıç.

Fakat gerekir de savcı «sanığın babası meçhuldür, kimse de nüfusuna geçirmiş değildir»

derse, bir olguyu tesbit etmekte olduğu için kimse itiraz etmez. Görülüyor ki bilgisel anlamı

aynı olmakla beraber bu cümlede duygusal anlam yoktur; hiç değilse «piç» sözcüğününü

yüklendiği kadar çok değildir. Bundan ötürü «piç»'de, tasvir edici sözcüklere çevrilemi-yen

bir duygusal anlam vardır. Bilgisel anlamı başka şekilde ifade edebiliriz ama duygusal anlamı

feda etmek pahasına. Yani «piç»in taşıdığı bütün anlamı, tasvir edici terimlerle anlatamayız.

Dönelim estetiğe. «îyi», «güzel», «kötü» gibi değer terimlerinin anlamını açıklamağa çalıştık

mı, bu çeşit bir imkânsızlıkla karşılaşırız. Eserde bulunduğunu söylediğimiz tasvir edici

nitelikler hiç bir zaman estetik yargının doğru ©lduğunu göstermeğe yetmez. Değer terimleri

normativ terimlerdir ve normativ terimlerde bir duygusal yön vardır. «Bu şiir güzel»

yargısının doğru olduğunu göstermek için, «ana fikir önemli», «kuruluşu sağlam»,

«kelimelerin tadını duyuruyor» gibi sebepler ileri sürersem normativ bir terimi yine

normativ terimlere çevirmiş olurum. Duyguculara göre, «güzel olduğu için güzel» demek gibi

bir şey bu. O halde yargımı desteklemek için öyle sebepler vermeliyim ki duygusal yön

ortadan kalksın* Tasvir edici niteliklerle yetinmem gerektiğine göre, «on iki mısralı, aruzla

yazılmış, bir köylü çocuğu anlatıyor» çeşidinden özellikler sayabilirim. Ama bu

özelliklerinden ötürü şiir güzel olmaz. Şu sonuca varıyoruz ki, «güzel'i,» «iyi'yi» açıklamak

için ya şiirde

meziyet saydığımız bazı niteliklere işaret edebiliriz, o zar man <güzel»in bilgisel anlamını

vermiş ve duygusal anlamdan kurtulmuş olmayız fakat aynı sözü başka yollardan tekrar etmiş

oluruz; ya da meziyet saymadığımız tasvir edici niteliklere işaret edebiliriz, o zaman da

bunların sonucu olarak «güzel»e, «iyi»ye varamayız. Duyguculu-ğun başlıca iddialarını şöyle

özetliyebiliriz öyleyse: estetik yargılar tasvir edici değil, duygusaldır; bundan ötürü nesnel bir

geçerlilikleri yoktur; nesnel geçerlilikleri yoksa doğru ya da yanlış olamazlar. Estetik yargı,

sebeplere dayanan mantıksal bir çıkarımın sonucu değildir.

Eğer duygucularm dediği gibi değer terimlerini değer terimi yapan bunların duygusal yönleri

ise, bütün normativ önermelerin ister istemez duygusal olması gerekir. Ancak bugün bu fikre

katılmayan filozoflar da var ve biz de burada estetik yargıların her zaman öznel olmadığını

göstermeğe çalışacağız.

Görülüyor ki estetik yargılar konusunda görüşler iki kutba doğru yöneliyor. Öznelciler ve

duygucular estetik yargılarda nesnelliği kabul etmiyorlar. Bunlara göre, yargıyı verenin kişisel

beğenisi ya da duygularıdır asıl dile getirilen. Öbür kutba kayan düşünürler ise, estetik

yargının keyfî olmadığını, nesnel sebeplere dayanan mantıksal bir çıkarım olduğunu

savunmak çabasmdalar. Korkuyorlar ki, estetik yargıların genel bir takım normlara dayandığı

gösterilemez ise, bunların nesnel hiç bir değeri kal-mıyacak; sanat eserinin değeri «zevk

meselesidir, tartışılmaz» ilkesine bağlanacak.

ÇÖZÜME DOĞRU

Doğrusu aranırsa bu iki uçtaki görüşlerden hiç birini olduğu gibi kabul etmeğe imkân yok.

Her ikisinin de haklı olduğu yönler ve haller vardır, fakat estetik yargıların

mantığı bu görüşlerin sınırları içinde çözülemez. Şimdi bu iki görüşün de haklı olduğu

yönleri, yani estetik yargıların hangi bakımdan nesnel ve hangi bakımdan öznel

sayılabileceğini belirtmeğe çalışalım.

Yargılarımızın bazıları, öznelcilerin dediği gibi beğenimize dayanır. Bunlara «beğeni

yargıları» diyelim, ve değer yargılarından ayıralım. Aradaki farkı şöyle açıklı-yabiliriz. Bir

beğeni yargısına da dayanaklar gösterilebi-lirse de bu dayanaklar yargıyı verenin kişisel

beğenisini açıklar ama bu dayanakları sunan, yargısını başkalarının da paylaşmasını

bekleyerek savunmaz*. Kıral Lear'i beğenmiyen bir insan sebep olarak, «acıkh biten eserleri

sevmem» derse, Lear hakkında verdiği yargı bir değer yargısı değil beğeni yargısıdır. Acıklı

biten eserleri başkalarının da beğenmemesi gerektiği inancı yok burda, sadece kendi

beğenisini açıklama var. Adam, eserin kötü-kılıcı nitelikleri üzerinde durmuyor. Kendisine ait

bir şeyler söylüyor. Bu gibi yargıları tartışmayı yersiz bulur ve bazen, «zevk meselesi» diyerek

kestirip atarız.

Değer yargılarına gelince, bunları desteklemek üzere gösterilen dayanaklar yargı sahibinin

beğenisiyle ilgili olabilir ama bu sadece kişisel bir beğeniden doğmaz; gösterilen dayanaklar

eseri iyi veya kötü-kılıcı niteliklerdir ve başkalarının yargıyı paylaşması ümidiyle ortaya

sürülmüşlerdir. Tolstoy da Kıral Lear'i yerer5, ve gösterdiği sebepler — eserdeki dilin

şişirilmiş ve abartılmış olduğu, konuşanların kişiliğine uygun düşmediği, olay örgüsünün

içtenlikle yazılmadığı— bir sanat eserini kötü-kılıcı nite-

4 Bk: Joseph Margolis, The Language of Art and Art Criticism, ss. 138-147.

5 «Shakespeare and the Drama» Shakespeare in Europe ed. by Oswold Le Winter. (Penguin

ss. 219 vd.

Jikler olarak ileri sürülmüştür. Tolstoy'un yargısını tartışabiliriz. Eserde gördüğü nitelikler

gerçekten var mı? Varsa bunlar birer değer ölçütü müdür? Tolstoy eseri doğru anlamış mıdır?

Acıkh biten eserlerden hoşlanmadığı için Kıral Leaor'i beğenmiyen adamın yargısı için bu

gibi sorulan sormazken Tolstoy'un yargısı için sorarız. Fakat bizi burda ilgilendiren bu

soruların cevabı değil, beğeni yargıları ile değer yargılan arasındaki farka dikkati çekmek.

Bazı estetikçiler ikinci tip yargılann da öznel ve duygusal olduğu iddiasındadırlar. Çünkü

onlara göre değer yargılarının dayanaklan da, aslında, hoşlanıldığı için ölçüt olarak ileri

sürülen niteliklerdir. Başkaları bu nitelikleri ölçüt saymıyabilir. Öyle sanıyoruz ki işin can

alacak noktası ve iyice çözümlenmesi gereken yönü bu ölçütlerin hangi anlamda öznel ve

hangi anlamda nesne! olduklarıdır. Bir niteliği ölçüt olarak kollanmakla, o ölçüt hakkında

«hoşlanma» gibi bir takım duygulara sahip olmak arasında ne gibi bir ilişki vardır? Bu soruya

cevap vermek için J.O. Urmson'un önemli bir yazısından yararlanabiliri^.

Biz estetik dışı alanlarda bir takım değerlendirmeler, sıralamalar yaparız. Lokantalan lüks,

birinci sınıf, ikinci sınıf diye sıralanz, çaylan Filiz, Turistik, Çay diye sı-nıflandırmz. Bunlar

yapılırken bir takım ölçütler kullanılır; fakat bir lokantayı sınıflandıran belediye memurunun

kendi duygulanna göre hareket ettiğini söylemek aklımızdan geçmez. Kullandığı ölçütler,

hoşlandığı şeylere işaret etmez herhalde. Estetik değerlendirmelerde bv-

6 «On Grading» Mind, 1950. Ayrıca Flew tarafından derlenen Logic and Language. Second

Series (1959) kitabında yayınlanmıştır.

na benzer bir yön yok mudur acaba? Duygularımızı işe karıştırmadan bir yargıda bulunmaz

mıyız? Bir İngiliz-oyuncusunu düşünün ki Shakespeare'in bir eserinde rol almış, fakat şiir

okumasını beceremediği için yanlış heceleri vurgulayarak eseri bozuk okumaktadır. Bir bale

artisti düşünün ki, parmaklarının ucunda dururken sendelemekte, dengesini kaybetmektedir.

Bunlar için biz «kötü» yargısını verirken o andaki duygularımızı dile getirdiğimiz, öznel ve

keyfî bir yargılamada bulunduğumuz söylenebilir mi? Pekâlâ biliriz ki bunlar kişisel

beğenilere göre verilmiş yargılar sayılmaz nesnel bir takım asgarî ölçütleri uygulayarak

varılmış yargılardır. Fakat böyle basit durumların dışına çıktığımız zaman iş çatalla-şıyor.

James Joyce'un Ulysses romanı yirminci yüzyılın en büyük eserlerinden biri sayılır ve

eleştiriciler eseri incelemekle bitiremezler. Çok yönlü, karmaşık bir sisteme göre

kuruluşundan, bu kuruluşun, eserin bütünü içinde meydana getirdiği ritimden, Joyce'un

bilinç altı tekniğini kullanarak ve yazarın tarafsızlığını büyük bir titizlikle gözeterek gerek dış

dünyayı, gerekse insanın iç dünyasını nasıl bir gerçekçilikle önümüze serdiğinden söz ederler.

Yargılarım dayandırdıkları bu nitelikleri ölçüt olarak kullanmış oluyorlar. Gelgelelim Sovyet

Yazarları Birinci Kongresinde (1934) Kari Radek, Ulysses'in gerçekçi sayılamıyacağım,

Joyce'un romanına aldığı küçük burjuva tiplerinin aym zamanda İrlanda'daki 1916 isyanına

katılan adamlar olduğu halde, romanda bunun yansımadığını söylüyor. «Joyce için İrlanda

küçük burjuva-zisi'nin millî baş kaldırma hareketi mevcut değildir bile ve bundan ötürü,

eserinde canlandırdığı İrlanda görünüş-

teki bütün tarafsızlığına rağmen gerçeğe uymamaktadır?. Bizi burada

ilgilendiren

ölçütlerdeki bu anlaşmazlığın anlamı. Diyebilir miyiz ki birbirine zıt yargılar veren du

eleştiriciler, romanı kendi kişisel duygularına ve beğenilerine göre değerlendirijsprlar, keyfî

yargılar veriyorlar? Dikkat edersek görürüz ki eseri tutanların öne sürdüğü sebepler (eserin

yapısı, yazarın tarafsızlığı v.b.) belirli bir çevrede yerleşmiş ölçütlerdir. Bu ölçütleri onaylıyan

ve kullanan eleştiricilerin duygularına göre, keyfî olarak yargıladıkları söylenemez. Radek'in

eleştirisini ele alınca bakıyoruz o da Marxist estetiğin geliştirdiği ölçütleri uy-luyor, başka bir

deyişle, onları onaylıyor fakat kendi duygularını, hoşlanmalarını açıklamış olmuyor.

Şimdi bir öznelci yine karşımıza çıkar ve diyebilir ki «eleştirici x, y, z, ölçütlerini kullanıyorsa

bunları onaylıyor demektir. Madem ki onaylıyor demek ki bunları beğeniyor, hoşlanıyor

bunlardan. Ne yaparsanız yapın, 'bu eser iyidir' yargısı duygusal ve özneldir.» Burada aldatıcı

olan «onaylamak» fiilindeki belirsizliktir. Onaylamak, bazı durumlarda tercih ya da

hoşlanma gösterebilir, fakat bazen de duygularla hiç ilgisi clmaz. «Danıştay bu karan

onayladı» sözü, danıştaym duygularını açıkladığı, beğenisine göre davrandığı anlamına

gelmez. Kısacası, yerleşmiş ölçütleri onaylamak ve böylece bir değer yargısına varmak, sadece

hoşlanma duygusunu dile getirmek demek değildir. Fakat onaylamadaki duygu payının ne

kadar az olabileceği unutulursa, öznelcilerin yaptığı gibi bir hataya düşmek mümkündüı-8.

7 Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writers'Congress.

Edited by. H.G. Scott, s. 154.

8 Bk: Isabel C. Hungerland, Poetic Discourse (1958), 95.

Öyleyse büsbütün haksız mı öznelciler? Değil. Henüz şu soruya cevap vermiş değiliz: nasıl

doğuyor ve yerleşiyor ölçütler? İşte bu konuda öznelcilerin haklı oldukları noktalar var.

Ölçütlerin doğup belirmesi, kabul edilip yerleşmesi bazen hoşlanmayla ilgilidir. Yukarıda

sözünü ettiğimiz çay örneğine dönelim. Niçin a,b,c, nitelikleri bulunan çay daha gözde ve

pahalı? Çünkü insanların çoğunun bu çeşit çayı daha çok beğendiklerini zaman göstermiştir.

Ama bir kere insanların bu tercihi belirlendi miydi ondan sonra çeşitli çayları değerlendirmek

tama-miyle nesnel ölçütlere göre yapılan bir eylem olur. Çay fabrikasında çalışan, ömründe

çay içmemiş bir memur bile, kullanılan yapraklara, kurutma şartlarına v.b. bakarak,

hazırlanan çayları değerlerine göre ayırır ve Filiz Çayı, Turist Çayı... diye sınıflandırabilir

bunları. Estetik-de durum aynıdır demek istemiyorum ama belki buna yakındır. Yapıya ait

bazı nitelikler daha saf bir estetik yaşantı sağladığı içindir ki bunlar zamanla birer ölçüt

olarak yerleşmişlerdir diyebiliriz. Şimdi anlıyoruz ki öznelciler bir estetik yargıdaki «iyi»yi ve

«güzel»i nasıl kullandığımızı açıklamada başarı göstermiyor, fakat bazı ölçütlerin nasıl olup

da yerleştiğini belirtmiş oluyorlar. Bu demek değildir ki estetikte bütün ölçütler, insanların

beğenisine, duygularına, estetik yaşantısına göre gelir meydana Platon'un, Tolstoy'un ve

toplumcu gerçeklerin uyguladıkları bazı ölçütler sosyal fayda teorisine göre gelişmiştir.

Bunun içindir ki Radek, Ulysses'! eleştirirken, eserin bu bakımdan yararlı olmadığını ileri

sürerek farklı bir değer yargısına varıyor.

Öyle sanıyorum ki sorunumuzun bir parçasını olsun bulanıklıktan kurtarmış, hatta

cevaplandırmış sayılabiliriz. Bir değer yargısı bu yargıyı öne sürenin beğenisine dayanan,

duygularını dile getiren öznel bir önerme değil, nesnel ölçütlere dayanan bir yargı olabilir.

Çünkü her

ne kadar bazı ölçütlerin belirip yerleşmesinde «hoşlanma» rol oynuyorsa da, bunların ölçüt

olarak benimsendiği çevrelerde ya da toplumlarda bunlar artık nesnelleşmiş sayılırlar, ve

kendi kişisel beğenisyle bu ölçütlere katılan ve bunları uygulayan bir eleştricinin yargısı için

«duygusaldır» demek, duygusal terimini yanıltıcı bir anlamda kullanmak olur.

Biraz önce gördük ki duygucular her normativ önermenin duygusal olduğunu iddia

ediyorlardı. Oysa yargısında, yerleşmiş, ve bu anlamda nesnel, ölçütleri kullanan eleştirici

gerçi bu ölçütlerden yana olduğunu, bunları onayladığmı belli ediyor demektir ama yukarıda

gösterdiğimiz gibi, onaylamanın duyguyla ilintisi çok uzak olabilir. Bunun için diyeceğiz ki,

bazı değer yargılarında, duyguların, heyecanların işe karışmadığı bir «ondan yana olma»

özelliği vardır.

Şimdi geçelim sorunun öbür yönüne. Acaba bir bakıma nesnel olduğunu söylediğimiz bu

yargı mantıksal bir çıkarım mıdır? Yani değer yargısında vardığımız sonuç ile dayanaklarımız

arasında sebep-sonuç bağlantısı var mı-dtr? Öncülerimiz, varılan sonucu mantıkça gerektirir

mi? Eğer gerektirirse yargının ya doğru ya da yanlış olması lâzım. Oysa estetik yargılar doğru

ya da yanlış değil ancak «akla yatkın» (plausible) olabilirler. Yargının, nesnel ölçütlere

dayanmakla birlikte bir mantıksal doğruluğu olamamasının sebebi, bu nesnel ölçütlerin hiç

bir zaman genel-geçer olamayışıdır. Biraz önce gördük ki Ulysses hakkında zıt yargılara

varılıyor ve her iki taraf da nesnel ölçütler kullanıyordu. Bu yargılar için «keyfîdir»

diyemiyoruz çünkü belli çevrelerde ölçüt olarak benimsenmiş özelliklere dayanıyorlar; ne var

ki bu ayrı çevreler ölçütler üzerinde anlaşmıyorlar. Bir estetik yargının mantıksal bir çıkarım

olamaması, tabiî, yalnız ayrı kültür çevrelerinde, ayrı toplumlarda yerleşmiş ölçütlerin

farklılığından ötürü değildir. Aynı kültür çevresinde kullanılan ölçütler dahi genel-geçerlikten

yoksundurlar. «Bu eserde n niteliği var ve n daimi iyi-kılıcıdır» diyemiyoruz,

hiç bir zaman.

Çünkü n niteliğinin belirli bir eserde iyi-kıhcı olması ve yargıya dayanak olarak ileri

sürülmesi eserin diğer unsurlarıyla olan ilişkisine bağlıdır. N niteliği, aslında, o bağlam içinde

oynadığı rolden ötürü iyi kılıcıdır, başka bir bağlam içinde hiç bir olumlu rol oynama-yabilir.

Görülüyor ki ölçütlerin bir bakıma nesnel olmaları yargının mantıksal bir çıkarım olmasını

sağlamıyor. Estetik yargılara, doğru ya da yanlış yerine «akla yatkın» demek istememizin

sebebi bu işte. Doğru ile akla yatkın arasında şu farklardan söz edilir: 1) akla yatkınlık ancak

doğruluğu tesbit edemediğimiz durumlarda kullanılır. 2) Hiç bir akla yatkın öerme, doğru

olduğunu bildiğimiz bir önerme ile çatışma halinde olamaz. 3) «P doğrudur» ve «Q

doğrudur» önermelerinin zıt olduğu bir halde, «P akla yatkındır» ve «Q akla yatkındır» zıt

değil-dirler9.

O halde bir eleştiricinin dayanaklar göstermesinin gereği nedir? İyi bir eleştirici bizim eser

karşısındaki yaşantımızı zenginleştirebilir, eserin unsurları arasında daha önce görmediğimiz

bir takım ilişkileri kavramamızı sağlıyabilir, bunların meydana getirdiği bir dokuyu farkettirebilir,

bazı toplum sorunlarına dikkatimizi çekebilir belki. Böylece esere bakışını bizle

aktarabilmig, biz de eseri bu açıdan görmekle bir şeyler kazanmışsak, eleştirici görevini

yapmış demektir. Gerçi işaret ettiği nitelikler her eserde iyi-kılıcı olmıyacağmdan, yargının

doğruluğu değil, akla yatkınlığı söz konusu edilebilir ancak. Bu da,

9 J. Margolis, «Proposals on the Logic of Aesthetic Judgements» Philosophical Quarterly,

1959, s. 209.

öyle sanıyorum ki, eleştiriye yeter, çünkü eleştiriciden beklenen bir yargıyı kanıtlarla ispat

etmesi değil, eseri açıklamak, yorumlamak suretiyle, anlamını ortaya koymaması ve tadına

varılacak özelliklerini aydınlatmasıdır.

Vardığımız sonuçları toparlayacak olursak, durumu şöyle özetliyebiliriz. Estetik yargılar her

zaman öznel, duygusal ve bundan ötürü bir beğeni işi değüdirler. Bir anlamda nesnel

olabilirler, çünkü az çok yerleşmiş ölçütler vardır. Fakat bu ölçütlerin genel-geçerlilikten

yoksunlukları, estetik yargının mantıksal bir çıkarım olmasını engeller. Bunda bir sakınca

yoktur, çünkü genel-geçer ölçütler olmadan da iyi eleştiri yapılabilir ve keyfîden uzak, akla

yatkm yargılar verilebilir.

BÖLÜM 14

SONUÇ

Gözden geçirdiğimiz kuramları ve yöntemleri özetli-yerek bazı sonuçlar çıkarabiliriz.

Sanatı yansıtma olarak anlıyan kuramlar, edebiyatın, dünyaya ve topluma tutulmuş bir ayna

gibi gerçekliği yansıttığını söylerler. Sanat eseri gerçekliği yansıtırken tümelleri belirttiği için

insanı ve hayatı açıklayıcı bir rol oynar. Bazı düşünürler ise gerçekliğin yansıtılmasını sanatın

değerini açıklamak için yeterli bulmadıklarından bunlar genellikle, faydacı ve didaktik

diyebileceğimiz bir tutum benimserler. Sanat eseri gerçekliği yansıtmakla kalmamalıdır,

ahlâkî, sosyal veya politik bakımdan eğitici olmalıdır.

Bu durumda değerlendirmede başlıca iki ölçüt çıkar ortaya :

1. Gerçekliğin yansıtılmasmdaki başarı.

2. Okur veya toplum üzerindeki etkinin niteliği.

Anlatımcılıkta ise önemli olan sanatçının duygularını dile getirmesi ve aktarması. Sanatçının

üstün kişiliği, hayal gücü, zengin iç dünyası eserlerinde dile geldiği için,

okurlar kendi kişisel hayatlarında hiç bir zaman tadamı-yacaklan bu duygu ve yaşantıları

sanatçıyla paylaşmak imkânını kazanırlar. Anlatımcılıkta da ahlâk değerlerinin işe karıştığı

olur. Çünkü bazı yaşantıları ahlâk açısından değerli bulmamak mümkündür. Bundan ötürü,

dile getirilen ve aktarılan duygunun ve yaşantının niteliği önem kazanır. Yine başlıca iki çeşit

ölçüt çıkıyor ortaya:

1. Anlatım ve aktarımda başarı. Bunu sağlıyan, içtenlik, özgünlük (orijinalite), hayal gücü gibi

meziyetler.

2. Dile getirlen duygunun, veya sanatçının kendi kişiliğinin ahlâkî yönden değeri.

Yansıtma kuramlarında ortaya sürülen eğiticilikle, anlatımcılıkta bulduğumuz eğiticilik

arasındaki fark, birincisinin daha çok bilgisel, ikincisinin ise duygusal yönden sağlanmasıdır.

Dikkat edilecek bir nokta da, anlatımcılıkta, okura aktarılan veya aşılanan duygunun estetik

duygum olmadığıdır. Bu kuramlarda estetik duygu inkâr edilmezse de, vurgulanan duygu o

değildir.

Duygusal Etki kuramlarına göre sanatın özelliği estetik zevk vermesidir. Sanatın işlevi de

budur ve başka amaçlara hizmet etmesi beklenemez. Dışımızda güzel diye, estetik değer diye

bir şey yoktur. Bunlar hep psikolojik şeylerdir ve bundan ötürü güzellik ölçütleri özneldir.

Biçimci kuramlara göre de edebiyatın asıl işlevi estetik yaşantı uyandırmaktır. Fakat bu

yaşantıyı doğuran, eserin yapısındaki bir özelliktir. Sanat eserlerinin çeşitli etkileri olabilir

,fakat onu sanat eseri yapan şey, estetik yaşantı uyandırmak gücündeki yapısı olduğu için,

sanatır

ölçütleri sadece yapısal ölçütlerdir. Gelgelelim sanat eserlerinde estetik değerden başka hayat

değerleri de bulunabilir. Bunu kabul eden biçimciler bu değerlerin, sanat değerleriyle

karıştırılmamak şartiyle belirtilmesinden ve «güzellik» ile «büyük»lüğün ayrılmasından

yanadırlar,

Bu özete şu noktayı da eklememiz gerek. Değer ölçütleri konusunda estetikçüer ve

eleştiriciler arasında anlaşmazlık, büyük ölçüde, edebiyat ile ahlâk arasında görülen ilişkiden

doğuyor. Edebiyat ahlâkın, dinin veya politikanın yardımcısı mıdır, yoksa bu gibi şeylere

karşı hiç bir sorumluluğu olmayan, değeri kendine özgü, bağımsız bir sanat mıdır? Mesele şu:

sanatın uyandırdığı estetik yaşantıya, hayattaki diğer değerler arasında nasıl bir yer

vereceğiz? Gördük ki sanatın kendine özgü bir etkisi, yani estetik yaşantı vardır ve bu yaşantı

kendi basma bir değerdir. Fakat bir de yan etkileri var sanat eserinin. Bunlar, ahlâk, din,

bilgi, politika alanlarında olumlu veya olumsuz olabilecek etkilerdir. Edebiyatın kendine özgü

etkisi mi daha önemli yoksa yan etkiler mi? Eserleri değerlendirirken kullanacağımız

ölçütlerin cinsini de bu soruya vereceğimiz cevap teşkil ed.er. Dikkat edersek bu konuda üç

ana gurubun belirdiğini farkederiz.

1. Edebiyatı herşeyden önce ahlâk, din ve politika gibi alanlardaki yaşantımıza ilişkin

sorunlara göre değerlendiren ve edebiyatı özellikle bunlara karşı sorumlu sayanlar.

2. Edebiyatı her şeyden önce bir sanat olarak değerlendiren ve iyi eserin yalnız güzelliğe karşı

sorumlu olduğunu söyliyenler.

3. Edebiyat ile ahlâk v.b. değerleri arasında bir bağ gören fakat edebiyatın ahlâk alanında

olumlu sonuçlarını sanat sınırları içinde kalarak sağlıyabileceğmi söyliyenler.

Edebiyatı her şeyden önce ahlâk, din veya politikaya

SONUÇ

karşı sorumlu sayan birinci guruptakiler, eseri, ya tama-. miyle veya büyük ölçüde insanlara

yapacağı yan etkilere göre değerlendirirler. Estetik değer kendi başına değerdir, veya estetik

yaşantı salt yaşantı olarak iyidir demek bundan daha değerli bir şey yoktur anlamına gelmez.

Sanatın kendine özgü, estetik yaşantı uyandırmak gibi bir işlevi olduğunu kabul etsek bile,

yan etkilerinin daha ö-nemli olduğunu söyliyebiliriz, Platon'u, Tolstoy'u, ve Marxistleri bu

guruba örnek olarak verebiliriz.

Estetizm diyebileceğimiz tam karşı görüşü savunanlar (özellikle, 'sanat için sanat'çılar)

edebiyatın sadece güzelliğe karşı sorumlu olduğuna inanırlar, ve başka değerlere araç

sayılmasını reddederler. Sanat yalnız güzelin peşindedir ve başka bir işe yaraması gerekmez.

Hatta yararlı olan her şey çirkindir. Edebiyatın kötü yan etkileri olsa da buna önem

verilemez, çünkü sanat olarak sağladığı yaşantı hayatta en değerli şeydir. Sanat yaşantısından

daha değerli, daha zengin, daha yüce bir yaşantı olmadığından, estetik değerle diğer değerler

arasında bir çatışma söz konusu ise birincisi için ikincisini feda etmek gerekir. Kısacası, hayat

sanat içindir.

Güzelliği hemen hemen bir dine dönüştüren bu «sanat için sanat» öğretisini bugün savunan

yoktur pek.

Üçüncü guruptakiler yukardaki iki ucun arasında yer alırlar. Sanat yaşantısı, sanat için sanat

öğretisinin iddia ettiği gibi en yüksek değer değildir. Diğer değerler arasında bir değerdir o

da. Edebiyatın bir takım yan etkileri de vardır; olumlu veya olumsuz. Ne var ki edebiyatın

olumlu yan etkiler meydana getirebilmesi için ahlâk veya politika uğruna bir araç olarak

kullanılması gerekmez. Edebiyat didaktizme kaçmadan, belli bir öğretiyi veya ideolojiyi öne

sürmeden sırf edebiyat olarak kalarak da estetik değerden başka değerleri sağhyabilir. Bizi

kendi hayatımızın sınırlı yaşantıları dışına çıkararak, düşün-

ce ve duygu bakımından daha çeşitli bir dünyaya sokar ve böylece başka insanları daha iyi

anlamamızı ve onlara yaklaşmamızı sağlar. Edebiyat eserlerindeki kişiler ve bunların içinde

bulunduğu durumlar, genellikle, bir ahlâkî seçim yapmayı gerektiren çatışmalar koyarlar

ortaya. Böyle durumlarla karşılaşmak okurların ahlâkî, politik v.b. alanlardaki ufkunu

genişletir, tecrübelerini arttırır, düşünme yeteneğini kamçılar ve olgunlaştırır. Bir edebiyat

eseri bu olumlu yan etkileri açıkça ders vererek değil, çeşitli kişileri çeşitli durumlarda canlı

olarak önümüze koymakla daha iyi meydana getirir. Öyleyse bir eserin yararlı yan etkileri

olabilmesi için ilk önce başarılı bir sanat eseri olması şarttır. Bundan ötürü değerlendirmede

kullanılacak ölçütler her şeyden önce sanat ölçütleridir. Ancak bazı hallerde sanat değeri

yüksek bir eserin yan etkiler bakımından zararlı görülmesi ihtimali vardır. O

zaman estetik

değerle diğer değerler arasında bir tercih yapmak zorunluğu doğar.

Bugün edebiyat tartışmalarında estetik ve estetik -dışı ölçütler çatışması süregelmektedir.

Edebiyat eserlerinin çoğunda bu iki çeşit değer de yer alır. Gelgelelim eseri değerlendirmek

için elimizde hazır bir cetvel, bir terazi yok. Hayatla sarmaş dolaş edebiyat eserlerinin sadece

yapışım dikkate almak ve hayat değerlerine gözümüzü kapamak kısır bir yöntemle yetinmek

olur. Fakat yan etkilere önem verenler eserin yapısı üzerinde biçim-ciler kadar titizlikle

durmadıkça onların da ölçütleri bir sanat eserinin hakkım vermekte yetersiz kalacaktır.

BİBLİYOGRAFYA

Abrams, M. H. The Miror and the Lamp, New York, Oxford University Press, 1953.

Abrams, M, H. (Ed.) literature and Belief, Columbia, 1958.

Aristoteles, Poetika, Çeviren Ismail Tunah, Remzi Kitapevi, 1963.

Asmus, V. «Realism and Naturalism» Soviet Literature March, 1948.

Atkins, J. W. H. Literary Criticism in Antiquity, 2 vols. Cambridge University Press. 1934.

Baron, Samuel H., Plekhanov. The Father of Russian Marxism. London, Routledge and

Kegan Paul, 1963.

Beardsley, Monroe C. and Wimsatt, W. K. Jr. «The Affective Fallacy», Swanee Review LVI

(1946). Ayrıca The Verbal Icon'da yayımlanmıştır. Bak. W. K. Wimsatt.

Beardsley, Monroe C. and Wimsatt, W. K. Jr. «The Fallacy», Swanee Review, LVII (1949),

Ayrıca The Verbal Icon'da yayımlanmıştır. Bak. W. K. Wimsatt.

Beardsley, Monroe C, Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism, New York,

Harcourt, Brace, 1958.

Beardsley, Monroe C, Aesthetics. From Classical Greece to Present. A Short History, London,

Macmillan, 1966.

Becker, George J., (Ed.) Documents of Modern Lterary Realism, Princeton University Press,

1963.

Bell, Clive, Art, Arrow Books, 1961 baskısı.

Bober, Mandell Morton, Karl Marx's Interpretation of History, Mass. Harvard University

Press, 1927.

Bodkin, Maud, Archetypal Patterns in Poetry, London. Oxford University Press, 1934.

Bradley, H. C, Oxford Lectures on Poetry, London, Macmillan,

1965.

Brooks, Cleanth, The Wen Wrought Urn, New York, Harcourt Brace, 1947.

Brown, Merle E. Neo-Idealist Aesthetics: Croce - Gentile - Colling-wood, Detroit, Wayne

State University Press, 1966.

Bukharin, Nikolai, «Poetry and Society» Xhe Problems of Aesthetics, Ed. Eliso Vivas and

Murray Krieger, New York, Halt, Rinehart and Winston, I960.

Butcher, S. H., Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, Dever Publicatons, 1951.

Caudwell, Christopher. Illusion and Reality, International Publishers, 1963. tik baskı 1937.

Collingwood, R. G., The Principles of Art, Oxford, I960. İlk baskı 1938.

Croce, Benedetto, Aesthetics, As Science of Expression and General Linguistics, Translated

by Douglas Ainslie, Visiton Press and Peter Owen, 1953. îlk baskı 1909.

Daiches, David, Critical Approaches to Literature, London, Longmans, 1967. İlk baskı 1956.

Daiches, David, Literature and Society, London, Victor Gollanz, 1938.

Demetz, Peter, Marx, Engels and the Poets, Translated by Jeffrey L. Sammons, University of

Chicago Press, 1967.

Donagan, Alan, The Later Philosophy of B. G. Collingwood, Oxford, 1962.

Donagan, Alan, «The Croce-Collingwood Theory of Art» Philosophy, XXXIH (1958): 162-67.

•

Duncan, H. D., Language and Literature in Society, 1953..

Elton, William, Aesthetics and Language, Oxford, Blackwell, 1954.

Escarpit, Robert, Edebiyat Sosyolojisi, Çeviren Ali Türkay Yazıcı, Remzi Kitapevi, 1968.

Fast, Howard, Literature and Reality, New York, International, 1950.

Fischer, Ernest, Sanatın Gerekliliği, Çeviren Cevat Çapan, De Yayınevi, 1968.

Fischer, Ernest, Art Against Ideology, Allen Lane, The Penguin Press, 1969.

Freud, Sigmund, Introductory Lectures on Pscho-Analysis, sec. ed. London, Allen and

Unwin, 1929.

Freud, Sigmund.The Interpretation of Dreams, Londan Macmillan and Allen and Unwin,

1937.

Frye, Northrop, Anatomy of Criticism, Princeton University Press, 1957.

BİBLİYOGRAFYA

Greene, T. Meyer, The Arts and the Art of Criticism, Prinseton Univesity Press, 1940

Hampshire, Stuart, «Logic and Appreciation», Aesthetics and Language, Ed. William Elton,

Oxford, Blackwell, 1954.

Harrison, Bernard, «Some Uses of Good in Criticism» Mind, (April 1960); 206-22.

Heyl, Bernard C. «Artistic Truth Reconsidered» Journal of Aesthetics and Art Criticism, VIII,

(1950): 251-58.

Heyl, Bernard C, New Bearings in Aesthetics and Criticism, New Haven, Conn. Yale

University Press, 1957. îlk baskı 1943

Horatius, Satires, Epistles, and Ars Poetica, Translated by H. R. Fairclough, Loeb Library,

London 1929.

Hospers, John, «Implied Truths in Litearture», The Journal of Aesthetics and Art Criticism,

XIX, (1960): 37-46.

Hospers, John, Meaning and Truth in the Arts, Chapel Hill, University of North Carolina,

1946.

Hospers, John, «The Concept of Artistic Expression», Problems in Aesthetics, Ed, M. Weitz,

New York, Macmillan, 1959.

Hospers, John, «The Croce-Collingwood Theory of Art» Philosophy, , XXXI, (1956): 291-308.

Hungerland, Isabel C, Poetic Discourse, Berkeley and Los Angeles, University of California

Press, 1958.

Hyman, Stanley Edgar, The Armed Vision, New York, Vintage Books, 19555.

Hyman, Stanley Edgar, «Marxist Criticism of Literature», Antioch Review. VH, (1947): 541-

68.

Ingarden, Roman, «Artistic and Aesthetic Values», British (Journal of Aesthetics, TV, (1964):

198-213.

Jones, Ernest, Hamlet and Oedipus, New York, Doubleday Anchor Books, 1955.

Knight, Helen, «The use of 'Good' in Aesthetic Judgements» Aesthetics and Language, Ed.

William Elton, Oxford, Blackwell, 1954.

Krieger, Murray, The New Apologists for Poetry, Minneapolis, University of Minnesota Press,

1956.

Krieger, Murray and Vivas, Eliseo, (Ed.) The Problems of Aesthetics, New York, Rinehart,

1953.

Langer, Susanne, Feeling and Form, London, Routledge and Kegan Paul, 1953.

Lerner, Laurence, The Truest Poetry, London, Hamish Hamilton, 1960.

Lifshitz, Mikhail, Marx'in Sanat Felsefesi, Çeviren Murat Belge, Ararat Yayınevi, 1968.

Lodge, David, The Language of Fiction Kegan Paul, 1966.

Lukacs, G., Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı, Çeviren Cevat Çapan, Payel Yayınevi, 1969.

Lukacs, G., The Historical Novel, Merlin Press, 1962.

Margolis, Joseph, «Proposals on the Logic of Aesthetic Judgements» Philosophical

Quarterly, X, 1959.

Margolis, Joseph, The Language of Art and Criticism, Detroit, "Wayne State University Press,

1965.

Marx, Karl and Engels, Frederick, Selected Correspondence, Translated by I. Lasker, Edited

by S. Ryazanskaya, second ed. Moscow, 1956.

Marx, Karl and Engels, Fredick, Selections from their Writings, Bombay, Current Book

House, 1956.

Marx, Karl, Ekonomi Politiğin Eleştîrlmesine Katkı, Çeviren Orhan Suda, Öncü Kitapevi,

1970.

Mathewson, Rufus W. Jr. The Positive Hero in Russian Literature, Columbia University

Press, 1958.

McKeon, Richard, «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», Critics and

Criticism, ed. R. S, Crane, Chicago, 1952. •

Mead, H. An Introduction to Aesthetics, NewYork, Ronald Press, 1952.

Morawsky, Stefan, «Vicissitudes in the theory of Socialist Realism», Diogenes, No. 36, (1961):

110-36.

Morawsky, Stefan, «The Problem of Value and Criteria in Taine's Aesthetics», Journal of

Aesthetics and Art Criticism, XXI, 1963), 407.22.

Morawsky, Stefan, «Le Realisme comme Categorie Artistique» Esthetique,

Recherches

Internationales â la Lumiere du Marx-isme, Paris, 1963.

Munro, Thomas, «The Marxist Theory of Art History», Journal of Aesthetics and Art

Criticism, XVIII, (1960), (1960): 430-45.

Munro, Thomas, «Form and Value in the Arts: A Functional Approach», Journal of

Aesthetics and Art Criticism, M, (1955): 316-41.

Orsini, G. N., Benedetto Croce: Philosopher of Art and Literary Critic, Southern Illinois

University Press, 1961.

Osborne, Harold, Theory of Beauty, London Routledge and Kegan Paul, 1952.

Osborne, Harold, Theory of Beauty, London, Routledge and Kegan Paul, 1952.

Osborne, Harold, Aestehics and Art Theory. An Historical Introduction, London, Longmans,

1968.

Pepper, Stephen C, The Basis of Criticism in the Arts, Mass. Harvard University Press, 1949.

Perspectives in Contemporary Criticism, Ed. Sheldon Norman Grebstein, Herper and Row,

1968.

Platon (Eflatun), Devlet, Çevirenler Sabahattin Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz, Remzi Kitapevi,

1958.

Platon (Eflatun), İon, Çeviren 1. Borkurt, M. E. B. Yayınları, 1942.

Plehanov, G. V., Sanat ve Sosyalizm, Çeviren Selim Mimoğlu, İkinci baskı, Sosyal Yayınlar,

1967.

Plehanov, G. V., Unadressed Letters, and Art and Social Life, Foreign Languages Publishing

House, Moscow, 1957

Problems of Soviet Literature : Reports and Speeches at the First . Soviet Writers Congress,

Ed. H. G. Scott. Martin Lawrencp 1935.

Raglan, Lord, The Hero. A Study in Tradition. Myth and Drama,

London, Watts and C, 1949. İlk baskı 1936.

Richards, I. A., Practical Criticism, London, Kegan Paul, 1939.

Richards, I. A., Science and Poetry, London, Routledge and Kegan Paul.

Richards, I. A. and Ogden, C. K., The Meaning of Meaning, London, Kegan Paul, 1955.

Richards, I. A., Principles of Literary Criticism, London, Routledge and Kegan Paul, 1963. İlk

baskı 1924.

Rîeser, Max, «The Aesthetic Theory of Socialist Realism», Journal of Aesthetics and Art

Criticism, XVI, (1957) : 237-48.

Rieser, Max, «Russian Aesthetisc Today and their Historical Background», Journal of

Aesthetics and Art Criticsm, XXII, (1963): 47-53.

•Schiller, Jerome P., I. A. Richard's Theory of Literature, New Haven and London, Yale

University Press, 1969.

Schorer, Marx, «Technique as Discovery», Forms of Modern Fiction, ed William Van

O'Connor, Minneapolis 1948.

Shumaker, Wayne, Elements ol Critical Theory, University of California press, 1964.

Sparshott, F. E., The Structure of Aesthetics, London, Roultledge

Kegan Paul, 1963. Stolnitz, Jerome, Aesthetics and Philosophy of Criticism, Boston,

Houghton Mifflin, 1960. Taine, Hippolyte Adolphe, History ol English Literature, translated

by Henry Van Laun, 3 vols. New York, The Colonial, 1910. Thomson, George,Marxsizm ve

Şiir, Çeviren Cevat Çapan, Uğrak

Kitabevi, 1963. Tolstoy, Leo, What is Art? Translated from the original ms. with

an Introduction by Aylmer Maude, London, Grant Richards,

1904. Trilling, Lionel, The Liberal Imagination, New York, Doubleday

Anchor Books, 1963.

Tunah, lsmail,Grek Estetik'i, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1963.

Urmson, J. O., «What Makes a Situation Aesthetic» Philosophy

Looks at the Arts, ed. J. Margolis, New York, Ssribner's, 1962. Urmson, J. O., «On Grading»

Mind, LIX. (1950) : 145-169. Uygur, Nermi, İnsan Açısından Edebiyat, Istanbul Üniversitesi

Edebiyat Fakültesi Yayınlan, 1969. Vivas, Eliseo, and Krieger, Murray, The Problems of

Aesthetics,

New York, Rinehart, 1953. Walsh, Dorothy, «Critical Reasons» Philosophical Review, July,

1960. Weitz, Morris, «The Role of Theory in Aesthetics» Problems in

Aesthetics, Ed. by. Morris Weitz, New York, Macmillan, 1959. Weitz, Morris, Philosophy of

the Arts, Mass. Harvard University

Press, 1950. Weitz, Morris, «Reasons in Criticism» Journal of Aesthetics and

Art Criticism, XX, 1962. Weitz, Morris, Philosophy in Literature, Wayne State

University

Press, 1963. Wellek, Rene and Warren, Austin.Theory of Literature, A Harvest

• Bok, Harcourt Brace, 1956. îlk baskı 1924. Wellek, Rene, Concepts of Criticism, Ed. Stephen

G. Nicholas Jr.,

New Haven, Yale University Press, 1963. Wellek, Rene, A. History of Modern Crticism 1750-

1950, London,

BİBLİYOGRAFYA

Jonathan Cape, 1958.

Wellman, Carl, The Language of Ethics, Mass. Harvard University Press. 1961.

Wilson, Edmund, «Marxism and Literature», Literary Opinion in

America, Ed. M. N. Zabel, Harper, 1951. Wimsatt, William K. Jr. The Verbal Icon, Lexington,

Ky. University

of Kentucky, 1954. Wimsatt, William K. Jr. and Brooks, Cleanth, Literary Criticism,

A Short History, New York, Alfred A. Knopf, 1957. Yetkin, Suud Kemal, Şiir Üzerine

Düşünceler, Varlık Yayınları,

1969.

Yetkin, Suud Kemal, Edebiyat Üzerine, Yenlik Yayınları, 1952. University Press, 1940.

DİZİN KİŞİ ADLARI

Abrams, M.H., 98, 136n, 165n, 262n, 265n, 266n, 269n.

Aiskhylos, 57, 66, 124.

Anday, M.C, 145.

Aragon, L, 65, 92.

Aristophanes, 57, 124.

Aristoteles, 12, 22, 24-26, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 52, 56, 57, 62, 70, 107, 132, 233; tragedyanın

işlevi 25-26 yansıma 25.

Asmus, Valentin, 52, 54, 55.

Ataç, Nuruilah, 151n, 188, 189, 284.

Auden, W.H., 231.

Bach, J. S., 124.

Bakî, 188.

Balzac, Honore de, 34, 37, 38, 53, 54, 57, 66, 285.

Banarh, N-S., 148n.

Baudelaire, 124, 250.

Baumgarten, A. Gottlieb von, 122.

Beardsley, M.C, 137n. 187, 210, 212, 213, 214, 247, 254, 281. 287; değer ölçütleri 288; işlev

212-214.

Becker, G.C., 36.

Beckett, S., 85, 91.

Beethoven, 124.

Belge, Murat, 38.

Belinski, V.G., 36, 59.

Bell, Clive, 193, 194, 195, 196, 209.

Berk, Oya, 156n.

Berlioz, H., 124.

Bezirci, Asım-, 145.

Block, J., 42.

Boccaccio, G., 124.

Bodkin, Maud., 138.

Bonnard, P., 285.

Bradley, A.C., 200, 202.

Brahms, J., 124.

Brecht, B., 67, 92, 93, 129, 145, 146, 258, 259.

Brooks, C, 203n, 205, 207, 208, 210, 216, 217n, 220, 240n, 264n, 265n, 269n.

Buharin, N.I., 49.

Camus, A., 247, 257, 258, 265.

Cassirer, E., 114, 231.

Castelvetro, L, 165, 197.

Cervantes, M-, 57, 127.

Cezanne, P., 193, 285, 287, 288.

Chagal, M., 93.

Chopin, F., 124.

Cicero, 105.

Crmcoz, M.A., 11.

Collingwood, R.G., 114, 115, 116, 117, 119, 143; anlatım 100-104; bilgi 107-109; sözde-sanat

104-107.

Cook, A.B., 231. Comeille, P., 33. Cornford, F. M, 231. Crane, R.S., 16. Croce, B., 114, 115, 116,

117,

119, 218; anlatım 100-104;

bilgi 107-109; sözde-sanat

104-107.

Çapan, C, 52, 63, 67. Çehov, A., 36. Çernişevski, N.G-, 36, 59. Çizer, D., 155n, 157n. Dağlarca,

F.H., 188-Daiches, D., 159n, 190. Dante, A., 57, 109, 124, 151,

152, 247, 260, 263, 266. Darwin, C, 45, 171n. da Vinci, U 12. Demetz, P., 38, 45, 66.

Demokritos, 36. Descartes, R., 165. Dewey, J., 172. Dickens, C, 53, 66, 127. Dionysos, 233.

Dobrolyubov, N.A., 36, 59,

60. Dostoyevski, F., 127, 156,

265,

Dryden, J., 76, 77, 165. Ducasse, J., 100. Eastman, 251. Eliot, G., 127. Eliot, T.S., 151, 210,

220, 262

263, 264; değerlendirme

210; inanç 262-263. Else. G.F., 25. Eluard, P., 92. Engels. F., 37-43, 54, 57,

58, 62, 66. Erasmus, 105.

Eriten, V., 219n.

Ersoy, Mehmet Akif, 81.

Escarpit, R., 79.

Esslin, M., 259n.

Euripides, 124 .

Eyüboğlu. S'., 11.

Fast, H., 53.

Faulkner, W., 85, 91.

Ferguson, F., 233n.

Ficthe, J. G., 122.

Fischer, E-, gerçekçilik 67,

92-94. toplumculuk 88-91. Flaubert, G., 34, 35, 54, 57.

124, 167, 180. Flew, A., 295n. France, A., 186, 188. Frazer, J,, 231. Freud, S., 152-160. Fry, R.,

193, 194, 195, 196,

209. Fuat, Mehmet, 139, 140, 141.

142.

Fuzuli, 148, 202. Galileo, G., 165. Gilbert, K., 164n. Goethe, J.W. von, 37, 66,

124, 132, 186. Gogol, N., 127, Gonçarof, İ., 60. Gorki, M-, 36, 49, 54, 92. Gökalp, Ziya, 264.

Gönensoy, H.T., 148n. Grebstein, S.N., 231n. Greene, T.M., 210n. Grünberg, T., 254n. Gürol,

E., 239n. Hafız (Şirazlı), 246. Hamdullah, Hamdi, 202. Harkness, M., 57. Harrison, G.E., 231,

233.

DİZİN

317

Haydn, F.J., 124.

Hazlitt, W., 188.

Heere, Lucas de, 11.

Hegel, G.W.F., 52, 77, 122.

Herder, 75,

Heyl, B.C, 214, 253n.

Hisar, A.Ş., 253.

Hobbes, T., 165.

Homeros, 18, 28, 37, 67, 75,

147, 266. Horatius, 31, 70, 164, 165,

197, 198.

Hospers, J., 115, 119, 251, 252, 253. hakikat 251-253. Hugo, V., 127.

Hungerland, I., 297n.

Huxley, A., 259 Huyge, R., 12. İbrahim (Peygamber) 237. İbrahim (Sultan) 200. Ibsen, H.,

85, 124. İlya (Peygamber), 237. İngarden, Roman, 204n. 219. ishak (Peygamber), 237.

Johnson, Dr. S., 12, 27, 28,

33.

Jones, E., 157, 158, 160. Joyce, James, 85, 296. Jung, C, 231, 239. Kafka, F., 85, 91, 167.

Kanık, Orhan Veli, 144, 145, 200, 223, 225, 227, 265, 275. Kant, E., 45, 46, 47, 122, 170,

171n, 172.

Karakurt, E.M., 179. Karaosmanoğlu, Y. K,, 139. Karpat, K., 78-Kautski, M., 57. \

Keats. J., 99. Kemal, Tahir, 201.

Kennick, W.E., 280n.

Kridle, M., 219.

Krieger, M., 168n, 217n,

250, 261 n. Kuhn, H., 164. Lamb, C, 188, 189, 190. Langer, S., 114, 232. Lassale, F., 38.

Lenin, V.I., 37, 48. 51, 58, 66.

Lermentov, M.i., 60.

Lemer, L., 104n. 111 n.

Lewis, C.I., 214.

Lifshitz, M., 38.

Liszt, F., 124.

Locke, J., 165.

Lodge, D., 219n.

Longinus, 166,

Luctretıus, 151

Lukacs, G.. 62-65, 84, 85, 90, 109.

Makerenko, 92.

Mallarme, S., 124, 197, 203.

Malraux, A., 139. Manet, E., 124. Margolis, J., 294n. 300. Marshall, H.R., 168n, Marx, K., 37-

43, 57, 66. Mathewson, R. W., 61. Maupassant, Guy de, 127. Mayakovski, V., 92. Mckeon, R.,

16. Melin (Ekin), B., 101n. Melin, E., 202n. Michelangelo, 124. Miller, A., 85. Milton, J., 124,

265. Mimoğlu, S., 12, 45, 48,

85. Moliere, J.B., 127.

Monet, C, 124.

Moore. H., 93.

Morawski, S., 67.

Mozart, W.A., 124.

Munro, T., 43.

Murray, G., 233.

Musa (Peygamber), 236,

237.

Naci, Fethi., 272. Namık Kemal, 73. Nazım Hikmet, 260. Nevai, Ali Şir, 202. O'Casey, Sean,

67, 92, 93. O'Connor, W.V., 223n. Oflazoğlu, T., 200. Oidipus, 235, 237. Ongun, Cemil Sena,

167n. Orhan Veli, bk. Kanık. Orsini, N.G., 105. Osborne, H., 121, 149n., 154n., 167n., 187n.,

203n., 210n.

Özer, K., 139, 142.

Parker, de Wit, 204n.

Parrhasios, 14.

Pascal, 186-

Petrarca, 105.

Picasso, 93.

Pindaros, 98.

Pissaro, C, 124.

Pix, M-, 201 n.

Platon, 11, 14-24, 26, 30, 36, 81, 105, 129, 153, 230, 249, 298, 305. bilgi 18-19, 22; edebiyatın

etkileri 19-22; gerçekçilik 15-17, 22.

Plehanov, G-V., 12, 37, 43-48, 84 85.

Plotinos, 30, 249.

Poe, E.A-, 113, 197.

Proust, 67.

Puşkin, A.S., 69, 124, 127.

Racine, 186.

Radek, K., 49, 55, 296, 297.

298. Raglan, Lord., 234, 235, 237,

238.

Raleigh, W., 12, 270. Ran, bk. Nazım Hikmet. Raphael, 124. Reavey, G., 60. Read, LA., 210n.

Recaizade Ekrem, 12. Renoir, A., 124. Richards, LA., 172, 176, 177, 183, 206, 220, 245-247,

253, 261, 262. estetik değer 176-178; estetik yaşantı 172; hakikat 245-248; inanç 261-262.

Rieser, Max, 36, 51, 66.

Rimbaud, 67.

Robbe-Grillet, 276.

Romulus, 236.

Rousseau, J.J., 130.

Ruskin, J., 187.

Russell, B., 251 n., 254n.

Rymer, T., 28.

Saint Beuve, CA,, 135.

Santayana, G., 176.

Sarraute, N., 276.

Sartre, J,P., 259, 265.

Scaliger, J.C., 33.

Schelling, F.W.J., 249.

Schiller, F., 171 n.

Schlick, M., 251 n.

Schopenhauer, A., 249.

Schorer, M., 223n.

Schubert, 124.

Scott, H.G-, 54, 58, 61, 297n.

DÎZIN

Shaftesbury, Earl of, 122. Shakespeare, W., 12, 28, 37, 38, 40, 66, 67, 114, 124, 147, 157, 158,

178, 186, 296.

Shelley, P.B., 263, 264. Shumaker, W., 223. Sidney, Sir Philip, 29, 31,

33, 107. Simonides, 12. Sokrates, 11, 12, 16, 18, 19,

153. Sophokles, 124, 156, 233,

266. 268.

Spencer, H., 79, 171 n. Spitzer, L, 219. Stael, A.L., 75. Starkenburg, H., 41. Stendhal, H., 12,

34, 53, 67. Stolnitz, J., 130n., 149n. Strausse, R., 124. Strinberg, 67. Suda, O., 40. Sue. E., 38.

Şolohof, 53, 92, 247, 266. Taine, H., 75-79, 87. Tanpınar, A.H., 71, 73. Tarancı, C.S., 201.

Tasso, B., 165, 197. Tasso, T., 124. Tate, A., 207, 216. Thakeray, W., 66. Tolstoy, L, 36, 53, 81,

84, 99, 100, 117, 120, 121-131, 179. 247, 259, 294, 295, 298, 305. Trilling, L, 158. Tukidides,

105. Tunali, L, 25, 204n. Turgenyev, I., 60.

Turner, J.M.W., 187. Twaine, M., 53. Urmson, J.O., 295. Uygur, N., 137n., 295n. Valery, P.,

113, 197, 198,

203.

Van Eyck, 11. Veron, E., 100. Vico, G-, 75. Visher, F.T., 38. Vivas, E., 168n, 261n. Voltaire,

105. Wagner, R., 124. Walsh, D., 287, 288. Warren, A., 74, 147, 204n.,

210, 211n. Warren, R.P., 220. Weitz. M., 204n., 257n., 268n., 275, 276n., 277, 278n., 288,

289, 290. Wellek, R., 74, 77, 147, 198n., 204., 210, 211n., 219n.

Whitacker, W., 201 n. Wilde, O., 187n. Wimsatt, W. K., 137n-, 187,

203n., 205, 211n, 240n. Wittgenstein, L, 274. Woolf, V., 285. Wordsworth, W., 97. Yazıcı, T-,

79. Yeats, W., 67. Yevtuşenko, E., 265. Yunus Emre, 260, 266. Yurdakul, M.E., 275. Yusuf

(Peygamber), 127,

237.

Zeuxis, 14. Zola, E., 34, 35, 124. Zudhanov, A-A., 49, 58, 60, 61.

DİZİN KONULAR

Ahlâk, 164, 183, 187, 205, 209. 244, 255, 266, 269, 279, 289, 302. Aristoteles'de, 26 ve

biçimcilik, 228. Collingwood'da 106, 108. ve değerlendirme, 70, 82. ve estetik değer, 304-

306. ve idealleştirme, 29, 32-

33.

Platon'da, 20-22, 128. Tolstoy'da, 121 v.d. 131. Anlam

ve bağlam, 207-208, 264-

265.

ve biçim, 205-208. duyqusal A., 208, 246-

248, 290-293. göstersel A., 205-208,

216-217. 246-248. ve sembolistler. 197-198. yansımalı A., 207-208. ve yazarın amacı, 137-

143.

avnca bk : Konu Arınma, bk. : Katrmrsis Arketio eleştirisi, 230-240. Biçim (yaoı)

ve anlam. 205-208. ve dener. 81. 211. 298. ve ekonomik nedenler,

44. ve emekçi sınıfı, 67.

ve içerik, 197-204

ve işlev, 212-216, 303-

306. ve konu, 195, 199-202,

208-209.

sanatın özüdür, 193 v.d. ve toplumculuk, 93. Biçimci eleştiri, bk. : Yeni

eleştiri

Bilgi, 27, 243, 250-251. Aristoteles'de, 24-25 Croce'de, 107-109. Platon'da, 17-19. toplumcu

gerçekçilikte, 51

-52.

avrıca bk: Hakikat Değer,

içsel ve araçsal, 181-183,

215. Değer kuramı

nesnelci, 173-175. nesnel göreni. 214-216. öznelci. 176-184. Değerlendirme,

ve anlatımcılık, 303. ve biçimcilik. SO^-Sfie. ve içerik, 208-212, 269-

270.

ve inanç. P^-^fig. ve işlev. ?7q-?82. Marxism'rie 81. ve osikanalitik eleştiri, 159.

ve ölçütler, 305. ölçütlerin nesnelliği ve öznelliği, 283-301. ve sanatın özü, 273-279. ve

toplumculuk, 82-94. ve yansıtma kuramı, 302. ve yazarın amacı, 143-

145. ve yazarın kişiliği, 146-

152. Devrimci romantizm, bk :

Olumlu kahramanlar Doğalcılık, 13, 50, 64, 65. Duygu, 112-115 aktarımı, 117-133. anlatımı,

97-102, 125, 132 ve gerçeklik, 109-110. ve içtenlik, 148-150 uyandırmak, 102-106, 115 ayrıca

bk: Estetik duygu Duygucular, 290-293 Düşünsel cümleler, 255. Eleştirel gerçekçilik, 50

ve sosyalist toplum, 54-55, 62-63, Eleştiri

arketîpçi, 230-241. biçlmci, 218-230 izlenimci, 185-190. Marxist, 80-94. neo-klasik, 70. ve

psikanaliz, 152-160. sanatçıya dönük, 134-160. sosvoloiik, 74-78. tarihî, 70-74. Estetik değer.

84, 85, 94,

173-181, 214-215, 305. Estetik yargılar

ve beveni varaılan, 294. ne<=nf.rci görüşler, 283-290,

nesnellikleri ve öznellikleri, 295-301. özneler görüşler, 283-285,

290-293.

Estetik yaşantı (duygu, zevk) 20, 167-169, 198, 211, 303 bilgiseldir, 251. ve eserin yapısı, 194-

195,

205, 215. ve estetik değer, 179,

215-216.

ve göstersel anlam, 207. ile diğer değerler arasında tercih, 305-306. ve özellikleri, 169-172.

Plehanov'da 46-47, 84. ve sanatın işlevi, 164-165, 214, 279, 281, 303. ve sanatın özü, 169 v.d,

Tolstoy'da, 131, Estetizm, 305. Fayda, bk: Işfev Gerçekçilik, 35-36. 49-50, 52-56, 65-67, 92,

127. •ayrıca bk: Eleştirel gerçekçilik. Toplumcu gerçekçilik

Gerçeklik, 12-13, 32, 35, 109, 302. Aristotetes'de, 24. ve bîçimcilik, 216. G.'i yansıtmanın

değeri,

59.

Platon'da 15-17, 22. Rönesans'da ve neo-klasiklerde,

26, 30. 59. toplumcu gerçekçilikte, 49, 52, 53. 55, 59, 61-64, 67, 86-90. 92. Hakikat.

17, 24, 27. 48, 165, 217, 243 v.d. 260.

DÎZİKf

323

belirtik, 253-255. edebiyatın H. ile ilişkisi

yoktur, 245-248, 261. ve gerçekliğe sadakat,

251-253,

önermesel, 244, 253-255. örtük, 255-259. sezgisel, 248-251 h ayrıca bk: Bilgi

İçerik, 48, 81,

208.

biçimcilikte değeri, 208-

212, ve biçimin aynılığı, 203,

218,

konudan farkı, 200-202. sembo'istlerde, 197-198. ve Tolstoy'da değerlendirme, 125-129.

ayrıca bk: Anlam, Konu İçtenlik, 89

değer ölçütü olarak I.,

148-152, 303. Tolstoy'da, 123, 128, 131. İdeoloji, 40, 81, 82, 89-91. İnanç, 212, 266-267. ve

biçimciler, 263-265. ve değerlendirme, 266-

270.

ve T.S. Eliot, 262. ve I.A. Richards, 261-

262.

İşlev, 22, 81-82, 99, 120, 163-166, 197-198, 261. anlatımcılıkta, 132-133. Aristoteles'e göre, 25-

26. biçimcilikte, 212-217. Marxistlere göre, 56-62,

67, 82-93.

neo-klasiktere göre, 31-33 I.A. Richards'a göre, 245-246

I, tanımlanabilir mi? 279-

282.

İşlev sınıfı, 212-215. İzlenimci eleştiri, 185-190. Katharsis, 25-26, 132, 164j Konu,

ve değer, 209. içerikten farkı, 200-202, resimde, 194-1953 Marxist eleştiri

ve gerçekçi yöntem, 87,

91-93.

ölçütleri, 81-82. ve toplumculuk, 82-94. yöneldiği sorunlar, 80-81-Mimesis,

15, 20, Mitos,

231-235, 237-239. Neo-klasikler, 26-31, 52, 70,

82, 98, 190, 222. Nesnelcilik, 173-175, 283-290 Olumlu kahramanlar, 59-62,

64-65. Organik birlik (bütünlük),

203, 209, 275, 286. önerme, 206, 207-208, 246-247, 251-256, 264-65, 280-91, 298, 300.

öznelcilik, 176, 181, 214,

284, 290-291, 293-298. Psikanaliz, 152-160. Sanat için sanat, 45, 80-81,

185, 197, 305. Sanatçı

amacı, 136, 137-146. S.'ya dönük eleştiri 134-

160, 221-222. ve duygu aktarımı, 117-

133. ve duygu anlatımı, 100-

116. kişiliği, 99, 134-135, 146-

148, 151-152, 303. ve yaratma, 1U0-104, 119,

148, 153 v.d, yaşantısı, 111, 112, 118-

119, 134, 149. Somut-tümel, 77, 87. Sosyolojik eleştiri, doğuşu, 74-75. ve sosyal tarih, 78-79.

ve Taine'in yöntemi, 76-

78:

Tarihî eleştiri amacı, 70-71. sakıncaları, 73-74. yöntemi, 71-73. Tip

Marxistlerde, 52, 60-neo-klasiklerde, 28. Tipik, 43, 52-53, 64, 87. Toplum, 69, 97, 98, 154,

218, 232, 233, 244, 253, 299.

alt yapı, üst yapı, 39-40.

edebiyatın T. a etkisi,

19, 20, 106-107, 126-

129, 132, 279. 302.

ve gerçekçilik, 34-37, 62-

65 66-67.

sanat T. u yansıtır, 77-78, 302.

EDEBİYAT KURAMLARI

sanatçıya etkisi, 70, 74-

76,

Toplumcu gerçekçilik, 37, 49, 107-109, 109, 298. ve doğalcılık, 49-51. ve eleştirel gerçekçilik,

54-56. ve gerçekçi yöntem, 65-

67. v.e olumlu kahramanlar,

59-61, 64-65, ve özü yansıtma, 50-54. ve sanatın işlevi, 56-62-Uyduruk cümleler, 254.

Yansıtma, 302.

geneli veya özü yansıtma, 22-30, 50-52, 56, 67, 87. ve gerçekçilik, 34-36. görünüş dünyasını

Y-, 13-

18.

ideal tabiatı Y., 23-31. ve sosyolojik eleştiri, 78. Taine'de Y,, 77. Yeni eleştiri doğuşu, 220.

"sakıncaları, 228-229. yöntemi, 221-227. Yorum, 222, 272.

ve yazarın amacı, 136-143